

対談

持続と更新——開館60周年リニューアルから10年

藏屋美香 [横浜美術館館長]

西澤徹夫 [建築家]

聞き手・構成

花井久穂 (企画課主任研究員)

2022年12月22日

東京国立近代美術館ミーティングルーム

案外、持続可能だった10年

**花井** 本日、お二人を再び対談の場にお招きしたのは、10年前の『現代の眼』の対談の最後に、「これからの10年」というトピックが立てられていたからです。この時はリニューアルしたばかりのコレクションギャラリーの空間についてのお話でしたが、今改めて読み返してみると、「サステイナブルなシステム」など、ここ数年で盛んに聞かれるようになった言葉がすでに10年前に出ていました。最初から「完成形」ではなくて、使いながら徐々に手を入れていく、という考え方も同様です。

現在、藏屋さんは横浜美術館の館長として、2023年の全館リニューアルに向けての舵取りの真っ只中。西澤さんは、京都市京セラ美術館の大規模リニューアル(2020)や新しい八戸市美術館の設計(2021)を手がけられました。お二人とも新

たなステージに移られて、再び「美術館を作りかえる」仕事に携わられています。リニューアルから10年経ったMOMATを振り返って、いかがでしょうか。

**藏屋** その時は、10年経ったら、また相手を入れなきゃいけないと思っていました。退職するまで自分で使って、この3年は学芸のみなさんが使っているのを外から見ていますが、基礎はあまり変わってないですね。全体には時代という軸が貫かれていて、一つ一つの部屋にはテーマがあって、そのテーマごとに担当者が立つというやり方です。それから、デザイナーの服部一成さん[2]にお願いしたパネルやキャプションといったグラフィック関係もそのまま使えていますね。

**西澤** 当時の資料をいろいろ読み返してみると、その時もこうできたらいいよね、という話をしていて、まだ宿題として残っている部分がありました。「2階のテラスどうする」

東京国立近代美術館は2022年12月1日、開館70周年を迎えました。開館60周年の際、コレクションギャラリーのリニューアルを担当された藏屋美香さん(当時、当館美術課長)と西澤徹夫さん(建築家)。2012年12月の『現代の眼』597号には、リニューアルのコンセプトについて、お二人の対談が掲載されています[1]。あれから10年。再びお二人にご参集いただき、美術館の「持続と更新」について語っていただきました。



とか、「1階のエントランスの自販機のあたりはどうしようかね」とか。積み残した問題に今ようやく取りかかっているという感じはあります。

**藏屋** この時はコレクションギャラリーに特化したリニューアルでした。当時美術課の研究員だった保坂健二郎さん[3]と私で担当しました。予算の大きな部分は、改装工事のため全館を長期に閉めることによって、浮いた看守さんの人件費から捻出しました。また当時の加茂川幸夫館長[4]が企業を回って、かなりの金額を集めてくださいました。

これが終わった後で大きな課題として残ったのが、実はエントランスホールでした。あそこは各部署が乗り合い状態で関わっていて、コレクションギャラリーみたいに美術課だけのハンドリングでなるとかなる場所ではなかった。2012年以降、三輪健仁さん[5]が粘り強く何年もかかって西澤さんとちょっとずつ手を入れてくれました。それでもその積み残しがまだあるということですよ。

**西澤** そうですね。60周年のハンドアウト用に、風除室の動線を分けるためにチラシラックを置いたり。あと観光客のキャリアケースを置くスペースを確保しつつ受付カウンターの向きを変えたり、デジタルサイネージを新設したり、エレベーター前のところにチラシ置き兼収納什器を置いたりとか。あとは、例えば「美術館の春まつり」の什器もありましたね。ショップの後ろの方に片付けられるように、全部分解できるやつにしてほしいと頼まれて作りました。

**藏屋** 「美術館の春まつり」は広報担当だった滝本昌子さん[6]の発案で始まりました。あの頃から西澤さんを年間のアドバイザーに据えたことで、エントランスホールのデザインに対していろんな部署が少しずつ自覚的になっていったんですよ。

**西澤** 今またコロナ関連の青い文字の注意書き看板が増えて、服部さんのフォーマットじゃないサイン類が増えてしまっているから、そこをもう1回直さないとなって話しています。

**藏屋** でも、あれだってきちんとデザイナーさんに頼んでいるから、だいぶ意識が高まった結果なんですよ。昔だったらWordで作って、ラミネート加工して、セロテープで貼るというパターンです(笑)。

**西澤** そうでしたね(笑)。

**藏屋** 今ではさすがにやらなくなって、人が入れ替わってもルールがある程度受け継がれている。でもかつてはそういうレベルからの出発だったんです。

**西澤** あとは、2階のビデオルームが今、看士さんたちのスペースになりました。以前はそこをラーニングのスペースにしようかとか話が出たり。そして授乳室のボックスを置く場所を求めてこの前、ぐるっと回って探したりしていましたけど。

**藏屋** ビデオルームは、用途的にいらなくなったものの一つですよ。コレクションの解説映像はネットで見ることができるようになりましたから。10年も経てば、機能的にはそういう流行り廃りはありますよね。

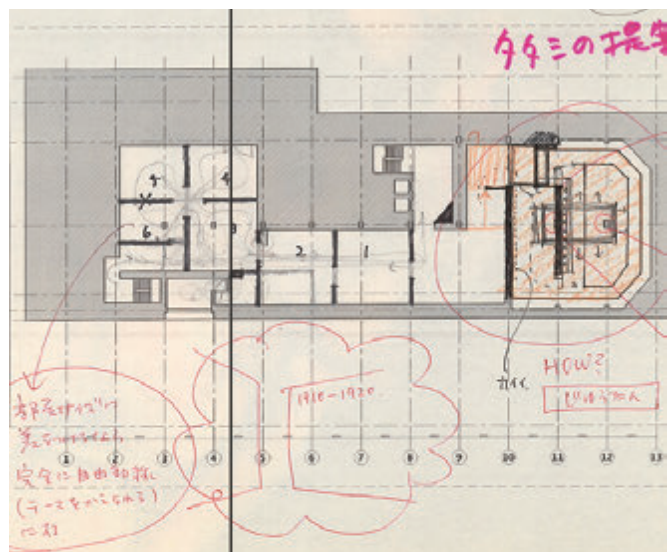
### 小部屋の連なり

(青森→MOMAT→八戸)

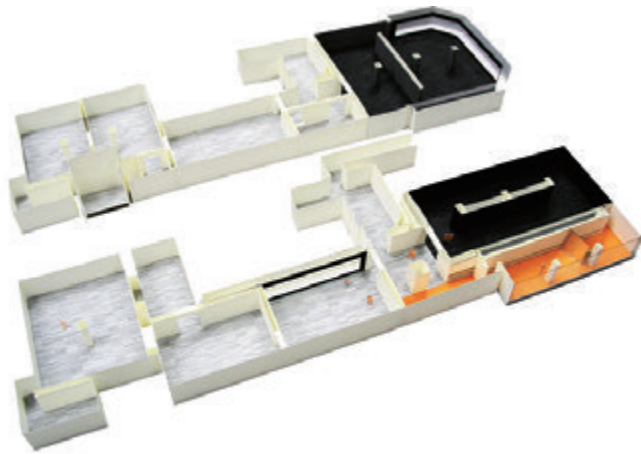
**西澤** 所蔵品ギャラリーは、大きくは戦前から現代までクロノロジカルに並べるんだけど、部屋ごとに小テーマでさらに小分けにした方がいろんなニーズに合うんだっ

ていう話をされました。青木淳さん[7]のところに行った時に、青森県立美術館(2006年開館)を担当して、学芸からは部屋は小さい方がいいんだと言われたんです。でもその時はあんまりよくわかっていなかった。単に壁の表面積が増えるから、そういうもんなんだな、ぐらいに思ってた。だけど、東近美に来て、同じような話を聞いてやっとわかったんです。だから、八戸市美術館でのプランはこの時のアイデアが生きていると思います。

要は、ポンピドゥー・センターみたいに、がらんと大きく作るのは、結局あんまりうまく使えないんじゃないかっていう議論があった。つまり、ユニバーサルに作っておけば、後でなんでもできるっていうのは、美術館計画の一つの答えだと思われていたんですね。だけどそうじゃない、いろんな小さな部屋があった方が、実はフレキシビリティが高いんだという議論にはなるほど思いました。それで、八戸の個室群と呼んでいる小さな部屋の集まり部分では、ブラックキューブやワークショップルームとかアトリエとか、使い方に特化した設えを作りました。後から仮設でなんでもできるようにしておくというんじゃなくて、一回ものすごくそれ専用の小さな部屋があった方が、むしろ各部屋のスペックに見合った使い方を、最初の設定を裏切る形で発見しながら使



展示室スケッチ



展示室模型

い倒すことができる。実際、ワークショップルームで研修したり会議室で展示したりしています。だから、その感覚はもう東近美のこの時にあったのではないかと思います。

リニューアル時のプロポーザルの資料を持ってきたんですが、この時の改善ポイントで「全体を小部屋化して、ナンバリングして」というのを、最初から言われていました。

**藏屋** そうそう。東近美はお堀と高速度路に挟まれた細長い建物です。したがって展示室も長い廊下状にずるずるとつながっていて、章ごとの区切りがわかりづらかった。だから「廊下感」を減らすため、まずは部屋のプロポーシオンを正方形に近くしたかったんです。もう一つ、日本近代美術史のストーリーは単線的に流れるものではありません。個別の小さな物語が集まって、さまざまな声によって100年の歴史が浮かび上がるような構成にしたい。部屋ごとに担当を決めて、歴史の読み方も担当者の個性が出るようにしたい。こんな理由から、部屋を小分けにしてほしいという希望は最初からありました。

**西澤** あの時、小さい部屋だからコントロールしやすく、世界観が作りやすいんだなというのは、できた後にわりと腑に落ちたって感じがありましたね。

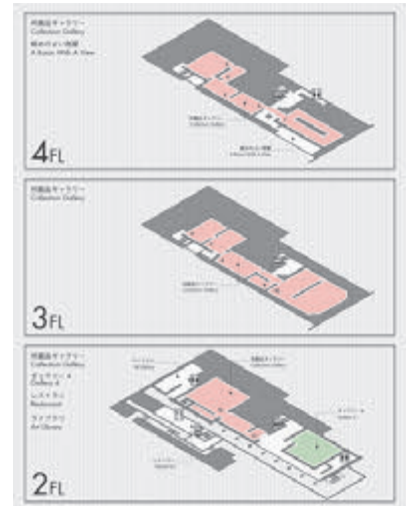
**藏屋** 後で思い返すと、あれは青森方式なんです。プロポーシオンに個性がある

小分けの部屋の連続が生み出すシーケンスというのは。

**西澤** そうですね。この感覚はその後、会場構成をする時にいつも立ち返っていることですね。

**藏屋** 青森に近いパターンだということには、実は後々まで気がつきませんでした。でも、それが発展してって、八戸市美術館になったということは、去年実際に拝見してよくわかりました。西澤さんもおっしゃる通り、それぞれの部屋の個性をはっきり決めてもらったおかげで、例えば、4室は小さいから版画をメインにしようとか、6室は比較的広いので戦争画に充てようとか、ある骨格が決まりました。また決まった位置に一定のボリュームでいつも戦争画があることで、歴史観の背骨もできましたし、東近美は戦争画を展示しない、という長年の批判もかなり薄れました。

でも正直、この展示の作りに変えた時、館内の批判もあるにはあったんです。それまでのコレクション展は、章立ても変えず、章パネルもずっと同じものを使い、似たような作品を入れ替え入れ替えする感じでした。それが、1部屋1部屋テーマを立て、担当を決め、その人がその都度テキストを書く、ということになって、手間がものすごくかかるようになった。だから、個々の展示室という箱の強制力に挑みたい、そういう原動力があってこそ、10年



所蔵品ギャラリーマップ

なんとかこの方式が続いてきたというところはあるかもしれないですね。また、10年経っても手を変え品を変え、次々とテーマを発想することができるのは、1万3000点というコレクションのバラエティと、学芸員のものすごい力量の賜物ものなんだと、離れてしみじみ思います。

**花井** MOMATコレクション方式が出てきた当時、他の県立美術館にいた身としては、非常に元気づけられたという記憶があります。県立館の収集方針は、大体「日本の近代美術史を概観できるコレクション」、そして「本県の重要な作家の代表的な作品」の二本柱。その両方を兼ねる作家に重点が置かれている。となると当然、収蔵品の半分は国立館に似てくる。小型版の「国立館サテライト」みたいところがありました。本家の東近美が「近代美術史の流れ」という「概観」の暖簾を下ろして、語り口が時代ごとの小テーマに切り替わった時、「ああ、こういうことをしたいんだ」と解放されたような気がしました。その後、全国各地の美術館でMOMATコレクション展をモデルにした所蔵品展が出てきて、一つのスタンダードになったと思います。

**藏屋** コレクション展示室リニューアルの頃(2012年)は、どの館も予算がなく、企画展の開催が難しくなっていた時期でした。それだけに、コレクションを使ってな

んでもできるんですね、励みになりました、という他館からの声もけっこういただきました。実はこれにも発想の元ネタがちゃんとあるんです。まず、私は2003年、4年、在外研修でロンドンに半年いました。ちょうどテートモダンが、イウォナ・ブラズウィック [8] という著名なキュレーターの主導で、時系列ではなくテーマ別にコレクションを見せるという構成を作り終えたところでした。その後、ポンピドゥー・センターでも「BIG BANG: 20世紀美術の破壊と創造」(2005年) というテーマ別のコレクション展をやったりしていて、コレクション組み換えの機運が高まっていたんです。あと、日本では千葉市美術館が東近美より先に、小規模ではありますが企画展と見紛うばかりの充実したコレクション展示をやっていました。

こういうものを見ながら、東近美でやるなら100年の縦の時系列に対してテーマの横串を刺していく構成がいいかな、と考え始め、結局小さい部屋のシークエンスという案にたどり着きました。テートやポンピドゥーや千葉市美術館は、空間の作りの問題ではなく、あくまで展示の考え方の話だったかと思いますが、東近美の場合はちょうど、それをコレクションギャラリーの改修のタイミングに重ねることができたんです。つまり、そのような展示構成を空間として体現するにはどうしたらよいかという問題に、実際に取り組めたわけですよ。後にクレア・ピショップ [9] が『ラディカル・ミュゼオロジー』(2013年) で、ヨーロッパのいくつかの館が似たようなことに取り組んでいるを紹介していて、当時は全然知らなかったけれど、世界で同時平行的にこうしたことが起こっていたんだなと思いました。

**花井** それぞれ美術館の開館年や規模によって、コレクションにも凹凸や疎密があるので、社会的・歴史的な事項を通史としてどこまで拾えるのか、という違いはありますよね。例えば1940年代については、戦争画があるかどうかは大きい。

**藏屋** 先ほど言ったように、戦争画はサイゾ的に、4階から降りてすぐの3階6室にあ

る程度固定されましたよね。明治から現代までを考えると、時代的にも大体真ん中に来るあの辺です。私の場合は、あそこを背骨にして、その前(4階)とその後(3-2階)と捉えることで、近代史の理解自体が変わりました。今後、あした時代があったことが当然の常識になって、今さら語らなくてもよくなったら、戦争画は展示しなくてもいいと思います。しかし、他の館にはできない役割として、この100年の美術を考える時、前半50年の歴史はあそこに帰結したんだ、ということを示す役割は、しばらくあっていいのかな、と思います。特に、今また20世紀型の戦争が復活していますからね。

### マイクロヒストリー、 すみ分けとネットワーク

**藏屋** コレクションギャラリーのリニューアルは2012年でした。だから、実は3.11のすぐ後ということも、展示の発想にすごく影響しているんですよ。3.11の直後、東京にある国立館として、早く何らかの形でメッセージを発したかった。しかし、ふつう企画に数年かかる特別展をすぐ組むことはできないから、コレクションで何かできないかという話になりました。とりえずコレクションを漁ってみたら、関東大震災に関する作品がけっこうあった。これを中心にして展示を組み立ててみると、これまでとはまったく違う美術史が見えてきました。

日本近代美術って、西洋に追いつけてという世代がいて、明治の文展ができて、大正になるとモダニズムと自由主義が登場して、戦争でそれがゼロになって、戦後になるとまた自由が戻ってくる、という定番のストーリーがありますよね。しかし関東大震災を中心にごく置くことで、そういうクリシエ化した歴史理解ではないものが見えてきました。

大震災があって、直後に社会を立て直すためみんなが協力し合う時期があって、やがて復興が進まない不安から他者の排除へと向かう気分が醸成されて、戦争へと至る。戦争が起こると、またすべてがゼロになり、立て直しの時期と、失望から

他者の排除に進む時期がやってくる。震災を中心に置くと、日本近代史がこのような希望と失望のくり返しでできていることが見えてきました。だからこそ、私にとっては関東大震災関連作品と戦争画という震災の物的証拠がこの美術館の歴史観を作る骨格なんだ、と今も思います。

さらに、この10年、東近美は継続的に3.11に関するコレクションを集めてきました。これで関東大震災、第2次世界大戦、3.11という震災のくり返しの3パターン目にあたる作品がだいぶ埋まってきました。この次に同じ失敗にはまり込まず、うまく排除や戦いに至る道を回避するために、コレクション展示で歴史に学んだ知恵が生きていいなあと思心から思います。

**花井** 展示空間のリニューアルは、コレクション収集のアップデートと一体でもあったわけですね。「近代美術の歴史」というストーリーのもとに作品を配置する、という従来の展示方法から、収集された「個々の作品(の集合)によって近代史を描き出す」展示になり、また、そこで掘り起こされた歴史の目線でもって、次の作品をコレクションするという循環が生まれる。展示の空間が変わり、展示の形が変われば、収集されるものも変わっていくということですが、横浜美術館に移られて、東近美のコレクション展とまた違うところがありますか。

**藏屋** 私は大学院を出てすぐ東近美だったので、転職して初めて地方立に行っただけです。これまで本格的に接する機会がありませんでしたが、ローカルの歴史にはすごいものがあります。ローカルを深掘りして、どこまで東近美が示すような歴史観を突き崩すことができるか。昨今歴史学では、個々人やある出来事の限られた視野から改めて歴史の細部を見、それを一つの歴史として尊重する、マイクロヒストリーという方法論も出てきています。地方公立美術館にはこういう可能性や使命があるんだなって、この3年で本当に勉強しました。

**西澤** 八戸はラーニングに特化するっていう特殊な美術館ですが、国立の美術館

とか県立の美術館と市立の地方美術館は、もうほとんどジャンルが違くなって思っています。もっと言うと美術館という名前がついていますが、京都市京セラ美術館と八戸市美術館でさえ、もはやビルディングタイプが違うという感覚です。八戸は、コレクションはそれほど多くはないし、地元のものを中心ですから、当然東近美や県立館とは、カバーしているところが全然違う。県立館は、コンペの要項を見ていると、満遍なくいろんなことに目配せなきゃいけない、軸が見えてこないんですよ。これもやりませ、これもやりませ、これもやんなきゃいけない…。「え、何をやるの？」っていう。地方の美術館を設立する時に、目玉作品を1個だけ持って、オープンしちゃみたいなこと、ありましたよね。東近美はコレクション持っていてテーマ展ができるけど、じゃあ持ってないところはもうやってやればいいのかということとか。そもそも本当に今後も巡回展を回していくシステムをやり続けるのか。それぞれの生き残り方というか、それをどうしていくんだろう、ということ。東近美もワークショップルームをどこに作ったらいいか、蔵屋さんに言われたことありますけど、誰を対象にして、そういうことをやるの、みたいなことって、ちょっと見えづらいですよ。

**蔵屋** 鳥取県立美術館の話ですが、今ウォール作品を購入したことで、議論を呼んでいますよね<sup>[10]</sup>。県立レベルであっても、欧米の著名作家の作品を買って、そ

れを館の売りにするというコレクションの考え方は、もう歓迎されていない。むしろ、市民の創造活動をサポートする方にお金を使ってほしいという声も多いでしょう。ある調査によると、芸術を通して感じる「生きる喜び」とか、「ウェル・ビーイング」の実現とかいったものには、「自分が作る喜び」がもっとも大きく関わるそうです。

そうなると、八戸のように、コレクションよりも市民の活動を中心に据えるタイプが今の考え方に合っていることになる。しかし同時に、この方向性はちょっと危ないなとも思います。みんながみんな、「どんなものでもコレクションなんてまったくくらない」と言ってしまつて本当にいいのか。

**西澤** それはそう思います。

**蔵屋** 八戸の場合は、あの場所として非常に正解だと思うんですが、全部の施設がそうなってしまうと、大変だなという気がします。

**西澤** 特にコンペをやっていると、要項で必ずあるのが「にぎわい創出」。

**蔵屋** 文化観光ですよ。

美術館システムも、ヨーロッパで生まれてからもう200年以上経っているし、ずっと同じ形のまま存続する必要はないと思います。でも一方で、日本の美術館界には3.11の時に学んだ教訓というものがあるんです。それは、「ものは消える」ということです。あの時、東北でいくつかの美術館、博物館が津波に襲われ、コレクションが

失われました。これはものすごくショッキングな出来事でした。そんなことは美術館、博物館にはあるわけないと、関係者はどこかで思い込んでいたんです。この教訓を活かすなら、何かをコレクションとして残す意志というものは、少なくともどこかの施設では持ち続ける必要があるかもしれない。「八戸方向に行けば県民の受けがいいから」という風に一挙にみんなが行ってしまうのは、ちょっと怖いと思うんです。

**西澤** どういう風にすみ分けていけばいいのでしょうか。

**蔵屋** いろんなタイプがあつていいんだと思います。八戸は大正解。鳥取も多分、「八戸型」の方が正解の土地柄なのかもしれません。手分けをすればいいんですよ。美術館は単独で存在するものではなく、全国でさまざまな館がつながっているネットワークなんです。

**西澤** なんかこのリニューアルの時の記事を読んでいたら、パフォーマンス系とかそういうものは別にコレクションしなくていいんじゃないかっていう…。

**蔵屋** あ、それは違います。2011、12年の頃には、もう形のないものをどう収蔵するか、という問題が世界的にも議論されました。

**西澤** それで、そういうものはオルタナティブスペースもたくさんできているし、そういうすみ分けをすればいいんじゃないの、と。

**蔵屋** 美術館同士の間でも、それ以外の機関の間でも、機能は分化して、コレクションの収蔵を含め、それぞれが最適な部分を担えばいいんだと思いますよ。

**西澤** 結局、多分それがあの小さい部屋にするっていうことと合っているんだと思う。すみ分けするとか、一つの見方だけではないとかっていうのは、ああいう小さい部屋がいっぱい、とにかくあるっていうことの方が、むしろそういうことに対応しやすい。

## コレクション展と企画展の補完関係

**蔵屋** 10年経ってコレクション展示の構造があまり変わっていないという話に戻す



と、先ほども言いましたが、やっぱり一つは研究員の実力の賜物です。まだまだネタ切れしないというのは本当にすごいことだと思います。ただ、初期の頃はわりとやりたくて仕方ない人たちが突っ走ってしまったから、ずっとあのテンションで行けと言われてもつらいかもしれませんね。

ただ、これも先ほど話に出たように、この10年ほど、美術館に対する政府の期待は文化観光の方に完全に寄っています。1階の企画展については、前のように、収入、集客ではない、内容が重要だ、という態度が許されなくなっている。ですから、研究成果を世に問いたいとか、マニアックだけれど重要なんだ、というテーマを扱うために、コレクション展示という場を確保する必要も増していると思います。企画展はきちんと集客を意識する。もちろん内容と両立する努力は決して怠らない。コレクション展は企画展に比べれば費用もかからないので、もっと突っ込んだテーマを世に問う。この二つは私の中ではリニューアルの当時からずっとセットでした。しかしこれができるのは、何度も言いますが、いかようにでも解釈を広げられる豊富なコレクションに恵まれた東近美だからなんです。この意味からも、今の時代にコレクションを持つことの重要性が見えてくると思います。

あと、東近美はその後、ピーター・ドイグ展(2020年)、隈研吾展(2021年)、民藝の100年展(2021-22年)、ゲルハルト・リヒター展(2022年)、大竹伸朗展(2022年)と、従来扱えなかった分野まで視野を広げて、内容と集客を両立する企画展を連発していますよね。このことによってまた、企画展とコレクション展のバランスもまた変わってくるかと思っています。

私が就職した頃の東近美は、一部の共催展以外の時期は本当に静かでした。どちらかといえば専門家向けの内容を発信する役割を担っていて企画展にしるコレクション展にしる、集客のプレッシャーはそこまで強くありませんでした。またお客さんの年齢層も高めでした。しかし、新しい内

容を打ち出す大型企画展の連発によって、今や若いアート・ラヴァーにとって行かないという選択肢がない、そのことによって真の意味でにぎわう、重要な施設になりましたよね。この効果はコレクション展にも必ず及ぶと思います。

**花井** 企画展を見た後、特に期待もせずに入ったコレクション展が意外によかった、と言ってくださる方も多い。時には企画展がお口に合わないことも当然ありますよね。「でもコレクション展はよかった」とアンケートに書いてくださる方もいて、コレクション展に対する分厚い信頼感に時々救われています。

**藏屋** 10年かけて、企画展に来た方の半分以上がコレクション展にも足を運んでくださるようになりました。改装から2、3年経った頃、所蔵品展が面白かったと言ってくださる方が出てきて、当時はようやく注目度がワンステージ上がったという感じてました。

**西澤** リニューアルの時、僕、怖かったんですよ。白く明るく変えちゃうことはいくらでもできるんです。なんかまったく違うものになっちゃったら、オールドファンから怒られるんだろうなと思って。

**藏屋** でも、お客さんもだいぶ代替わりしていると思いますよ。さっき言ったように、最近企画の傾向もあって若い人も増えました。

**西澤** 企画展とコレクション展の補完関

係は、横浜とか、他の県立や市立ってどうやっています？

**藏屋** まず企画展自体、国立のような予算の規模ではできないですね。横浜は東京に近いので、マスコミさんの共催展を誘致するのもなかなか難しくなっています。となると、ますますコレクション展が重要になります。もちろん、なんでも東近美方式に倣う必要はないですが、学芸員の腕の見せどころ、個性を発揮できる場として、やはり守っていくべきだと思います。

また、今、国立は文化観光や収入、集客の側面でいろいろ求められることが多いかと思いますが、横浜は、美術館が社会的な役割を果たすことへの期待も大きいのです。地方自治体は、目の前にお客さんの顔が見えているので、そこに孕まれる経済格差や多様性などの問題に向き合うというミッションがはっきりあります。つまり収入の確保とこうした社会的な事業の両立が求められているわけで、そのためにもコレクション展ができることは大きいと思います。

## 小さいMOMAT

**藏屋** いや、でも東近美は本当に小さいですね。久しぶりに「帰省」すると、企画展示室もコレクション展示室も、事務室もトイレも、みんなちっちゃくて、この小さな空間であれやこれや何十年も悩んできたと思うと、我ながら驚きます(笑)。その小さな



展示空間を、コレクション展に関しては西澤さんがさらに小部屋に分けてくださった形です。

**花井** 来年度の棟方志功展は、富山県美術館と青森県立美術館と東近美を巡回しますが、東近美が1番小さいです。

**藏屋** 豊田市美術館に巡回したリヒター展[11]もそうですね。

**花井** 10年経って、確実に何がかわるかという、その10年の歴史分、作品が入るスペースが増えるわけではないので、圧縮した形になる。1960年代までを展示している3階まではいいんですが、そこから先がぎゅうとなる。作品は大きくなるのに、スペースが小さくなる。

**藏屋** 現代の部分は本当に悩ましいですよ。今は80年代以降の40年分をお尻のふた部屋にぎゅっと押し込むか、「80年代」特集みたいにテーマ展示にして、何会期かに分けて2020年代までをカバーするか、という風にしかできないんですよ。

このパンパン状態のところに、さらに大人の事情[12]で近年工芸館のコレクションの一部がMOMATコレクション展に合流しました。もちろん移転の是非というものはあります。しかし、工芸が加わったことは、少なくとも本館の展示にとってはとてもいいことでした。語りの複数性がより高まった。例えば50年代は工芸から見るとこんな風景だったのか、とか、目からウロコでした。

**西澤** 横浜美術館は大きいからいいですよ。

**藏屋** いや、実は展示室は東近美より狭いんですよ(笑)。これは設計した丹下健三[13]が最初から考えていたことなんですが、展示室ではなく、人が目的を定めず自由に動くスペースの方を大きく作ってあるんです。だから、一つ小ぶりな展示室を出ると、次の展示室との間にわりと大きな休憩スペースが挟まっています。その意味で、集中してシークエンスをたどる東近美さんのコレクション展とは異なり、気散じをしながら自由に展示室を回る感覚があります。

**西澤** あの大きさはグランド・ギャラリーの印象か(笑)。

**藏屋** 話を東近美に戻すと、コレクション展の「お尻が入らない」問題は、西澤さんの改修が終わった当初からすでに言われていましたね。

私が就職した90年代後半って、作品が巨大化し続けていた時代だったんです。なので、こんなに小さい美術館ではもう現代美術展はできないのではないかとされていました。その後、東京都現代美術館ができたことで、ますますああいうサイズの館が「現代美術館」なんだというイメージが定着しました。しかしその後、意外なことに作品はどんどん小さくなっていました。2000年代に出てきた若手作家など、こんなサイズ(腕をちょっと広げる)の作品を作っている人が多いですよ。巨大化する一方の現代美術、というも結局は幻想でしかなく、サイズは歴史的な状況次第で可変なものだったんです。

この点から言うと、ドイグ展やリヒター展が東近美で実現したのも私にとって興味深いことでした。ドイグ[14]もリヒター[15]も国立新美術館みたいな大きなところでやる方が、いわゆる現代美術らしく見えて展示としてはきれいだったと思います。しかし彼らは東近美のサイズを選んだ。結局のところ、彼らは本質的にモダンアートのサイズ感で育った人たちです。作品は大きいけれど、展示空間としては東近美くらいの小さなところにきちきち入っている方が多分気持ち的にフィットするのでしょう。大竹伸朗さん[16]もそうかもしれませんね。今60代ぐらいの作家さんまでは、世代的にその傾向があるのではないかと思います。彼らが身体的に持っている空間感覚を知るために、東近美の空間は意外といいのでは、と最近思ったりします。

MOMATコレクションでも、そうした「今風の展示」への離反の意志を感じたことがあります。元々東近美のコレクション展示は、一律等間隔で作品をワイヤー吊りして、ワープロで作った作品解説なんかを貼っていたんです。これをなんとかし

たくて、改修を機に、作品同士の間隔をなるべく空けて展示数を減らし、ワイヤー吊りもフック吊りに替えて、なるべくすっきりした空間を作ろうと心がけました。「現代美術館」方向に寄せようとしたんですね。ところがある時期から保坂さんあたりが「ざっざり詰める展示」をあえて試み始めました(笑)。これが意外に面白かった。金色のデコレーションがこってり施された額入りの梅原龍三郎[17]作品なんかを、ひと壁に複数点ぎちぎちに並べる。見かけは混乱した空間なんですけど、日本近代美術特有の、ちょっともったりした作品の内容とはマッチしている。保坂さんは、ある時期からそういうリアリティを追い求め始めたところがありましたね。

**西澤** 現代の作品が小さくなってきたというのは、何か理由があるんですか？

**藏屋** あくまで日本の場合かもしれませんが、2000年代から2010年代は、ペインターさんたちに、バブル期みたいにどんどん大きくなるよとする欲望がなくなって、自分でコントロールできる範囲の物質感みたいなものを求める傾向が強くなったと思います。画面が大きいと、描いている自分自身も画面のすべてを見ることはできませんよね。でも小さな画面だと、縁まで全部が目に入るから、絵画をある一つのまとまった物質として把握可能なんですよ。今40歳前後の世代のペインターさんにけっこう顕著な傾向ではないでしょうか。

**西澤** なるほど。

**藏屋** こんな風に、作品の大小にはやっぱり時代の流れがあります。90年代に巨大になっていったのは、例えばアメリカ抽象表現主義が試みた「目の前が赤い色で覆われる」ような、エンバイラメンタルな効果を求める傾向が極まった結果でしょうし、また経済的に好調で、美術館やコレクターが大きな作品を求めたというマーケット的な理由もあるでしょう。でも、2010年代には作品のサイズも変わっていく。

**西澤** 結局、美術館の建築設計も、磯崎さん[18]も言っていたけど、そういう美術の動向の後追いでしかない。だから大きい

空間がいいという頃が本当に少ししかないってのはあるかもしれない。ユニバーサル・スペースがいいと作ったら、使いにくいと言われたりとか。追いかけて。

**藏屋** 磯崎さんは、奈義町現代美術館[19]で、荒川修作[20]の作品と建築の構想を同時に走らせようとしたよね。

**西澤** そうですね。でも多分あの方法のみの美術館はその後、実現できていないのですが、コミッション・ワークという方法だけ、金沢21世紀美術館[21]で使われたり、青森県立美術館の《あおり犬》[22]になっただけです。それは観光と結びつくところがありますが、作品と建築が結びついて、それだけのテーマというのは、多分その後そんなに例はないんじゃないかなと思います。

**藏屋** いや、十和田市現代美術館[23]がありますよ。

**西澤** ありましたね！

## 美術館に「余白」は必要でした

**藏屋** だから、十和田と奈義は、時代は違えけれど構造としては似ているんです。そして、あえて言わせていただくと、実は金沢21美と横浜も似ているんです。なぜなら、展示室など特定の目的を持つスペースと同じぐらい、目的を定めない余白のスペースが大きいからです。

**西澤** 金沢は3メートル幅の廊下がすべて余白になっていますね。

**藏屋** 金沢の平面では、大きな円の中に展示室を配置して、残りの部分は余白としています。この余白の部分で、移動したりおしゃべりしたり休憩したりと多くの人が思い思いに過ごしています。丹下さんが横浜で目指したのも、実はそれなんです。だから先ほど言ったように、展示室は小さいけれど、用途自由のグランド・ギャラリーは巨大なんです。

**西澤** 逆に青木さんとかは、磯崎さん丹下さんからのカウンターとして仕事を始めているので、まず、エントランスロビーが大きい美術館は絶対やりたくないと言って

ました。だから、青森県美は、入ってすぐエレベーターで降りるという展示室になっています。とはいえ、金沢は一つのまとまった大きさではなくて、フラヌール[24]感を増幅する空間ですね。

また八戸を引き合いに出しちゃうけど、大きい余白のあり方も検討してあったんです。豪華なエントランスロビーは何もないことが価値ですが、余白が余白としていろんなことが引っかかっていくような大きい空間はできないかとは考えていました。それがジャイアントルームです。だから、そういう意味で横浜のあの大きな空間を今、どういう風に新しいニーズにアジャストするようにリニューアルするんだろう、というところはずごく注目しています。機能的な余白をどうやってあの場所に作っていくんだろうっていうのは、とても楽しみです。それができると、70年代80年代に「美の殿堂」として作った大きな空間が、今にアジャストできるいいテストケースになるんじゃないかなと思います。

**藏屋** はい、リニューアルの目玉として、あの巨大空間を楽しく居心地のいい、いろんな人が気ままに過ごせる場所にすべく、いろいろ計画しています。が、内容はまだ内緒です(笑)。

**西澤** でも、あれだけ大きな空間があると、可能性もすごくあるはずですね。

**藏屋** そうなんです。横浜美術館は当初からの余白のスペースがいまだ大きく残っていて、そこを工夫でなんでもする可能性はすごくあるんです。それが丹下さんの当初からの構想を十全に可視化する道でもあります。でも、東近美は目的を持たない空間が本当に少なく、増築でもしない限りこれ以上の工夫は難しそうですよ。

**西澤** そういう意味で言うと、美術館のハードの中でできる可能性がまだあります。天井高く、床抜こう、みたいなことじゃなくて、低さの中でどういうことができるのかっていうのを考えた方がいいでしょうね。

**藏屋** そうそう。あの時西澤さんに提案されて、「そうか、なるほど」って、後になって

納得したことがあるんです。コレクションギャラリーは改修前でもすでに展示面積が足りておらず、だからエレベーターホールを含め出せるにはすべて作品を置いていました。しかし西澤さんは、もと明治・大正期の彫刻を出していた4階のエレベーターを出てすぐの展示空間を潰して、コレクション展の冒頭であることを示すロビー風の小さな部屋と、その奥に皇居の見える休憩室である「眺めのよい部屋」を作ったんです。展示がここから始まりすよ、ということがきちんと人に伝わるために、あるいは展示の合間に景色を眺めて一息つくために、必要なスペースなんだよ、ということですね。我々学芸員は展示至上主義だから、作品を置くスペースを減らしてでも案内や休憩のための空間を確保する、という発想は浮かびませんでした。

**花井** 「眺めのよい部屋」と「建物を思う部屋」は、今も非常に評判がいいですね。あそこを目的に来館される方もいるぐらいです。

**藏屋** 「眺めのよい部屋」と名付けたのは私で、映画[25]のタイトルから採りました。「建物を思う部屋」はたしか保坂さんが付けましたね。

「眺めのよい部屋」は展示室内で外光が入る貴重なスペースです。半日室内に閉じ込められて時間の推移もわからなければ、いくらすてきな作品があっても人はくたびれてしまう。一息つくこと、太陽の光を浴びること、これらは人間にとって必要なんだと後で納得しました。横浜の建築ですぐに展示以外の余白のポテンシャルに反応できたのは、このあたりの経験が原点ですね。

**西澤** 横浜は展示室を回っていてもグランド・ギャラリーの気配がするから、圧迫感はないですよ。

**藏屋** でも、東近美も元々はエントランスホールの一部が吹き抜けだったんですよ。入口を入ってすぐ右手に周り階段があって、2階に行けるようになっていた。2階から3階の間にはやはり吹き抜け部分があって、その途中に今「建物を思う部屋」





眺めのよい部屋模型

になっているあの外光の入るスペースがありました。だから、当初の谷口吉郎[26]建築には、実は余白はもう少しあったんです。けれど、坂倉建築研究所[27]による2001年の改修工事で、耐震基準を満たすためにそのあたりが全部なくなってしまいました。それが2012年の西澤さんに与えられた空間だったんです。

**西澤** 昨日、プロポーザルの案を見返していたら、今の情報コーナーの壁を抜いて、元々のガラスを見せるという案を出していたんですよ。

**藏屋** 最初はそういう案でしたね。とにかく外光の入らない空間の閉鎖性をなんとかされようとしたんですね。

**西澤** ただ、それやると、とんでもなく大変なことになるので、その案はなくなりました(笑)。

**藏屋** 予算も工期もまったく足りなかったので(笑)。そういう制限ももちろんあって、すべてが理想通り行くわけではない中で行われた改修工事でした。

### 「汚れる前提」で使っていく

**西澤** その他で端的に今につながっている考え方としては、ベルトリア[28]のワイヤーメッシュチェアですね。大量にあったのですが、汚いので買い替えるという話もあったんです。

**藏屋** 元々は別館だったフィルムセンター(現・国立映画アーカイブ)にあったものでした。

**西澤** 捨てずに、座面のファブリックを貼り替えて使うことになったのだけど、「眺めのよい部屋」のレイアウトの際、椅子の背が当たって傷がつかないように、壁に背板を付け足したんですね。そのアイデアは、八戸でも使っているんです。

**藏屋** 八戸に行くと、大きな構造は全然違うんですが、今おっしゃったように、修復して再利用するという考え方とか、学芸員は不器用だからなるべく単純な手数できれいに使える仕掛けをあちこちに作っておいてあげよう(笑)という配慮とか、理念の部分に東近美の空気を感じます。

**西澤** もちろん浅子さん[29]ともいろいろ議論しましたが、僕発信で出たところはそういうところがありますね。僕が最近コンペをJV(設計共同体)でやるのは、多分永山紀子さん[30]と一緒にやった時の経験から来ています。やっぱり1人でやっていると建築家個人の世界に収束していくんじゃないかという危惧があるんですね。そうじゃなくて、やっぱり浅子さんみたいに商業建築をやっていて、美術が大好きという人のものの見方と、僕発信の意見がちょうど一致するところがある。例えば浅子さんだと、百貨店に出入りしているから「もの」が激しく動いて、壁が傷だらけになっているっていうのを知っている。八戸はスタッ

フだけじゃなくて、一般の人も台車を動かしたりするから、そういうところに気を付けなきゃいけない・現場では本当に何が起きているだろうか、という価値観なんです。だからリニューアルの時にいろいろと設営の現場の話を伺って、観客目線じゃないところにまだまだデザインの余地があるな、と感じました。

**藏屋** 長く勤めていると、自分の館が持つポテンシャルも見えづらくなります。例えば2009年、三輪さんと私で共同キュレーションをした「ビデオを待ちながら——映像、60年代から今日へ」という展覧会[31]の会場デザインを西澤さんにお願いました。この時、通常のように仮設壁を建てて空間を区切るのではなく、キューブ状の小さな部屋をいくつか作り、それを大きな企画展ギャラリーの中にパラパラと配置して、残りとなった空間にもまた作品を置くという、内と外、図と地が反転しながら展示が展開するような会場構成を試みました。思えば、ここで一度大胆な実験を試みたことが、後にMOMATコレクションの「小さな部屋の連なり」という発想にも、また横浜での「余白の可能性」の発見にもつながったと思います。

こんな風に、渦中にいるからこそ見えず、やってみて後で気づくとか、外からの目に教えられるとかいうことはとても多いです。先ほど話題にした、どうあがいてもザ・現代美術館という「きれいな」展示ができないという問題にしても、梅原龍三郎やドイグ、リヒター、大竹さんといった作家たちの作品が、すっきりしているだけが展示の基準じゃないよ、年月の刻まれたこの空間のリアリティというものがあるよ、と、建物が持つ潜在力を教えてくれました。

西澤さんがおっしゃる「汚れる前提」というのも、多分そういうことですよね。たしかあの頃、中山英之さん[32]などが建築の竣工写真に疑義を呈してらしたかと思います。竣工時の、家具も置いていない、汚れない、人が使った痕跡のない写真を完成形として雑誌やネットに発表する慣習への違和感の表明です。しかし今後は、

たとえダサくても、時間をかけて愛し、育てていく方向に、美術館建築もきつとなっていくと思います。

**西澤** それはそうですね。「ビデオを待ちながら」が開催された時期かちょっと前ぐらいから、『新建築』とか『GA』に載せる建築写真に、人や家具が入り始めました。蔵屋さんがおっしゃる通りで、使い込んでいく痕跡がリアリティとして感じ取れるっていうのは確かにありますし、東近美は最初からいろんな染み込んでいるものがありますね。

**蔵屋** そういえば、2001年に「連続と侵犯」という展覧会<sup>[33]</sup>で、青木淳さんにインスタレーション作品を作っていただいたんです。打合せて我々は、企画展示室の空間をなんとなく「ホワイトキューブ」と呼んだんですね。「大して個性のないホワイトキューブなので、インスタレーションの取っかかりが作りにくいですね」とかなんとか。そしたら青木さんに、「これ、ホワイトキューブじゃないよ」と言われてしまいました(笑)。後に青木さんは、ホワイトキューブがデフォルトという考え方を再考し、青森県立美術館を作られました。その青木さんからすると、東近美は批判すべきホワイトキューブにすらなっていないかわけです。だけど、今はその点に対してすら新しい読みの可能性が芽生えているのではないかと思います。

こうした価値の転換には、コロナも影響を与えているような気がします。きれいでピカピカしたものだけでは人間は生きていけない。ウイルスみたいな存在とも共生しなければならぬ。汚れと共にあっての人間だという考え方は、やはり昨今、すぐリアリティがありますものね。だから、東近美の建築にも、今からまたたくさんの解釈が生まれてくるんじゃないかと期待しています。

[註]

- 1 「整理と表面——所蔵品ギャラリーリニューアルで、建築家と美術館が考えたこと」『現代の眼』597号、2012年12月1日、2-4頁。
- 2 服部一成(1964-)日本のアートディレクター、グラフィックデザイナー。
- 3 保坂建二郎(1976-)当時、当館美術課主任研究員。現・滋賀県立美術館ディレクター(館長)。
- 4 加茂川幸夫(1951-)在任期間は2008-2017年。
- 5 三輪建仁(1975-)当時、当館企画課主任研究員。現・美術課長。
- 6 滝本昌子(1969-)当時、当館広報室長。現・渉外・広報課長。
- 7 青木淳(1956-)日本の建築家。
- 8 Iwona Blazwick(1955-)イギリスのキュレーター、美術批評家。
- 9 Clare Bishop(1971-)イギリスの美術史家、批評家。
- 10 鳥取県が2025年春に開館予定の県立美術館(鳥取県倉吉市)の収蔵品として、アンディ・ウォーホル(1928-1987)の代表作《ブリロの箱》5点を2022年、合計2億9143万円で購入。県民から疑問の声が上がり、県内各地で住民説明会が開催された。
- 11 当館開催(2022年6月7日-10月2日)の後、豊田市美術館に巡回(10月15日-2023年1月29日)。企画者は樹田倫広、鈴木俊晴。
- 12 日本政府の地域創生政策の一環として、東京国立近代美術館工芸館が石川県金沢市に移転、2020年10月25日に国立工芸館として開館した。
- 13 丹下健三(1913-2005)日本の建築家。横浜美術館は1989年開館。
- 14 Peter Doig(1959-)スコットランド生まれの画家。
- 15 Gerhard Richter(1932-)旧東ドイツ生まれの画家。
- 16 大竹伸朗(1955-)日本の現代美術家。
- 17 梅原龍三郎(1888-1986)日本の洋画家。
- 18 磯崎新(1931-2022)日本の建築家。
- 19 1994年岡山県勝田郡奈義町に開館。荒川修作+マドリン・ギンズ(1941-2014)、岡崎和郎(1930-2022)、宮脇愛子(1929-2014)の4人の芸術家と磯崎新のコミッション・ワークによる美術館。
- 20 荒川修作(1936-2010)日本の美術家。
- 21 石川県金沢市に2004年開館。SANAA(妹島和代+西澤立衛)設計。
- 22 青森県弘前市出身の奈良美智(1959-)による高さ8.5メートルの巨大な彫刻作品。青森県立美術館の地下2階の吹き抜けに常設作品として設置された。
- 23 青森県十和田市に2008年開館。西沢立衛設計。
- 24 Flâneur フランス語で遊歩者という意味。目的なくぶらぶらすること。
- 25 ジェームズ・アイヴォリー監督のイギリス映画。E.M.フォースターの小説を1986年に映画化。
- 26 谷口吉郎(1904-1979)日本の建築家。
- 27 坂倉準三(1901-1969)が1940年に坂倉準三建築研究所を設立。没後の1969年に現組織名に変更。
- 28 Harry Bertoia(1915-1978)イタリア生まれの金属彫刻家。家具製作も手がけ、1952年にKnoll社のワイヤーメッシュチェアをデザインした。
- 29 浅子佳英(1972-)日本の建築家、デザイナー。八戸市美術館は西澤徹夫建築事務所と浅子のタカバンスタジオの共同設計。
- 30 永山紀子(1980-)日本の作家、ながやまのりこ計画代表。
- 31 会期:2009年3月31日-6月7日。
- 32 中山英之(1972-)日本の建築家。
- 33 会期:2002年10月29日-12月23日、国立国際美術館に巡回(2003年1月16日-3月23日)。企画者は中林和雄。