

令和元年度

第6回北米・欧州ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業

開催報告書

FY2019

**Report on the 6th Curatorial Exchange Program
for Japanese Art Specialists
in North American and European Museums**

令和2年3月

March, 2020

ミュージアム日本美術専門家連携・交流事業実行委員会2019
2019 Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists Abroad Planning Committee

■ 主催者挨拶

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

今回のシンポジウムは「展示室で語る『日本美術』」がテーマです。ご存知の通り、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館も少なくありません。世界中で展示されている日本美術は、その展示を通してそれぞれの文化に基づいた「日本美術」、ひいては「日本文化」のイメージを来館者に提示しています。展示室は学芸員が作り上げますが、来館者などその場所にかかわるすべての人々が文化や美術に対するイメージを共有する場となります。各地の博物館は、日本美術の作品展示によってそれぞれの地域で日本の文化財に接し親しんでいただく貴重な機会を提供しています。

このシンポジウムは今年で6回目を迎えます。これまで議論されてきたように、いまやミュージアムは、日本美術の一方的な見方を世界に示すのではなく、そこで生まれる多様な価値を享受しあう場となっています。そのために橋渡し役を担っていただける海外の日本美術専門家の存在なくしては、より多くの方に日本文化に触れていただくことはできないでしょう。

海外の美術館・博物館がどのような見方で日本美術を展示しているかを知るとは、私たちが異なる視点に触れる重要な機会です。今年の夏にはいよいよ東京オリンピック・パラリンピックが開催されますが、日本を訪れるたくさんの海外の方々に、日本でそれぞれの人が多様な文化に親しみ、交流を楽しんでいただくため、ミュージアムに何ができるのか、考えを深める良い機会となることを期待しております。

なお、本事業は文化庁「平成31年度地域と共働した美術館・歴史博物館創造活動支援事業」の助成を受け、多くの日本美術の関係者のご協力のもとで実施しております。ここに心よりお礼申し上げます、ご挨拶といたします。

令和2年2月1日

東京国立博物館長

銭谷真美

■ Greetings from the Organizers

In 2014, the National Institutes for Cultural Heritage and the Tokyo National Museum began the Curatorial Exchange Program for Japanese Art Specialists in North American and European Museums. Held annually, this program consists of symposiums, workshop, meetings, and other events intended to promote international exchange, networking, training, and research. This year's symposium, the sixth one to date, is titled "Creating Diverse Narratives: The Arts of Japan in European and North American Museums." Many museums in North America and Europe exhibit Japanese art, with some of them home to prominent collections. Exhibitions held at these museums present visitors with narratives of Japanese art and culture. Each exhibition is planned by curators, though the exhibition space becomes a place for all visitors to share and interpret these narratives. During past symposiums, participants noted that rather than presenting a single narrative as the only correct one, an exhibition should be a space that stimulates the exchange of diverse values and points of view.

Learning about the diverse narratives of Japanese art presented at museums outside of Japan provides us with valuable opportunities to become aware of different points of view. As the Tokyo Olympic and Paralympic games will be held this summer, I think this symposium will provide an ideal opportunity to think about what museums can do to present diverse narratives and points of view to the many visitors who will come to Japan.

Lastly, I wish to note that the Curatorial Exchange Program was made possible through the financial aid of the Agency for Cultural Affairs' Program for the Promotion of Museums Cooperating with Local Communities, as well as through the support of numerous individuals and institutions, to whom I wish to express my heartfelt gratitude.

Zeniya Masami

Executive Director

Tokyo National Museum

February 1, 2020

国際シンポジウム

「展示室で語る『日本美術』」

2020年2月1日（土）

東京国立博物館 平成館大講堂



開催趣旨

人・モノ・情報が地球規模で行き交うようになり、ミュージアムを訪れる人たちもさまざまです。その多様なバックグラウンドを持つ人たちが、展示室で出会う「日本美術」は、今、どのように受け取られているのでしょうか。「日本」が指し示している枠組みが大きく揺さぶられている現在、日本美術についても以前のように固有のイメージで語られることは、少なくなってきました。その多様な内容を要約して、日本美術の本質に迫ろうとすることは容易ではありません。

今回のシンポジウムでは、日本美術を複眼的に捉えるという観点から、観念的な議論ではなくミュージアムにおける展示に即した内容について紹介していただきます。「モノ」を通じて、「歴史」と現代との対話を真摯に紡いでゆく場がミュージアムです。それぞれの発表者は、ミュージアムの学芸員として、自らの文化や環境に基づいて「日本美術」の展示を作り、さまざまな来館者と向き合っています。展示を作る側も見る側も、それぞれが思い描く「日本美術」があり、そこに唯一の正解はありません。この国際シンポジウムは、多様な視点に立って見た「日本美術」を語り合い、それぞれの立場で意見交換し、互いに認め合う場にしたいと考えます。この機会が、「日本美術」の多彩な価値を共有し、共に理解し合うためのきっかけとなりましたら幸いです。

東京国立博物館 調査研究課長
河野 一隆

国際シンポジウム「展示室で語る『日本美術』」

2020年2月1日（土）

東京国立博物館 平成館大講堂

9：30-10：00	受付
10：00-10：15	開会 主催者挨拶 銭谷眞美 東京国立博物館長 司会 河野一隆 東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課長
10：15-11：15	基調講演 吉田憲司 国立民族学博物館長 「日本美術はいかに語られてきたか？ —欧米の美術館・博物館の中の日本—」
11：15-11：55	発表1 フランク・フェルテンズ フリーア美術館 日本美術担当学芸員 「アメリカの国立アジア美術館 —フリーア美術館の日本絵画コレクションの展示と収集について」
11：55-13：30	昼休憩
13：30-14：10	発表2 スティーブン・サレル ホノルル美術館 ロバート・F・ランジ財団日本美術キュレーター 「木目に反して：日本版画への非伝統的な探索、解釈、そしてその先にあるもの」
14：10-14：50	発表3 カーン・トリン スイス・チューリッヒ リートベルク美術館 日本・韓国美術担当学芸員 「海外における日本美術の特別展企画」
14：50-15：30	発表4 松嶋雅人 文化財活用センター企画担当課長/東京国立博物館 「『マルセル・デュシャンと日本美術』展における日本美術の過去に例のないプレゼンテーション」
15：30-15：45	休憩
15：45-17：05	パネルディスカッション モデレーター 鬼頭智美 東京国立博物館 学芸企画部 上席研究員（国際交流）
17：05-17：20	閉会挨拶 島谷弘幸 九州国立博物館長

International Symposium

Creating Diverse Narratives:

The Arts of Japan in Museums Exhibitions

February 1, 2020

Heiseikan Auditorium, Tokyo National Museum



Introduction to the Symposium

In this age of global exchange, people, things, and information are crossing national borders on an unprecedented scale. People of diverse backgrounds are visiting museums around the world, with each person perceiving the art they encounter in different ways.

Moreover, the roles of museums are being reevaluated and the definition of “Japanese” art is becoming more inclusive. Narratives of Japanese art are also becoming more nuanced, with many scholars sharing the view that because the arts of Japan are so diverse and complex, they cannot be explained through a few essential characteristics.

This symposium will focus on the question of how Japanese art may be presented from diverse points of view in museum exhibitions. Generally, we may regard museums as places that create narratives between past and present through physical objects. Those who will present at this symposium—curators of Japanese art from Europe, the United States, and Japan—create exhibitions that are influenced by their respective cultures and environments. Through these exhibitions they interact with diverse audiences. Each curator and visitor creates his or her own narrative of Japanese art, yet none of these narratives is the single “correct” one.

Through concrete examples of museum exhibitions and the narratives they create, this symposium will provide an opportunity to better understand the diversity and complexity of Japanese art.

Kawano Kazutaka

Supervisor, Research Division, Tokyo National Museum

International Symposium

Creating Diverse Narratives: The Arts of Japan in Museums Exhibitions

February 1, 2020

Heiseikan Auditorium, Tokyo National Museum

9:30-10:00	Registration
10:00-10:15	Opening Remarks Greetings from the Organizer Mr. Zeniya Masami (Executive Director, Tokyo National Museum) Chairperson: Mr. Kawano Kazutaka (Supervisor, Research Div., Curatorial Research Dept., Tokyo National Museum)
10:15-11:15	Keynote Speech : <i>Narratives of Japanese Art in European and North American Museums</i> Dr. Yoshida Kenji (Director-General, National Museum of Ethnology)
11:15-11:55	Presentation 1 : <i>America's National Museum of Asian Art: Displaying and Collecting Japanese Paintings at the Freer Gallery of Art</i> Dr. Frank Feltens (The Japan Foundation Assistant Curator of Japanese Art, Freer Gallery of Art)
11:55-13:30	Lunch Break
13:30-14:10	Presentation 2 : <i>Against the Grain: Untraditional Explorations, Interpretations and Extrapolations of Japanese Woodblock Prints</i> Mr. Stephen Salel (Robert F. Lange Foundation Curator of Japanese Art, Honolulu Museum of Art)
14:10-14:50	Presentation 3 : <i>Curating Special exhibitions of Japanese Arts for an Overseas Audience</i> Dr. Khanh Trinh (Curator of Japanese and Korean Art, Museum Rietberg Zurich)
14:50-15:30	Presentation 4 : <i>An Unprecedented Presentation of Japanese Art at the Exhibition Marcel Duchamp and Japanese Art</i> Mr. Matsushima Masato (Supervisor, Planning, National Center for promotion of Cultural Properties, Tokyo National Museum)
15:30-15:45	Break
15:45-17:05	Panel Discussion Moderated by Ms. Kito Satomi (Special Research Chair, Curatorial Planning Dept., Tokyo National Museum)
17:05-17:20	Closing Remarks Mr. Shimatani Hiroyuki (Executive Director, Kyusyu National Museum)

日本美術はいかに語られてきたか？

— 欧米の博物館・美術館の中の日本 —

吉田憲司

国立民族学博物館長



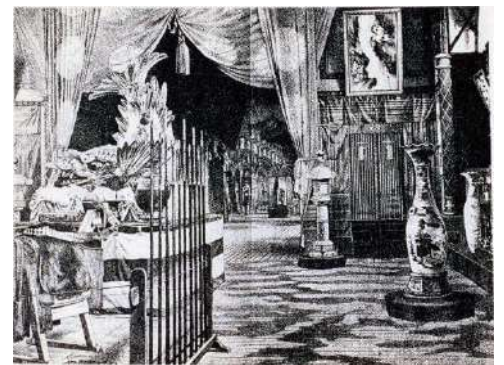
略歴

国立民族学博物館館長、総合研究大学院大学教授。文化人類学、博物館人類学専攻。京都大学文学部哲学科卒業、大阪大学大学院文学研究科博士後期課程修了、学術博士。1987年大阪大学文学部助手、1988年国立民族学博物館助手。その後、同館助教授、教授を経て、2017年4月より現職。アフリカを中心に、仮面や儀礼、キリスト教の広がりについてのフィールド・ワークを続ける一方、ミュージアム（博物館・美術館）における文化の表象のあり方を研究し、その作業から得られた知見を反映した展示活動を国内外で展開している。『文化の「発見」』でサントリー学芸賞など受賞。その他の著書に『宗教の始原を求めて』『仮面の森』など。

二つの「日本美術」

海外の博物館・美術館を訪れて誰もが気づくのは、多くの場合、日本の美術が根付と刀剣、浮世絵で代表されていることである。一方、日本人がイメージする日本美術史のなかでは、浮世絵はそのなかのごく一部にすぎず、根付にいたっては議論されることすら稀である。

明治政府は、1873（明治6）年のウィーン万博以降、「殖産興業」の観点から、海外で高い評価を受けた工芸品の輸出を積極的に進めた。服の導入で不要となった根付や印籠、印刷物の普及とともにその役割を終えた浮世絵が大量に国外に出、ヨーロッパの人びとの目をとらえていく。時期を同じくして、明治政府による神仏分離令（1868（慶応4）年）とそれに端を発する廃仏毀釈の運動によって、各地の寺院に収められていた仏像や絵画が、寺の所有を離れ、多くが海外に流出する。現在に至るまで、欧米において、自館のコレクションをもとに企画される美術展は、こうした動きの中で収蔵されるに至った作品をもとに構成されている。



1873（明治6）年 ウィーン万博日本品陳列所
（『壘国博覧会参同紀要』1897年より）

これに対して、日本人の多くが身につけている日本美術史は、もとを正せば、1900（明治33）年のパリ万博において、古美術とともに出品するために当時の帝国博物館（現在の東京国立博物館）の手でまとめられた『稿本日本帝国美術略史』に端を発する。この書は、帝国の美術の変遷を説くものとして、天皇にかかわる美術を中心に各時代の権力者たちの「宝物」によって構成された。そ

これらの作品は、仏教渡来以前・飛鳥・奈良・平安（弘仁・藤原）・鎌倉・室町・桃山・江戸という時代区分のもとに配列された。その区分は現在の日本美術史においても基本的に変わっていない。現在、われわれが慣れ親しんでいる時代区分とそれぞれの時代の「基準作」は、このとき作り上げられたと言ってよい。

「殖産興業」に適う大量の工芸に基づいて作り上げられた海外での日本美術のイメージと、「皇国の宝物」で織りなされた国内の日本美術史観。両者が大きくかけはなれるのは当然の帰結といわなければならない。

欧米の博物館における日本美術のコレクション

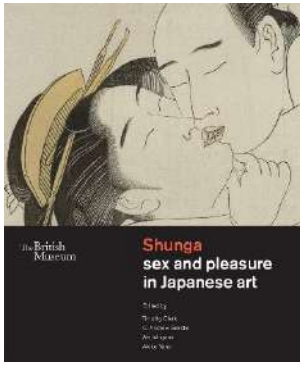
日本美術の作品は、海外でも西洋の美術と同じ扱いを受けて美術館に収められると、私たちは思いがちであるが、実は、必ずしもそうではない。とくに「古美術」といわれるような、江戸期以前の作品は、欧米では、まず欧米の作品を収蔵する美術館には入らない。博物館に収められるか、あるいは欧米の美術を所蔵する美術館とは別の、アジア美術に特化した美術館に収められることが多い。やはりそこには、欧米から見た自他の区別が色濃く反映している。と同時に、もともと英語では、ミュージアムという一つの語であったものを美術館と博物館とわざわざ訳し分けるようになった日本の私たちが、その区別を受け継ぎ、さらに強化してきてしまったことにも気づかされる。

欧米の博物館における日本美術の企画展示

常設の展示とは別に、期間を区切って開催される日本の古美術の企画展示についてみれば、欧米に所在する日本美術のコレクションに依拠した展示の場合には、現在に至るまで、やはり浮世絵、書画、輸出陶磁器に偏る傾向が顕著に指摘される。

一方で、とくに第2次大戦後、文化庁や国際交流基金などの手で、日本の「至宝」を海外でも紹介する展覧会が実現され、欧米における日本美術の受容にも変化が生まれ始めた。たとえば、1953年、アメリカのメトロポリタン美術館ほか全米を巡回した「Exhibition of Japanese Paintings and Sculpture 日本の絵画と彫刻」展は、日本側の文化財保護委員会が主体になって企画した巡回展で、6世紀から19世紀の国宝・重要文化財を含む絵画77件、彫刻・工芸14件計92件の日本美術の名品を展覧し、それまで中国美術の影響下で成立したとばかり思われていた日本美術の独自の広がりをアメリカの人びとに印象づけた。こうした、日本の重要な文化財の展示には、やはり、文化庁や国際交流基金の参画が不可欠になる。それは、別言すれば、文化庁や国際交流基金は、欧米で流布した日本美術の見方を、日本の私たちが身につけている日本美術の見方に修正あるいは誘導していくうえで、大きな役割を果たしているということでもある。

近年の海外での企画展示で、とくに注目を集めたものとして、大英博物館で2013年に公開された春画の展覧会、「Shunga : sex and pleasure in Japanese art」展と、昨年2019年の「Manga マンガ」展を忘れるわけにはいかない。いずれも、日本では、これまで「美術展」としては成立しなかった企画である。ただ、「春画」展に関しては、その後、東京の永青文庫、京都の細見美術館で開催が実現している。



「春画」展カタログ（大英博物館、2013年）

の表紙

振り返ってみれば、春画や漫画に限らず、海外での関心の高まりを受けて国内での作家や作品の再発見、再評価につながるという例、いいかえれば、私たち日本に住む者の目が、海外での展示を受ける形で変わっていくという例は、いくつも確認できる。博物館・美術館における異文化の展示、異文化に属する作品の展示は、そのようなまなざしの相互作用の場にほかならない。

Keynote speech

Narratives of Japanese Art in European and North American Museums

Dr. Yoshida Kenji

Director-General, National Museum of Ethnology

Profile

Yoshida Kenji is the Director-General at the National Museum of Ethnology, Osaka, specializing in museum-anthropology. He has been carrying out fieldwork on the expressive culture and cultural heritage of Southern Africa especially in Zambia. He has also been organizing various exhibitions on art and culture by networking art museums and cultural museums. His major exhibitions and publications include:

Discovering of Cultures (Bunka no Hakken, in Japanese) 1999, *Image of Other Cultures* (ed. with John Mack exhibition catalogue) 1997, *Self & Other: Portraits from Asia and Europe* (ed. with Brian Durrans, exhibition catalogue) 2008, *Power of Images: National Museum of Ethnology Collection* (exhibition catalogue) 2014.

The two 'Japanese arts'

When visiting museum and galleries across the world, visitors will often see Japanese art represented by netsuke toggles, swords and ukiyo-e. For Japanese people, though, ukiyo-e only occupies one small corner of Japanese art history, with netsuke hardly mentioned at all.

After Japanese decorative art objects won high acclaim at the Vienna World Exposition of 1873 (Meiji 6), Japan actively promoted the export of these objects for encouragement of a new industry. The import of Western clothing to Japan had led to a decrease in domestic demand for netsuke and inro medicine cases, while the spread of printed materials had rendered ukiyo-e obsolete to a certain extent. As a result, these objects and artifacts were exported overseas in bulk and attracted Europeans. In 1868 (Keio 4), the Meiji government passed the *Ordinance Separating Shinto from Buddhism*. This led to the anti-Buddhist movement, called 'Haibutsu Kishaku'. Buddhist statues and paintings were removed from Buddhist temples across Japan, with many eventually finding their way overseas. Since then, many exhibitions of Japanese art have been organized in the West based on the collections consisted of such objects that have found their way into overseas collections in these ways.

In contrast, the Japanese art history familiar to many Japanese people has its roots in *Histoire de L'Art du Japon* (The History of Art of Japan), a work prepared by the Imperial Museum (Tokyo National Museum's predecessor) to coincide with the exhibition of Japanese artworks at the Paris International Exhibition of 1900 (Meiji 33). This book explained transition of art of Imperial country over the years. With a focus on art related to the Emperor, the book explored the 'treasures' associated with rulers from each period. These artworks in turn were arranged by period, starting from the arrival of Buddhism on Japan's shores and continuing on through the Asuka, Nara, Heian (Konin/Fujiwara), Kamakura, Muromachi, Momoyama and Edo periods. These categories are still used in more-or-less the same way in the domestic study of Japanese art history today. Japanese people are now used to viewing Japanese art history through the prism of different periods and representative works of each period, but it would be fair to say this conventional view was invented back then in 1900.

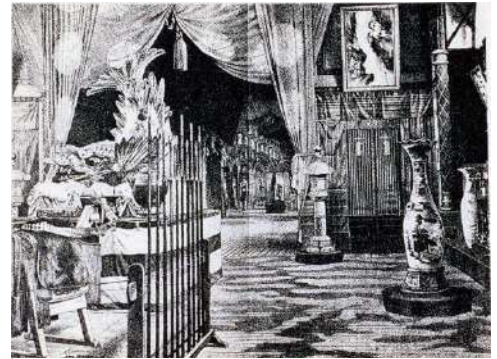


Photo 1: The display of Japanese objects at the Vienna World's Exposition, 1873 (Meiji 6) (from 1897's Proceedings of the Austria Exhibition)

So now we have a contrast. On the one hand, we have an image of Japanese art that was built up and presented to the outside world as a means to foster the bulk export of decorative art objects as a new industry. On the other hand, we have a domestic view of Japanese art history that centers around 'treasures of imperial country.' It seems only natural that these two viewpoints would diverge sharply over time.

Japanese art collections in European and American museums

We tend to think that Japanese artworks are handled in the same way as Western artworks and kept in the art museums, but this is not always the case. In particular, 'ancient' artworks created before the Edo period are rarely held by art museums that house Western art. Rather, they are often found in museums or in art museums that specialize in Asian art. In large part, this reflects how the West views itself as different from other cultures. At the same time, in contrast to the catch-all word 'museum,' in Japan we have long used the words '*bijutsukan*' and '*hakubutsukan*' to separate institutions that mainly handled art from those that mainly handled historical artifacts, so perhaps we have taken this distinction for granted and foster the distinction even further.

Exhibitions of Japanese art in Western museums

Ignoring regular exhibits for a moment, if we look at temporary exhibitions of Japanese artwork, we can see that exhibitions of collections of Japanese art housed in the West have indeed tended to focus on ukiyo-e, painting, calligraphy and exported ceramics.

However, the Western view of Japanese art also shifted, particularly after the Second World War, thanks to exhibitions of Japanese 'treasures' held in the West with support from governmental entities, such as the Japanese Agency for Cultural Affairs and the Japan Foundation. For example, the *Exhibition of Japanese Paintings and Sculpture* toured the Metropolitan Museum of Art and other institutions in the US in 1953. This was mainly organized by Japan's Committee for the Protection of Cultural Properties. It featured 92 masterpieces (including National Treasures and Important Cultural Properties) of Japanese art dating from the 6th to the 19th century, including 77 paintings and 14 examples of sculpture and decorative art objects. This exhibition made more American people, who had tended to regard Japanese art as merely an offshoot of Chinese art, had become aware of the independent development of Japanese art. Exhibitions of important Japanese cultural properties like this would not be possible without the involvement of the Agency for Cultural Affairs and the Japan Foundation. In other words, the Agency for Cultural Affairs and the Japan Foundation have played a major role in shifting or guiding Western views of Japanese art closer to the view prevailing in Japan.

Two of the most popular overseas exhibitions in recent years were 2013's *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art* and 2019's *Manga*, both held at the British Museum. Neither themes had been the main subject of 'art exhibitions' in Japan before then. However, exhibitions of *shunga* were subsequently held at the Eisei Bunko Museum in Tokyo and the Hosomi Museum in Kyoto.

Looking back, in addition to *shunga* and manga, there have been other examples of artists or artworks that have been rediscovered and reappraised in Japan in light of a growing interest overseas. In other words, the views of people living in Japan have been changed by overseas exhibitions on several occasions. The exhibitions of different cultures and works of those held at museums are nothing but where such mutual interaction can take place.



Photo 2: Cover of the *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art* catalogue (The British Museum, 2013)

アメリカの国立アジア美術館

—フリーア美術館の日本絵画コレクションの展示と収集について

フランク・フェルテンズ

フリーア美術館 日本美術担当学芸員、アメリカ



略歴

ワシントン・DC にある国立スミソニアン協会フリーア美術館／アーサー・M.サックラーギャラリー日本美術担当学芸員。尾形光琳の研究でコロンビア大学より日本美術の博士号取得。フリーア／サックラー美術館では、「Japan Modern: Prints in the Age of Photography」(2018-19)、「Painting the Classics」(2018-19)、「Hokusai: Mad about Painting」(2019-20)など多数の展示を企画。「Meeting Tessai: Modern Japanese Art from the Cowles Collection」展(2020)では、フリーア美術館への寄贈品を特集する。最近では日本の絵師・尾形光琳と酒井抱一や写真家土門拳と東松照明についてなどの著作や講演会など幅広く活動している。

日露戦争後の1906年スミソニアン協会理事会は、チャールズ・ラング・フリーアの国家への画期的な寄贈を受け入れた。この実業家は、彼のアジア・アメリカ美術のコレクションを、それら美術品を維持・保管するための美術館を建てる資金とともに寄付したのである。スミソニアンが美術品の寄贈を受けたのはそれが初めてであり、1923年フリーア美術館の開館はアメリカ初の国立美術館の誕生となった。

美術館がアメリカの政治の中心にあるにもかかわらず、チャールズ・ラング・フリーアは政治的ではなく美的な目的でコレクションを集めていた。日本とそれらすべての元である中国の美術はフリーアを虜にし、彼は二つの文化の何百年もの歴史にひかれた。フリーア美術館の哲学と精神は、こうした二つの考え—政治と美学—によってつくられた。展覧会や事業において、当館は今でもこれらの原則を我々の思考をけん引するものとして掲げている。

フリーアがコレクションをスミソニアン協会に寄贈したとき、作品を研究に供し注意深く世話をしよう特に要求して寄贈した。これが、誰でも希望すればフリーアで作品を見ることができる理由の一つである。われわれはまた、アメリカでもっとも大きな保存科学施設の一つを擁している。

フリーアの考えでは、アクセスを確保し蒐集作品の状態を保存する最良な方法は他の機関への貸与を避けることだった。フリーア美術館は、その収蔵品が建物を出ることがないという西洋のアジア美術館では特殊な館である。また、フリーアでは他からの借用品は展示されない。新しい収蔵品は寄贈や購入から加えることができる。

フリーア美術館のスペースは地域で分けられており、日本は西館の 5 部屋を占めている。収蔵と修復の施設は展示室階の下にある。フリーア美術館のイタリアの邸宅風の建物はチャールズ・プラットという、金持ちのアメリカ人の別荘建築で知られた建築家によるものである。内部のレイアウトは 20 世紀初めの美術の見方・心理学の考え—今日なお美術館の学芸的選択に影響を及ぼす考え—を強く表している。来館者はどこから入るかによって自由に順路を選べるよう回廊に沿って進む。回廊には通常美術品は展示せず来館者が自分のペースで館を回れる道となっている。彼らは自由な順番・方向に進み展示室にあるどの作品をみるか選べるようになっている。建物の真ん中にある屋外の中庭は公園のような雰囲気である。そのスペースは 20 世紀初めの理解、すなわち自然をみることは意識して行うことではなく（美術品をみることは反対に）展示室に戻る前に心を満たすためにある、というものである。

フリーアの日本室は通常平常展に使われている。伝統的に展示室ごとにあるテーマが設定される。ギャラリー 8 は宗教美術、ギャラリー 6 はよく陶磁の部屋となる。ギャラリー 5 は昔から屏風の展示室であり、建物内で最大のガラスケースを擁している。最大の部屋はギャラリー 7 で、多様に絵画や書跡の掛け軸をそのほかの小さい作品とともに展示している。ギャラリー 6a と呼ばれる床の間には、昔は茶道具を展示していたが、近年は名品のスペースとなり、特に重要な作品を飾るスペースとなっている。

フリーア美術館の天井には窓がある。ただガラス窓は UV 吸収フィルター付きで展示物にいかなる有害な光線も届かないようにしている。人口光は拡散し自然光に影を作らないように調節している。自然光と人工照明を混在させることで来館者は 1 日のどの時間に来るか、また来る季節によってかなり違った鑑賞体験ができるようにしている。例えば冬の夜は、夏の午前中よりずっと劇的な演出となり、来館者は季節の違いによるインパクトの変化や美術を見る時間の違いをより気づきやすくなる。

今日、親しみやすく、見やすく、好奇心を掻き立てることはフリーア美術館の収蔵品展示における使命の核である。定期的に来館者調査を行い、来館者の人口統計、彼らの期待、満足度などを測っている。スミソニアン協会のコレクションは国民のものであるという事実は、内容を落とさずあらゆる人が親しめる展示にする責任が生じる。これは学芸員が題箋を書く際挑戦と機会を創り出す—展覧会のすべてのテキストは、統一を図り親しみやすくするため館内で編集する。

フリーア美術館の展覧会は、館の収蔵品のみで構成される。チャールズ・ラング・フリーアの遺言は購入や寄贈をとおして新規の収蔵は許しているがフリーアのコレクションが建物を離れることは許可していない。われわれは、他機関から借用してフリーアで展示することもできない。隣接するアーサー・M.サックラーギャラリーが代わりにその役割を果たしている。

2019 年 11 月フリーアの没後 100 年を記念して、フリーア美術館史上最大の特別展を開催した。フリーアの 5 つの日本室をすべて一つの展覧会とし、葛飾北斎の絵画、スケッチ、素描に焦点を絞ったのである。北斎はフリーアのお気に入りの画家で、彼は北斎の絵画、スケッチ、素描の世界最大のコレクションを築いた。実際、フリーアのコレクションの中に含まれる北斎の作品は、単独の芸術家としては最大の数である。

5 つの展示室を一つの展覧会につなぐため、デザインはフリーアの建物の静かな雰囲気からある意味過激に離れるデザインを選択しなけりばならなかった。日本室の西側の回廊は一つのテー

マで各展示室をつなぐものとする必要があった。われわれはそこに、展覧会タイトルを大きく書いて自撮りを撮る価値のある壁とすることにした。回廊が直感的に入口とわかるため、そこに最初の壁の文章と北斎の生涯の年表を設置した。一つの展示室に一つのテーマとすることから離れ、この展覧会では時計回りに展示室から展示室へと北斎の作品を時系列にみられるよう進む流れを作った。フリーア美術館で初めてタッチパネルを設置し、ゲルハルド・パルバラー版本コレクションの「北斎漫画」を見られるようにした。将来われわれはフリーアの展示にもっと新しいものを加えたいと思っている。これは、2023年に美術館の百周年を迎えるという特別な時期に得た野望である。

アメリカの首都において、フリーア美術館は日本とほかのアジアの国々の豊かで多様な文化をみせるという特別な役割がある。われわれは、この使命を保ちながらこの急激に変わる世界において移り行くパラダイムを反映させるようにするつもりである。

Presentation 1

America's National Museum of Asian Art: Displaying and Collecting Japanese Paintings at the Freer Gallery of Art

Dr. Frank Feltens

The Japan Foundation Assistant Curator of Japanese Art, Freer Gallery of Art



Profile

Frank Feltens is Japan Foundation Assistant Curator of Japanese Art at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution in Washington, DC. A native of Germany, he earned a PhD in Japanese art history from Columbia University with a thesis on Ogata Kōrin. He has organized a number of exhibitions at the Freer and Sackler, including *Japan Modern: Prints in the Age of Photography* (2018-19), *Painting the Classics* (2018-19), and *Hokusai: Mad about Painting* (2019-20). His upcoming exhibition, *Meeting Tessai: Modern Japanese Art from the Cowles Collection* (2020) will feature a transformative gift to the Freer Gallery's Japanese art collections. Feltens has published and lectured widely on Japanese art, most recently on the painters Ogata Kōrin and Sakai Hōitsu, and the photographers Domon Ken and Tōmatsu Shōmei.

In the aftermath of the Russo-Japanese War, in 1906, the regents of the Smithsonian Institution accepted Charles Lang Freer's groundbreaking gift to the Nation. The industrialist pledged his collection of Asian and American art to the Smithsonian, alongside funds to build and maintain a museum to house the artworks. It was the first time that the Smithsonian had been offered a collection of art, and at the time of its opening in 1923, the Freer Gallery of Art was the Smithsonian's first national art museum.

Although the museum is housed in the political heart of the United States, Charles Lang Freer had amassed his collection not for political but for aesthetic purposes. The arts of Japan and China above all enthralled Freer and he was drawn to the two cultures' millennia-old history. Freer used art in the same as he used nature—as an escape from the stresses and boredoms of human existence. The philosophy and mission of the Freer Gallery of Art is built on these two parallel notions—politics and aesthetics. In exhibitions and programming, the museum still upholds these principles as driving forces of our thinking.

When Freer gifted his collection to the Smithsonian Institution, he did so with the explicit request that the works be made available for study and looked after carefully. This is one of the reasons why everyone can request a viewing of artworks at the Freer. We also maintain one of the largest conservation and scientific research facilities in America.

In Freer's mind, the best way to ensure access to and preserve the condition of the works in his collection was by avoiding to lend them to other institutions. The Freer Gallery is unique among Asian art museums in the West in that its collections may never leave the building. Also, no loan objects may be exhibited in the Freer. New acquisitions can be added to the collection through gifts and purchases.

The Freer Gallery's spaces are divided by regional areas, with Japan occupying five galleries on the Western side of the building. Storage and conservation facilities are located beneath the gallery level. The Freer Gallery's Italian palazzo-inspired building was designed by Charles Platt, an architect well known for building country estates for wealthy Americans. The interior layout was heavily informed by early 20th-century notions of looking and the psychology of art—notions that still influence curatorial choices at the museum today. Visitors are guided through the museum along corridors from which they can choose freely which adjacent galleries to enter. The corridors usually do not display art and function as gateways that provide visitor's the chance to explore the museum at their own pace. They are free to choose the order and direction by

which to view the art displayed in the galleries. An open courtyard at the center of the building provides a park-like atmosphere. The space reflects an early 20th-century understanding that viewing nature does not require personal engagement (as opposed to looking at art) and serves to replenish the mind before heading back into the galleries.

The Freer's Japan galleries are commonly used for rotating exhibits. Traditionally, one theme is chosen per gallery. Gallery 8 is devoted to religious art, whereas gallery 6 is frequently devoted to ceramics. Gallery 5 is traditionally the screen gallery and holds the largest glass cases in the building. The largest gallery, number 7, variously displays hanging scrolls with paintings or calligraphy, alongside other small-format works. An alcove called gallery 6a was traditionally used to showcase tea utensils but has recently been converted into a highlight space where objects of particular importance are shown.

The Freer Gallery has ceiling window. The glass, however, are covered with a UV-filtering layer, preventing any harmful rays from reaching the art displayed. Artificial lighting is adjusted so it augments and not overshadows the natural light. The mix of natural and artificial light enables visitors to experience the artworks in a very different way depending on the time of the day or the season they come to the Freer Gallery. On a winter evening, for example, the *mise-en-scène* feels much more dramatic than on a summer morning, increasing visitors' awareness of the changing impact of different seasons and different hours of the day on viewing art.

Today, approachability, easy looking, and sparking curiosity are at the core of the Freer Gallery's mission of exhibiting its collection. We conduct regular visitor surveys to explore the demographic of our audience, their expectations, and satisfaction rate. The fact that the Smithsonian's collections belong to the people of the United States comes with the responsibility of making exhibits approachable to anyone without dumbing down the content. This creates challenges and opportunities for curators as they are writing labels—all texts in an exhibition are edited in-house for consistency and approachability.

Exhibitions in the Freer Gallery of Art exclusively draw from the museum's own collection. The will of Charles Lang Freer permits the acquisition of new works of art through purchases and gifts, but it prevents any part of the Freer's collection from ever leaving the building. We are also not able to borrow works from outside institutions and display them in the Freer Gallery—the adjacent Arthur M. Sackler Gallery is used for that purpose instead.

To mark the centennial of Freer's death, in November 2019, we opened that largest special exhibition in the Freer Gallery's history. The show combines all five Japan galleries into one exhibition focusing on the paintings, sketches, drawings of Katsushika Hokusai. Hokusai was Freer's favorite painter and he amassed the world's largest collection of his paintings, sketches, and drawings. In fact, there are more works in the collection of the Freer Gallery by Hokusai than by any other single artist.

In order to tie all five galleries into one exhibition, design choices had to be made that depart somewhat radically from the serene atmosphere of the Freer building. The corridor along the Japanese galleries in the West side of the building needed to link all the galleries thematically. We decided to create selfie-worthy wall murals with the title of the exhibition emblazoned in large letters. To turn the corridor into an intuitive point of departure, the opening wall text and a timeline of Hokusai's life were placed there. In a departure from the one-gallery-one-theme model, the exhibition creates a clockwise flow from one gallery to the next to explore Hokusai's work as a painter chronologically. As a first ever for the Freer Gallery, we installed a touchscreen panel where visitors can explore volumes of Hokusai manga that are in the museum's Gerhard Pulverer Collection of Illustrated Books. In the future, we hope to add more innovations to display in the Freer Gallery, an ambition that gains particular momentum as we are approaching the museum's centennial in 2023.

In the U.S. capital, the Freer Gallery has a special role to showcase the rich and multi-faceted culture of Japan and other Asian nations. We strive to uphold that mission while making sure to reflect shifting paradigms in our rapidly changing world.

木目に反して

—日本版画への非伝統的な探索、解釈、そしてその先にあるもの

サレル・スティーブン

ホノルル美術館 ロバート・F・ランジ財団日本美術キュレーター



略歴

シアトルのワシントン大学で美術史の修士号を取得、専門は近世日本絵画。学芸員として、アジア美術のキュレーターであるショーン・エイクマンとともに日本の春画の展覧会シリーズ、また日本のマンガ展シリーズを行った。出版物は、エイクマン博士との共著『Shunga: Stages of Desire』（Skira Rizzoli Publications, October 2014）などがある。

この発表は、ホノルル美術館での日本美術提示のための現在の戦略と、なぜそれらが日本も含め他館と異なっているかの理由に焦点を絞っている。特に、ホノルル美術館のオーディエンスとそのコレクションの成長がいかに版画コレクションを新しいやり方で探索、解釈、そしてその先にあるものを示す展覧会の発展が必要となっていたかを論じたい。

ホノルル美術館は、19世紀後半宣教師の娘であったアンナ・ライス・クック女史によって創立された。そこは元々クック女史の家で、彼女は世界中から多くの美術品を集めた後1927年にホノルル・アカデミー・オブ・アーツと呼ぶ美術館にすることに決めた。

美術館のレイアウトは過去93年で進化してきたが、この2、30年作品はそれぞれの文化によって地理的に分けて配されている。美術館のアジアウイングは韓国美術室、中国美術室、日本版画室、日本美術室および汎アジア仏教作品のための部屋があり、これらすべてで中国式中庭を囲んでいる。

当館の来館者は2つのグループに分けられる：多様な民族性を持つホノルル地元の人たちと観光客である。アンナ・ライス・クックが1927年に博物館を作ったのはこの最初のグループの人たちに向けてであった。彼女のミッション・ステートメントには、ハワイが地理的に孤立していることによる地域の人たちが感じる文化的な孤立感を軽減したいという希望が表現された。美術館は「様々な国籍や民族の我々の子どもたちが(中略)…彼ら自身の文化的遺産に親しみ、彼らの隣人の芸術を形作った理想に目覚めるよう(後略)」設計された。



ホノルル美術館日本美術室

その頃彼女が言及した住民はほとんどすべてハワイ人であったが、ホノルルの民族構成は以来劇的に変化した。住民の半分以上はアジア系アメリカ人、6分の1が白人、同じくらいが多民族で、ハワイ人は今やわずか8%である。ホノルルを訪れる観光客の国籍をみると、全く異なる割合である。半数以上がアメリカから、13%が日本から、6%がカナダからとなっている。これら二つの調査により当館への来館者は多彩な文化的背景を持って日本美術をみるということがわかる。

美術館の創始者および寄贈者の収集戦略、特に彼らの日本版画への興味は、計り知れない影響があった。最も活発な寄贈者はクック女史、作家のジェームス・A.ミッチェナー、そして日本文学者で個人の美術商でもあったリチャード・レインの3人である。クック女史は彼女が個人的に知っていた西洋人のアーティストによる近代の新版画作品を収集してそれまでの日本版画制作の定義に挑戦した：チャールズ・バーレット、エリザベス・キース、ベルタ・ラム、ポール・ジャクレである。ミッチェナーのおよそ6,000点の版画作品は、浮世絵の古典と近代日本版画を合わせたものである。中には世界最大の広重の木版画コレクションもある。レーンはとても多くの木版画本を収集した。彼のおかげで初期の西川祐信や菱川師宣らの素晴らしい版本を多く所蔵している。

ホノルル美術館の大量な日本版画コレクションについて、その全体を調査し来館者が特になじみのない作品を展示するかどうかは学芸員次第である。作家の何人かはその民族性や国民性のせいで見逃されてきた。ホノルル住民の内訳を考えると、特に社会的には妥当な判断である。2016年8月から10月に、我々は日系アメリカ人内間安理の非具象抽象版画を展示した。彼はロサンゼルスで生まれ育ち、ミッチェナーや他のアメリカ人コレクターを通じて日本に渡り東京の日本版画のコミュニティに加わった。

我々のオーディエンスは必ずしも文化的背景を共有しているわけではないが、彼らは現代の政治的議論に慣れているので、初期近代版画を現代的議論のレンズを通して解釈しようということになった。2016年2月から8月まで行った

「Hiroshige's City: From Edo to Tokyo」という展覧会では、広重の「江戸名所百景」は日本の首都の都市化をみせるよう並べることができるのでは、と話し合った。この展覧会は、リトグラファーの元田久治とビデオアーティストの吉村亜也子という二人の日本人現代作家の作品でまとめているが、二人とも都市化が進みすぎた結末を論じている。

浮世絵が提言するもう一つの現代のテーマは性科学と特定の文化の中のセクシュアリティに対する態度の進化である。リチャード・レインが収集した多くの春画—日本のエロティックアート—に刺激され、私はアジア美術学芸員のショーン・エイクマンと共同で、このテーマの展覧会シリーズを企画した。最初は2012年11月から2013年3月まで開催した「*The Arts of the Bedchamber: Japanese Shunga*」である。2番目の展覧会は、2013年11月から2014年3月までの「*Tongue and Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan*」、そして2014年11月から2015年3月までの「*Modern Love: 20th-Century Japanese*



内間安理 (1921-2000) 浜辺の歌 アメリカ、1957年 木版画、紙本着色



ホノルル美術館「Hiroshige's City: From Edo to Tokyo」展 会場風景 2016年2月~同年8月



ホノルル美術館 「Arts of the Bedchamber:
Japanese Shunga」展 会場風景
2012年11月23日~2013年3月17日

Erotic Art」で完結した。最後の展覧会で展示した作品にはマンガ現代の視覚小説一が含まれている。

マンガというトピックは私の最後の戦略へと導いていく。明治維新以降、浮世絵の技術的伝統は新版画や創作版画運動を通して続いていた。しかし、浮世絵の大衆的な伝統は、現代のマンガにより明確にみられ、そのため私はマンガの展覧会をわれわれの浮世絵版画コレクションに続くものとして提示したのである。

ホノルル美術館の最初のマンガ展は、2016年8月から2017年1月まで行われた「Visions of Gothic Angels; Japanese Manga by Takaya Miou」である。つづいて2017年11月から2018年4月には「The Disasters of Piece: Social Discontent in the Manga of Tsuge Tadao and Katsumata Susumu」を開催した。これらは、オルタナティブマンガのジャンルで雑誌『ガロ』に掲載された二人のアーティストの作品である。現在準備している最後のマンガ展は、2021年3月から7月の予定である。「EmPOWERed! How Women Revolutionized Japanese Manga」というタイトルを付けた。この展覧会は、少女漫画や女性漫画、それらのジャンルが日本国内外で女性の権利運動の発展をどう反映しているかを扱っている。

これらホノルル美術館の学芸的戦略は、日本国内の美術館における日本美術史へのアプローチとは確かに異なる。いずれにせよ、それらは、ホノルルのコミュニティの文化的多様性と美術館の主な支援者たちのほとんどの見識を反映する一方、日本の歴史と文化を正確かつ丁重に提示しようとするものである。

Presentation 2

Against the Grain: Untraditional Explorations, Interpretations and Extrapolations of Japanese Woodblock Prints

Mr. Stephen Salel

Robert F. Lange Foundation Curator of Japanese Art, Honolulu Museum of Art



Profile

Stephen Salel is the Robert F. Lange Foundation Curator of Japanese Art at the Honolulu Museum of Art. Mr. Salel received his MA in Art History from the University of Washington, Seattle, where he specialized in early modern Japanese painting. His curatorial portfolio includes a series of exhibitions on Japanese erotic art (*shunga*), which he co-curated with Curator of Asian Art Shawn Eichman, as well as a series of exhibitions on Japanese graphic novels (manga). Mr. Salel's publications include the book *Shunga: Stages of Desire* (Skira Rizzoli Publications, October 2014), which he co-authored with Dr. Eichman.

This presentation focuses on current strategies for presenting Japanese art at the Honolulu Museum of Art and the reasons why those strategies may differ from those at other institutions, including those within Japan. In particular, I'd like to discuss how the Honolulu Museum of Art's audience and the growth of its collection have necessitated the development of exhibitions that explore, interpret, and extrapolate from its print collection in novel ways.

The Honolulu Museum of Art was founded by Ms. Anna Rice Cooke, the daughter of a missionary family in the late 19th century. It was originally Ms. Cooke's home, and in 1927, after amassing a large collection of art from all over the world, she decided to convert it into a museum, which she called the Honolulu Academy of Arts.

The layout of the museum has evolved over the past 93 years, but for the past few decades, the art has been arranged according to cultures and divided geographically. The Asian wing of the museum includes a Korean art gallery, the Maurice J. Sullivan Family Gallery of Chinese Art, the Robert F. Lange Foundation Gallery for Japanese Prints, the Atsuhiko & Ina Goodwin Tateuchi Foundation Gallery of Japanese Art, and a venue for Pan-Asian Buddhist creations, all of which surround a Chinese courtyard.

The museum serves two distinct audiences: the ethnically diverse local community of Honolulu and its tourist population. It was to this first audience that Anna Rice Cooke dedicated the museum in 1927. In her mission statement, she expressed her hope of alleviating the sense of cultural isolation that local residents felt due to the geographic isolation of Hawaii: the museum was designed so that "*our children of many nationalities and races... may receive an intimation of their own cultural legacy and wake to the ideals embodied in the arts of their neighbors ...*"

Although the population to which she referred to at that time was almost entirely Hawaiian, the ethnic makeup of Honolulu has since changed dramatically. More than half of the residents are Asian-American, about one-sixth are Caucasian, an equal number are multiracial, and the Hawaiian population is now a mere 8 percent. When you look at the nationality of tourists who visit Honolulu, there's a very different breakdown. Over half are from the United States, 13% are from



The Atsuhiko & Ina Goodwin Tateuchi Foundation Gallery of Japanese Art, Honolulu Museum of Art

Japan, and 6% are from Canada. These two surveys reveal that the visitors to our institution include people with a wide variety of cultural references when viewing works of Japanese art.

The collecting strategies of the museum's founder and its donors, particularly their interest in Japanese woodblock prints, have been of inestimable influence. The three most active collectors have been Ms. Cooke, the author James Michener, and Richard Lane, who was both a Japanese literature scholar and a private art dealer. Ms. Cooke challenged the prevalent definition of Japanese printmaking by collecting modern *shin-hanga* prints by western artists who she personally knew: Charles Bartlett, Elizabeth Keith, Bertha Lum, and Paul Jacoulet. Michener's collection of approximately 6,000 works was a combination of classical works of ukiyo-e and modern Japanese prints. Among those woodcuts is largest collection of Hiroshige prints in the world. As a literature scholar, Lane amassed a very large collection of woodblock-printed books. Thanks to him, we have a large number of remarkably early books by Nishikawa Sukenobu and Hishikawa Moronobu, among others.

The Honolulu Museum of Art's large collection of Japanese prints obliges its curators to explore that collection thoroughly and to display works that viewers are not particularly familiar with. Some of these artists have been overlooked because of their ethnicity or their national identity. Because of Honolulu's demographics, this is a topic of particular social relevance. From August through October of 2016, we presented the non-objective abstract prints of Uchima Ansei, a Japanese-American artist born and raised in Los Angeles who, through the encouragement of Michener and other American collectors, moved to Japan and integrated into the Japanese print community in Tokyo.

Though our audience may not share a common cultural background, their familiarity with contemporary political discourse has encouraged us to interpret early modern prints through the lens of contemporary discussions. In an exhibition called *Hiroshige's City: From Edo to Tokyo*, presented from February through August 2016, we discussed how Hiroshige's series *One Hundred Famous Views of Edo* could be sequenced in a way that showed the urbanization of Japan's capitol. The exhibition concluded with works by two contemporary Japanese artists, the lithographer Motoda Hisaharu and the video artist Yoshimura Ayako, both of whom discussed the aftermath of over-urbanization.

Another contemporary topic that works of ukiyo-e address is sexology and the evolving attitudes about sexuality within a particular culture. Inspired by the numerous works of shunga – Japanese erotic art – that Richard Lane had collected, and in collaboration with Shawn Eichman, the Curator of Asian art, I organized a series of exhibitions on this topic. The first, *The Arts of the Bedchamber: Japanese Shunga*, was held from November 2012 through March 2013. This explored erotic works from the late 17th and 18th centuries. The second exhibition, shown from November 2013 through March 2014, was called *Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan*. And the series concluded with *Modern Love: 20th-Century Japanese Erotic Art*, on display from November 2014 through March 2015. Several works we included in this final show were manga – contemporary graphic novels.

The topic of manga leads to my final strategy. After the Meiji Restoration, the technical tradition of ukiyo-e continues through the *shin-hanga* and *sōsaku hanga* movements. The



Uchima Ansei (1921–2000)
Song of the Seashore
United States, 1957
Woodblock print; ink and color on paper
Gift of James A. Michener, 1983 (18865)



Installation view, *Hiroshige's City: From Edo to Tokyo*, Honolulu Museum of Art, February 2016 – August 2016



Installation view, *Arts of the Bedchamber: Japanese Shunga*, Honolulu Museum of Art, November 23, 2012 – March 17, 2013

populist tradition of ukiyo-e, however, is more clearly seen in modern manga, and so I have been presenting exhibitions of manga as an extrapolation of our ukiyo-e print collection.

The first manga exhibition at the Honolulu Museum of Art, from August 2016 through January 2017, was *Visions of Gothic Angels: Japanese Manga by Takaya Miou*. The next show was *The Disasters of Peace: Social Discontent in the Manga of Tsuge Tadao and Katsumata Susumu*, held from November 2017 through April 2018. These were works by two artists who worked in the genre of alternative manga and who published in the magazine *Garo*. The final manga exhibition, which I am currently preparing, is scheduled for March through July of 2021. It is entitled *EmPOWERed! How Women Revolutionized Japanese Manga*. It deals with *shōjo* manga (comic art for adolescent women), *josei* manga (graphic novels for adult women), and the way those genres reflect developments in the women's rights movement both within Japan and internationally.

These curatorial strategies at the Honolulu Museum of Art admittedly differ from the approach to Japanese art history seen in museums within Japan. Nevertheless, they are intended to represent Japan's history and culture accurately and respectfully while reflecting the cultural diversity of Honolulu's community and the insights of the museum's most significant patrons.

海外における日本美術の特別展企画

カーン・トリン

スイス・チューリッヒ リートベルグ美術館 日本・韓国美術担当学芸員



略歴

カーン・トリンはチューリッヒ大学より東アジア美術史の博士号を取得。日本の18世紀-19世紀の絵画制作における社会的文化的文脈について研究している。2015年チューリッヒのリートベルグ美術館日本・韓国美術担当学芸員となる前はベルリン、東京、シドニーで学芸員、日本美術史の講師を務めた。数多くの特別展、およびその関係出版物の編集・執筆を手掛ける。「芦雪」展(2018)、「日本の能、狂言」展(2014)、「神坂雪佳」展(2012)、「歌麿」展(2010)など。現在、ヨーロッパのコレクションにおける日本の物語美術の展覧会を準備中である。

どのような専門分野をもち、どのような施設で働いていても、学芸員が取り組む仕事の中で最も困難であると同時にやりがいのあるもののひとつは、「物語を生み出す」という作業である。その意味で私は、本シンポジウムの開催趣旨に書かれている「学芸員は自らの文化や環境に基づいて展示を作る」という一文に深く同意する。

私は異なる大陸にある異なるタイプの美術館で学芸員として働きながら、展覧会の物語が、多様な利害関係者のさまざまな関心と折り合いをつけ誘導するという長時間にわたる作業の結果として生まれるという事実を何度も目の当たりにしてきた。展覧会がついに初日を迎えるとき、来館者が目にする展示内容は、もはや学芸員の当初の考えやコンセプトを反映するものではなくなっていることが多い。学芸的なアプローチに決定的な影響を与える要因が、常に数多く登場するからである。そこで次の2つの事例を紹介して、私の考えを示したいと思う。

- 1) 「神坂雪佳－近代日本デザインの夜明け」、シドニー・ニューサウスウェールズ美術館
2012年開催
- 2) 「芦雪－犖猛な筆」、チューリッヒ・リートベルグ美術館 2018年開催

ニューサウスウェールズ美術館やリートベルグ美術館のように、非常に幅広いコレクションを有する海外の美術館の場合、アジア美術全般、特に日本美術は、多領域・多文化組織のなかの小規模な一部門にすぎない。国別の展覧会は昨今の時流ではなく、開催は4年から5年に一度の割合になっている。日本美術の展覧会は、高い人気を集める傾向があるものの、同時に輸送が非常に複雑で、非常に経費がかかる。そのために美術館側は、大勢の来館者を呼ぶ可能性があり、その結果として少なくとも損益の差をゼロにできるプロジェクトを選ぶことに大きな注意を払う。

マンガやアニメ、サムライの芸術、日本の幽霊の世界のような話題のテーマ、あるいは村上隆や草間彌生のように世界的に名が知られた現代美術家、または北斎や広重のように著名な近世の芸術家の回顧展を提案すれば、展覧会審査委員会の精査も問題なく通過するだろう。ところが芦雪や雪佳のように――当時は大きな成功を収め、母国の美術史では高い評価を得ている芸術家であっても――日本以外ではほとんど知られていない芸術家のモノグラフでの紹介を実現しようとするなら、学芸員は美術館の委員会の承認を得るために強力なセールスポイントを主張し、粘り強く説得にあたらなければならない。さらに、予算枠と既存の展示条件を考慮し、さらに最も大切な点として地元来館者の好みにも合うように当初の展示コンセプトを変更していく柔軟性も、ある程度求められる。

具体的に言うと、ニューサウスウェールズ美術館で開催された神坂雪佳の展覧会の場合、この芸術家の作品のデザインという側面を強調することに決めた。そこで雪佳を、日常生活にまつわる機能的な品物を装飾するための質の高いデザインの創出を究極の目標とし、自らの受けた絵画を描く訓練が最終的にその目標の達成に役立つとの信念をもった、普遍的な芸術家として紹介した。日本の近代デザインの特徴とされるような表現手法を確立したいと考えていた雪佳は、抽象的かつ装飾的な琳派の美学に、創造性の最大の源泉を見出していた。

シドニーに先駆けて日本と米国で開催された神坂雪佳の展覧会では、雪佳が琳派の芸術的伝統を受け継いでいることには触れなかった。展覧会を知った来館者は、そのつながりを理解する知識をもっているだろうとみなされていたからである。しかし、オーストラリアの来館者の場合、日本の伝統芸術に触れる機会が比較的少なかったことから、雪佳独自の様式の発展に関する美術史的文脈を説明する必要があると考えられた。そこで、江戸時代の琳派の作品も展示に含めて、展覧会の序章を形成した。

さらに、地元来館者の関心に応えるかたちで現代の芸術活動とのつながりも加え、展覧会の描く物語に欠くことのできないもうひとつの構成要素とした。そこで展覧会の第3部は、現代の芸術およびデザインに対する琳派の遺産に焦点を当てることになった。この第3部では、現代日本作家である山口藍と山本太郎、京都のきもの作家、高尾弘と高尾建三、シドニー在住のファッションデザイナー、五十川明を特集した。

物語の三部構造は、展示スペースの構成にも反映されている。近世以前の琳派の芸術家および神坂雪佳の作品については、繊細な素材が用いられていることから、光量を抑えた照明のもと展示ケース内での従来通りの展示方法が求められたため、日本および中国美術コレクションの常設展示用の展示室が使用された。また、タイトルウォールや、障子の外観を模した柔軟性のある間仕切りなど、いくつかの仮設構造物を追加することによって、常設展から特別展への変化を示すとともに、日本の室内の雰囲気を出した。

一方、現代の作品は、アッパー・アジア・ギャラリーと呼ばれている場所に展示された。オーストラリアの著名な建築家であるリチャード・ジョンソンによって設計されたこのスペースは、「ホワイトキューブ」として作られ、特別展の内容に応じて、その都度新たな配置に変更することが可能である。建築家は既存の構造に加える変更を最小限にとどめて、折り紙の形を模した低い台座のみを設計しており、その上に現代美術の作品が設置された。この展示方法は作品の現代

的特性を際立たせ、下階での、より「伝統的」な展示部分と興味深いコントラストを生み出すことになった。

展覧会「芦雪－獯猛な筆」の着想が生まれたのは 2015 年、串本にある禅寺・無量寺の応挙芦雪館の全面改修計画の知らせを受けてであった。同館には芦雪がこの地域に滞在した 1796～97 年の期間に描いた 32 面の襖絵が収蔵されている。同館の改装に端を発し、無量寺住職で当時の応挙芦雪館館長であった八田尚彦師とコロンビア大学のマシュー・マッケルウェイ日本美術史教授との間で多くの議論が重ねられるなかで、海外での展覧会開催という発想が生まれた。

米国内の数多くの美術館に交渉しては好反応を得られないことの繰り返しの後、2016 年になって、マッケルウェイ教授がチューリッヒのリートベルグ美術館での展覧会開催を提案した。同美術館には、ゲーレルのナインスク、羅聘、長谷川等伯、仙厓義梵をはじめとした、インド、中国、日本の画家のモノグラフによる紹介で成功を収めてきた実績がある。

シドニーと対照的だったのは、「芦雪」の場合、リートベルグ美術館の中核である来館者が、ひとりの芸術家の作品を展示する展覧会に慣れているだけでなく、アジアの伝統的絵画に対する馴染みもあるという事実にも頼ることができたため、端的なモノグラフの展覧会のコンセプトを維持できたことであった。

私たちは、この展覧会を日本国外初の芦雪の包括的調査と位置づけただけでなく、来館者を芦雪自身の旅を辿る旅行に連れて行き、その素晴らしい想像の世界に連れ出すことによって、この芸術家を紹介した。さらに、芦雪の絵画のみに焦点を絞った同展覧会は、このユニークな芸術家の世界を探検するとともに、近世の日本美術における奇抜さ、リアリズム、抽象性に対する先入感を見直す、絶好の機会をもたらすことになった。

この物語を、アドルフ・クリシャニッツとアルフレッド・グラツィオーリという建築家によって 2007 年に「ブラックボックス」として設計された、リートベルグ美術館の広さ 1000 平方メートルに及ぶ地下メイン展示室という物理的空間に移し変えるにあたり、私たちは芦雪の作品をゆるやかな年代順の 6 つの章に分けることにした。そして各章に、彼が短くも多産な経歴の各段階を過ごした場所の名前をつけた。

展覧会の中心は、無量寺にある襖絵の配置を再現することであった。展覧会を代表する「美術品」とみなされたこのインスタレーションは、来館者が絵画を元のままの建築的状況で目にして検証できる、前例のない機会をもたらした。4 面の外壁に沿って配置された展覧会のその他のセクションが、無量寺の所蔵作品を補足した。日本、欧州、米国にある美術館およびコレクションから重要な作品が運び込まれ、来館者は京都、和歌山、奈良、広島での暮らしを追いながら芦雪の一生の各段階をたどることができた。

ひとりの作家の芸術的な発展を再現するという基本概念は類似しているものの、「神坂雪佳－近代日本デザインの夜明け」と「芦雪－獯猛な筆」はそれぞれに異なる物語を提供しており、この点は各美術館の慣行や、そのターゲットとする来館者の関心を考慮して生み出されたものであった。「雪佳」の場合では、デザインの側面を強調するとともに、ひとりの芸術家の作品にとどまることなく、焦点を広げて現代の日本および海外でいまだに意味を帯びている芸術的伝統の全体を探ることによって、これまでまったく知られていなかった芸術家への関心を生み出すことができた。

「芦雪」の場合、リートベルグ美術館の来館者には日本の近世絵画に対する知識と好意が基盤として存在したことから、純粹にひとりの作家の作品に集中することができた。無量寺の本堂を忠実に再現した展示は、来館者に美的経験のみならず、芦雪の創造的過程への洞察をもたらし、彼の並外れた芸術的立場に対する来館者の理解を深め、審美眼に訴えることができた。

Curating special exhibitions of Japanese arts for an overseas audience

Dr. Khanh Trinh

Curator of Japanese and Korean Art, Museum Rietberg Zurich, Switzerland



Profile

Khanh Trinh earned her doctorate in East Asian Art History from the University of Zurich. Her research interests focus on the social and cultural context of picture-making in eighteenth- and nineteenth century Japan. Prior to her appointment as Curator for Japanese and Korean art at the Museum Rietberg Zurich in 2015, she worked as a curator and lecturer in Japanese art history in Berlin, Tokyo and Sydney. She has curated a number of special exhibitions and contributed as editor and author to their respective publications, including *Rosetsu – Ferocious Brush* (2018); *Theatre of Dreams, Theatre of Play – Nō and Kyōgen in Japan* (2014); *Kamisaka Sekka: Dawn of Modern Japanese Design* (2012); *Hymn to Beauty: The Art of Utamaro* (2010). Presently, she is preparing an exhibition on Japanese narrative arts in European collections.

Regardless their respective areas of expertise and the institution they work for, one of the most challenging but also rewarding tasks that curators encounter in their job is “creating narratives.” In this sense, I fully agree with the one sentence in the symposium’s abstract, which says: “curators create exhibitions that are influenced by their respective cultures and environments.”

Speaking from my own experience as a curator who had worked for different types of museums in diverse continents, I have observed time and again that the narrative of a show is the result of a long process of negotiating and navigating the interests of diverse stakeholders. When the doors to an exhibition are finally opened to the public, the show they are about to see usually no longer reflect the initial ideas or concept of the curator. For there are always a number of factors at play that have a decisive impact on the curatorial approach. To make my point, I would like to present two case studies:

- 1) “Kamisaka Sekka – Dawn of Modern Japanese Design”, on show at the Art Gallery of New South Wales, Sydney in 2012, and
- 2) “Rosetsu – Ferocious Brush”, which took place at the Museum Rietberg, Zurich in 2018.

For overseas museums with an encyclopedic collection such as the Art Gallery of New South Wales or the Museum Rietberg, Asian art in general or Japanese art in particular is but a small department in a multi-discipline, multi-cultural organization. Country-specific exhibitions are not the order of the day but can only take place every 4-5 years. As for exhibitions of Japanese art, even though they tend to enjoy high popularity, they are also notorious as being logistically complex and exceedingly costly. Museums exercise therefore extreme caution in choosing a project that can potentially attract large crowd of visitors and consequently warrant at least a financial break-even.

Proposals for topical themes such as Manga and Anime, the art of the samurai, the world of Japanese ghosts or retrospectives of globally acclaimed contemporary artists like Murakami Takashi, Yayoi Kusama, or famous pre-modern masters such as Hokusai and Hiroshige would have no problems to pass the scrutiny of the exhibition committees. However, in order to obtain the museum board's approval to realize monographic surveys on non-mainstream artists like Rosetsu and Sekka, who – though successful in their own time and fairly recognized in the art historical discourse of their own country – are largely unknown outside of Japan, curators have to be persistent and provide strong selling points. In addition, a certain degree of flexibility in

modifying the initial exhibition concept to match budgetary framework, existing display conditions and, most importantly, the taste of the local audience is required.

In concrete terms, for the show on Kamisaka Sekka at the Art Gallery of New South Wales, we have decided to emphasize the design aspect of the artist's work. Sekka was presented as an universal artist who believed that his training in painting served the ultimate aim of producing high quality designs for the decoration of functional objects used in everyday life. In his quest of establishing a distinctive language for modern Japanese design, Sekka found in the abstract, decorative aesthetics of the Rinpa tradition a major source of inspiration.

Exhibitions on Kamisaka Sekka which were shown in Japan and the United States and were forerunners of the Sydney show did not mention the Rinpa tradition as Sekka's artistic heritage since they imply that the informed audience would possess the knowledge to understand the link. For Australian visitors, however, who were less exposed to traditional Japanese art, it was deemed necessary to provide the art historical context of Sekka's stylistic development. Works by Edo period Rinpa artists were therefore included to form the introductory chapter of the show.

Moreover, in response to the interest of the local audience, the connection to contemporary practices was added as another essential component for the exhibition narrative. The third part of the exhibition focused on Rinpa's legacy on contemporary art and design. This section featured the contemporary Japanese artists Yamaguchi Ai and Yamamoto Tarō, the Kyoto-based kimono makers Takao Hiromu and Takao Kenzō, as well as the Japanese-born, Sydney-based fashion designer Akira Isogawa.

The tripartite structure of the narrative is reflected in the organization of the exhibition space. For the works of pre-modern Rinpa artists and of Kamisaka Sekka, which are made of sensitive materials and hence required a conventional presentation in showcases with reduced lighting, the galleries for the display of the permanent Japanese and Chinese collections were used. A few temporary architectural features such as the title wall as well as some semi-solid partitions that mimicked the appearance of the shoji were added to indicate the change from a permanent display to a special exhibition and to evoke the atmosphere of a Japanese interior.

The contemporary works, on the other hand, were displayed in the so-called Upper Asian Gallery. Designed by the renowned Australian architect Richard Johnson, this space was conceived as a 'white cube' that could be modified and newly arranged each time according to the content of a temporary exhibition. By keeping the interventions to the existing structures minimal, the architect designed only low plinths in the shape of origami paper strips on which the contemporary art works were installed. This presentation mode underlined the contemporary flair of the objects and created an interesting contrast to the more "traditional" part of the exhibition on floor below.

The seeds for the exhibition "Rosetsu – Ferocious Brush" were sown in 2015 following the news of a planned complete renovation of the Ōkyo-Rosetsukan at the Zen temple Muryōji in Kushimoto, which houses Rosetsu's *opus magnum*, the set of thirty-two sliding panels produced during his sojourn in the area in 1796-97. The refurbishment of the temple's museum ignited thoughts of an overseas exhibition during the numerous discussions between Reverend Hachida Shōgen, Head Priest of Muryōji and Director of the Ōkyo-Rosetsukan at the time, and Dr. Matthew McKelway, Professor of Japanese Art at Columbia University.

After having approached a number of museums in the United States without receiving a positive response, in 2016, Dr. McKelway proposed the exhibition to the Museum Rietberg in Zurich, an institution with a track record of successful monographic surveys on Indian, Chinese and Japanese painters such as Nainsukh of Guler, Luo Ping, Hasegawa Tōhaku or Gibon Sengai.

In contrast to Sydney, for "Rosetsu" we could rely on the fact that the core audience of the Museum Rietberg are used to exhibitions featuring the work of one single artist as well as to Asian traditional painting, and thus could maintain the concept of a straightforward monographic show. Besides organizing it as the first comprehensive survey on Rosetsu ever shown outside of Japan, we introduced the artist by taking viewers on a journey through Rosetsu's own travels and into his fantastic imagination. Furthermore, by focusing solely on Rosetsu's paintings, the exhibition offered a rare opportunity to explore the worlds of this unique artist and to re-evaluate the preconceived notions of eccentricity, realism, and abstraction in pre-modern Japanese art.

Translating this narrative into the physical space of the 1,000 sqm. large underground main exhibition hall of the Museum Rietberg, designed as a “black box” by the architects Adolf Krischanitz and Alfred Grazioli in 2007, we have organized the works in a loose chronological order in six chapters. Each bears the name of the location where Rosetsu was active at a certain phase of his short but prolific career.

The heart of the exhibition was the re-creation of the layout of the *fusuma* paintings at Muryōji. Conceived as the highlight "art object" within the exhibit, this installation presented an unprecedented opportunity for the audience to view and examine the paintings in their original architectural context. Arranged along the four outer walls, the other sections of the exhibition complemented the works from Muryōji. They offered key works from museums and collections in Japan, Europe and the United States to trace the phases of Rosetsu's life as he pursued his livelihood in Kyoto, Wakayama, Nara, and Hiroshima.

While similar in the basic concept – namely that of re-telling the artistic development of an artist – “Kamisaka Sekka – Dawn of Modern Japanese Design” and “Rosetsu – Ferocious Brush” offered different narratives which were constructed taking into consideration the local museum practices and the interest of the respective target audience. In the case of "Sekka", the interest for a hitherto complete unknown artist could be engendered by emphasizing the design aspect and extending the focus from the work of one artist to explore an entire artistic tradition that is still relevant in today's Japan and abroad.

For “Rosetsu”, the Museum Rietberg built on its audience's knowledge of and predilection for Japanese pre-modern painting and hence could concentrate solely on the work of one single artist. Beyond an aesthetic experience, the faithful reconstruction of the Muryōji's Main Hall provided visitors with an insight in Rosetsu's creative process, furthering hence a deeper understanding and appreciation of his singular artistic position.

「マルセル・デュシャンと日本美術」展における 日本美術の過去に例のないプレゼンテーション

松嶋雅人

文化財活用センター企画担当課長・東京国立博物館



略歴

東京国立博物館において、日本絵画史の調査研究をふまえた常設展示ならびに特別展事業にたずさわる。『没後 400 年 長谷川等伯』（東京国立博物館・京都国立博物館 2010）、*Remaking Tradition: Modern Art of Japan from the Tokyo National Museum* (Cleveland Museum of Art, U.S.A. 2014) や『俺たちの国芳 わたしの国貞』（Bunkamura ザ・ミュージアム、神戸市立博物館、名古屋ボストン美術館 2016）などの特別展を企画。

文化財活用センターでは、「びょうぶとあそぶ 高精細複製によるあたらしい日本美術体験」（2017）、「トーハク×びじゅチューン！ なりきり日本美術館」（2018）といった体験型展示や文化財の複製制作、高精細映像事業にかかわる。

東京国立博物館（以下、東博）はフィラデルフィア美術館と、2018年10月2日から12月9日まで「マルセル・デュシャンと日本美術」展（図1・2）を共同開催した。本展は2部構成で第1部の「デュシャン 人と作品」（原題 *The Essential Duchamp*）は、フィラデルフィア美術館が企画・監修した国際巡回展で、同館所蔵のデュシャン・コレクションの油彩画やレディメイドなどの150余点によって、彼の創作活動の足跡を明らかにしたものである。そして第2部「デュシャンの向こうに日本がみえる。」は、東博の日本美術コレクションで構成し、もともと西洋とは異なった社会環境のなかで作られた日本の美術の意味や、価値観を浮かび上がらせて、日本の美の楽しみ方を新たに提案しようとするものであった。

東博と同館の関係はフィラデルフィア万国博覧会（1876年）以来のものであるが、近年は同館が開催した日本美術の展覧会で、東博は日本国内の文化財に関わる業務全般に協力してきた。そのような事業交流を続けるなかで、デュシャン没後50年にあたる2018年にアジア各地でのデュシャン展開催をフィラ



図1 特別展「マルセル・デュシャンと日本美術」ポスター



図2 特別展「マルセル・デュシャンと日本美術」チラシ

デルフィア美術館が立案し、東博に本展開催を正式に打診された。東博はいわゆる「現代美術」を展示することは一般的でない。そのため日本美術を組み合わせ併催することを条件として開催の合意を得た。もとよりデュシャンの芸術的足跡を御覧いただくことで、明治以来の日本美術の鑑賞方法—西洋美術の価値観に基づく—ではない、新しい日本美術の鑑賞体験となる機会となると考えていた。ありていにいえばデュシャンの鑑賞体験によって、現在の一般的な日本美術の見方も相対化できると想定していたのである。したがって第2部のタイトルも「デュシャンの向こうに日本がみえる。」という文字通りの意味を持っており、同館側も日本美術展を併催することの意図をご理解下さり、東京会場だけが2部形式の展覧会となった。



図3 第1部「デュシャン 人と作品」展示風景

第1部（図3）は同館キュレーター、マシュー・アフロン氏により企画監修され、東博スタッフによる展示作品、展示デザイン、グラフィックデザインなどの提案が各所に反映され、両館の学芸的意図が融合した展示会場として完成した。アフロン氏の懇切丁寧な解説もふんだんに掲示し、デュシャン芸術の理解に供することができた。会場では日英中韓の章解説、作品解説も用意され、また会場の環境保存的観点から両館の専門家の検討、討議も深く行われた。そして、第2部の日本美術展示（図4）では西洋とは異なった社会的価値観のもとに生まれた造形物を、視覚的效果やリアリズム、時間といったテーマをとりあげながら、新しい日本美術の見方を考えていただくことを目的として構成された。



図4 第2部「デュシャンの向こうに日本がみえる。」展示風景

近年の東博の「特別展」は、メディア各社と共同開催するものが多いが、本展は独自の財源を組み上げ、入場料金などを主な財源として自主開催された。そこでは TERRA FOUNDATION FOR AMERICAN ART の助成を得て、講演会などの普及活動が実施されたほか、各種企業からは展示に関わるさまざまな機材提供を受けることができた。また文化庁による美術品の補償制度によって保険料の大幅な軽減も可能となった。

可能となった。

そして自主独立展として、通常できない事業を各種展開することができた。例えば1部、2部ともに自館コレクションのため、会場全般で来館者自身の作品撮影が許可され、SNS 利用によって本展が紹介されることが多々見られた。また展覧会独自の Web サイトやツイッターアカウントの開設、展覧会マスコット、グッズの作製などとともに、現在各方面で活躍する美術家やクリエイターの方々に出演いただく動画の配信を行った。さらには通例の音声ガイドではなく、「デュシャン大喜利」なる展示作品を楽しむための実験的方法も試みた。これらの成果として本展にはデュシャンを特段、知らない20～30歳代の年齢層の来館者を多く集め、日本において今後のデュシャンの芸術理解に大きな意味を持つ結果を得たといえるだろう。さらに特筆すべき事項として、デュシャンに深く影響を受けた美術家の方々に、極めて高い評価を受けることもできた。

本展は8万人を超える入場者を迎え、フィラデルフィア美術館のデュシャン・コレクションが自

館以外で、彼の作品がまとまって公開される稀有な機会となった。さらには、それらを日本美術品と比べて見ることで、芸術を「みる」のではなく「考える」ことを促し、多くの方々にさまざまな知的興奮を呼び起こした貴重な展覧会になったと考えている。

Japanese art in a new way. Speaking frankly, we believed an appreciation of Duchamp's work could help contextualize the conventional ways of looking at Japanese art nowadays. Hence the title to the second exhibition: *Rediscovering Japan through Duchamp*. The Philadelphia Museum of Art also agreed with our idea of holding a parallel exhibition of Japanese art, with Tokyo the only place to feature this two-exhibition format. Exhibition 1 (Fig. 3) was organized by Matthew Affron, a curator



Fig. 3: Exhibition 1 - *The Essential Duchamp*



Fig. 4: Exhibition 2 - *Rediscovering Japan through Duchamp*

at the Philadelphia Museum of Art, with TNM staff contributing ideas about the actual installations, floor designs and graphic designs, for example. In this way, the exhibition fused the curatorial ideas of our two museums. Mr. Affron's kind and thoroughgoing explanations contributed greatly to facilitating an understanding of Duchamp's art. We prepared chapter and exhibit explanations in Japanese, English, Chinese and Korean, with experts from both museums also conducting in-depth discussions about environmental conditions at the venue. Exhibition 2 (Fig. 4) examined how Japanese art was shaped by different social values from those that prevailed in the West. Through themes such as visual impacts, realism, and the passage of time, the exhibition aimed to provide visitors with new ways of appreciating Japanese art.

In recent years, many special exhibitions at TNM have been held in partnership with media companies; however, this exhibition was an exception, with TNM providing the funds itself, mainly through entrance fees and other self-generated funds. With support from the Terra Foundation for American Art, we also held lectures and other educational activities. Several companies also provided materials and equipment for the exhibits. The insurance costs were also lowered substantially thanks to the national indemnity program run by the Agency for Cultural Affairs.

This independence meant we could also try several new initiatives. For example, as both exhibitions only featured exhibits from our respective collections, we could permit photography throughout the entire venue, which resulted in numerous visitors posting about the exhibitions on social media. We also set up a bespoke website and Twitter account and produced exhibition mascots and goods, for example, and we posted videos featuring contemporary artists and creators up on SNS. Furthermore, rather than our usual audio guides, we tried to make the exhibits more enjoyable through our experimental 'Duchamp Ogiri' guide. As a result of these initiatives, we managed to attract many 20- to 30-year-olds, a demographic who were perhaps not particularly aware of Duchamp. As such, the exhibitions were very significant in terms of promoting an understanding of Duchamp's art in Japan. The exhibitions were also very well received among artists deeply influenced by Duchamp.

Over 80,000 people visited in the end, with the exhibitions providing a rare chance to encounter the voluminous Duchamp collection outside the grounds of the Philadelphia Museum of Art. By comparing these works to Japanese art, the exhibitions also encouraged people to 'think about' rather than just 'look at' art. I believe they served a valuable role in rousing the intellectual curiosity of many people.

国際シンポジウム 展示室で語る「日本美術」

登壇者(敬称略)

吉田 憲司 (国立民族学博物館長)

フランク・フェルテンズ (フリーア美術館日本美術担当学芸員)

スティーブン・サレル (ホノルル美術館ロバート F.ランジ財団日本美術キュレーター)

カーン・トリン (スイス・チューリッヒ リートベルク美術館 日本・韓国美術担当学芸員)

松嶋 雅人 (文化財活用センター企画担当課長/東京国立博物館)

モデレーター

鬼頭 智美 (東京国立博物館学芸企画部上席研究員[国際交流])



広報室、国際交流室を経て2019年より現職、専門は博物館学。現在は国際交流担当の上席研究員として、海外との交流事業や学芸諸業務に携わる。「クリーブランド美術館展」

(2014)、「マルセル・デュシャンと日本美術」(2018)などを担当。主な著作は、『海外日本古美術展にみる日本観とその変遷に関する基礎的研究』(研究報告書、2017)、「海外日本古美術展に見る「日本」—国家ブランディングとの関わりと展覧会

実施にお

ける諸問題』『東京国立博物館紀要第46号(2011)、「古美術に近づく—応挙館で美術を体験するまで」『応挙館で美術体験の記録』(2010)などがある。

パネルディスカッション要約

(敬称略)

鬼頭 では、ここから今回のテーマ「展示室で語る『日本美術』」について討議をしていきたいと思います。

まず基調講演の吉田先生のお話、「日本美術はいかに語られてきたか」について、皆様からご質問・コメント等ありましたら伺いたいのですがいかがでしょうか。

サレル まず、私たちが日本美術を語るときに使う言語について、そしてミュージアムが持つ役割がどう展開しさまざまな方向に分岐していったかについてのご説明、ご紹介いただきありがとうございます。私が所属する館は1927年にはホノルル・アカデミー・オブ・アーツと言われていましたが、2012年になって館名をホノルル美術館に変えました。その理由は実務的でなかなかおもしろいものです。以前は美術館への来館者はあまり多くありませんでした。というのは、Googleで「ホノルル」「ミュージアム」と検索すると、真っ先にライバルの施設の名前がすぐに出てきます。しかし当館の名称には「ミュージアム」という言葉が含まれていなかったため、検索結果として表示される順序が、ずっと下のほうになってしまったのです。したがって、名称変更はわれわれの社会における技術の進化への対応だったのです。しかし、それ以上にミュージアムの考え方が、アカデミー、すなわち学習の場そして自己成長のための場であるアカデミーから、より視覚的な楽しみや1920年代には存在しなかったであろう美術という発想に関する場所ということに変わってきたのではないかと思います。ですから、吉田先生が、私たちが現在「ミュージアム」という言葉でくくっている幅広い概念についてお話しただいて、とても感謝しています。美術を議論する際の用語またはわれわれの美術についての考え方は今でもなお変化を続けているものなのでしょうか。

吉田 地域社会に存在していないという意味で、美術に直接相当する実際的な用語がないこともあります。例えば、アフリカの一部の地域社会では、今でも美術に相当する実際的な用語がありません。美術を創造的な活動、またはそうした活動の結果と考えるなら——それらを美術と呼ぶとしたら、世界中のどこにでも美術は存在するものと確信しています。しかし日本においては、美術史は今でも、あるいは今に至るまで、世界中の美術を網羅してはいませんでした。つまり、美術史は西欧の美術だけを対象とするもので、これまでは、東洋美術やアフリカ美術は美術の議論に含まれていなかったかもしれません。しかし今、状況は変わってきました——それはむしろ、世界美術史または普遍的美術史を意味するようになってきました。美術をイメージへと変えるために、一部の美術史家は「イメージの人類学」という言葉を用いています。今では美術の範囲が広がりつつあり、そのために美術の概念が変わりつつあるのだと考えています。

フェルテンズ 吉田先生に、簡単かもしれない、もしかしたら難しいかもしれない質問をします。海外での日本美術の展示について非常に深く研究していらっしゃると思いますが、非常に顕著な形

で日本美術を提示しているような美術展示というのはあるでしょうか。あるいはその逆に非常に問題があるような展示というのもありますでしょうか。もしあれば教えていただきたいと思いません。

吉田 問題のある展覧会ですか？ 私の展覧会はよいものばかりです。最初のものは、1910年ごろに大英博物館の民俗学展示室に作られた「異文化のイメージ」展で、それも、今申し上げたように、よいものでした。本日は最初の展示室を紹介しただけですが、展覧会全体は4つに分けられていました。最初の部屋は「大英博物館の展示室の後退」で、これは西洋が日本、アフリカ、オセアニアをどのように見ていたかというものでした。2番目の展示室のタイトルは「アフリカ、オセアニア、日本から見た西洋」です。私たちはこれまでに数多くのハイブリッドのものを取り入れてきており、従来、そうしたものはミュージアムのコレクションには含まれていませんでした。つまり、私たちは「もの」の中に数多くの西洋の要素を取り入れてきたのです。もちろん明治維新の時代に、私たちの服装は着物から現在のような洋服へと変化し、アフリカとオセアニアでも顕著な変化が起きました。しかし、すでに申し上げたように、日本人は日本を西洋の一部とみなし、他の文化のイメージ、アフリカのイメージ、オセアニアのイメージを、西洋から受け継ぎました。そこで第3の部屋では、日本人がアフリカとオセアニアを見る目の変化を追いました。そして最後の展示室は「国境を超えた現代の文化」とし、アフリカ、オセアニア、ヨーロッパ、日本の芸術家が生み出したハイブリッドのものを数多く紹介しました。それはかなり意欲的な展覧会になりました。実際、日本や日本美術に対する見方を変えました。ですから私は今でもあの展覧会を高く評価しています。そしてこれまでのところ、ヨーロッパや北米においてさえ、あのように意欲的な展覧会を見たことがありません。あのような進化は、MoMAで開催された展覧会への一種の回答であったことも、少しだけつけ加えておかなければならないと思います。MoMA、ニューヨーク近代美術館は、1984年に「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」という展覧会を開催しました。西洋の現代美術と、アフリカ、オセアニア、アメリカの仮面や彫刻を展示したものです。それは強い批判を受け、また熱い議論を引き出しました。それに答える展覧会もいくつか開催されました。1989年にポンピドゥー・センターで開催された展覧会「大地の魔術師たち」は、ジャン＝ユベール・マルタンによる、それに対する一種の答えでした。そして私の「異文化のイメージ」展も、その展覧会に対する一種の答えであり——疑問に対する答えは、その展覧会で生まれたものでした。

松嶋 吉田先生がご提示の「異文化へのまなざし」展についてですが、日本文化を日本国外で提示したときに、基本的には地域差があると思います。アメリカやヨーロッパの中でもそうです。

先ほどの「デュシャン展」の話でもそういった意図があったというのを言いたかったのですが、もう日本国内でも異文化として日本文化を見ている人が多い。今、ここにいらっしゃる方はリテラシーが高くて、自分で考えることもされていますから、全然必要なかった展覧会だと思うのですが、私は、例えば中学生・小学生に接するときに、屏風、障子、そういったものが暮らしの中になくて、その言葉を聞いた瞬間に「えっ？」となる日本の人たち、日本で暮らす人たちのことを思うと、この後50年後にこの東博の文化財、展示されているものを見たときに一体どう説明するのかという恐怖感がすごくあるのです。先生から見て、日本国内で「異文化へのまなざし」というのが生じているかどうか感覚的にあればお聞きしたいと思います。

吉田 ある立場から異文化を見る、あるいは文化を見るというときに、同じ文化の中でも、年齢だとか、ジェンダーだとか、それこそ教育をどこまで受けたとか、さまざまな立場の人がいて、それぞれの人にとって、例えば日本にいる人間が日本を見ても、日本文化あるいは日本美術観というのはバラバラだろうと思うのです。そういう意味でいうと、日本で日本の文化の展示をすること自体がそもそも異文化の展示をしているのと問題は全然変わっていない。だから自分たちの文化の展示をするときは、ただインターカルチュラルからイントラカルチュラルに、文化外の問題から文化内の問題に変わるだけだろうという気がしています。だから展示をするときに、やっぱり我々は常に同じ問題にさらされているのだろうと考えています。

一方で家から床の間がなくなっていく、畳の部屋がなくなっていくという状況、これは別に日本に限らず世界中でグローバル化がどんどん進んで、文化が変化していつているわけですが、私自身は結構楽観的です。というのも今、世界の先住民の皆さんの動きを見ていても、一旦自分たちの文化を完全に西洋化したり、もともとの伝統的な文化が完全になくなってしまうたりしたような状況の中、グローバル化が進めば進むほど最後に自分たちって何なんだろうと思ったときに頼れるのは、やはり自分たちが祖先から受け継いできたものだという、そういう文化の復興運動みたいなものがそこら中で起こってくる。これは人類の歴史をずっと見ている、常に起こってきた変化なのではないかという気がしています。つまり別の言い方をすると、人類はみんな「きょうびの若い者は」と言い続けてきたのだろうという思いを持っています。

鬼頭 次の話題に行きたいと思いますが、フェルテンズさんからはフリーア美術館がアメリカの首都であるワシントンDCにありもともとはルーズベルトが政治的な意図もあって設立された美術館である、というお話がありました。フリーア美術館は、米国の首都におけるアジアのウィンドーという役割もある美術館だと思いますが、何か展示室で日本美術として語るものに制約がある、または、語り方として難しいことはありますか。

フェルテンズ 多分、一番難しいのは春画だと思います。なぜならばスミソニアン協会の一部として、フリーア美術館は2歳でも62歳でも全員に開かれていなければなりません。そのため性的素材と考えられるものは展示しないほうがよいと思っています。展示するのであれば、実際そうしたのですが、外に注意書きを掲示した特別な部屋で展示しなければなりません。18歳未満は入室禁止などです。必ず最初に弁護士資格を有する役員に確認して、協会が訴えられていないかを確認します。場合によってはよく起こることですから。

展示する上での難しさというと、素材に関係しています。版画は3カ月しか展示できずそのあと5年間は休ませる一方、絵画は6カ月間展示してその後5年間休ませる、といった具合です。

トリン 現代美術作品の展示はどうでしょうか。フリーアで展示できるのですか？それとも、何か規定の中に定められているのでしょうか。

フェルテンズ 私たちは現代美術を展示することはできます。フリーアは先述のようなさまざまな規定とともにコレクションを寄贈したので、現代美術は通常隣接するサックラー・ギャラリーに展示されることとなります。また、現代美術作品のコレクションはサックラーにしかありませんので、現代美術はサックラーのコレクションの一部となります。これら2つのコレクションを完全に分けることは初期に注意深く決定されました。スミソニアンは、われわれの展覧会がその価値を上げる可能性がある場合、現代作家を推奨・宣伝することを禁止しています。私たちが作品を展示することによって、その人の経歴や販売を支援していると思われるからです。これはあってはならないことです。しかし、サックラーには現代美術もありますし借用した作品による現代美術の展覧会もありますので、作家やコレクションの支援をきっぱりとなくしてやる方法があります。

松嶋 国立館ということで、東京国立博物館もある程度禁則事項といいますか、禁止事項というものについて何かしら類似関係もあると思うのですが、実は東京国立博物館は展示物に対する規約というものが、きちんと文面化されていないと思います。

もともと東京国立博物館にも、展示物に関して一定の（監督省庁からの）指導はあり、今現在、独立行政法人になって、ある意味自主的に考えて提示するということになっているかと思っています。もちろん上意下達という話ではなくて、学芸面も現状、現代の社会事情等々もあわせて総合的に判断していくということだと思います。いろいろな社会状況、政治的な問題がいろいろな形であらわれてくる。

コンテンポラリーとおっしゃられたのですが、現代作家さんの中でもいわゆるもう亡くなられた方ではなくて、今も活動を続けられている方がいます。東京国立博物館で、今活動されているアーティストの方の作品が展示される場合には、いろいろな理由があります。だからいわゆる禁則事項や規程があって例えば春画が展示されない、という話ではないのです。いろいろな意味合いや兼ね合い、さらには館としての姿勢、学芸的な姿勢、学問的な姿勢と来館者への考え方で

皆さんの館もそうだと思いますが、小学生にいきなり春画を見せればいいのかどうか、制限したら済むのかどうか、そういった兼ね合いの中で判断します。(春画展が)大英博物館から巡回してくるときに(東博での開催について)オファーを受けましたが、それをお断りしたのは、あの時点では東博では受けられないという判断がされたのだと思います。だから将来的に春画を展示するかどうかというのは、あり得る可能性もあるのではと個人的には思っています。

質問したいのですが、日本の美術館では多く絵巻物で戦記物、古い時代に武士たちが戦争をしている絵画が展示されています。合戦図です。そして、首が切られたり、血がドバっと出ているものだったりというのは、アメリカは特にそういう「スプラッター」というか、血が出ているものとかはあまり見せにくいとか、そういった禁則はないのですか。

フェルテンズ まず血の話から始めましょう。われわれは過去に「酒吞童子絵巻」展というある意味大変劇画的な展覧会を行いました。展覧会では注意書きとして、かなり残酷なものを目にすることになるので基本的にそれを見るリスクは自己責任または自分の意志となります、と示しました。しかし、入場禁止にする必要はありません。というのは、これがホラー映画よりひどいわけではないからです。フリーア美術館は、東博と同じように半国立機関です。そのため、米国政府からの影響があるというわけでもないし議会からプレッシャーがあるわけでもありませんが、スミソニアンは毎年政府に活動報告をしますので注意しなければなりません。もし、議員がわれわれの活動について何か否定的なことをいえば、それはよくないことなのです。

鬼頭 今、話に出たようなスミソニアンで展示しづらいのではないかとといった展示物の例が、実はサレルさんの発表の中にたくさん出てきたのではないかと思います。春画にしても、その後の違う性的な主題を扱ったものもなかなか扱いづらい部分がありますが、このサレルさんの発表についていかがでしょうか。ホノルル・アカデミーというと、私は古美術のイメージ、特に浮世絵のイメージが強かったのですが、春画とか写真、また版画の中でも北斎や歌麿は最後のチョイスだとおっしゃったのがすごく印象的でした。

サレル 私が先ほど発表の中で申し上げた、一番有名な浮世絵画家は避ける、ということについてももう少し説明します。当美術館では現在日本ギャラリーで、北斎の「富嶽三十六景」を展示しています。作品保存上の理由や、来館者の注意を個々の版画に向けるという実験のため、この「富嶽三十六景」の中から一点だけを選んで展示し、展示室のその他すべての部分で「富嶽三十六景」全体に対する詳しい情報を提供します。このように最初の版画から12か月にわたって展示替えを続けていけば、北斎を好きな人々が版画を見られることになります。さらに、発表の中で比較的最近行った広重の展覧会のスライドもお見せしました。当館の収蔵品の中には、ある決まった作品、つまり定期的に展示する義務がある名品があります。そして、またこれらを国内外に貸し出すことにも関心をもっています。その点については、積極的に行っています。しかし、私は当館で行っているあまりよく知られていないが同じくらい重要な活動—私たちがよく知っている作家を超えて幅広い日本美術に対する観点・見方を示す展覧会—やそれ以外の活動について話したいと思いました。

吉田 われわれはキュレーターなのか、ウィンドーデコレーターなのかという、その対比が非常に印象的でした。そもそもキュレーターというものは受け手ですから、来館者の期待するものに応じることを重視するのか、そうじゃなしに挑戦すべきなのかという問いかけに対して、やはり私は挑戦すべきなのだろうと思っています。見せていただいた展覧会がまさにそういう挑戦の例だったと思いますし、私自身も挑戦的な展示しかしないというか、普通の展示だったらほかの人がすればいいし、私がするときには何か挑戦的なことをしたいと思っているので、非常に共感しました。

鬼頭 ハワイというと、ハワイに行って美術館に行く人というのはなかなかコアな美術ファンじゃないかと思っていたら、実際は一般の観光客が来館することも多いということでした。とすると、来館者が求めるものにストレートに伝えていくと挑戦的な企画がしづらいということがあると思うのですが、皆さん、観光客が多い博物館の来館者層として観光客を頭に入れなければならないですね。東博も、国外からの方を含めて観光で来た人たちに割と重点的に対応していると思いますが、一方では同じものばかり、ハイライトばかりいつも見せていてもしょうがない部分もあります。その辺のバランスのとり方があると思うのですが、東博の場合はどうですか。松嶋さん、長年展示に関わっておられましたが、バランスのとり方としては、どういう方向に行っているのでしょうか。

松嶋 個人的な感想ですが、基本的にはほぼ挑戦的にはなっていないと思うのです。いわゆる国

宝・重要文化財等を含めてその価値づけもいろいろと難しいですが、すばらしい文化財なり作品なりを展示してあとはもう鑑賞者に任せろという考えもあります。ただアンケートによれば、来館者の分布としてはいろいろな地域からさまざまな年齢層の方が来られているのですが、皆さん解説が欲しいという方がすさまじく多いです。「挑戦的」に行く前の段階で、「これは一体何ですか」「コップです」というところまでいっていない状態のお客さんも相当多いのです。

例えば東博の本館の北側に行きますと、庭園に面しているところにダイヤル式の黒電話が置いてあります。今、ダイヤル式の黒電話は普通の暮らしの中にはないと思います。小学生・中学生には、あれが何の物体か多分わからないと思います。それを電話だということから教えないといけない。「この電話のすばらしい形」というところや「何か自分の価値観に訴える」というところが、多分「挑戦的」な説明になるのかなと思います。

東博の場合は、年齢層も地域も本当に多種多様な方々がいらっしゃっており偏りはないです。日本に住まわれている高齢者が多いのは確かですが、海外からいらっしゃる方もいろいろな地域から来られており、ニーズがさまざまです。したがって、どこを目がけてやるかということも議論になります。特別展の場合、共催展という財源が外にある場合の展覧会が多いので、最大多数のお客様が喜ぶ、この品物を出していると多くの方が気づいて行ってみようか、という仕組みにはなるのかなとは思いますが。

吉田 私も全ての展示、あるいは全ての美術館・博物館が常に挑戦的であるべきだとは全然思っていない。それぞれの展示、それぞれの機関にそれぞれのミッションがあると思っています。

われわれはフォーラムとしてのミュージアムを目指すのだということを申し上げましたが、あれは引用で、1972年にダンカン・キャメロンという美術史家がフォーラムとしてのミュージアムとテンプルとしてのミュージアムという区別をミュージアムの2つの選択肢として出して、それを1994年、20余年後に私がシンポジウムでご紹介したというのがきっかけです。テンプルとしてのミュージアムというのは、みんながその価値を知っている至宝、お宝を見にくるような場所で、フォーラムとしてのミュージアムというのは、みんながそこに集まってきて、そこで議論が始まって、いろいろな挑戦が始まっていくような場所です。そういう意味で東博はまさにテンプルだと思いますし、テンプルとしての役割を果たすべきだろうと思っています。全ての博物館がフォーラムになる必要は全然ないと思います。

ただ、特に2003年のユネスコの無形文化遺産保護条約が採択された後、やっぱり博物館・美術館にも今までにない役割が求められてきたと思います。かつてミュージアムは有形の文化財・文化遺産の収集・保存・展示の機関とされていたのが、無形文化遺産の重要性というものにみんなが気づくと、結局それは人そのものがテーマになってくるので、ミュージアムというのは多

くの人がそこに集まって、そこでいろいろなお互いの啓発・交流を重ねて、自分たちが祖先から受け継いできた、文字どおり無形の遺産、知識であったり、経験であったり、あるいは記憶であったり、そういうものを継承していく場としての役割というもの、やはり強く出てきたらうと。世界中のミュージアムを見ていて、フォーラム性というのがどんどん強くなっているのは、こちらの東博の活動を拝見していても、そう思います。

そういう意味で、ミュージアムの中に無形遺産の継承、あるいはそこで新しい遺産をつくっていくような役割というのが求められるようになって、フォーラムとしての役割がそれぞれの機関にとっても局面に応じて求められるようにはなっているだろうと思います。全ての博物館がフォーラムになるべきだと思っているわけではありませんので、つけ加えておきます。

鬼頭 ミュージアムごとに求められる役割も違いますし、3番目の発表のトリンさんは、発表の中で、ミュージアムは、各館置かれた環境や来館者層、その館が持つオーディエンスの種類によって、同じような内容・テーマでもアプローチを変える必要があるということをおっしゃったと思うのですが、先ほど発表の際に出た中之島香雪美術館の梶山さんからのご質問をもう一度お聞きしても大丈夫でしょうか。「芦雪展」というのはスイスの日本美術に対してある程度知識がある人たちに向けて開催されたということですが、同じ展覧会をもしオーストラリアのシドニーでやったらどういうアプローチに変えるかということについて、何かアイデアはありますか。

トリン シドニーでは芦雪の展覧会の開催を試みても、最初から困難に直面すると思います。最大の理由は、芦雪の作品はほとんどがモノクロの絵画で、簡単には展覧会選考委員会を通りません。スイスでも、マーケティング担当マネージャーに説明をはじめたとき、この絵はモノクロだから、絵を解説するために特別な言葉を使う必要があるという話になりました。モノクロの絵画は素描のようにみえてあまり重要に思われないうらう、これは高尚な芸術だとして宣伝はできない、などなどです。したがって、シドニーでもしどうにか展覧会を開催できることになったとしたら、おそらくアプローチ全体を変えなくてはならないでしょう。芦雪を展示するだけではなくて、私あまりやりたくないこと、つまり奇想の画家の一人としてみせるのです。奇想という側面において売り込むことはできましたが、スイスではそうすることをなるべく避けようとしてきました。しかし来館者にとっては、モノクロの絵をよく知らず、見慣れていないなら、まず中国の作家の作品だと思ってしまいます。一般の来館者に、その違いをどうすれば説明できるでしょうか。それだけでも簡単ではありませんから、おそらく別の側面から受け入れてもらわなければならないと思います。

鬼頭 そのほかトリンさんに何かコメントなり、質問はありますか。

フェルテンズ 「芦雪展」が成功した後、あなたの将来の展覧会企画は、あなたの館の幹部たち、またチューリッヒの来館者により売り込みがしやすくなったと思いますか。

トリン 今やりたい展覧会はなんでもできるというボーナスがあるわけではありません。私の次の展覧会は、全く違ったもので、物語美術（ナラティブ・アート）についてです。これもあまり知られていないので、スイスで見せたいと思っています。スイスで「芦雪展」が成功したのは、スイスの人々の禅に対する関心がとても高いからです。禅に関係することなら何でもよいのです。そのため多くの関心を集めました。私にとっての次の挑戦は物語美術をどうやって売り込むかということです。これまでのところ日本美術と物語美術を結びつけるという見方はあまりありませんでした。これは簡単ではないし、より簡単になることはないでしょう。プロジェクトにはそれぞれ、まったく異なる課題があり、快く受け入れてもらう方法を毎回見つけなければなりません。第一に美術館の幹部に、それから来館者に、です。

鬼頭 お話しの中で、シドニーでは芦雪の企画はまず通らないがもしも通ったとしたら、ということがあり、その中で、マーケティングの人が展覧会をどうセールスするかということが一つポイントとなってくるということと、自分が求められるものと挑戦的なものをどうするかということがあったのですが、皆さんのご経験の中で、マーケティングの人などと意見で違って、調整するのに苦労する部分があったという経験があればお話しいただけますか。

松嶋 数年前に当館で「鳥獣戯画」の展覧会をしました。そのときに、マーケティング的には「漫画の祖」と言いたいのです。大英博物館でその表現が使われていて、「ああ〜」と思ったのですが、絶対に「漫画の祖」じゃないという確信のもと、その展覧会のプロモーションを構築してもらいました。そして共催者さんにもそれは受け入れてもらいました。

次回開催のときに、どう扱うかというのは、私は知りませんが、お楽しみに。

鬼頭 お楽しみに。ほかにコメントございますか。

フェルテンズ 難しい展覧会をどうやって美術館の幹部に提案し、そして広報やマーケティング戦略を考えることについて、私の最近の経験からいくつかコメントします。2か月以内に開幕する富岡鉄斎の展覧会は、同僚にも、また美術館の幹部、マーケティング担当者やデザイナー

ム、そしてそのほかあらゆる人に対しても提案するのが非常に難しいものでした。第一にチームが、鉄斎がどういう人かあまりわかっておらず、未だにまだわかっているか確かではありませんが、わかっているとしたら仕事にあたる中で分かってきたのです。提案が理解され始めたのは、彼らが鉄斎の絵画を実際に見てからだと思います。彼はとても変わり者で、批判的な人であることがわかって、それを彼の作品と結びつけていったのです。われわれがデザインにおいていつもより自由裁量を与えて、基本的に変なことをしなければ普段デザイナーに望むよりもうちょっとだけ冒険してもらおうということで最終的には全部うまくおさまりました。展覧会がどのようなものになるのか、楽しみにしています。

サレル 松嶋さんの「鳥獣戯画」についてのコメントは、非常に興味深いです。近々開催される漫画展の計画中に、最近よく考えていることです。ホノルルで私たちが大規模な漫画展を開催し、この媒体のさまざまに異なる側面に目を向けるのは、実際、これがはじめてのことだからです。展覧会は、ある意味で非常に焦点を絞ったものです。それは、女性のために女性についてつくられた漫画についての展覧会で、そこには社会的・政治的な側面があります。ただ同時に、館内のその他の展示室では、漫画と呼んでいるものの別の側面を展示しようと考えています。ある展示室では実際に鳥獣戯画絵巻や北斎のスケッチブック、国芳のような時に鳥羽絵の様式で制作した作家による版画作品を展示する予定です。それを通じて、日本美術の系譜そのものを見せようとするような馬鹿げたことをしようとは思いませんが、いくつかの伝統的な日本美術の作品には、いかに近現代の漫画にも結びついている繊細さがあるかということを見せたいと思っています。今、そのつながりは、現在の漫画が美術であることを立証しているのでしょうか？ 必ずしもそうとは言えません。でも、こうしたいろいろな時期の作品を見て、そしてその間のつながりを確認するのは、興味深いことだと思います。そしてそれらの間の関係に具体的な説明を加えないことによって、人々がその関係性を話し合い、いろいろな議論が生まれるためにはよい方法になると思います。

鬼頭 先ほど東博はいわゆるトレジャーハウスという役割があるという話を吉田先生からいただきましたけれども、それに対して非常に挑戦的な「マルセル・デュシャンと日本美術」という展覧会企画について松嶋さんからお話しをいただきました。そもそも美術の見方が本当は人それぞれでいい、ということもお考えとしてあったと思いますが、少し話し足りないことがあればつけ加えてください。

松嶋 本当に挑戦的で、ある意味文字どおりリスクな展覧会だったというのは、私自身もわか

っていますし、全館挙げて承知の上です。そうじゃないと結構な経費をかけて開催できません。トレジャーハウスとして、テンプルとしての国立博物館というのは、東博の重要な使命だと思っています。私も総合文化展、いわゆる常設展の担当者でもあるので、ここではこれまでの伝統的な価値観に基づいた美術品、作品、文化財というものを季節に合わせて展示しております。ただ日々やっている中で10年に1回なのか毎年なのかわかりませんが、こういったちょっと特異な企画をしてもいいのではないかと。

あくまで吉田先生には「杞憂じゃないかな」というご意見もいただきましたが、若年層と言われる小学生・中学生・高校生が日本の文化財に興味を持ってどんどん来てくれるのかという恐怖感があります。実際、特別展も中学生までは無料です。来たら入れるのです。でも来ないので。フリーですが来ないので。東博の共催展というのは数十万人の来館者があり、日本の中でも有数の入場者数を集める館だと思います。常設展も合わせて年間200万人前後の入館者がいらっしゃっています。そして3割ぐらいが海外から、そして特別展と常設展の入場者の割合も最近ではほぼ1対1ぐらいになってきています。10年前は圧倒的に特別展で入館者数がカウントされ、常設展は数十万人でしたが、常設展の広報や企画も館を挙げて考えて、いろいろなイベントもしつらえた結果、常設展も100万人来ていただけるようになりました。

ただ、比較する話じゃないかもしれませんが、大英博物館、北京故宮博物院、台北故宮博物院、ルーブル美術館、オルセー美術館と比べると数分の1ぐらいの入館者で、首都圏の人口が4,000万人ぐらいいることからすると、それはどういう割合なのか。さらに、日本の人口1億2,000万人からすると200万人という来館者というのはどういう数なのか。もっと新しい来館者にいっぱい—収入を得たいとか、そういう話ではなくて一次世代の人に興味を持ってもらう、そういったところが念頭にあって、どういった見せ方でやれば、興味を持ってもらえるかというのを常々考えている中で、この「デュシャン展」が生まれました。そこも館内的なプレゼンテーションの中では一生懸命訴えたつもりです。

鬼頭 これについてどうでしょうか。コメントとか質問とかあれば伺いたいのですが。

吉田 この試みを紹介していただいて、東博にも私と同じようなことを思っていた人がいたんだと思って、多分鬼頭さんもそうなのかもしれないですけども、心強く思いました。いわば同志だなというふうに思ったのです。

今日ご紹介した1997年の「異文化へのまなざし」展の後、博物館と美術館の壁を超えるような挑戦というのは、別に私だけがやるんじゃないしに、いろいろなところで起こってきたなど。

一つは1999年ぐらいでしたかこちらの東博の表慶館で国立近代美術館のコレクションの展覧

会がありました。先ほど聞いたところによると、向こうの改修と関連しているという理由もあったみたいですが、でもあれは非常に画期的な動きで、日本の各地の学芸員の人たちで勇気づけられた方も多かったのではないかと思います。

今、特に考古学のコレクションと現代美術作家の作品を並べるというような試みが各所の美術館で広がってきていると思います。従来の美術館・博物館という既成の枠組みを超えたような試みというのは広がってきたなと思っていて、東博でそれをやられると、起爆力がほかでやるのとは全然違うと思いますので、ぜひ応援したいです。本当に同志がいたんだと思って、お聞きしていました。

鬼頭 何かほかにありますか。

フェルテンズ 東博の展示計画戦略に関して質問があります。例えば、相当の来場者が見込める展覧会があれば、その展覧会をそれほど人気がないものと組み合わせて開催し、人気の高い展覧会に足を運んだ大勢の人々の集まりから人気の低い展覧会へと、人が流れるようにしますか？こうした質問をするのも、私が現在、美術館でそのようなことをしているためです。北斎を展示している理由のひとつは、人々を鉄斎に誘導することにあります。北斎のことは誰でも知っていますが、鉄斎のことは誰も知りませんから、計算はとても簡単です。東博の戦略の秘密もそこにあるのかどうかと考えたものですから。東博の戦略の秘密もそこにあるのかどうかと考えたものですから。

鬼頭 まず松嶋さん、いかがでしょうか。

松嶋 ある美術館では肉筆と浮世絵の展覧会があったとき、歌麿はただ1点だけであと数十点は違う作家でしたが「歌麿とその時代展」と言っていました。東博の場合は逆なんじゃないですかね。あまりそういう戦略は見かけないのではないですかね。共催者に対するおもねりというよりも来館者に対する誤解も懸念するのですかね。

鬼頭 今日会場に学芸研究部長の田沢がおりますので、そのあたりのストラテジーについて何かあるかということについて、話してもらおうと思います。

田沢 特に戦略的に目立たないものを見てもらうためにというのはなく、常に前向きに「これを見てもらう」というのを出しています。本館は日本文化を全部廻ろうというつもりですので、

小さな幾つかの展覧会を同時進行でやって、ついでにどこかへというのではないと思います。

ただ当館の中でも人の入りやすい建物と比較的少ない建物があります。法隆寺の献納宝物を入れているところは大変いいものがそろっているのですが、来館者数は少ないです。でもそこに本館の展示に関連するものがあるときには、そちらへ誘導しています。あるいは、当館はどうしても日本美術の博物館だと思われるので、東洋の展示室は比較的来館者が少ない。そこへも日本美術に関連するものが出ているから誘導しましょう、というように、いろいろな名品、有名なものが出ているときに、誘導戦略はとります。初めから来館者がちょっと少ないところに人が来るためにこれをやっていこうというよりは、常に「季節に合わせて、いつでもみんなに楽しんでいただく方針でやってくれ」とお願いしていて、恐らく各研究員もそういう依頼に応えてくれていると思います。そういう意味ではいろいろと戦略的ではないかもしれません。

鬼頭 先ほど次世代に伝えるという話があったと思いますが、最近の展示室の中で使うツールや、自分のつくったストーリーを語る上でこういう便利なものがある、またこういうものを使うと若い人へのアピールになる、あるいは今自分が気に入って使っているツールなど、何か例がありますでしょうか。最近、展示室の中にタブレットを設置したり、モニターで対応したりなどされている美術館もあると思いますが。

サレル 私たちはホノルルで、過去2年にわたってこれについて考えてきました。私は美術館の寄贈者と理事の一行を日本に伴い、さまざまなミュージアムを訪問しました。旅のハイライトの一つは、東京で開かれているチームラボで、この手のインタラクティブな展覧会に皆非常に強い印象を受けていたようです。チームラボをよくご存じない方に説明すると、彼らはテクノロジーを用いて室内にデジタル・プロジェクションを生み出し、訪問者が特定のイメージの前でそれを触ったり動かしたりすると、そのイメージは訪問者に反応して生き生きと動き出し、変形します。これは日本だけで人気があるのではなくいろいろなところで人気となっており、世界中の学芸員や博物館関係者に多くのアイデアを与えているようです。それはここ日本で大きな人気を博しつつあるだけでなく、世界中の学芸員やミュージアム関係者に多くのアイデアをもたらしています。

財政面では、これは非常に大きな投資で、そうしたテクノロジーの利用が普段見ている美術を鑑賞する助けとなるのか、このテクノロジーがそれ自体で美術なのか、それともこうした技術は人々の気を散らしているのか、あるいはミュージアムがそれに期待を寄せることはミュージアムの将来にとって有益ではないのか、という疑問を持つ人もいます。それはそれとして、絵画について多くの解説を盛り込みたい人は、それを iPad に取り込んでおけば来館者が好きなだけスク

ロールして読むことができますし、多様な画像を見れば展示された美術品をよりよく理解するのに役立ち、それは壁にかかった定番の文字によるパネルよりずっと便利かもしれません。そのような方法には利点も欠点もあるように思います。

トリン いずれにせよ新しいテクノロジーは、今後われわれの展示・展覧会において、今後より大きな役割を果たすものになるでしょう。実際、若い来館者を呼びたいければ何かで誘う必要があるというのは周知の事実です。絵画が壁にかかっているだけでは若者は見ようとしますが、動く画像があれば目を引かれるでしょう。つまり、それが事実です。このテクノロジーを賢明に利用できる方法を考えなければならぬとも思っています。この問題を、次に行う予定の物語美術の展覧会でどうするか話しています。展覧会ではとても多くの巻物が展示されるので、会期中ずっとすべてを広げて見せることはできません。鑑賞者であり、来館者が作品の一部分だけでなく全体を経験できるように、これらの作品の展示方法を考え出す必要があります。

それから、西洋世界での日本美術あるいはアジア美術一般にいえるのですが、作品に説明が少し必要な、見知らぬことやものが多く表されているので、今すでにかなり時代遅れになっている展示ラベルや壁のパネルよりもテクノロジーを使うとうまくいくと思います。誰も長い文章を読みたいとは思いません。先ほどフェルテンズさんがキャプションを75文字に限定しているというのは大変よいと思います。もはや長々とした壁の説明文を読むのに、時間をかけたい人はいません。彼が言うように、キャプションがありそれを読んで、作品を1秒ちらっとしか見ないみたいなことでは意味がありません。ですから、テクノロジーの利用は、確かに将来我々と我々の仕事の手助けになると思います。ただどのくらい、どのように、何のために使うのが課題なので、そのバランスをみつけるのは今われわれが直面する課題だと思います。

現在当館では収蔵品の再編成を考えており、もっとマルチメディアを活用したいと思っています。例えば、能面、能装束があっても、それだけでは十分ではありません。例えば能面と能装束があるとき、それだけでは不十分です。それらを能の一場面のように展示して、能を一度も見たことがない来館者でも能面の使い方、能面の能との関係を理解できるように、展示ケースに並んだ単なる物体や美術品ではないことを伝えたいと考えます。私は、展示においてより多くのマルチメディアやテクノロジーの活用が進むこと、それがミュージアムの将来の姿だと考えています。

鬼頭 ミネアポリス美術館の学芸のアンドレアス・マークスさんから一言お願いします。

マークス デジタル技術についてですが、私は少し異なる経験をしました。私は今、10月にオ

オープンする日本の染織の展覧会の準備をしていますが、例えば「しぼり」とは、など技術的な用語を調べて理解してもらうため iPad を利用しようと考えました。ところが当館の教育部門がこのアイデアに大反対しています。なぜなら、当館の来館者はデジタルを見ないことがわかったからです。つまり、デジタルがあるから人が来るというものではないのです。われわれはデジタルを良い考えだと思いがちです。しかし結局のところ、われわれは来館者の滞在時間、来館者が作品を見る時間がとても短いことに不満を感じており、そこにデジタルを用意すれば、どうなるでしょうか？ 作品を見る時間は、もっと短くなるのではないのでしょうか？ 私は個人的にはデジタルの利用に反対の立場です。展示室に iPad があり、なんとかこれをなくしたいものだと考えていました。でも結局のところ、なくす必要はないのです。誰も見ようとしないので、そこにあっても問題ないわけです。

鬼頭 大英博物館で春画展のキュレーターでもありましたティモシー・クラークさんから一言お願いします。

クラーク まず、テクノロジーがわれわれの業務と衝突するかという話から始めました。私はわれわれ次第だと思います。公共のコレクションの学芸員としてわれわれの第一のそして喫緊の責務は、コレクションをオンラインに掲載し、公開することです。今日、私たちは、いかにしてコレクションを外の世界に伝えられるかということをお話し合ってきました。それも重要なことです。そうした活動は今後も継続していくものですが、一方で、私たちは、一般の人々自身に伝達役を務めてもらう機会を作るべきです。一般の人々というのは多様な語り口をもつ存在であり、それはまさに今日、私たちが話し合ってきたことでしたね？ 一般の人々にデジタルツールを提供し、それを使って私たちの解説を聴けるだけでなく、自らキュレーションしてもらえようにするということを重要な優先課題とすべきです。

鬼頭 ありがとうございます。ここで会場からたくさんいただいた質問を時間の関係で一つだけ取り上げたいと思います。

篠崎さんとおっしゃる方からご質問いただきました。「本日の発表の中で、対話や会話という言葉がよく出てきて、これを引き出せる展示というのは、まさに受動的ではない、能動的なアクションを見る者にさせるとのことだと思います。現在の日本の美術館・博物館は静かにしなければいけないという暗黙のルールがあるように私は思っています。大英の「Manga マンガ」展に行ったときは、撮影が可能で、自由に動き回れる動線のつくり方に驚き、来館者たちも楽しんで見ているという姿が印象的でした。日本人の静かにするという観賞方法のリテラシーがあるこ

とが、日本での展示における課題であると思っているのですが、皆さん、これについてはどう思われるでしょうか」というご質問です。

松嶋 ご質問に答える前にデジタルの話をちょっとだけ。私は文化財活用センターの企画担当でデジタルそのものをやっているのですが、高精細映像を使った高精細な複製品、それを使った映像表現とかもつくっています。デジタルそのものを使った「聖徳太子絵伝」の高精細の紹介映像もつくっています。それが展示を阻害するかどうかというのも、テクノロジーの進化で恐らく解決するのではないかと思います。展示物に一切の説明がなくても、必要な人にはiPadもなしに、眼鏡もなしに、ちゃんと浮かぶようなテクノロジーが多分できると思います。何を言っているのかわからないかもしれませんが、もうすぐできると思います。そういったところがノンバーバルで映像表現された上で文化財や作品に向かっていただくという考えで、文化財活用センターはいろいろな活動をしています。

そして、今の質問で、「静かにする」つまり「声が出せるか出せないか」ですが、文化財活用センターは、一昨年に夏休みにやった北斎の「神奈川沖浪裏」のプログラムで、子どもたちに「富士山」と大声で叫ばせました。バックヤードにも声がきこえてきていました。隣の部屋では北斎の浮世絵をお見せしました。その声を出した子どもたちがその展示室の北斎の「沖浪裏」も見ていたので、一応はつながりをつくれたはずだと思っています。

フェルテンズ 私は、ミュージアムは街中で遭遇するものを反映すべきだとは考えておらず、展示スペースはある種の荘厳さと静けさを保つべきだと確信しています。しかし私たちの美術館では、展覧会が開幕すると私たちは警備員に向けてツアーをします。そのときいつも私は、展示室内で子どもを無理やり黙らせることがないよう頼んでいます。なぜなら、静かにするよう注意されるというのは美術館が怖くなる理由の1つであり、美術館が寺院や教会のような、子どもたちが大人になったら来たいと思わない雰囲気をつくってしまいます。子どもが美術館を心地よいと感じれば、大人になっても再び訪れ、いつまでも来館し続けるでしょう。子どもの声を騒音と呼ぶならば、その騒音こそ、私が展示室で聞きたいと思うものです。

吉田 民族学博物館だからかもしれないですが、展示をきっかけにそこにいる人たちの間に会話が起ることが、我々の展示の一番の効果だろうと思っています。展示を見て家族の間で会話が始まっていく、恋人の間で対話が始まっていく、そういうもののきっかけになるような場をつくり出したいと思っているので、当然「静かにしなさい」ということは全く言いません。

しかも民博の常設展の前には4つのシンボリックな展示があって、4つのステージなのです

が、全部問いかけになっています。答えは下を書いてあります。「これは何？」というのが最初なのですが、次は「これは似ている？それとも違う？」という問いかけで、その次は、「これは違う？それとも似ている？」と、ちょうど逆の質問です。そして最後が「これは道具？それともアート？」という問いかけなのです。全て問いかけの形で、まずお客さんに問いかけています。実はこの4つというのは、民博の、というか、文化人類学のものの考え方です。まずあらゆるものに「これは何？」という関心を持ってもらおうと。その次に文化の多様性と共通性、それに気がついてもらおうと。その上で「これは似ている？それとも違う？」という問いなのです。最後は、我々自身の見方を相対化してもらおうようにと。だからマッキントッシュの椅子とアフリカのロビという人たちの椅子が並んでいるのです。全てそういう形でまず問いかけをし、中へ入って行ってもらうと皆さんそこで既に会話が始まっていて、展示場に行くと、みんながその対話を続けていってくれる、私はそれを確認しています。特に民族学の博物館というのは、そういう場でありたいと思っていますところなのです。

それから、さっきのデジタルについての質問ですが、ちょっと宣伝をさせていただこうと思います。チームラボの活動については私もすごく評価をしています。彼らはいろいろな枠を超えていく。見るものと見られるもの、見るものと作品の区別を超える。それから額縁という枠を越える、額縁の中の絵が動いていきますから。それから展示室、ギャラリーという区別を超える。同じキャラクターが展示室全部を渡って歩いていくという設定になっていて、私もすごく感心しています。

この間、チームラボの展覧会を姫路の美術館でやりました。自分たちの場所ではなく他の美術館でやったのは初めてで、それに合わせてチームラボに関する本をまとめたのですが、それに私は寄稿させていただきました。そうしたら代表の猪子さんからすごいお手紙をいただいて、「生きててよかった」と書いてありました。こんな礼状をもらったのは初めてだったのですが、今申し上げたようないろいろな枠を超えていくという、そういうすばらしい活動だと思って、当初から注目していました。

じゃあ、ほかの博物館みんながそれを入れればいいのかというと、必ずしも私はそうは思っていない。あれはやはり視覚に特化した形で、その視覚の中のいろいろな枠というのを取っ払ってこういう活動だろうと思うのです。博物館・美術館は今まであまりに視覚だけを特権化してきたというところがあって、触覚などは二の次に置いていた。民博には最後に「触ってみよう」というコーナーがありますが、この秋には「ユニバーサル・ミュージアム」というタイトルで特別展をやります。民博の広瀬という全盲の研究員が実行委員長で展示をします。いつの間にか彫刻の現代作家の人たちにすごく関心を持っていただいて、競作展のような展示になるのではないかと思います。彫刻をつくっていらっしゃる方は自分の展示を触ってもらいたいけれども、美術館

では触ってもらえない。そこで、触ってもらえる展示が実現することになり、これに何十人も参加していただきます。これも挑戦なのですから、いろいろな形での挑戦というのがあるだろうと思っています。

民博では、3月4日に展示のガイドとビデオテークというシステムを完全に新しくします。新しいシステムではスマートフォンを使って、まずはアプリをダウンロードしていただきます。カメラを展示物に向けるとAR (Augmented Reality) を使って解説が始まります。ところが、われわれの議論ではそれを入れると物を見なくなるのではないかという心配があって、解説は全て「見てください。これにちょっと目を向けてください」というような、絶対に物を見させるような解説にしています。それから、その物から目を離して向きを変えると自動的にプログラムが終わる。だから、「ながらスマートフォン」ができない。移動して、どこかへ止まって初めてカメラを向けて解説が出てくるという、その解説がシステムのほうに記録されていて、ビデオテークのブースというのが民博の中に広がっているのですが、そこに行くと、その人が見た展示物に関するビデオ番組のリストが自動的に出されて、それを見ることができる。さらに、今度お客さんが民博を離れて家に帰っても、スマートフォンかパソコンで確認できて、それが全部記録されていて、今度次に来たときは「あなたは今までこれを見たので、こういう選択肢がある」とか、逆に別の選択肢を出してくれるような、そういうプログラムを導入します。ぜひお越しください。

鬼頭 ありがとうございます。まだまだ話し足りないですが、このあたりでパネルディスカッションを終わらせていただきたいと思います。この後、間もなく交流会を行いますので、ぜひそちらのほうで先生方に直接アプローチしていただいて、お話しいただければと思います。

日本美術は多様で、各館がそれぞれ社会の求める役割の中で、それぞれの来館者層の中で物語を組み立て、学芸員が苦勞しながら学芸員それぞれの物語をつくっているということが少しでもお話しの中でわかっていただけたらと思います。

本日「展示室で語る『日本美術』」ということで、いろいろお話しいただきました。今後、展示室の日本美術の展示が皆さんの暮らしを少しでも豊かにできれば幸いです。どうもありがとうございます。

Panel Discussion

Creating Diverse Narratives: The Arts of Japan in Museum Exhibitions

Panelists:

Dr. Yoshida Kenji (Director-General, National Museum of Ethnology)

Dr. Frank Feltens (The Japan Foundation Assistant Curator of Japanese Art, Freer Gallery of Art)

Mr. Stephen Salel (Robert F. Lange Foundation Curator of Japanese Art, Honolulu Museum of Art)

Dr. Khanh Trinh (Curator of Japanese and Korean Art, Museum Rietberg Zürich)

Mr. Matsushima Masato (Supervisor, Planning, National Center for Promotion of Cultural Properties / Tokyo National Museum)

Moderator

Kito Satomi (Senior Research Chair for International Relations, Tokyo National Museum)



Since 1998, Ms. Kito has been working at the Tokyo National Museum as an assistant curator for public relations, senior manager of international relations, and senior manager of public relations and press. She specializes in Museum Studies. Currently as a senior research chair for international relations, she is working on international exchange programs and exhibitions organized in cooperation with institutions outside Japan. She is also conducting research on exhibitions of Japanese art overseas since 1936. Her past exhibition projects include *Admired from Afar: Masterworks of Japanese Paintings from the Cleveland Museum of Art* (2014) and *Marcel Duchamp and Japanese Art* (2018.)

Abridged Transcript

Kito: We will now begin our discussion about today's theme: 'Creating Diverse Narratives: The Arts of Japan in Museum Exhibitions.'

Dr. Yoshida gave the keynote speech 'Narratives of Japanese Art in European and North American Museums.' I would like to hear your questions or comments about this.

Salel: Firstly, I wanted to say I really appreciated your explanation about the introduction of the language that we use in discussing art in Japan, and the way that the roles of museums have evolved and splintered in various ways. In 1927, the institution where I worked was called the Honolulu Academy of Arts, and in 2012, we changed our name to the Honolulu Museum of Art. The practical reason for that name change was rather amusing. Apparently, visitors weren't coming to the museum very much because when they got on Google and typed in "Honolulu" and "Museum", our rival institutions would pop up immediately. But because the name of our institution didn't include the word "Museum," we appeared far down in the list of hits. So the change in our organization's name was a reaction to the kind of technological evolution in our

society. However, more than that, the idea of a museum as being an academy—that is, a place of learning and self-growth—seems to have changed to something more connected to visual spectacle and ideas of fine art that perhaps didn't exist in the 1920's. Therefore, I really appreciated the way that Dr. Yoshida discussed that range of concepts that we now refer to with the overarching term “museum.” Do you still see those sorts of changes occurring in the terminology that we use to discuss art or in the way that we think of art?

Yoshida: Even though there is no actual term directly equal to art in a sense that is not existing in a community. For example, in some African communities, even now, they don't have an actual term equivalent to art. If we consider art as creative activities or the results of that activities – if we call them art, I do believe art exists in any part of the world. But in Japan, art history even now or up to now didn't cover the art in the world. So, art history covers only Western art, and perhaps Oriental art and African art haven't been included in the discussions of art so far. But now the situation has been changing – it is more of the world art history or universal art history. To change art into image, some art historians now are using the term Anthropology of Images. Now the scope of art is expanding, so I do think that the concept of art is now changing.

Feltens: I have a very easy or also very difficult question for Dr. Yoshida. Because you've studied Japanese art exhibitions abroad so extensively, I was wondering if you think of any very outstanding examples that are presenting Japan in a very compelling way, and/or if there are those that you found very problematic?

Yoshida: Problematic exhibition? My exhibitions are only good ones. So, the first one was the *Images of Other Cultures* which we created at the ethnographic gallery of the British Museum around 1910, and that was too, as I said. Today, I just introduced the first gallery, but the whole exhibition was divided into four. The first of those was “The Regression of the British Museum’s Gallery”, that showed how the West saw Japan, Africa and Oceania. The second exhibition gallery was entitled "The West seen by Africa, Oceania, and Japan." We introduced a lot of hybrid objects which so far were not included in the collection of museums. That meant we introduced a lot of Western elements into the objects. Of course our dress changed from kimono into this type of dress at the time of the Meiji restoration, and the signal change occurred even in Africa and Oceania. But as I said Japanese saw Japan as a part of the West, and they inherited the images of other cultures, images of Africa and images Oceania from the West. So, in the third room, we followed the change of Japanese view of Africa and Oceania. And the last gallery was called “Border-crossing Cultures Today” which showed a lot of hybrid objects created by artists in Africa, Oceania, Europe, and Japan. It was quite a challenging exhibition. It really changed the view of Japan or Japanese art. That is why I still treasure that exhibition. And so far, I haven't seen such a challenging exhibition even in Europe and North America. Perhaps I have a bit to add that evolution was a sort of the answer to the exhibition held at MoMA, The Museum of Modern Art in 1984, the exhibition called *Primitivism in 20th Century Art*. They exhibited western modern art, masks, and sculptures from Africa, Oceania, and America. It was strongly criticized and started a heat of discussion. Some exhibitions were the answer to that. *Magiciens de la Terre* exhibition at Pompidou in 1989 was a sort of the answer to that exhibition by Jean-Hubert Martin. And the *Images of Other Cultures* of mine was also a sort of the answer to that exhibition – the answer to the question was created by that exhibition.

Matsushima: Regarding Dr. Yoshida’s *Images of Other Cultures*, there are regional differences when it comes to the way Japanese culture is presented overseas. It is the same within America and Europe, too.

I wanted to touch on this when I discussed the Duchamp exhibition, but there have already been many people within Japan who also regard Japanese culture as a different culture. Since everyone here today is very literate and you can think for yourselves, that exhibition was not for you. When I talk to elementary or junior-high school students, I realize there are some Japanese people or people residing in Japan who have never lived among folding screens and sliding doors. Indeed, some people have never even heard of these words. When I think about this, I worry about how Tokyo National Museum is going to explain cultural properties and other exhibits to people 50 years from now. I would like to ask Dr. Yoshida your impressions about whether people in Japan regard Japanese culture with “images of other cultures.”

Yoshida: Our perspectives of different cultures or even our own culture differ according to factors like our age, gender, education and so on. For example, I think people living in Japan have many different ways of perceiving Japan, Japanese culture or Japanese aesthetics. In this sense, the problems involved in exhibiting Japanese culture in Japan are no different from the problems involved in exhibiting other cultures. As such, when we hold exhibitions of our own culture, it seems we are just substituting inter-cultural challenges for intra-cultural ones, for instance, or substituting challenges involved with external cultures for challenges presented by our own culture. We are always presented with the same problems when holding exhibitions. At the same time, *tokonoma* alcoves and tatami mats are disappearing from houses in Japan, for example. This is not an issue unique to Japan – cultures are shifting all over the world on the spread of globalization. However, I am fairly optimistic myself. This optimism springs in part from observing the activities of indigenous peoples across the world. As globalization advances, they have seen their cultures becoming completely westernized, with traditional cultures disappearing entirely. This ultimately raises questions about identity. Indigenous people have realized that their identity lies in the culture inherited from their ancestors. This has led to movements aimed at cultural revitalization. A glance at the history of humankind shows cultures constantly changing. In other words, people have always been complaining about ‘young people nowadays.’

Kito: Moving on to the next topic, Dr. Feltens talked about the Freer Gallery of Art in the capital Washington, D.C. and how its establishment was partly down to political reasons Roosevelt, who was then the president, had. I believe your institution also acts as a window to Asia in the capital. Have you encountered any limitations or difficulties when introducing Japanese art in your galleries?

Feltens: I think the most difficult things to display for us are *shunga*. As part of Smithsonian, the museum should be open to everyone no matter whether you are 2 years old or 62 years old. For that reason, we are discouraged from displaying what one could consider pornographic. And if we display them, which we did, it has to be displayed in special rooms where there would be disclaimer outside. You should not enter to the room if you are under 18. We always call our officer of legal counsel first to make sure that the institution is not being sued, and that happens quite frequently. Difficulties in terms of display are connected to materials. I mean prints are allowed to be only displayed for 3 months and then tucked away for 5 years whereas paintings stay out for 6 months and then sleep for another 5 years.

Trinh: How about displaying contemporary art? Is that something that you can do at the Freer Gallery of Art, or is it stipulated in your charter that you can't do that?

Feltens: We are allowed to display contemporary art. Because Freer gave his collection with all the regulations that I mentioned earlier, contemporary material usually gets displayed in the Sackler Gallery which is the adjacent museum. The collection of contemporary art is also only housed in the Sackler, and so far is part of only that collection. That decision was made very consciously early on to keep those two collections separate. The Smithsonian is barred from endorsing private collections and/or contemporary artists if there is any potential of a value increase through our exhibitions. If we are displaying such works, we are looked at as if we were endorsing that person's career or sales. This is a no-go. But there is contemporary art and there are loan exhibitions of contemporary art in the Sackler, so there is a way of doing this without flat-out endorsing artists and collections.

Matsushima: As a national institute, I think Tokyo National Museum also has some things that could be described as proscribed or prohibited matters. I don't think there is anything set down in stone when it comes to restrictions on exhibits at Tokyo National Museum. There were originally guidelines from the relevant ministries with regards to exhibits, but now that Tokyo National Museum has become an Independent Administrative Institution, I believe we are allowed to think and act independently in a sense. Of course I am not talking about a command hierarchy, but from a curatorial perspective too, we are now able to make comprehensive decisions that reflect modern-day social conditions. There are many different social circumstances and political problems.

When we talk about contemporary artists, we often mean living artists, not deceased, who remain active to this day. There are a number of reasons Tokyo National Museum would display works by living artists. So there are no prohibitions or regulations preventing us from holding a *shunga* exhibition, for example. We consider various implications and positions, such as our position as a museum, our curatorial and academic policy, and our way of thinking about our visitors.

I think everyone's museum is the same, but we made a decision based on considerations of whether it would be ok to suddenly show *shunga* to elementary school children, or whether we should place restrictions on who could view the exhibition. We received an offer from the British Museum to hold their *shunga* exhibition, but we turned it down, probably because it was adjudged the exhibition would not be suitable for Tokyo National Museum at that moment in time. Personally speaking, I think a *shunga* exhibition could be possible in the future.

I have a question. Many Japanese galleries display handscrolls illustrated with battle scenes of samurai fighting in times past. Some of these have scenes of beheadings with blood spurting out, for example. In the US, are there any restrictions on showing bloody scenes like this?

Feltens: Let's talk about the blood first. In the past, we had a *Shuten-doji Emaki* exhibition which is very graphic in that sense. So the exhibition was preceded with the disclaimer saying that you would encounter a graphic material so that is your own risk basically or at your own. But it is not necessarily intended to stop anybody from entering because it's less graphic than if you saw a horror movie. The Freer is also quasi-national institution like Tokyo National Museum, so there is not any influence from the US government or from congress in the exhibition making. However, the Smithsonian has to be careful because it reports back to the government every year. If the senators say something negative about what you have done, that's not a good thing.

Kito: We have just been talking about exhibits that were difficult to display at the Smithsonian. Mr. Salel gave several examples like those during his presentation. *Shunga* or other themes of a sexual nature can be quite hard to handle, but I would like to ask you about your presentation. I tend to associate the Honolulu Academy with ancient artworks or ukiyo-e, for example, but I was struck by what you said about *shunga*, and photographs and by that Hokusai and Utamaro were your last choice when it came to woodblock prints.

Salel: I would like to follow-up about a comment that I previously made about avoiding the most famous ukiyo-e artists. We are currently installing Hokusai's *Thirty-six View of Mount Fuji* in our Japanese gallery. For reasons of conservation and as a kind of experiment to focus the viewers' attention on individual prints, we will be displaying only one of the prints from that series at a time in a gallery with lots of information about the entire series throughout the rest of the gallery. And every 2 weeks, we will be rotating the prints. We will continue this series of rotations for the next 12 months. People who love these artists can see them. In addition, during my presentation, I showed slides of an exhibition on Hiroshige that was relatively recent. There are certain works in our collection, certain highlights that we are obligated to display on a regular basis, and we are interested in loaning to other museums within and outside the United States. We are very active in that. However, I want to talk about some activities at our museum for which we are not so well-known but which are equally important—exhibitions and other activities that offer a wide range of views about Japanese art beyond the artists who we know so well.

Yoshida: It was a striking contrast for me to think about whether we are curators or window decorators. To begin with, curators are receivers, so if asked to choose between trying to meet the expectations of visitors and taking a more challenging approach, I think we should choose the latter. The exhibitions introduced here are examples of this challenging spirit. If I were asked to do ordinary thing, I would rather leave it to someone else. I always want to take a challenging approach, so I agree strongly with your feelings.

Kito: I wondered how many tourists would go to a museum while visiting Hawaii, a resort island, but it seems that many of the Honolulu Art Museum's visitors are regular tourists. I think it must be difficult to plan challenging exhibitions if you want to pander directly to the demands of visitors. Museums with many tourist visitors need to consider the demands of these tourists too.

I think Tokyo National Museum places considerable emphasis on how to cater to tourists, including those from overseas, but it is not enough to just show the same things, the same highlights again and again. I think we need to strike a balance, but how does Tokyo National Museum do this? Mr. Matsushima, you have a lot of experience with exhibitions here. How do you go about striking the right balance?

Matsushima: Speaking personally, I don't think there is not much of a challenging spirit on the whole. It is hard to place value on things, including, those designated national treasures and important cultural properties. We can exhibit wonderful cultural properties and artworks then let the visitors decide what they think. However, when we conducted surveys on people from all different age groups and areas, the results revealed that most visitors want explanations. Before we turn to 'challenging' exhibits, we need to realize that many visitors are not even able to understand simple facts about objects.

For example, there is a black dial-type telephone placed by the window facing the garden on the north side of our museum. We generally don't see this type of telephone anymore. Elementary and junior-high school students probably have no idea what it is. We have to explain that it is a telephone. Listening to why the shape is so great or why the telephone is so appealing probably counts as a 'challenging' experience for these

children.

Tokyo National Museum gets visitors from many different age groups and regions. We try to cater to all groups. Many of our visitors are indeed elderly people living in Japan, but we also need to serve people visiting from overseas either. People visit from various areas of the world. This means we have to cater for a wide variety of needs. As a result, there is a lot of discussion about our aims.

Furthermore, many special exhibitions are co-sponsored exhibitions, where the funding comes from outside of museum's budgets. This leads to arrangements aimed at pleasing the greatest number of visitors or exhibiting items that will attract many people.

Yoshida: I don't believe every exhibition, gallery and museum always has to be challenging. Each exhibition and each institution has its own unique mission.

I mentioned that we aim to create museums that act like forums. This was a quote. In 1972, the art historian Duncan Cameron said museums had two choices - they could serve as forums or as temples. Over 20 years later, in 1994, I introduced this idea at a symposium. 'Temple' museums are places where people come to see objects and artworks that they know are valuable. 'Forum' museums are places where people gather to start discussions and challenge themselves. In this sense, I believe Tokyo National Museum is a temple and has to fulfil this role accordingly. Not all museums have to be forums.

However, since the adoption of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in 2003, museums and galleries have been expected to fulfil new roles. It was once believed that museums were institutions that collected, preserved and exhibited tangible cultural properties and heritage, but amid a growing awareness of the importance of intangible cultural heritage, 'people' have now become the theme of museums. This has led to a strong sense that museums need to attract many people and then act as a space where for mutual enlightenment and exchanges, where people can inherit the literally intangible cultural heritage of their ancestors, be it knowledge, experiences or memories.

A glance across the world shows more museums adopting the forum role. I feel this way when I look at Tokyo National Museum's activities as well.

In this sense, museums are now also expected to pass down intangible cultural heritage and build new heritage. Depending on the circumstances, it seems each institution will be required to act as a forum in its own way. I don't think all museums need to act as forums.

Kito: Different museums are expected to play different roles. Dr. Trinh, in the third presentation you mentioned that each museum needs to adapt its approach to the same contents and themes in order to respond to the particular environment it finds itself in and the particular types of visitor it has. Could I ask you again about a question Mr. Kajiyama from Nakanoshima Kosetsu Museum of Art asked during your presentation?

The Rosetsu exhibition was aimed at Swiss people with a certain understanding of Japanese art. How would you change your approach if the same exhibition was held in Sydney, Australia? Do you have any ideas?

Trinh: I think in Sydney, I would have a harder time to sell the Rosetsu exhibition to start with. It is mostly because Rosetsu's works are mostly monochrome paintings and this is not something that I could pass the exhibition committee easily. Even in Switzerland, when I start talking about the exhibition to the marketing manager, she said we should use certain words to explain these paintings because they are monochrome. She said that they look like drawings and hence are less valued. We can't market an exhibition like that

because we can't say it is high art and so on and so forth. I think for Sydney if the exhibition is going to take place, we will probably have to modify the whole approach. We would not only show Rosetsu but would have to do what I don't like to do, which is to show him as one of the eccentrics. We would sell it under the aspect of eccentricism, and this is what we have tried to get away from doing in Switzerland. But for the audience, if it is not familiar with or it is not accustomed to see monochrome paintings, first they would think this is Chinese art. How can you explain the difference for a normal audience? That is already not easy, so what you have to do is probably to sell it under another aspect.

Feltens: After the success of Rosetsu do you think your future project have become easier to sell to your leadership at the museum and also to your audience in Zurich?

Trinh: I don't have a bonus now to do whatever exhibition I want to do. My next exhibition is completely different. It will be about narrative arts. Again this is something that is not well-known and therefore I would like to show in in Switzerland. Rosetsu was so successful because Swiss people are so enthusiastic about Zen. Everything that has something to do with Zen is fine. So the exhibition has garnered a lot of interest. The next challenge for me is how to sell narrative arts. It's something that people don't associate with Japanese art until now. That would be the next challenge. It's not easy. It doesn't get easier. Each project has a completely different set of challenges, and every time you have to find a way how to make it palatable, first for the museum leadership and then for the audience.

Kito: You talked about the difficulties of selling the idea of a Rosetsu exhibition in Sydney, but if you get it accepted, then one key point would be how the marketing people would promote such an exhibition. We talked earlier about the expectations we face and how we should deal with challenging materials, but I would like to hear about your experiences of trying to reach agreements with people in marketing or sales who have different opinions.

Matsushima: A few years ago we held a *Choju Giga* (handscroll paintings of Frolicking Animals) exhibition. At the time, marketing people wanted to sell the *Frolicking Animals* as 'the forerunner of manga.' This catchphrase had been used by the British Museum, but in the end we agreed to construct the exhibition based on the conviction that *Choju Giga* was not 'the forerunner of manga.' The co-organizers of the exhibition accepted our opinion. I am looking forward to seeing how *Choju Giga* will be handled next time around.

Kito: You will see. Does anyone have any comments?

Feltens: Let me give you some comments from my recent experience about pitching difficult exhibitions to the leadership, thinking about the PR and the marketability of exhibition. The Tomioka Tessai exhibition that opens in two months was a very hard pitch to my colleagues and also to the museum's leadership, the marketing, design team and everybody else. First of all, the team didn't quite get what Tessai was about, which I'm not still sure if they do, but it is all work in progress. I think the pitch started working when they actually saw the pictures of Tessai. They realized that he was a strange individual and a critic guy, and then they connected such his personality to his paintings. When we decided to give them more leeway in design so that the designers could basically do not go crazy but go out a little more than we usually want them to, everybody was happy. We'll see what the show is going to look like.

Salel: Regarding Mr. Matsushima's comment about the *Choju-Giga Emaki*, I was really interested in what he said. It's something that I'm thinking about nowadays in planning our upcoming manga exhibition, because this is actually the first time for us in Honolulu to present a manga exhibition in a large scale and to look at different aspects of the medium. In some ways, the show is very focused. It's talking about manga created for and about women, and it has a certain social and political layer to it. At the same time, however, we've decided to have other galleries throughout the museum that show other aspects of what we call manga. And we actually will have one gallery where we show a *Choju-Giga Emaki*, Hokusai's sketchbooks, and the prints of artists like Kuniyoshi who occasionally worked in a Toba-e style. In doing that, we are not trying to show a lineage per se, because that would be a kind of fool's errand, but to show how, in some works of traditional Japanese art, there is a kind of sensibility that is connected to modern and contemporary manga. Now does that connection validate contemporary manga as fine art? No, not necessarily. However, it's interesting to look at these works from different time periods and see connections between them. And without offering any concrete explanations of how they're related, it's a good way to get people talking and asking questions about those connections.

Kito: Dr. Yoshida talked about Tokyo National Museum's role as a treasure house, but Mr. Matsushima, you also spoke about planning the very challenging Marcel Duchamp and Japanese Art exhibition in your presentation. When you planned the exhibition, you had an idea that the way of viewing art does depend on the person. Is there anything you would like to add here?

Matsushima: I understood that it was a challenging and, to a certain extent, risky exhibition. The whole museum also understood that. Otherwise, we would not be able to spend so much money to make the exhibition happen. Tokyo National Museum has a really important mission, which is to be a national museum as a treasure house. As a person in charge of regular exhibitions, I make seasonal selections of artworks, objects and cultural properties and display them based on traditional values. As the days passed, I thought it would be all right to also plan some different exhibitions from time to time, be it annually or once every ten years. This was based on what Dr. Yoshida told me was a groundless fear, namely about whether we would be able to continue attracting young people like elementary, junior-high and high school students to our museum and engender in them a curiosity about Japanese cultural heritage. Our special exhibitions are actually free for children up to junior-high-school age. So if they turn up, they can just enter. But they don't come. Even though it is free, they still don't come.

Hundreds thousands of people come to our co-organized exhibitions, and we are one of the busiest museums in Japan. When you include our regular exhibitions, we attract around two million people a year. Around a third of these come from outside Japan. The ratio of visitors to our special exhibitions and regular exhibitions has also stood at around one-to-one recently. Ten years ago, our special exhibitions attracted far more visitors. A few hundreds thousands of people still visited the regular exhibitions, but as a museum we thought about how to advertise and plan the regular exhibitions better. We also held a variety of events, with the result that our regular exhibitions now attract one million people too.

However, Tokyo National Museum still attracts only a fraction of the visitors received by the British Museum, the Forbidden City in Beijing, the National Palace Museum in Taipei, the Louvre, or the Musée d'Orsay. This is despite being situated in a metropolitan area with a population of around 40 million people. To put it another way, only 2 million people out of a total Japanese population of 120 million visit our museum. We need to attract more new visitors. This is not about earning more revenue but rather about fostering an

interest among the next generation. I am always thinking about how to present things in order to foster this interest. This is where the idea for the Duchamp exhibition came from. I tried my hardest to ram this point home during internal presentations within the museum.

Kito: Does anyone have any questions or comments about this?

Yoshida: When I heard about these experiments, I realized there are people who think like me at Tokyo National Museum, perhaps including you, Ms. Kito. I felt a kind of comradeship.

I talked today about 1997's *Images of Other Cultures*, but after this, I saw the emergence of a number of other challenging exhibitions that transcended the boundaries between museums and art galleries.

One of these was an exhibition of the National Museum of Modern Art's collection, held at Tokyo National Museum's Hyokeikan in 1999. I just heard this was partly connected to renovation work at the National Museum of Modern Art, but you wouldn't know this from the outside. It was an extremely groundbreaking exhibition and probably gave courage to many curators across Japan.

Nowadays, we often see museums experimenting by placing archaeological collections alongside works by modern artists. I think we have seen more experiments that transcend the traditional frameworks of museums and art galleries. When Tokyo National Museum does this, it has far more of an impact than other institutions, so I would be delighted to support your efforts. As I listened, I really felt a sense of kindred spirits.

Kito: Does anyone have other comments?

Feltens: I have a question about TNM's exhibition planning strategy. If TNM has an exhibition that you know is going to draw a substantial amount of visitors, will you pair that exhibition with something that is less popular in order to channel people from the more popular exhibition to the less popular exhibition? I am asking this question because I am doing this right now at the museum. One of the reasons for showing Hokusai is to channel people into Tessai because everybody knows Hokusai, but nobody knows Tessai. So the math is very easy. I'm just wondering if there is any secret to TNM's strategy as well there.

Kito: I'll put this question to Mr. Matsushima first.

Matsushima: I know of one art museum that had an exhibition of ukiyo-e paintings and woodblock prints. They only had one piece by Utamaro and many pieces by other artists, but they still named the exhibition "Utamaro and Ukiyo-e Artists of His Era."

I think Tokyo National Museum does the opposite. We never employ this kind of strategy. It is more about not wanting to trick our visitors than not wanting to pander to co-organizers.

Kito: Mr. Tazawa Hiroyoshi, head of the Curatorial Research Department, is joining us today. Mr. Tazawa, could you talk about the kind of strategies you employ in this area?

Tazawa: If we are talking about strategies to entice people to view objects they perhaps would not otherwise look at, we always adopt a positive approach when it comes to exhibiting things we would like to people to see. The Japanese Gallery was made to take visitors on a tour of all aspects of Japanese culture. We simultaneously hold several smaller exhibitions, without trying to guide our visitors to any one final destination.

However, some of the museum's buildings are popular while others are not so much. The Gallery of Horyuji Treasures has many things worth seeing, but not many people visit it. However, if there is something in the gallery that is relevant to other exhibitions, we will try to guide them there. Furthermore, many people think Tokyo National Museum is a place for Japanese art, so the Asian Gallery has relatively few visitors. If there is some relevant to Japanese art exhibits there, we will prompt people to visit. We adopt a strategy of guiding people there when we exhibit a number of masterpieces or famous works in less popular buildings. Rather than trying to entice people to visit places that usually attract few visitors, I ask our staff to constantly devise seasonal exhibits that everyone can enjoy at any time. Perhaps our curators agree with that and do their job as I request. In this sense, perhaps we are not so strategic.

Kito: We talked earlier about communicating with the next generation. Do you have any examples of tools installed in exhibition rooms for younger people to use, for example, or tools that make it easier for young people to take about their own stories? Or do you have any tools that you think could appeal to young people? Recently, we have seen a number of museums installing tablets or touchscreen monitors in their exhibition rooms, for instance.

Salel: In Honolulu, we have been thinking about this for the past couple of years. I accompanied a group of donors and trustees from the museum to Japan, and we visited various museums. One of the highlights of the trip was teamLab here in Tokyo, and it seems like people were very impressed by this sort of interactive exhibition. If there's anybody here who's not so familiar with teamLab, they use electronic technology to create digital projections in rooms, and when you touch or move in front of a particular image, then the image will react and become animated and transform. This seems to be becoming quite popular not only here in Japan and is giving a lot of ideas to curators and museum people around the world. Financially speaking, it's a very big investment, I think, and some people have a question about whether that use of technology is something that helps us to appreciate the fine art that we normally have on view, whether this technology is fine art in and of itself, or whether this technology is distracting people or giving them expectations of museums that might not be beneficial for the museum in the future. That being said, if you have a lot to say about a painting, putting that text on an iPad, where people can scroll as long as they want, or where they can see supplemental images that help them to better appreciate the artwork on display—that is a lot more convenient than a regular, printed label on the wall. I can see advantages and disadvantages in that way.

Trinh: New technology will play a bigger role in our display and in our exhibitions in the future in any case. It is actually a well-known fact that you need to entice them with something if you want to attract a younger audience. If you just put a painting on the wall, they are not going to look at it. But if there are moving images, they might look at it. This is a fact. We also have to think about how we can wisely use this technology. We are talking about this issue for the next exhibition on narrative arts. There will be many, many long hand scrolls in the show, and there is no way that we can display them in their entirety over a long stretch of time. So we have to think about methods how to display these works so that the audience can experience the entire work, not only one section of it.

Another thing with Japanese art or Asian art in general in the western world, is that there are so many unknown things and unknown objects represented in the artworks that needs a bit more of explanation, and

using technology instead of having the labels or the wall texts, which are kind of old-fashioned now, work better. We know no one wants to read long texts. I think what Frank said, 75 words for a caption, is perfect. No one wants to spend time on reading long wall texts anymore. As he says, if you have a caption, they read the caption and spend one second to look at the artwork. That doesn't work either. Using technology is certainly a big help for us and for our work in the future. It is always on the edge how much we use them and what is the right way to do, and I think to find a balance to use technology is the challenge that we encounter now.

We are thinking now of rearranging our permanent collections and want to include a lot more multimedia. For example, if we have a noh mask and a costume, that's not enough. We would like to show like an excerpt of a noh play so people who have never seen a noh play before know how the masks are used, what it is related to a play – it is not just an object or an art object in a showcase. I think that we need to include more multimedia and more technology in the exhibition, and that is the future of museums.

Kito: I would like to ask Andreas Marks of the Minneapolis Institute of Art, to say a few words.

Marks: Talking about digital, I have a bit different experience. I am working on a Japanese textile exhibition that is supposed to open in October, and had the idea of using an iPad so that visitors can look up and understand technical terms, like *shibori*. It's the education department that is absolutely opposing to this idea because we have found out that our visitors don't look at digital. So, it's not digital that brings people in; we tend to think that, and it seems like it's a nice idea. But at the end, we are complaining that visitors are spending such a short period of time, looking at the work of art, but are giving them digitals so what does it mean? They are going to look less at the work of art? I personally is against digital. I have iPads in my galleries. I wish I could get rid of them, but in the end, I don't need to get rid of them because anybody never looks at them, so it's okay that can be there.

Kito: Today we are also joined by Timothy Clark, who curated the *Shunga* exhibition at the British Museum among other things. Timothy, could you add a few words?

Clerk: We started talking about how technology will impinge on our work. I think it's us; we are curators of public collections. Our first and burning duty is to put our collections online. Today, we've been talking about how we mediate our collections to the outside world, which is fine. We'll continue to do that, but we should also give people the opportunity to mediate our collections for themselves. Who are creating the diverse narratives that we are talking about today? We should absolutely make a burning priority to give people the digital tools to do their own curation as well as listen to us.

Kito: We have received a lot of questions from the audience, but unfortunately we only have time for one.

“The words ‘dialogue’ and ‘conversation’ were featured often in today's presentations. Exhibits that will prompt dialogues and conversations will be those that prompt active rather than passive responses from the viewer. I believe there is an unwritten rule in Japanese museums that you must be quiet. When I went to the Manga exhibition at the British Museum, I was surprised to see that visitors could take photos and move around the exhibition freely. I was also struck by how much people seemed to be enjoying themselves. I think the silent Japanese way of appreciating objects must pose challenges to make the visitors enjoy exhibitions in Japan. What does everyone think about this?”

Matsushima: Before answering the question, let me talk a little about digital matters. As the person in charge of planning at the National Center for the Promotion of Cultural Properties, I actually engage with digital technology. We produce high-resolution reproductions using high-definition video. We then use these reproductions to make movies and so on. We have used digital technology to create high-resolution images showcasing the *Illustrated Biography of Prince Shotoku*, for example.

Regarding the question of whether this impedes displays, I think the evolution of technology will provide a solution to this problem. Even if a display has no explanations, I think technology will be able to relay this information to people somehow, even without the use of iPads or glasses. Perhaps you don't understand what I am talking about, but I think we will see these technologies soon. On this point, the National Center for the Promotion of Cultural Properties is pursuing various initiatives aimed at introducing cultural properties and artworks to people in a visual, non-verbal way.

To answer the question about silence and keeping quiet in the galleries, when the National Center for the Promotion of Cultural Properties ran a program about Hokusai's *Great Wave* last summer, we got the visitors to shout 'Mount Fuji!' We could hear their voices even in the backyard. They were then shown Hokusai's ukiyo-e in the next room. These shouting children also looked at Hokusai's *Great Wave* in the exhibition room, so I think we established some kind of connection.

Feltens: I don't believe that a museum should be a reflection of what you encounter on the street, so I do believe that an exhibition space should have a certain kind of solemnity and quietude. But in our museum, we are giving our guards a tour of the exhibition when an exhibition opens. I always tell them not to shush kids when they are in the galleries because that is one thing that makes people afraid of a museum. It creates a temple- or church-like atmosphere that you absolutely do not want from kids growing up. Because if they feel comfortable in a museum they will come back when they are older, so they will continue to come back. That's the noise I want to hear in the gallery, if you even want to call that noise.

Yoshida: Maybe this is something unique to ethnology museums, but when we see visitors talking about an exhibit, this is surest sign for us that the exhibit has been a success. I want to create a space where exhibitions prompt people to start conversations with their families or partners. Of course, we never tell people to be quiet.

Moreover, we have four symbolic displays on stages in front of our regular exhibitions. These all ask questions, with the replies written below. The first question is, 'What are these?' This is followed by, 'Do they look the same or do they look different?' We then ask the reverse question, 'Do they look the different or do they look the same?' Finally we ask, 'Are they tools or art?' These questions are all posed to our visitors. These questions represent the way the National Museum of Ethnology or cultural anthropology in general thinks about objects. The first thing we do is foster curiosity in things by asking, 'What is it?' We then ask people to consider cultural differences and similarities. That is the reason behind the question, 'Do they look the same or do they look different?' Finally, we get people to relativize their own way of looking at things. That is why we place a Mackintosh chair next to a chair made by Africa's Robi people, for example.

We ask questions about all the objects in this way, so by the time visitors enter the exhibition rooms, they have already begun a conversation that will continue as they walk through the rooms. I think ethnology museums in particular should take this kind of approach.

As for the question about digital technology, I would like to engage in a bit of publicity. I highly qualify the teamLab's works. They do a lot of groundbreaking work. They transcend the boundaries between a watcher

and watched, between onlookers and artworks. They transcend the frames of a picture, with the pictures actually set in motion. They also transcend the framework of the exhibition room. They have the same characters walking through the exhibition rooms with you, for example. I admire their work very much.

We organized an exhibition of teamLab at the Himeji City Museum of Art recently. This was my first time to organize an exhibition at a venue other than my own museum then asked to contribute to a book about teamLab, accompanying the exhibition. Later, I received an amazing letter from their representative director Inoko Toshiyuki, in which he wrote "I'm glad I am alive." This was the first time for me to receive a letter of thanks like this, but from the very beginning I recognized the fantastic, transcendent nature of teamLab's work.

I don't think every museum should introduce this kind of technology. I think this is an activity that focuses on the visual aspect of artworks to dispel the various conventions contained within our way of seeing things. Museums have placed too much emphasis on visual aspects, though, with touch and other senses relegated to second place. The National Museum of Ethnology has a 'Let's Try Touching!' corner at the end of our exhibition rooms. This autumn, we are going to hold a special exhibition called 'The Universal Museum.' The exhibition's executive committee is chaired by our researcher Hirose Kojiro, who is visually impaired. The exhibition has already roused the interest of several modern sculptors, and I imagine they will be vying with each other to see who can create the best exhibit. I imagine sculptors want people to touch their works, but museums forbid this. People will be able to touch the displays at this exhibition, with a number of sculptors already agreeing to participate. This is also a challenging project, but I think there are many ways to adopt challenging approaches.

On March 3, the National Museum of Ethnology will introduce a totally new system of display guides and video talks that visitors will be able to use by downloading an application to their smartphones. When they point their cameras at an exhibit, an AR (Augmented Reality) explanation will activate. Incidentally, when we first discussed this, some people worried it would distract from the actual exhibits. To get around this, we have made sure the application also leads people to look at the actual exhibit through comments like 'please look at the object.' Also, if they turn away from the display, the program finishes automatically. In this way, visitors cannot use their smartphones while doing other things. They have to stop and point their camera at a display before the explanation begins. These explanations are stored on our system, so visitors can also go the videotheque booths located around the museum to select videos of exhibits they have seen from a list that automatically appears. Furthermore, we have also introduced a program that will let people check information on their smartphones or PCs after they have returned home. This is all recorded, so when they next visit the museum, they will be presented with choices of other exhibits they may not have seen yet. Please visit if you get the chance.

Kito: Thank you for your comments. I feel we could talk for a lot longer, but I am afraid we will have to wrap up the panel discussion here. We will hold a gathering after the discussion, so please feel free to join and talk directly with all our panelists today.

I believe our talk today has taught us about the diversity of Japanese art, about the ways each museum responds to various social demands, and about how curators work hard to create their own narratives for a wide range of visitors. We have talked various matters about today's theme, 'Creating Diverse Narratives: The Arts of Japan in Museum Exhibitions.' I hope museum exhibitions of Japanese art will enrich everyone's lives a little. Thank you very much.

専門家会議

2020年2月2日（日）

東京国立博物館 平成館第1会議室



2020年2月2日（日）専門家会議

趣旨

北米・欧州・日本の日本美術学芸員及び関連部署の博物館職員が業務上で直面する問題などについての発表と討論、情報交換

会場

東京国立博物館 平成館第一会議室

議長兼進行

河野 一隆 東京国立博物館 学芸研究部 調査研究課長

出席者（順不同、敬称略）

（北米）

ローラ・アレン	サンフランシスコ・アジア美術館
ロジーナ・バックランド	ロイヤルオンタリオ博物館
フランク・フェルテンズ	フリーア美術館
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
リアノン・パジェット	リングリング美術館
アーロン・リオ	メトロポリタン美術館
スティーブン・サレル	ホノルル美術館
篠田 弥生	ネルソン・アトキンス美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

（欧州）

カーウィン・チェン	スコットランド国立博物館
ティモシー・クラーク	大英博物館
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
メンノ・フィツキ	アムステルダム国立美術館
グレッグ・アーヴィン	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館
ダーン・コック	ライデン国立民族学博物館
ナデジャ・マイコワ	クンストカメラ（サンクトペテルブルク）
マニュエラ・モスカティエツロ	チェルヌスキ美術館
ケイト・ニューナム	ブリストル市立博物館・美術館
メアリー・レッドファーン	チェスター・ビーティ図書館
ヴィブケ・シュラーペ	ハンブルク美術工芸博物館
アルバン・フォン・ストックハウゼン	ベルン歴史博物館
カーン・トリン	リートベルク美術館
エリザヴェータ・ヴェニアン	国立プーシキン美術館

アイヌーラ・ユスーポワ	国立プーシキン美術館
バス・フェルバーク	ケルン東洋美術館
コーラ・ビュルメル	ドレスデン博物館

(日本)

梶山 博史	中之島香雪美術館
古川 攝一	大和文華館
安河内 幸絵	サントリー美術館
伊藤 千尋	永青文庫

(国立文化財機構)

河野 一隆	東京国立博物館
今井 敦	東京国立博物館
鬼頭 智美	東京国立博物館
栗原 祐司	京都国立博物館
降矢 哲男	京都国立博物館
マリサ・リンネ	京都国立博物館
ファビエン・ヘルフェンベルガー	京都国立博物館
メアリー・ルイン	奈良国立博物館
桑原 有寿子	九州国立博物館
山梨 絵美子	東京文化財研究所
江村 知子	東京文化財研究所
米沢 玲	東京文化財研究所

会議概要

はじめに司会から、全体の趣旨として、この会議が何かひとつのまとまった結論を出す、ステートメントを出すような場ではなく、いろいろな問題を共有して、ネットワークを築き、参加者が連携していくことを大きな目的としているという説明があった。

まず、前日のシンポジウムについて、コメント、質問が促された。出席者より、基調講演について、理想のミュージアムとして東博と民族学博物館さらに歴博を一緒にしたようなものを考えているというのは興味深い、また日本美術がいつまでもカギカッコ付で語られ、他の美術分野と同様に特別扱いされないようにはなっていないのはよくないのではないかと、というコメントがあった。関連して主催者より、去年のテーマ「オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えて」に続いて、主催者としては、日本美術の多様性を一般参加者に示し、国ごと、地域ごと、館ごと、さらには学芸員ごとに違った日本美術というものがあり、「日本美術」というくくりも、国境としての日本の中の美術として考えるのではなく、いろいろな交流の流れの中で考えるということがあるのではないかと、したがって、専門家は別として、一般の人が「日本」といっていろいろなイメージが浮かぶのと同様に、「日本美術」というのはいろいろな姿があって、それぞれがいろいろな関わり方をしているのを見せようとした、との説明があった。シンポジウムのポイントとして、1. キュレーターは一体何を展示すべきなのか、例えば来館者が求めるものを展示するのか、あるいは挑戦的な展示をするのかという問題提起、2. 展覧会の開催における財政的な成功と学芸的な意義のバランスについて、3. 博物館の展示におけるテクノロジーの利用の問題、の3点が挙げられた。

参加者から、日本美術 (Japanese Art) と言っても自分の館では絵画や彫刻などのいわゆるファインアートか

ら工芸品（アプライドアート）、また現代作品や写真まで扱うので、アーツと複数形で語っているというコメント、また、何を展示するかは学芸員の意思が必要である、とする意見があった。また、一方的に学芸員が上から解説を提供することについての疑義が呈され、テクノロジー利用については、来館者の選択に任せられるよう使えるものを用意することが必要ではないか、といった意見が出た。

シンポジウムでの発表にあった「デュシャン展」のプロジェクトについて、西洋美術ではなく同じアジアのものを使ってのアプローチをしてはどうか、との話しから、今、日本美術は世界の中の日本美術としてとらえられ一国の単独のものとしての提示は少なくなっている、など各館がそれぞれの収蔵品に合わせて、さまざまな国や地域の文化を混ぜてテーマ別に紹介する展示の試みなどが紹介された。一方、そうした動きはともすれば専門家の存在意義が危ぶまれるのでは、との危惧が示された。そのほか教育普及活動、特に子どもへのアプローチの重要性と若者に向けてのテクノロジーの利用の是非、また日本の美術鑑賞教育の必要性など、活発に意見が交換された。

休憩をはさみ、5分プレゼンテーションが3本あり、各発表テーマに関連した討議を行った。

1. 創造性と健康な暮らしへの日本美術コレクションの活用

ケイト・ニューナム（ブリストル美術館）

発表概要は、以下の通り：

日本の木版画とマンガなどグラフィック・アートは西洋諸国の大衆芸術の一部となっており、ブリストルの、M13 Crew and Phlegm によるヒルグローヴ通りにおける北斎作品を参照にしたグラフィティ作品(2009年)はその例である。

ブリストル美術館は500点の木版画を含む2000点の日本美術作品を所蔵している。2018-19年にかけて館蔵品による3つの日本木版画展を行った。まず2017年に北斎と広重の風景画展、次に江戸時代の都市生活を描いた作品展、最後に自然と季節の移り変わりに焦点を絞った版画作品の展覧会を行った。

展覧会は小展示室でそれぞれ60点を展示した。期待以上に人気となり、127000人の来館者を得た。それは館の入場者総数の31%を占めた。2,000人の来館者による調査によれば、木版画は通常より若い人々に人気があり、多様な民族の人を集め、より広い地域からの来訪があった。来館者は木版画とそれを創り出した技術にとっても刺激を受けた。

「美しい、夢のようだ、ありがとう」

「木版画を作ってみたいと思っており、制作過程を知ることができて刺激になっている」

とのコメントが寄せられた。

われわれはこの木版画展シリーズが、学生から地域のデジタル会社(Meteor Pixel)の職員まで幅広い人たちを引き付け自分の作品を作ったという事例証拠がある。

「Call of the Page」とともに、展覧会のオンライン版において俳句を募集した。ブリストルの版画作品に基づいて、30か国から800の俳句が集まった。

「ファミリーの日」や大人向けの「ウルトラ・ジャパン」といった日本の現代を扱ったイベントは満員だった。子どもと同じように大人もアニメに挑戦したり着物をきてみたりなどの遊びに熱心だった。

ブリストルの事業への来館者の反応は、日本コレクションは創造性や社交、また精神的健康に強い可能性を持っていることを示唆している。これには様々な要因があるようだ。人々は日本美術の職人技、ポップ・カルチャーとのつながり、日本の信仰、特に仏教に関するものに高い反応を示している。過去にあったように、日本美術は西洋の観覧者が違う世界に入る機会を与えているのである。

この発表の後、最近、「ブリティッシュメディカルジャーナル」に、博物館、美術館に行く50歳以上の人たちの早世リスクが低いという研究結果が「ブリティッシュメディカルジャーナル」に最近掲載されたことが紹介され、実際に自身の医師が癒しを求めて日本美術の展示館にきているという例も挙げられた。また、元軍人

に向けてのプログラムの例があるということだった。

2. サステナビリティと学芸業務

メンノ・フィツキ（アムステルダム国立美術館）

学芸員の日常業務の中でいかに持続可能性に貢献できるか、という課題が示された。発表者から、アムステルダム国立美術館での部分的な展示室の夜間空調停止の事例や、クーリエとして他館に出向く際に飛行機を多用することへの疑問、また他館からの貸与によって構成する展覧会への疑問と自館コレクションをより活用することの意義が示された。また、展示ケースや展示具の再利用、オンラインプラットフォームを利用しての共同事業、収蔵品データベースの構築の意義、などさまざまな提案がなされた。一方、地理的気候的に航空移動が不可欠である、空調の短縮は不可能である、など環境問題への配慮が難しい例も示された。また、展覧会のマーケティング自体の考え方を変える必要があるとの意見も出た。脆弱な日本美術作品を自分たちの世代で使いすぎることへの疑問や、他館からの貸与品で構成する「名品展」ばかりで人を集めることへの疑問が示された。最後に、サステナビリティについて博物館は何ができるのかということをもっと考えるべきでその中で日本美術の専門家は何かができるか、すべきか、は継続して議論してゆく方針が示された。

3. 古川攝一（大和文華館）「小規模な美術館にとってのクーリエの課題」

発言概要は以下の通り：

発表者が所属する大和文華館のような小規模館にとって、作品の安全な輸送のためにクーリエは必要な業務であると理解しつつも抵抗感がある。その理由は以下の三点に集約される。

①手続き（輸出入・サイテス）の不安

②そもそも経験が少ないことへの不安

③クーリエとして一定期間の海外出張は、残された学芸員の日常業務負担の増加を招くことへの抵抗感

海外の美術館・博物館からの出陳依頼にはできる限り協力したいが、現実にはクーリエの問題が支障となることが多い。解決方法の一つは、国立博物館や文化庁が開催館と貸出館の間に入り、作品の借用や手続きを代行することである。ただ、国立博物館や文化庁から作品を借りない場合、担当者が忙しい場合には協力を得ることは現実的ではないし、負担軽減に配慮しなければならない。

したがって、日本国内から作品を借用して展覧会を企画する際には、企画あるいは構想段階から、国立博物館や文化庁との調整の要否や、あるいは公立館にその役割を依頼するのか、貸出館にクーリエを依頼するのか、日本国内の貸出館同士のつながり（各館の担当学芸員が互いに相談しやすい環境作り）にまで配慮して準備すると、クーリエ経験の少ない館にとっては貸し出ししやすくなると思う。あくまでも主体は開催館（企画者）であり、細やかな情報交換、相談を通じて、各館の担当者との人間関係をうまく構築することが、展覧会成功の鍵となるものと思われる。

これについて、なぜこうした協力関係が必要かというのは急には理解できず、日本で作品を貸し借りする場合は人のつながりが非常に重要であることは徐々にわかってくるというコメントがあった。実務的には複数の所蔵者のものを一か所に集めたいうで輸送すれば効率が良いのではないかと、という指摘、それについては持続可能性の追求というのも理由になるのではないかと、という意見があった。クーリエについては、館のシステムで必ずしも学芸員が行くとは限らない、という指摘があり、また日本の展覧会の「名品主義」が海外からの貸与を増やしているとの指摘、さらに貸与に関するペーパーワークを減らすべきとの意見が出た。

この後、日本美術のデータベースについて経過報告があり、INJA（国際日本美術ネットワーク）のWEBサイトの紹介と利用法、登録方法について説明がなされた。

Meeting of Japanese Art Specialists

February 2, 2020

Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum



February 2, 2020: Meeting of Japanese Art Specialists

Purpose: Announcements, discussion and information exchange regarding operational problems faced by Japanese art curators and staff in other related museum departments in North America, Europe and Japan.

Venue: Meeting Room 1, Heiseikan, Tokyo National Museum

Chairman and Facilitator: Kawano Kazutaka, Head of the Research Division, Curatorial

Participants from North America

Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)

Rosina Buckland (Royal Ontario Museum)

Frank Feltens (Freer Gallery of Art)

Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)

Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)

Rhiannon Paget (The Ringling Museum of Art)

Aaron Rio (The Metropolitan Museum of Art)

Stephen Salel (Honolulu Museum of Art)

Shinoda Yayoi (Nelson-Atkins Museum of Art)

Sinéad Vilbar (Cleveland Museum of Art)

Participants from Europe

Karwin Cheung (National Museum of Scotland)

Timothy Clark (The British Museum)

Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)

Menno Fitski (Rijksmuseum Amsterdam)

Gregory Irvine (Victoria and Albert Museum)

Daan Kok (National Museum of Ethnology, Leiden)

Nadejda Maykova (Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography [the Kunstkamera])

Manuela Moscatiello (Musée Cernuschi)

Kate Newnham (Bristol Museum & Art Gallery)

Mary Redfern (Chester Beatty)

Wibke Schrape (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)

Alban von Stockhausen (Bern Historical Museum)

Khanh Trinh (Museum Rietberg Zürich)

Elizaveta Vaneian (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Bas Verberk (Museum for East-Asian Arts, Köln)

Cora Würmell (Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Participants from Japan

Kajiyama Hiroshi (Nakanoshima Kosetsu Museum of Art) ̄

Furukawa Shoichi (The Museum Yamato Bunkakan)

Yasukouchi Yukie (Suntory Museum of Art)

Ito Chihiro (Eisei Bunko Museum)

Participants from National Institutes for Cultural Heritage

Kawano Kazutaka (Tokyo National Museum)

Imai Atsushi (Tokyo National Museum)

Kito Satomi (Tokyo National Museum)

Kurihara Yuji (Kyoto National Museum)

Tetsuo Furiya (Kyoto National Museum)

Melissa M. Rinne (Kyoto National Museum)

Fabienne Helfenberger (Kyoto National Museum)

Mary Lewine (Nara National Museum)

Kuwabara Yuzuko (Kyushu National Museum)

Yamanashi Emiko (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Emura Tomoko (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Maisawa Rei (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)

Summary

The Chair explained that the overall purpose of the meeting was not to produce one overarching conclusion or statement but rather to discuss various problems, build networks, and forge links between participants.

He then asked if anyone had any comments or questions about the previous day's symposium. With regards to the keynote speech, participants talked about how interesting they found the idea that the ideal museum would be one that fused the Tokyo National Museum with the National Museum of Ethnology and the National Museum of Japanese History. They also agreed that it was not a good thing that Japanese art was always spoken about in quotation marks and not treated the same as other fields of art. The organizers of the symposium talked about presenting the diversity of Japanese art to the general public and how the concept of Japanese art differed according to country, region, museum and curator. They added that it was probably better to speak about Japanese art within the context of various exchanges rather than as something restricted to within Japan's borders. Given this, and following on from the previous year's theme of "Beyond Orientalism and Occidentalism," the organizers said they had tried to show how the general public had many different views and ways of approaching 'Japanese art,' just as they had many different ways of viewing 'Japan.' They raised three points that had been discussed at the symposium: (1) The problem of what curators should exhibit (for example, should they prepare exhibits that visitors want to see or exhibits that challenge visitors?); (2) how to strike a balance between preserving curatorial integrity and financial success when staging exhibitions; (3) how to integrate technology into museum displays.

Participants discussed the phrase 'Japanese Art' and how it was better to discuss the 'Japanese Arts' in plural given that their museums exhibited fine arts like painting and sculpture alongside applied arts, modern artworks and photography, for example. They also said curators needed a purpose when deciding what to exhibit. They also expressed doubts about the idea of curators passing down explanations to the public in a one-sided manner. When it came to using technology, participants also said museums should prepare technology that allows visitors to make their own choices.

With regards to the presentation in the symposium about the Duchamp exhibition, A participant spoke about

the approach of using Asian rather than Western artworks. Another also spoke about how Japanese art is presented nowadays within the context of world art rather than as the product of just one country. There were introductions of several innovative ways museums had prepared thematic displays that mixed objects from their collections with cultural artifacts from various countries and regions. However, some participants expressed concerns that these kinds of activities could threaten the *raison d'être* of specialists. There was also a lively exchange of opinions about educational activities and the importance of approaching children in particular; the merits of using technology aimed at young people; and the necessity of educating people about how to appreciate Japanese art.

There were three 5-minute presentations around the break, followed by a discussions about the presentation themes.

Discussion 1: Japanese Collections for Creativity and Wellbeing

Presenter: Kate Newnham (Visual Arts, Bristol Museum & Art Gallery, UK)

Presentation overview

Japanese woodblock prints and graphic art such as *manga* have become part of popular culture in Western countries, a Bristol example being graffiti referencing Hokusai's work in Hillgrove Street, Bristol by M13 Crew and Phlegm (2009).

Bristol Museum & Art Gallery cares for 2,000 Japanese items including 500 woodblock prints. In 2018-19, we held a series of three free print exhibitions from our collections. We drew on the success of the British Museum's Hokusai exhibition (2017) by starting with Hokusai and Hiroshige landscapes. Secondly, we presented life in Edo-period cities and, thirdly, prints focused on nature and the changing seasons.

The exhibitions were presented in a small gallery, each with 60 prints. Their popularity exceeded our expectations, as they attracted over 127,000 visits: 31% of all visitors to the museum. 2,000 visitors completed an audience survey, which proved that the woodblock prints attracted a younger, more ethnically diverse audience than usual and also drew in visitors from a wider geographical area.

Visitors were very inspired by the prints and the techniques used to create them.

"Beautiful, dreamy, ethereal, thank you."

"Been thinking about doing some wood cut printing and it's been inspiring to see how the process has been completed."

We have anecdotal evidence that the prints prompted visitors ranging from school students to staff at a local digital games company (Meteor Pixel) to create their own work.

In a project with poetry consultancy Call of the Page we encouraged people to write haiku responding to the online versions of our exhibitions. Poets from 30 countries submitted 800 haiku based on Bristol's prints.

Public events such as a family activity day and an 'Ultra-Japan' evening for adults celebrating both traditional and contemporary aspects of Japanese culture drew capacity audiences. Adults as well as children were keen to play, for example by trying on *anime* costumes and *kimono*.

Visitor responses to Bristol's program suggest that Japanese collections have a powerful potential for stimulating creativity, social visits and good mental health. This seems to be due to a number of factors. People respond to the high levels of craftsmanship in Japanese art, its links with popular culture and what it reveals about Japanese faiths and beliefs, especially Buddhism. Finally as it has done in the past, Japanese art gives Western viewers the

opportunity to enter a different world.

After the presentation, an intriguing research outcome recently featured in *the British Medical Journal* was introduced by the presenter: people over fifty who go to museums and art galleries have a lower risk of premature death. The presenter added that her own medical doctor actually goes to galleries to see Japanese art in pursuit of healing. A participant pointed out that there are art-related programs designed to comfort former servicepersons.

Presentation 2: Sustainability and Curation

Presenter: Menno Fitski (Rijksmuseum Amsterdam):

Presentation overview

This presentation discussed how curators can contribute to sustainability during their everyday work. Mr. Fitski talked about the problem of air conditioning in exhibition rooms. He also questioned the frequent use of airplanes to dispatch couriers, for example, and he even questioned the idea of lending itself, suggesting instead that museums could perhaps utilize their own collections more. He also made several proposals about: sharing collections; re-using display cases and tools; undertaking joint enterprises through the use of online platforms; and constructing a database of collections. Furthermore, he gave several examples where it would be difficult to act in an environmentally responsible manner, noting how air travel was sometimes unavoidable for geographical and climate-related reasons, for instance, and how it was unfeasible to cut back on the use of air conditioning. Mr. Fitski also expressed the opinion that we needed to change the way we think about marketing exhibitions. He expressed concerns about this generation's over-use of fragile Japanese artworks, for example, and he questioned the practice of trying to attract visitors by constantly holding exhibitions of famous works loaned from other museums. He said museums needed to think more about how to tackle the issue of sustainability and he called for an ongoing debate between specialists in Japanese art with regards to what could be done and what should be done.

Presentation 3: The Courier Challenges Facing Small Museums and Galleries

Presenter: Shoichi Furukawa (Yamato Bunkakan):

Presentation overview

For small museums and art galleries like Mr. Furukawa's Yamato Bunkakan, despite an understanding that courier work is essential for the safe transportation of objects, there is resistance to the idea, for the three main reasons outlined below:

- ① There is uncertainty about procedures (import/export and CITES)
- ② There is apprehension that springs from a lack of experience
- ③ There is resistance to the idea of sending curators overseas to act as couriers for a time, as this will increase the day-to-day workload of curators who stay behind

Small museums want to cooperate as much as possible with loan requests from overseas museums and art galleries, but the courier issue often proves an impediment. One way to solve this would be for the National Museums and the Agency for Cultural Affairs to loan works and carry out procedures on behalf of smaller museums. However, if a loan request is not made directly made to the National Museums or the Agency for Cultural Affairs, the staff at these institutions cannot realistically be expected to cooperate when they are busy, so we need to think about how to reduce workloads.

Therefore, when planning exhibitions featuring objects borrowed from within Japan, it helps to consider

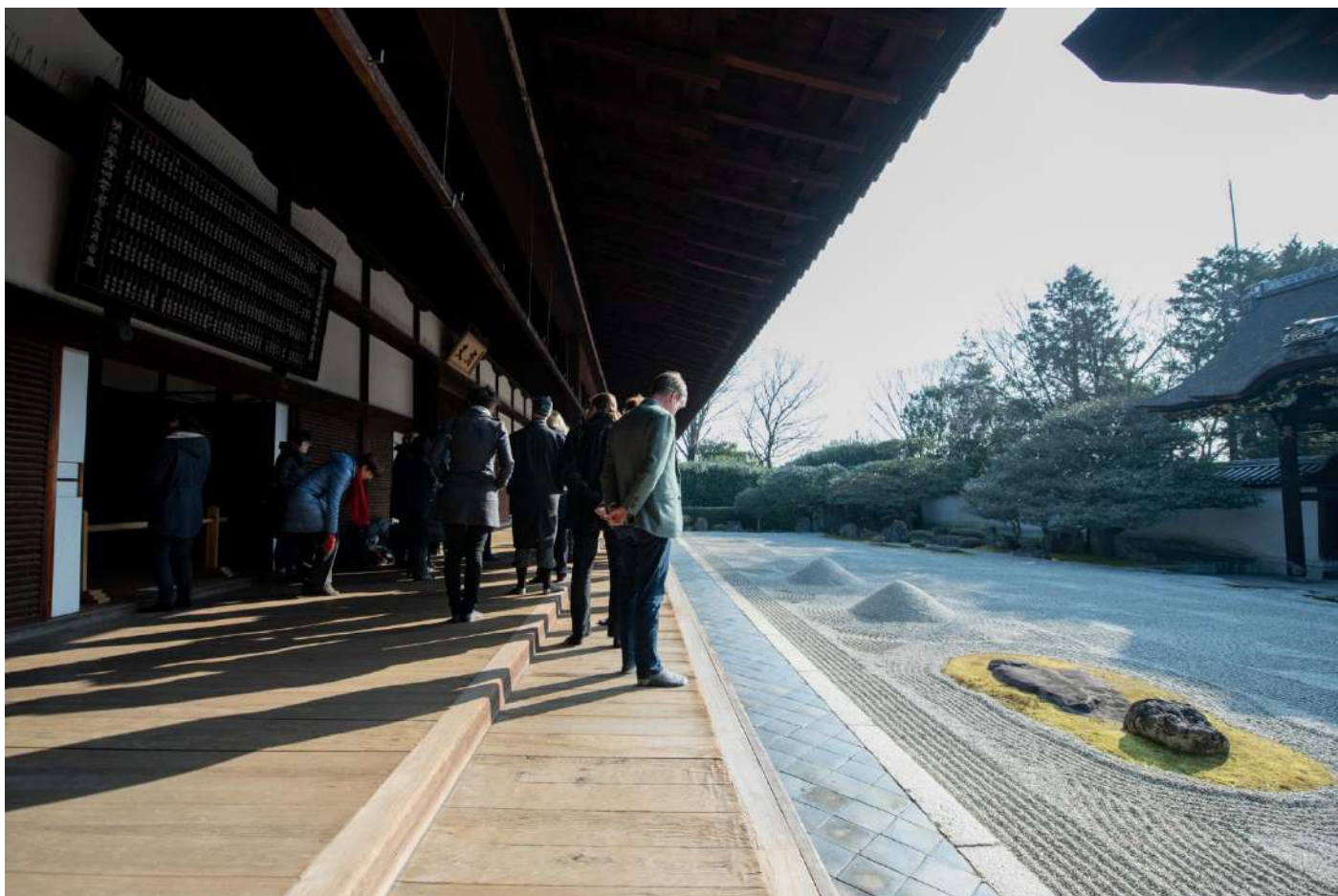
various factors during the planning or conception phase, such as whether the National Museums or the Agency for Cultural Affairs will play a coordinating role, for example, or whether this role will fall to smaller museums, with the lending museums providing couriers. A further factor to consider is the relations between lending museums within Japan (building an environment where curators in charge at each museum can consult each other freely). If these factors are considered and preparations made accordingly, this will facilitate lending by smaller museums who otherwise have little experience when it comes to couriers. At the end of the day, the main responsibility lies with the museums holding (planning) the exhibitions. For them, the key to a successful exhibition lies in building friendly relations with the people in charge at each institution through dialogue and the detailed exchange of information.

After the presentation, a participant said many find it hard to understand immediately why these cooperative relations were so important, but over time they gradually came to realize how important connections in Japan when lending or borrowing objects. It was also pointed out that it might be more efficient from an operational perspective to gather objects from the various owners together in one place before dispatching them overseas, noting that this would also be a good idea from a sustainability standpoint. There was no reason under the museum system why couriers had to be curators. They said that the practice in Japan of always holding exhibitions of famous works was leading to more loans from overseas, adding that it would be advisable to eliminate the paper work involved in loaning works.

This was followed by a progress report on a database for Japanese art. There was also an explanation about how to use and register with the International Network for Japanese Art (INJA).

ワークショップ・意見交換会

2020年2月3日（月）～2月6日（木）



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と、参加者同士のネットワークを形成することを目的として、ワークショップを開催しています。今回は、東京国立博物館・京都国立博物館での文化財取扱講座、京都市内でのエクスカッションを実施しました。参加者は、日本国外のミュージアムに所属しており、日本もしくは東洋美術の学芸員、日本美術を扱う機会のあるレジストラーやエデュケーター、展示デザイナーなどが対象となっています。

2月3日（月） 会場：東京国立博物館

和服構造についてのワークショップ 講師：菊池 理予（東京文化財研究所）



文化財取扱講座（書跡） 講師：丸山 猶計（東京国立博物館）



特別展「出雲と大和」観覧 解説：品川 欣也（東京国立博物館）



2月4日(火) 会場：京都国立博物館

京都国立博物館事業紹介 館長 佐々木 丞平 (京都国立博物館)



文化財取扱講座(刀剣・甲冑) 講師：末兼 俊彦(京都国立博物館)、佐藤 寛介(東京国立博物館)



大本山東福寺 解説：資料研究所所長 永井 慶州師





2月5日(水) 会場：京都市内

大徳寺 龍光院 解説：住職 小堀 月浦師



大西清右衛門美術館 解説：十六代 大西清右衛門氏



岡墨光堂株式会社 解説：岡 岩太郎氏



千總文化研究所 解説：加藤 結理子氏



2月6日(木) 意見交換会

会場

ホテル京阪京都グランデ 光林の間

議長兼進行

鬼頭智美 東京国立博物館 学芸企画部 上席研究員

出席者(敬称略)

(米国)

グウェン・アダムス	ロイヤルオンタリオ博物館
ローラ・アレン	サンフランシスコ・アジア美術館
ロジーナ・バックランド	ロイヤルオンタリオ博物館
フランク・フェルテンズ	フリーア美術館
ホリス・グッダール	ロサンゼルス・カウンティ美術館
アンドレアス・マークス	ミネアポリス美術館
アン・ニシムラ・モース	ボストン美術館
リアノン・パジェット	リングリング美術館
アーロン・リオ	メトロポリタン美術館
スティーブン・サレル	ホノルル美術館
篠田 弥生	ネルソン・アトキンス美術館
シネード・ヴィルバー	クリーブランド美術館

(欧州)

カーウィン・チェン	スコットランド国立博物館
ティモシー・クラーク	大英博物館
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
メンノ・フィツキ	アムステルダム国立美術館
グレゴリー・アーヴィン	ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館
ダーン・コック	国立民族学博物館(ライデン)
ナデジャ・マイコワ	ピョートル大帝記念人類学民族学博物館(クンストカメラ)
マニュエラ ・モスカティエツロ	チェルヌスキ美術館
ケイト・ニューナム	ブリストル市立美術館
メアリー・レッドファーン	チェスター・ビーティ
ウィブケ・シュラーペ	ハンブルク美術工芸博物館
アルバン・フォン ・ストックハウゼン	ベルン歴史博物館
カーン・トリン	リートベルク美術館
エリザヴェータ・ヴェニアン	プーシキン美術館
バス・フェルバーク	ケルン東洋美術館

ミオ・ワキタ-エリス オーストリア応用美術館
コーラ・ビュルメル ドレスデン博物館
アイヌーラ・ユスポワ プーシキン美術館

抄録

鬼頭 本日はフィードバックセッションということで、全体を通して皆様がどのように感じているのか、あるいは何か今後について要望や、スケジュールについてなど自由にお話しいただきたいと思います。

では、プログラムのスケジュールに沿って順に振り返っていきましょうと思います。

まずシンポジウムについて、何かコメントはございませんか。

フィツキ シンポジウムについて、主催者として観客の方がどのように関わるかそのポリシーを知りたいと思います。観衆の方からの質問を一つ選びましたが、実際にはもっと関わるがあると思います。シンポジウムのゴールは何でしょうか。一般向けのシンポジウムということでしたが、われわれもためでもあります、そのバランスはどのように考えていたのでしょうか。

鬼頭 昨年のテーマは「オリエンタリズム・オクシデンタリズムを超えて」でした。私たちは再び一般の方々に向けて、日本美術は単一の観点からだけ見るものではないということを伝えたかった、また、私たち自身が日本美術をどう見ているのかということについて話し合う機会もなかったので、アメリカとヨーロッパの日本美術の専門家の方々がどういう観点なのかという点を共有し、それを一般の方々の前に示すことで、東京国立博物館においては時に「これが日本」とか「これが日本美術」というふうに簡単に示すことを求められますが、それほど単純ではありません。そして日本美術全体について言えば、多様に定義できるので、一般に向けて、日本美術というものがただ単に一つの見方だけに基づくものではなくて、多角的な観点から見るべきであるということを示したかったのです。

河野 日本では今、たくさんの外国の方々が博物館にやってきております。その中にはアジアの人もいらっしゃいますし、欧米の人もいらっしゃいます。そういう中で、日本美術という言葉もすごく抽象的な概念ですし、それを見ていただく観客の方も多様です。

その中で博物館の我々は何をすべきかと考えたとき、私が最も伝えたかったのは「『モノ』を通じた『歴史』と現代との対話を真摯に紡いでゆく場がミュージアムです」ということです。この言葉を大事にして、観客の方との対話、作品との対話を今後も続けていきたいという意味を込めて、私はこのシンポジウムを企画しました。

パジェット 私が2年前に参加したときは一般の方からの質問を受けたと思いますが、そのやり方に戻ってはどうでしょうか。質問を募っても何も出てこないで場が白けることもあるので難しいとは思いますが、話しているとき最初の2列目までは知り合いでその後ろの暗いところに知らない人がいます。われわれは彼らに向けてシンポジウムをしているのです。彼らをもっと見えるようにして、私たち学芸員と彼らつまり一般大衆というわれわれが陥りがちな区別をなくした方がよいのではと思いました。

ユスポワ 昨年のシンポジウムは最後に行われたので、非常にハードだったのですが、今年は最初にシンポジウムがあり、それから専門家会議だったので、この順番のほうがいいと思います。発表する人にとっても、その後の旅行を楽しめるので、この順番のほうがいいと私は感じました。

モース シンポジウムを最初にやるのが良いというのは、楽しめるからという面だけでありません。既に発表

をしているので、それについて共に過ごす残りの間いろいろと話ができます。

モスカティエッロ 初めて参加をしましたが、ワークショップなど特に京都でのプログラムはすばらしかったと思います。

シンポジウムに関しては、私は昨年来ていませんが、アイヌーラさんや皆さんと同じ意見です。スピーカーの数がもう少し多ければ、そして扱うテーマも多ければいいかとも思いました。時間が少し短くなるかもしれませんが。

鬼頭 では、専門家会議の話題に移ります。今回会議のフォーマットを大きく変えました。過去の会議ではフランクな議論があまりできませんでした。私が最初にこの会議を計画したときは、皆さんは日本美術の専門家なので、学芸員同士いろいろな問題を共有し、共通の問題に関して議論をするとよいと思いました。最初はワークショップの参加者は入っていませんでしたが、今回は皆さん入っていただき、いろいろな視点をほかの人と共有し合うことにしました。今年はフォーマットを大きく変え、セッティングも変えています。発表をしてもらい、それからそれに基づく議論をする、ということにしました。そして話しやすくなるようなるべくレベルの高いマネージャーの人は入れないということにしました。目的はフランクな議論をしたいということです。

コック その計画どおりにうまくいったと思います。議論するのに同じ方を向いてというのは難しいと思いますが、それほど問題ではなかったと思います。まず短いプレゼンテーションを最初に行い、それから議論をするというのがいいと思います。短く課題についての発表があって、その上で議論をするというのはよかったと思います。発表者もよかったと思います。

鬼頭 プレゼンテーションしてくださった方々、ご協力に感謝します。

シュラーペ 私も新しいセッティングはよかったと思います。2時間の議論の間に休憩は必要なかったと思います。シンポジウムについてはわれわれの間ですでに多くの議論をしていましたので、一般の前で話したことは再び話さなくてもいいと思います。最初の部分をできるだけ短くして、前日のシンポジウムについてほんの短いフィードバックをすればよいと思います。また、各議論のための発表は10分ほどで十分だと思います。間に休憩なしでより多くの議題について話し合うほうが良いと思います。2時間程度であれば、間に休憩なしでも議論できると思います。

ユスーボワ 吉田先生の基調講演はとてもよかったと思います。去年は基調講演がなかったですね。美術史家ではない専門家からの特別な視点のお話しはとても興味深かったですし、同じ主題で発表もあってよかったです。専門家の基調講演は重要だと思います。

鬼頭 基調講演ですが、2回目の会議以降やっていなかったのですが、基調講演をやったほうがいいでしょうか。発表の数を増やすとすると、60分の基調講演は長過ぎるでしょうか。

アーヴィン より短い基調講演のほうが簡潔で効率的だと思います。要点をぱっぱと述べてすぐ終わりとし、関連事項を挙げ、より多くの人に参加するとういと思います。休憩に関して、議論が盛り上がったなら続けたほうがいいと思います。柔軟性が必要だと思います。かっちりと決めた枠組みではなくということです。せっかくのはずみがついているときにはそれを継続したほうがいいと思います。

フォークナー 日本では基調講演者がほかのスピーカーより長い時間を割りあてて敬意を表するというのがよくあると思いますが、ヨーロッパの私の経験から、もしかしたらアメリカでも、それはあまりうまくいかないと思います。経緯は時間の長さで表す必要はないと思います。

ヴィルバー より多くの短いプレゼンがいいという方が多いようですが、私は逆の意見です。私の合理性からすると、今日なかなか長い時間議論を続けるということが少なくなってきました。長い新聞記事がなくなっているのと同じです。効率的で要点がわかりやすいことが優先されがちですが、もう少し時間をかけて議論ができればと思います。私は長いフォーマットのほうがいいと思います。

バックランド 一般の方々是一个のテーマだけで長い議論をしてもついていけなくなると思います。ですからもっととつきやすいようなもののほうがいいと思います。もちろんそういう発表を私自身は聞きたいと思いますが、それには違った場があると思います。また、このディスカッションはだんだんスローダウンしてきています。発言するまでにほんの数秒待つわけですが、その間に何か自分がちゃんとマイクをとるに値することを言わなければということを感じるのです。以前の専門家会議では、マイクがみんなの前にあり、スイッチを入れる時間はあるにせよ、もっとすぐに本当の議論ができるように思います。本当によくなってきて異論も含めて皆議論を交わせるようになりました。皆が集まるのはとても貴重な機会です、これからも続けられるとよいと思います。

鬼頭 ありがとうございます。マイクは録音して後で報告書をつくらなければいけないので、どうしても必要になってきます。しかし、何らかの形でこれをうまくやる方法はあるかもしれません。検討します。

リンネ 以前会議室の設定は、参加者同士物理的な距離があって（机の）向こう側の人とはとても遠く感じましたが、今年は顔を合わさず縦に並ぶ形になりましたが、なんとなく近しく感じました。振り返って発言者のほうを見るという形はよかったと思います。お互いを近く感じましたしなんとなくうまくいったと思います。

鬼頭 次に、ワークショップについてです。まず東京での東文研のワークショップですがこちらについて、いかがでしたでしょうか。ワークショップは、日本美術の専門家で経験のある人ではなく若手の専門家や、専門でなくても業務上何らかの形で日本美術、文化に携わる人向けになっています。

ビュルメル 私は最初少し驚きました。というのは本当に折り紙をするのかと思ったからです。私は陶磁器の専門家ですが、このやり方はきものについて学ぶのには大変よいハンズオンのアプローチだったと思います。理論と実践のバランスが大変よく良い経験になりました。私は、ここで学んだことを私の美術館に持ち帰りたいと思います。日本の着物についてより多く学ぶのに特に来館者にとってこれは素晴らしい方法だと思います。

フォン・ストックハウゼン こういった異なる分野を見るということは非常にいいと思います。ただグループの人数が多いということで、時間も限られて本当に深いところに入れなかったということを感じます。

ですから例えば2つに分けて、どちらか選べるようにするか、そこでもっとディスカッションができるようにするなど、よりワークショップ的な、ただ見るだけじゃなく参加できるような、そういったものがあればよかったのではないかと。もっと時間があればと思いました。

リンネ ワークショップは日本美術に詳しくない人向けのもので、専門家会議を専門家向けとすることにいつも少々疑問を感じます。どのような美術館・博物館にしようと、自分の専門分野とそうでない分野の両方がありま

す。巻物を一日中見ているけれども着物を一度も畳んだことがない人もいれば、着物を毎日のように畳んでいるが巻物を一度も取り扱ったことがない人もいます。専門家であっても違うことをしているのです。陶磁器の入った箱の紐を結ぶのに慣れていない人もいれば、作品は棚に箱なしで置いてまわりに砂袋を置く、という人もいて彼らは紐を結ぶ機会は普通ないしそれはその館のやり方なので構わないわけです。取扱い方は館ごとに違うので、伝統的なやり方を学びなおすことはよいことです。皆にとって良い練習になるので、専門家とそうでない人の区別をなくしたほうが良いと思います。

フェルバーク 賛成です。このプログラムは東京国立博物館で行うので、その内部の知識を知ることができるのはよい機会だと思います。またワークショップや昨日のエクスカッションとのバランスも非常によかったと思います。我々は皆日本美術に関係していますがそれぞれが別々の専門領域があるので、誰もが経験を積むことができると思います。

ビュルベル 取り扱い実習、特に金工品のワークショップについてとても良いと思いました。実際に作った人と学ぶ機会は本当に特別なことです。作品について学ぶ素晴らしい方法だと思います。

ヴィルバー 私は去年を除いて毎年参加していますが、来るたびに多くのことを学びます。毎回違うことをワークショップで学ぶことができると感じているので、これに参加できるということは私の仕事にも非常に役に立ち、感謝しています。

マイコワ 皆さんがおっしゃっているように取り扱いのワークショップはよかったと思います。セミナーや発表ではただ聞いて話すだけですが、ワークショップでは違う感覚を使います。実際に自分が何かに触れる、自分の他の感覚を使うことで学びます。これはとても重要です。手で覚えたものは忘れないと思います。

サレル ワークショップは私たちにとって方法や材料について近しく学ぶ機会になったと思います。また坐禅の体験も非常に素晴らしい機会でした。坐禅の体験のため服装やどのように準備するかを前もって知らされていたのでよかったと思います。ワークショップに関しても同じように「きょうは染め物のワークショップでちょっと汚れるところに行くので、汚れてもいい服装で来てください」など、前もって知らせてもらうとよいと思います。私ども学芸員としては手を汚して作品制作について学ぶことはめったにありませんので、非常に貴重な経験になります。ですから将来、そういうこともちょっと考えていただければと思います。

シュラーペ 最初の質問に戻ると、ワークショップをより詳しくできるかの可能性、特に刀剣に関してどうでしょうか。刀剣のセッションは楽しかったのですが、私にとってはどのように刀剣をケアするのが問題です。どのように展示するかはだいたい十分にわかっていると思いますが、手入れの仕方はよく知りません。油と粉を使うことは知っていましたが、どのようにやるかはわからないので、刀剣を自分で触ることはなるべくしないようにしています。この種のことをもう少し詳しく学べたらと思います。ここには自分の館で日本の作品を取り扱うためたくさん質問を持って参加します。もう少し詳しい内容にすれば、こうした問題のない人にとっても役立つと思います。私は染織品を取り扱う機会はあまりありませんが、昨年素晴らしいセッションがあり、メンノ・フィツキさんは染織品の取り扱いセッションについて短いパワーポイントの資料を作って後日参加者に送ってくれました。そのおかげで今は染織品を取り扱う時に、その資料を参考に行うことができます。したがって、非常に扱いが難しいような作品について専門家としてどう扱うか、もう少し詳しく学べたらと思いました。

アーヴィン あなたの質問は私がやっていることに直接つながります。私は V&A で精いっぱい刀の世話をして

います。私がきれいにして油を塗ります。ここで言いたいのは、どのように引き継ぐかということです。ずいぶん前、大英博物館で初めて刀剣の手入れを任されたとき、本当に怖かったです。でも30年もたつと、自信をもってできます。V&Aの若い同僚にも教えました。初めは本当にみんな扱うのを怖がります。したがって問題は、我々が何十年もかけて得た知識を、次の世代やほかの人たちにどのように伝えるのか、どのように引き継ぐかということだと思えます。

ニューナム 技術を学ぶ機会というのは常に素晴らしいと思えます。友禅染めの着物についての講義はとてもすばらしかったです。いろいろな段階、プロセスがあるということを経験することができ、自分の館の来館者に伝えることができると思えます。これは実現するには大変だと思えますが、実際に自分で線を描いてみることで、ものすごく知識と経験が深まると思えます。テクニックを学ぶということは非常に有用なことだと思えます。これらのワークショップに感謝したいと思います。

鬼頭 ではエクスカージョンの話に移りたいと思えます。スケジュールはちょっとタイトでしたか。皆さんはどう思われますか。

アーヴィン タイトになったのは人数のせいだと思えます。このような大勢で動くのは大変だと思えます。

鬼頭 ことは予算に余裕があったのでより多くの人を招待でき、専門家と専門家でない人との区別をしなくて済みました。全員専門家会議にも参加してもらい、何でも一緒にやりました。数が多かったので2班に分かれてということもありましたが。ワークショップでも専門家とそうでない人は分けるべきかという意見もあると思えます。この数の問題は解決するのは難しいと思えます。

シュラーペ プログラムのおかげで通常では行けないようなお寺にも行けましたし今年のエクスカージョンはとても楽しかったです。少し疲れた時もあったので、途中でコーヒブレイクがあってもいいかもしれないと思えました。そして経験ある学芸員とそうでない学芸員と一緒に大勢でまわるということについて、そうしてくれたことに感謝します。4年前学芸補佐として初めて参加した時、初めてベテランの学芸員と会って、とても恥ずかしくてなかなかお話ができなかったことを覚えています。経験上慣れるのに少し時間がかかると思えます。ですから何度も参加するうちお互い近況を話すようになり、経験の浅い人と深い人が継続してネットワークを築いていけるのは良いことだと思えます。

マイコワ 行ったことがないところに行けるというのはとてもすばらしかったし、作品をもととの環境の中で見られるのはすばらしいと思えました。作品が博物館に収蔵されると、しまっておいて実際に使ったりはできず、どのように実際使われたかを忘れてしまうこともあります。それが生活のなかでどのような存在であったかわからなくなります。しかし、人々の生活の中でそれらがどのように使われたかを思うよい機会となりました。

コック 昨日、坐禅の際和尚様がおっしゃった言葉が印象に残っています。「今日私たちは狩野探幽の絵に囲まれています。今日は見ないでください。今朝はそのためここにはありません。見たければ、また今度見に来てください」とおっしゃいました。このグループにはぴったりの言葉で、全体として非常に深淵な経験ができたと思えます。普段宗教には皮肉な態度ですが、きのうは本当に特別な日だったと思えます。われわれは、龍安寺とか、そういうところには行ったことがありますが、旅行者が見ることのない、お寺の本当の修行の様子を知ることができたのはすばらしいと思えます。

フォン・ストックハウゼン このプログラムには私も初めて参加しました。特に私のように、コレクション全体を管轄していて日本美術の専門ではない者からすると、このプログラムは、当館のコレクションについてもっと知ってもらい、私が参加することのなかったネットワークに入ることができ、とても役に立ちます。特に小さい館にとってこのプログラムは有効だと思います。

篠田 私はこの中で一番経験も知識の少ないのと思います。私は日本出身であるにもかかわらず、ここで専門家の方々からたくさんのことを学ばせていただく機会を得て、私にとってもすばらしい経験です。このプログラムは本当にすばらしいと思います。皆様にお会いできて、本当にいい経験になりましたし、もっと経験を積みたいというような将来への希望を持つことができました。

フェルバーク もう一度プログラム、特に京都でのものが長かったかどうかという話に戻りますと、確かに長かったです。しかし時間が限られている中で価値のあるプログラムでした。どれも非常に特別なロケーションでしたし、本当にたくさんの場所を訪れましたけれども、せかされるような感じはありませんでした。非常にオーガナイズされていた印象です。9時から6時という長い時間でしたけれども、恐らく私たち全員がすばらしい経験をさせていただいたと思います。これにほかのやり方があるかどうかと考えても思いつきません。非常にすばらしいバランスだったと思います。時には疲れているような方もいて、私自身もそういうときもありましたがよかったです。

鬼頭 このプログラムの開催時期について伺います。通常このプログラムを1月の終わりか2月の初めごろに行いますが、これは予算の決定が7月頃なのでこのプログラムを1年の前半に行うのは不可能ですが、この時期というのは皆様のスケジュール上どうでしょうか。

フェルバーク 完璧です。1月、あるいは2月の頭というのは一番理想的な時期だと思います。なぜなら、観光客が少ないというのが一つと、統計によると一番湿度が低い時期だからです。天気も良かったです。

バックランド 日本で同業の皆さんに会う機会についてですが、山中商会でのレセプションは、本当に特別な場所での特別なイベントでベテランにとっても若手にとっても新しい仲間会うよい機会でした。INJA のイベントもよかったです。将来もっと INJA が強化されれば、この事業と同時期に開催して新しい人と出会える場になるとよいと思います。

レッドファーン この時点まで自己紹介をしていませんね。この参加者リストの中に 2-3 行何をしている人が、専門は何か、できれば顔写真もあれば助かると思います。これだけの人数になりますと、全員と話をすることはありませんので、この人はこの専門家ということがわかれば、例えば私たちが持っているもので、あまり興味のなかったものでも、もしかしたら別の人は興味があるかもしれないといったこともわかります。簡単なものでいいので一人一人のバックグラウンドが何か書いてあれば、非常に助かります。

米沢 私は東博側ではない人間としてずっとこのプログラムに参加している今回は唯一の日本側の参加者だと思うのですがけれども、日本側の単なる参加者、主催者側ではなくてただ来て皆さんと交流する機会を持っている日本側の参加者が少な過ぎるのではないかと思います。東博の人でももっと若い研究員で、こういうプログラムで、こういうフィードバックセッションとかシンポジウムとか専門家会議に参加して、その議論の内容をもっと聞いて自分の意見を言うような立場の人が少ないと思います。もちろん懇親会などが用意されていましたが、こういう議論の場に日本人の参加者が少ないのではないのかなと思います。これは東博にとっても大変重要なプロ

ジェクトだと思うので、こういうことをやることで、東博側にどんなメリットがあるのか、積み重ねて東博にどんなことがフィードバックされているのかというのを、若い研究員に考えてもらおう機会にしたらいいのではないかと思います。

鬼頭 このイベントは東博だけが主催しているのではなく、法人全体、国立の4つの博物館、研究所によるプログラムであるということになっていますので、より多くの日本人の学芸員にも参加してもらおうと思っています。機構だけでなく、それ以外の日本のミュージアムの方にも参加していただけるようにしたいと思います。

サレル INJA と彼らが作成しているデータベースに関して話していただきありがとうございました。シンポジウムは、お互いの結びつきをつくり、専門の問題に関して連絡をとりあう関係づくりに素晴らしい機会だと思います。I N J A (the International Network for Japanese Art) というものを初めて聞いて、すぐに登録しようと思いましたし、ウェブサイトはまだ調整中ということでしたが、ここにはシンポジウムと関連する情報がありますので、その情報をお互いに共有できると思います。I N J Aに加えて、そういったことが総合的につながれば素晴らしいと思います。

リオ コンタクト情報、個人の詳細について知らせるということについてですが、今年の参加だけではなくて、6年間の参加者たちとお互いに即アクセスができるようになればとてもいいと思います。私としては、非常に思慮に富んだワークショップなどのプログラムで多様性にも富み、歴史にしても場所にしても多彩でした。また、どこに行くのか、何をするのか、前もって知らせていただければとても役に立つと思います。例えば茶釜の美術館に行くのと知っていれば、前もって準備をしておくということもできると思います。ワークショップにしても、掛軸のワークショップがあるということを知っていれば、「これについて聞きたいので、ワークショップではここもカバーしていただいけませんか」と前もって要求するというのもできると思うので、そうしたらより豊かなプログラムになるかもしれないと思います。

アダムス 収蔵庫を見せていただくような機会があればいいと思います。お寺で屏風や襖絵をどのように保管しているのかみせていただいたのは、とてもありがたかったです。

河野 来年は九州国立博物館がこの事業のカウンターパートです。九州国立博物館は、開館のときから収蔵庫の一部を公開しております。木材の中心の部分のみを使って——外側は虫が食っていますので——そこだけで全面を構成した収蔵庫を公開しておりますので、そういうところもごらんいただいて、日本人が過去の文化財を未来へ守り伝えるということも感じていただけるような機会を設けることができればいいなと思います。

モース プログラムを九州で行うのであれば、トランスカルチュラルな展示について話ができると思います。九州国立博物館はとてもうまくそういう展示をしているので。

シュラーペ この方向にいくのであれば、専門家会議でトランスカルチュラルな関係について話せると思います。このグループでアジア美術との関係を話すのは、我々はほとんど日本の同僚と会っている欧米人なので少し一方的のように思います。特に九州で行うのであれば、中国、台湾、韓国の仲間たちに来てもらって、アジア内での多様な物語について話しをしてもらうことは可能でしょうか。日本以外の東アジアにも日本美術のコレクションがあり学芸員もいるので、トランスカルチャーの文脈で彼らに話をしてもらえればよいのではないかと思います。

来年のプログラムについても一つ私から提案したいのは、コレクションを展覧会だけでなく、もっと幅広く活用する方法、例えばオンライン・コレクションについてはどうでしょうか。どうしたらオンライン・コレクシ

ョンと展示とが相互に補完するような形で使えるでしょう。これはわれわれが皆直面している課題だと思います。ミュージアムとしての新しい役割は何でしょうか。デジタルな素材を持つ機会とは何か、それらはわれわれの日常業務や展覧会をどう補完するのか。これはわれわれが誰に伝えようとしているのか、学芸員としてわれわれの業務は何のためか、という疑問でもあります。われわれは作品保存し、より多くの人に伝えようとしています、展覧会はこの試みの一つでしかないのです。今のところ展覧会にばかり目が向いています。展覧会の中のデジタル素材についてだけではなく、特別展を超えていかにコレクションを活用していくか、などにも目を向けてみたいと思います。われわれは収蔵品を展示の中で、オンラインで、または常設展でどのように活用していけるでしょうか。日本美術コレクションの概要をデジタル化するのは、日本の学芸員にとってもわれわれのオンライン・コレクションにアクセスするよい機会となります。コレクションの活用という問題は、データベースに来歴の情報をオンラインでどのように入れるか、展覧会ではどうするか、などさまざまな課題に関連します。また教育プログラムをオンライン・コレクションだけでなく展覧会の中にどう入れるか、という課題もあります。

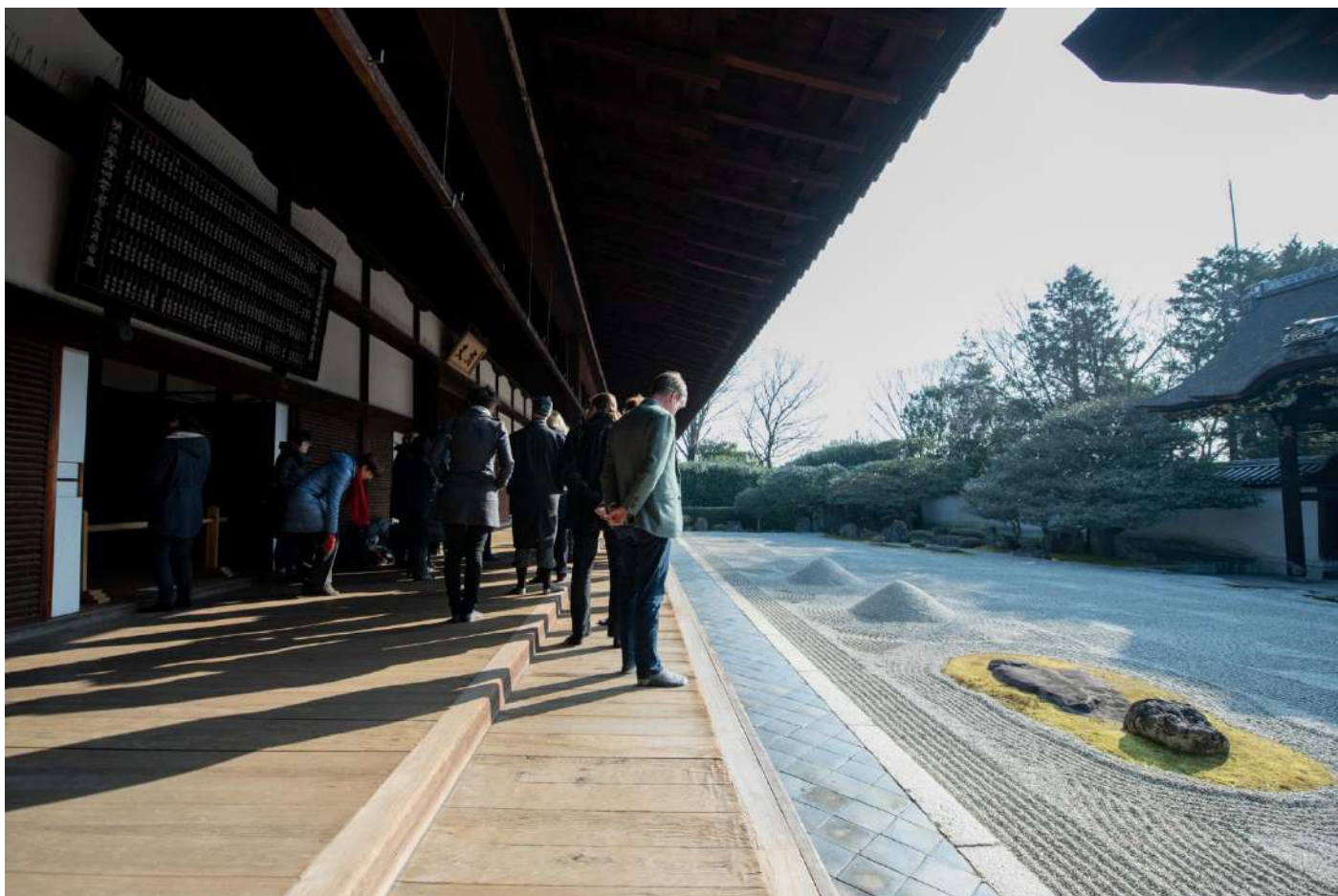
ニューナム 九州ということならば、福岡アジア美術館とつながりができれば素晴らしいと思います。彼らは、トランスカルチュラルな現代アジア美術という面で素晴らしい仕事をしていますし、アジア全体の現代美術見ることです。先駆的ですし優れたコレクションがあり素晴らしいトリエンナーレも開催しています。

サレル 日本の南部ということであれば、私が今回のシンポジウムで一つ足りなかったと思うのは、国の現状のようなことで、首里城焼失など日本美術の現状に影響を与えた出来事についての報告です。他の日本美術史のフォーラムにおいては、この出来事について、またそれが研究者や研究所などの計画どのように影響するか多くの話し合いがされています。

鬼頭 私たちは、今、ご提案いただいたワークショップについて、プログラムの構成について、また参加者がどうすべきかということについて来年に向けて考えていきたいと思っています。来年はもっとよいプログラムにするよう検討いたします。ありがとうございました。皆様、次は九州でお会いしましょう。

WORKSHOP • Feedback Session

February 3 – February 6, 2020



Purpose: The workshop allows participants to become familiar with the conservation and handling of Japanese cultural properties while providing opportunities for networking. This year's workshop included a calligraphy session at the Tokyo National Museum and a Japanese arms and armor handling session at the Kyoto National Museum, following by an excursion to sites in Kyoto areas. Participants of this annual workshop are museum professionals from outside Japan, including curators of East Asian art as well as registrars, educators, designers, and others who are involved in Japanese art exhibitions at their respective institutions.

February 3

Workshop on kimono Instructor: Kikuchi Riyo (Tokyo National Research Institute for Cultural Properties)



Handling workshop on calligraphic works Instructor: Maruyama Naokazu (Tokyo National Museum)



Viewing of the special exhibition "Izumo and Yamato: The Birth of Ancient Japan"

Instructor: Shinagawa Yoshiya (Tokyo National Museum)



February 4

Kyoto National Museum overview Sasaki Johei (Executive Director, Kyoto National Museum)



Handling workshop on arms and armor

Instructor: Suekane Toshihiko (Kyoto National Museum), Sato Hirotsuke (Tokyo National Museum)



Tofuku-ji temple Instructor: Rev. Nagai Keishu





February 5

the Daitokuji Ryokoin temple Instructor: Rev. Kobori Geppo



Onishi Seiwemon Museum Instructor: 16th Generation Onishi Seiwemon



Oka Bokkodo Co., Ltd. Conservation Studio Instructor: Mr. Oka Iwataro



Institute for Chiso Arts and Culture Instructor: Ms Kato Yuriko



February 5 Feedback Session

Venue: Korin Room, Hotel Keihan Kyoto Grande

Chairman and Facilitator: Kito Satomi (Tokyo National Museum)

Participants

North America

Gwen Adams (Royal Ontario Museum)
Laura Allen (Asian Art Museum of San Francisco)
Rosina Buckland (Royal Ontario Museum)
Frank Feltens (Freer Gallery of Art)
Hollis Goodall (Los Angeles County Museum of Art)
Andreas Marks (Minneapolis Institute of Art)
Anne Nishimura Morse (Museum of Fine Arts, Boston)
Rhiannon Paget (Ringling Museum of Art)
Aaron Rio (The Metropolitan Museum of Art)
Stephen Salel (Honolulu Museum of Art)
Shinoda Yayoi (Nelson-Atkins Museum of Art)
Sinéad Vilbar (The Cleveland Museum of Art)

Europe

Karwin Cheung (National Museums of Scotland)
Timothy Clark (The British Museum)
Rupert Faulkner (Victoria and Albert Museum)
Menno Fitski (Rijksmuseum Amsterdam)
Gregory Irvine (Victoria and Albert Museum)
Daan Kok (National Museum of Ethnology, LeidenEthnology Museum in Leiden)
Nadejda Maykova (Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography [the Kunstkamera])
Manuela Moscatiello (Musée Cernuschi)
Kate Newnham (Bristol Museum & Art Gallery)
Mary Redfern (Chester Beatty)
Wibke Schrape (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
Alban von Stockhausen (Museum of History Bern)
Khanh Trinh (Museum Rietberg Zürich)
Elizaveta Vaneian (The Pushkin State Museum of Fine Arts)
Bas Verberk (Museum for East-Asian Arts, Köln)
Mio Wakita-Elis (Museum für Angewandte Kunst [MAK Wien])
Cora Würmell (Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
Ainura Yusupova (The Pushkin State Museum of Fine Arts)

Abridged Transcript

Kito: This morning, we are having in the final part of the entire program, feedback session. Tell us what you think about the whole program or if there is any specific request on something or the overall schedule.

Let me go over the program schedule. Would share your comments on anything about the program over all? You can comment on any points as we go along.

Firstly, the symposium. Does anyone have any comments on it?

Fitski: I just want to ask you what the policy was for the involvement of the audience, not us but the general audience. I just was wondering what your ideas were about that as the organizers, because you selected one question from the audience, but it ties in to more. What do you see as the goal of the symposium? It was a general audience symposium, wasn't it? But it is also for us, so how is that balance?

Kito: Last year, the theme was about the things over the Orientalism and Occidentalism. Once again, we wanted to show the people that Japanese Art cannot be mentioned from a single point of view, so we wanted to stress that to the public. Among us, we thought that we didn't have much chance to talk about our views of Japanese art, so we hoped to share the views of the Japanese art specialists in America and Europe and with the public so that the public would understand we could not really essentialize the Japanese art or art of Japan. Sometimes we are, especially at the Tokyo National Museum, mandated to show easy images of Japan or Japanese art. But it's tough to say "this is Japan" or "this is Japanese art." Talking about Japan as a whole involves multiple definitions, so we tried to let the public understand that Japan is not only based on a single view, but there are multiple ways to view Japan.

Kawano: Japanese museums also have many foreign visitors nowadays. These include Asian and European visitors. Our visitors are very diverse and Japanese art itself is a very abstract concept.

The question then is how museums should act. In the symposium's pamphlet, I said the thing I wanted to say most, namely that museums are places where a sincere dialogue between 'history' and the present takes place through the medium of 'objects.' These words point to the need for an ongoing dialogue with our visitors and with the objects in our collections. This is the idea I had in mind when I planned this symposium.

Paget: Two years ago when I was here, we took questions from the general audience. I think that would be quite interesting if we went back that. I know that's hard because sometimes no one asks anything and it would falls flat. But when you're giving a talk, you can see the first two front rows and there are all your colleagues who you kind of know, and then there are all these people in the dark who you don't know. They're the ones for whom we are all doing this. It would be nice to have them more visible and dissolve that us-curators/them-general public that that we sometimes fall into.

Yusupova: Last year, the symposium was at the end, and it was really hard. This time, you started from the symposium and meeting with specialists and then the trip. This order is much better and more convenient for presenters.

Morse: Having the symposium first is preferable not only because of the enjoyment factor. Because the presentations have already been given, it gives us a lot to talk about throughout the rest of the time we are together.

Moscatiello: It was my first time and it was really a great experience for me. As it concerns with the symposium, I agree with Ainura and everyone even if I was not there last year. I wonder just about the number of speakers if it would be better to have more speakers and to teach more subjects that maybe end shorter.

Kito: Let's talk about the specialist meeting. We largely changed the setting from the past meetings. In the past, we noticed that there were not enough frank conversations. When I initially planned the meeting, I hoped the curators would share the common issues among you since you are all specialists of Japanese art. Till this year we have not included the workshop participants in the specialist meetings, but this time we included everybody so that we could all share our views more widely with each other. We had presentations followed by discussions about those topics. We also asked the higher- ranked managers not to attend this meeting to create an environment where more honest conversations would take place.

Kok: I think your plan worked. It was a bit more difficult to have a discussion with people all facing in the same direction, but I didn't think it was too much of a problem. It is better to have short presentations in the beginning to get the discussion going rather than the other way around, but they were really good. It was nice to have short issues then to use them for the discussions. Compliments to those presenters as well.

Kito: Thank you again for the presenters who contributed to that.

Schrage: I also like the new setting, but I think we do not need a break in between the two-hour discussion. We discussed a lot of issues already at the symposium, so we might not have to discuss what we already did in public again. Maybe it would be good to keep the first part really short and we can all give a brief feedback on the symposium yesterday. I think ten minutes were enough for the individual discussion presentations. It would be nice to have more topics discussed and no break in between. We are capable to do a two-hour discussion without any coffee break in between.

Yusupova: I like to thank Yoshida-san for his keynote lecture. It was great. Last year there was no keynote lecture, wasn't it? This time it was interesting to have some very special point of view from a specialist who is not an art historian, and it was very interesting to hear the presentations on the same subject. I think it is important to have a keynote from a specialist.

Kito: We had a keynote speech at the second conference, then we didn't do that for a while. Do you think a keynote speech would be nice to have or not? It was a 60-minute keynote speech. Was it too long?

Irvine: I think a shorter, sharper, and more succinct keynote lecture would be good. Make it snappy, get it over and done very quickly, get the pertinent points through, and actually have more people. Those will also be good things. Regarding the point about teas, we really lost momentum at that point. You need to build in some flexibility so that obviously it needs to fit in with timing properly. But building some kind of flexibility, so when we get a really good momentum going, we can keep it going.

Faulkner: I suspect in Japan, a keynote speaker is given a longer time than other speakers out of respect, but that isn't really how it works from my experience in events in Europe and maybe also in the USA. That doesn't need to be done through a measure of time.

Vilbar: Simply because so many of us feel that there should be more and shorter presentations, but I was on the other side of that coin. We don't often have an opportunity to hear sustained arguments these days. The same way, we don't get to read a long format newspaper article. It's actually something that I appreciate to have the opportunity to have other than I conquer that being succinct and getting one's point across is to be highly prioritized, but one can tackle a lot in if you have a longer span of time to work with. I actually do appreciate that longer format.

Buckland: People might not go for that kind of sustained argument approach. There's a tendency to make things much more accessible. I'd love to hear those kinds of presentations, but this might not be the place that they should happen.

I can feel that the discussion is slowing down now. People want to throw in comments that might only take a few seconds, but you have to wait and then you feel like it has to be worth calling the microphone to you. In a previous specialists meeting, we all had a static microphone in front of us. We still had to remember to turn it on, but at least it was there immediately and perhaps that would help to get a real discussion going. I totally agree with what Greg said that it was getting really good and people were arguing about things, some tussling. That was really a rare opportunity for all of us to come together and do that, so it's good to sustain it if we can.

Kito: Microphones are always somehow problematic, but we need to record the conversation to make a report. But there should be some other ways to do that. We will think about that.

Rinne: In the past, the setup of the room made us so far away from one other that I felt very distant from my colleagues on the other side of the room. However, this year, we had more physical proximity by having people in rows, even though we were not facing one another. Somehow it was nice that we could turn around and someone else was right there. We felt very close to the other people in the meeting, and I think actually that strangely worked out really well.

Kito: We did the Tokyo workshop, do you have any comments on that workshop in Tokyo? The workshops are in principal meant to be for those people who are not too experienced or not a Japanese art historian but for those who are dealing with Japanese artwork, or for those who are possibly handling with Japanese art so that those people would become more familiar with materials of works created in Japan or in Japanese art.

Würmell: At first, I was a bit surprised because I thought why we are doing Origami. I am taking care of porcelain and ceramics, and it was such a lovely and hands-on approach to learn more about Kimonos. Both, the theory and practice parts were very well-balanced and it was an enriching experience. I will actually take that idea back home to our museum because I think it is a great way to learn more about Japanese kimonos, especially for our visitors

Von Stockhausen: It was great to really look into these different areas, but, we were a very large group. And generally, workshops were very short time. I didn't really get into any depth on all these subjects. What I would suggest is to make it possible to choose from two. There can be discussion and interaction, and workshop to be more than just looking at objects which mostly were in the end. It was great but I think it could use much more time.

Rinne: It's always bothered me a little bit that there has been a distinction between the workshops for the people who are supposedly "not so used to Japanese art" and the "specialist" meeting for specialists. I don't quite like that distinction, because I think whatever kind of museum you are in, you generally have some area you're most specialized in, and the area you're less specialized in. For example, some people are rolling and unrolling scrolls all day long but probably are never folding kimono, and some people are folding kimono all the time but don't handle scrolls. Everybody, even most specialists, has different things that they're doing. Some people are used to tying the cords on the wooden boxes holding ceramics. Some museums put these objects on the shelves without boxes but with sandbags around them, so their curators don't have the opportunity to practice tying cords on a regular basis, and it doesn't matter in their institutions. There's all different ways that museums handle this so it's always good to have review of traditional practices. Let's take away that distinction between people who really know and the people who don't because it's always good practice for everyone.

Verberk: I really agree with this. Since the event is based in the Tokyo National Museum, it's a great opportunity for us to see the knowledge from inside. The workshops and the visits yesterday were very well-balanced. We are all connected to Japanese art but are all ever owns specialism, so there was something for everyone to experience.

Würmell: I was really impressed by the handling sessions, especially about the metal workshop. It was such a special and unique opportunity to practice with someone who is in fact creating these pieces. It's a great way to learn about objects.

Vilbar: Every year, I've learned so much and it's been such a different set of visits. I am always amazed at how every year and an entirely different set of things can be learned at the workshop. So it's one of the great pleasures of my working experience to be able to attend this.

Maykova: I agree with everybody about handling workshops. You usually hear and talk during the seminars and presentations, but you use all your other senses during the workshop. You touch things, and you learn by touching. This is a really important thing. You never forget what you learn with your hands, I think.

Salel: I agree that the workshops were an opportunity for us to intimately learn about methods and materials. Also, the zazen experience that we had was another great opportunity to physically learn about it. I like the way in which we were informed ahead of time about how to dress and how to prepare for the zazen experience. Regarding the workshops, it would be a good idea to tell us, for example, "Today we're going to be working with dye or ink or some messy materials, so dress very casually." Or tell us to prepare to get your hands dirty. Because that's part of the art making experience. As curators, we have few opportunities to really

learn in that sort of messy but very real way about making artwork, and that might be something we could do in future events.

Schrage: I would like to come back to the initial question and ask if there is a possibility to go more into details, especially about swords. I enjoyed the session on swords, but my problem is how to care for the swords. I know how to display them roughly enough but do not know much about maintenance. I know that you can use oil and powder to clean them, but I do not know how to do it. So I am rather not touching them at all. I hoped that we would get a bit more training in how to do these kinds of things. We come here with a lot of questions in our bag relating to the care for Japanese objects at our home institutions. Going more into detail might also be interesting for everybody who's not having those problems because you can still get useful information. I do not actually handle so many textiles, but last year, we had a great textile session. Menno Fitski actually made a powerpoint presentation on the textile session that was sent out to the participants afterwards. And when I have to deal with textiles now, I have this great presentation that I can go back to. Thus I would be interested in getting more into details about some difficult to handle objects and on how to care for them professionally.

Irvine: Your question leads directly into what I do. I look after the swords at the V&A to best of my ability. I clean and oil them. The question which needs addressing here is succession planning. I remember, a very long time ago, I've been given my first sword to clean at the British Museum and being absolutely terrified. 30 years on, I'm really confident with it. I've been training more or less and have been showing junior colleagues at the V&A how to do this. They are all absolutely terrified of handling it. So how do we pass on the knowledge that we've acquired over the years to future generations, not just in swords, not just in metal work, in textiles and in all of those other areas is a question, and perhaps this is something for the future program?

Newnham: I really appreciated any opportunity to learn about techniques. Yesterday when we saw the presentation about the Yuzen dyeing of kimono, it was absolutely fantastic. To see the different stages as well as the process is very useful and something that we will be able to pass on to our visitors in our museums. I can imagine it might be hard to organize, but it would be even more amazing to be able to draw some of the lines by oneself on a little piece of silk. I know that would be a lot of organization; however, if you read about something, you learn about it to a certain extent. If you see it, you learn about it a bit more, but if you actually do it, it's lodged somewhere deep within you. Any opportunity to learn about techniques is enormously useful.

Kito: Let's move on to the excursion part. Overall, I felt that the schedule was a little bit tight.

Irvine: The only reason why the schedule seemed so tight was the sheer number of people. Is this the largest number you've had? Moving this enormous pack is like hoarding cats.

Kito: This year, we had a bit more luxury about the budget and we could invite more people; therefore we didn't have to make particular distinction between the specialists and less-experienced specialists. We tried to include everybody into the meeting then to do things together. Sometimes because of the number, we had to split the participants into two groups. I don't know if it might be better to divide us all into groups. It is hard to say what the best way is, or how to solve this number problem.

Schrape: The program was a great opportunities to look at temples we usually do not get to see from inside, so I really enjoyed this year's excursion program. Sometimes I was a bit too tired, so a coffee break in between and or just an occasion to get a coffee would have been great. About mixing up junior and senior curators and the large number of participants, I feel very grateful to you for doing that. The first time, four years ago, I participated as a curatorial trainee and I remember being quite shy when meeting so many senior curators for the first time. In my experience, it takes a bit time to grow into the program. Therefore, it is great that we have the opportunity once and again to come back, catch up and develop a sustainable network including junior and senior curators.

Maykova: I'm really grateful to be able to get into the places we never been before, and I am even more grateful to see the artifacts and the art objects in their natural environment. When objects go into the museum, they are stuck and nobody actually using them. It's easy to forget how it's actually used. It's a really good opportunity to learn about their usage, learn about how people behave around them, and how people handle those objects in everyday life. It was a really good experience.

Kok: I was actually impressed by the words of the monk said that you were surrounded by paintings by Kano Tan'yu, and he wanted you not to look at them because that was not what you were there for today. He continued that if you wanted to see them you should come back some other time. That was a wonderful thing to say to this group. That experience in general was really very profound. I say that as a very cynical person towards religion in general. Yesterday I felt that was really very special. That is quite different for all of us who have experience going to Ryoan-ji or something. The number of tourists makes an enormous difference, and we understand what the actual practice of such a temple is when no tourists are looking.

Von Stockhausen: This was the first time for me to be at the program, and especially for people in my situation where I'm elected to the whole collection. It's much larger field I'm in-charge of, and I'm not a specialist on Japanese Art. This is really useful because it gives me the opportunity to make our collection be more visible and to join in a network which otherwise I wouldn't have access to. I think especially these smaller hidden collections can gain profit a lot from programs like that.

Shinoda: As a junior curator, attending this program was an excellent opportunity to get to know curators and researchers in and outside of Japan. Throughout the program I had opportunities to talk to professionals with diverse interests and backgrounds, which broadened my perspective. The workshops and excursions also helped me shape a better understanding of the arts and culture of Japan. I am grateful for the Tokyo and Kyoto National Museums for giving me this invaluable opportunity.

Verberk: To get back to the question, if the program was too long especially in Kyoto. It was long, but it was worth it since the time was limited. These are all very exceptional locations. The good thing was that we visited many places but there was not a moment that we had the rush feeling. So it was very organized in that sense. We were busy until from 9 to 6 o'clock, but it was such a great experience and interesting for all of us. I can't imagine to do this in another way because there is a very good balance of different locations. It was well-balanced. I could see that sometimes people were tired. I am so tired myself, but it was worth doing.

Kito: My question is the timing of this program. We usually have this program either at the end of January or early February. It's partly because the budget confirmation comes sometime around July so it is impossible to have this program in the first half of the year. Is this time of the year comfortable for your schedule?

Verberk: I think it's a perfect timing. January or beginning of February is ideal because there are not so many tourists. Statistics say also that these are the driest months of the year in Japan. The weather was wonderful.

Buckland: Buckland: A different point I want to make about the opportunity to meet colleagues in Japan. The Yamanaka Shokai evening was a very special event at a special place, but it was really useful to be able to meet new colleagues. There are always new people that we can meet, and the INJA event last night was also a really good opportunity. Perhaps as the INJA gets stronger in the future, that's something we can co-host with and bring that network alive each time we have this program as an actual meeting with people.

Redfern: It would be really useful to get a list of participants at the beginning of the program, maybe with just a couple of lines about what each of us do, what we are interested in or projects we are currently working on. If people will consent to having their pictures in that too, that would really help. Especially when the group gets this large, we don't get a chance to speak to everybody. So just a bit of our background information would be really helpful to ensure we don't miss an opportunity to connect.

Maisawa: I guess I'm the only Japanese who is participating here and who doesn't belong to the Tokyo National Museum. The number of Japanese participants who are not organizers is too small. At the Tokyo National Museum, there might be junior curators who might be interested in participating here to listen to the discussions and to have the opportunity to give the opinions; however, I don't see any. There was a reception where you also talk with those people, but not many Japanese people are here. I think there should be more. Since this is a very important project for the Tokyo National Museum, it would be a good opportunity for the young curators to think about the advantage of hosting this event for their Museum and what the Museum aims to achieve in the coming years.

Kito: This program is organized not just by the Tokyo National Museum but by the whole National Institutes for Cultural Heritage, which includes four national museums and two research institutes. Next year, we will definitely endeavor to include more Japanese curators, not only those who belong to the National Institutes but curators from other private museums or some other museums in Japan.

Salel: I wanted to thank all of those who talked about INJA and the database that they're developing. The symposium is a great opportunity for us to make connections with one another and to be able to contact one another regarding professional matters that we come across. When we first heard about INJA, some of us immediately started to register for it. Then I realized that the website is still being fine-tuned, but since we have our information here connected to this symposium, we could share that information with one another. In addition to INJA, I think that would be wonderful.

Rio: I couldn't agree more with what Mary said about having some ability to have contact information; basic sort of details on individuals participating in the program. But if it were not just the people who participated this year but rather the entire group of six years participants, that would be even better. Since we are all

professionals in the same field, we should have relatively immediate access to one another. I appreciate the very thoughtful planning of the workshops and various excursions. It was extremely diverse in terms of locations, histories and all kinds of things. If there is a way to know where we are going to go and what we are going to do in advance, that would be extremely beneficial. For example, for the visit to the Iron Kettle Museum, I might have done some studying on iron kettles before we showed up. If I know in advance what we are going to be doing in a hanging scroll handling session, I would request what to cover in the workshop. It might make the workshops even more helpful to various participants.

Adams: I was just wondering if there will be an opportunity to tour one of the storage areas of the museums because collection care is one of the major things that I do. When we went on a tour to one of the temples, we were able to see the way how they stored their screens and doors. It was very helpful for me to see how that was done.

Kawano: Next year we will go down to Kyushu, and the Kyushu National Museum will be the counterpart for this program.

Kyushu National Museum has always opened some of its repositories to the public. Furthermore, our repositories are all made using only the core part of lumber. This is because insects tend to eat the outer section. By showing this to people, it will help them to understand the efforts made by Japanese people to transmit our cultural properties to the future.

Morse: If the Curatorial Exchange will take place in Kyushu, it would be great if we could talk about transcultural display presentations because that is what the Kyushu National Museum does so well.

Schrage: To go further in this direction, we can also talk about transcultural relations in the specialist meeting. Talking about the connections to Asian art in this circle seems to me a bit one-sided as we are mostly Americans and Europeans meeting our Japanese colleagues. I therefore ask myself if there is any possibility, especially when the program is in Kyushu, to invite colleagues from China, Taiwan or Korea to speak about the diverse narratives inside Asia? East Asian beside Japan have collections of Japanese art and curators as well, so it might be good to speak with them about their narratives as well in the transcultural context.

Another thing I would like to propose for next year's program is how to activate the collection, not only in exhibitions but in a wider scope such as online collections. How do online collections and museum displays complement each other? I think that is a challenge we are all facing. What are our new tasks as museums? What are the opportunities to have digital materials and how do these digital materials complement our daily work and exhibitions? This is also a question related to whom we are going to reach out to and what is the purpose of our work as curators. Of course we maintain the objects and want to reach wider audiences, but an exhibition is just one option to do this. The program is really exhibition-focused so far. I would like to open the perspective also to include not only digital materials in exhibitions but to speak about how we are trying to negotiate our collections beyond special exhibitions. How can we activate the collection in exhibitions or online collections or in museum displays? Digitizing oversee collections of Japanese art is also a great opportunity for our colleagues in Japan because they can get access to our collections online. There are various issues which are related to this question of activating the collection, such as how to display provenance information in databases and in exhibitions.

Another issue would be how to include educational programs not only in online collections but also in exhibitions.

Newnham: It would be wonderful to connect with colleagues at the Asian Art Museum in Fukuoka, who are doing such amazing work in terms of transcultural contemporary Asian art. They are leading the way in looking at contemporary art across Asia and building a magnificent collection and wonderful triennials.

Salel: Regarding Southern Japan, one thing that I missed from the symposium was something akin to a State of the Union address: a report about the state of affairs of Japanese art in light of the destruction of Shuri Palace and some of the events of that sort that have affected the field within the past year. I know that, in other Japanese art history forums, there has been a lot of discussion about Shuri Palace and how it is affecting the plans of researchers and institutions going forward.

Kito: We will consider all the suggestions for the workshops, program structure, and the participant issue. For next year, we will see what we can do for the betterment of programming and come back to you again. Thank you very much, and see you in Kyushu.

令和元年度 文化庁 博物館を中心とした文化クラスター形成事業

Supported by the Agency for Cultural Affairs, Government of Japan FY2019