

美術館内部の開放性に関する一考察

—空間の知覚に着目して—

藤 澤 まどか

1. はじめに

本研究では、美術館内部の開放性について空間の知覚に着目して考察することを目的とする。美術館では、作品鑑賞を行うことが大きな特徴の一つに挙げられるが、来館者は展示室のみを訪れているのではなく、美術館のエントランスや階段や廊下、ショップやカフェ等の空間も利用していると考えられる。特に、美術館が開放的であるか否かは、美術館の外観とともに美術館内部の空間構成も大きな役割を果たす。そのため、美術館建築が閉鎖的であれば、人を寄せ付けず、逆に開放的であれば、様々な人々が訪れる場所になっていく。さらに、美術館内部の状態は、来館者の美術館での体験に直接的な影響を及ぼすだけでなく、来館した人々の美術館に対する印象やイメージにも密接に関わっている。したがって、美術館内部は、美術館と人々とをつなぐ重要な空間であると言え、美術館が公共機関として活動を行うさいにも看過できない要素に位置付けられる。別稿で述べたように、美術館の開放性と公共性との連関が見出せるが⁽¹⁾、来館者が内部空間をどのように知覚しているのかということや美術館内部の開放性がどのように生じるのかを明らかにすることも必要であるため、内部空間の構成と空間の知覚を中心に考えていく。

そこで、本研究では、ジョルジュ・ポンピドゥー国立芸術文化センター⁽²⁾（以下、ポンピドゥー・センター）や丸亀市猪熊弦一郎現代美術館（以下、MIMOCA）⁽³⁾を事例として取り上げる。ポンピドゥー・センターはレンゾ・ピアノ（Renzo Piano, 1937-）とリチャード・ロジャース（Richard Rogers, 1933-）の設計で⁽⁴⁾、図書館等を併設した複合施設であり、その建築物も非常に独自性を持っている。そして、MIMOCAは谷口吉生（1937-）設計で、ニューヨーク近代美術館（MoMA）の増築案の原型として捉えられており⁽⁵⁾、建築的配慮は注目に値する。また、MIMOCAも丸亀市立中央図書館⁽⁶⁾を併設しており、駅前に立地した、全国的にみても珍しい美術館である。

特に、ポンピドゥー・センターは、美術館が立地する「場所を開き、場所との関係を築こうとする試みにおいて、画期をなした」とされ、「複合化」や「都市への開放」といった流れを生み出し、「制度としての美術館が持つ閉鎖的で権威的な性格を乗り越えようとした」ことが指摘されている⁽⁷⁾。日本でのこのような新しいあり方について主導的な役割を果たしたのは、磯崎新（1931-）であるが、「複合化」や「施設が立地する場所を開いていこうとする方法」は、水戸芸術館にも表れており、1980年代以降に大きな流れとなった。そのため、「場所を開くという方法は、美術館建築に取り組む

建築家にとっても最も大きなテーマの一つ」となり、「複合化」等の性質を保有していない美術館にも普及していった。

そもそも、各々の建築物（建造物）は内部空間と外部空間、あるいは都市的空間の2種の空間の創造に協力していることが指摘されており⁽⁸⁾、美術館建築についても、美術館内部と外部の両方の空間の形成に影響を与えと考えられる。つまり、前述の美術館建築の流れを変える要因となった美術館が立地している場所との関係を視野に入れることも、美術館内部の構成に深く関わるのではないだろうか。なかでも、谷口は、「敷地と建築の関係」⁽⁹⁾を考慮しており、「外部空間と内部空間、すなわち周りの環境と建築の強い関連を求める特性」⁽¹⁰⁾を保有し、そのスタイルは様々な美術館に具現されているため、美術館建築の方向性や作用を分析するさいに示唆に富むと思われる。このようなことから、ポンピドゥー・センターとMIMOCAの理念は同様ではないが、それぞれの美術館建築の特性とともに、美術館内部の開放性を明らかにするうえで、見逃せない事例であると考えられる。以上のことから、美術館内部の開放性がどのように創出されるのかを美術館建築と関連付けて明らかにすると同時に、空間の知覚にも触れながら考察していきたい。

2. 来館者と空間の知覚

上記の事柄を考える前提として、来館者が実際に来館したさいに知覚していること・ものを把握する必要がある。それは、実際に来館している人々の興味・関心を理解することでもあるため、美術館活動の改善にも寄与すると考えられる。

例えば、2004年のMIMOCAでの来館者アンケート調査の結果によれば、「美術館全体で印象に残ったこと」は、①「建物・空間」（建物の良さや空間のゆとり等）が一番多く、②「常設展や企画展など作品に関するもの」、③「光・明るさ」、④「フロアの見やすさ」（作品の配置等）、⑤「美術館への要望」、⑥「その他」という内容であった⁽¹¹⁾。したがって、来館者は単に作品にのみ注目しているのではなく、美術館建築や鑑賞空間も意識していると言える。

つまり、アンケート調査の中でも、美術館建築や空間、作品に関するものを印象に残しているということから、これらの要素の重要性が認識できる。なかでも、美術館建築や内部空間は、来館者の美術館での体験に大きな影響を与えることになるが⁽¹²⁾、「建造物の中で位置を変え、連続的に変化する視点からそれを眺め、いわば自分自身で四次元を創り出し、空間に総合的な現実性を与えるのは人間そのものに他ならない」⁽¹³⁾という指摘のように、空間を認識し、その空間の特性や印象を読み取るのも人間自身となる。そのため、ボルノー（Otto Friedrich Bollnow, 1903-1991）が述べるように、空間は内部空間としても、屋外空間の風景としても特定の気分を持ち、人間自身も一定の気分によって内部から全体的に支配され、この気分は周囲を取り囲んでいる空間に転移する傾向があることから⁽¹⁴⁾、人間と空間が相互に作用していることが理解できる。

その結果、「どの建物でも、どれほど微々たるそれでも或る感情的価値を内に抱いている」⁽¹⁵⁾ように、実際に体験した空間の性質とともに、来館者がその空間をどのように感じ、印象付けるのかに

よって、空間や場所に対する雰囲気やイメージも変わっていく。さらに、「建築がなければ、空間についての感情はいつまでも散漫ではかないままで終わってしまう」⁽¹⁶⁾ことから、建築物は空間の性質や印象といった感覚的な事柄を形成する要点となる。そのため、美術館内部の開放性の観点からみると、居心地が良く、広々とした空間を生み出すことが課題となる。特に、空間を表現する言葉の一つである「広がり」は、自由であるという感覚と密接に結び付くが、自由には、空間という含意があり、自由とは、行動する力と行動するための十分な空間的余地を持つことを意味している⁽¹⁷⁾。したがって、ボルノーが指摘するように、「人間は狭くらしい諸空間を自分をなやます圧迫と感じ、そしてそのような空間をうちやぶって解放的な広いところへすすみようと試みる」⁽¹⁸⁾ため、美術館内部を考えるさいにも、空間的な圧迫を取り除き、心地良い鑑賞空間や伸び伸びとした美術館での体験を創出させる工夫が必要になる。また、「広さというのはつねに可能的な展開の余地として、人間の活動に、すなわち、膨張的で遠心的な衝動の中心としての人間に関連づけられている」⁽¹⁹⁾ことから、来館者が「広がり」を感じ、自由に行動できるような余白のスペースを確保することも、開放的な空間の創出につながっていく。これに関しては、物理的なスペースに加え、作品鑑賞やワークショップを行ったり、ショップやカフェを利用できたりするといった美術館の利用方法や参加形式の幅や自由度にも適応できると思われる。

つまり、来館者と空間との密接な関係に留意し、建築的な配慮を行うことで、美術館内部での体験を伸びやかで居心地の良いものへと変容させる効果があると言え、このような空間を実現できたならば、美術館での体験がより良いものになり、美術館を訪れることが楽しみになったり、美術館を来館しやすい場所として認識したりする契機になる。そのため、美術館内部を構成する具体的な建築的要素に注目しながら、開放性の創出に寄与する点を明らかにしたい。

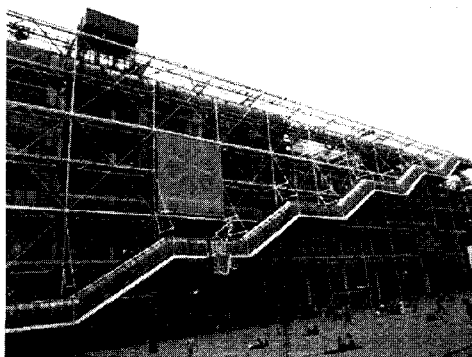
3. 美術館内部の構成

以上のことを受け、美術館内部を構成する要素に着目するが、展示されている作品、来館者、美術館スタッフ、椅子に代表される備品、建築的要素、美術館全体の雰囲気等の様々な条件が挙げられる。特に、展示室を構成する物理的条件としては、展示室の窓や壁、床、天井の高さ、照明、階段等があり、建築的な側面と切り離せない。なかでも、展示室の空間構成は、作品鑑賞に直接影響するだけでなく、来館者の美術館での体験の内容や美術館イメージにも反映されるため、非常に重要な位置付けにある。また、世界中に様々な美術館が数多く存在し、それぞれの美術館によってコンセプトや運営方針、美術館建築のスタイルにも相違があり、各館の独自性を保つことも肝要であるが、開放性を中心に考えた場合、各館に共通する部分も存在するのではないかと考えられる。

まず、1977年に開館したポンピドゥー・センターは、全ての人ができるだけ自由に、あらゆる文化やあらゆる形式の芸術にアクセスできる公衆の場を目指して計画された⁽²⁰⁾。その思想は建築にも反映されており、設立当初は国立近代美術館の展示空間の全てが無柱空間で、そこに仮設の可動展示壁が設置されるというフレキシブルな空間となった⁽²¹⁾。このように、フレキシブルな建築物の実現

については、グロピウス（Walter Gropius, 1883-1969）によっても指摘されているが⁽²²⁾、美術館建築の仮設的要素と固定的要素とのバランスをとることで、来館者に配慮しつつも、柔軟に展示空間を設計することが可能になると考えられる。

これに加えて、ポンピドゥー・センターが美術史や美術館業務に及ぼした影響として、「個別の施設がコレクションのより広い解説を行うようになった」ことや、「多くの美術館で美術史についてのさまざまな解釈が可能になったこと」が明らかになったとされる⁽²³⁾。したがって、美術館建築やコレクションに対する姿勢にも柔軟性が反映されていったと理解できる。さらに、設備類⁽²⁴⁾やエスカレーター等が外部に設置されるといった、「複雑で仮設的な壁面のあり方は、壁の持つそうした閉鎖的な印象を回避し、施設をその場所にとってより近い存在にするためのもの」⁽²⁵⁾として解釈される場合もある。また、美術館内部についても、展示室やエントランス等の天井には、設備関連の管が配置されており、展示室の天井と仕切りの壁が完全に接合されているわけではない。これに関しては、後述するが、美術館内部の構成も人々がアクセスしやすい美術館の雰囲気を形成する要因の一つになっている。



Centre Pompidou/ collection du Musée national d'art moderne, 2008.
Architects: R. Piano and R. Rogers （撮影：筆者）

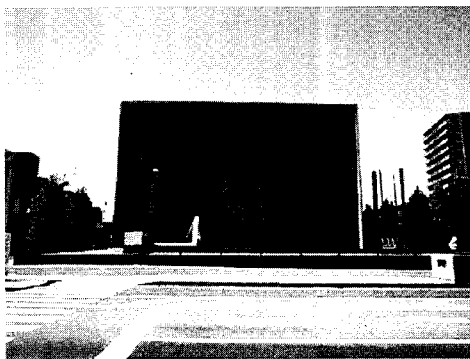


Centre Pompidou/ collection du Musée national d'art moderne, 2008.
Architects: R. Piano and R. Rogers （撮影：筆者）

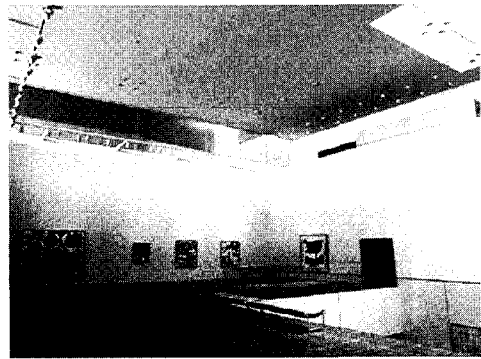
次に、1991年に開館したMIMOCAに注目するが、「ミモカは都市にある教会のように、いつも人々の憩いの場、ふれあいの場となると同時に精神的な安らぎを感じられる場であり続けたいと願っています」⁽²⁶⁾というコンセプトを掲げている。それは、画家の猪熊弦一郎（1902-1993）が、美術館について、上記のコンセプトの内容とともに、「人々のふれあいの場がひらけ、その美術館に入ることによって精神的なストレスをいくつか取り除き、大勢の人々の心をいやす場となる必要がある」⁽²⁷⁾と

考えていたことが背景にある。そのため、猪熊は人々の間にある機関として美術館を捉えていたことが読み取れるが、人々が気軽に訪れられるような配慮として、駅前の MIMOCA の建設がある⁽²⁸⁾。特に、同美術館の建設にあたって猪熊が谷口に望んだのは、大きなスケール感のある建築と光がよいということであった⁽²⁹⁾。それは、猪熊がニューヨークにいた頃、仕事に疲れると三つの「心の教会」と称される美しい建築物を訪れていたことも関係すると思われるが⁽³⁰⁾、彼にとって三つのビルは心のよりどころであり、「一つの空間を占領した立派な造形物をじっとみているだけで心の混乱が整理されるような高い美しさがその中に流れていた」⁽³¹⁾と述べている。さらに、猪熊は作品の展示と空間や広さとの関わりを認識していたことから⁽³²⁾、猪熊自身の建築に対する興味・関心が読み取れる。つまり、来館者の立場から考えてみると、どのような空間で作品鑑賞を行うかによって、作品の見え方や美術館の印象も左右されるということを示唆していると言える。

また、同美術館の建築的な特徴は、1階から3階展示室 C の入口にかけて吹抜けが設けられており、2階展示室 B の高い天井（9.370m）⁽³³⁾と相俟って、開放的な美術館内部を形成していることである。特に、2階展示室 B と3階展示室 C は自然光が入る構造であるため⁽³⁴⁾、展示室に差し込む光も時間の経過によって変化することに加え、自然光を取り入れることで展示室の様子が柔らかい印象になっている。その他の特徴としては、2階、3階の展示室の床や2階から3階にかけての階段の床等がフローリングで仕上げられており、木の持つ特性によって、美術館内部の明るい印象や温かな雰囲気を生み出していることが挙げられる。さらに、3階展示室 C 内に設置されている隔壁が挙げられるが、周囲の壁や天井と接していないことに加え、二つの開口が設けられているため、展示室内は完全に二つに分割されているというよりは、緩やかに区切られた空間に仕上げられている。



丸亀市猪熊弦一郎現代美術館外観（撮影：筆者）



丸亀市猪熊弦一郎現代美術館内部（撮影：筆者）

このように、ポンピドゥー・センターと MIMOCA の美術館建築には相違があるが、美術館内部の開放性の創出に注目したならば、共通する部分が存在していると言える。そのため、各館の個性や独自性を保持しつつも、普遍的な内容を抽出することで、それぞれの館に最適な方法で開放的な空間を生み出すきっかけになると考える。したがって、美術館建築の要素と関連付けながら、開放性の創

出に寄与する側面に着目したい。

4. 美術館内部の開放性を創出する要素

(1) 空間と空間の連関

まず、ポンピドゥー・センターやMIMOCAでは、展示室内の壁と壁、壁と天井が完全に閉じられていない部分が存在しているということが挙げられる。もちろん、ポンピドゥー・センターは改装を経ているため、設立当初の展示室と全く同じではないが、前述のように、天井部分には管が配置されており、天井が平らな形状ではないため、壁と天井部分が接合されておらず、壁と天井の間に隙間が出現していた。また、壁に開口が設けられていることから、その間を通り抜けたり、その間から別の展示室や作品が見えたりする。このように、展示室の中を視線が行き交う状況は、前述のMIMOCAの3階展示室Cの隔壁の持つ作用と共通する部分がある。つまり、展示室と展示室が緩やかに区切られることになり、作品鑑賞の導線も固定され過ぎないという効果を生み出して、鑑賞者が自由に行き来できる空間を創出することになる。特に、壁の開口から別の展示空間を認識できるということは、現在の自己の位置を知る手がかりとなり、くつろいで鑑賞を行うことにも結び付いていく⁽³⁵⁾。

さらに、MIMOCAでは、階段の手すりや入口のドアにガラスが使用されていることから、角度によっては、ガラスが幾層にも重なった状態を生むため、上記の壁の効果と同様に、視線の通過を生み出していると理解できる。例えば、2階展示室Bの吹抜けの部分にガラスの手すりが設置されており、そこから1階の様子が自然と目に入るが、現在立っている場所からそれ以外の場所を認識できるため、現在の位置と別の空間との関わりも感じられるようになる。このように、天井と壁の間や壁の開口といった隙間の存在や、ガラスという素材が持つ透明性によって、来館者に展示室が密閉されていない空間であることを示すと同時に、空間と空間の連関が生じ、美術館内部に空間的な「広がり」が現出されていく。

(2) 美術館外部とのつながり

次に、上記の美術館の全ての展示室に当てはまるわけではないが、自然光を取り入れているということである⁽³⁶⁾。MIMOCAを設計した谷口は数々の美術館設計を手掛けているが、設計のさいの共通の問題として、「展示室内は作品の妨げとならないように可能な限り簡素なものとする」⁽³⁷⁾ことがあり、自然光の取り入れ方や光の制御といった、採光と遮光に関することにも配慮を行っている。特に、自然光を取り入れるさいに、ガラス等の透明な素材を使用することで、光とともに美術館外部の様子を内部に取り込むことになる。例えば、MIMOCAの2階展示室Bの上方の窓や3階のエレベーターに至るブリッジにはガラスが使用されているため、丸亀駅周辺の景色を眺めることができ、美術館内部にいながら外部を感じられる。また、ポンピドゥー・センターでも、展示室に向かうさいに利用する透明なエレベーターや展示室の通路に設けられている窓から、美術館周辺の街並みを見渡すことができる。その結果、来館者の立っている場所によって、外部の眺めも変わり、美術館内部から周

辺地域の新しい魅力を発見する機会にもなる。

これに加えて、「窓からの外の眺めは、単に訪問者の心を中立化させ、新しい印象への準備をさせるだけでなく、窓からの昼光は、天候の変化に従い、非常に貴重な照明変化の要素にもなる」⁽³⁸⁾ ことがある。つまり、窓を設けることで鑑賞中の印象を払拭したり、展示室の光源として利用できたりすることに加えて、美術館内部に外部の変化を取り入れることになり、光の強さや向きの変化に伴って、来館者に時間の流れや展示室の雰囲気を変容していくことを感じさせる。このようなことから、美術館内部が単に閉じられた建築物として存在するのではなく、あたかも生きているかのように様々な表情を見せることを示すと同時に、外部とのつながりを感じられることで、美術館の閉鎖的な印象を緩和し、開放的な空間を創出することに寄与すると考えられる。

(3) 美術館のコンセプトとの関わり

そして、上記の事例からは、美術館のコンセプトに開放性とつながる要素を見出せることがある。前述のように、ポンピドゥー・センターのコンセプトとして、全ての人が自由に芸術にアクセスできるということがあるが、展示室や美術館建築の開かれた構造に加えて、空間の構成や美術館活動にも、そのコンセプトが反映されている。特に、ポンピドゥー・センターの前の広場には多くの人々が集っていたが、単に美術館を訪れるという目的に限らず、思い思いに広場を活用している様子が認識できた⁽³⁹⁾。また、MIMOCA に関しても、同美術館のコンセプトにある、人々の憩いの場として機能することを視野に入れると、様々な人々が訪れやすい雰囲気を形成することが欠かせない。それを反映するかのように、MIMOCA の正面には、ゲートプラザが設けられており、猪熊のオブジェが設置されているだけでなく、コンサートやイベントも行われている⁽⁴⁰⁾。その他にも、MIMOCA の1階から3階までである大階段や3階のカフェとカスケードプラザは、誰でも利用することができる。なかでも、カスケードプラザからは空を見上げられるが、鑑賞の途中にこの場所に出て、外の景色を眺めたり、気分転換したりすることも可能である。

このようなことから、ポンピドゥー・センターや MIMOCA には、作品鑑賞以外の目的で美術館を利用できる幅があり、開かれた美術館活動を行うということを具現化するさいに、広場やゲートプラザや大階段といった美術館建築によって生み出される空間が大きな役割を果たしていることが読み取れる。さらに、透明なエスカレーターやブリッジ、大階段を利用している人々の姿は、美術館外部からも目にすることができ、美術館の様子を来館者以外の人々に伝える効果もある。その結果、美術館内部の活動を示唆することになるため、美術館に興味・関心を持ってもらったり、様々な人々が関わったりできるきっかけをつくり出すことになる。

つまり、美術館の根幹を形成するコンセプトは、美術館全体に浸透するものであり、各館の活動とも密接に関わっているため、そのコンセプトに開放性が含まれている場合には、美術館活動や美術館建築といった具体的要素にも反映されていく。これに関しては、美術館内部の構成といった物理的なスペースとして顕在する場合や活動の幅の広さにもつながっていくと考えられるが、美術館活動へ

の参加の形態や方法が多様であることによって、来館者に限定された空間としてではなく、その他の人々にも開かれていくことになる。

5. おわりに

以上のことから、美術館内部の開放性について空間の知覚に着目すると、以下の3点に重要性が見出せる。

第1に、上記の事例からは、美術館内部の天井と壁の隙間や壁の開口、ガラスの扉や窓や手すりといった建築的要素によって、空間と空間の連関が生じているということである。特に、壁に関しては、空間と空間を完全に遮断するために機能しているというより、隙間や開口を設けることで、空間の「広がり」を生み出す効果があると言える。これらの要素によって、展示室内の閉鎖性を緩和する作用が読み取れるが、美術館内部が開放的な空間となり、自由で、伸びやかな印象を保有ようになる。このようなことから、人々が美術館に入りやすい雰囲気を形成することに結び付き、美術館の閉鎖的な印象を払拭する端緒になると考える。

第2に、照明（自然光）の工夫を行ったり、窓やエスカレーター等に透明な素材を使用したりすることで、美術館外部とのつながりを認識できることがある。なかでも、自然光を利用することによって、時間の移り変わりを感ずることができ、展示室や作品の印象も変化することに加えて、美術館内部を柔らかな雰囲気満たすことも可能となるため、美術館での体験を居心地の良いものにしていく側面がある。また、透明な素材を効果的に使用することで、美術館外部の景色も取り入れることになり、美術館とその周辺地域や社会との関係に目を向ける契機を内包すると同時に、視界が開けて来館者が美術館を密封された空間として感じにくい一因となる。

第3に、美術館のコンセプトの重要性とともに、その内容が美術館建築にも反映されているということである。特に、上記の2館の事例には、美術館活動を支える基礎となるコンセプトに開かれた活動や人々の間にあることが含まれていたが、それが美術館建築として具体的に立ち現れることで様々な人々に伝わっていく要因の一つになる。もちろん、各館によってコンセプトも多様であり、活動方針や館の特徴、所蔵作品や常設展示、企画展示の内容も様々であるだけでなく、作品や資料の保存の面からも、全ての美術館で同様の建築的工夫を行えるわけではない。しかしながら、公共機関として美術館を捉えるならば、全ての人々が美術館を訪れられるような開放性の創出について留意することは、美術館活動を改善していくうえでも有効であると考えられる。

これらのことを踏まえると、美術館建築の工夫から開放性が創出されていくことが理解できるが、美術館の作品や資料は、美術館建築によって保護される側面があり、外部からの影響を受けないように配慮することで、美術館の閉鎖性が生じることも考えられる。もちろん、作品や資料の保管は非常に重要であるため、光に弱い素材を扱う場合には、照明や展示の方法にも十分注意する必要があるが、前述の3点の全てを満たさなくても、工夫次第で開放性に留意しながら美術館活動を行うことは可能である。例えば、展示室内に自然光を取り入れることが困難な場合、展示空間は広々とした雰囲気を

感じられるように壁や展示ケースの配置に留意したり、作品や資料に直接影響しない展示室と展示室の間や廊下、カフェやショップ等には自然光を取り入れたりするといった様々な方法が考えられる。

このような配慮があることで、美術館の印象も開放的なものとなり、作品や資料も鑑賞しやすく感じ、美術館や作品や資料を自分たちに身近で必要なものとして捉えるきっかけになっていくと考える。そのため、作品や資料に対する親近感を形成できる取り組みを行いつつ、作品や資料と出会う空間をより良いものにして、次の来館へとつなげていくことも忘れてはならない。さらに、普段、美術館を訪れない人々に対しても、美術館に行きたいと思ってもらえるような工夫や配慮を行うことは、公共性の保障の面からも欠かせないと言え、様々な人々に関わることができたり、開かれた活動を行ったりする土台になっていく。このような活動が積み重なって、美術館内部の開放性を実現することになり、人々の間に存在する機関として美術館が認識されて、全ての人が利用できるような公共機関として開かれた活動を行う糸口になると考える。

【謝辞】

本研究にご協力を頂きました、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館／財団法人ミモカ美術振興財団学芸員・古野華奈子氏、また、調査にさいしてご協力を頂きました方々に感謝申し上げます。

注(1) 拙稿「美術館活動と公共性に関する一考察—開放性に着目して—」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊 No. 16-2, 早稲田大学大学院教育学研究科, 2009 年, pp. 85-88。

(2) 正式名称は、Centre national d'art et de culture Georges Pompidou であるが、本研究の日本語表記に関しては、Jean Poderos, 高橋裕子監修、安城寿子他訳『ポンピドゥー・センター・ガイド』プレステル ミュージアム・ガイドシリーズ（日本語版）、ミュージアム図書（製作）、2002 年に做うこととする。（太田泰人他編『美術館は生まれ変わる | 21 世紀の現代美術館』（新版）、鹿島出版会、2008 年参照。）

(3) MIMOCA の建築に関する用語等については、古谷誠章編『谷口吉生「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・図書館」』エスキスシリーズ④建築を見る、彰国社、2001 年、及び、「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館」パンフレットを参照した。

(4) エンジニアは、オヴ・アラップ&パートナーズ社（Ove Arup and Partners）であり、様々な貢献があったと指摘されている。（ピーター・ブキャナン、岡部憲明監訳、南谷覺正訳『レンゾ・ピアノ・ビルディング・ワークショップ 全作品集』Vol. 1, ファイドン、2005 年, p. 55。Nathan Silver, *The Making of Beaubourg: A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris*, Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1994, p. ix 参照。）

(5) 古谷誠章（聞き手）「設計者 谷口吉生に聞く」前掲、『谷口吉生「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・図書館」』エスキスシリーズ④建築を見る, p. 8。

(6) 同図書館は、2005 年に丸亀市立図書館から丸亀市立中央図書館へと名称が変更された。（丸亀市ホームページ、丸亀市例規集（平成 21 年 1 月 1 日内容現在）、「丸亀市立図書館条例（平成 17 年 3 月 22 日条例第 100 号）」、<http://www.city.marugame.kagawa.jp/JoureiV5HTMLContents/act/frame/frame110000337.htm>, 2009.4.7 閲覧、及び、「丸亀市立図書館」パンフレット参照。）

(7) この段落に関しては、中川理「美術館は建築表現の課題か」並木誠士・中川理『美術館の可能性』学芸出版社、2006 年, pp. 148-150 を引用・参照した。

(8) Bruno Zevi, 栗田勇訳『空間としての建築』（上）、鹿島出版会、1977 年, p. 33。

- (9) 編集部（インタビュー・構成）「インタビュー④ 谷口吉生 建築は『器』である」『美術手帖』Vol. 50 No. 5, 美術出版社, 1998年, p. 70.
- (10) 谷口吉生, 前田富士男（インタビュアー）「ニューヨークに新美術館を」（塾員を訪ねて No. 1）『三田評論』No.1001, 慶應義塾, 1998年, p. 56.
- (11) 拙稿「美術館と来館者の関係構築にむけて—やなぎみわ『My Grandmothers』シリーズを手がかりに—」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊 No.12-2, 早稲田大学大学院教育学研究科, 2005年, p. 128.
- (12) 特に, 空間は, デザインによってつくり出され, また, 実際には限定されるのであるが, 空間の創造は, 展示する段階, 展覧会の段階, そして, 最終的には建築物の段階で, 来館者の体験に影響を及ぼしていると考えられる。(John H. Falk & Lynn D. Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Lanham: AltaMira Press, c2000, p. 123.)
- (13) 前掲, 『空間としての建築』(上), p. 26.
- (14) Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1963, S. 231. 大塚恵一・池川健司・中村浩平訳『人間と空間』せりか書房, 1978年, p. 219.
- (15) Herman Sörgel, 吉岡健二郎訳『建築美学』中央公論美術出版, 2003年, p. 173.
- (16) Yi-Fu Tuan, 山本浩訳『空間の経験』ちくま学芸文庫, 筑摩書房, 1993年, p. 191.
- (17) 同前, p. 96.
- (18) Otto Friedrich Bollnow, a. a. O., S. 89. 前掲, 『人間と空間』p. 86.
- (19) Ebd. 同前.
- (20) Jean Poderos, *Centre Georges Pompidou Paris*, Prestel Museum Guide (English edition), Munich & Berlin & London & New York: Prestel, c2002, p. 6. 前掲, 『ポンピドゥー・センター・ガイド』プレステル ミュージアム・ガイドシリーズ(日本語版) 参照。例えば, パウエル (Kenneth Powell) は, ポンピドゥー・センターに関して, フランスの政治と文化の複雑な関係の中で重大な分岐点となる等, 公共の建築物への全く新しい取り組みが開始されるとともに, 通例の公共機関の記念碑的なエリート主義を乗り越えるものであったと述べている。(Kenneth Powell, *Richard Rogers: Team 4, Richard + Su Rogers, Piano + Rogers, Richard Rogers Partnership: Complete Works*, Vol.1, London: Phaidon, Press, 2000, c1999, p. 102.) また, ポンピドゥー・センターは, 美術館の概念を過去の遺産を保存するための場所から現在の文化をつくり出す場所へと変質させることに役立ったとされる。(Elena del Drago, Photos by Marco Covi, *Centre Georges Pompidou Paris*, [Milano]: Mondadori Arte, 2008, p. 11.)
- (21) 展示室によっては, 1987年の改装で固定壁が設置された。(岡部あおみ『ポンピドゥー・センター物語』紀伊國屋書店, 1997年, pp. 27-47.) これに関しては, 1985-1986年とするものもある。(Karsten Schubert, 松本栄寿・小浜清子訳『進化する美術館—フランス革命から現代まで』玉川大学出版部, 2004年, p.66.) その後も, ポンピドゥー・センターのリニューアルが行われ, 2000年に再開館した。(Jean Poderos, op. cit., p. 8, 12. 前掲, 『ポンピドゥー・センター・ガイド』プレステル ミュージアム・ガイドシリーズ(日本語版) 参照.)
- (22) 例えば, 「技術的に完全に計画され, 容易に調節できる可動間仕切や衝立の巧みにデザインされたシステム」を用いることが述べられている。(Walter Gropius, 桐敷真次郎訳『デモクラシーのアポロン 建築家の文化的責任』彰国社, 1972年, pp. 164-165.)
- (23) 前掲, 『進化する美術館—フランス革命から現代まで』p. 65.
- (24) 設備類は機能によって青・緑・黄・赤に色分けされている。(Jean Poderos, op. cit., p. 8. 前掲, 『ポンピドゥー・センター・ガイド』プレステル ミュージアム・ガイドシリーズ(日本語版), p. 8.)
- (25) 前掲, 「美術館は建築表現の課題か」p. 149.
- (26) MIMOCA ホームページ, <http://www.mimoca.org/>, 2008.9.16 閲覧.
- (27) 猪熊弦一郎「大田区美術館の早期実現を願って」財団法人大田区文化振興協会監修『第3回大田区在住画家美術展』1989年, p. 5.
- (28) 「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館オープン記念特集」『四国新聞』四国新聞社, 1991.11.23 (第35085号), 30-

31 面。

- ②9 前掲, 「設計者 谷口吉生に聞く」 p. 8。
- ③0 これに関しては, ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969) 設計のシーグラム・ビル (Seagram Building), Skidmore, Owings & Merrill (ゴードン・バンシャフト / Gordon Bunshaft, 1909-1990) 設計のレヴァー・ハウス (Lever House), Skidmore, Owings & Merrill 設計のペプシコーラ・ビル (Pepsi-Cola Building) の三つのビルを指す。(猪熊弦一郎「私の履歴書」日本経済新聞社編『私の履歴書 文化人 8』日本経済新聞社, 1984 年, p.578。猪熊弦一郎, 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館 / 財団法人ミモカ美術振興財団編『私の履歴書 猪熊弦一郎』丸亀市猪熊弦一郎現代美術館 / 財団法人ミモカ美術振興財団, 2003 年, p.122。建築家や建築物に関しては, 写真: 二川幸夫, 文: 浜口隆一・渡辺明次『ミース・ファン・デル・ローエ』現代建築家シリーズ, 美術出版社, 1968 年, 及び, 写真: 二川幸夫, 文: 圓堂政嘉・椎名政夫『SOM』現代建築家シリーズ, 美術出版社, 1968 年, 及び, 八束はじめ『ミースという神話 ユニヴァーサル・スペースの起源』彰国社, 2001 年, 及び, ニューヨーク市ホームページ, <http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/reports/pepsibldg.pdf>, 2008.9.15 閲覧, 及び, 彰国社編『建築大辞典』(第 2 版<普及版>), 彰国社, 1993 年, 及び, ed. R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, Vol.1 (A-F), New York & London: Fitzroy Dearborn, 2004, ed. R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, Vol.2 (G-O), New York & London: Fitzroy Dearborn, 2004, ed. R. Stephen Sennott, *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, Vol.3 (P-Z, Index), New York & London: Fitzroy Dearborn, 2004 を参照した。)
- ③1 前掲, 「私の履歴書」 p. 578。前掲, 『私の履歴書 猪熊弦一郎』 p. 122。
- ③2 Mario Ambrosius『カメラの前のモノローグ 増谷雄高・猪熊弦一郎・武満徹』集英社新書, 集英社, 2000 年, p. 132。
- ③3 前掲, 『谷口吉生「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・図書館」』エスキスシリーズ④建築を見る, pp.81-88 参照。特に, 展示室を設計するさいの天井高さは, 比較的大きい展示室の場合は 4m ~ 10m, 小さな展示室の場合は 3m 程度, 企画展示室の場合は 5m 程度を確保することが望ましいとされているため, MIMOCA の 2 階展示室 B の天井高さは比較的高いと考えられる。(安田幸一・神成健「美術館の設計法—美術館建築を設計するときの守るべき基本事項とは」建築思潮研究所編『[[建築設計資料] 102 美術館 3—多様化する芸術表現, 変容する展示空間』建築資料研究社, 2005 年, p. 24。)
- ③4 照明に関しては, 自然光とライトを併用しているが, 展示によってはライトを使用しない場合もある。(丸亀市猪熊弦一郎現代美術館 / 財団法人ミモカ美術振興財団学芸員・古野華奈子, インタビュー, 2008.8.13, 2009.3.13 参照。) また, 3 階展示室 C の天井には電動遮光ルーバーが設置されているが, 展示の内容によって開閉している。(同前, 古野華奈子, インタビュー, 2009.3.13 参照。前掲, 『谷口吉生「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・図書館」』エスキスシリーズ④建築を見る, pp. 97-104。)
- ③5 これに関しては, 空間を統御している, つまり空間の中でくつろいで落ち着いていられる状態は, ^{ランドマーク}目標や基本方位といった空間の中の客観的な基準点が人間の身体の指向と座標とに適合している状態を指すとされるため, 自己の位置を知ることと密接に関わると考えられる。(前掲, 『空間の経験』ちくま学芸文庫, pp. 69-70。)
- ③6 特に, 展示のための光源として日光の利用は非常に有利であり, 無料で, 自然であるとともに, 日光の質的变化は, 来館者に展示物の多様な印象や外界とのつながりを与えると指摘されている。(Timothy Ambrose & Crispin Paine, *Museum Basics: Second Edition*, London & New York: Routledge, 2006, p. 91。)
- ③7 この 1 文に関しては, 前掲, 「設計者 谷口吉生に聞く」 p. 11 を引用・参照した。
- ③8 前掲, 『デモクラシーのアポロン 建築家の文化的責任』 p. 167。
- ③9 この広場は, ポンピドー・センターとマレ地区, 公的文化とストリートカルチャーという二つの意味で媒介項となっており, ポンピドー・センターに関しても文化を提供するためではなく, 文化を創造するために生まれたとされる。(Renzo Piano, 石田俊二監修, 田丸公美子・倉西幹雄訳『レンゾ・ピアノ 航海日誌』TOTO 出版, 1998 年, p. 42。)

- (40) ゲートプラザでは、様々な活動が行われているが、例えば、2008年には、MIMOCA オープンカフェ at ゲートプラザ“丸〇カフェ”やスペシャルオープンワークショップ at ゲートプラザ「美術館のゲートプラザで巨大らくがき!? つくって楽しい、ハッピー仮面!」(2008.5.3-5.4) (丸亀お城まつり協賛) が開催された。(同イベントチラシ参照。前掲、古野華奈子、インタビュー、2009.3.13。)

<付記>

本研究は、科学研究費補助金（若手研究（B）課題番号：20730514）「美術館と公共性に関する研究—美術館建築による開放性の創出に着目して—」の研究成果の一部である。