

# ニューヨーク近代美術館 (MoMA) の拡大過程

—世界美術の再中心化と美術館建築の<第四世代>—

建築史・建築論研究室 岩佐 安乃

## 序章

### 0-1 研究背景

1929年、ニューヨーク近代美術館 (MoMA) が開館すると、それまで小さなギャラリーで展示されるに過ぎなかった近代美術の展示環境は一変した。MoMAはまだ美術的価値の定まらない同時代のアートを収集・展示することで“モダンアート”とは何かを示し、それを世界に波及させた。以後、戦後のポップアートやコンセプチュアルアートをはじめとするあらゆる芸術運動の発生のなかでも、冷戦締結後のグローバル化に伴う世界各地での国際的な芸術祭の開催やデジタルアートの登場などといったアートシーンの止めどない拡大のなかでも、MoMAは常に美術館界をリードしてきた。現在に至るまで何度も建物の拡張を重ねており、それは細かいものを除けば1939年、1964年、1984年、2004年、2019年の5つのフェーズに分けることができる (図1)。この展開のうち近年の増築はその巨大化に伴い、それ以前のフェーズとは明瞭に異なる特徴がみられる。

例えば間口が狭くチケットカウンターのための広さしかなかったエントランスロビーは、街区を貫き反対の通りまで見通せるほど広く開放された。各フロアは空間的つながりは持たず独立していたが、2階から5階までの高さをもつ巨大なアトリウムが美術館の中央につくられた。さらに展示室はすべて天井高4m程しかなかったが、倍の高さをもつ展示室がつくれ、音響に特化した展示室も設けられている。こうした変化の傾向は、近年新築ないし改修された世界の他の大型美術館にも共通してみられるように思う。例えばルーブル美術館では1989年の改修においてガラスのピラミッドを屋根とする広く開放的なエントランスロビーがつくられた。また2000年に開館したテート・モダンも高さ35m長さ152mのタービンホールと呼ばれる大規模なエントランスロビー兼展示室を美術館の中央部に有している。このような大型美術館は、大量の来場客に対

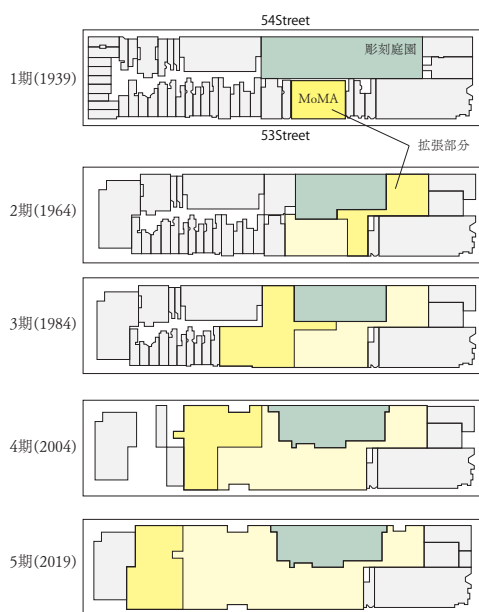


図1 MoMAの拡大過程 (筆者作成)

する都市との接続も含めた交通計画とナビゲーション、また多彩なアート作品に対応できる展示環境に特徴がありそうだ。

こうした大型化する美術館について、ロザリンド・クラウス (1990)<sup>註1)</sup>は美術館の活動・運営が、大衆消費市場やレジャー産業を主とするものへと移行しつつあると予見した。これに対しクレア・ビショップ (2013)<sup>註2)</sup>は、この見解がより一層加速し民営化の進んだ現代美術館を、その資本主義的・経済的価値観から「大きければ大きいほどよく、そうしなければならぬほど、より金回りはよくなる」という標語で批判的に示した。またクラウスによる論考が発表されて以降、この状況について積極的な議論が美術史家によってなされてこなかったことをビショップは指摘したが、この議論において重要である建物に関してもまた、まとまった研究はみられない。

そこで本論では、磯崎 (1993)<sup>註3)</sup>の提示した美術館建築の世代論における「第一世代」から「第三世代」に対し、この傾向を位置付け、その建物の特徴を MoMA を例に示すことを試みる。

### 0-2 各章の目的と研究方法

本節では各章の目的 (①から⑤) と研究方法を以下に示す。

まず第1章では磯崎による美術館建築の世代論を、そこに内在する論理と今日の状況をふまえ再検討する。その作業により、①磯崎の美術館建築の世代論を更新し、拡張後の現在の MoMA を<第四世代>美術館として位置付ける。

そのうえで第2章から第5章を通して冒頭で述べた近年みられる MoMA の増築における変更の要点・特徴を明確に示す。

まず第2章では MoMA の拡張における背景として、② MoMA の建物の歴史の変遷を整理する。参考資料として設立当初から展示会、プログラム、コレクションなどに関する情報源となった MoMA のプレスリリースや、MoMA から出版された書籍を主に使用した。

ついで第3章では前述の展示環境の傾向を検証するため、各期のリニューアルオープン時の展示会について分析する。それにより、③ MoMA の扱うアートとその展示方法の変容を明らかにする。

第4章では、④ MoMA の拡大過程における空間構成の変容を捉える。ここでは前述の交通計画やナビゲーションに関わる傾向の検証が重要なため、空間構成はネットワーク的に把握するのが有効だと考えた。この点で参考にできる既往研究に、MoMA の展示計画を分析したソフィア・ブサラ、ジーン・ワインマンら (2007)<sup>註4)</sup>ならびに美術館の空間構成を広く比較した松島・乾谷ら (2020)<sup>註5)</sup>がある。前者は2004年の増築後における常設展の空間構成と来館者の動きを分析し、展示計画によって物語的な体験が異なることを示した。本論はこの着眼を全館にわたる歴史の変遷に拡張し援用する。後者は室の機能・配列・仕上げなど複数の要素を記号的にダイアグラム化し美術館を類型化している。建築空間の領域的まとまりを主眼とする点で本研究とはねらいが異なるが、複数の美術館あるいは異なる時代をまたいで視覚的・直感的な比較をするうえでダイアグラム化が有効であることを示してくれている。本研究ではノードとパスによって記号化されたネットワーク図をつくるが、それらに空間の大

きさや視線のつながりを反映させ、経験的把握との連続性をもたせる工夫をした(後述)。

第5章では第3章、第4章での分析結果から<第四世代>的だと考える増築における変更の要点・特徴を、設計者やMoMAの館長らの関連する言説とともに抽出することで⑤<第四世代>美術館の特徴を仮説的に捉える。

最後に結章では他の美術館への適用例を示す。

以上から得られる知見は、現代の大型美術館を評価する際の足がかりとなるのではないかと考える。

## 第1章 世代論の再考と更新

本章では磯崎による美術館建築の世代論の概要を整理し、その後のポスト第三世代についての議論をあげたうえで、新たな軸による世代論の再考と更新を試みる。

### 1-1 磯崎による「美術館建築の三つの世代」

磯崎は1993年の『GA JAPAN』の連載「《建築》-あるいはデミウルゴスの“構築”」の「ビルディングタイプ② [美術館]」において、美術館はアート概念と価値体系を形成する制度であり、歴史的にみると明瞭に異なる三つの世代が存在するとした。その世代それぞれに相応しい建物の型が生み出されたことが重要である。彼によれば「第一世代」はルーブル美術館(1793)のように、18・19世紀頃に王侯貴族の私的コレクションを公開する目的で設立された。その建物は国家的威信を示す新古典主義が採用されることが多かった。この「第一世代」美術館によって形成されたアカデミックな芸術概念への対抗として「第二世代」が現れた。ソロモン・R・グッゲンハイム美術館(1939)やベルリンの新国立美術館(1968)などの、モダンアートのための均質でフレキシブルな展示空間を特徴とする美術館である。磯崎は言及していないが、初期のMoMAもここに属するだろう。そして「第二世代」美術館の果たしている、芸術をひたすら認定する機能とその権威性への批判から「第三世代」が生まれた。磯崎自身が設計した奈義町現代美術館(1994)がその例とされるが、そもそも彼は、この作品を位置付ける枠組みとしてこの世代論を提示している。「第三世代」は場所を動かすことのできないサイト・スペシフィックなアートと、そのための固有の建物とからなる。故にこの世代の美術館は建築型に一般解がないのが特徴である。アートによっては建築的囲いさえ取り払われる。磯崎の見立てでは、この混沌とした状態を国家があらためて十把一絡げに収奪する装置として建設されたポンピドゥー・センター(1977)が、「第二世代」の結末だとされる。

### 1-2 ポスト第三世代

ポスト第三世代美術館についてはこれまでもいくらか議論されてきた。まず五十嵐と村田(2015)<sup>(註6)</sup>による対談では、第三世代のその先について、第一世代から第三世代までの既存の美術館をリノベーションする、あるいは既存の美術館の敷地に新たに分館を建てることで生まれる、新旧の合体による新たなコンセプトをもった美術館の動向が目立ってくるだろうと展望されている。例として大英博物館の「グレートコート」(2000)をあげ、第一世代美術館の中庭にガラス屋根を架けて美術館を拡張させる方法が各地で多用されていることを指摘した。一方ではまた、金沢21世紀美術館(2004)や十和田市現代美術館(2008)のような、透明で開放的なまちなかに存在する美術館についても第四世代と言えるかもしれないとも述べている。

ている。

また佐藤(2018)<sup>(註7)</sup>は各世代の美術館に対応するアート作品について、「第一世代が具象的な「もの」、第二世代が抽象的な「もの」、第三世代が場所性を伴った「もの」と乱暴にまとめることができるならば、第四世代の美術館に対応するアート作品は、アートプロジェクト的、またはパフォーマンス的な、「人」が含み込まれた作品という傾向を持つかもしれない」と述べている。彼はテート・モダンの2016年の増築時につくられた「テート・エクステンジ」を例にあげる。それは美術家を含む人々が交流を行うために常時開かれた展示室である。

### 1-3 再考と更新

1-2のポスト第三世代をめぐる議論について、五十嵐と村田によるものは、第三世代までに比べて新しい印象のある流れを指摘するのみであり、第一世代から第四世代を一貫して見通す議論の軸がない。また佐藤によるものは各世代の美術館に対応するアート作品を軸としたことで、論点が展示室に限定されている。本論では地政学的視点をその軸として、美術館の根幹的なイデオロギーから世代論を再考したい。美術館が概念や価値を形成する際、それが通用する範囲としての地理的領域の編成が当然ともなう。磯崎は第一世代については19世紀の西欧諸国家(すなわち国民国家)に明瞭に対応させており、「首都として建設される都市の文化性を表現する不可欠な要素」としている。磯崎の議論に含まれるこうした地政学的な視点を敷衍すれば、<第一世代>宮殿・邸館の開放による国民国家の美術館の登場、<第二世代>モダン・アートの国際的中心の創出と戦後冷戦体制下でのその強化(MoMAは西側諸国のセンターとなる)、<第三世代>モダン・アートおよびこれに対応する第二世代美術館への多彩な対抗による美術館の局地化・分散化と捉えられる。とすれば、拡張後のMoMAをはじめとする、20世紀末以降のグローバル経済下において、第三世代の分散的な対抗戦略が生み出したきわめて多彩なアートの潮流さえも包摂する大型美術館の再中心化の動きを<第四世代>と位置付けることができるのではないかと。磯崎はポンピドゥー・センターを第二世代の結末としたが、今日の状況から見れば、同時に<第四世代>のはじまりでもあったとみなす可能性もあるだろう。

## 第2章 MoMAの拡大過程

本章では、MoMAが間借りで転々としていた初めの10年を0期、現在の53丁目に建てられた初めての建物を1期、その後の主な増築を2〜5期とし、建物の拡大過程と大まかな美術館の背景を整理する。

・第0期(1929-) MoMAは現在の場所に恒久的な建物を持つまでの最初期の10年間、スペースを借りて展示会を開催してきた。1929年、著名な3人のコレクターが、ニューヨークマンハッタン5番街730番地のビルの12階を借りてMoMAは開館した。MoMAの特徴は、写真、映画、建築、デザインなど伝統的には美術の分野とみなされてこなかった分野の展示を開館当初から行ったこと、観衆に対する芸術教育に力を入れたことである。初代館長であるアルフレッド・バー・ジュニアは展示会のカタログや、展示作品のラベルによる啓蒙的な配慮によって様々な層の来館者を満足させた。32年美術館は西53丁目11番地の5階建てのタウンハウスに移転した。同年、フィリップ・ジョンソンによって企画されたMoMAの初めての建築展「モダン・

アーキテクチャー」展を通じて「インターナショナル・スタイル」<sup>(注9)</sup>と呼ばれる様式を定義し世界中に多大な影響を与えた。36年MoMAはこの53丁目の建物と、隣接するタウンハウスを取得し、フィリップ・グッドウィンとエドワード・ダレル・ストーンに、拡張された新しい敷地のための建物の設計を依頼した。

・第1期(1939-) 1939年、現在地にMoMAのための恒久的な建物が竣工した。2階と3階には当時の主要な展示スペースがあり、恒久的な内壁の無いフレキシブルな展示空間はMoMAの大きな特徴であった。そして地下にはレクチャーホールがあり映画の上映や講演会などに利用された。そして59年MoMAは次の展開のため深刻なギャラリースペース不足を証明するための「新しい」近代美術館に向けて「スペースの入札」展<sup>(注10)</sup>を開催し、寄付金を募集した。

・第2期(1964-) 1964年、開館35年を記念して美術館は再び拡張した。フィリップ・ジョンソンによるこの拡張では、新しく53丁目東側にイーストウィング、54丁目彫刻庭園の東側にガーデンウィングが建てられ、庭園が3分の1拡張し、既存のエントランスロビーの改修が行われた。設立当初はコレクションを持たず全て企画展で構成されていたが次第にコレクションが充実し重要な意味を持つようになったため、各部門の主要な作品を展示するスペースがつけられた。68年54丁目側に隣接する旧ホイットニー美術館の建物がMoMAの所有となったことで更なる美術館拡張の話題が盛り上がり、約10年後シーザー・ペリが増築の設計者に抜擢された。

・第3期(1984-) 1980年から84年にかけてMoMAは大規模な改修と拡張を行った。シーザー・ペリの設計で、新しく6階建てのウィングと52階建てのタワーが建設された。展示スペースが倍増し、上下階をつなぐアトリウム、新たな商業機能、シアターなどがつくられた。52階建てのタワーはこの事業の資金を調達するためMoMAが開発業者に空中権を売却し、その開発業者が住宅用のタワーを計画したことによるものである。90年代に入るとMoMAの内外で、新しい世紀に向けた今後の方針について多くの議論が交わされた。現代美術の収集をやめ、20世紀のモダンアートの神殿になるべきなどという意見もあったが、MoMAは次の世紀を通して現代美術と近代美術への関心を追求し続けることを決定した。96年、次の拡張に向けてMoMAは隣接するドーセット・ホテルといくつかの小規模物件の取得を開始した。97年には10人の建築家によるコンペ<sup>(注10)</sup>によって設計者は谷口吉生に決定し、2000年に着工した。

・第4期(2004-) 2004年にオープンした谷口の増築によりMoMAは西側に大きく拡張した。取得した敷地を生かしてつくられた大きなエントランスロビーによって、53丁目通りと54丁目通りが自由に通り抜けられるようになった。展示室は高さ約33メートルのアトリウムを中心に配置されており、2階には約7メートルの天井を持つMoMA初の現代美術展示室が設けられた。14年MoMAは更なる拡張のため、批判の声もあったなか隣接するアメリカ民族芸術博物館を取り壊した。

・第5期(2019-) 2019年にオープンしたディラー・スコフィディオ+レンフロとゲンスラーによる最新の展開では、主に西側の拡張と東側の改修がなされた。MoMAの新しい西側部分はほとんど展示室に充てられ、様々な高さの展示室が垂直に連なることを特徴とする。1階のミュージアムショップは一段低くなり2層吹き抜けの新しいスペースとなる。また彫刻庭園を見渡せるラウンジが1階と2

階に新設されるなどの変更がなされた。

### 第3章 各期のリニューアルオープン時の展示会の分析

各期のリニューアルオープン時に開催された展示会の内容に注目し、MoMAの扱うアートとその展示方法の変容を分析する。

・第1期(1939-) 新しい美術館の最初の展示会として開催された「現代の芸術:10周年記念展」<sup>(注11)</sup>は、MoMAのコレクションから絵画、彫刻、版画だけでなく、建築、家具、写真、映画といった美術館が扱う様々な種類の芸術と、それらを展示する様々な方法について紹介することが目的とされた。映画を芸術のひとつとして収集、保存、紹介している美術館は世界でも他になかった。部門ごとにエリアが分けられた展示室は何かしらの意味を持って連続しているが、綿密にルートを定められているわけではなかった。

・第2期(1964-) 開館を記念し、6つの部門別常設展と3つの企画展からなる「変化する世界の芸術:1884-1964」<sup>(注12)</sup>が開催された。またそのほかにも2つの企画展が同日から開催された。企画展は全て部門の枠に準じたものだった。部門のなかで大部分を占める絵画・彫刻部門の展示は明確に展示順路が決められており、それを一巡することでモダンアートの歴史が概観できるようになっていた。

・第3期(1984-) 開館に伴い、5つの部門別常設展と3つの企画展が開催された。記念展として開催された「最近の絵画と彫刻の国際的調査」展<sup>(注13)</sup>は17カ国165人のアーティストによる1975年以降の作品195点からなり、若い世代のアーティストによる作品を評価することで、最近の芸術制作の質の高さと並外れた活力を明らかにしている。1階のガーデンホールには身長を超える大きさの作品も展示されており、この展示会は4期以降に確立される現代アート展示の前身とみることもできる。

・第4期(2004-) 開館に伴い、6つの部門別常設展と新しく現代美術常設展、そして2つの企画展が開催された。MoMAで初めての2層分の高さを持つ展示室で開催された常設展「現代:最初の展示」<sup>(注14)</sup>展は、主に1990年以降に製作された作品が展示され、今まで展示できなかった大型の作品なども公開された。2つの企画展「谷口吉生:9つの美術館」<sup>(注15)</sup>展、「マーク・ディオン-救出考古学」<sup>(注16)</sup>展を含め、この3つの展示会はどれも部門の垣根を超えてテーマに沿ったあらゆるジャンルの作品が混在して展示されたことが特徴といえる。

・第5期(2019-) 開館に伴い、時代ごと3つのコレクション展と10の企画展が開催された。増築によって企画展のための面積が大幅に増大した。コレクション展は①1880年代-1940年代、②1940年代-1970年代、③1970年代-現代の3つの時代に分かれており、それぞれが5階、4階、2階(3階吹き抜け)に展示されている。各時代の展示室は作品同士を結びつける様々な視点のテーマによって20前後の部屋に分かれており、絵画や彫刻といった部門は関係なく展示された。10の企画展はその内容によっていくつかに分類でき、新しい分野について紹介したもの、空間を使った体験型のもの、観覧者に問題提起するものなどがみられた。例えば新分野についての企画展の1つである「デヴィッド・チューダー&作曲家インサイド・エレクトロニクス社:レインフォレストV(バリエーション1)」<sup>(注17)</sup>展は、新しくできた音響に特化したスタジオギャラリーで日用品によるサウンドインスタレーションが行われた。また体験型の企画展の1つである「ヘーグ・ヤン:ハンドル」<sup>(注18)</sup>展は4層分の

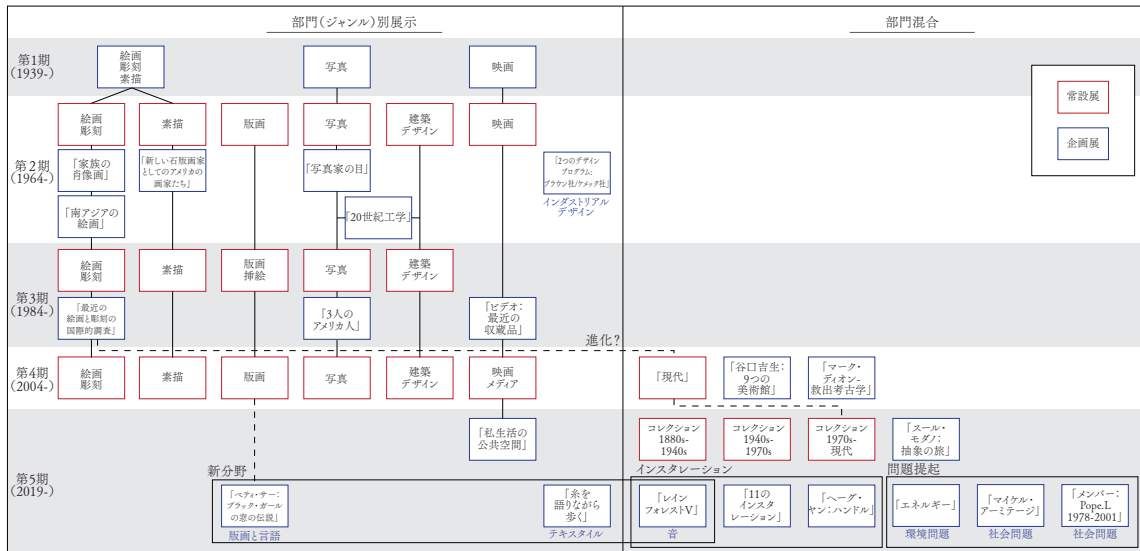


図2 MoMAの各期のリニューアルオープン時の展示会内容の分布 (筆者作成)

高さを持つ巨大なアトリウムにおいて、その空間に合わせてインスタレーションが製作された。チケットを購入せずに入ることができる1階の展示室には問題提起系の2つの展示がおかれ、高さのあるアトリウムや広さのある6階の展示室に体験型の2つの展示がおかれるといった配置に関する特徴もみられた。

以上の分析から、部門別かつ時系列順に展示されていた常設展は、4期で部門別展示の他に部門の混在した現代アート展示が加えられ、5期以降時間は大まかな3つの時代に分けられるのみで、部門は解体され、テーマごとの展示に変化したことがわかる。企画展の内容も部門の枠が徐々に解体され、空間を使った大型展示や新たなジャンルの紹介、環境・社会問題に関する展示など広がりを見せている(図2)。また大型作品のための高さのあるものや、音響に特化したものなど、展示室の種類も多様になったことがわかった。

#### 第4章 空間配列・ネットワークダイアグラムによる分析

ここではMoMAの拡大過程について、各時代の図面をもとに室の機能・配列・面積や視線のつながりなどの要素を記号的かつ経験的にダイアグラム化することで、その変更を捉えることを試みる。来場者の動きや体験に重きを置くため、ダイアグラム化の対象の室は来場者が利用する室とする。

##### 4-1 分析方法の開発

展示室、シアター、商業機能、共用部、彫刻庭園、教育機能、サービス機能の分類にそれぞれ色を与え、図面上にプロットし、隣接する(移動可能な)もの同士を点線で繋いだ(図3)。この時プロットする単位は図面通りの室ではなく、ネットワークの観点からみた《node》(節)とする。例えば図のAは図面的にみれば大きな1室だが、ネットワークの観点からみると中央部にチケットを確認する《セキュリティライン》があり、また東側のスペースは複数のソファが置かれラウンジとして使われているため、3つのnodeがあると捉えることができる。また外部からの出入り口は黒い三角で、エレベーターや階段といった上下階をつなぐ昇降装置は青の三角で表す。

これをもとに、nodeの接続関係を明瞭にし、面積や視線のつながりなどの経験的情報も合わせてダイアグラム化(図4)する。それにより、かたちや寸法などの情報は失われてしまうが、図面からは見えにくかった空間の使われ方を、他期のそれと比較することが

できる。ダイアグラム化の方法は以下の通りである。

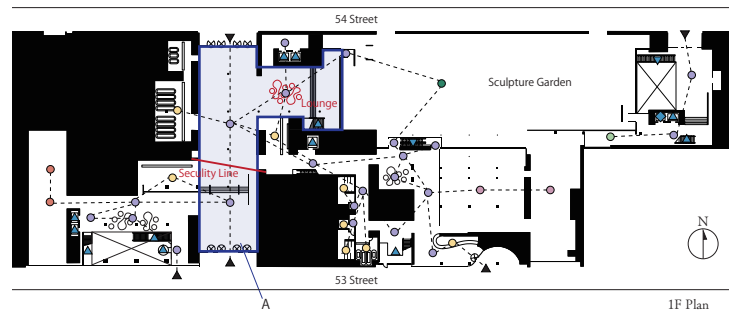


図3 nodeのプロットとnode同士のネットワーク 例:5期(2019年)1F (筆者作成)

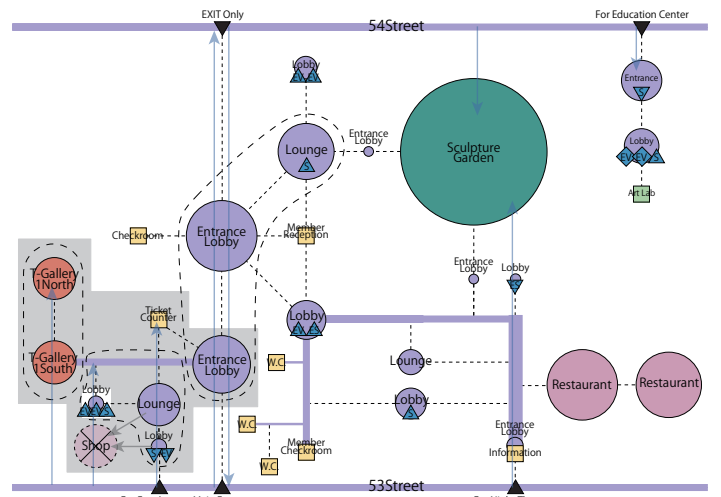


図4 nodeの空間配列と人・視線のネットワークダイアグラム 例:5期(2019年)1F (筆者作成)

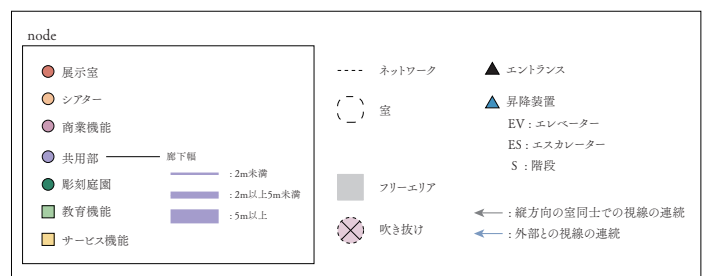


図3 図4のキャプション

- node を表す円に面積情報と node の名称を反映させる。この時変更の要点を捉えるうえでその面積については重要ではないと考えられるサービス機能と教育機能は一律の大きさの四角で表す。室として存在せず立ち入ることのできないチケットカウンターなどは設置されている node の上に表記する。また共用部のうち留まる理由の無い node を廊下として扱い線で表す。留まる理由は①昇降装置の乗降口をもつ node ②エントランスロビー③ソファや机などの配置されたラウンジとする。廊下の幅は①2m 未満②2m 以上5m 未満③5m 以上の3段階に分けて線の太さを変える。
- 吹き抜けによって空間的つながりを持つ下のフロアの node を、色の透明度を上げ点線の枠で囲った円で配置し、縦方向に視線のつながりを持つ node 同士を灰色の矢印でつなぐ。また透明な外壁によって都市と視覚的なつながりを持つ node に青い矢印を表記する。障害物が無く奥の node まで見通せる場合は矢印を手前の node に貫通させて表す。
- 本来1つの室に属する node のまとまりを点線で囲う。
- チケットを購入せずに入れるエリア《フリーエリア》を灰色の背景で囲う。
- 外部である彫刻庭園や周辺道路についても node や廊下として扱い、同様に表記する。

これらの要素の配置について本来の1室内での配置関係や、廊下の軸性は保存することとする。

#### 4-2 ダイアグラムによる分析

本節では、作成したダイアグラムを4つの視点から抜き出し分析する。

(1)エントランス→チケット売り場→展示室 各期のエントランス→チケット売り場→展示室のつながりを抜き出すことで、来場者の入館直後の主な動きがどう変更されてきたか分析する(図5)。この時展示室は、エントランスからのルートで一番手前にある展示室と、2階以降の展示室に繋がる昇降装置を有するロビーと考える。

まずエントランスロビーに注目すると1期から4期までは拡大を続けているが、5期になると縮小していることがわかる。次にエントランスから入場(フリーエリアをぬける)までを表した赤線とチケット売り場の位置に着目すると、4期まではチケット売り場が赤線上にあるのに対し5期ではそれがずらされている。さらに入場してから展示室までのルートを表した青線を見ると、4期までが枝状に分かれているのに対し、5期では枝状に分かれた先で回遊性が生み出されている。またこの展示室までのルートの選択肢を図6で表した。

(2)主な展示フロアの展示室と昇降装置 各期の主な展示室を有するフロアの、展示室とそれに関連する昇降装置を持つロビーのつながりを抜き出すことで、展示順路がどう変更されてきたか分析する(図7)。抜き出したダイアグラムのうち、歴史を語るために室番号のついた展示室のルートを赤線で、それ以外の他部門や企画展、自由に順路を選択できる展示室のルートを青線で表した。

2期から4期までは共通して、ロビーをスタート地点としたひとつつながりの赤線から所々袋小路状に赤線が伸びている。しかしそれぞれ異なる特徴もみられる。2期は赤線の途中から企画展への青線が枝分かれしているのに対し、3期では赤線のスタートと同じロビーから他部門への青線の経路をスタートさせている。4期はひとつつながりの赤線に選択肢が生まれ、さらにそれを貫くような青線も

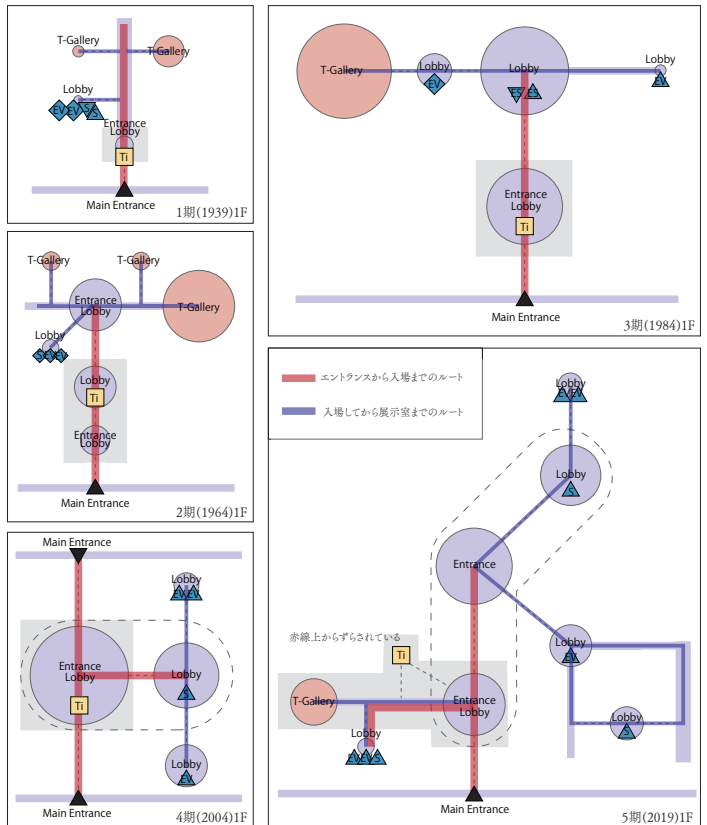


図5 MoMAの拡大過程におけるエントランス→チケット売り場→展示室の空間配列とネットワークの変容(筆者作成)

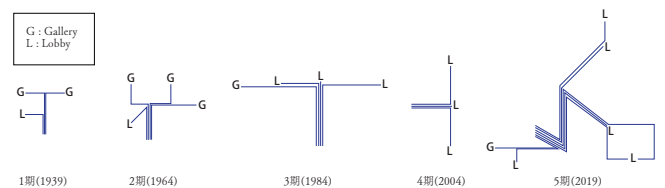


図6 展示室までのルートの選択肢(筆者作成)

現れた。また3期と4期は赤の順路の途中で上下階に繋がるロビーを1箇所所有している。そして5期はスタート地点がなく隣同士の展示室の時間的關係もないため、全て青線で表すことができる。その経路は例えば大きな環状のルートと、それから袋小路状に伸びるルート・それを貫通するルート・それに小さく環状に付随するルートによって構成されているとみることができる。

(3)主要なコアとその周辺 各期の3フロア以上を貫通する昇降装置の乗降口がある node (主要なコア)、それに隣接する node もしくは廊下、それらに關係する視線のつながり(矢印)のある node を取り出すことで、コアとその周辺がどう変更されてきたか分析する(図8)。コアが複数ある場合は、多くのフロアを貫通していることや他の node との位置關係をみて、使用頻度の高いと考えられるコアからアルファベット順に表記している。

まず主要なコアの数について、1期から3期までは1箇所、4期で2箇所、5期で4箇所と近年の増築で増えていることがわかる。

次にコア周辺を含めてみると、1期2期、3期、4期5期でそれぞれ特徴が異なることがわかる。1期2期のコアは必要最低限の面積しかもたず隣接する node はひとつなのに対し、3期のコアは周辺の node と比べても明らかに大きく、最大で5方向に経路が

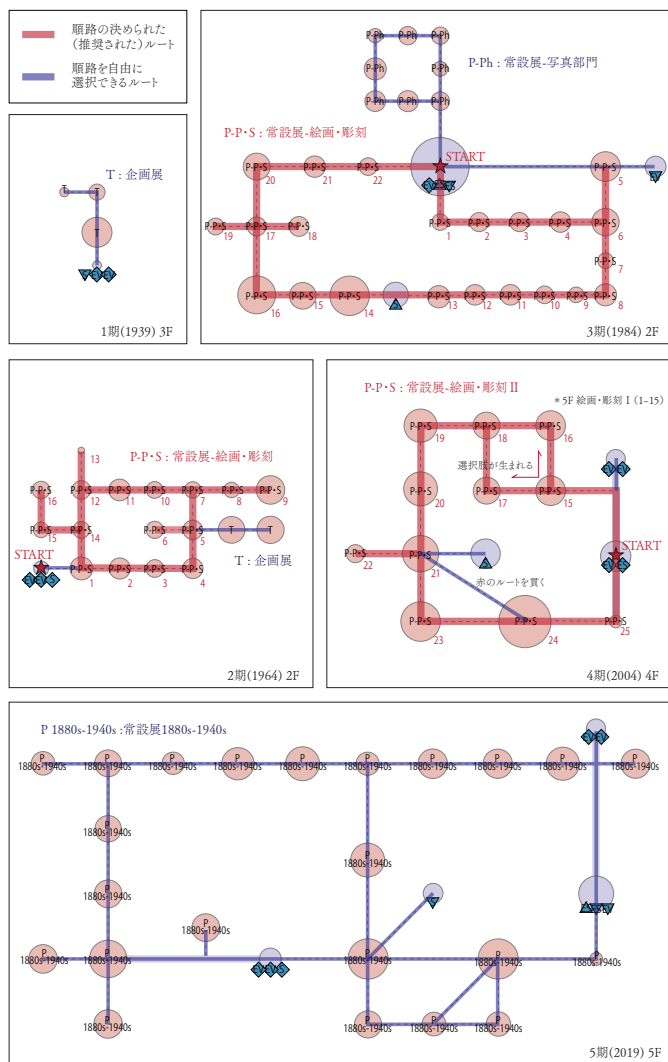


図7 MoMAの拡大過程における主な展示フロアの展示室と昇降装置の空間配列とネットワークの変容（筆者作成）

伸びている。そして4期5期は、共通するAとBのコアが3階から5階まで同じように廊下で繋がれ、その廊下からは必ず2階のアトリウムが見えるという特徴を持っている。また5期の他の2つのコアについて、コアCは1階から6階までガラス張り、53丁目通りのファサードの一部となっており、コアDはどのフロアでもメインコアと考えられるAと、L字の廊下によって接続されている。

(4)フリーエリアと都市との接続 フリーエリアと都市との接続を抜き出すことで、都市に対する美術館のひらかれ方がどう変更されてきたか分析する（図9）。

まず機能について、1期のフリーエリアはエントランスロビーのみに限られており、美術館の展示を見る意思のある人にしかひらかれていなかった。2期3期ではチェックルーム（荷物を預けるところ）などの入場する人のための機能を除き、ショップという機能によって都市にひらかれた。そして4期ではショップに加え53丁目と54丁目通りがエントランスロビーによって繋がれたことで都市の道の一部としてひらかれた。そして5期にはフリーエリアが地下にも拡大され、ショップ、展示室、ラウンジといった機能によってひらかれた。さらにそれが53丁目通りから概観できるようになり視覚的にもひらかれた。またこれまでフリーエリア内に配置されていたチェックルームがセキュリティラインを超えた先に配置される

ようになり、フリーエリア内は入場せずに利用する人のための機能に多くのスペースが使われている。

次に配列に関しては、4期まではエントランスから入場するまでの線（赤線）上からフリーエリア内のnodeへ（青線）枝分かれしていたのに対し、5期ではエントランスロビーからのびる廊下からその他のnodeへ枝分かれしている。またフリーエリアのショップなどに直接アクセスできる副次的なエントランスもつくられた。

## 第5章 MoMAの増築における<第四世代>の変更の要点

本章ではこれまでの章から、MoMAの増築における<第四世代>的、つまり大型美術館の再中心化に必要なと考えられる変更の要点を、関連する言説と照らし合わせ考察する。

### 5-1 【展示環境】展示室と共用部の大型化・多様化

本節では展示環境に関する変更の要点について考察する。

1960年代頃のアートシーンについて大坪は、近代美術はパフォーマンスや映像、メディアなどの新しい美術様式やジャンルの急速な拡大・拡散に伴い、作品のスケールの問題、観衆を巻き込んだ新しい美術鑑賞のあり方とその作品展示環境の問題があると述べている。<sup>注20</sup> 当時のこうした背景から、3期（84年）の設計を担当したシーザー・ペリは、60・70年代のアートははるかにスケールが大きくなり展示室の高さを変えたかったが、大きな段差やスロープを設けずにフロアを水平に伸ばす決定がなされ、新館でも同じ天井高を確保しなければならなくなった、と語っている。<sup>注21</sup> 必要性を感じながらも、21世紀に入るまでMoMAは2層以上の高さを持つ展示室をつくることのできなかったのである。

これを受け、第3章でみたように4期の拡張の際、初めて2層分の高さを有する現代アートのための展示室がつけられた。館長のグレン・D・ローリーは、ロバート・ゴバーの1994年頃制作の《無題》や、リチャード・セラの1992年制作の《インターセクションII》について「美術館が入手した当時は、あまりに大きく重かったので館内に展示することはできませんでした。実の所、このスケールの作品を美術館に展示できる空間を作り出すのに、谷口氏のプロジェクトが必要だったのです。」と語っている。<sup>注22</sup> さらに5期の拡張では、2層分の高さを持つ展示室のスペースが拡大し、初めての音響に特化したスタジオギャラリーもつけられた。その他にも高さ約33mのアトリウムを使ったインスタレーションや、2層分の高さを有するロビーの壁面を使った大型映像展示など、高さのある共用部を使用した大型展示も多く行われるようになった。

こうした空間をともなう第三世代のアート作品や、次々に生まれる新たな様式やジャンルの不定型化したアートを展示するための、多様な展示室もしくは共用部がつけられることが展示環境に関する<第四世代>の変更の要点であると考えられる。

### 5-2 【展示方法】自由選択制の展示順路

本節では展示方法に関する変更の要点を考察する。

MoMAは2期から4期まではひとつながりの部門別展示室を一周することで、モダンアートの歴史が一通り概観できるように計画されていた。この展示順路の状態から2つの問題意識が生まれた。まず3期（84年）の状態に対し、MoMAから発行された著書では「展示室の数は劇的に増え、以前の建物の迷路のような質感は誇張され、閉所恐怖症や方向感覚の欠如を感じずに館内を移動するのは非常に難しくなっている。」<sup>注23</sup>と拡張に伴い伸びる展示順路のルートに

よる身体的な負担が述べられている。また 20 世紀末のアートシーンについて MoMA は「20 世紀が終わりに近づくにつれ、近代美術を語るべきストーリーはひとつではなく、むしろ多くのストーリーが存在し（中略）近代美術を理解しやすく概観しながらも、こうしたさまざまな物語を明らかにする方法を見つけなければならないだろう。」と、同時多発的に多彩なアートが誕生している状況に対し、

連鎖的な展示室で歴史を語ることに問題意識を見出している。

このような 2 つの問題意識から、まず 4-2 の (2) でみたように、4 期の拡張では経路に選択枝が生まれたため、来場者の判断で順路を短縮することが可能になった。そして 5 期では、3 章でみたように部門別の展示が解体され 1 部屋ずつテーマによって展示がつけられるため、4 期までのような隣接する展示室同士の時間的関連は無く

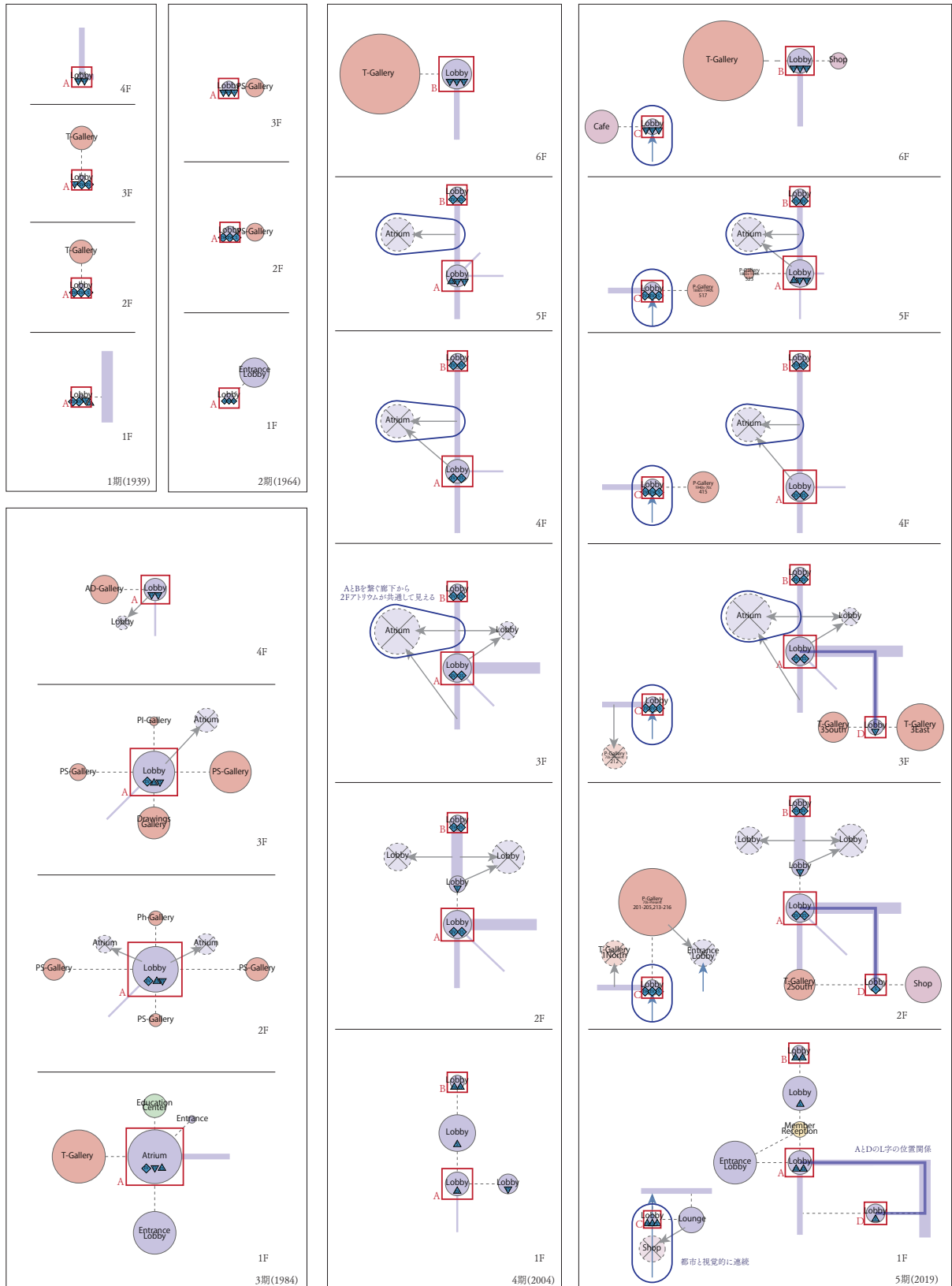


図 8 MoMA の拡大過程における主要なコアとその周辺の node の空間配列とネットワークの変遷（筆者作成）

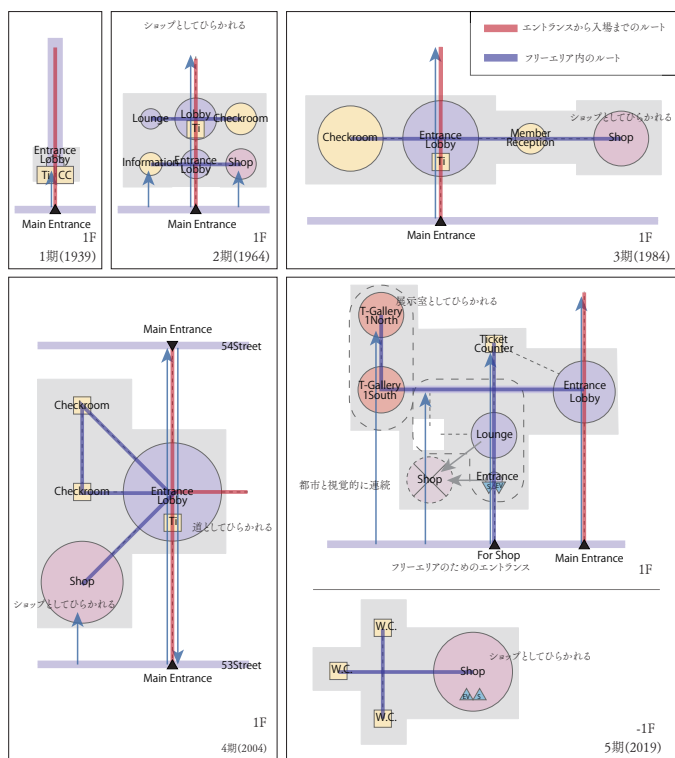


図9 MoMAの拡大過程におけるフリーエリアと都市の空間配列とネットワークの変容（筆者作成）

なり、まわる順に強制力がなくなった。さらに途中で上下階に移動する手段も増えたため、来場者はより自由にルートを選択できるようになった。これによりかつてはモダンアートの歴史を概観できるMoMA側からの啓蒙的展示だったのに対し、現在は見る人それぞれのまわり方によって異なるストーリーがつけられる展示へと変わった。これは、大型化する美術館について南條が述べた「美術館の位置づけが、美術史教育の場であるという考え方から、より知的刺激とインスピレーションに満ちた美術鑑賞の場であり、広義の美術普及活動の場という方向に移行した<sup>注25)</sup>」といった傾向とも言えるが、美術館が順路を利用し時間を空間化することによる美術史の啓蒙を断念したとも捉えられる。

こうした美術館の大型化による身体的負担の解消あるいはアートの物語の多様化・複層化に伴う歴史の啓蒙の断念を起因とする自由選択制の展示順路が展示方法に関する<第四世代>的変更の要点であると考える。

### 5-3 【交通計画】入場までの交通の制限と展示室までの経路の分散

本節では来場者の交通計画に関する変更の要点について考察する。

MoMAは年間来場者数が300万人を超えるほど、毎日大量の来場者を動員している。4-2の(1)でみたように、4期までは美術館の拡張に伴いエントランスロビーの面積が拡大し、54丁目側からもアクセス可能になるなど、美術館の入り口がひらかれる傾向がみられた。しかし5期になるとエントランスは再び53丁目側のみに限定され、ロビーの面積は減少した。そして今までエントランスから入場までの線上にあったチケット売場がずらされた。これについて設計者であるレンフロとゲンスラーは「53丁目と54丁目の間は、チケット売場とコートチェックをこの中心軸から外すことで解放されている<sup>注26)</sup>」と述べており、53丁目と54丁目の通りをつなぐ大

きな1室を見通せる視線が、チケットに並ぶ人の塊によって遮られないことを意図した計画だったと考えられる。またエントランスを53丁目側に限定し、ロビーの面積を縮小したことでロビー内の人の動きの方向性が統一された。さらに4-2の(4)でみたように、入場するルートとフリーエリアをまわるためのルートができるだけ交錯しないよう計画されていると考えられ、このような来場者の交通の制限によって、大量の来場者のスムーズな入場を可能にしていると考えられる。また5-2でみた自由選択制の展示順路は、こうした大量の人をさばくための交通計画的変更だったとも考えられる。

こうした大量の来場者をスムーズに館内へ誘導するための、入場までの交通の制限と展示室までの経路の分散が来場者の交通計画に関する<第四世代>的変更の要点であると考える。

### 5-4 【ナビゲーション】象徴的空間とコアの配置関係

本節では館内のナビゲーションに関する変更の要点を考察する。

ナビゲーションについて4期の設計者である谷口は、「水平方向の動線は、全ての階において吹き抜けの大空間を中心にしてループ状に計画されている。ギャラリーをめぐる来館者は、内側上部から差し込む自然光と、外側に展開するスカルプチャージャーデンや都市景観の眺望によって、自分の位置を常に認識することができる。」<sup>注27)</sup>と述べており、美術館の拡張に伴い館内経路が複雑化するにつれ、こうした象徴的空間（この場合アトリウムや彫刻庭園、都市景観の眺望）が来場者のナビゲーションとして重要な役割を果たすと考えられる。分析からさらに言うと、4-2の(3)で4期の2つに増えたコアが各階同じように廊下で結ばれ、その廊下から2階の巨大アトリウムが必ず見えることを示したように、人々が必ず通過するポイントである各階を貫くコアと象徴的空間の配置関係が、広い館内でも来場客が直感的に位置を把握することを可能にしているのだ。この特徴は5期でもみられる。コアAとBに加え、展示順路の途中につくられたガラスの外壁をもつコアCは53丁目通りの眺望によって、またメインコアのAと必ずL字の廊下で繋がっているコアDはコア同士の配置関係によって、直感的に方向性を捉えることができる。

こうした美術館の大型化により複雑化した館内経路の直感的把握を可能にするための、象徴的空間と主要なコアとの配置関係がナビゲーションに関する<第四世代>的変更の要点であると考える。

### 5-5 【都市との接続】アクティビティの視覚的解放

本節では都市との接続に関する変更の要点を考察する。

4-2の(4)でみたように5期のフリーエリアは、展示室やラウンジによって都市にひらかれ、さらにそれらが視覚的にも都市と連続するようになった。館長のローリーは5期が計画される前、これからのMoMAの課題について、より幅広く多くの人々がMoMAに興味を持ち、<sup>注28)</sup>歓迎、参加、共有の感覚を味わうことだと述べており、そのためにフリーエリアは重要な役割を担っていると考えられる。5期のフリーエリアでは、通りから内部の様子、特に興味を惹くショップや人々が賑わうラウンジが見えること、また第3章でみたように展示室の展示内容を来場者の思考を促し自分に関わるものとする、さらにフリーエリアのための副次的なエントランスがつけられることといった工夫がみられた。美術館内部のアクティビティを凝縮してプレ体験できる場であり、それを都市にショーウィンドウのように見せることで宣伝としての効果もある。フリーエリア以外にも、4-2の(3)でみた縦長に切り取られ上階まで見通せるコアCや、54丁



目側から彫刻庭園の柵を超えて微かに見える企画展示室など、都市にアクテビティを見せるための計画が多なされるようになった。

そしてローリーは「完全な民間美術館である MoMA のような機関は、公衆との関係、特に財政的に支援してくれる企業や個人会員との関係を非常に緊密に保たなければ、生き残ることはできないのです。」<sup>(注29)</sup>とも述べており、多くの寄付金によって成り立っている MoMA は、企業や会員をはじめとする社会に貢献し、より多くの人に美術館をひらく必要性が求められているのである。

こうしたより多くの幅広い人々を惹き付ける施設であり、MoMA を支える社会に対し貢献できる施設であるために、フリーエリアでのプレ体験をはじめ美術館でのアクテビティを視覚的に解放することが都市への接続に関する<第四世代>の変更の要点であると考えられる。

## 結章 本研究の成果と展望

### 6-1 本研究の成果

本研究では磯崎の世代論を主にした美術館の歴史のなかに MoMA を<第四世代>美術館として位置付け、その MoMA の<第四世代>的だと考える変更の要点を提示した。本研究の成果を以下に示す。

- ①磯崎の美術館建築の世代論を地政学的視点から再考したことで、拡張後の MoMA をはじめとする 20 世紀末以降のグローバル経済化において、第三世代の分散的な対抗戦略が生み出したきわめて多彩なアートの潮流さえも包摂する大型美術館の再中心化の動きを<第四世代>と位置付けた。
- ② MoMA の拡大過程を主な増築に依拠した 5 つのフェーズに分け、建物の歴史の変遷を整理した。
- ③ MoMA の各期のリニューアルオープン時の展示会について分析することで、部門別かつ時系列順に展示されていた常設展が、4 期で部門別展示の他に部門の混在した現代アート展示が加えられ、5 期以降時間は大まかな 3 つの時代に分けられるのみで、部門も解体され、テーマごとの展示に変化したことを明らかにした。企画展の内容も部門の枠が徐々に解体され、空間を使ったインスタレーション展示や新たな分野の紹介、環境・社会問題に関する展示など広がりを見せていることを解明した。また現代アートのための高さのあるものや、音響に特化したものなど、展示室の種類も多様になったことを示した。
- ④各期の空間構成について検証するため、記号的かつ経験的な空間配列・ネットワークダイアグラムを作成した。それを使用し、(1)エントランスから展示室までの順路(2)展示室での順路(3)コアの配置(4)フリーエリアと都市との接続の 4 つの視点から分析したことで、以下のことを明らかにした。
  - (1)拡大傾向にあったチケット売り場を有したエントランスロビーが、5 期ではチケット売り場が室として分けられロビーが縮小した。展示室に向かうルートを選択肢が 3 通りだった初期から 5 期で 7 通りに増えた。
  - (2)スタートと順路の決められたひとつながりの展示室に、選択肢が生まれ、さらには順路の途中で上下階への移動も可能になった。5 期になると、スタートも決められた順路もなくなり、上下階へ移動する選択肢が増やされた。
  - (3)3 フロア以上を貫通する主要なコアが 1 箇所だった初期から 5 期には 4 箇所に増え、コアの空間や配置に特徴がみられるよう

になった。

- (4)フリーエリアの拡大に伴いまずはおショップによって、4 期には道として、5 期にはギャラリーやラウンジによって都市にひらかれ、さらにそれが透明な外壁により視覚的にもひらかれた。
- ⑤これまでの分析から、大型美術館の再中心化としての<第四世代>の特徴と考えられる、増築における変更の 5 つの要点に関連する言説と照らしながら次のように提示した。
  - (1)【展示環境】空間を伴う第三世代のアートや、次々に生まれる新たな様式やジャンルの不定型化したアートを展示するための展示室と共用部の大型化・多様化
  - (2)【展示方法】美術館の大型化に伴う身体的負担の解消、あるいはアートの物語の多様化・複層化に伴う歴史の啓蒙の断念を起因とする自由選択制の展示順序
  - (3)【交通計画】大量の来場者をスムーズに館内へ誘導するための、入場までの交通の制限と展示室までの経路の分散
  - (4)【ナビゲーション】美術館の大型化により複雑化した館内経路の直感的な把握を可能にするための、象徴的空間とコアの配置関係
  - (5)【都市との接続】より多くの人々を惹き付け、かつ企業や会員を含む社会に対し貢献できる施設であるための、フリーエリアでのプレ体験をはじめとする美術館でのアクテビティの視覚的解放

### 6-2 他美術館への適用

最後に他の<第四世代>美術館の例としてテート・モダンに第 4 章のダイアグラムを適用し検証する(図 10)。【交通計画】MoMA とは異なり美術館の大部分がフリーエリアで、有料の展示室のみセキュリティラインが設けられているため、入館方法はむしろ分散的である。1 階と、その下の 0 階に合計で 4 箇所のエントランスがある。地上階から幅約 20m の巨大なスロープを下って入る 0 階のメインエントランスは、一度に大量の人を流入させることができる。増築前はこのエントランスロビーにチケット売り場があったが、MoMA と同様に今は入館する軸線からずらされている。入館してから展示室までのルートは 2 階のエントランスからの入館も含めると、その選択肢は無数に存在する。【ナビゲーション】エントランスロビーのある 0 階の大空間「タービンホール」は美術館の中央に位置し、1 階から 4 階のどのフロアとも視覚的に連続しているため、ナビゲーション機能を果たしている。建物はこのタービンホールを挟んで 2 つの棟に分けられており、それぞれが 1 箇所にまとめられた主要なエレベーターホールを有しているため、来場者は自分の位置を容易に把握することができる。【都市との接続】3 箇所からアクセス可能な 1 階にはショップやカフェ、シアター、ワークショップルームが配置されており、なかには外部から直接アクセスできるものもある。1 階は展示室がなく、また 0 階からのエスカレーターは 1 階をとばして 2 階へ繋がるなど、ある意味美術館から独立し都市に完全にひらかれていると言える。1 階の 2 つの棟をつなぐ大きなブリッジからはタービンホールが一望でき、人々を惹きつける宣伝効果も持つだろう。【展示環境】タービンホール内の企画展示 node は約 35m の高さを生かしたインスタレーション展示が企画される。またかつて発電所のタンクとして使われていた直径 30m、高さ 7m を超える空間を、ライブアートやパフォーマンスアートに利用してい

る。【展示方法】常設展は部門ごとに分けられることも、MoMAのように大まかな時代で分けられることもなく、完全にテーマ別で展示されている。テーマごとに順路は分けられ、その順路は選択可能である。

検証により、その具体的な方法は違えど MoMA の分析で得た<第四世代>の5つの要点と概ね共通することがわかった。他にも日本の国立新美術館が、美術館の片側に寄せられたショップやカフェの node を有した上階までつながる大空間がナビゲーション機能と都市との接続を果たしているなど、その他の<第四世代>美術館にも共通性が見出せそうである。

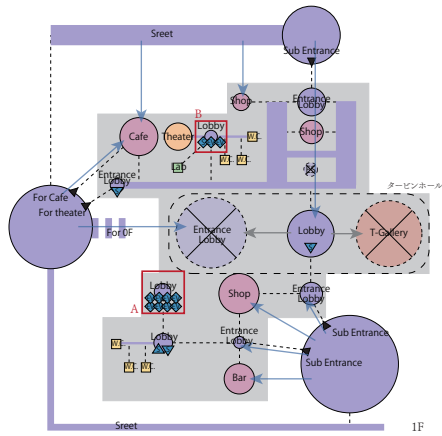


図10 テート・モダンの空間配列とネットワークダイアグラム 0F, 1F(筆者作成)

### 6-3 展望

本論文は、クラウドやビショップが指摘した民営化の進行により資本主義的・経済的価値観に支配された大型美術館を、磯崎の美術館建築の世代論を地政学的視点から再考することで、<第四世代>として位置付けた。さらに磯崎はボンビドゥー・センターを第二世代の結末としたが、今日の視点から見れば<第四世代>のはじまりであり、その建物の特徴は第二世代のそれとは明瞭に異なることを明らかにした。<第四世代>美術館の建物は、本論の検証によれば（他の多くの事例でも検証する必要があるが）、大量の観客のためのスペクタクルな空間と交通計画に重きがおかれ、世界中で均質化傾向にある可能性が高い。そこでのアクティビティは大衆迎撃的で、第二世代・第三世代に対立的に存在したアートのイデオロギーはもはや存在しない。ビショップはこの<第四世代>美術館に対抗する勢力として3つの美術館を例にあげており、それらは世界を独占する者たちのつくりだす「主流」に

従属することなく、周縁化されてきた広範囲にわたる芸術的産物を展示することで、その個別特定の歴史を表象することを試みている。抱えきれないアートを消費材的に扱う大衆化・均質化した<第四世代>が世界の中心となり拡大している今日の状況が、アートシーンにとって危機的であると自覚し、ビショップのあげたようなそれに対抗する動向に目を向ける必要がある。仮説だが、<第五世代>は<第四世代>の批判として、美術館での経験が単なる消費で終わらずに、知識やコミュニティなどとして自身自身に還元されることが重視され、それはある意味その場所固有での経験の特徴とした第三世代の延長にあるのかもしれない。

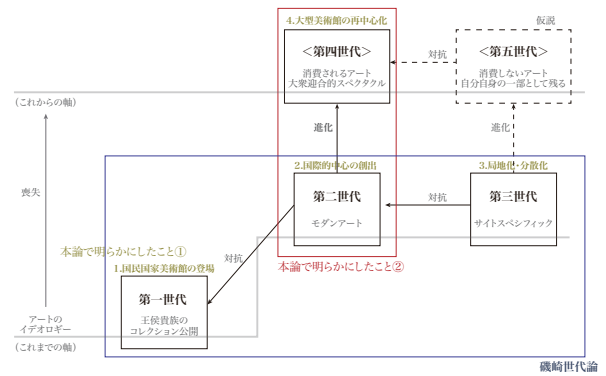


図11 美術館建築の世代論の更新による体系図（筆者作成）

- 注  
 注1) Rosalind Krauss "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum" *October*, The MIT Press, Vol.54, (Autumn, 1990), pp.3-17  
 注2) Claire Bishop, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, 2013 クレア・ビショップ『ラディカル・ミューゼオロジー—つまり、現代美術館の「現代」ってなに?』(村田大輔 訳、月曜社、2020)  
 注3) 磯崎新「(建築) —あるいはデミウルゴスの「構築」ビルディングタイプ②」『美術誌J』『GA JAPAN : environmental design』(ADA EDITA TOKYO、1993年、02号、p.18-33)  
 注4) Sophia Psarra, Jean Wineman, Ying Xu, İpek Kaynar "TRACING THE MODERN: space, narrative and exploration in the Museum of Modern Art, New York" *6th International Space Syntax Symposium*, Istanbul Technical University of Architecture, 2007  
 注5) 松島潤平、乾谷翔、村田涼、安田幸一「現代の美術館建築における室と仕上げのレイアウトによる空間の統合手法」『日本建築学会計画系論文集』、2020年1月号、(第85巻第767号)、p49-57  
 注6) 五十嵐太郎、村田麻里子「第三世代美術館のその先へ」(10+1website、2015年6月)  
 注7) 佐藤慎也「シリーズ：これからの美術館を考える(7)「第四世代の美術館」の可能性」(美術手帖 web MAGAZIN、2018年10.2)  
 注8) 「Modern Architecture : International Exhibition」Feb9-Mar23, 1932  
 注9) 「30th Anniversary Special Installation - Towards the "New" Museum」Nov18-29, 1959  
 注10) ウィール・アレ (オランダ)、ジャック・ヘルツォーク&ビエール・ド・ムーロン (スイス)、スティープン・ホール (アメリカ)、伊東豊雄 (日本)、レム・コールハース (オランダ)、ドミニク・ペロー (フランス)、谷口吉生 (日本)、バーナード・チュミ (アメリカ)、ラファエル・ヴィノリー (アメリカ)、トッド・ウィリアムズ&ペリー・ティエン (アメリカ) の10人がコンペに招かれ、ジャック・ヘルツォーク&ビエール・ド・ムーロン、バーナード・チュミ、谷口吉生が最終選考に残った。10人のアイデアによる展示会も開催された。  
 注11) MoMA の公式ホームページ「Exhibition history」参考  
 注12) 「Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition」May10-Sep30, 1939  
 注13) 「Art in a Changing World: 1884-1964」May27-, 1964  
 注14) 「An International Survey of Recent Painting and Sculpture」May17-Aug19, 1984  
 注15) 「Contemporary: Inaugural Installation」Nov20, 2004-Jul11, 2005  
 注16) 「Yoshio Taniguchi: Nine Museums」Nov20, 2004-Jan31, 2005  
 注17) 「Projects 82: Mark Dion—Rescue Archaeology, A Project for The Museum of Modern Art」Nov20, 2004-Apr18, 2005  
 注18) 「David Tudor and Composers Inside Electronics Inc. Rainforest V (variation 1)」Oct21, 2019-Jan5, 2020  
 注19) 「Haegue Yang: Handles」Oct21, 2019-Feb28, 2021  
 注20) 大坪健二『アルフレッド・パーとニューヨーク近代美術館の誕生 アメリカ 20世紀美術の研究』(三元社、2012、p.257)  
 注21) MoMA Archives Oral History: C. Pelli, MoMA Archives, 1994  
 注22) 森美術館『大型美術館はどこへ向かうのか? : サバイバルへの新たな戦略』(慶應義塾大学出版会、2008、p30)  
 注23) Satterthwaite Aldona, Stokes Rebecca, Roman Peter, MoMA, *the Museum of Modern Art : building for the future*, New York : The Museum, 1998, p.89  
 注24) 同上 (p.91)  
 注25) 注22 (p.2)  
 注26) Diller Scofidio + Renfro & Gensler "THE MUSEUM OF MODERN ART RENOVATION & EXPANSION NEW YORK, NY", Diller Scofidio + Renfro & Gensler HP  
 注27) 『新建築 2005年9月号』(新建築社、2004、p58)  
 注28) 注22 (p.103, 104)  
 注29) 注22 (p.26)