

全国美術館会議機関誌
全美フォーラム

ZENBI FORUM

全国美術館会議機関誌

全美フォーラム

ZENBI FORUM

01
F-02

展覧会の会場構成を建築家と協働することについて
東京国立近代美術館 榎田倫広

02
F-05

「MIYAKE ISSEY 展：三宅一生の仕事」
の展示デザインについて
国立新美術館 本橋弥生

03
F-09

東京都写真美術館リニューアル・オープン—裏話
東京都写真美術館 丹羽晴美

04
F-12

世界遺産登録から1年
国立西洋美術館 村上博哉

実物の感動を より豊かな感動体験へ

多言語対応・合成音声・ビーコン対応
多機能なのに、自分たちで更新・運営ができる
音声ガイドアプリ、新登場です。

MUSENAVI
音声ガイドアプリ ミューズナビ



最新導入実績：2016年10月 鳥取砂丘 砂の美術館様 「スナビ・ナビ」
その他の実績はウェブサイトにてご確認ください

岡山：岡山県倉敷市阿知 1-7-2 tel 086-426-5932
東京：東京都新宿区西新宿 4-3-12 tel 03-5302-2040
大阪：大阪府大阪市都島区片町 2-2-40 tel 06-6242-8090

PEOPLE SOFTWARE 私たちは感動価値創出企業を目指します
ピープルソフトウェア(株)

ミュージズナビ  <http://www.musenavi.jp/>
info@pscsrcv.co.jp

お問い合わせ・資料請求はお気軽に  0120-96-0228 (通話料無料)

携帯電話からは 086-426-5932 (通話料金ががかかります) 受付時間 9:00~18:00 (平日)

掲載されている会社名・商品名・サービス名は各社の商標または登録商標です。記載の製品仕様は、予告なく変更する場合がございますのであらかじめご了承ください。

展覧会の会場構成を 建築家と協働することについて

梶田倫広 Tomohiro Misuda (東京国立近代美術館)

会場構成を練ることは、学芸員にとって醍醐味の一つだ。章構成、出品作品、展示効果、動線、緊急時の避難経路、予算などを念頭に置きつつ展示空間を分節し、壁面や空間に占める作品のスケールを考慮のうえ、配列を構想する。だが、いくら精緻に計測し入念に考え抜いても、それは机上の空論である。展示作業の段になって、作品間の距離が適切ではなかったり、隣り合った作品の相性が良くなかったりして、その場で再考を迫られる。逆に狙い通りの空間ができたり、更には思わぬ相乗効果が生まれたりすることもある。会場構成を考えることは、かくも難しく、面白い。しかし、昨今、会場構成を建築家と協働する事例が散見され、メディアからもしばしば注目される。なぜ醍醐味と言えるような部分で外部協力を仰ぐのか。

建築家やデザイナーとの協働は、実は、近年にわかに始まったことではない。たとえば東京国立近代美術館の開館年である1952年から1960年までに同館で開催された展覧会を振り返ると、丹下健三、谷口吉郎、原弘、亀倉雄策、清家清、菊竹清訓、田中一光など、錚々たる建築家やデザイナーが会場構成にたびたび関わっていた。このことは「近代美術館」という新しい空間を思考するとき、建築的ないしデザイナー的知見が要請されたことを示しているだろう。(保坂健二郎「近代美術館における展示と建築」『現代の眼』543号、2002年6-7月を参照)では、いま、何のために建築家と協働するのだろうか。個人的な経験から考えてみたい。

建築家との協働によって作り上げられた空間は、学芸員が単独で構想するそれに比べ、そこに存するさまざまな人、モノのあり方に対してより細やかな配慮が行き届いているように思う。無論、私も作品以外の諸要素について気を配っているつもりだが、それでも基本的には展示空間を作品のための器と捉えてしまいがちだ。それは単に私の経験不足のせいかもしれない。あるいは良く言えば作品本位の空間であろう。一方、建築家は、作品が中心でありながら、鑑賞者の動線、キャプション、あるいは照明、柱、天井高など空間の所与の条件なども含め、展示空間における変数のひとつとして、それぞれ等しく捉えているように思う。前者が作品の配列を重視した静的な空間に陥りがちだとすれば、後者は鑑賞者の移動を前提とし、状況に応じて注意の対象が入れ替わるような動的な空間である。このことによって得られる効果のひとつに、展示空間が鑑賞者にとって作品を見る場所から、経験の空間へと転換する点を挙げたい。たとえば「高松次郎ミステリーズ」(2014年)では、トラフ建築設計事務所に加わってもらった。学芸員からのアイデアで、視線を変えるやぐらを会場内に設けることが当初から提案されていたが、議論を経て最終的に高松次郎のアトリエの大きさと同じステージを会場の中心に据え、彼の初期作品から晩年の作品までを一望できるようにした。地上レベルでは通常の作品鑑賞を行うことができる。しかしひとたびステージに登ると、あたかも彼の脳内(アトリエ)から作品を一挙に俯瞰するという別の視座によって作品と向き合うことも可能となった。

建築家との協働は、展示空間への展覧会コンセプトの反映を促進してくれる。「No Museum, No Life?—これからの美術館事典」(2015年)でも会場構成をトラフ建築設計事務所に、グラフィックデザインをneucitoraに依頼した。「事典」というコンセプトのもと、A-Zまでのキーワードごとに作品を分類、展示した本展では、学芸員、建築家、デザイナーと協議した結果、各部屋の入り口の壁の端を斜め45度に切り、あたかも事典の小口のインデックスを思わせるサインを配し、鑑賞者がどのキーワードの空間にいるのか、常に認識できる会場構成を作りあげた。ところで、このキーワード群はAに複数のキーワードがあり、一方、Qな



「No Museum, No Life?—これからの美術館事典 国立美術館コレクションによる展覧会」会場風景
撮影：阿野太一



「高松次郎ミステリーズ」展 会場風景
撮影：阿野太一

どの項目が欠落していたように、甚だ不完全なものだった。これは本展のテーマである美術館のコレクションの不完全性や、ホワイトキューブという理念的空間の仮設性を表現するため、それは白い壁から露出するベニヤ板、そのたびごとに登場する不完全なインデックス、そして壁に開けられた窓などによって空間内でも具現化された。

建築家と協働することのデメリットもあるだろう。出品作品、章構成、キャプションの大小、あるいは見込まれる来館者数など、すべてが会場構成を考える上で等しく大事な要素であるため、従来よりもずっと早く細部を決めなくてはいけない。往々にしてタイトなスケジュールである展覧会作りにおいて、決定を前倒しすること自体が学芸サイドの負担になる。また、建築家によって綿密に計算された展示計画は、学芸員にとってしばしば完璧すぎる。そのため、たとえば、現場でなんらかの不都合が生じて展示の再考をしなければなくなったとき、変更の自由度が少なくて困ることもある。

近代美術館の創成期に比べれば、私たちが展示空間で扱う作品や情報は実に多岐にわたるようになった。そのため一口に「見る」といつても、見るために適切な距離や速度の異なる事物が並列している。更に美術館を訪れる鑑賞者にとって、美術館そのものが作品を見る場所から多様な経験の場へと変わってきたことも見逃せない。そのような状況に鑑み、現在、建築家の知見が要請されているのではないだろうか。

実は、本件の原稿依頼を受け、建築家との協働作業について振り返ったとき、劇的な瞬間や強烈なエピソードなどが思い浮かばず、正直、戸惑った。しかし、そこそが良い協働作業の結果だったのではないかと思いついた。つまり建築家との協働の意義は、展覧会という複雑な生態系のなかにある作品や鑑賞者の「住環境」を整えることにある。一見すると派手な会場構成に目がいきがちだが、鑑賞の「自然」を作り上げることがそが空間の専門家である建築家の手腕なのではないかと思う。

02 「MIYAKE ISSEY展：三宅一生の仕事」の展示デザインについて

本橋弥生 *Yayoi Machizumi* (国立新美術館)

多様なアート表現を紹介することを重要な活動方針の一つとしている国立新美術館では、開館した2007年に開催した現代の建築やファッションに共通する特徴を検証した「スキンプーニング——1980年代以降の建築とファッション」を皮切りに、「カリフォルニア・デザイン1930—1965」(2013年)、「魅惑のコスチューム：バレエ・リュス」(2014年)、「MIYAKE ISSEY展：三宅一生の仕事」(2016年)など、デザインやファッション、建築などをテーマとする展覧会の企画・開催に積極的に取り組んできた。

展示デザインは専門のデザイナーが行うのが当然という海外の美術館とは異なり、限られた予算の中、日本ではそのために費用を捻出するのはなかなか難しい。だが、特にデザインやファッションなどの応用美術の分野では、作品自体が単体で完結した芸術作品とはなっていないため、それらを陳列するだけでは、展覧会の意図やその世界観を伝えることが困難なことがある。作品にまつわる事象も含めた文化全般をテーマとする展覧会が増えつつある昨今、どのような空間を創り、どのように作品を見せるのか、展示デザインは今後ますます重要になっていくのではないだろうか。

本稿では、展示デザインについてデザイナーとのコラボレーションを行った例として、「MIYAKE ISSEY展：三宅一生の仕事」について紹介したい。三宅一生氏の活動初期から現在に至る約半世紀の仕事を紹介する、初めての大展覧会となった同展では、三宅氏のもつ自由で



MIYAKE ISSEY 展：三宅一生の仕事

革新的な発想や、創作する楽しさを伝えることを目的として構成した。国立新美術館、三宅氏ならびに北村みどり氏をはじめとする三宅デザイン事務所、佐藤卓氏でプロジェクト・チームをつくり、展覧会を開催する約5年前から、毎月、隔週、毎週、毎日と会期が迫ることに3者で頻繁にミーティングを重ね、コンセプトを練り上げることから、出品作品を検討し展示デザインに至るまで徹底的に議論した。様々なアイデアを出し合った結果、構成は、天井高8メートル、面積2000㎡の企画展示室2Eの空間を、大きくセクションA、B、Cの3つに分け、全体のアート・ディレクションとセクションCを佐藤氏、セクションA、B（1970年代から80年代初頭の作品展示）については吉岡徳仁氏が担当することとし、三宅氏が手がけた何万点もの衣服の中から選りすぐりの238点（56インスタレーション）と映像5作品を展示することにした。

ここで会場の構成について記しておく、会場入ってすぐの幅6メートル、高さ8メートル、長さ52メートルの白く細長い空間としたセクションAは、三宅氏の衣服デザインの「原点」を極限まで純化し、「象徴的」に見せる空間であったと言えるだろう。1970年にニューヨークでの初コレクションで発表した《タトウ》（1970/71年春夏）を始めとする1970年代の作品12点を、1点ずつ、全角度から見ることができるよう約4メートル間隔で白い台座の上に、展示ケースに入れることなしに並べた。吉岡氏による、神聖な雰囲気すら湛えた非日常的な空間の中で、三宅氏の衣服デザインにおける重要なコンセプトである「一枚の布」や、当時まだ珍しかった「伝統と最新テクノロジーの融合」、「異分野のアーティストとのコラボレーション」など、革新的な発想が色濃く反映された作品を、吉岡氏によるカーテン素材の《グリッド・ボディ》（2016年）に着せて展示したのだ。来場者は、この異次元的な空間を、儀式のように辿ることによって、三宅氏の世界へといざなわれていく。

続くセクションBも吉岡氏のデザインによる空間構成で、「ボディ」と呼ばれる1980年代に制作されたトルソーのシリーズを紹介した。身体と衣服の関係を究極の形で突き詰め、プラスチックや藤、竹など、普段、衣服制作には用いられない素材と技法によって生み出された彫刻のような衣服は、「衣服」や「アート」という概念の境界線を揺さぶり、新たな価値観を吹き込んだ。通常、プロダクトの製造に用いられる方法から着想を得、繊維強化プラスチックを型取りするという方法で生み出された《プラスチック・ボディ》（1980年）を始め、《ラタン・ボディ》（1981年）、《ワイヤー・ボディ》（1983年）、《シリコン・ボディ》（1985年）、《ウオーターフオール・ボディ》（1984年）など5種の作品19点を、今度は透明なアクリルを素材とする吉岡氏の《グリッド・ボディ》（2016年）に着せ、大きなステージの上に、背後から蛍光灯で、直視することができないほどの強い光を当てた。時代の空気や世相を想起させるものを一切排除し、作品のエッセンスを抽出・結晶化したかのような展示は、長年、Isey Miyakeの店舗ディスプレイに携わり、三宅氏のデザインのコンセプトを熟知している吉岡氏だからこそ為し得た、美しい展示であったと言える。

一変して、天井高8メートル、1000㎡を超える大きな空間のセクションCは佐藤氏による空間構成で、三宅氏の服づくりの特徴を、「素材」「プリント」「IKKO TANAKA ISSEY MIYAKE」「A-POC」「132.5 ISSEY MIYAKE」といったテーマに分類し、その構成やプロセスを楽しく、わかりやすく紹介する内容とした。今回が初公開となったプリント・マシーンによるプリントの制作過程を展示するために、毎日決まった時間に三宅事務所の専門スタッフが出演した。また、複雑な折り構造の「132.5 ISSEY MIYAKE」は、展示に加え、体験を通して理解を促すために、二分の一サイズの服を着せつける体験コーナーを設け、来場者からは大変な好評を博した。さらに、中島信也氏や高木由利子氏、山中有氏、パスカル・ルーラン氏らによる大画面、高画質の貴重な映像を上映するなど、来場者の好奇心や創造力を掻き立てつつ、三宅氏の服の世界をそれぞれの視点を通して理解してもらえよう工夫した。その他、中村勇吾氏 (Cha Ltd.) とコーネリアスによるインスタレーションや関口光太郎氏による新聞紙とガム



MIYAKE ISSEY 展：三宅一生の仕事

テーブルでできた彫刻作品と三宅氏のAPOCCのコラボレーションなどを展示した。

三宅一生氏のものづくりの原点から現在進行形のものまで、その全貌を紹介する世界で初めての試みとなった本展は、作品だけでなく、三宅氏の哲学やコンセプト、創作の方法やプロセスなどといった概念をどのように見せるのかという展示デザインまで含めて当初から検討を重ねたからこそ成功したと言えるのではないだろうか。（自主企画展という限られた予算の中で開催した展覧会であったが、会期79日間で14万人を超える来場者があった。うち約2万人（14・1％）が外国人であり、同展をみるために来日したという声も多く聞かれた。これは、従来にはない新しい傾向であった。）実際には多くのデザイナーやアーティストたちとのコラボレーションであった同展だが、それぞれが三宅氏の創作活動に敬意を抱き、それを深く理解し、皆で検討を重ねたからこそ、各自が自らの創造性や表現を発揮しつつも、見事な調和を見せた展示空間を創出できたように思われる。今後、展示デザイナーと協働する機会が増えていくだろう。これからもデザイナーと対話を繰り返し返しながら、共に展覧会を創り上げていきたいと思う。

03 東京都写真美術館リニューアル・オープン——裏話

丹羽晴美

Harumi Niwa（東京都写真美術館）

東京都写真美術館は、約2年間の大規模改修工事を経て、2016年9月に無事、リニューアル・オープンした。改修課題の第一はエレベータ増設と空調機等の交換だった。1995年開館当時、年間入場者数20万人を目指していたのに対し、2003年から年間40万人を超える来館者に恵まれ、施設的に改修は必須の状態であった。第二は展示の可能性を拡げるべく、照明機器を演色性の高いLEDベースでハロゲンも併用できるように刷新し、3展示室のうち2つをフロ어링へ改装した。その他、改修休館中の業務は、施設面ではセキュリティの強化、ロビー、ミュージアムショップ、カフェの刷新、運営面では館英語名改称（Tokyo Metropolitan Museum of PhotographyからTokyo Photographic Art Museumへ）、新シンボルマーク考案、20周年誌編纂等、枚挙にいとまがない。なかでも3万点を超える収蔵作品と約10万冊の蔵書の引っ越し及び外部収蔵庫管理は、学芸員、司書共に体力、知力、気力を振り絞って対応した。無事、引っ越しを終えたのも束の間、収蔵庫の増床計画や、写真・映像作品の保存や継続的な再現・再生については、引き続き国内外の機関と連携をとりながら検討を重ねなければならない大きな課題である。

リニューアル・オープン展は「杉本博司ロスト・ヒューマン」を開催した。2016年秋から2017年秋にかけて、12本の総合開館20周年記念展を開催する、その皮切りでもある。当館の重点収集作家である杉本博司の領域を超えたさまざまな活動から、

写真表現のあり方を再考するという視点で、また、改修休館という機会を活かした大規模なインスタレーションを展示し、来館者の期待に答えようと、2010年頃から計画していた。2014年末には「リニューアル・オープン」で美しくなった展示室で世界の終焉をみせる」方向性が決まり、2015―16年は、まさに改修休館中であるからこそ可能な準備が進められた。

大規模インスタレーションは、2014年にパレ・ド・トーキョー（パリ）で開催した展覧会をベースにしながら、東京ヴァージョンとして新たな展示物が次々と追加された。集荷も国内外に渡り、構成アイテムは写真作品から作家の蒐集した古美術、化石、錆びたトタン、古材、古びた看板や看視椅子まで、優に1000点を超えた。展示作品も曲者だらけで、例えばニューヨークの記録的ハリケーンでつぶ濡れになったタメージド・プリントは、クリーニング後にカビ等汚染試験で安全性を確認してから、展示室へ持ち込まなければならなかったし、遺伝子や色素変化の可能性がある物を除き、ほとんどの物品を燻蒸する必要があるがあった。

来館者を安全に迎えるためにも、様々な工夫が凝らされた。錆び板トタンと古材で仕切られた一見、迷路のような「廃墟」も、一方通行の順路で進めるようレイアウトした。ひと夏かけて、作家が床の間をしつらえるように配置した作品や古美術、空き缶や人形を、その後、設営スタッフが一つ一つを固定し、死角には看視員を配置した。その結果、最終日には3500名に迫ろうという来場者だったが、事故なく無事に閉幕できた。この展覧会を案内し、看視していたスタッフは、毎日尋常ではない緊張を強いられた。リニューアル・オープンという華々しい機会に、なぜ世界の終焉、廃墟なのかという疑問や、化石からラヴドールに至る多様な展示物への質問に答えられるよう、企画と作品のコンセプト等の詳細資料を準備し、質問に備えた。館内では、国内外のさまざまな来館者の質問に、言葉を尽く

して対応している受付・看視スタッフの姿を何度も目にした。外線電話の問合せでも、展覧会内容の説明に苦慮している、という話が伝わってきた。しかしその甲斐あって、会期中、職員が対応せねばならなかった苦情がたった1件だったことは、感動に値する。

この展覧会のもう一つのトピックが、写真作品の新シリーズ〈廃墟劇場〉の世界初公開だった。建築から古典芸能まで手がける杉本の制作活動の根源である写真作品の新作を発表し、収集することは、「写真」美術館として何としても実現したい課題だった。当館が収集を開始して間もない1990年代初頭は数十万円であった杉本作品は現在、数百から数千円と高騰しており、なかなか収集できないため、この機会を活かして収集を進めたかった。展覧会準備中の2013年に制作が始まった〈廃墟劇場〉シリーズが、翌年、「世界の終焉と廃墟」というコンセプトで「ロスト・ヒューマン」展として結実し、出展、収集に至ったことで、ようやく重責の荷を降ろすことができた。展示した大型作品は、残念ながら1点が当館の収集予算1年分に相当するので、収集できなかったが、作家自身がプリントを手がけた大紙の貴重な作品を収集することができた。80―90年代制作の〈劇場〉を所蔵している当館にとって、今回、〈廃墟劇場〉をパーマネント・コレクションに加えることができたことは意義深い。

リニューアル・オープン「杉本博司 ロスト・ヒューマン」展は、東京都写真美術館開館以来、歴代1位の入館者数67040人を記録し、無事閉幕した。1000点を超える展示構成物もすべて無事返却し、学芸員を始め職員は皆一様に、胸をなで下ろした。しかし一番ほっとしたのは、お客様と最も接する機会の多い受付員、看視員だろう。その後の総合開館20周年記念展で、「東京をテーマにした写真作品の展覧会です」（東京・TOKYO展）、「国内外のさまざまな映像作品を展示しているフェスティバルです」（恵比寿映像祭）と明確に説明する姿は、実に明るく活き活きしている。



リニューアル・オープン / 総合開館 20 周年記念
「杉本博司 ロスト・ヒューマン」
(2016 年、東京都写真美術館) 会場風景
写真提供：東京都写真美術館



リニューアル・オープン / 総合開館 20 周年記念
「杉本博司 ロスト・ヒューマン」
(2016 年、東京都写真美術館) 会場風景
写真提供：東京都写真美術館

世界遺産登録から1年

村上博哉

Murakami Hiroya

(国立西洋美術館)

ル・コルビュジエの設計による国立西洋美術館（以下、西美）の本館が世界遺産に登録されてから1年が経つ。これは周知の通り、複数の大陸にわたる最初の世界遺産「ル・コルビュジエの建築作品―近代建築運動への顕著な貢献―」を構成する、7カ国17資産の一つとしての登録である。パリのル・コルビュジエ財団を中心とした登録申請の準備作業に、西美は2007年から参加したが、2009年、2011年の2度、ユネスコ世界遺産委員会で登録が見送られ、昨年3度目の審議でようやく認められるに至った。決定時には関係者の誰もが、嬉しいというよりも、まず安堵したことだろう。

登録決定後のもつとも目立った変化とえば、ツアーによる来館者の著しい増加である。旅行会社の旗を掲げた団体が館の前庭に並ぶ光景を、以前は決して目にしたことになかったが、近頃はすっかり見慣れたものとなった。そのようなツアー企画の主たる関心が、西美のコレクションや展覧会よりも、新たに世界遺産となった建物にあることは想像に難くない。しかし、美術館にとって何よりも難しいのは、美術に関心の薄い人々に足を運んでもらうことである。その難題が少なくとも当面の間は解決され、コンスタントに来館者が訪れるようになったことは喜ばしい。

特に、ル・コルビュジエ設計の本館は常設展の会場であるため、常設展の入場者が飛躍的に増加した。昨年度の入場者数を過去数年の平均値と比較すると、企画展は約60万人と平年並みだったが、常設展は例年の30万人強に対し、昨年度は倍以上の71万人という数字に達した。これは美術館として理想的な状況と言えるだろう。たとえ世界遺産の建築を見ることが目的で訪れるケースが多いとしても、実際に来館すれば「所蔵品も見応えあり」と西美のコレクションに満足する人々が少なくないことは、旅行ウェブサイトやSNSに記された数々の感想から確認できる。そのような新しい来館者によって、企画展の陰に隠れがちな常設展への支持が広まるならば、それ以上に歓迎すべきことはいない。

もつとも、世界遺産は本来、「顕著な普遍的価値」を持つ文化遺産と自然遺産を保護することを目的とした制度であって、ミシランの格付けとは趣旨が違ふ。登録に伴う来館者の増加はもちろんありがたいことだが、人類史上貴重な文化財と認められた建築を保存・管理する責任をあらためて認識するとともに、設計者ル・コルビュジエの構想をふりかえりながら公開・活用の方法を再考することにも取り組まなくてはならない。

西美では今年、小企画展「ル・コルビュジエの芸術空間―国立西洋美術館の図面からたどる思考の軌跡」（6月9日―9月24日）を開催している。ル・コルビュジエ研究者である広島大学准教授の千代章一郎氏と、当館で本館建築の調査と普及に携わってきた寺島洋子主任研究員による共同企画であり、ル・コルビュジエが本館の設計にあたって、プラン、ファサード、自然採光などの問題に試行錯誤を重ねた過程を丹念にたどった展示である。構想段階のスケッチや図面に記されたメモ、日本の文部大臣に提出された覚書（同展カタログに収録）などを読むと、ル・コルビュジエによる西美のイメージは、松方コレクションのフランス印象派を先駆として20世紀に本格的な展開を迎えた近代・現代の視覚芸術を収集・紹介する施設だったことがわかる。そもそも西美本館のプロトタイプで

ある「無限成長美術館」は、新しい美術を収蔵品に加えるにつれて建築空間が中心から外へ発展するという、現代美術館のための構想だった。文部大臣への覚書には、ほぼ同時期にル・コルビュジエが設計したインドのアーメダバード、チャンディガールの両美術館と西美が、巡回展などを通じて交流を行い、それぞれの地域において「近代の精神を集約するとともに普及する拠点」になるといふ希望が記されている。西美の本館は現在18世紀までのオールド・マスター絵画の展示に用いられているが、今後の活用にあたっては、20世紀における「近代の精神」のもっとも偉大な担い手のひとりだった設計者の言葉の意味をもう一度考えてみる必要があるだろう。

一方、現在の活況を一時的な流行に終わらせず、より多くの人々が気軽に西美へ足を運べるような機会を引き続き提供し、建築とあわせて美術作品のコレクションに目を留めてもらうことも重要である。諸般の事情により、西美はこの6月から常設展の入場料を上げることになったが（一般430円↓500円）、それと同時に、これまで有料だった毎週金曜の夜間（午後5時〜8時、夏季は9時まで）の常設展を入場無料に改めた。以前の毎月第2・第4土曜日の常設展無料と、昨年夏から始めた毎週土曜の常設展の無料夜間開館も継続しているため、誰でも無料でコレクションを見られる時間は月に約40時間となり、世界遺産登録前よりも倍増した。幸い、「毎週金・土の夜間は常設展無料」という新しい措置は、SNSなどできわめて好意的に伝えられ、館の姿勢が利用者で支持されているのを感じることができるといえる。

美術館で働く者ならば誰でも知っているように、美術館は、美術品を権力者や富裕層に専有させず一般市民に公開するという、近代の民主主義的な理念から生まれた施設である。西美のコレクションの基礎を築いた松方幸次郎も、同じ理念を「共楽美術館」の建設によって100年前の日本に実現しようとしたのだった。世界遺産登録によって、

美術にそれほど強い関心のない人々からも目を向けられるようになった今の西美は、非常に恵まれた立場にある。だが、恵まれているからこそ果たすべき務めもあるだろう。その一つが、ル・コルビュジエ建築の保存と活用という問題への誠実な取り組みである。こゝとは言うまでもない。しかし、日々の活動を通じて、I COM規約に明記されている「公衆に開かれた非営利の常設機関」という美術館・博物館の理念を多くの一般利用者に実感してもらうようにすることも、西美に与えられたもう一つの務めだと言わなければならない。