

平成29年度

第4回北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業

開催報告書

FY2017

**Report on the 4th Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums**

平成30年3月

March, 2018

ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業実行委員会2017

2017 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee

2017年度

第4回北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業

開催報告書

REPORT

FY2017

4th Curatorial Exchange Program

for Japanese Art Specialists in U.S. 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2017

2017 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成29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 FY2017

2018/1/12 (Fri.) -1/13 (Sat.)

国際シンポジウム「ミュージアムにおける日本美術の再発見」 (東京国立博物館 平成館大講堂)

International Symposium: "Reinventing Japanese Art through Museum Experiences" (Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum)



2018/1/14 (Sun.)

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)



■ 2018/1/16 (Tue.)

ワークショップ1日目：文化財取扱研修 (奈良国立博物館)
Workshop, Day 1: Handling (Nara National Museum)



文化財取扱研修 (仏像) Handling workshop on sculpture



文化財保存修理所 Conservation Center



■ 2018/1/17 (Wed.) - 18 (Thu.)

ワークショップ2-3日目：エクスカージョン
Workshop, Days 2-3: Excursion



東大寺 Todaiji Temple



薬師寺 (東塔) Yakushiji Temple East Pagoda



薬師寺 Yakushiji Temple



唐招提寺 Toshodaiji Temple



石上神宮 Isonokami Jingu Shrine



大神神社 Omiwa Shrine



黒塚古墳 Kurozuka Tumulus



石舞台古墳 Ishibutai Tumulus



飛鳥寺 Asukadera Temple



キトラ古墳展示館「四神の館」
Kitora Tumulus Mural Experiential Museum "Shijin no Yakata"



キトラ古墳 Kitora Tumulus

■ 2018/1/19 (Fri.)

意見交換会 (奈良国立博物館)

Feedback Session (Nara 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、平成26年(2014)に「北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業」を立ち上げました。北アメリカ・ヨーロッパ在住の日本美術専門家、そして、毎年度日本における日本美術の研究者と間のネットワーク作り及び人材の育成を目指し、シンポジウム、ワークショップ、専門家会議、海外調査等を実施しております。

第4回目となる今年度の国際シンポジウムでは、展示の第一線で活躍されているキュレーターを中心とした専門家にお集まりいただき、「ミュージアムにおける日本美術の再発見」をテーマに、私たちがそれぞれに抱えている日本美術のイメージと、ミュージアムが果たす役割について考えました。ときに先入観をもって語られる「日本美術」に対し、その固定観念にとらわれない魅力を、国内外のミュージアムがどのように伝えているか、最新事例に関する発表やパネルディスカッションを通じて探ることができました。

また、海外在住の若手学芸員および美術館関係者に向けたワークショップを、奈良国立博物館を中心に開催しました。美術品梱包輸送の業者を交えた実践的な仏像取扱講習や、個人では訪れることが難しい修復現場を含む周辺の社寺・史跡の視察など、日本の古都・奈良ならではの魅力を生かしたプログラムは大きな反響を得ました。文化財が実際にどのように提示されているかを知るうえで、海外の研究者にとって有意義な体験となったのではないかと思います。また、今年度はアメリカのサンフランシスコ・アジア美術館において、陶磁器の調査を行いました。専門家の調査により、在外の日本の美術品の再評価に繋がれば幸いです。

この事業を通して、欧米と日本の美術館・博物館がそれぞれに持つ、日本美術の見方を互いに学びあい、2019年のICOM京都大会、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、さらに考えを深める良い機会となったと思います。

終わりに、本事業が平成29年度文化庁補助金「地域の核となる美術館・歴史博物館支援事業」の助成を受け、日本国内外の日本美術の関係者のご協力のもとに実現できましたことを、深く御礼申し上げます。

平成30年3月 主催者

Foreword

In 2014, the National Institutes for Cultural Heritage and the Tokyo National Museum began the “Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums.” With the goals of fostering a network of Japanese art specialists from institutions in the United States, Europe, and Japan, as well as providing opportunities for training and education, this program consists of annual symposia, workshops, specialists’ meetings, and overseas surveys of Japanese art. It was held for the fourth time this fiscal year.

For the symposium, “Reinventing Japanese Art through Museum Experiences,” curators who are planning innovative exhibitions and other museum specialists were invited to discuss their respective images of Japanese art and the roles they believe museums should fulfill. Although conversations on Japanese art are sometimes hindered by preconceptions, at the symposium participants were able to explore, through presentations about recent exhibitions and a panel discussion, the question of how museums in Japan and abroad are able to communicate the appeal of Japanese art while breaking down stereotypes.

The workshop, which is geared for up-and-coming curators and other museum staff, was held mainly at the Nara National Museum. It began with a session led by curators and professional handlers on how to crate Buddhist sculpture and a visit to conservation studios that are difficult to access on an individual basis. This was followed by visits to nearby temples, shrines, and other historic sites. Overall, the workshop was organized to take advantage of the beauty as well as the cultural and historical significance of Nara, and was received exceedingly well by the participants. After the workshop, curators from Japan participated in a survey of Japanese ceramics at the Asian Art Museum of San Francisco. We hope that these kind of surveys will help Japanese artworks in museums outside of Japan to gain more positive attention.

With the 2019 ICOM General Meeting in Kyoto and the 2020 Tokyo Olympic and Paralympic Games on the horizon, the Curatorial Exchange Program provided an opportunity for its international group of participants to share their respective ways of thinking about Japanese art, and to explore the question of how to effectively share the art and culture of Japan with the world.

Lastly, we wish to note that this program was made possible through the generous financial aid of the Agency for Cultural Affairs’ “Project to Support Art Museums and History Museums for the Local Community,” and through the kind cooperation of numerous individuals in Japan and abroad. Here we express our heartfelt gratitude for this support.

March, FY2017
The Organizers

目次

事業概要	4
国際シンポジウム	10
専門家会議	96
ワークショップ	104
意見交換会	112
海外調査・ウェブサイト報告	128

Contents

Outline of the Program	4
International Symposium	10
Meeting of Japanese Art Specialists	96
Workshop	104
Feedback Session	112
Overseas Survey and Website.....	128

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、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30年1月12日(金)～1月19日(金)

実施日程

1月12日(金) 国際シンポジウム「ミュージアムにおける日本美術の再発見」 1日目 (東京国立博物館 平成館大講堂)

13:30	主催者挨拶
13:45-15:20	事例研究報告
15:20-16:00	休憩
16:00-17:35	事例研究報告

1月13日(土) 国際シンポジウム「ミュージアムにおける日本美術の再発見」 2日目 (東京国立博物館 平成館大講堂)

10:10-11:40	発表(午前の部)
11:40-13:00	休憩
13:00-14:30	発表(午後の部)
14:30-15:00	休憩
15:00-17:00	パネルディスカッション
17:30-19:00	懇親会

1月14日(日) 専門家会議 (東京国立博物館 平成館第一会議室)

9:30-12:00	専門家会議
------------	-------

1月15日(月) 移動日

1月16日(火) ワークショップ1日目：文化財保存修理所見学・文化財取扱研修 (奈良国立博物館)

10:00-12:00	オリエンテーション・奈良国立博物館見学
12:00-13:30	昼食
13:30-16:30	文化財保存修理所見学、文化財取扱研修(仏像)

1月17日(水) ワークショップ2日目：エクスカーション

9:00-10:20	興福寺国宝館・東金堂
10:30-11:00	東大寺南大門
11:00-11:30	東大寺大仏殿
11:30-12:00	東大寺ミュージアム
12:30-13:30	昼食
14:00-15:20	薬師寺
15:30-17:00	唐招提寺

1月18日(木) ワークショップ3日目：エクスカーション

9:40-10:00	石上神宮
10:30-11:00	黒塚古墳
11:30-12:30	大神神社
13:00-14:00	昼食
14:00-14:20	石舞台古墳
14:45-15:10	飛鳥寺
15:30-16:00	キトラ古墳展示館「四神の館」
16:00-17:30	キトラ古墳壁画 高松塚古墳修理施設

1月19日(金) 意見交換会 (奈良国立博物館)

9:30-12:00	意見交換会
------------	-------

参加者 (敬称略)

(アメリカ)

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・ピンチク	メトロポリタン美術館 アシスタント・キュレーター (日本美術)
アンドリュー・グチエレス	クリーブランド美術館デザイン室、展示デザイナー
ジーニー・ケンモツ	ポートランド美術館 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
森嶋 由紀	サンフランシスコ・アジア美術館 アシスタント・キュレーター (日本美術)
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)
リアノン・パジェット	リングリング美術館 キュレーター (アジア美術)
アーロン・リオ	ミネアポリス美術館 アシスタント・キュレーター (日本美術)
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館 キュレーター (日本美術)

(ヨーロッパ)

ティム・クラーク	大英博物館 日本美術担当
ルイーザ・ボイド	スコットランド国立博物館 キュレーター (東洋美術)
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館 世界文化部東アジア課長
ミリヤム・デーネシュ	フェレンツ・ホップ東洋美術館 (ブダペスト) アシスタント・キュレーター (日本美術)
ルパート・フォークナー	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 東洋部日本美術担当主任学芸員
シルビア・ガエツティ	グラッシー工芸美術館 (ライブツィヒ) キュレーター (東洋美術)
マルケータ・ハノヴァー	プラハ国立美術館 チーフ・キュレーター (アジア・アフリカ美術)
アンナ・カメンスキフ	プーシキン美術館 展示部長
ダン・コック	ライデン国立民族学博物館 東アジアコレクション学芸員
ミシェル・モキューール	フランス国立ギメ東洋美術館 チーフ・キュレーター (日本セクション)

メアリー・レッドファーン	チェスター・ビーティー・ライブラリー 東アジア学芸員
セルゲイ・シャンディーバ	国立宗教歴史博物館（サンクトペテルブルク）キュレーター（日本美術）
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)

朝賀 浩	文化庁 文化財部美術学芸課 主任文化財調査官
建石 徹	文化庁 文化財部美術学芸課 古墳壁画対策調査官
佐々木 恵理子	公益財団法人永青文庫 学芸員
田辺 昌子	千葉県美術館 副館長兼学芸課長
古田 亮	東京藝術大学大学美術館 准教授
宮崎 もも	大和文華館 学芸部係長

(国立文化財機構)

田沢 裕賀	東京国立博物館 学芸研究部長
藤田 千織	東京国立博物館 学芸企画部 博物館教育課 教育普及室長
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
救仁郷 秀明	東京国立博物館 学芸研究部 列品管理課長
末兼 俊彦	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
酒井 元樹	東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課 主任研究員
皿井 舞	東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課 主任研究員
伊藤 信二	京都国立博物館 学芸部 企画室長
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
野尻 忠	奈良国立博物館 学芸部 企画室長
岩田 茂樹	奈良国立博物館 学芸部 上席研究員
鳥越 俊行	奈良国立博物館 学芸部 保存修理指導室長
吉澤 悟	奈良国立博物館 学芸部 列品室長
岩井 共二	奈良国立博物館 学芸部 情報サービス室長
山口 隆介	奈良国立博物館 学芸部 主任研究員
望月 規史	九州国立博物館 学芸部文化財課 研究員

協力団体

飛鳥寺
石上神宮
大神神社
興福寺
国営飛鳥歴史公園
唐招提寺
天理市立黒塚古墳展示館
東大寺
薬師寺

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, and Workshop

Date

Friday, January 12-Friday, January 19, 2018

Schedule

Friday, January 12: International Symposium, Day 1 (Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum)

“Reinventing Japanese Art through Museum Experiences”

13:30-17:45 Presentations

Saturday, January 13: International Symposium, Day 2 (Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum)

“Reinventing Japanese Art through Museum Experiences”

10:10-11:40 Presentations

11:40-13:00 Lunch

13:00-14:30 Presentations

14:30-15:00 Break

15:00-17:00 Panel Discussion

17:30-19:00 Reception

Sunday, January 14: Meeting of Japanese Art Specialists (Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum)

9:30-12:00 Meeting of Japanese Art Specialists

Monday, January 15: Travel to Nara

Tuesday, January 16: Workshop, Day 1 (Nara National Museum)

10:00-12:00 Orientation and Viewing of the Galleries

12:00-13:30 Lunch

13:30-16:30 Visit to the Conservation Center and Handling Workshop on Sculpture

Wednesday, January 17: Workshop, Day 2

9:00-12:00 Kohfukuji Temple, National Treasure Museum, The Eastern Golden Hall

10:30-11:00 Todaiji Temple, The Great South Gate

11:00-11:30 Todaiji Temple, The Great Buddha Hall

11:30-12:30 Todaiji Museum

13:00 Lunch

14:00-15:20 Yakushiji Temple

15:30-17:00 Toshodaiji Temple

Thursday, January 18: Workshop, Day 3

9:40-10:00 Isonokami Jingu Shrine
 10:30-11:00 Kurozuka Tumulus
 11:30-12:30 Omiwa Shrine
 13:00-14:00 Lunch
 14:00-14:20 Ishibutai Tumulus
 14:45-15:10 Asukadera Temple
 15:30-16:00 Kitora Tumulus Mural Experiential Museum “Shijin no Yakata”
 16:00-17:30 Takamatsuzuka Tumulus Conservation Center

Friday, January 19: Feedback Session (Nara National Museum)

9:30-12:00 Feedback Session

ParticipantsU.S.A.

Dr. Laura Allen (Chief Curator and Curator of Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco)
 Dr. Monika Bincsik (Assistant Curator of Japanese Art, The Metropolitan Museum of Art)
 Mr. Andrew Gutierrez (Exhibition Designer, Design Department, The Cleveland Museum of Art)
 Dr. Jeannie Kenmotsu (Japan Foundation Assistant Curator for Japanese Art, Portland Art Museum)
 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. Yuki Morishima (Assistant Curator of Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco)
 Dr. Anne Nishimura Morse (William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston)
 Dr. Rhiannon Paget (Curator of Asian Art, John & Mable Ringling Museum of Art)
 Dr. Aaron Rio (Andrew W. Mellon Assistant Curator of Japanese and Korean Art, Minneapolis Institute of Art)
 Dr. Sinéad Vilbar (Curator of Japanese Art, The Cleveland Museum of Art)

Europe

Mr. Tim Clark (Head of the Japanese Section in the Department of Asia, The British Museum)
 Dr. Louise Boyd (Curator, Arts of Asia, National Museum of Scotland)
 Dr. Rosina Buckland (Senior Curator, East & Central Asia Section, Department of World Cultures, National Museum of Scotland)
 Ms. Mirjam Denes (Assistant Curator, Japanese Collection, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest)
 Dr. Rupert Faulkner (Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum)
 Ms. Silvia Gaetti (Curator, Arts of Asia, Grassi Museum of Applied Arts in Leipzig)
 Dr. Marketa Hanova (Director, Collection of Asian and African Art, The National Gallery in Prague)
 Ms. Anna Kamenskikh (Head of the Exhibition Department, The Pushkin State Museum of Fine Arts)
 Dr. Daan Kok (Curator of East Asian Collections, National Museum of Ethnology, Leiden)
 Mr. Michel Maucuer (Chief Curator, Japanese Section, in Charge of Archaeology, Sculptures and Decorative Arts, Musée national des Arts asiatiques-Guimet)
 Dr. Mary Redfern (Curator of East Asian Collections, Chester Beatty Library)
 Mr. Sergei Shandyba (Curator of Japanese Art, State Museum of the History of Religion, St. Petersburg)
 Dr. Akiko Yano (Mitsubishi Corporation Curator, Japanese Collections, The British Museum)
 Ms. Ainura Yusupova (Senior Curator, Oriental Paintings and Prints, The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Japan

Mr. Hiroshi Asaka (Chief Senior Cultural Properties Specialist, Fine Arts Div., Cultural Properties Dept., Agency for Cultural Affairs)
 Dr. Toru Tateishi (Senior Specialist of Tumuli Murals (Conservation Science), Agency for Cultural Affairs)
 Ms. Eriko Sasaki (Curator, Eisei Bunko Museum)

Ms. Masako Tanabe (Deputy Director and Chief Curator, Chiba City Museum of Art)
Prof. Ryo Furuta (Associate Professor, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts)
Ms. Momo Miyazaki (Assistant Curator, The Museum Yamato Bunkakan)

National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Hiroyoshi Tazawa (Director of Curatorial Research, Tokyo National Museum)
Ms. Chiori Fujita (Senior Manager, Education Programming, Education Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
Ms. Satomi Kito (Senior Manager, Public Relations and Press, Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Milosz Wozny (Associate Fellow, International Relations, Planning Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Hideaki Kunigo (Supervisor, Collections Management Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Toshihiko Suekane (Curator, Collections Management Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Atsushi Imai (Supervisor, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Motoki Sakai (Curator, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
Dr. Mai Sarai (Curator, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
Mr. Shinji Ito (Chair, Department of Exhibitions and Public Relations, Kyoto National Museum)
Ms. Melissa M. Rinne (Associate Fellow, General Affairs, Kyoto National Museum)
Dr. Sakae Naito (Director and Chief Curator, Curatorial Div., Nara National Museum)
Mr. Shigeki Iwata (Special Research Chair, Curatorial Div., Nara National Museum)
Mr. Tadashi Nojiri (Curator of Calligraphy, Curatorial Div., Nara National Museum)
Mr. Toshiyuki Torigoe (Curator of Conservation, Curatorial Div., Nara National Museum)
Mr. Satoru Yoshizawa (Curator of Archaeology, Curatorial Div., Nara National Museum)
Mr. Tomoji Iwai (Curator of Sculpture, Curatorial Div., Nara National Museum)
Dr. Ryusuke Yamaguchi (Curator of Sculpture, Curatorial Div., Nara National Museum)
Dr. Norifumi Mochizuki (Assistant Curator, Curatorial Properties Div., Curatorial Board, Kyushu National Museum)

Acknowledgements

Asukadera Temple
Asuka Historical National Government Park
Isonokami Jingu Shrine
Kohfukuji Temple
Omiwa Shrine
Tenri Municipal Kurozuka Tumulus Museum
Toshodaiji Temple
Todaiji Temple
Yakushiji Temple

国際シンポジウム

「ミュージアムにおける日本美術の再発見」

International Symposium

“Reinventing Japanese Art through Museum Experiences”



1月12日（金）、1月13日（土） 東京国立博物館 平成館大講堂

January 12 (Fri.) –January 13 (Sat.);

Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum

開催趣旨

日本美術といえはまず思い浮かぶのは何でしょうか。北斎の富士山でしょうか、歌麿の美人画でしょうか。あるいは甲冑や印籠、根付でしょうか。それは雪舟の水墨画や運慶の仏像であるかもしれません。日本美術のイメージは人によってさまざまでしょう。

外国においては、その人が生まれ育った国と日本との交流の歴史、あるいは偏った情報を反映して、日本美術のイメージはどうしても固定的なものになりがちです。近年日本を訪れる海外からの観光客が急増し、彼らが実際にさまざまな日本文化と触れる機会が増えており、また国を挙げての「クールジャパン戦略」が打ち出されているとはいえ、海外では「フジヤマ ゲイシャ ハラキリ」といった旧来の日本イメージは根強く残っています。

一方、海外で「アキバ」に代表される日本のサブカルチャーへの関心が高まっていることから、それらを伝統文化と関連づけて説明し、ともに日本文化の中に位置づけようとする試みもなされていますが、必ずしも十分とはいえません。

日本国内においても、伝統文化は「古めかしいもの」「難しいもの」と感じる人が、とくに若い世代の人々に多く、日本の古美術は万人にとって近いものとは言えない状況です。

その一方で、私たちはミュージアムにおける体験を通して、先入観を超えてそれを覆す「再発見」をすることが少なくありません。学芸員は日本美術の生き生きとした魅力を見だし、それを伝え、現代にも通じる意義を示し広めるために、日々努力しています。

本シンポジウムでは、紋切り型の日本美術イメージを克服し、日本美術への視野を広げ、日本美術への理解を深めるために、ミュージアムはこれまで何をしてきたか、今何ができるか、そしてこれから何をなすべきかを考え、日本美術の魅力を伝えるための方策と課題について議論します。

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

What does “Japanese Art” bring to mind? Hokusai and Mount Fuji, or perhaps Utamaro’s beauties? Some may imagine samurai armor, or *inro* and *netsuke*, while for others, Sesshu’s ink paintings or Unkei’s Buddhist sculptures come to mind. The images that the phrase “Japanese Art” conjures up surely depend on the individual.

Outside of Japan, however, these images are often stereotypes that may reflect a particular country’s history of exchange with Japan or be formed on biased information. In recent years, Japan has witnessed a sudden increase in foreign visitors, but despite greater opportunities for these visitors to experience various aspects of Japan’s culture, and despite the promotional strategy of “Cool Japan,” the archaic, stereotypical image consisting of Mount Fuji, geisha, and hara-kiri remains firmly entrenched.

Because of the increasing interest in Japan’s subculture overseas, there have been efforts to link this subculture, as represented by Akihabara, with traditional culture, and examine both within the same overall context. These efforts, however, are hardly enough. Even within Japan, many individuals, especially those among the younger generations, feel that traditional culture is old-fashioned and difficult to comprehend. One is hard-pressed to say that the majority of Japanese feel a closeness to the premodern arts of their country.

On the other hand, at museums visitors are often able to break down stereotypes by “rediscovering” Japanese art. On a daily basis, curators, educators, and other museum professionals strive to find beauty and excitement in Japanese art, share it with visitors, and clarify the importance of this art within the context of modern society. At this symposium, we will explore the questions of what museums have accomplished so far, are able to do now, and should pursue in the future in order to allow visitors to think beyond stereotyped images of Japanese art while broadening their perspectives and deepening their understanding. We will discuss the strategies necessary to communicate the appeal of Japanese art as well as the challenges underlying this important task.

Atsushi Imai
Supervisor of the Research Division
Curatorial Research Department
Tokyo National Museum

国際シンポジウム「ミュージアムにおける日本美術の再発見」

東京国立博物館 平成館大講堂

2018年1月12日（金）

13:00-13:30	受付
13:30-13:45	開会 主催者挨拶 銭谷 眞美 東京国立博物館長 司会 末兼 俊彦 東京国立博物館 学芸研究部 列品管理課 主任研究員
13:45-14:30	事例研究報告1 メアリー・レッドファーン チェスター・ビーティー・ライブラリー 東アジア学芸員 「語られる物語—観る者を惹きつける日本美術：チェスター・ビーティー・ライブラリーでの事例」
14:35-15:20	事例研究報告2 酒井 元樹 東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課 主任研究員 「近年の刀剣ブームと日本のミュージアム」
15:20-16:00	休憩
16:00-16:45	事例研究報告3 リアノン・パジェット リングリング美術館 キュレーター（アジア美術） 「日本近代戦争展について」
16:50-17:35	事例研究報告4 藤田 千織 東京国立博物館 学芸企画部 博物館教育課 教育普及室長 「体験型展示『親と子のギャラリー びょうぶとあそぶ』の試み」
17:45	閉会

2018年1月13日（土）

9:30-10:00	受付
10:00	開会 司会 今井 敦 東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課長
10:10-10:55	発表1 ロジーナ・バックランド スコットランド国立博物館 世界文化部東アジア課長 「興味をそそり、喜ばせ、驚かせるために：スコットランド国立博物館において日本文化を見せる」
10:55-11:40	発表2 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 「すばらしい新形態—漆工および竹工芸の伝統における変化」
11:40-13:00	休憩
13:00-13:45	発表3 古田 亮 東京藝術大学大学美術館 准教授 「琳派の再発見」
13:45-14:30	発表4 ダン・コック ライデン国立民族学博物館 東アジアコレクション学芸員 「歴史的絵画を新しいフレームに—日本美術と物質文化を『クール・ジャパン展』の枠組みで捉える」
14:30-15:00	休憩
15:00-17:00	パネルディスカッション モデレーター 救仁郷 秀明 東京国立博物館 学芸研究部 列品管理課長
17:00-17:15	閉会挨拶
17:30-19:00	懇親会（平成館ラウンジ）

International Symposium

“Reinventing Japanese Art through Museum Experiences”

Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum

January 12, 2018

13:00-13:30	Registration
13:30-13:45	Opening Remarks Greetings from the Organizers: Mr. Masami Zeniya (Executive Director, Tokyo National Museum) Chairperson: Mr. Toshihiko Suekane (Curator, Collections Management Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
13:45-14:30	Case Study 1: <i>Stories to be Told: Engaging Audiences with the Arts of Japan at the Chester Beatty Library</i> Dr. Mary Redfern (Curator of the East Asian Collections, Chester Beatty Library)
14:35-15:20	Case Study 2: <i>Japanese Museums and the Recent Popularity of Japanese Swords</i> Mr. Motoki Sakai (Curator, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
15:20-16:00	Break
16:00-16:45	Case Study 3: <i>Exhibiting Conflict</i> Dr. Rhiannon Paget (Assistant Curator of Asian Art, John & Mable Ringling Museum of Art)
16:50-17:35	Case Study 4: <i>Immersive Exhibitions: The Family Gallery, Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art</i> Ms. Chiori Fujita (Senior Manager, Education Programming, Education Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
17:45	Closing Remarks

January 13, 2018

9:30-10:00	Registration
10:00	Opening Remarks Chairperson: Mr. Atsushi Imai (Supervisor, Research Division, Tokyo National Museum)
10:10-10:55	Presentation 1: <i>To Intrigue, Delight and Surprise: Exhibiting Japan at the National Museum of Scotland</i> Dr. Rosina Buckland (Senior Curator, East & Central Asia Section, Department of World Cultures, National Museum of Scotland)
10:55-11:40	Presentation 2: <i>Brave New Forms: Lacquer and Bamboo Traditions in Change</i> 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)
11:40-13:30	Lunch Break
13:00-13:45	Presentation 3: <i>Making Waves: Rediscovering the Art of Rimpa</i> Prof. Ryo Furuta (Associate Professor, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts)
13:45-14:30	Presentation 4: <i>An Old Painting in a New Frame: Presenting Japanese Art and Material Culture in the Context of the Exhibition Cool Japan</i> Dr. Daan Kok (Curator of East Asia, National Museum of Ethnology, Leiden)
14:30-15:00	Break
15:00-17:00	Panel Discussion Moderated by Mr. Hideaki Kunigo (Supervisor, Collections Management Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
17:00-17:15	Closing Remarks
17:30-19:00	Reception in the Lounge of the Heiseikan

語られる物語—観る者を惹きつける日本美術：チェスター・ビーティー・ライブラリーでの事例

メアリー・レッドファーン

チェスター・ビーティー・ライブラリー 東アジア研究員 アイルランド



略歴

2015年10月より、アイルランド ダブリンのチェスター・ビーティー・ライブラリーにて東アジアコレクション担当学芸員として勤務。前職として、スコットランド国立博物館、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、ブリストル市立博物館・美術館にてアシスタント・キュレーターをつとめ、イースト・アングリア大学にて、日本の皇室の陶磁器および正餐に関する研究により博士号取得。チェスター・ビーティー・ライブラリーにて、2016年に「洪凌回顧展」および2017年に「友情の芸術：日本の摺物」を担当。著書としては、両展覧会の図録に加え、山崎鯛介および今泉宜子との共著『天皇のダイニングホール』（思文閣、2017）、「明治天皇のためのミントン（‘Minton for the Meiji Emperor’）」（ヒュー・コータッツィ《Sir Hugh Cortazzi》編『イギリスと日本：伝記的肖像 第10巻（Britain and Japan: Biographical Portraits, vol. X）』Renaissance Books, 2016）等がある。

発表内容

従来にはまった日本美術に対する概念を打ち破り、より幅広い認識を養うにはどうすればよいかを考えると、新たな作品を（現代作品であるか、従来の歴史的コレクションの範囲では代表的作品とみなされていなかった、または過小評価されてきた作品であるかどうかを問わず）収集することが、これを実現するうえで1つの有益な方向となり得る。しかし、今回の事例報告では、既存のコレクション内でこれまで見出されてこなかった豊富な可能性に焦点を当てていく。特に、「専門家向け」とみなされてきたコレクションが、実際にははるかに幅広い層の人々の興味を引くこともできる点を実証していきたい。

この点を明らかにするための事例研究として、チェスター・ビーティー・ライブラリーで近年開催された2つの展覧会を選んだ。1つ目の展覧会は「晚餐のための少女たち：大江山物語（*Damsels for Dinner: Tale of Oeyama*）」。チェスター・ビーティー・ライブラリーで2015年6月から2016年1月まで開催され、東アジアコレクションの研究者であるローラ・マルドウニー（Laura Muldowney）氏がキュレーターを務めた。2つ目の展覧会は「友情の芸術：日本の摺物（*The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints*）」で、2017年3月から8月まで開催され、私がキュレーターを務めた。

チェスター・ビーティー・ライブラリー

チェスター・ビーティー・ライブラリーのコレクションの大半は、アルフレッド・チェスター・ビーティー卿の個人的な蔵書から受け継がれている。1875年にニューヨークで生まれたビーティーは鉱山の技術者および専門家として財を成し、20世紀初頭にロンドンに移り住んだ。ビーティーの事業の利益が拡大するにつれ、彼の美術品収集への情熱も高まっていく。当初は西欧の稀少な手稿の収集家として知られていたが、やがて欧州、イスラム世界、アジアから、多種多様な起源と形式をもつ稀少な書物および手稿を探し求めるようになった。ビーティー・コレクションの幅の広さは特筆すべきものがあり、同時に、その質の高さでも素晴らしさを誇っている。

1950年に事業から退いたビーティーは、コレクションをアイルランドに移した。そしてダブリン郊外に新しいライブラリーの建設を依頼し、1953年には研究者、1954年には一般を対象として公開した。1968年にビーティーが世を去ると、ライブラリーの建物とコレクションは国に委託され、アイルランド政府が運営費を負担することとなった。

1990年代の末、ライブラリーの評議員会は、ライブラリーを市中心部の新しい場所に移転するという大きな決断を下した。最初の建物の設備は現代の基準を満たしていなかったほか、来館者の数も少なく、1998年には7,000人を下回っていた。移転場所にはダブリン城の歴史ある時計塔が選ばれ、増築工事の後、2000年2月7日にライブラリーが正式に開館した(図1)。

この建物には現在、コレクション展示用の2つの常設展示室、スタッフのオフィス、研究者向け閲覧室、さらに臨時展示用の展示室、階段式講堂、カフェ、ショップ、保存修復工房および写真撮影用スタジオが備わっている。従来通りの研究者向けに資料を提供するという役割に加え、ライブラリーは今ではミュージアムとしての機能も果たしており、新しい建物の位置と収容力により、アクセスが改善され、より充実した公開講座や教育講座、コレクションのダイナミックな展示が可能となった。来館者数は大幅に増加し、2017年には37万人を超えており、訪れた人々の満足度も高い。

晚餐のための少女たち：大江山物語

1917年にビーティーは日本を訪れた。そして熱心に日本美術の収集を開始し、なかでも奈良絵本・絵巻として知られる絵入りの物語を集めた。記録資料には、その滞在期間中に、16世紀中期の『武蔵坊弁慶物語』、江戸初期の絵巻『竹取物語』、『酒飯論』、『村松物語』などの作品を購入したことが記載されている。ビーティーの帰国後にさらに多くの作品が追加され、国際的に重要な独特のコレクションが形成された。

現在、チェスター・ビーティー・ライブラリーの常設コレクションの一部となっているこれらの作品は、研究者たちから大きな注目を浴びるようになった結果、研究シンポジウム、目録作成やデジタル化プロジェクトが行われ、数多くの書物も出版された¹⁾。これらの作品はまた、1988年にサントリー美術館で、1992年に米国でそれぞれ開催された、当ライブラリーの日本コレクションを紹介する国際的展覧会でも大々的に取り上げられたが、日本国外の一般の人々にとって絵巻と絵本は依然なじみの薄い日本美術のままである。

日本ではよく知られた大江山物語の伝説は、欧州の来館者にはあまり知られていない。これは、酒に酔った鬼「酒呑童子」が京の乙女たちをさらって喰う卑劣な宴会を開いていたが、最後には勇敢な英雄の源頼光によって退治されるという物語である。当ライブラリー所蔵の『大江山物語絵巻』は17世紀半ばの作品であり、豪華な絵で彩られた3巻の巻物を通じてこの物語を伝えている。これらの絵巻は2012年から2015年にかけて、住友財団からの寛大な助成金を受け、ライデンにあるレストリエント保存修復工房で保存修復作業が行われた。

「晚餐のための少女たち」展は、この保存修復プロジェクトの完了にあたって開催された展覧会である(図2)。絵巻をそれぞれ約6メートルの長さをもつ3台のケースに展示することで、作品全体の約半分を紹介することができた。ケース内の解説パネルでは大江山物語、巻物形式、保存修復プロジェクトの主要な背景について説明する一方、作品に添えた小型のラベルでは物語の進行を説明した。さらにギャラリー内での映像によって保存修復の工程を公開し、来館者が「舞台裏」を垣間見られるようにするとともに、文化遺産の保存に必要な作業および人材や費用についても明示した。

展覧会に伴う公開講座は多彩な内容で、楽しいものとなった。学術的な情報提供を目的とした講演に加え、芸術家および専門家の協力により実践的なワークショップも開催された。大人から、青少年、子どもまでを対象とした、書道、ストップモーション・アニメーション、仮面作りのワークショップは非常に大きな人気を博し、巻物の物語と芸術性に活気を与えることができた(図3)。

「晚餐のための少女たち」は来館者からも高い評判を得ており、当ライブラリーの絵巻物は学術的に重要なだけでなく、不朽の物語であり、それ自体が極めて興味深いものであるということを再認識させる機会となった。独特の登場人物と筋書は来館者にとって目新しいものと感じられるかもしれないが、物語そのものは馴染み深いものである。ある評論家は次のように書いている。「一方には、少女を喰い、血をむさぼる

鬼がいる。もう一方には、勇敢な戦士がいる。言い換えれば、善対悪の構図である。」² こうした豊かな物語は、日本美術に新たな観客を惹きつけるための非常に高い可能性を秘めている。

友情の芸術：日本の摺物

日本美術に対するビーティーの関心は1917年の日本訪問以来、変わらず継続していたが、日本の版画を収集しはじめたのは1950年代にチェスター・ビーティー・ライブラリーを設立した後のことであり、その際、版画の専門家であるジャック・ヒアラーを雇い入れて収集活動を展開した。今や江戸時代の浮世絵といえ、実際最も容易に思い浮かべられる日本美術の一例となっているが、ビーティーは当初、そういったより見本となるようなコレクションの形成を目指していた。しかし、やがてそれよりもはるかに知られていない、個人的な注文によって作られた摺物と呼ばれる版画に注目するようになっていった。

江戸の狂歌連のために摺られた、少数で贅沢な版画である摺物では、狂歌に一流絵師の描いた絵が添えられた。それらは販売を目的とせず、狂歌の仲間内で交換されたものであった。1954年から1963年までの期間に、ビーティーとヒアラーは375枚ほどの卓越した摺物のコレクションを作り上げた。このコレクションの完全な目録がロジャー・キーズによって作成され、1985年に画期的な出版物として発表されたことにより、同分野の研究者の間でこのコレクションの重要性が決定づけられた³。

当ライブラリーではアイルランドと日本の外交関係樹立60周年を記念して数々の催しが行われたが、その1つに2017年の「友情の芸術：日本の摺物」展がある(図4)。この展覧会は、摺物の社会について探るものであった。すなわち、これらの摺物を注文した人々、制作した人々、摺物が共有された機会、そしてそれらが体现している詩と文学の知識である。

この展覧会はテーマ別に空間を分けた構成とし、来館者を江戸の狂歌連の世界に案内したうえで、摺物に関するさまざまな側面と、当ライブラリーのコレクションの編成について紹介した。壁面には80点の摺物を展示し、覗きケースには関係する少数の狂歌本や画帖仕立てのものを配置した。個々の展示品のキャプションでは、各テーマにおいて主要となる考えを強調するとともに、来館者に詳細な鑑賞を促すべく具体的な細部に焦点を当てた。全体を通した狙いは、解説を読みやすくし、来館者が多くの情報を得られるようにということであった。

日本の国際交流基金からの資金提供によって、展覧会の構成に厳密に沿った形の豊富な図版入りカタログの出版が可能となった⁴。展示室内の解説と同様に、このカタログは、予備知識はないものの摺物に関心を持つ読者に向けて書かれている。この展覧会に伴って、公開イベントとして、講演、実演、芸術家の指導によるワークショップ、音楽演奏、映像プレゼンテーションといった多彩なプログラムが、異なった来館者グループ向けに実施された。これらの各イベントは摺物の様々な側面に光を当てるものであり、例えば詩、音楽、イラストなどに興味を持ってはいるが、日本美術に関する知識はほとんどない、新たな来場者を惹きつける架け橋としての役割を果たした。

「友情の芸術」展の来館者数は13万人を超え、過去3年間に開催された当ライブラリーの展覧会で最大を記録している。これを1か月あたりの平均来館者数に換算すると、この展覧会は、当ライブラリーにおける展覧会としては、過去3年間で2万人以上の月間来館者数を記録したわずか2回のうちの1回に数えられる。カタログは現在までに800部が販売されている。これら摺物の豊かさそこに描かれた物語が、来場者を魅了し、その感性に訴えるものとなっている。アイリッシュ・タイムズ紙が指摘した通り、「摺物を鑑賞するには、注意深く見なくてはならない。しかし、そこから得られるものは計り知れない。」⁵のである。

結論

チェスター・ビーティー・ライブラリーが所蔵する物語絵と摺物は、その日本コレクションの中でのみどころであることは疑う余地もない。これらのコレクションは専門家の間で注目されている一方、更に幅広い鑑賞者の心をとらえ、その感性に訴えかける可能性をも秘めている。私たちは、ミュージアムとして、我々の強みを生かすと同時に日本美術への認識を広めることができる。

これまでに述べた展覧会の成功は、コレクションに対する研究の確かな基盤、保存修復作業とカタログ発行を可能にする外部からの資金提供、そして多彩な公開講座を開催するための芸術家、個人、組織とのパートナーシップといったものを積み重ねることによって、より大きなものとなった。新たな研究の構築と日本美術の既存コレクションへの財源および必要とされる人材の拡充を目指して、更なる努力を続けることにより、これらのコレクションに秘められた可能性、すなわち、いまだ語られていない物語、を明らかにし、世界中の人々に示すことができるものと思われる。



図1： チェスター・ビーティー・ライブラリー
 Fig. 1: The Chester Beatty Library



図2： 「晚餐のための少女たち」の展示(2015年)
 Fig. 2: Installation of *Damsels for Dinner*, 2015



図3： 「晚餐のための少女たち」のためのペーパー・パンサー・プロダクションによるアニメーション・ワークショップ(2015年)

Fig. 3: Animation workshop with Paper Panther Productions for *Damsels for Dinner*, 2015



図4： 「友情の芸術」の展示(2017年)
 Fig. 4: Installation of *The Art of Friendship*, 2017

All images © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin

- 1 例：国文学研究資料館、チェスター・ビーティー・ライブラリー編『チェスター・ビーティー・ライブラリー絵巻絵本解題目録』、東京：勉誠出版、2002。
- 2 Lois Kapila, 'Brushing Up: The Tale of Oeyama by Anonymous', *Dublin Inquirer* 21 July 2015
- 3 Roger Keyes, *The Art of Surimono: privately published Japanese woodblock prints and books in the Chester Beatty Library, Dublin*, London: Philip Wilson Publishers (Sotheby), 1985.
- 4 Mary Redfern, *The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints*, Dublin: Chester Beatty Library, 2017.
- 5 Aidan Dunne, 'Surimono: a visually sumptuous Japanese artform', *Irish Times* 21 March 2017.

Stories to Be Told: Engaging Audiences with the Arts of Japan at the Chester Beatty Library

Dr. Mary Redfern

Curator of the East Asian Collections, Chester Beatty Library, Ireland

Profile

Mary Redfern joined the Chester Beatty Library in Dublin, Ireland, as Curator of the East Asian Collections in October 2015. Having previously worked as assistant curator for East Asia at the National Museum of Scotland, the Victoria and Albert Museum, and Bristol City Museum and Art Gallery, she completed her PhD on Japanese imperial ceramics and dining at the University of East Anglia. In 2016, she curated the exhibition *Hong Ling: A Retrospective* at the Chester Beatty Library, and in 2017, she curated *The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints*. In addition to catalogues prepared for these exhibitions, her publications include *Tennō no dainingu hōru* (The Emperor's Dining Hall) written with Yamazaki Taisuke and Imaizumi Yoshiko (Shibunkaku, 2017) and "Minton for the Meiji Emperor" in *Britain and Japan: Biographical Portraits, vol. X*, edited by Sir Hugh Cortazzi (Renaissance Books, 2016).

Presentation Summary

In considering how we might move beyond existing stereotypes of the arts of Japan and develop a broader appreciation, the acquisition of new material—whether contemporary works, or items un-/under-represented within the traditional confines of historic collections—is one course that might be profitably pursued. This presentation, however, focuses on the rich potential still to be found within existing collections. In particular, I aim to demonstrate that collections deemed 'specialist' can also enjoy a much broader appeal.

The case studies selected to illustrate this point are two recent exhibitions held at the Chester Beatty Library. The first exhibition, *Damsels for Dinner: Tale of Oeyama*, was held at the Library from June 2015 to January 2016 and curated by Ms. Laura Muldowney, Researcher for the East Asian Collections. I curated the second exhibition, *The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints*, held from March to August 2017.

The Chester Beatty Library

The great majority of the collections of the Chester Beatty Library came from the personal library of Sir Alfred Chester Beatty. Born in New York in 1875, Beatty made his fortune as a mining engineer and specialist, resettling in London in the early twentieth century. As Beatty's business interests flourished, so too did his passion for collecting art. First known as a collector of rare Western manuscripts, Beatty sought out rare books and manuscripts of diverse origins and forms from across Europe, the Islamic world, and Asia: the breadth of his collections matched only by their quality.

Retiring from business in 1950, Beatty moved his collections to Ireland. He commissioned a new Library building in the suburbs of Dublin, opened to scholars in 1953 and to the general public from 1954. On Beatty's death in 1968, the Library building and collections were placed in trust for the nation, with the Irish government taking on responsibility for operational costs.

In the late 1990s, the Library's Board of Trustees took the significant decision to relocate the Library to a new site in the heart of the city. Facilities at the original building did not meet contemporary standards, and visitor figures were low, with fewer than 7,000 visitors in 1998. The new site chosen was the historic Clock Tower building of Dublin Castle. An extension was added, and the Library was formally opened on 7 February 2000 (Fig. 1).

Today this building houses two permanent galleries for display of the collections, staff offices, and a reading room for researchers' use, as well as a temporary exhibition gallery, lecture theatre, café, shop, conservation and photography studios. While still a resource for scholars, the Library today functions as an art museum, its new

building offering the location and capacity for greater access, public and educational programming, and dynamic display of the collections. Visitor figures have increased dramatically with more than 370,000 visitors in 2017, and satisfaction is high.

Damsels for Dinner: Tale of Oeyama

In 1917, Beatty visited Japan. He began to acquire Japanese art with a fervour, especially the illustrated narrative manuscript books and handscrolls known as *Nara ehon/emaki*. Archival records show that works including the mid-16th century *Tale of Musashibō Benkei*, and early Edo period scrolls *Tale of the Bamboo Cutter*, *Debate over Sake and Rice*, and *Tale of Muramatsu* were bought during this trip. Additional works were added following Beatty's return, forming a unique collection of international significance.

Now part of the permanent collections of the Chester Beatty Library, these works have drawn significant attention from scholars, with research symposia, cataloguing and digitisation projects and numerous publications.¹ They also featured prominently in international exhibitions of the Library's Japanese collections held at the Suntory Museum in 1988 and in the USA in 1992, but for the general public outside Japan, illustrated story scrolls and manuscripts remain among the less familiar of Japan's arts.

A popular legend in Japan, the *Tale of Ōeyama* is less familiar for European visitors. It tells the drunken ogre Shutendōji, who dined upon the maidens of Kyoto at despicable banquets before finally being defeated by the brave hero, Raikō. The Library's *Tale of Ōeyama* scrolls date from the mid-seventeenth century and tell this story across three richly illustrated handscrolls. Between 2012 and 2015, these scrolls were conserved by Restoriant conservation studio, Leiden, thanks to a generous grant from the Sumitomo Foundation.

The exhibition *Damsels for Dinner* marked the completion of this conservation project (Fig. 2). The scrolls were displayed in three cases, each 6m long, allowing about half of the complete work to be shown. In-case text panels presented key background on the story of Ōeyama, the handscroll format and the conservation project, while smaller labels alongside the work addressed the developing narrative. A video presentation within the gallery documented the conservation process, offering visitors a glimpse 'behind the scenes' while also demonstrating the work and resources that the preservation of cultural heritage demands.

Public programming to accompany the exhibition was varied and fun. In addition to academic and informative lectures, practical workshops were held in collaboration with artists and practitioners. Workshops in calligraphy, stop motion animation, and mask making specifically targeted towards adults, teens and children proved very popular and brought the stories and artistry in the scrolls to life (Fig. 3).

Damsels for Dinner was well received by visitors: a pertinent reminder that as important as the Library's illustrated handscrolls are to the academic community, they are also enduring stories, and highly entertaining in themselves. While particular characters and narratives may be new to visitors, the stories are nonetheless familiar. As one reviewer wrote, 'On one side, a maiden-eating, blood-guzzling demon. On the other, valiant fighters. In other words, good versus evil.'² Such rich stories have the strongest potential to attract new audiences to Japanese art.

The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints

Beatty's interests in Japanese art continued from the time of his 1917 visit to Japan, but it was only after the founding of the Chester Beatty Library in the 1950s that he began to collect Japanese prints, engaging print specialist Jack Hillier to develop the collection. Beatty set out with the aim of making his collection more representative – indeed today the *ukiyo-e* woodblock prints of the Edo period may be the most readily recognised of Japan's arts – but in time his attention was caught by much less familiar privately-commissioned prints known as *surimono*.

Printed in small and luxurious editions for Edo's *kyōka* poetry circles, *surimono* paired the poets' verses with illustrations by leading artists. Rather than being commercially sold, they were exchanged within these literary networks. Between 1954 and 1963, Beatty and Hillier amassed a collection of some 375 remarkable *surimono* prints. The collection was fully catalogued by Roger Keyes in a ground-breaking publication in 1985, establishing its importance for scholars in the field.³

One of a number of events held by the Library to mark the 60th anniversary of formal diplomatic relations between Ireland and Japan, *The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints* was held in 2017 (Fig. 4). The exhibition explored the social world of *surimono*: the people that commissioned and made these prints, the occasions on which they were shared, and the poems and literary knowledge they embodied.

The exhibition was thematically and spatially organised to guide the visitor into the world of Edo's poetry circles before exploring different aspects of *surimono* and the formation of the Library's collection. 80 prints were displayed on the walls, together with a small group of related poetry books and albums in desk cases. Individual object labels reinforced key ideas for each theme while also highlighting specific details to encourage close viewing. The aim throughout was to keep the text informative and accessible.

Funding from the Japan Foundation enabled publication of a fully-illustrated catalogue, which closely following the structure of the exhibition.⁴ As with the gallery texts, this was written for an interested reader with no prior knowledge. The exhibition was also accompanied by a full programme of public events: lectures, demonstrations, artist-led workshops, musical performances, and film presentations targeted towards different visitor groups. These events highlighted different aspects of the prints, serving as a bridge to draw in new audiences with interests in (for example) poetry, music or illustration, who might otherwise have little knowledge of Japanese art.

The Art of Friendship was visited by more than 130,000 people: the highest attendance for an exhibition at the Library in the last three years. Adjusting the numbers to monthly averages, it is one of only two exhibitions at the Library to have achieved over 20,000 visitors per month in this period. To date, 800 copies of the catalogue have been sold. The richness of these prints and the stories that they tell have entranced and inspired visitors. As the *Irish Times* observed, '*surimono* require close attention, but the rewards are immense'.⁵

Conclusions

There can be no doubt that the Chester Beatty Library's narrative paintings and *surimono* prints are among the highlights of its Japanese collections. As well-regarded as these collections are in specialist circles, they also have the potential to captivate and inspire much wider audiences. As a museum, we can both play to our strengths and broaden the appreciation of Japanese art.

The success of the exhibitions discussed was furthered by a combination of a solid foundation of research upon the collections, external funding that enabled conservation and catalogue publication, and partnerships with artists, individuals and organisations for a rich public programme. As more is done to develop new research and bring additional resources to existing collections of Japanese art, the potential of these collections – the stories waiting to be told – can be unlocked and presented to audiences across the world.

¹ For example: National Institute of Japanese Literature and the Chester Beatty Library, 『チェスター・ビーティー・ライブラリイ 絵巻 絵本解題目録』 [Descriptive catalogue of Japanese illustrated manuscripts and printed books in the Chester Beatty Library], Tokyo: Bensei Publishing, 2002.

² Lois Kapila, 'Brushing Up: The Tale of Oeyama by Anonymous', *Dublin Inquirer* 21 July 2015

³ Roger Keyes, *The Art of Surimono: privately published Japanese woodblock prints and books in the Chester Beatty Library, Dublin*, London: Philip Wilson Publishers (Sotheby), 1985.

⁴ Mary Redfern, *The Art of Friendship: Japanese Surimono Prints*, Dublin: Chester Beatty Library, 2017.

⁵ Aidan Dunne, 'Surimono: a visually sumptuous Japanese artform', *Irish Times* 21 March 2017.

事例報告 2

近年の刀剣ブームと日本のミュージアム

酒井 元樹

東京国立博物館 調査研究課 主任研究員



略歴

日本刀や刀装具、仏教工芸品などの金工品について、統一された視点から歴史理解が可能となるよう研究を行なっている。主な論文に「鎌倉時代における刀身彫刻の研究」「西大寺所蔵金銅透彫舎利容器について」があり、共同担当した展覧会に「春日大社 千年の至宝」展(2017)、「ボストン美術館 日本美術の至宝」展(2012)などがある。

発表内容

2015年以降、日本刀に対する社会の関心は大きく変わった。刀剣を美少年に擬人化したキャラクターが登場するゲームが生まれ、そのモデルとなった実際の刀剣をみるため、青年層の来館者が急増したのである。コンピューターを介して、日本刀という日本美術が再発見された「状況」が突如あらわれた。これ以降、刀剣の展示室には明らかに多くの来館者が訪れるようになり、刀剣に対する関心が大きくなったことがうかがえる。また、これまでにあった刀剣に寄せられたブームと呼べる強い関心は、主に中高年層の男性を中心とするものであったが、今回は青年層の女性を中心とする点がこれまでにない特徴である。ミュージアム(ここでは刀剣の展示施設となる「美術館」や「博物館」を指す)にとってこの年齢層の来館者が増加することは、一見刀剣を未来に伝える好機であることを予感させる。

しかし、本ブームによってミュージアムに重要な課題が与えられたのも事実である。ミュージアムで文化財が公開される時、解説など何らかの情報が発信されるものだが、それは研究者としての学芸員による調査の蓄積であり、刀剣研究の成果ともいえる。日本における刀剣への造形的理解は中世からの長い歴史があり、分野内で完結する研究は現在でも活発に行われている。さらに、その水準も極めて高く、先人たちは偉大である。だが、残念なことに、刀剣研究の成果は、他の美術工芸史研究と相互関連が充分に取られているとはいえない。ゆえに日本の歴史を学術的に語る際、刀剣史を包括した議論が生まれることは少ない。

そこには様々な理由が存在しているが、鑑賞という側面に絞った場合、刀剣を鑑賞する要素が「非日常的な専門用語」で構成されているからであり、その特徴を容易にイメージすることができない点にあるからだろう。従って、刀剣を初めて鑑賞する来館者や他分野の研究者に、焼刃の模様である「刃文(はもん)」やこれを構成する輝く粒子の「沸(にえ)」といった言葉を用いて刀剣の魅力や歴史的意義を伝えるのは極めて難しい。しかし、こうした用語を駆使して刀剣の特徴を整理し、刀工の作風を高度に体系化した鑑賞の歴史は、先人たちが刀剣に対して高度な美的価値を見いだしてきたことを意味しており、刀剣が歴史学全体のなかで十分に精査されないのは、わが国の文化史を理解する上で極めて「惜しい」状況といえる。

そうであるならば、ミュージアムのなすべきことは「研究」である。研究という学芸員の基本に立ち返ってその成果を着実に発信すること。また、先人たちが築いた刀剣に関する高い研究水準を理解・維持しようと努力し、同時に歴史学全体とつながりをもった新たな視点を持つ必要がある。この方針に立った具体的な活動としては、①刀剣への即物的理解、②あらゆる分野の美術工芸史学の研究論文も掲載される査読誌への研究発表、③他の歴史学の研究成果を応用した新たな着目点、そして④研究成果を踏まえた情報発信である。

①刀剣への即物的理解は、刀剣、特に刀身固有の保存活動のなかにある。刀身は、表面に薄く塗られた防錆用の油を一定の間隔で塗り直し、現在の保存状態を維持することが求められる文化財である。この作業は伝統的に「手入れ」と呼ばれている。手入れは、刀身の現状維持を第一の目的とするが、歴史的には熟覧の過程で刀剣独自の専門用語を実作品によって把握し、刀剣の特徴や刀工の作風について理解を深める機会となることが知られている。手入れは、保存活動であるため特定の研究成果に結びつくことは少ないものの、歴史的に高められた刀剣鑑賞の内容や水準を追認することで、学芸員は刀剣を見る「基礎力」を養うことになる。

②あらゆる分野の美術工芸史学の研究論文も掲載される査読誌への研究発表は、歴史研究全体なかで刀剣史研究が厳正に査読される点が重要である。①の手入れで培った基礎的な見識をもとに成立した研究をこうした媒体のなかで発表することは、「近代以前より続く刀剣鑑賞の方法論を、近代的な学術的環境で論理的に提示すること」となる。一例を示せば、発表者は東京国立博物館研究誌『MUSEUM』（査読誌）643号（2013年4月）、671号（2017年12月）において、同館所蔵の短刀が、名物「岡山藤四郎」という、16世紀の武将で岡山城を治めていた小早川秀秋（1582～1602）が所持し、その後徳川家康から尾張徳川家に伝来し、幕末に同家から宮中へ献上された歴史的に重要な刀剣であることを論じた（図1）。この研究は、短刀が先人たちの手入れによって良好な保存状態が保たれていたことで検証の機会が与えられ、その論証にあたっては、徳川美術館などの研究成果や日本美術刀剣保存協会所蔵の史料が必要不可欠な根拠となった。もちろん、研究対象の短刀や関連する刀剣の見解は、手入れで培った知見が前提となっている。

③他の歴史学の研究成果を応用した新たな着目点は、②で提示した検証方法の比重に変化を加えたもので、「他分野の研究成果を積極的に参考にして、新たな歴史理解を試みること」を意味する。発表者は、『MUSEUM』652号（2014年10月）において、和歌山・丹生都比売神社の神宝である葦手絵兵庫鎖太刀を考察し、その刀装の鞘において、和歌などの歌詞の一部の文字を不規則に配す「葦手絵」という手法を用いて、今様2首が示されている可能性を指摘した（図2）。この論証においては、日本刀剣史だけではなく、日本美術史、国語学、日本歌謡史などの研究成果を盛り込み、同太刀が、今様の歌詞の内容や、同種の芦手絵をあらわした太刀の佩用事例から、その造形に慶賀という統一した表現意図があったことを論じた。こうした研究は、根拠が学際的な要素で立脚しているため日本刀剣史の新たな様相を提案することができるが、その反面、専門分野以外の考察も含んでいるため、発表にあたっては「より厳格な査読」が必要であることを経験した。

④研究成果を踏まえた情報発信は、ミュージアムにおける、刀剣の展示や来館者に向けた解説などを指す。これまでの①から③の活動は、博物館から発する情報の根拠となり、さらには刀剣の即物的理解や論文発表などで養われた論理的思考は、刀剣の歴史的重要性を社会に学術的に提示する際に有効に機能する。ミュージアムの学芸員が、作品を理解し、また論文発表を行う理由は、歴史的事実を探究することは自明の理であるが、それ以上に「できるだけ正確な情報を社会に発信する力を身につけること」にある。それゆえに、学芸員は、文化財に対する基本的な知見を蓄え、自らの考察が査読によって厳しく問われる必要があるのである。例えば、2017年12月5日から東京国立博物館本館14室で開催された特集「刀剣鑑賞の歴史」では、刀工の名が銘に切られたものと、無銘であるものの、作風を整理した知識によってその刀工の作とみなしたものを同時に陳列するなどして、刀剣鑑賞の高い水準を実作品によって示した（図3）。ここでは、発表者が手入れを通じて熟覧を重ねた刀剣のなかから展示テーマに適切な作品を決定し、特集の図録においては作品解説や刀剣鑑賞の歴史を論理的で極力分かりやすく記した（図4）。わずか15口の刀剣を展示した小さな展覧会であるが、刀剣の観察によって得た知識と、論文投稿時における査読者からの貴重な助言を受けた経験がなくしては成立し得なかった試みであった。

以上の発表者の活動は、調査研究と展示公開を基本的な業務とするミュージアムにとっては「ごくありふれている」といってよいほど常套的である。また、これを実践する研究者にとっても、多大な時間と地道な努力を必要とするものである。しかし、他分野の歴史学者からさえも理解しづらいイメージがあり、その一方で鑑賞の歴史が長い時間を有する刀剣に対しては、これまでに述べた研究方法が刀剣の歴史的重要性を示す上でもっとも有効で確実な手段であるように思う。そして、こうした学術的見地に基づく情報発信は、一過性のブームに止まらない、社会への「刀剣の未来への伝達」を促す方法だと確信する。



図1： (左) 『MUSEUM』671号表紙
 (右)短刀 銘吉光(名物 岡山藤四郎)
 Fig. 1: Cover page of *MUSEUM*, no. 671 (left); *tanto* sword by Yoshimitsu (the *meibutsu* sword “Okayama Toshiro”) (right)



図2： (左)和歌山・丹生都比売神社所蔵 葦手絵兵庫鎖太刀
 (右)佩表における葦手文字の対応
 Fig. 2: *Tachi* sword with Hyogo-gusari mounting, held by Niutsuhime Jinja shrine, Wakayama (left); a corresponding diagram of the *ashide-e* characters on the scabbard (right)



図3： 特集「刀剣鑑賞の歴史」 展示風景
 Fig. 3: From the thematic exhibition, *The History of Appreciating Swords in Japan*

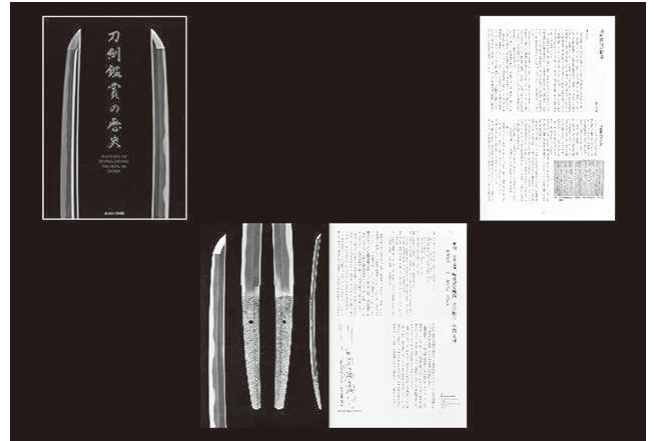


図4： 特集「刀剣鑑賞の歴史」 図録
 (表紙(左)、作品解説(中央)、論考(右))
 Fig. 4: The catalogue for the thematic exhibition, *The History of Appreciating Swords in Japan*: cover page (left), explanations of the works (center), and essay (right)

Japanese Museums and the Recent Popularity of Japanese Swords

Mr. Motoki Sakai

Curator, Research Division, Tokyo National Museum, Japan

Profile

Motoki Sakai conducts research on Japanese metalwork, including swords and sword fittings as well as Buddhist applied arts, while emphasizing a holistic approach that allows for a better understanding of history. His articles include *A Study of Sculptural Decoration on Blades of Swords in the Kamakura Period* and *The Gilt Bronze Openwork Reliquary Preserved by Saidaiji Temple*. He has co-curated *Eternal Treasures from Kasugataisha Shrine* (2017), *Japanese Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston* (2012), and other major exhibitions.

Presentation Summary

In 2015, there was a major change regarding society's interest in Japanese swords (henceforth referred to simply as "swords"). A game in which the characters—all handsome young men—are personifications of historical swords was created, and, as a result, young people have been flocking to museums to witness first-hand the swords on which these characters are based. One could say that swords, which comprise a genre of art, were suddenly "rediscovered" through the medium of computers. Since then, the number of visitors to sword galleries has increased, reflecting a growing interest in this genre. Previously, it was mainly middle-aged and older men who were interested in swords, but now, this peak in interest centers around young women. Initially, the increase in the number of young women visiting museums (here, "museums" refers to art museums that display swords) may seem like a welcome opportunity to pass down swords to future generations.

This newfound popularity, however, has also presented museums with a major challenge. When cultural properties are exhibited in museums, associated information, such as interpretations of the works, is also provided. Such information is based on the accumulation of research conducted by curators, and is also the result of their studies on swords. In Japan, efforts to understand the formal qualities of swords have a long history dating back to Japan's medieval period, and research that remains within the boundaries of the highly specialized field of swords is still actively conducted. Moreover, the level of this research is exceedingly high—our predecessors were, without a doubt, very accomplished. But unfortunately, research on swords does not draw sufficient connections with research on the history of other decorative arts. Therefore, very rarely do academic discussions about history lead to lively debates on the history of swords.

Although there are various reasons for this, one reason is that the appreciation of swords requires the use of terminology that is far divorced from our daily language, and therefore, the distinguishing features of individual swords are difficult to comprehend. In this regard, it is extremely difficult for us to convey the appeal and historical significance of swords by using terms such as *hamon*, which refers to the temper pattern along the edge, and *nie*, which are the crystalline particles composing the *hamon*, to visitors who are viewing Japanese swords for the first time and also to researchers in other fields.

Nevertheless, the history of the appreciation of the styles of various swordsmiths, based on the understanding of the formal characteristics of swords through the use of this terminology, suggests that our predecessors found tremendous aesthetic value in swords. Considering the need to understand the cultural history of Japan, it is highly

regrettable that Japanese swords are not examined within the broader context of the study of history.

For this reason, museums should focus on research. Curators should return to the fundamental task of research, and disseminate its results. It is also necessary to understand and maintain the high standard for research established by our predecessors, while also having a mindset that allows for one to make connections with the study of history as a whole. The following are necessary if one is to follow this approach: (1) an objective and thorough understanding of swords; (2) the submission of research to peer-reviewed academic journals that deal with a variety of decorative arts (3); new points of view that incorporate research conducted in other historical studies; (4) and the dissemination of knowledge based on the fruits of one's research.

The first point—an objective and thorough understanding of swords—is achieved through the unique process of conserving swords, mainly the naked blades from which the mounting has been removed. Swords are cultural properties that must be preserved by reapplying on a regular basis a thin layer of oil that prevents the surface from rusting. Traditionally, this process is called *te'ire*. The primary purpose of *te'ire* is to preserve the condition of the blade. However, historically this process leads to a thorough understanding of the aforementioned terminology through the handling and direct observation of the blade. It is an opportunity to deepen one's knowledge of the formal characteristics of various swords and the styles of various swordsmiths. Although *te'ire* rarely leads to fruitful research because it is a conservation activity, it allows curators to cultivate the fundamental ability to observe and understand swords by acknowledging the act of sword appreciation, what this act consists of, and its high level, which was increased through the ages.

With regards to the second point—the submission of research to peer-reviewed academic journals that deal with a variety of decorative arts—it is important that the history of swords is rigorously examined within the larger context of the study of history. Publishing one's research through this medium (this research is based on the sound insight and judgement cultivated through *te'ire*), provides one with opportunities to logically express the methodology of sword appreciation, which has continued since premodern times, within a modern academic setting. To give one example, in issues 643 (April 2013) and 671 (December 2017) of *Museum* (fig. 1), an academic journal published by the Tokyo National Museum, I argued that a *tanto* sword in the Museum's collection is in fact the historically-important *meibutsu* sword *Okayama Toshiro*, which was in the possession of Kobayakawa Hideaki (1582–1602), a 16th-century warlord who ruled Okayama castle. This sword then became the property of Tokugawa Ieyasu, and was later passed down within the Owari branch of the Tokugawa clan. At the end of the Edo period, it was donated to a shrine by the same clan. My research was possible because our predecessors kept this sword in a good state of preservation. Past critical studies, such as those conducted by the Tokugawa Museum of Art, as well as historical records kept by the Japanese Society for the Preservation of Swords (Nihon Bijutsu Token Hozon Kyokai) were also invaluable for my argument. Moreover, during my analysis of this *tanto* and related swords, the judgement and insight that I cultivated through the process of *te'ire* was of course a necessity.

The third point—new points of view that incorporate the fruits of research in other historical studies—is an elaboration on the methodology of the second. It means that one should refer to research conducted in other genres and present new ways of understanding history. In issue 652 (October 2014) of *Museum*, I discussed a *tachi* sword with *Hyogo-gusari* mounting with *ashide* characters that is a treasure of Niutsuhime Jinja shrine in Wakayama prefecture. I noted that on the scabbard of this sword are two *imayo* poems inscribed using the *ashide-e* technique, in which characters from *waka* and other poems are arranged irregularly within the composition (fig 2). In this study, I made references to other critical studies in the fields of sword history, art history, the history of language, and song. Based on the contents of the *imayo* poems inscribed on this *tachi* and on examples of how *tachi* swords with similar *ashide-e* were worn, I noted that this sword was created with the intention of presenting a unified message, namely, a congratulatory message. Because evidence for my argument was based on interdisciplinary elements, I was able to examine the history of Japanese swords from a new perspective. However, because this study extended outside of my area of expertise, my experience led me to believe that strict peer review is a

necessity.

The fourth point—the sharing of knowledge based on the fruits of one’s research—refers to exhibitions of Japanese swords and explanations provided to museum visitors. The activities referred to in points one and three form the foundation of the information disseminated by museums. Moreover, objective understanding of swords, as well as logical thought, which is nurtured through the process of writing academic papers, help one to effectively present to the public, in an academic manner, the historical importance of swords. It goes without saying that curators attempt to understand works of art and publish their research for the purpose of uncovering historical facts. However, even more important is the fact that this task allows curators to acquire the ability to disseminate information to the public with as much accuracy as possible. Therefore, it is necessary that curators accumulate knowledge of cultural assets and that their academic studies be subject to strict peer reviews. To give an example, the thematic exhibition, *The History of Appreciating Swords in Japan*, held in Room No. 14 in the Honkan of the Tokyo National Museum from December 5, 2017, shows that throughout history, swords have been appreciated at a very high level of expertise. This was achieved by exhibiting swords bearing inscriptions of the swordsmiths who made them, together with swords that do not bear inscriptions but were determined to have been made by the same swordsmiths based on a clear understanding of style (fig 3). From among the swords that I have examined closely during the process of *te’ire*, I chose ones appropriate for this exhibition. In the exhibition catalogue, I made an effort to explain the works and the history of sword appreciation as logically and clearly as possible (fig. 4). Although the thematic exhibition was small in scale, with only 15 swords on display, it would not have been possible without the knowledge obtained through first-hand observation of swords, nor the valuable advice that I received during peer reviews of my research.

My pursuits, which I outlined above, are very commonplace—they are what one would expect from museums, the fundamental tasks of which are research and exhibition. For researchers who put those activities into practice, a great deal of time and steady effort are also required. However, I believe that the research methodology discussed above is the most effective and foolproof method for showing the historical importance of Japanese swords, which are difficult to understand even by historians in other fields yet have a long history of being studied and appreciated. Moreover, I believe that the dissemination of information based on academic understanding is an approach that will allow us to move beyond temporary trends and encourage society to pass down swords to future generations.

日本近代戦争展について

リアノン・パジェット

リングリング美術館 キュレーター (アジア美術) アメリカ

略歴

リングリング美術館キュレーター (東アジア)。2015年から2017年までセントルイス美術館にてA.W. メロン・フェローとして勤務、「利害の衝突：近代日本における芸術と戦争 (*Conflicts of Interest: Art and War in Modern Japan*)」では共同キュレーターを、「日本版画の世紀 (A Century of Japanese Prints)」ではキュレーターを務める。近代日本における浮世絵、染織、双六、文人画についての研究論文を発表している。



発表内容

従来の美術史の規範を越えた作品の展覧会を企画することは、めったに検証されることのない文化の側面に取り組み、深く根付いた思い込みを問い直し、美術、イデオロギー、歴史上の出来事、そしてそのような作品の作者や制作の目的となった人々の経験といったものの関係性を明らかにする機会となりうる。私は2015年にセントルイス美術館に採用され、アジア美術担当学芸員であるフィリップ・フー (Philip Hu) と共同で、軍事大国としての日本の台頭とその戦功、特に日清戦争 (1894～1895) および日露戦争 (1904～1905) に関連する約200点の作品によって構成された大規模な展覧会「利害の衝突：近代日本における美術と戦争 (*Conflicts of Interest: Art and War in Modern Japan*)」の開催に携わった。同展覧会では、寄贈された1,400点にのぼる版画、絵画、染織品、書物、エフェメラ等のコレクションから作品が展示された。寄贈されたこのコレクションにより、セントルイス美術館は、最大規模の日本近代戦争関連資料を所蔵する公の施設の一つとなった。

このコレクションは、セントルイス出身で同美術館の長年にわたる支援者であるチャールズおよびロザリン・ローエンハウプト氏によって収集され、寄贈されたものである。彼らは、1983年に、日清戦争と日露戦争に関連した作品を中心に収集を始めたが、コレクションが増えるにつれて、1868年の明治維新、戦間期、および十五年戦争 (1931～1945) を含む期間まで収集作品の範囲を拡大した。

今回の展示は約200点の作品で構成され、年代順に以下の5つのセクションに分かれている。

セクション1：序章：1860年代半ばから1890年代初頭まで

セクション2：日清戦争 (1894～1895年)

セクション3：戦間期：日清戦争直後、義和団の乱およびその他の軍事的出来事

セクション4：日露戦争 (1904～1905年)

セクション5：終章：日露戦争直後から1941年の真珠湾攻撃まで

展覧会の開催に合わせて全238ページの図版入りカタログが出版され、この中では、詳細な解説や、学芸員および4人の外部の研究者による6編の論文という形式によって最新の研究成果を紹介されている。このカタログは、アリスアワードの最終選考に残ったほか、国際ファイン・プリント・ディーラー協会のブック・アワードで特別賞を受賞した。

この展覧会は、来館者に展示を見せる上で、さまざまな課題を提示するものであった。展示された資料

および主題は、多くの人々にとってなじみがないものであることが予想された。「伝統的な」日本美術に親しんでいる人は、近代日本のイメージ、特に軍事的な主題に違和感を覚える可能性がある上、暴力的なイメージは誰にとっても不愉快なものである。さらに、来館者、特に若い人たちは、作品の地政学的背景についてほとんど何も知らない可能性がある。

私たちは、ひとたび作品を目にしてもらえば、その歴史的・審美的な力はおのずと伝わるものと確信していた。来館者が展示内容を理解する際の助けとなるよう、展覧会の入口と章ごとに短い解説文のパネルを設置し、関連する歴史的背景を簡潔かつ中立的に説明した。また、各展示室に、交戦圏、交戦国と戦線、および西欧やアジアのさまざまな帝国の領土を示した地図も設置した。

もう一つの懸念は、これらの戦争が、特に中国人や韓国人としてのルーツをもつ人々にとって、今なお非常にセンシティブな話題であり続けているということである。展示作品のほとんどは、日本人向けに日本国内で作られたものであり、本質的にプロパガンダ色の強いものとなっている。なかには、敵の姿を描くにあたって、人種差別主義的なものや残酷なものもある。私たちは解説パネルを設置し、これによって、一部の展示資料は論議を呼ぶものであることを認めるとともに、当美術館はこれらの作品を教育的な理由で展示しており、これらの作品がそうした歴史上の出来事に対する当美術館の政治的・イデオロギー的立場を表すものではないということを説明した。

しかし、ある事例に関しては、人種問題を引き起こしかねない暴力的な作品をリストから削った。歌川小国政(1874～1944)の「暴行清兵ヲ斬首スル図」(1894)という作品である。この木版画は、赤十字病院を攻撃したとして、日本兵が中国人兵士を処刑する場面を描いたものである。

2006年に、この絵はいわゆる「MIT ビジュアルライジング・カルチャーズ (MIT Visualizing Cultures) 事件」の原因となった。ビジュアルライジング・カルチャーズは、マサチューセッツ工科大学 (MIT) のジョン・ダワー教授と宮川繁教授が監修するオンラインの論文シリーズである。ここに掲載された論文の一つ、「アジアからの脱却 (Throwing off Asia)」で、この小国政の作品へのリンクが張られた。この絵についてのダワー教授の記述は日本の軍国主義を強く批判するものであったが、ウェブサイトを見た人の中には、この作品を含めたこと自体がそこで描写されている暴力の賛美にあたると思う人もいた。中国学生・研究者協会 (Chinese Students and Scholars Association) の会員からの抗議によって、編集者はウェブサイトの一時閉鎖に追い込まれた。

MITの事件では、両教授は中国の学生たちと会合をもって彼らの懸念について話し合うことができ、ウェブサイトはまもなく再開された。しかし、公共の美術館は、民間組織とは違う形で地域社会に対する説明責任を果たさなければならず、美術館の来館者は学生とは違い、学芸員が呼びかけて会合を行うというわけにはいかない。

展示の企画段階において、私たちは、作品そのものから注目をそらし、当美術館と地域社会との関係を取り返しがつかないほど傷つける恐れのある論議を招くことなく、それらの戦争における人種差別主義の役割に光を当てることのできる絵が他にあるのではないかと考えた。今にして思えば、私たちはあまりにも慎重すぎたのかもしれない。この絵を展示することによって、戦争の残虐性や、プロパガンダ、検閲について、また、私たちが個人的に不愉快に感じる作品に対してどう向き合うべきかについて、より活発な議論を行うきっかけを提供することができたかもしれない。

この展覧会は圧倒的好評を得た。来館者の感想からは、審美的性質や制作過程、およびその内容と歴史的価値に関して、彼らが作品を高く評価していることがうかがえた。私たちは展覧会の出口に記帳ノート置き、来館者に感じたことを書き込んでもらった。その感想を読むと、来館者が、日本の文化と世界の強国としての台頭について理解を深め、第二次世界大戦へとつながる出来事を日本の視点から垣間見ることができたと感じていることが分かった。私にとって最も嬉しく感じられたことは、大日本帝国の軍国主義やプロパガンダと現代のアメリカとの類似性について触れた感想がいくつかあったことである。

Exhibiting Conflict

Dr. Rhiannon Paget

Curator of Asian Art, John & Mabel Ringling Museum of Art, USA

Profile

Rhiannon Paget is the Curator for Asian Art at the John & Mable Ringling Museum of Art. Between 2015 and 2017 she was the A.W. Mellon Fellow for Japanese Art at Saint Louis Art Museum, where she co-curated *Conflicts of Interest: Art and War in Modern Japan* and curated *A Century of Japanese Prints*. She has published research on *ukiyo-e*, textiles, *sugoroku*, and literati-style painting in modern Japan.

Presentation Summary

Curating exhibitions of objects outside the art-historical canon can present opportunities to tackle seldom-explored aspects of a culture, to question ingrained assumptions, and explore relationships between art, ideology, historical events, and the experiences of the people by whom and for whom such objects were made. In 2015, I was hired by Saint Louis Art Museum to work with the curator of Asian art, Philip Hu, on the major exhibition *Conflicts of Interest: Art and War in Modern Japan*, comprising almost 200 objects relating to Japan's emergence as a military power and its military exploits, especially the first Sino-Japanese War (1894–1895) and the Russo-Japanese War (1904–1905). The exhibits encompassed prints, paintings, textiles, books, and articles of ephemera from a gift of 1,400 objects, which made Saint Louis Art Museum one of the largest public repositories of materials related to Japan's modern wars.

The collection was assembled and donated by St. Louis natives and long-time supporters of the Museum, Charles and Rosalyn Lowenhaupt. They began collecting in 1983, focusing on material connected to the first Sino-Japanese War and the Russo-Japanese War. As their collection grew, they expanded its scope into the decades bracketing the Meiji Restoration in 1868, the interwar years, and the Fifteen Years War (1931–1945).

The exhibition comprised almost 200 objects that were organized chronologically into five sections:

Section 1: Prelude: From the mid-1860s to the early 1890s

Section 2: First Sino-Japanese War, 1894–1895

Section 3: Interwar period: The aftermath of the first Sino-Japanese War, the Boxer Rebellion, and other military events

Section 4: Russo-Japanese War, 1904–1905

Section 5: Epilogue: The aftermath of the Russo-Japanese War until the bombing of Pearl Harbour in 1941

The exhibition was accompanied by a 238 page, fully illustrated catalogue presenting new research in the form of detailed text entries and six essays by the curators and four outside scholars. The catalogue was shortlisted for the Alice Award and received an honourable mention in the International Fine Print Dealers Association Book Award.

The exhibition presented various challenges in terms of reaching the museum's audience. We expected that for most visitors, the material and themes would be unfamiliar. Those accustomed to "traditional" Japanese art, images of modern Japan, especially military subjects, can be jarring, and images of violence can be unsettling for anyone. Furthermore, visitors, especially younger people, may have known little about the geopolitical background to the

objects.

We were convinced that once people encountered the objects they would find them historically and aesthetically compelling. In order to assist visitors in making sense of the exhibits, we provided short text panels at the beginning of the exhibition and in each section to explain concisely and neutrally the relevant historical background. We also provided maps in each gallery space showing the theatres of war, the combatants and battle lines, and the territories of the various Western and Asian empires.

Another concern we had was that these wars remain highly sensitive topics, particularly for people of Chinese and Korean heritage. Most of the objects in the show were produced in Japan for a Japanese audience and were propagandistic in nature. Some of them are racist or otherwise brutal in their depiction of the enemy. We displayed a sign acknowledging that some of the material was confronting and explaining that the museum was showing the works for educational reasons and that they themselves did not represent the museum's political or ideological position on these historical events.

In one case, however, we did omit a racially-charged image of violence, *Illustration of the Decapitation of Violent Chinese Soldiers* (1894) by Utagawa Kokunimasa (1874–1944). This woodblock print shows Japanese soldiers executing Chinese soldiers accused of attacking a Red Cross hospital.

In 2006, this image was the subject of the so-called “MIT Visualizing Cultures Incident.” Visualizing Cultures is a series of online essays directed by Professors John Dower and Shigeru Miyagawa at MIT. One of the essays, “Throwing off Asia,” provided a link to this print by Kokunimasa. Although Dower's description of the image was highly critical of Japanese militarism, for some visitors to the website its inclusion represented a celebration of the violence depicted. Protests by the members of the Chinese Students and Scholars Association forced the editors to take down the site temporarily.

In the case of MIT, the professors were able to hold a meeting with the Chinese students to discuss their concerns, and the website was soon restored. But a public museum is accountable to its community in a way that a private institution may not be, and museum visitors are not students that curators can call to a meeting.

At the time of planning the exhibition, we felt that there were other images through which we could address the role of racism in those wars without causing a controversy that might distract from the objects and irreparably damage our relationship with the community. In retrospect, I think we may have been too cautious. Showing the image may have sparked greater discussion about the brutality of war, propaganda, censorship, and how we should respond to material that we might find personally disagreeable.

The response to the exhibition was overwhelmingly positive. Visitor feedback indicated that they appreciated the objects in terms of their aesthetic properties, the processes by which they were made, and their content and historical value. At the exit to the exhibition we placed a notebook in which visitors were invited to record their responses. Their comments revealed that they felt that they had gained a better understanding of Japan's culture and its emergence as a world power, and were able to glimpse the events leading to the Second World War from Japan's perspective. Most gratifyingly for me, several comments reflected upon the similarities between militarism and propaganda in Imperial Japan and contemporary America.

事例報告 4

体験型展示「親と子のギャラリー びょうぶとあそぶ」の試み

藤田 千織

東京国立博物館 博物館教育課 教育普及室長



略歴

アメリカにてバンクストリート教育単科大学院修士課程博物館教育専攻修了。国立西洋美術館を経て、2005年より東京国立博物館に勤務、2017年から現職。学校団体の受け入れ（スクールプログラム）のほか、ガイドアプリ「トーハクナビ」、ファミリー・子ども向けのワークショップ、展示、ガイドツアーなどを多数企画・実施。企画担当した特集展示として親と子のギャラリーシリーズ「プライスコレクション 若沖と江戸絵画—あなたならどう見る？ジャパニーズアート」（2006年）、「美術のうら側探検隊」（2016年）、「びょうぶとあそぶ」（2017年）などがある。

発表内容

2017年7月4日から9月3日まで、東京国立博物館本館では、「親と子のギャラリー びょうぶとあそぶ—高精細複製によるあたらしい日本美術体験」と題した体験型展示を行った。本シンポジウムでは、この複製作品と映像プロジェクションを組み合わせた新しい展示の試みについて、その背景となった当館の教育担当部署のミッションや、きっかけとなった過去のプログラムとあわせて紹介した。

背景となるミッション

「親と子のギャラリー」は、博物館教育課の研究員が中心となって企画をする、体験型展示のシリーズ名である。当課のミッションは、11万7000件をこえる文化財のコレクションを生かして次のことを実現することである：

文化財を通して日本および東洋の伝統文化を体験的に人びとに伝え、日本と東洋の文化への理解を深めてもらうこと。それぞれの文化の多様性を尊重する心を伝えること。

特集「親と子のギャラリー」シリーズ

上記のミッションを果たすため、博物館教育課では、一般、ファミリー、小中高校の学校団体、障がいのある方々、大学あるいは大学院生などを対象に、さまざまな教育プログラムを行っている。今回事例報告で取り上げたのはそのひとつ、「親と子のギャラリー」という教育展示である。

「親と子のギャラリー」シリーズは、総合文化展（常設展）内の特集展示の一つとして、毎年2本行っているものである。教育部署の研究員が中心となって企画をし、各専門分野の研究員の協力を仰いで、解説を執筆し、展示作業を行う。シリーズ全体の特徴は、子どもから大人までを対象としていること、所蔵品を楽しんでもらうための新しい切り口を提案していること、簡潔でわかりやすい解説を心がけていること、そして直感的に楽しめる体験型の展示手法を活用していることである。

「親と子のギャラリー」は、視点を変えて作品を見る面白さを来館者に伝え、次からは自分ひとりでも別の

作品を楽しむことができる「新しい見方の提案」をめざしている。テーマの切り口、展示手法の両面において、館蔵品に今までとは異なる角度から光を当てる教育型展示である。このような教育展示を毎年行ってきた延長線上に、今回報告した2017年夏の親と子のギャラリー「びょうぶとあそぶ」は企画された。

もうひとつのきっかけ・ワークショップ「屏風体験！」

また、今回発表した展示「びょうぶとあそぶ」の発想の源は、当館で過去数年間行ってきた、複製品を活用したワークショップにもあった。この複製品は、キヤノン株式会社とNPO京都文化協会が共同で行っている社会貢献プロジェクト「綴プロジェクト」の一環で作られたものである。当館には、所蔵品の国宝「松林図屏風」の高精細複製を納めていただき、2011年から年間1～2回、この「屏風体験！」というワークショップで公開・活用してきた。各回10組の家族連れを対象に、かつては生活の場で使われる実用品であった屏風を、むかしの人のように体験してみることをテーマとしている。

まず、展示室にある屏風作品を鑑賞しながら、屏風の機能や役割、形状について簡単に話をしたあと、博物館の庭園にある伝統的な日本建築、応挙館に移動する。子どもたちは畳の部屋で、複製の松林図屏風を、ガラス越しでない環境で鑑賞する。そして、自由な形に松林図屏風を置けるとしたら、自分たちはどのような形にしてみたいかを考え、子どもたちのプラン通りに、美術品取り扱いの専門家の手で複製屏風が配置される。

屏風が空間を演出し、雰囲気を変える効果を実感したあと、後半は「光」をテーマに屏風を鑑賞する。蛍光灯を消し、自然光で屏風を味わった後、夜にむかって暗くなっていくさまを疑似的に体験するため、建物の雨戸をしめて暗くしていく。最後に、ろうそくの光を模した照明器具をともして鑑賞する。

本ワークショップでは、屏風が本来どのような文脈で使用され、鑑賞されてきたかを理解してもらうことをめざした。このようなワークショップを6年ほど行ってきた中で、ガラスケースに入れず、様々な照明や配置で見るといのは、複製品でしかできない鑑賞方法であり、こうした鑑賞が、屏風というものを身近に理解するために効果的であるという経験が蓄積されていった。



親と子のギャラリー「びょうぶとあそぶ」

毎年恒例の特集展示「親と子のギャラリー」の2017年の企画を考える際、ファミリーワークショップ「屏風体験！」で行ってきた鑑賞体験を展示化することをめざした。その結果、高精細複製品と映像のプロジェクトを組み合わせた体験型展示「びょうぶとあそぶ」が完成した。2017年7月から9月の2か月間限定の特集展示であった。本展示は「綴プロジェクト」のキヤノン株式会社と共同で企画をした。

教育を専門とする研究員だけでなく、絵画分野の研究員、そして展示デザインを専門とする研究員にもプロジェクトチームに参加してもらい、それぞれの専門分野からの知見を持ち寄った。展示の中では映像の演出も大きな役割を担っており、外部の映像制作・音楽制作のプロフェッショナルもプロジェクトに参加した。

とりあげた作品は、当館所蔵の長谷川等伯による国宝「松林図屏風」と、アメリカ・ワシントンD.C.のフリーア美術館所蔵の尾形光琳による「群鶴図屏風」である。これら「綴プロジェクト」で制作された高精細複製2点を、2つの展示室に1点ずつ展示した。

「びょうぶとあそぶ」は、以下の4つのねらいをもって企画された：

1. 屏風本来の鑑賞のかたちを体験してもらうこと。

2. 作品世界をより深く体験してもらうこと。
3. 展示以外の工夫を用いて鑑賞体験と作品理解を深めること。
4. 来館者自身の力での鑑賞をめざすこと。

2つの展示室を使用した。第一室は「松林とあそぶ」と題し、松林図屏風を展示した。アプローチ部分は半透明のカーテン状のスクリーンが吊り下げられ、松林の映像が投影される中を、カーブした壁沿いに歩いて行く。松林をイメージした香りの演出もされた。

このアプローチを抜けると、高さ5メートル、直径15メートルの半円筒形のスクリーンの前に、横幅約11メートル、奥行き約6メートルの畳張りのステージを設え、ガラスケースなしで「松林図屏風」の複製が展示されている。ここでは、靴を脱いで畳の上でリラックスして作品を楽しむことができる。

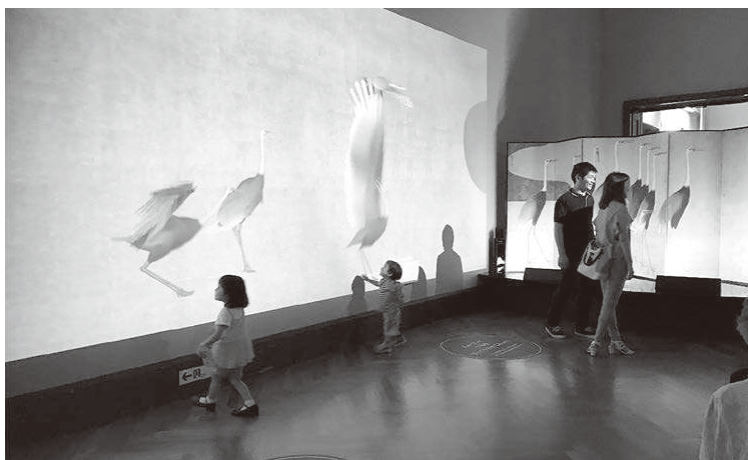
スクリーンに映し出されるのは、当館所蔵の、同じく長谷川等伯による「瀟湘八景図屏風」を題材に作られた映像である。この映像では、松林の外に広がっていたかもしれない広い風景とその四季のうつろいを、等伯の「瀟湘八景図屏風」を例にとって表現している。瀟湘八景図は中国の画題ではあるが、等伯自身の描いた風景世界の一例として、ここでは使用した。本来は水墨で描かれた画面が右から左に向かって色づき、春・夏・秋・冬の季節のうつろいがひとつの絵に込められていることも示唆される。映像にはまた、等伯の複数の作品に描かれているカラスが登場し、鑑賞者はカラスの視点に自分を託して自由自在に等伯の風景世界に没入することができる。カラスの滑空場面に合わせて風が吹いてきたりと、映像の中に入り込むような演出がなされている。



6分間の映像のあとは、屏風を鑑賞する4分間のサイクルがある。自由に想像しながら、「松林図屏風」の世界に遊べる時間である。やがて、照明が徐々に暗くなり、消えていく瞬間の屏風は、普段の展示室では見ることのできないものである。

第二室「つるとあそぶ」では、フリーア美術館の「群鶴図屏風」の複製（東京都美術館所蔵）を展示した。

この屏風では、ほぼ同じ姿形の鶴がリズムミカルに配置されている。あまり動きがないように見える鶴が、ゆるやかに変化する屏風の照明により、金の照り返しの具合が変わり、ちらちらと動いているようにも見える。展示された屏風の左側面の壁には、屏風からつながるように、金地に鶴が舞い降り、飛び立つ映像が投影された。この壁面の前の空間に4台のセンサーを設置し、鑑賞者の出入りに応じて、鶴が舞い降りてきたり、飛び去ったりする。また、壁に映し出される鶴に近づいて驚かすことでも鶴が飛び立っていくという、インタラクティブなしかけに気づいた子どもたちはすっかり夢中になり、繰り返し鶴を驚かせようとしていた。3分ほどの映像のサイクルが終わると、画面が暗くなり、鶴たちが屏風の中へと入っていく。そのあと、じっくりと屏風を鑑賞する時間を2分間もうけた。



この部屋では映像の鶴と遊びながら、絵の中に描かれる前後の鶴の姿を想像することができる。

ほかにも、屏風というメディアそのものの説明パネルや、屏風の作り方を示す模型などを展示した。さらにハンズ・オンコーナーを設け、屏風の蝶番の構造を説明した模型が置いてあったり、さまざまなタイプのミニチュア屏風をミニ畳の上に配置して遊ぶことのできる場とした。また会場では、裏面に絵や字をかき足してオリジナルの屏風が作れるワークシートを配布した。

会期中、総合文化展内の別の展示室にある屏風作品を関連展示「びょうぶをみる」と位置づけ、誘導を行った。通常の商品情報に並べて、エドゥケーター視点からの平易な解説パネルなどを置くことで、親と子のギャラリーで提案される切り口（見方）を、通常の展示を見る時にも応用できる展開を用意した。「親と子のギャラリー」での発見を、単体のものとして終わらせず、その後自分の力で鑑賞するときに役立ててほしい、との思いが込められている。

またこの展示では、ダンス・パフォーマンスも行った。ダンサー・酒井幸菜氏に、この空間、作品、映像に呼応して約20分の作品上演を依頼した。全6回で約1200人の参加者があった。「松林図屏風」と、投影される映像の関係への理解を深め、促すような振付で、来館者の鑑賞体験をより深いものにする試みであった。

本展示は、作品の世界に自分が飛び込む、あるいは作品の世界がその外にまで広がって見える、新しい鑑賞のかたちの提案を試みたものであった。完全に自由に見るというだけでなく、制作背景や作品解釈に基づいた鑑賞方法が提案できたことは、絵画を専門分野とする研究員との協働があつてこそであった。また、館内に従来のおソドックスな展示があるからこそ、このような鑑賞の多様性の提案の意義が深まったように思う。今後とも、日本美術鑑賞に新鮮な光を投げかける教育プログラムを行っていきたい。

Immersive Exhibitions: *The Family Gallery, Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art*

Ms. Chiori Fujita

Senior Manager, Education Programming, Tokyo National Museum, Japan

Profile

Chiori Fujita received her Master's in Museum Education at the Bank Street College of Education in New York. After working at the National Museum of Western Art, she came to the Tokyo National Museum in 2005, where she has held the position of Senior Manager of Education Programming since 2017. She is involved in the planning and execution of various activities and programs, including school visits (School Program), content creation for the museum app (TohakuNavi), family-oriented workshops and exhibitions, and guided tours. She has planned a number of thematic exhibitions, including ones from the Family Gallery series, such as *Jakuchu and Edo-period Painting from the Price Collection: How Would You Look at Japanese Art?* (2006), *Unlocking the Secrets of Art* (2016), and *Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art* (2017).

Presentation Summary

The Tokyo National Museum (TNM) organized an experience-based exhibition titled *The Family Gallery, Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art* in the Honkan, which was held from July 4 to September 3, 2017. At the International Symposium “Reinventing Japanese Art through Museum Experiences,” I discussed this new type of exhibition, which combined a high-resolution reproduction of Hasegawa Tohaku's *Pine Trees* with video imagery, along with background information about the mission of TNM's Education Department and the past programs that prompted this project.

Mission

The Family Gallery is the name of an experience-based exhibition series in which educators in TNM's Education Department take the lead in planning. The department's mission is to use our collection of cultural properties, which numbers over 117,000 items, to inform visitors about the cultures of Japan and other Asian countries through experience-based programs, to deepen their understanding of these cultures, and to emphasize the cultural diversity of each country.

Thematic Exhibitions: The “Family Gallery” Series

To fulfil the aforementioned mission, TNM's Education Department provides a wide array of educational programming targeting the general public; families; primary, junior, and high school students; individuals with disabilities; as well as undergraduate and graduate students. The presentation I gave focused on one of these programs: a series of educational exhibitions called “Family Galleries.”

The Family Gallery series consists of thematic exhibitions held biannually at TNM. When planning the content of each Family Gallery, our museum educators take the lead, and receive the cooperation of curators who specialize in the relevant genres to write the labels and carry out the installations. Features of this series include: targeting a wide audience, from children to adults, introducing new ways of enjoying the arts, providing labels that are concise and easy to understand, and utilizing experience-based exhibitions that can be enjoyed intuitively.

The Family Gallery aims to communicate how art can be enjoyed from various perspectives, and proposes new methods of viewing art—methods that visitors can utilize for different occasions in the future. It is an educational exhibition that sheds light on the museum’s art from entirely new perspectives in terms of themes and exhibition methods. As an extension of such educational exhibitions, *The Family Gallery: Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art*, was organized for the summer of 2017.

Another Catalyst: The Workshop, *Experiencing Folding Screens*

The idea for *Diving into Screen Paintings* was also inspired by workshops utilizing reproductions of paintings. These workshops have been held at TNM for the past several years. The reproductions were made as part of the “Tsuzuri Project,” which is being conducted through collaboration between Canon Inc. and the nonprofit organization, Kyoto Culture Association, for the benefit of society. This project produced a high-resolution reproduction of Hasegawa Tohaku’s *Pine Trees*, a National Treasure held by TNM, which the Museum has used once or twice a year since 2011 for the *Experiencing Folding Screens* workshop. Inviting 10 families each time, we allowed them to experience folding screens, which used to be part of everyday life, just as people in the past did.

In each workshop, participants first look at the screens in the galleries while being given brief explanations of their functions, roles, and forms. Then they proceed to the Okyokan in the Museum Garden, which is a teahouse and an example of traditional Japanese architecture. In a room with *tatami* mats, the children look at the reproduction of Tohaku’s *Pine Trees* in a completely exposed state, with no glass or railings, and then plan how they would like the screens to be positioned. Professional handlers then position the screens according to the children’s plans.

After the children experience how this pair of folding screens can alter the space and change its atmosphere, for the second half of the workshop they view the screens with regard to the theme of “light.” After turning off the fluorescent lights and viewing the screens under natural light, the shutters are closed to simulate the sunlight dimming as night draws closer. Finally, the participants view the screens with artificial lighting that simulates candlelight.

We aimed to allow participants to deepen their understanding of the context in which screens were used and appreciated. Moreover, in these workshops, which we have organized over the past six years, appreciating art without glass cases, with various types of lighting, and in different positions, would not have been possible with the original artworks. Through this experience we also realized that this method of art appreciation is effective for gaining an intimate understanding of folding screens.

The Family Gallery: Diving into Screen Paintings

When planning the 2017 Family Gallery, we aimed to turn the experience described above into an exhibition. As a result, *Diving into Screen Paintings*, in which a high-definition reproduction was combined with video imagery, was planned as a two-month Thematic Exhibition, from July to September 2017. This exhibition was organized with Canon, which is involved in the Tsuzuri Project.

Educators, painting specialists, and exhibition designers joined the project team, and contributed knowledge from a range of fields. Video imagery also played a significant role in this exhibition, with specialists who make video imagery and interactive contents contributing to the project. The artworks on which this exhibition focused were Hasegawa Tohaku’s *Pine Trees* from TNM’s collection, and Ogata Korin’s *Cranes*, from the collection of the Freer Gallery of Art in Washington D.C. High-definition reproductions of the two artworks, which were made through the Tsuzuri Project, were displayed in two separate exhibition rooms.

Diving into Screen Paintings was planned with the following aims in mind:

1. Allowing visitors to experience the screens as was originally intended.
2. Allowing visitors to experience the world conjured up by these works on a deeper level.
3. Deepening understanding of these works and the experience of appreciating them through methods other than just exhibition.
4. Nurturing visitors’ abilities to appreciate art on their own.

Two exhibition rooms were used. In the first room, which was titled “Strolling in a Pine Forest,” we displayed the reproduction of *Pine Trees*. The first part consisted of a curving corridor in which partially-translucent curtains were hung. Video imagery of a pine forest was projected onto these curtains, while aroma oils were used to create a fragrant smell reminiscent of a pine forest.

After passing through this corridor, visitors were greeted with a stage covered with tatami mats, about 11 meters wide and six meters deep. The reproduction of *Pine Trees* was displayed at the far end of this stage in an exposed state. This stage was partially encircled by a concave screen five meters tall and 15 meters in diameter. Visitors took off their shoes and climbed onto the stage to enjoy the art in a relaxed manner.

What was projected onto this screen was video imagery inspired by *Eight Views of the Xiao and the Xiang Rivers* by Tohaku, which is also held by TNM. The imagery showed an expansive landscape, with changing seasons, similar to what may have surrounded the scene depicted in *Pine Trees*. Although *Eight Views of the Xiao and the Xiang Rivers* is subject matter that originated in China, we decided to use it here as one of the landscapes in the artistic world created by Tohaku. The video imagery suggested that the original ink painting shows the cycle of the four seasons from right to left, beginning with spring, and also included crows, which often feature in the Tohaku’s paintings, allowing visitors to witness his landscapes freely from a bird’s-eye view. As the crows glide through the air, visitors feel a breeze that further immerses them in the imagery.

The six-minute video imagery was followed by a four-minute period of time for appreciating the screens, allowing visitors to use their imaginations to freely explore the scene depicted in *Pine Trees*. The lighting then became gradually dimmer, causing the screens to fade from view in a sight one cannot experience in a regular gallery.

The second room, titled *Playing with the Cranes*, displayed a reproduction of the aforementioned *Cranes* screens. On these screens, nearly identical cranes are arranged rhythmically. These cranes, which usually appear as static motifs, seemed to move slightly due to gradual changes in lighting that caused the gold leaf of the screens to shimmer and reflect the light in different ways. On the wall to the left of the screens, video imagery of cranes swooping down onto a gold ground and then taking off created a connection with the screens. Four sensors installed in front of this wall caused the cranes to swoop down or take off in response to visitors coming in and out of the room. Moreover, moving close to the cranes caused them to fly away. Children who noticed this, became memorized by the video imagery, and tried to scare the cranes into flying away over and over again. After three minutes, the video would dim, and the cranes would walk into the adjacent screens. Visitors then had two minutes to appreciate the screens. This room allowed visitors to play with the cranes while imagining how they may have looked before and after the moment that is captured in the screens.

In this room we also provided labels about the folding screen format, a model showing how a folding screen is constructed, and other information. There was also a hands-on corner, where a model showed visitors how the paper hinges of folding screens work, and where miniature models of various screens could be played with and arranged on a miniature floor with tatami mats. In addition, we distributed “Design Your Own Folding Screen” worksheets, on which visitors wrote and drew pictures to create original designs for folding screens.

During this exhibition, the screens on display in other galleries for TNM’s permanent exhibition were presented as a related exhibit, *Enjoying Screen Paintings*, and visitors were guided to them. These screens, in addition to the usual labels, featured explanations in plain Japanese that shared the educators’ points of view with visitors. This allowed the approach to art appreciation that was employed in the Family Gallery to be introduced in other galleries within the regular exhibition. We did not want the discoveries that people made in the Family Gallery to be limited only to this gallery. Rather, we wanted visitors to be able to utilize what they learned when appreciating art in other situations.

Furthermore, we also incorporated a dance performance into this exhibition. We had a dancer, Ms. Yukina Sakai, give a performance of about 20 minutes that responded to the space, artwork, and video imagery of the exhibition. About 1,200 visitors attended the six performances. Her choreography helped the audience to gain a deeper understanding of *Pine Trees* and the associated video imagery, enhancing the visitor experience.

This exhibition attempted a new approach to art appreciation, in which visitors “dived” into the scenes shown in the artworks, and in which these scenes were expanded beyond the confines of their compositional spaces. We

were able to provide an experience that not only let visitors freely view the works, but also appreciate them with regard to the circumstances of their creation and the interpretation of their contents because of cooperation with curators who specialize in painting. Also, because visitors were able to see this new type of exhibition together with the more orthodox exhibitions at our museum, the deeper significance of presenting a variety of ways in which one can appreciate art was brought to light. I hope to create more educational programming that will shed new light on Japanese art and the ways in which it may be appreciated.

発表 1

興味をそそり、喜ばせ、驚かせるために：スコットランド国立博物館において日本文化を見せる

ロジーナ・バックランド

スコットランド国立博物館 世界文化部東アジア課長 イギリス



略歴

スコットランド国立博物館学芸員として日本コレクションを担当。ケンブリッジ大学にて日本学を専攻、卒業後は日本で翻訳者として活動。ニューヨーク大学のインスティテュート・オブ・ファイン・アーツにて博士号（美術史）を取得後、大英博物館で数年間勤務。研究分野は18～19世紀の日本絵画および版画。著作に『春画：日本のエロティック・アート (Shunga: Erotic Art in Japan)』（British Museum Press, 2010）、『国のために自然を描く—滝和亭と明治日本の中国趣味文化への挑戦 (Painting Nature for the Nation: Taki Katei and the Challenges to Sinophile Culture in Meiji Japan)』（Brill, 2013）等がある。現在、新たな東アジア常設展示の計画を担当中。

発表内容

今回の発表では、「ミュージアムにおける日本美術の再発見」がスコットランド国立博物館とどのように関わるかを次の3つのセクションに分けて検討した。すなわち、a) (当博物館をよくご存じない聴衆に向けて) 当博物館およびそのコレクションを紹介しながら過去の実績を分析すること、b) 現在の活動を紹介すること、ならびに c) 今後数年の間の予定について説明することである。

スコットランド国立博物館は多くの領域を横断的に扱う博物館であり、世界中で収集された自然史から科学技術、芸術・文化に至る幅広い分野の所蔵品を有し、その数は1,200万点以上にのぼる。当博物館が扱っていないただ1つの分野としては「美術品」をあげることができ、西欧の絵画と彫刻は所蔵していない。また、当博物館は約12,000点にのぼる日本コレクションを所蔵しており、これはスコットランドで最大、ロンドンを除く英国全体でも最大の規模となっている。重要な分野として、木版画、陶磁器、武器・甲冑、細密工芸品（印籠や根付）、考古学的資料、アイヌ文化、現代工芸をあげることができる。

過去

当博物館は、科学への理解を深め、工業デザインを向上させ、商業上の利益を増加させようという英国全体での大きな動きの一環として、1854年に設立された。建物の建設は1861年に着工され、完成までに約20年の歳月を費やしている。

設立者の意図は世界中の工業製品および応用美術作品の包括的な作例を示すことにあり、その対象には当然ながら日本も含まれていた。購入した品に加え、医師、商人、宣教師として日本を訪れたスコットランド人からの多くの寄贈品もあった。木版画は1886年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館との共同購入で入手したほか、2,000点以上の所蔵品が1908年から1914年の間にニール・ゴードン・マンロー医師（横浜で発掘調査を行い、後に北海道の二風谷に移住した人物）から寄贈された。更に、1956年には銀行家であっ

たウィリアム・クレバリー・アレクサンダー氏の遺族から重要な陶磁器が、2015年にはデヴィッドとアン・ハイアット・キング夫妻からアート・ファンド (Art Fund) を通じて330件の作品群が、それぞれ寄贈されている。

1996年から2014年にかけて、香港の実業家であるゴードン・ウー氏の資金援助を受けて設置されたギャラリーでは中国、日本、韓国の作品が展示され、他館から作品を借りての日本美術およびデザインの特別展も幾つか開催された。それでもなお常設コレクションは殆ど注目されず、日本語に通じた学芸員もいなかった。

現在

スコットランド国立博物館はその使命を、「スコットランド、他の国と文化、自然界の過去と現在のすべてを、保存し、解釈し、身近なものにすること」としている。利用しやすさと来館者が直接関わりを持てることが、構成される展示および博物館で行われる活動について、そのすべての基盤をなす主要な概念となる。当博物館は2004年から、19世紀半ばに建設された従来の建物を改修するとともに、28の常設展示室すべてを刷新するという、総額6,400万ポンド規模のマスタープランを実施している。これを完成させるため、本館は3年にわたって閉鎖された。第1段階は建物の改装であり、道路からの入館のしやすさを改善するとともに、最上階まで通じる2台のエレベーターと1台のエスカレーターを設置して人々の循環を促す施策を行った。第2段階では、自然界および世界の文化の展示に利用する16の展示室を改装した。第3段階では、アート・デザイン・ファッション、および科学と技術をそれぞれ専門に扱う10の展示室を2016年に新設した。世界の文化の展示室はテーマ別となっており、日本の展示品はそのうち、「現地民族の文化 (Living Lands)」、「芸能と暮らし (Performance & Lives)」、「芸術的遺産 (Artistic Legacies)」の3つの展示室に含まれている。

スコットランド国立博物館で最初の専門家教育を受けた日本担当学芸員となった私が、調査を行い、新たに息を吹き込まなければならないコレクションの対象範囲は広範なものであった。この担当になって以降、私は中規模な展覧会として、「歌舞伎：日本の役者絵 (Kabuki: Japanese Theatre Prints)」(19世紀の役者絵コレクションの強みを利用)と、「日本磁器の名工 (Masters of Japanese Porcelain)」(4人の帝室技芸員による作品を展示)という2つの展覧会を企画した。



未来

2019年初頭に完了を予定している当博物館マスタープランの最終段階は、世界の文化の最後2室に位置することとなる展示室の整備であり、そこには古代エジプトギャラリーおよび東アジアギャラリーが開設される。東アジアギャラリーは、中国、日本、韓国を一緒に見せる空間として、英国内、そしておそらく更に広い範囲で見ても、類まれな存在となる。

この展示室には中国、日本、韓国それぞれのゾーンを設けるほか、共通の文化遺産を探る展示を随所に配置する。具体的には、1) 紹介映像を流す大型のデジタル展示台、2) 陶器作りおよび青銅器作りの原点を探る展示ケース、3) 東アジアの文字や書に関する大型の双方向ディスプレイ、4) 絹製品、漆工品、磁

器という、この地域で共通して使われ、かつ特徴的な素材を用いる工芸品について探る3つのデジタル展示台である。当博物館の空間およびコレクションの内容には制限があり、年代順展示という手法には不向きなため、代わりに、当コレクションの強みを活かした形で、来館者に向けて主要なメッセージを伝えることを目指す。すなわち、各セクションで、以下4つのテーマ、洗練された暮らし、輸出と出会い、科学技術と生産、現代文化の表現、を繰り返す形で展示を構成している。

課題は、限られたスペース内で、日本の美術と文化に関する数多くの重要なメッセージを来館者に伝えることである。具体的には、数千年にわたる長い歴史、アジア大陸との深いつながり、日本国内の多様性、徳川時代の社会構造、明治時代に起きた変化、現代にまで受け継がれている創造的努力といったものである。

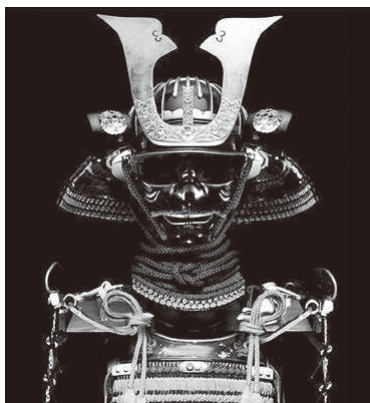
更に「全国的事業」の名のもとで、東アジアのコレクションを所蔵しながら当該分野の専門家を有していないスコットランド全域の地方・地域・大学に属するミュージアムとも連携を図っている。私たちは3つの施設に対し、それぞれの所蔵品の一部に焦点を当てる展示の作成を支援するほか、技能ワークショップを提供し、知識の移転を促進するオンライン・フォーラムを開設する予定である。



私は現在、スコットランド国立博物館内で企画するものとして、日本の芸術と文化に関するこれまでになく大規模な特別展に取り組んでいる。この展覧会は「サムライ：伝説と現実の狭間で (Samurai: Between Myth and Reality)」と題し、2022の夏に開催予定である。

1613年に徳川秀忠がスコットランドとイングランドの王ジェームズに甲冑を贈って以来、侍というイメージは遠い異国で日本を象徴してきた。今もなお、侍は世界の大衆文化に広く行きわたり、マンガ、ビデオゲーム、更に伝説的な映画「スターウォーズ」シリーズにまで、インスピレーションを与え続けている。しかし実際には、侍は時代によってその実相を異にしており、西欧世界で広く伝わる自己犠牲的で忠実な武士という既成概念の枠に留まるものではまったくない。この展覧会では侍という存在の歴史的な変遷を探り、今日まで続く日本国内外でのその概念の関連性を考える。侍というテーマはこれまでの展覧会でも取り上げられてきたが、いずれも刀と甲冑をはじめとした美術のみに注目するものであった。この展覧会は侍という“神話”やそれに関連する既成概念に疑問を投げかけるという点で、これまでにない独自性を持つものとなることを確信している。

この展覧会は、武士としての侍、支配者としての侍、理想としての侍、消費者・支援者としての侍、フィクションとしての侍という5つのテーマで構成される。



当発表を終えるにあたり、国際交流基金にお礼を申し上げたい。国際交流基金からは専門スタッフ増加プログラムのもとで、3年間にわたるアシスタント・キュレーターのポストへの資金提供を受けている。こうしたスタッフ資源の拡充は、今回ご紹介した内容にとどまらないあらゆる活動を実施するうえで欠かせないものである。

エディンバラでは、博物館が現在において意義を失っていくのではなく、博物館ならではの訴求力として、過去や現在の力強い本物の品に触れる機会を提供することで、デジタルの2次元的な平板さに代わるものを提示することができると考えている。研究や展示・解説の構築により、私たちはエディンバラにある日本コレクションを新たに目覚めさせ、再発見するとともに、さまざまな活動やイベントを通じてより幅広い人々に紹介すべく取り組んでいる。

To Intrigue, Delight and Surprise: Exhibiting Japan at the National Museum of Scotland

Dr. Rosina Buckland

Senior Curator, East & Central Asia Section, Department of World Cultures, National Museum of Scotland, UK

Profile

Rosina Buckland is curator of the Japanese collections at the National Museum of Scotland. She read Japanese Studies at the University of Cambridge and after graduation worked in Japan as a translator. She received a PhD in Art History from the Institute of Fine Arts (New York University) and worked at the British Museum for several years. Her research area is Japanese pictorial art of the 18th and 19th centuries. Her publications include *Shunga: Erotic Art in Japan* (British Museum Press, 2010) and *Painting Nature for the Nation: Taki Katei and the Challenges to Sinophile Culture in Meiji Japan* (Brill, 2013). She is currently planning the Museum's new East Asia permanent gallery.

Presentation Summary

In my presentation I explored how “the reinvention of Japanese art through museum activities” relates to the National Museum of Scotland across three sections: a) examining the historical achievements, by way of introduction to the museum and its collection (for those audience members unfamiliar with the institution); b) introducing current activities; and c) explaining what is coming in future years.

The National Museum of Scotland is a multi-disciplinary museum, holding more than 12 million items stretching from natural history, through science and technology, to art and culture from across the world. The one area not covered by the Museum is ‘fine art’, i.e. Western painting and sculpture. The Museum holds the largest Japanese collection in Scotland, and within the UK the largest outside London, comprising some 12,000 objects. Important areas are woodblock prints, ceramics, arms & armour, miniature art (*inrō* and *netsuke*), archaeological material, Ainu culture and contemporary studio crafts.

Past

The Museum was founded in 1854, as part of a larger movement within Britain to promote understanding of science, improve industrial design and increase commercial gain. Construction of the building began in 1861 and took nearly twenty years to complete.

The founders' intention was to provide a comprehensive sampling of the world's industrial and applied arts products, and this of course included Japan. As well as purchases, there were significant donations from Scots who travelled to Japan as doctors, traders or missionaries. The woodblock prints were acquired in 1886 as a joint purchase with the Victoria & Albert Museum; more than 2,000 items were donated in 1908–14 by the doctor Neil Gordon Munro (who excavated in Yokohama and moved to Nibutani, Hokkaido). As well as important ceramics donated in 1956 by the daughters of the banker William Cleverly Alexander, in 2015 a group of 330 works was given via the Art Fund by David & Anne Hyatt King.

From 1996 to 2014, a gallery funded by the Hong Kong businessman, Sir Gordon Wu, displayed works from

China, Japan and Korea, and there were a number of loan exhibitions of Japanese art and design. Nevertheless, there was little attention given to the permanent collection and there was no curator with Japanese-language ability.

Present

National Museums Scotland states its mission as being “to preserve, interpret and make accessible for all the past and present of Scotland, other nations and cultures, and the natural world.” Accessibility and engagement are the key concepts that underpin all the displays created and activities undertaken. Since 2004 the Museum has been carrying out a Masterplan, totalling £64 million, to renovate the original mid-19th century building and renew all 28 permanent galleries. To achieve this, the main building was closed for three years. Stage 1 was the physical remodelling of the building, with measures to improve accessibility through street-level access and to promote circulation by installing two elevators and an escalator all the way to the top floor. Stage 2 was the renovation of sixteen galleries for Natural World and World Cultures. Stage 3 was the delivery in 2016 of ten new galleries for Art, Design & Fashion and for Science & Technology. The World Cultures galleries are based on themes, and Japanese objects are included in three of them: Living Lands, Performance & Lives and Artistic Legacies.

As the first Japan curator at the National Museum of Scotland with specialist training, there has been plenty of scope for me to investigate the collection and bring it alive. Since my appointment I have created two medium-sized special exhibitions: *Kabuki: Japanese Theatre Prints* (drawing on the collection strength in 19th-century *yakusha-e*) and *Masters of Japanese Porcelain* (presenting works by four Imperial Household Artists).

Future

The final stage of the Museum’s Masterplan, which concludes the project in early 2019, will be the last two galleries for World Cultures, which are Ancient Egypt and East Asia. The East Asia gallery is unique within the UK, and probably much further afield, as a space that brings together China, Japan and Korea. The gallery will explore aspects of the shared cultural inheritance of East Asia, but also present the distinct developments of each culture.

The gallery will contain a zone each for China, Japan and Korea, and then explorations of the common heritage will punctuate the displays: 1) a large audio-visual screen displaying an introductory film; 2) a display case exploring the origins of ceramic-making and bronze-working; 3) a large interactive display on East Asian script and calligraphy; and 4) three digital lecterns, exploring silk, lacquer and porcelain as materials shared across, and characteristic of, the region. Neither space nor the collection allow for a chronological approach, so instead we play to the strengths of the collection to convey core messages. Thus, the displays are structured according to four themes that repeat in each section: Fine Living, Exports and Encounters, Technology and Production, and Contemporary Cultural Expressions.

The challenge is to convey to visitors a number of key messages about Japanese art and culture in a limited space: its long history stretching back millennia, the deep connexion with the Asian mainland, the diversity across Japan, the social structure during the Tokugawa period, the changes wrought during the Meiji era, and the continuation of creative endeavours today.

In addition, under the banner of a ‘National Programme’, we are working with local, regional and university museums across Scotland holding East Asian collections but with no relevant specialist. We will help three venues to create a display highlighting some of their material, as well as providing skills workshops and establishing an online forum to promote knowledge transfer.

I am currently developing the first-ever large special exhibition developed within the National Museum of Scotland on Japanese art and culture. The working title is *Samurai: Between Myth and Reality*, and it is scheduled for the summer of 2021.

Ever since 1613, when Tokugawa Hidetada sent a suit of armour to King James of Scotland and England, the image of the samurai has represented Japan far beyond its shores. Still today, samurai are pervasive in global popular culture, inspiring *manga*, video games and even the iconic *Star Wars* film franchise. In reality, samurai were different things in different periods and were much more than the stereotype prevalent in the West of self-sacrificing, loyal warriors. The exhibition will explore the historical shifts in the samurai and consider the continuing relevance of the concept today, both in Japan and outside. The theme of samurai has been taken up in exhibitions before, but these have concentrated on art, including swords and armour. I believe this exhibition will be unique in questioning the samurai myth and its associated stereotypes.

The exhibition will have five themes: Samurai as Warriors, Samurai as Rulers, Samurai as Ideal, Samurai as Consumers/Patrons, Samurai as Fiction.

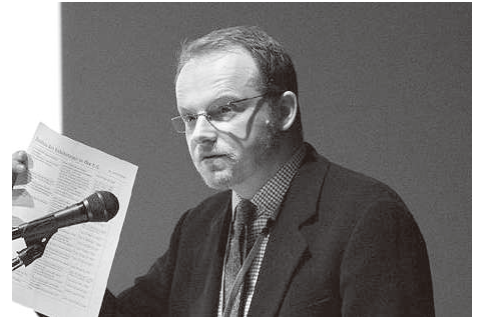
I concluded my presentation by thanking the Japan Foundation, which is funding a three-year Assistant Curator post under their Increasing Specialized Staff programme. This expanded staff resource is essential to deliver all the activities described, and many more.

We find in Edinburgh that, rather than losing relevance, museums' unique selling point is to offer an alternative to the two-dimensional tedium of the digital, offering an encounter with authentic and powerful objects from the past and present. Through research and the creation of displays and interpretation, we are reawakening and reinventing the Japanese collection in Edinburgh, and taking it to wider audiences through activities and events.

すばらしい新形態 — 漆工および竹工芸の伝統における変化

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 アメリカ



略歴

ミネアポリス美術館日本・韓国美術学芸部長。2008年から2013年まで、カリフォルニアのクラーク日本美術センター館長および学芸部長を務める。ライデン大学（オランダ）にて博士号を、ボン大学にて東アジア美術史の修士号を取得。日本の木版画の専門家として14の著作を出版。初出版作『日本の木版画：絵師・版元と傑作 1680～1900年』は世界各国約900館の図書館に所蔵されている。また、『版元と日本の版画：概要』は、日本の版画の版元についての世界初の網羅的な文献である。2014年にはその研究成果により国際浮世絵学会より受賞。ミネアポリス美術館、バーミングハム美術館、デトロイト美術館、ホノルル美術館、サンアントニオ美術館を含む、25にのぼる美術館にて、近世以前から現代までの美術や視覚文化など、多岐に渡る分野の展覧会を担当。

発表内容

伝統的な日本美術とみなされている分野の多くは外国を起源としているが、一旦日本に取り入れられた後に熟練した芸術家や職人の手によって独自の発展を遂げ、他の文化圏では見られないほど洗練されたものとなっている。そのような分野の例として竹細工と漆工があり、私は近年、これらをテーマとした2つの展覧会を企画した。

1980年代、花籠などの実用的なものに限らず、特に実用性のない彫刻作品も含めた竹を素材とした日本の芸術作品への関心が米国全域に広がりはじめた。私は、欧州で生まれ育ち、2008年に米国へと移り住んだため、欧州の大学での日本美術研究を通して、米国の各種コレクションで目にするような現代の作品に触れる機会は十分ではなかった。竹の芸術作品は過去においてのみならず、現在も欧州ではほとんど知られていないのである。そのため、アメリカで日本の竹籠を初めて見たとき、私は驚きを禁じ得なかった。竹は、「工芸」とみなされる多くの芸術形式と同様、欧米の大学のカリキュラムには含まれない傾向にある。また、日本では、竹への関心は高くなく、一般向けの展覧会は主に、文化の中心である東京や京都からは遠く離れた地方の小さい施設で開催されている。

1985年に東京国立近代美術館で開催された「竹の工芸：近代における展開 (Modern Bamboo Craft)」展は先駆的な取り組みではあったが、他の会場に与えた影響は殆どなかったように思われる。国立近代美術館自体においても、それ以降に竹を素材とした芸術作品が展示されたのは現代工芸の特集展示に限定される。2004年以降、日本で展覧会を開催しているのは竹作品と歴史的に強いつながりをもつ栃木県と大分県の美術館のみである。

私はウィラード・クラークのコレクションを中核とした展覧会「モダン・ツイスト：現代日本の竹芸術 (Modern Twist: Contemporary Japanese Bamboo Art)」を企画し、竹の現代作品のもつ刺激的・官能的・彫刻的な力を探り、この伝統的な工芸が現代美術の一つの分野にまで展開したことを示した。この展覧会では17人の芸術家による1960年代半ばから2010年までの作品38点を展示し、特に最近の10年間の作品に重きを置いた。

この展覧会は2011年から2017年までの間に全米9州（カリフォルニア、フロリダ、ハワイ、ルイジアナ、ミシガン、ニュージャージー、テネシー、テキサス、ワシントン）の14会場を巡った。竹作品は、米国の大都市中心部以外の、住民がほとんど日本美術に触れたことのないような地域においてさえも、来場者を魅了する存在であることが実証された。各会場ではそれぞれの必要に応じて展示方法を変えることができたため、実に多彩な展示が生まれることになった。当初は、人間国宝の作品、日本の東部、西部、南部それぞれの作家の作品という、4つのグループに分ける展示構成が用いられた。いくつかの会場では、この構成に囚われず、それぞれの限られたスペースの中で美しく見えるように作品を配置した。また、別の会場では作品の保存箱が展示に組み込まれたが、これは米国人の来場者が一般的にこうした概念に馴染みがないということからの配慮である。グレイス・ハドソン・ミュージアム&サン・ハウスでは、日本の竹と地元の要素との結びつきを引き出すために、1900年頃のポモ族インディアンの籠が展示に加えられた。



マウイ・アーツ&カルチュラル・センター
Maui Arts & Cultural Center



Map data ©2018 Google, INEGI



アジア・ソサエティ・テキサス・センター
Asia Society Texas Center



カラマズー・インスティテュート・オブ・アーツ
Kalamazoo Institute of Arts



グレイス・ハドソン・ミュージアム&サン・ハウス
Grace Hudson Museum & Sun House

私が企画を担当した展覧会「ハード・ボディーズ：現代日本の漆彫刻 (Hard Bodies: Contemporary Japanese Lacquer Sculpture)」は16人の芸術家による作品34点を展示するものとして、ミネアポリス美術

館で2017年10月より現在開催中である。漆は現代に至るまで、瓶子や料紙箱など、基本的に日用品や儀式で使うもの、あるいは飾るものとして用いられてきた。しかし、1950年代初頭に芸術家たちが初めて漆を素材とした彫刻作品を創ったことにより、そうした実用本位の伝統に革新がもたらされた。さらに、1959年以降生まれの芸術家で構成された、小規模でありながら新進的なサークルが、漆本来の特徴を見事に生かしつつ、革新的な概念に基づいた大型の作品を制作することにより、この素材に全く新しい方向性をもたらした。今回の展覧会では、これらの芸術家たちが21世紀に向けて漆をどのように飛躍させてきたかを、日本でさえもなかなか見られないほどの充実度で見せている。展覧会の開会に合わせて8人の作家が日本から空路駆けつけ、その後さらに1人が会場を訪れた。竹を素材とした芸術作品の場合と同様、日本では実験的形態よりも伝統的様式および機能の方が圧倒的に好まれており、こうした漆芸術における新たな動きも依然として懐疑的に受け止められている。



Brave New Forms: Lacquer and Bamboo Traditions in Change

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, USA

Profile

Dr. Andreas Marks is the Head of the Japanese and Korean Art Department at the Minneapolis Institute of Art. From 2008 to 2013 he was the Director and Chief Curator of the Clark Center for Japanese Art and Culture in California. He has a Ph.D. from Leiden University in the Netherlands and a master's degree in East Asian Art History from the University of Bonn. A specialist of Japanese woodblock prints, he is the author of 14 books. His first book, "Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680–1900," is held at almost 900 libraries worldwide. His "Publishers of Japanese Prints: A Compendium," is the first comprehensive reference work in any language on Japanese print publishers. In 2014 he received an award from the International Ukiyo-e Society in Japan for his research. He has curated exhibitions in a variety of media from pre-modern to contemporary art and visual culture at 25 museums including the Minneapolis Institute of Art, Birmingham Museum of Art, Detroit Institute of Arts, Honolulu Museum of Art, and the San Antonio Museum of Art.

Presentation Summary

Many areas of what is considered traditional Japanese art originated abroad, but after being introduced to Japan were developed independently among skilled artists and artisans to a level of sophistication unsurpassed by other cultural groups. Such examples include bamboo basketry and lacquerware, the subjects of two exhibitions I have curated in recent years.

In the 1980s, interest in Japanese bamboo art, encompassing not only functional objects such as baskets for flowers, but especially non-utilitarian, sculptural objects began to spread through the United States. Born and raised in Europe, I moved to the U.S. in 2008 and my university studies in Japanese art had not prepared me for what I would encounter in American collections. Contemporary bamboo art was, and remains, virtually unknown in Europe, and my first encounter with Japanese bamboo baskets was one of complete astonishment. Bamboo, like many art forms considered to be "craft," tend not to be included in university curricula in Europe or the U.S. In Japan, the fascination for bamboo is yet to catch on, and public exhibitions are mostly staged at smaller institutions in rural areas, far away from the cultural metropolises of Tokyo and Kyoto.

The exhibition 竹の工芸—近代における展開 (*Modern Bamboo Craft*) at the National Museum of Modern Art, Tokyo, in 1985, was a pioneering effort but seems to have had little effect on other venues, even on the National Museum of Modern Art itself, where bamboo art has since been shown only in survey exhibitions of modern craft. Since 2004, museums located in Tochigi and Oita prefectures, which have strong historical connections to bamboo art, have been the only ones mounting exhibitions in Japan.

With the collection of Willard Clark at its core, I curated the exhibition, "Modern Twist: Contemporary Japanese Bamboo Art," to explore the evocative, sensual, and sculptural power of contemporary bamboo art and to present how a traditional craft has been redefined as a modern art form. It presented 38 works by 17 artists that date

from the mid-1960s to 2010 with a strong emphasis on the last ten years.

Between 2011 and 2017 the exhibition was shown at 14 venues in 9 states (California, Florida, Hawaii, Louisiana, Michigan, New Jersey, Tennessee, Texas, and Washington). Bamboo art has proven to be a medium that fascinates audiences outside the metropolitan hubs of the U.S., even in regions that receive little exposure to Japanese art. The venues were allowed to modify the installation according to their needs, which resulted in very different displays. Originally the works were grouped into four areas: Living National Treasures, artists from Eastern, Western, and Southern Japan. Some venues disregarded this structure and instead aligned the works aesthetically and within the limits of their available space. Some integrated the artworks' storage boxes into their displays, because American visitors in general are unfamiliar with this concept. The Grace Hudson Museum & Sun House added Pomo Indian baskets from around 1900 in order to draw a connection between Japanese bamboo and their local constituents.

My current exhibition “Hard Bodies: Contemporary Japanese Lacquer Sculpture,” presenting 34 works by 16 artists, opened in October at the Minneapolis Institute of Art. Until the modern period, lacquer was principally used for articles for daily or ceremonial use and presentation, such as wine vessels and document cases. In the early 1950s, artists revolutionized this utilitarian tradition by creating the first sculptures made from lacquer. A small but enterprising circle of artists, all born since 1959, has pushed the medium in entirely new directions by creating conceptually innovative, large-scale works that superbly exploit the natural characteristics of this medium. My exhibition shows how these artists have catapulted lacquer into the 21st century, once again, on a level rarely seen even in Japan. Eight of the artists flew in from Japan to attend the exhibition opening; a ninth artist has visited since. As with bamboo art, in Japan preferences for traditional styles and function over experimental forms prevail, and there remains skepticism towards this new movement in lacquer art.

発表3

琳派の再発見

古田 亮

東京藝術大学大学美術館 准教授

略歴

東京藝術大学大学美術館准教授。専門は近代日本美術史。「再見!シカゴ・コロンブス博覧会」展、「琳派RIMPA」展、「揺らぐ近代」展（倫雅美術奨励賞受賞）、「夏目漱石の美術世界」展、「SOTATSU」展、「ダブル・インパクト」展などの展覧会を企画。著書に『俵屋宗達』（平凡社新書、サントリー学芸賞受賞）、『高橋由一』（中公新書）、『美術「心」論』（平凡社）、『視覚の日本美術史』（ミネルヴァ書房）、『特講 漱石の美術世界』（岩波書店）など。共編著として『横山大観』『近代日本の画家たち』（ともに平凡社別冊太陽）、『日本彫刻の近代』（淡交社）、『日本近現代美術史事典』（東京書籍）など。



発表内容

はじめに

今回のテーマ「ミュージアムにおける日本美術の再発見」を、「パンドラの箱が開いた!」と題した藝大コレクションで行った事例からはじめにご紹介したい。特集テーマの「真似から学ぶ、比べて学ぶ」では、いくつかの作品を二つならべて比較展示したのだが、例えば浦上玉堂の誰もが認める優品と、現在の玉堂研究から見て認められない作品とを並べて展示するという試みを行った。私の狙いは、美術館の来館者に、自分の目で見ることの大切さ、面白さを感じてもらいたいということにあった。

ミュージアムの役割は、価値の定まったコレクションを美しく展示し分かりやすく解説することであることはいまでもない。しかし、教えられる見方ではなく探し出していく見方こそが重要ではないか、というのが私のキュレーターとしての考え方である。

「パンドラの箱」とは、各美術館博物館が持っているコレクションの宝箱のことだとお考えいただきたい。そこに眠っている作品の価値は、未知数なのである。限られた研究者が定めた価値だけが作品の価値を決めるわけではない。本日は、この貴重な機会に、日本美術の作品がいかに見る側の「眼」に委ねられているかを確認しつつ、そうであれば、私たち学芸員はどのようにそれを見せしていくべきなのか、そして何を「再発見」していけばよいのかについて述べさせていただきたい。

1. 2004年 「琳派 RIMPA」展

日本美術史のなかでも琳派ほど「再発見」をとともなうジャンルは他にない。2004年に東京国立近代美術館で私の企画によって開催した「琳派 RIMPA」展を例にお話したい。そもそもなぜ、近代美術館で古美術を扱うのか。私の意図は明快だ。琳派とは近代になって「創られた」ものだったからである。日本では、古美術の概念も美術史という理論も、近代になってから創られたものだ。今ではどの教科書でも琳派は桃山

時代の俵屋宗達と本阿弥光悦にはじまると、書いてある。しかし、狩野派と違って、琳派という流派名も実態も近世以前には存在していない。明治以降、ジャポニズムの隆盛によって、まず尾形光琳が海外から注目されることによって、「光琳派」が生まれ、光琳の私淑した宗達、光悦を再発見したことで「宗達・光琳派」があとづけられ、戦後になって酒井抱一ら江戸琳派なども含めて「琳派」と総称するようになったのである。2004年の展覧会では、まさに、この琳派再発見の順番で展示を構成した。つまり、光琳、宗達、抱一の順である。

この展覧会一番の冒険は、琳派をローマ字表記のRIMPAと変換したことであった。そのことによって琳派は日本美術史の文脈から解放され、私たちは、世界の、あるいは現代の美術に拡散している琳派的要素をふたたび見つけ出す、能動的、積極的な気持ちを持つことになる。この後、古美術の展覧会のタイトルにローマ字表記が頻繁に現れるようになったことに、時代がそうした見方を受け容れていく方向に進んでいったのだと感じている。

2004年展では、展示の一番はじめの作品として光琳とグスタフ・クリムトを並べた。クリムト作品のもつ装飾性は、きわめてRIMPA的であり、それも光琳的な、あるいはジャポニズム的な様式を持つと考えたからである。

2. 『俵屋宗達』の刊行

この展覧会をきっかけとして、2010年、私は『俵屋宗達 琳派の祖の真実』（平凡社新書）を執筆した。琳派の祖と紹介される宗達について、今述べた観点から、「琳派」とは近代以降の美術史が作り上げたジャンルであって、宗達の仕事の重要性は、それとは別のところにあるのではないか、という考えを述べたものである。この本を書くモチベーションは、私自身が2004年展での展示にかかわり、宗達が他の作家たちとはまったく違った「別格」の印象を持ったことにある。つまり、私自身が、宗達を再発見したというわけだ。

同書で私が強調したのは、俵屋宗達がいかに20世紀的な画家であるかということであり、また、それゆえに、20世紀の日本美術史と密接な関係をもつ画家であった、ということである。

宗達再発見のきっかけとなったのは、1913年に開催されたはじめての宗達展である。これ以前、明治時代の45年間というものは、ひたすら尾形光琳を顕彰し、神格化する傾向にあった。光琳への西洋人たちの熱い眼差しは、光琳芸術の装飾的、デザイン的な側面を高く評価したことに端を発していた。伝記不詳の宗達については、光琳が私淑した画家といった程度の認識しかされず、光琳の影にかくれた存在であった。しかし、1913年の展覧会を契機として、出品作を掲載した豪華図録も刊行された。この展覧会の開催と、『宗達画集』の刊行は、宗達への関心を飛躍的に高める効果があった。

明治期、ジャポニズム、そしてアール・ヌーヴォーという西洋からの眼差しによって評価された光琳に対して、宗達の場合は、雑誌『白樺』や輸入画集などを通じて紹介される西洋の芸術思潮にうながされて注目を浴びた。宗達は、「自己」「生命」「自由」「造形」などを尊ぶ新しい芸術観によって見出されたのだとあってよいであろう。

宗達芸術は、大正期あるいは20世紀初頭の芸術思潮があったからこそ、再発見されたのだということを忘れることはできない。

3. フリーア美術館開催「宗達展」*Making Waves*

さて、2015年、ワシントンDCにあるフリーア・サックラー美術館において、琳派に関係した展覧会を開催する企画が持ち上がり、私は同館のジェームス・ユーラック博士と日本側主催者の国際交流基金と連携をとりながら、展覧会をキュレーションしていくこととなった。

この時の企画は、基本的には2004年の「琳派 RIMPA」展の考え方を骨子としていたが、その上で、拙著で論じた宗達芸術の魅力の世界に発信することを心がけた。つまり、「琳派・RIMPA」展が「宗達」展へと進化したといってもよいであろう。英文タイトルは、ローマ字表記の「SOTATSU」と、サブタイトルとしてMaking Wavesと決まった。

この展覧会をフリーア・サックラー美術館で開催した意義はきわめて大きかったといえる。なぜなら、チャールズ・フリーアが収集した日本美術作品の中には俵屋宗達の代表作として著名な《松島図屏風》と《雲龍図屏風》などが含まれているにもかかわらず、本人の同館への寄贈条件として館外への貸出を禁じたために、そうした貴重なコレクションが他の作品と同時に展示される機会がこれまでに一度もなかったからである。

グローバル化していく世界の状況の中で、日本文化のユニークな一面を浮き上がらせようという意味では、宗達芸術を世界的視野で問うこの展覧会の試みは意義があったのではないかと感じている。

4. 宗達芸術の現代的な再評価

では、宗達を再評価すべき、今日的な造形理念があるとするれば、それはどのようなものなのだろうか？

考えるヒントを与えてくれたのは、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグが1960年代に書いた評論である。グリーンバーグは「Modernist Painting」の中で、モダニズム絵画の重要な要素として真っ先に「平面性」を強調している。平面性は、ルネサンス以来長いあいだ西洋美術の基本であった、画面内に三次元空間を創出するという課題への異議申し立てであり、周知の通りアール・ヌーヴォーの根幹を成す規範となって、それ以降の絵画のスタイルを決定的に変えていった。

しかし、ここでより重要と思われるのは、20世紀絵画のモダニズム的規範となるのは平面性ばかりでなく、フレーム意識であり、完成の意識であり、テクスチャーであり、価値観であり色彩のコントラストであると、同論文でグリーンバーグが指摘していることである。西洋モダニズムの文脈のみならず、それと宗達、宗達と日本の20世紀絵画との円環的なつながりを考える上で重要な指針といえるだろう。

さらにグリーンバーグは、「抽象表現主義以後」において、1940年代以降に起こったアメリカ現代絵画を論じるにあたって「絵画性 Painterly」という用語によって、その重要性を説いている。ここで言及される「解放的な素早い描き方、もしくはそのように見える描き方」というのは、宗達作品でいえば、《鹿下絵巻》に、そして「はっきりと描かれた形体ではなくて、にじんで溶解したようなマッサ」や「むらのある絵画の染み込みや濃度」は《雲龍図屏風》に、あるいは、「大まかで荒いリズム。激しい色彩」は《松島図屏風》に、それぞれ重ね合わせることができる。抽象表現主義の諸特徴は、どれも宗達画の特徴といってよいものである。

このグリーンバーグの言説に導かれ、宗達の絵画性は平面性と深奥性のはざまに浮かび上がる生動感であると捉えられるとするならば、まさにその絵画性を生み出した宗達こそが私の宗達像の根幹をなすといってもよい。宗達は、単純化や装飾化によって画家の個性を発揮した。つまり、宗達は、20世紀的な、ないしはモダニズム的な用語例に鑑みて、絵画性なるものを表現した画家といえることができるのである。

まとめ

改めて問い直してみよう。なぜ、宗達は20世紀になって再発見され、なぜ、21世紀に世界的視野から注目を浴びるようになったのか。しかも、なぜ、日本美術史上もっとも高い評価の画家のひとりと認められるようになったのか。

私は、そこには美術史家の机上の学問的評価ばかりではなく、20世紀以降の画家たちによるリスペクトが重要な役割を担ったと考えている。そして、その際に重要だったと考えるのは、そうした画家たちを刺激す

る場となったさまざまな展覧会の開催である。戦後間もない1951年、ここ国立博物館（当時）で宗達光琳派展とアンリ・マチス展が同時期に開催されたことがある。宗達は、この時、マチス展によってより深く理解されたのだった。

この時、宗達光琳派展とマチス展が同時にここで開催されたのは、当時はまだ国立西洋美術館がなかった故の偶然だったのだが、その相乗効果はきわめて高く、安田靉彦、加山又造らも二つの展覧会の印象を熱く語っている。

私たち展覧会企画者の使命は、無論、専門の研究者や画家たちを刺激することだけではない。幅広い年齢層の一般鑑賞者たちが、自分の目で見ることの大切さ、面白さに気づき、一人ひとりに何らかの「再発見」をうながすような場を提供することこそが大変重要なのだと、私は考えている。

Making Waves: Rediscovering the Art of Rimpa

Prof. Ryo Furuta

Associate Professor, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Japan

Profile

Ryo Furuta is Associate Professor at the University Art Museum, Tokyo University of the Arts. He specializes in the art history of modern Japan, and has curated a number of exhibitions including *World's Columbian Exposition of 1893 Revisited: 19th-century Japanese Art Shown in Chicago, U.S.A.* (1997), *Rimpa* (2004), the award-winning *MODERN ART IN WANDERINGS: In Between the Japanese- and Western-style Paintings* (2006), *Natsume Soseki and Arts* (2013), *Sotatsu: Making Waves* (2015–2016), and *Double Impact: The Art of Meiji Japan* (2015). His books include the award-winning *Tawaraya Sotatsu* (Heibonsha Shinsho), as well as *Takahashi Yuichi* (Chuko Shinsho), *Bijutsu Shin Ron* (Heibonsha), *Shikaku no Nihon Bijutsushi* (Mineruva Shobo), and *Tokko: Natsume Sosoki no Bijutsu Sekai* (Iwanami Shoten). He is co-author and co-editor of *Yokoyama Taikan* (Heibonsha Bessatsu Taiyo), *Kindai Nihon no Gakatachi* (Heibonsha Bessatsu Taiyo), *Nihon Chokoku no Kindai* (Tankosha), and *Nihon Kingendai Bijutsushi Jiten* (Tokyo Shoseki).

Presentation Summary

Foreword

To start with, I would like to introduce one example of this symposium's theme, "Reinventing Japanese Art through Museum Experiences," through an exhibition of objects from the Tokyo University of the Arts Collection. In this exhibition, titled *Pandora's Box: Finding the Wondrous in the Geidai Collection*, works were exhibited in pairs for comparison under the theme of "learning through imitation and comparison." For example, an excellent piece by Uragami Gyokudo was exhibited side by side with a piece that, according to studies on this artist, is not by his hand. Needless to say, my intention was to have museum visitors realize the importance and enjoyment of truly examining works of art with their own eyes.

It is obvious that the role of a museum is to exhibit its collection of established authenticity in a beautiful manner with easy-to-understand labels. At the same time, as a curator, I believe that the most important point is to appreciate works by "searching" on one's own, rather than being told how to appreciate them.

"Pandora's Box" is used to indicate a treasure box of collections possessed by individual galleries and museums. Therefore, the values of the pieces in the collections are unknown. The value of a piece of art cannot be determined by the value set by researchers alone. I would like to take this precious opportunity to discuss how much the value of Japanese art has been entrusted to the "eyes" of viewers. Based on that notion, I would like to further discuss how we curators should show such works of art to viewers and what we need to "rediscover."

1. The Exhibition *Rimpa* in 2004

No other category in Japanese art history has been associated with "rediscovery" as much as *Rimpa*. I would like to talk about this by taking the *Rimpa* exhibition as an example. This exhibition was planned by myself and

held at the National Museum of Modern Art, Tokyo in 2004. First of all, why did a museum of modern art deal with premodern art? My intention was very clear. It was because the concept of *Rimpa* was “created” in the modern period. In Japan, both the concept of “premodern art” and “art history” were created in the modern period. Every textbook today states that *Rimpa* was started by Tawaraya Sotatsu and Hon’ami Koetsu in the Momoyama Period. However, unlike the Kano School, there was neither a school nor a group called *Rimpa* before the modern period. Because of the rise of Japonisme in the Meiji Period, Ogata Korin was the first Japanese artist to receive recognition overseas, which resulted in the birth of the “Korin School.” Then, works by Sotatsu and Koetsu, who were adored by Korin, came to attention, and the concept of the “Sotatsu-Korin School” was created. It was after World War II that the generic name *Rimpa* (lit. “Rin School”) was established, and it included Edo *Rimpa* led by Sakai Hoitsu and other artists. At the exhibition in 2004, the exhibited pieces were shown in the order of rediscovery. In other words, Korin, Sotatsu, and Hoitsu were exhibited in this order.

The biggest risk taken during this exhibition was to write “琳派” (*Rimpa*) as “RIMPA” using Roman letters, rather than the usual Chinese characters. This served as a trigger by which *Rimpa* was emancipated from the context of Japanese art history and by which active and positive moods were created among us for working on rediscovering *Rimpa* elements that must have been dispersed in the world and in modern art. Since our attempt, exhibition titles using Roman characters have become frequent. It seems that the time has come for such a perspective to be accepted.

At the 2004 exhibition, works by Korin and Gustav Klimt were exhibited side by side at the very start of the gallery. It was because we thought that the decorative nature of Klimt’s art strongly characterizes the RIMPA-style element and, specifically speaking, indicates the Korin-style tradition or the Japonisme-style tradition.

2. Publication of *Tawaraya Sotatsu*

Motivated by the 2004 exhibition, I wrote a book entitled *Tawaraya Sotatsu: The Truth about the Founder of Rimpa* (published by Heibonsha Shinsho) in 2010. The perspective I described in this book is as follows: From the above-mentioned standpoint, with regard to Sotatsu, the patriarch of *Rimpa*, considering that “*Rimpa*” is a category created in the art history of the modern period, the importance of Sotatsu’s work may exist elsewhere. My motivation for writing this book lies in my impression, when I was involved in the 2004 exhibition, that Sotatsu seems to be “exceedingly special” compared to other artists. In other words, I myself rediscovered Sotatsu.

What I emphasized in this book was that Tawaraya Sotatsu was an extraordinary painter whose works had a touch of the 20th century. For that reason, he also became a painter who had established a close relationship with the Japanese art history of the 20th century.

The rediscovery of Sotatsu started at the Sotatsu exhibition held in 1913. Up to that time, for 45 years during the Meiji Period, there had been an overwhelming tendency to praise and even deify Ogata Korin. The outpouring of interest in Korin from Westerners started with their immense appreciation of decorative and design-oriented aspects of Korin’s art. At that point, Sotatsu, whose biography was unknown, had merely been recognized as a painter whom Korin adored and had remained behind the shadow of Korin. Then, on the occasion of an exhibition in 1913, a magnificent catalogue of Sotatsu’s art included in this exhibition was published. Together, the exhibition and the publication of this book (*Sotatsu Gashu*) contributed to dramatically raising people’s interest in Sotatsu.

Whereas Korin became highly regarded through the Western “lenses” of Japonisme and Art Nouveau during the Meiji Period, Sotatsu came to attention as a consequence of Western trends in artistic thought that were introduced through the magazine “SHIRAKABA” and imported catalogues of painting. It can be said that Sotatsu was discovered thanks to the new artistic view that respected “self,” “life,” “freedom,” “creation of form,” etc.

It must not be forgotten that the art of Sotatsu was rediscovered only because there was a particular trend of artistic thought in the Taisho Period, or the early twentieth century.

3. Sōtatsu: Making Waves Exhibition at the Freer|Sackler

A plan was put forth to hold a *Rimpa*-related exhibition at the Freer|Sackler in Washington D.C. in 2015 and I was assigned to curate the exhibition while coordinating closely with Dr. James Ulak of the Freer|Sackler and the Japan Foundation as the organizer from the Japanese side.

This exhibition was basically planned within the framework of the *Rimpa* exhibition of 2004, but further attempts were made to communicate to the world the appeal of Sotatsu's art, which I discussed in my book. In other words, *Rimpa* can probably be said to have evolved into the *Sotatsu* exhibition. The English title, *SOTATSU*, written in Roman characters, was chosen together with the subtitle, *Making Waves*.

The fact that this exhibition was held in the Freer|Sackler had great significance. It was because Charles Freer's collection of Japanese works of art includes *Waves of Matsushima* and *Dragons and Clouds*, which are screen paintings famous as the outstanding works of Sotatsu. Nevertheless, because Freer, as a condition of his gift to the museum, prohibited the lending of his works to other institutions, this valuable collection had never been exhibited before together with other pieces.

Our attempt to view Sotatsu's art from a global perspective through this exhibition must have been meaningful. It aimed to focus on one unique aspect of Japanese culture in this rapidly-globalizing world.

4. Re-evaluation of Sotatsu's Art in a Contemporary Context

If today there were a principle on which Sotatsu could be re-evaluated, what would it be? One critique written by the American art critic Clement Greenberg in the 1960s offered me a hint. In his *Modernist Painting*, Greenberg, first of all, stressed "flatness" as an important element of Modernist paintings. Flatness was opposite to the task of creating a three-dimensional space on a canvas, which had long been the basis of Western art since the Renaissance. Flatness has become a norm that formed the basis of Art Nouveau and decisively changed painting styles that followed.

However, what is considered more important here is that, as Greenberg points out in his critique, not only flatness but also framing, finishing, texture, value, and color contrast are the norm of Modernism in 20th-century paintings. This can be regarded as an important guideline when we think of the circular relationship of Western Modernism and Sotatsu, as well as Sotatsu and 20th-century painting in Japan.

Furthermore, Greenberg, in his *After Abstract Expressionism*, insisted on the importance of the term "painterly" when discussing American contemporary art that arose during and after the 1940s. The painting style of "loose, rapid handling, or the look of it" that he referred to in his critique brings up the image of *Scroll with Underpaintings of Deer* by Sotatsu. Further, "blotted and fused instead of shapes that stayed distinct" and "uneven saturations or densities of paint" remind us of *Dragons and Clouds*, whereas "large and conspicuous rhythms; broken color" calls up *Waves of Matsushima*. It can also be said that all the special features of abstract expressionism are the characteristics of Sotatsu paintings.

Led by these words of Greenberg, when I recognize the core characteristics of Sotatsu's "painterliness" as existing in the "liveliness" that emerges from within the boundary between flatness and profundity, I am confident to say that Sotatsu who created such painterliness forms the backbone of my image of him. Sotatsu exhibited individuality by way of simplification and decoration. In other words, it can be said that Sotatsu was a painter who expressed "painterliness" from the point of view of the 20th century, or the context of Modernism.

Conclusion

So, let me pose the same question again: Why was Sotatsu rediscovered in the 20th century and why has he come under the spotlight in the international arena in the 21st century? What is more, why has he become one of

the most prestigious painters in Japanese art history?

The reason I believe is that, in addition to the high academic evaluation from art historians, there was a high regard from painters in and after the 20th century, and that has played an important role. Furthermore, an important contribution also came from various exhibitions that provided the opportunity to motivate such painters. Soon after the end of the war, in 1951, a Sotatsu-Korin School exhibition was held at the Tokyo National Museum concurrently with a Matisse exhibition. Sotatsu came to be more deeply understood thanks to the Matisse exhibition.

The Sotatsu-Korin School exhibition and the Matisse exhibition were held at the same time simply because the National Museum of Western Art was yet to be built. However, that coincidence brought about a very high synergetic effect. Both Yasuda Yukihiro and Kayama Matazo enthusiastically talked about their impressions of these two exhibitions.

Needless to say, our mission as exhibition planners is not just about motivating expert researchers and painters. I believe it extremely important to keep providing opportunities in which general viewers of broad age groups can come to realize the importance and enjoyment of seeing works of art with their own eyes, and are encouraged to “rediscover” something on their own.

発表4

歴史的絵画を新しいフレームに—日本美術と物質文化を「クール・ジャパン展」の枠組みで捉える

ダン・コック

ライデン国立民族学博物館 東アジアコレクション学芸員 オランダ



略歴

1978年アムステルダム生まれ。オランダの世界文化圏博物館における東アジアコレクション学芸員。世界文化圏博物館は4つの民族学博物館から成り、そのうちの一館であるライデン国立民族学博物館は、シーボルト・コレクションをはじめとする、名高く歴史的な日本コレクションを所蔵している。先ごろ、ライデン大学にて狂歌摺物および狂歌本に関する博士論文審査を受けた。現職以前には、ベルギー・ブリュッセルの王立美術歴史博物館にて日本・中国・韓国コレクション担当学芸員。その後は、フリーランスの日本美術コンサルタントとして活動する傍ら、ライデン大学にて教鞭を執り、日本美術史および書物史の講義を担当。

発表内容

学芸員は、自らが管理する日本コレクション固有の特徴によって制約されたり束縛を受けたりすべきではない。たとえ日本コレクションが19世紀後半のジャポニズムの明らかな影響のもとで形成された場合でも、使い古された固定観念を持ち出さない形で解釈する方法はある。そのためには、新鮮かつ慣例にとられない手法での展示が求められる。実際的には、そういった展示は通常の場合より展示の文脈をより明らかにする必要のあるだろう。しかしそれは、認識されている日本コレクションの限界から、そして日本文化を異国趣味的なものとする時代遅れの概念から逸脱する結果となり得る。このような展示の方法は、鑑賞者の日本に対する見方を刷新し、彼らの日本に対するイメージやそのイメージが形成された過程について再考察を強く促す。

本発表は、特別展「クール・ジャパン：世界的熱狂への着目 (Worldwide Fascination in Focus)」の背後にある構想と思考過程とを、今回のシンポジウムで提示された論点に関連する3つの事例研究を通じて紹介するものである。特別展「クール・ジャパン」は、オランダのライデン国立民族学博物館で2017年4月から10月にかけて開催され、2018年9月からはアムステルダムで変更を加えた形で再び展示される。

この「クール・ジャパン展」事業は、日本政府主導の「クールジャパン戦略」とは関連なく、「クール・ジャパン」という言葉で表される日本の大衆文化の世界的なブームに焦点を当てるものである。同事業は、美術史の流れといった観点よりはむしろ、世界中で消費されている現代の日本の大衆文化の様相に対応する歴史的な部分に着目し、日本の美術と物質文化とをありきたりではない方法によって提示する機会を作り出した。このように「歴史的絵画」を「新しいフレーム」に収めることによって、来館者に対し、これらの作品を新たな視点から鑑賞し、それまで抱いていたかもしれない固定観念を問い直し、払拭してもらうよう促すことを目指す。

事例その1. 現代的現象に対する歴史的視点：ファン文化

ファン文化は、しばしば江戸時代の都市大衆文化と関連付けられてきた。ある意味、浮世絵版画作品の

大部分はファン文化の категорияに分類される。浮世絵の半分以上は役者を描いたものであり、その次に多いのが、これも江戸時代の都市大衆文化におけるアイドルであった美しい女性を描いた美人画である。浮世絵を視覚的な記録として展示するならば、保存状態や画家の知名度、および作品の希少性についての要求水準は高くない。その結果、「選りすぐりの傑作」だけを集めた展覧会とは違い、コレクションの中からさらに広く作品を紹介することが可能となるため、より多くの作品が倉庫から出され、実際に展示されることとなる。

今回の展示でファン文化と関連付けられた現代のオブジェクトの一つがグロースティックである。グロースティックは、まさに日本的なアイドルファンの必携アイテムとして世界中で知られている。グロースティックを展示した文脈を明らかにするため、AKB48のビデオクリップを流すとともに、もちろん解説文も添えて、昔と今のファン文化の概念を紹介した。

事例その2. ステレオタイプを問い直す：「サムライ」とそのイメージの形成過程

今回の展示で私たちが取り上げたテーマの一つが武士である。武士の物語は常に日本文化の一部を形成してきた。ここでより重要なことは、そうした武士の物語が世界中の人々にも浸透しているという事実である。武士と戦いは日本の大衆文化ともしばしば結び付けられる。そこで今回の展示では、宮本武蔵とナルト、巴御前とセーラームーンも登場させた。

多くの美術館・博物館では、日本の甲冑を展示する場合、静止したポーズで見せることが一般的となっている。しかし、現代人が「サムライ」に対して抱くイメージは非常に活動的なものである。そこで今回の展覧会では、多くの人を持つ「サムライ」のイメージ通りに、本物の甲冑を動きのあるポーズで展示したいと考えた。それと同時に、来館者に対し、それぞれの抱く「サムライ」のイメージがどのようにして形成されたのかを考えてもらいたいとの思いもあった。そこで、漫画や映画に登場する宮本武蔵やその他の侍の姿を印刷物や個別スクリーンで展示することにより、背景説明を加えた。

来館者に固定観念を問い直してもらうために用いたテーマは「サムライ」だけではない。例えば、日本のデザインについても、材質やデザインに通底する概念において同じような特徴を持つ日本および他国の古今の作品を意図的に混ぜて展示した。固定観念の再考を促す、上述の、あるいはその他のテーマにおいては、解説文が疑問形で終わっているものもある。

事例その3. 日本絵画、浮世絵、下絵を、美的側面よりも作品の内容に焦点を当てて見せる

今日知られている漫画が過去千年間の日本の美術や視覚文化に根差しているのか否かということについては多くの議論がなされている。議論のテーマは、例えば、輪郭を描いてその中をベタ塗りする技法や吹き出し、ナレーションのいくつかの側面、そして「漫画」という言葉そのものといったこれらの起源、さらには極端に大きな目を最初に描いたのは誰なのかといったことなどである。そうした特徴が「日本生まれ」のものなのか、あるいは外国から輸入されたものなのかという疑問が、たびたび投げかけられている。

今回の展示では、美術館としての立場は示さず、来館者に自分で判断してもらうための視覚資料を提供した。幸運にも、今回の展覧会のために手塚治虫の原画の貸出を受けることができた。現在、当博物館は、葛飾北斎、歌川国芳、河鍋曉斎などの絵師が描いた約2,000点の下絵や素描（版下を含む）からなる大規模なコレクションを所蔵している。これらは現代において、浮世絵研究における貴重な資料とみなされている。遠い将来には、手塚治虫や宮崎駿、辰巳ヨシヒロをはじめとする漫画・アニメ作家の下絵のコレクションも、漫画やアニメを理解するための研究資料として同じように高く評価されることになるであろう。

今回の展覧会にて取り上げた歴史的なイラストと視覚芸術のもう一つの例が、日本の刺青である。刺青は、日本国外の多くの人にとって、間違いなくクール・ジャパンの一要素である。今回の展示では、刺青を入れた役者を描いた歌川国貞の浮世絵を展示した。これは三枚続のうちの1枚で、当博物館は他の2枚は所有

していない。この作品はこれまで、不完全だという理由で他の展覧会では展示されてこなかった。しかし今回は、歴史的な刺青文化を説明する例として紹介している。最近では温泉に行く時に刺青を隠すための肌色のステッカーが売られているが、これは今の日本で刺青がどのようにとらえられているのかを表す良い実例である。

また、今回の展示では、19世紀の初めに活躍した女性絵師、融女寛好が描いた雲竜図も展示した。この絵は、シーボルトが1826年に江戸参府の際に手に入れたものと考えられている。竜の頭や体の周りに細かく点状に墨を吹き付けることにより、水との関わりが表現されている。この絵に添えた解説の中で、江戸の火消しが水に関係した図柄の刺青（水は当然ながら作事中に彼らの身を守ってくれるものであるため）を好んで入れたことを説明した。この融女寛好の雲竜図は、今後たくさんの貸出依頼を受けるような傑作ではないかもしれない。しかし、この絵は本質的にとても力強い作品であり、今回の展示の深みを増してくれるとともに、来館者にわかりやすく伝わるたくさんの視覚的・文化的情報を含んでいる。以上のように、私たちは「歴史的絵画」を「新しいフレーム」に収めた。

結論

以上、3つの事例研究を通じて、固定観念を払拭することを目的とした今回の展示において、当博物館のコレクションや借り受けた作品をどのように活用したのかについて考察を行った。説明のために作品を活用するという手法により、来館者に、展示資料に関してだけでなく、日本について自らの抱いているイメージがどのように形成されたのかということについても理解を深めていただければ幸いである。このようにして、人は他の国についてだけでなく、自分たち自身についても学ぶのである。「歴史的絵画を新しいフレームに収める」という手法が鏡のような役割を果たせたならば、この展覧会の目的は達成されたと言えるであろう。

An Old Painting in a New Frame: Presenting Japanese Art and Material Culture in the Context of the Exhibition *Cool Japan*

Dr. Daan Kok

Curator of East Asian Collections, National Museum of Ethnology, Leiden, The Netherlands

Profile

Daan Kok (Amsterdam, 1978) is curator for the East Asia collections at the National Museum of World Cultures in The Netherlands. This museum comprises four ethnological museums, one of which is the National Museum of Ethnology in Leiden, which houses famous historic Japan-collections such as the Siebold collection. Kok recently defended his PhD thesis on *kyōka surimono* and *kyōka* books at Leiden University. Prior to his current position, he taught several courses on Japanese art history and book history at Leiden University, while working as a freelance consultant on Japanese art. Before that, he was a curator of the Japanese, Chinese, and Korean collections at the Royal Museums of Art and History in Brussels, Belgium.

Presentation Summary

Curators should not be limited or bound by the inherent nature of the Japan collections under their care. Even when Japan collections have been formed under a clear influence from, for instance, Japonisme in the second half of the nineteenth century, there are ways to interpret their contents in ways that do not reiterate tired stereotypes. This requires an alternative, non-traditional approach to displaying objects. In practical terms, such displays require perhaps more contextualization than usual. But the result can be a break away from perceived limitations of a Japan collection, and a break away from outdated exoticising narratives about Japanese culture. For visitors, such an approach can refresh their views of Japan, and challenge them to rethink their image of Japan and the ways in which this image had formed.

This presentation introduces the concept and thought process behind the temporary exhibition *Cool Japan: Worldwide Fascination in Focus*, through three case studies related to the questions dealt with in this symposium. Our exhibition *Cool Japan* was shown at the National Museum of Ethnology in Leiden, The Netherlands, between April and October of 2017 and will be on display again, in adapted form, in Amsterdam from September 2018.

The *Cool Japan* exhibition project is not related to the Japanese government's "Cool Japan Strategy," but focuses on the phenomenon of global appeal of Japanese popular culture, designated by the term *Cool Japan*. The project offered an opportunity to present Japanese art and material culture in an uncommon way, focusing on historic counterparts to aspects of contemporary Japanese popular culture that are currently consumed across the globe, rather than on, for instance, art historic lineage. This way, an 'old painting' can be placed in a 'new frame', aiming to encourage our visitors to view these objects in new ways, and question and overcome any stereotypes that they may have harbored prior to visiting the exhibition.

Case 1. Historical Perspective for a Contemporary Phenomenon: Fan Culture

Fan culture has frequently been linked to urban popular culture of the Edo period. In a way, the large majority of *ukiyo-e* woodblock prints falls into the category of fan culture products. More than half of all *ukiyo-e* depict actors, and the next largest category is that of *bijinga*, images of beautiful women, who were also idols in the urban popular culture of the Edo period. Displaying *ukiyo-e* because of the visual documentation that they provide then

places less demands on the state of conservation, fame of the artist, and rareness of the print. As a result, this makes it possible to show more prints from the collections than only the ‘best of the best’ and thus more objects can leave the storage and actually be put on display.

One of the contemporary objects we linked to fandom in the exhibition is the glowstick. This object is known worldwide as a typical Japanese attribute for fans of idols. To contextualize the glowstick, we show video clips of AKB48, along with explanatory texts of course, addressing notions of fandom then and now.

Case 2. Questioning a Stereotype: Samurai and How an Image is Formed

One theme we addressed in the exhibition is that of the warrior. Stories of warriors have always formed part of Japanese culture. What is more important in this case, is that such warrior stories have also reached global audiences. The warrior and combat are also often associated with Japanese pop culture. So, we could present Miyamoto Musashi as well as Naruto, Tomoe Gozen as well as Sailor Moon.

In many museums, the traditional way of displaying a suit of armor from Japan is in a rather static pose. However, the image that people nowadays have of ‘the samurai’ is filled with action. In the exhibition, I wanted to display an original suit of armor in an active pose, as is the image that most people have of “the samurai.” At the same time, I wanted to invite people to think about how their image of ‘the samurai’ had formed. Therefore, we added context through images of Miyamoto Musashi and various other samurai warriors as they appear in manga and cinema, displayed in print and on a separate screen.

“The samurai” was not the only theme where we tried to invite people to question a stereotype. We did the same with Japanese design, for instance, where we deliberately mixed old and new Japanese and non-Japanese objects that had similar characteristics in material and design language. These and other matters where we invited people to reconsider certain stereotypes actually resulted in some of the exhibition texts ending in question marks.

Case 3. Using Japanese Drawings, Prints and Paintings for their Content, not Their Appearance

There is much debate about whether manga as they are known today have roots in Japanese art and visual culture of the last millennium. To give some examples, it deals with the origin of drawing outlines filled with blocks of solid color, the origin of speech bubbles, the origin of certain aspects of narration, the origin of the word manga itself, who was the first to draw very big eyes, etcetera. Many times, the question is posed of whether an aspect is “originally Japanese” or imported from abroad.

In the exhibition, we try not to take a stand, but instead provide visual materials for people to make their own decisions. We were fortunate to get an original drawing by Tezuka Osamu on loan for the exhibition. Now, our museum is proud to keep a large collection of some 2,000 sketches and drawings (including *hanshita*) by artists such as Hokusai, Kuniyoshi, and Kawanabe Kyōsai. These are now considered valuable research material for the study of *ukiyo-e*. In many years’ time, collections of sketches by manga and anime artists such as Tezuka, Miyazaki, Tatsumi, etcetera, will be equally valued as research material to help understand manga and anime.

Another example of historic illustrations and visual artwork we incorporated into the exhibition was related to Japanese tattoos. These are very much considered part of “Cool Japan” by many people outside Japan. We showed an *ukiyo-e* of an actor with tattoos, designed by Kunisada. It is only one leaf of a triptych. The museum does not have the other two leaves. In other exhibitions, this print would have never been shown because it is incomplete. But in this case, it serves as an illustration that helps explain historic tattoo culture. A present-day set of skin-toned stickers to hide your tattoos when going to an *onsen* provides a nice illustration of how tattoos are now regarded in Japan.

We also displayed a painting of a dragon in the clouds by Yūjo Kankō, a female painter active in the early

19th century. The painting was collected by Von Siebold, likely on his journey to the shogun's court in 1826. The painting expresses the relation with water through the sprays of small ink spots applied around the head and body of the dragon. In the accompanying texts, we explain how firefighters of Edo favoured tattoos with iconography related to water—water protecting them in their job of course. The painting by Yūjo Kankō is perhaps not a masterpiece for which we will receive many loan requests from now on. However, it is a powerful painting in itself, and it carries much visual and cultural information in it that allows us to strengthen our display and give better explanation to visitors. This way, we place an old painting in a new frame.

In Conclusion

The three cases I have presented give an insight into the use of collections and loans in exhibition displays that aim to go beyond stereotypes. This use of objects for explanations hopefully not only gives visitors a better understanding of the material shown, but also a better understanding of how their own image of Japan was formed. This way, people not only learn about another country, but also about themselves. If, with this approach, an 'old painting in a new frame' becomes a little bit of a mirror, then the goal of the exhibition was reached.

パネルディスカッション

「ミュージアムにおける日本美術の再発見」

登壇者（敬称略）

救仁郷 秀明（東京国立博物館 学芸研究部列品管理課長）

ロジーナ・バックランド（スコットランド国立博物館 世界文化部東アジア課長）

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）

古田 亮（東京藝術大学大学美術館 准教授）

ダン・コック（ライデン国立民族学博物館 東アジアコレクション学芸員）

モデレーター

救仁郷 秀明



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

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

心寺」（2009）、特別展「ボストン美術館 日本美術の至宝」（2012）、臨濟禅師1150年遠諱・白隠禅師250年遠諱記念 特別展「禅—心をかたち—」（2016）。主な論文に、「日本中世絵画における陶淵明と蘇軾」（『東京国立博物館紀要』第38号、2003年3月）。

パネルディスカッション要約

（敬称略）

救仁郷：本日モデレーターを務めます東京国立博物館の救仁郷と申します。よろしくお願いたします。

最初にスライドを見ていただきます。これはいわゆる旅行口コミサイトが独自の分析で出している外国人に人気の日本の観光地リストで、1位が京都の伏見稲荷大社。2位が秋葉原のアキバフクロウ。3位が広島平和記念資料館。美術館の施設としてはようやく9位に箱根彫刻の森美術館。15位にサムライ剣舞シアター。20位に東京都江戸東京博物館。ここまで国立博物館・美術館は全く入っていません。ということで、われわれ博物館・美術館関係者はインバウンドを取り込むためには、ますます外国人にとって魅力ある施設になるように努力しなければいけない状況にあるわけです。

さて、今日は各発表者のご発表の後に質問の時間がありませんでしたので、発表についてのご質問・コメントがあればまずそこから始めて、その後討論に入っていこうと考えております。最初のバックランドさんの発表は、リニューアルされているスコットランド国立博物館で、2022年にサムライの展覧会を開催予定で、紋切り型のサムライ展ではなく、既成概念を打ち破るような展示にしたい、という内容でした。バックランドさんに、何かご質問のある方、どうぞ。

ヴィルバー：クリーブランド美術館のヴィルバーです。展示替えをする作品の展示期間はどのくらいの長さで計画していらっしゃいますか。また、収蔵品を貸し出す計画はあるのでしょうか。それは展示替えの計画に組み込まれていますか。

バックランド：保存修復の担当者と相談の上で、版画や絵画は6カ月毎、テキスタイルは1年に1回の展示替えという頻度が理想的と考えています。漆工品であれば1年が適切でしょうが、実際は2年毎の展示替えになることがあります。他の組織も同様かと思いますが、私の館の修復の体制は十分に整ってはならず、特に特別展の企画の際にはたくさんの問題に直面します。つまり、先に述べた展示期間は目指すべき理想としての目安です。

当面の展示計画に入っていない作品については貸し出しを行いたいと考えていますが、これは柔軟に対応すべきでしょう。次の展示替えで展示する作品はまだ決めていませんが、必要となる修復のために取り置いているものはあり、ただし実際の修復作業の時期は未定、という風に、未確定の部分が多くあります。さらに、物理的な展示手法に関しても考えなくてはならず、この点はデザイナーと相談しています。ミュージアムでの展示デザイン及び改装でかなりの実績を持つデザイン会社でも、東アジアの展示品に関しては過去に経験がなかったため、彼らになじみがない展示方法について理解してもらう必要がありました。特に掛軸に関しては、幅や長さの異なる掛軸と共に、高さを調整するための支持具も余裕をもって収まるように計画してもらいましたが、これは大きな挑戦の一つでした。（東博で、ケースよりも掛軸が少し大きい場合にどう展示するかという手法も実際に見ました。）

ケンモツ：ポートランド美術館のケンモツです。展示室の構成について、来館者にとって分かりやすくするためにどのような取り組みをされているか、お聞かせください。

バックランド：来館者が現在地の把握をしやすいよう階ごとに色を決めるという案も考えたのですが、結局話し合いの末採用しませんでした。我々はほぼ月1回館内の関係者と打ち合わせの場を設け、そこで様々な案が提案され、最終的に取り入れるかどうかを決めています。来館者に展示室内の位置情報を伝えるための主要な方法は、展示ケース内に付与する説明書きです。階層的に説明パネルを設置しており、展示室の各セクションを紹介するパネルが第一に、展示ケース内全体の説明書きが第二に、さらに特に注目される展示作品にもう少し詳しい説明を加えるストーリー・パネルが第三に、そして作品ごとのキャプションが第四にあるという、四段階の構成をとり、さらに、中国、日本、韓国と国ごとに色を変えます。各国の最初のパネルには地図も載せ、東アジア全体とそれぞれの国がどこに位置するのかわかるようにします。展示ケース内の第二のパネルにも地図を載せ、さらに地理的にもう少し詳しく、例えば窯元や江戸や京都の位置なども示せば理想的だと考えています。展示計画について私が気に入っているコメントは「色とは長い旅のようなもの」というものです。国ごとの色というのはまだ決めていませんがこれから決定します。その色分けと、発表で触れた国ごとの伝統的な衣装をまとった人形の展示とが、国ごとの展示のまとまりを示す目印になり、展示ケースとそれぞれの文化との関係を明確にするものとします。

アレン：サンフランシスコ・アジア美術館のアレンです。我々の美術館では、このデジタル時代において

展示室における基本的な情報の提供が必要かどうか、という議論をしています。例えば地図は、導入部のパネルで地理的な情報を示すためによく使われますが、基本的な歴史もしくは背景となる情報は、どこまで反映される、もしくは反映可能であるとお考えですか。そして、これらのパネルが重点的に扱うのは何なのか。芸術、文化、歴史、あるいは時代順の解説なのでしょうか。

バックランド：我々は基本的な情報の提供は必須と考えています。なぜなら、歴史的な芸術・文化、展示物にまつわる背景について、多くの来館者をご存じないということを前提に考えており、展示作品について既に知識のある方にも更に関心を持っていただきたいからです。展示構成自体が年代順ではないので、説明パネルも、年表的なものというよりは文化、歴史に重点を置いたものになります。私達のコレクションの性質と展示空間の制限ゆえ、年代順の展示はできません。近世、江戸期の作品が中心のコレクションなので、歴史的な場面設定はそれほど必要ではなく、江戸時代の社会構造、誰がどのような物の所有を許されたのか、更に、ある作品がなぜどのように作られたのか、その背後にあるものは何か、制作者を駆り立てたものは何だったのか、といった文化的な背景を中心に、概略を述べたいと考えています。

アレン：200ワードといった字数制限の中でそれを説明するのは難しいですね。

バックランド：全くそのとおりです。

リンネ：京都国立博物館のリンネです。貴館での展示替えについて、理想的には6カ月毎、または1年毎と仰いました。日本の場合、例えば東博では毎月あるいは2ヶ月に1回、展示替えをしていると思いますが、それに比して欧米ではなぜ長期間展示されることがあるのか。そしてそのことをキュレーターとしてはどうお考えですか。

バックランド：弊館での展示替えについて誤解を招く言い方をしてしまったかもしれません。というのは、展示替えをするのは一つか二つの作品に関してだけだからです。展示室の基本的な構成は金工や陶磁器など頑丈な素材でできた展示品から成り、恐らく今後20年間くらいは変わらず、版画、絵画、テキスタイルといった光に弱い作品に関してのみ定期的に展示替えをするということです。これは単純に、もっと大規模な展示替えの計画を立てたくとも私達はそれを可能にするだけのコレクションを持たないため、頻繁に展示替えを行える規模のコレクションをお持ちの日本の博物館・美術館の皆さんを羨ましいと思います。しかし、弊館においては、日本美術というのはたくさんある展示室のうちの一つのさらに一部分でしかありませんので、文脈が異なります。

保存の必要性から展示替えをする一部の作品を除けば、展示室の構成は長期間変わらないことになるので、長い目で見て適切であるといえるような展示計画を実現するためには、我々は様々な点から予測的に考察し、じっくり構想を練る必要があります。

リンネ：少し意地悪なことを申し上げますが、学芸員として、展示ケースの鍵を持っているのはあなたです。自分で展示替えをしてみたいとは思わないのですか。

バックランド：その場合、キャプションの問題が出てきますね。いえ、勿論私は自分で勝手に展示替えなどしませんけれど。現実的に言うと、保存修復が適切に行われるのであれば、ある作品を展示することは可能になりますが、その際には、新たなキャプションを準備するのに時間が必要です。情報を提供するための多様な方法については既にお話していますが、キャプションは他の展示室との一貫性を保たねばなりませんし、作成のためにはリソースが必要です。つまり、物理的、実際の、資金的な制約があるので、キャ

プシヨンの作成に関してもより頻繁に展示替えをすべき部分を優先することになります。

救仁郷：ありがとうございます。では、ここから討論に入っていきます。まず外国で開催される日本美術の展覧会を取り上げたいと思います。

日本の博物館・美術館関係者として、海外からサムライ関係の展覧会を開催してほしいという依頼を受けることがよくあります。数年前にも、ロシアで、東博のコレクションからサムライの展覧会を開催しました。サムライだけでなく、大名、浮世絵といったものが外国では一般的に人気が高いわけですが、そういったいわゆる紋切り型のテーマから、さらに日本美術への理解を広げ、深めるといった方向に進めていきたいという考え方もあります。

一方で、日本ではあまりなじみがないテーマが、実は外国での展覧会では取り上げられています。マークスさんの担当された漆工・竹工芸の現代作品の展覧会はその一例ですね。パジェットさんが担当された展覧会のテーマである戦争画も、日本では生々しいということで取り上げにくいものの一つだと思います。この点について、古田さん、何かコメントはありますか。

古田：明治時代の浮世絵・版画には、日清・日露戦争を主題としたものが相当数存在し、それらは日本でも時代を語る一つのメディアとして取り上げられることがあります。私は、東京国立近代美術館に勤務していた時、アメリカから無期限貸与された153点の戦争記録画を管理する立場にしばらくありました。当時の美術館内で共有されていた意識は、それら戦争画をもし一堂に展示してしまうと、展示意図とは関わりのない何か別の意味が出てきてしまうのではないかと、という危惧でした。これは十数年前の話です。その後、戦後70年を経て、さらに80年、と時間が経つことによって、救仁郷さんが先程いわれた「生々しい」という感じが薄れていくと同時に、芸術的な価値を見直す研究も盛んになってきています。外国の方の戦争画の見方から、私達日本人も戦争画を見ていくようになるのかもしれませんが、これからの課題としては、やはり我々自身の問題として受け止めていかなくてはと思っています。

救仁郷：会場の皆さまも、戦争画について何かご意見・コメントはありますか。

ヴァルバー：数年前、私はプリンストン大学美術館に勤務しており、そこで日清・日露戦争を取り上げた戦争画を含む、明治時代の版画の展覧会を構成しました。そこでは、戦争画以外に、サミュエル・スマイルズの『自助論』や、恐らく江戸城前での朝鮮通信使による祭祀の一部の再現と思われるような、日本人もしくは外国人が外国人風の衣装をまとうて描かれている日本の版画といったものも展示し、同時期に制作された版画の中でどのように外国人が表現され、どのように日本人が外国人を演じ、近代の西洋の思想をどのように日本人が捉えていたのかを見せることで、戦争画がより大きな背景の中で理解されるような文脈を提示しようと試みました。これは、昨日大英博物館のクラークさんがいわれた、一つの物語がそれぞれの立場から語られ得る、ということと関連があると思います。

クラーク：大英博物館のクラークです。皆さん太平の時代におけるサムライについてはお話になりたいようなのに、戦争時の日本兵についてはどなたも触れたくないというのは、大きな皮肉ですね。

パジェット：リングリング美術館のパジェットです。昨日、戦争画の展覧会について発表をいたしました。サムライ文化に関してとは逆に、近代日本の戦争について語られてこなかったことには、私達学芸員が、政治的な現実および日本近代の視覚芸術を支えてきた議論を直視したり認識したりすることに臆病なのが一因としてあると思います。私の学位論文は、日本画が大正・昭和時代に地政学的な目的でどのように利用されたのかをテーマとしたものでした。ですから私は、日本画の展覧会を訪れそこで誰一人として美学的ナ

シヨナリズムについては触れないというような場合、うろたえてしまうことがあります。数年前に横浜美術館で横山大観の大規模な回顧展が開催されましたが、大観がヒトラーユージェントに対して1930年代に行った講演については誰も触れませんでした。この種の日本画の展覧会は頻繁に開催され、多くの場合は政府関連の機関からの援助を受けています。そのため、いわばこういう問題に関して抑制的な力が存在するのだと思います。しかし、私達は、学芸員として、学問的に実直な方法でこういった現実と関わりを持っていく必要がありますし、またタブーを乗り越えていかななくてはいけないと思います。そのためには、もちろん明治の戦争画を展示しなければいけないということではなく、様々な方法があるでしょう。館の所蔵品を支える社会的、政治的、経済的現実をより深く研究していきたいと思います。

マークス：アメリカでは、例えばサンフランシスコ・アジア美術館でのサムライ関連の展覧会の際、抗議運動が起こっていますし、昨日パジェットさんが発表中に触れられたようにマサチューセッツ工科大学では中国人学生との事件がありました。また、ボストン美術館でのキモノ体験イベントでの件は覚えていらっしゃる方も多いと思います。このような出来事があるので、学芸員側の腰の引けた対応だけが原因ではなく、メディアに悪しざまに書かたてられてしまうことを美術館・博物館側の館長達が恐れているという事情が、行動に対して慎重にさせているのだと思います。

例えば、私は「Lethal Beauty (死に至らしめる美)」という題名の巡回展を企画したことがありますが、武器を展示するというこの展覧会の側面はとても危険だとみなされ、ホノルル、バーミンガムを巡回後、デトロイトまで行くと、デトロイトでは、Lethal (致死の)という言葉は適切ではないということで地元のスポンサーは付かず、日本側機関も難色を示し、デトロイト美術館の館長も同意したため、この題名を変えることになりました。

バックランド：サムライをテーマに、軍隊と兵士に関する物語を取り上げる展覧会を私たちの博物館で開催する際には、20世紀前半の戦争、さらにいわゆる15年戦争の間に軍国主義およびナショナリズムが高揚したという部分に触れないわけにはいきません。そうすると、メディアが好意的でない報道をしたり、否定的な表現が展示に含まれる恐れから大使館側からの支援が受けられなかったりするかもしれません。しかし、だからこそ、来館者調査などから、それを実際に行う際の、最も適切で配慮がいき届いた方法を見つけ出すことの大切さを強調したいと思います。

コック：先程のクラークさんの発言に関連して、少し付け加えさせていただきたいと思います。サムライやサムライ展に関して、多くの場合は徳川の太平の時代について、1615年以降全く戦争はなく武器は人を殺すためのものではなかったという考え方に基づいて語ります。しかしここには誤解があると思います。実際は江戸時代にも、大きな戦いはなくとも、社会の中に多くの抑圧と対立が存在し、争いがあったのだということ認識する必要があります。日本がここ何十年も身近な場所では戦争を経験していない状況にあるというのは、歴史的に非常に特殊なことです。過去にこれほどたくさんの戦争が各地で起こっているのですから、自分の博物館や美術館がある国のことは脇に置いて他国や他者だけを非難するというのは危険です。例えば、私の住んでいるオランダでは、そのコレクションの多くが世界各地に植民地を持っていた時代にさかのぼることについて多くの議論と政治的な問題があり、非常に複雑です。しかし避けて通るわけにはいきません。芸術は、常に社会に関連しており、戦争やナショナリズムが社会を覆っているときに、芸術はそれに従ったり、推進したり、反映したり、反応したりします。だからこそ芸術は魅惑的なのです。

少し前になりますが、ニューヨークで「Wearing Propaganda プロパガンダを着る」と題した日本の戦時中の着物の展覧会が開催されました。興味深い作品でした。しかし私は、このように一つのタイプの作品だけを見せたり、全体的な文脈から切り離して特定の国だけを孤立的に示したりするのは危険だと思います。

モース：ボストン美術館のモースです。昨日、韓国や中国といった他国の存在は、日本の側から日本の戦争画の中に描かれているという点について質問が出ましたが、2005年にボストン美術館ではフレッド・シャーフ氏からのコレクションをもとに展覧会を開催しました。シャーフ氏は、日清戦争や日露戦争を描いた中国やロシアの作品も集めようとしたのですが、日本の戦争画ほど絵としての力を持っているものは全く見つかりませんでした。それでもいくつかの作品は展示室に展示しましたが、日本の戦争画と並べると色褪せて見えました。日本の戦争画は、数も多く、質が高く、その瞬間を表現できるような絵画的語彙を備えていました。だからこそ強烈なプロパガンダとなり得たのです。

救仁郷：そろそろ次のテーマに移りたいと思います。戦争画と同様に日本の博物館・美術館であまり取り扱われないテーマに、春画というものがありますが、昨年、日本でも春画の展覧会が永青文庫と細見美術館で開かれました。大英博物館のクラークさん、何かコメントはありますか。

クラーク：何かからお話すれば良いでしょうね。

コック：例えば、春画に対する反応についての来館者調査についてのお話はいかがでしょう。

クラーク：確かに、我々は来館者調査を実施し、結果は概して非常に好意的なものでした。ところで、春画展に関して、「大英博物館は黒船みたいなものだ」と仰る方がいらっしゃいます。つまり、日本側があまり気乗りしないことを、外国から来た人間が上手く説き伏せてやらせた、ということです。しかし、実際はそこまで単純な話ではないのです。開催前に4年間かけて、日本からもその他の外国からも研究者が加わって、リサーチプロジェクトを行いました。あの春画展というのは、国際的な企画だったのです。また、大英博物館の中でも、この主題を取り上げて良いのかとためらう意見もありました。ですから、バックランドさんがサムライ展について考えていらっしゃるのと同様な、事前調査を行いました。春画について私がお話しできるのはそのくらいでしょうか。

ボストン美術館は素晴らしい春画コレクションをお持ちですが、そちらはどうですか。

モース：私は、女性で初めてボストン美術館の春画コレクションのキーパーになりましたので、確かに春画に大いに関わってきたといえますね。

日本について、よく不思議に思うことがあります。春画については、果たして展示可能かどうかを慎重に判断しようとする一方、例えば実際の女性の姿を写す写真家の荒木経惟の展覧会は開催されています。春画に登場するのは現在生きている人ではないのにどうして展示が駄目なのでしょう。現代芸術の世界ではあまり制限がないのに、歴史的な作品に対して躊躇するのは何故なのでしょう。

バックランド：スコットランド国立博物館のボイドさんは、春画の受容について博士論文を書かれた方です。何かコメントはないでしょうか。

ボイド：クラークさんの許可を得て、私は大英博物館での春画展を見終わった方達と直接お話し、感想を調査することができました。反応は「素晴らしい」「以前から見たくて仕方がなかった」「私たちの生活と体験にとっても密接につながっていると思う」、といった、非常に好意的なものでした。

コック：ライデン国立民族学博物館でも来館者調査を実施していますが、ごく小規模ですので、ボイドさんが来館者調査を基に書かれた論文を読んで、非常に精緻に、来館者の反応を年齢層ごとに調査されていることを大変うらやましく思いました。

2015年度にこの事業に参加した際、ワークショップで、ちょうど春画展が始まる数日前に細見美術館を訪れました。実は私は、その数カ月前に永青文庫での春画展も見ていたので、日本でこの二つの春画展を共に見たこととなります。そして、これらの展示は大英博物館から巡回してきたものでした。さきほど大英博物館のクラークさんがいわれた黒船現象という言葉は言い得て妙ですね。浅野秀剛氏が、この2015年を、春画展の開催が日本で可能になった最初の年ということで、「春画元年」と名付けられましたね。この2つの春画展は、特に若い女性の間で人気があったということでした。昨日の酒井さんの発表で話題になった、新しいスタイルの刀剣の展覧会も同様です。ここから、私たちは、日本の展覧会の鑑賞においては若い女性が最前線にいと結論付けても良いでしょう。

モースさんがいわれた、既に実在しない人物を描いた古い時代の作品を展示することが何故問題になるかという点について、私は、これは非常に論理的な理由ゆえと考えています。つまり一般的に、古いものを尊び、昔作られたものの価値をおとしめたくないという思いが人々にはあるのです。一方、現代の作品についてはまだ名声が確立されていないのでそれほど問題になりません。このことは、日本における春画展の開催を難しくしている一因ではないでしょうか。

ボイド：古いものを非常に大切にするというコックさんのご指摘は興味深いです。しかし、その逆もまた真なり、ということも、研究を通して分かりました。つまり、古い時代の作品は、より近年の作品と比して歴史的にも時間的にも鑑賞者とは隔たりがあるため受け入れられ易いのです。これは、文化的な隔たり故に、外国の方が受け入れられやすい作品があるということにも通じると思います。コックさんのいわれたこととは逆の話にはなりますが、私はこのどちらもあり得ることだと考えています。

コック：確かに、物理的な距離というのが時間的な距離と等しく考えられ、作品が受容されやすくなることはあるでしょうね。

ユスポワ：プーシキン美術館のユスポワです。春画に関してロシアでの状況に触れたいと思います。大英博物館で春画展が企画されたのと同時期に、ロシア国立東洋美術館でも大規模な個人コレクションを基にした春画展の開催が決定されました。ロシアでは、個人のコレクターは刀剣と並んで春画を収集する場合があります。しかし、近年ロシア正教会が非常に力を持ち、取り締まりが厳しくなっているため、展覧会の委員会は問題が起こるのを恐れ、企画の段階で取りやめました。結局、その展覧会は、個人ギャラリーで約1週間、確か予約制で開催されました。

コック：最後に一つ、私が最近ライデンで発見した春画についてお話しさせてください。1820年頃に日本に滞在していたブロンホフという人物が形成したコレクションに含まれている、春画絵巻です。ブロンホフ・コレクションは全体的に綿密に分類され、番号が付けられているのですが、この春画に関してはそれがなされていません。つまり、彼は日本滞在中にこの春画を買い求めたものの、カタログには記載しなかったということです。

救仁郷：春画に関して様々なお話をありがとうございます。では、続いてマークスさんの発表への質問をお受けしたいと思います。

ビンチク：メトロポリタン美術館のビンチクです。昨年6月、弊館初の竹素材に焦点を当てた展覧会「日本の竹芸術：アビー・コレクション」をメトロポリタン美術館で開催しました。私達にとって嬉しい驚きだったのは、この展覧会を多くの若い方達が見に来て下さったことです。

まず伺いたいのは、マークスさんが企画された展覧会について、来館者からどのような反応があったのか

と、新たな来館者を獲得出来たのかどうかです。第二に、仰ったように、竹または漆による現代の彫刻的な作品は、日本国内ではなかなか見られないということですが、この二つの展覧会に対して日本からはどのような反応があったのかお聞かせいただけますか。また、現代の工芸の分野で、学芸員として現代の作家と共に仕事をする中では、複雑な問題も出てくるかと思えます。この二つの展覧会は、現代の芸術市場に、どのような影響を与えたとお考えでしょうか。これが三つ目の質問です。

マークス：年齢層や男女比については特に聞いていませんが、来場者は多く、展覧会は成功だったということです。会場の中には、これまで全く日本の作品が展示されたことがなく、また今後暫く展示される機会もないだろうという場所もあり、そういった場所では地元の方々にとって日本の作品を目にするのは新しい経験だったと思います。

どちらの展示会についても、日本の竹・漆芸術の愛好者と作家達から反応がありました。作家達は、彼らの作品を日本の方々にも見ていただきたいと考えており、もしこれらの展覧会が米国で成功すれば、波及効果があって日本にも巡回するというのを期待しています。特に竹を使った作品については、欧州でかなり認知度が高まっています。ハンブルクで竹の作品の展覧会が開催され、パリでも2018年後半に展覧会があると聞いています。日本でもこれらの作品のためにさらに幅広く力強い基盤が築かれていくことを願っています。

現代芸術市場に与えた影響に関しては、これは買い手の問題だと考えています。漆に関してはあまり変化が起こっていませんが、竹の作品については、米国で人気が高まり市場が開拓されたことで、漆彫刻の日本の作家たちにも好機が訪れています。アートフェアで漆の作品を目にすることはあっても、漆作品の市場は、米国でもまだありません。例えば田中信行の個展がニューヨークの画廊で開かれるというように、一人の作家に焦点を当てた展覧会はありますが、当館の所蔵品を除いては、まとまった収集はされていません。これは、米国で大きな市場を持つ日本の陶磁器の場合とは全く違った状況です。私達美術館関係者は、日本の美術作品の収集家のお宅に伺うことがあります。どの都市を訪ねた場合でも、常に数多くの、しかも同じ作家の手になる現代の陶磁器を目にします。しかし、漆の作品には出会いません。そもそも日本国内に大きな市場もないため、日本の漆作家のほとんどは、大学などで教える仕事によって生活を支える傍ら、作品を創作しているのです。しかし今後、竹の作品のように、漆の作品もかなり大きな市場を作り出す可能性はあると思います。ですから、もし皆さんが漆の作品に関心がおありなら、今が買い時です。株式と同じで、買えるときに買うのが吉です。

田辺：千葉市美術館の田辺です。最近、欧米では、セラミックや漆、特に日本人が一般的にはあまり知らないような作家の作品を見るのが多くあります。しかし、私達の館のような日本の公立の美術館では、そういったまだあまり一般的に有名ではない作品よりは、画集に載っていたり賞を受けたりといった、既に客観的な評価を得ている作品の方が収集しやすいです。ミネアポリス美術館の場合、明確かつ客観的な収集基準はあるのか、もしくは学芸員、例えばマークスさんの目だけで選んで収集できる状況なのでしょうか。また、日本の美術館の状況をご覧になってどのような思いがおありかも聞かせていただければと思います。

マークス：特に漆作品の展覧会のための作品収集は、現代美術部門の現代美術担当学芸員に馴染みがある方法、つまり、街に出て、どの作家が今人気があり、将来性があるのかを見極める、という方法によって行ったので、私にとって非常に新しい経験でした。日本美術の学芸員としては、このような収集法は通常取りません。現代の工芸作品は確かに日本美術部門に含まれる一方で、現代美術作家、例えば村上隆や奈良美智の作品は現代美術部門が扱うという区分けがあるのです。ですから、私が現代の作品を収集するとなっても、先行研究はありませんでしたし、評価が確定している作家の作品だけを集めたというわけでもありません。もしかすると何十年か後には全く誰の口端にも上らないような作品を収集してしまったのかも

しませんが、それでも、良い経験になりました。現代の美術作品と現代の工芸品とを厳然と分けて扱う必要性はないのではと考えています。

フォークナー： ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館では、日本美術作品を継続的に収集しています。私自身が日本の工芸品を最も集中的に収集したのは1988年から1994年頃にかけてです。その頃、日本では図録や参考資料や研究書が数多く出版されており、日本に来れば入手できたため、とても参考になりました。アメリカで日本陶磁器が大規模に収集され始めるより前のことだったと思いますが、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でも、まず陶磁器を中心に収集を始めました。しかし私は、陶磁器に限らず、漆、金工、ガラス製品、テキスタイルと、もっと広範囲に工芸品を収集していきたいと考えていました。作品収集の際には、東京国立近代美術館工芸館の学芸員の方々から、多くの助言を受け、非常に助けていただきました。おかげで、貴重で高価な人間国宝の作品も、幾つか購入することができました。その後、自分が興味のある作家に直接連絡を取るという通常はあまり採らない方法によって、作品を購入するようになりました。幸いだったのは、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の前館長に、企画展の開催に向けて日本美術所蔵品の形成を始めるという計画の提案をしたところ、同意を得て、毎年5万ポンドという予算を自由に使えることになったのです。その結果、1995年には企画展を開催しました。この5年間で、目標としていたこと全てを達成出来た訳ではありませんが、以来20年ほど継続的に行ってきている所蔵品購入の揺るぎない基礎を築き上げることができました。イギリスでは、学芸員が作品購入に際しての決定権をある程度持っていることが多いのですが、他の国では事情が違うかもしれません。例えば、日本の関係者に伺ったお話によると、日本では作品購入には委員会が関与してくることが多いのではないのでしょうか。

古田： 先ほど千葉市美術館の田辺さんがいわれたことに関係する話題ですね。私も千葉市美術館に委員として関わっているのですが、千葉市美術館では現代の作品も含めた幅広い作品を購入しています。しかし、例えば東京国立博物館では現代作品を購入するということはありませんので、現代作品とはあまり身近なものではないと思うのです。一方で、外国の美術館関係者の方々は、日本美術と言ったとき、過去の作品だけではなく現在の作品とも向き合っている。そのため、こういう話題になったときに、ややかみ合わない部分があるのかもしれないと思います。日本美術を再発見し、どのように見せるのかというときにも、東京国立博物館での場合のように、主に歴史として見せる立場がある。それに対し、現代においてそれらの作品がどのような意味を持つのか、現代を生きる人々がそれらの作品を見てどのように感じるか、という部分に力点を置く立場がある。その違いを前提として議論を進める必要があるのではないかという感想を持ちました。

救仁郷： 例えば、ルーブル美術館では、現代の漫画家にルーブル美術館に関する漫画制作を依頼し、所蔵作品にするという計画を進めているそうです。東京国立博物館でも、そういった形で今後現代作品を取り入れることはできるのではないかなとは思ってはいるのですが、職員の中に近現代の専門家がないという事情もあり、今のところは積極的に近現代のものを収集するというのは難しいというのが現状です。他にご質問、ご意見がおありの方はいらっしゃいませんか。

質問者1： マークスさんに以下二点お伺いしたいと思います。まず、漆の展示会にて展示された作品には巨大なものが含まれており、多量の漆が材料として使用されているのだと思いますが、日本では漆が足りないと聞いております。今後、漆作品を制作するために必要とされる漆の確保には問題ないのでしょうか。また、展示会の際、展示物は梱包して各会場に送られるとのことでしたが、その梱包というのはどのようにしていらっしゃるのですか。

マークス：まず漆に関してお答えすると、作品は何層もの漆を塗って作られますが、日本の作家も、下の層には中国製の漆を使います。例えば、20層塗っている作品であれば、下部の15～16層ぐらいまでは中国製の漆で塗られていて、上の方の目に付く数層だけが日本製の漆で仕上げられているという具合です。日本で手作業で作られる漆は非常に高価で、大きい作品全体に使用すれば当然莫大な費用が掛かってしまうため、見えない下の層には安い素材を使うことになります。

次に梱包に関してですが、巡回展のために全ての作品が専門の業者によって梱包されます。梱包し、次の会場に送り、そこで解梱し、再梱包し、更にも次の会場に送ることを一ダース以上の会場のために行うので、繰り返しの梱包・解梱に適した梱包方法を採ることが重要です。ミュージアムでは、この種の梱包は外国との間での輸送も含めて日常的に行われ、時に行き過ぎなのではと思われるかもしれないほど、細心の注意を払って作品を安全に梱包して送っています。専門業者が何社もあり、日本にも大変優秀な業者がいらっしゃいます。

救仁郷：それでは古田さんのご発表に対する質問に移りたいと思います。展覧会は新しい見方や価値を見いだす場にしたということ、琳派展をいろいろな形で開催してられました。古田さんの発表について、質問がある方はいらっしゃいますでしょうか。

質問者2：現代の日本では、地方自治体活性化を目指す事業として、伝統的建物などと共に国際的な現代美術を展示するトリエンナーレなどの企画が盛んです。一方で、公立の博物館では現代の作品を扱うのはなかなか難しいというお話がありましたが、主に過去のを再評価するということが行われていて、トリエンナーレに代表されるような今の流行とはあえて別の道を選んでいるように見えますが、今後の方向性としてはどのようなことをお考えでしょうか。

古田：難しい質問をありがとうございます。作家の世界は、基本的に競争の世界と考えて良いと思います。そこで、競争している人たちの誰か1人を取り上げると、公共機関がこの人の肩を持っているというような見られ方をしてしまい、これは公共的な問題として良くないという問題はまずあると思います。現代美術も視野に入れて日本の美術全体を見直し、発展を目指すということに関しては、国、県、例えば我々のような教育組織、それぞれが抱える範囲と課題がありますので、一まとめに何かを言うというのは実際にはなかなか難しいことです。

日本の美術の伝統をよく知った上で、どのようにして新しいものを創作していくか、という大きな見通しはとても重要です。これは、現在にだけ言えることではなく、明治に遡る近代からの課題なのです。今後、近代が過去になって歴史化されるにつれて、ますます日本の伝統というのは何かということ自体が遠くなり、勉強するのも大変で、日本人なのに日本美術や歴史を知らないという事態になってきます。そんな状況で、外国で、日本人作家として注目を集めるような作品を作ろうとするときに、日本人だから日本的な要素を取り入れるというようなことが果たして伝統的であると言えるのか。

先ほど発表中でも触れたように、伝統を超えていくということは非常に大変なのです。まず伝統を知り、そしゃくし、自分のものにすところまで伝統を理解するからこそ、その先に行く。そういう一見地道なことが、琳派の場合には、宗達から光琳、光琳から抱一という百年単位での繋がりの中に存在したのだということをお話したかったのです。

今井：私は博物館に勤務し始めて31年になるのですが、経験的に、新しい視点を提示する展覧会というのは、観客が持っている先入観に応えるような展覧会よりも興行的には苦戦する傾向があるように思います。「琳派」展に関して、入館者数はどうだったのでしょうか。

古田：興行的にはまずまずの入りで、スポンサーの東京新聞さんを困らせるようなことはありませんでした。東京国立近代美術館での開催でしたので、客層的にうまく合致して、多くのお客様が足を運んで下さったのではないのでしょうか。しかし、もし東博での開催であつたら来場者数が伸びなかった可能性はあります。

根本的な話をすると、やはり東博は、まず基礎となる日本美術の存在価値、歴史的な意味合いといったものを展示し、提供できる場所だと思います。でも、それに加えて、特別展のときには新たに挑戦的な企画を実現させていくのも、重要な役割なのではないかと思っております。

田沢：古田さんがアメリカで企画された「宗達」展について伺いたいと思います。「宗達」という名前の展覧会では興行的には成功しないかもしれないと考えていた、と仰ったと思いますが、それでも企画・実現されたというのは、十分人が入るだろうという見込みと、同時に、例え人が入らなくても開催すること自体が大事だろうという、その二つの考えがあつたのではないかと思うのですが。

古田：アメリカでは宗達という人物についてそれまで一般にはあまり知られていなかったもので、広報が難しいとは思っていました。私自身は運営には直接関わっておりませんので、詳しい数字は今は分かりませんが、入場者は多かったようです。開催の意義というのは、確かに強く感じていました。フリーア・サックラー・ギャラリーの所蔵品に、宗達の「松島図屏風」と「雲龍図屏風」という日本美術のとても大切な二つの作品があることを広く多くの方々に紹介するのは、非常に重要なことだと考えました。

田沢：古田さんが国立近代美術館で「琳派」展を成功させられたのは、近代を見せるために、そこに至る長い道りを古い美術の中で見つけ、それらを柱として上手に利用して、ご自分の伝えたいことをうまく見せたからだと感じました。

東京国立博物館でも、来館者に出来るだけ新しいものを見つけていただけるようにしたいと思っています。特別展も、興行的な成功と同時に、価値の再発見を目指さなければいけないものだと考えています。一方で、もちろん、東京国立博物館の基礎となる部分、日本美術の存在価値や歴史的な意味づけといったものを置き去りにしてはいけません。それを支えるのは、研究員が先人から継承したものを基礎にしつつ行う学術的な研究です。その上で、何かを再発見したり新しいものを提示したりするような展覧会。そういう展覧会でなければ、特別展を開催する意義はないのではないかと感じています。

古田：話を戻してしまつて申し訳ありませんが、春画に触れたいと思います。東京藝術大学に対して、日本の新聞社から春画展開催のご提案をこれまで2回ほど受けていて、1回は断り、1回は保留しております。何故かという、これは僕の個人的な意見ですが、今はまだ東京藝術大学には十分な春画研究の蓄積がないためです。仮に私が担当するのだとしたら、春画研究に今から10年はかかると思います。その暁に、展覧会で見せたいものがあれば喜んで春画展を担当したいと思いますけれども、今のままだと、先ほどクラークさんのおっしゃった「黒船」的状況でしかないでしょう。

これは、東博でも同様なのではないのでしょうか。博物館で特別展を開催する際には、内部で企画に十分な検討と研究がなされた上で展示し、来館者にご覧いただくという形でなければ、展覧会というのは成立しないと思います。

田沢：実は東博でも春画の展覧会を開かないかと言われたことが、個人的にあります。大英博物館のクラークさんと仰る方からでございます。それに対する私の答えは、まず、私は春画研究をしてきていない、ということでした。私の学生時代には春画は学生が勉強する枠からは外れていて、一般書の棚には春画はありませんでした。ですから、これから私が春画研究をして展覧会を担当しても、弊館の展覧会の基準となるレベルまでには到底届かないだろう、と個人的に思ったのがまず一つです。また、開催するかどうかの決

断は一学芸員ではできませんし、もし東京国立博物館で開催となると、芸術の世界に留まらず、運営上は法律の問題があるので、異なる観点から考える必要がある。私立の館でしたら少し状況が違つかもしれません。今後状況が変わっていくことかもしれませんが、そのきっかけを作ることは社会的な問題になろうと思います。そのときにクラークさんからは「だからこそ東博で開催すべきだ」と強く言われましたが。

その後、大英博物館での春画展を見ました。とても楽しくて、これは楽しく鑑賞するものなのだというのを感じて、驚きました。そこでは、5,6歳の女の子が、春画展のポスターの写真撮っていてそれを親御さんが普通に見守っておられる、という光景を目にして、私がそれを写真に撮りました。行為自体というよりその絵の中にある精神世界のようなものを、きっと皆さん楽しんでいらっやっただろうと思います。大英博物館で多くの春画を見たときから、私の春画に対する見方が変わりました。大変良い経験でした。

日本でも一時春画が取り上げられてブームになりましたけれども、今は落ち着いていますね。なぜブームになったのかということを考え直す時期が来て、また春画に対する見方や社会での受け止め方も変わっていったり更に次の段階に進んでいくのかもしれない。

救仁郷： 弊館で春画が展示されるのは、しばらく先のようにです。では、コックさんのご発表に対する質問に移っていきたくと思います。「クール・ジャパン」展を担当されて、「ファン文化」、「ザ・サムライ」などを取り上げ、作品の美的側面よりも内容に焦点を当てて見せるということで発表がありました。

リンネ： 私は実際に「クール・ジャパン」展をライデンで見ることができました。新しい方法でさまざまな作品を見せる展覧会で、非常に新鮮で多くのことを考えさせられ、思わずたくさん写真を撮ってしまいました。展覧会を観てきたオランダ人の子ども達数人と話をするのができたのですが、彼らは日本が大好きになっていました。コックさんは、この展覧会を通して、日本を再発見するという課題を見事に達成されたと思います。

コック： オランダ人の子ども達があ展覧会を気に入ってくれたと聞いて、とても嬉しいです。「クール・ジャパン」展は、弊館始まって以来の入場数を記録しましたし、多くの方々から好評をいただきました。私達は「クール・ジャパン」展を単に日本のポップカルチャー賛美一色にはせず、批判的な眼差しも持っていると考えており、アムステルダムへの巡回前にその批判的な見方を更に付加していきます。

一例を申し上げますと、「クール・ジャパン」の準備をしているとき、学芸部に15歳のインターン生が一週間の研修にきて、1日私の下で働きました。私は彼女に「クール・ジャパンと聞いたときに連想できることを列挙しなさい」という課題を出しました。その際に私は自分宛のEメールの処理をしようと思ったからなのですが、そこで彼女は素晴らしいマインドマップを作ってくれたのです。このマインドマップは「クール・ジャパン」展準備の構想を練る上で非常に役立ったので、いまだにファイルに入れて取ってあります。さらに、「クールではないジャパンと聞いて思い付くものを列挙しなさい」という課題を出しました。そうすると、今度はすぐに紙いっぱいクールではない日本が列挙されてしまったのです。

このことは、戦争画や春画とも共通しますが、展覧会に少々意見の対立する要素があるのは決して悪いことではないと教えてくれます。展覧会を訪れた方々が満足して下さるのは確かに嬉しいですが、同時にこれには賛同できないとか好きではないとかいう感想も時には持ってもらえれば良いと思っています。

ボイド： 来館者が、注意深く展示を見なかつたり、解説を読まないことで固定概念を強めてしまう可能性があるというお話でしたが、それを避けるため、どのような方法を探りましたか？

コック： 実に難しい問題です。まず重要なのは、私一人で展覧会を創るわけではないということです。コンセプトがあり、大きなチーム全体で創り上げていきます。また、私は今回、視覚的な展示が一番大切だ

ということを改めて認識しました。解説文を一所懸命に書いても、来館者全員が読む訳でも、皆が読みたい訳でもなく、目で見て楽しむために来館される方が大勢いらっしゃるのです。視覚的に伝えたい内容も、簡潔に要約する必要があります。

今回は、サムライ、二刀流といったイメージがどのように作り上げられたのかを説明するために、甲冑のすぐ隣に映像を映し出そうとしたのですが、展示作業中にちょっとした失敗があって、結局当初意図していた場所には投影できず、少し離れた場所に置いたモニターに映すことになってしまいました。そのせいで、私達が強調しようとした視覚的な効果が少し薄れてしまいました。なかなか難しいです。視覚的な展示は力があるので、全く解説文なしの展示も可能かもしれないと思うこともあります。

クラーク：実は私は、「クール・ジャパン」展をコックさん直々にご案内いただいたのに、その際「クール・ジャパン」というわくわくさせる題名ばかりが目について、「世界的熱狂への着目 (Worldwide Fascination in Focus)」という大切な副題を見落としていたことを白状しなくてははいけません。もしかすると間違った受け止め方も知れませんが、この展覧会が扱っているのは、日本の文化諸相に対する世界的な熱狂という現象そのものなのではないかと思いました。

コック：まさにそれが主要な点なのです。「熱狂への注目 (Fascination in Focus)」を、オランダ語で「Fascinatie In Beeld」と言うのですが、このオランダ語の「In Beeld」は、「視覚的イメージにおいて (in visual image)」と同時に、「注目」をも意味し、一種の言葉遊びになっています。クラークさんがいらっしゃったとき、日本の文化が世界でどんなに有名かということを図示する展示もお見せしましたよね。

クラーク：ええ、素晴らしい地図を見せていただきましたね。コックさんが、発表中にとっても面白いことを仰っていました。「日本のデザインは日本という国の境界線内とどまるのか?」という質問です。この点を、日本の関係者の方達に伺ってみたいと思います。クール・ジャパンが非常に恣意的な形で、世界各地で作り替えられているのをご覧になってどう思われますか。オリンピックに向けて今後さらに多くの若い世代の外国人達が日本にきて、そして日本の美術の中心に位置する東博を訪れるかもしれないですが、彼らにとってクール・ジャパンはどのような期待を持たせることになるのでしょうか。日本発でありながら世界中で非常に流動的に解釈されているものについて、皆さんはどのようにお考えでしょうか。

古田：現代の情報の広がり方と情報を得る方法からすると、いくら発信したい側が意図はこういことですが言っても、それがそのまま通じるかどうかは分かりません。むしろ、なぜそのようなことに興味があるのかと日本人が驚くようなことに、世界のどこかで爆発的な人気が出ることもあります。たとえば、ある国で、日本のこの場所に行くのがお勧め、という情報があると、日本側からは殆ど何も発信していないのに、その情報を基に大勢の人が興味を持って集まるというようなことが実際に起きています。これからますますそういう現象が起こっていくのではないかと思います。

展覧会を開催する立場としては、まずは多くの方に観に来ていただくことを第一に考えなくてはならないので、展覧会の中身と共に、それをどう広報するか、キャッチフレーズなり副題なり、展覧会をご覧いただくきっかけになる何かを工夫する必要があります。

思わぬところに人々が注目するということと言うと、刀剣ブームもおそらくその大規模な例なのではないかと思います。逆に言うと、刀剣研究家が情報発信したわけでもないのに人気が出て、では刀剣の展覧会を開催しましょう、というような、研究者や学芸員の主体性が奪われるような状況で展覧会を開かなくてはならないようなことも、実際にあり得るのかもしれないと思っております。

救仁郷：私自身は、クール・ジャパンについては殆ど何も分からないのですが。どなたか、ご意見はおあ

りでしょうか。

田沢：東京国立博物館の田沢です。救仁郷さんにクール・ジャパンがお分かりにならないのなら、更に年上の私が分かるはずがないですね。実際、なぜ分からないと申し上げるかという、弊館には日本の美術制度の中で国立近代美術館とは分かれて成立した歴史があり、近現代の作品を扱わないからです。そのため、現代社会との直接的な関わりという視点は薄いと言わざるを得ません。ただ、2020年のオリンピックに向けて日本が国として文化財活用を進めていこうとすると、状況が変化していくということはあるかもしれません。

一方で、外国の美術関係者の方々にとっては、日本は時代を問わず一つということで、過去が現代までつながっており、特に広い意味で日本文化に来館者の関心を向けるためには、若者達の同時代の文化理解というのは大変大きい要素だと思います。京都国立博物館では現代的なものも上手に活用しているのではないかと思います。京博の伊藤さん、クール・ジャパンにもお詳しくそうですね。若い世代の代表として、お話しいただけますでしょうか。

伊藤：京都国立博物館の伊藤です。京博には2年前から勤務していますが、その前は東京国立博物館でも九州国立博物館でも勤務経験があります。専門は仏教工芸・金工品で、色々な展覧会に関わってきました。京博の場合、京都に所在する文化財を中心に、時代的には江戸時代までの作品が守備範囲で、現代作品との共同企画の機会は殆どありません。京都では、現代作品は京都国立近代美術館が担当する分野ということになっています。

ただ、先程からお話に出ている、ネットのゲームから起こった刀剣人気によって、若い方々が刀剣の展示室に押し寄せるようになった際、当時東博にいた私も非常に驚きましたが、東博ではその時は特に対応する企画は打ち出さませんでした。一方で、本日この会場にいらっしゃいますが、当時京博に勤務していた末兼さんが、この人気を念頭に置いて、ゲームの中でキャラクター化している刀剣を一気に展示し、大勢の来館者が殺到したということがありました。そういった点では、少し京博の方が自由度があるのかも知れません。

小林：東京国立博物館の博物館教育課の小林です。東博と東京国立近代美術館との守備範囲の違いというお話が出ていますが、一方で、いらっしゃるお客様の視点から見るとどうなのかということがあると思うのです。東博が自分たちでここが守備範囲だと決めていても、来館者の方々がどういう風にご覧になるかということを考えてみると、少し違う方法もあるのかもしれないという気がしております。

コックさんの発表を大変興味深く聞かせていただきました。クール・ジャパンを取り上げているということで、日本について色々な情報があっても、日本の歴史的な文化についてはあまりご存じない方に向けての展覧会になったのではないかと認識しております。今、実際に東京国立博物館にいらっしゃるお客さま、あるいは今はいらっしゃってなくても将来的に来ていただきたいお客様はどういう方達かということをお考えすると、世界の他の国での状況と、今の日本の若い方々の状況には、実はあまり差がないのではないかと考えています。もしそうであれば、歴史的な文化財をどういう風に見ていただくかという、その情報発信の在り方というのは、クール・ジャパンを基本として、その入り口からさらに深く理解していただくという方法も、東博でもあっても良いのではないかと、私自身は感じました。

そこで質問です。コックさん、この展覧会について、教育担当部門との共同企画、あるいはそこで行われたプログラムなど、あれば教えていただけますでしょうか。

コック：教育プログラムは、通常、特定のテーマを取り上げて、展覧会と関連のある形で学芸部からのフィードバックに基づいて行います。まず、どのような方達を対象にしているかについて触れたいと思います。

日本の皆さんは、日本での日々の生活の中でオランダの文化に触れる可能性は低いのではないかと思います。ゴダチーズをスーパーで見かけるぐらいでしょうか。一方で、最近のオランダの子どもは、ポケモン、ハローキティ、ピコ太郎のことはよく知っています。しかし、それが日本から来たものだということすら知らずに楽しんでいることもあるし、それらの背後にどんな歴史があるのかということも知らないでしょう。そういった子ども達が対象となるのです。子供向けの教育プログラムは定期的で開催されています。日本の作品の常設展に関連するものがまずあります。また「クール・ジャパン」展の際には、例えば、チケットをバーコードのスキナーで読み込み、小さなビデオ・スクリーンに質問を表示して、打ち込んだ答えが正解なら賞品をもらえる、というプログラムや、学芸員による講演など、特に週末にはたくさんの取り組みが行われました。クール・ジャパンウィークエンドや漫画ウィークエンドも開催しました。必ずしも子どものみが対象ということではなく、幅広い年代の来館者に向けたものでした。

教育部門には複数の人材がおり、それぞれが展覧会ごとに子供たちに向けて参加型の教育プログラムを担当しています。一例として、紙で鯉を作り、子どもたちに展示を見せたのち、展示から受けた刺激を基にその鯉に絵を描いてもらうという企画を行いました。

救仁郷：今日は引き続き考えなければいけないさまざまな話題をいただきまして、大変有意義なディスカッションになったと思います。ありがとうございました。登壇者の皆さまに、いま一度拍手をお願いいたします。

Reinventing Japanese Art through Museum Experiences

Panelists

Dr. Rosina Buckland (Senior Curator, East & Central Asia Section, Department of World Cultures, National Museum of Scotland)

Prof. Ryo Furuta (Associate Professor, The University Art Museum, Tokyo University of the Arts)

Dr. Daan Kok (Curator of East Asian Collections, National Museum of Ethnology, Leiden, the Netherlands)

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

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)

Moderator

Mr. Hideaki Kunigo

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

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

Abridged Transcript

Moderator: I am the moderator for the panel discussion, Kunigo, from Tokyo National Museum. First, I would like to show you some slides. This is a list of popular tourist spots in Japan based on a website called TripAdvisor. Number one is Fushimi Inari Taisha shrine in Kyoto, followed by Akiba Fukuro, an owl café in Akihabara. In third place is the Hiroshima Peace Memorial Museum. An art museum first appears in the ninth place—the Hakone Open-Air Museum. Number 15 is the Samurai Kembu Theater, and number 20 is the Edo-Tokyo Museum. Unfortunately, no national museum is included. National museums have to put more effort into attracting foreign visitors and making their facilities more attractive.

During the presentations earlier today, there was no time for questions and answers. So to begin, we would like to take some comments and questions from the audience about the presentations, then move on to having a discussion. As the first presenter, Dr. Buckland gave us a presentation in which she mentioned a plan for a special exhibition scheduled to open in 2022 at the renovated National Museum of Scotland. She explained that she wants

to create something that is not typical, an exhibition that breaks down stereotypes. Are there any questions about this presentation?

Vilbar: My name is Vilbar from the Cleveland Museum of Art. Dr. Buckland, my questions are: How long are the exhibition periods for the rotated materials? And do you plan to be able to lend material from the collection, and are you trying to build that into your rotation structure?

Buckland: We are looking towards six-month rotations for the prints and for the paintings, and then yearly rotations for textiles. It is what we have discussed as being the ideal situation with our conservators. For lacquer, one year would probably be ideal but realistically, around two years. Like other institutions, we have insufficient conservation resources and there is a lot of pressure particularly for special exhibition projects, but those are certainly our ideals.

We would certainly be willing to lend items if they were not already committed for anything, and I think it should be flexible enough. We have not set items aside for coming rotations, necessarily, but some have been set aside as potentially needing conservation work. However, it is not fixed when they will be going out and so there will be flexibility there. The other aspect of flexibility is the physical display of the objects and that is something that we have been talking about with the designers. The design company we are working with has a fair amount of museum experience in design projects and renewal projects for museums, but very little experience with East Asian material. I think it is the first time they have ever worked with East Asian material. We have had to introduce them to new formats. They have not worked before with hanging scrolls and it has been one of the challenges trying to get them to design a system that will allow us to show hanging scrolls of different widths and different lengths, and ensuring that the case is big enough to take them all, and that we have some kind of support system to adjust the height of them. I have been looking at display techniques in Tokyo National Museum and seeing what they do when the hanging scrolls are just a bit too big for the case.

Kenmotsu: My name is Kenmotsu from the Portland Art Museum. I was wondering if you could explain a little bit more about how you are working through the process of making the layout of the galleries easy to understand for visitors regarding their orientation?

Buckland: We had an idea at one point of floor color, so that would be an obvious, very clear, easily understandable way for people to orientate themselves, but that was put aside ultimately after discussions. We have had the design sessions on almost a monthly basis with various stakeholders within the museum and ideas have been pitched forward and then ultimately accepted or taken away. The main approach, the main method for conveying that information for orientating visitors is going to be through the interpretation within the cases. There is a hierarchy among panels. Primary panels that introduce each section of the gallery, secondary panels within the cases, and then story panels that introduce particular objects and give a little more information about those highlight objects, and then finally the label rails. So, there are those four levels of interpretation, and those will be color coded for the three countries, namely China, Japan, or Korea. On each of the primary panels we had suggested having a map—so that is going to be implemented—that shows East Asia and highlights the country that they are standing in and the silhouette of the country will be highlighted. Possibly as well on the secondary panels that map for each country could be repeated. That was my ideal approach. Then it would drill down to more specific geographical explanations that can talk about kiln sites or Edo or Kyoto. We have not decided those colors yet. One of my favorite comments during the design process is that color is a long journey. We will be working towards deciding our colors, but it will definitely be determined by color, and also the three costume figures that I explained will be signposts, so

to speak, for each of the zones. Therefore, behind each of those cases and those figures will be the cases relevant to their source cultures.

Allen: My name is Allen from the Asian Art Museum in San Francisco. We have had a lot of debate in our museum about the necessity or lack of need for certain kinds of rudimentary information in the digital age. For instance, the use of maps is very common in introductory panels for particular geographical regions. How much do you feel about the need to provide basic historical or contextual information, and what might be the focus of those panels—is it going to be on the art, the culture, the history, or chronology?

Buckland: We hope that we can cultivate an audience that is more knowledgeable about the type of material that we present and create that appetite for more, but it is essential to provide that basic information because we are assuming no knowledge on the part of our visitors. The focus within the panels is likely to be more cultural and historical but less chronological because I said it is not a chronological presentation within the gallery. Our collections do not allow for that kind of approach and the space does not really allow for it. It is rather playing to the strength of the collection, which is the early modern period, the Edo period. Therefore, there is less need for the historical scene setting as in that sense, we are already in the Edo period for the majority of the cases. Then it is speaking to some of those core messages about how a society is structured in the Edo period, who is able to possess what kind of items, sketching out that structure and then moving on to the cultural background for why certain works were produced, how they were produced, and what were the factors driving their makers.

Allen: It is always difficult to explain all of this within 200 words.

Buckland: Exactly, yes.

Rinne: My name is Melissa Rinne from the Kyoto National Museum. You mentioned that you will have rotations maybe every six months or maybe every year if you are lucky. But at the Tokyo National Museum for example, I know that the rotations are every month or every two months. Can you talk about why the rotation periods are sometimes so long in museums in the West, and what is your perspective on that as a curator?

Buckland: Thank you. I think possibly there is a misunderstanding here when I say rotation because this would be one or two objects within the gallery. The main structure of the gallery will stay for 20 years, potentially, and the works that are in more robust materials, such as metalwork and ceramics—we may be able to change those further down the line, but fundamentally that arrangement of the gallery will stay for a long time. It is the light sensitive objects, such as prints and paintings and textiles, that we change regularly. There simply are not enough resources within the museum to do a wider scale rotation within the galleries, even if we might like to. I think we look with envy on our colleagues in Japan, who are able to produce these kind of rotations, but it's a very different context within the museum. Obviously, the focus here is Japanese art, whereas we are just one part of one gallery within many galleries. So, we rotate where it's necessary for the protection of the art work, but, other than that the overall structure of the gallery will stay the same. So, it takes a tremendous amount of forethought and concentration to get to a point that we feel comfortable with for such a long time period.

Rinne: May I play the devil's advocate? So, if you are the curator and you have the keys to the cases, why can't you just change things yourself?

Buckland: The labels are one of the main aspects. In practical terms, yes, if conservation resources are available to prepare an object for display then that is possible, but preparing new labels is a little bit less immediate. We talked about various systems for delivering the information in a physical way, and ultimately there is a requirement for consistency with the rest of the galleries and a resources question. Therefore, we plan so that certain areas are going to be high-frequency rotation areas, and then other ones will be low-frequency, so that we can focus resources on the areas that do need changing on a more frequent basis. There are the physical, practical, and budgetary constraints that make it difficult.

Moderator: Thank you. Now, I would like to begin another discussion. Specialists at museums in Japan often get requests to hold samurai-themed exhibitions overseas. A couple of years ago in Russia there was a samurai-themed exhibition of objects from the collection of the Tokyo National Museum. In general, the themes popular outside of Japan are not only samurai, but also *daimyo* and *ukiyo-e*. However, some believe that we must move beyond these stereotypical themes in order to broaden and deepen understanding of Japanese art. On the other hand, there are overseas exhibitions with themes that are not very well known in Japan. Examples include the exhibitions of modern lacquer and bamboo art curated by Dr. Marks, and also the war prints exhibition curated by Dr. Paget, which would be difficult to hold in Japan because of how visceral it is. Mr. Furuta, is there anything you would like to say?

Furuta: There are many woodblock prints from the Meiji era that take the the Sino-Japanese War or Russo-Japanese War as their subject matter. Even in Japan they are given attention as a type of media that reflects a particular historical period. When I was working for the National Museum of Modern Art, for a certain period of time I was in charge of taking care of 153 documentary war images, which were on loan for an indefinite period of time from the United States. At the time, the consensus among the staff in our museum was that if we exhibited these materials by themselves, people would misinterpret our intentions and the exhibition would take on a different meaning. This was more than a decade ago. Over 80 years have passed since the end of the war, and as time goes by, the strong emotions that people have about such events gradually fade, and more research on such materials is published that examines them for their artistic value. So, considering how non-Japanese people have been looking at war paintings and prints, perhaps Japanese people will also begin to look at them. However, one task that we have as the Japanese people is to accept this as our own issue.

Moderator: Any more comments on war paintings and prints?

Vilbar: Several years ago, when I was a staff member at the Princeton University Art Museum, I put together an exhibition on Meiji prints in which we did include both the Sino- and Russo-Japanese wars, and exhibited war prints. In addition, to provide some more context, we included Samuel Smiles' *Self-Help* and images of Japanese print representations of either foreigners or Japanese people costumed as foreigners, such as the reenactment of the Korean embassy visit that was part of, I suppose, the festival before the castle in Chiyoda. It was trying to provide greater context for those war prints by using other prints from the same period that also touched upon how to depict foreigners or how they were depicted, how people performed being foreign, and then finally how people were engaging with Western philosophies of being modern and what that meant. I think it maybe also speaks to Tim Clark's question yesterday, which was about telling different sides of a story.

Clark: I am struck by a big irony here, which is that everybody seems to want to talk about samurai in a period of peace and nobody wants to talk about Japanese soldiers in a period of war.

Paget: I spoke about the war exhibition yesterday. I see the omission of discussions of Japan's modern wars as opposed to samurai culture as being part of the broader shyness that curators have about bringing or acknowledging the political realities and discussions that underpin a lot of visual culture of modern Japan. My dissertation was on Nihonga and how Nihonga was used for geopolitical purposes in the Taisho and Showa periods. I am still dismayed sometimes when I see exhibitions of Nihonga and nobody talks about esthetic nationalism. There was a big retrospective of Yokoyama Taikan a few years ago at the Yokohama Museum of Art and nobody mentioned the fact that Yokoyama Taikan spoke to address the Hitler youth in the 1930s. We have these kinds of exhibitions of Nihonga quite regularly and they tend to be sponsored by certain governmental bodies and I suppose that is an inhibition. However, I think that we need to engage with these realities, to be intellectually honest and also to go beyond just the proverbial chrysanthemum screen. We need to do better as curators and it does not necessarily mean that we have to show Meiji battle prints. There are many ways of doing this but I would like to see us delving deeper into the social and political and economic realities that underpin the art that we have in our collections.

Marks: I think it is not only about the shyness of curators. I think it is much more about the danger or the fear of museum directors receiving bad press. I think that goes back to some incidents that happened in the USA, such as the uproar when the Asian Art Museum in San Francisco had the samurai exhibition. Yesterday, Dr. Paget mentioned MIT and the Chinese students. You might also remember as well what happened with the kimono event at the Museum of Fine Arts, Boston. I think this may be the main reason, not only the shyness of the curators, but in a way, directors who are aware of these things are very cautious about what they do.

I curated an exhibition of samurai, called *Lethal Beauty*. My focus for that show was the really dangerous aspect, mainly the weaponry. It toured to Honolulu, Birmingham, and then to Detroit. However, in Detroit, it was decided to change the title of the show, because the local sponsor and the local honorary consul of Japan found the term "lethal" not good. And the director of Detroit Institute of Arts went along with that and they decided to change the title.

Buckland: I think, if we are proposing this exhibition in our institution, talking about a fighting force and the myth of the warrior, we absolutely have to cover the first half of the 20th century and the 15-year war, the period of militarization and nationalism leading up to the actual years of conflict. It cannot be omitted. There is a fear of negative press and an anxiety amongst the embassy consulate staff about supporting this kind of exhibition. That is why I was emphasizing that we need to do a lot more scouting out of opinions and audience research to find the most appropriate, considerate, and sensitive way of doing this.

Kok: I would like to make a small addition, which goes back to the comment by Mr. Clark. Even when we are talking about samurai and samurai exhibitions, I notice that in many cases everybody always speaks about Tokugawa peace and the idea that after 1615 then no more fighting and that all weaponry was basically no longer lethal. I, however, think that this is a little bit of a misconception and that it is necessary to realize that during the Edo period, even though there were not very many battles, there was still a lot of oppression in society and a lot of conflicts occurred even though they were not fought out in battles.

And another thing is that if we address conflict, regardless of the period, for the past few decades we have been living in a very odd time, at least in Japan, where wars are often fought quite far away from where most of us usually are, which is very uncommon historically. There is however a danger of pointing the finger to whomever or whatever nation and not including the nation where the institution is. If we look at the Netherlands, for instance, where I come from, there are a lot of issues with our collections, which are often based on the colonial period, when the Netherlands itself had colonies all over the world. These issues of political conflict are very complicated to deal

with, but I completely agree that we should not avoid them. I realize that art is always connected to a society. When a society is at war or an occurrence such as nationalism prevails, then art follows or goes ahead of it, or reflects it, or art reacts to it. In one sense, that is what makes art so fascinating.

Some time ago, there was a show about Japanese war kimonos in New York, called *Wearing Propaganda*. They are fascinating but there is a danger of showing only Japanese war kimonos and not engaging in the things that were going on elsewhere—of isolating one type of object and sometimes isolating one nation by not telling the complete story.

Morse: Yesterday, there was a question about whether the points of view of other countries like Korea and China were presented within these Japanese materials. Our museum did a show in 2005 based on the collection established by collector Fred Sharf, who had given us this material. He was very keen on, for instance, the Russo-Japanese war, and tried to collect Russian materials, and, for the Sino-Japanese war, Chinese materials. The scary truth of it, however, is that because these prints were so remarkably well done by the Japanese and because they made them in such great numbers, even though Fred tried to collect Russian materials, he could not find anything that really had the same visual power. We had a few of them in the show but they really paled compared to the Japanese materials because the Japanese really had the visual imagery and the vocabulary that really spoke to the moment, which made them so effective. That is why they were terrific propaganda.

Moderator: Now, I would like to move on to the next topic. Similar to the case of the war prints and paintings, Japanese museums do not usually deal with *shunga*. Last year, however, there was an exhibition on *shunga* at the Eisei Bunko Museum and also the Hosomi Museum. Mr. Clark from the British Museum, do you have any comments regarding *shunga*?

Clark: What would you like me to say about the *shunga* exhibition at the British Museum?

Kok: May I make a suggestion? Did not you do a fantastic survey about the reactions to the exhibition?

Clark: We did it and it was generally extremely positive. I would just like to make a couple of points. Some people have tried to suggest that the *shunga* exhibition at the British Museum was yet another example of the “black ship phenomenon,” where people from outside managed to persuade Japan to do something they do not want to do. That is partly true but it is much more complicated than that, because the *shunga* exhibition was an international project. It had been a research project for four years before the exhibition was held. It was not at all a foreign project but was an international collaboration. Also, there was a certain amount of nervousness within the British Museum about doing an exhibition on this subject. So, we did some pre-testing as Rosina is going to do with her samurai exhibition. I think that’s probably what I want to say. Dr. Morse, you have a great collection of *shunga* at the Museum of Fine Arts, Boston. How about this?

Morse: I was the first female keeper of the *shunga* collection. We actually had the key. I think one of the questions that has always puzzled me about Japan is that *shunga* has been such a hot topic, and people think about whether they should display it or not, but on the other hand, at an institution here in Tokyo there was a Nobuyoshi Araki exhibition, where there were in his pictures female figures who were actually alive. In contrast, in *shunga* real people were not depicted. So, it has always been very puzzling to me that with the contemporary world, there aren’t those kind of restrictions or hesitation, but there is much more hesitation for historical material.

Buckland: May I mention that we have somebody in the audience who did her Ph.D. on the reception of Shunga. Dr. Boyd, do you have any comments about the audience survey? I know you did work on that.

Boyd: It goes back to the question for Mr. Clark regarding the audience survey. He was kind enough to let me go and talk to people as they were coming out of the exhibition and to see what their reactions were. It was overwhelmingly positive. People kept saying “oh, we just love this,” “we have been wanting to see something like this for years,” and “it is incredibly relevant to our lives and our experiences.”

Kok: In Leiden we do some visitor surveys but it was rather limited. I recall that I read an article you wrote based on that visitor survey, and I was so jealous of the enormous exactitude of the survey, the way in which it was divided into age groups. We went two years ago with this program to the Hosomi Museum, just days before the *shunga* exhibition opened there, and as a matter of fact, I had also seen it at Eisei Bunko just a couple of months before. So, I have seen both *shunga* exhibitions, and that was after it came from the British Museum. I do understand to a certain extent the “black ship phenomenon.” I really like that term. I think it was Mr. Shugo Asano who called it *shunga gan’nen*, two years ago, because it was the first year in which *shunga* exhibitions become possible in Japan. I also understood that at both locations, the popularity there was mainly among young women, which is also the case for the new style sword exhibitions, as we heard yesterday in Mr. Sakai’s presentation. I guess the only conclusion we can draw is that young Japanese women are at the forefront of the appreciation of exhibitions in Japan. To go back to the question that Dr. Morse has raised about how showing material with non-identifiable people from the past is a problem, I think there is actually a logical reason. I think it comes down to a general veneration for things that are old, and the general feeling of not wanting to defame things that have been created so many years ago. Everything that is from now is less of a problem in that sense because the fame is not yet established. I think that is the reason behind why Edo-period *shunga* exhibitions are so troublesome in Japan.

Boyd: I think it is an interesting point you are making, and I can see what you are saying about venerating older time periods. I also found that during my research, the opposite was true, because the past was so distant, and so it was acceptable for people to look at this because they are older materials from the past. I think that maybe this is also why it has been easier to hold these exhibitions in another place, because in that case you have cultural distance as well. It happened over there, which is maybe the opposite of what you are saying, but I think both things can play into that.

Kok: I do agree that physical distance might be in some way equated to temporal distance. If it’s from a long time ago, then it is relatively easy to accept.

Yusupova: I will talk about the situation in Russia concerning *shunga*. The same year that the *shunga* exhibition was planned at the British Museum, the State Museum of Oriental Art also decided to organize an exhibition of *shunga* from a private collection. *Shunga* is very popular in Russia and most Russian private collectors collect *shunga* and swords. Recently the Russian Orthodox Church has become very powerful, and they control everything, and therefore when the exhibition committee was still in the planning stage of the exhibition, they decided not to organize it, and instead the exhibition was opened last year in a private gallery for about one week, probably by appointments.

Kok: I recently found that in Leiden we have *shunga* that are from the Blomhoff collection. Blomhoff was in Japan around 1820 and all the objects in the Blomhoff collection were carefully numbered and catalogued apart from

these objects. He bought them but he did not put them in his catalogue at that time.

Moderator: Now I would like to take some questions about Dr. Marks' presentation.

Bincsik: Last June we opened *Japanese Bamboo Art: The Abbey Collection* at the MET, which was the very first bamboo exhibition in the museum. One of the pleasant surprises we had is that the exhibition attracted lots of young people.

My first question is about your experience with the visitors attending your bamboo exhibitions and if it attracted new audiences or not. The other question is, as you mentioned that these type of objects are not really shown in Japan, what kind of feedback did you get from Japan for both of these exhibitions? Finally, the third one is, although working with contemporary living artists can be very complex for curators, what do you think about how these exhibitions influenced the contemporary art market?

Marks: Regarding visitors' age groups, I have not heard anything from anyone, but I have heard that the exhibitions were successful and well-visited. Some of these venues never had anything Japanese on display and probably will not have anything for a long time, so it might have been a new experience for the local people living there, for example in Tennessee, and so. In regards to the feedback from Japan, what I have received for both exhibitions from Japan was mostly from those who love bamboo and lacquer sculpture and also especially from artists. For the artists, both exhibitions were a very big deal because they want to get more opinions from the public, but it has been actually very tough. With success in the US, they are hoping that there is going to be some kind of a ripple effect so that it is going to come over to Japan as well. In regards to bamboo, it seems that there is now a growing awareness in Europe as well. Hamburg did an exhibition and one in Paris is going to be opened later this year. Hopefully, eventually, there will be a wider, larger, and stronger platform for bamboo art in Japan as well.

As for these exhibitions' influence on the contemporary art market, I think it is an issue because you have to ask who the buyers are. In regards to lacquer sculpture, you have not had a change yet as you had with bamboo art. The popularity of bamboo art in the USA caused a change in Japan. In Japan the market for bamboo art used to be only about flower baskets, but with the newly-established market in the USA, there is suddenly a chance for artists who create bamboo sculptures. There is no lacquer sculpture market in the USA yet, although you see some at some art markets. There have been some exhibitions, such as Nobuyuki Tanaka's solo show held at a gallery in New York, but that is a single artist. No one is really collecting other than what we have done. So there really is no market for lacquer art yet, which is contrary to contemporary ceramics, which have a huge market in America. Those of us who work for a museum are sometimes invited to Japanese art collectors in many different cities, and then wherever you go, you always find works of the same artists, contemporary Japanese ceramics, but there is no lacquer art yet. The artists who create lacquer art in Japan have an issue because there is no strong market here, either, and therefore almost all of these artists basically support themselves by their teaching jobs at universities, which financially allow them to create artwork. I think lacquer art has the potential to get a large market, which means that if you are interested, this is the time to buy. They are still affordable. It is like stocks.

Tanabe: Recently in the Western world, ceramic and lacquerware works are often shown, so we are able to see many such artworks, especially of relatively unknown artists. However, in the case of municipal museums in Japan, like our museum, when we purchase some artworks for our collection, it is easier to buy something that has already received acclaim, for example, by being included in a catalogue or by having won a prize, rather than something that is still not widely known among the public. Could you tell us a bit more about how you are able to collect objects? Do you have any specific and objective criteria that you use to decide whether to buy or not, or do you

have the right to decide as a curator? Also, in general, what do you think about the situation in Japanese museums regarding collection?

Marks: Preparing the lacquer show, in particular, was a very different experience for me because the way of collecting the pieces was something that a contemporary art curator in the contemporary art department is more familiar with, namely going out and trying to figure out who is hot, who has potential. It was very new to me, as Japanese art curators we are usually not meant to do that. We actually have a kind of separation of objects. As long as it is craft and contemporary, it belongs to the Japanese art department, while contemporary Japanese artwork, such as Takashi Murakami's and Nara Yoshitomo's paintings, are taken care of in the contemporary art department. Therefore, when I was in the situation of being able to collect in the way I was not used to, there was no previous research. I did not collect only works done by those who have already established their reputations. Maybe I have collected pieces by artists who no one will talk about again for several decades, but I think it was a great experience for me. Why is craft separated out of this? I do not see any necessity for a strong separation between contemporary fine art and crafts.

Faulkner: The Victoria and Albert Museum has been continuously collecting Japanese art till now, but the period when I was collecting most actively for the Museum in the field of Japanese crafts was from about 1988 through to 1994. There are lots of catalogues and reference materials published in Japan going right back in time and those materials are extremely useful. They are not easy to obtain outside of Japan but if you come to Japan, you end up with them. We began primarily with ceramics. It was probably before America became the big collector of ceramics. I knew fairly early on that I wanted to collect more broadly in the field of studio craft. Ceramics was one thing, and lacquer, not so much basketry, but a little bit of metalwork, lacquer woodwork, glass, and textiles.

The curators from the Crafts Gallery at the National Museum of Modern Art were extremely helpful and in some cases, I was taking advice from them. In most cases, the prices of works done by those people who are Living National Treasures were very high, but we were able to acquire some pieces at such a level. Then I ended up doing what Dr. Marks was doing, namely going out there and having to make up my mind. With regards to certain people who were of interest, I would actually approach them directly, which was quite an unusual way of collecting. I think what was fortunate was that the then director of the V&A, to whom I proposed this idea that we should start this collecting program with a view to some exhibition coming up, which I did in 1995, did actually agree that I should have a blank check. It was £50,000 a year for five years. We only achieved partially what we wanted to achieve but it did build up this solid body of the collection which we have continued to build on over the last 20 years. I think curators in the UK actually have conceptual freedom in terms of signing the document saying that we are going to buy, which might not always be the case outside the UK. I have heard that in Japan, in many cases, committees are involved in the purchases of works.

Furuta: This goes back to what Ms. Tanabe from the Chiba City Museum of Art mentioned earlier. I am one of the board members of this museum, which houses a wide range of collections, including contemporary art pieces. On the other hand, the Tokyo National Museum, for example, does not generally purchase contemporary art, so it is something they are not familiar with. However, outside of Japan, when specialists in an art field refer to "Japanese art," they are probably dealing with not only pieces from the past, but also contemporary art. Therefore, when Japanese and non-Japanese specialists have a conversation about these kind of issues, sometimes the conversation doesn't quite click. When talking about how to reinvent Japanese art, or about the way in which we can show Japanese art, there are roughly two different ways: showing Japanese art in a historical context, as is done at the Tokyo National Museum, for example, or presenting Japanese art while focusing more on what it means in a

contemporary context, and on viewers' reactions to it. I think we have to discuss this topic with these two different ways of presenting Japanese art in mind.

Moderator: The Louvre is commissioning manga from contemporary manga artists for its collection. I was wondering if we could do something similar at Tokyo National Museum, to add some contemporary art to our collections in the future. But I do not think it could happen soon. There is no specialist in contemporary art at our museum, so it is still difficult to collect contemporary art.

Audience Member One: I would like to ask Mr. Marks about these two points. As for lacquerware, some of the pieces are huge and they require a lot of lacquer to be made. I have heard that in Japan we do not have enough lacquer. Do you think that we are going to face the problem of a shortage of lacquer for artworks? Also, you said your exhibitions were packaged and sent to other museum. How did you actually pack these artworks?

Marks: In regards to the lacquer, I explained that there are several layers of lacquer. For example, a two-meter piece might have 20 layers of lacquer, and the Japanese artists would use Chinese lacquer for the lower layers. Let us say, maybe the first 15 or 16 layers would be done with Chinese lacquer, and then Japanese lacquer would be used for the visible top layers. This is because Japanese handmade lacquer is very expensive and if a large-sized piece is created with only Japanese material, it costs a lot. Therefore lacquer artists use cheaper material for the lower layers, which are not visible anyhow. Talking about packaging, all of the objects were packed professionally for the touring exhibition and the challenge was to pack them so that they could be repeatedly packed and opened, then packed again and sent to the next venue. This was repeated for more than a dozen places. At museums we do this kind of packing of art all the time, including for international transportation, and it is always done in a way that protects the works. You might find it to be too much, possibly. There are specialist companies that pack art pieces, and actually there are fantastic companies like these in Japan.

Moderator: Let's proceed to Mr. Furuta's presentation. He organized several Rimpa exhibitions, aiming at making the exhibition a place where people can look at the works in new ways and find new value in them. Does anyone have any question or comment about this presentation?

Audience Member Two: Recently there are many art projects in Japan, exhibitions of contemporary art combined with traditional architecture, such as the Triennale, which is very popular nowadays. It was said, however, that it would be difficult for public museums in Japan to deal with contemporary art. These museums deal mainly with art from the past, and it seems that they are choosing a path different from contemporary trends, as represented by the Triennale. What kind of path do you think these museums will pursue from now on?

Furuta: Thank you for this difficult question. Basically, the world of contemporary art is a world of competition. If we chose one artist from among the competitors, it may give the impression that a public organization is favoring one artist over the others, which is problematic. With regard to giving consideration to contemporary art, reexamining Japanese art as a whole, and looking to make developments, all institutions, such as national, prefectural, and educational institutions such as ours, have their own boundaries and challenges. So it is difficult to give just one, general answer.

The important thing is to first understand the tradition of Japanese art, and then have a grand vision of how we can create something new. This is not just a contemporary challenge, it goes back to the Meiji era. As the modern era becomes more distant and becomes a part of history, the question of what Japanese tradition is will also become

more distant. Studying this will become more difficult, and Japanese people will know less and less about their art and history. Under these circumstances, when Japanese artists try to create works abroad with which they want to draw people's attention, you are faced with the question of whether it is "traditional" for these artists to add Japanese elements to their works simply because they are Japanese.

As I mentioned in my presentation, going beyond tradition is a real challenge, because you have to really understand what the tradition is. Only by doing so, can you go beyond it. It requires steady effort. It actually happened with the Rimpa school, through close connections over hundreds years, from Sotatsu to Korin, then from Korin to Hoitsu. That is something I wanted to refer to in my presentation.

Imai: It has been 31 years since I started working for a museum and from my experience, I would say that there is a tendency that an exhibition presenting a new perspective may struggle in achieving commercial success, yet one that echoes visitors' preconceived ideas may attract more visitors. What about your experience with the Rimpa exhibitions?

Furuta: The exhibition received many visitors and we did not cause any trouble for our sponsor, *Tokyo Shimbun*, which was good. It was held at the National Museum of Modern Art, Tokyo, so the contents fit the kind of audience that visits this museum. If it had been held at the Tokyo National Museum, you would probably have had a very difficult time in terms of the number of visitors.

If I may talk about something very fundamental—TNM is a place that provides a stable foundation for Japanese art, presenting its value and historical significance to visitors. However, I think it might also be important for your institution to undertake some challenging projects with regard to special exhibitions.

Tazawa: I would like to ask Mr. Futura about the Sotatsu exhibition held in the USA. I believe you said that you were worried if this exhibition, with the title of just *Sotatsu*, might not be commercially successful, right? Yet you organized and held this exhibition. I guess you expected that it would be ok in terms of commercial success, and also you believed in the importance of holding this exhibition in the USA, even though there was the risk of low visitor numbers. I imagine that you had these two thoughts.

Furuta: Since Sotatsu is not widely known in the USA, I imagined that promoting this exhibition would be difficult. However, we received many visitors, although I cannot state the exact number now since I was not involved in the management. I was very much aware of the significance of holding this exhibition, as I knew that it was very important to present the fact that the Freer|Sackler has two masterpieces by Sotatsu, *Waves at Matsushima* and *Dragons and Clouds*, in their collection, both of which are very important pieces in Japanese art history.

Tazawa: I thought that the success of your Sotatsu exhibition at the National Museum of Modern Art, Tokyo, was a result of your clever curation, in which you presented art pieces of the modern period and connected them with traditional art and artists. You wisely utilized this as a support for conveying your message to visitors.

I would like to do the same here, at the Tokyo National Museum, to show something fresh to visitors. As well as commercial success, it is important for special exhibitions to allow visitors to rediscover the value of something. Of course, it is important that the foundation of TNM, namely presenting the value and historical meaning of art, is not done away with. What supports this is the research conducted by curators, who have inherited the achievements of their predecessors. Building on this, special exhibitions need to present something new or reinvent or rediscover something, otherwise there is no point in holding them.

Furuta: May I go back to the topic of *shunga*? At the Tokyo University of the Arts, there have been two proposals to hold a *shunga* exhibition from Japanese newspaper companies. We declined the first offer and put the second on hold. The reason, although this is my personal view, is that there still isn't enough research on *shunga* at our museum. If I were to curate a *shunga* exhibition, I think it would take me 10 years to get ready. If I did enough preliminary research and got some idea of what I would like to show in the exhibition, then I will be happy to curate a *shunga* exhibition at our museum, but we still haven't reached that state. If we decided to hold a *shunga* exhibition at our museum now, it might turn out to be another "black ship phenomenon," which Mr. Clark mentioned.

This might also be the case for the Tokyo National Museum. When we plan a special exhibition at a museum, we need to have thorough discussions among colleagues and conduct research on the subject in advance. Then we install the exhibition and present it to the visitors—this is how you hold a good special exhibition.

Tazawa: I have also received a proposal for a *shunga* exhibition from an individual. Actually, this individual was Mr. Clark from the British Museum, and what I said to him first was that I don't know much about *shunga*. When I was a student, *shunga* was not included among the topics that we studied, and there weren't even any books on *shunga*. I did not think that a *shunga* exhibition at our museum would meet our standard for special exhibitions. Also, curators alone cannot decide what kind of exhibition to hold, and at the Tokyo National Museum, we would also have to take laws into consideration, so we would have to take a different approach. I imagine things are a little different at private museums. Our situation might change in the future, but this opportunity for change will, I imagine, involve society as a whole. But this is why Mr. Clark insisted that it should be the Tokyo National Museum that holds a *shunga* exhibition.

After that, the British Museum held the *shunga* exhibition and I really enjoyed it. I realized that this is something we can enjoy, which was a very pleasant surprise for me. I came across a five- or six-year-old girl taking a picture of the poster of the *shunga* exhibition and her parents seemed fine with that. I actually took a photograph of them. I think that visitors were enjoying the spirit portrayed in *shunga* rather than the act itself. After this exhibition, my thinking about *shunga* changed. It was a great experience.

At one time *shunga* became extremely popular in Japan but things have calmed down since. I imagine that the way in which society thinks about *shunga* will change again in the future and move to another level.

Moderator: It seems that we may have to wait a little longer before we can show *shunga* at the Tokyo National Museum. Now I would like to talk about Mr. Kok's presentation. He curated a "Cool Japan" exhibition, focusing on fan culture and the samurai, and showed objects for their content rather than their appearance.

Rinne: I was fortunate to have the opportunity to see the exhibition in Leiden while it was on, and it was such a new way to present such a wide variety of material. It was eye-opening and I learned a lot. I took a lot of photographs at the exhibition. I also had the opportunity afterwards to talk with several Dutch children who had gone to the exhibition and they loved Japan. So, I think the goal of reinventing Japanese art through museum experience was actualized through the exhibition. My congratulations for that.

Kok: Thank you very much. It is fascinating to hear that you talked to Dutch kids who loved the exhibition. It got good reactions from the visitors and recorded the highest visitor number ever, of all the exhibitions at the Volkenkunde since it was established. We tried not to make Cool Japan into just a celebration of Japanese pop culture, but also tried to be a little bit critical here and there, and we are trying to sharpen that up a little bit for the exhibition when it moves to Amsterdam. Let me give you one example. We had a 15-year old for a one-week internship program in the curatorial department, and for one day she was under my care, when we were preparing

for Cool Japan. I said to her, “I have an assignment for you. Take this piece of paper and write down everything that you think of when you hear the words “Cool Japan.” It was a trick on my part so that I would have some time to sort out my emails. She made a wonderful mind map. I still keep it in a file because it was very useful for me in preparing the exhibition and thinking about its concept. Then I said to her, “Please write everything down that you think is uncool about Japan.” Within minutes, the whole paper was filled with things that are uncool about Japan.

Through this, we can realize—and it is actually not so far from the story of war prints or *shunga*—that it is not bad to have a little bit of conflict in exhibitions. Of course, we like it if people are satisfied with the exhibition, but we hope that people sometimes see some things that they disagree with or they do not like.

Boyd: You were saying earlier that there was a danger that visitors aren’t paying attention or reading the texts, and that this can reinforce some of the stereotypes that you were trying to question, and I wondered, how did you try to prevent that?

Kok: That is a very important question and it’s a real struggle for me. It is important to say, first of all, that I am not the only one making the exhibition. The concept was already there, and I changed the concept together with a big team. I learned once again that the visual presentation is more important than anything. Even though you present the text labels with extra care, you cannot expect everybody to read everything. Some want to enjoy an exhibition visually. And we have to keep in mind that you have to try to boil down a certain point that you want to make to a very concise point that you can convey visually. For example, for this exhibition I wanted to project some visual images right next to the suit of armor in order to explain how the image of the samurai and the double swords has been built up through these. However, some unexpected technical incidents happened, and therefore we had to relay those visual images to a monitor which was not very far away but not where I had wanted it to be. Then you already start losing the visual power of the point that you are trying to make. It is a real struggle. The visual presentation is very powerful, so sometimes I think we could hold an exhibition without any texts.

Clark: Dr. Kok, you kindly took me around the exhibition and I must confess, I just focused on the main title of *Cool Japan*, which raised certain expectations, but I hadn’t paid sufficient attention to your very important subtitle, *Worldwide Fascination in Focus*. In fact, the exhibition—correct me if I am wrong—is more about the worldwide enthusiasm for all of these aspects of Japanese culture than it is about the phenomenon itself. Is that correct?

Kok: Yes, this is correct. It was the main idea. “Fascination in Focus” is in Dutch “Fascinatie in Beeld,” which works even better than English, because “in Beeld” means “in visual image” and also “in focus,” so it works as a pun. I think I have showed you graphic infographics about how popular Japanese culture is worldwide.

Clark: Yes, the world map was fantastic. You said in your presentation a very interesting comment which I have written down. It was a question: Is Japanese design limited to the borders of the Japanese nation? This is a question I would like to throw back to our Japanese colleagues. How do you feel when you see Cool Japan being very playfully recreated in the world around? What kind of expectations does that raise in the young visitors who are now going to come to Japan for the Olympics and visit the Tokyo National Museum, in some ways the center of Japanese art? How do our colleagues in Japan feel about this free-floating interpretation of something that has originated in Japan?

Furuta: Thinking of how information can be diffused and how we acquire information in our society, I would say that I’m not sure whether this information it received the way we intend. In some cases, something we never

expected to become an object of interest gains immense popularity somewhere in the world. For instance, some recommendation for places to visit in Japan become viral in some country. Based on that information, people from that country flock to that place, even though no information was presented from the Japanese side. This has already occurred, and I think this kind of thing is going to happen more and more.

We, as organizers of exhibitions, have to think, first of all, about how we can attract people and get them to come to see the exhibition. In addition to carefully planning the contents of an exhibition, we have to think about how to promote the exhibition, such as coming up with a catch phrase or subtitles or anything that will catch people's attention and make them want to visit.

I guess that the rage for Japanese swords might be one such example, on a large scale, of something unexpectedly becoming the focus of attention. To put it another way, Japanese swords have become so popular despite the lack of initiative from researchers that researchers and curators might be asked to hold an exhibition focusing on Japanese swords, yet not play a main role in organizing the exhibition, which is likely to happen.

Kunigo: I know almost nothing about the Cool Japan. I wonder if you, Mr. Tazawa, have any comments about this?

Tazawa: Mr. Kunigo said that he knows nothing about Cool Japan, but I am older than he is and know even less. Actually, there is another reason why I said that I know almost nothing about Cool Japan. Our museum, the Tokyo National Museum, and the National Museum of Modern Art, Tokyo, were established by dividing one institution into two. The Tokyo National Museum does not deal with contemporary art, which is covered by the National Museum of Modern Art. Therefore, our museum does not have a strong connection with current events in society. However, this situation may change with the coming of the 2020 Tokyo Olympic and Paralympic Games, with the Japanese government trying to utilize cultural properties for promotion.

From the point of view of museum professionals abroad, the past and present are connected in Japan, and in terms of getting visitors to become interested in Japanese culture, one big factor is how young people understand culture. I believe that the Kyoto National Museum is utilizing contemporary things very effectively. Mr. Ito from the Kyoto National Museum, I believe, is knowledgeable about Cool Japan. Could you talk about this?

Ito: From two years ago, I have been working at the Kyoto National Museum, but I have in the past worked at both the Tokyo National Museum and the Kyushu National Museum. My field is Buddhist art and metalwork, and I have been involved in many exhibitions. At KNM, the cultural properties in Kyoto are the main subject of our work. These are premodern works and we don't have opportunities to present contemporary objects. The National Museum of Modern Art, Kyoto, handles contemporary art.

I was very surprised when swords became incredibly popular because of the net game we talked about. I was at the Tokyo National Museum at this time and we didn't plan any exhibitions that catered to this. However, at this time Mr. Suekane, who is here today, was working at the Kyoto National Museum. He displayed the swords that feature in this game all at once and drew huge crowds. Perhaps there is more flexibility at the Kyoto National Museum.

Kobayashi: I'm Kobayashi from the Education Department at the Tokyo National Museum. We have talked about the respective scopes of the Tokyo National Museum and the National Museum of Modern Art, Tokyo. But I think that visitors may have a different point of view. Even if TNM decides its scope, visitors may look at the exhibitions differently. So I believe there may be other ways of doing things.

Mr. Kok's presentation was very interesting for me. I believe that the Cool Japan exhibition was geared for people who know little about Japan's history and culture. But I don't think there is much difference between people outside

of Japan and the young Japanese people who visit our museum, or will visit it in the future. I think that even at the Tokyo National Museum it may be good to use Cool Japan as an “entrance,” and then, building on that, encourage visitors to gain a deeper understanding of cultural properties.

Kok: Thank you for your question. The education program is usually based on the input that comes from the curatorial department, and based on that they find certain themes that they want to use in the program that surrounds the exhibition. First, I think it’s important to realize that when you are in Japan, the odds of coming across something that is related to Dutch culture are not very high. Maybe you will see some Gouda cheese in the supermarket, but you will not see Dutch things on a daily basis, not on TV or in the games you play. But you have to realize that in the Netherlands, kids play Pokemon and they know Hello Kitty, Pikotaro, and everything else, but sometimes they don’t realize that it comes from Japan. I agree that they don’t realize what kind of history is behind it. So, the type of public that we receive is of course completely different. There is always an educational program for children. For Cool Japan they have kids get a ticket, and with that ticket they can go to a barcode scanner under a small video screen, and they get a question. They have to tap the answer and when they chose the correct one, they win a prize at the shop, etcetera. And they also have separate programs with lectures by the curator, who prepares lots of activities on the weekends during the Cool Japan show. And we have different events: a Cool Japan weekend and a manga weekend. But that’s not specifically geared toward children, but to visitors of all ages. There are different educators in the education department who make the programs surrounding each exhibition, and they receive groups of children. For one event, kids were encouraged to see the exhibition and then they made paper carp based on the exhibition.

Moderator: We brought up many topics that deserve further discussion. I think this was a very productive panel discussion. I wish to thank all of the speakers. Please give them a big hand.

専門家会議

Meeting of Japanese Art Specialists



1月14日(日) 東京国立博物館 平成館第一会議室

January 14 (Sun.); Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

2018年1月14日（日）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：田沢 裕賀 東京国立博物館

出席者（敬称略）

（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・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
リアノン・パジェット	リングリング美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

（欧州）

ティム・クラーク	大英博物館
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館
ルパート・フォークナー	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館
ダン・コック	ライデン国立民族学博物館
ミシェル・モキユエール	フランス国立ギメ東洋美術館
メアリー・レッドファーン	チェスター・ビーティ図書館
アイヌーラ・ユスポワ	プーキン美術館

（日本）

朝賀 浩	文化庁
佐々木 恵理子	永青文庫
田辺 昌子	千葉市美術館
古田 亮	東京藝術大学大学美術館
宮崎 もも	大和文華館

（国立文化財機構）

田沢 裕賀	東京国立博物館
今井 敦	東京国立博物館
救仁郷 秀明	東京国立博物館
鬼頭 智美	東京国立博物館
酒井 元樹	東京国立博物館
ミウオシュ・ヴォズニ	東京国立博物館
伊藤 信二	京都国立博物館
マリサ・リンネ	京都国立博物館
望月 規文	九州国立博物館

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
栗原 祐司	京都国立博物館
島谷 弘幸	九州国立博物館

討議概要

専門家会議においては、シンポジウムで取り上げられた議題についてより深く議論が進められた。

ダン・コック氏の発表テーマ「歴史的絵画を新しいフレームに—日本美術と物質文化を『クール・ジャパン展』の枠組みで捉える」をきっかけとして、ディスカッションは現代の日本美術およびアニメや漫画、ストリート・ファッションといったサブカルチャーを美術館・博物館という環境でいかに活用しうるか、という点についての議論から始まった。出席者の多くは、前近代の美術を若い来館者により身近に感じてもらうために現在に関連付けることの重要性について指摘した。この戦略が適用された展覧会および展示の好例として、「手塚治虫のブダ展」(2011年 東京国立博物館)、「クール・ジャパン：世界的熱狂への着目」(2017年 ライデン国立民族学博物館)、「村上隆：奇想の系譜」(2017～18年 ボストン美術館)、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館東芝ギャラリーの日本美術展示室等が挙げられた。

次に、メアリー・レッドファーン氏の発表「語られる物語—観る者を惹きつける日本美術：チェスター・ビーティー・ライブラリーでの事例」において、同ライブラリーへの入館が無料である理由が説明されたことに関連して、美術館・博物館は入館料を徴収すべきかという問題が出席者に投げかけられた。出席者の1名からは、入館料が無料である場合常連の来館者がより頻繁に来館するようになった一方で必ずしも新たな来館者を呼び込む結果には繋がらなかった、という調査結果が共有された。日本で実施された別の調査では、多くの大学生はヴァーチャル・メディアから得られる情報で満足し、美術館・博物館を利用していないことが明らかになっている。その後の議論では、入館料が多くの館で無料である欧州からの出席者らが、美術館・博物館は無料の「参考図書館」のような役割を果たすべきだと述べた一方、主に米国の他の出席者からは入館料を徴収すべきだとの意見も出た。後者は、ディズニー・ワールドや野球観戦のための高額な出費はためらわないが、美術館・博物館の妥当な額の入館料を支払うことに対しては難色を示す米国の一般の人々の考え方を変える必要があると述べた。また、館によっては、多くの来館者を惹きつけ収益を上げるため、集客が見込める大規模な展覧会を開催しなければならないというプレッシャーを抱えているとの意見もあった。

休憩の後、出席者は美術館・博物館の果たすべき役割について議論し、美術館・博物館の使命は、政治的・経済的な変化の影響を受け変容を余儀なくされることがある、との指摘が出席者からあった。例えばモスクワでは、歴史的役割と専門的領域を拡大することにより美術館・博物館による来館者の獲得競争が起こっている。2名の出席者からは、それぞれの所属館が、日本美術の展示室に中国語のキャプションや解説を提供したり日本関連の展示を企画する際には政治的に慎重を期することを心に留めておくこと等、増え続ける中国人来館者への対応について指摘した。さらに、美術館・博物館は、長年支援を提供してくださった年配の来館者を疎外することなく若い来館者を惹きつけていくという課題を常に抱えていると議論が広がった。

最後の議題は、藤田千織氏による発表「体験型展示『親と子のギャラリー びょうぶとあそぶ』の試み」に関連して、美術館・博物館における模造品の利用についてであった。出席者の1名は、体験型プログラムのためには模造品は効果的だが、美術館・博物館は本物の美術品を所蔵し展示しているからこそ特別であり、来館者は「本物(原品)」の鑑賞を奨励されるべきだと主張した。別の出席者は、所属館で開催した大学生対象のセミナーにて、原品の強力な存在感を示すため、原品と並べて模造品を展示するという方法で模造品を活用した、と報告した。また、酒井元樹氏の発表「近年の刀剣ブームと日本のミュージア

ム」で言及のあった、オンラインゲーム「刀剣乱舞」を楽しむ日本の若い女性の多くが、東京国立博物館や京都国立博物館等においてこのゲームに登場する歴史的価値のある刀剣の鑑賞に熱中している、という点について議論が交わされた。博物館側は、彼女らを取り込み、このような芸術鑑賞を促すために特段何かをしたという訳ではなかった。それにも関わらず、本物の作品を注意深く鑑賞することの大切さに気付いていることが、彼女らのソーシャル・メディアへの投稿から明らかになっているという興味深い指摘があった。

最後に、朝賀浩氏より、科学的根拠を検証することにより文化庁は展示期間の制限等文化財の活用に関する規定の見直しを図っている、との報告があった。そして、栗原祐司氏からは、国際博物館会議(ICOM)京都大会2019が来年に迫ったことを踏まえ、本連携・交流事業の将来的な開催資金の確保を確保にするためにも、本事業を国際博物館会議(ICOM)に組み込んでどうかとの提案がなされた。

January 14, 2018: Meeting of Japanese Art Specialists

Purpose: This meeting was an opportunity for experienced curators of Japanese art from the United States, 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. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)

Participants from the United States

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. Rhiannon Paget (The John & Mable Ringling Museum of Art, Florida)

Dr. Sinéad Vilbar (Cleveland Museum of Art)

Participants from Europe

Mr. Tim Clark (The British Museum)

Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland)

Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)

Dr. Daan Kok (National Museum of Ethnology, Leiden)

Mr. Michel Maucuer (Guimet Museum of Asian Art)

Dr. Mary Redfern (Chester Beatty Library)

Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Participants from Japan

Mr. Hiroshi Asaka (Agency for Cultural Affairs)

Ms. Eriko Sasaki (Eisei Bunko Museum)

Ms. Masako Tanabe (Chiba City Museum of Art)

Prof. Ryo Furuta (The University Art Museum, Tokyo University of the Arts)

Ms. Momo Miyazaki (The Museum Yamato Bunkakan)

Participants from National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)

Mr. Atsushi Imai (Tokyo National Museum)

Mr. Hideaki Kunigo (Tokyo National Museum)

Ms. Satomi Kito (Tokyo National Museum)

Mr. Motoki Sakai (Tokyo National Museum)

Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)

Ms. Melissa M. Rinne (Kyoto National Museum)

Mr. Shinji Ito (Kyoto National Museum)

Dr. Norifumi Mochizuki (Kyushu National Museum)

Advisors

Mr. Yoichi Inoue (Tokyo National Museum)

Mr. Jun Tomita (Tokyo National Museum)

Mr. Yuji Kurihara (Kyoto National Museum)

Mr. Hiroyuki Shimatani (Kyushu National Museum)

Summary

During the Meeting of Japanese Art Specialists, topics that were brought up during the symposium were discussed and debated in greater depth. Drawing on the theme of Daan Kok's presentation, "An Old Painting in a New Frame: Presenting Japanese Art and Material Culture in the Context of the Exhibition *Cool Japan*," the discussion began with the question of how contemporary Japanese art and subculture, including anime, manga, and street fashion, may be utilized in a museum setting. A number of participants noted the importance of connecting premodern art with the present in order to make the former more accessible to younger audiences. Exhibitions and galleries in which this strategy was successfully implemented include *Buddha: The Story in Manga and Art* (2011) at the Tokyo National Museum, *Cool Japan: Worldwide Fascination in Focus* (2017) at the Museum Volkenkunde, *Takashi Murakami: Lineage of Eccentrics* (2017–18) at the Boston Museum of Fine Arts, as well as the Toshiba Gallery of Japanese Art at the Victoria and Albert Museum.

Next, in connection with Mary Redfern's presentation, "Stories to Be Told: Engaging Audiences with the Arts of Japan at the Chester Beatty Library," during which she explained why admission to the Library is free, participants were posed with the question of whether museums should charge for admission. One participant noted a study suggesting that free admission results in repeat visitors coming more often, but does not necessarily draw new audiences to museums. Another study, conducted in Japan, revealed that many college students do not visit museums because they are satisfied with virtual media. A debate then ensued, with some participants from Europe, where museum admission is often free of charge, stating that museums should serve as free "reference libraries," and others, mainly from the United States, arguing that museums should charge for admission. The latter group stated that the mindset of the public in the United States, which pays high prices for Disney World or baseball games yet has reservations about paying modest museum admission fees, needs to be changed. It was also mentioned that some museums are faced with pressure to hold blockbuster exhibitions in order to draw visitors and generate revenue.

After a break, participants were asked to discuss the roles of museums. Some participants noted that a museum's mission may change due to political and economic changes. In Moscow, for example, museums are competing for visitors by expanding outside of their historical roles and fields of expertise. Two participants also explained that their respective museums are required to cater to an ever-increasing number of Chinese visitors, such as by providing Chinese labels in their Japan galleries and remaining aware of politically-sensitive issues when organizing Japan-related exhibitions. Moreover, it was noted that museums are constantly presented with the challenge of drawing younger audiences while not alienating the older audiences that have provided their support over many years.

The last topic, in connection with Chiori Fujita's presentation, "Immersive Exhibitions: *The Family Gallery: Diving into Screen Paintings: A New Way to Experience Japanese Art*," focused on the use of facsimiles in museums. One participant argued that although facsimiles may be effective for creating an immersive experience, museums are special because they hold and exhibit original works of art, and that visitors should be encouraged to view the originals. Another participant explained how at a seminar for college students at her museum, she made effective use of facsimiles by displaying them alongside original artworks in order to show the powerful presence of the originals. It was also noted that many of the young Japanese women who play the game *Token Ranbu*, which

was mentioned in Motoki Sakai's presentation, "Japanese Museums and the Recent Popularity of Japanese Swords," are enthusiastic about viewing the historical swords that feature in this game at institutions such as the Tokyo National Museum and Kyoto National Museum. As shown by their posts on social media, these young women realize the importance of examining the originals despite museums having done little to reach out to them and encourage this kind of art appreciation.

During the final remarks, Hiroshi Asaka explained that the Agency for Cultural Affairs is reviewing regulations for the utilization of cultural properties, such as those that set limits for exhibition periods, by examining their scientific basis. Lastly, Yuji Kurihara suggested that the Curatorial Exchange Program be incorporated into ICOM in order to ensure funding for years to come, with the 2019 ICOM General Meeting in Kyoto providing an opportunity to being the application process.

ワークショップ

Workshop



1月16日 (火) ~1月18日 (木)

January 16 (Tue.)- January 18 (Thu.)

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、展示デザイナーなどである。

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.

参加者 (敬称略)

(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・ビンチク	メトロポリタン美術館
アンドリュウ・グチエレス	クリーブランド美術館
ジーニー・ケンモツ	ポートランド美術館
アンドレアス・マークス	ミネアポリス美術館
森嶋 由紀	サンフランシスコ・アジア美術館
アン・ニシムラ・モース	ボストン美術館
リアノン・パジェット	リングリング美術館
アーロン・リオ	ミネアポリス美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

(欧州)

ルイーズ・ボイド	スコットランド国立博物館
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館
ミリヤム・デーネシュ	フェレンツ・ホップ東洋美術館 (ブダペスト)
ルパート・フォークナー	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館
シルビア・ガエッティ	グラッシー工芸美術館 (ライプツィヒ)
マルケータ・ハノヴァー	ブラハ国立美術館
アンナ・カメンスキフ	プーシキン美術館
ダン・コック	ライデン国立民族学博物館
ミシェル・モキユエール	フランス国立ギメ東洋美術館
メアリー・レッドファーン	チェスター・ビーティー・ライブラリー
セルゲイ・シャンディーバ	国立宗教歴史博物館 (サンクトペテルブルク)
矢野 明子	大英博物館
アイヌーラ・ユスポワ	プーシキン美術館

Participants

United States

Dr. Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)
Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)
Mr. Andrew Gutierrez (The Cleveland Museum of Art)
Dr. Jeannie Kenmotsu (Portland Art Museum)
Dr. Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)
Dr. Yuki Morishima (Asian Art Museum of San Francisco)
Dr. Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)
Dr. Rhiannon Paget (The John & Mable Ringling Museum of Art, Florida)
Dr. Aaron Rio (Minneapolis Institute of Art)
Dr. Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Europe

Dr. Louise Boyd (National Museum of Scotland)
Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland)
Ms. Mirjam Denes (Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest)
Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)
Ms. Silvia Gaetti (Grassi Museum of Applied Arts in Leipzig)
Dr. Marketa Hanova (The National Gallery in Prague)
Ms. Anna Kamenskikh (The Pushkin State Museum of Fine Arts)
Dr. Daan Kok (National Museum of Ethnology, Leiden)
Mr. Michel Maucuer (Musée national des Arts asiatiques-Guimet)
Dr. Mary Redfern (Chester Beatty Library)
Dr. Akiko Yano (The British Museum)
Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

ワークショップ1日目：修理所見学・文化財取扱研修

Workshop, Day 1: Visit to the Conservation Center; Handling Workshop on Sculpture

2018/1/16(Tue.); 10:00-16:30

奈良国立博物館 Nara National Museum

オリエンテーション Orientation



松本 伸之館長 (奈良国立博物館)

Mr. Nobuyuki Matsumoto (Executive Director, Nara National Museum)

文化財保存修理所見学 Visit to the Conservation Center

講師：鳥越 俊行氏 (奈良国立博物館)

Instructor: Mr. Toshiyuki Torigoe (Nara National Museum)



文化財取扱研修 (仏像) Handling workshop on sculpture

講師：岩田 茂樹氏、岩井 共二氏、山口 隆介氏 (奈良国立博物館)

Instructor: Mr. Shigeki Iwata, Mr. Tomoji Iwai, and Dr. Ryusuke Yamaguchi (Nara National Museum)



文化財保存修理所見学

本講座では、鳥越俊行氏（学芸部保存修理指導室長）の解説のもと奈良国立博物館文化財保存修理所の見学を行い、また、同氏より修理所でどのように文化財修理が行われているかについて、スライド資料を用いた講義を受けた。

2002年に開設された当修理所では、国宝や重要文化財を含む、彫刻、漆工、書跡、絵画などの分野の作品の修理および調査研究が行われている。修理技術者は、民間の会社との雇用契約のもと同修理所にて修理を行っている。奈良国立博物館は、技術者に対する助言および協力を行うとともに、修理が完了したばかりの作品の展示などを通して修理の成果を一般に公開している。一般向けの見学ツアーも定員を設ける形で実施されている。修理所内はガラス壁で仕切られており、ツアー参加者はガラス越しに修理の現場を目にすることができる。

Visit to the Conservation Center

This session, which consisted of a tour of the conservation studios at the Nara National Museum and a PowerPoint presentation about how conservation is conducted at these studios, was led by Toshiyuki Torigoe, Curator of Conservation at the Curatorial Division of the Museum.

The studios, which opened in 2002, conduct conservation work and related research on sculpture, lacquerware, calligraphy, painting, and other genres. They are also certified to conserve National Treasures and Important Cultural Properties. The Nara National Museum offers its guidance and close cooperation to the conservators in these studios, who are employed by private companies, and also shares the fruits of their work with the public, such as through exhibitions of recently-conserved objects. The Museum also offers, on a limited basis, public tours of the conservation studios. The studios have glass-paned walls, allowing individuals on tours to look inside and see the conservators on work.

文化財取り扱い講座：仏教彫刻

本取り扱い講座は、奈良国立博物館の仏像彫刻収蔵庫前室にて、岩田茂樹氏（学芸部上席研究員・美術室長）を講師に、岩井共二氏（学芸部情報サービス室長（彫刻担当））、山口隆介氏（学芸部列品室主任研究員（彫刻担当））の補助、および日本通運のハンドラー2名の協力を得て行われた。木造の大日如来坐像（奈良国立博物館所蔵）を実例として、岩田氏より、クレートを使った梱包、開梱など仏像の移動・輸送にかかる取り扱いについて解説を受けた。要点は以下のとおりである。

脆く損傷のある部位を含め、彫刻作品の状態は取り扱う前に綿密に分析すべきである。取り扱いの際には、最も頑丈な部分のみに触れるようにし、仏像の指や装飾、顔料の剥落や漆に生じた亀裂により既に損傷した部分など、破損し易い部位を触ってはならない。実際に作品を取り扱うのはハンドラーだが、作品の状態を最も把握しているのは学芸員であり、その知識をハンドラーに伝える必要がある。

彫刻作品を包み、緩衝材としても用いられるのは、柔らかく耐久性の高い和紙の薄葉紙である。細長く裂いて、紐状にしての使用も可能であり、重ねた薄葉紙は彫刻作品の表面に固定する際に用いられる。また、何枚も束ねて緩衝材とすることもある。以前は、彫刻作品はその全体を梱包されることが多く、その様はまるでミイラのようなとも言われたが、現在は、脆弱な部位や損傷のある部位は敢えて包まないことによりその事実を明示し、意図せず触れてしまうような事故を防ごうとしている。

講座の最後に大日如来坐像は隣接する収蔵庫に戻された。収蔵庫内の室温は20～21度、湿度は60%と一定に保たれている。床は免震構造で、地震の際に彫刻作品を守ることができる仕組みになっている。

Session on the Handling of Buddhist Sculpture

This session was held in a room adjacent to the storage area for Buddhist sculptures at the Nara National Museum under the guidance of the Museum's three sculpture specialists. It was led by Shigeki Iwata (Special Research Chair, Curatorial Division), who was assisted by Tomoji Iwai and Ryusuke Yamaguchi, both curators of sculpture in the Curatorial Division, as well as two handlers from Nippon Express. A seated Dainichi Nyorai (Nara National Museum) made of wood was crated, unpacked, and then returned to the adjacent storage area by the handlers while Mr. Iwata provided explanations. Some of the key points are as follows:

The condition of the sculpture, including weak or damaged areas, must be thoroughly analyzed before the sculpture is handled. When handling the sculpture, only the sturdiest parts should be touched, while parts that are prone to damage, such as fingers or ornaments, or damaged areas, with, for example, lifting pigments or cracked lacquer, should not be touched. Although the handlers handle the object, the curator knows the condition of the object best and must communicate his or her knowledge to the handlers.

The material used to wrap and cushion the sculpture was *usuyoshi*, a soft yet durable Japanese paper. This paper tears in straight lines and may be formed into ropes, which may be used to secure layered sheets of this paper to the surface of the sculpture. This paper may also be bundled together into cushions. Years ago, sculptures were often completely wrapped, or “mummified,” although now weak or damaged areas are left exposed to make it clear where they are and prevent them from being touched accidentally.

At the end of the session, the object was returned to the adjacent storage space, which has a temperature of 20-21°C and a humidity of 60%. The floor is base isolated, which protects the sculptures during earthquakes.

ワークショップ2日目：エクスカージョン
Workshop, Day 2: Excursion

2018/1/17 (Wed.); 9:00-17:00

東大寺南大門 Todaiji Temple, The Great South Gate

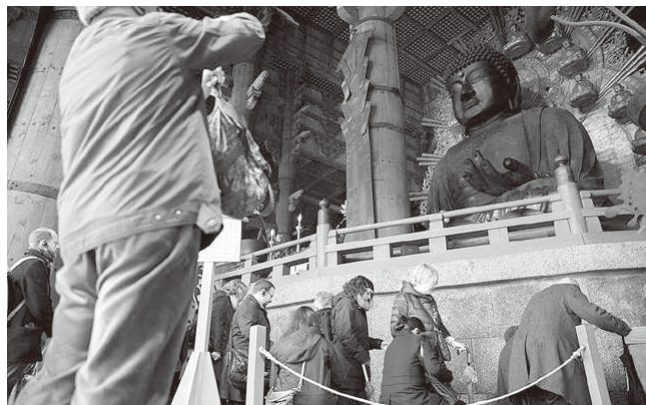


岩井 共二氏 (奈良国立博物館)
Mr. Iwai Tomoji (Nara National Museum)

薬師寺 Yakushiji Temple



東大寺大仏殿 Todaiji Temple, The Great Buddha Hall



唐招提寺 Toshodaiji Temple



ワークショップ3日目：エクスカージョン Workshop, Day 3: Excursion

2018/1/18 (Thu.); 9:40-17:30

大神神社 Omiwa Shrine



吉澤 悟氏 (奈良国立博物館)
Mr. Satoru Yoshizawa (Nara National Museum)

飛鳥寺 Asukadera Temple



建石 徹氏 (文化庁)
Dr. Toru Tateishi (Agency for Cultural Affairs)

石舞台古墳 Ishibutai Tumulus



キトラ古墳展示館「四神の館」
Kitora Tumulus Mural Experiential Museum "Shijin no Yakata"

意見交換会

Feedback Session



1月19日（金）奈良国立博物館

January 19 (Fri.); Nara National Museum

2018年1月19日（金）意見交換会

会場

奈良国立博物館

司会

鬼頭 智美 東京国立博物館

参加者（敬称略）

（アメリカ）

ローラ・アレン

モニカ・ビンチク

アンドリュー・グチエレス

ジーニー・ケンモツ

アンドレアス・マークス

森嶋 由紀

アン・ニシムラ・モース

リアノン・パジェット

アーロン・リオ

シネード・ヴィルバー

サンフランシスコ・アジア美術館

メトロポリタン美術館

クリーブランド美術館

ポートランド美術館

ミネアポリス美術館

サンフランシスコ・アジア美術館

ボストン美術館

リングリング美術館

ミネアポリス美術館

クリーブランド美術館

（ヨーロッパ）

ルイズ・ボイド

ロジーナ・バックランド

ミリヤム・デーネシュ

ルパート・フォークナー

シルビア・ガエッティ

マルケータ・ハノヴァー

アンナ・カメンスキフ

ダン・コック

ミシェル・モキュエール

メアリー・レッドファーン

セルゲイ・シャンディーバ

矢野 明子

アイヌーラ・ユスポワ

スコットランド国立博物館

スコットランド国立博物館

フェレンツ・ホップ東洋美術館（ブダペスト）

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館

グラッシー工芸美術館（ライプツィヒ）

プラハ国立美術館

プーシキン美術館

ライデン国立民族学博物館

フランス国立ギメ東洋美術館

チェスター・ビーティー・ライブラリー

国立宗教歴史博物館（サンクトペテルブルク）

大英博物館

プーシキン美術館

(日本)

今井 敦	東京国立博物館
鬼頭 智美	東京国立博物館
ミウオシュ・ヴォズニ	東京国立博物館
マリサ・リンネ	京都国立博物館
内藤 栄	奈良国立博物館

抄録

司会：これがプログラムの最後になる、フィードバックセッションです。皆さんからこのプログラムについて、原則としてはシンポジウム後のワークショップ、つまり取り扱い講座と二日間の見学の内容について、皆さんの忌憚のないご意見を伺いたと思います。今回のプログラムについて、良かった点、改善すべき点など、お聞かせいただければ幸いです。

ヴィルバー：クリーブランド美術館のヴィルバーです。プログラムは毎年どんどん良くなっていると思います。昨年も素晴らしかったので、あれ以上改善の余地などないと思っていたのですが、今年は更に綿密に計画されて効率的に運営され、学術的にも大変な価値があり、素晴らしい内容でした。今回いただいた、海外からの参加者の名前と所属先を記載したリストに加え、発表者・講師の方達のお名前と所属先リストもいただければとても役立つと思いました。

司会：いつも海外からの参加者リストは作るのですが、実際に発表や講義をして下さった方のリストというのはなかったですね。後ほど共有するようにします。写真もあると良いかもしれないですね。研修の内容についてのご意見はありますか。

ガエッティ：今回が初参加です。ワークショップで特に良かったのは、仏教美術の様々な側面を見られたことです。仏教美術がどのように展示されるのかを見る一方で、宗教的な面、つまり複数のお寺に行って、仏像が実際どのように信仰の対象となっているのかを知ることもできました。ミュージアムで仏教美術の作品を見ているだけでは、実際にそれらがどのように使われるのかを忘れてしまいがちです。日本国外の学芸員の場合は、なかなか仏教美術の宗教的な側面を見る機会はありませんので、この見学は私にとってとても貴重な機会になりました。また、作品がどのように保存・修復され、収蔵されるのかを目にすることができたのも得難い経験でした。これらの内容を今回の研修に組み込んで下さったことに感謝いたします。

1つ提案として、経験のある日本美術学芸員の方々のための専門家会議がありましたが、それと並行する形で、若い世代の学芸員達が一堂に集まれる機会があって、またその場で日本側の若い学芸員の方達とも交流できたら良いのではと思いました。

司会：今回のワークショップは、奈良国立博物館、特に内藤部長に非常にお骨折りいただき、仏教美術をテーマに開催いたしました。皆様に仏教美術の様々な側面を体感していただけたのなら良かったと思います。専門家会議の他に、ワークショップの参加者の方々が情報交換する機会があるというのは良いかもしれないですね。今後検討したいと思います。

コック：パネルディスカッションの際に、話題に関連する画像をスクリーンに映すようにするのはどうでしょう

か。大抵の話題は既に各発表の中で触れられているものでしたから、対応する画像を選び出して、会場の皆さんに見えるように映すのは、実際それほど難しくはないと思います。もちろん、会場の方達が退屈をしていらしたという意味ではないですが、画像があればもっと興味を持っていただけたのではないのでしょうか。

モキユエール：ギメ東洋美術館のモキユエールです。この実に素晴らしいワークショップに参加させていただいたことに、お礼を申し上げたいと思います。ワークショップへの参加は今回が初めてでした。去年の目的地の有田へは既に何度も訪れて、よく知っていたので、参加しなかったのですが、でも行かなかったのは残念だったと今は思っています。私は、奈良にも幾度となく来ていますが、今回改めてこのプログラムに参加して、もう何十年も行っていなかった場所や、これまでは行ったことがなかった飛鳥寺や高松塚などを訪れて、素晴らしい経験をしました。

アレン：ワークショップ全体が、完璧な時間配分のもと非常に価値のある内容で構成されていて、日本美術の分野での将来の仕事に大変資するものでした。特に昨日高松塚の修理所を見学できたのは素晴らしいことでした。岩田さんが、講師を務めて下さった仏像の梱包についての取り扱い講座に触れたいと思います。岩田さんは、仏像彫刻の将来に向けた保存に対して学芸員が果たすべき責任について、つまり、学芸員は、仏像がどのように作られたのか、その状態にまつわる諸問題、また仏像の頭から爪先まで、中から外まで全てを理解し、それらを、ハンドラーや、館内の修復担当者などに伝えなくてはいけない、なぜなら、彼らは、作品の状態についてはよく知っていても、仏像がどのように作られたのかについて深くは知らないかもしれないから、と仰いました。以上のお話には深く共感して、これら大切な事柄を、このグループ以外の方々にも伝える方法はないものかと考えています。解説になるような映像を作成することで、あるいは別の方法で、このグループ以外の学芸員の方々にもその内容を紹介することが可能でしょうか。

ヴァルバー：数年前に京都国立博物館に行った際に、将来、アート・ハンドラー向けのワークショップを開催していただけないですか、というお願いをしたことがあります。今回と似たような中身の、ただし特にハンドラーに向けたワークショップです。これこそが、メッセージを伝えるための一番よい方法だろうと思います。手を使って仕事をしている人が、自分の体で実際に作品を動かすことで、多くを学べるのだと思うのです。映像で伝えることも勿論良いのですが、実際に、ハンドラーに作品のある現場に来ていただければ、これは映像を見ることとは異なる経験で、そこから得られるものは非常に大きいでしょう。

ビンチク：美術品の梱包と取り扱いについての議論に、少し付け加えたいと思います。以前、京都国立博物館で、同様の質問を私達もして、何人かの学芸員の方達から次のようなことを伺いました。各作品および各種類の作品は、それぞれに異なる問題を抱えているので、1つの種類の作品だけを取り上げて取り扱い研修を行うと、大きな誤解を招くのではないかと。つまり、ある特定の仏像彫刻の梱包の仕方を知るのには確かにとても良い勉強になるのですが、それが、全ての仏像がその唯一の方法で梱包できるのだと人々を勘違いさせる結果につながりかねないのでは、というのが、京博関係者の心配されていたことです。そのため、この問題に慎重になっておられたのです。

ヴァルバー：ビンチクさんの仰る通りだと思います。だからこそ私は、1回のみのお取り扱い講座に留まらず、アート・ハンドリング全体に関するワークショップを行うことを提案したいのです。たとえば、フィラデルフィア美術館で日本美術の展覧会を開催した際、日通さんが約1週間前に現地に入られて、クレートの慣らし期間の間に、フィラデルフィア美術館のアート・ハンドリングに従事する職員に対して展示作業の研修を行いました。これは、研修を受けた職員にとってためになる経験だったと思います。たとえ特定の作品のための特別な梱包であっても、広い意味では一般的な指針を適用することが可能ですし、研修を受ける側は

ハンドリングの専門家ですから、1つの例から推定して、彼らの館の作品にふさわしい形で応用するという概念的な考え方は出来る筈です。

司会：このワークショップに関して申し上げますと、実は当初から、学芸員以外の博物館・美術館関係者、例えばアート・ハンドラー、レジストラーなど、日本美術の専門家ではないけれど日本美術を取り扱う方を対象として含めて考えております。

ボイド：私も今回初めて参加しました。このような素晴らしい機会をいただき、ありがとうございます。ヴィルバーさんが仰ったように、ワークショップに参加する経験、またガエッティさんが触れられたように、実際の場所という文脈の中で、使われている状態での作品を見ることによって、そこで得る経験をすべて含めて、展覧会で作品を見るのとは異なる感じ方をすることができます。日本の専門家に色々な質問をし、参加者の方々のさまざまな観点からの意見を聞くこともできたのも有益でした。自分1人だけではこのような知見を得ることはできませんでした。このように大勢の専門家が一堂に会することはなかなかありません。大変に貴重な経験をさせていただきました。

内藤：先ほどの彫刻の梱包作業について、私はその場にはいなかったのですが、弊館の岩田が考えていたであろうことを代弁してみたいと思います。

日本の博物館の学芸員は最近、美術品輸送業者のような美術の梱包の専門家に梱包を任せてしまって、あるいは作品の扱いを任せてしまって、自分では出来ない人も大分増えてきています。しかし、やはり学芸員は、美術品輸送業者にお任せするとしても、自分できちんと仏像の構造を分かっている、例えば表面の悪いところがどこなのかも分かっている。これは仏像に関してだけではなく、他のものについても同様なのです。工芸品でも、絵画でも、美術品輸送業者と同じぐらいの作業をしようと思えばできるぐらいの知識と経験を学芸員が持っているのが大事であるということを、彼は言いたかったのだらうと思います。日本の博物館法には、文化財を扱う専門家は学芸員しかいない、学芸員さえいれば良いと書いてあります。ですから、これは日本の博物館の特徴なのですが、日本にはコンサバターも、レジストラーも、パッカーも、ハンドラーも、実は元々いなかったのです。ようやく最近、国立博物館で少しずつ増えてはきていますが。そういう長い歴史の中で、学芸員が、コンサバターの仕事もレジストラーの仕事もパッカーの仕事もハンドラーの仕事も、全て引き受けてきました。でも、学芸員の仕事として、やはり作品に関するのを忘れてはいけない、と岩田は言いたかったのだらうと思います。

司会：学芸員が作品について一番責任を持ち、取り扱いもして、作品の状態も知っているという日本の状況は、外国の皆さんの館での事情とは違うかもしれません。

パジェット：リングリング美術館のパジェットです。今回が初参加です。素晴らしい事業だったと思います。東京国立博物館と奈良国立博物館のスタッフを初めとする皆様に、心より感謝しております。先ほどガエッティさんが仰ったように、より多くの日本の若手専門家にお会いする機会があれば良いとおもうのですが、何か方法はないでしょうか。日本では、小さいレストランが多いので、大人数で食事に行くのは難しいですし、予算的な制限もありますけれども、もし、若手に限らず日本の私立美術館の専門家など、より包括的な日本側の専門家もお招きできれば、専門家同士の交流の機会となって素晴らしいと思います。

司会：今後更に多くの館の学芸員の方に参加していただいて、交流の範囲を広げていけると良いなと思っております。

学芸員以外の方々は、このプログラムについてどのようにお考えでしょう。どなたか学芸員以外の方、ご

意見いただけますが。

グチエレス：まず、この事業を主催して下さった方々にお礼を申し上げます。初めて日本を訪れた私にとって、非常に啓蒙的な体験でした。また、この場にいらっしゃる皆さん全員に温かく迎え入れていただき、ご親切に通訳もしていただいたこと、お礼を申し上げます。

今回目にした事例は、学芸員にはミュージアムで果たすべき大きな仕事があることに改めて気付かせてくれました。私自身はデザイナーですが、すべき仕事としては全体としての一貫性があると思います。つまり、来館者に、自分たちが見せたいと思うものを見ていただけるようにする、ということです。また、今回実際にお寺や神社を訪れたことは、今後の私自身の展覧会でのデザインに生かされていくと思います。

シンポジウムで投げかけられた問いは、どのようにミュージアムでの経験を再発見できるだろうかということでしたが、私自身はまだそれに対する答えを見付けていません。皆さんはいかがでしょうか。

シャンディーバ：私も今回が初参加です。このような機会を与えて下さった東京国立博物館と奈良国立博物館の皆様にお礼を申し上げます。私にとって大変豊かな経験となりました。素晴らしい日本美術専門家の方々にお会い出来たことに加え、日本文化における神聖な場所を訪れたことは、今後、私が日本の宗教、精神的な文化を展示する上でとても役に立つと思います。

矢野：今回が初めての参加です。この場の皆さんが同意なさるでしょうが、シンポジウムから始まって昨日の高松塚の修理所の見学に至るまで、全てにおいて素晴らしく、刺激かつ魅惑的な経験でした。本当に素晴らしかったので、特に付け加えたり質問したりということもないのですが、敢えて言うなら、先ほど提案された若手専門家の会議で、他のミュージアムがどのように特別展を企画されるのか、例えば作品を借りる際の交渉を相手館とどのように始めるか、交渉の際にどのような困難や課題に直面する可能性があるのか、といったことについて知ることができたらいいと思います。私は、ミュージアムの世界ではまだ若手の世代に属しています。無論、今申し上げたような内容は毎日の経験から学ぶことではありますが、自分の館で学べるのが限られているため、他の館の方々からそういうお話が伺えれば、私にとっては非常に有益な情報になります。

レッドファーン：矢野さんが仰ったことでもあり、私自身の経験でもあるのですが、日本から作品を借りるために依頼をする、または日本のディーラーから作品購入する際、私のように、直属の上司にあたる学芸員なしに自分でコレクション管理を行っている場合、すぐに助言をいただける方が身の回りにはいないのです。この事業のたいへんに素晴らしい点の一つは、若手学芸員も経験を積んだ学芸員も一堂に会することを可能にしているということです。ですから、作品の借用や日本のアート市場からの作品の購入といった特定の実用的な話題について、皆で話し合う時間がもし少し取れれば、特に私のような状況にある若手学芸員にとってはとても助けになります。

ユスポワ：今回が3回目の参加です。プログラムは完璧だったとしか言いようがありません。日本の専門家だけではなく、世界各国の専門家とお会いし、例えば今後の計画などを伺うことができました。また、私にとってシンポジウムは非常に興味深いものでした。発表者の方々全員にお礼を申し上げます。バックランドさんの発表で今後の展示の計画を、コックさんの発表では「クール・ジャパン」展の内容を、そして日本美術を見せる新しい方法について知ることができました。若い世代の研究者の方々からも多くのことを学びました。

また、これは東京国立博物館と奈良国立博物館の担当者の皆様にお礼を申し上げます。プログラムは実に完璧に計画・運営されていました。シンポジウムでも、専門家会議でも、今回はまさに最新の議題に

ついて話をすることができ、非常に興味深かったです。また内藤さんが夕方に連れて行って下さった特別ツアーも素晴らしかったです。お時間を割いて、たくさんのことを教えて下さって、本当にありがたく思います。

ガエッティ：日本の関係者にお伺いしたいことがあります。プログラムを通じて、知識豊富な日本の専門家にご案内をいただき、豊富な情報を得て、ただその場所を訪れる以上の貴重な体験をすることができ、たいへんに感謝しております。過去4回も、このように日本の学芸員の方がご案内下さったのですか。また、ご案内をして下さった方々は、外国人の日本美術専門家と同行されてどのようなことをお考えになったか、またどのような準備をして下さったのか、伺いたしたいと思います。

司会：毎年東京国立博物館が中心的な場所にはなるのですが、ワークショップに関しては、一昨年が京都、去年が九州、今年が奈良ということで、それぞれの国立博物館にご協力いただいています。奈良国立博物館の内藤部長、今回の感想をお聞かせいただけないでしょうか。

内藤：奈良国立博物館の内藤です。今回の奈良国立博物館にとっての成果とは、やはり皆さんをお迎えして、奈良国立博物館や奈良のお寺、神社、遺跡を見ていただいたことだと思います。

皆さんに今後、それぞれの博物館や美術館で、ぜひ奈良のことや仏教美術のことをもっと紹介していただきたいと願っております。さらに私のようなあと数年で辞めてしまう人間ではなくて、若い学芸員達と、残念ながら夕食ぐらいしか機会がなかったかもしれませんが、それでも一緒に過ごす時間を持っていただけたというのは、とてもありがたいことです。

恐らくこれから、奈良博の若い学芸員が皆さんの国に行ったら皆さんを訪ねますので、その時には色々面倒を見ていただければ、それでわれわれの成果は十分だと思います。今後ともこの交流を続けること、もちろんこういう会議も大事ですが、プライベートでも、館と館でも、そうやって交流を続けていくのが大事だと思います。

リンネ：この素晴らしい事業に、他の日本側のスタッフと一緒に毎年参加できることを嬉しく思っています。ただ一つ残念なのが、日本の関係者の方々に十分に前もってお知らせをすることができなかった点です。これは、世界中な主だった日本美術コレクションを持つ館からこんなにたくさん専門家がいらっしやって一堂に会すという、滅多にない素晴らしい機会です。もっと多くの日本の専門家の方が、新幹線なり電車なりでいらしていただければ交流の機会が持てたのにとすると、少し残念です。この事業の大切な目的は、見学したり講座を受講したりするのに加え、専門家同士の連携を強め、個人的な繋がりをつくるということです。そして、それは、一緒に食事をしたり、レセプションで話をしたり、という中から生まれてくることもあるのです。今後、もっと多くの専門家の方々に事業にご参加いただけるよう、努力していきましょう。

ヴォズニ：私も同じことを思いました。シンポジウムは一般にも公開されていたのですが、空席が多くありましたし、シンポジウム二日目の後のレセプションも同様でした。もっと日本側の専門家がシンポジウムにもレセプションにもいらしていただけて、色々な方々と交流出来れば良かったのにとと思います。来年はもっと周知できるよう、ご協力いただければ幸いです。

司会：日本美術を取り扱う方達、日本美術研究者達の緊密な連携を構築する、というのが、この事業の目的の一つです。研究者には、自分自身で勉強するという面はありますが、ネットワークが出来れば、例えば展覧会の際に作品の貸し借りをしたりアイデアを出し合ったりで協力し合えるでしょうし、もしかしたら巡回展の話がそこでまとまるかもしれません。また、やはり単純にお友達になれるということは素晴らしいと思いますので、その両面から交流がより盛んになっていけば良いですね。

フォークナー：ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のフォークナーです。皆さんお忙しいので、情報を見かけたとしても書き留めないかもしれないし、東京国立博物館のウェブサイトの情報を定期的にご覧になる方ばかりでもないと思いますので、この事業がいつ開催されるのか全くご存じない方もいらっしゃると思います。ですから、やはり別途Eメールを送る必要があるのではないのでしょうか。確かに手間はかかりますが、やれば効果はあると思います。

司会：このプログラムの周知について、特にシンポジウムは一般の方にも開かれていますし、私自身広報室長でもありますので、今後頑張っていきたいと思います。

今井：実は私も今回始めて参加しました。この事業には、外国の皆さんにより深く日本を知っていただくこと、また人と人のネットワークをつくること、という目的があるのですけれども、私たち日本側のスタッフにとっても、普段自分たちで自覚していない日本のミュージアムの問題点をいろいろと気付かされる機会となり、大変有意義でした。ありがとうございました。

ご存じのように日本は大変小さな島国です。仏教が伝わる前から何度も、中国、韓国から色々な影響を受けてきました。しかし、ただ外国文化の真似だけをしていた訳ではありません。将来機会があれば、皆さんと一緒に世界の中での日本の文化について考えてみたい。日本が世界に対して出来る貢献について考える場を持ちたいと希望しております。

司会：何となく来年のテーマについてのご提案をいただいたような気もしますが、それは後で考えるということにしましょう。

矢野：大英博物館の矢野です。最後に、東京国立博物館、奈良国立博物館の皆さんにお礼を申し上げます。特に、ワークショップの間、見事な通訳を下さったヴォズニさん、リンネさん、北川さんに、重ねてお礼を申し上げます。私達の多くは、正確に通訳するのがどんなに難しいことかよく分かっています。素晴らしい仕事をして下さった3人の方々、ありがとうございました。

ケンモツ：ポートランド美術館のケンモツです。この一週間に得た様々な機会とそれが持つ意味についてじっくり考えていたところです。今回が2回目ですが、参加出来てとてもありがたく思います。

このような経験、経験という言葉は簡単すぎるかもしれないですが、皆が会って、昼間のプログラムの間だけではなく、夜になって疲れた中でも、例えば展示ケースの中の照明はどうしていますか、というような、ちょっとしたお話ができました。退屈な話と思われる方もいらっしゃるでしょうが、私たちの多くにとっては専門知識を共有する、とても価値のある機会でした。今後もこういう体験ができるように是非していただきたいと私は思っています。

私たちのような若い世代の学芸員は、これまでもこれからも、様々なミュージアムで仕事をしていくことでしょう。私自身は現在、今まで働いた中で最も小さい規模の組織に所属しているのですが、このポートランド美術館は、北西アメリカで最大の日本美術のコレクションの一つを誇っており、私たちは日本美術を紹介する一種の大使のようなものでもあります。

この事業の価値を十分に言い表す言葉が見つかりません。

司会：今回のワークショップは、昨日見学した高松塚をはじめとして、仏教美術以前の古代の世界までずっと遡るという内容でした。この事業が皆さんの今後の研究活動に何か寄与することができれば良いと願っております。そしてまた是非機会がありましたらご参加いただけますよう、よろしく願いいたします。皆さん、ありがとうございました。（拍手）

January 19, 2018

Feedback Session

Venue

Nara National Museum

Chairperson

Ms. Satomi Kito (Tokyo National Museum)

Participants

United States

Dr. Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)

Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)

Mr. Andrew Gutierrez (The Cleveland Museum of Art)

Dr. Jeannie Kenmotsu (Portland Art Museum)

Dr. Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)

Dr. Yuki Morishima (Asian Art Museum of San Francisco)

Dr. Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)

Dr. Rhiannon Paget (John & Mable Ringling Museum of Art)

Dr. Aaron Rio (Minneapolis Institute of Art)

Dr. Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Europe and Australia

Dr. Louise Boyd (National Museum of Scotland)

Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland)

Ms. Mirjam Denes (Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts)

Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)

Ms. Silvia Gaetti (Grassi Museum of Applied Arts in Leipzig)

Dr. Marketa Hanova (The National Gallery in Prague)

Ms. Anna Kamenskikh (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Dr. Daan Kok (National Museum of Ethnology, Leiden)

Mr. Michel Maucuer (Musée national des Arts asiatiques-Guimet)

Dr. Mary Redfern (Chester Beatty Library)

Mr. Sergey Shandyba (State Museum of the History of Religion, St. Petersburg)

Dr. Akiko Yano (The British Museum)

Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Japan

Mr. Atsushi Imai (Tokyo National Museum)

Ms. Satomi Kito (Tokyo National Museum)

Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)

Ms. Melissa M. Rinne (Kyoto National Museum)

Dr. Sakae Naito (Nara National Museum)

Abridged Transcript

Kito (Moderator): This is the final part of the program, the feedback session. I would like to ask for everyone's honest opinions about the workshop, which was held after the symposium and consisted of the handling session and a two-day excursion. Please tell us what you think was good about the program and what you think needs improvement.

Vilbar: Sinéad Vilbar of the Cleveland Museum of Art. I think that incredibly the program improves year after year, and I didn't think we could have something better than last year. But this year was even more organized and more efficient and also had deep scholarly value, so it was terrific. My very short recommendation would be that in addition to the list we receive of the foreign participants, names and affiliations, it would be lovely to receive a list of all of the people who are presenting to us from the different national museums and anyone who was asked to speak to us.

Kito: We made a list of participants from abroad, but we did not have a list of presenters and guides. From next year, we will make this list. It may also be nice to include photographs. Are there any opinions about the training sessions?

Gaetti: I am participating for the first time. One thing that I really liked about the program, especially about the workshop, was the idea of showing different aspects of Buddhist art. It was really interesting for me to see how Buddhist art is displayed and presented, but also to see the ritual aspect of the works. So to go to the temples and see how they are worshipped was extremely important because when looking at objects at a museum, you sometimes forget how they are actually used. This is especially true when you work as a curator overseas because you are not often able to see how the objects are worshipped. It was also a precious opportunity to see how objects are conserved and stored. I am extremely thankful that you considered all of these aspects for us.

I think that on Sunday morning, there was a meeting of senior curators, and I thought that it would be nice to have a parallel meeting for junior curators. This would give junior curators an opportunity to meet and also to connect with young curators working in Japan.

Kito: For this year's workshop, the theme of which was Buddhist art, we received the kind cooperation of Dr. Naito, the chief curator. I am glad that the participants were able to see various aspects of Buddhist art. As suggested, it may be beneficial to provide an opportunity for the workshop participants to meet and exchange information. We will take this into consideration for next year.

Kok: How about having somebody put up images on the screen that are relevant to the discussion topics during the panel? Since most of the topics being discussed were also in the presentations, I think it would be relatively easy to have somebody follow the discussion and choose relevant images. I am not suggesting that the general public was bored with the panel discussion, but I think it might be a little bit more appealing when there are images.

Maucuer: I am very thankful because the workshop was really magnificent. It's the first time I participated. Last year I didn't go to Arita because I thought I knew Arita very well, but I regret not going because although I have been to Nara a number of times, I saw temples that I have not visited for many decades, and also went to some

places that I have never been to, like Asukadera and Takamatsuzuka. This was really a marvelous experience for me.

Allen: Every aspect of the workshop was both perfectly timed and really valuable for our future work in the field, particularly yesterday's crowning visit to the Takamatsuzuka. It was really amazing to get access to the facility and we want to thank you all. I wanted to point specifically to the workshop that Iwata-san did on packing Buddhist sculpture. For me, it really resonated. Many of the things that he said about the curator's role and his or her responsibility of preserving sculpture for the future were very profound. I wonder if there is a way that we can get that point across to people outside of this group because what he said was, in essence, that each curator has the responsibility to understand how their sculpture was constructed, what the sculpture's condition problems or issues are, and to know the sculpture from top to bottom, inside and out, and convey that to the art handlers or conservators, who might be familiar with the condition of the object but not know in-depth how it was constructed. I wonder if there is any thought of making an instructional video or if there is some way that we can get that message out in a unified way to curators beyond this group.

Vilbar: If I could just add to that—a couple of years ago, when we were at the Kyoto National Museum, I asked if there could be in the future a workshop similar to this one but geared for art handlers. I think at that time, our representative from the Agency for Cultural Affairs said that right now they wish to focus on museum staff such as curators, registrars, and designers. But maybe sometime in the future, they could think about a workshop for art handlers because I think that would be the best way to get the message across. As you know, these are the people who are working with their hands, and you learn by moving your body with the object. A video is great, but to actually bring those individuals on site and have them in a physical space with the objects is quite a different experience and I think they would benefit greatly.

Bincsik: I would like to add a comment to this discussion about the packing and handling of artworks because as Sinéad mentioned, we had a discussion at the Kyoto National Museum on the same topic. At that time, I had a conversation with curators who said that because each object and each type of object represents a very different type of issue, it might be very misleading to have only one type of object as a focus of handling training. So it's very good for reference to know how this article of Buddhist sculpture was packed, but they were worried that it might seem as a standard and that people might assume that this is how they pack every Buddhist sculpture even though that's not the case. So I think that was one of the reasons they wanted to be very careful about how we discuss these issues.

Vilbar: I think that's a valid point, which is why I would suggest that it could be not a single session but an entire workshop of art handling. I heard, for example, that at the Philadelphia Museum of Art, Nippon Express came about a week early, and during the acclimatization period of the crates, they did an installation training session for the art handling staff of the Museum. So even though packing of any given object might be special to that object, the general guidelines can be applied more broadly, and because these individuals are art handling specialists, I don't think they would be so incapable of abstract thought that they would imagine that one type of packing applies to everything. I think they are capable to extrapolate from what they see to come up with solutions for objects in their home institutions.

Kito: This workshop was originally created for museum staff other than curators, such as handlers and registrars, who work with Japanese art but are not specialists of it.

Boyd: I am also a first-time participant and I want to say thank you for the opportunity because it's been a wonderful experience. I think that Sinéad touched on this when talking about the workshop, and also Silvia, when she talked about the experience of seeing objects in their context—you can read about and look at things, but you don't get the same sense of the objects compared to when you experience them and see them being used. This whole experience has been the most useful part for me, as well as being able to ask questions, discuss with experts, and hear everyone else's opinions. You get different viewpoints and it makes for an experience different from seeing these things on your own. Bringing so many experts together is actually a really wonderful thing and it's not something that happens for us very often. So I think that's been really valuable and I really appreciate it.

Naito: Although I wasn't present at the sculpture-packing workshop, I would like to share what I imagine Iwata-san was thinking. Recently, there are many curators at museums in Japan who cannot handle or pack the objects themselves because they leave these tasks up to companies specializing in packing artworks. However, even if curators leave these tasks up to these companies, they are still the most knowledgeable about the construction of the sculptures and, for example, weak or damaged areas on the surface. This applies not only to Buddhist sculptures, but to other objects as well. I think that Iwata-san wanted to say that even with other genres, such as decorative art or painting, it is important for curators to have the knowledge and experience necessary to do the work of these companies. In the Museum Laws of Japan (Hakubutsukan-ho), it states that the only individuals who handle cultural properties are curators—that as long as there are curators, everything is fine. Originally, there were no conservators, registrars, packers, or handlers in Japan. Finally, in recent years, the number of these kind of specialists in museums has been increasing. For many years, curators did the jobs of today's conservators, registrars, packers, and handlers. I think Iwata-san wanted to say that as a curator, it's important not to forget the things related directly to the objects.

Kito: Japanese curators have the most responsibility with regard to the objects, and this applies to handling and understanding the conditions of the objects as well.

Paget: This is my first time and it was amazing. I was on JAWS a few years ago and this really built upon my experiences there. I am just very grateful to Tokyo National Museum and Nara National Museum. I just wanted to add to Silvia's point that it would be good for us to meet more junior curators in Japan, and I wonder if there is some way that we could do this. It's really difficult to get a group of people together in a restaurant in Japan because they are small. Finances are also limited but if we could invite curators of private museums, not necessarily even just junior curators, and be a bit more inclusive on the Japanese side so that there are more opportunities for exchange amongst curators, I think that would be really wonderful.

Kito: I think it would be good if we had participants from more museums and expanded our boundaries for exchange. Now I would like to ask participants who are not curators for their opinions about this program.

Gutierrez: First I want to thank everyone who organized this symposium. It's been really enlightening to me as my first visit to Japan, and also I want to thank everyone here for being so welcoming and doing the translation. In a way, it was the case studies that were presented that helped emphasize the fact that we have a big job to do being involved with museums as curators, and me, as a designer, and that job is sort of consistent across the board. We've got to make sure that our visitors are seeing what we need them to see, and honestly being here to see the temples and shrines firsthand will enhance the design for my future exhibitions at the museum. I guess, the question that was posed in the symposium was really how are we reinventing the museum experience, and I don't necessarily have an answer to that yet. I want to ask if you have come to any other resolutions from the symposium.

Shandyba: It's also my first time to participate in this program and I am grateful to Tokyo National Museum and Nara National Museum for the opportunity, and it was really a rich experience for me. I not only met with wonderful specialists of Japanese art, but also visited sacred places of Japanese culture. I am sure that it will expand my capability in the representation of Japanese religion and spiritual culture.

Yano: So this is my first time participating in this program and as all of us agree, it's been wonderful and stimulating—a fascinating experience all the way from the symposium up to yesterday's Takamatsuzuka mural viewings. It's been so wonderful, I don't really have anything to add or any questions, but what I want to say might relate to the idea of a junior curators' workshop. It would be nice to know how other museums plan special exhibitions, such as how they start negotiating with the lenders and what kind of issues and difficulties they might face in the negotiation process. I am fairly junior in the museum world, so this is something that of course I can learn from daily work. But I can learn only so much within my institution. So I would like to know about others' experiences. That will be really beneficial, I think.

Redfern: This is really following on from what Akiko just said and also my own experiences—just things like loan requests with Japanese institutions and buying art from Japanese dealers as a curator without a senior curator above you responsible for the collection. I don't have someone in that role to give me guidance, and I think that one of the huge benefits of this program is bringing together the senior curators and the junior curators. Taking some time to discuss very practical things like loans or buying in the Japanese art market—things that some people may be very experienced with but others not—would really be helpful for me in my particular position.

Yusupova: I am participating for the third time, and I have to say that this program is just perfect. It's very important that we can meet not only with Japanese colleagues but also with colleagues from all over the world, and to learn about their plans, for example. For me, that was very interesting at the symposium. Also, thank you to all of the presenters. It was so interesting to know what everyone is planning to do, such as Rosina Buckland and Daan Kok with his samurai exhibition. It's a new way to present Japanese art, so we have to learn from younger scholars as well. I have to say to Tokyo National Museum and Nara National Museum that the program was perfectly organized, including the symposium, and even the meeting of specialists was extremely interesting this time because we were discussing hot topics. I also have to say thank you to Naito-san for his night program. Thank you so much for the time and knowledge you shared with us.

Gaetti: I have a question for the Japanese colleagues who were with us last week. I was extremely thankful that we had such knowledgeable guides, so it was not just about going to the places, but also learning so much and having other curators guide us—it was really precious. I don't know if for the past four years curators have always been the guides, but I am wondering how it was for them to join a group of Japanese art specialists, and what kind of preparations they did.

Kito: Every year, the Tokyo National Museum is the center of this program. However, the workshop portion was held in Kyoto two years ago, in Kyushu one year ago, and this year it is being held in Nara, so we receive the cooperation of a different national museum each year. May I ask Dr. Naito, chief curator of the Nara National Museum, to share his thoughts?

Naito: I think the contribution of the Nara National Museum was to welcome everyone and show them the Museum as well as the temples, shrines, and historical sites of Nara. I hope that you will further introduce Nara and Buddhist art at your respective institutions. I am also extremely thankful that you were able to spend time, even if it was just

during dinner, with young Japanese curators, not just people such as myself who are close to retirement. I think that it will be of great value for us if these young curators receive your guidance when they visit your respective institutions in the future. It is very important that we continue this kind of exchange—not just during meetings like this one, but also in private and in between our institutions.

Rinne: Just being on the Japan side, it's an amazing experience for those of us who participate in this program each year. But the one thing that always makes me feel sad about this is that we never get the word out to our Japanese colleagues early enough, or fully enough, yet here we have a gathering of curators from across the world from many of the museums with major collections of Japanese art. To bring everybody to Japan at one time is such an amazing and rare thing. And for our Japanese colleagues who are maybe just a short bullet train ride or maybe even just a short regular train ride away, it's so sad for me to think that everyone was here and yet they didn't have the opportunity to connect. I know there are budgetary issues, but sometimes one of the most important things is the networking and creating personal connections. That can sometimes really happen from going out to meals together or meeting at a reception, so maybe we could be more conscientious about trying to involve other colleagues in the field.

Wozny: Thank you for bringing that up. I just want to mention that the symposium is open to everyone but we did have quite a few empty seats. The reception after the symposium on the second day in the lounge of the Heiseikan is also open to everyone. I also felt the same way—I thought we could have had more Japanese specialists come to the symposium and also interact with everyone at the reception. If you could help us with the advertising next year, that would be great.

Kito: One of the goals of this program is to create a close network of researchers and others who are involved in Japanese art. Researchers must often conduct studies by themselves, of course, but with a close network, one could more easily lend and borrow works, share ideas, and cooperate. This could even lead to plans for a travelling exhibition. It is also wonderful to simply become friends, so I hope that we will have more exchange on these two fronts.

Faulkner: Just picking up on what Milosz was saying—the symposium is open and the reception is open, although for a fee, isn't it? People are very busy and they don't necessarily note things even when they see them, and I don't think all curators around Japan look at the Tokyo National Museum website on a regular basis. So they may not know about this happening at all, and actually what you really need to do is an email shout, I think, and it will be an extra thing to do, but I suspect it would be worth the effort.

Kito: The symposium is open to the public, and being the head of PR at Tokyo National Museum, I would like to put more effort into advertising this program next year.

Imai: This is also my first time to participate. The goals of this program include having our participants from abroad become more knowledgeable about Japanese art and also networking with others. But even for those of us who were involved in the planning, this has been an extremely valuable opportunity to become aware of the different challenges facing museums in Japan.

As you know, Japan is a small island nation. Even before the introduction of Buddhism, Japan received influence from China and Korea on many occasions. However, Japan did not simply imitate foreign culture. In the future, if there is an opportunity, together with all of you I would like to think about Japan from a global perspective. I hope that there will be an opportunity for us to think about how Japan can make contributions to the world.

Kito: I have a feeling that we just received a suggestion for the theme of next year's symposium. Let's think about this in the near future.

Yano: One last thing I don't want to forget to say is of course, I am really grateful to the Tokyo National Museum and Nara National Museum, but I am also really totally grateful to Melissa and Milosz for their excellent translation during the excursion, and to Kitagawa-san. Many of us know how hard work it is to translate precisely what has been said. They have done an amazing job, so I just want to mention this and thank you all three of you.

Kenmotsu: I am extraordinarily grateful to have participated for the second time. This program provides great experiences, although "experience" is too light of a word. It is also a chance to come together and to truly connect, not just during the day, but even at night when you are extraordinarily tired, and have casual conversations about how you do the lighting in your cases, and so forth. These are boring conversations for some people, but for many of us, it's a really valuable opportunity to share expertise. I would like to show my support for having these kind of opportunities in the future.

Many of us who are junior curators at the moment have worked at, or will work at, a variety of museums. I am currently at the smallest institution I have ever been at, but it is one of the major representatives for Japanese art in the Northwest of the United States, and we are ambassadors of a kind. I don't have the words to express the value of this kind of program.

Kito: This workshop included ancient art that precedes the introduction of Buddhism. I hope that this opportunity will contribute to everyone's research. I also hope that if you will be able to participate again. Thank you. (Applause).

海外調査
ウェブサイト

Overseas Survey and Website



海外日本美術調査報告

東京国立博物館学芸研究部調査研究課長 今井 敦

日本美術の作品は、海外にも多くが渡り、ボストン美術館や大英博物館、ギメ美術館など多くの美術館では、十分な知識と経験を有した日本美術を専門とする学芸員が整理と研究を行い、展示やさまざまな情報発信によって、世界の人々にその魅力が伝えられている。その一方で、日本美術専門の担当者の不在、あるいは分野的な広がりに対応しきれないなどの問題により、未整理のままで、紹介と活用が行われていない日本美術作品がある。これらの作品を活用し、海外での日本理解を深めていく第一歩として、これまで十分紹介されていない日本美術作品の所在確認と作品整理の協力を行うこととなった。今年度は、サンフランシスコ・アジア美術館が所蔵する日本陶磁を対象として調査を行った。

調査概要

期 間 2018年1月29日～2月2日

参加者 ローラ・アレン、森嶋由紀、原まや（以上、サンフランシスコ・アジア美術館）、
今井敦（東京国立博物館）、徳永貞紹（佐賀県立九州陶磁文化館）

調査先 サンフランシスコ・アジア美術館

サンフランシスコ・アジア美術館が収蔵する日本陶磁は、元陸上競技五輪代表、IOC会長、実業家で、アジア美術の蒐集家として著名なエイベリー・ブランデーのコレクションを中核として、縄文土器から現代作家の作品まで、総数518点を数える。それらの一部は同館の日本美術ギャラリーにて展示されており、またウェブサイトで公開されている。

同館の日本部門には、工芸を専門とする学芸員がいないため、これまで十分に公開、活用されてこなかった作品がある。サンフランシスコ・アジア美術館が収蔵する日本陶磁の中から、肥前磁器、肥前陶器を中心に、総数112点の調査を行った。

色絵唐花文稜花皿（B67P6）のような初期鍋島の優品の存在が判明する一方、色鍋島や古伊万里金襴手様式の色絵磁器については、近代に作られた倣古作かどうか、判断の難しい作品が少なくなかった。

調査の結果、同館で日本陶磁とされていた作品のうち、染付芙蓉手大鉢（F2003.1）は中国陶磁であることが確認された。また、朝鮮あるいは日本とされていた御本立鶴茶碗（B72P17）は京焼系であることが確認された。

今回の調査の収穫として、颯川在銘の色絵花鳥文台鉢（盃洗）（B60P1234）の発見が挙げられる。この作品は、鉢形の外側面の五箇所縦に凸帯があり、裾広がり脚が付く。絵付けは中国明時代末の呉州赤絵の写しで、粗放な筆致で外側に花文、見込み中央に花と鳥、外周に楼閣山水が描かれる。底裏の露胎の部分に色絵で「陸方山」「颯川（花押）」の銘が記されていることから、奥田颯川（1753～1811）の作であることが知られる。陸方山は奥田颯川の号の一つである。

奥田颯川は江戸時代後期の京焼を代表する陶工の一人であるが、ディレタントとして作陶に手を染め、製陶を生業としていなかったため、在銘の作品がきわめて少なく、また共箱も知られていない。在銘のこの作品は、颯川の貴重な基準作といえる。東京国立博物館の蔵品で、この作品と器形と胎土が共通する染付山水図台鉢（G-1073）、および釉調と絵付けが共通する色絵飛鳳文隅切膳（G-4996）は、銘款が無いため、従来「伝奥田颯川作」と表記してきたが、この作品の発見により、確実に奥田颯川の作品であることが判明した。

今後の課題

調査日程に限りがあり、当初参加を予定していた京都国立博物館の降矢哲男研究員が都合により調査に加われなかったため、産地や製作時期の判断の難しい作品を中心に、全体の二割強の調査を行うにとどまった。一方、ギャラリーで公開されている作品が、必ずしもコレクションを代表する主要な作品とはいえないことも確認された。今回ほとんど調査の対象に加えることができなかった茶陶類をはじめ、今後も調査を継続していくことが望ましい。



Report on the Overseas Survey of Japanese Art

Imai Atsushi
Supervisor of Research
Curatorial Research Department
Tokyo National Museum

A great deal of Japanese art is now located abroad, with institutions such as the Museum of Fine Arts, Boston, the British Museum, and the Guimet Museum of Asian Art employing curators who specialize in Japanese art and possess extensive knowledge and experience. These curators manage the collections and conduct research, communicating the allure of Japanese art through exhibitions and other introductions of the works to the public. In contrast, there are also collections of Japanese art, which, because of a lack of specialist staff and the inability to deal with a broad diversity of genres, have not been catalogued, introduced, or utilized. As the first step to promoting the utilization of these artworks and increasing understanding of Japan abroad, we have been offering our cooperation in identifying and sorting these underutilized collections. This fiscal year we conducted a survey of Japanese ceramics held by the Asian Art Museum of San Francisco.

Survey Overview

Duration: January 29–February 2, 2018

Participants: Laura Allen, Yuki Morishima, and Maya Hara of the Asian Art Museum; Atsushi Imai of the Tokyo National Museum and Sadatsugu Tokunaga of the Kyushu Ceramic Museum

Location: The Asian Art Museum of San Francisco, USA

The objects donated by Avery Brundage—who was famous as an Olympic track and field athlete, president of the International Olympic Committee, industrialist, and collector—form the core of the Asian Art Museum’s collection of Japanese ceramics. Consisting of 518 objects, this collection ranges from Jomon earthenware to contemporary artworks. These objects are displayed in the galleries and are also available for viewing on the Museum website.

Because the Museum does not have a curator who specializes in Japanese ceramics, some of these objects have not been exhibited or utilized to their fullest potential. For this survey, we examined 112 objects consisting mainly of Hizen ware, including porcelain and lower-fired ceramics. Although these include works of superior quality such as an early Nabeshima-ware dish with arabesques in overglaze enamels and a pointed foliate rim (B67P6), it is difficult to determine whether many works of Nabeshima ware with overglaze enamels and old Imari ware with overglaze enamels and gold in the collection are authentic pieces or reproductions made during Japan’s modern period.

Through this survey, we were able to determine that a work formerly thought to have been made in Japan—a large blue-and-white bowl (F2003.1)—is in fact Chinese, and that a teabowl with a standing crane design (B72P17) thought to be of Korean or Japanese origin is actually a type of Kyoto ware.

One of the highlights of this survey was the discovery of a footed bowl (used for washing sake cups) that features designs of flowers and birds in overglaze enamels, as well as, most importantly, the signatures of Eisen (B60P1234). The outer surface of this bowl have five vertical protrusions and a foot that flares out at the bottom. The patterns are based on that of Zhangzhou ware, which was produced at the end of the Ming dynasty. With rough brushwork, the outer surface is decorated with a floral pattern, while the inside center has flowers and birds surrounded by a landscape with pavilions. An unglazed section on the underside has the inscriptions “Rikuhozan” and “Eisen” (the latter is a stylized *kao* signature) in overglaze enamel, revealing that this bowl was created by Okuda Eisen (1753–1811). “Rikuhozan” is one of Eisen’s artistic names.

Although Eisen is considered one of the most important potters of Kyoto ware, he began dabbling in pottery as a dilettante, and never went on to turn this craft into his livelihood. For this reason, ceramic works bearing his signature as extremely rare, and none are accompanied by boxes that were created together with the works

(*tomobako*). The bowl discovered at the Asian Art Museum is a valuable “yardstick” by which other works by or attributed to Eisen may be judged. Comparable works in the Tokyo National Museum collection include *Footed Bowl, Landscape design in underglaze blue* (G-1073), which features a similar shape and clay, and *Bevel-edged Footed Tray, Flying phoenix design in overglaze enamel* (G-4996), which has a similar glaze and brushed design. Because neither of these works are signed, until now they have been displayed as works “attributed” to Eisen. The discovery of the aforementioned bowl at the Asian Art Museum, however, acts as proof that these two works in the Tokyo National Museum collection were indeed created by Eisen.

Tasks for the Future

Because our time in San Francisco was limited, and because Furiya Tetsuo of the Kyoto National Museum was unable to attend, we were able to survey only a little more than 20% of the collection of Japanese ceramics at the Asian Art Museum, focusing on works the creation dates and/or places of which are difficult to ascertain. We did, however, also determine that the Japanese ceramics displayed in the galleries are not necessarily the most important works in the collection. I believe it would be favorable to continue with this survey, focusing on teabowls and other works that we did not have time to examine on this occasion.

ウェブサイト報告

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。
(www.japan-art.org)

掲載内容

- | | |
|------------|----------|
| 1) 事業概要 | 6) レポート |
| 2) シンポジウム | 7) メンバー |
| 3) 専門家会議 | 8) リンク |
| 4) ワークショップ | 9) アーカイブ |
| 5) 海外調査 | |

About the Website

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. (www.japan-art.org)

Contents

- | | |
|--|------------|
| 1. Outline of the Program | 6. Report |
| 2. Symposium | 7. Members |
| 3. Meeting of Japanese Art Specialists | 8. Links |
| 4. Workshop | 9. Archive |
| 5. Overseas Surveys | |

2017 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists

ミュージアム日本専門家連携・交流事業 2017

ミュージアムにおける日本美術の再発見
Reinventing Japanese Art through Museum Experiences

SYMPOSIUM

MEETING SYMPOSIUM WORKSHOP SURVEY REPORTS MEMBERS LINKS PAST JP EN

About this Program

当プログラムについて

ミュージアム日本専門家連携・交流事業は、日本美術に携わるキュレーターをはじめとする
ミュージアムスタッフ同士の国際学術交流の推進を目的として 2014 年度より文化庁から支援を受けて実施しています。

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軸として、
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、
ミュージアムスタッフ同士のネットワーク形成を目指しています。



INTERNATIONAL SYMPOSIUM

[Read More](#)



MEETING

[Read More](#)



WORKSHOP

[Read More](#)



OVERSEAS SURVEY OF JAPANESE ART

[Read More](#)

サイトイメージ Image of the site

編集 Editing

東京国立博物館 Tokyo National Museum

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

ミウオシュ・ヴォズニ
Mr. Milosz Wozny 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
Associate Fellow, International Relations, Planning Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum

君波 妙子
Ms. Taeko Kiminami 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
Associate Fellow, International Relations, Planning Div., Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum

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

北川 瑞季
Ms. Mizuki Kitagawa 東京国立博物館 総務部総務課 国際化業務 アソシエイトフェロー
Associate Fellow, International Communications, General Affairs Div., Administration Dept., Tokyo National Museum

岸元 美樹
Ms. Miki Kishimoto 東京国立博物館 総務部総務課 渉外開発担当
Business Development, General Affairs Div., Administration Dept., Tokyo National Museum

写真 Photography

樽見 星爾
Mr. Seiji Tarumi

平成29年度第4回北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業開催報告書

FY2017

Report on the 4th Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in U.S. 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2017
印刷 大協印刷株式会社
発行日 平成30年3月

Edited and Published by the 2017 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee
Printed by Daikyo Printing Co., Ltd.
March, 2018

©2017 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成29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 FY2017

