

aica JAPAN NEWS LETTER 第3号

美術評論家連盟会報



特集「美術館の今を考える」

目 次

- | | |
|---|--------------------------------|
| ・座談会「建築家と美術館建築」 | 青木正弘・塩田純一 草薙奈津子(司会) 飯島洋一 |
| ・自然について | |
| ・「広域ミュージアム都市と設計予条件」 ——パリ第19区ラ・ヴィレットの場合—— | 長谷川 栄 |
| ・ライン地方の現代美術館を訪れて ——美術館建築についてのノート | 倉林 靖 |
| ・日本の美術館は生き返るか | 清水敏男 |
| ・東京国立近代美術館のリニューアル | 市川政憲 |
- *****

会員短信欄 (50音順)

菅 章 高島直之 竹澤雄三 森口 陽 吉村 良

2002

美術評論家連盟

座談会「建築家と美術館建築」

青木正弘・塩田純一・草薙奈津子

草薙 美術作品は展示空間も含めて考えるべきではないか、どうもそこの欠落した展覧会評が多い、というのが私が日頃より思っていることです。そこで今日は、建物が何かと評判となる東京都現代美術館と豊田市美術館の学芸の塩田さん、青木さんに、建築物としての美術館についてお話を伺いたいと思います。まず青木さん、館の概略をお願いできますか。

青木 豊田市美術館は、開館したのが1995年の11月、ことしで7年目を迎えたところです。建築家は谷口吉生さんです。建築の特徴といいますと、垂直・水平を基調にしていて、立地条件を活かし、環境にうまく融合した建物になっていると思います。延べ床面積は、約1万1120平米です。その内展示室が3244平米、講堂が318平米です。バックヤードの主な施設については、収蔵庫が1011平米、学芸員室が270平米、事務室が103平米です。それから、作品を搬入したり開梱したりするスペースがほぼ300平米ございます。

豊田市美術館には、高橋節郎館という施設が設けられておりまして、いま申し上げました数字はこれを含めたものです。展示室は高橋節郎館を含めて、10室といったらいいかと思います。その中で美術館部分が9室を使っているということです。

これは建築の最後の段階でひらめいて決めたことですけれども、豊田市美術館の一つの特徴というのは、展示室を企画展示室と常設展示室という表示によって固定化していないということです。ホワイトキューブという白い壁を基本にした展示室ですけれども、我々にとっては使いやすい建築になっていると思います。ただ、作家にとっては逆に厳しい展示室かと思います。作品の力というものがあらわになる、そういう空間です。

草薙 建物に助けてもらえないということですね(笑)。

青木 助けてくれないですね。甘くないと思います。

大ざっぱに言って、やはり問題点もいくつかございまして、一つは建築というものは予算があつて、それでおおよそ全体の延べ床面積が想定され

ると思うのですが、どうしても我々はまず展示室を中心にして、次に収蔵庫があって、それからバックヤードというように考えるものですから、倉庫に関するスペースがかなり不足していると思います。これは図面を見た段階からわかっていたことです。

草薙 美術品以外の倉庫ということですか。

青木 そうです。もちろん、美術品のための倉庫ももっと広ければよかったと思います。いろんな機材がありますから、そのためのスペースがかなり不足している。それと、どうしてもバックヤードが少し迷路化してしまうというところが、課題として残っていると思います。

草薙 どうもありがとうございます。塩田さん、東京都現代美術館について伺えますか。

塩田 私どもの美術館は、くしくも豊田市美と同じ年の1995年3月の開館なんです。

建築家は柳澤孝彦さんです。この美術館以外に手がけられた美術館建築というと、例えばM〇A美術館とか郡山市立美術館。それから、うちの後は第二国立劇場をつくりまして、それでオペラティ・ギャラリーもあの中にありますよね。あれも柳澤孝彦さん。

延べ床面積が3万3000平米ということなので、豊田の3倍。

常設展示室が2フロアで3000平米、企画展示室が3フロアで4000平米。収蔵庫は3100平米、それから美術情報センターという今は実体がなくなってしまっている施設ですが、メンテナンスの費用がかかるということで機器を撤去してしまったのですけれども、かつてはビデオブースとかいろいろあったのですが、そこが2600平米。

草薙 今そうするとそこは何に……。

塩田 ノートパソコンを置いて、インターネットカフェということで利用してもらっています。それから、講堂・研修室、今この話をしているこの部屋も含めて600平米。レストラン400平米、カフェテリア200平米。残りがバックヤードと学芸員室と管理部門。日本の公立の美術館としては最大規模の美術館として、東京における現代美術のセンター的な役割を目指して開館したわけです。

展示空間の特質としては、やはりホワイトキューブというか、ニュートラルな四角い箱というような発想が多分あったのだと思います。そこでかなりスケールの大きい空間、一番大きい展示室で壁の高さが6メートル60、天井まで入れると13メートルぐらいになりますが、そういう空間です。一番小さな展示室でも壁の高さは4メートルという形ですから、やはり非常に大きな空間です。

それが、例えばペインティングを展示したときに、非常に引き立つといういい面はもちろんあり

ますけれども、現代美術だから大きな空間が必要であるという、先入観というか思い込みのようないいものが、多分建築サイドにあったような気がします。

現実の空間としては、やはり非常に使いにくい面もいろいろあります。

建築家は建築の見せ場をいろいろつくりたがる。企画展示室の中に天井高20メートル近い巨大な吹き抜けの空間がある。ここに合う作品などといふのはめったにないわけですけれども、そこをどう使いこなしていくかというのが、やはり展覧会を考えていく上で非常に大きな問題点になっているということはあります。

青木 大きなストレスになるんですよね(笑)。

塩田 そうですね。しかもその空間が西側に面していますから、直射日光が入ってくる。ということは、ペインティングはかけられないですから、いろいろな制約が出てくるわけです。それは一方で、メンテナンスのコスト、空調……。美術品を展示するわけですから、展示するにふさわしい環境をつくろうと思うと、やはりそのコストがかなりかかるということです。

悪いところばかり言ってしまうようですけれども、もう一つ。展示室が3層に積み重なっている。常設ですと2層ですけれども、導線が非常にわかりにくいというか、あまり使い勝手のよくない導線になっている。それから、建物の外観からしてプロテクティブというか、人を迎える入れるというよりは何か非常に防御的な印象を与えるような……。私はそう思うのですけれども、そういうある種冷たさを感じさせるような空間でもあるので、その辺が美術館建築として成功だったのかどうだったのかということは、なかなか難しい点だと思います。

ただそうはいっても、そういう空間で我々は美術館活動をやっていかざるを得ないので、そこでいろいろ工夫しながらやってきてているということだと思います。

草薙 確かに外観から受ける印象として、東京都現代美術館にはプロテクティブなところがあります。でも、豊田市美術館はそういうところはないですね。むしろ、割と軽みのある、日本のそれこそ障子のような感じですよね。

プロテクティブというのはヨーロッパなどの美術館建築の伝統を追っているのだと思いますが。

青木 それと、もう一つ。今から20年ぐらい前には、美術館というのは美の殿堂とか、何か特別な印象を持たせるような……。それで実際は活用することがあまりない、例えばエントランスホールを非常に豪華にするとか。そういうこともあって、確固とした印象を与えるような建築が望まれ

てきたというようなこともあると思います。

豊田市美術館の場合は、外壁にバーモント・グリーンというアメリカのバーモント州で産出する石を使っています。普通はちょうどうろこのように屋根がわらのかわりに屋根に敷くのに使われるスレートなんです。私は豊田の美術館が建てられる前に、美術館を随分見て回りました。日本には御影石を多用した美術館建築が多いのですが、御影石を使って成功している例をあまり見なかつたのです。

お客様は導入部から入ってきて、非常にかたい石のものをまず目にします。それから内部で強いものもあればデリケートなものもある作品を観ていくことになります。そういう意味で、御影石を使って成功した例もあると思うんだけれども、失敗した例をあまりにも多く見たような気がして、谷口さんには御影石を外壁に使わないでほしいということをお願いしました。

その結果、谷口さんがあの石を選んだかどうかお聞きしていないのですけれども、そういう要求をはっきり谷口さんには申し上げたのです。

草薙 石の選択は最終段階で決まるわけではないですよね。

青木 そうですね。早い段階です。

草薙 ということは、豊田市美術館の場合は、青木さんがそういうところまで要望できるほど早くから参加できたんですか。

青木 実は私が豊田市美術館に具体的にかかわったのは、基本設計が終わった段階です。いよいよこれから実施設計を始めるということで、着工のほぼ2年近く前から谷口さんにはお会いしていました。というのは、私が豊田市美術館に勤めるようになったのは、開設準備室ができて2年目ですが、その前から谷口さんにはお会いしていました。それはまだ自分が豊田市美術館に行くかどうか決める前でしたね。

建築家がどんな建築にするかを考える時に、その美術館の持っているビジョン—例えば古い美術をコレクションして展覧会をやっていく美術館なのか、あるいは現代の美術に軸足を置いた活動をしていく美術館なのか、それとも企画展による展覧会活動を中心にしていく美術館なのか、あるいはコレクションを基本にした展示活動をする美術館なのか—やっぱりそういうビジョンを建築家がつかんでいないと、非常にあいまいなものになるような気がしたのです。

それで、まず谷口さんにお会いしたときには、もし私が美術館で仕事をさせていただくことになつたら、豊田市美術館というのをこういうビジョンを描いていますというお話をしました。

草薙 豊田市美術館の場合には、現代美術があ

りますし、それから近代の洋画、日本画とか……

青木 デザインと工芸もございます。

草薙 割とさまざまですよね。ただ、豊田市美術館の場合は、本当に一からコレクションを集められたわけですね。

青木 そうです。全くゼロ。

草薙 そのコレクションに関しての館のビジョンというのは比較的にはっきりしていたわけですか。

青木 谷口さんにお話ししたのはまだ私が豊田に行く前で、クリムトとウィーン工房のデザインがドンとあるという状態でした。ですから谷口さんにビジョンをお話ししているときは、具体的なコレクションはまだほとんどなかったんです。それでどういうことをしたかというと、私が豊田市の美術館開設準備室に行ってからは、まず基本設計に基づいて学芸員に全部の展示室について50分の1サイズの模型をつくらました。

草薙 建物の。

青木 はい。建物の9室分全部つくらせたのです。それと同時に、コレクションを毎年毎年していくですから、そのミニチュアもいつも50分の1サイズで学芸員がつくっていたのです。そして、それを小さい模型の壁に付けてシミュレーションしてみる。

ジャコメッティやエルンストのこんな小さな彫刻をつくって、みんな粘土細工のようなことをしていたんです。谷口さんの現場事務所のほうで議論することはもうちょっと後になるんですが、初めのころは東京のほうにその模型を送って、そこで学芸員と谷口さんを含めた設計のスタッフの方と作品を壁に付けた模型を見ながら計画を変更したり、実施設計ができてそれ以後も模型によって部屋の大きさとか、どこに恒久的な壁をつくるかとかということを検討してきたんです。竣工前ほぼ3年間そういうことをしてきたと思います。

草薙 実際の作品を置く場所ということで、設計プランを多少変えるという。

青木 それはコレクションの仕方ということも関係があるのですが、当時はかなりの予算をコレクションに投入することができたものですから、とりあえず開館前の準備室時代の5年間と開館後の5年間というのはコレクションの骨格をつくる期間というように考えていました。同じころ東京都の現代美術館と大阪市の近代美術館が、大きな予算を持って作品収集を積極的におこなっていましたので、それを横目でにらみながらコレクションのプランをつくって、また消してプランをつくってということを繰り返して……。

それで、収集のポイントになる作家についてはほとんど具体的な作品まで描いていましたから、

そういうものがコレクションできたときには展示のシミュレーションをしてみると、ずっと続けていました。

草薙 青木さんがほぼ中心になられてコレクションも集められて、それから設計、変更等もなさっていらっしゃいますね。青木さんその時の役職は?

青木 そのときは美術館開設準備室長が役所の方で、そのすぐ下の室長補佐というか、そういう立場だったです。役所の言い方で副主幹といっていましたけれども。

草薙 でもちょっと珍しいんじゃないですか。公立の美術館で、課長ではなくて副主幹、副課長、課長補佐でそれだけの権限を持つてるとということは、課長の上に美術専門の方はいらっしゃらなかった?

青木 もちろん、準備室のときから何人かの美術館長による収集委員会というのもありましたし。

草薙 収集委員会ね。これはどこでもありますでしょう。

青木 そうですね。それと美術館構想委員会というのもそれ以前にあって。

草薙 そういうのも形としては大体あるものですね。

青木 どこの館でもそのようなものをつくっていると思います。私はコレクションを形成するということをある意味で実利的で現実的な問題だと考えていました。ビジョンはもちろん持ちますけれども、例えばヨーロッパの近代美術を俯瞰できるようなコレクションといつても、これはほとんど不可能に近い。だったら、選択肢としてどこがまだ一番可能性があって、使うことのできる予算の中である程度まとめることが可能で、一般に近い作品がどういうところに焦点を当てればコレクションできるかというように、非常に現実的に考えていました。

現代美術をコレクションするということにしたのも、何となくはやりというかそういうようなことではなくて、美術館の活動というの、恐らく半永久的であるはずです。そういうことを考えたときに、私のイメージとしては、近代に軸足を置くということは、自動車でいったらほとんど生産がストップしたクラシックカーのようなもので、それを追い求めるということは、つまりみんなが潮干狩りを終わった後の浜辺へ行って、大きなハマグリがないかと言って探そうとしているようなことに思えたのです。

30年、50年、100年先を考えたときに、やっぱりその美術館のパワーというか、コレクションの力というのは、現代をコレクションの中心に据え

てやっていく以外にないという、現実的な考え方から自然に現代がコレクションの軸になってきたわけです。

そういうことを、谷口さんにお話しさしたのです。収集作品の中には映像もあり、暗闇を必要とするものもあり、基本的にはホワイトキューブでありながら天井高が異なり、床の素材なども違うという、それぞれが特徴を具えた9つの展示室になつたということです。

草薙 私は非常にすばらしいというか、信じられないと思うのは、大体、公立美術館などの場合、学芸員の地位が非常に低いために発言権が全然ない。それから建築家というのは大変偉い先生の場合が多いので、そんな下っ端の学芸員と建築家の先生と直接話すなんて冗談じゃない。間にそれこそお役人が何人も入つて、最終的には全然学芸員の考えなど何も入らない。それが多い。

東京都の現代美術館は、塩田さんは途中から入られたので、建築段階のことはそんなにお詳しくはないかもしれません。が、巷のうわさとして、実働家として、いろいろな働きができるような方がいなかつたということを、聞きますけれども。

塩田 ちょうど私が美術館に加わったのは美術館開館の1年半ぐらい前の時期ですが、もうそのときには着工して、躯体はあらかた建ち上がっていいるという段階です。もちろん東京都は上野の都美術館を持っていたわけです。我々のコレクションというのは、都美術館のコレクションを引き継いだ。都美術館の学芸活動が基礎になっているわけです。

ただ、東京都の美術館というのは、公募展会場としての美術館として生まれてきた。それはちょっとマズイのではないか。東京都としてやはりきちっとした専門の美術館を持つべきではないか。ではどうすべきか、ということで都美術館のコレクション、それから美術館活動も戦後美術に焦点を当てたものでしたから、そこを基盤として現代美術、特に日本の戦後美術を見ていく美術館をつくっていくという、それが答申として出てきたわけです。

それプラス首都東京ということで、国際的な美術館のネットワークの中で美術活動をやっていかないか。海外の美術館と共同で展覧会を企画する、その展覧会の受け皿としてもある程度大きさを持った空間が必要であるというところで、この美術館のアイデアというのが出てきたと思います。

そこで、では現実に学芸員がどの程度かかわたかというと、その基本的なグランドデザインというか、その大枠を与えてきたのは、やっぱり外

部の美術館の館長であつたり専門家であつたりの外部のコミッティー。それから、都美術館からその美術館準備室に転身した何人かの学芸員たちがいたわけです。ただ、そういう現場の声が基本設計の段階でどこまで反映されたかというと非常に疑問です。建築家に学芸員からの提案をしても、なかなか聞き入れてもらえないというような事情があつたみたいです。

私が入ってきてから変えられることというと、例えば壁の色をどうするかといった、最終的な段階に關わることだけで、例えば展示室の天井高をどうするか、あるいは基本的な展示室のレイアウトをどうするか。それはもう既に決まつてしまつていたわけです。ですから豊田のそういう例は非常に稀有というか。

草薙 稀有ですよね。

塩田 逆に私たちの美術館の誕生の仕方のようなケースというのは、むしろ一般的。

草薙 もっとも学芸員、美術専門家が青木さんみたいに口出ししようと思ったら、それだけの知識も持っていないといけないでしょう。けれども実際に美術館を動かしていくのはやはり学芸員が中心になるのですから、その専門家の意見が反映できないというのが、大体の日本の美術館建築が失敗する原因ではないかと思います。

青木さんのところは私も拝見して、導線なども自然で、作品が見やすいと思いましたが、美術館というのは、来館者の目にふれる表の部分以外に、裏の部分、いわゆるバックヤードが非常に重要な思います。私ももともと学芸員であったということもあって、いろんなところの美術館の学芸員室というのに行く機会が随分あります。

外国のも行ったことがありますけれども、外国との比較は、すると悲しくなるので、しないほうがいいと思いますが、それにしても学芸員室というのは余りに狭い。あるいは事務所の一角であつたりしますよね。

私はこの前、安藤忠雄さんの設計した兵庫県立美術館に伺いました。大変立派なところで、東京都現代美術館の次に大きいそうです。最初学芸員の部屋に通されて、「あ、ここは一応学芸員室あるんですね。よかったですね。」なんて言つたりして、あと展示場をずうっと見せていただいて、また学芸員室に戻ってきますと、ほかのスペースと比べてあまりにも学芸員室が狭いんですよ。お相撲さんだったら通れないような通路とか(笑)。

一番新しい美術館ですよ。そこでも学芸員室というのはなかなかとられていない。それは学芸員室だけではなくて、倉庫でも数年で狭くなっているところがいっぱいあります。兵庫県立美術館は

修復の部屋が割と充実していましたね。スタッフ2人のために随分充実していた。というか、2人が少ないのかもしれませんけれども。

とにかくバックヤードにあるべきものがない。絶対的に狭い。実際にいろいろな展覧会をやっていかなくてはいけないという立場としてはどうですか。

青木 展示室もバックヤードも含めて、展示室に関していえば最初に草薙さんがおっしゃったように、日本の美術館が展示ということに高い関心を持つようになった、そういう空気というかそういうものが恐らく特別な場所にはあったかと思うんですけども、全体としてそういう空気が生まれてきたのはまだ10年ぐらいかなという気がするんです。それが一つ。

それから、バックヤードの問題に関しては、谷口さんはよく我々の意見を聞いた。それを実現するかどうかは別にして、我々の言うことを非常によく聞いてくれたのです。それが彼の建築家としての大きな特徴だったと思います。それはもちろん随分せめぎ合いも多かったんです。しかし、私の場合は基本的に建築家に対して、これは冗談半分ですけれども、尊敬しているけれども信用しないという、厳しいけれども、そういう立場に自分を置いた。

それで、どういうことを自分がしたかというと、基本設計を見たときにかなりいろんなものが見えたのです。結構自分で図面を見るのが好きだということでもあったのですが、例えば学芸員室というのは先ほど270平米と言いましたが、最初の基本設計では、恐らくその5分の1ぐらいだったかと思うんです。それで机は向かい合わせでということだったのです。

図面を見ていて、最終的に、収蔵庫と連続している、外光は入るもののは建築的には地下部分で天井高がかなりあるということがわかり、間に1枚床を入れて2層にしてくださいというお願いをして、地下1階部分をすべて学芸員の部屋にしていただいたんです。とにかく図面を見るということをまずきっちつとする。

それからもう一つは、日本の学芸員室が狭いという問題というのは、やっぱり建築家が学芸員がどういう仕事をするのかということをあまりご存じないということと、公立美術館の場合は、どうしても職場のグレードと環境を役所とあまり変えたものをつくるのが難しいということがあると思います。普通は机はグレーの事務机で、仕切りをつくりたかったら書架のようなもので界目をつくるというように、それ以上の発想がされてこなかつたように思うのです。

それで豊田ではどのようにしたかというと、外

国のようにキュレーターが自分の部屋を持っているということまでは望めなくとも、少なくともパーティションを立てて、1人ないしは2人が入れるスペースをつくって、そこには書架が備えてある。そのような基本的な形を私が素人図面をかいて建築家に示し、学芸員室に充てるスペースの図面にきっちつ整理していただいた。だから、やっぱり基本的なこちらの考え方を伝える。

同じような意味で私自身が基本的な図面をかいたのは、収蔵庫です。一番大きな収蔵庫に関しては、ラックはどれくらいの高さのものが何本必要か。それで、ここは2階部分がつくれるスペースだと、それからどういう棚が必要かとか。棚も全部の種類の図面をかきました。それと、あとは書庫です。書庫のラックも公共の図書館や大学の図書館に行って自分で調べ、それも図面をかく。

そのほかには、可動展示ケースというのがありますよね。それも自分がいろんなところで見たものにはかなり違和感がありました。なぜか日本の展示ケースというのは焦げ茶色をしているとか、ゴツくて重々しいとか(笑)。展示ケースを製作したのはグラスハウ・ハーン (Glasbau Hahn) というドイツの会社ですが、そのプロポーションの基本図面は全部自分でかきました。

図面といつても我々は線を引いて寸法を書くくらいしかできないので、それを建築家に渡して、具体的なものにできるように、きっちつとした図面にしていただくということをかなりしました。

恐らくそのようにしないと無理だろうと思いません。収蔵庫といつても、建築家には一体どんなものが入ってくるのか具体的にわからないわけですから。収蔵庫でも随分議論がありました。正倉院の影響だという人もいるのですが、日本は収蔵庫の中に木を使う。外国では結構スチールの棚を普通に使っているんです。だから、スチールにしてもいいんじゃないかということも話し合ったのですが、結局は豊田の場合も木製になりました。収蔵庫については基本的なことと特に細かい部分については建築家がわかりにくい点もあるので、こちらから示す必要がある。

例えば荷解き室にトラックが入りますよね。そのときも果たして現段階で日通とかヤマトの美術品搬送のための最大級のトラックの車高というのを意識してもらっているかなという不安が出てきて、自分でそれを聞いて、これも建築家に伝える。それから、作品は外から美術館の中に入つて、館内をどのように動くか。ダイレクトに収蔵庫へ行くもの、あるいは企画展だったらその展示室にダイレクトに行くものとか。そのような作品の動きというのも建築家にはきっちつ伝える。

そういうことはしたんですけども、それでも

やっぱりいろいろな問題が生じてきて、例えば展示室から展示室をつなぐ通路というのは、普通は開口部になります。それは建築的には重要なところだと思うのですが、あまり広過ぎては間が抜けるとか、結構気を使われるところだと思います。しかし我々は大きい作品を運ぶことを想定して広い通路が欲しいですから、開口部は大きくなるわけです。建築家はもう少し小さくしたい。我々は楽に般出入できるように大きくしたい。そういうところも随分議論のあったところです。

草薙 建築家の芸術作品としてと、実用品としての建物という両面がありますからね。

青木 使う側と建築家の立場の違いだと思います。それでも、基本的には谷口さんとお互いにそれは了解し合っていることですけれども、これはどこでも同じだと思いますが、つまるところ作品にとって安全で観客にとって見やすく、内部の人間が働きやすいということを目指しているのだと思います。

展示室についても谷口さんにもお話ししたんですけれども、現在は美術館の入場者数が常に問題になっていますが、作品と向き合うとか一つの空間と向き合うということについては、一人を基本にして考えないといけないと思います。100人いてもやっぱり一人ひとりの対峙なわけですから、一人の観客がきっちとその作品と向き合うことができる空間を目指そうと。

そういうところからも解決したいいろんな問題も出てきました。例えば作品を展示するのに壁の一番上からワイヤーで下げる。これはワイヤーがないほうがいいんじゃないか。あるいは時々焦げ茶色の大きなパリアがあるけれども、あれはもっとシンプルなものにしたほうがいいんじゃないか。それから移動壁の問題はいろいろあるんですが、移動壁の継ぎ目は見苦しいからないほうがいいんじゃないか。そういうことで鑑賞のための最良の場というものをつくるにはどうしたらいいかというように考えて、そこから壁の問題とか照明の問題とかいろいろなことを解決していくとしたということです。

草薙 東京都現代美術館のほうではどうですか。

塩田 バックヤードということでいうと、搬入口、それから搬入口からすぐ企画展示室、それから常設展示室に割と近いルートで入っていくようなレイアウト。

草薙 比率はどうですか。表に対して裏の比率、学芸の部分、倉庫の部分、美術館の場合は本当にいろいろなものが必要となります。

塩田 それは割と、そういう意味ではかなり広くとあります。

収蔵庫は1500平米ぐらいあります。それから、あと企画展のための一時保管庫、かなり大型の展覧会をやるとなると、大量のクレイトで作品を運んでくる。そのクレイトを置いておく場所がないとしようがないわけです。そのスペースがかなり広くとある。

草薙 学芸員室が非常に狭いのは、役所のお役人さんたちと同等にと思っているところがあると思いますけれども、学芸員というのは実際に展覧会をしていくために、学究的な面と、実務的な面と両方持っていますよね。それから、資料なども必要です。そういうような役割を持っている人間のスペースとしてどうですか。

塩田 さっきのバックヤードの問題もそうですが、それはそれなりに都美術館での経験が多分生きているんだと思うんです。それから展覧会のための準備室というのが3部屋あります。そこがそれぞれの企画展、半年ぐらい前からそこを使って作業をするということで、そういう意味では割と十分なスペースが確保されているということは言えます。

ただ、学芸員の部屋ということになるとやっぱりワンルームで、非常に管理的な視点が強いです。管理課とは別のフロアになっていますけれども、学芸部長、普及部長が全員を見渡せるような形の机の配置になっている。

それで、当初我々はパーティションを入れほしいと。美術館活動を担っていくのは学芸員の調査研究活動である。そこが基本になっていくわけですから、その調査研究、本を読んだり調べ物をしたりとか、その部分がスムーズにできるような空間をつくってほしい。そのためにはやっぱりパーティションが必要であるということを、かなり主張しましたが、結局は入れてもらえたなかった。

草薙 学芸員の力が弱いということ、それから学芸員が調査研究する時間をなかなか与えてもらえないということは問題だと思いますね。例えば作品収集をするとき、必ず外部の人を呼んで収集委員会などをしますよね。そしてその方たちの意見を聞く。何か事が起きたときそうしておけば安心だということはあるでしょうけれども、でも、外部から来た人が、こう言ってはいけないかもしませんけれども、120%の責任は持たないですよ。

だけど内部の人、学芸員たちがこの作品は絶対に美術館に必要だということを十分研究して、そういうことを認識していれば、外部の人たちのお伺いを立てる必要もないわけです。万事において、何かよその人たち、外の人たちの意見を一応、形だけでも聞けば安心だみたいなやり方というのが、作品収集一つでもそうですし、これは美

術館を設計する、建築する最初の段階からそうだと思います。

それで、そういうことに対する嘆きというか、批判というものがあつてもなかなか解決しない。でもこれはどんどん、いつでも言っていく必要あるんじゃないかなと思うんです。

それでもたから見れば、お2人ともなかなか幸せな美術館、恵まれた美術館にいるんじゃなかろうかと思われている、と思います(笑)。

でもトップのところにいるから、いろいろなセンターとしての意味も持たなければいけないということもありますね。そのセンターの意味を持たせようと思ったのが、今インターネットカフェに変わってしまったとか(笑)。

ピンからキリまでありますので一言で理想的な美術館といつても難しいと思いますけれども、やっぱり美術館はこうあるべきだとか、設備、建物として整っていなければいけないというようなこと。

それから、これから先、美術品の形態が変化してきていることに対して、どう対応するか。昔は、美術館は大体平面のものが中心で、彫刻がある。その程度だったのが、だんだん平面も厚みが出てきましたし、それから彫刻も動き始めたり、あるいはインスタレーションがあったり、映像があったりと、展示作品が非常に変化してきている。

現代美術館の場合、特にそれに対して対応しなければいけない。でも壁に釘穴一つあけるのでも問題にされるようなところがありますよね。

青木 いまだに壁にくぎを打ってはいけないところがあると聞いています。

草薙 そういうことは法律とも関係していくと思います。いろいろなことが入り込んでくるので、一言では難しいと思いますけれども、理想的な美術館は少なくともこういうようなことをそろえておくべき、こういうことを基本にすべきということを……。

青木 いま草薙さんは設備としておっしゃったんですが、設備ということからいうと、実は美術館には絵画だけではなく彫刻もあるのだと意識し出したのはまだ最近で、日本の美術館は絵画が中心であったように思います。日本の公立美術館で彫刻がほとんどない美術館が、実はまだ幾つかあるのではないかという気が私はしています。

ずっと古い美術館を見てみると、これも谷口さんとお話しするときの課題の一つだったのですが、日本の美術館建築というのは、絵画主体の展示空間だと思ったんです。

そのような絵画主体の美術館に置かれた彫刻はどうかというと、私には観葉植物を置く感覚で置

かれているように思えたのです。ただこの辺にちょっと置くとぐあいがいいとかというように、彫刻がきちんと展示できる美術館というのはほとんどなかったと思います。豊田の美術館の場合は、彫刻が展示できる空間ということを意識して展示室をつくってほしいというお願いをしました。

そういうことはやっぱり自分の体験がもとにになっています。これはやはり準備室の初めのころだと思うのですが、テキサスのフォートワースというところの美術館に行きました。実はフォートワースの美術館というのは、そんなに新しい美術館ではないのですけれども、そこでたまたま一つの展覧会を見たのです。

それは「ピカソと鉄の時代」という展覧会で、多分MoMAかどこかでやったものが巡回してきたのだと思います。たしかキンベル美術館のすぐ向かいの美術館です。その展覧会が自分にとって展示を考えるときの重要な展覧会だったのです。彫刻を展示するための空間というものが一体どういうものなのか、あるいは彫刻を展示するということがどういうことなのかということを、しっかり印象づけられた展覧会だった。

それはどういうことかというと、ピカソの鉄の彫刻のほかに、ゴンザレスやジャコメッティらの彫刻が展示してあったのですが、その空間のとり方が、ジャコメッティのこんな小さな彫刻のためにしっかりと壁をつくって、広い空間を与えているかと思えば、デヴィッド・スミスのかなり大きな作品を狭い空間に押し込めていた。そのような体験を自分が日本の中でしていなかったので、彫刻の一つひとつがそれぞれどういう空間を必要とするかということを、強く印象づけられ考えさせられました。

先ほどのお話の、どういうことがこれからの美術館の活動にとって必要かということについては、具体的な場の問題もあります。しかし、いま自分で一番感じているのは、先ほど草薙さんが豊田市美術館を非常に幸せな美術館と言われたのですが、現実は非常に厳しいものがあって、それは一体どこにその問題があるのかというと、やはり日本の美術館が自立していないということだと思います。つまり、公立の美術館は特に行政の中で自立できない。これが一つ。

なぜ自立できないかというと、学芸員の専門性が理解されていない、認知されない。よく言われることですが、学芸員である前に役人であるということです。ですから、我々のところでもいろいろな研修が入ってきますが、果たして地方自治法や地方税法などの研修を学芸員が受けねばならないのかということも現実の問題としてあります。

そういう中でも本当に学芸員という仕事がきちんと理解されていけば、本来学芸員がやるべきことに時間を費やすことができるようになるけれども、なかなか学芸員という仕事が認知されない。専門性も認められていない。したがって自立できていない。その結果、今のような日本の美術館の状況が生まれてしまったということだと思います。

どうしたら学芸員の専門性が認知してもらえるようになるのか。確かに美術館は行政の中の一つの組織ではあるけれども、美術館というものが市民とか都民とかという方にももちろん向いているんだけれども、それだけではなく、美術館として責任のある重要な仕事というものがどうしたら認められていくのかということ。そういうことがいま一番問題になっている。つまり、ハードの部分プラス、このソフトの部分がいま最も問題ではないか。自立てきていなということは、いつも実感していますね。

草薙 学芸員の地位が低いことは確かです。ただ、日本では学芸員をおしなべてキュレーターと言いますでしょう。欧米のキュレーターと日本の学芸員は全然違いますからね(笑)。学芸員の側にも勘違いがあるんじゃないかという気が私はしますけれども。塩田さんはいかがですか。

塩田 僕も一番言いたいのは、理想的な美術館といったときに、施設としての美術館建築の問題もそうですが、それ以上に美術館活動とは何なのか。どういうコレクションを形成して、どういう展覧会をやっていくのかという、そういう学芸員の活動が美術館の基本として保証されなければならない。美術評論家連盟でこういう場を設定していただいたこともあるので、強調しておきたいのは、学芸員の活動なくしては美術館はあり得ない。そして学芸員の調査研究に基づく展覧会をつくるということ自体が、一つの批評的な行為であるということです。

さっきのパーティションの問題もそうですけれども、現実には我々の美術館などはそういうパーティション的な職場が実現されていないわけです。それが、この90年代後半以降、ますます学芸員の役割の軽視というか、それが極端なまでに進んでいるということが言える。

そういう批評的な活動が失われていくと、これはもう美術館は単なるイベント会場になってしまいますから、それはやっぱり声を大にして言つていかなければいけない。

確かに美術館が市民社会に根づいていないということもあると思うのですが、では理想的な美術館はどういうものであり得るかというときに、学芸員を大切にしていく、学芸員の活動を基本に据

えていく、まずそのことを認識する。その上で日本の美術館ができてきた経緯を考えたときに、本当に市民なり県民が自分たちが美術館を欲しいと言つてできてきた美術館というのは、一体あるんだろうかと思います。

ある県なりある市が美術館を持とうと思ったときに、県や市の行政全体の中で美術館にどういう役割を負わせるのか、本当の意味での問い合わせはなかったような気がします。

美術館がある社会的役割を担っている。だとすると、どこに建設したらいいのか。その場所の設定も含めてですけれども。

僕が感心するのは、テート・モダンがいま非常に成功していますよね。チームズ川の向こう、元火力発電所だった建物を改修してテート・モダンをつくったわけですが、そのテート・モダンをあの場所につくるということにしたことについて、都市環境の中で衰退したロンドンの東部地区の再開発の意味も含めて、文化施設をそこに建設することで、やはり経済的にも都市問題という意味でも、活性化していくという大きな目的があって、その中でテート・モダンをあの場所につくる。

つくるとすると、そこにどうアクセスしていくかというような問題も含めて考えていくわけです。そういう問題意識がなくて、美術館は美術館だけで非常に孤立している。都市の中で孤立しているという印象を……。

草薙 現代のお城ですからね、知事さんや市長さんの(笑)。

塩田 我々の美術館もそうですし、ほかの美術館も含めて非常に不便な場所にある。行きづらいところにあるという。そのこともやっぱり考えていかなければいけないし、その上で理想的な施設、箱としての建築を考えしていくべきではないかと思います。その箱というか美術館建築については、いろいろ青木さんがおっしゃったようなこともあります。

美術館を引っ張っていく学芸の責任者、館長であれ学芸の中心的なスタッフなり、その人間にやはり権限を与えて、どういうビジョンで美術館をつくっていくのか、そのことを明確にしていく。それを建築家と共有していくことで、理想的な美術館建築はできてくると思います。それができれば、半ば問題は解決したようなものです。

草薙 そうですね。いま塩田さんがイベント会場じゃないとおっしゃった美術館をイベント会場にしてはいけない。これはやはりすごく大切なことで、だれでも当たり前だと思うけれども、意外と当たり前でなくて、むしろ日本はイベント会場とみなす傾向が強い。

塩田 今そっちの方向を求められているんじゃ

ないですか。

草薙 まさにそうですね。イベント会場にしないということは何かというと、スタッフが必要だということですよ。スタッフがいれば、建物をつくるときにも、ちゃんとそれなりのものができる。まだしもマシなものができる。

結局、建物（ハード）もソフト（スタッフ）がいてこそできるという一番肝心かなめのところを、日本の美術館に関与する行政の側の理解があまりにも少ない。

イベント会場イコール美術館といったらこれは大間違いあって、イベント会場はイベント会場と、そう呼んでほしいし、美術館なら美術館という内容を持ったものをちゃんとつくってほしい。それにはハードの充実だけではダメだということになります。

青木 日本の多くの公立美術館というのは、例えばコレクションの予算がほとんどゼロになってしまったとか、あるいは企画展などを行う事業費が非常に少なくなってしまったと言いながら、いまだに新館が建ったり、別館が建ったりしているということに、何かそこら辺に問題の一つのあらわれがあるんじゃないでしょうか。

だから、そういうあらわれ方をしているということは、つまり、これまでつくってきた美術館というのも政治と行政ということだと思うのです。これも先ほど塩田さんとちょっとお話ししたのですが、自治体では議決があって美術館ができるわけです。議会が議決してつくるのです。

ところが、そのときに美術館活動というのが彼らにどのように認識されていたかということだと思います。そこに知らないうちにイベント会場化を求められてしまう原因があると思います。

つまり、そこには美術館をつくるということによってどういう責任が生じ、どういう経費や負担がかからって、また町にとってはどういう誇りも生まれるんだことなども考えない内に建物をつくってしまう。それでちょっと景気が悪くなると、美術館というのはよくよく見てみたら非常にお金がかかって、お金を探がない場所だということになってきたのだと思います。

ところが、問題は美術館をつくると言って主導してきた方々が、実は今では逆に批判者に回ってしまったのではないかということです。一人ひとりのそういう立場にある方の個の中の矛盾というのは、一体どういうことなのかということまでやっぱり問わないといけないのではないか。どうも美術館の中で働いている塩田さんとか、私みたいな立場のところに責任がどっと押し寄せてきているような気がします(笑)。

私は美術館というのを子供に例えるのです。よ

く我々が生みの親のように言われるのですけれども、生みの親は我々ではなくて、市民の代表である議会や、行政のほうが生みの親であったはずだと思います。我々は育ての親かもしれないけれども、生みの親ではないと思う。ところが、何か知らないうちに育ての親ではなくて生みの親のように勘違いされてしまっている。

どうも本来の生みの親が子供をいじめているような図に見えるのです(笑)。それで、まだ7歳になるかならないかの子供に、充分な栄養も与えないと「もっと稼げ、稼げ」と言うと、子供はグレてしまうんじゃないかと私は言うんです(笑)。最近よく親による幼児虐待ということを聞きますが、美術館を子供に例えてみて本当によく似ているなと思います。

草薙 でも、あまりにも立派な子供だから。きれいな格好をして。

青木 そうです。だから親がすごく期待をしている。

とりあえずは15歳ぐらいになるまでは、きちんと栄養を与えて、ちゃんと青年になるまで育てる。

草薙 生まれたときから、立派な大人みたいだからいけないんですね(笑)。

青木 そうかもしれないですね。

塩田 そういう意味では、最終的に柳澤さんになったわけですけれども、コンペで磯崎新さんのプランがあって、それはそれこそ誕生したときには小さな美術館です。小さなというかこんなに規模の大きくない。それで美術館活動をやっていくにつれてコレクションもふえていくし、それに伴って建物も規模を大きくしていく、いわば成長していく美術館といった考え方のプランだったというのを聞いています。それは採用にはならなかつたですけれども。

草薙 でも、私は思うんですけども、建物というのは基本的なもの、それから後で直すには大変お金がかかるもの、そういうものだけは最初からきちんとつくって、あとは建て増ししたらいいと思うんです。

それと私、建築家というのはどうも足が丈夫で高所恐怖症じゃない人がやっているんじゃないかなと思います。やたら歩かせる。それから、断崖絶壁のような丘の上に床から天井までガラス張りで、中に居ても怖くて足がふるえてくる。それから鑑賞する時の導線を考えていない。

やっぱり建築家に要望したいのは、使う人の身になってほしいということです(笑)。

青木 これは建築の評価の仕方に対する私の個人的な感想ですが、建築が優れているかどうかというのは面面段階でわかることと、建ち上がって

しまわないとわからない部分があると思うのですが、実は建ち上がってしまってからきちんと評価できていないのではないかという気がします。

それはどういうことかというと、建築には実際建ったときに図面段階では見えなかつた要素があると思うのです。それは、材料の問題なのですが、材料というのはそれぞれが色や質感を持っていると思います。例えば石を使うといつても御影石、白い場合もあるし黒い場合もある。豊田のようなスレートのグリーンもある。使われる材料のコンピネーションで建築の性格が決まってくるのだと思いますが、そのところでの評価がきちっとできていないような気がしています。

そういう意味でいうと、谷口さんというのはニュートラルな感じがする場をつくることができる。つまり、あるところではきっちり色を使われるのですけれども、それ以外のところではニュートラルな空間をつくるために、材料同士の関係を巧みにひき出されていてそれが見事だと思うのです。このことが谷口さんの建築空間の一つの大きな特徴で、それが美術館建築の中で非常に生きているのではないかという気がしています。先ほど言いましたが、谷口さんはニューヨークのMoMAの設計者にも選ばれて、現在はそれをつくっておられます。

草薙 拝見すると、谷口さんはやっぱり日本の建築家だなという感じがしますよね。自分の感性でもって、日本人としての感性で作品をつくっているという。何か外国のものをかりて無理やりつくっているという感じはないですね。

そろそろ時間なものですから、何か言い忘れたことなどがありましたら、どうぞ。

青木 じゃあ、忘れないうちにいいですか。日本の美術館活動を考えていくときに、先ほど塩田さんがテート・モダンの話をされたのですけれども、私もテート・モダンを2~3回見に行きましたが、初めてテート・モダンの入り口の前に立ったときに、全然考えてもいなかったようなことが頭に浮かびました。「あ、これはポンピドーをつくったんだな」という気がしたのです。

それはどういうことかというと、イギリスとフランスというか、ロンドンとパリと言つたらいいのかわからないのだけれども、大英に対してはループルがあり、今はテート・ブリテンになりましたけれども、テート・ギャラリーに対してはオルセーがあった。パリにポンピドーはあったけれども、それに対応するものがロンドンになかったのです。それで、20世紀以降のものをテート・モダンにという形で持ってきて、そこに現代美術も含めてポンピドーに対応する新しい美術館をつくったのだということが、見た瞬間に分かりました。

そう思っていたら、ことしの1月に今度はパレ・ド・トーキョーにアートセンターというものをパリがつくった。どうも「パリはまた一步リードしたよ」という。そういう言葉は表には全然出てこないのですが、美術といつたらいいか、文化に対する国とか國民といつたらいいか、そういうものを挙げての何か一つのせめぎ合うような対抗するパワーというものを自分で直感すると、日本は一体どうなっているのかなという思いが、また自分の中に出てきます。

草薙 ヨーロッパには文化や芸術が、国と国とが競いあう1つの重要な要素となるんですよね。それに私もテート・モダンに行ったときにびっくりしました。最寄の駅ではなくて、30分ほど歩いていったんですけど、人がいっぱい行くほうに向かって行けばよい。1駅でも2駅でもずっと人が続いている。それだけの人が見に行くんですよ。

青木 私が申し上げたかったのは、なぜ日本では美術館に人が来てくれないのだろうと。私たちはその問題について考えていないようによく言われるのですが、実は一番考えているのです。税金を使って展覧会をやっているわけですから。どうして人が見に来てくれないのかということを言うと、よく外国の美術館に行った体験談として、子供たちが美術館で絵の前に座って話を聞いているというのがありますね。

それに関係するんですけれども、私も以前教員をやっていたのですが、鑑賞することが美術教育の中で非常に少なかったと思います。そういうことも含めて、やっぱり芸術教育に関しては、国のレベルから教育の現場まで、そこで仕事をしている人もかかわってこないと、つまるところなかなか美術館が単独で広報の仕方をどうこうしたらいというだけでは解決がつかないのではないかという気がします。

例えばクリムトを教科書の中だけで見るのではなくて、豊田の近くの子供たちだったら豊田市美術館に来ればクリムトを見るすることができます。いま豊田市では毎年、小・中学生が1学年ずつ美術館に来ることになっているんですが、システム化するのではなくて、先生が美術の授業や課外活動で連れてくることができるようにならないと、ヨーロッパで見るような光景は生まれないと思います。

日本の学校では、例えば子供を学校外へ連れ出したときの責任の問題とか、50分授業とか、いろんな制約があり、そういうところから解決していくといけないと思います。

草薙 パリのことをおっしゃったけれども、子供たちを連れていくときにお母さんが数人くつ

いていくんです。各自子供3人ぐらい面倒見られるような感じで。日本の場合は母親がなかなか来てくれない。参加しにくいシステムなんでしょうか。

青木 そうそう。今この美術館でも子供のワークショップがありましたけれども、子供というのは免罪符のようなところがありますから、いつも美術館の一つの大重要な対象になるんです。ところがその実は子供だけでは来られない。結局は親が連れてきてくれないと子供はなかなか来られないのです。

草薙 学校が外に出したがらないでしょう。けがしたら責任はどうという以外に、電車賃はどうするとか、日本はこんなに豊かになったのに、なんとかなると思うけど。それで、また悩んじゃうんですね、真剣に。

青木 それと日本では美術教育の中で絵をかくことが感性を高めるとか、作品を鑑賞することは感動だとかというように究極の言葉にすぐ結び付けてしまうので、知的な部分があるのだということが美術館活動の中で表に出にくいと思います。何か感動しに来るような勢いで美術館に来てしまうというのも、美術教育の中でもっと考えないといけないところだと思います。

草薙 確かに鑑賞者が育ってくれれば、建築施設としての美術館もまたおのずとみんな関心を持つようになってくるということですね。

イベント会場ではなくて、ちゃんと美術館としての活動ができる美術館にするということを認識することが、いい建物ができるということですね。

塩田 テート・モダンの話でいうと、やっぱり重要なことは実はあそこは無料なんですよね。入場料を取っていない。日本の美術館で最近公立の美術館でも経営ということを非常に言うわけですけれども、テート・モダンの場合、コレクションの展覧会は無料である。それで大勢に来てもらう。その上でミュージアムショップがあったり、レストランがあったり、そこで買い物をしたり、一休みしてレストラン、カフェでひとときを過ごしたり、そういうトータルな意味でのことを考えているわけです。

短絡的に経営ということではなくて、もっと大きな問題として捉えていかなければならない。美術館はだれのためにあるのか。建築家のためでもないし、キュレーターだけのためでもないし、やっぱり人々のためのものである。それは、ボビュリズムという意味で言っているのではなくて、本当の意味で次代を担っていく次の世代。いま子供たちの鑑賞教育という話が出ましたけれども、そういう文化創造につなげていくための場で

あるので、そのことを忘れてはいけない。

青木 コレクションについていえば、その時代その時代につくられたものを次の時代に残していくとか、つないでいくということが非常に重要だということも、もっとしっかり認識されないといけないと思います。

草薙 問題が山積みしていて、1回ではとても話しきれませんが、美術館建築というハードは美術館が抱える様々なソフト面を建築家も施主も十分理解せずには成り立たないということを、美術館のもっとも近くに居るお二人に伺えて、大変示唆されることが多い多かったです。ありがとうございました。

(平成14年7月30日収録)

「自然」について

飯島洋一

最近、美術館という主題を扱って書かれたある建築家のエッセイが、とても気になっている。念のために言うが、「気に入っている」のではない。むしろその逆であり、悪い意味で「気に掛かる」のである。それは青木淳が、「新建築」誌2001年12月号に発表した論文「〈原っぱ〉と〈遊園地〉」である。

青木はそこで、廃校になった小学校での展覧会について触れている。それはかつての普通教室や給食室や講堂などを使った、22組の若手アーティストの展示である。その廃校での展示を彼は「とてもいい展覧会だった」とし、またその廃校のことを「とてもいいく美術館>だった」と言っている。

その廃校の美術館と、同じ日に見たという「横浜美術館」とを比較して、青木は前者に豊かさを、後者に貧しさを見ている。青木が「横浜美術館」を批判的に眺めるのは、そこには意味が詰まりすぎているからである。美術館というお手本の通りに組み立てられた美術館に、そのルーティンさに彼は苛立っているのだ。

それに対して廃校の美術館がどうして豊かに見えたかを言えば、そこでは悪しき意味が剥ぎ取られているからである。それはもともと小学校であり、美術館ではなかった。それどころか、いまや小学校ですらない。さらに言えば、誰がつくったのかさえわからない。それは青木も言うように「なにものでもない」ものである。青木はいろいろと説明をしているが、彼はこの種の空間が「なにものでもない」からこそ、そこに魅力を感じているのである。

しかし彼の感じた「なにものでもない」ものという感覚は、わかりやすく言えば、結局はノスタルジーに過ぎないであろう。このノスタルジーについては後に書くが、こうした「なにものでもない」もの、言い換えれば無意識的なものに魅力を感じるのは、それ自体、別に新しい議論でもない。ありていに言えば、それはしばしば「廃墟」に対するごく一般的な、ノスタルジックな反応にとてもよく似ているからである。それはしごく凡庸な意見であるとしてしまって構わないであろ

う。

しかし困るのは、そうした郷愁が建築家のエッセイとして止まっているのみではないことである。というのも青木は、一昨年、「青森県立美術館（仮称）」の設計競技の実施権を獲得したのが、その彼のアイディアというのが、まさにこの「なにものでもない」ものに、深く傾倒し、それを実践するものであるからだ。

2005年に竣工予定のこの美術館の敷地は、いわゆる三内丸山遺跡ゾーンに隣接する場所にある。そして美術館は、こうしたゾーンと一つになって整備される「総合芸術パーク」の中心となる施設である。青木は、まずこの発掘現場にインパクトを受け、そのイメージを隣接する美術館にまで延長しようと考えた。具体的には、それは民家の土間めいたタタキのような空間となって、美術館の展示室の壁や床に現われることになる。いわゆる均質な、何でも展示できる「ホワイトキューブ」のような空間と、土間のような「なにものでもない」空間とが連結されて、この美術館では展示が幅広に繰り広げられるというわけである。

一見すると、この美術館は「ホワイトキューブ」型の従来の美術館に、意義申し立てを行なっているように見えなくもない。土間の部分がその批評というわけだが、しかし私には、それは青木が、単に土間のような、あるいは廃墟や遺跡のような、もっと言えば廃校の美術館のような、無意識的なものに郷愁を感じているだけにしか見えないのである。

実際のところ、土間の意味は、あえてつくり込まない部分を残しておくことで、そこにキュレーターやアーティストが何かを触発されるのを期待してのものなのであろう。放棄された余剰性をつくっておくことで、予定調和的なものからはみ出る部分が生まれてくるのを期待しているのである。

モダニズム建築が70年代に飽和状態になった時に、やはりこれと似たような土着的なものに回帰する現象が見られた。今日では地域主義などと言われている類がそれであるが、青木が土間でやろうとしていることも、それとさほど大きく変わるものとは思えない。不思議なことに、こうした気分はある一定の周期をもって、繰り返し、かたちを変えながら必ず現れるのである。青木の提案も、その範疇の表われでしかないものである。

廃校の美術館を「とてもいいく美術館>」だと彼が評価するのは、私に言わせれば、建築家としては、ほとんど無意味なことを発言しているにすぎない。廃校とはほとんど「無」に近いものである。しかし建築家は「無」をつくり出すことはできない。「表現」は「無」と同等ではない。

「無」を生み出すものは「表現者」ではなく、いわば「自然」であろう。

廃校が魅力的に見えたのは、それが「表現」を失い、風化した「自然」に近いものになっていたからである。そして私が、青木が感じたものはノスタルジーにすぎないと先に指摘したのは、建築家である彼が、そうした「自然」を求めていたからなのだ。皮肉なことに、青木自身も先のエッセイの中で、廃校は「自然を思い出させる」と言っている。彼はやはり「自然」に関心があるようだ。

しかし繰り返すが、表現者は「自然」を生み出すことは決してできない。こうした空間を組み込もうとして多くの建築家が失敗を繰り返してきたのは、理由は簡単で、彼らにはそもそも「自然はつくれない」からである。彼らにできるのはせいぜい「自然もどき」を演出するのみであろう。

「青森県立美術館（仮称）」の土間が意味するものが何か。その正体はそこから自ずと見えてくる。それは「自然」に憧れた「自然もどき」にすぎないものである。事実、この美術館の土間は、床も壁もコンクリートの上に「仕上げられた土」によって、「表現」されることになるのである。

「広域ミュージアム都市と設計予条件」

パリ第19区ラ・ヴィレットの場合

長谷川 栄

パリのラ・ヴィレット・ミュージアム都市の構想は、当時ミッテラン大統領のもっとも重点をおいた巨大プロジェクトで、1983年2月にゾーン全体計画の国際コンペの受賞者名が発表され、世界中から420案が築を削る激戦であった。わが国からも数多くの設計者が参加し、準入賞にやっと入ったという厳選ぶりで、それだけに世界の注目のコンクールであった。そしてそれにもまして注目されるのは、設計案公募に際して準備された、応募設計者の許へ事前に配布された分厚い予条件の完備された資料で、この稿ではその緻密な内容のあらましを紹介し、それらの予条件があればこそ巨大ミュージアム都市の実現を得たことを伝えたいと思う。

残念ながらわが国では一般に予条件の明示が闇却され、建設予定地の統計的科学的数値や住民や文化的要請の指向等のデーター不足のまま、多くはミューゼオロジイの分析を欠いた状況で建設に踏み切ることが多い。

予条件の内容については順次紹介するが、その規模を連想するためのボリュームは、縦325ミリ、横230ミリ、厚さ100ミリのスマートなグリーンケース入りで、4冊の統計データとコンセプションの説明、その他多数の図面と写真によって編集されている。総重量は約3.0キログラムである。

ラ・ヴィレット・ミュージアム都市の予定地は、すでにレアール（市場）建設によって古くから名を成していたヴィクトール・バルタールの弟子によって1867年1月に建設された旧屠畜場跡のリニューアルという構想で計画された。パリ市内北部のはずれの第19区に広がる広域の地区にあり、文化公園予定地を含み、全部で55ヘクタール、主要な施設部分だけで30ヘクタールに及び、ここは科学・技術・産業をアートの視点からもとらえる総合ミュージアムと音楽シティ、音楽ミュージアム、子供の街を含む大文化ゾーンを建設することになったのである。

その建設目的には、今までの公園の概念が、

子供や老人を対象にしていた通例を破って青少年や成人向きである点に特色があった。つまりポンピドー国立芸術文化センターを運営した経験から、アダルトに照準を合わせた企画が十分に成果を得たという自信をもち、ここでも国を支えている年代層の精神的環境の確保という点に重きをおいたのである。

モンマルトルの丘の東側、サンマルタン運河の延長線上に位置するラ・ヴィレット地区は、鉄骨構造物のレール風建物の並ぶ水運のよい平地だが、首都の中心にある前時代的な屠畜場が衛生上の観点からも景観上からも撤去が求められ、永らく見捨てられた閑散とした空間となり、ここに新しい巨大ミュージアムや音楽シティをもつ国際的文化ゾーンを完成しパリ市の爆発的な体質改善を計画した。ポンピドー国立芸術文化センター建設のときは、建物はやはり国際コンペで選ばれたイギリスのロジャースとイタリアのピアノの共同設計、現代美術館の運営はスウェーデンのボントウス・フルテン館長にと、国際的人事交流によって、アイデアの枯渉やマンネリの弊害を防いだが、今回も世界各国の都市計画家や造園家や建築家の英知を募集し、分厚い予条件を含むコンペ規定書を各国に送り協力を要請してよい結果を得ていた。

その内容は〈文化の場と住民との精神的交流〉に関する1巻の哲学書といつてもよいほどのミューゼオロジイの先見的手法に満ちている。用地は広域で、要請されるソフトの運営手法は、多岐にわたる専門分野を横断して繋ぐインター・ディ・シリナリイ〈超領域的〉なコンセプトによらねばならないから高度な判断と蓄積が示されている。その内容は、

- I 公園計画の哲学
- II 地域の歴史
- III 現代文化への都市計画的対応の方策
- IV 多次元空間の統一
- V シンボルゾーンとコミュニティ機能
- VI 都市性のなかでの実験と快適の誘発
- VII 猶惑によらない詩と芸術を結ぶ前向きの現代表現

そのほかの項目が付され、確信に満ちた文明論的指導原理が披露されており、創造的で明快なコンセプトは後々のラ・ヴィレット・ミュージアム群のユニークな構想に大きな影響をあたえ、予定どおり現在実現したような理想的な“科学+芸術”の環境誕生へと結びつけた。

こうした抽象的理念の提示だけではなく、詳細で具体的な客観的データーも付され、

- I 地理学上の統計値
 - a. 20年間の微風を含めた風向・風速の

データー統計

b. 雑草や樹木の種類と分布の統計

c. 地質や風景論的特質

II 付近住民の年代層と国籍統計

III 付近住民の職業と趣向の調査統計

IV 付近住民の交流サイクルの習慣的パターン

V 交通などの都市機能上の科学データー

など客観的データーは詳細をきわめ、ミュージアム周辺のエコロジイや数値的データーの把握に国側の徹底した姿勢が感じられる。

筆者はこうした広域計画のコンセプトに、実は明確に「現代 E C O —— M U S É E」の存在を感じるのである。エコ・ミューゼは一般に田園の野外博物館的な施設に与えられた名称とされているが、現代や未来ミュージアム都市の計画においても、例えば南仏ピオットの現代ガラス工芸都市として現代ガラス美術館やファクトリイ、庭園などの総合プランにおいてもはつきりと「エコ・ミューゼ」と呼称している例もしばしばみられるとおりである。

次にこれらの哲学や統計に基く予条件の結果として、反映されたコンペ設計に従って、実現された諸施設の結果について概略を述べる。

A. 科学、技術、産業ミュージアム

科学、技術、産業を超領域的に1つの建物のなかに併存し、未来を展望できる先進的な実験を体験できるようにした。科学研究、知識の集合体であると同時に、感覚的に受容できるような斬新な施設にした。このミュージアム本館の用地は広さ3万平方メートルに及び、建物のスケールは275×120×35メートルと巨大である。

常設展覧会、特別展覧会を実施し、その内容は刺激的なもので、〈はかれるものとはかれないものの展〉などは、計算の世界と情緒の空間とを衝突させて感覚する斬新な計画であった。さらに人生とBOXとの関係を、卵から脣箱、棺桶から各種パッケージまで収集して“箱”について社会学的、芸術学的に思考させる展示や、色彩やエレクトリシテ、相似性とコミュニケーションなど、人生と芸術表現にかかる諸問題をこれほどに明確に、批評的に、ミューゼオロジイの見地から気付かされた展覧会はかつて知らない。

しかも夥しいテーマ展示のつど、その理念の理解を一般に求めるために展示哲学を記述したレジメを厳格に発行していることも新しい手法である。つまり科学展示から芸術展示へのスライドこそラ・ヴィレット側の最終目的であったのである。

パリではすでに市中央のグランパレに〈発見の宮殿〉と称する大規模な総合科学ミュージアムを

もっており、内部の展示、実験設備が参加型で充実している。ラ・ヴィレットでは、科学ミュージアムを基本とし、内、外部空間をフリーに連結して科学の分野の隔壁をとり払い、しかも最終的には新しい芸術創造の誕生を促そうとの大理想をもっている。フランスの、この「人間博物館」的な総合ミュージアムのアイデアは、科学が芸術に接近し、両者がインターディシプリンアリィに連結する可能性のある、きわめて斬新な企画で、現在第2のポンピドー・センターとして多くの市民に歓迎され成果をあげつつある。

屠畜場の鉄鋼構造物を未来的思考でリニューアルした本館棟内を歩くと、宇宙・生命・物質・コミュニケーションの4部門のほか、子供の街展示室・子供図書館・水族館・プラネタリウム・3次元映画劇場ジェオード・アルゴ潜水艦・宇宙飛行シミュレーター・バイオガーデン園芸室などにわたっている。

人間の五感すべてに訴え楽しみながら光や音の錯視や伝播を体感させつつ芸術表現の謎の領域に誘うエクスプロラトリウムの実験コーナーもあり、これは勿論サンフランシスコとの研究交流の結果が成功したものである。

嗅覚、味覚やフェノメナートに関するもの、知覚と脳生理学との関係など、殆ど全分野を網羅する人間博物館的手法での芸術研究は新たな創造の可能性を示唆しているといえる。

この本館のデザイン担当はアドリアン・ファン・シルペールで、彼はパリ大学都市計画研究所で教え、また建設省やラ・デファンス開発局のコンサルティング・アーキテクトとしても活躍していた実際的で社会的な経験が生かされている。

B. 音楽シティ

ロック・コンサートホール、音楽専門学校、音楽博物館、音楽研究・実験センターからなり、徹底した電子化による音場の確保はミューゼオロジイの凱歌である。夜間にも大衆に解放されるゼニス・ホールは布と鉄骨による未来的な造形空間で、フィリップ・シェ&ジャン=ポール・モレル設計、進んだ器楽博物館はクリスチャン・ド・ボルザンパルクの設計によって実現、ハイファイ音響による音楽史資料館である。

C. 文化公園

未来的なイメージのアーバン・ジェネレーターの活力となる計画は、大論争が起こり、建築家側が推すレム・コールハースとバーナード・チュミ、造園家側が推すジル・ヴェクスラールとベルナール・ラシェスの4者の決戦投票の結果、チュミが圧倒的支持を得て当選。

従来のランドスケープ中心の公園の概念をくつがえして、文化創造の場として「21世紀の都市公

園」をコンセプトとした。

公園全体に120メートル間隔でグリッドを決め、その交点に25ヶ所の真赤なフォーリイを建設した。この多目的構造物の東屋の目的は庭園に「点・線・面」のテーマ性をもたせ、イヴェント・ギャラリー・レストランなど自由な用途をもち、オブジェとして空間を知的に活性化し、構成美を響かせる。

公園計画の文化的対象としては「多元的文化主義」が尊重され、会合と討議が重んじられ、科学と芸術との接点の役割を果たしている。公園は都会的センスを貢ぎ、人間と街を結びつける要素と、人類の感覚能力に訴える喜びの場所として「祭り」や「舞踏会」、「大型企画展」や「自動車ショー」、「ファッションショー」や「コンサート」にも開放され、知識と行動の実験を満足させる生産と創造の「ワークショップ」の場ともなる。この会場は公園中央のもと家畜集積用大ホールが当てられている。

野外のガーデン・ファニチュアはフィリップ・スタイルクが担当したが、ベンチ、照明、屑入れ、灰皿からサイン・デザインに至るまで徹底してヒューマン・エンジニアリングのシステム化がみられ、美しく機能的にコーディネイトされた洗練のインダストリアル・デザインは、総合されたミューゼオロジイによる環境計画と建築の範を自ら示したよい作例となっている。

それらの達成を準備段階ですでに示唆した先端的で哲学的な「予条件」の具体的な明示こそ重要なと考えられたので本稿で紹介した次第である。

翻つてわが国のミュージアムの設計に当たっての準備状況を反省するとき、ミューゼオロジイの見地からの検討を経た、このように哲学的で科学的な予条件が綿密に示されることとは絶無だ。

公立館の多くはせいぜい県・市主催綜合展開催に要する容積か、常設・企画展に対応する概念的な機能が文化会館並みのマルチ目的で要請される程度のことが多い。

したがって設計の背景に確固としたミューゼオロジイの思想を欠いているために、デザインもまた設計者の判断が支配してしまうことで、内容の乏しいニュートラルなミュージアムが軒を並べる結果に墜ちてしまうことは惜しまれる。行政側の十分な予条件の明示は必須のことである。設計者と施主側との短絡に委せられる個人美術館建設の例に比べれば、魅力の乏しい結果となるのはそのためである。

建築家もまたミューゼオロジイの存在や機能について尊重し、意識せねばならないし、建設指導や運営監修に当たる美術史家・評論家側も、単に名品主義的提示や研究成果や史的叙述のコンテキ

スト視覚化の場としてのみミュージアムの機能を考える在来のありかたを改善せねばならない時期に来ているということができる。

最終的には、建築も運営ソフトについても、ミューゼオロジイないしはミューゼオグラフィ（建築のハードのためのミューゼオロジイ）の研究蓄積と共通理解が必須で、そのための教育と普及をはかるための「美術館大学」の創設が、わが国においても緊急に必要なことを提案したいとおもう。上野文化地区での開校は最適だが、平山芸大学長に公式に申し入れたところ、全く理解を得られなかつたことを付しておく。

（詳細については「新しい美術館学——エコ・ミューゼの実際——」三交社刊、「新しいソフト・ミュージアム——美術館運営の実際——」三交社刊、いずれも筆者著を参照）

A museum city for wide area and its basic premises of planning

—A case study of Planning for La Villette in 19e, Paris —

On this essay, the author introduces the outline of the premises of planning for futuristic wide area museum city in Paris, called La Villette: museum of science and industry.

Participated architects and designers were given these perfectly researched voluminous premises at the International design competition for this museum in 1982, and also the author points out "How is the interdisciplinary cultural facilities in our days aiming at human exchange and creation" which based on the idea of ECO MUSÉE. The basic premises are as follows;

- I . Philosophy for park planning: current situation and prospects
- II . The Parc de la Villette is part of a continuing history
- III . A great project integrating town planning and cultural innovation
- IV . Zones of contact between the site and surrounding districts
- V . Symbolic zone and function for the community
- VI . Offering experience and pleasure in urbanity
- VII . A poetic park with aesthetic unity but without nostalgia. An expression of our modern times.

Furthermore, the detailed and objective data has shown that may consider as the basis of a design of which is not seen in Japan. It is also the feature of this park museum to be aimed at the youth and the

adult who constitue the social core.

1. Geotechnical description of the ground (a. Climatology: ex. wind direction and speed for 20 years, b. Vegetation: kind and distribution of glass and trees, c. Soil and landscape, existing buildings on the site)
2. Population: data of structure by age and nationalities
3. Population: data of workers and their favorite activities in this area
4. Intercommunication of people in this area, their common pattern of movement
5. Transport: data of urban transport. ex. metro lines, bus services etc.

"ECO MUSÉE" does not mean only "keeping and making an area into a museum as it is", but by thinking comprehensively the nature and social environment of the region, and then making active museum organization which gives people's participation and offers a creative place. That is "ECO MUSÉE".

In our country, it isn't the same as French modern cultural facilities' case.

As usual, they are authoritarian/mono-stands/given priority to hard ware and so-called "box-like facilities". We can find good example of today's practical wide area museum like "La Villette" in Paris. It was designed based on premises from bird's eye view, so it can be succeeded in promote cooperation of people and construct an organization by soft priority as a result. The feature of this museum is setting user as youth and the adult who construct a social core. From now, especially on the occasion of the design of a public museum open-armed people. It is indispensable the administration side should have fully understood the idea of the museology and show premises clearly which represents the area from various angles.

Finally, it is surely necessity at people who concerned with museum planning, such as architect, designer, management person in museum, fine-arts historian and critic, to study and practice in museology. So the establishment of "college of museology" is required in Japan immediately.

ライン地方の現代美術館を訪れて ——美術館建築についてのノート——

倉林 靖

今年5月末に、ケルンに滞在し、その近郊の現代美術館を観てまわった。ケルンからデュッセルドルフとメンヒェングラードバッハはそれぞれローカル線でも1時間以内で行けるし、ケルンとポンは地下鉄や市電が連結しているほど近いのだが、こうしたごく近い距離のなかに、すぐれた美術館が幾つも点在しているのである。ケルンのルートヴィッヒ美術館、デュッセルドルフのノルトライイン=ヴェストファーレン州立美術館、ポンのポン市立美術館とドイツ連邦美術・展示ホール、そしてメンヒェングラードバッハの市立アプタイベルク美術館。どれも80年代から90年代にかけて建設された、美術館建築としても、またコレクションの質・展示機能としてもことに優れた美術館群である。

メンヒェングラードバッハの市立アプタイベルク美術館は、有名なハンス・ホラインの設計により、1982年に完成した。ハンス・ホラインはポスト・モダン建築ということが盛んに言われた時期には、その旗手というような位置付けがなされ、たとえば東京国立近代美術館で1986年に開かれた「近代の見直し——ポストモダンの建築1960-1986」展には、彼の市立アプタイベルク美術館とフランクフルト近代美術館が紹介されていた。市立アプタイベルク美術館は、この街の歴史的で重要な一角を占める小高い丘の一部を利用して建設され、展示室の大部分が地下に埋まっており、その上部は公園になっている、という変わったコンセプトから設計されている。現在の美術館は巨大な展示空間を誇るものが多いなか、ホライン設計のこの美術館は、常設作品に合った細かい空間分けによって変化に富んでおり（こうした傾向はフランクフルト近代美術館でも同じである）、上部の公園もそれほど広大というほどではないが、ひじょうに落ち着ける、憩いの場所となっている。現代の美術館建築としてかなり見ごたえのあるものではないかと思う。

デュッセルドルフのノルトライイン=ヴェストファーレン州立美術館は、現在、「K20」と「K

21」という2つの、別々の場所にある建物に分かれている。「K20」は、おもに20世紀のモダン・マスターの作品を中心に集めたもので、アメリカの抽象表現主義やポップアート、そしてボイス、リヒターを中心とするドイツ現代美術（特にボイスは、彼が腰を据えて活躍したのがデュッセルドルフのアカデミーだった、ということもあって、なかなか充実したコレクションである。ボイス生前最後のインスタレーションであるという、1985年にナポリで展示された「パラツォ・レガーレ」という作品がここに収蔵・展示されている）、またピカソやカンディンスキー、モンドリアンに始まる20世紀前半の巨匠たち（一時期デュッセルドルフで教鞭をとっていたクレーのコレクションがかなり充実している）などの作品がここにある。もちろん現在進行形の作家の企画展がここでも行われている（訪れたときは、ゲルハルト・メルツの巨大な平面インスタレーションが展示されていた）。「K20」はハンス・ディッシングとオットー・ヴァイトリングという2人のデンマークの建築家によって設計され1986年に完成した。黒褐色の石張りの、湾曲した弧線を持つシャープでモダンな外観を持った建築である。

かつてはここに美術館の収蔵品のすべてがあつたらしいのだが、ごく最近、2000年代に入って、現在活躍中の世界中の作家たち、それこそ今日の国際美術展などに常連で顔を連ねるような作家たちの作品を展示する、（たぶん21世紀の美術を見せる、という意味だと思うのだが）「K21」というセクションが別な場所に新しく建てられた。新しく、とはいっても、これは昔の古い建物を利用したものなのだが、しかしこの古い外観の建物の中に入っていき、大きな吹き抜けを持ちモダンに改装された屋内を見ることは、まさに劇的な経験である。吹き抜けの上部にはガラスのドームがかぶさっていて（つまり古い建物の屋根部分にすっぽり新しいドームがかぶさっている格好になる）、昼間はそこからみえるデュッセルドルフ市の眺望が素晴らしいし、夕方になったり、あるいは天候によるのかもしれないが、コンピュータ制御によってこのドームに遮光カーテンが広がっていく。これも素晴らしい見ものである。古い建築を再利用して新しい表いと機能に変貌させる、という現在の流行（？）のなかでも、とても成功した例だといえるのではないか。なお、私が訪れたときは、企画展示としては地下でカテリーナ・フリッヂの個展をやっていた。

ケルンのルートヴィヒ美術館。ここはペーター・ブスマントゴットフリート・ハベレールによって設計され、1986年に完成された。地下にケルン・フィルハーモニーのホールが併設されてい

るのがユニークな点である。このホールで、ある一夜のコンサートを訪れたが、急速にステージに向かって落ち込む階段状の座席のある素晴らしい内部をもち、音響的にも優れたホールである。このホール上部の横からライン川河畔にかけて、ダニ・カラヴァンが環境デザインを行っているのも面白く、その池は市民の憩いの場所になっている。もともとルートヴィッヒ美術館は、中世から近代まで幅広いコレクションを持つヴァルラーフ＝リヒャルツ美術館の20世紀部門として作られたもので、当初はこの建築のなかに二つの美術館が併設されていたのだが、最近になって、逆に、古典作品を扱うヴァルラーフ＝リヒャルツ美術館が外に出て独立の一館を持つことになり、86年建設の美術館はすべて現代作品を扱うルートヴィッヒ美術館として確立した。ロケーション的には、現代美術を扱うルートヴィッヒ美術館がケルン大聖堂の真下にあって観光客にも分かりやすい好位置にあり、古典作品を収蔵するヴァルラーフ＝リヒャルツ美術館はやや奥まった、分かりづらい場所にある。こういうロケーションも、日本では考えられない（たぶん逆の位置関係になるだろう）ものだと思う。

今回、個人的にもっとも好い印象をもった美術館（美術館建築）は、ボン市立美術館であった。アクセル・シュルテスの設計により1992年に完成。ひじょうに考え抜かれた空間設計が行われており、変化に富み、しかも見やすい。後述するように、自然光の取り入れや外部との運動も行われ、風通しのいい印象を与えていた。収蔵品も優れており、ドイツ現代美術のひじょうに代表的な作例を集めており、あまり知らない作家でもとてもいい作品にめぐり合うことができ、ことに、今日の大規模国際展では映像インсталレーションなどがひじょうに多いなか、ここは平面作品を中心にすぐれた作品を集めている、その態度の一貫性にもひじょうに好印象を持った。モダン・マスターの作品としてはアウグスト・マッケの作品を多く収蔵しており、訪れたときは「マッケとその時代展」というのをやっていた。休日ということもあり、講演やギャラリー・トークが行われていたこともあって、とてもたくさんの一般観衆が見にやってきていた。

ボンにはもうひとつ、さきの市立美術館と並んで、グスタフ・バイヒルによる、同じく1992年完成になるドイツ連邦美術・展示ホールがある。今まで紹介した美術館と違い、ここは収蔵品を持たない、企画展示を行うホールとして建てられた。催されている展覧会も雑多で、私が訪れたときは「ヒッタイト」「ベルシャの美術」そして「アレックス・カツ」という3つの企画展を並

行して行っていた。やはりたくさん的人が訪れていた。こうした機能によく適した美術館ではなかったか、と思う。これら2つのボンの新しい美術館は、たぶん東西統一とベルリン首都移転という事件が起こる以前に、かつての西ドイツの首都としてのボンがヨーロッパ文化の主役の一翼を担うべく計画されたものだと思うが、ドイツという国が文化政策にかける意気込みを知ることができ感動的である。

今回のライン地方の旅に限らず、最近、年ごとにドイツへの短期・一都市滞在小旅行をよく行っている。昨年（2001年）はベルリンを訪れ、ハンブルガー・バーンホフ美術館や、新しくなった文化フォーラム（国立ギャラリーを含む）、ノイエ・ギャラリーなどを訪れたし、その前の（2000年）にはミュンヘンを訪れて、アルテとノイエのピナコテーク、市立レンバッハ美術館などを訪れた。ヤン・フートが企画したときのドクメンタを見るついでにフランクフルトの近代美術館やシューテーデル美術館を訪れたのはだいぶ前、1992年のことになる。

最近なぜ特にドイツを訪れるのを好んでいるかというと、主要な都市ごとに（それだけではなく、ときとしてはかなりの地方都市・小都市にまで）かなり充実した現代美術館があるということ、そしてクラシック音楽好きでもある私にとって、やはりどの都市でもいつでもオペラやコンサートを見られること、そして何よりもピールがおいしいこと、この三点によって、私にとってドイツへの旅がもっとも安易に快楽を約束してくれるものになっているのだが、それはともかく、ドイツの各都市の現代美術館をみると、80年代から今日にかけての「美術館」というものの新しい情勢を知るのに、ひじょうに有意義ではないかと思う。ことに私は、ピエンナーレやドクメンタ等の大規模国際展とは、逆に、距離を置いてみたいという心境になっているので、こうした美術館によって現在の美術一般の趨勢を感じることを特に好ましく思っている。

さて、こういう場所で現代美術を見ると、日本で見るときよりもずっと面白く、興味ぶかいものに見える、と言わざるをえないのだが、それは何故なのだろうか。いろんな理由があるとは思うが、その重要な原因のひとつは、やはり美術館建築にあるのだ、という気がする。

まず、のっけから大雑把な言い方でいってしまうと、ヨーロッパの美術館建築には、やはり、西欧にある、「見せる伝統」というものを感じさせられてしまう。これはヨーロッパでのオペラやクラシックの演奏会の印象ともだぶってくるのだが、ヨーロッパは何といつても「公共性」という

観念が深く浸透している。しかもその公共性というのは、議会、あるいは劇場のようなところで、皆の前で市民が自己の表現を行い、それについて意見が、対話が交わされ議論が闘わされる、そういうイメージとして浮かんでくる。ヨーロッパの民主主義、芸術のありかた、何をとっても、「劇場的」「劇場型」という性格があてはまるのではないかと思う。そして、こうした「劇場」において自己表現を行い、公衆の判断を仰ぐために、表現者は効果のあるプレゼンテーションをしなければならず、そうした、いかにも「さあ見てくれ」とでもいうような、見せる気満々というか、「見せる」という気合いのあるプレゼンテーションが行われ、そこで意見や議論が飛び交うのを、ひとつのパフォーマンス、イベントとして楽しむ。こういう伝統が西欧世界にはあり、今日の美術館もそうしたもののは延長線にあると思うのだ。だから、「見せる」ということに、本当に気合いが入っている。あるいは、その効果を、最大限に考えようとする。そして、観客の応答が生まれるような公共的空間、「社会空間」のようなものを、そこにづくりだそうとする。こうした雰囲気が、西欧の美術館のなかにも厳然と存在していると思うし、西欧の美術館建築は、それを実現しようとしているのではないかと思う。さきに挙げたデュッセルドルフのK21の「劇的」な光景、市立アプタイベルク美術館やボン市立美術館の、変化と計算に満ちた展示導線、など、あるいはそれらの美術館のひとつひとつの部屋の微妙な展示の仕方、それらに、公共的空間をつくろうとする姿勢が、はっきりとうかがえるのである。

ひるがえって、日本の美術館は、決して「劇場的」に作品を見せようとせず、多くの場合、「教養」として見せよう、ということになってしまふ。そこに対話や議論はなく、上からの提案をありがたく受け取る、という官僚的で権威的な関係性しかできあがらない。また、もっといえば、日本の美術館にみられるのは、徒弟制度や団体展制度というものにからむ利権のぶつかりあい、ということであるにすぎない、ということになる。こういうことでは、見せようという気合い、劇場的な対話の楽しさ、などが生まれるには程遠い。

もうひとつ、これらの美術館を観て感じることは、展示室への採光としてなるべく自然光を取り入れようとする努力がみえることであり、また美術館の外にある自然を、なるべく「借景的」なかたちで美術館のなかに取り入れていこうとしていることである。さきに挙げた市立アプタイベルク美術館などは、地下に展示室がありながら、採光は地面に穿たれた窓から行うようになっていて、なるべく自然光を使おうという意図がみえる。ル

ートヴィッヒ美術館なども、外の風景（大聖堂のある広場やライン河畔、近くにある緑陰）の「借景」を行い、観客に変化や安らぎ、解放感を与えようとしていた。野外部分に張り出た立体作品を見せる工夫を凝らしていたボン市立美術館も同様である。これらは美術館空間に変化をもたらすようということでもあるし、作品展示にはやはり自然光がいちばん、というポリシーが貫かれている結果ともいえる。だが本質的には、やはりここには現在の西欧世界にみられる、自然と文化との関係性が、端的にいえばエコロジー的観点が、導き入れられていると思えるのである。

こう見てみると、公共的空间への姿勢、あるいは建築や都市におけるエコロジー的配慮、というものどの側面をとっても、我が国的一般社会にまだ欠けているものである。かつて『美術館の誕生』という著書で岩淵潤子は、「歐米の美術館と日本の美術館の一番の違い」は、「運営者と利用者の両方が『デモクラシーの有難さを理解しているかないかの差』」であり、「博物館や美術館がお上の規制でがんじがらめになっていて、少しも面白くない日本という国には、確固たるデモクラシーが存在せず、パブリック=公共という概念も成立していない」と述べていたが、これは基本的に明らかな真実であると私も思う。ヨーロッパの昨今のすぐれた美術館をみると、上のような思いをますます濃くせざにはいられない。ニュースを見ていて、現在の自民党政治の在り方や官僚主導のありさまや地方自治など無きに等しい状況などをみてると、日本という国は民主主義の国どころではなく、いまだに封建主義の国ではないか、と思ってしまう。美術館や博物館が、その国の社会や文化の程度にみあったものしか生み出せない、というのが当たり前の話だといふのならば、日本の美術館が欧米とくらべれば今日さまざまな問題点をかかえながら運営していくざるをえないのも当たり前の話である。焦って上っ面だけ文化国家の仲間入りをしようと思っても始まらない。美術館が変わるために、やはり、少しずつ社会を変えていくというしか方法がない、と思う。そしてまた、美術館建築が変わるために、その前に日本の都市景観全体がある質的变化を行わなければならない、とも思う（もちろん、美術館や美術の制度そのものを変えようと頑張っておられる関係者諸氏の努力には、最大限に頭を下げる思いであるけれども）。

もちろん、今日の欧米型の美術や美術館の在り方は、ただそれらを「世界標準」として受け容れてしまえばいいという問題ではなく、「グローバリゼーション」と「文化多元主義」いう観点から捉えていかなければならぬと思うし、日本の文

化が欧米の「世界標準」に合わせなければならぬ、と無批判に考えていい根拠も、何もあるわけではない（少し以前、群馬県立近代美術館が改築されて「現代美術棟」ができ、その開館記念展でヨーロッパの先鋭的な作家たち、シグマール・ポルケやカタリーナ・フリッヂェやフランツ・ヴェストらの仕事が紹介されたとき、私は、こういう展覧会は明治以降の洋外主義そのもののアナクロニズムだ、といつて批判したことがある。それがあまりにも、日本や群馬という土地を考慮せず無批判・無根拠に、「世界標準」である海外の先鋭美術の上っ面を移植してきただけ、というものにみえてしまったからだ。私はこのような展覧会をヨーロッパで見たらたぶんもっと楽しんで観ただろうし、「どこで見るか」ということは、かなり根深い問題を孕んでいると思う。ひじょうに錯綜した複雑な問題ではあるけれども）。いっぽうでは、いまの日本の文化的・社会的条件のなかから必然的に生み出されるものとして、ある画期的な美術や美術館が生み出される可能性もないわけではないだろう。あるいは、モダニズム的な文化・社会を達成しようとする場合にも、その達成は外から上っ面を移植するものではなく、ぜひとも自分たち自ら作り出さねばならないものだ、とも思う。

確かに、80・90年代から今日にいたるまで、特にヨーロッパで爆発的に増加した「現代美術館」というものについて、それが「世界標準」や「グローバリゼーション」という名のもとに行われている「文化帝国主義」の霸権の道具になっている、という見方もできないわけではないだろう。「デモクラシー」という概念さえ、あるいは「自由」や「正義」や「美」といった概念さえ、ときによっては、欧米の支配者層が、それ以外の者に対するときの文化帝国主義的な方便として使われることがありうるということ——特にこのことは、9.11のテロ事件以降、アメリカ政府が駆使している言説に顕著にみられるのではないか（岩淵氏のすぐれた著作に私がやや物足りなさを感じるのは、そこに、こうした相対的な視点がやや欠けていると思われる点なのだが）——このことは、押さえておくべき大事なことがらだと思う。

けれども、その80・90年代から今日にいたるまで、そしてなお次々と建設予定が伝えられるヨーロッパの現代美術館において、これまであまりにも権威化が進んできたと現在みられている「文化」や「美術館」というものの、再定義・再解釈が進んでおり、しかもおおむねこの再定義・再解釈は、これまでのところ、やはり肯定的に評価し、るいくつものの成果を挙げているのではないか、というのが、私のいま現在の正直な感想であ

る（いっぽうでは確かに否定的な要素——美術館や展示空間のスペクタクル化・巨大化など——も存在するにしても）。それは、つまるところやはり、私がここで挙げてきたドイツの現代美術館にみられるような、「公共的」な考え方、ということにかかわってくるのではないか。真の意味での「パブリック」な社会をつくりあげることが、21世紀の世界の市民全体に科せられた文化と社会の課題だとすれば、わたしたちは、ヨーロッパで行われているこうした再定義のありようを、謙虚に、しかも検討と批判を重ねつつ、受け容れていかねばならない、と思う。それが、遠い道程ながらも私たちの国の文化・社会と美術館を少しづつ変えていくことの礎になるのではないだろうか。

参考文献

- 文中で挙げたドイツの現代美術館のデータに関しては、渕上正幸著、ギャラリー・間編『ヨーロッパ建築案内2』TOTO出版、1999、参照。
岩淵潤子『美術館の誕生 美は誰のものか』中公新書、1995。
80年代以降今までにできた世界の現代美術館については、『金沢21世紀美術館建設事務局 研究紀要Issue 01/2001』の巻末に、よくまとめられた年表がある。

日本の美術館は生き返るか

清水敏男

ヨーロッパ、アメリカを旅行すると美術館を訪ねる。パリ、ロンドン、ニューヨークなどの大都市ならば、同時に複数の大規模な現代美術の展覧会が開催されている。地方の美術館でも現代美術の活動は盛んである。

美術館はなかなかいいロケーションにあって、多くの人々が訪れている光景を目にすることがある。もちろん現代美術以外にもさまざまな展覧会を見ることもできるが、現代美術のおもしろさは、文化が新しいものを生む力を示しているのであり、もっとも目を引くのである。

しかし、東京に帰って来ると全く異なる様相となる。大規模な、質の高い現代美術の展覧会が同時に複数開催されていて、どちらに行ったら良いか迷うことはほとんどない。たしかに近代美術、古美術の展覧会は多いが、新しい時代に挑戦する現代美術の展覧会の数は驚く程少ない。美術館が保守化し、経済的成績の追求を前に出すようになっているからである。

そのような状況では、質の高い現代美術の展覧会などは望むべくもない。現代美術が人が来ないものだからではない。やり方によっては、多くの人々が来るのだ。問題は、そういうものに挑戦しようという気持ちが無くなってしまったことである。

日本で現代美術の展覧会が見られないという問題は、美術館の抱えている問題をもっとも端的にあらわしている。それは美術館を人々の生活のなかで位置付けることができない、という問題である。日本各地に美術館が建ちはじめたのは1970年代のことだった。もちろん美術館は明治初年から日本に存在するが、実際に美術館が人々の日常生活圏に入ってきたのは今から30年ほど前の事だ。今ではほとんどの県に美術館がある。しかし、ダイナミックな運営が行われている美術館はそれほど多くはない。美術館は真に生活のなかに入っていない。美術館とは何かという定義が不明確であり、人々の生活の実感とは乖離し宙に浮いている。そのために、大半の美術館のオーナーである行政組織は美術館に本格的に力を入れることができないでいる。

かつてある地方都市で美術館を改革しようという市長がいて人材を探していたが、選舉に負けて退陣してしまった。次の市長は関心がなく、美術館の改革などは必要無い、いまのまま、半分眠つたままで充分という考えだった。

多くの予算を使いながらも、政治・行政から見放され、人々の生活からも遊離しながらも潰れずに残っている美術館という状況は、美術館を病におとしいれているとしか言い様がない。日本の美術館は病んでいるのである。

その病は日本の文化の構造そのものから発している。すなわち、19世紀の半ば以来、日本は西欧がつくりあげた世界秩序に入るために西欧の文化を移入しなくてはならなかったが、日本がそれまで作り上げてきた文化との衝突があり、その問題がいまだ片付いていないということである。

日本はもともと外来の文化を受容することで生き延びてきた。おそらく日本的なものが存在するすれば、それは外来の文化を受容し改変していくパターンにこそ求められるものだろう。正倉院がシルクロードの末端にあるごとく、日本の文化はさまざまな文化の混合であり、しかしそれでもなお日本的なものならば、それは外来文化の受容過程においてなんらかの変化を生じさせ、日本的なものへと変貌させ、そして定着させる、というサイクルを発動させてきたからである。

美術館とは西欧文化の根幹にあるマシーンである。幕末に西欧文化吸収に出かけた若き侍たちはそのことにいち早く気付き、明治初年に日本の博物館・美術館はスタートする。

西欧文化の根幹にあるとはどういうことかと言えば、それは西欧近代文化は人間の理性が築き上げたものであり、美術館とはその理性を維持するための、知識の集積の場所であるということである。それは西欧が近代文化を形成する過程でじっくりと時間をかけて育んできたものだ。しかし日本はそれを短期間で受け入れなくてはならなかった。日本的なものへと変貌させ熟成させる時間がないままに現在まで来てしまったのである。いや実はすでに近代化的開始から一世紀半も経っているのであり、時間的には余裕があったともいえるだろう。しかし日本は近代化を急ぐ余り、一種のサボタージュを犯してきた。そのことは、日本において、博物館と美術館という二つの異なる概念が併存していることに象徴的に現れている。

もともと西欧においてはミュージアムという思想はひとつの概念である。それは18世紀にフランスの百科全書派がそれまでの西欧のコレクションの思想をまとめて整理したことに由来する。この世の森羅万象を記述し尽くすこと、それを集積し、いつでも引き出し可能にしておくことが百科

全書のめざしたところである。百科全書はそれを書籍上で行ったが、実物でおこなうことがミュージアムの特色である。動物園、水族館、植物園、岩石コレクション、戦争博物館、美術館などの各種コレクションの展示施設は実は同じくミュージアムなのだ。フランスでは現在は大きくわけて自然科学系のミュージアムと美術系のミュージアムに別れている。とくに美術系が発達しているのは世界的傾向だが、それは美術が人間の生み出したものであり、人間中心主義の近代以降においては美術がもっとも重要な宝となっているからである。美術は人間の理性、感性そのものの表現なのだ。

しかし、日本では博物館と美術館という分類において、西欧とは異なるものとなっている。すなわち博物館においては、自然科学系のコレクション、民俗学コレクションなどと明治以前の美術、文化財を合併することが多く行われ、その一方で美術館は明治以降の美術をコレクションし展示するということになっている。以前私が行った調査では、日本の都道府県立美術館の大半は明治以降の近代美術を対象としており、美術コレクションとして明治以前のものをも一体的に扱っている美術館は熊本県立美術館のみだった。

これは「近代」という概念と、「美術」という概念が同時に日本に入ってきたことに由来するものと考えられる。すなわち「美術」とはすでにその言葉の中に「近代」という意味を含有しているのであり、「美術館」では近代以降しか扱わないと言う事態を招いているのである。そこで同じような美術作品でありながら、近代思想導入以前のものは博物館におさまり、一方近代美術は美術館におさめるということになった、と考えられる。

ここで美術という概念は分断されてしまっている。これは明治期に「日本画」という概念をつくり、「西洋画」と分離させた考え方と類似している。この分類は、急速な近代化を前にして、それまでの日本の伝統的な技術、美学を破壊しないために自己防衛の機能が働いたものと解釈される。美術と言う概念からとりあえず日本での伝統絵画や彫刻を外しておくことで、美術というものが日本に浸透するまでの執行猶予期間を設けるのである。同じ事が美術館という概念にも働いたのではないか。つまり明治以前の美術品について、近代以降の美術という概念が適用可能かどうかわからない時点において、とりあえず分離しておくのである。

ミュージアムとは18世紀の西欧を襲った革命の産物であり、革命はそれまでその物体に付帯していたあらゆる神秘的な衣装を剥ぎ取り、人間の所産として提示する。すなわち、国王をギロチンに

送った西欧では、国王の王冠にはすでに神が授与した国王の権威ではなく、それは宝飾職人の技工のすばらしさ、そのようなものを生み出した文化の高さを示すものとなっているということである。しかしそのような事態は日本では容認しがたかった。そこで神秘的な蒸気を美術品にとどめておくために、明治以前の美術を博物館という緊急避難先に入れる事で、中途半端な状態に置いておいた。博物館もミュージアムのひとつではあるが、美術館という明確な美術のマシーンからは分離しておくことで曖昧な解決をはかってきたのである。

東京国立博物館では、考古コレクションから明治初期の美術コレクションまで収蔵されているが、明治以降の美術は、近代美術館に入る。ここでは名称からして美術館という一貫した概念は存在しない。また県立博物館では、ひとつの博物館のなかに自然科学のコレクションと明治以前の美術コレクションが同時にあるものが見受けられる。このことによってもっとも大きな影響をこうむったのは近代美術と美術館である。博物館では、仏像や古美術など日本人になじみのあるものが多く展示されており、一定のポピュラリティが保たれているが、美術館にあるのは明治以降の外来の美術であり、日本が西欧化していく過程で取り込まなくてはならなかった西欧文化の牙城となつたのであり、日本人にとって、どこかハイカラで近付きがたい、「芸術」という神聖不可侵なものがある場所というイメージが染み付いているのではないだろうか。

美術館は、自分達がいかに西欧文化もしくは近代文化を受け入れているかという文化度のパロメーターであるので、近代化を受け入れた地域では積極的に建設される。しかし美術館は、人々に真に愛されていない。最近の、新美術新聞連載の瀬木慎一氏のレポートをみると、日本の美術館は入場者数が減少しているとのことだ。日本人は西欧文化もしくは近代文化を受け入れざるを得ないが、西欧文化としつくり行くわけがないのであり、それほど好ましく思ってもいないのが実情だろう。それが美術館の長期的な入場者減を招いているのではないだろうか。

美術館とはこうした構造的な問題を孕んでいるのであり、そこに現代日本の美術館の病巣がある。この病巣に直接薬を効かせ、病巣を取り除かなければ美術館という病は治療できないのである。

この病を直すにはどうしたら良いか。それは美術館と社会との断絶状態を終焉させ、連続性を持たせる事である。美術館が社会との連続性を得るということは、美術館を再生することだけが目的

ではない。それはより大きなプログラムの一貫としてとらえられるべきである。すなわち、日本社会を改造し日本人の理想と活力を取り戻す日本文化全般にかかる作業の帰結として美術館の再生が成るという事である。そうでなくてはふたたび美術館は社会との断絶を迎える事になってしまいだろう。

社会との連続性をつくるということでは、まず概念の問題を片付けなくてはならないだろう。すなわち、上述したように美術館と博物館という非連続した存在によって分断された美術に連続性を与える、美術をひとつの概念として作り直すこと、すなわち明治以前の美術と明治以降の美術を包括する概念を作る事である。

これは実際は大作業である。なにしろ日本は固有の文化と西欧からの文化を分離することで過去150年を乗り切ってきたのだから、いまさら二つの文化を連続させようということにはなかなかならないだろう。しかし、実際に若いアーティストはそのことを実践している。近年日本から生まれた美術は、近代美術をモデルとしてきた明治以降の日本近代美術とは異なり、明治以前からの日本の文化モデルに学んだものが多い。すでに西欧では西欧近代が生み出したものをモデルとすることができなくなつて久しいのであり、西欧は過去にレファレンスを求め、そしてまたアフリカ、アジア、オセアニアなどに触手をのばして、西欧の規範からは生まれてこない新鮮な血を求めている。日本の若手作家はそうした西欧現代に歓迎されると同時に、日本国内やアジア各国においても羨望の目で見られていることは言うまでもない。こうした作家たちの先駆者は藤田嗣治である。藤田は明治以前の日本美術と西欧が生み出した油彩画を一体化させ、近代以前と近代以降の美術の連続の可能性をはじめて提示したのだった。

美術館で近代以前と近代以降の接合をこころみるには、分断されていたコレクションと一緒にすることになるだろう。過去から現在までの美術作品を同時に収蔵する、もしくは連続して展示する事で美術の連続性を回復するのである。それはいまでもなく美術館と博物館の再編成を伴う。もちろん、そこで働くスタッフも再編成されることになる。古美術の専門家も現代美術の専門家と机を並べて仕事をするようになるだろう。それはお互いに良い刺激となるはずだ。専門家の垣根を取り払わずして新しい概念は生まれ得ない。

言うまでもないことだが、そのような野蛮なやりかたで一朝一夕にことが解決することはない。しかし、まず何から始めるかということになれば、そのようなコレクションの連続がもっとも重要だろう。このことはまたこれまで美術の範疇か

ら外れていた、華道、茶道、書道などの接合も視界に入れなくてはならない。実際に私は以前勤めていた現代美術館で華道を展示したが、華道の人々と現代美術の接近は良い結果を生んだ。華道人たちが現代美術を意識し出したのである。

こうして美術館が日本の歴史との連続性を獲得し、人々の生活と接合点を見い出し、社会的な存在となれば、美術館は変わることだろう。

美術館を運営していく上でもっとも重要な問題は、資金の流れと人材である。こうしたことが重要だというのは通常の社会では当然のことだが、美術館でこのことに気付き手を打っているものがいないのは、美術館がいかに浮き世離れしたものかを証明するものだろう。

資金の流れについては、今の美術館ではダイナミックな運営を行えるような仕組みになっていない。日本の美術館の大半を占めるのは国公立だが、こうした美術館では税金からの公的なお金と、一般からの寄付、助成、営業収入との相性が悪く、うまく資金が回転していない。それは経営の基本が行政だからである。現在では税収の落ち込みを補完するために税収以外の財源が求められていながら機構が行政なためにもぐろんでいるほどの効果が上がっていない。

美術館が人々の生活に必要だと言うことになれば、今のような非効率な資金運営は最初に是正されるべきものとなるだろう。行政が税収からの資金を管理したがるのは税に対する責任という点からも当然だが、拠出した資金の運営をチェックする機構を考えだし、効率的な運用（つまりあまり口出ししないこと）を導入しなくてはならない。さらには文化・芸術への寄付や助成に対する税制上の優遇措置の導入も真剣に検討されるべきだろう。行政が、上から押し付けた美術館では寄付をするものもいないし、そのような仕組みにもなっていないが、寄付の重視というのは、社会を構成している皆が美術館を支えるという発想の現れである。

現在の美術館の人材については目をおおうばかりである。社会から見放された状態で、専門家たちはやる気を喪失している。そしてまた専門家を管理し、美術館を運営している人々が、美術館運営の素人の集団であるという事態は異常である。一般社会で会社の運営を何の経験もない素人にまかせるだろうか。任せられたほうも大変で困っているというのが実情だろう。美術館が社会にとつて真に必要なものならば、経験のある専門家が美術館の運営にあたるはずである。そうでなくては人々の要求に応え、充実した美術館運営を遂行できないからだ。そしてもう一步つっこんで、美術館の経営という考えまで進まなくてはならないだ

ろう。すなわち、今あるお金や人材を運営していくのではなく、それらを積極的に運用し、文化的な富みを創出していく、という発想である。

美術館が病を治し蘇生することは、日本という社会の活力の復活の問題と密接に結びついている。日本の文化伝統になかった概念を真に日本のものとするには時間がかかる。しかし日本文化がこれまで数千年にわたって生き延びてきたのは、そうした作業をする知恵に富んでいたからだろう。今の日本にもいまだにその知恵が生き続いていると信じるのである。

東京国立近代美術館のリニューアル

市川政憲

東京国立近代美術館は、1952年に京橋に開館し、1969年に竹橋の新館に移転した。

従って、今回のリニューアルは、故谷口吉郎氏の設計になり、故石橋正二郎氏が国に寄付された建物が30年を経ての増改築であり、開館50年を目前にした美術館再生へのリニューアルであった。

新築の可能性も話題にしながら、増改築の必要性が内部で議論され出したのは、2代前の植木浩館長の時代であったと記憶する。そのころはちょうど、経年変化による建物の問題が出てきて、1987年から8年間は断続的に毎年、外壁や空調・電気設備の工事が続き、のべにして3年分くらいの期間休館せざるをえないような事態であった。

そのころ、つまり平成に変わったころから、パブルの崩壊の影響もあるのだろうが、年間の入館者数も大きく減少した。予算が集中されるのを国は嫌うため、細切れの工事になってしまふのだが、そのために休館することになると、館員の士気も落ちてくる。2年、3年さきの計画も立てられなくなり、大型の展覧会はむずかしくなる。大型展がすべてというわけではないが、意気はあがらず、不景気の風に呑み込まれかねない。

こうした事態に加えて、築30年になろうとする建物は、増加するコレクションと拡大する展覧会規模をもはや容量的に収めきれないものとなっていた。1981年には新収蔵庫が前庭地下に敷地いっぱいに増設され、収容力はほぼ倍増され、ついで収納の集約化もはかられたが、現代美術の作品の大型化もあって、収蔵庫内は保管上の安全性が確保しがたい状態であった。身動きがとれなくなると、館員の動きは鈍くなるし、とりあえずの処置が恒常化するようになっていく。展示場の使用法も、設計者の構想を侵して、企画展が二階の常設展示場にまではみだす事態が恒常化していった。そのために常設展示の現代美術の部分が割愛されることもしばしばあったが、それには目をつぶって企画展に走ってきた。企画展重視の傾向はあったが、常設展示が不可欠であることは認識されていた。常設というには変則的ではあるが、できる限り全館を使ってコレクションによる「近代

「日本の美術」の拡大版を行っていくことが確認されて、1982年、開館30周年にあたり、戦前と戦後にかけて二度の所蔵品による全館陳列が行われた。以後、この全館陳列をときにはテーマ立てて行うようになったのは、外部でも、近代日本における「美術」が学問的に検証され始めた時でもあり、企画展に追いまくられていいくなかで、足下に立ち返り常設展示そのものの意味が再認識されることになった。竹橋移転時の新館構想の最大の眼目は、四階から二階まで、2,000m²をこえる常設展示場をもつことであった。今回のリニューアルの目的のひとつは、常設展示の再生であったと考える。

そのためには、本来の空間デザインを無視した展示空間の仮設的拡張が生み出した、空間的混乱を解消する設計が求められた。

谷口構想では美術館の入口は一階と二階にそれぞれ設けられ、企画展の準備作業中でも常設展は見られるように設計されていたが、企画展が二階にまで広がることになって、仮設の展示壁が恒常に残ることとなり、二階入口は開かずの門となつた。その結果、展覧会のはざまには、10日から2週間、全館を閉館せざるをえなかった。改築後は常設展示の展示替えのための休館は通常で20日ほどに改善された。谷口氏の設計では、一階のほぼ半分がエントランス・ホールとアプローチにあてられ、京橋時代の展示場と展示規模を前提にしたためと思うが、展示場は絶対的に小さかつた。企画展は二階に延びただけでなく、これまでには、アプローチの部分が仮設の展示場として恒常化していた。そのため玄関に入るとすぐに受付があり、またすぐに改札があるという状態で、設計上は贅沢なまでに広々ととられたエントランスの明るい空間が殺されて、入りにくい美術館という印象を与えてしまう、遊びのない窮屈な構えを持ってしまっていたのは、もとより論外の話である。

空間的無秩序は、企画展示場の拡張を一階のなかではかった今回の設計で解消されたと言えるだろう。吹き抜けのホールはなくなったが、明るいアプローチが回復し、そして何よりも、企画展と常設展が階層別化されて、谷口構想は再生したものと美術館側は考えている。これまで一階では、展示面積はアプローチも使用して最大で1,156m²であったのが、現在は1,562m²が確保され、あわせて常設展示場も2,265m²から2,897m²に増床された。あわせての展示面積はこれまでの5割増となった。

企画展示場は二つの展示室を細長いギャラリーでつなぐ間取りとなった。その西側の主展示室は、南北33m・東西25mの一室で、従前のほぼ倍の面

積をもつ。望むべくは天井高がもう少しほしいところだが、昨今の天井を高くする傾向のなかで、低いだけにかえって広さが印象深い。いかにも使える使い甲斐のある空間であり、それだけに使いきれるか、美術館は展示における空間的感性が問われている。リニューアル後4回の企画展が開催されたが、それぞれのキュ레이ターが空間のデザインと演出に知恵をしぶるようになった。

展示場の整備ということでは、常設展示場にも大きな変更を加えた。従前はガラスケースが三階に集中的に設置されていたが、それを四階と三階に分散させた。それは、近代日本の美術を歴史的に通観できる常設展示を行うかぎりは、同じ時代の作品は隣り合ってあるべきと考えるからである。材質の制約上ケースに収める必要はあるが、日本画と洋画を分け隔てる見方はできるかぎり解消していく考え方で展示し始めている。また、写真についても同様の考え方で、フィルムセンターのギャラリーでの展示を切り上げ、本館の「近代日本の美術」のなかに取り込んで展示していくことにした。

もうひとつ大きな変更点としては、四階にあった館員の占有部分を、会議室以外すべて西側公文書館側の増築部分に移し、展示場と休憩ラウンジにしたことである。これまでにも来館者から休む場所が少ないとお叱りを受けてきたことから、ギャラリー内のベンチを増設するとともに、各階に休憩室を設けた。なかでも四階のそれは、皇居に面して眺望にすぐれ、なかではカフェも営業している。企画展と常設展の両方を見るのは心身ともに相当疲れることもあり、リフレッシュの場があつてしかるべきである。企画展を見たあと四階に上がりつて一服されてから常設展に足を運んでくれることを美術館は期待している。観客が身体的な苦痛を覚えずに鑑賞できることができ、まずは最初の鑑賞環境の整備であろう。これまでの国の機関の役所的な感覚では、そのへんの配慮は、たしかに薄かった。

いま当館ではあらためて常設展示を見直し、見られるものにしていくことが確認されている。リニューアル・オープンの展覧会として、「未完の世紀」を企画したのもそうした考えに基いている。再開して半年、まだ目新しいという点もあるだろうが、常設展めあてに来館される人の数は、以前の3倍に増え、一日平均200人近くなってきている。コレクションによって社会的に認知された美術館として、当面は一日300人を目標にしているが、いかがなものであろうか。開館50年を迎えていま美術館の50年をふりかえる作業をしているところだが、この美術館は、明治時代からあつた、その時代の美術をいつでも誰でもが見ること

のできる施設を求める声が、戦後になってようやく、戦前の美術界への批判と反省のなかで形をとったものという面をもつ。もしも早くにそうした美術館ができていれば、戦前の日本美術もまた別の展開をみたかもしれない。美術は見られてこそ存在するのであり、そのためにこの美術館は生まれてきたのであり、常設展示という場で見られることでまたコレクションも「生長」してきたものと思う。現在、所蔵品は約9,000点を数えるが、その三分の一以上が寄贈されたものである。購入費等財源は大きいにこしたことはないが、美術館だけできることには限りがあり、歪みもある。購入によってコレクションは充実はするだろうが、「生長」するには社会に育まれ、その力添えが必要なのではないだろうか。そのためには、まず見られなくてはならない。美術館は見られなければ「生長」しないのである。

そこで工事の第二の目的は、誰もが来やすい、利用しやすい美術館であるように、環境を整備することであった。あらたまつた言い方をすれば、高度経済成長の時代にできた建物を改装するとともに、生涯学習時代に対応した環境的整備、機能の充実をはかることである。バリア・フリー化への対策、ならびに耐震強度の問題点はすでに指摘され、改善が迫られていたことだが、今回の工事でできるかぎりの手当ては施されたと思っている。建築の構造的なことはここでは控えさせていただくが、今回の増改築が、30年を経過してすでに建築として歴史的な意味を持ち始めた既存建物の外観を保持することを基本条件としていたため、設計を担当された坂倉建築研究所や施工業者の方々は大変苦労された。とりわけ耐震補強の面では、予想外の大工事、難工事となった。また、この北の丸公園一帯が特別な区画であるため、クリアしなければならない条件が多く、その点でも設計上の課題は多かった。そもそも坂倉案が採用された理由は、私の知るところでは、表へ張り出す部分が少なく、現在の景観への影響が少ないと、谷口氏の外観が損なわれていないことにあったと聞いている。それでも、美術館からの変更要請は多々あったが、限られた、わずかに残されていた敷地のなかで、よく解決して下さったものと思っている。

構造的な強度の面で、谷口氏の設計の特徴であったスキップ・フロアと吹き抜けがなくなったことは惜しまれるが、一方でその結果、かつてのエントランス・ホールの二階部分が増床され、一画切り離された展示スペースが出現した。大きさも手ごろ（約230m²）であり、使い勝手は多様に考えられて夢がふくらむ。これまでのところは、特集展示的に使って來たが、いずれここでは小回りを

きかせて現代作家の個展を行っていければと思っている。そのためのスポンサーが得られれば、この一画は新しい名前をもった空間として誕生させたい。

利用しやすい美術館をめざして、アートライブラリ、ミュージアム・ショップ、レストランは入館しなくても利用できるように新設した。閲覧室においては、館蔵の書籍・カタログ・雑誌はすべて閉架式閲覧サービスを行っている。ことし8月現在の蔵書数は、書籍22,997冊、カタログ50,197冊、雑誌2,534誌である。ただ、一度に利用できる席数が10席と限られているので、それとは別にギャラリー内に設けた情報コーナーでは、所蔵品に関する情報を引き出せる端末や館の発行物や事典の類を備えている。ライブラリはまだ周知されていないのか、利用者は少ない。レストランは、情報誌では美術館以上にとりあげられている。美術館がテナントを募集した時には、軒並み断られて、ただ一社だけが応じてくれた。それがクイーンアリスであり、いまのところはそのレストラン「アックア」を試食しがてら来館される人も多いだろう。二階のテラスも、レストランが演出したオープン・カフェが利用されて蘇った感がある。美術館にアミューズメントの才覚を求める昨今の風潮は、いさか短絡的である。楽しむことに関しては、その道に長けた人の知恵を借り、美術館はそれに軒先を貸すことで、人の集まる新しいエリアが出現するのが望ましい。鑑賞の途中で利用できるように、当日限りの再入場は可能である。あたりまえのことと思われるだろうが、そのために改札を設けることで入会費がかかるとなると、何でレストランのためにそこまでしなければならないのかという発想が出てくるのが国の美術館である。決してレストランのためなのではなく、美術館のイメージを高めるための出費であると考えられる頭の切り替えが必要であった。また、北の丸地域の特殊性から、営業時間も制約されるが、木、金、土曜日は夜9時半まで営業が可能となった。

利用しやすい美術館であるべく、観覧料の見直しも行われた。今年度から小中学生の常設展観覧料は国立美術館全体で無料化された。まだ一律ではないが、共催展も小中学生は無料化されつつある。また開館時間についても、以前は春から秋までの半年の金曜日だけであった夜間開館を、再開後は木、金曜日に拡大した。一日の入館者に占める夜間時の割合は、当初は、木曜日8%、金曜日13%であったが、気候のせいもあるだろうが徐々に知られて、夏の「写真の現在」展では、それぞれ27%、32%に上り、しかも、全入館者の2割近くが木・金曜日の夜に来館している。若い

館員たちが、ただ館をあけて待っているのはやめて、積極的にアピールしようと、作家や館員によるトークを夜間開館に行うようになってきたその成果とも言える。しかし、如何せん、一年を通じて週二日の夜間開館は財政的に難しく、10月以降はとりあえず、金曜日だけ通年で行うことになった。

リニューアル展の折、来館されたある作家が、これまで美術館としての基本的な設備が整いましたね、と言われたことを思い出す。当館のリニューアルは、ここで方向転換をはかるような一新というものではない。建物の改装にしても、谷口氏の基本構想を現在の規模に拡大して再生させたもののように思われる。今までの不備を補いつつ基本的に立ち返るリニューアルではなかったか。ハードが変わり、積年の仮設的やりくりが生み出した混乱が整理され、無駄な労力が省ける「合理化」がはかられれば、ソフトが鼓舞されると感じているのは、独りよがりだろうか。

短 信 欄 (50音順)

大分市美術館では市内十数か所を使って現代作家18名による企画展を開催した。大分市は古代から栄えた歴史を持つ地域で、中世には大友宗麟が君臨し、いち早くキリスト文化を受け入れた。大友氏衰退の後、近世、近代、現代と推移する中で、戦争やスクラップ・アンド・ビルトによって歴史的遺構はほとんど失われ、人々の記憶も消失していった。しかし今回サイトのロケハンを通して、歴史的遺跡や発掘現場、奇跡的に残った戦時の軍需施設など見失われがちだが重要な意味を持つ場所が残っていることがわかった。それぞれの場所は大分の歴史や現在、未来への可能性などを見据えたサイトであり、作家たちの制作も場所の持つ特性を意識したサイトスペシフィックなものになった。つまりアートがどのように場所と絡み、批評的機能を發揮しうるかが重要な意味を持ってくるのだ。

会期中それぞれの場所を訪れた来館者は作品よりも新しい場所の発見に興味を抱いていた。ところによっては場所に作品が負けていたり、余計だという意見もあったりした。とはいえ、場所が際立つのは作品との関係においてであり、たとえ多少の破綻があるとしてもアートの意義を示すことが肝要だし、かかわった作家の満足度も高かったように思う。

また、展覧会の成果として、村岡三郎から大岩オスカール幸男までの異なった世代間の交流や地元の学生が作家の制作をアシストしたことで大きな刺激を受けたことなどが挙げられる。個人的にも、流した汗の量を上回る手ごたえを感じたプロジェクトであった。

菅 章

3月1日 東京・吉祥寺にあるギャラリーαM「袴田京太朗」展の初日だが、第113回目の本展で閉幕。最後の2年間は、松本透と林卓行と高島の3名で共同企画し、議論やら情報交換やらで実におもしろかった。約14年にわたるギャラリー活動の終焉は残念。3月8日 セゾンアートプログラムの公開講座「美術の社会学」の2回目を担当。時間が足りなくて端折った部分があったが、予想以上に反応が良くてホッとする。3月12日 三田の日本建築学会会館で「建築雑誌」の編集委員会。2年

間の編集委員、勉強になることしきりだが、月1回会議後の呑み会は深夜に及び、家になかなか帰れないのが難。3月29日 オランダ・ユトレヒトに飛ぶ。目的は、ヘリット・リートフェルト設計『シュレーダー邸』(1924)の視察。写真図版で何度も見ていたものとの御対面は、なんとなく恥ずかしい。思ったより1回り小さく、素朴でヒューマンな印象が強かった。ついでに、デン・ハーグ市立美術館に常設されているモンドリアンの未完成遺作『ヴィクトリー・ブギウギ』

(1944~45)を見て、帰国。4月20日「〈長岡現代美術館賞〉回顧展」が開催されている新潟県立近代美術館で、講演会。1960年代日本美術と長岡現代美術館の役割をトレースする。6月9日印刷博物館(東京・小石川)の依頼で「日本宣伝美術会」総括シンポジウムの司会を担当。木村恒久・永井一正・梶祐輔の3氏から、延々4時間にわたって貴重な話をもらう。個人的には、同会の解散事情を納得、長いあいだれなかった胸のつかえが下りる。

高島直之

約10年をかけて建設し、昨年9月にオープンしたベルリン・ユダヤ博物館の設計者ダニエル・リベスキンド(56歳)の日本で初めての本格的な展覧会が広島市現代美術館で(7月28日~10月20日)開催されています。

広島市が、第5回ヒロシマ賞(HIROSHIMA ART PRIZE)を1946年、ポーランド、ウーチ生まれで、現在、アメリカ国籍をもつダニエル・リベスキンドに授与しました。その記念として催されるものです。

ヒロシマ賞は現代美術の分野で人類の平和に貢献した作家の業績を広島市が顕彰し、世界恒久平和を希求する「ヒロシマの心」を広く世界にアピールすることを目的に広島市現代美術館が開設された平成元年(1989年)に設置されました。

リベスキンドは「負の遺産だけでなく、新らしい未来につなぐものでなければならない」という信念のもとに照明もなくホロコーストを滲ませる「空っぽ」の空間、外壁を切り刻んだような窓などが特徴的で斬新なユダヤ博物館の設計をしています。これらリベスキンドの作品には民族の歴史や都市に根ざす問題を斬新な表現によって提案がされています。現代美術を通して深い人類愛と平和を世界に伝えている作家としてヒロシマ賞の主旨に合致し評価されました。

竹澤雄三

去年(2001)の5月、ブリュッセル在住の江原順から突然茶封筒入りの手紙が届いた。「いつも懐かしく思いながら、住所がわからなかつたが、美術手帖の年鑑でやつとわかつた。AICAに加盟したそうだが、国際ルールの中で批評の確立に一緒にがんばろう」とあった。さらに「おもいがけなく白内障で半盲状態、やつと片目が開いてもう片方の手術を待っているところ、もうオサラバしてもいいのだが、中々世間が離してくれない」と続く。

いったいどんな用件なのか、とせっかちに同封されたものを見していくうちに、日本の美術評論家連盟に推薦したいひとがいるのでよろしく、というのが主旨のようであった。ようであったというのは、江原が1990年6月にソルボンヌ大学の116番教室でおこなった講演録「ランボーと仏教、マラルメと仏教、ブルトンと禅、他」の部厚い日本語コピー、堤清二様と宛書きされたワープロ私信のコピー、同じく不破大兄、緒方様と手書きの文面コピー、さらにBordeaux2000という催しで、ジャック・シャパンデルマスがスピーチするので、よろしくという主催者からの仏語レターのコピー、などなどがバラバラに折り込まれているからだった。

用件のすべてが曖昧なので、そのままにしていたところ、今年3月の訃報。

送られてきた断片をつなぎあわせて、本人がなにを要求し、なにを語ろうとしたのか、推察しようとしたがダメだった。異国での死を想いながら、このダイイング・メッセージに似た文意が解けることは、今後もあるまいと思っている。

(江原順、本名下川英雄、岐阜県出身、ベルギーAICA会員、2002年3月ブリュッセルで死去、74歳)。

森口 陽

「日本のクラフト一歩の歩み」という原稿(『美術フォーラム21』第6号)を書いた後、韓国のクラフトを見る機会が続いた。大胆で攻撃的な作品に会うと、サッカーの熱戦を思い出した。

きっかけは、5月に大阪で始まり横浜へ巡回した「朝日現代クラフト展」が今年で20回展になる記念のため韓国作品を招待したことだ。このクラフト展が1983年に発足したとき朝日新聞記者だった私は、当初から何らかの形で関わってきた。今回は日本国内公募の審査にも加わったのだが、東京芸大の増村紀一郎教授や美術家の森村泰昌さんら8人と、約1000点の応募作品から入選を200点弱にしぶり受賞作10点を決めるまでの間、現代の生活にふさわしいクラフトの美感と実用性を自問

自答した回数は数え切れない。

この展示前に韓国クラフトの概況を確かめるためソウルへ行ったとき、日本と違う大胆な作品群に目を引かれた。「美術が生活から遊離してきた19世紀以来の顕著な現象を克服しよう」という国立現代美術館「2002年韓国若手作家展」で、「純粹美術に見られない造形的可能性をしばしば發揮して」選ばれたクラフト作家らが、実用性無視の奔放な大作に、生々しい存在感を発散していたのだ。

7月にソウルの画廊が開いた「韓日現代工芸展」では、韓国側出品者たちから造形性探究の意気込みを直接聞かされた。だが実用性を放棄したクラフトとは何だろうか。その疑問は、日本では根深い。

吉村良夫

編集後記

AICA事務局のある東京国立近代美術館のリニューアルを契機に、改めて美術館のもつ諸問題を考えたいと特集を組んだ。美術館の建物を、箱などとも言うが、外観構造からして強い主張をみせる箱もあれば、美術の概念や形式のはげしく変化拡張する時代に、箱の内部に起こる変化。学芸員の研究スペース、収蔵庫、搬出入口、レストランやグッズ売場などのバックヤードの構造、ハードとソフトのきってもきれぬ関係。冒頭の座談会では、豊田市美術館の青木正弘氏をお招きして、東京都現代美術館の塩田純一と、司会を草薙奈津子というAICAメンバーによる報告は、その点、豊かに問題点を摘出していただけたとおもう。また建築評論家の飯島洋一氏は、現代における箱そのものの意味を改めて問うておられる。海外の例も含めて、さまざまな角度から美術館の問題を考える契機になればとおもう。

(Y . Y)

issues. Yoichi Iijima, architecture critic, questions the meaning of the box itself in the present age. Examples of conditions in non Japanese museums are also presented. This issue provides an opportunity to consider the problems of art museums from various angles. Yoshie Yoshida

Editor's Postscript

The National Museum of Modern Art, Tokyo, where the AICA offices are located, is being remodeled, and we took this as an occasion to put out an issue of our journal dealing with the problems of the art museum. The art museum is often referred to as a box, but some of these boxes make a strong statement through their outside appearance and many have been changed on the inside to match the many dramatic changes taking place in the concepts and styles of art. It is necessary to consider the backstage facilities—research space and facilities for the curators, storage, passageways for bringing in and taking out artworks, restaurant, and museum shop as well as the close link between hardware and software. For the discussion that leads off this issue, we invited Masahiro Aoki of the Toyoda City Art Museum and AICA members Jun'ichi Shiota of the Museum of Contemporary Art, Tokyo and Natsuko Kusanagi, who served as chair. In their conversation, they effectively raise the major

aica JAPAN NEWS LETTER 第3号
美術評論家連盟会報 領価500円

2002年10月18日 発行
発 行 美術評論家連盟 (AICA JAPAN)
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3
東京国立近代美術館内
電話03-3214-2561 FAX03-3214-2576
代表=針生一郎
編集長 ヨシダ・ヨシエ
編集委員 草薙奈津子 高島直之 廣島 茜 森口 陽
協 力 小林季記子 (事務局)