

Japonisme Studies Reconsidered

Toshio Watanabe

The Society for the Study of Japonisme was founded in 1980 and over many years it has contributed much to push the scholarship in this field forward. As I was asked to contribute a piece to the Journal, I thought this may be a good opportunity for me to reflect on the scholarship of Japonisme studies in my way. First, I should like to write about my own encounter with Japonisme studies and how that formed me as a scholar including some self-criticism. Then I should like to examine the border territories of Japonisme studies and hope to provide food for thought for my colleagues who are fascinated by this subject.

The purpose of this writing is not so much providing a balanced overview of our current state of scholarship of Japonisme studies, but telling a story of how different it was in the olden days of 1975, but also trying to stir up a bit by pointing out some of the issues which may be uncomfortable but scholars in our field might like to ponder. In the special issue of our journal, *Studies in Japonisme* (vol. 35, pp. 96-100), details of the discussion at the symposium is recorded and here I have already aired some of my views, but I thought I could expand on the ideas I touched upon at that discussion.

After so many years investigating Japonisme, I came to realise that this is my vocation.

When I was in my teens, I had one Eureka moment when I overheard my Japanese father and German mother quarrelling in the next room. I realised that the source of quarrel was

that they just didn't understand each other, based on cultural misunderstanding. While listening to them, suddenly it dawned on me that actually I could understand the arguments of both! This was the moment when I felt that the study of comparative culture was something I might be suited for.

Then I got seriously interested in Japonisme studies, when I was choosing my PhD topic for the University of Basel in 1975, rather a long time ago. Initially I wanted to examine the Viennese Japonisme of Gustav Klimt. However, I was told that a substantial archive of Klimt material was held by a dealer and that it was unlikely that he would let a student have access to it and subsequently I gave up doing this topic. However, while preparing for this, I was reading various books on Impressionism and Postimpressionism and discovered that the perspective on Japonisme of most of these famous art historians were somewhat skewed, because they seemed to lack the knowledge of what was happening in Japan at the time.

So, I started to investigate this and found out that during the end of Edo and the beginning of Meiji period (mid-nineteenth century) it was Britain which was the most powerful nation dealing with the Japanese in both diplomacy and trade, whereas France was playing a considerably more minor role. When Yokohama was opened to the foreign trade, the largest portion of the foreign settlement were occupied by the British and a huge proportion of foreign trade in Japan was conducted by British merchants. This was quite natural, as British merchants, such as Jardine, Matheson & Co., were already established in China and opening an office in Yokohama was just opening another branch in East Asia. Before the opening of Japan, they were also already involved in an illicit trade with Japan via

commissioned Chinese traders who had much freer hand in the Japanese trade than the only officially sanctioned Western power, the Dutch.

Why was then this Britain-dominated situation in Japan not reflected in the Japonisme studies around 1975? I could see three reasons for this and they are interrelated. First, the art history scholarship was very much coloured by Eurocentrism for better or worse and within the context of Japonisme studies, Japanese artefacts were treated simply as just something Western artists could get hold of as a possible material for artistic stimulus and the interest of Japonisme scholars for Japan reached rarely beyond that. Another reason was the methodology of the modernist art history dominant at the time. Crudely put, it told a single 'mainstream' narrative of white male geniuses (mostly painters) handing over the art baton from one movement to the other. This meant everything else, such as British art, art created by women or craftwork, became of only secondary importance.

I still remember when I set up a Victorian painting specialism within the MA course in History of Art and Design in the late 1970s at the City of Birmingham Polytechnic, I had to tell my students that yes, there are hardly any books on this topic and yes, many of the major works are not on show in museums and art galleries, but still it is very important to study Victorian painting. Fortunately, since then times have changed for the better.

The third reason and related to both of the above was that at the time a great work of art tended to be seen in isolation, a single 'masterpiece' created by a genius. This meant the wider context of such works were often ignored or under-appreciated. For example, motif searching in itself is a useful tool in the art history toolbox, but at this time it was more or

less the main one for the study of Japonisme. I have also in the past indulged in such motif picking. It is very exciting to find an Eishi female figure, which looked exactly like a Whistler one. However, the danger was that we often forget that Whistler was not just interested in this one motif. He had a much wider interest in Japanese art and not just him, but many artists, writers and collectors were excited encountering this new culture which was Japan.

These three factors of Eurocentrism, modernist art history and the underestimation of cultural context meant Japanese art was only significant when it was taken up by these major artists of Impressionism and Postimpressionism. Therefore, Japan trade was only of interest as suppliers of Japanese artefacts to these artists in Paris. The corollary is that the British trade and Victorian Japonisme were both regarded as not of 'mainstream' interest for the discipline of Japonisme studies, which in itself was a very young one and still in its infancy in the 1970s. Since then, just within the year 1980, a spate of important publications on Japonisme were published and they transformed our discipline completely.

Once I realised that Britain was central to the trade and diplomatic relationships between Japan and the West, I thought this must also have affected British art. How could I find out about this? What I was faced at the point of 1975 was simply a dearth of scholarship. There were some on Whistler, books on the Aesthetic Movement and Art Nouveau and the dealer Fine Art Society and others had published some modest catalogues relating to Victorian Japonisme. None of these publications comprehensively dealt with Victorian Japonisme in art. So, for my PhD studies I immersed myself into examining this topic. What I found was not a lack of material but just too much. In the end, I had to draw an arbitrary line at 1870 and had to leave out the main period of the Victorian Japonisme of the rest of the century.

The then Swiss system of PhD studies, where you just agree with your supervisor on the topic and pay a fee only for the day of the viva voce examination at the end, wasn't one conducive to finishing it quickly. It took me nine years and it was finally completed in 1984. I have finally published it as High Victorian Japonisme in 1991. In the same year, I also organised with Tomoko Satō a large exhibition Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930. My PhD book and this exhibition catalogue both published in 1991 were the first monographs on this topic. The exhibition was initially set up at Barbican Gallery in London and then was moved to Setagaya Art Museum in 1992. I should add that the English catalogue unfortunately contains many infelicities despite my efforts to get it right, which was then ironed out in the Japanese edition, which then became the first full monograph on this topic published in Japanese. This exhibition also signalled my own new direction in that it investigated artistic relationships both ways between Britain and Japan, as so often cultural flows were not one directional. For example, many of Josiah Conder's 1878 interior design drawings of his Hokkaidō Colonisation Agency were drawn by his Japanese students and reflect architectural Japonisme prevalent in Victorian Britain of the 1870s. Should we call this Victorian Japonisme in Tokyo? Since then, I have also expanded my interest from bilateral to multilateral relationships including North America and Asia.

This was my story of how I was able to diversify geographically from the classic Paris-oriented Japonisme studies to a British one and beyond. The geographical scope of the Japonisme studies since has been extending continuously. North American Japonisme has perhaps seen one of the richest harvests in our field, but we also have Austrian, German,

Iberian, Italian or Scandinavian ones. More recently Central and East European scholars are highly active.

One stark question I'd like to pose is this: does the term 'Japonisme' apply only to the taste for things Japanese by the white people? Most patrons of Japonisme, such as collectors, seem to be such white Caucasians. I'd be delighted if readers of this opinion piece would come back to me with examples of patrons who are not. I am pretty sure there must be some, say, non-white people, who are rich collectors of Japanese art in North America, but they are not easy to find.

While we are talking about global spread of Japonisme, how about Japonisme in Africa, Asia or South America? Ten years ago, I did mention the possibility of an Asian Japonisme at a panel discussion organised by the Society for the Study of Japonisme. On another occasion when I flagged this possibility, a V&A curator came to me and suggested that there are a number of very rich patrons in India who collect Japanese art. If we are studying the Japanese collections of the Rockefellers in the USA or the Ephrussi in France as part of a Japonisme phenomenon, why can't we study these Indian collectors as part of an Asian Japonisme? I don't remember hearing much of African or South American Japonisme, though I know both have Japanese gardens there.

Another borderline issue we have to face is that of Nikkei, the Japanese or mixed-race Japanese active outside Japan. Would a Nikkei person amassing a collection of Japanese art count as a Japonisme phenomenon? If a Nikkei artist produces a work of art in a Japanese

manner in North America, we would probably be happy to call it Japonisme, as this would be not that different from Urushibara Mokuchū producing woodblock prints of Stone Henge in a Japanese manner while staying in Britain selling these to the British.

While prowling the border territory of Japonisme studies, we will face the question of the period. When did Japonisme start and when did it end, if at all? The consensus for the starting date of Japonisme seems to be around mid-nineteenth century with some isolated examples during the first half of that century. However, that is not to say the Japanese artefacts have not affected Europe before this time. In general, cases such as Japanning or Kakiemon imitations in eighteenth century Europe are usually subsumed under the category of Chinoiserie. This is similar to cases when some of the Chinese taste during the second half of the nineteenth century are subsumed under the heading of Japonisme.

Then what is the end date of Japonisme? It is usually regarded that the classic Japonisme more or less petered out during the early twentieth century. However, a research project 'Forgotten Japonisme: the taste for Japanese art in Britain and the USA, 1920s – 1950s', which I led, has conclusively shown that the taste for things Japanese has not died down during the early twentieth century, but has continued even during the Asia Pacific War. As I will detail this elsewhere, I should just like to confine my comments by mentioning that in two specific areas Japonisme continued strongly from the 1920s to the 1950s. These are the activities of the studio pottery movement and the modernist interior design. They are both strongly inspired by Japanese examples and show coherent and continuous development during this period.

From the 1960s we have a new and rather different interest in Japanese culture, which could be perhaps termed as Hi-tech Japonisme. The trigger factor was the 1964 Tokyo Olympics. This is the time when Japanese infrastructure showed a great improvement shedding the post-war austerity and dinginess. The streamlined dynamics of Tokyo motorways and the bullet train showed a new sense of modernity. These were followed by the astonishing sophistication of Japanese electronic gadgets, such as the Sony Walkman. The 1960s also saw the flowering of Japanese contemporary architecture and fashion design. The Metabolists, Issei Miyake, Kenzō, or Comme des Garçons were the first major Japanese artistic movements which made inroads into contemporary West. More recently, some clouding of the bright horizon of the Hi-tech Japonisme may be perceived.

What next? Manga, anime or *kawaii* abroad? Could we call these Japonisme? Or should we call these 'japonisme' with a lower case? Would studying of these be part of Japonisme studies? While searching for the end date of Japonisme, we may have now transgressed the border of Japonisme studies. I have run the Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) at the University of the Arts London over eleven years and one thing I have learnt during this time is that cultural borders are by their nature always porous. It is clear that Japanese culture has continued to make impact on other cultures throughout the period since the mid-nineteenth century up to now, even during the Asia Pacific War. Whether we should call all of these phenomena Japonisme is a rather awkward question. Whatever the answer is going to be, the study of the impact of Japanese culture elsewhere would continue and is essential for the wellbeing of both Japan and other cultures it interacts.

I should like to explore now a different kind of border and that is the relationship between Japonisme and Orientalism. In 1978 Edward W. Said published his seminal book Orientalism, which changed the meaning of 'Orientalism' forever. He defined the term as the West having authority over the Orient. With the help of Foucauldian discourse on cultural power relationships, Said established a formula where the West dominates the East. Since this publication, the post-colonial debate has become considerably more subtle, complex and sophisticated including Said himself adjusting his theory in his later years.

However, many Japonisme scholars has been blissfully ignorant of or wilfully neglecting to have anything to do with Saidian Orientalism. I include myself as one of those who were ignorant of Said's work for quite some time. When I was writing my PhD, I admit that I was not in a scholarly environment which was amenable to such theory. I completed my PhD in 1984 and while checking my old copy of Said's Orientalism for writing this piece, I noticed that the purchase date scribbled in says that it was 1985! When I was publishing my PhD as High Victorian Japonisme, the only change I managed to include on this issue was to smuggle in my comments on Japonisme and Orientalism just on the very last page.

I argued there that 'Japonisme provides two important theoretical deviations from Said's norm' (p.246). First, 'many High Victorian design theorists saw Oriental design, Japanese design included, as superior to Western design. This was partly because they regarded the Orient as constituting the survival of their admired medieval (Western) culture' (p.246). Second, 'some forms of Japonisme are not Orientalism at all' as they do 'not try to evoke Japan nor the Orient ... such as van Gogh's Arlésienne (Metropolitan Museum of Art, New York)' (p.246). My argument in 1991 was strictly dealing only with the 1978 Saidian formula

of Orientalism being a form of the West dominating the East. In both cases of Japonisme the border of East and West became so porous that it more or less dissolved.

Finally, I'd like to go back to the issue of why I wanted to research Japonisme in a more critical way. I do have a kind of idealism that examining transnational subjects should bring a better understanding of each other in the global world. I am myself involved with the study of Japonisme, because it fascinates me endlessly and because it is such a life-enhancing activity. However, I also realise that I had it easy. As a Western looking youth, with father who was a university professor and a well-known designer as mother, I had a privileged life in Japan. Would I have got involved with Japonisme studies, if my mother was from Africa or Korea, and if I were subjected to more frequent social prejudices because of my particular background? I remember a classmate in elementary school, who also had a Caucasian father, but he was an officer at the U.S. military base in Yokosuka and seems to have been available only as a face on a photograph. As a Japanese, Japonisme is a rather nice subject to study, as in the main it is about how Western people admired Japanese culture. One could so easily glow in a feeling of aesthetic superiority. Art historians often choose nice and beautiful subjects to study, whereas my social scientist friends often seem to choose the nastiest or most tragic subjects they could find. What I am saying is not that we should not study nice and beautiful things, but that Japonisme could also have a darker side and we should be very much aware of them and investigate them.

ジャポニズム研究再考

渡辺俊夫

ジャポニズム学会は1980年に創立され、長年にわたってこの分野の研究の進展に貢献してきた。この度、学会研究誌の巻頭論文執筆のご依頼をいただいたので、これは私なりにジャポニズム研究の有り様について考えてみる機会ではないか思った。そこでまず私自身がいかにしてジャポニズム研究に巡り合ったか、そして、自己批判を含めて、それがいかに私の学者としての道のりに関わってきたかについて述べてみたい。さらにジャポニズム研究の境界域を探索することによって、ジャポニズム研究に魅かれている方々が、しばし立ち止まってこれに考えをめぐらす機会となれば幸いである。

この論文の意図は、ジャポニズム研究の現況のバランスのとれた概観を提供するというよりは、まず私がジャポニズム研究を始めた1975年ごろの昔ではどんなに今と異なっていたかということをお話してみたかったということと、ジャポニズム研究者にとって必ずしも心地よくない問題点をいくつか提示することによって一考していただければ幸いであるという点にある。学会誌『ジャポニズム研究』別冊第35号のシンポジウム共同討議の中で、私の考えている問題点について、すでにいくつか私が会場からの発言したものが記録されているが（96—100頁）、ここではその時触れた問題点なども含めて、もう少し詳しく述べて見たい。

長年の自らのジャポニズム研究を顧みると、これはやはり私にむいた仕事であったのかと思わずにはいられない。私がまだティーンエイジャーであったころ、「これは」と思ったことがあった。隣の部屋で日本人の父とドイツ人の母が夫婦喧嘩をしていた。諍いの原因は、どちらも相手の言っていることが、異文化による誤解のため、理解できていなかったのである。これを聞いていているうちに、なんと私はどちらの言い分もよく判っていることに突然気がついた。この時、比較文化研究が私の進むべき道ではないかと感じたのであった。

随分昔の話ではあるが、1975年にバーゼル大学で博士論文のテーマを模索していた時、やっとジャポニズム研究に打ち込んでみたいと思うようになった。初めはグスタフ・クリムトのウィーンのジャポニズムを調べようとした。しかしクリムトの多くの資料を画商が押さえているということで、学生などにはとても見せてはくれないだろうと言われ、諦めてしまった。ただ、博士論文の調査をする過程にて、印象派やポスト印象派のいろいろな本を読んでいると、著者である名の知れた美術史学者たちのジャポニズムの見方がどうもしっくり来ないと感じた。というのは、この人たちは当時の日本で何が起こっていたかということほとんど知らないようなのである。

そこでこれを調べはじめて明らかになってきたことは、幕末明治初期の日本ではイギリスが外交でも貿易でももっとも勢力があり、フランスはそれに比べるとずっとマイナーな役割しか担っていなかったことである。横浜が貿易のために開港した時、外国人居留地で一番多くの土地を占めたのはイギリス商人たちであった。さらに、日本貿易のもっとも大きなパーセントテージを占めたのもイギリスであった。ジャーディン・マセソン商会のような、すでに中国に定着していたイギリス商人たちにとっては、横浜に開業することは、東アジアにもう一つ支店を出すといった感じで、それほど大したことはなかった。彼らは日本が開国する前にすでに中国人の商人たちを通して密貿易を行っていた。というのは、西洋勢力として唯一貿易を公式に許可されていたオランダ人たちに比べて、中国人たちはもっと自由に貿易にたずさわることができていたからである。

では、1975年ごろのジャポニズム研究に、このイギリス中心であった日本の状態が何故反映されていなかったのであろうか。これには三点のそれぞれお互いに関わりあっている原因があると考えられる。まず、当時の西洋の美術史研究は、善かれ悪しかれ、ヨーロッパ中心主義に染まっており、ジャポニズム研究のコンテキストの中では、日本の美術品は、単に西洋のアーティストたちが芸術的な刺激を受けたかもしれない素材の一つとしてしか見られていなかった。ジャポニズム研究者たちの日本への興味がこれを越えることはほとんどなかった。

もう一つの理由は、いわゆるモダニスト美術史の方法論が当時席卷していたことである。やや乱暴な言い方をすれば、白人男性の天才たち（ほとんどが画家）が、一つの芸術運動から次のへとバトンタッチしていくという、たった一つの「主流」の物語だけが取り上げられていくのである。ということは、イギリス美術や、女性による美術、工芸などは、重要性としては二の次となってしまうのである。

このような流れに逆らうように、1970年代末に、私はバーミンガム市立ポリテクニクで、美術デザイン史の修士課程の中にヴィクトリア朝絵画の専門コースを立ち上げた。その時私が学生たちに言ったことをいまだに良く覚えている。「確かに、このテーマでは、ほとんど専門書が出版されていません。確かに、重要な作品の多くは美術館に行っても陳列されていません。だけれどもヴィクトリア朝絵画を研究することは大事なことです。」幸いなことに、この時と比べて時代は良い方へと変わった。

第三の理由は、上記の二つの理由と関連性があるが、当時は、えてして素晴らしい美術品は、巨匠によって創られた、たった一点しかない、孤高の「傑作」と見られがちだった。ということは、こうした「傑作」のもっと広い意味でのコンテキストは無視されるか、過小評価されることが多かった。例えばジャポニズム絵画の「傑作」とされる作品においては、似たモチーフを探すことは、美術史のために役に立つテクニックであるが、当時のジャポニズム研究では、作品の環境を深く調べていくというよりは、モチーフ探しがほとんどメインのものになっていた。私自身、過去にこうしたモチーフ探しに凝っていたことを告白しなければならない。ホイッスラーの女性像の図柄にピッタリ当てはまる栄之

のものを見つけた時は、実にワクワクしたものである。しかしこれには危険が付きまとう。というのは、ホイッスラーはただこのモチーフだけに興味を持っていたのではない。彼は日本美術に対するもっと広い興味を示しており、彼だけではなく、多くのアーティスト、文筆家、コレクターたちは、この日本という新しい文化に遭遇することに興奮していたのである。

この三点の要素、ヨーロッパ中心主義、モダニスト美術史、そして文化環境の過小評価のために、日本美術は印象派やポスト印象派の主要なアーティストたちに取り上げられたことによる重要性を保ったのである。そのため、日本との貿易はパリのアーティストたちへの日本美術品の供給源としてだけ興味を保たれていた。と言うことは、ジャポニズムの研究という学問にとっては、イギリスの日本貿易もヴィクトリア朝ジャポニズムも、どちらも「主流」と見られることは無かった。もっとも1970代頃までは、ジャポニズム研究自体、まだ若く経験の浅い学問ではあった。その後、1980年には、多くの重要なジャポニズム関係の本が出版され、我々の研究分野をすっかり変えてしまった。

日本と西洋との貿易と外交関係にとってイギリスが中心的な役割を果たしていたということが判った後、私はそれならばこれはイギリスの美術にも影響を与えたはずではないかと考えた。どうすればこのことについてもっと詳しい情報を得ることができるのだろうか。1975年の時点で私が直面したことは、簡単に言ってしまうと、先行研究の少なさであった。ホイッスラーについての幾つかの研究、アール・ヌーボーや唯美主義についての本、そして、画商であるフィン・アート・ソサエティー他のさまざまなカタログ類といったところが主なものであった。これはどれも、ヴィクトリア朝ジャポニズムの全貌を捉えようとしたものではなかった。そして私はこのテーマの研究にのめり込んでいった。ここで私が遭遇したのは資料の少なさではなく、その余りにも巨大な分量であった。最終的には、1870年という年を勝手な境界として線を引き、ヴィクトリア朝ジャポニズムの最盛期となるそのあとから世紀末までを放棄せざるをえなかった。

当時のスイスの博士課程では、まず指導教官とテーマを決めるが、その後は授業料というものは、最後の口頭試験の1日だけに払うというシステムであり、早く卒業しなければという環境ではなかった。私の場合なんと9年もかかり、やっと1984年に修了し、1991年に博士論文を High Victorian Japonisme として上梓した。同じ年に佐藤智子氏と共に Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850-1930 という大規模な展覧会を企画した。私の博士論文と展覧会のカタログは、共にこのテーマについて出版された最初のモノグラフであった。この展覧会はロンドンのバービカン・ギャラリーで始まり、翌年1992年に世田谷美術館に移った。ここで一言加えなければならないことは、残念ながら英語のカタログには幾多の誤りがあり、私はこれに気がつき直そうとしたが、結局訂正されることはなかった。日本のカタログでは幸い直っている。このカタログは日本におけるこのテーマをカバーした最初のモノグラフとなった。そしてこの展覧会は私自身の新しい研究方向を示唆するものでもあった。というのは、ここではイギリスと日本の間の交流をそれぞれの方向から扱

ったからである。文化の流れというものは一方通行ではないことが多い。例えば、ジョサイア・コンドルのデザインした1878年の北海道開拓使売捌所インテリアの図面は、日本人の学生たちに描かせたものが多いが、1870年代のイギリスで流行っていた建築デザインのジャポニズムを色濃く反映している。これはヴィクトリア朝ジャポニズム in Tokyo と呼ぶべきなのであろうか。この後、私の興味は二国間の交流から多国間、特に北米とアジアを含めたものへと広がっていった。

私のジャポニズム研究の道のりが、古典的なパリを中心としたものからイギリスへ、さらにより広域を扱ったものへと変化していったことを述べさせていただいた。ジャポニズム研究が対象とする地理的範囲は拡大し続けている。北米のジャポニズムの研究が多分最も実績のある分野と思われるが、オーストリア、ドイツ、イベリア半島、イタリア、スカンジナビアなども研究が進んでいる。最近では中央および東ヨーロッパの研究者たちが活発な活動を展開している。

厳しいと思われる質問かもしれないが、ここで一つの疑問を投げかけてみたい。ジャポニズムというものは、白人の日本趣味だけに当てはまるものなのだろうか。それ以外の日本美術のパトロンの例をご存知ならば、是非私の方にお知らせいただければ、大変ありがたい。非白人の裕福な日本美術コレクターは、北米などには必ず何人かは存在するはずだと思うのだが、そう簡単には見つからない。

ジャポニズムのグローバルな広がりについて語るならば、アフリカ、アジア、南アメリカのジャポニズムはどのようなのであろうか。10年前に、ジャポニズム学会の共同討議で、私はアジアのジャポニズムの可能性について言及したことがある。別な機会にこの可能性について触れた時、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の学芸員が私のところに来て、インドには何人かの日本美術を蒐めている裕福なコレクターがいると教えてくれた。アメリカのロックフェラー家や、フランスのエフルスィ家の日本美術コレクションを調べることが、ジャポニズム研究として認められるならば、どうしてこれらのインドのコレクターたちを、アジアのジャポニズム研究の一環として扱うことが出来ないのであろうか。アフリカや南アメリカのジャポニズムについては、どうもあまり聞かないようである。しかし、どちらにも日本庭園は存在する。

もう一つの境界の問題として捉えなければならないのは日系の問題である。日本人あるいはミックスルーツの人たちで、日本の国外で日本美術の蒐集にいそしんでいる人たちなどはジャポニズム現象の範疇外なのだろうか。例えば創作の分野では、もし日系のアーティストが、北米で日本風な作品を作ったとすると、これをジャポニズム研究の対象とすることにあまり問題はないであろう。すでに漆原木虫がストーン・ヘンジを題材とした日本風な木版画をイギリス滞在中に制作し、これをイギリス人に売ったケースはジャポニズム研究の対象とみなされている。

もう一つ、ジャポニズム研究の境界域を徘徊するとき、直面しなければならないのは時代の問題である。ジャポニズムは何時はじまり何時終わったのであろうか。あるいは終わっていないかもしれない。スタートの時期としてのコンセンサスは19世紀前半のいくつかの孤立した例のあとの、19世

紀中頃というのが一般的であろう。しかしそうは言っても日本の美術品がこれ以前のヨーロッパとは関係がなかったということではない。日本の漆器、柿右衛門などに倣った18世紀ヨーロッパの作品などは、普通はシノワズリーの範疇に入っている。これは19世紀後半では、この時期の中国趣味が得てしてジャポニスムの範疇に入れられているのと同じ現象である。

ではジャポニスムが終了したのは何時であろうか。古典的なジャポニスムは20世紀のはじめに絶えてしまったというのが、一般的には考えられている。しかし、私が立ち上げた「忘れられたジャポニスム — 1920年代から1950年代のイギリスとアメリカの日本趣味」というリサーチ・プロジェクトでは、こうした日本趣味は20世紀はじめに絶滅せず、戦争中さえ存続していたということを証明することができた。これについては、別の機会に詳述するので、ここではジャポニスムが1920年代から1950年代にかけて、並並ならぬ存在感を示していた例を二件だけ挙げる — ストゥディオ・ポタリーとモダニスト・インテリア・デザインである。どちらも日本の作品例に強い刺激を受け、この時期に一貫性のある持続した展開を見せている。

1960年代以降は、内容もかなり異なるハイテク・ジャポニスムとも呼ぶことができる日本文化への新しい興味が台頭する。引き金となったのは1964年の東京オリンピックである。この時期、日本のインフラは大きく改良され、戦後すぐの陰気な耐乏生活と言った印象を払い去った。東京の高速道路のダイナミックな流線型、新幹線などは、新しい現代性を象徴していた。その後、ソニーのウォークマンに見られるような、驚くほど洗練された日本の電子機器が続いていった。1960年代は、日本の現代建築とファッション・デザインも活気づいてきた。メタボリストたち、三宅一生、KENZO、Comme des Garçonsなどは、現代西洋社会へ初めて大きなインパクトを与えた日本の芸術運動であった。もっとも最近はこうしたハイテク・ジャポニスムにも翳りが見えているようにも思える。

さて、次は何か。海外におけるマンガ、アニメ、カワイイ？ これらをジャポニスムと呼ぶことができるのであろうか。それとも小文字の japonisme とすべきであろうか。こう言ったテーマを調べること自体、ジャポニスム研究と呼ぶことができるのであろうか。ジャポニスムが何時終了したかという時期を模索しているうちに、ジャポニスム研究の境界線を越えてしまったかもしれない。私は Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) という研究所をロンドン芸術大学で11年にわたって主宰してきたが、この時期少なくとも一つだけでも確信するにいたったことが有るといえば、それは文化の境界と言うものは、本質的には常に穴だらけの壁ということである。結局、19世紀半ばごろから、戦争中も含めて、現代に至るまで、日本文化は海外の文化にインパクトを与え続けてきた。ではこれらの現象を全てジャポニスムと呼ぶべきかどうかと言うことは、なかなか厄介な質問であると言わざるをえない。その答えがどうであるにせよ、日本文化の海外へのインパクトの研究は続き、日本にとっても、また日本と関わり合っていく国々にとっても、それを続けていくことは非常に重要である。

では、ここで、これまでとは異なったタイプの境界を探っていきたい。ジャポニズムとオリエンタリズムの関係である。1978年にエドワード・W・サイドは『オリエンタリズム』と言う画期的な本を出版した。これによってオリエンタリズムと言う言葉の意味がすっかり変わってしまった。彼はこれを西洋が東洋にたいして権威を持つことと定義している。ミシェル・フーコーの力関係のディスクリールの助けを借りて、サイドは西洋が東洋を支配するといった公式を確立したのである。この出版以後、ポストコロニアル議論は、より繊細に、複雑で、洗練されたものになってきた。サイド自身も後に彼の理論を再調整している。

しかし、多くのジャポニズム研究者たちは、サイドが批判を込めて定義しなおしたオリエンタリズムを全く知らなかったり、意識的に無視してきたりしてきた。私自身かなりの間これに気がつかなかった。わたしが博論を書いていたころは、こういった理論に近いような研究環境には無かったことを認めなくてはならない。博論を提出したのは1984年であるが、蔵書のサイドの『オリエンタリズム』を、今回この原稿を書くために取り出したところ、これを買った時の年号が1985年と書き込んであった。博論を High Victorian Japonisme として出版するにあたって、唯一付け足すことができたのは、最後のページにジャポニズムとオリエンタリズムの関係について少しコメントすることができただけである。

High Victorian Japonisme (1991) における私の論点 (246頁) を要約すれば次のとおりである。ジャポニズムはサイドのオリエンタリズムに対して二つの重要な理論的逸脱を示している。第一に、多くのヴィクトリア朝のデザインの理論家たちは、日本を含めたオリエンタル・デザインを西洋のデザインよりも優れたものと評価していた。これは何故かと言うと、少なくとも一つの理由は、オリエンタルというものを、彼らの憧憬していた中世文化 (西洋も含めて) の生き残りとして見ていたためである。第二にはジャポニズムのなかには全くオリエンタリズムではないタイプがある。例えば、ゴッホの《アルルの女》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵) では、日本あるいはオリエンタルを彷彿させようとはしていない。この1991年の時点での私の議論は、1978年にサイドが示した、西洋が東洋を支配するというオリエンタリズム公式に対してのみのものである。どちらのジャポニズムの場合も、サイドが1978年の時点にて批判した「オリエンタリズム」—西洋と東洋の境界をはっきりさせ、その対立を主眼としたこと—に対して、むしろその接点や共通点 (あるいは融合) に目が向けられており、結果として「西洋」や「東洋」といった概念自体の境界線がゆらぎ、解体させられてしまうような結果となっているからである。

最後に、何故私がジャポニズムをもっとクリティカルに研究しようするようになったか、という問題に立ち戻ってみたい。グローバルな世界においては、トランスナショナルなものの研究をすることは、相互理解を助長する手助けをするという一種の理想を私は持っているつもりである。私自身ジャポニズム研究に携わってきたのは、これに限りなく魅了され、本当に生きがいを感じさせる研究活動だからである。しかし、私にとっては、その道のりが、かなり楽なものであったということは争えない。西

洋人に見える若者として、また大学教授と名の知られたデザイナーの子供として、私は恵まれた生活を日本で送ってきた。同じ白人と日本人の両親を持っているながらも、小学校の同級生の一人は、横須賀米軍基地の将校が父で、どうも写真で存在するだけの人のようであった。さらに、もし私の母が黒人あるいは韓国出身であり、直接に、間接に差別を受けるような環境の中にあつたとしたら、ジャポニスム研究に関与することになったであろうか。その上、日本人にとって、ジャポニスムは素敵な研究対象とも言える。というのは、この研究は主に西洋人の日本文化の賞賛を扱っているからである。日本人として、自分の文化の美しさの優越感に浸ってしまう恐れがある。美術史家は、えてして素敵で美しいものを研究対象に選びがちである。これに対して、私の社会学者の友人たちは、しばしばもっとも低俗で悲劇的な主題に飛びついていくようである。私がここで言いたいことは、素敵で美しいものを研究すべきではないということではない。ただジャポニスムにも暗黒の一面があるということに気がつき、それも研究すべきであるということである。