

平成28年度

第3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

FY2016

**Report on the 3rd Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums**

平成29年3月

March 2017

海外ミュージアム日本専門家連携・交流事業実行委員会2016

2016 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee

2016年度

第3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

FY2016

**Report on the 3rd Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums**

海外ミュージアム日本専門家連携・交流事業実行委員会2016

2016 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成28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, FY2016

■ 2017/1/27 (Fri.)

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)



■ 2017/1/28 (Sat.) -1/29 (Sun.)

国際シンポジウム「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」(東京国立博物館 平成館大講堂)
International Symposium “Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries” (Heiseikan Auditorium,
Tokyo National Museum)

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



■ 2017/1/ 31 (Tue.)

ワークショップ1日目：文化財取扱講座（九州国立博物館）
Workshop, Day 1: Handling (Kyushu National Museum)

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



文化財取扱講座（刀剣） Handling workshop on swords



太宰府天満宮 Dazaifu Tenmangu



2017/2/1 (Wed.)

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

泉山磁石場見学 (有田)
Izumiyama Jisekiba, Arita



佐賀県立九州陶磁文化館 (有田)
The Kyushu Ceramic Museum, Arita



柿右衛門窯 (有田) Kakiemon Kiln, Arita



■ 2017/2/2 (Thu.)

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

株式会社 西山 (波佐見) Nishiyama Corporation, Hasami



大川内山 (伊万里) Ookawachiyama, Imari



中里太郎右衛門陶房 (唐津) Nakazato Tarouemon Kiln, Karatsu



■ 2017/2/3 (Fri.)

意見交換会 (アクロス福岡)
Feedback Session (ACROS Fukuoka)



ご挨拶

世界の美術に影響を与えたとも言われている日本の美術品は、世界中に広がり、人々を魅了しています。特に、北米や欧州では数多くのミュージアムが日本の美術品を所蔵・展示しており、中には日本美術を代表する重要なコレクションを有するものも少なくありません。これまでは、日本美術を所有するミュージアム同士による連携が十分とは言えませんでした。これまでの、日本美術を所有するミュージアムに所属する日本美術の専門家同士のつながりを深めようといった機運が盛り上がっています。

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年度より、「北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業実行委員会」を組織し、北米・欧州在住の日本美術専門家同士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、海外日本美術品調査等を実施しています。

今年度は、東京国立博物館において、「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」をテーマに、国内外の著名な日本美術研究者をお招きして、近年活発に行われている展示施設のリニューアルの事例等に触れたシンポジウムを実施しました。一方、海外在住の若手研究者を中心としたワークショップは、九州国立博物館を中心に、福岡県、佐賀県において、主に陶磁器をテーマに開催しました。個人ではなかなか訪れることが難しい工房にもご協力いただき、大変意義深いものとなりました。また、今年度、日本美術の在外調査を初めてロシアで行いました。ロシアのミュージアムにおいて、未調査のまま埋もれてしまっている日本の美術品の再評価に繋がれば幸いです。

このような活動を通して、北米や欧州に所在するミュージアムの日本美術の専門家のネットワークをさらに堅固なものにするために、シンポジウム等の参加者の情報共有及び発信も兼ねて、ウェブサイトを立ち上げました。2019年ICOM京都大会、ラグビーワールドカップ、2020年東京オリンピック・パラリンピックの開催も迫っており、日本に関する情報発信の重要性が増してきています。今後とも専門家ネットワークの充実と情報発信の拡充を図っていきたいと思います。

終わりに、本事業は平成28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、日米文化教育交流会議(CULCON)美術対話委員会のご協力のもとに実現することができましたことを、ここに深く御礼申し上げます。

平成29年3月 主催者

Greetings from the Organizers

Japanese art, which has influenced a variety of art throughout the world, has spread outside of Japan and charmed countless people. In the United States and Europe, in particular, there are museums that hold and exhibit Japanese art collections, many of which are of great significance. With the increasing demand for the promotion of Japanese culture it is necessary to deepen relations among Japanese art specialists affiliated with these museums.

The National Institutes for Cultural Heritage and the Tokyo National Museum established the “Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee” in 2014. Its aims include the creation of a network of Japanese art specialists from North America and Europe, as well as the training of up-and-coming individuals involved in this field. This committee is organizing symposiums, workshops, and specialists’ meetings, as well as surveys of Japanese art in foreign collections.

This year’s symposium, entitled “Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries,” brought together prominent specialists from Japan and abroad for presentations and discussions on this topic. The workshop, organized mainly for up-and-coming curators around the theme of ceramics, took place at the Kyushu National Museum and other locations in Fukuoka and Saga prefectures. It provided meaningful experiences such as visits to ceramic workshops that are often difficult to access. This fiscal year, a survey of uncatalogued works of Japanese art in a number of Russian museums was also organized for the first time.

A website for strengthened this network of Japanese art specialists and promoting the exchange of information has also been created. As the ICOM General Conference in Kyoto and the Rugby World Cup of 2019, as well as the 2020 Tokyo Olympic and Paralympic Games are drawing near, there is increasing demand for information on Japan. We will strive to meet these demands while strengthening our network.

This program was made possible through the financial support of the Agency for Cultural Affairs as well as the cooperation of numerous individuals involved in Japanese art and the CULCON Arts Dialogue Committee. We wish to express our deepest gratitude for this generous support.

March 2017
The Organizers

目次

事業概要	4
専門家会議	10
国際シンポジウム	16
ワークショップ	92
意見交換会	100
海外調査・ウェブサイト	120

Contents

Outline of the Program	4
Meeting of Japanese Art Specialists	10
International Symposium	26
Workshop	92
Feedback Session	100
Overseas Survey and Website.....	120

事業概要

事業目的

本事業の目的は、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术交流の推進である。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、ミュージアムスタッフ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。なお、当事業は、カルコン美術対話委員会と連携した取り組みである。

実施内容

専門家会議、シンポジウム、ワークショップ

実施期間

平成29年1月27日(金)～2月3日(金)

実施日程

1月27日(金) 専門家会議 (東京国立博物館 平成館第一会議室)

14:00-14:15 オリエンテーション

14:15-17:15 専門家会議

18:00-19:30 懇親会

1月28日(土) 国際シンポジウム「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」 1日目
(東京国立博物館 平成館大講堂)

13:00 一般参加者受付開始

13:30-17:45 事例報告・研究会

1月29日(日) 国際シンポジウム「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」 2日目
(東京国立博物館 平成館大講堂)

9:30 一般参加者受付開始

10:10-11:40 午前の部

11:40-13:30 昼休憩

13:30-17:15 午後の部

17:30-19:00 懇親会

1月30日(月) 移動日

1月31日(火) ワークショップ1日目：文化財取扱講座(九州国立博物館)

10:00-12:00 オリエンテーション

12:00-13:00 昼食

13:30-14:30 バックヤードツアー

15:00-15:50 文化財取扱講座(陶磁器)

16:10-17:00 文化財取扱講座(刀剣)

18:30-20:00 懇親会

2月1日(水) ワークショップ2日目：エクスカーショ

10:30-11:00	泉山磁石場見学
11:15-12:45	佐賀県立九州陶磁文化館
13:00-14:00	昼食
14:15-15:45	柿右衛門窯
16:00-17:00	有田市街散策

2月2日(木) ワークショップ3日目：エクスカーショ

9:45-11:15	株式会社 西山
12:00-12:40	伊万里大川内山
13:30-14:30	昼食
14:45-16:15	中里太郎右衛門陶房

2月3日(金) 意見交換会 (アクロス福岡 セミナー室2)

9:30-11:00	意見交換会
------------	-------

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 学芸部長、キュレーター (日本美術)
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)
ジョン・カーペンター	メトロポリタン美術館 メアリー・グリッグス・バーク・キュレーター (日本美術)
フェリス・フィッシャー	フィラデルフィア美術館 ザ・ルーサー・W・ブラダー・キュレーター (日本美術)、シニア・キュレーター (東アジア美術)
ジーニー・剣持	バージニア大学 レアブックスクール アンドリュー・メロン分析書誌学フェロー 2014-2017
ビビアン・リー	ウースター美術館 アシスタント・キュレーター (アジア美術)
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
スン・ヨン・サン	ハーバード大学美術館 ハンダーソン・キュレトリアル・フェロー (東アジア美術)
レイチェル・サンダース	ハーバード大学美術館 アビー・アルドリッチ・ロックフェラー・アソシエイト・キュレーター (アジア美術)
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・韓国美術)

(欧州)

エリーネ・ファン・デン・ベルフ	ブリンセッセホフ陶磁器博物館 キュレーター (アジア陶器)、オランダ
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館 主任学芸員 (東・中央アジア)、イギリス
ルパート・フォークナー	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 東洋部日本美術担当主任学芸員、イギリス
メノー・フィツキー	アムステルダム国立美術館 キュレーター (東アジア美術)、オランダ
アレクサンダー・ホーフマン	ベルリン国立アジア美術館 キュレーター (日本美術)、ドイツ
ヴィオレッタ・ラスコフスカ・スモチンスカ	日本美術技術博物館 マンガ 国際関係担当、ポーランド
ミシエル・モキュエール	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)、フランス
ガリーナ・パブロヴァ	ロシア美術館 キュレーター、ロシア
アンナ・サヴェルエヴァ	エルミタージュ美術館 日本美術コレクション責任者、ロシア
ナタリー・ザイツ	ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館 キュレーター (アジア美術)、オーストラリア
ルシアン・スミス	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 展示部長補佐、イギリス
マルティン・ゾルバーガー	リートベルク美術館 展示デザイナー、コーポレートデザイン課課長、スイス
カーン・トリン	リートベルク美術館 キュレーター (日本美術)、スイス
ウタ・ヴェーリッヒ	リンデン博物館 シニア・キュレーター (東アジア)、ドイツ
コーラ・ビュルメル	ドレスデン美術館 陶磁器コレクション キュレーター、ドイツ
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、ロシア

(日本)

岩永 悦子 福岡市美術館 学芸課長
 野口 剛 根津美術館 学芸課長
 白原 由起子 根津美術館 学芸部特別学芸員
 田辺 昌子 千葉市美術館 副館長兼学芸課長
 塚原 晃 神戸市立博物館 学芸課担当係長

(国立文化財機構)

救仁郷 秀明 東京国立博物館 学芸研究部列品管理課長
 田沢 裕賀 東京国立博物館 学芸研究部調査研究課長
 鬼頭 智美 東京国立博物館 学芸企画部広報室長
 土屋 貴裕 東京国立博物館 学芸研究部列品管理課主任研究員
 横山 梓 東京国立博物館 学芸研究部保存修復課研究員
 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
 水谷 亜希 京都国立博物館 教育室研究員
 マリサ・リンネ 京都国立博物館 フェロー国際文化担当
 岩田 茂樹 奈良国立博物館 上席研究員
 酒井田 千明 九州国立博物館 学芸部企画課アソシエイトフェロー

協力団体

伊万里市教育委員会
 柿右衛門窯
 佐賀県立九州陶磁文化館
 中里太郎右衛門陶房
 株式会社 西山
 九州国立博物館

Outline of the Program

Purpose

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

Contents

Meeting of Japanese Art Specialists, International Symposium, and Workshop

Date

Friday, January 27- Friday, February 3, 2017

Schedule

Friday, January 27: Meeting of Japanese Art Specialists (Meeting Room 1, Tokyo National Museum)

14:00-14:15 Orientation

14:15-17:15 Meeting of Japanese Art Specialists

18:00-19:30 Welcome Dinner

Saturday, January 28: International Symposium, Day 1 (Auditorium, Heiseikan, TNM)

“Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries”

13:00 Registration for General Attendees

13:30-17:45 Case Studies and Reports

Sunday, January 29: International Symposium, Day 2 (Auditorium, Heiseikan, TNM)

“Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries”

9:30 Registration for General Attendees

10:10-11:40 Presentations

11:40-13:30 Lunch Break

13:30-17:15 Presentations and Panel Discussion

17:30-19:00 Reception

Monday, January 30: Flight to Kyushu

Tuesday, January 31: Workshop, Day 1 (Kyushu National Museum)

10:00-12:00 Orientation

12:00-13:00 Lunch

13:30-14:30 Behind-the-scenes Tour

15:00-15:50 Handling Workshop on Ceramics

16:10-17:00 Handling Workshop on Swords

18:30-20:00 Reception

Wednesday, February 1: Workshop, Day 2

10:30-11:00 Izumiyama Jisekiba, Arita
 11:15-12:45 The Kyushu Ceramic Museum, Arita
 13:00-14:00 Lunch
 14:15-15:45 Kakiemon Kiln, Arita
 16:00-17:00 Free Time in Arita City

Thursday, February 2: Workshop, Day 3

9:45-11:15 Nishiyama Corporation Factory, Hasami
 12:00-12:40 Ookawachiyama, Imari
 13:30-14:30 Lunch
 14:45-16:15 Nakazato Tarouemon Kiln, Karatsu
 17:30 Arrival in Fukuoka City

Friday, February 3: Feedback Session (Seminar Room 2, ACROS Fukuoka)

9:30-11:00 Feedback Session

ParticipantsUnited States

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)
 Dr. John Carpenter (Mary Griggs Burke Curator of Japanese Art, The Metropolitan Museum of Art)
 Dr. Felice Fischer (The Luther W. Brady Curator of Japanese Art and Senior Curator of East Asian Art, The Philadelphia Museum of Art)
 Dr. Jeannie Kenmotsu (Andrew W. Mellon Fellow in Critical Bibliography 2014-2017, Rare Book School, University of Virginia)
 Dr. Vivian Y. Li (Assistant Curator, Asian Art, Worcester 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 Morse (William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston)
 Dr. Seung Yeon Sang (Henderson Curatorial Fellow in East Asian Art, Harvard Art Museums)
 Dr. Rachel Saunders (Abby Aldrich Rockefeller Associate Curator of Asian Art, Harvard Art Museums)
 Dr. Sinéad Vilbar (Curator of Japanese and Korean Art, The Cleveland Museum of Art)

Europe and Australia

Ms. Rachel Barclay (Curator, Oriental Museum, Durham University, UK)
 Ms. Eline van den Berg (Curator of Asian Ceramics, The Princessehof National Museum of Ceramics, Netherlands)
 Dr. Rosina Buckland (Senior Curator, East and Central Asia, National Museum of Scotland, UK)
 Dr. Rupert Faulkner (Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum, UK)
 Mr. Menno Fitski (Curator of East Asian Art, Rijksmuseum Amsterdam, Netherlands)
 Dr. Alexander Hofmann (Curator, Arts of Japan, Asian Art Museum, National Museums in Berlin, Germany)
 Ms. Wioletta Laskowska-Smoczynska (Foreign Relations, Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Poland)
 Mr. Michel Maucuer (Chief Curator, Japanese Section, in Charge of Archaeology, Sculptures, and Decorative Arts, Guimet Museum of Asian Art, France)
 Ms. Galina Pavlova (Curator, The State Russian Museum, Russia)
 Ms. Anna Savelyeva (Head of the Japanese Art, State Hermitage Museum, Russia)

Dr. Natalie Seiz (Curator, Asian Art, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia)
Mr. Lucien Smith (Assistant to Head of Exhibitions and Loans, Victoria and Albert Museum, UK)
Mr. Martin Sollberger (Exhibition Designer, Head of Corporate Design, Museum Rietberg, Switzerland)
Dr. Khanh Trinh (Curator, Japanese Art, Museum Rietberg, Switzerland)
Dr. Uta Werlich (Senior Curator for East Asia, Linden-Museum Stuttgart, Germany)
Ms. Cora Würmell (Curator, Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Germany)
Ms. Ainura Yusupova (Senior Curator, Oriental Paintings and Prints, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russia)

Japan

Ms. Etsuko Iwanaga (Chief Curator, Fukuoka Art Museum)
Mr. Takeshi Noguchi (Chief Curator, Nezu Museum)
Dr. Yukiko Shirahara (Curator, Special Assignment, Nezu Museum)
Ms. Masako Tanabe (Deputy Director and Chief Curator, Chiba City Museum of Art)
Mr. Akira Tsukahara (Curator, Kobe City Museum)

National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Shigeki Iwata (Special Research Chair, Nara National Museum)
Ms. Satomi Kito (Senior Manager, Public Relations and Press, Curatorial Planning, Tokyo National Museum)
Mr. Hideaki Kunigo (Supervisor, Collections Management Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
Ms. Aki Mizutani (Associate Curator of Education Department, Kyoto National Museum)
Ms. Melissa Rinne (Research Fellow, International Engagement Liaison, Kyoto National Museum)
Ms. Chiaki Sakaida (Researcher, Planning Division, Kyushu National Museum)
Mr. Hiroyoshi Tazawa (Senior Curator, Research Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
Mr. Takahiro Tsuchiya (Curator, Collections Management Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
Mr. Milosz Wozny (Associate Fellow, International Relations Planning Div., Curatorial Planning, Tokyo National Museum)
Ms. Azusa Yokoyama (Assistant Curator, Conservation Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)

Acknowledgements

Imari City Board of Education
Kakiemon Kiln
The Kyushu Ceramic Museum
Nakazato Tarouemon Kiln
Nishiyama Corporation Factory, Hasami
Kyushu National Museum

専門家会議

Meeting of Japanese Art Specialists



1月27日（金） 東京国立博物館 平成館第一会議室

January 27 (Fri.) Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

2017年1月27日（金）専門家会議

趣旨

北米・欧州・日本の日本美術専門家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

スケジュール

- 14:15 第一部：
 - カルコン美術対話委員会会議（2016年12月開催）の報告
 - 文化庁による美術工芸品の公開活用の現状調査について
- 15:15 休憩
- 15:45 第二部：
 - 欧米における日本美術に関する展覧会の開催予定（2017-2020年）
 - 日本専門家連携・交流事業の組織化について
 - 文化財の輸出入時における諸問題について
 - 文化財貸与時の保険の評価額の算定方法について
- 16:50 アドバイザーからのコメントとまとめ

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
ジョン・カーペンター	メトロポリタン美術館
フェリス・フィッシャー	フィラデルフィア美術館
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
レイチェル・サンダース	ハーバード大学美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

（欧州）

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
メノー・フィツキー	アムステルダム国立美術館
アレクサンダー・ホーフマン	ベルリン国立アジア美術館
カーン・トリン	リートベルク美術館
ミシェル・モキユエール	フランス国立ギメ東洋美術館
アイヌーラ・ユスポワ	プーシキン美術館

（日本）

朝賀 浩	文化庁
岩永 悦子	福岡市美術館
白原 由起子	根津美術館
田辺 昌子	千葉市美術館
塚原 晃	神戸市立博物館

(国立文化財機構)

救仁郷 秀明	東京国立博物館
田沢 裕賀	東京国立博物館
鬼頭 智美	東京国立博物館
土屋 貴裕	東京国立博物館
ミウオシュ・ヴォズニ	東京国立博物館
水谷 亜希	京都国立博物館
マリサ・リンネ	京都国立博物館
岩田 茂樹	奈良国立博物館
酒井田 千明	九州国立博物館

アドバイザー

樋口 理央	文化庁
栗原 祐司	国立文化財機構
松本 伸之	東京国立博物館
井上 洋一	東京国立博物館
富田 淳	東京国立博物館
光岡 千穂	東京国立博物館

討議概要

挨拶と趣旨説明に続き、議長より、当北米・欧州ミュージアム日本専門家連携・交流事業はカルコン美術対話委員会の提案で開始された旨の説明があった。次に、美術対話委員会の委員を務める京都国立博物館のマリサ・リンネ氏が、2016年12月6日に九州国立博物館で開催された同会会議の内容を要約した。2020年の東京オリンピック・パラリンピックに向けた日本美術の推進活動、2017年3月に開催される「日本美術史に関する国際大学院生会議(JAWS)」、日本美術の推進を目的とするバイリンガルウェブサイトの作成、CITES、2019年のICOM京都大会等がその内容であり、出席者による質問やコメントがこれに続いた。

次に、文化庁の樋口理央氏が「美術工芸品の公開活用の現状調査事業」(平成28年度)について報告を行った。文化庁は1996年に「国宝・重要文化財の公開に関する取扱要項」を策定したが、策定から既に20年近くが経過し、その間、美術工芸品の展示・保存技術も変化してきている。このような状況を踏まえ、文化庁は現在全国各地の美術館・博物館での美術工芸品公開活用について調査を進めているとの説明があった。本報告を受け、出席者は各国の公開活用に関する方針とその根拠、また各方針に関わる問題について情報共有・討論をした。

休憩を挟んで、各出席者の美術館・博物館で開催される予定の日本美術展覧会について情報交換を行った。主催者が、各出席者より2017年から東京オリンピック・パラリンピックが開催される2020年までの間に予定されている展覧会リストを事前に集め、それらを資料としてまとめて配布し、出席者がその内容を説明・補足した。共有された情報に基づき、東京オリンピック・パラリンピックに向けて日本文化・美術の推進活動を今後どのように進めるのが望ましいかについて討論をした。

次に、国立文化財機構本部事務局の栗原祐司氏が日本専門家連携・交流事業の組織化を提案した。本事業は、将来的には補助金や国立博物館の方針の変更にも左右されることなく、より継続的・安定的に開かれるような体制をとる必要があるとし、そのために有効と考えられる手段の一つとして、ICOM下で「International Committee」あるいは「Affiliated Organization」を立ち上げることを提案した。その手続きは容易ではないが、ICOM京都大会は本事業に大きなチャンスを与えることが注目された。この提案に関連して、日本専門家連携・交流事業の目的についての議論が行われた。

議題は美術工芸品を日本に輸入する際の関税手続に移り、CITESに関わる工芸美術品の輸出入・保存上の問題の具体例がいくつか示された。最後に、海外の美術・博物館が美術工芸品を貸与する際に評価額をどのように定めるかについて情報共有した。

January 27, 2017: 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

Schedule

14:15 Part One:

- Summary of the CULCON ADC meeting held in December 2016
- Overview of a survey being conducted by the Agency for Cultural Affairs
- Sharing of Japanese art exhibitions planned for 2017–2020

15:15 Break

15:45 Part Two:

- The possibility of institutionalizing the Curatorial Exchange Program
- Issues encountered when importing or exporting artworks
- The process of valuating artworks for insurance purposes

16:50 Comments from the observers and closing remarks

Chairman and Facilitator: Mr. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)

Participants from the United States

Dr. Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)
Dr. John Carpenter (The Metropolitan Museum of Art)
Dr. Felice Fischer (The Philadelphia Museum of Art)
Dr. Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)
Dr. Anne Morse (Museum of Fine Arts, Boston)
Dr. Rachel Saunders (Harvard Art Museums)
Dr. Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Participants from Europe

Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland)
Dr. Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)
Mr. Menno Fitski (Rijksmuseum)
Dr. Alexander Hofmann (Asian Art Museum, National Museums in Berlin)
Dr. Khanh Trinh (Museum Rietberg)
Mr. Michel Maucuer (Guimet Museum of Asian Art)
Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Participants from Japan

Mr. Hiroshi Asaka (Agency for Cultural Affairs)
 Ms. Etsuko Iwanaga (Fukuoka Art Museum)
 Dr. Yukiko Shirahara (Nezu Museum)
 Ms. Masako Tanabe (Chiba City Museum of Art)
 Mr. Akira Tsukahara (Kobe City Museum)

Participants from the National Institutes for Cultural Heritage

Mr. Shigeki Iwata (Nara National Museum)
 Ms. Satomi Kito (Tokyo National Museum)
 Mr. Hideaki Kunigo (Tokyo National Museum)
 Ms. Aki Mizutani (Kyoto National Museum)
 Ms. Melissa Rinne (Kyoto National Museum)
 Ms. Chiaki Sakaida (Kyushu National Museum)
 Mr. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)
 Mr. Takahiro Tsuchiya (Tokyo National Museum)
 Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)

Advisors

Mr. Rio Higuchi (Agency for Cultural Affairs)
 Mr. Yoichi Inoue (Tokyo National Museum)
 Mr. Yuji Kurihara (National Institutes for Cultural Heritage)
 Mr. Nobuyuki Matsumoto (Tokyo National Museum)
 Ms. Chiho Mitsuoka (Tokyo National Museum)
 Mr. Jun Tomita (Tokyo National Museum)

Summary

After introductory remarks, the chairman explained that the Curatorial Exchange Program was first proposed by the CULCON Arts Dialogue Committee (ADC). Ms. Melissa Rinne (Kyoto National Museum) a member of the ADC, provided an overview of CULCON and the ADC, followed by a summary of the most recent ADC meeting, held at the Kyushu National Museum on December 6, 2016. The ADC meeting included discussions on the promotion of Japanese arts in conjunction with the 2020 Tokyo Olympics; the 11th JAWS conference to be held in March 2017; the creation of a bilingual website for the promotion of Japanese arts; CITES; and the 2019 ICOM General Conference in Kyoto. This summary was followed by comments and questions.

Mr. Rio Higuchi (Agency for Cultural Affairs) then summarized a FY2016 survey being conducted by the Agency for Cultural Affairs. In 1996, the Agency published the “Guidelines for the Exhibition of National Treasures and Important Cultural Properties.” However, the methods of exhibiting and conserving artworks have changed significantly in the past 20 years. In consideration of these changes, the Agency is conducting a survey to examine how and under what conditions museums throughout Japan are utilizing cultural properties. The summary was followed by a discussion about differences in guidelines by country, as well as the bases for these guidelines.

After an intermission, upcoming exhibitions of Japanese art were shared. Before the meeting, each participant submitted a list of Japanese art exhibitions to be held at their institution between 2017 and 2020, the year of the Tokyo Olympics. These lists were then compiled into one comprehensive list that was distributed at the meeting. A number of participants elaborated on the contents of the list as well as the importance of promoting Japanese arts and culture before the Tokyo Olympics.

Mr. Yuji Kurihara (National Institutes for Cultural Heritage) then suggested institutionalizing the Curatorial Exchange Program to ensure that the program continues well into the future regardless of changes in funding and policy. He suggested forming an International Committee or Affiliated Organization under ICOM, stressing that although the application process is intensive, the 2019 ICOM General Conference in Kyoto will provide an opportunity to facilitate this process. Participants then discussed the purpose of the Curatorial Exchange Program in connection with this proposal.

The discussion then shifted to customs procedures for importing artworks into Japan, followed by a number of concrete examples highlighting the difficulties that CITES imposes on the import and export as well as the conservation of artworks. The meeting ended with a discussion on how artworks are valued for insurance purposes at non-Japanese museums.

国際シンポジウム

「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」

International Symposium

“Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries”



1月28日(土)、1月29日(日) 東京国立博物館 平成館大講堂

January 28 (Sat.) – January 29 (Sun.)

Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum

開催趣旨

既設の博物館を改修して施設・設備や展示に新たな機能・役割をもたせるリニューアル、博物館ではない既存の建築を改修して博物館として再生させるリノベーション、いずれの場合にあっても、すでにある建築の保存すべき部分は保存しつつ、屋根・外壁・窓の補修、耐震化、省エネ対策、バリアフリー化、空調設備の更新・機能強化、展示室・収蔵庫の設置・増設・改修、展示ケースの制作・更新、セキュリティ強化、Wi-Fi環境・通信設備の整備など、実施にあたりさまざまな課題を解決しなければなりません。

今回のシンポジウムでは、「日本美術の展示」という視点から、近年あるいは将来のリニューアル、リノベーションにおける成果や課題について、国内外の博物館関係者をお招きして、事例報告、発表、討議を行います。

博物館における日本美術の展示は、それぞれの博物館のコレクションの性格や施設の規模によってさまざまであり、ひとくくりにはできません。しかしながら、作品の展示を通じて来館者に日本美術の魅力を伝え、日本美術に対する理解を深めるという展示の基本的な目的や役割を共有しています。

そのような役割を果たすために、所蔵品・寄託品をどう展示し、説明するか。館全体の展示計画、各展示室の展示趣旨に合致する作品の選択、展示室における作品・ケースの配置、キャプションに盛り込む作品データや作品解説、制作技法や素材の解説、展示室において提供する地図・年表・画像・動画、それらの情報提供の手段、ハンズオン展示のような教育的な展示や体験コーナーなど、展示を成立させるものはさまざまで、展示を支える技術も変化しています。

本シンポジウムでは、そうした「日本美術の展示」にまつわるさまざまな課題をあぶりだし、それらについて議論します。

東京国立博物館学芸研究部列品管理課長
救仁郷 秀明

Introduction to the Symposium

Renewal and renovation may involve revitalizing a building by converting it into a museum, or giving new functions and roles to the exhibition rooms and other facilities at an existing museum. In either case, although some of the old elements are preserved, a variety of issues must also be resolved. This process may involve repairing roofs, walls, and windows; implementing anti-earthquake and energy-saving measures; adopting barrier-free designs; updating and improving air conditioning; constructing, extending, and modifying exhibition halls and storage spaces; creating or remodeling display cases; improving security; and upgrading Wi-Fi and other telecommunication facilities.

For this international symposium, the theme of which is the exhibition of Japanese art, we invited specialists from museums in Japan and abroad. They gave presentations and participated in discussions, examining the challenges and results of recent renovations and renewals at their respective institutions, as well as discussing plans for the future.

Exhibitions of Japanese art vary greatly depending on the nature of the collection and the scale of the facilities. However, all exhibitions share the fundamental aims of conveying the appeal of Japanese art to viewers and deepening their understanding of it. How should artworks be exhibited and what kind of information should be provided to achieve these aims?

Technology that forms the foundation of exhibition spaces is constantly changing, and various factors must be considered in order to realize an exhibition. These factors include the overall exhibition plan of the museum; the selection of artworks to fit the theme of each exhibition room; the positioning of exhibition cases and artworks; the creation of captions and panels that provide explanations, such as about techniques and materials; the use of maps, timelines, photographs, and videos; the methods of providing these explanations and visual materials; and the implementation of hand-on displays and educational activities.

At this symposium we brought attention to and discussed the challenges of exhibiting Japanese art.

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

国際シンポジウム「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」 東京国立博物館 平成館大講堂

2017年1月28日（土）

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 田沢 裕賀 東京国立博物館学芸研究部調査研究課長
13:45-14:30	事例研究報告1 コーラ・ビュルメル ドレスデン美術館陶磁器コレクション学芸員 「ドレスデン美術館のアウグスト強健王国立コレクション所蔵日本陶磁器ー現代におけるその展示について」
14:35-15:20	事例研究報告2 マルティン・ゾルバーガー 展示デザイナー、リートベルク美術館コーポレートデザイン課課長 「日本をみせる：チューリッヒ リートベルク美術館における 日本美術のためのスイス・デザイン」
15:20-16:00	休憩
16:00-16:45	事例研究報告3 岩永 悦子 福岡市美術館学芸課長 「日本美術を／もみせる」
16:50-17:35	事例研究報告4 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 「サンフランシスコ・アジア美術館に於ける日本美術ギャラリーのリノベーションについて」
17:45	閉会

2017年1月29日（日）

9:30-10:00	受付
10:00	開会 司会 土屋 貴裕 東京国立博物館学芸研究部列品管理課主任研究員
10:10-10:40	発表1 野口 剛 根津美術館学芸課長 「根津美術館の新創事業と現在の活動」
10:40-11:10	発表2 レイチェル・サンダース ハーバード大学美術館アビー・アルドリッチ・ロックフェラー・アソシエイト・キュレーター（アジア美術） 「方針と実践：ハーバード大学美術館に於ける日本美術」
11:10-11:40	発表3 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 「生まれ変わった東芝ギャラリー：ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の日本美術展示室」
11:40-13:30	昼休憩
13:30-14:00	発表4 岩田 茂樹 奈良国立博物館上席研究員 「なら仏像館のリニューアルについて」
14:00-14:30	発表5 アレクサンダー・ホーフマン ベルリン国立アジア美術館 学芸員（日本美術） 「フンボルト・フォーラム・ベルリンの日本美術展示室ー概要とプレビュー」
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 島谷 弘幸 九州国立博物館長
17:30-19:00	懇親会（平成館ラウンジ）

International Symposium

“Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries”

Auditorium, Heiseikan, Tokyo National Museum

Saturday, January 28, 2017

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. Hiroyoshi Tazawa (Supervisor, Research Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
13:45-14:30	Case Study 1: <i>Displaying Japanese Porcelain from the Royal Collection of Augustus the Strong at the Porzellansammlung Dresden Today</i> Ms. Cora Würmell (Curator, Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
14:35-15:20	Case Study 2: <i>Exhibiting Japan: Swiss Design for Japanese Art at the Rietberg Museum, Zürich</i> Mr. Martin Sollberger (Exhibition Designer and Head of Corporate Design, Museum Rietberg)
15:20-16:00	Break
16:00-16:45	Case Study 3: <i>Displaying Japanese Art, Alone or Together</i> Ms. Etsuko Iwanaga (Chief Curator, Fukuoka Art Museum)
16:50-17:35	Case Study 4: <i>Renovating the Japanese Art Galleries at the Asian Art Museum of San Francisco</i> Dr. Laura Allen (Chief Curator and Curator of Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco)
17:45	Closing Remarks

Sunday, January 29, 2017

9:30-10:00	Registration
10:00	Opening Remarks Chairperson Mr. Takahiro Tsuchiya (Curator, Collections Management Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
10:10-10:40	Presentation 1: <i>The Rebuilding of the Nezu Museum and Current Activities</i> Mr. Takeshi Noguchi (Chief Curator, Nezu Museum)
10:40-11:10	Presentation 2: <i>Philosophy in Practice: Japanese Art at the Harvard Art Museums</i> Dr. Rachel M. Saunders (Abby Aldrich Rockefeller Associate Curator of Asian Art, Harvard Art Museums)
11:10-11:40	Presentation 3: <i>The Victoria and Albert Museum's Toshiba Gallery of Japanese Art, Mark II</i> Dr. Rupert Faulkner (Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum)
11:40-13:30	Lunch Break
13:30-14:00	Presentation 4: <i>Renovation of the Nara Buddhist Sculpture Hall</i> Mr. Shigeki Iwata (Special Research Chair, Nara National Museum)
14:00-14:30	Presentation 5: <i>The Galleries for the Arts of Japan at the Humboldt-Forum Berlin: A First View</i> Dr. Alexander Hofmann (Curator, Arts of Japan, Asian Art Museum, National Museums in Berlin)
14:30-15:00	Break
15:00-17:00	Panel Discussion Moderated by Mr. Hideaki Kunigo (Supervisor, Collections Management Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)
17:00-17:15	Closing Remarks Mr. Hiroyuki Shimatani (Executive Director, Kyushu National Museum)
17:30-19:00	Reception in the Lounge of the Heiseikan

ドレスデン美術館のアウグスト強健王国立コレクション所蔵 日本陶磁器—現代におけるその展示について

コーラ・ビュルメル

ドレスデン美術館陶磁器コレクション 学芸員、ドイツ



略歴

ドレスデン美術館学芸員として日本及び中国陶磁器コレクションを担当。陶芸家として研鑽を積み、現代日本陶芸を主題とする修士論文により修士号取得。現在、ドレスデン美術館陶磁器コレクション所蔵の東アジア陶磁器の詳細なカタログ作成等の研究プロジェクトを進めている。

発表内容

2017年1月28日に東京国立博物館で開催されたシンポジウムで私が行った事例研究報告では、ドレスデン美術館陶磁器コレクションの由来および特徴を簡単にまとめるとともに、日本陶磁コレクションに特に重点を置いた東アジア陶磁器収蔵品に関わる現在の展示方針を紹介した。

1. ドレスデン美術館陶磁器コレクションの由来および特徴

ドレスデン美術館陶磁器コレクションは、世界でも有数の規模と価値を誇る特別な陶磁器コレクションである。その収蔵品は18世紀初頭に始まる波乱に満ちた長く興味深い歴史を映し出すとともに、アウグスト2世（強健王）[1670-1733。ザクセン選帝侯（在位：1696-1733）、ポーランド国王（在位：1697-1706および1709-1733）]の並外れた個性と強く結びついている。アウグスト強健王の陶磁器への飽くなき情熱は、同時代の欧州諸国の王室をはるかに凌ぐものであった。

17世紀後半までには、東洋陶磁器の華麗な陳列が屋敷や宮殿を装飾する設計の一部として組み込まれるようになっていた。こうした発展を受け、やや遅れてではあったが、ザクセン選帝侯アウグスト2世は巨大な権力とともに膨大な財源をも駆使し、当時のヨーロッパで入手し得る最高の陶磁器を手に入れた。こうしてアウグスト強健王が所蔵した陶磁器は、1733年に同王が世を去る時点で、中国および日本のもののほか、1710年に自らが創設したマイセンの磁器工房によるものを含め、およそ3万5,000点を数えた。この陶磁器コレクションのおよそ半数が、現在はドレスデンに保存されている（fig.1）。

2. 日本コレクションに特に重点を置いた東アジア陶磁器収蔵品に関わる、現在の陶磁器コレクション展示方針

1989年のドイツ再統一に伴って1994年から2015年まで館長を務めたウルリヒ・ピーチュ教授（Professor Ulrich Pietsch）の下で行われた陶磁器コレクションの研究と展示は、主に18世紀に焦点を絞ったものであり、その方針は1998年から2010年に常設展示室の展示方法を全面的に再編成した際にも反映された。歴史的なモデルから着想を得ると同時に歴史的な概念の近代的な再解釈をも取り入れた独自性に溢れる展示デザインは、ニューヨークの建築家ピーター・マリノ氏が、同美術館の当時の学芸員およびスタッフと緊密な連

携を図りながら手がけたものである (fig. 2)。

国立コレクション所蔵の日本および中国の陶磁器作品については、2004年から2006年にかけて展示空間が北ギャラリーへと大幅に拡大された。広範囲にわたる改装に向けた大掛かりな準備作業は2004年に開始され、その一環として、壁面、テーブル、展示ケースに陳列するための1,000点を超える中国および日本の作品をはじめ、作品の解説やキャプションの新しいコンセプトの選定が進められた。

新たな展示方法の重要な側面は、アジア・コレクションを日本の陶磁器と中国の陶磁器としてそれぞれ別個のギャラリーに分けるのではなく、18世紀の審美的理解に従って包括的に説明・展示することにあった。この点を考慮して、壮麗な絹の壁掛け、金色のブラケット、大理石張りのテーブルなどの豪華な用具が、展示品の背景を彩るために綿密に選定された。ここに日本の染付の壺および伊万里様式の装飾セットの展示の様子を示す (fig. 3)。

またここで強調しておきたいのは、ツヴィンガー宮殿の他のすべての展示室と同様、非常に多くの作品がガラスケースなしで展示されており、これによって来館者は作品をより間近に鑑賞し、よりよく理解することができる、ということである。

バロック様式の展示構想によるアーチ付き壁面と対照をなして、明るい光が降り注ぐギャラリーの大きな窓側には独立した展示ケースを配置し、それぞれに単一の作品または特別な一連の作品を展示している。特筆すべきは有名な青花尊形鳥籠瓶で、アウグスト強健王は当時、自らのコレクションとして20点を収集しており、そのうちの9点が現在ドレスデン美術館に収蔵されている (fig. 4)。

ピーター・マリノ氏の協力を得て行われた美術館の改装は、2009年にはさらに第二の東洋ギャラリー (南ギャラリー) および一部のマイセン展示室へと拡大された。この展示スペースにも同様の展示構想、すなわち陶磁器の壁面展示と独立した展示ケースという展示構想が用いられた。ここに示した展示はアウグスト強健王が愛した柿右衛門様式の作品の一部であり、そのうちのおよそ130点が現在、ドレスデン美術館に収蔵されている (fig. 5)。

充実した魅力あふれるギャラリーにより、来館者は作品をその起源であるバロック時代の背景に置いて鑑賞することができるだけでなく、優美なマイセン磁器をグローバルな視点で鑑賞することもできる (fig. 6)。日本陶磁器の中でも屈指の高級品として知られる柿右衛門様式の作品は、1720年代後半にアウグスト強健王の王立マイセン磁器工房で作られた磁器の主要な手本となった。アウグスト強健王の豊かなコレクションの中から多彩な東洋陶磁器を展示品として組み込むことにより、最終的に、東アジアに起源をもつ磁器製造の歴史、その世界的な流通、そしてザクセンにおける初のヨーロッパ磁器創出を導いた影響力を色濃く映し出すものとしている。この新しい展示方法によって、ツヴィンガー宮殿の来館者数が大幅に増加したことは特筆に値する。

最後に、このように拡大された展示スペースで1,600点を超える東アジアの陶磁器を展示している一方、さらに数千点が収蔵庫に保管されている事実についてもお伝えしておきたい。この豊富な未公開収蔵品については現在、総合的国際研究プロジェクトの一環として研究および写真撮影が続けられている。このような非常に興味深いテーマに興味をもたれるあらゆる方々に向け、その成果をまもなく発表したい考えである (fig. 7)。

Displaying Japanese Porcelain from the Royal Collection of Augustus the Strong at the Porzellansammlung Dresden Today

Cora Würmell

Curator, Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Germany

Profile

Cora Würmell is Curator for the Japanese and Chinese Porcelain collections of the Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen in Dresden. She has been a practicing ceramicist and has written her MA thesis on contemporary Japanese ceramics. Her current research projects include work on a detailed catalogue of the East Asian porcelain holdings at the Porzellansammlung Dresden.

Presentation Summary

The paper I presented during the symposium at the Tokyo National Museum on January 28, 2017 offered a short summary of the origins and peculiarities of the Dresden Porcelain Collection and highlighted the current display strategies in terms of the East Asian porcelain holdings with a special focus on the Japanese collection.

1. Origins and Peculiarities of the Dresden Porcelain Collection

The Porzellansammlung Dresden is one of the largest and most important special ceramic collections in the world. Its holdings are representative of a long, turbulent and fascinating history which is rooted in the early 18th century and irreconcilably linked to the extraordinary personality of Augustus the Strong (1670-1733; elector of Saxony 1696-1733; king of Poland 1697-1706, 1709-1733), whose insatiable passion for porcelain far exceeded that of his European royal contemporaries.

By the late seventeenth century, splendid displays of Oriental porcelain had become a part of the decorative scheme of great houses and palaces. Rather late, but in accordance with this development, the elector-king used not only his enormous influence but great financial resources to acquire the best items then available in Europe. At the time of his death in 1733, Augustus the Strong owned some 35,000 examples of porcelain from China and Japan as well as from the porcelain manufactory of Meissen, which had been founded by him in 1710; around half of these original porcelain collections are today preserved in Dresden (fig. 1).

2. Current Display Strategies of the Porcelain Collection in Terms of the East Asian Porcelain Holdings with a Special Focus on the Japanese Collection

With the reunification of Germany in 1989 and under the directorship of Professor Ulrich Pietsch from 1994 to 2015, research and the presentation of the porcelain collection was primarily focused on the 18th century, which was reflected in the complete re-arrangements of the permanent collection from

1998 until 2010. The unique display – which is partly inspired by historical models and partly a modern re-interpretation of the historical concept – was designed by New York architect Peter Marino in close collaboration with the curators and staff of the museum at the time (fig. 2).

In regard to the Japanese and Chinese porcelain works from the Royal Collection, the exhibition space was considerably expanded into the Northern Gallery from 2004 to 2006. The enormous preparative work for the comprehensive refurbishments had begun in 2004 and included a selection of more than 1,000 Chinese and Japanese objects for the display of wall arrangements, tables and showcases as well as a new concept for the gallery texts and labels.

An important aspect of the new presentation was not to divide the Asian collection into separate galleries of Japanese and Chinese ceramics but rather to explain and display them together in accordance with the aesthetic understanding of the 18th century. In this respect luxurious materials, such as sumptuous silk wall hangings, gilded brackets and tables with marble slabs were carefully selected to provide the background for the exhibition pieces. We see here the instalment of underglaze cobalt blue Japanese vessels and Imari-style garniture sets (fig. 3).

It should also be stressed that as in all other exhibition rooms at the Zwinger Palace a great number of pieces are displayed without glass screens and this permits visitors a more intimate view of the objects and thereby a better understanding of the material.

In contrast to the arched wall-side with a baroque display scheme, the large windows of the light-flooded galleries provide the location for single showcases where individual or special groups of objects are presented, notably the famous bird-cage vase of which the king held twenty at the time in his collection and nine of which have been preserved at Dresden today (fig. 4).

The redesigning of the museum together with Peter Marino was further expanded in 2009 to the second Oriental gallery, or Southern gallery, and some of the Meissen rooms. The same display scheme was applied to this exhibition space – with porcelain wall-arrangements and single showcases. On display here are some of Augustus the Strong's beloved Kakiemon-style objects of which around 130 pieces are preserved at Dresden today (fig. 5).

The richly engaging galleries allow the visitor not only to view objects within their period of baroque origin but also put the exquisite Meissen ware in its global context (fig. 6). As one of the most exclusive types of Japanese porcelain, Kakiemon-style pieces have become the prime model for the king's Royal Meissen ware during the late 1720s. The inclusion of a wide variety of Oriental porcelain from the rich collections of Augustus the Strong ultimately reflects the history of porcelain manufacture with its roots in East Asia, their worldwide distribution and the inspiration for the invention of the first European porcelain in Saxony. It should be noted here that with the new displays the visitor numbers at the Zwinger had been significantly increased.

Finally, I would like to point out that even with the enlarged exhibition space – there are more than 1,600 East Asian porcelains on display – thousands of pieces are still housed in our reserve collection. This rich but yet unpublished material is currently being researched and photographed as part of a comprehensive international research project – which we hope to make available soon for all those interested in this fascinating topic (fig. 7).



Fig. 1
北ボーゲンギャラリー ドレスデン美術館陶磁器コレクション
(写真：ユルゲン・レーゼ)

View of the Northern Bogengalerie, Porzellansammlung
Dresden SKD; photo: Jürgen Lösel



Fig. 2
2006年の北ギャラリー (左) / 1727年頃の日本宮殿の視覚化(右) ドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：デビッド・ブランド)

View of the Northern Gallery in 2006 / Visualization of the Japanese palace, c. 1727, Porzellansammlung Dresden SKD;
photo: David Brandt



Fig. 3
北ギャラリー 日本の有蓋壺および装飾セットドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：アドリアン・ザウアー)

View of the Northern Gallery – Japanese covered jars
and garniture sets, Porzellansammlung Dresden SKD;
photo: Adrian Sauer



Fig. 4
 青花尊形鳥籠瓶の展示ケースドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：アドリアン・ザウアー)
 Showcase with Japanese Birdcage Vase, Porzellansammlung Dresden SKD; photo: Adrian Sauer



Fig. 5
 伊万里柿右衛門様式の作品の展示ケースドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：アドリアン・ザウアー)
 Showcases with Japanese Kakiemon-style wares, Porzellansammlung Dresden SKD; photo: Adrian Sauer



Fig. 6
 日本およびマイセンの柿右衛門様式の作品の展示ケースドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：アドリアン・ザウアー)
 Showcase with Japanese and Meissen Kakiemon-style ware, Porzellansammlung Dresden SKD; photo: Adrian Sauer



Fig. 7
 伊万里様式の壺の収蔵庫 ドレスデン美術館陶磁器コレクション (写真：アドリアン・ザウアー)
 Reserve Collection with Japanese Imari-style porcelain vessels, Porzellansammlung Dresden SKD; photo: Adrian Sauer

日本をみせる：チューリッヒ リートベルク美術館における 日本美術のためのスイス・デザイン

マルティン・ゾルバーガー

展示デザイナー・リートベルク美術館 コーポレートデザイン課課長、スイス



略歴

チューリッヒ造形芸術大学（現チューリッヒ芸術大学《ZHdK》）でインテリア・工業デザインを学び、優秀な成績をおさめ1993年に卒業。アフラ&トビア・スカルパ、トリックス&ロベール・ハウスマン、ドルフ・シュネブリ、ハンス・ウェッツスタイン等、著名なデザイナーのもとで長年に渡り多くのプロジェクトを成功させたのち、2006年よりリートベルク美術館に勤務。

現在、グラフィック、マルチメディア、照明デザイナーからなるデザイン部門の責任者として、すべての特別展のデザインおよび常設展示を担当。また、自身の会社を率いて、室内建築および展示デザインの分野で独立した活動も行っている。

発表内容

この発表では、次のテーマを扱いたいと考えている。まず、リートベルク美術館のデザイン課について説明する。次に、同美術館の日本美術コレクションのイメージをつかんでもらったうえで、私自身がデザインした日本関連の展覧会の例をいくつか紹介する。そして最後に、中国美術ギャラリーのリニューアルとリノベーションについて話すが、これは、現行の日本美術ギャラリーを将来的にリノベーションする際のモデルとなるものである。

リートベルク美術館のデザイン課はどちらかというと小規模であるものの、展示デザイン、グラフィック・デザイン、撮影／照明デザイン、マルチメディア・デザインなど、必要な専門職はすべてそろっている。スイスには、同美術館のようにデザイン課を独自に有する美術館は数えるほどしかない。私見では、館内にデザイン課があれば、次のような明らかな利点がある。

- 独自のアイデンティティとスタイルを確立することができる。
- すべてのデザイン制作物に一定の連続性を持たせて統制を保つことができる。
- 手持ちの素材を把握していることから、必要に応じて再利用することができる。
- 現場に立ち合っているため、プロジェクトを最後まで統制できる。
- スタッフ全員が同じ館内にいるため、外部デザイナーとの協働の場合よりも密接に連携しやすく、効率よく時間を使って仕事ができる。

しかし、最も重要な点は、展示をデザインする過程はチームワークだということである。

私はこれまで10年以上にわたってリートベルク美術館の展示デザインに従事し、建築やインテリア／家具デザインの分野での実績は25年以上に及ぶが、検討すべき課題は常に同じだと確信するようになった。自らの携わっている仕事が建築関連のプロジェクトか作品の展示かは問題ではない。どのような場合も考えな

ければならない問題は、コンテキスト、内容、展示物同士の関係性、照明、色彩とパターン、そして素材や方向づけである。

ここではリートベルク美術館の日本美術コレクション (figs. 2, 3) を例に、常設展示と特別展示の見せ方の違いについて話をしたい。常設コレクションのデザインは5～10年間にわたって飽きのこないものにしなければならないのに対し、特別展示は12～16週間を目安としており、思い切った方法で凝ったデザインにすることができる。常設コレクションの展示は、奇をてらわず、流行りに影響されないものにするべきである。

リートベルク美術館では、作品が主人公であることをモットーとしている。したがって、展示の演出はあくまで作品を引き立たせるためのものであって、出しゃばるものであってはならない。たとえ10年という歳月を経ても古びた感じのしない見せ方をしなければならない。つまり、展示室のデザインならびに陳列ケースや台座の配置は入念に行わなければならないということであり、その点でスイスと日本には多くの共通点があると思う。スイスのデザイナーは正確で洗練された仕事を心がけており、多くの場合、デザインに多機能性をもたせて付加価値を生み出すことを念頭に置いている。これは、日本のデザインスタイルによく見られることである。日本のデザイナーや製作者は仕事の仕方にも最高レベルを求めるこだわりがあり、私が日本の美術やデザインを素晴らしいと思う理由のひとつはそうした点にある。

次に、過去10年間に私がチームとともにデザインを手掛けた日本関連の特別展のための着想と構想をいくつか紹介したいと思う。総じて、どのような展覧会にも特色を持たせることが重要だと私は考えている。特色は素朴なものでよく、それがあることによって来館者を惹きつけ、展示テーマへの関心を高い水準で維持することができる。特色ある展覧会を実現するためには、プロジェクトに関わるすべてのスタッフとともに十分な時間をかけて企画を練り、展示の内容と形式を最善のものにする必要がある。

シンポジウムでは次の特別展について検討した。

観音の慈悲：日本の初期仏教美術 (2007) デザイン：アドルフ・クリシャニッツ

刷り物：詩的かつ絵画的ほのめかしの芸術 (2008) (fig. 4)

刹那の美：日本の木版画の中の女性たち (2012) (fig. 5)

禅師 仙厓 (1750～1837) (2014) (fig. 6)

伊藤深水：郷愁とモダニティ (2016) (fig. 7)

この発表の最後のテーマは、「中国美術ギャラリーのリニューアルとリノベーション」である。2013年に中国陶磁器で世界的に有名な玫茵堂 (メイ・イン・タン) コレクションから600点を超える素晴らしい作品の長期貸与を受けたことをきっかけに、リートベルク美術館で所蔵している中国コレクションの展示法を再考することになった。

展示計画の始まりから一般公開までにどのようなことが行われたかを大まかに伝えたいと思う。作業は、大勢の人が関わる非常に密度の濃いものであった。改めて、企画立ち上げ当初からスタッフ全員が分野の垣根を越えて緊密に協力したことにより、このプロジェクトは非常にうまくいったものと考えている。作業を進める中でわかったことは、新たに加わる600点以上の陶磁器を既存の展示にうまく組み込むためには展示スペースの密度を高めなければならないということであった。ほどなく、展示方法を根本から見直し、リートベルク美術館の従来展示コンセプトを一度捨てなければならないことが明らかになった。

ハイライト部分が中国美術コレクションの展示スペースである (fig. 8)。その広さは約500平方メートルである。そのため、それまでの展示コンセプトを思い切って白紙の状態にし、全く新しい展示方法を導入する必要があった。そうしてできあがった展示デザインが右側の図のものである (fig. 9)。先にも触れたように、

常設コレクションは流行に影響されないものにしなければならない。多額の費用を投じるからには、より持続性があり、流行に流されない展示としなければならない。

全体の構想と、照明付きの陳列棚に作品を展示するという着想を固めて費用見積もりを行ったうえで、計画案を全て玫茵堂財団に提示したところ、快く改修への資金提供に応じてもらった。プロジェクト続行の了承を得たのち、私はグラフィックデザイナーや照明コンサルタントなど内外の専門家と絶えず連絡をとりながら実施設計図を作成した。

ただ、照明に関しては100%の確信があったわけではなく、また、すべての設備を設置するには莫大な費用を要することがわかっていたことから、まず実物大の模型を作ることにした。特に照明や配色、美術品の見せ方といった点で多くの課題を把握することができたため、そうしたシミュレーションを行ったことは最良の決断であった。

すべての事項が決定され、業者が展示ケースや陳列棚の製作に入ると、私たちの方では予定表に従ってあらゆる準備作業に取りかかった。例えば、重量のある石像は展示スペースから運び出す必要がないよう1か所に集めたのちに箱で覆う、リノベーション作業期間中も一般公開される館内の他のエリアに保護処置を施す、壁を撤去して改修後の電力使用に合わせてケーブル類を配線しなおす、木製の床を磨いてワックスがけをするといったことである。このように、展示ケース製作業者が搬入・設置を行えるよう、約6週間をかけてスペースの確保を終えることができた。美術品の陳列とキャプションの設置には、さらに4週間を要した。こうした約6か月間のリノベーション作業を経て、中国美術ギャラリーの華々しい再オープンに至った (figs. 10, 11)。

Exhibiting Japan: Swiss Design for Japanese Art at the Museum Rietberg, Zürich, Switzerland

Mr. Martin Sollberger

Exhibition Designer, Head of Corporate Design, Museum Rietberg, Zürich, Switzerland

Profile

Martin Sollberger successfully completed his studies in interior & industrial design at the School of Art and Design, today known as Zurich University of the Arts (ZHdK), in 1993. After many realised projects for important designers such as Afra & Tobia Scarpa, Trix & Robert Haussmann, Dolf Schnebli and Hannes Wettstein, Martin Sollberger joined the Rietberg Museum, Zurich, in 2006.

Presently he leads the design department consisting of a graphic, a multimedia and a lighting designer. In this role, Martin is mainly responsible for the design of all temporary exhibitions as well as the presentation of the museum's permanent collection.

He also leads his own company, working independently on projects in the field of interior architecture and exhibition design.

Presentation Summary

In my presentation, I would like to cover the following: First, I will talk about the design department at our museum. Then, I would like to give you an impression of the Japanese collection at the Museum Rietberg before sharing with you some examples of the Japan-related exhibitions I have designed. Finally, I would like to talk about the renewal and renovation of the gallery for Chinese art, which will serve as a model for the renovation of the existing Japan gallery in the future.

The design department at the Museum Rietberg is rather small but it includes all necessary professions such as exhibition design, graphic design, photography and lighting design, and multimedia design. In Switzerland, there are just a few museums with an in-house design department like ours. In my opinion, there are some obvious advantages:

- We are able to establish our own identity and style.
- We have a certain continuity and control of all design products.
- We know what material we have and therefore are able to reuse it when needed.
- We are on site and are able to control a project until the end.
- As we are all working in the same museum, we can work closer and in a more time-effective manner than in the case of working with external designers.

But most importantly, the process of designing exhibitions is teamwork.

After working at the Rietberg Museum as an exhibition designer for more than 10 years, and having more than 25 years of experience in the field of architecture, and interior and furniture design, I believe that there are always the same issues to consider. It does not matter if you work on architectural projects or exhibitions. You always need to consider the same issues: context, content, relationships between the

objects, light, colors and patterns, as well as materials and orientation.

Using our Japanese collection as an example (figs. 2, 3), I would now like to talk about the differences between presenting a permanent collection and presenting a special exhibition. As the design for a permanent collection has to remain up to date for 5 to 10 years, a special exhibition that lasts for 12 to 16 weeks can be more elaborate in its design in a positive way. The display of a permanent collection must be more classic and timeless.

Our philosophy at the Rietberg is that the artwork is the main focus. Therefore, any presentation has to support and not compete with the artwork. Even after 10 years the presentation should be up to date. This means that the design and the execution of showcases and pedestals has to be made very carefully and with that, I believe that there are many similarities between Switzerland and Japan, insofar as Swiss designers try to work very precisely and in a sophisticated way, often aiming for multifunctional designs to gain additional value, which is very much the way design happens in Japan. Japanese designers and manufacturers also like to do things in a top-quality manner, and that is probably one of the things I admire in Japanese art and design.

And now I would like to share some ideas and concepts for Japan-related special exhibitions that I have designed with my team in the past 10 years. In general, I believe that it is important to have something special for each exhibition. It can be just a simple thing but it helps to attract visitors and keep the attention for the topic high. This task requires enough time for the design process with all team members involved in the project to find the best solution for the content and the design.

I discussed the following special exhibitions during the symposium:

Kannon, Divine Compassion: Early Buddhist Art from Japan (2007); Design: Adolf Krischanitz

Surimono: The Art of Poetic and Pictorial Allusion (2008) (fig. 4)

The Beauty of the Moment: Women in Japanese Woodblock Prints (2012) (fig. 5)

Zen Master Sengai (1750–1837) (2014) (fig. 6)

Ito Shinsui: Nostalgia and Modernity (2016) (fig. 7)

Now I am coming to my last point: The renewal and renovation of our gallery for Chinese art. In 2013, we received over 600 amazing objects from the world-famous Meiyintang Collection of Chinese ceramics as a long-term loan, which prompted a reconsideration of the way we present our Chinese collection.

I would like to roughly show you the process we went through from the beginning until the opening. It was a very intensive process with many people involved. And again, I believe that this project was very successful because we worked closely and in an interdisciplinary way from the beginning. We realised that we have to increase the density of the display area in order to incorporate 600 extra ceramics into the existing presentation. Soon it was clear that we had to rethink the presentation completely and to leave our former concept of how to present our art work.

The highlighted area is the Chinese collection (fig. 8). It covers an area of about 500 square meters. We therefore had to be brave and disturb the existing concept by incorporating a completely new method of presentation. And on the right you can see our solution (fig. 9). As I mentioned before, a permanent collection has to be timeless. You invest a large amount of money so it should last longer and should not reflect a current, trendy style.

After we had the overall concept and the idea of presenting the art works on illuminated shelves, we made a cost estimate and presented everything to the Meiyintang Foundation, which generously funded the refurbishment. After we received the OK to continue with the project, I did the execution drawings while being in constant contact with internal and external specialists such as the graphic designer and lighting consultant.

Because we were not 100% sure how to do the lighting and because we knew that the complete installation would cost a fortune, we decided to build a full-size prototype. That was definitely the best thing we did, because we found out a lot, especially about the lighting but also about the color scheme and the way we wanted to present the artworks.

After everything was decided and the manufacturer started to produce the showcases and the shelves, we had to carry out – according to my timetable – all the preparatory work: moving the heavy stone sculptures together so that we would not have to move them out of the exhibition space and put them in boxes; protecting the other areas of the museum which stayed open for the public during the time of the renovation; removing walls and bringing the cables to the right place for the new power supply; and polishing and oiling the wooden floor again. Then the space was finally ready for the showcase manufacturer to deliver and install all the new showcases, a process which took about six weeks. Installing the art works and adding the captions took another four weeks. After about six months of renovation work, we held a large reopened of the gallery for Chinese art (figs. 10, 11).



Fig. 1



2007 - 2017 - The Japanese Collection

28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

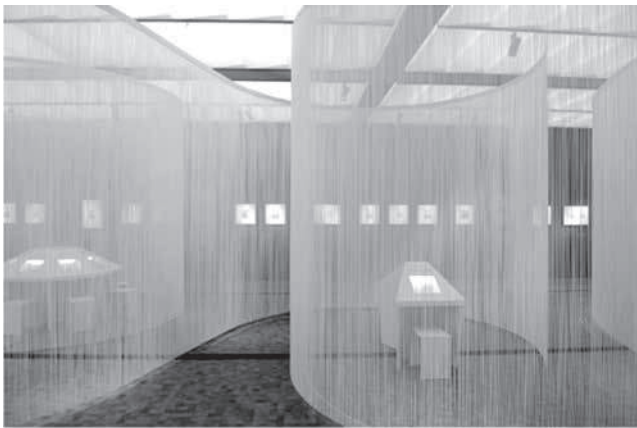
Fig. 2



2007 - 2017 - The Japanese Collection

28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 3



2008 - Surimono - The Art of Poetic and Pictorial Allusion

28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 4



2012 - The Beauty of the Moment - Women in Japanese Woodblock Prints

28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 5



2014 – Zen Master Sengai (1750 – 1837)

28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

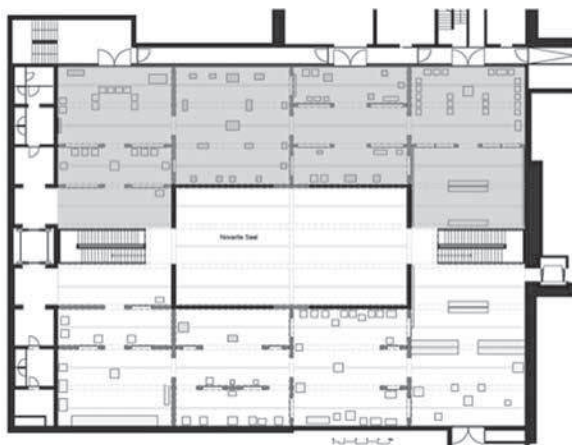
Fig. 6



2016 – No Shiroki – Nostalgia and Modernity

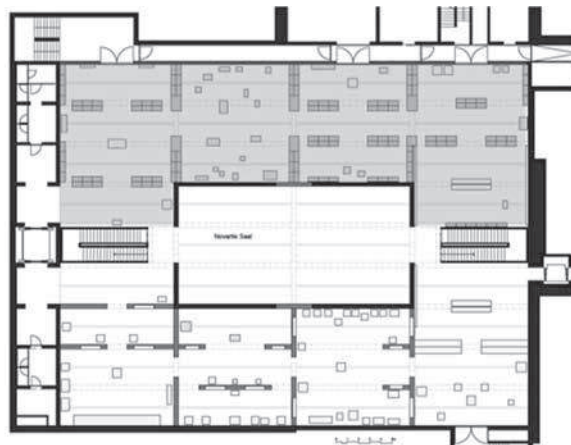
28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 7



28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 8



28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 9



28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 10



28./29.01.2017 Symposium „Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries“ © martinsoellberger.ch

Fig. 11

日本美術を／も見せる

岩永 悦子

福岡市美術館 学芸課長



略歴

主な担当展覧会に、『日本の美 [琳派]』展、『藍染の美—筒描』展（フランス国立ギメ東洋美術館、日本側コミッショナー）、『茶の湯交遊録 小林一三と松永安左エ門』展、『更紗の時代』展、『サロンクバヤ | シンガポール 麗しのスタイル—つながりあう世界のプラナカン・ファッション』展。

発表内容

福岡市美術館は開館37年目の昨年9月1日から、リニューアルのために休館中であり、再オープンには2019年3月を予定している。本発表では、「日本美術を／も見せる」場である、福岡市美術館の古美術展示室がリニューアルでどう変化するのかについて話したい。

1. 福岡市美術館について

福岡市美術館は1979年11月3日に開館。福岡市の中心部に近い、大濠公園のほとりに建設された。設計者は、戦後日本の代表的な建築家、前川國男（1905-1986）である。前川は東京都美術館など大規模館の設計で知られているが、美術館設計の最初期に古美術専門の林原美術館（岡山市、1963年）という小規模館を手がけていることが注目される。

福岡市美術館のリニューアルの方針には、「すぐれた建築意匠を後世に継承する」ことや「安全な収蔵環境、快適な展示環境を再生」することなどが掲げられており（福岡市美術館リニューアル基本計画 2012年）、建物の外観はそのままに、展示室の内装、照明、ショーケースなどを変更することを予定している。

作品の収集方針は、美術館の歩みのなかで変化を遂げてきた。1972年に建設が発表された後、1974年には活動、収集の方針が定められた。収集方針は、郷土の美術、日本・欧米の美術という近現代美術が中心で、古美術は、寄贈を期待しての補足的な項目であった。しかし、開館前に二つの転機が訪れる。第1の転機は、1976年に旧福岡藩主黒田家の大名道具の寄贈が決定し、その後、松永安左エ門（1875-1971）の茶道具など、古美術作品の大量寄贈が続いたことである。これにより、古美術は近現代美術と拮抗する部門になった。第2の転機は、1977年にアジア美術の紹介を活動の柱に加えたことである。当時としては画期的な視点であり、福岡市美術館はありがちな近現代美術館構想から脱して、古美術とアジア美術を含む総合的美術館へと変貌した。

開館後に訪れた第3の転機は、姉妹館の開館による作品の移管である。1990年に黒田資料の大部分が福岡市博物館へ、1999年にアジアの近現代美術品が福岡アジア美術館に移管され、古美術作品の積極的な購入とアジアの伝統美術の紹介に焦点を置いた活動が始まった。

2. 福岡市美術館における「日本美術」とは

所蔵品約15,000点のうち、近現代美術作品は約11,000点、古美術作品は約4,000点であり、所蔵品の約7

割が国内外からの寄贈による。活動については「地域」でなく「時代」で部門が分けられており、「日本人が制作した美術品」は近現代美術と古美術の両部門にまたがる。ここでは「伝統的な日本美術」を多く含む、古美術部門の展示室を紹介する。

福岡市美術館の設計が、前川國男設計事務所に依頼されたのは1976年。当時、1973年に福岡市に寄贈された真言宗寺院・薬王密寺東光院（福岡市博多区）の重要文化財25軀を含む仏教美術と、黒田資料の常設展示室を設けることが決まっていた。前川は、古美術展示室について「近代美術を主体とする他の展示室とは性格を異にし、然も此の美術館の一つの特色になっている」（福岡市美術館基本設計説明書 1977年）とし、古美術展示室群は1階、近現代美術展示室群は2階と、エリアを明確に分離した。古美術のコレクション展示室として、黒田記念室（後に古美術企画展示室と改称）：336.52 m²、松永記念館室：134.58 m²、東光院仏教美術室：97.91 m²の3室が設けられた。

古美術の主要作品は篤志家のまとまった寄贈によるため、開館以来、寄贈者顕彰のためにもコレクションの特色を展示に反映させてきた。例えば、茶道具のコレクションであれば、茶会の道具組みを意識した、掛軸、花入、茶碗、といった作品を同じケースに並列する展示を中心としてきた。大名道具も、表道具から奥道具まで、さまざまな作品を並列的に展示する。こうした展示は今後も継続していくが、この方針に前川の展示室がふさわしいかどうかを、古美術担当の学芸員で検討を行った。

3. 前川國男設計による古美術展示室の特色

実はすでに、前川のオリジナルの展示室には、手が増えられている。東光院仏教美術室には1990年代に、中央部に展示台を新設し、壁にも寺院の柱を思わせる装飾を加えた。元来、東光院では薬師如来を十二神将が取り巻く配置がなされており、その姿に近づけるための改変であった。さらに、2002年には松永記念館室に松永安旧蔵の茶室「春草蘆」の床まわりを再現した展示ケースを設置した。これらの改変は、各々のコレクションの特質をより明確に伝えたいと考えたことによる。従って、リニューアル後も、上記2室はその方針を踏襲あるいは進化させる。

前述の2室と異なって、古美術企画展示室はオリジナルな姿を保っている。この展示室で前川設計の特色を探ってみたい。展示室は横長の長方形で、四周にウォールケースが設置されている。このウォールケースの特色（他2室のケースも同仕様）を寸法で検証したい。展示室は天井高が3mと低く、ケースの天井は2.5mとさらに低い。近現代美術の展示にはそぐわないが、日本人にはなじみの深い空間と感じられる。斎藤平次郎著『日本家屋構造 中巻 製図編』（1904年）平屋住家矩計図を参考に、ウォールケースと日本家屋の内装の寸法を比較したのが下表である。

	ウォールケース	日本家屋（概寸）
床の高さ	40cm	60.6cm (2尺)
奥行	95cm	床の間の奥行：90.9cm (3尺)
天井の高さ	250cm	242.2cm (8尺)
ガラス面の高さ	180cm	襖の高さ182cm (1間)

それぞれの主要な部分の寸法はかなり近似しており、ウォールケースは「床の間」を、ガラス窓は「障子あるいは襖」を感じさせる。すなわち、鑑賞者は無意識のうちに、日本家屋（床の間）を外からのぞきこむような視覚体験をしているのではないだろうか。出入口には襖を想起させる白塗りの引き戸があり、前川が和室を意識したことは間違いない。この床の間を思わせるウォールケースの空間は、掛軸と花入などを隣り合わせて並べるのにふさわしい、というのは古美術の学芸員の一致した意見であった。寸法は日本の古美術向きであるが、ニュートラルなデザインは汎用性も高い。従って、リニューアル後ウォールケースは3室とも更新するが、寸法はほぼ踏襲する。

4. 古美術企画展示室に加える新しい機能

結論として、古美術企画展示室を前川の意匠のまま継承するのか、ということ、それだけでは十分ではないというのも一致した意見である。当館は1990年代初頭以来、中国・韓国以外のアジアの伝統的美術作品も積極的に収集し、インドネシアのバティックや、それらと関連の深い工業製品であるアフリカン・プリントも収蔵するなど、より多様化しているからである。古美術展示室に付け加える機能は、大きく2点ある。

- 1 自由なスペースを設けるために、ケースを一部除去する。
- 2 展示エリアを自由に仕切るために、可動壁を設置する。

古美術企画展示室は、左右対称の単調なつくりの部屋であったため、むき出しの壁面を1ヶ所作ることで変化を持たせ、展示の自由度が上げられると期待している。また、可動壁を用いて展示の規模を可変とすることで、より多様なテーマでの展示が可能になると考える。

前川國男は古美術室に「人々の出入の激しい動線から離れた静かな雰囲気」（福岡市美術館基本設計説明書 1977年）を与えようとし、1階の出入口から最も奥まったところに展示室を設けた。しかし、今回のリニューアルで公園に直接つながる新たなアプローチが設置されることになり、新アプローチからもっとも近い展示室が、古美術展示室群となった。前川の意には染まないかもしれないが、これを期に新たな古美術ファンを生み出せるように努力したい。

Displaying Japanese Art, Alone or Together

Ms. Etsuko Iwanaga

Chief Curator, Fukuoka Art Museum, Japan

Profile

Etsuko Iwanaga earned her MA in Philosophy from the Graduate School of Letters at Doshisha University. Since 1987, she has been a curator at the Fukuoka Art Museum. Exhibitions that she has curated include “NIPPON/RIMPA-SCHOOL,” “Japanese Indigo-dyed Textiles” (held at the Musée Guimet in France; Iwanaga participated as a commissioner from the Japanese side), “Ichizo Kobayashi and Yasuzaemon Matsunaga, Companionship Record of Tea Ceremony Noted Article Collection,” “Ages of Sarasa,” and “Singapore, Sarong Kebaya and Style – Peranakan Fashion in an Interconnected World.”

Presentation Summary

The Fukuoka Art Museum, which has been closed for renewal since September 1, 2016, the 37th year of its operation, is scheduled to reopen in March 2019. In this presentation, I would like to speak about how the pre-modern art galleries at the Fukuoka Art Museum, which display Japanese art, alone or together, will be renewed.

1. About the Fukuoka Art Museum

The Fukuoka Art Museum (FAM) opened on November 3, 1979. The Museum was built near Ohori-koen Park, which is located close to the center of Fukuoka City. It was designed by Mayekawa Kunio (1905-1986), one of Japan’s most prominent postwar architects. Mayekawa is known for his designs of large art museums, including the Tokyo Metropolitan Art Museum, but it should be noted that in his early years of art museum design, he drafted a plan for a small art museum called the Hayashibara Museum of Art (Okayama City, 1963), which is dedicated to Japanese pre-modern art.

The two main pillars of FAM’s renewal policy are to hand down its superior architectural design to posterity and to construct a safe storage environment and a comfortable exhibition environment once again (*Basic Renewal Plan for FAM, 2012*). Plans call for FAM to renovate the interior décor, lighting, display cases, and other furnishings in its galleries while maintaining the external appearance of its building.

FAM’s policy for collecting artwork has undergone changes over the course of history. After its construction was announced in 1972, a set of operation and collection policies were formulated in 1974. The collection policy focused on local art as well as modern and contemporary Japanese and Western art with pre-modern Japanese art considered as supplementary, with expectations for donations from the general public. There were two turning points before FAM opened, however. The first was in 1976, when the owner of the daimyo treasures of the Kuroda family, the former feudal lord of Fukuoka, decided to donate these treasures to the Museum. This was followed by successive donations of a large number of pre-modern artwork, including the tea utensils of Matsunaga Yasuzaemon (1875-1971). This made FAM’s pre-modern collection comparable in scale to its modern and contemporary one. The second turning point was the

addition of an exhibition of Asian art to the Museum's activities in 1977. This represented an innovative approach for museum operation in those days, prompting FAM to break away from the then common concept of a modern or contemporary art museum and transform itself into a comprehensive art institution that featured both pre-modern and Asian art.

The third watershed, which arrived after the opening of the Museum, was the transfer of its artwork to two newly opened sister museums. A majority of the Kuroda family treasures were transferred to the Fukuoka City Museum in 1990, and all modern and contemporary Asian artwork was transferred to the Fukuoka Asian Art Museum in 1999, marking the launch of activities that focused on purchasing pre-modern artwork actively and exhibiting traditional Asian art.

2. What is "Japanese Art" at FAM?

The Museum collection, which totals approximately 15,000 works of art, consists of about 11,000 works of modern and contemporary art and 4,000 works of pre-modern art. About 70% of the total consists of donations from collectors in Japan and abroad. FAM's activities are divided not by region but by period, and artworks produced by Japanese artists are included in both the modern/contemporary and pre-modern art sections. In this presentation, the galleries of the pre-modern art section, which contains "traditional Japanese art," are the main focus.

Mayekawa Associates, Architects & Engineers was commissioned to design FAM in 1976. At that time, it had been decided that the new Museum would have permanent galleries for the Kuroda family treasures and Buddhist artworks, including 25 Important Cultural Properties from Yakuomitsuji Tokoin Temple of the Shingon sect (Hakata Ward, Fukuoka City), which were donated to Fukuoka City in 1973. Mayekawa stated that, "[the pre-modern art galleries] are different in character from other galleries that focused primarily on modern art, and this difference has become a distinctive feature of the museum." (As translated from the explanatory leaflet of the primary design document of FAM, 1977.) He clearly separated the pre-modern art gallery area from the modern and contemporary art gallery area by locating the former on the first floor and the latter on the second floor. In order to exhibit the pre-modern art collection, the Kuroda Memorial Gallery (336.52 m²), which was later renamed the Pre-modern Art Gallery, "The Matsunaga Collection" Gallery (134.58 m²), and the "Buddhist Art from the Tokoin Temple" Gallery (97.91 m²) were built.

Because major artworks in its pre-modern art collection were based on substantial donations, since its opening the Museum has reflected the distinctive features of the collection in its exhibits in an effort to give due recognition to the donors. For example, with a collection of tea utensils, objects such as hanging scrolls, flower vases, and tea bowls would be displayed together in accordance the combination of objects one would see during a tea ceremony. With daimyo treasures, objects for public shows of status and those for private use would be lined up separately. These exhibition methods will continue in the years to come. The curators in charge of pre-modern art at FAM studied these methods them to determine whether the Mayekawa galleries are suitable for them.

3. Distinctive Features of the Pre-modern Art Galleries Designed by Mayekawa Kunio

In fact, the original art galleries designed by Mayekawa had already been modified. In the 1990s, a large exhibition stand was installed at the center of the "Buddhist Art from Tokoin Temple" Gallery and

decorations reminiscent of temple pillars were added to the walls. This modification of the gallery was intended to make it look more like Tokoin's hall because the image of the Buddha Yakushi was originally surrounded by the Twelve Heavenly Generals in the temple. Furthermore, in 2002, a showcase that reproduced the area around the tokonoma alcove at Shunsoro, Matsunaga's tea house, was installed in "The Matsunaga Collection" Gallery. These modifications were meant to emphasize the distinctive features of each collection. Therefore, these two galleries will continue with or further develop this policy even after the renewal.

Unlike the two galleries mentioned above, the Pre-modern Art Gallery has retained its original design. I would like to note the distinctive features of the Mayekawa design. This rectangular gallery has showcases on all sides that are characterized by their unique dimensions (the showcases in the other galleries are of the same specifications). The ceiling of the gallery is low at three meters, and that of showcases is even lower at 2.5 meters. The low showcases are unsuitable for displaying modern and contemporary art but provide a space that is familiar to Japanese viewers. The table below compares the dimensions of the cases with those of the interior of a Japanese house, with reference to the measurement of a one-story house in *Nihonkaoku Kozo (The Structure of Japanese Houses, Volume 2, Drawings)*, written by Saitō Heijirō in 1904.

	Wall case	Japanese house (approximate dimensions)
Floor height	40 cm	60.6 cm
Depth	95 cm	90.9 cm (depth of <i>tokonoma</i> alcove)
Ceiling height	250 cm	242.2 cm
Height of glass	180 cm	Height of sliding door: 182 cm

The dimensions are similar, with the cases and the glass reminding one of alcoves (*tokonoma*) and sliding doors (*shoji* or *fusuma*), respectively. In other words, museum visitors have a visual experience similar to that of looking into a Japanese house (alcove) from outside, although they are unaware of this. At the entrance to the gallery, there are white sliding doors that remind one of *fusuma*, and there is no doubt that Mayekawa had a Japanese room in mind when he designed them. The curators of pre-modern art agree that the alcove-like spaces of the cases are appropriate for displaying combinations of objects such as hanging scrolls and flower vases side by side. These dimensions are suitable for pre-modern Japanese art, but the neutral design of the cases allow them to serve a variety of other uses. For this reason, although all showcases in the three galleries will be renewed, their dimensions will remain the same.

4. New Functions Necessary for the Pre-modern Art Gallery

In conclusion, all curators agree that it would be insufficient to retain Mayekawa's design for the Pre-modern Art Gallery in its entirety. The reason is that since the early 1990s, FAMs collections have become more diverse as the Museum pursued the acquisition of traditional Asian artworks other than those of China and Korea. These include, for example, Indonesian batik and African prints, which are industrial products closely related to batik. Two major functions will be added to the Pre-modern Art Gallery: First, some of the cases will be removed to create additional free space. Second, removable walls will be installed so that the exhibition space can be freely partitioned.

Because the Pre-modern Art Gallery is a simple room with a bilaterally symmetrical design, a wall will be installed at one location to break up the monotony of the exhibition space and hopefully allow

more freedom in its use. In addition, the use of removable walls will enable curators to change the scale of exhibitions freely and display artwork under a wider variety of themes.

Mayekawa, who intended to add a “quiet atmosphere remote from areas bustling with people” to the Pre-modern Art Gallery (the explanatory leaflet of the primary design document of FAM, 1977), positioned the gallery farthest from the entrance on the first floor. For this renewal project, however, it has been decided that a new approach leading directly from Ohori-koen Park will be installed, making the Pre-modern Art Gallery the closest one this approach. Mayekawa may not have regarded this change favorably, but the Museum will use this opportunity to turn more people into art enthusiasts.

Fig. 1
福岡市美術館外観
The Fukuoka Art Museum from outside



Fig. 2
古美術企画展示室
The Pre-modern Art Gallery



サンフランシスコ・アジア美術館に於ける 日本美術ギャラリーのリノベーションについて

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、アメリカ



略歴

オーバリン大学にて学士号、ニューヨーク大学のインスティテュート・オブ・ファイン・アーツにて修士号、カリフォルニア大学バークレー校にて日本美術史博士号取得。絵巻物、浮世絵、近代木板画、日本と西洋の美術的交流に関する著作物がある。サンフランシスコ・アジア美術館において特別展

「ラリー・エリソン所蔵日本美術展 (In the Moment: Japanese Art from the Larry Ellison Collection)」(2013)、「グラブホーン・コレクション浮世絵名品展 (The Printer's Eye: Ukiyo-e from the Grabhorn Collection)」(2015)、「誘惑：日本の浮世—ジョン・C・ウェバー・コレクション展 (Seduction: Japan's Floating World. The John C. Weber Collection)」(2015)を担当。ボストン美術館の巡回展「ルッキング・イースト (Looking East: How Japan Inspired Monet, Van Gogh, and Other Western Artists)」(2015)ではイン・ハウス・キュレーターを務める。現在、『アジア美術館所蔵名品集 (Selected Works)』の執筆、日本美術展示室の新たなデジタルコンテンツの開発、2019年開催予定の日本近代工芸展に向けた調査等に取り組んでいる。

発表内容

サンフランシスコ・アジア美術館の日本美術コレクションは、2階南ウイングのほぼ全体を占める展示規模を誇っている。同コレクションは6つの展示室によって構成され、「古代日本」から始まり、「仏教美術」、「日常品」、「絵画」、「磁器および版画」、「茶の湯道具」、「メディテーション・アルコーブ」といったテーマで、ほぼ時代順に配置されている。これらの展示室は今からわずか14年前、2003年に設置されたものであり、いずれも比較的新しく、新鮮な印象を保っている。

当館における今後2年間にわたる改装・拡張工事計画が、既存の展示スペースを小規模に改善する絶好の機会となった。2013年に当美術館で行った滞在時間とトラッキング調査で驚くべき事実がいくつか明らかになったことも、この計画を後押ししている。調査結果の例を挙げると、平均的な来館者は日本展示室に展示される約370作品をわずか10分で鑑賞していた。つまり、来館者は平均で、一作品につき2秒弱、もしくは5～10作品に1～2分をかけて鑑賞していた。

この調査結果は美術館によくあるジレンマを示している。つまり、日本美術および日本文化への理解を促すためには、まず初めに、来館者が展示作品の前で足を止め、眺め、何かを感じ取る手助けをしなければならないということである。では、どのように改善を図れるであろうか。日本美術のこういったところに焦点を当てるべきであろうか。そして、歴史的な作品を今日の来館者に関わりがあるものにするには一体どうすれば良いのだろうか。

日本美術の展示室を改装する少額の予算が確保され、これらの問題を解決するいくつかの改善案の作成を進めてきた。対策の大半は、作品の展示を物理的に変更するというよりも、新しい技術やグラフィックを

活用する計画である。

改善するうえで基本とする方針は、以下の3点である。すなわち、(1) 名品に焦点を絞ること、(2) 作品の(社会的、儀礼的、技法的)背景を探ること、(3) 過去と現在を関連付けること、である。こうした手法は、美学的鑑賞に重きを置き、基本的な事項はパネルやキャプションの説明文で簡単に紹介するという、従来の展示法よりもさらに踏み込んでいる。この新しい展示方法には、作品の歴史的背景を「深く掘り下げて知る」ポイント、および来館者が展示されている作品に対してより個人的な思い入れを抱くことができるようなポイントが盛り込まれている。

名品に焦点を絞る

サンフランシスコ・アジア美術館では、展示室で特別な扱いとする「名品」を、それぞれの分野の学芸員が15点ずつ選定している。それらは歴史的・美学的な観点から重要性を持つ作品で、アジア全域の芸術制作の多様な背景を探る機会をもたらしてくれる。

日本の展示では、8世紀に製作された梵天・帝釈天の二軀一対乾漆像をメインに据えている。リニューアル後の展示によって、来館者が足を止め、じっくりと目を凝らし、作品についてさらに詳しく知ろうとその場に留まってくれることを期待している。

私たちはまず、保存上の理由から二軀一対の乾漆像を一軀ずつ展示するという苦しい決断をすることとなったが、この決断によって四面ガラス張りの独立型展示ケースに像を入れて目立つ場所に展示することが可能となり、来館者はさまざまな角度から作品を鑑賞できるようになる。展示室に入ると、視線の先には暗い色の壁を背景に印象的な照明を浴びた梵天像が来館者を出迎える予定である。

像の背面と右側に配置する壁は、キャプション類のほかに対話型デジタル画面やプロジェクターを組み合わせた小規模展示を組み込むために使用する。像の近くに座席を設置することで、来館者が展示されている芸術作品を眺め、解説に目を通し、作品についてじっくりと思索することができるようにする。

作品の背景を探る

デジタルツールを活用して、コレクション作品がかつてどのように利用されていたか、その製作法はどのようなものか、何を象徴しているのか、どのような経緯で当館のコレクションに加わったのか、来館者に従来以上の情報を提供することを計画している。

例えば、梵天像のそばにインタラクティブ・タブレットを配置し、インドのブラフマーとインドラの起源から、アペリー・ブランデーがこれらの像を入手したいきさつまで、さまざまな情報を提供する。また、プロジェクターやモニターで、これらの像が製作されたとされる興福寺の今日の姿を紹介する。

その他、根付と印籠の展示では、対話型のデバイスを使って根付に描かれている伝説上の人物や逸話に関するコンテンツを来館者に提供する計画である。具体的には、印籠や根付が日本の伝統的な和服との組み合わせでどのように身に着けられるのかについて、また、現代の根付師の作業風景の映像などを流す予定である。

過去と現在を関連付ける

最後に、過去と現在を関連付けるという試みに本腰を入れて取り組みたいと考えている。一つの方法として試してみたいのは、古い作品と現代の作品を並べて展示するというものである。古い作品と新しい作品を並列展示することにより、さまざまな技法がどれほど長きにわたって受け継がれてきたかに注意が向けられる

ようにしたいほか、これにとどまらず、新たな手法や、日本美術の現代的な方向性の形成における世界規模のマーケットの役割を提示したい考えである。特定の芸術家や個人を取り上げることで、こうした事項を強調することができる。

現在、茶室のそばには茶の湯や茶道具の解説を載せたキャプションや展示室で持ち運べる作品解説カードを設置している。それらを見れば、茶の湯の歴史やそれにまつわる作品のことが分かり、作品理解に役立つものの、それだけでは関心を持ってもらえるとは言えない。茶道に関する催し（デモンストレーションなど）が行われていない時は、展示室のこの一角はひっそりとし、素通りされてしまうことも多い。

そこで、現在設置している説明文に代わり、または補足として、3本の短い映像を対話型モニターで上映することを検討している。1つは、茶会での作法や、もてなす側ともてなされる側のやりとり、そして季節ごとの茶会に用いられる特別な茶道具について説明するものである。2つ目は、2003年に京都の中村外二工務店から職人を招いて茶室を建てた際の様子を記録したものである。3つ目は、一流の日本人建築家らが設計した、伝統的な型にはまらない茶室を紹介するものである。こうした非従来型の茶室の映像を流すことによって、あるいは、来館者に映像の中で茶室に「入室」してもらい、現代の職人の作業風景を目の当たりにしてもらったことによって、茶室が決して遠い過去のものではなく、今なお色あせない、生きた芸術的実践の場であると理解してもらうことができる。このような方法を用いることで、「なぜ日本美術に関心を持つべきか」という問いに答えが出せるものと考えている。

Renovating the Japanese Art Galleries at the Asian Art Museum

Laura Allen

Chief Curator and Curator of Japanese Art, Asian Art Museum of San Francisco, USA

Profile

Dr. Laura W. Allen is Chief Curator and Curator of Japanese Art at the Asian Art Museum of San Francisco. She earned her BA from Oberlin College, MA from the Institute of Fine Arts at NYU, and PhD in the history of Japanese art from the University of California, Berkeley. Her writings include studies of Japanese narrative painting, ukiyo-e, modern Japanese prints, and artistic interchanges between Japan and the West. She has curated three special exhibitions at the Asian Art Museum: *In the Moment: Japanese Art from the Larry Ellison Collection*; *The Printer's Eye: Ukiyo-e from the Grabhorn Collection*; and *Seduction: Japan's Floating World. The John C. Weber Collection*, and served as in-house curator for *Looking East: How Japan Inspired Monet, Van Gogh, and Other Western Artists* (MFA Boston). Current projects include writing for *Selected Works*, a guide to the Asian Art Museum collection, developing new digital content for the Japan galleries, and researching modern Japanese crafts for a show in 2019.

Presentation Summary

The Japanese art collections occupy most of the south wing on the Asian Art Museum's second floor. There, the six Japanese art galleries are arranged in roughly chronological and thematic order, beginning with Early Japan, followed by Buddhist Art, Arts of Daily Life, Paintings and Screens, Porcelains and Prints, Tea-Related Arts, and a Contemplative Alcove. The galleries are lovely, and look relatively new and fresh, having been installed only 14 years ago in 2003.

A plan to renovate and expand the museum over the next two years provided a welcome opportunity to make some small-scale improvements to the existing spaces. Moreover, a timing and tracking study conducted at the Museum in 2013 revealed some surprising facts, further spurring us to action. The study showed, for example, that the average visitor spends only ten minutes total in the Japanese art galleries, where roughly 370 objects are on view on a given day. Looking at the numbers another way, it means that an average visitor spends less than 2 seconds per object—or 1 to 2 minutes looking at each of 5 or 10 works of art.

This statistic presents a dilemma familiar to many of us: to increase understanding of Japanese art and culture, we must first encourage the public to stop, look, and connect to the art on display. So, what can we do to improve? Which aspects of Japanese art should we present, and how do we make our collections relevant to today's museumgoers?

Given a modest budget to renovate the galleries, we have been planning some modifications that, we hope, will address these questions. Most interventions will rely on new technology and graphics, rather than physical reinstallation of objects.

Three key strategies underlie our efforts: 1. Highlight the masterpieces; 2. Explore context (social, ritual, and technical); 3. Connect past and present. These methods move beyond our current approach,

which focuses on aesthetic appreciation, with brief wall texts and labels providing fundamental facts. The new approach mixes in engaging “deep dives” into historical context, and more personal points of connection to the art on display.

HIGHLIGHTING THE MASTERPIECES

The museum’s curators have designated a set of 15 “masterpieces” that will receive special treatment in the galleries. Works of special historical and aesthetic importance, they offer opportunities for us to explore the varied contexts for artistic production throughout Asia.

For Japan, we focus on a pair of 8th century dry lacquer statues of Bonten and Taishakuten. Our new installation will, we hope, make visitors stop, look carefully, and linger to learn more.

First, we made the difficult decision to show the statues one at a time, for conservation reasons, but also it allows us to use a free-standing case, where it can be viewed in the round, in a prominent position. Directly on a sightline as you enter the gallery, Bonten will be lit by add dramatic, focused lighting and placed against an accent wall of a darker color.

These walls behind and to the right of the sculpture will be used to mount a small-scale exhibition combining labels with an interactive display and video projection. Seating near the statue will offer encouragement for visitors to spend time looking, reading, and thinking about the art on display.

EXPLORING CONTEXT

We will rely on digital tools to provide more information to visitors about how the objects in the collection were used in the past, how they are made, their symbolism, and how they came to be in our collection.

For example, our Bonten will have an interactive tablet nearby, offering information ranging from the Indian origins of Brahma and Indra, to how the statues were acquired by Avery Brundage. A video projection or monitor will show scenes of modern-day Kofukuji, where the statues were likely made.

Another example is our netsuke and intro display, where an interactive device might link visitors to content about the mythological characters and stories represented in netsuke; a video showing how intro and netsuke are worn with traditional Japanese clothing; or a video of a present-day netsuke carver at work

CONNECTING PAST WITH PRESENT

Finally, we want to make a big effort to connect past and present. One tactic we will try is to place older works of art side by side with contemporary art works.

By juxtaposing old and new, we hope to draw attention to the longevity of various production techniques, but also to call new methods and the role of global commerce in shaping contemporary directions in the arts of Japan. We can emphasize these points by reference to specific artists and individuals.

Beside our tearoom we have provided wall panel and placards with information about tea rituals and utensils. Those materials are helpful—explaining the history of chanoyu and the artworks associated with tea—but not very engaging. When there is no tea program running, this is a quiet, often neglected corner of the gallery.

We are considering replacing or supplementing the existing texts with an interactive video monitor

offering a selection of three short films. The first would illustrate the rituals of the tea gathering, interactions between host and guests, and the special utensils used for seasonal gatherings. The second video shows the 2003 construction of our tearoom by workers from the Kyoto firm Nakamura Sotoji. A third video will cover unconventional tearoom designs by leading Japanese architects. By showing these unconventional images, by encouraging visitors to visually “enter” the tearoom, or to witness contemporary artisans at work, we can encourage them to see the tearoom as part of a living, breathing artistic practice that is not a thing of the past, but still vibrant today. We hope that using such means we will answer the question, “Why should I care about Japanese art?”



Fig. 1

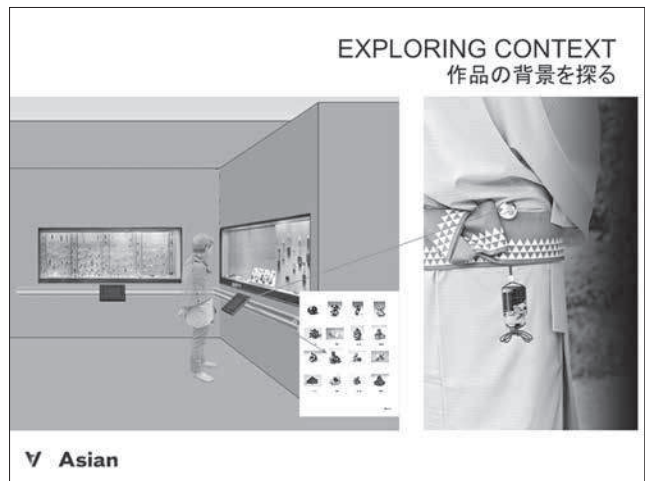


Fig. 2

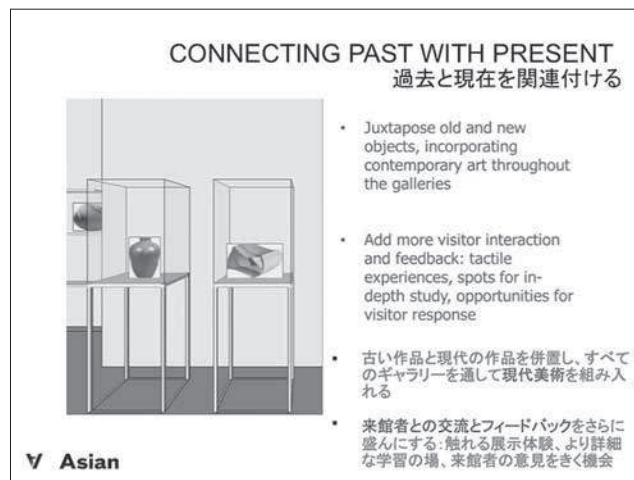


Fig. 3

根津美術館の新創事業と現在の活動

野口 剛

根津美術館 学芸課長



略歴

東京大学大学院人文社会系研究科修士課程修了。京都文化博物館を経て、2008年より根津美術館に勤務、2016年から現職。企画担当した展覧会として「京の絵師は百花繚乱—『平安人物志』にみる江戸時代の京都画壇」(1998年)、「近世京都の狩野派展」(2004年)、「源氏物語千年紀展」(2008年)、「燕子花と紅白梅—光琳デザインの秘密」(2015年)、「円山応挙—「写生」を超えて」(2016年)などがある。

発表内容

根津美術館は、東武鉄道の社長などを務めた実業家・初代根津嘉一郎(1860～1940)が蒐集した日本・東洋の古美術品コレクションを保存し、展示するために作られた美術館である。初代嘉一郎は、アメリカ視察などの体験から、コレクションを公開することを願っていた。美術館は、初代嘉一郎の遺志を継いだ息子・二代根津嘉一郎(1913～2002)が財団を創立、昭和16年(1941)に開館した。第二次世界大戦末期の空襲で展示室として使っていた根津邸は大部分焼失したものの、終戦翌年には仮の展示棟で展覧会を再開した二代嘉一郎は、昭和29年(1954)念願の展示棟を建設する。下って平成2年(1990)、財団創立50周年記念事業として新しい展示棟が作られた。古い展示棟にも改修を加えて新しい展示棟とひと続きにして、以来、根津美術館は新旧2つの展示棟を使って活動を行ってきた。

根津美術館は、平成21年(2009)10月にさらに新しい展示棟を作り、新創開館した。現在の根津美術館である。前回の展示棟建設から20年も経たないタイミングでの新創事業の発端は、戦前から使われていた古い蔵が、作品の収蔵施設として不適切なことにあった。平成12年(2000)館長に就任した根津公一のもと発足した「根津美術館将来構想検討会」は、収蔵施設が抱える問題をはじめ、美術館の現状を確認したうえで、そこにどのような改善を施し、将来いかにあるべきかを検討するものであった。蔵だけでなく既存の展示棟も問題をはらんでおり、検討の結果、それらを一挙に解決する方法として、既存の展示棟のうち新しい方を収蔵庫に作り替えるとともに、古い方は壊して、その場所に新規に展示施設を作ることが決断されたのである。

新創事業にあたって、美術館の基本理念の再確認も行われた。その理念とは、初代嘉一郎のコレクションを基本とする美術品はもとより、嘉一郎が美術館に寄付することを遺言した邸宅跡、広大な庭園を保存し、後世に継承すること、それらを多くの人々に快適に鑑賞してもらうこと、ひいてはそれらを世界に発信すること、とまとめることができる。

展示棟の設計・監理は、来る東京オリンピックに向けての新国立競技場の設計を行うことでも知られる隈研吾建築都市設計事務所、施工は清水建設が行った。また、展示ケースの設計・制作・施工はコクヨオフィスシステム、照明の設計と制作はキルトプランニングオフィス、さらに茶道具展示室内の茶室は東京心傳庵があたった。以前より庭園の施工と管理を行っている晴風苑は、新創事業はもちろん、その後の根津美術館の環境整備や維持にも大きな役割を果たすことになる。

平成16年(2004)から、館長ならびに学芸員、隈研吾建築都市設計事務所、清水建設のスタッフによる見学会や検討会が始まった。一緒に世界各地の美術館を見学することで、参加者全員が建築としての「理想の美術館」に対する共通認識をもつことから始めたのである。その共通認識は、次の三つに集約できるようである。

- ①根津美術館が誇る美術品と庭園を守りつつ、よりよく見せること
- ②建築が自己主張しないこと
- ③使い勝手がよく、メンテナンスが簡単であること

新しい展示棟は、まず、茶室の路地を参照した正門から続くアプローチによって、喧噪に満ちた都市から静かで落ち着いた美術館のモードへの切り換えが行われる。また玄関に入ると、ガラスを挟んで横に広がる庭園の景色が目に飛び込んでくる。美術館の導入部分で、東京という大都市に位置しながら緑豊かな庭園を有する利点が最大限に引き出されている。

展示室は全部で6つ。展示室はほぼすべての壁面が壁付きの展示ケースで覆われている(fig.1)。ケース外側上部のグレー塗装の金属パネル、透明度の高いガラス、木製の手摺、ケース内の明るいベージュのクロス。それらに加え、床面を覆う茶色のコルク材と、スリットの入った落ち着いたベージュの天井。このように一見極めてシンプルな展示室のデザイン、建築と一体化した展示ケースの設計が、作品に集中できる鑑賞空間、作品の展示効果をあげることを、新創開館後の展示を通じて実感している。小さな工芸品を展示する際に使用する、着脱可能でありながらケース上部の固定パネルと違和感無く連続する視野角調整パネルも秀逸である。

展示ケースや展示室の設計には、多大なエネルギーが費やされている。展示ケースの制作に関しては、「ケース会議」と称されるものが実に91回も行われた。学芸員と建築事務所、ケースメーカー、照明デザイナーの4者がそろい、2年弱にわたって行ったものである。図面やCGなどによる打合せに始まり、小さな模型による形状や各部の寸法に関する打合せ、さらに実物大の試作、いわゆるモックアップによっても打合せが重ねられた。内部に使うクロスの色や材質も、モックアップの段階での徹底的な議論の対象となった。もちろん、実作品を用いた照明の検討も行われた。照明実験は計8回行われたと記録されている。さらに、当然要求される「高い機能性」とともに、「使い勝手のよさ」も追求された。

展示ケースの照明は、LEDによるベース照明に、ハロゲン光源の光ファイバーによるスポット照明を組み合わせている。ほぼすべての展示照明をLEDで行う美術館は、新創開館当時、世界で初めてであった。LEDの改良は日進月歩で、現在は演色性がよく、かつ調光もしやすい器具が登場しているが、光の性質まで考慮して作り込まれた根津美術館の照明は、いまでも美しい光を作品にあてている。

根津美術館の新創事業は、建築設計、ケースデザイン、照明開発など、様々な分野のプロフェッショナルが、美術館サイド、それは館長や学芸員のみならず管理部門も含む美術館の全職員と、熱い議論や綿密な打合せを長期にわたって重ね、膨大な手間と労力をかけ、創意工夫を加え、実現したものであったといえよう。

しかし、展示ケースや照明が良ければ展示が充実するわけでは、もちろんない。最終的に必要なのは、マンパワーだと思われる。根津美術館では、新創開館を機に学芸スタッフの増員が行われた。具体的な数字としては、それ以前は常勤の学芸員が3名、非常勤が3名だったのに対して、新規採用と非常勤から常勤へのシフトチェンジによって、常勤学芸員が8名に増やされたのである。新創事業によって、物理的に展示スペースや展示室が増えたということもあるが、これを機に抜本的に美術館の要である展示活動を活性化させようとする意図によるものである。展示内容の向上、それこそ展示空間を更新する最終目標でなければならない。

新創事業にはさらに加えて、世界に向けての情報発信も目標に掲げられた。現在、根津美術館では、通常規模の入館者数の展覧会で20%前後が外国人で占められている。場所柄、各国の大使館が密集し、

外国人が多いこともあるが、外国語対応にも注力している。外国語といってもまずは英語だが、展覧会によっては全作品に英語での解説が付けられることもある。翻訳の作業過程も精緻だと思う。

さて、このたびのシンポジウムの表題は「日本美術を見せる」。展示室や展示ケースのリニューアルに関わるトピックをお話すべきなのだが、7年前の新創事業は、展示棟に限られるものではなかった。

17,000平米を超える広大な日本庭園は、根津美術館にとって、所蔵する美術品と、展示棟を中心とする建築とともに「三位一体」と称されるほど重要な位置を占めている。国宝「燕子花図屏風」が展示される時期には庭園のカキツバタも楽しめることを、来館者は知っている。季節による変化だけでなく、昨年も新しい遊歩道を設置するなど、バリアフリー化も含めた庭園の改修はいまも進んでいる。

庭園内に位置するNEZUCAFEは、人気のカフェとしてしばしばマスコミに登場する。デザインは展示棟と統一感が計られている。展示棟内に位置するミュージアムショップも好評である。ショップ担当が中心となり、学芸、広報、管理部門の職員も参加して、魅力的な商品の開発が行われている。カフェやミュージアムショップも、根津美術館で過ごす時間の満足感を高めているといえ、ひいては美術品の鑑賞を心地よいものしているといえるであろう。

新創開館後の7年間の活動は、美術品を保存し、それを多くの方々に快適に鑑賞いただき、世界に発信するという、新創事業にこめた目標の実践そのものであるといえる。庭園やカフェ、ミュージアムショップの整備も含めた新創事業が、根津美術館の現在の活動を根本から支えているといつて過言ではない。新創事業が、新しい展示棟、展示室や展示ケースの完成という一点で終わらず、その効果を持続させ、発展させるための様々な活動によっていまそれが実現されつつあることを強調して、本発表の結びとしたい。

The Rebuilding of the Nezu Museum and Current Activities

Mr. Takeshi Noguchi

Chief Curator, Nezu Museum, Japan

Profile

Takeshi Noguchi earned his MA at the Graduate School of Humanities and Sociology, University of Tokyo. He worked at the Museum of Kyoto before joining the Nezu Museum in 2008, where he became chief curator in 2016. He has curated “The Blooming of Hundreds of Flowers: Painters of Edo Period Kyoto” (1998), “Kanō-School and the Art World of the First Half of the 18th Century in Kyoto” (2004), “The Millennium of *The Tale of Genji*” (2008), “*Iris*es and *Red and White Plum Blossoms*: Secret of Kōrin’s Design” (2015) and “Maruyama Ōkyo: Opening Up New Terrain in Japanese Painting” (2016).

Presentation Summary

The Nezu Museum was built to safeguard and exhibit Japanese and East Asian artworks collected by Nezu Kaichirō Sr. (1860–1940), who was an industrialist and the president of Tobu Railway Co., Ltd. Because of his experiences, such as his visit to the United States, Nezu Kaichirō Sr. had a longing to display his collection to the public. The Nezu Museum Foundation was established by Nezu Kaichirō Jr. (1913–2002), who honored his father’s wish and opened the Nezu Museum in 1941. The part of the Nezu family residence that had been used as a gallery was mostly burned down in an air raid toward the end of the Second World War. Kaichirō Jr., however, reopened the exhibition using a temporary exhibition hall in the year after the war ended. In 1954, Kaichirō Jr. was able to build the long-awaited exhibition hall. Later in 1990, a new exhibition hall was built in a project to commemorate the 50th anniversary of the Nezu Museum Foundation. The old exhibition hall was also renovated in order to connect it with the new exhibition hall. Since then the Nezu Museum held exhibitions using these two adjoining exhibition halls.

In October 2009, another new exhibition hall was built and the new Nezu Museum, as it is now, was reopened. The 2009 rebuilding project was started less than two decades after the 1990’s construction because the old storehouse, which had been used since the prewar era, was inadequate for storing the museum’s artworks. In 2000, the “Committee to Consider the Future of the Nezu Museum” was started under the leadership of Nezu Kōichi, who was appointed Director of the Museum. The purpose of this committee was to identify problems with the storehouse, survey the current state of the Museum, consider what improvements should be made, and decide the future direction of the Museum. The study revealed that there were also problems with exhibition halls, not just the storehouse. It was decided to resolve these matters all at once by turning the newer of the two existing exhibition halls into a storehouse, and building a new exhibition hall at the location of the older exhibition hall, which would be demolished.

The philosophy of the Nezu Museum was also reviewed for this project. The philosophy encompasses the goals of preserving the artworks of Kaichirō Sr. along with the remains of his residence and large garden, which he gifted to the Museum; passing them on to future generations; making it possible for

more people to appreciate the collection and the garden in a comfortable environment; and also sharing them with the world.

The companies that were involved in this project are as follows: design and supervision by Kengo Kuma and Associates (known for designing the new National Stadium for the upcoming 2020 Tokyo Olympics); construction by Shimizu Corporation; design, production, and installation of display cases by Kokuyo Office System Co., Ltd.; lighting design and production by Kilt Planning Office Inc.; and construction of a tearoom in the gallery for tea utensils by Tokyo Shinden'an. Furthermore, Seifuen, which has been engaged in landscaping and management of the museum gardens prior to the start of the new rebuilding project, played a major role in this project and will continue its work at the Museum.

From 2004, study tours and discussions began with the participation of the director and curators of the Nezu Museum, as well as the staff of Kengo Kuma and Associates, and Shimizu Corporation. By visiting museums throughout the world, these participants established common viewpoints regarding the architecture of an "ideal museum." To summarize, this architecture (1) allows for the collection and the garden, which are the pride of the Nezu Museum, to be protected and shown in even better ways, (2) does not draw too much attention to itself, and (3) is convenient and comfortable to use with little need for maintenance.

The approach from the main gate, constructed like a *roji* (traditional narrow path to a teahouse), enables visitors to switch from the bustling city mindset to the quiet and relaxed ambience of the museum. As the visitors step inside the entrance, they can immediately catch a view of the garden landscape that spreads out beyond the glass walls of the building. This design takes full advantage of the Museum having a lush, green garden in the middle of Tokyo.

Almost all of the walls in the six galleries are lined with display cases (fig.1). The outside upper portion of the display cases consists of grey-painted metal panels. The cases have high-transparency glass and wooden handrails, and the walls of the cases are covered with light beige fabric. Furthermore, the galleries have brown cork flooring and understated grooved ceilings made of beige panels. As described above, the galleries appear to have a very simple design and the display cases are seamlessly integrated with the architecture. At the exhibitions held after the reopening, the museum staff felt that the new galleries and display cases are contributing to improving the viewing environment, which now allows one to focus on the art and enhances its visual impact. Another example of the superb design are panels that can be attached to the tops of the cases to make them appear smaller. These are used when small works of decorative art are displayed and they blend seamlessly with the wall panels above the cases.

A significant effort was made in designing the galleries and display cases. Ninety-one meetings were held for the production of the display cases alone. All four parties, including the curators of the Nezu Museum, the staff of Kengo Kuma and Associates, the display case manufacturer, and the lighting designer participated in these meetings for a period of nearly two years. The meetings began with drawings and computer graphics and continued with discussions about the shapes and dimensions of each part using miniature models and then with full-scale mock-ups of the display cases. Even the color and material of the wall fabric used inside the display cases were subject to thorough discussions during the mock-up phase. For obvious reasons, the study of the display case lighting was conducted using the actual artworks to be displayed. According to our records, lighting experiments were conducted eight times. In addition to high functionality, which is crucial to the lighting of the display cases, the meetings were directed at achieving easy-to-use lighting and cases that are simple to open and close.

Consequently, it was decided to adopt a combination of LED lights for the base lighting and fiber optic halogen spotlights for the lighting in the display cases. The Nezu Museum was one of the first museums in the world to use LEDs for almost all display lighting when it was reopened in 2009. As LED technology continues to improve rapidly, lighting fixtures with high color rendering properties and simple light dimming features have become available on the market. The lighting of the Nezu Museum, however, was devised by factoring in various aspects such as the properties of lights. As a result, the lighting illuminates the artworks beautifully even today.

The rebuilding project of the Nezu Museum was accomplished after professionals from various fields, such as architectural design, display case design, lighting, along with Museum staff, including the director, curators, and administrative staff, conducted thorough discussions and meetings, incorporating innovative ideas.

Of course, high-quality display cases and lighting alone do not guarantee a successful exhibition. Overall, human resources are likely to be the most important factor for an ideal exhibition. When the Nezu Museum was reopened, it employed an additional number of curators. More specifically, there were three full-time and three part-time curators prior to the reopening. The Museum hired new personnel and the original part-time curators changed to a full-time work schedule. There were a total of eight full-time curators. One of the main reasons for this increase in human resources was the increase in exhibition space due to the rebuilding project. Another reason is the Museum's intention to carry out exhibition activities, which are pivotal to a museum. The ultimate goal for the renovation of exhibition spaces must be the improvement of exhibition content.

Sharing information with a global audience is also included in our philosophy. At present, foreigners make up about 20% of all visitors who come to the regular exhibition at the Nezu Museum. The Museum is located in an area with a sizeable number of embassies and foreign residents and is therefore making an effort to provide foreign language support. The foreign language service currently provided at the Museum is restricted to English. For some exhibitions, descriptions of all artworks are provided in English. The process of translating Japanese descriptions into English must remain our firm commitment.

As you know, the title of this symposium is "Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries." Therefore, I should discuss topics related to the renewal and renovation of the exhibition halls and display cases. The rebuilding project conducted seven years ago, however, was not limited to the exhibition halls.

The vast, 17,000 square meter Japanese garden is of great significance to the Nezu Museum. The garden is viewed as an inseparable part of the Museum, together with the collection and the renewed architecture. Visitors to the Museum know that they will be able to view real irises in the garden when our National Treasure depicting these flowers is exhibited. Besides seasonal changes, renovation of the garden including a project to make the garden free of barriers is ongoing. For example, a new path was laid out in the garden last year.

The NEZUCAFÉ, located in the garden, is often featured in the media as a popular coffee shop and was designed to complement the new architecture. The Museum Shop in the exhibition hall is also very popular. The attractive products on sale are created by the curators and public relations and administrative personnel under the leadership of the head of the shop, who is at the core of this endeavor. The NEZUCAFÉ and Museum Shop not only help in improving the quality of the time that visitors spend at the Nezu Museum, but they also make browsing through the collection a more pleasurable experience.

The activities over the last seven years after reopening the Museum consisted of implementing the objectives set up for the rebuilding project. The rebuilding project, which included a renovation of the garden, NEZUCAFÉ, and Museum Shop, has provided a solid foundation for the current activities of the Nezu Museum. I wish to end by emphasizing that the project did not end when the new exhibition, galleries, and display cases were created, but is still a work in progress, with various steps being taken to make further improvements.

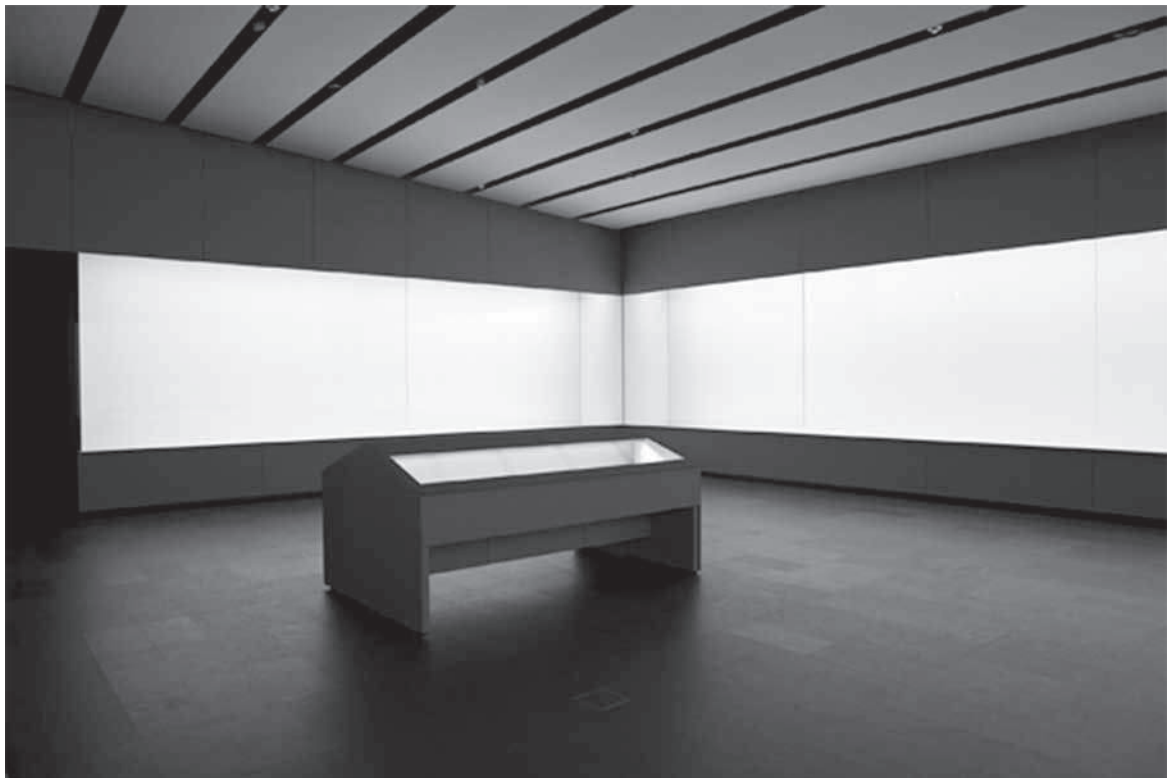


Fig. 1

方針と実践：ハーバード大学美術館に於ける日本美術

レイチェル・サンダース

ハーバード大学美術館、アビー・アルドリッチ・ロックフェラー・アソシエイト・キュレーター（アジア美術）、アメリカ



略歴

オックスフォード大学にて日本学学士号、ロンドン大学（SOAS）にて東アジア美術史・考古学修士号を取得。2004年から2011年までボストン美術館のアジア・アフリカ・オセアニア美術担当学芸員として勤務。2015年、中世の高僧伝絵巻国宝『玄奘三蔵絵』（藤田美術館所蔵）についての博士論文により、ハーバード大学にて美術・建築史および東アジア言語・文化の博士号を取得。東京大学東洋文化研究所研究員（2011–2014年）、ワシントン・ナショナル・ギャラリー視覚芸術高等研究所（CASVA）イトゥルソン研究員（2014–2015年）を経て、2015年10月よりハーバード大学美術館にてアビー・アルドリッチ・ロックフェラー・アソシエイト・キュレーターとしてアジア美術を担当。英語および日本語による著作活動に加え、教育活動にも積極的に取り組んでいる。

発表内容

本発表では、最近になって再開館したハーバード大学美術館をテーマに説明を行う。一新された建物の物理的構成について検討するほか、同様に重要な考慮事項として、美術館のコンセプト空間を取り上げる。新しい展示空間に関する決断の基盤となった考え方は、現在も私たちの活動における原動力となっている。新しい建物が注目を集めるなか、世界政治の舞台における最近の出来事を振り返った場合、はるかに高い重要性があると考えられるのは、当美術館を「教育の道具」とし、そして、素晴らしい芸術作品に直接触れることによって物事をじっくりと考え、批判的に検討するという精神を養い、ひいては心を開いて感受性を高めるということのできる物理的な場所であり、かつ思考の場にするという私たちの使命を、もう一度明確に発信することである。本発表でこうした幅広い内容に触れる目的は、当美術館の使命をより明確に伝えるとともに、いきいきと発展を続ける「新生」ハーバード大学美術館の生態系に日本美術がいかに組み込まれているかを伝えることにある。

2014年11月、大規模改修を終えた当美術館は、従来のフォッグ美術館（1895年創立）、ブッシュ・ライジンガー美術館（1903年創立）、アーサー・M・サックラー美術館（1985年創立）という個別の3館構成による体制を、史跡であるフォッグ美術館の新装によって一つにまとめ、「ハーバード大学美術館」として再開館した。サックラー美術館は、ハーバード美術館のアジア美術を専門に扱っている。展示スペースは北米で名の知れた他の美術館に比べるとはるかに狭小であるものの、規模の大きな市立美術館と同様の多くの問題を抱えている。しかし、大学所属の美術館であるということは、日本美術が当美術館のギャラリーに展示される場合、それは極めて特別な物理的・知的文脈に組み込まれること、すなわち、人の多い大学キャンパスの中心に位置する「大学」美術館という文脈に組み込まれることを意味する。

本発表は次の3つの項目によって構成される。すなわち、(1) ハーバード大学美術館の略史と使命、(2) 新たに完成された拠点で具現化された「新生」ハーバード大学美術館の紹介、(3) 日本美術を例に用いた、当美術館の使命を実現する方法の検討、の3つである。

1. ハーバード大学美術館の略史

ハーバード大学美術館の拠点である新しい建物には、ギャラリーやオフィス、芸術作品を内包するための

改修された構造物であるという以上の意味がある。レンゾ・ピアノが設計したこの建物は、学生や来館者がふだん馴染みのないものや複雑なもの、珍しいものに触れることのできるオープンかつ実験的な空間を提供するとともに、高度な実験的・協調的・開放的学習に関与するという当美術館の使命を、鋼鉄・石・ガラスを使って明確に表現する存在となっている。2014年に新装された建物は今も当初の輝きを保ち、その目的と、新名称に込められた「所有者」とを広く知らしめようという姿勢も新鮮味を失っていないものの、じつは当美術館のこうした考えの多くの部分は19世紀末にフォッグ美術館が創設された際に掲げられた理念への回帰を表している。フォッグ美術館初期の館長であるエドワード・ウォルド・フォーブズ(1873～1969)と副館長のポール・サックス(1878～1965)は、キュレーションの実務や保存科学、さらには運営サポート、後援者や美術館役員の「教育」など、当美術館を美術館運営のあらゆる側面の教育の場にするという構想をもっていた。フォーブズこそ、ハーバード大学の3つの美術館を「芸術にとっての実験室」として捉え、統合した人物である。アジア美術初代キュレーターのラングドン・ウォーナー(1881～1955)も同様の立場をとり、複製や画像、日付と情報の列挙といったものよりも現物による美術学習を熱心に訴えた一人である。

2. ハーバード大学美術館が拠点とする新しい建物

新しい建物は、史跡となっているフォッグ美術館を基盤としている。歴史あるれんが造りのファサードと中庭は以前のまま残されているものの、他のほぼすべての部分が大幅に改修されている。最も目につく改修は見事なガラス張りの天井が取り付けられた点で、そこから館内に入り込む光が建物を構成する一つの要素となるように考えられている。美術館のリノベーションを推進する原動力となったのが物理的にも精神的にもオープンで透明性のある、因習にとらわれない「美術の研究施設」の構築であったことを考えると、このように日光を建物内に取り込むことは極めて象徴的な意味を持つことから、収蔵されている美術作品のみならず、美術館内の作業の様子も一般に公開されることになった。

ギャラリーは1階から3階にあり、3つのタイプに分かれている。1階と2階にある**常設コレクションギャラリー**では、3つの構成美術館それぞれを代表する作品が展示されている。**特別展示ギャラリー**(約5,000平方フィート)は3階にあり、大学ギャラリーと呼ばれるスペースに隣接している。大学ギャラリーには、**大学ティーチングギャラリー**、**大学リサーチギャラリー**、**大学スタディギャラリー**という各1,000平方フィートの3つのギャラリーがあり、これらはキュレーション・スタッフ、大学教員、学生という三者間によるさまざまな共同研究を実施・公開することで、オリジナルの芸術作品を土台にした革新的な教育と学習の推進を特に意図したものである。この3つのギャラリーでは、年に少なくとも3回展示替えが行われる。**大学ティーチングギャラリー**では、1学期間の展示を通じて視覚美術の講座が行われる。**大学リサーチギャラリー**は、展示制作に重点を置いた講座関連プロジェクトに用いられ、特に、限られたスペースにオリジナルの芸術作品を使って一つのテーマを視覚化して組み立てる方法の指導が行われる。そこは、キュレーション作業の実験の場であるとともに、大学教員と学生が共同作業を行う場でもある。**大学スタディギャラリー**では「鑑賞課題」用に、数週間から1学期間といった短期間にわたって設置される展示が行われており、ハーバード大学全学部の学部学生向け一般教養の授業に利用されている。

4階の中心、ガラス張りの天井の真下にある**美術研究センター**は、全面改修された美術館建物の中でおそらく最も画期的な部分であると言える。ここには美術研究専用の部屋が集められており、美術作品の現物を用いた授業を安全に行うことのできる場所にもなっている。美術研究センターの仕事は専門のアートハンドラー・チームと特別観覧の予約システムによって支えられている。センターの総面積は5,000平方フィートを優に超える規模である。

この建物をうまく活用することが、再開館から最初の数年間の美術館運営における課題となっていた。そのための試験段階や慣らし段階は現在順調に進行している。再開館した初年度に、当美術館では400回を超える公開講座、135組のギャラリー見学授業、23のギャラリー内講座展示が開催された。鑑賞用として芸術研究センターが取り扱った美術品は実に4万点にのぼり、そのうち3,000点ほどが日本の美術品であった。

3. ハーバード大学美術館に於ける日本美術

美術館の広大なスペースのいったいどこが日本美術を展示する場所としてふさわしいか。美術館の使命との関連で、日本美術は特別な地位を得ている。当美術館が北米の美術館であるということから、掛軸や書跡、仏像といったものは多くの人にとって理解困難な存在であり、それが美術品を見慣れた人にも興味を湧かせることになる。見慣れないものに直面すると、熱心な鑑賞者はおそらくさまざまな疑問を寄せ、視覚的リテラシーならびに美術館運営のリテラシーに関わる問題点がすぐさま明確になる。

日本美術は大小2つのスペースに展示されている。約3,000平方フィートという広めの展示スペースとなっているのが東アジアギャラリーで、半分は日本絵画の展示になっており、残りの半分では中国や朝鮮半島の絵画と関連付けた展示が行われている。そのすぐ隣の小さめのスペースに東アジア仏教美術ギャラリーがある。これらのギャラリーでは6か月ごとに展示替えが行われている。展示品の選定は、単に地理的由来によるだけでなく、テーマを設定して行われる。日本絵画ギャラリーの展示品はそのほとんどが、江戸絵画を蒐集したロバート&ベツィー・ファインバーグ・コレクションから選ばれている。ファインバーグ・コレクションは、当美術館への寄贈が約束されている。絵画が展示されているのは「プレキシガラス」製の巻物用ケースで、ギャラリーの模様替えの際の作業を容易にするため、何種類かの標準サイズに統一されている。屏風もこのギャラリーにあり、基台の上にガラスケースなしで展示されている。そうした展示法は当美術館にとって初めてのことであったが、ファインバーグ夫妻のたつての希望により実現したものである。そのため、美術品の保全のためにこのギャラリーには警備員が一人増員されている。

ギャラリーの面積はさほど広いわけではないものの、この美術館が学生生活の一部になっていること、さらには美術館自体の構成が刷新されたことにより、展示作品を効果的に活用することができるようになった。例えば、先学期、有名な彫像である聖徳太子二歳立像（1292年頃）をメインテーマにした大学院レベルのセミナーが行われた。仏教美術ギャラリーの展示から外された後、太子像本体と、その像の空洞内に収められていた70点ほどの品は美術研究センターに移され、それら現物を使った会合が数回開かれた。太子像およびこれに付随する品々は、美術館建物5階にあるストラウス保存センターの保存科学研究者も利用することが可能であった。セミナーに参加した学生一人一人が太子像の中から見つかった品を2点ずつ担当して調査し、仕上げの研究課題として収蔵品目録の登録項目の拡大を行った。学生らによるこうした取り組みの成果は、ハーバードの教員、日本の専門家、およびキュレーション・保存科学研究の成果と組み合わせられ、2019年に大学ティーチングギャラリーで予定されている聖徳太子二歳立像とその付随品の特別展に活かされる計画である。

結論

学生がその人生と職業において複雑なものや未知のものに対処する術として、類まれな芸術作品と知的な関わりを持つよう促すことを目標とする、大学美術館としてのハーバード大学美術館の使命に照らすと、日本美術はほとんど馴染みがないという点において、変化を引き起こす媒体として理想的な存在である。そうした存在との出会いを促す材料が新しい建物の中にあるということは、当美術館にとって極めて幸運なことだと言える。とはいえ、すべての美術館同様、さまざまな課題が絶えず発生しており、その中でも最も差し迫った問題となっているのは、建物が新しくなったことと美術館が改めてその方針を発信することによりキャンパス内に生み出された需要に遅れることなく対応する能力である。課題は常に存在するものである。完璧な美術館というものは存在せず、完璧ではないということはある意味で、来館者が美術館で感じることでできる大きな可能性の源である。しかし個人的には、ハーバード大学美術館はいま、私たちが抱えている課題に対処する態勢が以前よりも整っていると考えている。今日ここでやっているような関係者同士での会合や話し合いをもつことは、前進するための新しい筋道を明確にするエネルギー源であり、そして、所蔵する美術品の可能性を最大限に引き出すためにコレクションやプログラム作りに再び注ぐ必要のある活力と創造性を取り戻して維持するエネルギー源となる。このシンポジウムに参加する機会が得られたことに心から感謝する。

Philosophy in Practice: Japanese Art at the Harvard Art Museums

Rachel Saunders

Abby Aldrich Rockefeller Associate Curator of Asia Art, Harvard Art Museums, USA

Profile

Rachel Saunders earned her BA (Hons) in Japanese Studies at the University of Oxford and her MA in East Asian Art and Archaeology from the University of London (SOAS). In 2004 she joined the curatorial staff in the Department of Asian, African, and Oceanic Art at the Museum of Fine Arts Boston, where she worked until 2011. Saunders earned her Doctorate in History of Art and Architecture and East Asian Languages and Cultures from Harvard University in 2015 with a dissertation on medieval illustrated handscrolls depicting sacred biographies (*kōsōden emaki*), focusing in particular on the 200 meter-long National Treasure the “Illustrated Life of Xuanzang” (*Genjō Sanzō-e*) (Fujita Museum). Saunders was a Research Fellow at the Institute for Advanced Studies on Asia, the University of Tokyo (2011–2014), and Ittleson Fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), the National Gallery of Art, Washington, D.C. (2014–2015). She joined the Harvard Art Museums as Abby Aldrich Rockefeller Associate Curator of Asian Art in October 2015. Saunders publishes in both English and Japanese, and maintains an active teaching profile.

Presentation Summary

This presentation focuses on the recently re-opened Harvard Art Museums. While the physical components of the new building will be discussed, just as important is the conceptual space of the museums: the thinking that drove decisions about the new space, and which continues to fuel our activities within that space going forwards. As much as our new building has been the focus of attention, the re-articulation of our mission—as a “teaching machine,” as both a physical locale and as a conceptual structure that facilitates reflection and engaged critical thinking through direct encounters with extraordinary work of art, in turn opening minds and enhancing sensitivities—seems, in the light of recent events on the world political stage, ever more important. The goal in devoting some time in this presentation to sharing that wider context is to convey more clearly the museums’ mission, and how Japanese art is embedded within the living, evolving ecology of the “new” Harvard Art Museums.

The museums re-opened in November 2014 after an extensive re-building project that saw three previously separate museums—the Fogg Museum (established 1895), the Busch-Reisinger Museum (established 1903), and the Arthur M. Sackler Museum (established 1985)—reopened as the “Harvard Art Museums” in one newly refurbished building on the historic site of the Fogg Museum. The Sackler Museum is the home of Asian Art at Harvard. While the gallery spaces are much smaller than those of other well-known North American museums, we share many concerns in common with large civic museums. However, being a university art museum means that when exhibited in our galleries, Japanese art is embedded in a highly particular physical and intellectual context: that of *university* art museum located at the heart of an intensely inhabited university campus.

The presentation consists of three sections: (1) a brief history of the Harvard Art Museums and their mission; (2) introduction to the architectural realization of the “new” Harvard Art Museums in their recently completed home; (3) exploration of how we attempt to fulfill the museums’ mission with Japanese Art.

1. Brief History of the Harvard Art Museums

The new building housing the Harvard Art Museums represents much more than updated housing for galleries, offices, and objects. The building, designed by Renzo Piano, is a re-articulation in steel, stone, and glass of the museums’ mission to be an open, experimental space where students and visitors can engage with the unfamiliar, the complex, and the rare and to participate in high level experiential, collaborative, and open learning. While the 2014 building may still be brand new, and the process of the articulation of its purpose and embodied “ownership” across the board remains fresh, in fact, much of this thinking represents a return to the original founding principles of the Fogg Museum in the late 19th century. Edward Waldo Forbes (1873–1969), an early director of the Fogg, along with his associate director Paul Sachs (1878–1965), conceived of the museum as training ground for every aspect of museum management, from curatorial work to conservation science, from administrative support to the “training” of patrons and museum trustees. It was Forbes who conceived of and articulated the museums as a “laboratory for the arts.” This was a position shared by the first curator of Asian Art, Langdon Warner (1881–1955), who was a powerful advocate for the study of art from actual objects over reproductions, images, or lists of dates and facts.

2. The New Building as Home of the Harvard Art Museums

The new building stands on the historical site of the Fogg Museum. While the historic brick façade and inner courtyard were retained, almost every other aspect of the building was radically changed. The most obvious of these changes was the addition of the spectacular glass roof which was engineered so that controlled daylight became one of the building blocks of the structure. The deployment of daylight in this way is also powerfully symbolic in that one of the driving concerns in the renovation of the museums was to construct a *modern* “laboratory for the arts” that was physically as well as cognitively open and transparent, so that not only the curated works of art, but also the *inner* workings of the museum were exposed to public view.

Galleries have been configured on the first three floors of the museums and consist of three types: **permanent collections galleries** representative of each of the three constituent museums on the first and second floors. The **Special Exhibitions galleries** (about 5000 square feet) are situated on the third floor of the museums, adjacent to what are called the University Galleries. These are three 1000 square foot galleries—the **University Teaching Gallery**, the **University Research Gallery**, and the **University Study Gallery**—specifically intended for the exhibition and conduct of different types of collaborative work between curatorial staff, university faculty, and students to advance innovative teaching and learning from original works of art. These galleries rotate three times a year minimum. **The Teaching Gallery** supports courses in the visual arts through semester-long installations. **The Research Gallery** is used for course-related projects focused on exhibition-making, specifically to teach ways of visualizing

and constructing an argument with original works of art in a given space. It is a site for both curatorial experimentation, and for collaborations with university faculty and students. **The University Study Gallery** houses short-term displays used for “looking assignments” —lasting from a couple of weeks to a whole semester—that support courses in all departments of Harvard’s undergraduate program in General Education.

In pride of place on the fourth floor and directly beneath the glass roof is the **Art Study Center**, which is perhaps the most revolutionary part of the entire renewal of the museum building. This is a suite of purpose-built rooms designed for the examination of art, and as classrooms in which classes can be safely conducted with actual works of art. The work of the Art Study Center is supported by a dedicated team of art handlers and an online system for requesting appointments to examine objects. The total space occupied is well over 5000 square feet.

Putting this building to use has been the challenge of the first years of operation since the re-opening. But that process of testing and wearing in is now well under way. In the first year of operations the museums hosted more than 400 public programs, 135 class visits to the galleries, and 23 course installations in the galleries. Remarkably 40,000 objects have moved through the Art Study Center for viewing, 3000 or so of which were Japanese.

3. Japanese Art at the Harvard Art Museums

Where does Japanese art fit into this larger landscape? In relation to the museums’ mission, Japanese art occupies an enviable position. In the context of a North American museum, in many cases the very unfamiliarity of a hanging scroll, an illegible calligraphy, or a Buddhist sculpture immediately gives these works an advantage over some of their more familiar counterparts. When confronted with the unfamiliar, the challenges of both visual literacy and museum literacy are immediately made explicit as the engaged viewer responds (at least ideally) with questions.

There are two spaces where Japanese art is shown: a larger East Asian gallery of about 3000 square feet—half of which is dedicated to rotating installations of Japanese painting, and the other half, which is interconnected, to Chinese and Korean painting. There is also a smaller East Asian Buddhist Arts gallery immediately adjacent. Works are rotated in these galleries every six months. Installations are selected based around a theme or argument, not simply by merit of geographical origin. In the Japanese paintings gallery selections drawn largely from the collection of Robert and Betsy Feinberg of Edo period Japanese painting. The Feinberg Collection is a promised gift to the museums. Paintings are displayed in “plexi” scroll boxes, and these are configured to standard sizes to facilitate efficient gallery changes. Screens are displayed in this gallery on a platform without a glass case. This was something entirely new for the museums and was undertaken at the urging of the Feinbergs. An additional guard is posted in this gallery to ensure the safety of the works.

While the physical gallery space is relatively modest, the embedding of the museums in campus life, as well as the new structure of the museum itself, allow us to activate these rotations in powerful ways. For example, last semester we ran a graduate level seminar focused entirely around the well-known sculpture of Shotoku Taishi Aged Two (ca. 1292). After de-installation from the Buddhist gallery, the sculpture, and the 70 or so objects which were originally contained within the hollow body cavity, were available in the Art Study Center, where we held several sessions with the objects themselves. They were also available to

our conservation scientists in the Straus Center for Conservation, housed on the fifth floor of the building. The students in the seminar each worked on two of the objects found inside the sculpture and produced extended catalog entries as their final projects. Combined with the work of Harvard faculty, specialists here in Japan, and curatorial and conservation science research, the work of the students will become part of a planned exhibition of the sculpture and its contents in the University Teaching Gallery in 2019.

To Conclude

In the context of the mission of the Harvard Art Museums as a university museum which aims to incite cognitive engagement with extraordinary objects as a means of equipping students to deal with complexity and the unknown in their lives and careers, Japanese art, by virtue of its very unfamiliarity, is ideally positioned to act as an agent of transformation. The museums are fortunate indeed in our new building to have the resources to facilitate those encounters. Nevertheless, in common with all museums, there are a variety of ongoing challenges, the most immediately pressing of which is simply the ability to keep up with the demand that the new building and the new articulation of the museums has generated on campus. There will always be challenges. No museum is ever complete. This is to some extent the source of the great sense of potential visitors can experience in a museum. But I think that at the Harvard Art Museums we are now better poised to meet our challenges than we ever have been before. Engaging in meetings and conversations with colleagues such as we are doing today is a critical source of energy that reveals new ways forward and helps us to renew and maintain the vital energy and creativity we need to plough back into our collections and programming to bring the objects in our care to their fullest potential. I am sincerely grateful for the opportunity to participate in this symposium.



Fig. 1 ハーバード大学美術館
Harvard Art Museums



Fig. 2 日本絵画展示室
Japanese Paintings Gallery

発表3

生まれ変わった東芝ギャラリー：ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の日本美術展示室

ルパート・フォークナー

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 東洋部日本美術担当主任学芸員、イギリス



略歴

1955年横浜生まれ、のち英国で教育を受ける。1984年よりヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（V&A）勤務、現在、東洋部日本美術担当主任学芸員。1986年12月に開室した東芝ギャラリーの設置準備に関わり、さらにV&Aの木版画、日本陶磁器および現代工芸コレクションを担当。近年の東芝ギャラリーの改装においても主任研究員を務め、ギャラリーは2015年11月4日に改装を経て再び公開される運びとなった。

主な著書に『Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-Garde』（日本の工芸：伝統と前衛）（1995）、『Hiroshige Fan Prints』（広重の団扇絵）（2001）、『Tea: East and West』（茶：東と西）（2003）。V&Aで開催された「International Arts and Crafts Exhibition」（世界のアーツ&クラフツ展）（2005）日本部門の学芸コンサルタントを務める。2003年から2011年にかけて、V&Aコレクション所蔵マザラン・チェストの日英共同研究・保存修復事業を行い、『East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation』（東洋漆器—その文化史、科学と保存修復）（2011）を共同編集。2014年には、日英の相互理解促進への貢献により日本国外務省外務大臣表彰を受ける。

発表内容

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（V&A）は1852年、その前年に開催されたロンドン万国博覧会の収益をもとに設立された。V&Aでは開館当初から日本美術に大きな関心を寄せていたが、1860年代から1870年代にかけて欧州および北米でジャポニズムと呼ばれる日本趣味が流行した。V&Aの2代目館長であり、大の親日家でもあったフィリップ・カンリフ＝オーウェンが1873年から1893年までの任期中、V&Aの日本コレクションの拡大に大きく貢献したことは特筆に値する。

V&Aの日本美術およびデザインのコレクションは現在、英国最大級の規模を誇り、日本国外で最も重要なもののひとつに数えられている。収蔵品には武具・甲冑をはじめ、陶磁器、染織、衣装および装身具、漆工、金工、彫刻、版画、絵入り本、絵画などがあり、その収蔵品総数は4万点を超える。

V&Aでは日本の美術品を常設展示してきたが、1980年代までは特定の文化の産物として同一スペースに展示するのではなく、素材の種類、すなわち、陶磁器、金工、染織などの種類に応じて異なるギャラリーに分散する形で展示することが多かった。これが一変したのは1986年のことであり、この年、博物館1階の正面玄関のすぐ近くに400平方メートルの広さをもつ日本美術展示室として東芝ギャラリーが開設された。

東芝ギャラリーはスタントン・ウィリアムズ建築設計事務所のポール・ウィリアムズによって設計され、1986年12月に公開された。これは英国で初めて開設された日本美術常設ギャラリーのひとつであり、現在でも依然として屈指の重要性を誇っている。また、V&Aが外部から資金提供を受けて開設または改修した初のギャラリーのひとつでもあった。

株式会社東芝から継続的な支援を得るとともに、2012年にはギャラリーに東芝の名を冠する契約が2021年

まで延長されたことを受け、V&Aはギャラリーの基礎構造を改良し、展示の内容に再考を加えることができた。マークIIモデルと呼ばれる改装後のギャラリーは、2015年11月4日に一般公開された。

プロジェクト開始時の重要な決定事項は、ポール・ウィリアムズによる設計の全体性を尊重することであり、とりわけ展示ケースと、日本の伝統的建築からヒントを得た頭上を走る欄間のような独特の木製構造物を、そのまま残すことであった。

これを機にギャラリーの壁面および高い天井部分の改装が行われたが、最も大幅な改善の対象となったのは展示ケースの内部であった。ケースの背面板と基盤を、1986年に設置されたスラブシルクの布で覆われた板材から粉体塗装されたスチールに交換した。また、藍色のセクション・パネルを導入し、色彩を加えるとともにスペースの区切りとした。藍色のパネルの前にセクション・タイトルを吊り下げることによって、ギャラリー内の案内が従来よりもはるかに分かりやすいものとなった。

V&Aではこれまで15年にわたって全ギャラリーで使用するための編集ガイドラインを開発してきたが、これに従った正確かつ一貫性のあるキャプション・システムを導入することにより、説明の向上に役立てた。これと同時にセクション・パネルの藍色をテーマ・ラベルにも使用し、セクション・パネルと関連テーマ・ラベルの背景パターンを一致させることによって、展示の視覚的統一を図っている。

ギャラリーの改修全体の中でも、長形LED照明を調節可能な光ファイバー・スポットライトと組み合わせて導入したことが、ギャラリー空間に生き生きとした効果をもたらすという点で最も重要なものとなった。この新しい照明システムがドラマチックな印象を生み出し、展示を大きく変貌させた。さらに、LEDシステムはエネルギー効率が高いだけでなく非常に柔軟性に富んでおり、異なる種類の展示物では許容される最大光源レベルが異なっていることから、内容の入り混じった多くの展示に適した理想的な照明である。

展示内容に関しては、現在、およそ550点が展示されているが、そのうちの3分の2以上がこれまでにギャラリーでの展示が一度もなかったものか、あるいは長く展示が行われてこなかったものである。550点のうち30点は最近になって取得した作品であり、多くはギャラリーの改修を念頭に置いて購入された。そのうちのひとつ、田辺小竹（4代目竹雲齋）による竹工芸の作品はブリュッセルのギャラリーで開催された個展で新たに購入したものである。これと対照をなすものとして、近代的なハローキティ柄の炊飯器はオンラインで購入した。

展示は主としてテーマに沿う形でまとめられている。南から北へと大まかな時代の流れがあり、ギャラリーの南側70パーセントでは歴史的な視点で見た日本、北側30パーセントでは近代および現代の日本を紹介している。

近代および現代に割くスペースを拡大した点が、展示内容に関する最大の変化となっている。これは、来館者を対象とした調査の結果や、V&A内外の関係者の会合、一般の人々と直接触れ合う機会のある博物館のガイド等スタッフからのフィードバックの内容を踏まえたものである。

ギャラリーの南側および中央部分の歴史的展示では、東側の壁に沿って「宗教と儀式」、「芸能」、「袱紗」、「着物」、「装身具」、中央の展示ケースに「喫茶」、「グラフィック・アート」、「漆工」、西側の壁に沿って「侍」、「西洋との関わり」、「明治時代」が並んでいる。

「侍」およびそれと関連する「着物」・「装身具」の展示部分には2つの新しい双方向ディスプレイが設置され、それぞれで3分間の映像を2つ見ることができる。一方は、甲冑の着用手順と、鐙の作り方を紹介している。もう一方では、着物と帯の着付けと、印籠の使い方を緒締めおよび根付けの役割とともに紹介している。

3つめの双方向ディスプレイとして、数年前にギャラリーに設置された、マザランチェスト専用のものがある。マザランチェストは日本から輸出された漆工芸品の例として非常に重要なものであり、1640年ごろに京都で作られた後、欧州に向けて船で出荷された。

歴史的日本から近代日本への移り変わりは写真展示によって示されている。ギャラリー内の近代日本のス

ペースは、西側の壁に沿って展示された「民芸」と、独立型ケースおよび北側と東側の壁を占めるL字型の壁面ケースに展示された「近代および現代」とで構成されている。

「近代および現代」の展示はいくつかのサブセクションに分かれており、「20世紀初頭の着物」、「個人作家による染織」、「アバンギャルド」、「カワイイのカルト」、「個人用電子機器」、「デザインコラボレーション」、「工芸デザイン」、「個人作家による工芸品」が並ぶ。

「民芸」を近代日本のスペースに含めた理由は、「民藝」運動が20世紀の現象であり、その発端が大正から昭和初期にかけての急速な工業化と都市化によって引き起こされた不安定化要素への反応という形で起こったことにある。ここには、東京・駒場にある日本民藝館の展示品に代表されるような歴史的な作品と、民藝運動に加わっている現存作家による作品がともに展示されている。

こうした歴史的な作品と現代の作品を混在させる展示方法は、過去から現在までの文化的実践に連続性があるということを強調する必要があると思われた複数の歴史的展示でも採用している。具体的には「宗教と儀式」、「喫茶」、「芸能」の各セクションがこれに当たる。

The Victoria and Albert Museum's Toshiba Gallery of Japanese Art, Mark II

Dr. Rupert Faulkner

Senior Curator, Japan, Asian Department, Victoria and Albert Museum

Profile

Rupert Faulkner was born in Yokohama in 1955 and educated in the UK. He is Senior Curator, Japan, in the Asian Department of the Victoria and Albert Museum, which he joined in 1984. Having initially been involved in preparations leading to the opening of the Toshiba Gallery of Japanese Art in December 1986, he has been responsible for the V&A's collections of woodblock prints, Japanese ceramics and contemporary Japanese crafts. He was Lead Curator for the recent refurbishment of the Toshiba Gallery, which re-opened to the public on 4 November 2015. His publications include *Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-Garde* (1995), *Hiroshige Fan Prints* (2001) and *Tea: East and West* (2003). He was the curatorial consultant for the Japanese section of the V&A's *International Arts and Crafts* exhibition (2005). From 2003 to 2011 he co-managed a major Anglo-Japanese research and conservation project focusing on the V&A's Mazarin Chest (co-editor, *East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation*, 2011). In 2014 he received the Japanese Foreign Minister's Commendation for his contribution to mutual understanding between Japan and the UK.

Presentation Summary

The Victoria and Albert Museum (V&A) was established in 1852 with the profits made from the Great Exhibition held in London the previous year. Right from the outset, Japanese art was a focus of much interest to the V&A. During the 1860s and 1870s, Europe and North America were swept up in the fashion for Japan known as Japonisme. It is notable that the V&A's second Director, Sir Philip Cunliffe-Owen, was a great Japanophile who did much to expand the V&A's Japanese collection during his tenure from 1873 to 1893.

The V&A's collection of Japanese art and design is today one of the largest in Britain and one of the most significant outside Japan. It comprises over 40,000 objects, including arms and armor, ceramics, textiles, dress and dress accessories, lacquer, metalwork, sculpture, prints, illustrated books and paintings.

Japanese works of art have always been on show at the V&A, but until the 1980s they were to a large degree scattered about in different galleries according to type of material – ceramics, metalwork, textiles etc. – rather than shown in the same space as products of a particular culture. This changed in 1986, when the Toshiba Gallery of Japanese Art opened in a 400 square-meter gallery on the ground floor very near to the museum's main entrance.

The gallery was designed by Paul Williams of Stanton Williams Architects and opened in December 1986. It was one of the first permanent galleries of Japanese art to open in the UK and is still one of the most important. It was also one of the first galleries at the V&A to have opened or undergone refurbishment as a result of external sponsorship.

Thanks to the ongoing generosity of the Toshiba Corporation, which agreed in 2012 to extend its

naming of the gallery until 2021, the V&A was able to upgrade the fabric of the gallery and rethink the contents of its displays. The refurbished gallery, its Mark II model, opened to the public on 4 November 2015.

A key decision taken at the start of the project was to respect the integrity of Paul Williams' design, most notably by retaining the original cases and the distinctive *ranma*-like overhead wooden structure inspired by traditional Japanese architecture.

While the opportunity was taken to redecorate the walls and high-level ceiling of the gallery, it was the interiors of the cases that were subject to the most significant improvements. Powder coated steel was used to replace the 1986 arrangement of slub silk on timber boards for the back panels and base boards. Indigo blue section panels were introduced to add color and punctuate the space. Section titles suspended in front of the blue panels have made navigation of the gallery much easier than before.

Interpretation was improved by the introduction of a rigorous and consistent system of labelling following editorial guidelines developed at the V&A over the last fifteen years for use in all its galleries. At the same time, the visual integrity of the displays was enhanced by using the blue of the section panels on the theme labels and by having matching background patterns on the section panels and their associated theme labels.

Of all the improvements made to the gallery, the introduction of LED lighting in the form of strips combined with adjustable fiber-optic spotlights has been the most significant in terms of animating the gallery space. The new lighting system provides a sense of drama that has totally transformed the displays. Furthermore, as well as being energy efficient, the LED system is very flexible and is ideally suited, in terms of the varying maximum light levels permitted for different types of object, to the mixed contents of many of the displays.

In terms of exhibits, there are approximately 550 objects on display, of which more than two-thirds have either never previously been shown in the gallery or have not been exhibited for a long period of time. Thirty of the 550 objects are recent acquisitions, many of them made with the upgraded gallery in mind. One of these is of a sculptural basketry form by Tanabe Shochiku, now Chikuunsai IV, bought new from a solo exhibition held in a gallery in Brussels. In complete contrast to this, there is also a modern Hello Kitty rice-cooker that was purchased on-line.

The displays are organized primarily according to theme. There is a broadly chronological flow from south to north, with the southern 70% of the gallery devoted to historical Japan, and the northern 30% to modern and contemporary Japan.

The expansion of the amount of space devoted to the modern and contemporary is the largest change in terms of content that was introduced. This was in response to the findings of visitor research, meetings with colleagues inside and outside the V&A, and feedback from museum guides and other staff who have direct contact with members of the public.

The historical displays in the south and central areas of the gallery are, down the east wall, Religion and Ritual, Theatre, Gift Giving, Elegant Dress, and Dress Accessories; down the center in island cases are Tea Drinking, Graphic Art, and Lacquer; and down the west wall Samurai, Engagement with the West, and the Meiji Period.

The Samurai and the paired Dress and Dress Accessories displays are complemented by two new gallery interactives, each showing two three-minute films. The first shows the stages of putting on a suit of armor and the processes used in making a *tsuba*. The second shows how to put on a kimono and *obi*, and how *inrō* their associated *ojime* and netsuke function.

There is a third interactive, introduced into the gallery several years ago, that is devoted to the Mazarin Chest, a very important example of Japanese export lacquer made in Kyoto in about 1640 and then shipped to Europe.

The shift from historical to modern Japan is signaled by a display of photographs. The modern Japanese area of the gallery is divided into Folk Crafts, shown in a wall to the west, and Modern & Contemporary, which occupies an island case and an L-shaped run of wall cases to the north and east.

The Modern & Contemporary displays are divided into a number of subsections, namely Early 20th Century Dress, Studio Textiles, The Avant-Garde, Cult of the Cute, Personal Electronics, Design Collaborations, Craft Design, and Studio Crafts.

The reason for including Folk Crafts in the area devoted to modern Japan is because the Mingei movement was a 20th phenomenon that initially arose as a response to the destabilizing forces of rapid industrialization and urbanization in the Taishō and early Shōwa periods. It includes a mixture of historical items of the kind found in the Japan Folk Craft Museum in Komaba and contemporary objects made by artists associated with the Mingei movement.

The mixing of historical and contemporary objects is also found in those of the historical displays where it was felt important to make the point that there has been a continuity of cultural practice from the past up to the present. The displays in question are Religion & Ritual, Tea Drinking, and Theatre.



Fig. 1 改装後の東芝ギャラリー、西側入口より見る
Refurbished Toshiba Gallery from West entrance



Fig. 2 改装後の東芝ギャラリー、南側入口より見る
Refurbished Toshiba Gallery from South entrance



Fig. 3
阿咩II、竹工芸、虎竹、2014年、田辺小竹
(4代目竹雲斎)
Aun II, basketry, tiger bamboo, 2014, by
Tanabe Shochiku (Chikuunsai IV)



Fig. 4
マザランチェスト(輸出された漆工芸品、
1640年頃)。後ろには双方向ディスプレイ
Mazarin Chest (export lacquer, ca.
1640) and gallery interactive behind



Fig. 5
ハローキティ柄の炊飯器、2014年
Hello Kitty rice cooker, 2014

発表 4

なら仏像館のリニューアルについて

岩田 茂樹

奈良国立博物館 上席研究員



略歴

1959年、兵庫県生まれ。同志社大学大学院修了、滋賀県立琵琶湖文化館、大津市歴史博物館の学芸員を経て、1999年4月より奈良国立博物館に勤務。現在、上席研究員兼美術室長。専門は日本彫刻史。主な論文に「康尚時代の延暦寺工房をめぐる試論—三軀の観音立像を中心に—」（『学叢』20号、1998年3月）、「大仏殿様四天王像に関する覚書—東大寺勧進所阿弥陀堂像の紹介をかねて—」（『MUSEUM』612号、2008年2月）、「東大寺・僧形八幡神坐像の再検討」（『佛教藝術』343号、2015年11月）など。

発表内容

2016年4月29日にリニューアルオープンした奈良国立博物館の「なら仏像館」は、明治27年（1894）12月19日に竣工、翌28年（1895）4月29日に開館した奈良国立博物館において最も古い建物であり、開館以来約120年にわたり一貫して展示場として機能してきた（写真1）。明治期の代表的洋風建築として昭和44年（1969）には「旧帝国奈良博物館本館」の名称で重要文化財に指定されたが、これにより、展示施設としては大きなハードルを抱えることとなる。

昭和20年代（1945～54）の展示風景を記録した写真（写真2）を見ると、奈良・元興寺と海龍王寺の五重小塔（重要文化財）や、奈良・秋篠寺の伝救脱菩薩立像（重要文化財）のような大きな作品は露出で展示されているが、その他の比較的小ぶりの作品は木製ガラスケース内に展示されている。大安寺四天王立像（重要文化財）や興福寺天燈鬼・竜燈鬼立像（国宝）のような、いずれも今は所蔵者のもとに返還された名品が陳列されているのが見えるが、この頃の展示方法はあまり制作年代やテーマ性などに拘らないおおらかなものであった。

つづいて平成23年（2011）4月、すなわち今回のリニューアルの5年前の状況を見よう（写真3）。前年の平成22年（2010）に旧本館を「なら仏像館」と改称し、同時にスポット照明の増設工事を行ったが、このときには既存の、彫刻のみではなく掛軸なども展示できる、高さがあって、かつ比較的奥行きが浅い展示ケースの上部から前方にアームを張り出させ、ここにスポットを取り付けられるダクトコンセントを仕込んだ。ただ作品に対して光線の角度がきつく、さらに光が充分な広がりをもつための距離もとれないため、作品の表面に多くの影が生じてしまうという問題が生じた。また少しでもスポット照明の効果を高めるため、天井の蛍光灯の光量を最小限としたため、展示室はかなり薄暗くなり、来館者から苦情の声が聞かれることとなった。

事態が一変するきっかけとなったのは、次の事件であった。平成25年（2013）8月5日、奈良地方を襲ったいわゆるゲリラ豪雨により、仏像館に雨漏りが発生した。雨樋の排水能力を超えた雨水が館内に侵入して展示ケースを濡らし、さらにケース内に水滴が滴って、作品を汚損するに至った。汚損された作品には館蔵品の目玉ともいべき木造薬師如来坐像（国宝）などが含まれている。

事故の教訓から、根本的な改修工事の必要性が認められ、平成26・27年度の2カ年にわたる工事が実施の運びとなった。工事は屋根・外壁改修を内容とする外装工事が先行したが、平成26年（2014）9月からは「なら仏像館」を休館し、内装工事に着手した。

内装工事に関しては、作品の保護と作品の鑑賞性を高めることを最も重視した。まず、近年日本で頻発

する大地震に備え、展示ケースないし展示台が十分な免震性能を有すること、展示ケースの防水性が完全であること、温湿度管理をより徹底すること、照明による褪色等のデメリットを最低限に抑えること等を考慮した。次に作品の鑑賞性という点に関しては、等身大以上の作品についてはいわゆる露出展示を基本とし、小型の作品を納める展示ケースのガラスは無反射・高透過のものであること、そして好適な照明環境を整えること等が求められた。

耐震診断の結果、「なら仏像館」は地震の震動および衝撃に対して倒壊あるいは崩壊する危険性は低いとされたので、建物内部の展示ケース・展示台の免震機能が担保されることが求められた。具体的には、展示ケース、展示台ともに、兵庫県南部地震（いわゆる阪神淡路大震災）および想定南海トラフ地震、想定奈良盆地東縁断層地震のレベルの地震の際にも、応答加速度120gal以下、応答変位250mm以下となる性能を有することとした。ケースの防水性については、製作工場において入念な防水試験を実施した。展示ケースのガラスはすべて高透過ガラスを採用し、さらに低反射フィルムを両面貼付することで、観者の背後からの光のガラス面への反射、いわゆる写り込みを削減できた。また展示室内の空調は、新たに吹出口、吸込口を確保して、空気の循環を改善した。

そして照明設備に関してだが、これが今回の改装工事において最も工夫を凝らした部分である。

先にふれたように、「なら仏像館」は重要文化財に指定されているので、内壁や天井にボルト・釘等を打ち込み、新たな構造物を設けることは原則許されない。しかし、鑑賞のためには上方からの照明が可能な設備を整えることが必須と思われた。設計事務所から出された提案は、建物内壁のさらに内側に新たな内壁を入れ子状に立ち上げ、その上部を幾本もの梁で繋ぐことで構造的な強度を確保しつつ、この梁の上面ないし下面にスポット照明のためのダクトコンセントを装備し、間接照明と直接照明の両方を可能にする、というものであった。発想のヒントとなったのは、平成24年（2012）12月にオープンしたフランス・ルーブル美術館のランス別館である。

ランス別館は、常設展に限れば巨大な一個のホールを展示室としており、内壁をツヤ消しのメタル素材のパネルとすることで、上方からの照明をやわらかく反射させ、室内を明るく感じさせている。内壁のパネルとパネルはこれも金属の梁で繋ぎ、梁と梁の間にルーバーを設ける。ルーバーは天候に応じて外光を取り入れたり、またこれを遮断したりすることができるが、外光はあくまで補助光であり、LEDスポットによる照明が基本となる。

「なら仏像館」の場合、展示作品が木彫を主とする彫刻作品であり、オリジナルの彩色や文様を残すものもあるため、外光を直接取り入れることは保存上の見地から憚られた。またそれらの仏像が本来は木造の仏堂に安置されてきたことを省みれば、内壁や梁にメタリックな素材を選択することも好ましくない。最終的に決定したのは、素材はあくまで木材をメインにすること、塗装には漆喰を用いることであった。ただし純白の漆喰ではなく淡い桜色のものを使用し、室内空間に暖かみを醸し出す効果をねらった。

内壁の上面と、内壁と内壁とを繋ぐ梁の上面から、天井方向に向けてLEDスポット照明を点灯させ、これを躯体の天井にバウンスさせる間接照明により、室内の明るさを確保した。そして中央の第6・7・8室では梁の下面から、その他の小部屋では梁に直交するかたちで設けられたダクトコンセントから、露出およびガラスケース内の展示作品を照らした。用いた器具は、調光機能と照射角度を自在に調節できる機能をもつLEDスポットである (figs. 4・5)。

リニューアル前の仏像館は自由動線であったが、今回は入口から入るといった襖障子状の衝立で前方を仕切り、逆時計回りの順路をつくった。実は開館当時の入口は現在の東側のそれではなく、西側であったので、館内をほぼ半周した後、中央の第6室に到達したときに眼前に広がるのは、かつて館内に足を踏み入れた際に最初に目にしたはずの室内空間である。

「なら仏像館」がリニューアルオープンして約9ヶ月が経つ。来館者の感想は、おおむね好評ではある。ただし予想はしたことだが、動線を設けたことに対して逆にこれを不満とする意見があるし、キャプションに関してはとくに外国人の来館者からの不満がある。キャプションは基本的に日・英・中・韓の4カ国語対応としたが、中・韓については詳しい解説までは及んでいない。来館者における外国人の割合は年々増加傾向にあることを実感するが、外国語対応をどう行っていくか、今後の大きな課題となってゆくだろう。

Renovation of the Nara Buddhist Sculpture Hall

Mr. Shigeki Iwata

Special Research Chair, Nara National Museum

Profile

Born in 1959 in Hyogo prefecture, Shigeki Iwata gained his MA at Doshisha University. He worked as a curator at the Museum of Shiga Prefecture Biwako-Bunkakan and the Otsu City Museum of History. Since April 1999, he has been at the Nara National Museum, where he currently holds the positions of Special Research Chair and Senior Curator in the Department of Fine Arts. Specializing in the history of Japanese sculpture, his publications include “A Tentative Assumption on a Sculpturing Studio of Enryaku-ji Temple during the Days of Sculptor Kōshō: With Emphasis on Three Kannon (Avalokiteśvara) Statues” (*Gakusō*, No.20, Mar. 1998), “Notes on the Daibutsuden Style Statues of Four Deva Kings: Also Introducing the Works from Kanjinsho’s Amida hall in Tōdaiji” (*MUSEUM*, No. 612, Feb. 2008), and “Reexamination of Sōgyō Hachiman (Priest-style Hachiman Deity) Seated Statue of Tōdai-ji Temple” (*Ars Buddhica*, No. 343, Nov. 2015).

Presentation Summary

On April 29, 2016, the Nara Buddhist Sculpture Hall at the Nara National Museum reopened after a major renovation. The Museum was completed on December 19, 1894 and opened on April 29, 1895, while the Hall is the oldest building at the museum and has continued to function as an exhibition space for more than 120 years since the Museum’s opening (Fig. 1). In 1969, the Hall was designated as an Important Cultural Property under the name “Main Hall of the Former Imperial Nara Museum” because of its status as a “significant Western-style building of the Meiji era.” This designation, however, imposed major restrictions on the use of the Hall as an exhibition space.

In the photograph of an exhibition from 1945-1954 (Fig. 2), large works such as the five-storied pagodas of Gangōji temple and Kairyūji temple (Important Cultural Properties) as well as the Standing Gudatsu Bosatsu of Akishinodera temple in Nara prefecture (Important Cultural Property) were exhibited in an exposed state. Comparatively small artworks, however, were exhibited in cases made of wood and glass. This photograph shows masterpieces that have since been returned to their owners, including the Standing Shitenno of Daianji temple (Important Cultural Property) and the Tentoki and Ryutoki statues of Kofukuji temple (National Treasures), and demonstrates that exhibitions at the time were rather loosely composed, with little regard to themes or chronology.

The next photograph shows an exhibition from April 2011 (Fig. 3), which was five years prior to the latest renovation. In 2010, the year before this photograph was taken, the Former Main Building was renamed the Nara Buddhist Sculpture Hall and additional spotlights were installed. Power ducts for the spotlights were installed where the arching arms extended from the tops of the existing high and relatively shallow display cases, which were suitable for exhibiting sculptures as well as hanging scrolls. The angle of illumination was too steep, however, and the spotlights could not be positioned far enough for the light to have enough spread. Consequently, the surfaces of the works were covered in shadows. Moreover, in an attempt to maximize the effect of the spotlights, the fluorescent ceiling lights were turned down, resulting

in a dim gallery and complaints from the visitors.

The motivation for the renovation came from the following incident: On August 5, 2013, the roof of the Nara Buddhist Sculpture Hall began to leak due to a sudden “guerrilla rainstorm.” The gutters overflowed, causing water to leak into the Hall and onto some of the cases. Artworks damaged by rain leaking into the cases included certain highlights of our collection such as the Wooden Seated Yakushi Nyorai (National Treasure).

The Museum recognized the urgent need for a comprehensive renovation because of this incident, and decided that the renovation work would be carried out over two years (FY2014-FY2015). Exterior renovation work mainly for the roof and walls was carried out first, followed by interior renovation for which the Hall was closed from September 2014.

During the interior renovation, the highest priority was given to the protection and display of the works. The former consisted of installing seismic isolators in the display cases and stands to protect works from the large earthquakes that have been occurring in recent years; ensuring that the cases are waterproof; ensuring strict control of temperature and humidity; and minimizing damage, such as fading, from the lighting. In order to enhance the displays, new lighting was installed and it was decided that life-sized or larger works would be exhibited in an exposed state while smaller works would be kept in cases with high-transparency glass and anti-reflective film.

A survey of the Hall revealed that a collapse would be unlikely in the event of an earthquake although seismic isolators for the display cases and exhibition stands were deemed necessary. Both display cases and exhibition stands were required to have a response acceleration performance of 120 gal or less and a response displacement of 250 mm or less in the event of an earthquake of the same magnitude as the Great Hanshin-Awaji Earthquake, or ones predicted to occur at the Nankai Trough or the faults at the eastern rim of the Nara Basin. In addition, extensive tests for waterproofing the cases were conducted at the manufacturer. The high transparency glass was augmented with anti-reflective film attached to both sides in order to reduce reflections caused by lighting from behind the viewer. Air circulation was also improved through new inlets and outlets for the air-conditioning system inside the galleries. The most painstaking efforts, however, was put into the new lighting.

As mentioned earlier, the Hall is designated as an Important Cultural Property. Therefore, inserting bolts or nails into the walls or ceilings or installing new structures is prohibited. To provide the best viewing conditions, however, the installation of lighting fixtures above the exhibition space was deemed necessary. The design firm proposed the following: First, the structural integrity of the Hall would be reinforced through the installation of additional inner walls within the existing ones, with the nested inner walls connected by several beams positioned across their tops. Next, to enable both direct and indirect lighting, power ducts for the spotlights would be installed on top or underneath these beams. The Louvre-Lens in France, which opened in December 2012, was the inspiration for this design.

The Louvre-Lens has one large hall that is used as a permanent exhibition space. The walls have metal panels with a matte finish, which gently reflects the light from above, illuminating the gallery. Metal beams are used to connect the inner wall panels, with louvers installed between the beams. The louvers can be used to let in or block outside light in accordance with the weather. This is just a form of auxiliary lighting, however, supplementing the LED spotlights.

The primary artwork exhibited at the Nara Buddhist Sculpture Hall are wooden sculptures, some of which feature the original coloring and patterns. Direct exposure to outside light must therefore be avoided for conservation. Furthermore, as these Buddhist sculptures were originally installed in Buddhist temples of wood construction, metal walls and beams were deemed inappropriate. It was eventually decided that the primary material would be wood, and that plaster would be used as a coating. Light pink

plaster, rather than pure white, was used for the walls to create a warm atmosphere within the exhibition space.

LED spotlights on top of the inner walls and beams were installed to point at the ceiling, with the light reflected off the ceiling for indirect illumination of the exhibition space. In Rooms 6, 7, and 8, which are in the center, the exposed works and those in the cases are illuminated via lights attached to the undersides of the beams. In the other, smaller rooms, the works are illuminated via lights attached to power ducts intersecting with the beams at right angles. These lights are LED spotlights with dimmers and adjustable focuses (Figs. 4 and 5).

Before the Nara Buddhist Sculpture Hall was renovated, visitors could move about freely as there was no set route. During the renovation, standing screens were installed near the entrance to guide viewers in a counter-clockwise direction. When the Hall first opened, the entrance was located on the west side rather than the east side, where it currently is. Now visitors enter through the east entrance and move to the west side in a semi-circle, where they are greeted with a view of the exhibition space that visitors before the renovation would have seen when first entering the Hall.

Approximately nine months have passed since the reopening of the Nara Buddhist Sculpture Hall. Overall, visitors have responded favorably to the renewal, although there have been complaints about the set route. Foreign visitors, in particular, are not satisfied with the captions. Although the captions are provided in four languages – Japanese, English, Chinese, and Korean – the Chinese and Korean captions are minimal. We understand that the number of foreign visitors is increasing each year and believe that foreign language support will become a major task for us in the near future.



Fig. 1
 なら仏像館正面外観リニューアルオープン後
 平成28年(2016)4月
 Façade of renovated Nara Buddhist
 Sculpture Hall, April 2016



Fig. 2
 なら仏像館第6室
 平成23年(2011)4月
 Nara Buddhist Sculpture Hall, Room 6,
 April 2011



Fig. 3
 奈良国立博物館第7室昭和20年代
 (1945～54)頃
 The Nara National Museum, Room 7,
 ca.1945-54



Fig. 4
 なら仏像館第6室リニューアルオープン後
 平成28年(2016)4月
 Renovated Nara Buddhist Sculpture Hall, Room 6, April 2016



Fig. 5
 なら仏像館第3室リニューアルオープン後
 平成28年(2016)4月
 Renovated Nara Buddhist Sculpture Hall, Room 3, April 2016

フンボルト・フォーラム・ベルリンの日本美術展示室： 概要とプレビュー

アレクサンダー・ホーフマン

ベルリン国立アジア美術館 キュレーター（日本美術）、ドイツ



略歴

ハイデルベルク大学にて東アジアおよびヨーロッパ美術を学び、席絵の伝統の研究により博士号取得。1999–2004年に同大学にて日本美術史講師。2004年夏より、ベルリン国立アジア美術館にて日本美術担当学芸員として勤務。「日本美術 - ジョン・C・ウェバー・コレクション」(2006)、「イケムラレイコ：これからもしくは儂い存在」(2011)、「虎・鶴・美女 - クラウス・F・ナウマンコレクションの東洋美術」(2016)等の特別展を担当。主な専門は、近世から現代までの日本の視覚文化、日本美術における社会経済史、日本美術史の分類学および認識論における諸問題。

発表内容

2017年1月8日をもって、ベルリン国立アジア美術館 (Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin) はベルリン郊外のダーレムにある建物を閉館して、ベルリン中心部の歴史地区にある、かつてプロイセン王やドイツ皇帝の居城があった場所に当時の建物を模して新たに建設される建物への移転準備に入った。そこでは、ベルリン国立民族学博物館、ベルリン市歴史博物館およびフンボルト大学の収蔵品も加えて、世界の現状に重点を置いた諸文化間の対話の中心的存在となるフンボルト・フォーラムの一員となる予定である。建物自体は、大通りの一端にあり、博物館島の名で知られ、世界文化遺産に指定されている国立博物館・美術館群に隣接する街の中心地で現在も建設中である。

フンボルト・フォーラムの日本美術展示室は、新しい建物の北西角最上階に当たる3階に入る予定である。展示室は長さ35メートル、幅21.5メートルほどの長方形で、総床面積は約750平方メートル、北側と西側の壁二面に窓が並ぶ。この空間には3か所から入ることができるため、来館者の流れがどのようになっても対応できるレイアウトにする必要がある。したがって、時代順の展示法が採用されていた場合には問題が発生していたかもしれない。結局、収蔵品と空間の制限や、目的論的物語性を重視する最近の美術史における批評、そして学際的アプローチを強調して作品の多角的な解釈を歓迎するフンボルト・フォーラムの使命を考慮して、日本美術を一つの概念で一括りにしての説明はしないことになった。全体的・包括的な展示形式よりも、展示品間の関係性をあまり強調し過ぎず入れ替えを行っても違和感のない形にして、展示品同士が展示内容を補い合うような、いくつかのテーマを組み合わせた形式にすることになった。定期的に展示を入れ替えれば、アーティストや外部のキュレーター、あるいは他分野の専門家が時折参加するという形で、美術館運営の現在の方向性とは異なる展開を取り込んでいくことも可能になる。テーマとしては、素材の多様性や歴史の広がり伝えるようなもの、そして、日本のさまざま時代において、何を美術としてとらえるかという問題に関わる言説や社会慣行のさまざまな側面に触れることを来館者に促すようなものが選定された。それらは次の8つのテーマで、戦略に従って展示ケースの置き場所や組み合わせを決めて、独立した部屋のように区画を設計して展示を行う。

茶の美術：作品を肌で感じ、それについて語る双方向性総合芸術

茶道具は初期の頃からコレクションにとって不可欠な要素であり、2000年にダーレムの美術館展示室が改修されて以来、茶室は生きた伝統として茶道を実演する舞台という役割を演じている。過去と現在をつなぐという意味で、茶室はさまざまな地元の人々と世界各地からの来訪者の出会いをもたらす最高の場所である。ここで来館者は、多目的で柔軟性のある空間という概念、そして平面や立体の芸術作品を収める陳列棚の原形といえる「床の間」といった、伝統的な内装の特徴をわかりやすい形で体験できる。茶会を実演もしくはビデオで上映することで、茶道の所作、もてなす側ともてなされる側のやりとり、茶器の扱い方といったことについていくらかでもイメージをつかんでもらうことができる。展示ではさらに、簡素な朝鮮陶器碗のような、実用品から審美的鑑賞の対象へと変容したものの、作品の名付け方、茶道具を記録した茶会記や蒐集品目録といったものも扱う。来館者は畳2枚敷きの空間で、現代の茶碗を実際に手に取り、同じようなタイプの由緒ある茶碗のことを詳しく学ぶことになる。つまり来館者は、日本の多くの伝統芸術で強調されているあらゆる感覚を使って感じ取ることの重要性や、西洋の人間にとってはより身近であるカントやヘーゲルの観念論の伝統における「純粹美」の定義とは異なっているかもしれない日本での美術の捉え方をじかに経験できるということである。

書院（書齋）の美術－接客の間の展示および枠組み装置としての「床の間」（15世紀末～16世紀中頃）

畳敷きの床や低い書き物机、そして「違い棚」や「床の間」といった枠組み装置を特徴とする書院造の登場を背景に、室町期の絵画や漆器、陶磁器、さらに中国（朝鮮を含む）由来の作品を展示する。そのほかに、足利将軍家の接客の間の「飾り」の文化と、室町時代に今でいうキュレーターのような役割を持ち、蒐集品目録の作成や美術品の飾り方の指示も行っていた「同朋衆」と呼ばれる専門化した美学指南役の出現についても検討する。

画像、文章、演技：上流階級文化における文学、美術、芸能の相互作用（17・18世紀）

このコーナーでは、絵巻物・書、筆記用具・小物類、能楽堂の能装束・能面に焦点を絞り、文学、美術、芸能の表現手段の関連性やモチーフの相互関係をたどる。また、文筆が担うさまざまな社会的・政治的役割のほか、文学についての学識ならびに上流階級に求められる素養として詩歌、書、それらほどではないものの絵画をたしなむことの重要性について検討する。時間があれば、規範教育の普及に用いる媒体としての木版印刷本を取り上げる。

日本の陶磁文化と宮殿のための磁器：実用品から美術品まで

この空間では、こじんまりした研究用展示室風の密度の高い陶磁器展示と、2つの展示ケースを使って国内用と輸出用の代表的な陶磁器の展示を行う。技法や材料に重点を置いた展示になる。磁器を例にとって、技法の伝播（朝鮮から日本、日本からヨーロッパ）と貿易を通じた交流について検討する。

絵画と表現の空間：屏風と襖（17～19世紀）

居城の接客の間にある障壁画が持つ没入型の効果に着想を得て、屏風をのせた台座2列が並べられ、奥の方には掛け軸を展示する「床の間」風ケースが配置された室内に入ると、来館者は絵が描かれた面に四

方を囲まれたような感覚を体験する。ここの展示ポイントとなるのは、象徴性の高い、外界と切り離された空間を創出する手段となっている屏風という形式である。そうしたことから、伝統的内装の多目的に対応する柔軟性に関連する伝統的絵画形式の可動性と、象徴的な意味合いを持つ屏風のような絵画を通じて空間に象徴的なメッセージを持たせる可能性について検討する。また、権力の表明に関わる問題や、国際交流における外交手段としての屏風という形式の魅力に関わる問題も取り上げる。

都市・地方における美術の大衆化 (17世紀末～19世紀)

ここでは、木版画のコレクション、江戸期の絵画、陶磁碗・漆椀、場合によって染織から例をとりながら、木版印刷革命が知識の普及に与えた影響と、近世初期に人口密集都市で高度に洗練され細分化された消費・芸能文化が出現した事情について検討する。この展示空間の一角では19世紀全体の作品を紹介するほか、例えば歴史画での天皇の役割など、(国の)伝統の創造に関する疑問が、文化の違いを超えてベルリンの国立美術館の絵画と比較することによって明らかになるかもしれない。

東洋の宗教美術

この展示室は南アジアから東アジアへの仏教伝来をメインテーマにしており、その一角に日本の彫刻、絵画、祭祀具が展示される。ここでは、地域を超えた関連性、日本における宗教的伝統の多様性、そして明治期に見られる信仰対象(宗教儀礼の偶像や祭祀具)から美術品への変容という3つの側面に注目する。

東アジアの近現代美術／美術の多地域側面に関する企画展用のホワイト・キューブ

中国・朝鮮・日本の作品を企画展としてともに展示する空間で、東アジアの20世紀と現代の美術の動向に重点を置く。

The Asian Art Museum, National Museums in Berlin's Galleries for the Arts of Japan at the Humboldt Forum: A First View

Alexander Hofmann

Curator, Arts of Japan, Asian Art Museum, National Museums in Berlin

Profile

Alexander Hofmann studied East Asian and European Art History at Heidelberg University. He received a Ph.D. with a thesis on the tradition of paintings executed on the spot (*sekiga*) and taught at his alma mater Japanese art history from 1999-2004. Since summer 2004 he is the curator for the arts of Japan at the Asian Art Museum, National Museums in Berlin. Major exhibitions include: "Arts of Japan - The John C. Weber Collection" (2006), "Leiko Ikemura: Korekara or the Exhilaration of Fragile Being" (2011), and "Tigers, Cranes, Beautiful Women - Asian Art from the Klaus F. Naumann Collection" (2015). His main fields of interest are the visual cultures of Early Modern to contemporary Japan, the socio-economic histories of the arts in Japan and questions of taxonomy and epistemology in Japanese art history.

Presentation Summary

As of January 8, 2017 the Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin (Asian Art Museum, National Museums in Berlin) closed its premises in suburban Dahlem to prepare for the move to a brand new building located on the former site of and modeled after the Palace of the Prussian Kings and German Emperors in the heart of Berlin's historic city center. There it will together with collections from the Ethnological Museum, National Museums in Berlin, the Municipal Museum Berlin and Humboldt University form part of the so-called Humboldt Forum, a center for dialogue between the cultures of the world with particular emphasis on the current state of affairs. The building itself is currently still under construction on a site located as the focal point at one end of a major thoroughfare and adjacent to the ensemble of national museums known as Museum Island, a designated World Cultural Heritage site.

The galleries for the arts of Japan at the Humboldt Forum will be located on the third or topmost floor in the northwestern corner of the building. They form a rectangle approximately 35 meters long and 21.5 meters wide, with a total floor space of approximately 750 square meters, and windows on the two exterior sides. This space is accessible via three entrances and thus the gallery layout has to allow for a multi-directional flow of visitors which might have created a problem if a chronological order had been adopted. However, in consideration of the limitations of the collection and the space, the criticism in recent art history of teleological narratives and the Humboldt Forum's mission to highlight multi-disciplinary approaches, open to multiple readings of objects, it was decided not to aim for a comprehensive representation of a single idea of Japanese Art. Instead it was decided to opt for a combination of thematic approaches which are meant to complement each other in an episodic, open and additive rather than a holistic-comprehensive fashion. Regular rotations will allow for the integration of ongoing developments and alternative narratives in the form of occasional interventions by artists, outside curators or specialists from other disciplines. The topics were selected to convey a diversity of media and historical breadth and to invite visitors to engage with various aspects of discourses and social practices which might at various times in Japan qualify objects as art. The following eight topics will be addressed in discrete room-like areas created through the strategic positioning and formation of display cases.

Arts of Tea: An Interactive Gesamtkunstwerk for the Experience of and Discourses about Objects

Tea utensils formed from the outset an integral part of the collections and since the renovation of the museum's galleries in Dahlem in the year 2000 a tea room serves as the stage for the actual enactment of this practice as a living tradition. Connecting past and present, the tea room is a prime site for the encounter between members of various local communities and an international audience. Here visitors experience defining features of traditional interiors such as the concept of a multi-purpose, flexible space and the *tokonoma* alcove as a proto-display case for two- and three-dimensional art works. Actual tea ceremony demonstrations, or alternatively, video presentations provide a glimpse of some notions of comportment, physical interactions and the handling of objects. Exhibits will furthermore tackle the objet-trouvé style transfer of objects, such as with simple Korean pottery bowls, from utilitarian contexts to one of aesthetic contemplation, the naming of objects and the proto-art historical documentation of tea utensils in tea diaries and collection catalogues. A platform of two tatami mats will serve as a station where visitors may actually handle modern tea bowls and explore documentation on historical bowls of similar types. They will thus experience first-hand the importance of a multi-sensual approach stressed in many traditional arts of Japan and a notion of art which might be different from more familiar definitions of "pure beauty" in the idealist Kant-Hegel tradition.

Art in the *Shoin* (Writing Studio) – Reception Room Display and the *Tokonoma* as Framing Device (Focus: late 15th–mid 16th c.)

The evolution of *shoin* style interiors with their characteristic *tatami* floors, low writing tables and display spaces which act as framing devices, such as alcoves with staggered shelves (*chigaidana*) or *tokonoma* alcoves, sets the context for the display of Muromachi period paintings, lacquers and ceramics, also including objects from China (and Korea). The cultures of reception room display (*kazari*) at the Ashikaga shoguns' court and the emergence of specialized aesthetic advisors called *dōbōshū*, who acted as proto-curators and also authored collection catalogues and instructions on display will also be discussed.

Image, Text and Performance: The Interplay of Literature, Visual and Performing Arts in Elite Cultures (Focus: 17th, 18th c.)

This corner will trace inter-media connections and motivic links between literature, the visual and performing arts with a focus on narrative painting and calligraphy, writing implements and accessories, and costumes and masks of the elite Nō theatre. The diverse social and political roles of writing will be discussed here, as well as the importance of erudition in literature, the composition of poetry, calligraphy, and to a lesser extent, painting as a requirement and prerogative of elite status. Wood-block printed books as a medium for the dissemination of canonical learning may occasionally round off this presentation.

Ceramic Cultures of Japan and Porcelain for Palaces: From Utilitarian Vessels to Works of Art

This space will include a small study gallery style dense display of ceramics and two display cases which feature examples for domestic use and for export. The focus will shift to technique and material. Taking the case of porcelain as an example, the cultural transfer of techniques (from Korea to Japan, from Japan to Europe) and contacts through trade will be discussed.

Painting and Spaces of Representation: Screens and Sliding Doors (Focus: 17th–19th c.)

Inspired by the immersive effect of wall paintings in the reception rooms of castle-residences, visitors will experience the feeling of being almost surrounded by painted surfaces in a room which is lined on two sides with pedestals for the presentation of screens and a *tokonoma*-style case for the display of hanging

scrolls on the far end. Here the focus will be on the format of screens as a medium for the creation of discrete spaces of high symbolic meaning. In this context both the mobility of traditional painting formats in connection to the multi-purpose flexibility of traditional interiors and the possibility to charge a room via paintings such as screens with symbolic messages will be discussed. Issues concerning the representation of power and the allure of the screen format as a diplomatic gift in international exchange will also be featured.

Popularizing the Arts in Urban and Rural Spaces (Focus: late 17th–19th c.)

The impact of the wood block print revolution on the dissemination of knowledge and the emergence of highly sophisticated and differentiated cultures of consumption and entertainment in the densely populated cities during the early modern period are discussed here with a sampling from the woodblock print collection, Edo period paintings, and ceramic and lacquer serving vessels, and occasionally textiles. The entire nineteenth century will be treated as part of this space and questions on the creation of (national) traditions, e.g. the role of the emperor in historical paintings, might be put into relief through transcultural comparisons with paintings from the National Gallery.

Sacred Arts of East Asia

A corner in this gallery, which takes as its main subject the transmission of Buddhism from South to East Asia, will be taken up by sculptures, paintings and some ritual implements from Japan. Three aspects will be highlighted here: trans-regional connections, the broad diversity of religious traditions in Japan, and the transition from icons and objects of religious cult practices to art objects in the Meiji period.

White Cube for Temporary Displays of Modern and Contemporary Art, and Trans-regional Aspects of the Arts in East Asia

Another space where objects from China, Korea and Japan might be displayed together in temporary exhibitions focuses on developments in the twentieth century and contemporary arts in East Asia.

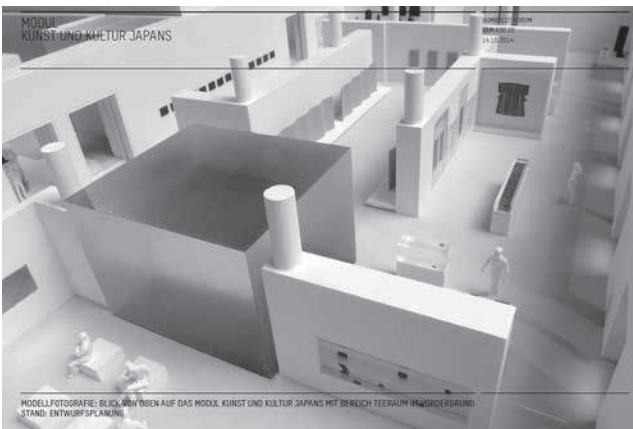


Fig. 1



Fig. 2

展示室の風景（模型） Views of the Galleries (Model) ©Ralph Appelbaum Associate, Berlin

「日本美術をみせるーリニューアルとリノベーションー」

登壇者 (敬称略)

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

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

岩田 茂樹 (奈良国立博物館 上席研究員)

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

野口 剛 (根津美術館 学芸課長)

モデレーター

救仁郷 秀明 (東京国立博物館 学芸研究部列品管理課長)

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



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

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

パネルディスカッション要約

(敬称略)

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

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

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

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

救仁郷：音声ガイドについては。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

パネリストの皆さま、そして会場の皆さま、ありがとうございました。（拍手）

Exhibiting Japan: Renewal and Renovation of Japanese Art Galleries

Panelists

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

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

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

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

Mr. Noguchi Takeshi, Chief curator, Nezu Museum

Moderator

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

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

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

Abridged Transcript

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

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

Kunigo: How about other foreign languages?

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

Kunigo: And audio guides?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ワークショップ

Workshop



1月31日 (火) ~2月2日 (木)
January 31 (Tue.)- February 2 (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、次の条件のいずれかを満たす者を優先して選定した。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。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。

Purpose

This workshop aimed to familiarize participants with the handling and conservation of Japanese cultural properties and to foster deeper networks among the participants. Priority was given to workshop applicants who fulfilled 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)

レイチェル・バークレイ	ダラム大学東洋博物館
モニカ・ビンチク	メトロポリタン美術館
ジーニー・剣持	ペンシルベニア大学
ビビアン・リー	ウースター美術館
森嶋 由紀	サンフランシスコ・アジア美術館
スン・ヨン・サン	ハーバード大学美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

(欧州、豪州)

エリーネ・ファン・デン・ベルフ	プリンセッセホフ陶磁器博物館、オランダ
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館、イギリス
メノー・フィツキー	アムステルダム国立美術館、オランダ
ヴィオレッタ・ラスコフスカ・スモチンスカ	日本美術技術博物館マンガ、ポーランド
ガリーナ・パブロヴァ	ロシア美術館、ロシア
アンナ・サヴェルエヴァ	エルミタージュ美術館、ロシア
ナタリー・ザイツ	ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、オーストラリア
ルシアン・スミス	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、イギリス
ウタ・ヴェーリッヒ	リンデン博物館、ドイツ
コーラ・ビュルメル	ドレスデン美術館 陶磁器コレクション、ドイツ
アイヌーラ・ユスポワ	プーシキン美術館、ロシア

Participants

United States

- Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)
- Dr. Jeannie Kenmotsu (University of Pennsylvania)
- Dr. Vivian Y. Li (Worcester Art Museum)
- Dr. Yuki Morishima (Asian Art Museum of San Francisco)
- Dr. Seung Yeon Sang (Harvard Art Museums)
- Dr. Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Europe and Australia

- Ms. Rachel Barclay (Oriental Museum, Durham University, UK)
- Ms. Eline van den Berg (The Princessehof National Museum of Ceramics, Netherlands)
- Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland, UK)
- Mr. Menno Fitski (Rijksmuseum, Netherlands)
- Ms. Wioletta Laskowska-Smoczynska (Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Poland)
- Ms. Galina Pavlova (The State Russian Museum, Russia)
- Ms. Anna Savelyeva (State Hermitage Museum, Russia)
- Dr. Natalie Seiz (Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia)
- Mr. Lucien Smith (Victoria and Albert Museum, UK)
- Dr. Uta Werlich (Linden-Museum Stuttgart, Germany)
- Ms. Cora Würmell (Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Germany)
- Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russia)

ワークショップ1日目：文化財取扱講座 Workshop, Day 1: Handling

2017/1/ 31(Tue.)

九州国立博物館 Kyushu National Museum

オリエンテーション Orientation



島谷 弘幸館長 (九州国立博物館)
Mr. Hiroyuki Shimatani (Executive Director, Kyushu National Museum)

バックヤードツアー Behind-the-scenes Tour



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

講師：酒井田 千明氏 (九州国立博物館学芸部企画課アソシエイトフェロー)

Instructor: Ms. Chiaki Sakaida (Researcher, Planning Div., Curatorial Board, Kyushu National Museum)



文化財取扱講座(刀剣) Handling workshop on swords

講師：望月 規史氏 (九州国立博物館学芸部文化財課研究員)

Instructor: Mr. Norifumi Mochizuki (Assistant Curator, Cultural Properties Div., Curatorial Board, Kyushu National Museum)



陶磁器のワークショップでは、箱紐の結び方・茶入の仕覆の緒の結び方・風呂敷の包み方について体験していただいた。

まず最初に、日本では古来より道具を箱に入れて大切に保管し、伝える文化があることについて、簡単なレクチャーを行った。特に、茶道具は、箱そのものに価値が生まれて大切にされ、持ち主が変わる度に箱が増えることを、三重箱になっている収蔵品をご覧いただきながら説明した。

次に、箱紐・茶入の仕覆の緒の結び方、風呂敷の包み方について実際に私がやって見せた後に、参加者全員に体験していただいた。まず、箱紐は、「四方左掛け」「四方右掛け」「つづら掛け」「胴紐」の標準的な四種類を用意し、結び方の資料を配布した上で、参加者全員が体験できるように三人ずつのグループに分けて実施した。さらに風呂敷の包み方、そして茶入の仕覆の緒の結び方二種一荘り付けの際の結び方・休め紐についても体験していただいた。

風呂敷については、なぜ風呂敷に包むのかという質問も出た。日本では古来よりものを大切に扱うために包んで保管する習慣があったこと、そして道具類の包みについては、箱を守るためや、箱を含めたいくつもの付属品を一式として纏めるために用いられることを説明した。

海外の日本美術を収蔵する美術館でも、茶道具以外は箱に入れずに保管されているものも多いという。そのためか、箱紐の結び方について不安に思われている方々が多く、熱心に何度も結び方を練習されていた。また、風呂敷の包み方と茶入の仕覆の緒の結び方についても興味深く練習された方々も多かった。

ワークショップ後に「実践的でよかった。」「とても勉強になったので、またやってほしい。」との声を多数いただいた。将来的にも、今回のワークショップのように、実践的かつ、海外の日本美術研究者にとって普段改めて反復する機会がない内容について、日本に来日されたからこそできるワークショップを開催する意義があると思われる。

Handling Workshop Summary: Ceramics

Chiaki Sakaida (Researcher, Planning Div., Curatorial Board, Kyushu National Museum)

In this workshop, rather than handling ceramics directly, participants learned through hands-on experience how to tie strings around traditional boxes for objects, how to tie the drawstrings of *shifuku* (pouches for tea caddies), and how to wrap the boxes with *furoshiki* (square cloths).

First I explained how Japan has an traditional culture of storing utensils in boxes and passing them down through the generations, and how the boxes themselves, especially those for tea utensils, are highly valued. I showed the participants three boxes nested inside one another to illustrate that whenever a utensil changed hands, its new owner would add a larger box to encase the others.

After I demonstrated how to tie strings around the boxes, tie the drawstrings of *shifuku*, and wrap the boxes in *furoshiki*, the participants practiced. There are four basic ways of trying strings around boxes: *yoho hidarikake*, *yoho migikake*, *tsuzura kake*, and *dohimo*. I passed out instructions and divided the participants into groups of three to practice these four basic methods. Participants also practiced wrapping boxes in *furoshiki* as well as two methods of tying the drawstrings of *shifuku*: one for when the *shifuku* is displayed (*kazari tsuke*) and another for when it is not in use (*yasume himo*).

In answer to a participant's question about why boxes are wrapped in *furoshiki*, I explained that since long ago, there has been a custom of wrapping valuable objects for storage. In addition, boxes for valuable objects are wrapped to protect the boxes themselves, while multiple boxes with objects of the same set are wrapped together to form a single bundle.

Many museums outside of Japan with collections of Japanese art store objects other than tea utensils outside of their respective boxes. Many participants were therefore unfamiliar with the methods introduced in the workshop and practiced eagerly. After the workshop, participants noted that the hands-on approach was beneficial and that they would like to attend another similar workshop in the future. I believe it would be meaningful to hold other hands-on workshops for foreign researchers of Japanese art with content that is possible only in Japan.

今回のセミナー出席者に対して、金属工芸の分野からは日本刀の取り扱いについてのレクチャーを行った。開催にあたっては、わかりやすく興味をもって頂けるような解説を心掛けるとともに、事故や怪我が起こらないよう安全面についても十分配慮した。レクチャー内容は下記の通りである。

刀剣の取り扱いについては、望月規史(文化財課研究員)が実演と解説を行い、進村真之(交流課主任研究員)がこれを補助した。なお、解説通訳については、京都国立博物館のマリサ・リンネ氏に依頼した。

今回のレクチャーで使用した日本刀は計2口で、日本刀の保管・展示にかかる取り扱い方法の実演と解説のために、昭和時代に製作された現代刀を用いた。また、日本刀の研磨に関する説明に際しては、学芸員資格実習用を目的として当館が刀匠・研師に近年発注製作した新作刀を活用した。

日本刀は、保管や展示に際してとりわけ細心の注意を払う必要のある文化財である。そのため、収蔵庫での保管方法のほか、鞘払い・鞘戻しを行う際の注意点、丁字油の塗油方法を、実演と質疑を交えながら解説を行った。また、刀剣の受け渡し方法については、お互いに声を掛け合う、刃側を受け渡す方へ向けない、などの基本的な注意事項を示しつつ、望月と進村でデモンストレーションを行った。一連の取り扱いについて説明をした後、刀剣の展示方法について、展示でも使用している専用刀架を用いて実演した。その際、太刀と刀の違いについても触れ、展示の際の留意点を説明した。

日本美術は様々な分野に及ぶものではあるが、なかでも刀剣類についてはその特殊性の高さゆえに、欧米の美術館・博物館ではその取り扱いについては各館とも苦心していることが今回のセミナーを通じて改めて浮き彫りになった。今後は作品の調査研究だけでなく保管や展示についても我が国の刀剣分野の担当者が助言や協力をできる環境づくりをしていくことが、今後の課題のひとつであると認識した。

Handling Workshop Summary: Swords

Norifumi Mochizuki (Assistant Curator, Cultural Properties Div., Curatorial Board, Kyusu National Museum)

On this occasion, I gave a lecture on the handling of Japanese swords, which fall within the genre of metalwork. I attempted to provide clear explanations that would stir the interest of the participants while taking precautions to avoid accident or injury.

I carried out the demonstration and provided the explanations with the assistance of Masayuki Shinmura, a curator in the Exchange Division. Melissa Rinne of the Kyoto National Museum was the interpreter.

Two swords were used during this lecture. When demonstrating how swords are handled for storage and exhibition, I used a modern sword created in the Showa era. When explaining the sword polishing process, I used a new sword that the Museum commissioned from a sword maker and a sword polisher for the purpose of hands-on tests for certifying curators.

Japanese swords must be handled with extreme caution during exhibition and storage procedures. I covered important points regarding sheathing and unsheathing, and explained the process of applying clove oil to the blade while taking questions from the participants. Next, together with Masayuki Shinmura, I demonstrated how to pass a sword while explaining basic points such as the importance of verbal cues and not pointing the cutting edge towards the recipient. I also explained the differences between *tachi* and *katana*, as well as points to consider when exhibiting them.

It became clear during the seminar that because of the highly unique quality of Japanese swords within Japanese art, museums abroad struggle with the task of handling them. I realized that it is important to create an environment in which Japanese sword experts can provide guidance and cooperation with regards to storage and exhibition, not just research and surveys.

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

2017/2/1 (Wed.)

泉山磁石場見学 Izumiyama Jisekiba (Porcelain clay deposit), Arita



佐賀県立九州陶磁文化館 The Kyushu Ceramic Museum, Arita



鈴木 由紀夫館長 (佐賀県立九州陶器文化館)
Mr. Yukio Suzuta (Director, The Kyushu Ceramic Museum,
Arita)



柿右衛門窯 Kakiemon Kiln, Arita



15代 酒井田 柿右衛門氏
Mr. Kakiemon Sakaida XV



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

2017/2/2 (Thu.)

株式会社 西山 Nishiyama Corporation Factory, Hasami



代表取締役社長 太田 聖氏
Mr. Kiyoshi Ohta, President



伊万里大川内山 Ookawachiyama (Historic site of Nabeshima ware), Imari



伊万里市教育委員会生涯学習課副課長 船井 向洋氏
Mr. Koyo Funai, Deputy Director, Imari City Board of Education, Lifelong Learning Division



中里太郎右衛門陶房 Nakazato Tarouemon Kiln, Karatsu



14代 中里 太郎右衛門氏
Mr. Tarouemon Nakazato XIV



意見交換会

Feedback Session



2月3日（金）アクロス福岡 セミナー室 2

February 3 (Fri.) ACROS Fukuoka, Seminar Room 2

2017年2月3日（金）意見交換会

会場

アクロス福岡 セミナー室 2

司会

鬼頭 智美 東京国立博物館学芸企画部広報室長

参加者（敬称略）

（米国）

モニカ・ビンチク	メトロポリタン美術館
ジーニー・剣持	ペンシルベニア大学
ビビアン・リー	ウースター美術館
森嶋 由紀	サンフランシスコ・アジア美術館
スン・ヨン・サン	ハーバード大学美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

（欧州）

レイチェル・バークレイ	ダラム大学東洋博物館、イギリス
エリーネ・ファン・デン・ベルフ	プリンセッセホフ陶磁器博物館、オランダ
ロジーナ・バックランド	スコットランド国立博物館、イギリス
メノー・フィツキー	アムステルダム国立美術館、オランダ
ヴィオレッタ・ラスコフスカ・スモチンスカ	日本美術技術博物館 マンガ、ポーランド
ガリーナ・パブロヴァ	ロシア美術館、ロシア
アンナ・サヴェルエヴァ	エルミターージュ美術館、ロシア
ナタリー・ザイツ	ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、オーストラリア
ルシアン・スミス	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、イギリス
ウタ・ヴェーリッヒ	リンデン博物館、ドイツ
コーラ・ビュルメル	ドレスデン美術館 陶磁器コレクション、ドイツ
アイヌーラ・ユスーポワ	プーシキン美術館、ロシア

（日本）

田沢 裕賀	東京国立博物館
横山 梓	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
島谷 弘幸	九州国立博物館
伊藤 嘉章	九州国立博物館
楠井 隆志	九州国立博物館
酒井田 千明	九州国立博物館

抄録

鬼頭(司会)：皆さん、おはようございます。フィードバックセッションということで、皆さんから、これまでのプログラムについての質問やコメント、次回はこんなことを企画してほしいなど、自由にお話していただきたいと思っております。

田沢：本事業も今年が3年目、今後どのような内容でこの事業を継続していくのが良いのか、また、オリンピックに向けてどのように日本の文化を紹介していくのか、ということを考えております。専門家会議で、外国での日本のイメージという話になりました。現在日本というと折り紙、茶の湯、漫画、アニメといったイメージで一般的に認識されているけれど、ずっとそれだけで良いのか。もっと日本側から発信したいもの、海外からの視点を取り入れた新しい日本像をオリンピックに向けて世界中に戦略的に広めていけるのではないかと、というような意見を聞きました。特に、博物館・美術館で日本文化関連の仕事に携わり、海外との窓口が一番なりやすい皆さんのお考えを伺えたらと思います。

バークレイ：私は日本文化の専門家ではなく一般的なアジア美術学芸員で、今回が初来日です。私は、自分自身の仕事を通して中国、日本、そして東南アジアと幅広く様々な国の事物に関われることを気に入っているのですが、今回は日本に特化してたくさんのことを学ぶことができました。特に今年のテーマである陶磁器には個人的にとっても関心を持っているので、非常に為になる内容でした。プログラムに加えて、日本の文化・美術に関心を持つ方々と、コーヒーを飲みながら、あるいは夜に、いろいろと情報交換できたのも有意義でした。その両面から学んだ多くのことを、今後教育活動や博物館での業務に生かしていきたいと思っております。プログラムの構成は非常によく考えられていて、多くのことをバランスよく網羅し1分たりとも無駄にならないような内容で、ぜひまた日本に来たいと強く思われました。私はこのプログラムに参加できたことに心より感謝しておりますし、他のアジア美術学芸員も同じだと思います。時に他のアジアの国が大きな影響力をもつような状況がある中、日本がこのプログラムによって、私のようなアジア美術全般の専門家にも日本美術にだけ集中できる機会を提供して下さるのは素晴らしいことです。

ヴェーリッヒ：私も日本美術ではなく東アジア美術の専門家です。ワークショップはネットワークづくりの素晴らしい機会になりました。日本に来ることができてとても嬉しく思います。私は日本語ができないので一人では有田に行くのは難しかったと思うのですが、今回のワークショップでは、有田で仕事場の様子を拝見し素晴らしい職人の皆さんにお会いすることができました。先ほど、日本が海外の美術館においてどのように展示されるかという点に言及されましたが、これは非常に重要な問題だと思います。ドイツ人は、日本といえば未だに浮世絵、侍、芸者を思い浮かべます。このイメージを変え、もっと現代的な日本を示すためには、どうすれば良いのでしょうか。一つの例として、ドイツでのここ数年の日本、韓国、中国研究について申し上げますと、韓国研究は以前はあまり行われていなかったのですが、現在、日本研究や中国研究以上に盛んです。韓国政府が、韓国研究推進のために多額の資金を投入した結果です。日本政府も同様の投資をすれば、同じ様な成果が上げられると思います。重要なのは、特に2020年オリンピック・パラリンピックに関連して、どのように日本を海外でみせていくのかを議論することではないでしょうか。

島谷：欧米から見た日本というのは、浮世絵、侍、芸者が3つセットになっていて、いつまでも続いているということですね。これには、欧米に向けての情報発信が今まで十分ではなかったということが原因にあると思います。例えば、現在文化庁の海外展を年に2回開催しているのですが、欧米1回とアジア1回の年に2回のみ。つまり、アメリカを除けば、多くの国では10年に1回程度の開催となり、日本が理解される機会が十分でない状況です。私は、2020年というのは一つの通過点であると考えています。オリンピック・パラリンピックに向けて、日本で大きな展覧会を開催し、それを通過点として、アメリカ、ヨーロッパ、オースト

ラリアといった各国でも日本美術の展覧会実現を目指していきたい。オリンピック・パラリンピックの前後であっても日本に来ていただけるような仕組みを作れたらいいと思います。また、バラバラの形で日本美術の情報を発信するのではなくて、各国の関係者が協力しながら発信していくと、より強いものになるのではないかと考えております。

鬼頭：今年の東京でのシンポジウムのテーマが、「日本美術を見せる」だったこともありますし、どのように日本を見せたいか、アメリカ・ヨーロッパ・オーストラリアの方々、ご意見を伺えますか。今回のプログラムを通じて感じられたことでもいいですし、今現在すでにプロジェクトを持っていらっしゃる方はぜひその企画についてお聞かせください。

ユスポワ：今回、とても友好的な雰囲気の中、旧知の日本美術専門家の方々そしてまた新たにお会いする方々とお話できて、本当に素晴らしかったです。ネットワークが今動き始めていると思います。これまで、意見交換と情報共有をしてきましたが、関係者間の連携が重要だと思いました。エルミタージュ美術館でもモスクワでも、樂焼の展覧会が大成功を収めました。来年には、ロシア政府からの提案によって日本美術の特別展を行う予定です。

鬼頭：エルミタージュ美術館で開催された樂の展覧会ではどのような評判だったのか、またその経験を通して日本美術の展覧会というものに、どのような感想をお持ちになったか、エルミタージュ美術館のサヴェルエヴァさん、お聞かせ願えますか。

サヴェルエヴァ：まずは、お招きいただいたことを感謝申し上げます。シンポジウムの発表では、他館の展覧会での照明、色彩、配置、博物館・美術館の改装等の事例を知ることができ、刺激を受けました。私達の館でも参考にしたいです。有田と鍋島には来たいと数年来考えながら実現できないでいたので、今回九州でのワークショップは素晴らしい機会になりました。これはエルミタージュ美術館での将来の展覧会と関わるものでもあります。私達はほぼ毎年日本美術の特別展を行っており、今年は個人コレクションに基づく根付と明治期の美術との2つの特別展を企画しました。去年が樂で、来年は20世紀の装飾美術、鏝の展示を行いたいと考えています。エルミタージュ美術館は鏝の大きなコレクションを所蔵しています。コレクションにどのような作品があるかによって、どのような展示ができるかということが決まってきます。

鬼頭：それぞれの館が持っているコレクションによって、企画できる内容は違ってくるわけですね。さて、今九州でのワークショップの話が出ましたが、他にも皆さん何かコメントはおありでしょうか。

フィツキ：実に素晴らしい機会でした。私は数えきれないほどの回数有田に行ったことがありますが、それでも今回多くのことを学びました。本当に、これ以上はないというぐらいの素晴らしい内容でした。

ビュルメル：私も学生時代に有田には行ったことがあったのですが、今回の訪問には感激しました。私達のコレクションにある陶磁器の発祥の地である泉山磁石場を目にし、実際にそれらが焼かれた窯元を訪れたこの感動を、作品を目にする人たちに伝えられたらいいと思います。日本の陶磁器がどこでどういうふうに作られているのかということ伝えられれば、より作品に対する理解も深まるでしょう。シンポジウムの中で、展示についての様々な発表を聞いたのも刺激になりましたし、他館の例はとても参考になりました。将来的にはより伝統的な日本の陶磁器の展示も考えていけたらと思います。

ラスコフスカ・スモチンスカ：二点お話ししたいと思います。まず、九州でのワークショップは、初めて訪れた人にとってだけでなく専門家にとっても素晴らしいプログラムでした。詰め込みすぎて疲れ果てるとい

うこともなく、プログラムの内容を非常にバランスよく構成して下さった皆さまに感謝申し上げます。もう一点、学芸員ではなく国際関係担当の私をこのプログラムに参加するようお招きいただきまして、ありがとうございます。田沢さんが仰った、どのように日本美術をヨーロッパに広めるべきかという点に関して、特に、小さな美術館・博物館が現実的に出来ることについて申し上げますと、ネットワークの重要性があげられます。単に情報の共有という点だけではなく、展覧会の企画という面からも、例えば共同で巡回展をするのもいいかもしれません。私たちのようなポーランドの小さな美術館が日本から陶磁器の展示を持ってくるというのは、予算的にとても難しいですが、もしある展覧会がヨーロッパに来て、例えば英国やドイツから巡回するのであればずっと容易になります。このような企画は効果的ですし、芸者・富士山・折り紙以外のものを見せる機会にもなると思います。ポーランドでは、特にクラクフ周辺では、ここ20～30年の間に芸者・富士山・折り紙というのは既によく知られるものとなっていて、人々はもっと深く日本美術を知りたいと思っています。今後さらにいろいろな情報が共有できればと思います。

鬼頭：確かに、今回の事業で皆さんに集まっていたいただいた大きな目的には、とにかく実際にお会いいただいて情報交換をするということがあります。バックランドさん、いかがでしたか。

バックランド：昨夜皆で話していたのは、感情的な経験の重要性についてです。例えば、日本式の旅館に泊まって和食を食べるということ、これは日本でしかできない経験です。そういった経験がもっとできれば素晴らしいと思います。主催者の方々は、外国人は畳の上に正座をしたり布団で寝たりしたくないのではと心配されたというお話がありましたが、外国から来た人々にとっては実際はとても素晴らしい経験となります。参加者がこのような日本ならではの経験をする機会を制約しないで下さるよう、どうかお願いしたいと思います。もう一点気付いたのは、他館の収蔵品について、特に小さな博物館・美術館に関しては、お互いあまりよく知らないということです。それぞれの館の収蔵品の要約を事前に準備ができればよかったです。今回は事前に準備する宿題をあまり与えられないまま日本に来てしまいました。専門家会議に関しても、もっと構成が事前に整っていれば、もっと準備をして、情報交換できたと思います。3点目として、私たちは、侍・芸者・富士山といった日本のイメージの原因でもあるということです。伝統的美術品、近世もしくはもっと古い時代の作品が、私たちの収蔵品の主要なものとなっています。これら古い時代の美術や文化についての情報は得ることができますが、現代に関しては難しいのが現状です。これはおそらく東博の守備範囲ではないかもしれませんが、現代の作家について知識を得て、実際に工房などを訪ねることができたらとても面白いと思います。今回、私たちは現代の陶芸家にお会いしましたが、彼らは歴史に深く根差した伝統を守りつつ制作を続けています。現代の日本の芸術的創造がこのように生き生きとしているということを来館者に印象付けるような展示を、私たちの館でも行えたらと望んでいます。

リー：先ほど皆さんが仰ったことに私も同感で、このシンポジウムとワークショップは素晴らしかったと思います。特に私は、日本美術ではなく、中国の近・現代美術の専門家ですので、今回は本当にはっとさせられるような経験の連続でした。どのように日本美術を海外で見せるかということについて考えると、例えば米国では、多くの美術館・博物館ではアジア美術部門の担当者は1人しかいないのです。他の収蔵品に比べて規模が小さく、また予算的な制約があるからです。日本美術をどのように広め、見せるかという点については、ニューヨーク、サンフランシスコ、シカゴ、クリーブランドといった大都市以外の場所での方法を考えることになると思います。アメリカ人の多くが大都市以外の場所に住み、その近隣の美術館を訪れるわけですが、その美術館には、私のように複数の国の美術を担当し日本美術が専門ではない学芸員しかいないかもしれません。そういった日本美術専門ではない学芸員達とどのように協力関係を築くかというのは大切なことです。実際、ウースター美術館のアジアコレクションの大部分は日本美術なので、今回のプログラムに参加し、日本美術を多数見て学び、多くの日本美術専門家の方々とネットワークづくりができたのは、私にとってとても重要なことで、このネットワークをこれからも継続していきたいです。また、今後ウ

一スター美術館で、日本美術に焦点を当てた展覧会やプログラムを作っていくことを考えています。日本美術そしてアジア美術が、一般的にいかにつえられているかということに関連して申し上げますと、日本では、多くの素晴らしい芸術家達が現在も芸術創作を行い、伝統を受け継いでいるので、いかにこうした伝統が息づき、日本の社会の中で今も影響力を持っているかということを示す展覧会が開催できると良いと思います。現在、まだ準備段階ですが、京都の呉服屋さんと協力して着物のデザインに関する展覧会を構成したいと考えています。アメリカ人の多くは着物が大好きです。しかし芸者や侍と関連するファッションとして理解しています。私達は、呉服屋さんと直に一緒に仕事を進めて、着物の現状、着物を今でも売っている、作っているという方々の仕事、将来の展望といったものを見せていきたい。この展覧会が、一般の方々が、芸者と着物という決まりきった考え方を離れて新しい考えを持つきっかけになればと思っています。

スミス：私は今回初めて日本を訪れ、素晴らしい時間を過ごしました。これを機に今後もっと日本に来ることになると思います。この事業について3点に絞って申し上げますと、まず多様な活動をし多くの素晴らしい場所を訪れたということ、そして初めてお会いする参加者の皆さんとプログラムを通じて交流する貴重な機会をいただいたこと、そして、一瞬たりとも私たちが困ることがないように通訳の方々を終始行き届いた配慮をして下さったことに感謝申し上げます。日本美術と文化をどう見せるかについて申し上げたいのは、一つのイベントが持ちうる力を過小評価してはいけないということ。V&Aでは「フライデー・レイツ」という22時までの夜間開館イベントを毎月最終金曜日に行って、5000人から7000人の方に訪れていただくほど好評を得ているのですが、ごく最近日本をテーマにして素晴らしい成功を収めました。色々なパフォーマンス、トーク、ワークショップ、お酒の飲めるバーがあって、日本の音楽を流して、たくさん違ったタイプの方々、プロ意識の高い方、若い方も、また普段は美術館を訪れないような方々も来て下さいました。でもそういう方々に一旦いらしていただければこちらとしては成功したも同じ事、というのは、その方たちはその場で、江戸・明治期の作品が多いコレクションと並んでより現代的な日本文化の側面をも見ることになるのです。この種のイベントの良い点は、比較的直前のお知らせでも多種多様な日本文化に関連する専門家を集められること、そして、このような一回きりのイベントの場合には長い準備期間の必要もなく、一回限りのイベントですので、その地域に関連するスポンサーの支援も得られる場合が多いことです。このようなイベントは成功を収める可能性が高く、その効果は長期的に継続します。特に、これまで美術館いच्छらなかつたような方々にご来館いただくきっかけになります。是非皆さんにもいろいろな場所でこの種のイベントを考えていただきたいと思っています。

ビンチク：色々な刺激を受け、また工房や窯元を訪れてたくさんのことを学びました。メトロポリタン美術館は幸い絵画だけではなく工芸品を含む充実したコレクションを持っていますが、工芸品コレクションの一部はまだよく知られていないのです。特に、陶磁器、漆器、テキスタイルなどについて、もっとすべきこと、学ぶことがたくさんある。これは工芸品の専門家として私の仕事となるので、今回私自身の専門性をさらに高めることができる機会を与えていただいて感謝しております。今後の議題として、作品の収集を挙げたいと思います。ヨーロッパでも同じ状況かどうかは分からないのですが、ニューヨークでは日本美術の若い収集家がないのです。また、近年、収集の方法が変わってきています。現代の収集家は現代陶磁器あるいは絵画だけ、もしくは考古遺物のみ、といった細分化された分野に焦点を当てるようになってきていて、日本美術の包括的なコレクションを作ろうという人はいないのです。若い世代に、私達と一緒に日本美術の新しいコレクションを作ったり日本美術の新たな側面に着目して紹介していったりしようという人もいません。これは、現代の日本をどう紹介するのか、現代日本美術をどう展示していくのか、次世代の収集家はいつたい誰になるのか、既存のコレクションは今後どうなっていくのか、今後どのように日本美術の幅を広げていくのかということと関連します。もう1点申し上げますと、私たちは膨大な量のコレクションを扱っているため、残念ながらその多くについて詳しく調査ができていません。私たちは一種の総合職で、あまり専門的に深い

仕事はできていないと感ずることがあります。もっと研究が出来ればいいのですが、この点では、より研究資料や研究対象の作品が身近にある日本の研究者仲間達から学びたいと考えています。今後、より密に連携を図って、研究や展覧会の企画において日本の研究者の方々にご協力いただければ幸いです。

サン：ご存じのように、来年2018年は明治維新から150周年に当たります。これを記念して、ボストンでは、研究者を招いて大規模な国際シンポジウムが開かれる予定です。この機会に合わせて具体的に展覧会の企画はあるのでしょうか。

バークレイ：2020年に向けて何か準備しようとしていたところに、2か月ほど前、急に大使館から「2018年に何か展覧会をできないか」と言われました。ダラム大学東洋博物館では、毎年博物館学専攻の学生が展示を構成するので、彼らに、1年間かけて日本について勉強して日本の歴史についての展示を2018年夏に行うという課題を与えることにしました。大使館、領事館などの後援も受けて行います。明治期の素晴らしい作品が当館に所蔵されているので、それらを教材としても使えればと思います。

ヴィルバー：クリーブランド美術館でも、小規模なものですが何か企画できたらと思っています。

ユスポワ：ロシアでの明治時代に関する展覧会というと、既にお話に出ましたが、ロシアでおそらく最大と思われる個人コレクションから700点ほどの作品を展示して、明治に関する大規模な展覧会を現在エルミターージュ美術館で開催しており、4巻組のカタログも出版しました。2017年7月には、モスクワにあるクレムリン美術館で、ハリリコレクションから70点ぐらゐを展示し「帝国日本時代の豪奢：N.D.ハリリコレクション所蔵の明治時代の美術品 (Luxury of Imperial Japan: Works of art of the Meiji era from the collection of N.D. Khalili)」を開催します。カタログも出版予定です。

鬼頭：九州国立博物館の伊藤副館長は、以前万国博覧会の展覧会もされました。明治の記念の年に何かお考えのこととおありでしょうか。

伊藤：九州国立博物館は平常の展示では江戸時代までを守備範囲としているので、明治時代の展覧会というのは今のところ考えておりません。私は以前、19世紀日本の工芸品の展覧会企画のため、欧米各国の美術館へ調査に行きました。19世紀後半は日本の美術・工芸品が一番世界に出た時代で、そのときに日本から出たものが先ほどのお話にもあったようにメトロポリタン美術館にもエルミターージュ美術館にもボストン美術館にもあり、多くの場合は展示室ではなく倉庫の奥のほうに収蔵されています。ですから、皆さんがご自身の館の収蔵庫の隅っこをもう一度ご覧になると、19世紀後半に収集された明治時代の面白い工芸品が眠っているかもしれません。それはもしかしたら展覧会になるのではないかと。最近、日本の国内でも明治時代の工芸品は人気があります。精緻な技の粋を見せる精巧な作品が多く、それは今の日本が評価されている点にもつながる部分です。そういった面を展覧会でも見せていただければ、日本への理解を深めるための面白いきっかけになるのかなと思います。もう一点、我々はこれまで、日本文化をご存知の方々への日本美術の紹介を中心に行っていました。しかし近年、外国人の来訪者に日本文化・美術をいかに伝えるかという点でも懸命に努力しております。政府の方針もあって、多言語でのキャプション・解説の提供も行っています。とはいえ、単に解説に翻訳を付けるだけで本当に伝わるのかという疑問があります。ここにおいでの方の皆さんの多くは、日本文化というものをあまり知らない方々に日本の美術品を紹介するというのをずっとしていらっしゃる。皆さんは一体どのように日本の文化・美術を、文化的背景をあまり知らない方々に伝えていらっしゃるのかというのを、今後伺ってみたいし、情報共有して各館で活かしていけたら良いと考えています。

田沢：今までのお話と関連して、過去一年間に行った事業についてご報告します。去年の意見交換会の場で、海外の美術館・博物館所蔵の日本美術で整理を必要とするコレクションがあれば、私共もお手伝いします、というお話をしました。そこから、去年エルミタージュ美術館、ロシア美術館などロシアの美術館に伺って、多くの作品を見せていただくことになりました。すると、知られていないコレクションがあり、その中には複製もたくさん含まれているということも分かりました。このように、一緒に実際に物を見て相談すると、いろいろな整理が進むだろうということを感じました。ですから今後も調査や整理の協力が必要な在外のコレクションについての情報共有も継続してぜひ進めていきたいと思います。また、今回のワークショップでは窯場を訪れましたが、これは去年ビンチクさんが提案して下さったことが発端です。例えば、自分の美術館に日本の陶磁器が展示されている。日本のどこから来たのかという有田から。それを頭で知っているだけでなく実際にその場所を訪れることの意味は大きいに違いない、というご提案で、皆さんの賛同を得て、陶磁器がご専門の酒井田さんにもご協力をいただいて、今回のプログラムが可能になりました。今後も、そういった提案を受けて、日本の専門家の協力を得ながら良いプログラムをつくっていったらと考えています。さて、今後のシンポジウムについてですが、スミスさんが触れられたように、各国で日本美術を紹介する様々な試みがある。伊藤さんも仰いましたが、そういう試みのいろいろな例を出し合っていたらもしかしたらそれもシンポジウムの大きなテーマになるかもしれない。皆様にそういった具体的なイメージがおありでしたらぜひお聞きしたいと思います。

ヴェーリッヒ：次回のワークショップのテーマとして、テキスタイル、特に着物はどうでしょうか。非常に魅力的で広く知られていながら深く理解はされていないものなので、本事業のワークショップで日本のテキスタイルとその工房について学べたら非常に有益だと思います。

ファン・デン・ベルフ：日本の様々な美術品が時代ごとにどのように影響し合ったかを学べたことがとても面白かったです。このプログラムは、お互いから学び合える素晴らしい機会です。私もとても良い経験をさせていただきました。ありがとうございます。

ビンチク：来年というよりもっと長期的な観点から今後のプログラムについて提案したいと思います。私達は、沖縄の漆器、紅型を収蔵品として有していたとしても、琉球、沖縄についてあまりよく知らず、文献も少ないため、生産地の特定すら難しいことがあります。沖縄には、芭蕉布、象嵌、漆器といった独特の技術があるとも聞いていますので、今後、装飾品や建築、絵画などを含む沖縄の文化をテーマにして、より理解を深めていくのはどうでしょうか。沖縄まで行くには費用がかかるかもしれませんが、素晴らしいプログラムになるのではないかと思います。

ザイツ：この旅を通して多くの新たな発見があり、これから私の美術館に所蔵されている陶磁器コレクションをより理解することができると思います。実は、日本美術は私達が収集した初のアジア美術であり、それは1880年代にシドニーとメルボルンで開かれた国際展示会にて展示された明治の陶磁器なのです。これらのコレクションは、明治の陶磁器に関する主要な研究の一部としてはあまりよく知られていません。それら初期の展示会を通して、展示された陶磁器はシドニーとメルボルン各地の美術館に収められました。対になった陶磁器の多くはバラバラになってしまったので、今後明治の陶磁器の展覧会を機会にそれらを揃えることができたら良いと思います。今回の参加者はとても面白く個性的な方々で、御一緒できて非常に嬉しく思います。ヨーロッパ、アメリカでの状況について、また各館がそれぞれの日美術コレクションについてどのような活動をしているのかについて、多くを学ぶことができました。オーストラリアは少々忘れられた存在のようではありますが、私たちは館の所蔵品での展覧会は行っていますし、ぜひ今後は主要な展覧会を日本から巡回させたいと思います。オーストラリア人は日本の美術が大好きで、多数の現代日本美術の展覧会を開催してきており、現在はシドニー現代美術館で「宮島達男展」を、ニュー・サウス・ウェールズ

州立美術館では、館蔵品での「時間・光・日本：日本美術 1990年代から現在まで (Time, Light, Japan: Japanese art 1990s to now)」を開催中です。

パブロヴァ：私は今回初めて日本を訪れました。日本と日本の伝統的美術品について、先週たいへん多くのことを学びました。この素晴らしいプログラムを企画してくださった皆様に感謝申し上げます。私は版画専門の学芸員なので、次回、彫り、摺りなど浮世絵制作の過程を見せていただければとても嬉しいです。

剣持：これからアジア美術全般の担当者になるであろう、けれど本来は日本美術の専門家である人間としての立場から申し上げますと、このプログラムは、見学その他の文化的体験において、バランスの取れた内容だったと思います。畳の上に座ること、日本式の宴会、貸し切りバスに乗って旅をするといったことから非常に奥深い文化的経験を得ましたし、また、私は陶磁器の専門家ではないものの、陶磁器の匠の方を訪れて直にお話をする機会を得て驚くことばかりで、学術的にも特別な体験となりました。私のような、まだキャリアの入り口の段階にいる若い世代の研究者を今後もこの事業にどのように組み入れていくのかは大切なことだと思います。専門的な日本美術関連のネットワークが非常に重要なのは言うまでもなく、他分野の専門家の方々との交流も、我々の文化への取り組みを深めるものとなります。2020年以降についても、展覧会の方針、特に日本の文化を日本美術の展覧会を通じて外国でどう見せるかという問題ですが、多くの人々がアジア全体に興味を持っているので、日本のみを中心に据えた展覧会ではなく、アジアの中の日本を見せる、というのも海外に向けての1つの方法だと思います。そこから日本にも興味を持ってもらえるでしょうか。

ヴィルバー：次回のテーマとして、書を取り上げていただけないでしょうか。

パークレー：窯元の見学も素晴らしかったのですが、九州国立博物館での、紐の結び方、これは私にとって悩みの種だったのですが、この実用的なワークショップで、専門家の指導の下、箱や仕覆の紐の結び方を何通りも練習する一時間を過ごしたことは、本当に為になりました。次回もこのような実用的なワークショップをぜひとも取り入れていただきたい。私は既に、ダラム大学東洋博物館の同僚にメールして、帰ったら収蔵庫に行って箱の紐を結んでみせると約束しました。

鬼頭：箱をきれいに包んで、紐をきれいに結んで、同僚を驚かせられるかもしれませんね。そのワークショップを実際に実施して下さった酒井田さん、一言お願いいたします。

酒井田：九州で皆さまをお迎えできて、本当に良かったと思います。皆さんも仰っていたことですが、実際のプログラムだけでなく、お食事やお茶をいただきながら皆さんとしたお話から新しいアイデアが生まれてきたりするものですし、そういったことも将来につながっていったら良いなと思います。今回は、プログラムについて東博の皆さんからご相談を受け、行先として波佐見を加えるご提案をしました。例えばフィツキーさんのようにもう何回有田周辺にいらしたか分からない方でも、波佐見にはいらっしやったことがなかったそうです。今回波佐見で見学した工場は近代化した工業生産をしているところで、日本には、このように伝統文化だけではなく近代化に踏み出していった一面もある。一方で江戸時代から変わらずに伝統文化を引き継いでいるというところもあります。その両面を見ていただけたらと思いました。先ほど、芸者・富士山・折り紙といった世界からどのように抜け出せるのかというお話がありましたけれども、そのためには今後どのようにその両面を発信するかということです。常設展では難しいかもしれませんが、特別展という形でしたら、もっと深い部分に踏み込んで見せられる可能性があります。例えば、工房で実際の制作の場を見せていただくと、ただ焼き物1点を展示室で見るとは違う。先ほど「感情的な経験」という言葉もありましたけれど、何を感じるかといったら、技術といった現実的なものと共に、取り組み方や一所懸命に人が打ち

込む姿がある。そういった「深み」の部分はどうやって発信できるのかというのも、1つの大事な要素ではないかなと今回皆さんとご一緒に感じました。九州にいらしていただきまして、ありがとうございました。皆さんと、今後もこういった交流を続けさせていただきたいと思います。

鬼頭：では、焼き物の専門家として横山さん、感想をお願いします。

横山：私も有田にも唐津にも幾度となく来ていますけれど、今回皆さんとご一緒したことで新しい発見がありました。焼き物という分野が世界共通の非常に高い関心のあるコンテンツであるということを皆さんと共有でき、すごく感動し嬉しく思いました。今回、400年代々続く窯、量産品、もうすでに終わってしまった御用窯からさらに今もまた続いて古典の復興をしている窯など、焼き物の歴史の中でも様々な側面を見られたことが面白かったのではないかなと思います。これはよく大先輩の伊藤さんも仰ることなのですが、日本人は本当に焼き物が大好きで、例えば昨日のお昼をちょっと思い出していただくと、グラタン皿には唐津の風景のような絵が描いてあったり、お刺身には古染付っぽいお皿を使っていたり、という風に、料理ごとにわざわざ多種多様な焼き物を使うのです。このように、いかに日本人が焼き物を身近において大事にしてきたかということを皆さんも体験の中から感じ取っていただいて、そのことを1つの背景として展示の際にも思い出していただけると良いなと思います。

鬼頭：運営方から、ヴォズニさんいかがでしょう。

ヴォズニ：皆さん、今後の事業に関して、シンポジウムについてもワークショップについても色々素晴らしいアイデアを出していただいて、ありがとうございました。皆さんの提案を活かして、また充実したプログラムを作っていきたいと考えています。

鬼頭：もう1人運営方から、楠井さん、一言お願いいたします。

楠井：今日の意見交換の中で、日本美術というキーワードが何度も出てきています。一般的には浮世絵や根付といったものが中心になると思うのですが、お話の中で「琉球」という言葉が出てきて、私は非常に嬉しかったです。日本美術、日本といっても1つではなく、様々な表情を持つのが日本であり美術であると思います。琉球の美術はぜひ見る機会があったら皆さんに行っていただきたいですし、こういうプログラムでも行けたら良いと思います。もう1つまた北の「アイヌ」という文化もあります。日本と一言でいっても色々な側面を持っているということを、この機会に体感して帰っていただけたらと思います。

リンネ：2019年に私たちはICOM京都大会を行います。ヨーロッパ、アメリカ、日本の非常にいろいろなミュージアムからの仲間とお会いすることができると思います。素晴らしい経験となると思いますので、皆様にもぜひ参加していただきたいと思います。

鬼頭：本日はありがとうございました。これを機会に、今後ますます皆さんの交流が深まっていくことを心から願っております。

February 3, 2017

Feedback Session

Venue

ACROS Fukuoka, Seminar Room 2

Chairperson

Ms. Satomi Kito, Senior Manager, Public Relations and Press, Curatorial Planning, Tokyo National Museum

Participants

United States

Dr. Monika Bincsik (The Metropolitan Museum of Art)
Dr. Jeannie Kenmotsu (University of Pennsylvania)
Dr. Vivian Y. Li (Worcester Art Museum)
Dr. Yuki Morishima (Asian Art Museum of San Francisco)
Dr. Seung Yeon Sang (Harvard Art Museums)
Dr. Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Europe and Australia

Ms. Rachel Barclay (Oriental Museum, Durham University, UK)
Ms. Eline van den Berg (The Princessehof National Museum of Ceramics, Netherlands)
Dr. Rosina Buckland (National Museum of Scotland, UK)
Mr. Menno Fitski (Rijksmuseum, Netherlands)
Ms. Wioletta Laskowska-Smoczynska (Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Poland)
Ms. Galina Pavlova (The State Russian Museum, Russia)
Ms. Anna Savelyeva (State Hermitage Museum, Russia)
Dr. Natalie Seiz (Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia)
Mr. Lucien Smith (Victoria and Albert Museum, UK)
Dr. Uta Werlich (Linden-Museum Stuttgart, Germany)
Ms. Cora Würmell (Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Germany)
Ms. Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts, Russia)

Japan

Mr. Yoshiaki Ito (Kyushu National Museum)
Mr. Takashi Kusui (Kyushu National Museum)
Ms. Melissa Rinne (Kyoto National Museum)
Ms. Chiaki Sakaida (Kyushu National Museum)
Mr. Hiroyuki Shimatani (Kyushu National Museum)
Mr. Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum)
Mr. Milosz Wozny (Tokyo National Museum)
Ms. Azusa Yokoyama (Tokyo National Museum)

Abridged Transcript

Kito: Good morning everyone. This is the feedback session, so we would be happy if you could share with us your questions and comments regarding the program and also any requests for next year.

Tazawa: This is the third time we have held this program. We have been thinking about how we should continue this project and also, in anticipation of the 2020 Tokyo Olympic and Paralympic Games, how we should introduce Japanese culture overseas. At the Specialists' Meeting it was mentioned that Japan's image in other countries consist of origami, the tea ceremony, manga, and anime. Is this OK for the future? Or can we disseminate a new images of Japan while considering other countries' viewpoints in anticipation of the 2020 Olympic and Paralympic Games? I would like to ask what all of you think as you are involved in work related to Japanese culture at your museums and are often the first people to serve as intermediaries when your institutions are contacted from abroad.

Barclay: I am one of the general Asian art curators rather than a Japanese specialist and this is the first visit to Japan for me. What I love about my job is that I am doing things about many different Asian countries, such as China, Japan and Southeast Asian countries, but actually this program offered me an opportunity to just focus on Japan and to learn so much. Particularly, the theme of this year, ceramics, is a big focus for me at the moment, so it was wonderful. Other than the contents of the program itself, just the time to spend with many other participants who are also interested in Japanese art and Japanese culture and to talk with them over coffee, or in the evenings, to exchange information, was also great. There is so much that I learned from both sides, which I can include in my teaching and activities I am doing at the museum. I think the program was clearly well designed with extreme care and well-balanced, including the wide range of things that we did, with no moment being wasted, which has just reinforced that I need to come back to Japan to do so much more. I am enormously grateful to be involved and I think other Asian art curators would feel the same. Sometimes, certain other Asian countries could dominate and it is fantastic that Japan is doing a program like this and bringing people like me who are general Asian art specialists, so that we have the time to really focus on Japanese art and think about that without anything else getting in the way.

Werlich: I am also not a specialist in Japanese studies, but am in charge of East Asian cultures. I found the workshop a fantastic opportunity to build up networks. I am really happy to be here and it was great to see behind the scenes, because for someone like me who is not a Japanese speaker it would have been so hard to travel to Arita by myself and to meet all these special craftsmen. Mr. Tazawa just talked about how Japan could be represented in museums abroad. I think this is a big issue that we really should discuss, because, in Germany, German people still may connect Japan with *ukiyo-e*, samurai, and geisha. How can we alter these images of Japan and represent modern Japan? As an example, I will mention the recent case of Asian studies in Germany – Japanese, Korean and Chinese studies. Korean studies were not that popular in the past, but since the Korean Government invested so much money in promoting the studies, now they attract more students than those who specialize in Chinese or Japanese studies. If the Japanese Government would make the same investment, they might get the same output. The important thing is discussing how

you would like to have your country, Japan, represented abroad, especially with regard to the Olympic and Paralympic Games in 2020.

Shimatani: Mount Fuji, geisha, and *ukiyo-e* – these are the three main things that Europe and the United States associate with Japan, and this image continues to persist. The reason is that we have not disseminated enough information on Japanese culture to Europe and the United States. For example, the Agency for Cultural Affairs hold two overseas exhibitions on Japanese art per year – one in Europe or the United States and another one in Asia, which means that each country has a Japanese art exhibition only once every 10 years. This situation does not allow us to provide enough opportunities for non-Japanese people to understand Japan. I think that 2020 will be a turning point. There will be major exhibitions in Japan for the Olympic and Paralympic Games and this will be a turning point after which I would like to plan exhibition in various countries including those in Europe, as well as the United States and Australia. In connection with this, it would be ideal if we could create a system to attract more visitors to Japan before and after the 2020. I would also like to share information with the outside world not in a disconnected way but to have the relevant individuals in each country work together for something more powerful.

Kito: The theme of our symposium was the questions of how to “show” Japan. I would like to hear the thoughts of our participants from the United States, Europe, and Australia. What did you feel as a result of this program? Also, if you currently have any projects, please feel free to share them.

Yusupova: It was so nice to meet old and new colleagues in such a friendly atmosphere and exchange ideas. I have to say that the network has surely started to work. We have exchanged our opinions and information and I found it very important to enhance cooperation among the concerned parties. We had a very successful exhibition of Raku ceramics at both the Hermitage Museum and Moscow. We are planning a new special exhibition on Japanese art next year, which was proposed by the Russian Government.

Kito: Ms. Savelyeva from the Hermitage museum, how was the reception of the Raku exhibition held at the Hermitage museum? And through that experience, how do you feel now about exhibitions of Japanese art?

Savelyeva: First, let me thank the organizers for inviting me to this program. I have been hugely inspired by the presentations given at the symposium, through examples of lighting, coloring, composition and renovation executed at some other museums. I hope to apply some ideas to our future exhibitions. Coming to Arita and Nabeshima with this workshop in Kyushu has been an invaluable experience for me, as I had been wanting to visit these places for a long time. This experience will be related to our future exhibitions planned at our museum. Almost every year we have a special exhibition on Japanese art. This year, I have worked on two special exhibitions, one on *netsuke* and another one on the art from the Meiji era. Last year, it was about Raku ceramics and for the next year it will be decorative art of the 20th century – the art of *tsuba* from our huge collection of *tsuba*. What we can exhibit at our exhibitions hugely depends on what we actually have in our collections.

Kito: Ms. Savelyeva just mentioned the workshop held in Kyushu. Let us return to this topic. Does anyone have any other comments?

Fitski: It was absolutely wonderful. I have been to Arita countless times but still I have learned so much from the visit this time. It was really a first-class introduction and could not have been better.

Würmell: I have also been to Arita while I was still a student, but I have to say for me this visit was absolutely thrilling. It was wonderful to see the original places where the porcelain in our collections came from, the very place, Izumiyama Jisekiba, and also the kilns where they were fired. I hope to tell the audiences of our collections about these impressive moments I experienced here. Giving some background information on the objects, such as where in Japan the objects came from and how they were created, should allow viewers to understand the objects on a deeper level. It was also thought-provoking to listen to presentations on various exhibitions held at other museums and we might be able to utilize some ideas at our museum. In the future, it would be very nice if we could have an exhibition focusing on a traditional type of Japanese ceramic ware.

Laskowska-Smoczynska: I would like to point out two things. One thing is that, just as some other participants have already mentioned, the workshop in Kyushu was wonderful. It was very interesting, not only for people who came here for the first time, but also for those who are specialists and have already visited here before. It was really well-planned and at the same time it was not over-packed, so I am really thankful to the organizers. The other point is that I am so grateful to the organizers for inviting me to this program, even though I am not a curator but am in charge of foreign relations. As for the point that Mr. Tazawa previously mentioned, about how Japanese art should be introduced overseas, I would like to say something from my viewpoint, about very practical things – what might be done even by smaller museums like ours. Our institution is a very small one located in Poland, and for us it would be very difficult to bring an art exhibition on ceramics from Japan, for example, which is way beyond our budget. However, if an exhibition travels to Europe, let's say to the UK or Germany, and then it comes to Poland, it should be much easier for us to hold. This kind of plan would be really effective and also be an opportunity to show people not only the *geisha*, Mount Fuji, and origami stuff, but something deeper. In Poland, especially in the Krakow area, people already know these hackneyed stereotypes of Japan and are waiting for something else through which they can understand Japanese art on a deeper level. Sharing information through this network about art exhibition plans and so on would be extremely helpful for this purpose.

Kito: Actually, one of the main purposes of this program is just getting together to talk to each other directly and share information. What do you think, Dr. Buckland?

Buckland: We were having a conversation last night to emphasize the emotional experiences. The experience of staying in a Japanese style inn and eating Japanese food there, for example, is something that people appreciate because it is an experience you can have only in Japan. Perhaps, more of that would be wonderful. I have heard that the organizers were worried if people from outside Japan would not want those experiences, such as sitting on the floor or sleeping in the Japanese style but I would like to ask you not to hold back from exposing people to those kind of experiences, as these experiences are wonderful for foreigners. The second thing that came into my head was that we do not always know well about the collections of other museums, especially of the smaller institutions. I think it would have been better if we were asked to prepare a short summary of our collections to share with all ahead of time. We did not

get enough homework before we came to Japan. As for the Specialists' Meetings we had the other day, if it were more structured, we could do more preparation beforehand and have been allowed to exchange more information with each other. The third thing is that we all might contribute to the image of Japan as samurai, geisha, and Mount Fuji. The traditional art, of the early modern period or even earlier, is a very important part of our collections and I can access information on those areas of Japanese art and culture. However, it is more difficult to find out information on contemporary Japanese art. Although this is perhaps beyond the Tokyo National Museum's scope, it would be really interesting to know more about contemporary artists in Japan and visit their studios. We saw two contemporary ceramic artists during this visit, who are carrying on a very traditional lineage that goes back deep into history. We are certainly hoping to emphasize to visitors in our museum that Japanese artistic creation is still very much alive today in such a way.

Li: I just want to echo what a lot of my other colleagues said about how wonderful just being at this symposium and workshop has been, especially for a person like me who is not a Japanese art specialist, but a Chinese modern and contemporary art specialist. This was very eye-opening. I am just thinking especially about going back to the idea of how to represent Japanese art abroad and in my case in the US, where a lot of museums have only one specialist in the Asian art department. It is because of just practical reasons – the size of the collection compared to the other parts of the collection and budgetary issues. Thinking of how to reach out or represent Japan abroad is about thinking of the museums that might not be in the huge metropolitan areas like New York, San Francisco, Chicago or Cleveland, because a lot of the American population live outside of those cities and they go to the museums nearby, where there may be only non-Japanese Asian art specialists. Therefore, knowing how to cooperate with such curators who have to deal with multiple Asian countries is important. I have come to Japan for this program, have seen and learned so much about Japanese Art and connected with many experts that I can communicate with in the future, which has been significant for me, as the majority of our Asian art collection is Japanese. I think I will have stronger motivation to create Japanese art focused exhibitions and programs at my institution. Another point is how Japanese and Asian art in general are perceived. We have seen so many great artists in Japan who are continuing their art practice carrying on traditions. It would be great to organize exhibitions about how these traditions are living traditions that are still impacting Japanese society. We are actually working on one exhibition focusing on kimono design in cooperation with a kimono house in Kyoto that is at its preparatory phase right now in Worcester. Many people in the US love kimonos. They may however understand kimonos as fashion associated with geisha. Working directly with a kimono house, we are trying to show people the kimonos of today, how the kimono business is sustained, and the future of kimono. I hope this exhibition will be an opportunity for the public to get them to think outside of their stereotypical images, such as kimono for geisha.

Smith: I have had a phenomenal time and it has been a first visit for me, the first of very many I can assure you. If I had to pick just three highlights of the program, firstly, it would be the variety of activities and the variety of places we have done and visited. The focus on spending time together at almost every available opportunity has been truly invaluable as I am getting to meet everyone of you for the first time. The quality of the interpretation and the dedication of our interpreters who ensure that every moment of the day we are not left stranded or clueless or lost has been phenomenal, so my sincere thanks for all your hard work. Just one point I would like to urge everyone as regards to exhibiting Japanese art and culture is not to

underestimate the impact of one-off events. We have made a phenomenally successful program at the V&A called “Friday Lates” where on the last Friday of every month we stay open until 10 pm and we can attract 5000, 6000, 7000 people. We had one on Japan very recently and it was phenomenally successful. It includes a series of performances, talks and workshops on Japan, a sake bar, and Japanese music. We got an entirely different crowd, very youthful, very professional crowd and also the people who would not otherwise have felt drawn to the collection. Getting them in through the doors is half the battle. Once they are there, they are getting to see more contemporary aspects of Japanese cultures side by side with our collection which is predominantly Edo and Meiji. The best thing about these events is that they can be drawn together at relatively short notice, you can really draw on local expertise. You can also in many cases find a local sponsor or someone willing to support because it is a one-off and the sums involved are all modest. So really we found that these types of one-off events can be phenomenally successful and the effects of them would be felt down the line for a very long time and especially in terms of introducing new people. I would encourage everyone to really pursue those sorts of opportunities at every turn.

Bincsik: The program was really inspiring and I learned a lot by visiting the workshops and kilns. We, the Metropolitan Museum of Art, are very fortunate having a large collection including not only paintings, but also decorative arts. I however realized that certain aspects of our decorative art collections including ceramics, lacquers, and textiles are not well-known and there is still a lot to do and learn, which is probably going to be my work as a specialist of the decorative arts, so I do really appreciate that I was given this opportunity to expand my expertise during this program. I would like to propose another issue for a future discussion, which is about creating a collection. I am speaking especially in the case of New York and I am not sure if it is the same in Europe, too, but in New York there is no next generation of Japanese art collectors. One aspect is that the collecting patterns are changing. There are collectors who are focusing on smaller areas, for instance only contemporary ceramics, paintings or archaeology, but we have no longer collectors who build comprehensive Japanese art collections nor young people who would be willing to work with us to develop new collections or new aspects of Japanese art. This relates to how we represent contemporary Japan and its art, who will be the next generation of collectors, what is going to happen with the existing collections, and how we are going to expand the scope of Japanese art. The third point I would like to raise is that because we are dealing with very extensive collections, we do not have enough time to do in-depth research for each object. We are sort of generalists and sometimes I feel that we cannot go into depth. It would be really good for us to do more research and it is something we have to learn from our Japanese colleagues who have more access to resources, libraries, and materials in Japan. It would be extremely helpful if we could enhance the communication and cooperation between us on all kinds of research and exhibition projects.

Sang: As you all may know, 2018 is 150th anniversary of the Meiji restoration. In Boston we are organizing a major international symposium to commemorate that event, mostly with academic scholars. I would like to know if any of you know any specific exhibitions planning for that event.

Barclay: We had certainly been planning something for 2020 and then were suddenly approached by the embassy two months ago and asked if we could do something for 2018, so we are doing one which is going to be our student exhibition. Every year the students who do museum studies create an exhibition at Oriental Museum, Durham University. I am giving them that as their theme for 2018, so the students are

spending one year learning about Japan and its history and then have an exhibition on Japanese history in the summer, which will be promoted by the embassy and the consulate as part of the program for the UK. We have some lovely Japanese material, some from the Meiji era, in our collection that we can get out for them and use that as a teaching exercise as well.

Vilbar: I also hope to do some small exhibition in 2018 at the Cleveland Museum of Art.

Yusupova: About Meiji exhibitions held in Russia – at the Hermitage Museum there is a huge exhibition of decorative art of the Meiji era with 700 pieces from a Russian private collection, probably the biggest collection in Russia, with which a full-volume catalogue has been published. In July 2017 at the Kremlin Museum in Moscow, about 70 pieces from the Khalili collection in the Kremlin are going to be displayed for the exhibition “Luxury of Imperial Japan: Works of art of the Meiji era from the collection of N.D. Khalili”. They are also planning to publish a catalogue.

Kito: How about the Kyushu National Museum? Mr. Ito, executive vice director the Kyushu National Museum, you have organized an exhibition about the expo. Do you have some ideas regarding the anniversary of the Meiji restoration?

Ito: The Kyushu National Museum only goes up to the Edo period in its permanent exhibition, so we have no planned exhibitions for the Meiji period so far. I once organized an exhibition on Japanese decorative arts from the 19th century and for the research leading up to this exhibition I visited museums in the US and Europe. The latter half of the 19th century was the period when the greatest number of Japanese art objects were exported overseas, many of which are today in the holdings of the State Hermitage Museum, the Metropolitan Museum of Art, and the Museum of Fine Arts, Boston, as well as other museums. In many cases, they are not exhibited – they are in the back of the storage areas, so if you look into the back of storage spaces, you may find some very interesting decorative arts from the 19th century and you will perhaps be able to organize an exhibition on those objects. Recently, even in Japan, decorative arts of the Meiji period are very popular. There are many elaborate works made with extremely fine techniques, and this relates to why Japan is so highly regarded today. If you were to show this through an exhibition, I think it would be an interesting opportunity to increase understanding of Japan. I would like to make one more point. All of you have for a long time been introducing Japanese art to people who are unfamiliar with Japanese culture. In contrast, we have been introducing this to Japanese who are already familiar with Japanese culture. In recent years, however, we have also been striving to introduce foreign visitors to Japanese culture and art. In accordance with a government policy, we are also providing multilingual captions. But will doing a translation really communicate what is necessary to these visitors? I would like to ask all of you how you communicate about Japanese culture and art with people who do not know the cultural context.

Tazawa: Let me talk about a project we have done for last year. Last year at a feedback session just like this I mentioned that we would be happy to help with sorting uncatalogued collections overseas. I then travelled to the Hermitage Museum and the State Russian Museum and was shown a tremendous number of works. I found collections that I hadn't known about and also found many reproductions. In this way, we can begin to sort collections by viewing the actual objects and having a discussion. This year for the

workshop we have visited kilns. This was originally proposed by Dr. Bincsik last year. The idea was that although you may know that some ceramics in your collection are originally from Arita, it makes a big difference to actually go and visit the place. We were in favor of this idea and with the cooperation of Ms. Sakaida, who specializes in ceramics, we planning this workshop. Regarding the symposium, Mr. Smith mentioned that there are various efforts being undertaken to introduce Japanese art in countries outside of Japan. As Mr. Ito said, if participants shared these efforts, it could become a major theme for a symposium. If there is anything concrete you would like to share, please do so.

Werlich: As the theme for the next workshop, I would propose textiles, especially kimonos, because they are so attractive but they are not well understood. That would be extremely helpful if we could learn more about Japanese textiles at the workshop.

Van den Berg: For me it is very interesting to look at how different kinds of arts in Japan have influenced each other according to time periods. I think this program offered us a great opportunity to really learn from one another and for me it has been an extremely good experience to be here and I am very thankful.

Bincsik: My suggestion is not short-term, but rather long-term. I found that we do not know enough about Ryukyu or Okinawa and have very little publications, even though there are some Okinawa lacquer objects and Bingata in our collections, so we sometimes have no clue when it comes to identifying the place of production. I have also heard there are some specific techniques in Okinawa, such as *bashofu*. It would be very interesting to focus on Okinawan culture, including decorative arts, architecture and paintings. I understand going to Okinawa might cost us a lot but if it can be realized the program itself would be great.

Seiz: I think the trip to Japan has just been eye opening for me. I can now go home appreciating much more of our Japanese ceramic collection. Actually, Japanese art was the first Asian art that we collected in the late 1880s and it was Meiji ceramics from international exhibitions, which were held in Sydney and Melbourne. These collections do not often get acknowledged as part of the greater research on Meiji ceramics. Through those early exhibitions, the ceramics were dispersed amongst a number of museums in Sydney and Melbourne. Ideally, I'd like to bring them together for a Meiji ceramics exhibition because a number of pairs were disrupted. I really feel privileged to be amongst this group of people. Everyone is interesting and unique and from you I have learned so much about Europe and America, about what your institutions are doing with your Japanese collections. In Australia, we might get forgotten a little bit. We do internal exhibitions from our own Japanese collections and I would love to bring a major exhibition from Japan. Australians greatly appreciate Japanese art and so currently we have a number of contemporary Japanese exhibitions, including a Miyajima (Tatsuo Miyajima) exhibition at the Museum of Contemporary Art, in Sydney and *Time, Light, Japan: Japanese art 1990s to now* (works from our collection) presently on show at the Art Gallery of New South Wales.

Galina Pavlova: This is my first visit to Japan. Last week I learned so much about this country and its traditional art. Many thanks to the organizers of this wonderful program. As a curator of prints, next time I would be very glad to get introduced to the process of engraving and printing *ukiyo-e*.

Kenmotsu: Speaking as someone who is perhaps soon to be a generalist of Asia in a given institution, but

really as a specialist of Japanese art, I appreciate the balance achieved in the visits that we've done and also the immersive cultural experiences. The experience of sitting in a big room on the floor and having a Japanese banquet style dinner or even traveling in a tourist bus through Japan offered an incredibly deep cultural experience. At the same time, it was an extraordinary scholarly experience making intimate visits to master craftsmen. Although I am not a specialist on ceramics, it has been incredibly eye opening for me to see this.

Speaking also from the perspective of someone who is still at a junior stage of their career and is looking forward, I think it's incredibly important to continue bringing young scholars like me, because I think it deepens our level of engagement with the culture, and with the specialist Japanese art network, which is absolutely critical, but also with others who are specialists in other areas. Thinking about exhibition strategies and in particular promoting Japanese culture abroad through Japanese art exhibitions, presenting not just Japan-focused exhibitions, but Japan as a part of Asia can be very useful abroad, because I think many people are interested in Asia as a whole and that would be a way to bring them to Japan.

Vilbar: For the next time, can we focus on calligraphy as a theme?

Barclay: Visiting the kilns was fantastic, but I just wanted to mention the workshop at the Kyushu National Museum on tying, which was the bane of my life. That was absolutely fantastic to be able to spend an hour under the instruction of specialists doing the various different ways of tying the ties on the boxes and tea caddies. I would like to request these kinds of workshops to be included for the future program. I have already texted my colleagues saying that once I get back to work we are going to storage to tackle ribbons on boxes together.

Kito: You should be able to impress your colleagues by tying and wrapping everything beautifully. This workshop was actually organized by Ms. Sakaida. Could you give us a brief comment?

Sakaida: I have been very pleased to welcome you all to Kyushu. As some of you have already said, some new ideas might come up not just from the program itself, but also when we have meals and tea together, and these experience may be useful for our future work. I was consulted by the staff from the Tokyo National Museum about how to plan this entire visit in Kyusyuu, and I proposed Hasami as one of the places to visit. Hasami is not often visited by people outside of Japan and even many specialists who have visited the Arita area numerous times have never been to Hasami, like Mr. Fitzki, for example. I wanted to add Hasami to the list because there you can see modern mass production at a factory, which is one aspect of Japan that contrasts with the preservation of traditional culture. But there are still things that have not been changed since the Edo period. I hoped to show you two aspects of Japan in this visit. We were discussing how we can change stereotypical images of Japan that involve geisha, Mount Fuji, and *ukiyo-e*, and for that we probably need to present these two contrasting sides. It might be difficult to do only with the permanent collections but we could exhibit something deeper in connection with a theme at a special exhibition. When you see how craftsmen work at their workshops, it is a totally different experience from that of seeing a single piece of pottery at an exhibition. Someone mentioned "emotional experiences," but what you can feel, in addition to practical things such as techniques, is the way in which craftsmen tackle their tasks and devote themselves to their work. On this occasion, I felt, together with everyone, that one

important aspect is the question of how to express in words these really deep facets. Thank you again for coming to Kyushu. I would like to continue this kind of exchange.

Kito: Ms. Yokoyama, do you wish to make any comments as a specialist of ceramics?

Yokoyama: I have been to both Arita and Karatsu numerous times but still I have discovered new things through this trip with you. I have been very pleased to learn that ceramics are a genre that is of great interest internationally. I think it was interesting that we could see many aspects within the history of ceramics. For example, a kiln that has continued through the generations for 400 years, mass production, as well as kilns that are reviving classical ceramics of official kilns that were discontinued. Mr. Ito says that Japanese people truly love ceramics. For example, if you can recall our lunch yesterday, we had gratin in a dish with a Karatsu-style design and our *sashimi* dish was a blue-and-white porcelain dish reminiscent of *kosometsuke*. In this way, Japanese people select different types of ceramics for different dish. I imagine all of you could feel how the Japanese have valued ceramics in their everyday lives and I hope that you will remember this during your exhibitions.

Kito: From the organizer's side, how about Mr. Wozny from Tokyo National Museum?

Wozny: I am excited about next year's program so thank you for all these suggestions about what we could do for the workshop and symposium. Of course, we are taking notes and will be submitting a report, so we'll take all of these suggestions into consideration and come up with another great program for next year, so thank you.

Kito: Can we have another person from the organizer's side for a brief comment?

Kusui: In the discussion today, we heard the keyword "Japanese art" many times, which in many cases tends to be associated with things like *ukiyo-e* or *netsuke*. I was very pleased to hear someone mention Ryukyu. Japan and Japanese culture is multi-faceted. I would very much like you to visit Ryukyu to see their art and it would be great if we could do it through this kind of program in the future. There is also another culture in the northern part of Japan, the culture of the Ainu people. In this way, Japan has different "faces." I do hope that you will be able to experience the diversity of Japan through this program.

Rinne: I wanted to just add a little PR in at the end. We are going to be holding the ICOM general conference in Kyoto in 2019. There is a program planned where you meet colleagues from all different museums, all over Europe, America, and other places. It really is an incredible experience, so I highly recommend it.

Kito: I would like to thank all of our participants for this discussion. Taking this opportunity, I hope that we will deepen our exchange in the future.

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 田沢 裕賀

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、日本美術の展示・紹介によって、世界の人々にその魅力が発信されている。その一方で、日本美術の専門家がいらない、分野的な広がりに対応しきれないなどの課題により、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、これまであまり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。本年は、昨年度に開催された交流事業の中で提案されたロシアの浮世絵コレクションを対象として調査を行った。

調査概要

期間 2016年7月3日～7月14日

参加者 アイヌーラ・ユスポワ（プーシキン美術館）、田沢裕賀（東京国立博物館）、田辺昌子（千葉市美術館）、鷺頭 桂（九州国立博物館 7月10日～7月14日）

調査先 モスクワ プーシキン美術館、モスクワ国立東洋美術館、トレチャコフ美術館
ヤロスラヴリ ヤロスラヴリ美術館
サンクトペテルブルグ エルミターージュ美術館、ロシア美術館

・プーシキン美術館調査 7月4～5日

プーシキン美術館所蔵の日本絵画と版画作品は、大半がロシア海軍士官であったセルゲイ・ニコラーエヴィッチ・キターエフ（1864～?）が、明治20年代を中心に日本に寄港した際などに収集したコレクションであり、すでに主要部分は国際日本文化研究センターによって調査が行われ、データベースなどで公開されている。今回はそれら以外の未表装の「捲り」と呼ばれる一枚物作品を主対象として、121点の調査を行った。

調査作品の中には、河鍋暁斎・岸文進筆の下絵類、岸駒作品を岸連山が模写した粉本や略筆による墨画作品、葛飾北斎派の下絵・粉本、三島蕉窓の花鳥図下絵など江戸時代末から明治時代前期にかけての粉本・下絵類が含まれている。

・モスクワ国立東洋美術館 7月6日

ロシア唯一の東洋美術専門美術館であるモスクワ国立東洋美術館において、日本美術はその主要分野を占めるものの一つである。彫刻、陶磁器、武具なども収蔵されるが、主要分野は、絵画と版画であり、絵画コレクションには、長谷川等伯や円山応挙などの筆になる作品を含んだ近世絵画、横山大観や上村松園など明治から昭和初期にかけての近代絵画、幕末から明治期の版画約3000点が含まれている。これらのコレクションは、画家ピョートル・ゴンチャロフスキー、大富豪セルゲイ・シチューキンとピョートル・シチューキン、大分出身で実業家であった首藤定らのコレクターが収集したものが中心となっている。今回はシチューキンコレクションの作品など114点の調査を行った。

調査作品には、「高井蘭山先生著」「前北斎卅老人」と朱筆の記された葛飾北斎の『画本古文孝経』袋絵下絵、魚屋北溪筆の色紙判摺物、溪斎英泉・歌川国貞の柱絵、歌川国貞筆「浮世又平名画誉」などの3枚続などほとんどが幕末期の作品であった。未紹介、未整理の作品は、保存状態などに難があり、明治以降の複製版画と思われるものも少なからず含まれている。すでに作品の選別もなされ、整理作業が行われ

た結果と思われる。

・トレチャコフ美術館 7月7日

ロシア美術コレクションで知られるトレチャコフ美術館には、ロシア・アヴァンギャルドの画家ミカエル・ラリオノフのコレクション（1916年にフランスで購入）、ナタリア・ゴンチャローワのコレクションなどの浮世絵版画が含まれている。今回はその中から195点の版画作品の調査を行った。幕末から明治にかけての大判錦絵が中心であるが、勝川春章筆『舞台扇』など絵本の一部を切り抜いたものや、宝暦4年（1754）から安永6年（1777）にかけての鳥居派の歌舞伎番付21点が含まれるほか、色紙判摺物が多く含まれており、なかには葛飾北斎の作品もあるが、色紙判摺物の中には複製版画と思われるものが少なからず含まれている。

・ヤロスラヴリ美術館 7月9日

ユネスコの世界遺産に登録されたヴォルガ川沿いに位置する古都ヤロスラヴリに所在するヤロスラヴリ美術館に所蔵される日本美術品の中心をなすのは、五井野正氏から寄贈された浮世絵コレクションである。今回は、116点の浮世絵作品の中から77点の調査を許された。その中には、縮緬絵2点、掛軸装の近代日本画1点が含まれるが、それ以外はいずれも浮世絵版画であり、歌川国芳の役者絵が2点含まれているが、他は歌川国貞の役者絵や「源氏十二ヶ月之内 卯月」（3枚続）や「誠忠大星一代話」など歌川豊国一門の作品である。中でも二代歌川国貞筆の「偽源氏五十四帖」が多く含まれてコレクションの中心をなしている。

・エルミターージュ美術館 7月11日

サンクトペテルブルクにあるエルミターージュ美術館は、レオナルド・ダ・ヴィンチやラファエロなどイタリア美術をはじめとした西欧絵画で知られ、美術館の建築も世界遺産に登録されている。300万点と言われる収蔵品の中には、陶磁器、漆器や根付など1万点を超える日本美術作品も収蔵されているが、日本美術がロシア国外に紹介される機会はほとんどない。今回調査対象とした浮世絵版画コレクションは約1500点とされており、多くは国際日本文化研究センターによって調査が行われ、同センターの「在外日本美術データベース」には、599件が挙げられている。

今回の調査は、これまであまり紹介されていないものを中心に実施したが、調査日程と調査時間の制約から、ごく一部の作品を概観するにとどまった。葛飾派の摺物など20点ほどはすでに国際日本文化研究センターの目録に挙げられており、作品の質とともに同館の日本美術コレクションの重要な分野をなしていることがわかった。一方未紹介ということで拝見した作品79点の中には、喜多川歌麿の錦絵が多くあったがこれらには複製が多く含まれていた。これまでの整理によって仕分けられていたものと思われる。

特筆されるものに皇帝夫人のための版画の下絵として1861年に日本人淵辺包文筆の「サンクトペテルスブルグの図」が確認された。そこには、現在は無くなった教会など当時の様子が描かれている。

・ロシア美術館 7月12日

ロシア美術館では、今回139点の版画調査を行った。そのうち114点が葛飾北斎の『北斎漫画』など版本を含み歌川広重の名所絵を中心とした浮世絵版画で、他は日本の木版画技法を学んだエミール・オルリックが日本の浮世絵制作の過程3図を1枚に摺った「絵師・彫師・摺師」やジャポニスム画家ホイッスラーに師事し、日本の浮世絵版画の影響を強く受けたロシアの画家アンナ・オストロモア・レベジェアの版画作品である。

日本の版画には、歌川広重の「東海道五拾三次・箱根」や葛飾北斎の「富嶽三十六景・御殿山」が含まれ、歌川国貞（三代豊国）の役者絵や広重の「小倉擬百人一首」、楊洲周延筆「千代田の大奥」など人物を中心とした作品もあるが、広重の「六十余州名所図会」29点、「名所江戸百景」4点、「富士三十六景」

4点、二代広重の「江戸名勝図会」8点など、風景画がほとんどを占めている。

今後の課題

本年度の調査は、ロシア4大美術館と称される大美術館の所蔵品を中心として調査を行った。所蔵作品の数は膨大であったが、調査日程時間に限りがあることから、未紹介、未整理の作品を中心とした調査を行うにとどまった。各館の所蔵品には後世の複製作品が少なからず含まれており、すでに調査整理が行われたうえで、公開を自主的に制限した作品であることが推測された。一方、コレクションの特徴を理解するには、代表的優品の調査が不可欠であることも確認された。複製版画を基準とした光学的調査による時代判定の危険性も認められ、専門的判断の必要性も確認された。本年度のロシア調査は全体のごく一部を手始めとして行ったものであり、次年度以降は、機材や人員、調査時間や体制を整備し本格的調査を行うことが望ましい。一方でウクライナなどにも未紹介、未整理の作品があることが判明した。ロシアでのコレクション需要のされ方や作品の影響などを明らかにすることは、今後ジャポニスムなど日本文化理解に対する研究にも大きな意味をもってくるであろう。

Report on Overseas Survey of Japanese Art

Hiroyoshi Tazawa (Senior Curator, Research Div., Curatorial Research, Tokyo National Museum)

Much of Japanese art is now found 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. In contrast, there are also collections of Japanese art, which, because of a lack of specialist staff and the inability to deal with the broad diversity of genres, have not been sorted, introduced, or utilized. As the first step to utilizing these artworks and increasing understanding of Japan abroad, we have begun to offer our cooperation in identifying and sorting these underutilized collections. This fiscal year we conducted a survey of *ukiyo-e* collections in Russia as suggested at the Curatorial Exchange Program last fiscal year.

Survey Overview

Duration: July 3–July 14, 2016

Participants: Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts), Hiroyoshi Tazawa (Tokyo National Museum), Masako Tanabe (Chiba City Museum of Art), Katsura Washizu (Kyushu National Museum; July 10–July 14)

Locations: The Pushkin State Museum of Fine Arts, the State Museum of Oriental Art, and the State Tretyakov Gallery in Moscow; the Yaroslavl Art Museum in Yaroslavl; the Hermitage Museum and the State Russian Museum in Saint Petersburg

The Pushkin State Museum of Fine Arts (July 4–5)

The Japanese painting and print collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts consists largely of works accumulated by the naval officer Sergey Nikolaevich Kitaev (b. 1864) around 1887–1896, during stops in Japan. Because the core of the collection has already been surveyed by the International Research Center for Japanese Studies and made available through a database, we examined a total of 121 individual, unmounted works that were omitted from the survey. These included *funpon* and studies ranging from the late Edo period to the early Meiji era, such as studies by Kawanabe Kyosai and Kishi Renzan; copies of Ganku's works by Renzan in the forms of *funpon* and abbreviated ink paintings; studies and *funpon* by the Hokusai school; and flower-and-bird studies by Mishima Shoso.

The State Museum of Oriental Art (July 6)

Japanese art is one of the primary genres at the State Museum of Oriental Art, which is the only museum in Russia dedicated to East Asian art. Although sculptures, ceramics, armor, and other objects are included in the Japanese collection, it consist mainly of paintings and prints. The paintings include pre-modern works by artists such as Hasegawa Tohaku and Maruyama Okyo; modern paintings from the Meiji to the early Showa eras by Yokoyama Taikan, Uemura Shoen, and others; and 3,000 prints ranging from the late Edo period to the Meiji era. Works accumulated by the painter Pyotr Konchalovsky, the affluent Sergey Stchoukine and Piotr Stchoukine, and the industrialist Shuto Sadamu, who was born in Oita, form the core of the collection.

We surveyed 114 works from the Stchoukine collection. Almost entirely from the late Edo period, they included drafts for book cover illustrations signed “Takai Ranzan Sensei Cho” and “Zen Hokusai Manji Rojin” in red ink for the book *Ehon Kobun Kokyo* by Katsushika Hokusai; *shikishiban*-sized *surimono* prints by Totoya Hokkei; *hashira-e* by Keisai Eisen and Utagawa Kunisada; and three-print series such as *Ukiyo Matahei Meiga no Homare*. Works that have not been catalogued or published were in poor condition, and

we believe many of these are reproduction from after the Edo period. This is most likely the result of these works having been sorted from the rest at an earlier time.

The State Tretyakov Gallery (July 7)

The State Tretyakov Gallery, known for its collection of Russian art, also holds *ukiyo-e* prints formerly owned by the avant-garde painter Mikhail Larionov (purchased in France in 1916) and Natalia Goncharova. We surveyed 195 works from these collections, which consisted mainly of *oban*-sized *nishiki-e* prints from the late Edo period and Meiji era. Sections removed from printed books such as *Ehon Butai Ogi* by Katsukawa Shunsho as well as 21 Kabuki *banzuke* made between 1754 and 1777 by the Torii school were also included. A significant number of *shikishiban*-sized *surimono*, including works by Hokusai, were also among these collections. However, we believe that many of these works are reproductions.

Yaroslavl Art Museum (July 9)

The Yaroslavl Art Museum is located at the UNESCO World Heritage Site of Jaroslavl, an ancient capital situated along the Volga River. The Japanese collection consist primarily of *ukiyo-e* donated by Goino Tadashi. We surveyed 77 of the 116 *ukiyo-e* works, which included two *chirimen-e* and one modern Japanese-style painting in the form of a hanging scroll. The rest were *ukiyo-e* prints. Two of these prints were *yakusha-e* by Utagawa Kuniyoshi while the others were works by Toyokuni and his pupils, such as *yakusha-e* by Utagawa Kunisada, the triptych *Genji Junikagetsu no Uchi: Uzuki*, and *Seichu Oboshi Ichidai Banashi*. Many works from the series *Genji Gojuyon Jo* by the Second Generation Utagawa Kunisada were also included, forming the core of the collection.

The Hermitage Museum (July 11)

Located in St. Petersburg, the Hermitage Museum is known for its collection of Western painting, especially Italian art by masters such as Leonardo and Raphael. The architecture of the Museum is designated as World Heritage. Included in the three million objects in its collection are over 10,000 Japanese works in genres such as ceramics, lacquerware, and *netsuke*, although there have been very few opportunities to introduce these outside of Russia. The *ukiyo-e* print collection numbers approximately 1,500 works, many of which have been surveyed by the International Research Center for Japanese Studies, and 599 of which are included in the Center's database.

Our survey focused on unpublished works, although we were able to see only a fraction of these because of time constraints. Approximately 20 works already published in the Center's catalogue, including *surimono* by the Hokusai school, are of high quality and form an important part of the collection. The 79 unpublished works that we examined included many *nishiki-e* by Kitagawa Utamaro, although a large number of these were reproductions. We believe these had been sorted and separated at an earlier time.

Works worthy of special mention include *Saint Petersburg*, which is thought to be a study for a print meant for the emperor and empress. This study records how Saint Petersburg looked at the time, and includes a church that is no longer extant.

The State Russian Museum (July 12)

At the State Russian Museum we surveyed 139 works from the prints genre. 114 of these included woodblock-printed books such as *Hokusai Manga* although the core was formed by *meisho-e* by Utagawa Hiroshige. The rest were works by Emil Orlik, who had studied Japanese woodblock printing techniques, including a work showing the process of making *ukiyo-e* in three scenes (painter, carver, and printer), as well as prints by the Russian painter Anna Ostroumova-Lebedeva, who was strongly influenced by *ukiyo-e* prints and studied under Whistler, known for his role in Japonism.

Japanese prints included *Tokaido Gojusantsugi: Hakone* by Hiroshige and *Fugaku Sanjurokkei: Gotenyama* by Hokusai. There were also prints with a focus on human figures such as *yakusha-e* by Utagawa Kunisada, *Ogura Nazorae Hyakunin Isshu* by Hiroshige, and *Chiyoda no Ooku* by Yoshu Chikanobu. However, landscape prints by Hiroshige formed the core, including 29 prints from *Rokuju Yoshu Meisho Zue*, four from *Meisho Edo Hyakkei*, and four from *Fuji Sanju Rokkeie*, as well as eight works from *Edo Meisho Zue* by the Second Generation Hiroshige.

Conclusion

This survey was centered on four of Russia's greatest museums. There are numerous works in the collections we examined but because of time constraints, we focused on those that are unpublished and uncatalogued. These included a large number of reproductions, leading us to believe that they had been sorted in the past to prevent them from being exhibited. In addition, we realized that a survey of the masterpieces would also have been necessary in order to understand the nature of each collection. Moreover, we realized that although some of the works had been dated and authenticated through optical surveys, the works that had served as the "yardsticks" were reproductions. This survey was only the beginning and covered only a small number of works. It would be ideal to conduct a full-scale survey next year with more regard to equipment, personnel, time, and structure. We were also informed that there are unpublished and uncatalogued works in Ukraine. Understanding the demand for these collections of Japanese art and the influence that their works had may contribute significantly to the study of Japonism and the perception of Japanese culture abroad.



ロシア美術館での調査の様子
Research at the State Russian Museum

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

平成26年度より文化庁の支援を受けて毎年行っている本事業の成果を公開するとともに、専門家会議、シンポジウム、ワークショップ等の参加者間の情報交換および、情報発信の場として、2017年3月31日にウェブサイトを開設した。(URL: www.japan-art.org)

掲載内容

- | | |
|------------|------------|
| 1) 事業概要 | 6) レポート |
| 2) 専門家会議 | 7) メンバー |
| 3) シンポジウム | 8) リンク |
| 4) ワークショップ | 9) アーカイブ |
| 5) 海外調査 | 10) データベース |

About the Website

A website for the Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in U.S. and European Museums has been online since March 31, 2017 for the purpose of sharing the contents of this program with the public, as well as providing the participants of the Specialists' Meeting, Symposium, and Workshop a platform for the exchange of information. (URL: www.japan-art.org)

Contents

- | | |
|--|--------------|
| 1. Outline of the Program | 6. Report |
| 2. Meeting of Japanese Art Specialists | 7. Members |
| 3. Symposium | 8. Links |
| 4. Workshop | 9. Archive |
| 5. Overseas Surveys | 10. Database |



ABOUT

この事業に関して

This program seeks to promote international exchange among museum staff such as curators 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 museum staff, an annual symposium and workshop, and surveys of Japanese art collections abroad.

ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業は、日本美術に関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。

MEETING

専門家会議



This meeting has been held since 2015 as an opportunity for experienced curators of Japanese art to exchange information and discuss challenges pertaining to their work. This is the second year and, in the first part of the meeting, summaries of the most recent ADC meeting (...)

日本美術の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のため、2015年から専門家会議を実施しています。第2回目である今回は、前半にカルコン美術対話委員会会議（2016年12月九州国立博物館にて実施）の報告、文化庁による美術工芸品の公開活用の現状調査報告がありました。（...）

READ MORE

編集 Editing

東京国立博物館 Tokyo National Museum

- | | |
|--------------------------------|---|
| 田沢 裕賀
Mr. Hiroyoshi Tazawa | 学芸研究部調査研究課長
Senior Curator, Research Div., Curatorial Research |
| ミウオシュ・ヴォズニ
Mr. Milosz Wozny | 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 |
| 君波 妙子
Ms. Taeko Kiminami | 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 |
| 関谷 泰弘
Mr. Yasuhiro Sekiya | 総務部総務課渉外開発担当係長
Chief Officer, Business Development, General Affairs Div., Administration |
| 北川 瑞季
Ms. Mizuki Kitagawa | 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 |
| 中村 麻友美
Ms. Mayumi Nakamura | 総務部総務課渉外開発担当
Business Development, General Affairs Div., Administration |

写真 Photography

樽見 星爾
Mr. Seiji Tarumi

平成28年度第3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
FY2016
Report on the 3rd Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists
in U.S. and European Museums

発行 海外ミュージアム日本専門家連携・交流事業実行委員会2016
印刷 大協印刷株式会社
発行日 平成29年3月

Edited and Published by
2016 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee
Printed by Daikyo Printing Co., Ltd.
March 2017

©2016 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee



平成28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, FY2016

