

CULCON 2016 N

アート カルコン美術対話委員会シンポジウム
『世界と日本美術～2000年以降の動向を中心に～』
C U L C O N A r t s D i a l o g u e C o m m i t t e e S y m p o s i u m

報告書 REPORT

2016.12.6 九州国立博物館 ミュージアムホール
13:30～17:00 Museum Hall, Kyushu National Museum
〒818-0118 福岡県太宰府市石坂4-7-2

主催≫文化庁、カルコン美術対話委員会 共催≫九州国立博物館
協力≫国際交流基金

目次●CONTENTS

1 ■本フォーラムの趣旨・概要

2 ■プログラム

4 ■記録写真

6 ■出演者

7 ■報告書

9 日本語

41 英語

本フォーラムの趣旨・概要

「カルコン」(CULCON)とは、日米文化教育交流会議(The United States-Japan Conference on Cultural and Educational Interchange)の略称。1961年(昭和36年)6月、当時の池田総理とケネディ大統領の共同声明に基づき発足。2年ごとに日本と米国で交互に開催。日米両国間の有識者を一堂に集めて両国間の文化・教育交流に関する諸問題を討議することにより、文化・教育分野での交流の増進と相互理解の向上を図ることを目的としている。

「美術対話委員会」は、日米間における古美術の分野から近現代美術の分野に至るまで、学芸員交流等の両国間の交流を強化するため、カルコンの下に2011年(平成23年)に設置。これまでワシントン、東京、ホノルル、徳島、ワシントンで5回開催され、第6回となる本年は福岡の九州国立博物館で開催される。

「公開シンポジウム」はこのカルコン美術対話委員会の開催にあわせ、文化庁とカルコン美術対話委員会の主催により行われるものである。

プログラム PROGRAM

12:30 開場・受付開始

Open

開 会

Opening

13:30 : 主催者挨拶

島谷 弘幸

九州国立博物館長

Opening Remarks

Hiroyuki Shimatani

Director of the Kyushu National Museum

【第一部】プレゼンテーション

Part I Presentation

13:40 : プレゼンテーション①

海外における日本美術紹介
- 2000年以降の日本の取組

島谷 弘幸

九州国立博物館長

Presentation 1

Introduction of Japanese Art in the Global Sphere:
Japan's Efforts since 2000 and onwards

Hiroyuki Shimatani

Director of the Kyushu National Museum

: プレゼンテーション②

バック・トゥ・ザ・フューチャー：
ボストン美術館における日本の伝統
美術と現代美術

アン・ニシムラ・モース

ボストン美術館上級学芸員

Presentation 2

Back to the Future: Traditional and
Contemporary Japanese Art at the Museum of
Fine Arts, Boston

Anne Nishimura Morse

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

: プレゼンテーション③

日本の現代美術はどのように見られ、
見せられてきたのか？
- 2000年以降のアメリカを中心に

林 道郎

上智大学国際教養学部教授、美術批評家

Presentation 3

How Japanese Contemporary Art has been
introduced overseas?:
With a focus on US since 2000 and onwards

Michio Hayashi

Professor Art History, Visual Culture, Faculty of Liberal Arts, Sophia University

: プレゼンテーション④

うつし：シアトル美術館における
日本の伝統美術と現代美術の紹介

シャオジン・ウー

シアトル美術館日本・韓国美術担当学芸員

Presentation 4

Utsushi: Presenting Traditional and Contemporary
Japanese Art at the Seattle Art Museum

Xiaojin Wu

Curator of Japanese and Korean Art, Seattle Art Museum

15:10 : 休 憩

Break

【第二部】 パネルディスカッション

Part2 Panel discussion

15:30	: モデレーター 島谷 弘幸 : パネリスト (日本側) 伊東 正伸 白原 由起子 林 道郎 (米側) ジョン・カーペンター ロバート・ミンツ シャオジン・ウー : オブザーバー 栗原 祐司 アン・ニシムラ・モース マリサ・リンネ	Moderator Hiroyuki Shimatani Panelist Japan Masanobu Ito Yukiko Shirahara Michio Hayashi US John Carpenter Robert Mintz Xiaojin Wu Observer Yuji Kurihara Anne Nishimura Morse Melissa Rinne
16:55	: 閉会挨拶 麻生 泰 麻生セメント株式会社 社長	Closing Remarks Yutaka Aso Chairman, ASO CEMENT Co., Ltd.
17:00	: 終了	Closing

記録写真 PHOTOS



九州国立博物館外観



ミュージアムホールエントランス



九州国立博物館ミュージアムホール



島谷弘幸氏（開会挨拶・第1部プレゼンテーション）



島谷弘幸氏（開会挨拶・第1部プレゼンテーション）



アン・ニシムラ・モース氏（第1部プレゼンテーション）



林道郎氏（第1部プレゼンテーション）



シャオジン・ウー氏（第1部プレゼンテーション）



ロバート・ミンツ氏 (第2部パネルディスカッション)



伊東正伸氏 (第2部パネルディスカッション)



ジョン・カーペンター氏 (第2部パネルディスカッション)



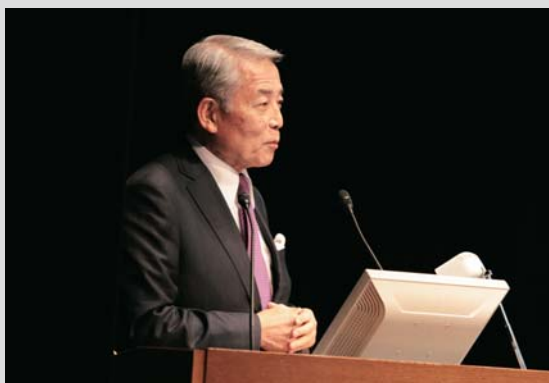
白原由起子氏 (第2部パネルディスカッション)



林道郎氏 (第2部パネルディスカッション)



栗原祐司氏 (ICOM2019について)



麻生泰氏 (閉会挨拶)



集合写真

出演者 CAST

伊東 正伸 国際交流基金文化事業部長、審議役
Masanobu Ito Managing Director & Executive, Program Director of Visual Arts, Arts and Culture Department, The Japan Foundation

栗原 祐司 国立文化財機構本部事務局長、京都国立博物館副館長
Yuji Kurihara Secretary-General, National Institutes for Cultural Heritage Deputy Director, Kyoto National Museum

島谷 弘幸 九州国立博物館長
Hiroyuki Shimatani Director of the Kyushu National Museum

白原由起子 根津美術館特別学芸員
Yukiko Shirahara Curator, Special Assignment, Nezu Museum

林 道郎 上智大学国際教養学部教授、美術批評家
Michio Hayashi Professor Art History, Visual Culture, Faculty of Liberal Arts, Sophia University

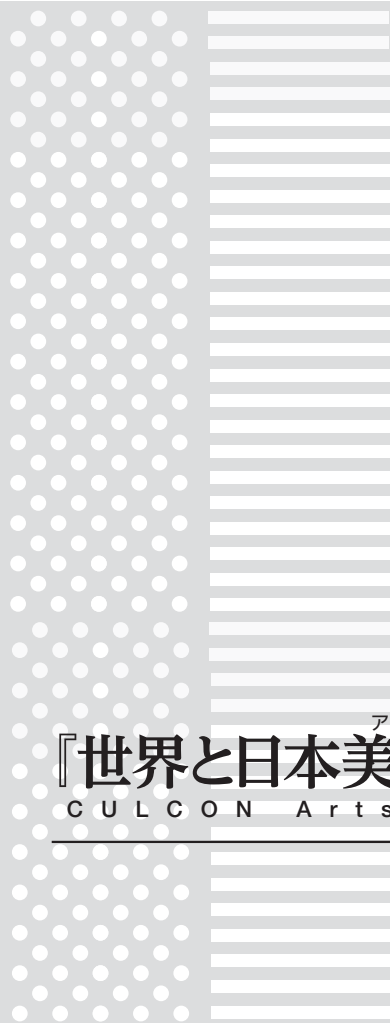
ジョン・カーペンター メトロポリタン美術館日本美術担当学芸員
John Carpenter Curator of Japanese Art, Metropolitan Museum of Art

ロバート・ミンツ サンフランシスコ・アジア美術館アート&プログラム担当副館長
Robert Mintz Deputy Director, Art & Programs, Asian Art Museum of San Francisco

アン・ニシムラ・モース ボストン美術館上級学芸員
Anne Nishimura Morse William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art, Museum of Fine Arts, Boston

マリサ・リンネ 京都国立博物館国際交流担当フェロー
Melissa Rinne Research Fellow for International Affairs, Kyoto National Museum

シャオジン・ウー シアトル美術館日本・韓国美術担当学芸員
Xiaojin Wu Curator of Japanese and Korean Art, Seattle Art Museum



カルコン美術対話委員会シンポジウム

アート
『世界と日本美術～2000年以降の動向を中心に～』

C U L C O N A r t s D i a l o g u e C o m m i t t e e S y m p o s i u m

報 告 書
R E P O R T

◆開会挨拶

九州国立博物館長 島谷 弘幸

島谷 皆さん、こんにちは。平日のなかなか時間が取りづらい時間帯に多くの方に来ていただきまして、とてもうれしく思っております。九州国立博物館を会場にカルコン（CULCON）美術対話委員会シンポジウム「世界と日本美術（アート）～2000年以降の動向を中心に～」を開催できますことを大変うれしく思っております。開会にあたりまして主催者を代表して、また当館の館長として一言ご挨拶申し上げます。

初めに、今回、遠くアメリカ各地および日本各地から福岡にお越しいただきました、スピーカーの皆様をはじめとした全ての関係者の皆様にお礼申し上げます。会場の皆様はカルコンと言いましても、ほとんどの方がお分かりにならないかと思いますが、最初に若干説明を申し上げます。カルコン（CULCON）といいますのは、日本・アメリカ文化教育交流会議の英語の頭文字を取った名称です。古く1961年のことになりますが、当時の池田総理大臣とケネディアメリカ大統領の間で結ばれました共同声明において、日米両国の文化・教育分野での交流の増進と相互理解の向上を図る方針について議論するために設立されたものです。日米が対等のような形で書いておりますが、現在われわれがアメリカに訪れた際にテレビを見ておりましても、日本のニュースというのは日本でアメリカのニュースが流れるほど流れておりません。そういった意味で、日米といたしながらも日本の文化・教育をいかにアメリカで伝えていくことができるかということ、これから考えていかなければいけないと思っております。

そして、カルコンの下に位置付けられている美術対話委員会（Arts Dialogue Committee）、これは略称してADCと言っております。2011年、まさしく東日本大震災があった年なのですが、その年から日本美術の展覧会開催や、専門家交流などの美術分野における日米交流を促進するために設置されたワーキンググループとして発足したものでございます。私は、本日もご参加のボストン美術館上級学芸員のアン・ニシムラ・モース氏と共に、本委員会の共同議長を務めておりますが、委員の方々は皆様、ご専門の分野で日米両国を代表する第一線の方ばかり

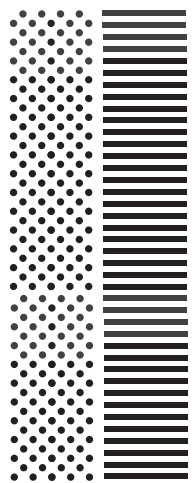
りでございます。この委員会は日米の有識者が集まり、その時々美術分野における重要事項について議論をする貴重な機会ですので、ここ数年、委員会の開催に合わせて一般の方々も交えて公開シンポジウムを開催し、問題意識や議論の内容を広く共有する取り組みを行っているところでございます。

本委員会は日米で例年交互に開催されておりますが、本年はここ九州国立博物館におきまして、本日午前中に第6回の会合を開催いたしました。今回の委員会では、2020年東京オリンピック・パラリンピックの機会を生かして、日本文化を世界に発信し、アメリカを含む世界中の方々に親しんでいただくための方法について議論すると共に、日米間における専門家や学芸員の交流促進、ウェブサイトの活用、その他、美術交流促進に関するさまざまなテーマについて議論いたしました。非常に白熱しまして、時間が足りないような状況になり、途中尻切れトンボになった感がございましたが、それだけ問題意識が高いということで、専門家の間では認識が共有されているということ、強くわれわれは理解したところでございます。

今、オリンピックに向けて政府その他の機関において、2020年にいかに日本美術を情報発信するかということが伝えられているのですが、実際は、その年に日本で発信することよりも、それ以前にアメリカ、ヨーロッパ各地において発信することが、より日本に来ていただける方策になるのではないかと、私は強く考えておりました。これにつきましても、午前中の委員会では、皆さんも問題意識を共有しておきまして、それに向けて準備を着々と進めているという状況でございます。

今回のシンポジウムのテーマは「世界と日本美術（アート）～2000年以降の動向を中心に～」でございますが、近年の日本美術分野における世界的な動向は大きく変化しておりまして、これを踏まえることなしに、今後の日米美術交流についての議論はできません。本日の午前中の会合におきましても、近年の状況変化や現状認識に対するさまざまな議論がありました。日本美術に対する関心は、伝統文化から現代の文化まで、海外で非常に関心が高く、展覧会も人気があります。その背景や動向にはさまざまな変化が見られており、多くの課題もあります。その状況の変化を捉えることが、今後を展望する上で重要であり、今回のテーマを選んだ次第でございます。

この後、私からも発表を行います。そこでは海



外において多くの日本美術展が開催されてきましたが、これまで必ずしも体系的に俯瞰されてきたことがなかったので、伝統文化を中心に全体像がつかめるように、2000年以降の動向を私のところではご説明する予定であります。

続いて、日本美術コレクションで知られるポストン美術館で上級学芸員を務めるアン・モース博士、それから現代美術をはじめ美術評論家の第一人者でアメリカの事情に詳しい林道郎上智大学教授、それから全米屈指のアジア美術コレクションを誇るシアトル美術館で日本・韓国美術学芸員を務め、日本での活動実績も多いシャオジン・ウー博士からプレゼンテーションをいただき、引き続きパネルディスカッションに入る予定でございます。

ここ九州国立博物館は、東京、奈良、京都に次ぐ4番目の国立博物館として、2005年、この太宰府の地に開館いたしました。そして太宰府は日本古代史上、世界との交流の地でもありました。この地において、今回初めてこの日米文化教育交流会議カールのシンポジウムが開催できることを、館長としてもとてもうれしく思っております。当館で行われる本日の議論が、ご登壇の皆様とご来場の皆様にとって実り多きものになることを祈念いたしまして、私の挨拶とさせていただきます。ありがとうございました。

◆第一部 プレゼンテーション①

九州国立博物館長 島谷 弘幸

島谷 基本的な状況としまして、2000年以降までは公的機関が行った展覧会について見ていきたいと思っておりますが、文化庁、国立博物館、国際交流基金が実施してきた海外展は125件に及びます。それも開催国は38カ国に及びまして、延べの国数としては160カ国になり、一番多いのはアメリカで19回、日本美術に比較的関心の強い思いを持っているフランスが16回。近い所で中国が12回、韓国が11回、そして5番目に多いのがドイツで10回を数えます。そのうち文化庁が29件、国立博物館が36件。国立博物館が多いように見えますが、このうち文化庁との共催が11件、国際交流基金との共催が3件。国際交流基金が突出して多く81件ございます。その中には文化庁との共催7件、国立博物館との共催3件を含んでおります。重複

分があり、純粋な件数としては2000年以降125件ということになりますので、今年は2016年ですので17で割っていただきますと、年間開催がそれほど多い数ではないということにお気づきになられるかと思えます。

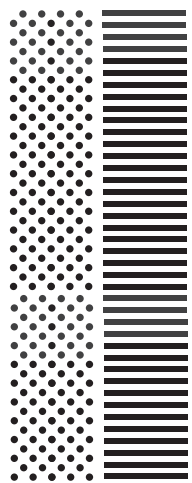
そのうち、多くの方は古美術が圧倒的に多いと思われていたのではないかと思います。実際は古美術56回、現代美術48回、個別芸術家の作品展が8回、近代美術が5回というような状況になっております。

今お話ししたのを円グラフで示したものがこちらでございまして、アメリカ、フランス、中国、韓国、ドイツ、イタリア、シンガポールあたりで半数を超えます。それから、少数のところは世界中にわたっておりますが、これでは十分な数ではないということをお気づきいただけるのではないかと思います。分布として、こういう状況でやっておりまして、アフリカのほうではまだ開催ができていない、数が少ないというのが、ご理解いただけるのではないかと思います。まだ十分に日本美術の発信が行き届いていない南米につきましては、日本からの移民が多いブラジルでは開催しておりますけれども、他の国ではできていない状況でございます。

次に個々の都市を示したものでございまして、やはり交通の便、それから人口が集中している場所で開催されるのが常でございます。次のヨーロッパの拡大図で見ると、フランス、ドイツ、それからイタリア、そういった場所がどうしても中心になっているということでございます。

古美術、現代美術の別は、先程パーセンテージで説明しました。古美術が若干多いのですが意外なほど現代美術も多いです。映画、舞台芸術、アニメ、そういった分野が世界で非常に注目されている。特にアニメに関しては、アニメを原語で見たいから日本語を勉強するという人が非常に増えている。きっかけはどうでもいいとは言いませんが、日本に関心を持ってもらうということがとても良いことではないかと、私個人としては考えております。

具体的な展覧会の例を挙げておきますと、今年は、日本とイタリアの国交150年を記念する年でございますので、これは総理の肝いりもございまして、イタリアのクイリナーレ宮美術館で、日本の仏教美術の成果の展示を開催し、これには38日間で1万2515人が来場しました。イタリア首脳陣の内覧をここで示しておりますが、ここにおいても日本から持っていくというだけではなくて、現地の



人びとの協力があって初めて実現することです。

ただヨーロッパ、アメリカに日本美術を持っていくというのは、しっかりと受け入れの美術館、博物館があり、そこで開催する場合はいいのですが、今ご覧いただいている宮殿美術館のような場合は、まず環境を保持することが必要になってきます。石の文化であるヨーロッパ美術の彫刻、それから木の文化である日本のものと同じように考えることはできません。これは日本で展覧会をやる場合も同じなのですが、多くの仏像、彫刻がある、例えば高野山や比叡山というのは山の上にあります、湿度が非常に高い。それを環境がいいと言われている55%から60%というところに持ってくると、何が起きるかといったら、彫刻が割れてしまうのです。

そのため、外国で展覧会を開催する場合には、徐々に湿度を落としていくシーズニングという作業が必要になります。そのような作業を踏まえた上で、もしくはしっかりと環境を整えた上で展覧会をやる必要があります。作品を持っていった、開けた、並べてそれでおしまいという形にはなりませんので、われわれ学芸をやってきた人間としては、少しずつシーズニングをやらなければいけない。横文字はあまり好きではありませんが、要は、最初はネジを開けましょう、次に作品が入っているケースのふたをずらしましょう、ふたを取りましょう、という形で現地の状況になじませていくという、そういう作業があつての展覧会になります。

続きまして、「菩提の世界：醍醐寺芸術珍宝展」。これは今年、中国の上海と西安で開催された展覧会です。上海博物館、それから陝西省歴史博物館でそれぞれ開催されましたけれども、両館共に非常に多くの人をお迎えすることができました。中国における大規模な古美術展は6年ぶりのことでありまして、待ち望まれていたということと、仏教美術ということで、比較的なじみが深いということで多くの人を集めております。同じような作品群を展示しているわけですが、上海と西安では全く展示の方法が違っておりました。それなりに上海は上海、陝西省は陝西省なりに工夫が凝らされておりまして、お寺の雰囲気をどう見せるかという工夫がとも見事でございました。

醍醐寺と言われますと三宝院の庭が非常に有名なのですが、上海博物館では、庭の景色、紅葉を撮影しまして、それをパネルにするだけではなくて、その手前に書院の形を組んだ枠を作りまして、書院ご

とに庭が見えるような景色を作っておりました。実は醍醐寺の三宝院の庭は、その場所に書院はありません。そこに多少のうそ偽りはあるのですが、日本庭園の雰囲気を会場の中に構築するというので、いい雰囲気を作っていたように思います。

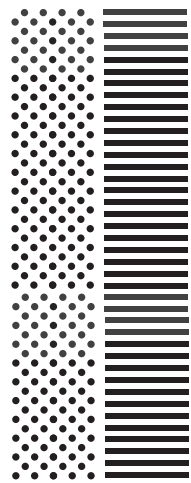
西安は西安で、密教の儀式をする、皆さんから見て右側の画像ですが、その画像のように中央に大檀を据えました。実際に展覧会の前にはそこで醍醐寺の座主、仲田順和先生が導師となって法要を行いました。それは関係者だけが参列する非公開の場で実施したものでございますが、仏教に対する思いが伝わったのではないかと思います。

こういったお寺の展覧会も、国が協力することによって開催することができるのです。必ずしもお寺だけで開催したいと言ってもできません。指定品が非常に多く、取り扱いも難しいということで、民間のお寺と国の協力があってできるものでございます。

それから「宗達：創造の波展」。これは昨年ワシントンで行われました。このワシントンで開催した時に、今日、われわれが行いましたADCの美術対話集会を併せて開催しまして、そこでもシンポジウムを開催しました。ADCの活動と展覧会を融合させたような形をこれからも考えていきたいと思っております。アーサー・M・サックラー・ギャラリーというのはスミソニアン機構、スミソニアン美術館と普通言いますが、ワシントンD.C.の中央にある博物群の中にある美術館でございます。このサックラー・ギャラリーともう一つ隣にあるフリーアギャラリーというのがありますが、フリーアのは外に貸し出してはいけないという遺言によって美術館ができていますので、動かすことができないのですが、お隣のサックラーには動かしていいということになっておりまして、その中で融通を付けながら展覧会を開催しております。

ここでは門外不出の宗達の「松島図」が初めて大々的に紹介された画期的な展覧会を開催しまして、ここにも書いてありますように、カルコンの会場になった場所でございます。多くの方が詰め掛けて、この展覧会を楽しんでいただくことができました。

さてこれも昨年、寒い時期ですが、フィラデルフィアで「狩野派」、Kano Schoolの展覧会を開催しました。これも84日間で7万7000人という人に来場していただきました。当初、東京国立博物館（東博）が特別協力するという話で進んでおりましたが、文化庁の海外展での取り組みで開催したほう



が、より良いものが集まるということで、3者が協力し合った特別展になりました。左側、会場で子どもが寝転がって説明を聞いておりますが、欧米の美術館ではこういったことがまみられるところがございます。一見、行儀が悪いのですけれども、ものに集中できるといったようなこともあります。

右は開会式のために足を運びましたわれわれでございます。左から文化庁の担当官、それからその隣が前文化庁長官、青柳先生です。東博の銭谷館長、当時副館長をやっておりました私とによる宮内庁の「唐獅子」の前での記念撮影です。この「唐獅子」の展覧会への出品は、かなり困難がございましたが、宮内庁の協力を得て実現することができました。この前に人間がいて、この大きさですから、通常の屏風ではなくて極めて大きい屏風でして、アメリカでも非常に注目される存在でございました。

フィラデルフィア美術館、いわゆるPMAは日本では、映画「ロッキー」の舞台になった場所としてよく知られている美術館でございます。ロッキーが日々階段を上がったたり降りたり鍛錬した場所で、美術館の前にはロッキーがグローブを両手に抱えたこういう状態での銅像があります。アメリカの人だったらみんなよく知っている所でございます。

私は書が専門なので書についても触れさせていただけます。青山杉雨という文化勲章・文化功労者になられた現代書家のコレクションと実際の作品の展覧会を中国・上海で開催しております。これも東京国立博物館と上海博物館が長い交流がありますので、ぜひ青山杉雨が憧れた中国で展覧会をやりたいということを申し入れましたところ、快く受け入れてくださいました。74日間で36万人、大変な数の人が見てくださった展覧会でございます。ディスプレイも非常にしっかり取り組んでやっていただきまして、中国でも注目された展覧会でございます。中国・上海の総領事にもおいでいただき、オープニングには日本からも多くの方が駆け付けてくださり開催することができました。同じ日本と中国の共通の教養であり、共通の美術である書を通じて分かり合えるという良い機会であったと思っております。

それから2012年、アメリカのヒューストンの展覧会です。今日の午前中の美術対話集会でも話が出ましたけれども、アメリカの日本美術を展示している美術館というのは、東海岸、西海岸が非常に多いのです。中央部にクリーブランド、ミネアポリスがありますが、南部にいたっては日本美術の拠点となる美術館が非常に少ないです。その南部テキサスに

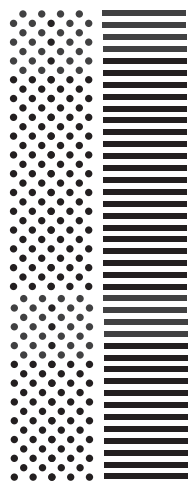
ありますヒューストン美術館から、アジアギャラリーというのを完成させたい、すでに四つのギャラリーはできているのですが、あと一つ、日本室を作りたいという相談を受けました。インド、インドネシア、韓国、中国がすでにありまして、最後に日本室ができるというものです。これ左側がその日本室の一部でございますが、オープニングにあたって東京ナショナルミュージアムの名品展をできないかということで、数は少ないのですが名品展を開催したものです。それから長期借用を経まして、日本美術の拠点として、ヒューストンが位置付けられております。今は、作品は全部帰ってきております。

ヒューストンという地は、宇宙船の打ち上げで非常に有名な所でございます。数字は若干ずれているかと思いますが、日本人が2000人いるとした場合には韓国人、中国人、ベトナム人はその倍というか、10倍、20倍、30倍ぐらゐの数でいらっしゃるという地域です。そういうある意味日本人が少ない地域でこういう展示ができたということは、非常に意味があることだと思っております。

次は九州国立博物館の取り組みでございまして、「日本とタイふたつの国の匠と美」の展覧会、タイのバンコクで開催したものでございまして、58日間でこれだけの人数が来場しております。タイでやった展覧会は、文化庁と九博の共催、帰国展は九博でも開催されました。九州においてアジアとの交流は非常に重要でして、タイとの交流は経済界でも非常に進んでおりますので、文化の交流は古い時代からありましたけど、現代でも交流すべきだということで取り組んでおります。

2010年、トルコのイスタンブールで文化庁の海外展として企画されまして、これを東京国立博物館がお受けしてやった展覧会でございます。トプカプと言われている宮殿の中の博物館で、大変多くの方が来てくださいました。ただ、左の会場のようにイスラムの建築の中に日本美術をどう展示するかが非常に難しく、90点だったと思っておりますが、数を厳選して開催させていただきました。日本美術2000年というのを説明するというので、たまたまそういうポストにいましたので、お前が一ヶ月で解説を書けというので苦労した思い出がありますが、大変良い勉強になりました。

その少し前になりますが、イタリアのミラノでやった展覧会です。パラッツォ・レアーレといった、宮殿美術館というコレクションを持たない美術館で実施しました。環境の整備も必要ですが、これを見



ていただいて分かるように、屏風、掛物が入っているのが床の間であるとか、そうした形のしっかりとしたケースができてるように見られると思いますが、ディスプレイに大変なお金をかけている展示でございました。ただ最終的に作品が決まったのは、本当に半年前ぐらいでございまして、その取り組みというのは非常に難しいものがあります。アメリカとの共同展というのは、非常に密接に連絡を取り合いながらやりますので比較的やりやすいのですが、イタリアなどのように日本と共同展をあまり多く開催していない地域と開催する場合にはいろいろな問題もあります。しかしながら、イタリアという国は最後の底力があるので、展覧会はずまくできるというのです。苦勞の連続で、不思議な思いがありますが、いい展示ができたと思っております。

大英博物館で開催した土偶の展覧会、これも多くの方が来場されて喜んでいただきましたが、東京国立博物館でもその帰国展をやりましたら、大変な来館者の数でした。帰国展は特5と言いまして700平米くらいしかない本館の中央に位置する部屋なのですけれども、そこで開催しました。縄文のビーナスをはじめ、多くの名品によって日本人の方も喜んで展覧会でございます。

このように海外に持っていった展覧会を持って帰ると、すぐ返す場合と、展示制限がない作品については帰国展ができるということがございます。展示制限があるないというのは、後ほどのパネルディスカッションでも出てくるかと思いますが、作品の保全のためには仕方がないのですけれども、展示制限のないものについてはそういう取り組みができるという良い例かと思えます。

2008年ドイツのボンで行われました醍醐寺の展覧会、醍醐寺というのは比較的国際交流にご理解があるお寺でございます。ここに写っているのが、現・醍醐寺の座主で、先程もお話ししました仲田順和先生ですが、当時はまだ宗務総長だったと思えます。お寺の中を取りまとめてくださって、日本文化を発信しようということでご尽力されている方でございます。建物の中にこういった仏殿を作りまして、その中に正面の仏画を置いて前に大壇を作って、法要の場面を再現しながら展示をするという。ただ、名品だから並べればいいという形ではなくて、より外国の方に日本文化の理解を促進するための取り組みをしながらの展示になっております。

一方において、右側のように比較的小さな尊像をバランスよく、こういうふうに配置して並べるとい

う、ドイツ的というのか、機能的な展示も合わせてやっております。ドイツというのは機能的な部分が好きなので、そこはよく展示ディスプレイをやる人と話し合う必要があります。イタリアのオペラとドイツのオペラを比べてみると、舞台装置がまるっきり違うというのがお分かりになる方もいると思いますが、ドイツオペラはものすごくシンプルで近代的なので、こういう展示に関する考え方も、そういうところが非常によく反映されています。お国柄というのはそういう展示にも非常に出てまいります。

それをさかのぼること5年ですけど、「日本の美、日本の心」東博の名品展を同じ会場でやりました。このときの問題点として、ドイツ側の受け皿とするボン大学の専門家の先生、日本側の人たちが何を話し合ったかということ、日本のステレオタイプのものはやめよう。ステレオタイプは、外国の人が、日本はそれしかないと思われるのであえて外そうということに決めました。よく言われているのは、フジヤマ、ゲイシャガール、浮世絵。これがヨーロッパにおける日本のステレオタイプというかイメージなのです。だから、とにかく浮世絵を出品することはやめようということで、浮世絵を外した展示といたしました。浮世絵を敵対視しているというわけではないですが、日本の江戸文化には浮世絵しかないのではないかと誤解を受けるのはいけないということで、外しております。

江戸時代と、江戸時代以前、安土桃山以前で何が違うかということ、安土桃山以前の文化、縄文弥生の考古は除きますと、権力者の美術なのです。江戸時代以降は庶民の美術と権力者の美術が並行しながら進むという、そこに大きな違いがあります。そういった点も展示で示そうということで苦勞した展覧会でございます。ここの壁の作り付けがあつてきれいな展示になっておりますが、全く壁がない、こういった所に部屋を作つての展示なので、ディスプレイのものすごく経費がかかる、時間もかかるという展示です。

2000年以降ということにしたのは、このフィラデルフィアの光悦展があつたからということかも知れませんが、これは文化庁の海外展で、本阿弥光悦の展覧会をフィラデルフィア美術館でやろうというものです。左に写っているのがフィラデルフィア美術館の大きな階段でございまして、この階段を日夜ロッキーが走ったり降りたりしていたという所です。写っておりませんが、ロッキーの銅像があるのはこのあたりですかね。今はこちらから上が

らずに、裏のほうの車寄せから入館するという形になっております。

本阿弥光悦というと、書だけではなく焼物、漆などアートディレクター的な存在であったということなのですが、絵師との協力による作品制作でも知られています。鶴が舞い上がって降りる宗達の下絵に、光悦が書を書くという取り組みをして、比較的書の作品の中では分かりやすいので、総合展としての本阿弥光悦の展覧会を企画したものでございます。このときは私も文化庁の併任として1カ月間、このフィラデルフィアに滞在して思い出が非常にある展覧会であり、多くの方が訪ねて来ていただきました。日本美術に関心のある方、そうではない方、いろいろな方が来てくださり、記念に残る展覧会でございます。

そして今ここまで、公の機関の展示の話をしていただきましたけれども、民間でも海外展をやっております。比較的単発でやることが多いのですが、毎日書道会という毎日新聞がやっている書道の団体がございます。そこではパリのギメにおきまして3年続けて書の展覧会を開催しております。これは5回やる予定で進行しております。ギメ美術館というのはルーブルの東洋部門が独立した美術館でございまして、日本の方、東洋の方は非常に関心が高いのですが、ヨーロッパの方はギメの存在をあまり知らない人もいますけれども、とにかくフランスにおける東洋美術の拠点館でございまして、そこで現代アートの書の展覧会ができたということはとても意義深いことではないかと思っております。

国際交流基金や、文化庁、そういった機関と協力して開催する展覧会は先程紹介した数のおり年に数回しかできていません。つまり各地で毎年やるということがないのですが、続けてこうやるというのは非常に意味があることかと思っております。

そして、伊藤若沖の「日本花鳥画展」というのがワシントンのナショナル・ギャラリーで開催されました。これはフリーア・サックラーのジェームス・ユーラク氏、ボストンのユキオ・リピット氏が中心となってアメリカ側のコーディネーターを務めた展覧会です。下に写っておりますのは三の丸尚蔵館の「動植綵絵」という非常に有名な作品であります。これが出品されたということで、17万人以上の来館者を迎える、日本美術の展覧会としては画期的な展覧会になったものでございます。若沖の展覧会は、今年東京都美術館でやりましたけれども、「動植綵絵」も出ました、それからプライスさんが最初

に購入したという「葡萄図」も出品されたということで、連日4時間待ち、5時間待ちになったという展覧会でございます。

日米共に興味を持っている展示作品もありますが、日本では人気があるけれども外国ではない、外国では人気があるけれども日本ではそれほど知られていないという作品もございます。いずれにしても日本からの情報発信に努めていることを、私の発表ではご説明をさせていただきました。この後、他の人の発表と合わせての次のパネルディスカッションに向かっていきたいと思っております。私の発表は以上でございます。どうもありがとうございました。

◆第一部 プレゼンテーション②

ボストン美術館上級学芸員
アン・ニシムラ・モース

モース 島谷館長、九州国立博物館および関係者の皆様方、そして今日の準備にあたっていただきました文化庁の皆様にお礼申し上げます。

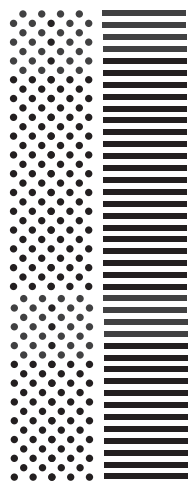
CULCON でさまざまなディスカッションを重ねてまいりましたけれども、何よりも日米間の理解の道を作っていく上で、日本の美術が助けとなっていくことを願っております。

日本の古美術と現代美術について議論してきました。一般的に、現代日本美術や現代美術はアメリカで人気があるのですが、古美術は人気下がってしまいます。しばしば日本の古美術、現代美術というふうに対比させています。

日本において、国立博物館には基本的に20世紀以前、もしくは草創期の古美術作品があります。近代美術館はそれぞれ東京・京都と2カ所、そして現代美術館もあります。このように、古美術と現代美術の作品はそれぞれ異なった場で鑑賞されます。

アメリカでは、美術館には複数の部門が設けられており、現代美術は日本の古美術とは全く異なった部門と位置付けられています。スライドにお示ししているのは、イタリアのアーティストであるマウリツィオ・ナンヌッチの作品「あらゆる芸術は現代芸術だった」です。これは私どもボストン美術館の現代美術ギャラリーの所蔵作品です。このようにして見ていくと、伝統とは、現代とは何か、それは実に流動的なものだという事です。つまり固定しているわけではないのです。

私どもの美術館は、1876年に一般に公開されま



した。encyclopedic という言葉がありますけれども、百科事典さながらにできる限りのありとあらゆる分野、そういった時代のことについて、全ての国々について集めていくということを使命としています。アメリカ独立 100 周年記念万国博覧会にキュレーターたちが送り込まれて、それまでよく知られていなかった国々の作品を集めるようにと言われておりました。

現在はさまざまな部門がありますが、私が所属しているアジア美術部門は、日本美術を初めから最後まで全てを語るができるようにということを使命として与えられていました。これがフェノロサと岡倉覚三とがまず確立したことです。ニューイングランドの多くの人びとは日本に行く機会がないのだから、コレクションとして日本の美術について、皆さんが知ることができる、理解を深めることができるようにということだったのです。

伝統的なものだけではなく、同時代の最先端のものまで収集されました。こちらは横山大観によって 1904 年にボストンで作成された絵です。

日本の美術の全てを語っていくということは、8 世紀の法華堂根本曼荼羅から始まりました。これは東大寺由来のものでした。

また、フェノロサが非常に重視していたのは、ボストン美術館のコレクションではさまざまな作家の系譜をたどることができるということです。例えば、ボストン美術館は狩野派をよく集めているということで知られています。狩野正信から狩野芳崖に至る 19 世紀半ばまで、狩野派が始まった時からたどることができるようになっています。フェノロサ自身も日本に滞在している時に、狩野派の一族によって一族同様ということではほとんど養子のように迎えられていたこともあり、極めて個人的に重要なことでした。

ボストンでは、日本のナショナルアートである日本画と、ボストンで作られていたものについても網羅して語っていくということが重要でした。左側の大観、右側の菱田春草の作品は、いずれも 1905 年前後にボストンで描かれた絵です。

岡倉が死去した後、ボストン美術館で日本の絵画を集めていくことがほとんど止まってしまいました。版画などの収集はそれからも続きましたが、既にかかなり多くの、大体 5 万点ほどの作品があったために、長い期間にわたってキュレーターたちは多くのものを新たに収集できませんでした。

2000 年頃に一度自分たちが何を持っているのか

を見つめ直し、どうやって再び日本の美術について語っていくことができるのか、ということについて考えました。我々のコレクションは明治時代でほとんどストップしています。例えば、12 世紀の「馬頭観音菩薩図」、文清の 15 世紀の「山水図」、袱紗、葛飾北斎が手がけたもの、刀剣等の装飾芸術。あとは、佐伯春虹の「茶苑 (Tearoom)」の作品や、森村泰昌の肖像「九つの顔」、これはレンブラントの油彩「テュルプ博士の解剖学講義」をもとにしたものです。それだけではなく、焼物、日本の絵葉書も集めるようになっています。

そもそも日本の contemporary とは何か、というのは非常に難しい問題です。contemporary、同時代ということだけを切り取っても、1945 年以降、1960 年代だ、1989 年以降だ、とさまざまな議論があります。私どもの場合、前館長であるマルコム・ロジャース氏の定義をもとにしております。

ロジャース氏は、子どもとして新しかった、エキサイティングなものとして初めて認識した美術が contemporary であるとしています。従って、人それぞれで流動的で異なった概念を持っています。多くの同僚、若いキュレーターたちは contemporary ではないと言いますが、私にとっては contemporary であったりします。

第 2 点として、日本の contemporary とはという、国際的な contemporary と異なった切り口で見ていく必要があります。日本の contemporary とは何かということについて、私どもの美術館の中でもさまざまな議論があります。これも他のものと同様に流動的なものです。

どれだけ流動的かというのは、私が 2000 年に収蔵作品を全部網羅した時に、何が出てきたのかをご覧いただければと思います。各部門のキュレーターたちから得た情報をデータベースに全部集めて、互いのコレクションを見ていくことができるようになりました。当時はカードシステムを使っていました。かなり秘密主義で、自分たちのコレクションは部門外には見せない、自分たちのものだという姿勢がありました。アメリカ美術、ヨーロッパ美術、楽器、織物、写真と様々な部門がありますが、皆さんに「日本のコレクションはどのようなものがあるのか？」と伺った際は、一種奇妙な質問と思われたかもしれませんが。こちらは浜田庄司の焼物ですが、アメリカ美術部門にありました。なぜアメリカ美術部門にあったのかということ、そこのキュレーターが、浜田庄司があまりにも素晴らしくアメリカの陶芸に影響

を与えたと思ったからでした。

倉俣史朗の「ミス・ブランチ」、この椅子はヨーロッパ美術部門にありましたし、今でもそうです。自分たちの部門の予算を使って買ったということで、手放したがないのです。これはヨーロッパの影響を受けているデザインで、好きだ、だからうちの部門にあって当然だという理屈です。

版画絵画部門には、萩原恭次郎のこの作品がありました。私どもは伝統的なものを持っていましたが、これは版画的のくくりとしてあちらの部門にあったものです。

他の部門にあったものに関しても、日本美術は何かということについて我々の認識も向上し、日本部門のものとは今では認識するようになりました。他の部門のものでもデータベースを通じて全員が見ることができ、いつでも好きな時に借りることができるので満足しています。ですがそうすると、どの部門に置くべき、日本的とは何か、国際的とは何かという定義を、お互いに取り組むべきなのかという疑問がいろいろと出てきます。

さて、こちらは岩見禮花、篠田桃紅の版画、リトグラフです。版画絵画部門はアジア部門のものと言われています。それについては、全く疑問の余地もないです。岩見禮花の版画は日本の伝統的な技術だから、篠田桃紅の作品はジェスチャー性が強い、筆遣いがはっきり分かるから、という理由でアジア部門のものとなったのです。

草間彌生の作品を買いたいと思った時に、なぜアジア部門なのか、それは現代美術ではないのかといういろいろと異論がありました。一方で、なぜ現代美術部門に行くのか、なぜ日本の部門にもらえないのかという問題もありました。

西洋美術のキュレーターたちは、ニューヨークで暮らしたことがある、展覧会をやったことがある人たちのほうがなじみ深い。あとは、日本の文化にあまり明るくなくても、このような作品は自分たちの手元に置くことができるというふうには、非常に居心地がいいと思われる要素が多々ある場合があるからです。

現在の日本の陶磁器は、多くの場合には、通常の日本の現代美術コレクションとは別にされていますが、アメリカにおいては現代美術の中で最も大々的に集められている分野の1つではないかと思えます。

ボストン美術館では100点以上の日本の現代陶磁器を所有しています。欧米のどの美術館、アメリ

カの美術館へ行っても、このような同時代の日本の陶磁器があります。

このような作家たちの名前を日本の方に言ってもきょとんとされます。ところが、欧米人には非常によく知られています。かごを作る作家たちもよく知られています。日本では、現代や同時代の美術であっても、伝統工芸のくくりで全く違った捉え方をしています。

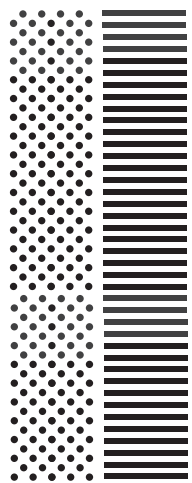
アメリカ人にとって、陶磁器は非常に彫刻的であり、抽象的であるということに興味を持っています。それだけではなく、伝統に根差している、焼物を作っていくというのは非常に長い年月によって、日本と関係があるともみなされてきています。西田潤の「絶 No. 8-a」のような歴史的価値のある作品があり、ギャラリーの場所を占めています。アジアと現代ギャラリー間の入り口に設置していますが、これを日本部門の中に置いても現代美術部門の側では何も問題はありませぬ。

現代美術部門の同僚たちは、例えば、近藤高弘の作品をこのように展示することにはとても喜んでいますが、祖父の近藤悠三の作品を現代美術に含めることは話が別です。彼らにとっては、機能的なものはこの現代美術のギャラリーに置くべきではなく、あくまでも、抽象的、彫刻的なものが適切だということです。

このような葛藤を感じ取れる作品が、日本茶との無言の対話 (An Unspoken Dialogue with Japanese Tea) です。これは隠崎隆一作品ですが、極めて彫刻性が高いということから、2人のコレクターが購入し、のちにボストン美術館に寄贈されました。ですが、茶、機能となると、今度は日本ギャラリーにという話になります。全く違った意味、違った状況とみなされたのです。私たちはこの考え方を利用しました。「取り合わせ」と茶を見て、機能と美学の関係を模索しようとしたのです。また、伝統と現代の関係にも着目しました。茶室には、時として現代美術が置かれます。時代の古いものもあります。隠崎と尾形乾山の作品を同じギャラリーで並べて見せることもありました。

杉本博司のこの作品を見ていきますと、ここでまた日本の芸術家とは何か、国際的な芸術家とはどう定義すべきなのか、という問題が出てきます。多くの欧米の他の美術館に先駆けて、作品を購入または杉本本人から寄贈を受けました。これは私どもではなく、写真部に置かれています。

他の海の写真との共鳴ということで見ていたので



すが、実験的に写真と現代美術のキュレーターと一緒に、3つの違った視点で見ってみました。そうすると、同じ作品であるのに、3人のキュレーターが全く違った解釈をすることが、とても興味深く思いました。

杉本は決して簡単に説明できるような人ではないということも興味深いです。本人は国際的な芸術家と位置づけられたがったのですが、最近の作品を見ると、日本の文化、伝統を知らないと本当に理解できないようなものがあります。例えばこちらの「五輪塔」や「二月堂焼経」などです。杉本の現代的なセンスを加味していることは、日本の文化に明るくないと理解できないわけです。

そして、写真部の同僚はそれらの作品が私たちのギャラリーにおかれていることに、とても喜んでいました。「五輪塔」や「二月堂焼経」だけではなく、杉本の写真の作品も一緒に展示しています。そうすることにより、杉本の作品の幅、異なった解釈を見せることができるのです。

もう1つボストン美術館で行った取り組みは、写真の収集です。日本の美術をあらためて、もっと完全な方法で語っていくために始めました。

写真はかなり行き当たりばったりで集めてきました。写真部では、アートフェアに行き、気に入ったものがたまたま日本の作家のものだったら、それを買うというやり方でした。

今はもっと戦略的に収集しています。これは、両部門から予算を出しています。

購入時は、日本との何らかの社会的な関わりがあるものを選ぶことにしています。そうすれば、私たちがそれを説明的なものとして使っていくことができますし、それに加えて美的に非常に強烈である作品や写真集を選んでいきます。例えば、こちらの細江英公の写真集「薔薇刑」がその例です。

そして、共催して行う展覧会は、非常に良い協力方法だと思っています。「震災以降：日本の写真家がとらえた3.11」は写真部門のキュレーターと協力してやりました。志賀理江子の作品をかなり気に入っている人なのですが、彼女はそもそも文化的に共振するものや、また、福島原子力・核エネルギーが引き起こした社会的問題に関する知識がありませんでした。ギャラリーの福島のコーナーでは、この作品と、潘逸舟の作品と川田喜久治の「地図」を並べました。林先生に今回のカタログにご参加いただいたことを、非常にありがたく思います。と言いますのも、そこでいただいた視野・視点によって、私

どもの来館者に対して、さらに理解の幅と厚みを与えることができたからです。

美術館内で協力していくことで来訪者が増えました。また、これは日本美術を見つめていくもう1つの方法ではないかと思います。2001年に「村上隆」展を行いました。現代美術部門の展示と私たちの日本部門の展示が半々の構成でした。もともとは村上隆のポップアートの的な雰囲気を感じていた現代美術部門の同僚の企画でした。それに対し、私が「日本部門のギャラリーも使ってはどうですか？」と提案し、共同で行うことになりました。私自身は辻惟雄の生徒で、辻の「奇想の系譜」は村上にとって非常に重要であると思い、辻の作品と並べて展示したいかどうかを村上に尋ねました。村上の作品と曾我蕭白の商山四皓図屏風を障子のあるギャラリーに陳列することによって、通常と違った状況で展示しました。

もう1つは、2008年の「Zen Mind, Zen Brush」という展覧会です。ギッター・イエレン・コレクションの禅画を見て、村上の「達磨」を1枚加えました。

現在、日本美術ギャラリーの改修のために資金を募ろうとしており、また、少し従来と違うアプローチを取ろうと試みております。今あるコレクションでも、日本の美術についてある一定のところまでは十分にストーリーを伝えることができていると思いますし、20世紀、21世紀についてもそのようにしたいと取り組んでいます。ですが、何か考えを起させるようなものにしたいと思っています。

どのようなストーリーを持たせるのか、語り方ということについて考えています。都会の美術ということで、菱川師宣の作品「中村座図屏風」、佐伯春虹の「茶苑」、森山大道の「花スタンド・パチンコ店」も含めています。

私たちが一つ考えておくべき重要な点は、今後とも伝統と現代美術を区別していこうとすると、簡単に時間に縛られてしまい、タイムカプセルのようなコレクションになってしまうということです。岡倉が死去した1913年から2000年までの間で、ボストン美術館が集めていなかった大きな空白期間があったということになりかねません。

日本美術のキュレーターは、何が作られているのかをきちんと見つめていくことが重要だと思っています。だからこそ、「バック・トゥ・ザ・フューチャー（未来に帰れ）」ということ、本日の私のテーマとしました。伝統と現代の対話によってギャラリーが

豊かなものになり、今日の観客にとって関係性のあるものになっていくと思います。

ありがとうございます。

◆第一部 プレゼンテーション③

上智大学国際教養学部教授、美術批評家 林 道郎

林 こんにちは。林と申します。まず、今回こういう素晴らしい会を企画していただいた文化庁の皆様、カルコンのスタッフの皆様、host institutionとして非常に良い環境を整えていただいた九博の島谷館長、それから九博のスタッフの皆様にお礼申し上げます。

私の今日の話は、近年どのような形で日本の美術が海外で紹介されてきたのかについて、特に現代美術の領域に絞ってお話しをするということです。他の発表者の方々は、基本的には伝統的な意味での日本美術を中心にお話をされましたので、それに補足する形での発表になります。ただ、「現代美術」というとまず気になることは、一体、「現代」とはいつのことを指すのかという問題です。今、モース先生から非常に流動的に「現代」は解釈可能だというお話がありました。私もあまり厳密に考えずに、取りあえず緩く捉えて、ここでは、第二次大戦後の日本の美術全般を指すものとして発表させていただきます。場合によっては、その前の時代にまで視野を広げて事例を引くことがあるかもしれませんが、基本は戦後、そして現在進行形で生産されつつある美術までを指すものとして捉えます。

ご存じのとおり、日本の美術の海外への同時代的な紹介というのは、明治期から散発的に行われるようになります。ですが、第二次大戦までは、基本的に万国博覧会という形式の中での紹介が中心で、自立した美術展覧会として海外で開催される日本美術の展示は、それほど多かったわけではありません。美術展という形式で、ある程度定期的に日本美術の展示がなされるようになるのは、やはり戦後を待たなければならないわけです。

とは言っても、戦後間もなくの50年代辺りから盛んになる日本美術の海外展は、書とか生花など、やはり伝統的な日本美術のジャンルや形式が中心でした。島谷館長の発表の中で、文化庁や国際交流基金が関わる海外展の統計が出ていましたけれども、そこでは現代美術の分野が占める割合が今は小さく

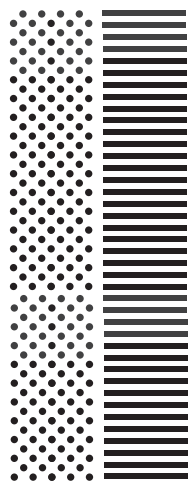
ないということをご確認いただけたかと思います。ただ、実は、そういう状態になるまでには、随分と時間がかかっています。

高度経済成長の時期は端的に言って、現代美術は輸入超過の状態でした。海外の新動向は日本にいち早く伝えられるのですが、日本の動向を海外に紹介するというのは、いわゆるビエンナーレなどの国際展への出品などを除けば、あまり盛んにはなされてきませんでした。もちろん50年代から60年代にかけて、例えば関西の前衛グループである「具体」の活動と作品が、画廊のネットワークなどを通じて欧米に紹介されるというようなことはありましたし、ニューヨーク近代美術館やグッゲンハイム美術館では、散発的に日本の現代美術を紹介する展示がありましたけれども、全体として見れば、日本の現代美術がどのように推移しているのかという情報は、海外の人たちにはほとんど知らされていなかったと言っていると思います。

そういう事情が変わるのは1980年代のことです。この時期に日本の現代美術の海外への紹介が、一度目の大きな波を迎えて、さらにバブル崩壊の90年代を経て、2000年を過ぎてから現在にいたるまで、2回目の波を経験しているというのが大きな見取り図かと思っています。今日の私の課題は、この2000年あたりからの2回目の波についてお話しをすることですが、簡単に80年代から90年代にかけて起こったことをおさらいして、その上で近年の状況についての報告に移ることにします。

1980年代は、ご存じのようにバブル経済に突入する時期で、世界市場における日本のプレゼンスが増したことで、そしてそれとともなって世界の美術市場でジャパンマネーが果たす役割が大きくなり、同時に国内では美術館建設ラッシュなどに象徴されるように、新しい美術コレクションが形成されていきます。話題の中心の多くは、日本人が印象派やピカソなどの絵を買いあさって、その値段を引き上げたことに集中しがちでしたけれども、同時に日本の資本がどんどんと海外へと進出していき、日本という国に対する認知度がいい意味でも悪い意味でも上がり、ポストインダストリアルな情報社会に向かって突っ走っているかに見えた日本社会とその文化については海外から強い関心を持って眺められるようになりました。

こういった事情を受けて、海外での日本の現代美術の展覧会が急増します。代表的なものだけを挙げると、例えば1985年の12月にオックスフォード



の近代美術館でオープンした「再構成・日本の前衛美術 1945-1965」という展覧会。そして翌年の1986年の12月にパリのポンピドゥー・センターで開催された「前衛芸術の日本」展。そしてさらに1989年から1990年にかけてサンフランシスコで行われた「アゲインスト・ネチャー展」。そしてその展覧会とは真逆の日本の現代美術の様相を紹介して、1990年から1991年にかけてやはり北米各地を巡回した「プライマル・スピリット」展。

こういった意欲的な展覧会が次々と開かれて、日本現代美術のイメージの多様化に寄与することになり、そういった流れのひとつの収束点として、1994年から1995年にかけて横浜美術館とニューヨークのグッゲンハイム美術館で開かれた「戦後日本の前衛美術」という展覧会があります。

今挙げた3つの展覧会、オックスフォードの「再構成」展、パリの「前衛の日本」展、そしてグッゲンハイムの「戦後日本の前衛美術」展ですけれども、これらは展示だけではなくカタログにおいても、それぞれ視点の違いはあるにしても、日本の戦後美術（パリの場合は戦前も含む）をひとつつながりの歴史として提示しようという意図に貫かれていて、基本的な知識・情報を文脈化して伝えようという試みでした。この意味でこれらの展覧会が果たした役割は極めて大きく、その後の海外における戦後日本美術研究の基礎的な参照項となっていきます。

つまりこの80年代から90年代にかけては、以上のような展覧会を軸にして、日本の戦後美術の歴史が、とにもかくにも体系的なまとまりとして、欧米の観衆に対して提示された初めての時期だったわけです。しかし、一方でこれらの展覧会は、どれもある意味「啓蒙的」というか「教科書的」というか、俯瞰（ふかん）的な紹介という性格のもので、批評的あるいは学術的な厚みという意味では、まだ物足りないところが多く残されていました。

しかしこれらの展覧会が、その後の欧米の美術館の日本への持続的な関心、さらには日本戦後美術の研究に従事する大学院生や若手研究者の増加を準備したことは間違いありません。そして、そういった状況の変化が、2000年以降の2回目の盛り上がりへとつながっていったわけです。従って近年の展覧会や研究の傾向は、80年代から90年代にかけてが、いわゆる「啓蒙期」と言えるのであれば、その蓄積の上にさらに詳しく特定の作家や運動に焦点化し、それぞれに深い調査と研究を経た展覧会を実現させていくという傾向にあります。

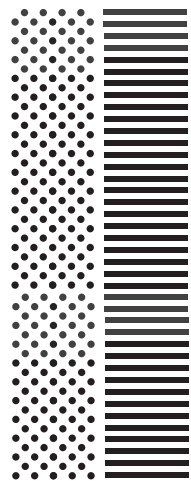
この「第1期」の状況と現在、今の状況の違いを象徴するのは、現在海外で行われている日本の現代美術の展覧会を担当するキュレーターやディレクターの多くが、日本語話者であって、自ら日本の美術の研究に深く従事した経験のある「専門家」だという事実です。オックスフォードの「再構成」展、それからポンピドゥーの「前衛の日本」展、そしてグッゲンハイムの「戦後日本の前衛芸術」展は、どれも日本側の専門家が関わってはいますけれども、彼らの支援を得ながら最終的にそれらを監督し決定権を持っていたのは、それぞれデヴィッド・エリオット、ジェルマン・ヴィアット、アレクサンドラ・モンローといった人たちで、誰一人として、専門的に日本の現代美術を研究した経験のない人でした。

この3人の中で、モンローさんが恐らく最も深く日本との関わりを持ち、ある程度日本語もでき、広い人脈も持っていたと言っていると思いますけれども、それにしても少なくとも「前衛の日本」展を組織する以前には、彼女には日本の戦後美術に関する論文や著作があるわけでもなく、専門的な知識の蓄積の上に彼女独自の視点を持って企画したというよりは、さまざまな専門家のアドバイスから得た知見を調整しながら、展覧会を作り上げていったというのが正確なところだと思います。

このような状況に対して近年の展覧会では、アカデミーの中で日本の戦後美術を専門的に研究してきた実績を持つ人が、企画から実現にまで関わるケースが増えてきています。そのいい例は2011年、2013年と立て続けにグッゲンハイム美術館で開かれた「リ・ウーファン」展、それから「Splendid Playground」というサブタイトルがついた「具体」展です。

前者では、「もの派」の代表的な作家である李禹煥の仕事を包括的に見直す、海外での初めての個展になったわけですが、この展覧会の中心にいたのは吉竹美香さんという研究者です。彼女は博士論文で「もの派」を取り上げた人物で、このグッゲンハイムの「リ・ウーファン」展のすぐ後にも、西海岸のブラム & ポーという画廊で「Requiem for the Sun」という「太陽への鎮魂歌」と訳すべき、「もの派」を取り上げた展覧会をキュレーションしています。

「具体」展のほうも、やはり「具体」をテーマにして博士論文を書いて単行本も出版された、ミン・ティアンポが中心的な役割を果たしています。ただこの2つのグッゲンハイムの展覧会には、アレク



サンドラ・モンローさんも関わっているので、大枠のディレクションや出品交渉などの面での彼女の役割も多かったのだと思いますが、内容的なことに関して言うと、吉竹さん、ティアンポさんの知見が展覧会の洗練された内容に大きく貢献しています。事実、彼らのカタログ論文も十分な調査と洗練された解釈を反映したもので、非常に高い学術的価値を持つものになっています。

このように2011年、2013年とグッゲンハイム美術館では、日本の戦後美術に関わる大規模な展示が続けて行われたわけですが、ちょうどその間を埋めるようにして2012年から2013年にかけて、ニューヨークの近代美術館でもう1つ重要な展覧会が開催されています。それは「東京1945-1970：新しい前衛」という展覧会で、タイトルに暗示されているように戦後の日本の美術を、東京という都市の拡張とそれとともなう新しい環境の出現に関連づけて考察するという意欲的なものでした。

大きな文脈作りのための展覧会とは一味違って、東京という都市の、しかも戦後から高度経済成長期にだけ絞って展示でした。これも当時MoMAのキュレーターだったドリュン・チョン氏が手がけたもので、彼は博士論文こそ書いていませんけれども、MoMAに来る前に、すでに2008年ミネアポリスのウォーカー・アート・センターで、工藤哲巳という作家の展覧会を組織した経験があって、日本の戦後美術について専門的な知識を備えていました。このMoMAの展覧会のカタログには、キュレーターのドリュン・チョンさんだけでなく、前述の吉竹美香さん、ミリアム・サスさん、そして私がそれぞれ違った分野について長い専門的な論考を寄せています。

しかし、このMoMAの戦後日本美術の関わりにおいて、この展覧会よりも恐らくさらに重要なのは、ほぼ同時期に出版された、戦後日本の美術批評のアンソロジー「戦後からポストモダンへ」でしょう。これはキュレーターのチョンさんに加えて、日本側からは加治屋健治さん、住友文彦さん、そして私の3人が編集チームに入って、日本の戦後美術批評から重要な論文を約100本選んで英訳をしたものです。

日本の美術に親しむには当然のことですが、日本語の壁が大きな障害として立ちはだかっていたわけですが、このアンソロジーが出版されたことによって、少なくとも世界の読者に日本の戦後美術を通じてどのような問題が批評的な主題であった

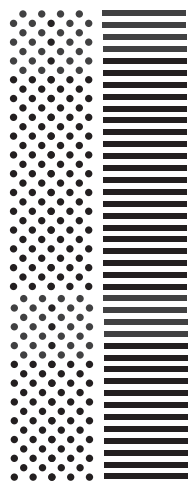
のか、一次資料で伝えることが可能になったわけです。もちろん編集の過程では、さまざまな選択と排除がなされたわけですので、これが全ての問題を網羅しているとはとても言えませんが、少なくともこれまではなかった道標というものを、英語圏の読者に提供することができたと思います。

さらに重要なことは、実に多様な問題を多様な仕方、日本の美術家や批評家たちが戦後論じてきた経緯が明らかになったわけですので、これまでの戦後日本美術に対する海外からのまなざしがいかに単純化されたものであったのかが逆照射されるようになったことです。これまでは現代美術を、無媒介に東洋や日本の「伝統」と短絡させたり、逆に新しい社会状況にだけ結びつけて語られたりすることが多かったのですが、このような言説の蓄積が紹介されることで、現在の背景にある複雑かつ重層的な問題が見えやすくなったと思います。

従来、日本の現代美術を語る時に支配的だった東洋と西洋、伝統と現代、自然と人工、などという単純な二分法的枠組みでは、日本の現代美術が抱える諸問題は十分には語れない、ということがこのアンソロジーが出たことではっきりしたと思います。

さて、今触れたいいくつかの重要な展覧会は、主に日本の戦後美術の歴史的な文脈を現在の視点から振り返るという試みでしたが、こういった傾向に先立つ、あるいは平行する形で、現在形の日本の美術が「スーパーフラット」とか「かわいい」というキーワードとともに、海外のオーディエンスに届けられていたことにも触れておく必要があります。話の順序が逆になったかもしれませんが、むしろ2000年代はこのような傾向とともに始まって、やがて学術的な戦後美術の検証へと移行していったと言ったほうが正確かもしれません。その動きの先頭を切って走ったのは村上隆さんでした。

彼の「SUPER FLAT」展がロサンゼルス現代美術館で開催されたのが、2001年の春のことです。アニメや漫画を主軸とする現代日本の秋葉原的文化が、世界に広く受容層を見だしていったのと軌を一にするように、村上さんや奈良美智さんといった作家が同時代的に世界中で人気を博していく。ちなみに村上さんは、2010年にはパリのヴェルサイユ宮殿での現代美術家による展示に招かれて、大胆な展示を披露もしています。2005年にはさらに村上さんがやはり中心になって、ニューヨークのジャパン・ソサエティで「リトルボーイ」という展覧会が開催されました。



ここでは単に一過性のスタイルとしてスーパーフラットを提示するのではなく、戦後日本の大衆文化の中に無意識的に持続してきた核のトラウマの記憶と、その心性を大きく規定してきた日米安保体制との関わりの中にスーパーフラットを位置付ける試みでもありました。ジャパン・ソサエティはその6年後、2011年に「Bye Bye Kitty!!!」という展覧会を開催し、「かわいい」とか「おたく」といったキーワードでのみ語られるいわゆるジャポニズム的な日本へのまなざしを、そういったものの背後に潜む両義性や不安を指し示すような作品を見せることで、相対化しようとしたわけです。

先程触れた近年の歴史的な展覧会というものは、このような新しい日本の現代美術の波の後にやってきたわけで、そういう意味ではようやく、日本の現代美術が西洋の模倣でもなく、全く自己閉鎖的なものでもない、テクノロジーとか伝統、大衆文化、階級、ジェンダーといった問題群を複雑に絡ませながら展開してきたことが、海外の人たちにも理解できる素地が整ったというところかもしれません。

ただ、そうは言ってもまだやり残されたことは多々あります。1つの懸念として触れておかなければならないのは、現在の日本の現代美術への海外からのまなざしは、特定の動向へと重心が偏りがちであるということです。先程のグッゲンハイムの展覧会に典型的ですが、「具体」と「もの派」という2つの動向が多く注目を集め、ヴェネツィア・ビエンナーレで特集展示をされたり、その周辺の作品がマーケットで急速に高騰したりして、いささかバランスを欠いた状況にある、というふうに見えます。

そういった中で、こういう傾向を相対化する流れを作っているのは、日本の写真表現に対する注目の高まりかもしれません。2013年から2014年にかけてシカゴのアート・インスティテュートで開催された東松照明の展覧会、それから2015年、先程モース先生の話にもありましたけれども、ボストン美術館で開催された3.11以降の日本の写真表現をまとめて紹介した展覧会「In the Wake」。さらにヒューストンの美術館では、「Experiments in Japanese Art and Photography」という68年から79年に焦点化した、現代美術の中で写真表現がどういうふうに使われているか、こういうことに焦点化した展覧会が開催されています。

さらに注目すべきなのは、日本の写真に関する大々的なシンポジウムなどがアメリカで開催されて、作品をとりまく諸問題について日本の専門家と

海外の専門家たちが対話をする場面などが増えてきたということです。ことに、ボストンとヒューストンの展覧会と同時期にニューヨークで開催された「Shashin Symposium」は、研究者だけでなく写真家も一堂に会する非常に重要なイベントでした。

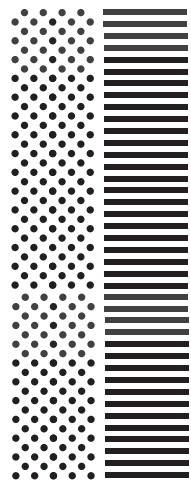
最後になりますけれども、以上のような状況とともに、現在私達に与えられている課題を3つほど素描してみたいと思います。まず1つ目は、今述べたように「具体」や「もの派」といった、特定の動向へのまなざしの集中をどうやって相対化していくのか。どのようにしてよりきめ細やかに、日本の戦後美術の動向を見せていくのかという課題があります。つまりこれまで紹介されてこなかった、しかし重要であると認められる作家や動向やジャンルがまだまだ多くあるわけですが、それらについて引き続き充実した紹介がされる必要があります。

しかし同時に、それが単に日本の戦後美術紹介の穴を埋めていく作業に終わってしまっただけではいけません。MoMAの東京展が日本ではなく、東京という都市に焦点を合わせた切り口を提示したように、アプローチの仕方そのものに、これまでにない斬新さを求めていかなければなりません。

もはや「日本」というフレームを大上段に掲げて現代美術の展覧会をすることは、ほとんど無意味になりつつあります。もしそういうことをするのであれば、「日本」の中に潜む重層性、複雑な陰影と襞（ひだ）、そのようないわば「複雑系としての日本」を見せるのでなければ、海外のオーディエンスにも響かないでしょう。「日本」という記号を単一のものとして提示することはすでに80年代から90年代の動向の中でなされ、その反省や批判も出そろっています。それらを受けて、批評性の高いシャープな切り口での提示が求められているはずです。

2つ目の点は、そういった新しい切り口の発見を可能にする条件についてです。「具体」や「もの派」の展覧会というものが、それを専門的に研究したキュレーターたちによって可能になったように、アメリカのアカデミーや美術館の中で、日本の現代美術を専門的に学ぶ人たちが持続的に出てこなければなりません。そのために絶えず日本の研究者とアメリカの研究者が対話をかわし、生産的な交流を持続するだけでなく、さらに拡充できるか、これが鍵になるはずです。

もっと言えば、調査研究のための個人的なつながりというのは当然ですけれども、それを支える場、これは口頭発表でも活字媒体でもいいですが、そう



いうものがさらに充実していかなければならない。先程 MoMA が出版したアンソロジーの紹介をしましたけれども、本来ならばあれは日本の研究機関や美術館が主体的にやるべき仕事だったはずです。もちろん、海外の機関があのような企画に主体的に関わることはありがたいことですが、ああいうプロジェクトが日本側から提案され、日米の研究者が対等な資格で参加して実現にこぎつける、このようなことが可能にならないのかとひそかに夢見るわけです。

さらに補足をすれば、同時に英語で簡単にアクセスできる図書館やアーカイブなどの拡充がされなくてはならない。そういうインフラストラクチャーの整備については、現代美術の世界というよりは日本の美術界全体が非常に遅れていて、素早い対応が求められていると思います。

最後の3つ目は、今の指摘と関わることですが、この10年くらいで、日本人作家であっても海外で教育を受けたり海外を拠点にしたりする作家が随分と増えていて、彼らの活動が一定のプレゼンスを持ちつつあることをどのように捉えるか、ということです。古いところでは河原温さんです。ニューヨークでずっと活動されていた河原さんですが、他にも荒川修作さん、ヨーコ・オノさん、桑山忠明さんなど。こういった作家たちは日本出身ではあっても、日本の現代美術の文脈の中では仕事をしてこなかったわけです。むしろ国際的な文脈の中で活動していた。それは彼らの世代では例外的なことだったのかもしれないけれども、それがもはや例外的な事態ではなくなりつつあるのが昨今の状況です。

少し見回してみただけでも、例えば塩田千春さん、小泉明郎さん、奥村雄樹さん、田中功起さん、荒木悠さんなど、それぞれ海外に出た時期や時間は違いますが、多様な文脈で展示をしている作家が、今はどんどん出てきています。彼らのような、その文化的アイデンティティが必ずしも「日本」という記号に縛られないような作家に対する支援をどうするのか。

河原温さんが亡くなるまで、日本の現代美術という文脈の中で展示されることを拒絶したように、彼らにとっても「日本」という記号と自分の関係性は、非常に多様で複雑です。このような作家たちとともに考えることで、日本の現代美術という枠組みそのものをもう一度根底から考え直す、あるいはグローバル化された世界の中において捉え直すことが可能

になってくるのではないのでしょうか。これまでの海外発信を基礎付けてきた「日本」対「海外」といった発想を超える発想、別の形のプラットフォームを作る必要があって、そのために、われわれ日米の美術関係者も常にアンテナを立てていなければならないように思います。

随分と駆け足になりましたけれども、触れられなかった事例もたくさんありますが、後はディスカッションの中で補足することにして、これで私の発表は終わらせていただきます。ご静聴ありがとうございました。

◆第一部 プレゼンテーション④

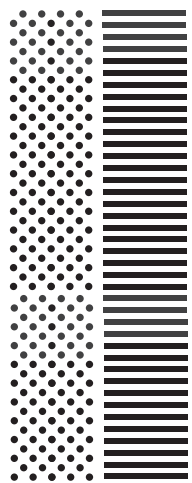
シアトル美術館日本・韓国美術担当学芸員
シャオジン・ウー

ウー ADCの委員会の皆様、この対話に加えていただいたことを大変嬉しく思います。さて、このシアトル美術館についてのお話の前に、われわれのコレクションの歴史についてお話をさせていただきます。美術館開館当初より、われわれのコレクションの焦点の1つは日本美術でした。日本美術は展示プログラムとしても重要な一角を占めておりました。これについては、リチャード・フラー博士、そしてその家族の貢献は非常に大きいものでございます。

これは、フラー博士が美術館の門の前で母親のマーガレットといるところです。こちらはお姉様のユージニアが父親のポートレートを眺めているところです。

さて、シアトル美術館は1961年、日本の東京国立美術館からの作品の貸与を受けて、大規模な展覧会を開催しました。こちらは美智子妃殿下にご訪問いただいた際にフラー博士と一緒に映っている写真です。東博から貸与いただいた一番の作品は、右の画像の埴輪（はにわ）でした。1962年には東博から貸与された埴輪（はにわ）と同類の埴輪を購入いたしました。そして今や、わが美術館のコレクションの非常に大事なものとなっております。

シャーマン・リーさんがシアトル美術館の館長補佐、副館長を務めましたのが1948年から1952年のことでした。彼の在任中に、素晴らしい数々の日本の美術品をコレクションすることができました。特にフレデリックさんとスティムソンさんに寄贈していただいたものが非常に多かったのですが、これはフレデリックさん寄贈の手箱です。宗達と光悦の



合作の「鹿下絵和歌巻」、「牛図」です。そしてこれは伝光悦の蒔絵硯箱です。これらは今も美術館で所蔵されています。

また2009年には、私の前任者であり、本日お越しの白原由起子さんに監修していただいた展覧会がありました。日本でも5ヵ所巡回しましたので、日本の方々もよくご存じかと思います。

目の肥えた来場者のいるシアトルで、このような素晴らしい日本美術コレクションを持てることをとても幸運に思います。とはいえ、来場者にいかにして日本美術のコレクションや美術館の企画に関心を持ち続けてもらうか、ということは常に課題であります。

日本美術のコレクションを持っている多くの美術館と同じように、我々は常設展からテーマ別のインスタレーションを行うことにいたしております。これは私が2012年に監修した「Legends, Tales, Poetry: Visual Narratives in Japanese Art」というものです。日本美術の物語に新たな視点から着目しました。

2013年には美術館の80周年を祝うという目的もあり、「A Fuller View of China, Japan, and Korea」という展覧会の監修を行いました。フラー博士、シャーマン・リーさん、フレデリックさんやスティムソンさんといった創設者、貢献をした方、寄贈していただいた方々のレガシーを強調するためのものです。このテーマ別のインスタレーションですが、すでに私たちの美術館やコレクションをご存じの方に非常に喜ばれました。新しい光のもとで古い友人と会うことができた、というような気持ちになるのですが、しかしながら新しい来場客も引きつけなければならないと思っています。

2012年、私が着任して2か月後に現在の館長が着任しましたが、彼女はやはり、もっとコンテンポラリーなものを私たちの美術館で示さなければならないと考えました。私たちの美術館には、3つの建物があります。1つがこのアジア美術館、もう1つがダウンタウン地区にあるメインの美術館で、さらに、彫刻公園もあります。

新館長が率先してこのアジア美術館でより多くのコンテンポラリーアートを展示していこうと提案しましたので、私たちは来館者の中でも特に若い人たちに関わってもらいたいと考えました。それ以来、東アジアのコンテンポラリーアートの特別展を何度も開催して参りました。

2015年には、この美術館の外観に2つの旗が下

がっている様子からご覧いただけますように、日本のギャラリーにて全く異なる2つの展覧会を監修しました。1つが青島千穂さんの「REBIRTH OF THE WORLD」、そしてもう1つが「Calligraphic Abstraction」です。青島千穂さんは村上隆さんのスタジオ「カイカイキキ」の方です。

展覧会では彼女の初期の作品であるデジタルプリントワークと、近作である絵画と、美しいアールデコギャラリーの壁に貼った壁画と一緒に展示しました。この5チャンネルの映像インスタレーションが、この展覧会で初めて展示されました。同時に「Calligraphic Abstraction」では、日本のかなの書や、漢字の書を展示しながら、抽象画としての書を提示しました。

これら2つの展覧会の来場客数は、ここ最近の展覧会の中では来場者は2番目の多さでした。誰がどの展示を見に来たまでは分かりかねますが、伝統に関心がある方、同様にコンテンポラリーがお好きな方にとって、非常に素晴らしいものであったと思っております。

さて、ダウンタウンにあるシアトル美術館の2つの小さなアジアギャラリーにて、1か所では茶器のインスタレーションを行い、その横のギャラリーではトシコ・タカエズの現代陶芸展を行いました。日本の茶道文化における機能的な陶器作品と、現代を背景とする彫刻芸術としての陶器作品を比較し展示するためです。

そして現在、「TABAIMO; utsutsushi utsushi」という展覧会が行われています。日本の現代美術と古美術を有意義で、面白く、かつ魅力的にお伝えできるとも良い例です。これはシアトル美術館とアジアの美術館、学芸員と学者との協力を支援しているメロン財団の助成の後援により行われた2番目の展覧会です。

東芋さんは芸術家であるだけでなく、この展覧会ではゲストキュレーターも務めました。彼女はその臨場感溢れる映像インスタレーション作品で有名な方です。こちらは2011年のヴェネツィア・ビエンナーレの日本パビリオンでの作品の写真です。「うつし」というのは、ご存知のようにコピーをする、または先人の技術を理解するために作品を模倣する、オマージュするという意味ですが、彼女はここからテーマの着想を得ています。

そしてまた、「うつし」と「うつつ」を合わせてうつしたという状態を表す「うつつし」という造語を作りました。なぜ東芋さんはこの展覧会のコンセ

プトとして「うつし」を選んだのでしょうか。

彼女の母親はとても優れた陶器作家です。こちら、展覧会の入り口にありますが、我々のコレクションと彼女の作品が並べられたケースです。彼女はとりわけ尾形乾山に傾倒しているため、こうして乾山の陶磁器と彼女の作品を並べております。なかなか見分けがつかないかと思えます。

東芋さんは母親の陶磁器の制作を見ていて、「なぜ彼女は自分の個性を示さないのだろうか。どうしていつも他の作品のコピーばかりしているのだろうか」と考えたわけです。彼女の母親は「乾山は私の先生なのです」と答えました。

興味深いことに、乾山自身もさまざまな陶器作品の模倣を行っております。ですから「うつし」は、日本美術の歴史の中で長らく生きていた技術で、決して新しいものではありません。ですが、東芋さんの「うつし」という定義は、伝統の概念に現代の視点を組み込んでいるもの、と思われまます。

東芋さんは「うつし」は新たなアイデアを提示しなければならぬ、個性を示さなければいけない、そして現在を通じ、過去と未来を繋いでいかなければならないのだと考えたわけです。彼女はさらにこうも述べています。「[写し]は連綿と繋がっていくことを志向する精神なのかもしれない。1人の人間が生きられる長さは限られ、その中で実現し得ることも限られてくる。作ることで時空を超えた繋がりが持てた場合、一人では実現し得なかったことが可能になる。作品は先人と繋がることで力を得、作者が想像し得ないような未来へ繋がる可能性を持ち始める。」

この「現在を通じ、過去と未来を繋ぐ」という概念は、実に良く現代美術の本質を捉えていると思います。素晴らしい現代美術というのは時を経ても伝わり続けます。

東芋さんはこの展覧会のために4つの新たな映像作品と1つのドローイングを制作しました。これはコレクションのうちの、17世紀前期の一双の屏風です。シアトル美術館の所蔵品の中でも好きな作品の1つとして、地元の来館者はほとんど誰でも知っております。こちらの「鳥図」屏風が、東芋さんがオマージュした作品です。

我々はこの屏風と東芋さんの映像作品を同じギャラリーに展示いたしました。彼女の作品と屏風が繋がりを示すのがお分かりかと思えます。これはシアトル美術館において、とても特別でユニークなものとなりました。ここで、それがどのようなものであ

たか、皆様にクリップを少しお見せいたします。

東芋さんは、映像インスタレーションで非常に独創的に空間を使うことで知られています。彼女は非常に巧みに、このカラスの映像を館内にある八角形のギャラリーの形状に沿って映しました。実際のところ映像は1つのチャンネルですが、壁を3面使うことで3次元の空間を作り上げました。カラスがまるでワイヤーや木にとまっているように見えるわけです。

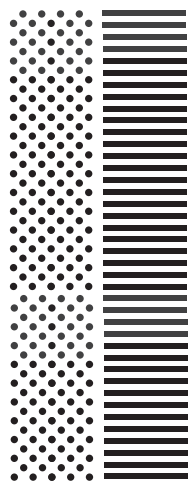
東芋さんは90羽全てのカラスのトレースを行い、描いたものをパソコンでスキャンしアニメーションを作りましたが、そこで非常に面白い発見をしました。おそらくこの屏風のカラスを描いた画家は、1羽のカラスをモデルに90もの異なったポーズを描いたのであろう、ということです。彼女のおかげで、我々が歴史ある作品をより深く理解することができたのは大変素晴らしいことです。

2つ目の映像作品は、16世紀の中国のキャビネットの「うつし」です。こちらは2組でとてもよく似ておりますが、同一のものではありません。東芋さんのイメージーション、そして創造性でもって、「Two」というタイトルの映像インスタレーションを作りました。スクリーンをキャビネットのすぐ後ろに置き映像を映しました。そうすることで現実と幻想が行ったり来たりするというような状況が作り出されるのです。

続けて同作品の写真になりますが、この扉の閉ざされたキャビネットの中で一体何が起こっているのかを示すわけです。これは部屋の写真で、横から、上からと様々な面から見ております。ここで映像を見ていただきたいと思えます。

そしてもう1つ、これは中国のコレクションにある象牙のアヒルです。1つのアヒルが全く同じ2つの部分に分かれています。東芋さんは先程のキャビネットに興味を持った理由と同じ理由で、この作品に大変関心を寄せていました。このアヒルの影の輪郭をトレースし、影の中に描きました。ご覧いただけますように、この絵はまさにアヒルの解剖図です。「生と死」あるいは「表面と内部」、といった風に1つの作品が様々な意味合いを持つと解釈しました。

そして3つ目の作品は、歌川広重の版画「月の岬」の写しです。広重の木版画には、半影、花魁のシルエットが半分見え、実際に動いている様子は見えませんが、床には器具があります。示唆的で非常に好奇心をそそられます。彼女は「一体何が起こって



るのだろうと」、また「もしこの障子を閉めたら一体ここで何が起こるのだろう」と考えました。映像インスタレーションを作るために広重のこの版画の空間を写しましたが、勿論この2次元の作品に彼の版画作品を追加していきました。

4つ目の作品は、可愛らしい2組の掛け軸の写しです。19世紀中ごろの、狩野派の40名ほどの画家達による作品です。トンボやチョウが描かれ、各自の署名や印があります。中には画賛を書いている者もいました。

東芋さんはこれを見て、昆虫達がこの画家達に保てられてはいけなく、彼らを自由にあげよう、ということでこのような面白い作品を思いつきました。「壁に掛かっている掛け軸を巻き収納箱の中に入れてしまったら、虫達は一体何をしているだろうか？彼らは箱の中で眠っています。掛け軸を箱から取り出し開けば、虫達は新鮮な空気を手に入れ掛け軸から羽ばたいていくのではないだろうか」と想像して、作品を作り上げたのです。

展覧会のために、彼女は何も描かれていない掛け軸を2つ作ってもらいました。寸法はオリジナルの掛け軸と同じで、表具もよく似たようなものです。この掛け軸に昆虫達の映像を映すことで、そっくりなものを作りました。これは動きのある作品で、空白の掛け軸とギャラリーの空間を動きで埋めていったわけです。

この展覧会では、東芋さんの既存作品も4点展示されました。これらはシアトル美術館のコレクションの「うつし」ではありませんが、何らかの形でわれわれのコレクションと関わるものであり、東芋さんが作り上げた「うつし」の例に当てはまるものです。時間の関係で詳しく説明することはできませんが、画像を見ていただきたいと思います。

2003年の作品「hanabi-ra」です。この花は葛飾北斎の版画から、カラスは先程の屏風から取り入れたものです。この2006年の「公衆便女」の色彩も、北斎の作品を模しています。「お化け屋敷」は「洛中洛外図屏風」と似たような構成です。映像の中の場面は、遠くから見る全体と、近くで拡大してみる細部の見え方を同様に示しています。他には、昨年「あいたいせいじょせい」を制作しています。

東芋さんは我々と皆様と、彼女の作品が写しであるのかどうか、委ねています。ご覧になった展覧会作品は、写しの差の度合いを示しています。直接記録やコピーもあり、より概念的なものもありますが、全ての作品は、現在を通じ有意義で興味深い形

で過去と未来を繋いでいるのです。

シアトル美術館の近現代美術のキュレーターは現在、国際交流基金が主催している現代美術キュレーターのためのワークショップに参加しています。彼女はシアトル美術館で初めてのファッション展「Future Beauty:30 Years of Japanese Fashion」という京都服飾文化研究財団の協力を得て行った展覧会を監修しました。現在は、来年開催予定の草間彌生展に取り組んでおります。この展覧会はワシントンDCにあるハーシュホーン美術館が監修されています。

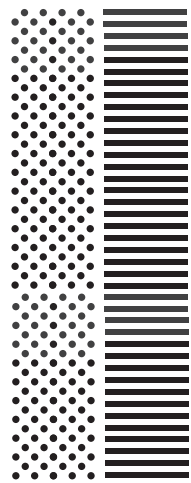
引き続き日本の皆様と協力し、シアトルの方々へ伝統から現代における日本美術を発信していきたいと思っております。ご静聴ありがとうございます。

◆第二部 パネルディスカッション

日本美術の海外発信について

島谷 では再開したいと思っております。本日は日本そしてアメリカから、日本美術の情報発信をする仲間が勢ぞろいしたという感じです。壇上にはおりますが、それぞれ皆さんリラックスしてお話いただければと思います。さて、第1部で私をはじめ日本文化が海外でどのように発信されてきたか、さらには現代アートというのが日本という枠では捉えられないというような話もありましたが、ある程度日本文化の情報発信に頑張っているのだというのは、皆様お分かりいただけたかと思えます。そういった展覧会がどのように開催されるかということ、また他の興味も皆様あるのではないかと思います。展覧会が開催されるにあたっての苦労、それから問題点について、これから少しお話を進めていきたいと思っております。

私の発表にもありましたが2000年以降、海外で大変多くの展覧会を開催してきました。しかし、企画だけがあってできなかった展覧会もたくさんあります。そういう意味で、海外で多くの展覧会を開催した実績があります、国際交流基金の伊東さんに、少しお話を伺いたいと思います。国際交流基金では大変多くの海外展を企画して開催されておりますが、1つの展覧会を開催するのにどれくらい時間がかかっているか、というところからお話を聞きたいと思えます。



伊東 展覧会の準備に要する時間は、展覧会の内容とか規模によっても変わってきますが、平均すると3年から5年ぐらいかけて準備しているかと思います。ただ、こと現代美術の展覧会に関しましては、5年はとても長い時間でして、5年後にはそのアーティストが全然違った作品を作っている場合もあります。現代アートは、少したえは悪いですけど、生ものとか旬なものですので、紹介するタイミングも考えながらやっていかなければならないかと思えます。

企画を始めるきっかけは、私どものほうから海外の美術館に提案する場合がありますし、逆に海外の美術館から企画が持ち込まれてくる場合もあります。アメリカとの間での美術交流で言いますと、ファクト・シート「日米同盟深化のための日米交流強化」に基づき、2011年から2015年までの5カ年連続で毎年1本、大型の美術展を実施するという5カ年計画を立てて実行したことがあります。先程林先生が紹介された、東京の1950年代～60年代をテーマにしたMoMAの展覧会「東京1950-1970：新しい前衛」展ですとか、サックラー・ギャラリーにおける「宗達：創造の波」展は、この5カ年計画の枠組みの中で国際交流基金が実施したものです。

展覧会を開催する上で一番こだわっているのは、相手の主体性・自主性を尊重するということです。日本からの押し付けではなくて、海外の美術館や関係者の意見をよく聞いて、われわれのほうはなるべく彼らの要望を満たすようにサポートをして、展覧会を共同で実施するというを常に心掛けております。展覧会にまつわる業務とか経費も分担して一緒にやっていくのが基本です。大規模な展覧会であろうとも、その基本は人と人との交流によって培われる相互の信頼関係に基づくものであり、人物交流のひとつの成果物として展覧会は成立していると私たちは考えています。

島谷 ありがとうございます。今、最後に話がありましたけれど、展覧会というのは人物交流の成果だとありましたが、組織と組織が展覧会をやるのですが、最終的には人と人で、誰が頼みにきたか、誰が担当するかによって展覧会ができたりできなかったりすることがございます。そういう意味で、アメリカ側の今日のパネリストを見ていただくと分かるように、みんな日本語が分かるのですよね。日本美術をやっている人は大体日本語が分かるので、私のように語学ができない人間もアメリカに行くと非常

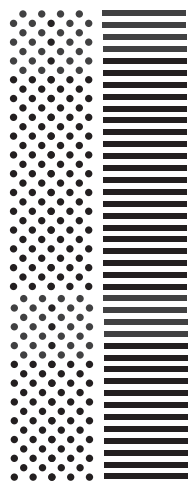
に居心地がいいという、そういう状態があります。では、次にMetのカーペンターさんのほうから展覧会の企画、それから時間のかかり方、大型展覧会の企画をされているようですので、その辺のお話を少し伺わせていただければと思います。よろしくお願いいたします。

カーペンター 勿論、伊東先生が言われましたように、すべての展覧会は少しずつ状況が違ってきます。他の美術館や個人のコレクションから作品を借りて非常に大きい展覧会をすることもありますがし、メトロポリタン美術館で、単に自分たちの所蔵品を使い新たにテーマごとに並べ替えて開催することもあります。

どれくらい前に展覧会の企画をするかということ、2021年10月29日に私がどこにいるか、というのは確実にわかっています。ということは、4～5年前からは少なくとも計画していきます。国際的な規模の展覧会をする場合は、通常2年前から本格的に動き出し、題箋やサインパネルなどは編集のために少なくとも3ヶ月前にはすべて入稿しなければなりません。展覧会図録に関する原稿は開催の1年前が提出期限ですから、これは日本の展覧会とは大きく異なります。いつも驚かされるのですが、私が日本の展覧会に3ヶ月前にエッセイを提出した際、日本側の皆さんは3ヶ月も前に受け取れた、と大変喜んでくださいました。

我々メトロポリタン美術館では、ニューヨーク地域の個人の収集家達から作品を借りて、プライベート・コレクション展を行うこともあります。歴史的にみても、メトロポリタン美術館にてプライベート・コレクション展の開催は、非常に珍しいことです。1960年代から70年代にかけて、米国の多くの収集家達が素晴らしいコレクションを作りました。ですが計算してみたら分かると思いますが、60年代から70年代に始めたとすれば、彼らはもう高齢で、亡くなっている方もいらっしゃるかもしれません。そういったニューヨーク地区の彼らのコレクションがメトロポリタン美術館に一部寄贈されています。

約2年ごとに、メトロポリタン美術館が所蔵する個人コレクションと従来からの所蔵品をもとに、今後の個人コレクションの収集計画を立てています。このようにして、個人のコレクションが我々の収蔵品を補完する形となり、皆様にお見せすることができるのです。



メトロポリタン美術館は、ボストン美術館やフリーア美術館と比べ、日本のコレクション・ギャラリーを建てたのがかなり後でした。1975年にハリ・パッカーのコレクションを加えるまで、我々は純粋な日本美術の作品は持っていなかったのです。

そしてちょうど去年、メアリー・グリッグス・パークのコレクションを300点寄贈いただきました。恐らくこれによって、日本美術の歴史全体について数回に分けて順番にお伝えできるものと思います。後でお話いたしますが、現代と前近代の日本美術をどう並べるか、メトロポリタン美術館のとても複雑な所蔵品とどう統一していくか、今日来られている先生方がお話しされていますように、これも大変面白い議題です。

展覧会の費用についてですが、展覧会にどれだけの経費がかかるかは一概には申し上げられませんが、もしメトロポリタン美術館の所蔵品だけで展覧会を実施する場合、題箋・パネル・新しい展示具やケースの設置など諸々含めて5万ドル以下としています。しかし、もし日本から作品を借りる場合には、新しく展示ケースや造作壁を作る必要はないのですが、海外輸送費がかかりますので経費は約10倍、20倍にもなる可能性もあります。

島谷 概ねアメリカのほうが仕事の分業化がされていると今日お聞きの一般の方はお思いでしょうけれども、アメリカのキュレーターのほうが、資金の獲得などを託されている部分がありますので、意外に総合的なことを理解した上でキュレーションをしている。日本でいう学芸員と、アメリカでいうキュレーターの違いというのが大きくありますので、日本語を英語に置き換えればいい、英語を日本語に置き換えればいいという部分と、若干違いがあるので、その辺の理解はしていただく必要があると思います。

今ジョンさんがおっしゃったように、アメリカは寄付社会というのがかなり確立したところがございますので、どのコレクターとどう付き合っていくかというの、非常にキュレーターの大きな仕事の1つでございます。

その点における日本の事情を申し上げますと、私が一昨年まで在籍していた東京国立博物館は、創立142年になりますが、その間に3,000人あまりの方から寄贈いただいております。東博の収蔵品の約4割が寄贈品です。4割がどのくらいの数字になるかと申し上げますと東博のコレクションは約11

万件ありまして、点数にすると90万点、そのうちの4割ですから、大変な数が寄贈品になります。つまり、日本に寄付文化が無いということでもないのです。

それに比べて九州国立博物館というのは、まだ開館して11年でございますので、コレクション数は言うのも恥ずかしいぐらいの数で、まだ600点に届かないような状況ですが、良い作品を大いに増やしていきたいと思っております。

次のパネリスト、白原さん。今、根津美術館のキュレーターをやられておりますが、その前、シアトルのキュレーションをやられておりましたので、両方の立場が分かるということで、今日はどういう立場で答えをしてくれるのかなというのが、難しいのですが、双方の考えが分かるので、両方の展覧会の、大きな違いというところがあるかと思えます。

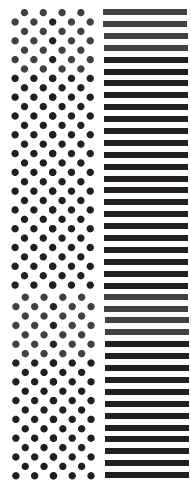
先程ジョンさんが、日本は3カ月前に原稿を提出したら、非常に喜ばれたということをおっしゃっていました。と申しますのは、多くの学芸員が多忙を理由に原稿を出さないというのが常態化しております。日米で何が違うかということ、契約社会であるかないかということです。日本は契約社会ではないので、遅れても契約していないのでいいのではないかと捉えたり、学芸員になった瞬間に、大先生になったような気持ちになっているという部分があるのです。

アメリカのフィラデルフィアで池大雅の展覧会を開催した時に、原稿執筆の依頼ありましたが、締め切りが1年前なのです。1年前に3,000ワードで、画像の掲載許可も取り準備したら、いくらお支払いますという。それに間に合わなかった場合は、この限りではありませんということが、契約書にびっしり記載してあるのです。

日本風の感覚では驚きます。日本では、原稿料がいくらですと原稿を執筆しますということ、契約書にしないものです。締め切りも、私は必ず守るのですが、守らない人がほとんどであるという現状からいうと、驚かされたということをおっしゃって、白原さんにバトンタッチします。

白原 白原でございます。どのようなお話をしたらよいかと思っていたのですが、今、島谷さんからのお話を伺って、まずアメリカと日本とでの展覧会の開き方の違いを、ごく簡単に自分の経験からお話させていただきたいと思っております。

島谷先生より、原稿の締め切りが1年前だったというお話がありました。私がシアトル美術館に勤



めております時に、2007年に神戸市博物館の展覧会「西洋を夢見る日本」をシアトルで開催し、神戸市博所蔵の140件の南蛮美術、紅毛美術を、シアトルに運んで展覧会をした際も、図録に掲載する論文原稿の締め切りは1年前でした。

そうしましたら神戸市博の学芸員からお電話をいただき、「年月日を展覧会の開催日と間違えたんですよね?」「いえ、1年前のこの日が締め切りでございます」、「まだ何も考えていませんよ」という会話がありました。

そのように、展覧会の図録というものへの考え方も全く違まして、欧米で出す図録というのは、ハードカバーで、価格もかなり高いものがございます。ソフトカバーが出る場合もありますが。その高価な本が大学での教科書にもなりAmazonを通して、ずっとその後も販売されます。単著として息が長いこと、また日本の2000円、2500円でお持ち帰りいただける、いいかえれば、知的経験をした日の記念に買えるというようなものではないことに、大きな違いがあるのではないかと思います。

ことほどさように、アメリカでの展覧会の準備は、時間も、お金もすごくかかるもので、学芸員はファンディングを含めて、先程お話がありましたが、お金集めをすることから始めますので、大きな展覧会、私の場合、神戸の展覧会は、作品を他の展覧会に出品しないお願いを含め、5年かかりました。

ファンディングでは、担当学芸員であった私は、館長と共に、USBと小さなコンピューターを持ち歩いて、5人、10人、人が集まったらコンピューターにUSBを挿して展覧会のプロジェクトをお話して、お金を寄付してくれる方や、いろいろなサポートをしてくださる方をお願いをいたしました。

しかし、この神戸の展覧会は、シアトルでしか開けませんでした。これは日本の文化庁の規定より、国指定の作品を年間60日以上展示することは難しいという制約があったからです。

シアトル美術館とすれば、できれば西海岸のシアトルと、東海岸のどこかでやりたいと考え、実際に手を挙げてくださった美術館もあったのですが、できませんでした。

なので、こうした伝統美術の展覧会は、費用対効果が難しいということでもあり、神戸展のためにシアトル美術館は1億1000万円を集める必要がありました。

その後、私が日本に帰ってきた直後ですが、シア

トル美術館の日本・東洋コレクションの展覧会（「美しきアジアの玉手箱」）を日本でやりましょうと読売新聞社さんからお話を頂戴しまして、約百点を運び、今度はサントリー美術館を皮切りに、全国5カ所で開催することになりました。

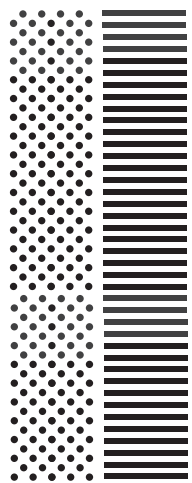
日本にある作品の公開日数に規制があるのとは違い、海外にある日本の作品を何日間展示するかということについて、日本側からの制約はありません。5カ所の展覧会ですから合計すると何日間になるかは、日本の基準からすれば基準を超える日数です。

しかし欧米では、1年間のうちの60日というカウントではなくて、3年間で5年間ぐらいのスパンの中で、3カ月ぐらいならいいだろうというように、ベースになるタイムスパンが違います。これを1年に換算すれば、実はそんなに大きな差は無いことになります。欧米の美術館のコンサバターが巡回展の事情を認め、学芸員がその後の展示を控えることで、日本での巡回展ができたわけで、こうした考え方も随分大きく違うのではないかと思います。

ところで、展覧会図録ですが、この日本での展覧会の時、最後の原稿は開始2週間前ぐらいに編集者に渡すことになってしまいました。それでも開催初日に間に合いました。日本の印刷製本技術の素晴らしさと同時に、2、3週間前で間に合わせてしまう日本の状況に、展覧会の組み立て方の違いを、つくづく感じた次第です。

島谷 ありがとうございます。今のようにパソコンを使うようになったので、2週間前、それ以前ですと、やはりひと月前には入稿しないと、初校、再校ぐらいまでやらないと真っ赤になって、ひどいものになるということなのですからけれども、ある程度完全原稿ができていれば、2週間前でも間に合う。原稿が遅い人は、校正が出た時に絶対に手を入れますよね。だから出版担当の人が非常に苦労するというのが、日本での常識ですが、アメリカでは通用しないということになろうかと思います。

今、白原さんから会期の話が出まして、それは問題点のところ議論しようかと思っておりましたが、ボストン展は帰国展ということで、東博を含めて何カ所か、会場を巡回させていただき展覧会をやりました。その時もやはり1年間に換算しますと、驚くぐらいの日数を公開してしまいましたが、国内の作品ではないということ、それから3年、5年単位、ボストンで考えると、前後を含めて10年ぐらいで考えるというような対応で、それが実現したと



ということで、日本の皆様には、良い里帰り展をご覧いただけただのではないかと考えております。

翻って日本でそれが可能かというのは、やはり文化庁、国の方針次第です。文化庁はある意味、指定品の保存・活用ということを中心しておりますので、指定品以外については所有者責任で、何かあったらクレームを付けるけどどうぞ、という場合がままありますが、このことがこれからの課題かと思えます。

展示制限のことを考えると、アメリカ、ヨーロッパの展覧会は、大体3カ月スパンです。2カ月目、3カ月目にたくさんお客さんが来て、展覧会がうまくペイできるというような考えですが、日本美術の展覧会ですと大体6週間しか開催できない。だから3カ月の展覧会を開催するということになる、展示替えをしながら、倍の作品を持っていかなければいけない。つまり1回の展覧会をヨーロッパに、アメリカに持っていく、そういうことを考える場合は、倍のものを用意する必要があるということで、ひときわ大変です。

日本美術特有の良い環境で展示制限がある、これは紫外線の問題その他いろいろあるのですけれども、そういう脆弱（ぜいじゃく）であるというアジア美術の特性が、マイナス面を出しているのではないかとすることは考えられます。

一方において、例えば東京国立博物館の松林図屏風のように、展示制限を逆手に取って、正月しか展示しませんというふうにすると、正月2日、3日、4日には、それを目的にたくさんの方が来るというような形にもなります。例えばMOA美術館の紅白梅図屏風もそうです。そういうやり方で、特異性を出すというやり方もあろうかと思えます。

続きましてサンフランシスコのミンツさん、展覧会について、サンフランシスコというのは日本人の関心も高く、日本美術への要望も多いところでありますし、いろいろなコレクターもいると思いますが、今まで経験された展覧会でご苦労なされた点であるとか、先程から話題にしている期間、どれぐらい準備するのか、さまざまあろうかと思えます。自分のコレクションの場合と、外から借りる場合では違いもあるかと思えますが、お聞かせいただけますでしょうか。

ミンツ メトロポリタン美術館よりかは準備に時間をかけません。日程は2年ぐらい、理想は3年前ですが、2年前までで大体決まっています。何を展

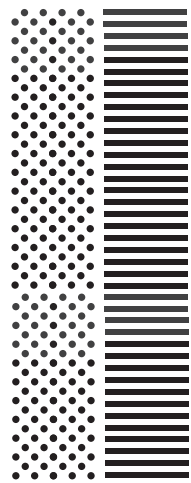
覧会でやるのかということが分かっている、出版物にいたってはもう少し早めに動いていきます。全てのアメリカの出版物がそうですが、予定の1年前が締め切りになっています。

出版物については、かなりのエネルギーを費やしてクリエイティブなデザインとするために取り組んでいるからです。デザイナーにコンテンツ全てを提供し、長時間かけて出版物のイメージを作り上げてもらいます。

展覧会のプログラムですが、サンフランシスコはとりわけ観光都市であり、アメリカを訪れここへ来る一定の日本人観光客がいること、彼らの多くが日本美術のコレクションを見たいと関心を持っていること、を考慮しています。ですが、他のアジア各地から来る観光客もまた、ここがアジア圏の美術館の作品を持つ大きなアジア都市であると思っているのです。したがって彼らは、中国・東南アジア・韓国のコレクションを見に来ています。展示をしていく上で、私達にはこれら各アジア文化に平等に重きを置き、平等にその存在を提示する責任があると思っています。そのため、4回のうち1回は日本の展覧会、という感じで実施しています。実際に、日本の美術や文化には大きな関心が寄せられていますので、たくさんの方が日本美術展に足を運んでくださいます。日本美術の展覧会は来場者が多い一方、他のアジアの文化や地域の展覧会ですと、来場者がとても少なくなることがあります。なぜそのようなになってしまうのか、なかなか説明が難しいのですが、一般的に、アメリカの人々は日本と日本文化に対してもともと関心を持っています。だから、どんな内容でも日本美術展を見に行こうと足を運ぶのではないのでしょうか。

ちょうど今、田中功起さんが2年前のヴェネツィア・ビエンナーレで披露した作品の一部を取り上げた小規模な展覧会をやっています。非常に難しい作品なのですが、驚くほど人気があります。大多数の来場者が自然に興味を持つものではないですが、彼が日本人であり、そして日本の最先端だということを皆様ご存じなので、お見えになります。しかも安定した動員数になり、そうした安定的な実績を上げていることが、日本美術展の強みかと思えます。

島谷 サンフランシスコアジア美術館というのは、とても良い美術館で、私も何度も訪問していますが、上手く建物を使って、特別展と通常の展示を振り分けている博物館でございます。



サンフランシスコというのは日本人に馴染みがありますが、サンフランシスコとシリコンバレーが非常に近いという1つの特徴がありまして、シリコンバレーというと、アメリカの、言ってみれば今時代の富裕層が住む地域でもあるので、作品のコレクターが増えてくる。コレクターが増えてくると、作品を預けてくれたり、寄贈いただいたりということで、違う意味の苦勞が、アジア美術館にはあるのではないかと思います。2年から3年程かけてやるということで、自前の作品と、収集する作品では、大きな違いがあるのではないかと考えております。

日本でもこれは同様でして、自前の作品については1年前に、1年間の展示計画を策定するような形で、現在は通常どこの国立博物館でも進めています。昔、独立行政法人化前の国立博物館は自転車操業でして、大体4カ月前から5カ月前までの展示計画しか立てられず、1年間の展示計画はほとんど立たないような状態であっても、十分やってこれたということがあります。それだけ博物館、美術館に対する地域、世界の関心が強くなったということが言えるのではないかと思います。

次に、林先生は大学の先生という意味で、自前の作品を持って展示をするということではないのですが、現代アートの展示、企画に携わることがままあると思いますので、日米の違いであるとか、そういった点でお話をいただければ。お願いいたします。

林 僕はキュレーションという経験はあまり無いです。1つ大きなプロジェクトで関わったのはそれこそ国際交流基金のプロジェクトで、「アジアのキュビズム」という展覧会が10年ぐらい前にあって、その時には日本の国立近代美術館、韓国の国立現代美術館、シンガポールの国立美術館の3館共同企画で、それに外部キュレーターとして関わって、チームでやりましたけれど、これはある意味とても面白い経験でした。

全部で3年ぐらいかけてやったと記憶し、それ以上ということはないと思います。3年ぐらい前から、まず集まって議論をして、どういう材料があるかということを経験しつつ、誰もやったことがないリサーチだったので、基金の援助で3館のキュレーターとわれわれが混ざって、アジア各地を旅して、それこそコレクターのストレージからミュージアムのストレージまで全部のぞき込んで、キュビズム的な作品があるかどうかということから始めました。

結果として、展覧会そのものの質がどうだったかということはさておいて、とても面白かったのは、今日の議論の前提になっている日本と海外というような単純な枠組みではやはりもう不十分なのだという感想を持ったことでした。キュビズムという1つの西洋の動向がアジアに来た時に、それぞれのロケーションで、どうも違った受け取られ方をしている、消化の仕方も違うし、時期も違う。複数のロケーションでの違い差が見えてくるところがあります。

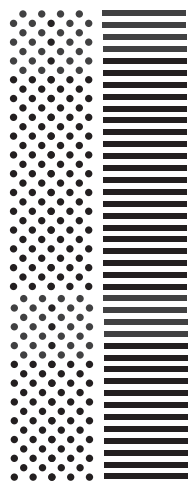
当然その中に日本のものも入っていたわけですが、日本の現代美術ということ、この場合は近代ですけれども、見せていく時に、そういう複数性の中で見せていくという考え方もあるのだということに気付かされた展覧会でした。

日本的なものを見せていくというよりは、それぞれのロケーションの中でどういう違い、どんな違ったふうに見えるか、それを比較することによって日本の状況というのが浮き彫りになってくる、そんな感想を持ちました。

先程から話題になっている、展覧会に向けての時間的なフレームのことに言え、出版に関して言うと、カタログ・エッセイの締め切りは、たしかにMoMAの場合、1年前でしたね。ボストンの「In the Wake」展の時は、かなりギリギリまで待っていただいたと思いますが、それでも3カ月か4カ月前には提出していました。日本とは全く違う時間感覚で全てが動いていると思います。

それは、カタログのデザインに時間をかけるということもありますけれど、もう一方で、広い意味での出版文化の違いというものもあるように思います。英語の出版は、基本的に「コピー・エディティング」というプロセスがすごく丁寧なのです。コピー・エディティングというのは、書き手を決めて全体のコンセプトや配置を決めるエディターではなくて、実際に文章に手を入れる作業です。言葉の選びやフレーズも含め、読みやすいように丁寧に直しを入れていく作業です。日本語でいう校閲・校訂に近いけれども、それ以上に踏み込んだ作業です。このコピー・エディティングが、アメリカのミュージアムも出版社もとてもしっかりしています。

自分の経験で言うと、1年前に原稿を提出した後のコピー・エディターとのやり取りの中で、多くを学べましたし、とても良いプロセスを経験させていただきました。ボストンの時もそうでしたけど、コピー・エディターとのやり取りの中で、自分の考えていたこと、言いたいことがさらにはっきりしまし



たし、文章も良くなりました。

そのやり取りは日本の出版文化の中にはほとんど無く、編集者はあまり文章をいじるということをしなないのです。アメリカは伝統的に、コピー・エディティングだけではなくて編集権がすごく強く、カタログだけではなくて、一般の小説とか『ニュー Yorker』などの雑誌もそうですけど、編集者の権力がすごく強い。どんなに著名な作家に対しても対等の関係で直すということをやると印象がありますが、そういう文化は日本にはない。

だから日本の人が英語でものを書くとか、自分の書いたものが英訳された時に、編集者やコピー・エディターがたくさん直してくる。そうするとカチンときたりするのですが、そうではない文化なのです。それがすごく僕には気持ち良くて、いろいろととても勉強になったという記憶があります。

島谷 どうもありがとうございました。予想以外の返事も返ってきたのですが、両国によって美術を担当している人同士でもそういう意外な経験をするといい例だと思います。日米は比較的分かり合えていると思いつつも、実はお互い分かっていないこともあるというのは、非常に驚きです。

午前中の ADC、美術対話委員会で議論したところで、アメリカの年度開始は 10 月だということを今日聞かして、えっと思ったのです。知っている人にとっては当たり前ですが、多くの日本人が、えっと思ったのではないのでしょうか。そういうところもあるので、まだまだ相互理解は、これだけ仕事をしていてもあるのだなというように思いました。

この ADC の会議も予算があって開催していることですが、何月に開催するかというのは、予算残額とか、予算をどう工夫して執行するかということもありますし、予算が潤沢であればそういうことを考える必要は無いのですが、文化予算というものは本当に限られた予算でやっております。ことに日本は、先進国の中では文化予算が非常に少ないと言われており、文化庁の予算も 1,000 億円程度でして、増額すると言いつつも、結局実現できなくて今日に至っております。

先程のシンガポールのナショナル美術館。シンガポールというのは、ご存じのように小さな国ですけども、そこに美術館、博物館がものすごく密集して整理されておりまして、昨今古い裁判所であるとか、そういう建物を使って改装しながら、いい美術館がどんどんできているところでございます。

林先生がやったキュレーティングというのか、調査をして、展覧会を構築するというのは、ものすごく私たちにとってはうらやましいことで、なかなかそれができない。時間とお金がかかるので、それを認めた国際交流基金というのは素晴らしいと、今話を聞きながら思いました。

大体展覧会というのは、名品、知られている作品を集めて展覧会を開くというタイプのひと、名品は 1 点でいいから展覧会を構築するというひと、自分で調査した作品をやるというパターンがあります。昔はどのようなタイプでも良かったのですが、昨今はいずれにしてもノルマというものが求められております。

特に私共が所属する国立文化財機構などは、国から「お前のところは収入が見込める組織なので、いくら稼ごなさい」ということを言われます。ちなみに東京国立博物館ですと今 6 億 8000 万円、九州国立博物館ですと 1 億 9200 万円儲けなさいという。本来稼ぐことが得意な集団ではないところに、そういうノルマがあるというので、少し愚痴を言わせてもらいましたが。

先程の白原さんは 1 億 1000 万円を集めて展覧会を開催したということなので、その展覧会を開催するためにそういうファンデーションなどから、基金を集めていかななくてはいけないというのは、本当にアメリカの辛さだろうと思います。交流をやる過程において、どれだけ日本で、金銭的な援助は難しいにしても、作品の対応などをやっていかなければいけないというのを、そういう苦勞を聞いてつくづく思う次第でございます。

最後にと申しますか、まだ話は続くのですが、次はシャオジン・ウーさんのところですね。今日美術対話委員会で来ている人たちの博物館、美術館の中で、唯一私が行ったことがないのがシアトルです。すみません、申し訳ないです。シアトルは行ったことがないですが、先程映像を見ながら、行きたいと思いました。

シアトルに関して、先程も白原さんからファンドレイジングをはじめとする話がありましたけれども、ウーさんのほうからも展覧会のお話しをお聞かせください。白原さんの時とまた変わった部分があるかと思つたので、最近の企画は先程紹介していただきましたが、それにかかる期間だとか、そのような点で、お話をいただければと思います。お願いいたします。

ウー 私は2012年にこのシアトルアジア美術館に加わり、その2ヶ月後に現館長が就任しました。そのため、私達は何と申しますか、新人でありますので、何か新しい取り組みをすることから始まったわけです。

先程のプレゼンテーションでご覧いただいておりますが、シアトルアジア美術館の日本ギャラリーで実施した数々の現代美術展をご紹介しました。ですが、これらは過去にそれほど多くはやってこなかったのです。伊東先生が現代美術について先程おっしゃっていましたように、5年間も計画にあてることができないのです。現在開催している束芋展ですが、これは2年間でした。

彼女に会いに2年ほど前に軽井沢へ行きました。通常、彼女は大体1年から2年ぐらいかけて1つの作品を制作します。ですが今回の展覧会のために、1年半で新作を4つも作りました。彼女も彼女自身の記録を更新したということで、とても大変であったと思います。彼女にはたくさん苦勞をかけてしまいました。

また、私達は、青島千穂さんの展示のために、5チャンネルの新たな映像作品を発表しました。

村上隆さんのスタジオに行き、千穂さんにお会いした際に、彼女がこれまで描いた200以上の作品を拝見しました。また、私達はニュージーランド出身のアニメ技術者の方ともお会いしました。

8月に打合せを行い、翌年の5月にこの展覧会を開催しました。ですが、この展覧会が始まるまでは、彼女自身も仕上がりを見ていなく、私達は2週間、ギャラリーでアニメーションとサウンドの最終チェックをいたしました。そしてニュージーランド・ロンドン・日本からのチームがシアトルへ来て、一緒にこの素晴らしい作品を作り上げたわけです。シアトルの方々はこの作品を大変気に入ってくださいました。

このような類の現代美術展は非常に素早く作業がなされます。また、アメリカ国内の全てのキュレーターと同様に、やはり予算や資金調達の面で苦勞しました。ですが、この展覧会は多額の予算を使うことなく実施することができ、とても素晴らしいことであったと思っています。

島谷 素晴らしいことだったという展覧会が多くなればいいと思います。概ね日本美術は、ファンドレイジングをしないとなかなか開催できないのがアメリカの美術館の実情だと思っていますが、大体そう

いう考えでいいですよ。

「日本美術は」というふうに今申し上げたのは、各美術館によってファンドレイジングというか、基金がありまして、その基金から生まれる果実を、展覧会に使っていいということが所々あるのです。それが美術館全体にファンドレイジングされているのか、どの部門にファンドレイジングされているかが違うようでして、例えば、これは秘密情報ではないと思いますが、フィラデルフィア美術館ですとインドセクションにはそういう予算が潤沢にあるので、展覧会をやる時に苦勞しないというのを聞いたことがあります。確かそうですよね。

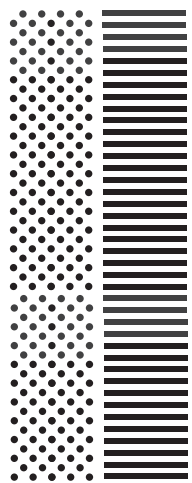
日本美術のセクションで、それだけ予算が潤沢にあるということを聞いたことがございませんで、寄付文化をもう少し進めて、アメリカだけでなく日本でもそうですが、そういった基金というのが、しっかりあることが望ましいというふうに思っています。

ウーさんの話で、館長が替わるのが、事新しく言われたような気がしますが、日本の、聞いている皆様は、館長が替わるのは当たり前だろうという気がしませんか。何年かしたら、3、4年したら、館長は替わるものだという。日本はそれが当たり前なのですけれども、アメリカは違うのです。ヨーロッパも違うのです。40歳ぐらいで館長になって、60何歳とか、70歳まで館長を続けるというのが、特にヨーロッパは多いのです。だから館長になる人と、ならない人みたいなのがあります。

先程シャーマン・リーという、これはクリーブランドの名物館長ですけど、私にとって、シャーマン・リーはクリーブランドの人というイメージがあったのですけど、実はシアトルの人だったというのが分かって、これもショックだったです。

館長がポジションを変えながら移動していくというのが、欧米的考え方、特にアメリカ的な考え方で、イギリス、カナダ、アメリカ国内というので移動していくということがままあります。現在のPMA、フィラデルフィア美術館の館長は、クリーブランドから移動していると伺っています。それでいろいろな情報交換をしながら、われわれとも仕事と一緒にできるという状況です。

館長の考え方で、キュレーションも展覧会も多く移行していくというのがアメリカの考え方で、日本は、なかなか館長の裁量で何ができるということは無いわけですけども、それにしても考え方とか取り組み方が変わっていかざるを得ない、よりお客



さんのために、職員のために、物のために良いものはないかというのは、方策を考えているところでございます。

いろいろ苦労話も、もっと聞くと面白いのですが、これから限られた時間なので、アメリカにおける、日本美術の発信をするための問題点というところを、聞かせていただきたいと思います。先程は期間の問題、展示制限の問題というのが出ましたので、これについて答えが出ない状態を、議論しても切りがございませんので別の切り口で議論したいと思います。

例えば美術研究者で、学芸員の数が減少しているとか、海外展のアーカイブ、実際いろいろ展覧会を開催しているけれどもその情報が得られないとか、保険の問題であるとか、サイテス、ワシントン条約の問題であるとか、様々な情報発信で苦労しているとか、いろいろ案件があろうかと思いますが、それを、それぞれの立場で今一番これが困っているという事例を聞かせていただいて、今日の聴衆の皆様とも共有して、これから日本からの情報発信には何を考えていけばいいのかというのを、一緒に考えていきたいと思っています。

今度は逆にウーさんのほうからこちらに話を進めたいと思いますので、ウーさんの考える日本美術の情報発信のための問題点、一番大きいものがありましたら何か発言いただけますでしょうか。

ウー 私は日本の美術館と直接仕事をしたことはないのですが、最も難しい点は、日本のコレクションや組織へのアクセスかと思っています。

例えば、もし日本から作品を借りて展覧会を開くとなると、その担当者に接触することや、どのような人と展覧会の話を始めたらいいのか、ということが容易でないのです。

次に、貸し借りの交渉です。4週間の展示のためだけに多額のお金を払い、借りるためにたくさんの努力をする、というのはアメリカの美術館にとって割に合わないですね。日本美術展の実施を試みる上でそういったことが妨げになってしまいますので、これは本当に難しい問題です。

島谷 担当者への接触というのは、国内外、両方ということですか。アメリカ国内、それから対日本という。

ウー 日本側です。アメリカでは全てのキュレー

ター情報をウェブサイトで得ることができますが、日本ではそれほど多く情報が得られません。とある地方の美術館において、いったい誰がキュレーターなのか、そしてどのようにしてその方と接触をしたらいいのか、というのが簡単ではありません。友人の友人の友人に聞いて、ようやく紹介してもらえるということもあります。

島谷 それはアメリカ側からのコレクターへの接触だけではなくて、日本でも全く同じことです。このお寺もしくはこの神社は、このコレクターは、誰に話をしたら作品が借りられるかというノウハウを、誰が持っているのかということを知るのが一番大変です。それはアメリカ側からだけではなくて、日本側からもそのノウハウはなかなか難しいので、それを知っている人にどう接触できるかというのにかかってくるわけです。

比較的それがアメリカで上手なのがフィラデルフィア美術館で、誰に依頼すればどう動けるのかというのが分かっているのが、狩野派、光悦、池大雅というふうな、割と良い展覧会ができていっているのは、そういうところがあります。

というのは日本側のコレクターで、今日、麻生会長が来てくださっていますけれども、英語ができるトップの人は非常に少ないのです。そのため、アメリカ側からリアクションがあった時に、それだけで尻込みしてしまうのです。日本の美術館・博物館から交渉があったら、内容を聞いて返事をしようと思うのですが、英語ということだけで「結構です」というような場合が多く、そういう言葉の問題もあろうかと思っています。情報発信に、逆の意味のバイリンガルで、発信しなければいけないという課題もあるのですが、日本側に英語ができないという点も、大きな点だろうと思います。

例えば神社の場合は神主さん、宮司さんに言うのがいいのか、宝物担当の方に言うのがいいのか。個人コレクターの場合は、その方に話をするほうがいいのか、その方のところに入出入りしている道具屋さん、美術商に話をするほうがいいのかという。そのコレクターによって全く違うのです。

だからアメリカ側から情報を得ようとするのはとても難しく、その展覧会の質にもよりますが、文化庁と連携するか、東京国立博物館と連携するか、京都、奈良、九州の国立博物館と連携かという形で、展覧会を構築していくというやり方が、一番 clever なやり方かなと思います。日本美術の情

報発信には、われわれの協力は本当にやぶさかではないので、逐一相談していただければと思います。

林先生は、展覧会を自ら構築されるということはなかなかないと思いますけれども、日本アート、現代美術を、アメリカに今2つ目の波が来ているということをおっしゃられました。これを継続的に波として流していくためには、何が必要なのかということをお話しいただけますでしょうか。

林 様々な問題がありますが、今話題に出た言葉の問題についてまず言うと、やはり日本語という言語が、いまだにハードルとして存在しているというのは厳然とした事実としてあって、その壁をできるだけ低くしていくことは重要だと思うのです。

その意味で、私に関わって MoMA から出した批評のアンソロジーは2012年に出版しましたが、あれは反響がすごく大きく、アメリカの大学院生、アメリカだけではなくて世界中の大学院で、日本の現代美術に興味を持っているのだけど、まだ日本語がそれほどできないという学生たちには大きな意味を持ったと思います。どういうことが問題なのかということが、あれを読むことでいろいろと分かる。実際にあれ以降、私の身近なところだけを見渡しても、論文の調査で何年か滞在して帰っていく学生が増えているわけです。

つまり論文を執筆しに来日する、調査のために来日する人たち、あるいは海外にいて専門的な研究に就きたいと考えている人たちに対して、日本側は往々にして、日本美術について書くのだから日本語はできて当たり前、できないなら最初から面倒くないという態度から入るんです。それを理解できる部分もありますが、そこは多分もう少しフレキシブルに考えなくてはならなくて、今英語で、日本の戦後美術だけではなくて前近代のものもそうだと思うのですが、ちょうどミドルクラスというか、中間的なものがない。アマチュア向けの入門書があって、かたや専門家が書く本もある、ところがその中間層の、日本のことに興味を持っていて、すでに初歩的な知識はある、だからもっといろいろ深く知りたいけど…という人に対する出版物がほとんどない状態です。

われわれが西洋美術をやる時に、どうやって興味を持って、関心を持っていったかということを考えてみると、やはりそういうものが豊富にあったから、セザンヌに対しても、ピカソに対しても、マチスに対しても、興味を持てたと思うのです。

あらゆるレベルにおいて、日本語で西洋美術に関する紹介本というのが、たくさん出版文化の中にあつたということがすごく重要で、同じことが、日本美術についての英語の本でも起こらなければいけないと思うのに、入門書と専門書だけがあつて、間のところがごそつと抜け落ちているというような状況で、これを手厚くしていかなければいけないのかなと思います。

そういうことによって、日本の美術に興味を持つ人が、大学生レベル、それから大学院の入門的なレベルのところの人が増えてくる。関心を持ってくれる。そこから日本語をさらに磨きをかけてみようとなっていくと良いと思います。

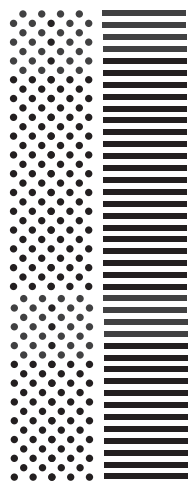
もう一方には、彼らが日本にやってきた時に、専門的な日本語をトレーニングする機関が日本にはまだ少ないことも問題です。今横浜のほうに、インテンスィブに日本語を教えるプログラムがあるのと、あと外大がそのようなプログラムを持っています。文化庁の奨学金などで留学生（研究生）が来た時に、半年、外大の日本語プログラムで研修をして、それから他の大学に移ることがよくあるのですが、それだけではちょっと足りないと思うのです。

高度な日本語運用能力を高めるカリキュラムというプログラムが、日本の中にもっと増えていかなければいけない。そのことによって継続的に、日本の美術への関心ということを持続していくということが、多少は可能になるのではないかということです。

もう一方には逆に、今島谷館長がおっしゃった、こちら側の英語のコミュニケーションに対する、ある恐れというか、Fearがあつて、それはそれで何とかならないのかなとも感じます。日本の学芸員さんたちに英語のメールの書き方ぐらいを、どこかでもう少ししっかりとトレーニングできるような仕組みができないものかと思います。

それは学生とのやり取りにおいてもそうで、私は今、大学院でも教えていますが、海外の学生たちは、自分がネイティブであるか否かにかかわらず、入学前から遠慮なく英語で直接メールを送ってきます。あなたのところのプログラムに興味があるのだけど、どういうことを教えていて、何ができるのかということ、積極的に尋ねてきます。全く面識も何もない時点でいきなり送ってきます。ホームページのEメールアドレスを見て。日本の学生からは、そんな問い合わせは来たことがないです。

要するに、一般的にコミュニケーションというこ



とに対して、すごく腰が引けているし遠慮がありすぎる。その部分は、もう少し改善ができるのではないかなと思っております。具体的に何をしたら改善ができるのかはよく分らないのですが、それは何とかかならないのかなと思っているところです。

島谷 日本人の学生のコミュニケーションのなさというのは、今日お話していることとは別の意味で、大きな問題があると思っています。今の人たちは、何でもメールで済ませれば良いと思っているので。

われわれが若い時には、展覧会のことに関する、何も面識がない時には手紙を出す。手紙が着いた頃、2、3日を見計らってお電話をする。「会ってくれませんか」というアポイントメントを取って、それから伺って、会って、話が進むという、3段階の部分があったのですが、今は全くそういうことを知らない。それは見よう見まねで覚えたわけですが、「そんな面倒なことするのか。じゃあやめます。」と言われると、がっかりしてしまいます。

それはそれで置いておいて、英語の本を手厚くする必要があるというのは、非常に私もよく理解できますが、そのためにはそれを誰が書いて、誰が出版するのが、一番適切だと思いますか。

林 この間のMoMAのプロジェクトについて言えば、美術館主導ですごくうまくいったという感想を持っています。良かったのは、日本側とアメリカ側とから何人かが出て、一緒に本の企画から考えられて（アメリカ側では想定された読者にアピールする、あるいは美術館としてのミッションに沿うためという視点からいろんな意見が出されました）、それで内容が練れたということは、非常に良い経験でした。

一般的にアメリカの出版界では、日本よりもいわゆる university press、大学出版というのが盛んで、日本美術についても研究書は非常に多く出版されるのです。そこにはアメリカ独特の事情があって、アメリカの大学で教員としてテニユア（終身雇用権）を取って昇進していくためには、業績として専門的な研究書を出さなければいけない。ところが、一般的な本を書く業績としてカウントされないということがあるので、そういう本を書く人はとても少ない。そのため、日本美術に対する入門書もあまり多くはないのです。

村瀬実恵子先生が書かれた日本美術史の概説がありますけれども、ああいう本は、今、少ないです。

そういう意味では、もうすでに大学あるいはキュレーターで職も保証されていて、功成名をなした人が、しっかりととした入門書か、それよりも少し高いレベルの、しかし専門書ではない「読める」本を書いてほしいなと思います。

あるいは日本の人が書いたものを、誰か向こうの研究者が翻訳をするなど。例えば、それこそ辻惟雄先生の、もう古典ですけども『奇想の系譜』など。今の若冲ブームを考えると、英語に翻訳されて出版されたら、ある一定の需要層には売れると思っています。

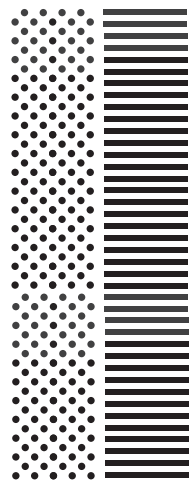
そういう、いわゆる日本でも古典的に読まれてきた面白い本を、英語に翻訳するプロジェクトみたいなことを、誰かが立ち上げてくれば、面白いラインアップが出てくるのではないかという気がします。

島谷 今の、辻惟雄先生の『奇想の系譜』という話が出ましたが、若冲は、アメリカ人であるプライスさんが発見して、日本に逆輸入の形で紹介したというふうに、まことしやかに言われていますが、実はそれより随分早く辻惟雄先生が『奇想の系譜』という形で、若冲だとか『奇想の系譜』に連なるような人たちの作品を紹介しているのです。プライスさんがそれを読んでから、あの葡萄（ぶどう）の絵にいったのかどうかというのは、私はご本人に確認しておりませんが、そういった本が翻訳されるというのはとても素晴らしいことだと思います。

あれは専門書のほうになるでしょうけれども、問題点は、やっぱり論文を積み重ねないとアメリカでは昇進できないことと、ドクターを取得していないと話にならないという、様々な課題があって、目標に向かっているために、中間的な部分ができないというのはあろうかと思うのです。考え方として、日本美術の情報を発信する際に、ハードカバーになるカタログの中で、そのような役割を示すというのが1つの方法かなというふうには思ったりします。

特に私が専門にしている「書」というのは、現代アートとしては注目されても、古い時代の書は、読めないということでみんな毛嫌いするところがあるので、アメリカで執筆依頼が来た時には、それが英語訳されるわけですから、出来るだけ協力はするようにしております。そういった部分も広がっていけばいいと思っています。

続いてサンフランシスコの場合は、アジアに目を向けるというのが1つの観点になっているという



のは、九州国立博物館がアジアに目を向けて、アジア史的観点から日本美術を見るというのと、比較的似たところがあるかと思います。その中で1年に開催する何回かの展覧会のうちに1つは日本美術の展覧会を開催するのですが、毎年日本美術の展覧会を開催しなければならないための苦勞、何を選定するかということもあろうかと思いますが、苦勞なのか楽しみなのか分かりませんが、ミンツさんのほうから、毎年選ぶ日本美術の展覧会について、どういうふうに決めるかということをお話いただけますでしょうか。

ミンツ できるかもしれない、できないかもしれない。難しいご質問です。というのも、私達は毎年、新しい展覧会の提案を聞いていきます。同僚や他の美術館のキュレーターから新しい企画が出てきます。自分達が持っているコレクションを見て、どんな強みがあるのか、将来的に何ができるか、を検討していきます。日本のカウンターパートとも話し合い、彼らが何をやっていて、どういったことがエキサイティングで新しいのか、そういうことについていろいろと情報を集め、観客を引きつけ語りかけることについて考えていきます。

日本で起きている全てのことでなく、私達の観客に響くようなことについてやっていきます。場合によっては、あまりにも範囲が狭すぎたり、私自身にとっては非常に面白いけれども、同僚が「いや、それは駄目だよ。そういうものをアメリカで見せても誰も分からないよ。」と言ったりします。従って、展覧会に来る方々、来てくださればいいなという方々のことを真剣に考えます。何を理解していただけるか、どこまでその人たちをお連れすることができるのか、世界で何が起きているのか、日本とアメリカでユニークなアイデアや新しいものを見方を求める人々に何が起きているのか、これを理解するためにどのようにしてインスピレーションを与えられるか、を考えております。

ですが、ひとつ日本語のことでお話ししたいこととしては、日本の大学院に通っていた時は日本語に全然自信がありませんでした。手紙を書きたかったのですが、「この人は偉い方なんだ、単に怖くて手紙が書けない」と思ったことがあります。本当に怖かったです。それは自分にとって大問題だったわけですが、今の若い学生にとってもそうなのではないでしょうか。「大丈夫です、手紙を書きます、もしくはメールします」こう言えるようになるには随分

時間がかかりました。これをするのは中々難しいことですが、ご指摘のとおりです。次の世代のために、必要な道具と必要な自信を提供する、自分たちはこういうことをやりたい、と言えるようになることが、彼らの成功のためには必要不可欠です。また、彼らは私達がしてきたよりもスピーディーにやらなければなりません。私は心配してばかりで、何年間も無駄にしまいました。ですが、遅すぎることはありません。「今日、手紙を書こう」、そういうふう to 思えばいいわけです。

私達はそういうふうにして、いろいろと長い時間をかけて、自分たちの展覧会の企画について話をしていきます。できるだけ1人でも多くの方に語りかけ、興奮させるものを与えられる展覧会を探し続けています。

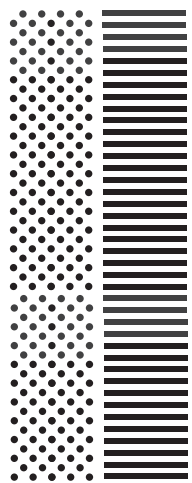
島谷 中での調整が大変だ、自分の意見も言わなくてはいけない、調整しなくてはいけないというお話がありました。

日本の展覧会とアメリカの展覧会の大きな違いは、スポンサーがついているか、いないかです。小規模な博物館、美術館はスポンサーがつかなくて、自前の展覧会を年に1、2本しか開催できないところがあるのですが、多くの国立館は、大体マスコミが共催して開催しているので、マスコミの意向も聞きながら進めていかなければいけない。マスコミの部分が、ファンドレイジングにつながる場所ではないかと思うのです。

展覧会の決め方、あり方というのは、難しい部分がありますけれども、白原さんには、両方経験しているということで、アメリカで、日本美術を研究する学生が少なくなっているという辺に焦点を当てて、ごく簡単をお願いいたします。

白原 アメリカにおいて、日本美術を研究する者が少なくなっている。学芸員も少ないかもしれませんが、それについてお答えしたいと思います。

林先生のおっしゃったことからすると、私は日本の人たちは受験英語の時に、「かっこ内に助動詞を入れなさい」という教育があって、その弊害というべきでしょうか、助動詞に至るまできちんとした英語を話さなければいけないというような意識を持っているのではないのでしょうか。完璧を期すあまり、話せる方でも話そうとしないというのが、アメリカを訪問する日本人に多い、またそれゆえに話さなくなることで英語が上達しないのではないかと思う時



があります。

話が脱線しますが、私の場合、アメリカの美術館の面接は5日間でした。5日間朝から、モーニングからディナーまでずっと面接です。2時間ごとに、いろんな人が私の目の前に現れ、さまざまな質問をします。日本語でも答えにくいような質問です。

その頃、私は今よりずっと英語ができなかったのですが、館長からは「日本美術のエキスパートとしてのあなたが欲しいのだから、自信を持ちなさい」とおっしゃってくださったことを覚えています。

そして、アメリカの美術館に就職できたことで、美術館のエディター（校正担当者）の仕事を知ったこと、また館から発信する文章に対する厳しいチェック機能の重要性を徹底的に教えてもらったことは、本当にありがたかったことだと思っています。自分が書いたテキストをまず真っ赤になるくらい修正され、エディターからは「アメリカに来てただで英語が学べると思えば、こんなに良い話はないわね」と言われ、私はエディターの部屋に通い、英語で作品を記述するための用語やその使い方を、1対1で教えられました。

こうした経験の後、根津美術館に職場を移してからは、題箋やパネルのテキストをバイリンガルにしましょうということになったのですが、私の厳しい校正に、最初、学芸員は戦々恐々となったようです。私自身、日本語の文章を理解し、それにふさわしい英訳をつける、そのプロセスや基準作りに苦労しました。

このようなことも、日本と海外とで違いがあると実感します。海外では、館から発信するものに対する、エディターの権限が強く、ある種の統一された発信することへの使命があります。日本では、私の展覧会、あるいは私の文章という意識が強く、校正に対する抵抗があるのではないのでしょうか。そこに、図録制作のプロセスの違いやスピードの違いがあるように思います。

ですから、構造上全く違う2つの組織の間でコミュニケーションを取りながら1つの国際展を作り上げていくということの大変さというのは、本当にお互い大変なことだと思います。

話がだいぶ逸れてしまいました。学芸員が少なくなっていることについて申し上げたいことは、日本と同様に、厳しい経済状況の反映として雇用される学芸員が正規雇用から短期の期限付きあるいは嘱託に代わってきていることがあると思います。

そのために、作品のこと、コレクションのこと、

3年から5年もかけてやる展覧会のことを長期的な視野に立って研究したり、修理や、展覧会といったプロジェクトを立てることのできる学芸員が育ちにくい環境になってきているといえます。職務に成熟した学芸員をどう育てていくかということが、欧米でも問題になっている、そして今後さらにその傾向になるかも知れないと思います。

先程も申しましたように、展示期間やコストの問題などを考えますと、今後、海外の美術館で日本美術の展覧会をしようとする人が少なくなってしまうのではないかと、心配になってしまいます。

だからこそ、日本にいるわれわれがどうバックアップして、気持ちよく海外の学芸員を励まし、研究や展示をやっていただけるようにするかが重要になると思います。

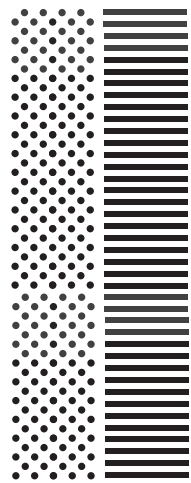
島谷 質問とだいぶ返事が違いましたけれども、非常に重要な問題で、日米の違い、文化間の違いというのがよく分かったように思います。

時間が来てしましまして、本来ならここで終わらなければいけないですけども、モデレーションが悪くて申し訳ございません。お時間の方は、ここで退席していただいて全く構いませんので。あとお二方いらっしゃるの、その方から聞いて、この形としては終わりにしたいと思います。

ジョン・カーペンターさんに関しては、さっき私が申したように、各所に移りながら研究を進めるということ、それから大学での教鞭（きょうべん）を取った経験もあるので、先程白原さんに言った質問を、カーペンターから答えてもらえると、ありがたいと思います。

今、世代交代をして、アメリカの美術館、博物館というのは、キュレーターが若返ってきて定着していますが、次の世代が、日本側から見ていると育っていないというのが、非常に懸念しているところです。そこをどう育てていかなければいけないか、どう支援していかなければいけないかという、今までの自分の経験を生かして、ジョンが何か思うところがありましたら、お願いいたします。

カーペンター これには同感で、おそらくアメリカの美術館、博物館の日本部門が将来直面する大きな問題かと思っています。私は教授職を務めた後にキュレーターとしてメトロポリタン美術館に来ました。私自身のキャリア後半になります。今、メトロポリタンで何をやろうとしているかという、フェロー



シップを作るということです。このフェローシップは2通りの機能を果たします。人によっては予算を得た上で1年間だけ務めた後、他の役職につきます。そのような中、私達はアジア美術部門内で新しい人材にめぐり合えることがあります。例えば、同僚と一緒に色々な展覧会に取り組んだ方にモニカ・ピンシップという方がいますが、彼女は2年間のメロン財団のフェローシップでやってきました。キュレーターとしてのフェローでした。2年経過後に、私はこの人材は絶対必要だ、メトロポリタンに引き留めておかなければいけないと思いました。

実際、彼女は簡単に雇用できました。上司のところに行き「モニカさんを雇いましょう」と言ったら、「どうやってこのことを管理者に伝えるのだ?」と返ってきました。「その点については全く心配しておりません。」「なぜ心配ではないのだ?」「もしモニカさんを引き留めないのであれば、私がここを辞めます。」

このフェローシップが1つの機能で、もう1つ別の機能が必要なのです。今年はメロンフェローとアライアフェローを、6カ月間の期間で2名迎え入れています。次のフェローをこれから育成しようというところですが、日本とアメリカの美術館において、美術館や大学への就職を希望するかどうか、これを決定できるキュレーターのためのフェローシップを提供することを考えています。

仕事というのは2通りあって、研究者として極めて優秀だけでも、キュレーターとしてはとても能力が低い人もいます。また逆も真なりです。キュレーターによっては教授として全く向いていない人もいます。ですから、そこを自分自身で決めなければならないわけで、美術館側としてその支援ができるのではないかと考えております。次世代のキュレーターをどう育成していくか、考えなければいけない最大の課題です。

島谷 ありがとうございます。とにかく日本美術に興味を持ってくれる、一般の方もそうですが、それを後押ししていくキュレーター、大学院生をどう育てていくかということも日本側から支援しないと、日本がアメリカにおいて、日本の美術界においてだんだん地盤沈下していくというのは目に見えておりますので、そういう意味で、海外交流のために一翼を担っている国際交流基金の役割というのは、文化庁以上に大切になってくるのではないかと思います。

す。

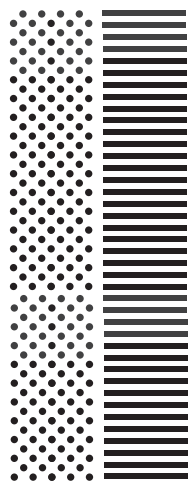
伊東 今、私自身の問題意識としては二つあります。一つは、先程ウーさんのところでは東芋さんの個展を、ミンツさんのところでは田中功起さんの個展を開催中というお話をお聞きし、大変うれしく思ったわけですが、他方では、その次の世代の日本人作家の紹介が、なかなか難しくなっているという気がしています。

1980年代とか90年代は、アメリカにおいても日本現代美術を紹介するグループ展がかなり頻繁に行われ、1つの展覧会に十人ぐらいの日本人アーティストがまとまって招かれることも多々ありました。今や日本の現代美術界を代表する宮島達男さん、森村泰昌さん、大竹伸朗さんもこうした展覧会を通して繰り返し紹介されてきた歴史があります。

ところが今や、先程の林先生の話もありますように、現代美術がボーダレスな状況を示せば示すほど、「日本現代美術展」というふうには、「日本」という国単位で開催することにリアリティがなくなってきており、そうした形のグループ展の実施数は実際に減ってきています。東芋さんや田中功起さんのように個展を任されるアーティストは全体から見れば、まだまだごく一部に過ぎず、グループ展が減っている中で、その次の世代のアーティストの作品をどうアメリカの人に見ていただけるのか、何か新しい枠組みを少し工夫していく必要があると思っています。

もう一つ問題意識としてあるのは、日本の近代美術をいかに紹介していくかということです。島谷館長が2000年代以降の展覧会ということ进行分析してくださりましたが、そこで古美術の展覧会と、現代美術の展覧会が半ば拮抗（きっこう）するような形で、非常に高いパーセンテージを示しているわけです。ところがその2つをつなぐべき近代美術がすっかり抜け落ちてしまっている現状があります。今の日本の現代美術とか、漫画文化でもいいのですけれども、決して戦後に突然変異的に発生したわけではなくて、過去から連綿とつながってきている部分というのがあると思います。

近代の展覧会というのはなかなか難しい事情はありますが、海外における日本の近代美術に対する正当な評価のためにも、空白領域にすることなく、時間とエネルギーをかけて丁寧にやっていけるようにしたいと思います。



島谷 どうもありがとうございました。まもなく明治維新 150 年になりまして、各所が明治維新対策を準備していると思いますけど、これから現代と古典の間の、近代に注目する必要がある、ものすごくあると思います。

注目される一例として、手前味噌なことばかり言っていますが、2 年前の 2 月、クリーブランドで、東博の明治期の展覧会を開催し、非常にたくさんの方が来てくれました。

アメリカにおいても、近代の展覧会であっても人が来るというのが、一つそれで証明されたと思いますので、古典と現代ではなくて、近代があって今日につながっているという部分があるかと思いません。

これまた手前味噌ですけど、九州国立博物館というのは 4 階の交流展示では、幕末までしか展示していませんが、特別展では西洋もの、ゴッホ展も開催しました。フェルメールも、現代の工芸の展覧会も開催しました。

では間はどうなのかというのがあるので、やはり近代のものをどこかで展示するように、私はしたいと思っております。交流展示で明治、大正ぐらいのものも含めないと、工芸王国といわれる九州ではまずいのではないかと思っておりますので、海外への情報発信だけではなくて、日本においても近代というのをこれから注目していきたいと思っております。

普通こういうシンポジウムというのは、しゃんしゃんと終わるのですが、どれも答えが出ていません。これは非常にモデレーションが悪いということもありますが、それぐらい課題が大きいものであるということです。ただ共通認識として、日本美術の情報発信は、アメリカ側の専門家も必要である、われわれも支援したいということがありますので、個人としても、組織としても国としても、どういう支援をしてアメリカに日本文化ということを知らしめていくかということが、重要ではないかと思いません。

今日は長い時間をお付き合いいただいて、本当に感謝申し上げます。モデレーターの不手際を、パネリストが随分助けてくださいましたし、皆さん方が最後までお付き合いいただいたことに深く感謝を申し上げます。ありがとうございました。

加えまして、時間を延長して同時通訳をやったくださった、同時通訳の人にも拍手をお願いしたいと思います。

どうもありがとうございました。

(パネルディスカッション終了。栗原先生より ICOM 京都大会についての紹介)

栗原 京都国立博物館の栗原でございます。お時間もないところ恐縮ですが、九州の皆様にもぜひ知っていただきたいので、簡単にご説明させていただきます。2019 年に、3 年に 1 回の ICOM 大会が京都で開催されます。ICOM は International Council of Museums の略で、日本語では「国際博物館会議」と訳していますが、博物館の世界的な専門組織で、いわゆる国際 NGO の一つです。世界中に 3 万 5000 人以上の会員がおり、国際的なレベルで博物館の振興や、文化財の不法輸出入の防止、リスク・マネジメントなどに取り組んでいます。

日本の場合は、博物館法という法律がありますが、必ずしも世界的にはそういうわけではなく、ICOM 規約や倫理規程など、世界中の博物館のスタンダードを定めています。

ICOM というと非常に大きな組織ですが、実際には各専門分野別、機能別、館種別に 30 の国際委員会 (International Committee) があり、さまざまな活動を行っています。ICOM の会員になれば、必ずどれかの国際委員会に所属し、いろいろな活動を展開していくということになります。

各国には国内委員会 (National Committees) が設けられており、ICOM 日本委員会は、日本博物館協会を事務局として、ICOM 活動に参画しています。例えば、あまり知られていませんが、毎年 5 月 18 日は「国際博物館の日 (International Museum Day)」とされ、毎年定められるテーマのもとにさまざまな活動を行っています。ご存じない方がいるかもしれませんが、実は福岡市でも「福岡ミュージアムウィーク」、北九州市でも「北九州ミュージアムウィーク」というのを毎年開催しており、5 月 18 日を含む 1 週間は、入館無料や特別なサービスがもらえたり、イベントを開催したりという取り組みを行っています。こうした取り組みは、実は東京・上野と、福岡、北九州、大阪ぐらいですので、今は、これをもっとさらに各地域に広げる努力をしているところです。

併せて記念国際シンポジウムを最近開催するようになり、来年の 5 月 21 日の日曜日には、ICOM の Suay Aksoy 会長をお招きして国際シンポジウムを開催する予定で、まさに 2019 年の

ICOM 京都大会を盛り上げるべく、今準備を進めております。

ちなみに来年の国際博物館の日のテーマは“Museums and contested histories : Saying the unspeakable in museums”で、日本語訳は「歴史と向き合う博物館—博物館が語るものは」とする予定です。

ICOM 京都大会の開催が決まったのは昨年6月で、パリで年次総会があり、アメリカのシンシナティが対立候補でしたが、最終的に選挙での京都の開催が決まりました。日程は、2019年9月1日から7日。このタイミングでカルコンのArts Dialogue Committeeも、何か会議を開催できないか、あるいはこうした日本美術をテーマとしたセッションをできないかということも、議論しているところです。

ICOM 京都大会のテーマは“Museums as Cultural Hubs ; The Future of Tradition”。これも実は正式な日本語訳は決まっていますが、文化の結節点としての博物館、あるいは文化をつなぐ博物館、伝統から未来へ、という内容で、国立京都国際会館をメイン会場にする予定です。

具体的なプログラムは、まだこれから決めるところですが、今準備を進めているところですので、今年の7月に開催されたICOM ミラノ大会に負けないように、1週間にわたってさまざまなプログラムを用意して、盛り上げていきたいと考えております。

なお、先程ICOM会長が来日するという話をしましたが、来年の12月にはICOMの役員の方々がやってきて会議を京都で開催したいという話もありますので、ひょっとしたら博多の地にも来るかもしれません。京都だけでなく全国で、このICOMの大会を盛り上げるべく、ご協力、ご支援いただければ幸いです。

なお、2019年より前には、2017年に東京の日本科学未来館で、世界科学館サミットというものがあります。それから2018年には福島県のアクアマリンふくしまで、国際水族館学会議というものがありますので、2017年、2018年、2019年と連続して、博物館に関連する世界会議が開かれます。それによってさまざまな分野での博物館が振興することが期待されると考えております。これらの会議も、ICOMほどには規模の大きな大会ではないかもしれませんが、関心をお寄せいただければというふう

に思っております。

翌年2020年には東京オリンピック、パラリンピックがあり、当然これの文化プログラムの一環として、ICOM 京都大会も重要な役割を果たすのではないかと考えておりますので、今後ともどうぞよろしく申し上げます。

以上でございます。ありがとうございました。

◆閉会挨拶

麻生セメント株式会社 会長 麻生 泰

麻生 ご紹介いただきました麻生でございます。私は地元経済人として、この美術の対話委員会が太宰府で開かれたということに、本当に心より感謝を申し上げます。

このカルコンの会議は1961年に、ご存じの方がいらっしゃるかも知れませんが、ジョン・F・ケネディと池田勇人総理で、経済、政治ばかりではなくて、文化とか、教育とか、そういう面も深めていくということから始まった会議でございます。私も2004年から委員を仰せつかり、今顧問をしておりますけれど、教育交流とアートの交流という、この2つを2大柱にして、このカルコンを進めて、両国間の代表として提言を、政府に対して勧告し、進言するという影響力を持った組織でございます。

そういう意味で、今回島谷先生のおかげで、ここでできたということは、学問の神様の菅原道真公もお喜びではないかなというふうに思っております。どうぞ本当にこれからも日米間の文化交流というのが深くなりますように、そういうためにもいろいろな形でサポートをお願いしたいし、勉強の機会をわれわれもバックアップしていきたいと思っております。

今ありましたように2020年は、われわれオリンピックでございます。これで文化もこういうものを持っているんだということを、発信していきたいと思っております。

皆さん、本当に有意義な時間をお過ごしになったと思いますが、この後もさらに有意義な時間を最後まで、こちらの場所を離れるまで、過ごしていただければと思っております。

Good afternoon, ladies and gentlemen. Thank you very much for joining us despite your very busy schedules this weekday afternoon. I am very happy to hold the 2017 CULCON Arts Dialogue Committee Symposium “Japanese Art in the World: Movements since 2000” here at the Kyushu National Museum. On behalf of the organizers and as the Director of this museum, I’d like to say a few words before we begin the symposium.

First of all, I’d like to extend my heartfelt greetings to the speakers who have come all the way to Fukuoka from the United States as well as the other areas in Japan. Most of the audience, I assume, may not be familiar with CULCON, an acronym for the United States-Japan Conference on Cultural and Educational Interchange, so allow me to briefly explain. Back in 1961, then Prime Minister Hayato Ikeda and former United States President John F. Kennedy declared a joint initiative of strengthening exchange and mutual understanding in culture and education between the two countries. While the initiative is to be mutual, news on or of Japan does not get broadcasted as much in the United States compared to the amount we get in the Japan of the United States. Thus, I think it is important to consider how we can now promote Japanese culture and education in the United States.

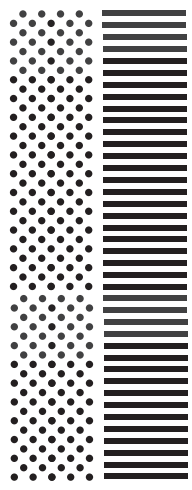
The CULCON Arts Dialogue Committee, or ADC for short, was inaugurated in 2011 as a working group to promote US-Japan exchange in the arts by holding exhibitions of Japanese arts as well as the exchanges of experts. It was the year when the Great East Japan Earthquake hit us. I have been serving as the co-chair of the ADC with Dr. Anne Nishimura Morse, the William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art at the Museum of Fine Arts, Boston (MFA). The committee consists of leading specialists in each field in Japan and

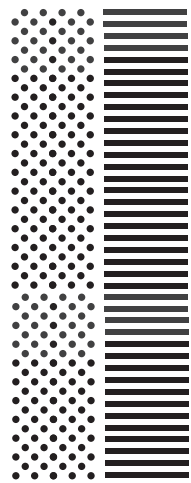
the United States who come together for a valuable discussion on the current important matters in arts. Recently, in tandem with the committee meetings, we have been holding symposiums, open to the general public, to share the problems and challenges through discussions with a wider audience.

The committee meetings are held alternately in Japan and the United States, and this year, we had the sixth ADC meeting this morning here at Kyushu National Museum. During the meeting, we discussed how to make Japanese cultures available and enjoyable for audiences around the world and the United States by taking full advantage of the Tokyo 2020 Olympic and Paralympic Games. In addition, we discussed various topics such as promoting exchanges of specialists and museum attendants between the two countries, utilization of websites, and other methods of encouraging exchange in the arts. The discussions became very heated and we actually ran out of time. But I realized just how much we, as specialists, wanted to discuss and share the issues at hand.

It is said that the government and other organizations are considering ways of spreading Japanese culture toward the 2020 Tokyo Olympic Games. But I strongly believe that it would be much effective if we worked on its dissemination before 2020, prior to the Games, in the United States and European countries. And, in the committee meeting in the morning, I realized that such a sense was already shared among the members and we are steadily making progress on our endeavors.

The theme of today’s symposium is “Japanese Art in the World: movements since 2000,” but there can be no discussion on US-Japan art exchange without considering the recent worldwide surge of Japanese art. Again, in the morning meeting, we discussed on such issues, sharing our ideas on the changed current conditions surrounding the arts. Interest in





Japanese art, from the traditional to contemporary, has been extremely high overseas and Japanese art exhibitions are also very popular. However, we have seen many changes in such backdrops and movements, and there are also many challenges that we must face. The reason for choosing the theme for today's symposium is because it is important to grasp the changes in the environments that we see today in order to envision the future.

I will be giving a presentation soon where I introduce the many Japanese art exhibitions that have been held overseas. However, since they have not been comprehensively viewed in the past, I will be going over the movement since the 2000s so that we can get an overall idea, with a focus on traditional culture.

Dr. Anne Nishimura Morse, the William and Helen Pounds Senior Curator of Japanese Art at the MFA—famous for its collection of Japanese arts—will follow my presentation. Then, Professor Michio Hayashi of Sophia University who is a scholar of contemporary art, distinguished art critic, and familiar with the situations in the United States will be presenting. We also have Dr. Xiaojin Wu who serves as the Curator of Japanese and Korean Art at Seattle Art Museum which houses one of the best collections of Asian art in the United States, and who has engaged in many projects in Japan will give her presentation prior to moving onto the panel discussion.

The Kyushu National Museum was established here in Dazaifu in 2005 as the fourth national museum following the ones in Tokyo, Nara, and Kyoto. Dazaifu has also served as the location where exchange with the world was conducted during the ancient times in Japan. So I am very honored, as the Director, to hold this year's CULCON and symposium here in Dazaifu for the first time. I do hope that today's discussion will prove meaningful and fruitful for everyone involved and who have

joined us today. Thank you very much.

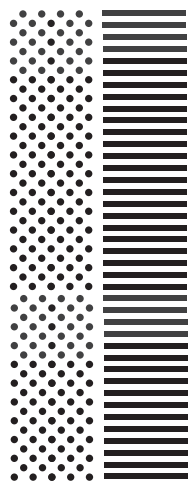
Part 1 Presentation

Hiroyuki Shimatani

First of all, I'd like to share with you the basics of exhibitions organized by public organizations since 2000. There were a total of 125 overseas exhibitions in thirty-eight countries which were sponsored by the Agency for Cultural Affairs, National Museums, and the Japan Foundation. The total number of countries where these were held is 160, and the breakdown of the exhibition held overseas is: nineteen times in the US at first place, and, in second place, sixteen times in France which has a relatively high interest in Japanese arts, twelve times in China where is close to Japan, in third place, eleven times in South Korea, and the fifth country with the most exhibitions was Germany with ten times. Among these, twenty-nine exhibitions were organized by the Agency for Cultural Affairs, and thirty-six exhibitions by the National Museums. Out of the thirty-six, eleven exhibitions were co-organized with the Agency, and three were co-organized with the Japan Foundation. The Japan Foundation organized the most exhibitions with eight-one, seven of which were co-organized with the Agency and three with the National Museums. There are redundancies and the net number of exhibitions held since 2000 is 125 exhibitions, so if you divide 125 by seventeen—because it is 2016 now—I think you would realize that the number of exhibitions per year is not that many.

You might also think that exhibitions on antique arts were held the most time by far, but in fact, among the 125 exhibitions, fifty-six featured antique arts, forty-eight were on contemporary art, eight were on individual artists, and five were on modern art.

This is the pie chart of the numbers I just said. You can see that exhibitions in the United States, France, China, South Korea, Germany,



Italy, and Singapore together occupy over a half of the chart. You also see that very small numbers of exhibitions are held in other parts of the world, and I hope you notice that these numbers are very insufficient. In Africa, for instance, we have not held any Japanese art exhibition yet. There are still many countries where we should work on to bring Japanese culture. For the South Americas, we have held some exhibitions in Brazil where there is a large number of Japanese immigrants, but we have not held any in the other countries in south of the continent. This is the distribution of exhibitions held in the world.

This chart shows the cities where the exhibitions were held, and you can see that exhibitions tend to be held in cities with public transportation and a larger population. This is an enlarged map of Europe where you can see that exhibitions were held primarily in major countries such as France, Germany, and Italy.

I gave you the percentage of contemporary art and antique art exhibitions, and, while there is a substantial amount of antique art exhibition, the number of exhibitions on contemporary art is surprisingly high, too. We can see that genres such as films, stage arts, and anime are very popular all over the world. Particular with anime, there is an increase in the number of people who begin to learn Japanese because they want to watch animation in Japanese. Regardless of what triggers them, I personally think it is very good that people show an interest in Japanese culture.

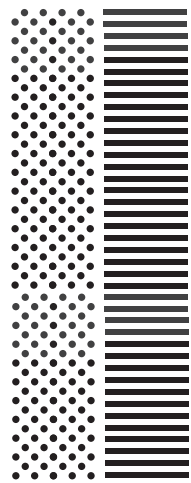
Moving onto actual exhibitions, firstly let me touch upon the exhibition on Japanese Buddhism held at the Quirinal Palace Museum in Italy in commemoration of the 150th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Japan and Italy. Our Prime Minister greatly supported this exhibition too, and during the exhibition's thirty-eight days period, we had a total of 12,515 visitors. This

slide is of when the Italian government officials visited the exhibition for a special preview, and it must be noted that this exhibition was materialized not only by bringing artworks from Japan, but also with the generous cooperation of the local staff.

When taking Japanese art to Europe or the United States, we need museums that can properly accommodate the artworks. Therefore, for exhibitions at venues such as this one, the Quirinal Palace Museum, we must first make sure that the environment is sufficient. We cannot treat the cultures of European stone sculptures and Japanese wooden sculpture the same. When organizing exhibitions in Japan, it is the same: for instance, Koyasan and Hieizan, where many Buddhist statues and sculptures are stored, are located high on the mountains where the humidity level is high. And what happens when we bring those works to a seemingly "ideal" environment where the humidity is 55 to 60 percent, they end up cracking or breaking up.

To prevent this, they must undergo a period of "seasoning" where we control and gradually decrease the humidity level [of the surrounding space]. Such a process is needed or appropriate environment is needed for holding exhibitions abroad; we cannot simply ship the work, open the crate, and display it. For those of us who have been involved in curating [these types of works], seasoning is a must. I personally am not a very big fan of foreign terms in Japanese, but basically, we must first unwind the screws, slide the lid of crate just a little, then finally remove the lid. We must allow the artwork to settle into its environment gradually, and it is only after this process that we can set up the exhibition.

Next, we have the *Beauty of Mantra: Arts in the Collection of Daigoji Temple* exhibition. This was held in Shanghai Museum and Shaanxi History Museum (Xian) in China this year where many visitors came to both venues. The



reason for such a large turn out was that this was a major exhibition on Japanese antique art held here for the first time in six years so it was a much-awaited exhibition, and Buddhism is familiar to the Chinese people. The artworks exhibited in both venues were very similar but the way they were displayed was very different: the Shanghai Museum and Shaanxi History Museum had considered each of their own styles in showing the temple's atmospheres.

Daigo-ji is famous for the Sanpō-in Temple Garden, so the Shanghai Museum used photos of the garden and its autumn leaves as panels with an outline of the drawing room in front to allow visitors to see the drawing room with the garden in view. In reality, there is no drawing room at the Sanpō-in Temple Garden, but they reconstructed the atmosphere of a Japanese garden in the museum, which I thought was very good.

On the other hand, as esoteric Buddhism is practiced in Xian, you can see on the right-hand slide that they installed a large Buddhist platform [*Oh-dan*] in the center [at the Shaanxi History Museum]. Before the opening, Jun'na Nakada, the Head Priest of Daigo-ji, held a private Buddhist ceremony for a limited number of participants, which, I think, better conveyed the Buddhist message for Chinese participants.

We were able to organize such exhibitions of temples with the cooperation of the government. We cannot realize them only at temples; the cooperation between the private temple and public, governmental sector is necessary since there are many important cultural properties that require special care and attention.

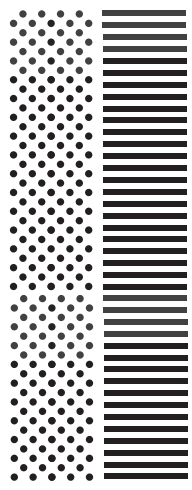
Now, the *Sōtatsu: Making Waves* exhibition held in Washington D.C. last year. An ADC meeting was convened at the same time and we carried out a symposium for the general audience there, too. I am hoping to continue with this combination of various public programs

and exhibition. The exhibition was held in the Arthur M. Sackler Gallery—one of the museums located in the center of Washington D.C. which is usually referred to as the Smithsonian Museum. Adjacent to the Sackler Gallery, there is the Freer Gallery of Art which, according to the owner's will, cannot loan its collections to other museums. The Freer Gallery of Art, however, is an exception so we usually ask the Sackler Gallery's works for loans.

It was this exhibition where the one and only *Matsushima* was displayed for the first time. Also, we held a CULCON meeting here where many visitors came and enjoyed the artworks.

Again, in the winter of last year, we had the Kano school exhibition, *The Art of the Kano* in Philadelphia. For over eighty-four days, 77,000 people visited the exhibition. Initially the Tokyo National Museum offered special cooperation but we also asked the Agency to support us through their overseas exhibitions initiatives to get better artworks in the show. As a result, this special exhibition was realized under the cooperation among three organizations. In the left slide, you can see a photograph of children lying on the floor and listening to a gallery talk by the curator. This is something you often see in the United States. At first glance, it may seem like bad manners but lying down can also sometimes improve your concentration.

On the right side, you see us visiting the venue for the exhibition's opening ceremony. From the left there is the staff in charge from the Agency, Professor Aoyagi, the former commissioner of the Agency for Cultural Affairs, Mr. Masami Zeniya, the Tokyo National Museum Director, and also myself as I served as Deputy Director at that time. The photo was taken in front of *Karajishi* owned by the Imperial Household Agency. It was very difficult to decide to display the *Karajishi*, but it was made possible with the generosity of the Imperial Household Agency. It is an extremely large



byōbu [folding screen]—not a standard size as you can see with all of us in front of it—so it drew a lot of attention in the United States, too.

The Philadelphia Museum of Art (PMA) is well-known to the Japanese as the place where *Rocky* was filmed. Rocky Balboa trained on the stairs in front of this museum and, at the front, there is a sculpture of Rocky raising his arms with his gloves on. I think many US citizens are very familiar with this, too.

My field of study is calligraphy so allow me to touch upon the subject. We have also shown, in Shanghai, China, the collection of and artworks by Aoyama San'ū, a contemporary calligrapher who received the *Bunka Kunshō* [Order of Culture] and *Bunka-kōrōsha* [Person of Cultural Merit]. The Tokyo National Museum and Shanghai Museum have had a standing relationship over the years and kindly accepted our proposal to organize the Aoyama San'ū exhibition. During its seventy-four days, the exhibition drew in an audience of 360,000. The display was well done, too, and gained wide attention throughout China. The Consul General of Shanghai also kindly attended this exhibition, and, for the opening, many visitors from Japan also joined us as well. I think it was a good opportunity to share calligraphy, a common form of education and art, between the Japanese and Chinese.

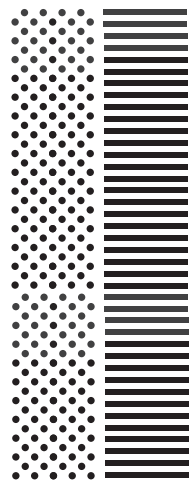
This slide is of an exhibition held in 2012 in Houston. We spoke of this in the morning meeting, but there are many museums that collect Japanese art both on the west and east coasts [of the United States]. In its mid-western region, you find Minneapolis and Cleveland, but there are very few museums in the southern states. The Museum of Fine Arts, Houston, in Texas contacted us about wanting to have an Asian gallery; although they already have four galleries—the Indian, Indonesian, Korean, and Chinese galleries—they constructed a Japanese one. The left-hand side of this slide shows a

portion of the Japanese gallery that they built. For the opening of this gallery, they proposed having the masterpieces from the Tokyo National Museum and, although they couldn't bring many works, they managed to have some of the masterpieces on show. Now, after a long loan period, Houston is considered the hub or stronghold for Japanese art. Although, all of the works have been returned to Japan.

Obviously, Houston is famous for its space center. Although the number might be a little off, if there are about two thousand Japanese people living there, the population of Vietnamese, Chinese, and South Koreans in Houston is nearly ten, twenty, or thirty times more. So I think it was quite an achievement that we were able to hold this Japanese art exhibition in a location with a small Japanese population.

Moving onto engagements by the Kyushu National Museum. First, we have the *Artisanship and Aesthetic of Japan and Thailand* exhibition which we held in Bangkok, Thailand, co-organized by the Agency and Kyushu National Museum. A total of 21,525 visitors came over the course of fifty-eight days. This exhibition also travelled to Kyushu afterwards. Exchange and collaborations with Asia is very important for Kyushu. While there have been cultural exchange since the ancient times, exchange with Thailand is also making progress on the economic level, so I do believe it is a bridge we must continue to build and nurture.

Next, the 2010 exhibition held at the Topkapi Palace Museum in Istanbul, Turkey. The Agency for Cultural Affairs proposed this exhibition as one of its overseas exhibition and the Tokyo National Museum organized it. A large number of people visited the Topkapi which museum was located inside the Palace. On the left side, you see the Islamic architecture which was very difficult to display Japanese art



in. Despite this, we were able to display about ninety masterpieces in this venue. I had to write a summary of the two thousand years of Japanese art and was also made to write the work descriptions and captions in only a month so it was very hard. Nevertheless, I learned a lot from the experience.

A little before this exhibition, we held another exhibition in Milan, Italy, at the Palazzo Reale [Palace Museum] which doesn't have a collection. We had to be very careful of the environment, but as you can see from here, they invested a lot of their budget to make the *tokonoma* and vitrines for displaying *byōbu* and hanging scrolls. The artworks to be exhibited were finalized only six months prior to the opening and its preparation was extremely hard. When organizing exhibitions with a counterpart in the United States, we communicate very frequently so the process is relatively smooth. However, co-organizing [Japanese art] shows with countries that we rarely work with—like, say, Italy—it can sometimes be tricky. Nevertheless, it all works out in the end so exhibitions in Italy always turn out to be great. This one had its array of difficulties—and thus there is a strange sense of fatigue that remains—but I believe that this exhibition turned out to be a wonderful one, too.

Held at the British Museum, again many visitors came to *The Power of Dogu: Ceramic Figures from Ancient Japan* exhibition. When the exhibition travelled back to the Tokyo National Museum, it attracted many visitors here in Japan, too. The exhibition room, the Toku 5 (Special room #5) located in the center of the Main Building, was very small which measured around 700m², but many visitors appreciated the works such as the *Jō mon no Venus (The Venus of Jōmon)* and many masterpieces of *Dogū*.

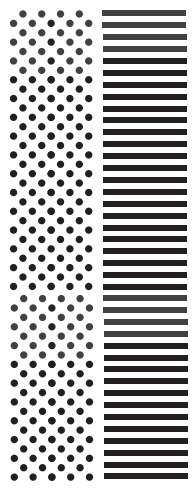
As you have noticed, after holding the exhibition overseas, if there are no tight

exhibition regulations we sometimes organize the return exhibition as well. We may discuss this later in the panel, but with works that need careful maintenance, these regulations are crucial. But for those without specific exhibition regulations, we do try to bring them back to Japan.

Again, as the *Treasures of Daigo-ji* exhibition held in Bonn, Germany in 2008 demonstrates, Daigo-ji is a temple that is relatively understanding of international collaborations in the arts. Jun'na Nakada—previously the head of religious affairs but currently the Head Priest of Daigo-ji—manages the temple affairs and also works very hard to spread Japanese culture. Within the building, we made a Buddha sanctum inside which we placed a large Buddhist platform with a Buddhist painting in front. We had the exhibition while also reproducing a Buddhist ceremony which better illustrated Japanese culture for foreign visitors. The exhibition wasn't about simply displaying masterpieces of art.

Together with this, there was more of a functional exhibition of works such as the one you see here on the right where they placed a relatively small Buddhist statue in a well-balanced, kind of German way. Germans are very attentive to the functionality or practicality of objects, so communicating with the staff in charge is very important in displaying the works. When you compare the stages of Italian Opera and German opera, you can very easily see the differences: in operas in Germany, the stage is very simple and modernistic which is a trait that is also reflected in the way their exhibit artworks. I think characteristics specific to each country appears in such ways.

Five years prior to this exhibition, we held the *Japan - its beauty and heart* exhibition at the same venue in Bonn, Germany, where we exhibited the masterpieces from the Tokyo National Museum. The issue at stake for



specialists from Bonn University and their Japanese counterpart was to stop exhibiting works that were stereotypically “Japanese;” to not show works that foreigners typically associated with Japan, such as Fujiyama, Geishas, and ukiyo-e. Those were the stereotypes in Europe. So we decided to exclude ukiyo-e works. It’s not that we disliked ukiyo-e, but we did not want to add to the impression that Edo culture in Japan only consisted of ukiyo-e.

What is different between the Edo period and pre-Edo and pre-Azuchi Momoyama periods—excluding the archaeology of the Jōmon and Yayoi periods—is that the arts were for the literati and authorial figures. During and after the Edo period, arts for the literati and of the mass existed and progressed in parallel; that was the major difference. So, despite it being something that is difficult to exhibit, we wanted to convey that parallel in the display as well. You can see a wall here, but initially there were no walls. It took a lot of time and money to install walls and rooms for such an exhibition.

We chose 2000 and onwards for this symposium because of *The Arts of Hon’ami Koetsu: Japanese Renaissance Master* exhibition at the Philadelphia Museum of Art sponsored by the Agency. The photograph on the left-hand side shows the famous stairs, before the Philadelphia Museum of Art entrance, where Rocky trained day-and-night. It’s not in the photograph, but I think the Rocky statue is around here. The photograph is of the back entrance from the car park, not the front entrance with the stairs.

Hon’ami Kōetsu was a master of calligraphy, pottery, and Japanese lacquer. He was, in a sense, an art director and known for the paintings in made in cooperation with other artist painters. Here is a relatively easy-to-understand drawing by Sōtatsu of flying cranes to which Kōetsu added his calligraphic writings. We organized this exhibition as a comprehensive

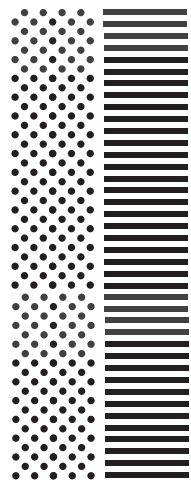
overview of Kōetsu’s practices and many people who were and weren’t interested in Japanese art came. I was one of the delegate members from the Agency who stayed in Philadelphia so this is a memorable exhibition for me.

I have spoken mostly of overseas exhibitions sponsored by the public sector, but there are others organized by the private sector, too.

Although they are usually one-time exhibitions, the Mainichi Shodō Exhibition Association has hosted calligraphy exhibitions at the Musée national des arts asiatiques Guimet in Paris for three years in a row. They have planned to hold the exhibition annually for five years, but I think it is a great achievement to have held calligraphy exhibitions at the Guimet which is an independent sector in the Louvre’s Eastern division and is the hub for Eastern art in France. People in Japan and of the East are very familiar with the Guimet, but it is not well-known in Europe. Having a contemporary calligraphy exhibition is an achievement worth noting.

As I said earlier, exhibitions co-sponsored by the Agency and the Japan Foundation are held only a few times per year. In other words, they do not usually conduct the exhibition in the same country or region every year. However, this one by the Mainichi Shodō Exhibition Association is held in the same country three times, which, I think, is very meaningful.

Finally, the *Colorful Realm: Japanese Bird-and-Flower Paintings by Itō Jakuchū* exhibition held at the National Gallery of Art in Washington D.C. In organizing this exhibition, two people played the central roles as the coordinator from the United States: Dr. James Ulak of the Freer and Sackler Galleries, and Dr. Yukio Lippit from Boston. The picture shown below is the *Dōshoku sai-e*, a very well-known painting in the collection of the Sannomaru Shōzōkan, which was brought to the National Gallery from



the Museum of the Imperial Collections. The exhibition drew a record-breaking number of visitors for a Japanese art exhibition where more than 170,000 visitors came. Also held this year was *The 300th Anniversary of his Birth: Jakuchu* exhibition at the Tokyo Metropolitan Art Museum. The *Dōshoku sai-e* and *Budō-zu [Grapevines]*, the first acquisition of the Price Collection, were displayed, and visitors had to wait for four to five hours to enter.

There are artworks that draw wide attention from both the United States and Japan, but there are those that do not. Either way, I hope I have illustrated how we have been trying to widely spread information from Japan, and I look forward to deepening our discussion with the following presentations and panel discussion later. On that note, I'd like to conclude my presentation. Thank you.

Anne Nishimura Morse

Thank you very much. I would like to begin by thanking Director Shimatani and the members of the Kyushu National Museum and the members of the Agency for Cultural Affairs who helped organize the forum today.

We have been having many different discussions with CULCON, but the focus of our committee has been on how Japanese art can create a path for understanding between the United States and Japan.

We have been discussing traditional and contemporary Japanese art. Contemporary Japanese art and contemporary art in general are popular subjects in the United States. However, there has been less interest in earlier arts, and an artificial distinction has been made in both countries between traditional Japanese and contemporary Japanese art.

In Japan, of course you have the national museums dedicated to traditional Japanese art—art dating to the early twentieth century

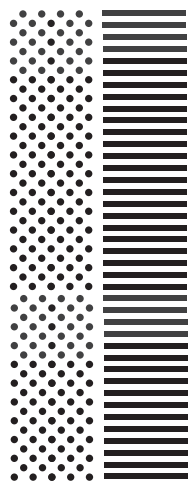
and earlier. There are two museums devoted to modern art, one in Kyoto and one in Tokyo. And then there are the museums for contemporary art. Thus, traditional and contemporary art are usually displayed in separate places.

In the United States, as well, large encyclopedic museums sometimes have different departments, contemporary having its own department quite separate from traditional Japanese art. I include this work of art here on the screen, *All Art Has Been Contemporary* by the Italian artist Maurizio Nannucci, which hangs in our contemporary galleries at the Museum of Fine Arts, Boston to underscore that this definition of what is traditional, what is contemporary, however, is completely fluid. It is not something that is fixed by any means.

The Museum of Fine Arts, Boston about which I have been asked to talk today, opened its doors in 1876; it was established as an encyclopedic Museum. One of the first charges given to its curators was to go to the Centennial Exposition in Philadelphia's Fairmount Park to collect art from countries therefore little-collected or little-known. The art of Japan was certainly one of those countries.

The Museum's collections now encompass art from the earliest of times to contemporary and are distributed through many departments. My own department, the Art of Asia, was decidedly established so that we could tell the whole history of Japanese art from beginning to end. That was the charge given by Ernest Fenollosa and then later Okakura Kakuzō. They wanted to make sure that this history was manifest in the Japanese galleries because many people in New England would not have the chance to go to Japan. The collections were there so that people could come and understand Japanese art and Japan.

Of course, pieces that were collected were not only traditional ones; they included ones from



the present time. Here I show you a work by Yokoyama Taikan, which was actually executed in Boston in 1904.

When Fenollosa and Okakura talked about relating the whole history of Japanese art, it was primarily a history of Japanese painting; so it starts with the *Hokkedō konpon mandara*, an eighth century painting that originally came from Tōdai-ji.

Fenollosa was also very insistent that the Boston collection would be able to exhibit lineages of Japanese arts. For instance, our museum is quite known for its lineage of Kano school paintings. We can tell the story of the Kano family from the times of Masanobu all the way through Kano Hōgai in the mid-nineteenth century. For Fenollosa, that was incredibly important because of course he too had been adopted by the Kano family when he was a resident in Japan.

As I mentioned, contemporary works were very much part of what was being discussed in Boston. These paintings, as exemplars of *Nihonga*, were at the center of debates as to what could become a Japanese national art. I show you here again this painting by Taikan on the left-hand side and another work by Hishida Shunsō, which was also created in Boston around 1905.

After Okakura died, the collecting of Japanese paintings at the Museum of Fine Arts almost completely ceased. They were some attempts to collect contemporary Japanese prints, but by-and-large because the collection was already so extensive by that time (around fifty thousand objects) the curators in the museum for a long period did not acquire very much.

Around the year 2000 we took an inventory. I wanted to see how we could again tell the story of Japanese art in our galleries because no longer could we meaningfully include

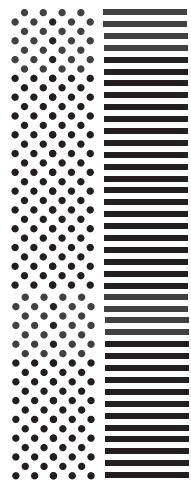
contemporary art; our collection really had stopped with the Meiji era. We began to look at how we could tell not only the story with paintings like *Batō Kannon* from the twelfth century or a painting by Bunsei dating to the fifteenth century, but also by looking at decorative arts such as this *fukusa* by Katsushika Hokusai and by looking to more modern works such as this painting which we later acquired by Saeki Shunkō of *Tearoom*, or this photograph by Morimura Yasumasa called *Portrait (Nine Faces)*, which looks to Rembrandt's painting of *The Anatomy Lesson*. We have also gone on to collect contemporary ceramics and Japanese postcards.

The question of "What is Japanese contemporary" is a very difficult one. First of all, we have to decide what "contemporary" is. There are many definitions about what is contemporary. Some people say it is post-1945. Some people consider it is the 1960s, others post-1989. At my museum, the definition is the one that was used by our former director Malcolm Rogers.

For Rogers, the definition of what contemporary is what you remember as a child, what was new, what was exciting. So by that very definition it is fluid. Everyone has his or her own interpretation of what is contemporary. So, many of my younger curators look at me and say, "That's not contemporary," but this is what I think of as being contemporary.

The second part is, "What is Japanese contemporary as opposed to what is international contemporary?" There are many, many debates in my own museum as to what is Japanese contemporary, and I will go into this a little bit more. Again, the definition of what is Japanese contemporary is fluid.

To indicate how fluid it is, I wanted to show you what I found when I did a survey of Japanese art at the museum in 2000. I gathered all the



curators together. This is before we had a database through which we could see every department's holdings. At that point we were using card systems and every department kept their works of art somewhat secretively. But what was surprising to find out was when I asked everyone, "So what do you have in your collection that is Japanese?"

It seemed like a rather strange question to ask as I had assembled the departments of the Art of America, the Art of Europe, Musical Instruments, Textile and Fashion Arts, and Photography. But this particular ceramic piece by Hamada Shōji, I found in the department of the Art of America. Why it would be in the Art of America? That was because the curator there had admired Hamada so much and felt that it was so influential on American ceramics that therefore it also belonged in his department.

This chair of *Miss Blanche*, which is by Kuramata Shirō, was in the department of the Art of Europe, and it still is in that department. They do not want to relinquish it because they used their own dedicated funds to purchase it. They believe that it has a design that exemplifies European design trends, and they like it. Therefore, it should be in the Art of Europe.

Our Prints and Drawings department had these books of Hagiwara Kyōjirō, and again the Japanese collections had the traditional Japanese books. Thus, the Hagiwara books were separated from the others.

As for some of these works that were in other departments, many of our colleagues now do believe that they belong in the Japanese department as we have increasingly redefined what is Japanese art to include works that were made by Japanese artists regardless of style.

We are also content just to know other Japanese works exist in different departments so that we can borrow them at any time. But it

still has led to many other questions about where does a work actually belong? Or should we even be trying to define what is Japanese, what is international?

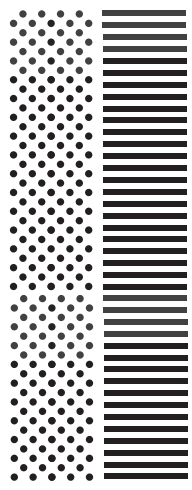
When it comes to woodblock prints, such as this one by Iwami Reika or this lithograph by Shinoda Tōkō, there have never been any questions from my colleagues in the Prints and Drawings department as to whether or not these belonged in the Asian department. "Of course they belong in the Asian department." With woodblock prints, they believe that they are in a traditional Japanese technique therefore they should be there. Or with Shinoda's work: "It is so gestural. It looks like ink." Therefore it also belongs in the Asian department.

Whereupon we wanted to buy these works by Kusama Yayoi, we were asked, "Why would you want to have them in the Asian department? Don't they belong in the Contemporary department?" On the other hand, it raises the question why should it go in the Contemporary department? Why does it not belong with Japan?

Some of the reasons that questions are raised about assuming ownership of Japanese contemporary are because curators of Western art feel more comfortable with many artists who have either resided or exhibited in New York. They also feel that the subject matter is much more approachable so they do not need to know a lot about Japanese culture in order to have these works of art. They can also explain them in ways that they are very comfortable with.

Ceramics also raise questions about their position in contemporary art. Here in Japan, you perhaps do not include them with standard contemporary Japanese art, but in the United States they are probably one of the largest groups of works collected.

Recently we were given, for the MFA collection, of over one hundred pieces of



contemporary Japanese ceramics, and I think you can go to any Western museum these days, any American museum, and find works of contemporary Japanese ceramics.

I tell people here in Japan about some of these artists, and they do not even recognize their names. Whereas for Western curators, these names are so well known. Basket makers are also well known in the United States, but here in Japan it is a wholly different type of discipline. These are not contemporary in the same way as other objects are because they are *dentō kogei*.

Americans are very interested in ceramics as being very sculptural, very abstract. That is what they like about them, but they also feel as though they are based on a type of tradition. The art of making ceramics is a time-held tradition that is associated with Japan. So you can have a work such as this *Zetsu #8* by Nishida Jun, which is monumental; it occupies its own gallery. But it is one work that our contemporary department had no problems with being in the Japanese department, although we have placed it right at the entrance between the Asian and the contemporary galleries.

However, some of my colleagues in contemporary art have been very happy to include Japanese works such as this one by Kondō Takahiro. But they would never think of including the work of his grandfather Kondō Yūzō. For them the functional does not belong in the contemporary galleries; whereas the abstract, the more sculptural, does.

We explored those tensions in an exhibition called *An Unspoken Dialogue with Japanese Tea*. This work by Kakurezaki Ryūchi, for instance, is very sculptural. That is why it was collected by the two individuals who purchased and later donated it to the museum. But again, once we started talking about tea and function, the work came back to the Japanese galleries. It took on a whole different life, a whole different

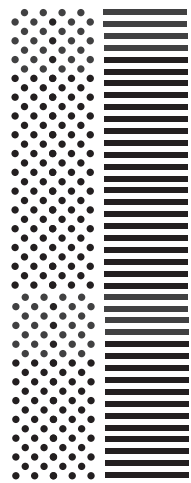
meaning. In the Japanese galleries, we could use this reassessment to our advantage because we could explore the relationship between function and aesthetics looking at *toriiawase* and tea. We could also look at the relationship between traditional and contemporary. In the tearoom, sometimes you have contemporary pieces. Sometimes you have older pieces. So in the same gallery we could have the works by Kakurezaki along with others by Ogata Kenzan.

The works of Sugimoto Hiroshi, again, raised the issue of who is a Japanese artist, who is an international artist. We purchased and were given works by Sugimoto quite early, earlier than many Western museums. They resided in our Prints, Drawings, and Photographs department. They did not reside in my department.

The photographic curators really looked to them for certain resonances with other photographs of oceans. They viewed them in a formal, stylistic way. In fact, I did an experimental collaboration with the curator of photography and the curator of contemporary art, and we looked at the images in three different ways. It was interesting to see how the same works could be interpreted by three different curators.

But Sugimoto is someone who defies easy explanation. Sugimoto himself, first wanted to be defined as an international artist. For his more recent works, not understanding Japanese culture, not knowing the tradition of Japanese culture, means that you cannot really fully appreciate the works such as his *Five Elements* or this work in which he took the *Nigatsudō yake-kyō* and remounted himself with this own contemporary sense.

I think my photography colleague is very happy to see these in our galleries and, in fact, right now up in our galleries we have not only the *Five Elements* and the *Nigatsudō yake-kyō*



but we also have Sugimoto's photographs right behind it, just to show the range of his work and the different interpretations one can have of his work.

Another initiative we have started at the museum so that we can, again, start being able to tell the story of Japanese art in a more complete way is collecting Japanese photography.

Photographs had been acquired in a somewhat haphazard way. My colleagues in the photographic department would go to an art fair and if they saw something they liked by Japanese artists, they purchased it. We have now really started collecting strategically, and the funding comes from both departments.

If we are going to make a purchase I tend to make sure that it is something that has some sort of social relevance to Japan so that we can use it as commentaries as well as having strong aesthetically charged photographs and photo books, as you see with Hosoe Eikoh's book *Barakei*.

We also found that doing collaborative shows is a very good way of working together. I just presented an exhibition *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11* with a colleague in the Photography department. She was very much taken by the works of Shiga Lieko as you can see in this section of the exhibition. However, she did not have any background about any of the cultural resonances, the social issues that were brought up by nuclear power and nuclear energy in the Fukushima part of the exhibition, where we juxtaposed not only this work by Han Isshū of Fukushima, but also Kawada Kikuji's photo book *The Map*. And we feel greatly honored that Hayashi Michio was willing to participate in our catalog because having his perspective really contributed another layer of understanding that we could transmit to our visitors.

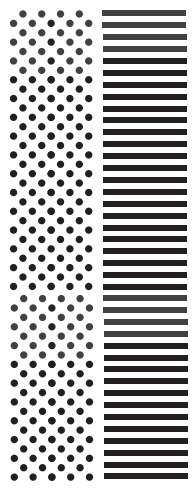
Collaborating with other colleagues, too, has been a way of broadening our audiences, and we also feel as though it is another way of looking at Japanese art. We did an exhibition in 2001 with Murakami Takashi. Half of it was in our Contemporary gallery as I show you here, and half of it was in my galleries.

The exhibition was initiated by my colleague in the Contemporary department. She was very interested in Murakami's work because she loved the pop feeling of this art. But I suggested, "Why don't we do it in the Japanese galleries as well." Because I have been a student of Tsuji Nobuo and Tsuji's *Kisō no keifu* was so important to Murakami, we asked Murakami if he would be willing to juxtapose some of the works of the historical MFA collection with his own. We worked together and you can see Soga Shōhaku's *Four Sages of Mount Shang* together with Murakami's works in a *shōji*-windowed environment, which is very different from the usual environment in which he had been showing his works.

We have done the same kind of presentation with *Zen Mind/Zen Brush: Japanese Ink Paintings from the Gitter-Yelen Collection* when we were looking at *Zen-ga* and included one of Murakami's Daruma paintings in the galleries in 2008.

Currently at the MFA, we are trying to raise funds for renovating our Japanese galleries, and we are trying to approach them in slightly different ways. We have a collection that, I think, now can really fairly completely tell the story of Japanese art up to a certain point and we are working on the twentieth and twenty-first centuries. But we want to look at a presentation that is thought-provoking.

We want to look at narratives. We are looking at themes such as the "Art of the City" and, of course, we would include works like the screens by Hishikawa Moronobu of the Nakamura



Theater. But we will also include works like Saeki Shunkō's *Tea Room* and Moriyama Daidō's *Pachinko Parlor*.

I think that one of the things that is important to consider is that if we try to continue to make distinctions between traditional and contemporary and see each of those as fixed entities, it is so easy for us to get locked in time. We can create a collection that becomes a time capsule, in the same way that there was a big break in the MFA collection between Okakura's time when he died in 1913 and the year 2000.

I think it is always important that curators of Japanese art keep looking at what is being created. It is also important to engage what has been created in historic times, and that is why I have named my talk today "Back to the Future" because I think it is that dialogue between traditional and contemporary that makes the gallery presentations so rich and makes it so relevant for today's audiences.

Thank you very much.

Michio Hayashi

Good afternoon. My name is Michio Hayashi. First of all, thank you very much for giving me this opportunity to speak at this symposium. I would like to express my heartfelt appreciation to the Agency for Cultural Affairs, the Kyushu National Museum, the CULCON Arts Dialogue Committee, and Director Hiroyuki Shimatani.

My role today is to talk about how Japanese contemporary art has been introduced overseas. Since the previous presentations were on traditional Japanese art, I would like to expand our scope a bit to make this symposium more comprehensive. When we talk about contemporary art, we need to firstly be aware of when and what exactly "contemporary" is. As Dr. Morse said, it is very fluid and can be interpreted in many ways, so I would also like to consider it loosely for today's presentation. For

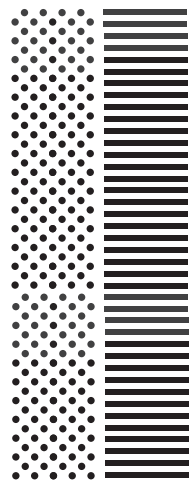
the sake of convenience, I will use the term Japanese contemporary art as roughly referring to Japanese art after World War II.

As it is known, Japanese art was gradually introduced overseas during the Meiji era. Prior to World War II, it was primarily shown in international fairs or expositions and rarely introduced at independent museum exhibitions. It was only after the war when Japanese art began to be displayed regularly in the form of museum exhibitions.

In the 1950s, the majority of genres of Japanese art displayed at overseas exhibitions were the contemporary trends of traditional arts such as calligraphy or Japanese flower arrangement. Director Shimatani introduced in his presentation the current statistics of the exhibitions sponsored by the public sectors and you saw that the proportion of contemporary art is not too small; but it took so long for the statistics to become what it is now.

At the time of rapid economic growth, there was a sort of "trade imbalance" in the field of contemporary art. New trends in international art were brought into Japan very quickly, but the Japanese trends were not introduced to the international audience as much, except for displaying at exhibitions such as various biennale's. In the 1950s and 1960s, the activities and works of Gutai, an avant-garde artist group based in Kansai, were introduced through gallery networks to Europe and the United States. The Museum of Modern Art, New York, and the Guggenheim Museum sometimes displayed Japanese contemporary art, but, generally speaking, movements in Japanese contemporary art had not been disseminated widely overseas.

It was in the 1980s when this changed. During this decade, the first wave of contemporary Japanese art was introduced overseas. Subsequently, after the bubble burst in the



1990s until now through the 2000s, we have been experiencing the second big wave, a second surge of Japanese art. Thus, before going into the discussion about the situation since 2000, I would like to briefly touch upon what happened in the 1980s and 1990s.

In the 1980s, already before entering the bubble economy, Japan's presence in the world market increased; Japanese economy and development investment played an increasingly major role in the world art market and, as a result, there arose a boom in the construction of new museums in Japan in tandem with the establishment of new collections of contemporary art. While media coverage was primarily focused on Japanese museums buying out Impressionist artworks or Pablo Picasso's paintings, Japanese contemporary culture, which seemed to illuminate what a post-industrial society would be like, began to draw worldwide attention as Japanese capital increasingly flowed overseas.

Consequently, the exposure of Japanese contemporary art increased overseas; the representative exhibitions being, *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945–1965* which opened in December 1985 at the Museum of Modern Art, Oxford, *Japon des Avant-Gardes 1910–1970* which opened in December 1986 at the Centre Pompidou in Paris, *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* held between 1989 and 1990 at the San Francisco Museum of Modern Art, and *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors* held from 1990 to 1991 which travelled museums in North America.

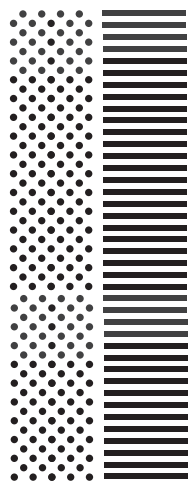
These ambitious exhibitions were successful and contributed to the diversification of the image of Japanese contemporary art. Another noteworthy exhibition was *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* held at the Yokohama Museum of Art and the Guggenheim Museum between 1994 and 1995.

The three exhibitions, *Reconstructions* of Oxford, *Japon des Avant-Gardes* of Paris, and *Japanese Art After 1945* of New York tried to show the history of Japanese contemporary art as a continuous flow despite the fact that their perspectives subtly differed from each other. In other words, they played an important role to make the basic information and knowledge about postwar Japanese art available for the international audience and became the foundational reference points for scholars to come.

In other words, these exhibitions, in one way or another, provided a comprehensive picture of postwar Japanese art for Western audiences for the first time. But on the other hand, since they all tended to focus on providing an overall picture, like a survey text book, many in-depth investigations were left untouched in critical and academic spheres.

There's no doubt that these exhibitions made it possible for museums in the West to have continuing interests in Japan; and, consequently, the number of undergraduates and young researchers who study postwar Japanese increased. Such changes led to the second wave after 2000. In that sense, the period from the 1980s to 1990s can be seen as the "enlightenment period." And taking advantage of what was accomplished in that period, many more detailed investigations on specific artists or movements began to be conducted in the following period which led to the realization of various exhibitions with more narrowly focused issues or themes.

The difference between this first phase and the present moment is symbolized by the fact that current curators and directors in charge of Japanese contemporary art exhibitions are often speakers of Japanese and have an experience of studying and researching on Japanese art as professional scholars. In contrast, regarding the three exhibitions mentioned earlier, *Reconstruction*, *Japon des*



Avant-Gardes, and *Japanese Art After 1945*, while Japanese specialists were involved, the final decision-making was done by David Elliott, Germain Viatte, and Alexandra Monroe who at the time had little experience of studying Japanese art as a scholar.

Alexandra Monroe probably has the closest and deepest interaction with Japan; she can speak Japanese and has a wide network of acquaintances necessary to realize the large-scale exhibition like *Scream against the Sky*. However, prior to the exhibition, she had not published scholarly articles or books on Japanese postwar art. So, in that sense, it is more accurate to see that exhibition as a result of the collective effort of accumulating professional expertise and insight rather than as a reflection of her own perspective.

Many of the recent exhibitions, on the other hand, have been planned and curated with the initiative of the experts who already have professional academic career in the field, examples of which are the *Lee Ufan: Marking Infinity* and *Gutai: Splendid Playground* exhibitions at the Guggenheim Museum in 2011 and 2013 respectively.

Lee Ufan: Marking Infinity became the first overseas retrospective that reevaluated Lee Ufan's work, one of the representatives of Mono-ha. The key scholar/curator in this exhibition was Mika Yoshitake who wrote her doctoral thesis on Mono-ha. After the Guggenheim show, she quickly continued to curate the *Requiem for Sun* show at Blum & Poe, a gallery located in the west coast.

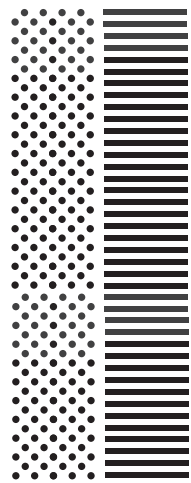
Likewise, for the *Gutai: Splendid Playground* exhibition, it was Ming Tiampo, who had written her doctoral thesis and later published a book on the avant-garde group, who played a key role. While Alexandra Monroe was involved in both exhibitions—and therefore must have played an important role in the direction of and

negotiations for the exhibition—it must be noted that it was Mika Yoshitake and Ming Tiampo whose expertise greatly contributed to the refinement and substantial content of the exhibition. Their catalog articles, in fact, reflect their extensive amount of research and enlightened interpretations making each of the exhibition catalogs a truly valuable addition to the academic discourse [on postwar Japanese art].

The Guggenheim Museum organized these two major exhibitions on postwar Japanese art in 2011 and 2013 respectively. However, there was also another postwar Japanese art exhibition in New York City in between in 2012; the *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde* exhibition at the Museum of Modern Art, New York. As the title indicates, this exhibition was thematically ambitious in examining postwar Japanese art in relation to Tokyo, its rapid expansion, and the new urban environment that emerged in tandem with it.

Slightly different from exhibitions that provided large survey-type contextual frameworks or already established artists or movements, it spotlighted a specific city during a specific period: Tokyo, after the war, and during the rapid economic rise. This exhibition was organized by then-MoMA curator Doryun Chong. Although he has not written a doctoral thesis on the subject, his experience in organizing the 2008 exhibition on Tetsumi Kudo at the Walker Art Center in Minneapolis had already provided him with the expertise on postwar Japanese art. For the exhibition catalog, too, the aforementioned Mika Yoshitake, Miryam Sas, and myself, in addition to Doryun Chong, contributed extensive, scholarly essays from the different angles surrounding the subject.

However, what is probably more significant in terms of MoMA's involvement with postwar Japanese art is the anthology of art criticisms



From Postwar to Post-Modernism: Art in Japan 1945–1998 which was published around the same time as the exhibition. In addition to Doryun Chong, the editing team from Japan consisted of Kenji Kajiya, Fumihiko Sumitomo, and myself, and we selected a total of about one hundred important articles on postwar Japanese art criticism to be translated into English.

As everybody knows, language has always been a large obstacle in appreciating Japanese art, but, because of the publication of this anthology, we are now able to provide primary materials on Japanese postwar art to English readers worldwide: we can use first-hand resources to show what issues were at stake in Japanese postwar art criticism. Of course, in the editing of this anthology, we had to select and exclude many materials, and thus this anthology is far from “complete.” However, I think we have at least been able to provide the basic signposts which were previously unavailable for readers of English.

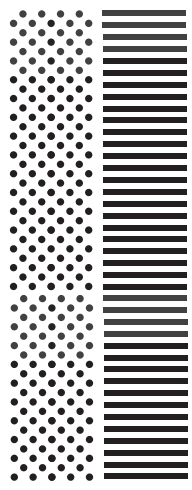
What is even more noteworthy of this publication is that it elucidated how Japanese artists and critics had discussed on truly diverse issues in diverse ways since the end of the war, and, as a result, exposed how simplified the foreign narrative has been on Japanese postwar art. Prior to these achievements, Japanese contemporary art was frequently simplified and interpreted as directly (without any mediation) connected to an Eastern or Japanese “tradition,” or merely discussed in relation with or as a reflection of the new social conditions. Introducing the discursive accumulation with its own history [with publications such as this], we are now able to better see the complex and multi-tiered issues that lie behind the “present” conditions. I think this anthology clearly demonstrated that the complexities of Japanese contemporary art cannot be discussed in sufficient depth within the framework of elemental binaries such as East/West, Traditional/Contemporary, and Natural/

Manmade.

The aforementioned important exhibitions were an attempt to reflect on the historical context of postwar Japanese art looking back from the present, but I must also mention that prior to, or in tandem with, these exhibitions was the introduction of Japanese art of the present tense using key terms such as “SUPER FLAT” and *kawaii*. I may be somewhat talking backwards, but it may be more precise to say that the 2000s began with such a trend and, eventually, shifted toward the academic investigation on postwar Japanese art. It was Takashi Murakami who spearheaded this shift.

It was in the spring of 2001 when Murakami’s *SUPER FLAT* exhibition was held at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. From around this exhibition, together with the wide reception of Akihabara culture which featured anime and manga, the popularity of artists such as Yoshitomo Nara and Murakami also grew worldwide. Later, Murakami was invited to the Palace of Versailles in Paris in 2010 and presented rather an ambitious exhibition. Prior to that, in 2005, again with Murakami as the instigator, the *Little Boy* exhibition was held at the Japan Society in New York.

In that exhibition, Murakami did not show Superflat as merely one style of a particular period, but attempted to situate it in relation to the nuclear trauma—a memory which is deeply embedded in the subconscious of Japanese popular culture—and the US-Japan Security Treaty which greatly shaped this subconscious memory. Six years after the *Little Boy* exhibition, the Japan Society again organized the *Bye Bye Kitty* exhibition in 2011 that tried to critique the Japonisme-esque gaze toward Japan—demonstrated by the (over)use of terms such as *kawaii* and *otaku*—by exhibiting artworks which were highly suggestive of the ambiguity and anxiety behind such a gaze.



The historic exhibitions mentioned earlier, in fact, appeared after these new currents of Japanese contemporary art, and, in that sense, we could say that the groundwork for foreigners to further understand Japanese contemporary art was laid in place: Japanese contemporary art neither as a mere mimicry of Western trends, nor as completely self-enclosed, but as something which evolved while being intricately entwined with issues such as technology, tradition, popular culture, class, and gender.

Despite such achievements, there is still much to do. One concern of mine, in particular, is how the foreign gaze toward Japanese contemporary art today has the tendency to be focused on a limited number of movements. The two Guggenheim Museum exhibitions mentioned earlier are an example of this; the two movements, Gutai and Mono-ha, have gained an unprecedented level of recognition, being featured at the Venice Biennale and the prices of their works skyrocketing in the art market. To me, this situation seems rather unbalanced.

Counterbalancing this imbalance is possibly the increasing attention to Japanese photography: from the *Tomatsu Shomei: Island Life* exhibition at the Art Institute of Chicago from 2013 to 2014, the 2015 *In the Wake* exhibition at the Museum of Fine Arts, Boston, mentioned earlier by Dr. Morse which introduced Japanese photography after 3.11, and the *For a New World to Come: Experiments in Japanese Art and Photography, 1968–1979* exhibition at the Museum of Fine Arts, Houston, again in 2015, which highlighted photographic expressions between 1968 and 1979.

What is noteworthy also is the increase of dialogue between Japanese and foreign experts on the many issues surrounding Japanese photography through large-scale symposia in the United States. The Shashin Symposium: Photography from Japan, for instance, was held

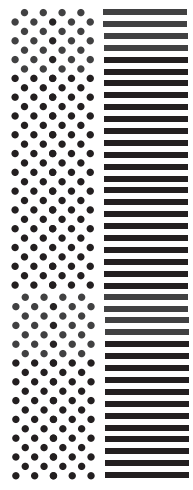
at the New York Public Library in April 2015; during the similar time with the exhibitions at Boston and Houston. This particular symposium brought together scholars, researchers, and also the photographers themselves, making it a very rare and important event.

Now, with this situation in mind, I'd like to quickly describe three challenges we are faced with. First, how to counterbalance and relativize the attention to particular art movements such as Gutai and Mono-ha and how to better demonstrate the subtleties and nuances in postwar Japanese art movements. In other words, there is a need to continue to introduce artists and movements that have not been given enough exposure but are deemed equally significant.

This must not end as making up for the gaps in Japanese contemporary art, however. Like MoMA's *Tokyo 1955–1970* exhibition and its different approach in focusing on Tokyo instead of Japan, we need to come up with more innovative and unconventional methods to approach this field.

It is becoming no longer meaningful or effective to promote contemporary art exhibitions with the national framework of "Japan." Such an approach will lack the multiple layers, shadows, and folds that lie within "Japan." If we cannot show the "Japan as a complex system (to borrow from the field of science)," we will not be able to win the attention of foreign audiences either. The exhibiting of "Japan" as a unified sign/brand has already been pursued in the movements during the 1980s and 1990s, against which many reflections and criticisms have already been mounted. Taking into consideration such critiques, we need to come up with a more critical approach that will cut sharply into the conventional ones.

Second, I'd like to mention the conditions that make possible the discoveries of these new



approaches. Just as the involvement of scholars and curators specializing in Mono-ha and Gutai made the exhibitions mentioned earlier possible, there must be a continuing emergence of students/researchers specializing in Japanese contemporary art in academia and museums in the United States (or other parts of the world). And for this, it is not enough to simply sustain discussions and exchange between Japanese and American scholars, but whether we can further expand our scope or not becomes the key.

Moreover, in addition to personal connections in research, there need to be spaces and occasions to support and encourage these dialogues whether it be public presentations or printed media. I introduced MoMA's anthology earlier, but in my humble opinion, it should have been a Japanese institution or museum to take the initiative for such a project. Of course, I am grateful that a foreign institution took action in a publication like this, but I do dream of a day where the Japanese initiate such a proposal and strive to realize the project with Japanese and American scholars on an equal footing.

In addition, there must also be solid libraries and archives that allow more access [for materials] in English. This problem is not limited to materials of contemporary art, but also Japanese art in general; we are unfortunately lagging so behind on this issue and there is an urgent need to address this. We need to establish a better informational infrastructure for future researchers as soon as possible.

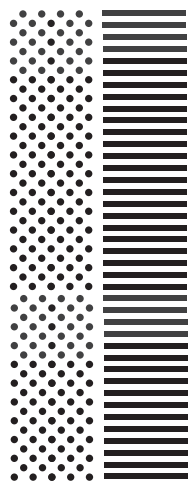
Thirdly—and this is somewhat related to the second point—is how we assess and address the presence of Japanese artists who are based and active overseas, a phenomenon that has increased over the past decade or so. One of the oldest examples is, of course, On Kawara who was based in New York for many years since the

1960s. Others include Shūsaku Arakawa, Yōko Ono, and Tadaaki Kuwayama. Although these artists were born in Japan, they have not been active in the context of “Japanese” contemporary art *per se*; they were active in the international context. These cases were seen as exceptional until recently. But what might have been unusual then is becoming less exceptional today.

A few examples today, include Chiharu Shiota, Meirō Koizumi, Yūki Okumura, Kōki Tanaka, and Yū Araki; they have been abroad at different times but have nevertheless travelled back-and-forth between Japan and overseas from early stages of their careers and have exhibited their works in diverse transnational contexts. How to better support artists like these who are rapidly increasing and whose cultural identities are not necessarily restrained by “Japan” is another challenge we must tackle.

As On Kawara rejected exhibiting his works in the context of contemporary Japanese art throughout his life (after his immigration to the United States), these artists must also have very diverse and complex relationships with “Japan” as a sign/brand. By thinking together with these artists, I think we can reconsider the framework of contemporary Japanese art itself, or re-evaluate it in relation to the globalized art world. We need to build a new and different platform that extends beyond the conventional Japan-versus-Overseas dichotomy which has long been the foundation for introducing Japan to overseas audiences. And for this purpose, professionals in the arts, both Japanese and American, have to continue to keep our antennae up.

I have rushed through quite a bit and there are many issues that I was not able to address, but I hope we can cover some of them in the discussion. On this note, I would like to end my presentation. Thank you for your kind attention.



Xiaojin Wu

ADC committee: it's my pleasure to be part of this conversation and I also would like to give my thanks to our host. Before I talk about the exhibitions of Japanese art at the Seattle Art Museum, I would like to touch upon the museum's Japanese art collection history. From the inception of the Museum, Japanese art has been a focus of its collection and exhibition programming, largely thanks to our Museum's founder Dr. Richard Fuller and his family.

Here Dr. Fuller is standing in front of the Museum gate with his mother Margaret, and his sister Eugenia Fuller is looking at their father's portrait.

Just to give you an example, in 1961, the Seattle Art Museum held a major exhibition of Japanese art with loans from the Tokyo National Museum. The then Crown Princess Michiko visited the museum, and here Dr. Fuller was with her.

One of the main pieces from the Tokyo National Museum was this Haniwa on the right, and the next year, in 1962, the Museum acquired this piece, a brother of the Tokyo National Museum's Haniwa, and it's now one of the masterpieces in the [Seattle Art] Museum's collection.

Sherman Lee was the assistant director and then associate director of the Seattle Art Museum from 1948 to 1952. It was during his tenure that many of the stellar pieces of Japanese art were acquired. He worked with major donors, in particular Mrs. Frederick and Mrs. Stimson.

Mrs. Frederick was the donor who helped the Museum acquire this beautiful *tebako*, the *Poem Scroll with Deer* by Sotatsu and Hon'ami Kōetsu's, the bull painting the lacquer box attributed to Kōetsu among others. All the treasures are now in our collection.

In 2009, an exhibition of highlights from our Asian art collection organized by my predecessor Dr. Yukiko Shirahara, who is here with us today, toured around five venues in Japan, so our collection is known to Japanese audience.

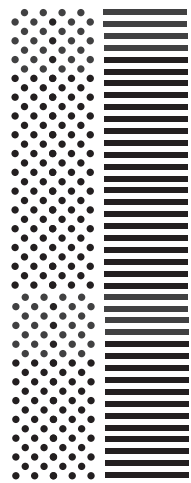
We are very fortunate to have one of the finest collections of Japanese art in the United States, and a culturally-minded audience in Seattle, but the challenge still remains how to keep our audience interested and engaged with the collection and with the museum's programming on Japanese art.

As many museums with a substantial collection of Japanese art, we organize thematic installations with works from our permanent collection. For instance, this is the one I curated in 2012 right after I took the position in Seattle: *Legends, Tales, Poetry: Visual Narratives in Japanese Art*, to look at storytelling in Japanese art in a fresh or refreshed way.

In 2013, to celebrate the Museum's 80th anniversary I organized this *A Fuller View of China, Japan, and Korea* to highlight the legacy of the collectors: our founder Dr. Fuller and other key figures like Sherman Lee, Mrs. Frederick, and Mrs. Stimson. This kind of thematic installation often appeals to those who already know our Museum and our collection. It's always a delight for them to see old friends in a new light, but it doesn't always attract new audiences.

When our current director came to Seattle in 2012 just two months after I joined the Museum, she felt it's critical for us to present more contemporary art at our Asian Art Museum. The Seattle Art Museum has three sites: one is this Asian Art Museum, and the other one, the main one, is in downtown, and we also have a sculpture park.

As our new director took initiatives to present more contemporary art at the Asian Art



Museum, we were really trying to engage our audience and in particular, young audiences. We since have had several special exhibitions of East Asian contemporary art.

In 2015, I curated two very different shows, which were on view concurrently in the Japanese galleries, as you can see from the two banners on the facade of the museum. One was *Chiho Aoshima: Rebirth of the World* and the other was *Calligraphic Abstraction*.

Chiho Aoshima is one of the artists in Takashi Murakami's Kaikai Kiki studio. The exhibition presented her digital print work (a body of her earlier work), and her drawings (more recent works) together with this site-specific mural in our beautiful art deco gallery, and also this amazing five-channel video installation debuted in this exhibition. At the same time, *Calligraphic Abstraction* presented calligraphy as a form of abstract art, showcasing Japanese kana calligraphy and also calligraphy in kanji.

The attendance for these two shows was the second best in our recent history. We don't know who came to see which show, but I think it's really great that people who are interested in traditional art also have a taste of contemporary art and vice versa.

In the meantime, in our downtown museum in the two small Asian art galleries, we presented an installation of tea wares in one gallery, and in the adjacent gallery contemporary ceramics by artists such as Toshiko Takaezu to look at functional ceramic works in Japanese tea culture vis-a-vis ceramic works more as sculpture art in the contemporary context.

Our current exhibition *Tabaimo: utsutsushi utsushi* is by far our best example of presenting contemporary and traditional Japanese art in a meaningful, interesting and engaging way. This exhibition was the second exhibition we did under the auspices of our Mellon Foundation

director's initiative grant, which supports collaborations between the Seattle Art Museum and Asian museums, curators, and scholars.

Tabaimo was not only the artist, but the guest curator of this exhibition. Tabaimo is known for her immersive video installation work. Here is an image of her work in the Japanese Pavilion at the Venice Biennale in 2011. She conceived the theme of this exhibition: *utsushi*. As we know, *utsushi* means copying, paying homage to a master, or emulating a master's work as a way to understand their techniques.

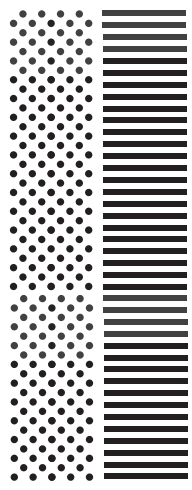
Tabaimo also coined the word *utsutsushi* by combining two words—*utsushi* [a copy] and *utsutsu* [to copy] to describe the state of being “utsushi'ed [copied].” Why did Tabaimo choose *utsushi* as the concept for this exhibition?

Her mother is a very accomplished ceramic artist. Here we have a case at the entrance of the exhibition, juxtaposing works in our collection and works by her mother. Her mother particularly admires Ogata Kenzan, so we have our ceramic works by Kenzan side-by-side with her mother's work, and you can hardly tell one from the other.

As Tabaimo was watching her mother making ceramic works, she was thinking, “Why does my mom never show her individuality or originality? Why does she always copy others' work?” and her mother would say, “Kenzan is my master.”

Interestingly, Kenzan actually also copied many types of ceramics. This tradition of *utsushi* has been at work, at play in Japanese art history for many centuries, so that's nothing really new, but Tabaimo's definition of *utsushi*, I think, really brings the contemporary perspective into this traditional concept.

She thinks *utsushi* should offer new ideas, display the creator's individuality, and connect the past and the future through the present.



She further articulates that “*utsushi* may be conceived as a spirit that binds things together. The length of a given person’s life is circumscribed, as is what they are able to produce in their left time, but when people are able to form connections across time and space, they are able to do things they couldn’t achieve on their own. When pieces of art gain power through their connections with predecessors, they begin to take on possibility of connecting to a future unimaginable creator.”

I think this notion of connecting the past and future to the present really captures the essence of contemporary art, or shall we say, good contemporary art will pass the test of time.

Tabaimo created four new video works and one site-specific drawing in direct response to the works in our collections for this exhibition. This is a pair of early seventeenth century screens in our collection. It is one of the most beloved works in the Seattle Art Museum; most our museum visitors in Seattle knows about it, and here is what Tabaimo did to pay homage to the *Crow* screens. She made this video installation and you can see the close connection of Tabaimo’s work with the screens.

We displayed the screens and Tabaimo’s video in the same gallery, and this really makes this display very special and unique to the Seattle Art Museum and also its collection. I have a clip I can show you just for a little taste of what it is like.

Tabaimo is known for her creative use of space in her video installation. Here, as you can see she very cleverly projected the crows along the molding in our octagonal gallery. Actually, this is just one single-channel video projection, but by using three different sides of the walls, she created a three-dimensional space; and also, the crows look as if they are perching on a wire or a tree.

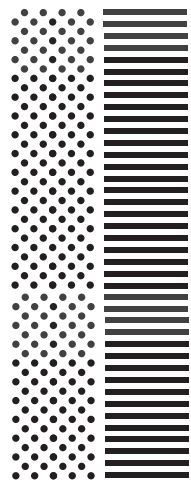
In making this video work, Tabaimo traced all ninety crows in the screens and scanned her drawings into a computer and then made animations. In this process, she also made some interesting discoveries of the screens. She thinks it’s most likely the painter of these screens closely observed and modeled one crow and depicted it in ninety-some different poses. It’s really wonderful to see how contemporary artist can help us better understand a historic work.

The second video work she did for the exhibition is an *utsushi* of a pair of sixteenth-century Chinese cabinets. It’s a pair, so they look very similar but not exactly identical, and that really tricked Tabaimo’s imagination and creativity to make her video installation titled *Two*. Tabaimo placed a screen right behind these cabinets, and the video was projected on that. Here we see the reality and illusion interestingly swinging back and forth.

Here’s a still image of Tabaimo’s video work. She also imagined what’s going on behind the closed doors to those cabinets, and here is a view of a room, but from a different perspective: this is from the side, this is from the top, and I also have a little clip you can see.

And also we have this carved ivory duck in our Chinese collection. This is one duck in two almost identical parts. Tabaimo was very much interested in this work for the same reason she was interested in the Chinese cabinets. What she did was tracing the outline of the shadow of this duck and making drawings in the shadow area. As you can see, her drawing is the anatomy of the duck, so you can also read it as “one as life and one as death” or “one as surface and one as underneath,” lots of layers of meanings one could possibly interpret.

The third new work she did for the exhibition is an *utsushi* of Utagawa Hiroshige’s print *Moon Cape*. In Hiroshige’s print, we see the half



shadow, half silhouette of the courtesan and the utensils on the floor, but we don't really see the activities, although it's suggestive and very intriguing, and that's where Tabaimo came in. She imagined what's going on in this room and thought, "What if I close the sliding doors? What's happening in there?" She copied the exact space in Hiroshige's print to make her video installation, but, of course, she added much more to the two-dimensional still image of Hiroshige's print.

The fourth new video work is an *utsushi* of this pair of lovely hanging scrolls. These are mid-nineteenth century works by forty-some Kano school painters. Each of them painted a dragonfly or butterfly and added their signatures, pressed their seals, and even added inscriptions onto the painting.

For Tabaimo, she felt each of the insects was "owned" by this particular artist, so she wanted to release them, to free them, so she made this interesting video work. She also wondered, "When the hanging scrolls are rolled up and put in the storage box, what are these insects doing? They were sleeping in the box. When we take the scrolls out and unroll it, those insects finally get to breathe fresh air, come to life, and fly off the scroll," so that's what she did.

She had two blank hanging scrolls made for the exhibition. They are in the same dimensions and also on very similar mountings as the original hanging scrolls, and then she projected the images of the insects onto the blank scrolls, and that's how they look like. That really animated the piece and also the gallery space.

The exhibition also presents four existing works by Tabaimo. They are not direct *utsushi* of works in the Seattle Art Museum's collection in the same way the new works are, but they are somehow related to the works and are really great examples of *utsushi* in the framework that Tabaimo has created. In the interest of time I

won't be talking about those, but I just want to show the images so that you know what's included in the exhibition.

This is a 2003 work called *Hanabi-ra* and the image of the flowers were taken from Hokusai's print, and this image of the flying crow is from our crow screen.

In this 2006 work, *public conVENience*, the color palettes is pretty much copied from Hokusai's print. Here, you can see her process of taking colors from Hokusai's print.

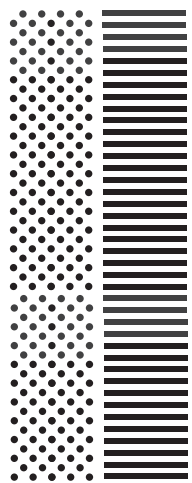
And Tabaimo's *Haunted House* shares with the *Rakuchū Rakugai-zu byōbu* a similar compositional principle: the scenes in the video unfold the same way as the viewer looks at the screens from a distance and then gets closer and zooms in to look at details.

Another work she made last year is *aitaisei-josei*.

Tabaimo leaves to us, the audience, to decide if her work can be considered *utsushi* or not.

Her works in this exhibition, as we've seen, demonstrate *utsushi* on different levels. It can be direct tracing, copying, or more conceptual, but they all connect the future and the past at the present in a very meaningful and interesting way.

My colleague, curator of modern and contemporary art, is attending the workshop Japan Foundation organized for contemporary art curators as we speak. She was the in-house curator for our first ever fashion exhibition *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion* in collaboration with the Kyoto Costume Institute. She is working on the major exhibition of Yayoi Kusama's work that will be on view next year; this exhibition was organized by the Hirshhorn Museum in Washington D.C.



We really look forward to continuing working with Japanese colleagues in presenting both traditional and contemporary Japanese art to our audience in Seattle. Thank you.

Part 2 Panel discussion

Hiroyuki Shimatani

Let's resume the second of the panel discussion. We have friends from Japan and the United States today who have joined us to deliver information on Japanese art. You are all on stage, but I hope you're all relaxed enough to continue with the discussions. In the first half, we had presentations on how Japanese culture was disseminated overseas how we can no longer contain contemporary art within the framework "Japan." Nevertheless, I hope the presentations have illustrated how we have been trying to spread Japanese culture abroad. A lot of you in the audience may be interested to know how exactly these exhibitions are organized or have other questions you'd like to ask but I'd like to go into discussions of the challenges and problems that we face in organizing exhibitions.

While there have been many exhibitions on Japanese art abroad since 2000—as I mentioned in my presentation—there were also times when we could only plan one and not materialize it. I would like to ask Mr. Itō who has a lot of experience of organizing exhibitions overseas at the Japan Foundation regarding some of the challenges in making exhibitions. The Japan Foundation has organized many overseas exhibitions, but how long does it take to open one exhibition, may I ask?

Masanobu Itō

It depends on the scale and content of the exhibition, but on average it takes three to five years from the preparation and the opening. As for the contemporary arts, artists may be creating completely different works in five years, so we have to be careful about the timing when we organize contemporary art exhibitions.

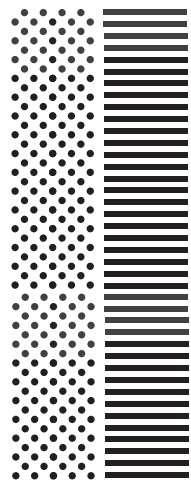
When we start the preparation, sometimes we make a proposal to overseas art museums and institutions, and sometimes overseas art museums may make a proposal. In terms of art exchange with the United States, the Japan Foundation has organized major art exhibitions on Japanese art for five consecutive years since 2012 based on the Fact Sheet: Strengthening the exchange between Japan and the United States for further deepening the Japan-US Alliance. As Professor Hayashi introduced, the exhibition at MoMA and also the *Sōtatsu: Making Waves* exhibition at the Freer and Sackler Galleries were two of the exhibitions we did in the five-year plan.

In preparing for these exhibitions, we supported research by overseas institutions while engaging in dialogue with experts in Japan, taking a flexible stance and building strong relationships of mutual trust. Successful exhibitions are the fruit of human exchanges. We believe that one of our most important roles is to form relationships between people and create platforms where dialogue about creative work can take place by organizing exhibitions that link Japan to other countries.

Hiroyuki Shimatani

Thank you very much. As Mr. Itō just mentioned, despite being organized by institutions, exhibitions are an outcome of the efforts of people; of partnerships between people. Ultimately, it is the relationships between people, of who comes for assistance, and there are times when exhibitions do not get realized depending on who is in charge. As you can tell, the panelists from the United States today can all understand Japanese; scholars of Japanese art all understand our language to a certain extent. And, in that sense, it is very comforting and assuring for someone like me who is not familiar with the language to visit the United States.

Mr. Carpenter is also well-experienced in organizing major exhibitions, so now I'd like to



ask him how long it takes and how much it costs to open an exhibition. Mr. Carpenter, please.

John Carpenter

Of course, as Mr. Itō just mentioned, every exhibition is a little bit different. Sometimes we do exhibitions that are very grand and they have loans from other museums or other private collections and then sometimes we just have exhibitions at the Metropolitan Museum that simply bring our own works out of storage which are then placed in the new thematic exhibition.

If you ask how long in advance we plan an exhibition. I actually know exactly where I'll be on October 29, 2021. So we plan four or five years in advance. The exhibitions usually about two years in advance if it's going to be an internal exhibition. We have to submit all of the labeled texts, the text panels at least three months in advance for them to be edited. If there is a catalog involved, the manuscript is due one year in advance of the opening, so this is very different from a Japanese exhibition, which always appraises me because sometimes when I have submitted an essay to a Japanese exhibition, they are happy to get it three months in advance and I say this is amazing.

We also, at the Metropolitan Museum, often have exhibitions from private collections in the New York area. That's a very special type of exhibition that the Metropolitan is doing, especially at this juncture in history. By that I mean a lot of American collectors started in the 1960s and 1970s building fine private collections, but if you do the math, you realize that all the collectors who started in the '60s and '70s now are growing old or have recently passed away, and some of these collections in the New York area have come into the Metropolitan.

About every two years, we plan a private collection where we combine works from the private collection with our own existing collections and then we can show how those

private collections are helping build our collections. The Metropolitan got a very late start in building a Japanese collection compared to Boston, for instance, or the Freer Gallery. We did not have a serious collection of Japanese art until 1975 when we acquired the Harry Packard collection.

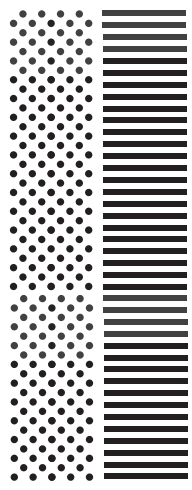
Then just last year we acquired three hundred works from the Mary Grigsberg collection. Perhaps for the first time, the Metropolitan now can really tell the entire history of Japanese art in several rotations. Something that we will talk about later is how we are juxtaposing contemporary Japanese art with pre-modern Japanese art, and how we integrate that into our galleries is a very complex, but fascinating issue, as our speaker's today were presenting.

I didn't say how much the exhibitions costs, but if somebody wants to do the calculation if it's entirely within our own collection we can often do it for under 50,000 US dollars; that's everything including labels, text panels, building new furniture, and everything. So that's when we will not have to build new cases and new walls for our exhibitions, but if you do a loan exhibition from Japan—if we bring things from overseas—the cost will go up to ten or twenty times that amount.

Hiroyuki Shimatani

A lot of the audiences here may assume that curators in the United States have more clearly defined roles. However, since they are also responsible for fundraising, they actually curate shows with a more comprehensive understanding of exhibition-making. Curators overseas and those in Japan—we call them *gakugei-in* here—are very different: we cannot simply exchange curator in the English sense for *gakugei-in*. I think that is something that needs to be understood.

As John said, donations and endowments are very common in the United States, so maintaining a [good] relationship with a



collector is one of the very important jobs asked of a curator for the future donation of an artwork.

Donations in Japan are actually not that rare either. It has been 142 years since the Tokyo National Museum—the museums where I was at until two years ago—was established and during that time there have been donations from as many as three thousand people. A quarter of the Museum's collection is made up of donations from these generous people. To better illustrate how much a quarter of the collection is, there are about one hundred and ten thousand works in the Museum's collection, and in terms of the specific number of artworks they come to about nine hundred thousand. About 40 percent of nine-hundred thousand is an incredible amount of artworks, so there is this culture of donations in Japan, too. Compared to this, the Kyushu National Museum is only eleven years old and its collection consists of less than six hundred artworks. So I'd really like to increase and enrich its collection.

For the next presenter, we have Dr. Shirahara who is currently a curator at the Nezu Museum. She used to be a curator at Seattle Art Museum so she understands both the situations in the United States and Japan. It would be interesting to learn from which standpoint she is going to discuss with us today and also hear about the differences she feels in organizing exhibitions here and overseas.

John mentioned earlier that an organizer in Japan was happy to have his essay three months prior to the opening. For Japanese curators—or *gakugei-ins*—on the other hand, there is a general tendency to think that they can extend deadlines because they are busy. It isn't something that can be tolerated, but I think this difference derives from whether the writer is under a contract or not. Japan is not a society based on contract laws so some curators think that it is ok to miss deadlines or they sometimes mistake themselves as being prominent

academic as soon as they become a *gakugei-in*.

When we organized the *Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush* exhibition, I was asked to write an essay and the deadline was a year before [the opening]. The contract I had was very detailed about the essay being three thousand words, the specific deadline, and, if I were to get the permission for the figures, the pay would be so-and-so [dollars]. In the contract, there was also a detailed explanation of the consequences of my missing the deadlines.

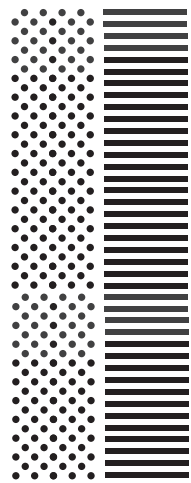
From a Japanese perspective, this is quite surprising. In Japan, we do not exchange a contract that states the writing fee is so-and-so [Japanese yen]. I never miss deadlines, but the majority of curators do, so it was startling to experience that kind of contract. And on that note, I'll pass the microphone to Dr. Shirahara.

Yukiko Shirahara

Thank you. My name is Yukiko Shirahara. I was wondering about what to talk about when listening to Mr. Shimatani's statement. I'll briefly talk about my own experience of the different approaches in making exhibitions in museums in the United States and Japan.

Mr. Shimatani spoke about the deadline for the essay being one year ahead of time.

When I was at Seattle, in 2007 we organized the *Kobe City Museum* exhibition (entitled *Japan Envision the West: 16th – 19th century Japanese art from the Kobe City Museum*) and had borrowed one hundred and forty items from the Kobe City Museum's Namban art and Komo art [collections]. At that time, the deadline of all articles for the exhibition catalog was one year ahead of time too, and then the curator of the Kobe City Museum said, "You've taken the deadline of my paper with the opening date, haven't you?" I said told him, "Yes, one year prior to the opening is the deadline," to which he replied, "I haven't even thought anything or



given any due thought about my essay.” So he simply couldn’t believe it.

The catalog and the way in which the catalog is considered are also completely different. In the United States or in Europe, the catalogs tend to be hardcovers and expensive—it is not often that you get paperback versions—but these expensive catalogs have become the basic publication for the lectures of universities and colleges and they also are sold continuously through Amazon and there is a use marketplace and market for that.

The difference is that in Japan, exhibition catalogs, sold at a reasonable price, are purchased as a kind of souvenir or memory of their intellectual experience. So it’s quite different I think. In that sense, the preparation of the exhibitions in United States requires a lot of time and also a lot of money.

We have heard about fundraising; that how curators have to start—by getting the money together. In my case, the Kobe City Museum show took five years starting with negotiating with the Kobe’s curators not to exhibit their masterpieces at other exhibitions but to save them until our exhibition five years later. As a curator, I worked on fundraising sometime with the Director holding an USB and a tiny laptop computer. When there are five or ten people together who could be potential donor or supporters, I made a presentation, explained the project, and they would then ask what kind of support the museum would need in order to make the project come true.

The *Japan Envision the West* exhibition was held only in Seattle because the Agency for Cultural Affairs set the regulation that a maximum of sixty days per year would be acceptable for showing designated artworks at the exhibitions.

Ideally, we wanted to hold this exhibition in

both Seattle of the west coast and another city of the east coast, and actually one museum had proposed us to work together, but we couldn’t.

So, cost benefit performance is hard to accomplish for such a traditional art exhibition and Seattle Art Museum needed to collect 110 million Japanese yen for this exhibition.

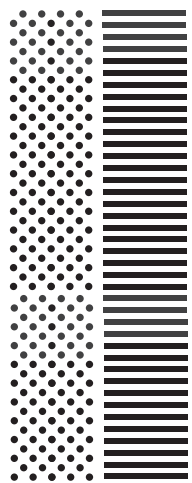
Just after coming back to Japan, I received a proposal from Yomiuri Shimbun newspaper, which was to exhibit the Japan and East Asian collection of Seattle. So the *Luminous Jewels: Masterpieces of Asian Art from the Seattle Art Museum* exhibition, with almost one hundred works or so, toured at five venues in Japan, starting at the Suntory Museum of Art in Tokyo.

This actually reflects how there is no particular restriction for foreign collections on how many days their Japanese artwork can be shown.

The sum total of the days in which the works were on show at five venues was, needless to say, more than sixty days, but in the United States it’s not sixty days within a certain calendar year; instead they would give a total of three months within a five-to-six-year cycle. So, the basis of that time measurement is different when you look at the United States and Europe as opposed to Japan.

Converting that into a one year cycle, it’s not that much different with the Western measurement actually, and a larger measurement with full discussion between the conservator and curator makes it possible to have these touring exhibitions. So I learned that this is one of considerable differences on the concept of conservation and the exhibition business on art between Japanese and foreign situations.

As for the catalog, it was two weeks ahead of the opening when I passed the final paper to the publisher, but they managed to complete it on



time, which made me realize how Japanese printing companies are skilled with the latest technology. These experiences really made me think of the differences in the way how the exhibition is structured between the United States and Europe and Japan. Thank you.

Hiroyuki Shimatani

Thank you very much. We now have computers, so two weeks in advance sounds enough. Prior to computers, we had to at least submit our draft one month in advance or have a second and third proof; otherwise it'd be edited so heavily. If you submit a relatively completed draft, all you'd need would be two weeks. People who submit their papers later than the deadline tend to re-write them when they have their proofs back, so editors and publishers in Japan always have a hard time; that is how it is in Japan, which I'm sure would be acceptable in the United States.

Dr. Shirahara-san just spoke about the exhibition period, which was something I was planning to discuss later. We were able to have the *Japanese Masterpieces from the Museum of Fine Arts, Boston* exhibition at the Tokyo National Museum as well as other museums in Japan. We really had the artworks on display for a remarkable length of time in terms of per year. But considering the artworks were not from a Japanese collection and how it took three to five years—from the MFA's position, a good ten years from before and after the exhibition—to organize it, I do think that it was a wonderful opportunity for audiences in Japan to see this exhibition.

In Japan, on the contrary, this level of exhibition would have to involve the Agency for Cultural Affairs or the government. The Agency's main role is protecting and conserving cultural properties, so for them, the responsibility of artworks that aren't designated cultural properties lies solely on the owner. Their stance would be, "if something happens,

we'd submit a claim, but go ahead." I think that is a challenge we face.

Considering the exhibition period, three months is a typical time span for exhibitions in Europe and in the United States. Toward the second and third months, number of the visitors would gradually increase and would result in its success. In Japan, the typical exhibition period is only six weeks. So if we were to have a three-month exhibition here, we would have to have twice as many artworks and change the works displayed midway during the period. Organizing an exhibition in Europe or the United States, would thus mean that we would have to prepare an exhibition of twice the size of one in Japan, which is very challenging.

Regulations in displaying Japanese art in its ideal environment involves problems with ultraviolet rays and other elements, but this characteristic of Japanese art—of being vulnerable to the spatial environment—may be giving it its negative impression.

On the upside, however, we sometimes take advantage of these restrictions. For instance, at the Tokyo National Museum, when we only display the *Shōrinzu byōbu [Pine Forest]* during New Years, from January 2 to 4, we have a lot of visitors and likewise, the *Kōhakubai-zu byōbu [Red and White Plum Trees]* at the MOA Museum of Art. We try to bring out its [Japanese art's] characteristics that way, too.

Next, we have Mr. Mintz from San Francisco. I understand that there is a lot of interest in the Japanese and Japanese arts, and there are many collectors in San Francisco, but I'm sure you have faced challenges when organizing exhibitions in terms of the exhibition period—which has come up a couple of times already—or the years you spend for preparation. It must all vary depending on whether the works are from your museum collection or are on loan from other institutions, but could you share with us



your experiences, please?

Robert Mintz

I think I would start by saying that we are probably more nimble; we spend less time preparing for exhibitions than, say, the Metropolitan does. Our calendar may be decided about two years—ideally three years but often about two years—ahead of time. We know what we are going to exhibit and move forward on a bit faster timeline although our publications, as all American publications seem to be, are prepared a year ahead of time.

I think part of it is we invest a great deal of energy in design and in creative design with every publication we do. We give all of our content over to a designer for a good, long period of development of a particular look and feel. Thinking about our exhibition program though, we do take into account the fact that we are primarily a tourist city and so we do have a regular in-flow of Japanese tourists coming to the United States, many of whom we know have an interest in seeing our Japanese collection, but also tourists from the rest of Asia who come to San Francisco and know that San Francisco, as a largely Asian city, has a great resource in the Asian Museum. So they come to see our Chinese connections, our Southeast Asian collections, and our South Asian collections.

We feel that we have a responsibility to provide equal weight or equal presence for each of these cultures in our exhibition calendar. Our Japanese programming typically offers one out of every four shows. We do anticipate a larger audience for our Japanese exhibitions because of the broad interest in Japanese art and culture.

When we exhibit Japanese art, we know people will come. When we exhibit art from some of the other Asian cultures or Asian regions, the audiences are sometimes quite small and it's very difficult to explain why that's

the case, but I think the American population in general has a baseline interest in Japan and in Japanese culture, and so they will come to see exhibitions of Japanese art regardless of what they happen to include.

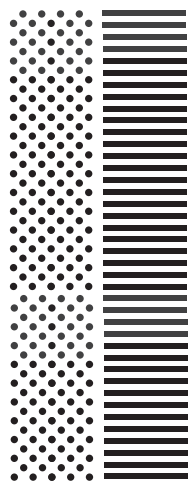
Right now, we have a small exhibition by Kōki Tanaka of some of the work that he showed for the Venice Biennale two years ago. It's incredibly popular; it's a very challenging work. It's not work that I think would naturally appeal to most of our audiences. Yet they know he is Japanese and they know he is on the cutting edge of today's Japanese art and so the audiences come and they come in consistent numbers, which I think is really the great strength of our Japanese programming to always draw those audiences in.

Hiroyuki Shimatani

Thank you. The Asian Art Museum of San Francisco really is a fantastic museum which I have had the pleasure of visiting many times. They utilize their building and divide their temporary and permanent exhibitions very well.

The Japanese are very familiar with San Francisco and its proximity with Silicon Valley is another one of the city's characteristics. Silicon Valley is an area in the United States where many wealthy Americans live now, and where there are wealthy people, there tend to be collectors of art. With many collectors in its vicinity, I assume the Asian Art Museum has its own set of issues from collectors loaning to donating artworks. With a calendar of two to three years [per exhibition], it must also differ if you're organizing an exhibition with works from your own collection or from other collections.

Working with your own collection or another collection and the difficulties that come with it is the same in Japan. For an exhibition with your collection, we plan a year ahead for an exhibition that will run for a year: this is



something that all national museums typically do. Previously, national museums really had a haphazard schedule where we'd only plan four or five months ahead: we very rarely had an exhibition schedule of the entire year, but we still managed. I think it shows just how much museums have gained attention both domestically and worldwide.

Moving on. Professor Hayashi, as a professor at a university, you may not be working on exhibitions with a collection of your affiliation, but you do have experience in organizing exhibitions of contemporary art. Could you share your thoughts on the differences between the United States and Japan?

Michio Hayashi

Well, to be precise, I'm not really experienced in curating exhibitions so much. The largest project I've been involved was the Japan Foundation project, *Cubism of Asia*. I think that was about ten years ago. That was a collaboration between three museums from three different countries—Japan, Korea, and Singapore—and I was involved as an external curator and worked as a team with curators from those museums. The whole experience was very interesting and educational for me.

Altogether, we spent about three years for its preparation. First, we got together in Tokyo to talk about the materials or possible resources and how to go about organizing the exhibition. And we travelled to many different places in Asia together to do research. We visited the storage spaces of collectors or local museums to find out whether or not they have cubism-related art pieces.

Setting aside whether or not the quality of the works for the exhibition was high, I thought a simple framework of Japan versus the rest of the world is no longer sufficient, which is a prerequisite of today's discussion. That is why the theme of Cubism was interesting, for it was

one of the Western developments and absorbed in different ways at different timings in Asia.

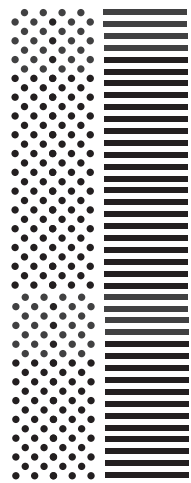
Rather than simply trying to demonstrate the Japanese-ness of the works, the comparison of how different receptions occurred throughout Asia was interesting and made the Japanese situation clearer.

As for the publication of the MoMA catalog, speaking of the time frame of its preparation, the due date of all the articles was one year before the actual date of publication. For the *In the Wake* catalog at MFA, they kindly waited until the last minute, but it was still three to four months before. There's a difference in timelines and publishing culture between Japan and the United States.

English publishing usually involves a careful copyediting process and is very detailed and takes time. Copyeditors edit the sentences and sometimes ask questions about the content too in order to make your argument clearer to the reader. American museums have a strong culture of this copyediting. So, I communicated with them in detail and learned a lot from that experience. That process made it possible to further elucidate what I was actually thinking. In Japan, editors do not intervene much with what we write. Not only for the catalogs, but also for general novels and magazines. In general, the editors are powerful in the United States, and they change things if necessary even on the renowned writers' essays as is well known, for example, in the case of *New Yorker* magazine.

Hiroyuki Shimatani

That was quite unexpected. I think that is a good example of unexpected experiences for those of us in the arts in both Japan and the United States. I am under the impression that we understand each other quite well, so it is surprising that there are still things we don't know about each other.



During the morning meeting, I learned that the fiscal year in the United States starts in October and I was very surprised by that. Of course, it's obvious for those who already knew, but for the majority of Japanese people, it's still a surprise. Despite having worked together on many occasions, there are little differences like this that we are still unaware of.

The ADC meetings obviously have budgets [every fiscal year], and when we have the meetings depends on the budget that is left or how to effectively allocate it for our engagements. If we have an affluent budget, we wouldn't have to think too carefully about it, however, budgets for the arts and culture are becoming very limited, and our meetings are held within a tight budget. Japan's budget allocation for the arts and culture is said to be extremely low compared to other leading countries: the Agency for Cultural Affairs' budget is only approximately 100 billion Japanese yen, and while the government have said there will be an increase, they have yet to realize it.

Going back to [what Professor Hayashi mentioned about] Singapore Art Museum. Singapore, as you all know, is a small nation state which has many museums. Lately, they are building more museums such as the one where they are renovating an old courthouse.

I was actually listening to Professor Hayashi with envy: we usually do not have the luxury of conducting a substantial level of research in organizing an exhibition because of the amount of time and money it takes. So it really is unusual that the Japan Foundation allowed you to do that.

In organizing exhibitions, there are usually those who gather [many] masterpieces, those who construct an exhibition around one masterpiece, and those who conceptualize an exhibition from their own research. You could organize exhibitions from whichever approach

before, but more recently we have had to deal with quotas.

Especially for organizations affiliated with the National Institutes for Cultural Heritage, such as us, the government instructs us to make a certain amount of profit. In the case of the Tokyo National Museum, 680 million Japanese yen is expected, and 192 million Japanese yen from the Kyushu National Museum. We're organizations that aren't very good at making profit, so this is a bit of hassle, I must admit.

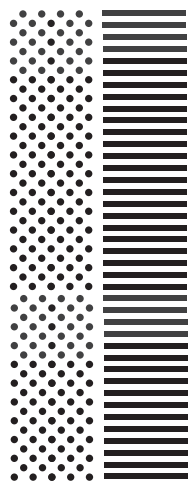
Dr. Shirahara mentioned earlier that she raised 110 million Japanese yen for her exhibition [from donors], and I think having to fundraise—to make the foundation and raise the funds—for exhibitions really is one of the hardships of exhibition-making in the United States. It is very awe-inspiring learning this and also knowing how they still carefully cater to the artworks' needs when co-organizing exhibitions between the countries; especially when budgeting is tight here in Japan, too, and there is little we can do to financially support our counterparts.

Finally—although our discussion continues—is Dr. Xiaojin Wu and the Seattle Art Museum. Among the museums of those assembled here today, Seattle Art Museum is the one I have yet to visit. Seeing the presentation earlier, however, made me want to visit the museum.

Dr. Shirahara mentioned her experiences of fundraising in Seattle, but Dr. Wu, you might have different perspectives which you could share with us. Could you tell us your experiences of exhibition-making, how long you spend on preparation and so on?

Xiaojin Wu

I joined the Seattle Art Museum in 2012 and our director came two months later, so both of us were kind of new and we started experimenting something new as well. As you



also have seen in my presentation, we have been presenting a lot of contemporary Japanese art exhibitions at our Asian Art Museum in the Japanese galleries, which I don't think we've done much in the past. As Mr. Itō just mentioned on contemporary art, you don't have the luxury to plan for five years. So for the Tabaimo exhibition we are having now, we worked on it for about two years. I went to meet her in Karuizawa a little over two years ago.

Usually, it takes her a year or even two to make one work, but for this exhibition she made four new works in a year and a half. I think she broke her own record and she worked really hard—we made her work really hard. For Chiho Aoshima's exhibition we presented a brand-new work, the five-channel video projection.

I went to Takashi Murakami's studio and met with Chiho. We looked at her two hundred or so drawings she had made over the years and we met with the animation technician from New Zealand.

We had a meeting in August and opened our show the next year in May. Even Chiho Aoshima herself didn't see the finished work until we opened the show. We spent about two weeks in the gallery to finalize the animation and the sound, and a team from New Zealand, London, and Japan came to Seattle to put this amazing work together. And the audience in Seattle totally loved it. For this kind of contemporary art exhibition, everything was put together really quickly and as with all the curators in the United States, I struggled with the budget, fundraising, and I feel a bit embarrassed to tell you how little we actually had for each of those exhibitions. We really didn't spend that much on each of the exhibitions, so it's quite amazing that we could do this without a big budget.

Hiroyuki Shimatani

Thank you very much. I hope we have more of such fantastic exhibitions in the future. As

we've been discussing, I think we can safely say that without fundraising it is extremely difficult to organize an exhibition on Japanese art in the United States.

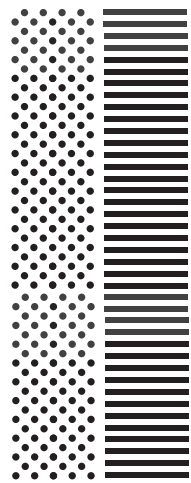
I said "Japanese art" because there are museums that are supported by foundations and have the liberty of using the funds for exhibitions. However, it depends on what purpose that foundation exists: whether it is for the museum itself or a particular department. For instance—and I assume this is not confidential—the Philadelphia Museum of Art's Indian art department has a large budget so they don't have too much of a hard time organizing exhibitions, or so I have heard.

I have not heard of a substantial amount of budget being allocated to Japanese art departments, so I think it would be effective to have a richer culture of donating for the arts, in both Japan and the United States, and have a prosperous foundation for the arts.

Dr. Wu casually mentioned that a new director was appointed. Audiences in Japan may not find this that unusual: in Japan, a term for museum directors usually run for about three to four years, and then they get replaced by another director; that is the typical cycle in Japan. But it is not so in the United States and Europe. Museum directors get appointed when they're about forty years old, and continue into their sixties and seventies. This is especially the case in Europe. So there are those who become directors and others who don't.

Mr. Sherman Lee, who is a very famous director of the Cleveland Museum of Art, was mentioned earlier, and I assumed he is from Cleveland, but I was shocked to learn that he was originally from Seattle.

It is usual for directors to move positions in the United States and Europe: it is especially an American way, I would say, of directors moving



from England, Canada, and inside the United States. The current Director of the Philadelphia Museum of Art came from Cleveland, so they exchange information and ideas as they move [from one museum to another] which also is beneficial for us when we work together.

In the United States, organizing and curating exhibitions can shift depending on the director, while in Japan, the director doesn't have that much say in the exhibition-making. But I think we also have to consider ways of changing those tendencies; to think about what is best for the visitors, for the museum employees, and also for the artworks themselves.

It is interesting to hear about all the hardships that each of the panelists have encountered, but, since we are slowly running out of time, I'd like to move onto the challenges we face in widening the reach of Japanese art. We've discussed issues surrounding the exhibition periods and regulations, but these are topics we can go on forever talking about.

There are many issues on the challenges we face with Japanese art such as the declining number of Japanese art scholars and curators, the lack of access to archives of the many overseas exhibitions in the past, insurances of artworks, the Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora (CITES) and the Washington Convention, and the difficulties in spreading information. There are many conditions that present themselves as obstacles, but I'd like for each panelist to share with us the obstacles they've encountered. In so doing, I'd like for us to think together about overcoming them.

Let's go the other way and start with Dr. Wu. What do you think is the biggest obstacle in spreading Japanese art?

Xiaojin Wu

I have not worked directly with institutions in

Japan, but I would imagine, for me, the most challenging part would be the access to a collection or an institution in Japan. For instance, if I want to organize a show with loans from Japan, it's not always easy to contact the person in charge or to have access to the right people to have the conversation to begin with.

The next step would be negotiations for the loans as we already discussed many times now. It really doesn't work for American museums to pay that much money and make so many efforts to have a loan that would be on view only for four weeks. That's really the challenging part that would keep me from even trying to do such a project.

Hiroyuki Shimatani

About contacting the person in charge, do you mean both in and outside the United States? For an American curator to contact her or his Japanese counterpart?

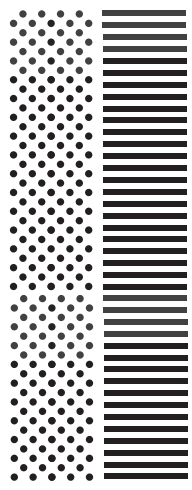
Xiaojin Wu

Unlike in the United States where you can find information about all the curators on the website, we cannot find much information on Japanese websites. Even if I want to know who is the curator in a provincial museum and how to get in touch with this person, usually it's not that easy. You have to ask your friend's friend's friends and finally maybe you would get the introduction.

Hiroyuki Shimatani

That not only applies to American collectors; it is the same for Japan too. To find out whom a temple, a shrine, or a collector should contact, to know who has the information on from whom to borrow a work is the hardest thing to find out. It is also difficult for us Japanese to know who to contact, so it all depends on how to initiate that first contact.

I think the Philadelphia Museum of Art is relatively knowledgeable of this among



museums in the United States; they know who to contact. I think that is what allows them to organize good exhibitions such as those on the Kano school, Koetsu, and Ike Taiga.

We are joined today by Mr. Asō who is a collector himself and is fluent in English; a very rare combination in Japan. Many collectors sadly are intimidated by simply being contacted by an American institution. When being contacted by a Japanese institution, they'll consider their proposals before replying, but when they're approached in English, they'll simply say, "No, thank you." So there is that problem of language. Providing information [on Japanese art] in both English and Japanese is a challenge in itself, but I think the Japanese lack of fluency in English is also a large obstacle.

For instance, is it the best to contact the priest, the chief priest, or the treasurer of a shrine for private collectors? Or is it better to contact the artist of Shinto rituals or the art dealer? Who they contact depends on the collector.

It is truly difficult to get information from the United States. While it depends on what kind of exhibition you are trying to organize, it is the cleverest to consider all the possible routes—whether to work with the Agency, the Tokyo National Museum, with Kyoto, Nara, or Kyushu—in trying to organize exhibitions. We really are ready to cooperate on many levels in spreading Japanese art, so please, if you have any inquiry, let us know.

Professor Hayashi, you may not have conceived of exhibitions yourself, but you mentioned there is a second wave of Japanese contemporary art in the United States. How do you think we can continue to keep that wave alive?

Michio Hayashi

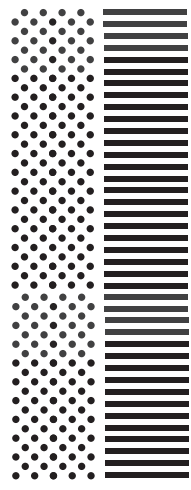
There are many challenges. Language is one

of the issues; there is no doubt about it. Japanese language is still an obstacle. We should lower the language barrier as much as we can. The MoMA anthology I edited with three others, drew much attention in that sense. For it is enormously helpful for graduate students all over the world who are interested in Japanese art history and contemporary art but not fluent enough to read difficult texts in Japanese. With the English translations, they are now able to understand what the main, critical issues were in different periods.

In fact, after that, more students began to come to my university to study and write theses on contemporary Japanese art. Japanese scholars often think it's natural to expect that people who study Japanese art read its language. But we could be a little bit more flexible on that. If we think about modern Western art, there are books for laymen written in relatively easy language while there are also tons of books written primarily for specialists. But there is not such a wide range when it comes to books on Japanese art. The intermediate books are especially lacking in number in contrast to the scholarly books for experts.

Looking back, the reason I began to be interested in Western art was because so many books in Japanese were available in various levels, covering the whole range of difficulties and specialties.

We should have more books to narrow the gap between the specialist's books and the beginner's books. Then more university students may be intrigued by Japanese art if there is a sufficient number of books on the intermediate level. They may not have the language ability yet. But when they come to Japan, they can receive good training for the improvement of their Japanese language ability. In Yokohama, for example, there is an institute where special intensive Japanese classes are offered for graduate students. Tokyo University of Foreign Studies



also has a similar program. Many graduate students move to other universities after learning and studying the Japanese at those schools. But it's still not sufficient. We need more institutions to teach Japanese for future researches. If we want to see a continuing inbound flow of students, we should expand that sort of support system in terms of language ability.

As for the outward communication, as Director Shimatani said, Japanese students as well as professionals are often very hesitant in communicating in English, often out of their fear of making mistakes. I wish there were programs specifically made to teach how to communicate in English, especially to write emails in English, for them.

In addition, although I do not want to generalize too much, there tends to be a cultural difference between international and Japanese students. International students often send an email directly to us (faculty members) from overseas to ask whatever questions they have about our program. But Japanese students very rarely do that. They hesitate to communicate directly. I have a sense that this has more to do with their cultural behavior than with language ability. I don't know how to improve it. But I do wonder if we could do anything about it.

Hiroyuki Shimatani

That the communication skills of Japanese students is poor, I think, presents another large obstacle from the one we're talking about today. Young people nowadays think that sending an email is enough for everything.

Back when we were young, when contacting someone about an exhibition for the first time, we would write a letter and call them in about two or three days around the time when they've received the letter. We'd ask them for an appointment, visit them, and only then would things start to move forward. So there was this

three-step process which young people now don't know about or even consider. I learned that [from my predecessors] by watching them, but I get disappointed when people say, "Do I have to do all of that? I can't be bothered."

Putting that aside, I do understand we need to provide more publications in English but how do you think we go about that? Who should write and publish those books, do you think?

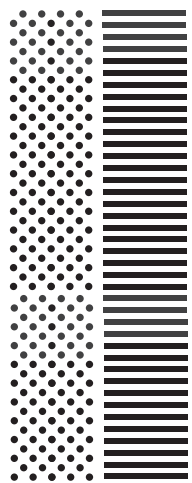
Michio Hayashi

For the project of MoMA, the museum initiated it and it worked. The publication culture in the United States at the graduate school level is more active than in Japan. For better or worse, there are structural reasons for it that are related to the tenure system of the American academy: you need to publish in order to get tenure. And there is a tendency that high-level scholarly publications are valued over introductory or mid-level survey books.

I do not think there are many introductory books on Japanese art like the one written by Mieko Murase. I wish more scholars or curators who already have a secure job write new introductory books, or translate into English such books as Nobuo Tsuji's *Kisō no Keifu* which was written for general readers but also had tremendous influence on later scholarship. Translation projects such as these will greatly increase the interest in Japanese art on the part of the general readership and provide a bridge to serious scholarship too.

Hiroyuki Shimatani

You spoke about *Kisō no keifu* by Professor Nobuo Tsuji. It is said that Joe Price discovered Jakuchū and was imported back into Japan. But it was, in fact, Professor Tsuji who introduced Jakuchū and other artists in *Kisō no keifu*. I haven't confirmed with Mr. Price if he actually read the book before arriving at that *Budō-zu [Grapevines]*, but I do agree that it would be wonderful if publications such as this



one was translated.

Kisō no keifu would be a scholarly publication, but I think the issue is that, in the United States, young scholars need to publish papers to get promoted and a doctoral degree is indispensable. And because of this, to reach these goals, I think they neglect the middle, intermediate levels. And I think, in our endeavors to spread Japanese art, we can look into hardback exhibition catalogs to function as this intermediate.

Especially with calligraphy, which is my field of specialty, although it is gaining attention in the contemporary art field, the older works or styles tend to get the cold shoulder because they're difficult to decipher or read. I tend to accept offers for writings because they'll be translated and I think that would help in the spreading of Japanese art.

In the case of the Asian Art Museum in San Francisco, the way they are focusing on Asia, I think, is similar to how we at the Kyushu National Museum is turning our eyes to Asia and looking at Japanese art from the viewpoint of Asian history. And among the exhibitions they organize in a year, they must do some on Japanese art, which is, I assume, challenging and fun at the same time. Robert, you'd have to decide the topics and themes for those exhibitions every time, but could you elaborate on the selection process of your yearly Japanese art exhibitions?

Robert Mintz

Maybe, maybe not; that's a difficult question because every year we hear proposals for new exhibitions. We hear new ideas coming from curators both on our staff and at other museums. We look at our own collection to see what strengths we have and what we could do possibly in the future. We talk with our colleagues in Japan and find out what they are doing that is exciting and new and we try to find things that

will speak to our audience.

Not every project that's happening in Japan will speak to our audience and sometimes it's simply too narrow or too, I don't know, to me, sometimes they are fascinating, but I talk to my colleagues and they say, "Oh no. No one will understand if we show that here in the United States." We do this through a process, really thinking about the people who are coming to the exhibition, who we hope are coming to the exhibition; we are thinking about what they will understand and where we can take them and where we can inspire them to understand what's happening in the world, what's happening with people in Japan or people in the United States who look to Japan for inspiration for unique ideas and new ways of seeing.

But, you know, one of the things I want to say was that, in graduate school, I had no confidence whatsoever to speak or write in Japanese. I wished that I could write, but I thought "this is a very important person. I'm simply too scared to write." It was terrifying. That was a major issue for me, and I think it is an issue for many younger scholars.

It took many, many years to be able to say, "Okay, I can write a letter or email." These are very difficult things to do, but you are exactly right. For the next generation, to give them the tools and confidence necessary to put themselves forward, I think, is crucial for their success and they should do it faster than we did. For me it took too many years, but of course, it's never too late.

Today, I simply write a letter, but then we debate our exhibition program at great length. We are always looking for the exhibition that will speak to the broadest possible number of people, as many people as possible, to give them something that they can take away, something they can be excited by.



Hiroyuki Shimatani

We just heard about how coordinating things internally is very difficult; how one has to stand their own ground while also maintain harmony.

One of the major differences between Japan and the United States is the presence of sponsors. Smaller museums can only hold one or two exhibitions per year because they do not have sponsors. However, many national museums have media sponsorships so they have to consider the media company's agendas as well. I think this media sponsorship can lead to fundraising.

Deciding exhibition themes and how an exhibition must be done presents us with many difficult challenges. But I'd like to hear from Dr. Shirahara about her experiences in both the United States and Japan on the decrease of students of Japanese art. Dr. Shirahara, could you share with us your thoughts?

Yukiko Shirahara

There are certainly fewer scholars and curators as well. As Professor Hayashi mentioned, Japanese people are educated to speak grammatically correct English and want to speak perfect English, so they hesitate to speak even if they can. So, many Japanese come to the United States but they wouldn't challenge to communicate in English, and accordingly their English skills wouldn't improve.

In my case, for the museum in the United States, I had five days of interviews from morning to dinner, everything was an interview. Every two hours somebody new appeared to give questions which were tough to respond to even in Japanese.

At that time, my English skills were poorer than now, but I remember how the director encouraged me by saying, "We would like to have you as an expert in Japanese art. Be confident."

Now I'm truly grateful to have been able to gain employment in an art museum in the

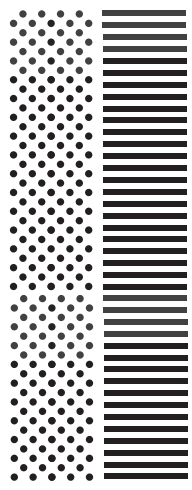
United States, which allowed me to learn how editors (proofreaders) fulfill their proofreading tasks at a museum as well as to be thoroughly taught how important it was to keep a tight check on the documents to be issued by the museum. First the sentences I wrote were corrected in all red and the editor said: "Just think of it. You come to the United States and learn English free of cost. You won't get such a windfall every day, right?" Then I paid frequent visits to the editor's office and I was taught, one-to-one, on the terminology for description of artworks in English and the way it went.

After I had these experiences and changed my workplace to Nezu Museum, it came to the point where the texts on object labels and panels should be bilingual, but initially curators of the museum seemed to have become frightened as I proofread their English strictly. I had a hard time establishing a process and criteria of proofreading and translating all those texts in English.

I realize there's a difference between Japan and overseas also in such activities. In countries abroad, editors have a strong authority over messages issued by the museum and have a mission to send out those messages with a sort of unified sense, while in Japan, curators are apparently self-conscious that it's their own exhibition or their own messages, and feel uncomfortable in having what they wrote proofread by someone else, resulting in the difference in how the catalog production works as well as how much they can speed it up.

That said, I suppose it's no easy matter indeed to have communications with each other between two organizations that are totally different in structure to create an international exhibition.

The final thing I should say here, is that in Japan, as well, the curators are now getting fewer and museums have shifted to hire non-



permanent, temporary contracted, limited-term employees. This is because of the financial background. I think this is something which is happening around the world.

When curators think about big exhibition, conservation, or restoration projects, each of them must have a certain period for study and preparation, such as three years or five years. How can museums foster mature curators and encourage them to design a good project with the long-term outlook and perspective, which is becoming a serious issue in the foreign museums, and I think the current situation would be worse in future.

Rethinking about the hard situation of preparing international exhibitions of Japanese art in terms of exhibition period and cost, I am seriously worried that we are finding fewer people who are interested in organizing Japanese art exhibitions in the future.

We have valuable people who are here with us and we do need to think about how we can provide support, backup, and how we can encourage them to be able to proceed smoothly. I hope that we are going to be seeing that environment better in the future.

Hiroyuki Shimatani

Your answer was quite different from my question, but, nevertheless, you pointed out a very important point; that the United States and Japan are different and have different cultures.

I'm afraid we are running out of time, and I do apologize for being a poor moderator. Those in the audience, please feel free to leave should you have plans. We have two more speakers, so allow me to just hear their thoughts before wrapping up.

John, you've also moved from one museum to another while pursuing your research, and have

also taught at university. Could you share with us your ideas on what I asked earlier to Dr. Shiraishi?

There is a generational change in the United States resulting in younger curators entering museums. However, I think that these younger generation curators haven't quite matured yet, which is something I am very worried about. John, what do you think we can do to help nurture them, and what can we do to support them? Let us know what you think from your own experiences.

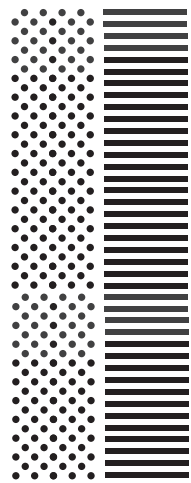
John Carpenter

I agree that this is perhaps the biggest issue facing the future of Japanese sections out of museums in America. As a curator who is coming to the Metropolitan after a career as a professor, I am coming out of a very late stage of my career, and so what we're trying to do at the Metropolitan is to have fellowships, and these fellowships function in two ways.

Sometimes people just come in for a year with the funding and then they move on to another position. Other times we have discovered new personnel within our department, the Asian art department. For instance, my co-curator and the person I work with on every exhibition, Monica Bencsik, came in for a two-year Mellon fellowship, a curatorial fellowship, and after two years I said, "This is a person that I need to keep at the Metropolitan."

Actually, it was very easy for me to hire her because I went to my boss and I said, "Let's keep Monica." He replied, "How are we going to present this to the administration?" to which I said, "Oh, I'm not worried about it at all." He asked why and I replied, "If you don't keep Monica, I'm leaving."

It's one-way fellowships and now we still need another. We have two fellows this year, a Mellon fellow and Aria fellow for six months. We are



trying to train future fellows and I hope whether in Japanese museums or American museums, we can continue to offer curatorial fellowships for people to decide whether they want to be in the museum world or in the university because they're two different types of jobs: people who are sometimes very good scholars make very poor curators, for instance.

The opposite can also happen: some curators would be terrible professors. So they have to make a decision in their life. I think that's what we can do as museums. Think about how we train the next generation of curators. It's the most important task in front of us.

Hiroyuki Shimatani

Thank you very much. It is imperative that we do our best to increase the number of people interested in Japanese art and also support curators as well as graduate students in the field who will encourage that increase. Without this, the foundations of Japanese art in the United States will undoubtedly weaken. So the Japan Foundation's role in encouraging international exchange may become more important than the Agency.

Masanobu Itō

Well I feel that as Dr. Wu had mentioned earlier of Tabaimo and Mr. Mintz had mentioned of Kōki Tanaka exhibitions, which are really fantastic situations. Meanwhile, it is becoming difficult to introduce younger generation of Japanese artists abroad.

Back in 1980s and 1990s, I think contemporary Japanese art exhibitions were held quite often and Tatsuo Miyajima, Yasumasa Morimura, Shinrō Ohtake are the artists who have been shown repeatedly in the United States through such exhibitions. However, group exhibitions of contemporary Japanese artists abroad have become fewer in numbers. Against the backdrop of a borderless environment, the exhibition method focusing specifically on one country is

losing reality. The next generation of artists who can have solo shows like Tabaimo and Tanaka are not much. How can we make possible to let our younger artists' work seen by the American public, how can we do that? For the future, we may need to shift to more multifaceted methods.

The next topic is concerning the introduction of Japanese modern art in the United States. Director Shimatani also made an analysis of the exhibitions since 2000. The traditional art and contemporary art exhibitions have been presented in about equal presenters. But the modern art exhibitions are missing. So the absence of modern art, just like an air pocket, may give an impression to outsiders that the past and present of Japanese art are disassociated. I think it is very significant for us, the Japan Foundation, to continuously try to expose the Japanese modern art which we think is an expression of modern ego of the Japanese artists.

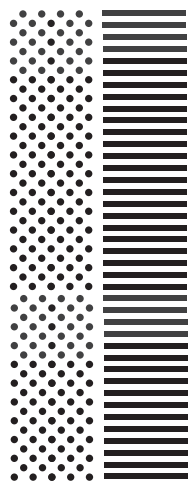
Hiroyuki Shimatani

Thank you. Soon, it will be the 150th anniversary of the Meiji restoration, and many organizations are planning projects to commemorate the year, but I think there needs to more on the modern; more on the period between the contemporary and classic periods.

I apologize that a lot of the examples I raise are exhibitions I've worked on, but many visitors came to the *Remaking Tradition: Modern Art of Japan from the Tokyo National Museum* we had two years ago in February at the Cleveland Museum of Art.

It proved that many people come to exhibitions of modern art even in the United States. So it's not just the classic and contemporary periods; there is also the modern period which leads to today.

Again, at the Kyushu National Museum, we



only have works until the end of the Edo period—the end of the Tokugawa shogunate—in our cultural exchange exhibition gallery on the fourth floor. But for our temporary exhibitions, we have organized Western art exhibitions such as the *Van Gogh: The Adventure of Becoming an Artist*, the Johannes Vermeer exhibition, and also a contemporary craftworks exhibition too.

What about the arts of the period in between? To repeat, there needs to be more exhibitions of artworks from the modern period, which I'd very much like to explore. As a museum located in Kyushu—said to be the heart of craftwork—we really need to include works from the Meiji and Taisho periods in our exchange exhibition gallery. So we need to work on showing modern art in Japan as well as abroad.

Usually, these symposiums end without any clear solution or answer. Today, it may be due to my poor moderation, but that we cannot come up with an answer right now is also proof of how large an obstacle we are facing. However, the consensus we have is that we need the help of our American counterparts and we need to work together. So it is necessary to think about the many ways we as individuals, as organizations, and as a government want to bring Japanese art to a larger audience in the United States.

Thank you very much for staying with us until now. The panelists today have helped in compensating for my poor moderation and I am very grateful to the audience for joining us today.

A hand of applause, please, to our simultaneous interpreters too. Thank you very much.

Mr. Kurihara

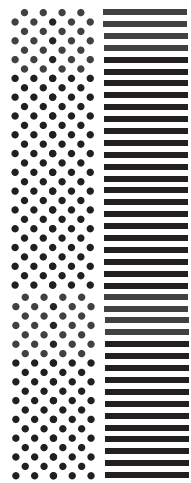
I am Yūji Kurihara, Deputy Director of the Kyoto National Museum. I would very much like for the people of Kyushu to know, so allow me to briefly introduce ICOM, the International

Council of Museums, which we call *Kokusai hakubutsu-kan kaigi* in Japanese. It is an international NGO specializing in museums with over thirty-five thousand members worldwide, and we work towards promoting museums on the international level, preventing the illegal importation and exportation of cultural properties, and enduring risk management. We have General Conferences every three years, and the next edition, the 2019 ICOM General Conference will be hosted in the city of Kyoto.

In Japan we have the Museum Law, but it does not necessary mean that other countries are equipped with a similar law. So at ICOM, we also work toward standardizing the regulations and code of ethics for museums across the globe.

ICOM is an extremely large body of organizations which is, in fact, divided into thirty International Committees according to fields of specialties, programs, types of museums, and so on. When you become a member of ICOM, you will belong to one of the thirty International Committees and work toward the promotion of museums from each particular approach.

Now, each country has a National Committee and, for Japan, the Japanese Association of Museums plays the role of the secretariat to participate in ICOM as the Japanese National Committee. For instance, although it is not well-known, we engage in themed activities every year on International Museum Day, May 18. We hold the Fukuoka Museum Week in Fukuoka city and the Kita-kyushu Museum Week in Kita-kyushu city between May 18 where we make admissions free and have special offers. These kind of engagements are only held in Tokyo, Ueno, Fukuoka, Kita-kyushu, and Osaka, so we're working to spread it to other areas in Japan as well.



In addition, we have recently been organizing a symposiums. Next year, we will be inviting ICOM President Suay Aksoy to be on the panel on May 21 and are working towards enlivening ICOM Kyoto 2019.

The theme for next year's International Museum Day is "Museums and contested histories: Saying the unspeakable in museums."

Kyoto was decided as the hosting city last year in June 2015 at the ICOM Annual Meeting in Paris. Cincinnati was also a candidate but it was ultimately decided on Kyoto. ICOM Kyoto 2019 will be held from September 1 to 7, 2019, and we are currently also thinking about having this CULCON Arts Dialogue Meeting or a session on Japanese art sometime during this week too.

The theme for ICOM Kyoto 2019 is "Museum as Cultural Hubs: The Future of Tradition." We don't have an official Japanese title for it yet, but we will be discussing museums as the interface or literal hub for culture, and from tradition to the future, with the Kyoto International Conference Center as the main venue.

We're working on it as we speak, but we'll do our best to come up with a week-long program that is as good as this year's ICOM Milano 2016.

I mentioned inviting President Aksoy, but there are also talks of inviting members of the executive board to Kyoto next December, and we may plan a visit to Hakata too. We're hoping to promote ICOM not only in Kyoto but also all across Japan, so I do hope we can work together in many ways.

Not only ICOM, but there will be the Science Centre World Summit (SCWS) in 2017 at the National Museum of Emerging Science and Innovation (Miraikan), and the 10th International Aquarium Congress at

Aquamarine Fukushima in 2018. So for the next three years—from 2017, 2018, to 2019—we will have international conferences surrounding museums, and we expect that the promotion and support for museums will accelerate in many aspects. These may not be as large-scaled as ICOM, but I do hope these movements will be interesting to many too.

And finally, the year 2020 brings us to the Tokyo Olympic and Paralympic Games. ICOM Kyoto 2019 will be playing an important role as one the arts and culture initiatives toward 2020, so I am looking forward to working with many of you here today.

On that note, I would like to end my speech. Thank you for your kind attention.

Yutaka Asō

Thank you very much for the introduction. My name is Yutaka Asō and, as a local businessman, I am very happy that this CULCON Arts Dialogue Committee is held here in Dazaifu, Kyushu.

As some of you may know, CULCON was initiated by former Prime Minister Ikeda and former US President John F. Kennedy with the intention of deepening exchange in not only economics and politics, but also the arts and culture and education as well. I have been a member since 2004 and now serve as one of its advisors, but it [CULCON] is an initiative that, with educational and artistic exchange as its two main pillars, is appointed with the role of presenting to the government the proposals from the United States and Japanese specialists.

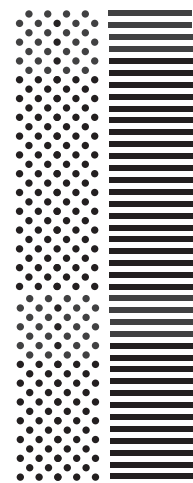
In that sense, I do think we have Director Shimatani to thank for it being held here in Dazaifu; I'm sure the patron of scholarship and literature, Sugawara no Michizane, is pleased too. While we are devoted to assisting these opportunities for further learning, I do humbly ask for your continued assistance, too. And I

hope we can deepen exchanges amongst the two countries.

As it was just mentioned, we will be hosting the Olympics and Paralympic Games in 2020, and we will be working towards promoting the arts and cultures on this wonderful occasion.

I hope today has been a meaningful time for all of you here, and please do enjoy the rest of your stay. Thank you very much for joining us today.

END



カルコン美術対話委員会シンポジウム
CULCON Arts Dialogue Committee Symposium
報告書
REPORT

2017年3月31日発行
March 31st, 2017

■発行所 / Issuer

文化庁、カルコン美術対話委員会

Agency for Cultural Affairs, Government of Japan、CULCON Arts Dialogue Committee

■翻訳・校正 / Translation・Proofreading

佐野 明子

Meiko Sano

