

空間とアート

展示・商い・使い継ぎ

CONTENTS

49	2	53	28
なぜ時代室の家具を外すと、見える歴史も変わるか		なぜ見る・触れる・移動する権利は、展示ごとに設計し直すのか	
50	9	54	35
なぜ同じ形のカウンターでも、座る権利は違ったか		なぜ建物の再利用は、形だけでなく所有を問うか	
51	15	55	41
なぜ棚・ケース・展示窓は、物への距離を変えるか		なぜ材料と接合の違いは、家具の寿命を変えるか	
52	22	56	48
なぜ一枚の絵のために専用室と到達の軸線を組むか		同じ作品は、置かれる場所でどう違って見えるか	

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 49

なぜ時代室の家具を外すと、見える歴史も変わるか

展示室は作品を中立に置く容器ではない。壁面の密度、家具の有無、通路と説明文によって、何が「作品」で誰の生活を語るかが変わる。

米国・ニューヨークほか、18世紀末～現在

実物・記録を見比べる

出典 11 件

▶ The Metropolitan Museum of Art, Open Access・Marmion室部材
1756年頃／絵付け1770年代頃／写真: 撮影年未確認・The Met Open
Access / Public Domain 図版情報

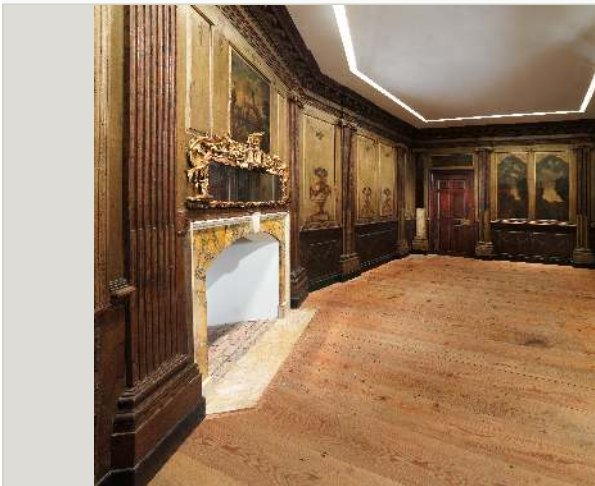
家具のない現室をまず見る

Marmion Roomの現室全景は、壁に設置された装飾、暖炉、鏡、開口、家具を置かない床を同時に写す。部材はヴァージニアのMarmion農園住宅の応接室に由来するが、写真に見える床と照明を原住宅のままと考えない。The Metは1916年にこの室の部材を取得し、1924年のAmerican Wing開設時に時代室として展示した。当初はフィラデルフィア製のロココ家具を入れた。館の説明は、ヴァージニア家具が収蔵になかったためと理由まで明記する。家具の同時代性と、原室に実際あったことは別である。現全景を1924年の再現写真と誤認しないため、キャプションに現在展示の写真であることを置く。三つのDP画像は同じ現室の別視点であり、三年代の画像ではない。[\[1\]](#)[\[7\]](#)

The Metの解説では、元の住宅の応接室は七角形で、暖炉のある大きな客間だった。現室の全景で壁が折れてつながる角を探すと、単なる一枚の「装飾パネル」ではなく人を包む室であることが分かる。一方、博物館の四角い写真枠では七つの面を同時に見渡せない。別角度の画像を用いて角を重ねることが、この室を平板な壁画へ還元しないための最初の作業となる。[\[1\]](#)[\[7\]](#)

現室の三視点を一つの部屋へ戻す

DP227958を全景として置き、DP227959とDP227960で同じ室の角度を変えて見る。全景の暖炉や鏡を基準点とし、別視点の窓・開口・壁板がどの側に続くかを対応させる。三画像の連続は現室の幾何学を読むためであり、展示が三度変化した証拠ではない。全景で床が空いて見えても、部屋が「生活していなかった」ことにはならない。家具を外した展示判断の結果が写るのであって、元住宅に家具がなかったわけではない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)



同一対象

Marmion Room 現室別視点 DP227959

Marmion室部材1756年頃／絵付け1770年代頃／写真: 撮影年未確認

同じ現室を別角度から見る。壁面、暖炉、通行用の開口、家具のない床を確認する。撮影年は個別に未確認。

The Metropolitan Museum of Art, Open Access · [The Met Open Access](#) / Public Domain · [元資料](#) [\[8\]](#)

1980年の移動と2008年の再整備

The Metの展示史によれば、1980年にMarmion RoomはAmerican Wingの拡張に伴って別ギャラリーへ移され、建築と絵付けの観察を優先して家具が外された。2008年の再整備では元のAmerican Wingへ戻り、鏡の修復が行われ、窓の一つが人の通れる開口へ変えられた。現在も家具は置かれていない。この変更は「生活を再現する部屋」から、面と塗装を近くで読む部屋への転換として考えられる。ただし実際に来館者がどこを見たかは観察調査が要る。現在の写真で通行用開口と家具のない床を確認し、1924年と1980年の状態は館の文書とリンク先の歴史画像で確認する。展示の違いを三枚の同時期写真の差へ置き換えない。[\[1\]](#)[\[7\]](#)



同一対象

Marmion Room 現室別視点 DP227960

Marmion室部材1756年頃／絵付け1770年代頃／写真: 撮影年未確認

同じ現室を別角度から見る。壁面、暖炉、通行用の開口、家具のない床を確認する。撮影年は個別に未確認。

The Metropolitan Museum of Art, Open Access · [The Met Open Access](#) / Public Domain · [元資料](#) [\[8\]](#)

1780年代以前のこの場所は、川沿いの農園住宅の一室だった。The Metは元家屋に乳製品、厨房、燻製小屋、事務所などの別棟があったこと、奴隷化された人々が暮らす住居も敷地にあったことを記す。移設された応接室の美しい壁は、その複合した労働と生活のうち富裕層が客を迎えた場所だけを選んだ断片である。展示室の全景を「農園の全景」と言い換えない。元住宅の平面や敷地図はリンク先の一次資料へ戻る。[\[1\]](#)[\[7\]](#)

絵付けの層を部材に対応させる

接写では花綱、風景、石材を模す筆致などを指し、全景のどのパネルにあるかを戻す。The Metの分析は初期の黄色い塗装の後に装飾画が重ねられたとする。原建物の建設年約1756年と絵付け年代1770年代を一つの竣工日として扱わない。絵付けの作者は匿名であり、施主と塗師を同一人物にしない。写真の茶色味も、館によれば経年の汚れやニスの変化を含む。現在の色を、描かれた当初の鮮やかさの完全な記録にはできない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)



同一対象

壁面装飾の細部 I

Marmion室部材1756年頃／絵付け1770年代頃／写真: 撮影年未確認

The Metに移設されたMarmionの木製壁面。現在の展示写真で1924年の家具配置を示さない。

The Metropolitan Museum of Art, Open Access · [CC0](#) · [元資料](#) ^[9]

49 / 05

絵付けの細部と原住宅にいた人

壁板の接写では、イオニア式柱、花や果物の装飾、風景画、金色大理石を模した塗装が読める。The Metは実際の金色大理石の暖炉と、木に大理石を模して描いた面を区別している。塗装の顔料分析では、1750年代の初期の黄系塗装の上に、1770年代頃に現在の装飾が重ねられたとされる。したがって「1756年の建物」と「1770年代の絵付け」は同時の単一デザインではない。この絵付けの作者は特定されていない。農園住宅の富を支えた奴隷化された人々の労働は、壁の写真に直接写らないが、The Metの展示史には名前と記録がある。たとえばBillyやJohn Stuartの史料は、所有者の生活だけで部屋を語らないための手がかりとなる。個人の物語を未知のまま捏造せず、記録の種類と視点を説明する。 ^[1]



同一対象

壁面装飾の細部Ⅱ

Marmion室部材1756年頃／絵付け1770年代頃／写真: 撮影年未確認

同じ移設室の別視点。柱・パネル・開口の位置を見比べる。

The Metropolitan Museum of Art, Open Access・[CC0](#)・[元資料](#) ^[10]

鏡の上部に見える彫刻には、巻き貝や植物の曲線があり、The Metは1750–75年ごろのイングランド製とする。壁の絵付けは後から重ねられ、鏡の保存修復も後代に行われた。写真の一画面に見える物でも、製作地・製作年・修復時期が一致しない。絵付けの大理石模様は木に描かれた擬似素材で、暖炉周りの実際の大理石とは違う。画面上で石に見えるものを材料として確定するには、館の材質調査が要る。 ^[1]

49 / 06

表示される生活と消える労働

1924年に置かれたフィラデルフィアのロココ家具は、来館者に居住の場を想像させたかもしれないが、Marmionの原調度ではない。家具を外すと壁の技術は近くで読める一方、そこで働いた人の姿はさらに見えにくくなる可能性がある。The Metの現行解説はBillyやJohn Stuartなどの史料を示す。展示室の鑑賞者がその解説を読んだか、労働の歴史を理解したかは観察調査が必要だ。装飾の美しさと農園の搾取を相殺する語りにせず、別の証拠として並置する。 ^[1] ^[2]

現在の空室と1787年版画の密集した壁を並べると、作品間の空白の量が強く違って見える。しかし版画は作者が見せるべき場面を構成した画像で、写真と違う縮尺や誇張を持つ。ここで読み取るのは展示の描かれ方であり、1787年のすべての来館者が同じ距離で鑑賞したという事実ではない。 ^[1] ^[2]

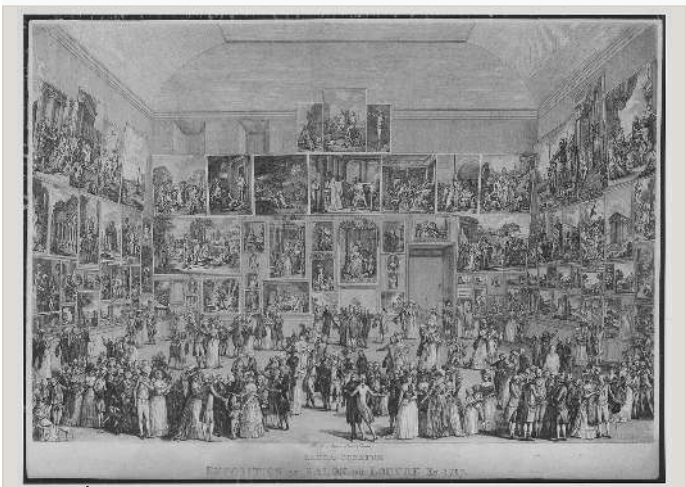
49 / 07

1787年サロン版画との異なる媒体の比較

Martiniの1787年サロンを描く版画には、上段まで絵が並ぶ壁と多くの観客が刻まれる。Marmionの現室写真は実際の展示室を撮影した画像であり、二つは同じ年代・制度・媒体ではない。ここで比較できるのは、壁を何で埋め、見る者がどれだけ近づけるように描かれ／配置されているかという表現上の差である。サロン版画から厳密な作品間距離や当日の入場者数を測れない。Marmionの全景から1924年の混み方や照明も測れない。展示は作品を

載せる背景ではなく、何を目立たせ何を退けるかを選ぶ装置だと読めるが、その社会的効果は各時代の利用記録で検証する。MoMAの1936年展示写真は出典リンクにあるが、この図版群には含まれない。公開収蔵の実景は第51章で別施設のLuce Centerを扱う。したがって本章の実物比較は時代室現況とサロン版画の異なる媒体に限る。

[1] [6]



別個体・対照

1787年のサロンを描く版画

サロン版画1787年／写真: デジタル化年未確認

P. A. Martiniによる同時代の版画。別の場所・時代の展示像で、実測写真ではない。

Pietro Antonio Martini after Johann Heinrich Ramberg; The Met Open Access · [CC0](#) · [元資料](#) ^[1] ^[1]

奴隷化された人々を抽象的な「労働力」にしないため、館が確認した個人名を史料の範囲で記す。Billyは19世紀初めにLewis家の客を応接室へ案内した可能性があると言館は述べ、John Stuartについては1835年の逃亡広告と後の財産目録を示す。彼らの行動を館の説明以上に想像して描かず、広告そのものが奴隷主の視点で書かれた資料であることも明示する。装飾の記録と人の記録の偏りを、展示室の読み方に組み込む。 ^[1] ^[6]

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

Marmionの現室全景DP227958と壁面接写を対応させ、家具を置かない床、絵付け、通行用開口を指せ。1924年家具入り、1980年家具撤去、2008年移設という年表のうち、どこを画像で、どこをThe Metの文書で確かめたか二列に分けよ。

考える手がかり：現室写真は家具なし、壁面装飾、通行用開口を示す。1924年に別産地の家具を置いたこと、1980年に外したこと、2008年に時代室をAmerican Wing内の当初位置へ戻したことは館の展示史による。2008年に家具は再設置されていない。

言える範囲

掲載したMarmion Roomの三全景と二細部は現況で、個々の撮影年は未確認。1924年の家具入り展示と1980年の家具撤去後を示す写真ではない。1787年サロンの版画は別の制度・媒体の視覚資料で、実測写真として比較しない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] The Met, Marmion Room

<https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-american-wing/period-rooms/marmion-room>

[3] Louvre, Martini, Salon of 1787

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020520504>

[5] The Met, Luce Center

<https://www.metmuseum.org/gallery-viewer/luce>

[7] The Met Collection API, object 5505 / Open Access images

<https://collectionapi.metmuseum.org/public/collection/v1/objects/5505>

[9] The Metropolitan Museum of Art, Open Access

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paneling_from_Marmion,_the_Fitzhugh_Family_House,_Tidewater,_Virginia_MET_DP210015.jpg

[11] Pietro Antonio Martini after Johann Heinrich Ramberg; The Met Open Access

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_au_Salon_du_Louvre_en_1787_MET_MM43349.jpg

[2] The Met, Period Rooms

<https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-american-wing/period-rooms>

[4] MoMA, Cubism and Abstract Art installation

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12499

[6] The Met, Martini, Exposition au Salon du Louvre en 1787

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393346>

[8] The Metropolitan Museum of Art, Open Access

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/5505>

[10] The Metropolitan Museum of Art, Open Access

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paneling_from_Marmion,_the_Fitzhugh_Family_House,_Tidewater,_Virginia_MET_DP210010.jpg

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 50

なぜ同じ形のカウンターでも、 座る権利は違ったか

Greensboroの現存するカウンター部材と、同年Tallahasseeで撮られた座り込みの歴史写真を並べる。天板や椅子は身体の場所を作るが、その席を誰が使えたかは制度と抗議の記録が決める。

米国・GreensboroとTallahassee、1960年の抗議／現存する展示部材

実物・記録を見比べる

出典 10 件



▶ RadioFan (talk) ・元店舗カウンター・1960年抗議／写真: 2010年・CC BY-SA 3.0 図版情報

Greensboroの現存カウンターを読む

Smithsonian National Museum of American Historyが展示するのは、ノースカロライナ州GreensboroのWoolworth店舗に由来するランチカウンターの一部である。三枚の図版は同じ展示物を別の角度から見た現況で、1960年の店舗全体の写真ではない。天板、固定した椅子、客が向く方向を見て、店員と客の対面関係を推測することはできる。しかし係員側の正確な作業動線、席数、店舗の入口から席までの距離は現存部材からは復元できない。展示台や説明ラベルは美術館の後設であり、元店の内装ではない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

Smithsonianの個票によると保存部分は約8フィートの長さで、黒い積層材の天板、ステンレスの縁、四つの回転椅子、足元の木の台を含む。現在の写真で四席の見える範囲を確認できるが、元店舗の全カウンターが四席だけだったわけではない。保存物の寸法と店舗全体の規模を分ける。椅子の二色の張地や金属の背もたれが見えるなら、展示ケースの照明が色を変えて見せる可能性も踏まえ、材質名は館の個票に従う。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

椅子は見えるが拒否は写らない

現物写真で注記できるのは、丸椅子の並び、足元の支持、天板、客と係員を隔てる奥行きである。だが1960年に四人がサービスを拒まれた瞬間は現況写真にない。Smithsonianの個票は店舗の隔離と抗議、展示物の来歴を示す。画像で見た「座るための形」と、文書で確認した「その席に誰が座ることを許されたか」を別欄に書くことが、本章の要点となる。物理的な利用可能性が社会的な利用権の保証ではない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)



同一対象

カウンター・別視点

元店舗カウンター・1960年抗議／写真: 2010年

同じ歴史的部材を別角度から見る。元店舗の全席や作業動線は示さない。

Eric Chan from Hollywood, United States · [CC BY 2.0](#) · [元資料](#) [\[7\]](#)

身体が届くことと利用を認められること

1960年2月1日、Greensboroの黒人学生四人がWoolworthの白人用ランチカウンターに座り、サービスを求めた。Smithsonianはこのカウンターをその座り込みの歴史に結びつける。椅子に座る寸法が身体に合うことと、人種隔離の制度下で注文を受けてもらえることは同じではない。空間の「アクセス」を段差や高さだけで判断すると、席を誰が占められるとされたかという社会的境界が消える。四人を装飾的な物語にせず、抗議とその後に広がった運動の記録を一次資料へ戻す。展示物が元店舗の一部であることも明記する。[\[2\]](#)[\[3\]](#)



同一対象

カウンターと椅子

元店舗カウンター・1960年抗議／写真: 2008年

同じ部材の椅子と天板の関係。座れる形と当時座る権利は異なった。

Mark Pellegrini・CC BY-SA 2.5・元資料 [\[8\]](#)

1960年2月1日に座った四人はEzell Blair Jr. (後のJibreel Khazan)、Franklin McCain、Joseph McNeil、David Richmondである。最初の日にサービスを拒まれ、翌日には20人を超える学生が参加した。やがて参加者と支援団体が広がり、同年7月25日にGreensboroのWoolworthカウンターは人種を問わず客へサービスするようになった。これは一日の象徴的な出来事だけではなく、数か月の継続した行動だった。写真で四席が見えることを四人だけで完結した運動の証拠にしない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

50 / 04

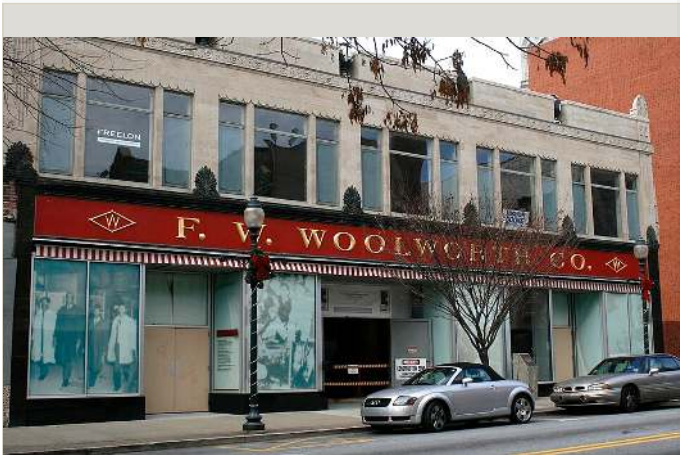
一部分を保存するという選択

博物館に運ばれたのは元店舗のカウンターの一部分である。三枚の写真の画角を合わせても、店舗全体の席数、黒人客をどこへ案内したか、店員がどう動いたかは再現できない。保存された部分は歴史を物質として示す強い証拠だが、欠けた部分も多い。展示台や説明文を元店舗の建築と誤認せず、どの部材が1960年のものか個票で確認する。現在の館内で観客が立つ場所は、昔の店内動線とは別の展示設計である。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

「座れる」と「サービスを受けられる」の間には、店員の対応、企業の規則、Jim Crowの法と慣行、他の客からの危険が挟まっていた。椅子の高さだけを測ってバリアが解消したと言えない理由はここにある。一方で、身体がどの席を占め、どの向きに居続けたかという空間的な行動も抗議の方法だった。カウンターの物性と公民権運動を切り離さず、しかし物の形を政治的な選択の唯一の原因にしない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

物が展示に移ると何が変わるか

現存部材は店舗では食事と接客のために使われたが、博物館では歴史を示す証拠として見る対象になる。ガラスやロープ、周囲の説明、来館者の位置は展示設計の選択である。写真に写る椅子は1960年の座り込みの場と連続するが、現在の博物館で「座る」ことが許されるかは別の規則である。元店舗の平面と写真を追加してはじめて、学生たちが入店からどこを通ったかを検討できる。図版の画角が違っても同じ対象であることをキャプションで示し、三枚の数を三事例と数えない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[4\]](#)



別個体・対照

旧Greensboro Woolworth店舗外観

旧Woolworth店舗・1960年抗議／写真: 2008年

2008年撮影の元店舗外観。館のカウンターがもと置かれた建物の位置を示すが、1960年の店内配置は写らない。

dbking from Washington, DC · CC BY 2.0 · [元資料](#) [\[9\]](#)



別個体・対照

1960年の別都市の座り込み

撮影: 1960年3月13日／Tallahassee, Florida

1960年3月13日、Florida州TallahasseeのWoolworthカウンターでの座り込み。Greensboroの同じ店舗や現存部材の当日写真ではない。

State Library and Archives of Florida / Florida Memory · [Public domain](#) · [元資料](#) [\[10\]](#)

店舗は1993年に閉店し、Smithsonianは企業と地域関係者との交渉を経てカウンターの一部を受け入れた。物が博物館へ移された時に、元店舗の働く場から市民権の歴史を語る展示へ役割が変わった。現況写真に映る説明パネルはその後の解釈を示すが、どの展示文がいつ付け替えられたかは撮影年ごとの館記録が要る。2008年撮影の元店舗外観を加えても、1960年の室内経路を再構成する平面図にはならない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[4\]](#)

1960年3月のTallahasseeの記録写真は別都市のWoolworthであり、Greensboroの座り込み当日を写したものでない。現存部材と歴史の使用場面を比べる対照であって、二店舗の寸法が同じことは示さない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[4\]](#)

空間の判断を抗議の歴史へ接続する

席の高さや係員側との距離を図面で測ることは設計課題になる。しかしGreensboroの事件を天板の寸法だけへ還元してはいけない。四人の行動は法律・商慣行・暴力の危険・支援の広がりを伴う。現在の現存物はその場にいた人々の証言へ入る入口であり、形だけから出来事の因果を説明する道具ではない。次に必要なのは当時の新聞、参加者の語り、店舗の写真であり、本章の掲載写真にその代役をさせない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

保存された椅子の色や形を記すだけなら一分で終わる。しかしそれが抗議の場所であると理解するには、四人の名前、拒まれた要求、参加者が増えた過程、店が方針を変えた日付を別の資料で追う必要がある。[\[2\]](#)[\[3\]](#)

50 / 07

設計図と社会的記録を別に扱う

Nevele Hotelの受付原図やSmithsonianのアクセシブル展示指針は、カウンター設計を考える次の史料となる。それらは別時代・別用途の出典資料であり、掲載したGreensboroの三写真がホテル受付の客側・係員側の動線や展示デスクの寸法を示すわけではない。高さの設計、係員の作業、客の利用権は互いに関係するが、一枚の画像から全ては答えられない。本章は物理的に座れる形と、当時その席を利用できるとされた人を分ける練習に絞る。現在の展示物を見て実際の抗議の全経過を再現することはせず、Smithsonianの個票と当時の報道・参加者の証言を追う問いを残す。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[5\]](#)[\[1\]](#)[\[4\]](#)

保存物の四席を数える練習の後、元店舗の外観を「ここにあった」と位置づける資料として読む。外観の扉からカウンターまでの距離は写真にない。座り込みを行った学生たちの選択を尊重するには、彼らの名、求めたサービス、拒絶と継続の経過を文書で付す必要がある。館の展示物を見る人が差別の構造を理解したかも、写真の撮影者の画角では測れない。展示における学びの効果は来館者調査へつなぐ。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[5\]](#)[\[1\]](#)[\[4\]](#)

Smithsonianの個票には、元カウンターの受け入れが企業と地元関係者との交渉を経たことも示される。歴史的な物の保存が、自動的な移設ではなく関係者の判断だった点を、展示史へ戻す。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[5\]](#)[\[1\]](#)[\[4\]](#)

四席の色と位置は図版に見えるが、数か月続いた抗議の参加者の規模は館の歴史記録で確かめる。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[5\]](#)[\[1\]](#)[\[4\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

Greensboroの現存カウンターと1960年Tallahasseeの別店舗の座り込み写真を分け、天板・席・人の位置を記せ。写真から「座る権利」を決められない理由を説明せよ。

考える手がかり：現存部材は天板と椅子の形、Tallahassee写真は別都市の当日の行為を示す。Greensboroでの排除と抗議はSmithsonianの個票・歴史記録に依拠し、形や別都市の写真から自動的に復元しない。

言える範囲

Greensboroの現存カウンター三視点、旧店舗の2008年外観、別都市Tallahasseeの1960年座り込み実景を掲載。Florida Memoryの写真はFlorida州立文書館の公開条件を確認。Nevele受付図と展示設計基準は転載権利未確認のため、客側／係員側の動線や寸法を視覚演習で断定しない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] Smithsonian, Accessible Exhibition Design

<https://www.sifacilities.si.edu/sites/default/files/Files/Accessibility/accessible-exhibition-design1.pdf>

[3] Smithsonian Institution, Greensboro Lunch Counter

https://www.si.edu/object/greensboro-lunch-counter%3Anmah_1160694

[5] www.si.edu

https://www.si.edu/es/object/design-registration-desk-nevele-hotel-ellenville-ny%3Aachndm_1986-65-11

[7] Eric Chan from Hollywood, United States

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greensboro_Lunch_Counter_at_American_History_Museum_\(4848853380\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greensboro_Lunch_Counter_at_American_History_Museum_(4848853380).jpg)

[9] dbking from Washington, DC

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Former_Woolworth_store_in_Greensboro_NC_\(2008\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Former_Woolworth_store_in_Greensboro_NC_(2008).jpg)

[2] Smithsonian, Greensboro lunch counter

https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_1160694

[4] Florida Memory, Tallahassee Woolworth sit-in, 13 March 1960

<https://www.floridamemory.com/items/show/26926>

[6] RadioFan (talk)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greensboro_sit-in_lunch_counter.jpg

[8] Mark Pellegrini

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greensboro_sit-in_counter.jpg

[10] State Library and Archives of Florida / Florida Memory

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sit-in_at_Woolworth%27s_lunch_counter-Tallahassee,_Florida_\(6941222253\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sit-in_at_Woolworth%27s_lunch_counter-Tallahassee,_Florida_(6941222253).jpg)

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 51

なぜ棚・ケース・ 展示窓は、物への 距離を変える か

同じ「並べる」でも、開放棚は手を伸ばす買物、ガラスケースは保存しながら見る鑑賞、窓は外を通る人への一方向の提示を作る。ヘルシンキの再使用店、Smithsonianの公開収蔵、20世紀初頭の展示窓を、別の時代・制度として比較する。

米国・ワシントンD.C.、Smithsonian Luce Foundation
Centerの公開収蔵展示

実物・記録を見比べる

出典 12 件

▶ Amy Vaughters, Smithsonian American Art Museum · 公開収蔵展
示・撮影時点/写真: 2012年・CC BY-SA 3.0 図版情報

境界を先に描く

棚、ケース、窓を比べるときは、物の数より、見る人の身体と物の間に何があるかを先に描く。棚の手前には通路があり、ガラスケースには透明な面と開閉を管理する側がある。展示窓には街路と室内の境界がある。どれも「近い」「見える」という語だけでは足りない。物に触れられるか、反射で見づらくなるか、ラベルを読むために立ち止まれるか、所有や管理が誰にあるかを分ける。Smithsonian American Art MuseumのLuce Foundation Centerの写真では、来館者の通る余白と高密度のケースが並ぶ。収蔵品に視線を近づけるための配置であっても、接触を認める表示ではない。ケース内の個別作品を写真だけから同定しない。^[4]

横断比較では、写真に見える形を「観察」、施設の公式案内に記された決まりを「運用」、想定した行動を「仮説」と印を分ける。透明な仕切りは目線を遮らなくても、鍵と管理者の位置を含む制度的な仕切りになる。^[4]

開放棚は選び取るための距離を作る

2020年にヘルシンキのReuse Centreで撮られた写真には、使い直す電気製品の棚、価格・情報の小札、左側のガラスケースが一画面に入る。棚上段のモニターと下段の機器は同じ店にあるが、手を伸ばせる高さや取り出しやすさは同じではない。開放棚は店員による施錠を常に必要としない形だが、すべての物を購入者が自由に動かせる規則の証拠にはならない。ガラスケースが同じ画面にあるため、店の中でも商品によって境界を変えていることを観察できる。これは美術館の収蔵展示ではなく再使用品の販売店で、価格、在庫、所有の変化が場の目的に入る。値札を読めない縮小写真から金額や商品の優先順位を決めない。^[5]



別個体・対照

Smithsonianの公開収蔵展示Ⅱ

公開収蔵展示・撮影時点／写真: 2012年

同じSmithsonianのセンターを別角度で撮影。ガラスケースの高さと密度を比べる。

Zack Frank, Smithsonian American Art Museum・CC BY-SA 3.0・元資料
[10]



出典を確認

再使用店の開放棚／2020年

写真: 2020年9月18日

モニターなどの開放棚と、左のガラスケース。同じ店内でも物への境界が異なる。

Yehia Eweis / Helsinki City Museum・CC BY-SA 4.0・元資料 [5]

売り場で物を選ぶ経験は、棚に置かれた品数だけでなく、分類、値札、通路、持ち帰れる大きさによって作られる。再使用店の写真に写る電気製品を特定メーカーの新品として扱わず、再利用の事実と個体の修理履歴も分ける。[\[5\]](#)

51 / 03

公開収蔵のケースは量と保護を両立させる

Luce Foundation Centerの長い通路には、ガラス越しに多くの作品を見比べるための列が続く。2012年と2023年の写真を比べる際は、階段、柱、手すりのような建築の固定要素と、入れ替わりうる作品・ラベルを区別する。ケースが反射すると人の位置によって見え方が変わるが、写真一枚は鑑賞の実測ではない。館の案内は約3000点超の公開展示、三・四階の配置、音声ガイド等を記す。この数は写真に写る点数でも全所蔵数でもない。膝の位置からラベルが読めるか、混雑時にも通行できるか、保存に必要な照度や温湿度は、実測と利用者の記録が必要である。展示ケースの物への接近と、所蔵データにアクセスできることも別の層だ。[\[4\]](#)

同じ公開収蔵でも展示の最前列と上段では視線の角度が異なる。写真の立った目線で見えたラベルを、座った姿勢や子どもの視点でも読めると一般化しない。分類の説明が無い場合、隣接の意味は保留する。[\[4\]](#)

51 / 04

展示窓は外の通行を相手にする

Bain News Serviceが1915-20年ごろ記録した「Shop window」は、National Cash Register Companyの展示窓を正面から写す。1916年モデルを伝える文字、窓枠、ガラスの反射が同時に見える。鑑賞者の入口ではなく、外を通る人の注意を止める面として設計されたことが、商標、標語、模型の並びから読める。ただし現存の店舗でも同じ窓が使われたか、何人が足を止めたかは写っていない。これは計画図ではなく、ある時点の設置写真である。Cooper Hewittが公開する1925年の店頭窓図案は別の時代・媒体の参照で、設計図と実景を取り違えず原資料を開いて比べる。[\[6\]](#) [\[3\]](#)



同一対象

Luce Centerの2012年メザニン

公開収蔵展示・撮影時点／写真: 2012年
同じSmithsonian Luce Foundation Centerを2012年に撮影。階とケースの位置を後年写真と比較する。

PierreSelim・CC BY 3.0・元資料^[11]



同一対象

Luce Centerの2023年の別視点

公開収蔵展示・撮影時点／写真: 2023年
2023年の同施設の実景。2012年写真との間に展示替えがありうるため、同日連続写真と扱わない。

APK・CC BY 4.0・元資料^[12]



出典を確認

商店の展示窓／1915-20年ごろ

撮影: 1915-20年ごろ

National Cash Register Companyの1916年モデルを窓越しに見せる。売上や通行者の反応は写らない。

Bain News Service / Library of Congress・Public domain / no known restrictions・元資料^[6]

窓越しの写真ではガラスが反射し、街路側の環境が展示物と重なる。その反射も通行者の見え方の一部だが、当時の照明や夜間の視認性をこの昼間らしい一枚から決めることはできない。印刷された案内文の細部も原画像の解像度を超えて読まない。^[6]^[3]

51 / 05

ロビーの陳列は通行と滞在を重ねる

Poster Houseのロビー写真には、ショップの陳列、椅子、入口に近い動線が同居する。通り過ぎる人と立ち止まる人が使う場所を、一枚の写真から位置関係として確かめられる。SmithsonianのLuceと違い、これは公開収蔵のケース列ではなく、到着や待機、購入の可能性を含む別施設の前室である。物の間隔や家具の置き方は比較できるが、入場料や売上、展示作品の評価を写真から推定しない。ヘルシンキの再使用店とも、同じ時期・同じ顧客・同じ価格体系の実験ではない。三つの事例の差は、棚の形の優劣ではなく、管理者が何のために人と物の距離を組んだかにある。^[8]



別個体・対照

Poster Houseのロビーとショップ

Poster Houseロビー・撮影時点／写真: 2022年

ニューヨークの別館Poster House。Cooper Hewittのショップ実景ではない。

DutchTreat・CC BY-SA 4.0・元資料^[8]

待機用の椅子を見つけても、誰がいつ使えたかは施設の規則と現場の観察を要する。ショップの物は購入可能なものと閲覧だけのものが混在しうるが、ロビーの遠景だけでは個々を区別できない。比較単位を「見える境界」に保つ。^[8]

51 / 06

建物と什器の時代を分ける

Luce Centerが入るSmithsonian American Art Museumの建物は19世紀の旧Patent Office Buildingに由来し、公開収蔵の展示装置は2006年の再開時に整えられた。柱、手すり、天窓と新しいケースは、一枚の写真に写っても同じ時代の設計とは限らない。Smithsonianの2012年と2023年の別視点は、建築の骨格と展示物の列が異なる速度で変わることを問う素材になる。ただし撮影位置が異なるため、同一ケースの展示替えを写真だけで確定しない。再使用店の棚も展示窓の枠も、建物と可動の陳列を分けて見れば、物の見え方を変える操作の所在がはっきりする。什器を入れ替えるだけで視線が変わる場合と、建物の開口から変えなければならない場合を区別する。^[4]^[7]

歴史的な建築は長く残り、展示装置や商品の並べ替えは短い周期でも起こりうる。変化の速度を分けるには、撮影年の違う図版に加えて、改修図面・展示替え記録・運営記録が必要だ。ここでは写真の同じ形をもって長期の不変と断定しない。^[4]^[7]

51 / 07

手で三つの断面を作る

開放棚、ガラスケース、展示窓の写真から、それぞれ「人 | 境界 | 物」を横一列に描く。ヘルシンキの棚では手に取れる範囲を、Luceではガラスとラベルの位置を、歴史的な窓では街路側から見える文字と模型を記す。実寸が不明なら尺度を付けず、矢印も写真で確かめられる視線だけにする。次に、写真の外にある規則を別欄に書く。購入

や返却の規則、収蔵品の出入庫、窓を見た人の反応は、画像では確かめられない。資料の著者と撮影年を並べておけば、異なる場所の写真を一施設の前後改装と誤認しない。「値打ち」が生じる過程には価格、分類、保存方針、来訪の目的が入るが、ここで視覚的に検討できるのは、物と身体の間にした境界とその見え方までである。^[5]
^[4] ^[6]

図解の下には、撮影者、場所、年代、媒体を書き添える。物理的な距離を測っていない場合はセンチメートルを描かない。通行者の視線と手の届く範囲も、人の身長や姿勢が違えば変わるため、一人の標準身体に固定しない。^[5]
^[4] ^[6]

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

開放棚、公開収蔵のガラスケース、展示窓の三図を選び、人・境界・物を一列に描け。写真が示す視線と、実測や運営資料を要する接触・購買・保存の条件を別欄に分けよ。

考える手がかり：ヘルシンキの再使用店は棚の高さと同画面のガラスケース、Luceは高密度ケースと通路、歴史的な展示窓は街路側へ向けた模型と文字を示す。規則、売上、保存環境、利用者の評価は図だけで確定しない。

言える範囲

三事例はフィンランドの再使用店、米国の美術館公開収蔵、20世紀初頭の商店展示窓で、同一施設の改装前後ではない。写真は境界・陳列・通路を示すが、商品の価格、実際の接触規則、保存環境、鑑賞や購入の効果は測れない。Cooper Hewittの1925年窓図案は出典の参照資料で、掲載した写真と同一の窓ではない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] [Cooper Hewitt Museum Shop](https://shop.cooperhewitt.org/pages/about-us)
<https://shop.cooperhewitt.org/pages/about-us>

[3] [Cooper Hewitt, Watch This Window](https://www.cooperhewitt.org/2017/10/04/cooper-hewitt-short-stories-watch-this-window/)
<https://www.cooperhewitt.org/2017/10/04/cooper-hewitt-short-stories-watch-this-window/>

[5] [Helsinki City Museum / Commons, Reuse Centre shop shelves, 2020](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reuse_Centre_(Kierr%C3%A4tyskeskus)_shop_shelves_in_Kyl%C3%A4saari,_Helsinki,_2020.jpg)
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reuse_Centre_\(Kierr%C3%A4tyskeskus\)_shop_shelves_in_Kyl%C3%A4saari,_Helsinki,_2020.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reuse_Centre_(Kierr%C3%A4tyskeskus)_shop_shelves_in_Kyl%C3%A4saari,_Helsinki,_2020.jpg)

[2] [The Met, Luce Center](https://www.metmuseum.org/gallery-viewer/luce)
<https://www.metmuseum.org/gallery-viewer/luce>

[4] [Smithsonian American Art Museum, Luce Foundation Center](https://americanart.si.edu/visit/saam/luce)
<https://americanart.si.edu/visit/saam/luce>

[6] [Library of Congress / Commons, Bain News Service “Shop window”](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shop_window_LOC_14813043207.jpg)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shop_window_LOC_14813043207.jpg

[7] Smithsonian American Art Museum, Architectural History of the former Patent Office Building

<https://americanart.si.edu/about/history/saam-architecture>

[9] Amy Vaughters, Smithsonian American Art Museum

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luce_Foundation_Center_for_American_Art_7.JPG

[11] PierreSelim

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Smithsonian_American_Art_Museum_-_Third_floor_mezzanine_-_2012-07-08.jpg

[8] Poster House lobby photograph, Commons individual file record

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poster-House-interior-01.jpg>

[10] Zack Frank, Smithsonian American Art Museum

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luce_Foundation_Center_for_American_Art_13.jpg

[12] APK

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luce_Foundation_Center_for_American_Art_-_November_2023_-_3.jpg

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 52

なぜ一枚の絵の ために専用室と 到達の軸線を組 むか

Rijksmuseumの《夜警》専用室で、絵、柱、作品前の余地、来館者の位置を同一室の实景から読む。照度・床材・サイン仕様は写真から断定しない。

オランダ・アムステルダム、Rijksmuseum 《夜警》専用室、2013年以降

実物・記録を見比べる

出典 10 件



▶ Rijksmuseum・2013年再開後の展示室／写真：2013年・CCO 図版情報

一室の内部に視線の順番がある

RijksmuseumはNight Watch GalleryをRembrandt《夜警》のために特別に設計された室と説明する。Gallery of Honourの軸線の奥に作品が置かれ、前方から近づく人はまず大きな暗い画面と額、次に絵の細部を見る。館の室内写真では高いヴォールト、柱、壁の装飾、床の色調、作品前の空間を同時に確認できる。別角度の実景では柱が視界を分け、同じ作品でも入口側と近接位置で周囲の割合が変わる。作品単体の複製画像では見えない関係だ。撮影レンズと時間によって明るさは変わるので、写真の露出を実際の照度と呼ばない。どこに立つ人が何を先に見るかは写真上の仮説である。^[1]

2013年4月4日の館内写真と同月17日の来館者がいる写真を並べると、同じ室でも人の有無により床の見え方と絵に近づく経路が変わる。前者は設置を観察する資料、後者は開館直後の一日を記録する資料である。後者の混雑を年間平均としない。二枚とも館のアーカイブで日付と撮影者が明記され、部屋の同一性を確認しやすい。長い軸線から撮られた別写真を加える場合は、同じ作品の専用室であることと撮影位置を明示し、視線の奥行きを拡張する。^[1]

柱と絵の位置を三枚で固定する

2013年4月の無人の室を基準に、柱、奥の《夜警》、作品前の空き、壁面の装飾を探す。開館後の来館者が入った写真では、人がどこに集まり作品を遮るかが加わる。2017年の写真は同じ室の後の一時点であり、同じ来館者の動きを追う連続撮影ではない。三枚の共通する建築要素と、その時だけ写る人を別色で記す。室の奥行きが画角で伸び縮みして見えることにも注意する。^{[1][2]}



同一対象

開館直後の来館者

2013年再開後の展示室／写真: 2013年

同じ専用室の2013年4月17日撮影。来館者がいる時の視界を比べる。

Rijksmuseum · [CC0](#) · [元資料](#) ^[7]



同一対象

2017年の作品前

2013年再開後の展示室／写真: 2017年

同じNight Watch Galleryの2017年実景。2013年の無人・有人写真と来館者の位置を比較する。

DagjeWeg.NL · [CC BY 2.0](#) · [元資料](#) ^[8]

無人の2013年4月4日撮影と、数日後の有人写真は近い時期でも同じ出来事の連続撮影ではない。無人像で見える床と作品前の余地に、有人像では身体が重なる。室の形が変わっていない箇所を先に固定してから、人の位置が視線をどう遮るかを検討する。2017年像を加える時も、展示の変化と単なる混雑差を同一視しない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

52 / 03

室の装飾は額縁の外側の解説となる

館は柱上の金色の女性像を一日の四つの時刻の擬人像と説明し、光と影を表現する《夜警》へ言及する室内装飾だと位置づける。フリーズにはRembrandtの生涯の出来事が記される。高い室に置かれた像や文字は、来場者の目を絵に向けながら、絵の外側に解釈を加える。天井・床・壁を無地にすれば中立になるという単純な想定はここでは通らない。装飾があることで作品に歴史的な格を与える一方、誰の歴史を室が語り、誰を外すかという展示の問いも生じる。室の装飾と絵画本体は制作時期も作者も異なることを分けておく。[\[1\]](#)[\[2\]](#)



同一対象

専用室・2013年の別角度

展示室再整備2013年／写真: 2013年4月4日

2013年4月4日に撮影された同じNight Watch Galleryの別視点。
2017年の観客写真と比較し、設営直後の室の壁と作品の位置を読む。

Rijksmuseum / René den Engelsman · [CC0](#) · [元資料](#) [\[1\]](#)[\[2\]](#)

一室の設計を読むには、2013年の写真に写る物理的な室と、今アクセスできる館の案内を混ぜない。案内は更新されうる情報である。撮影日の資料と閲覧日の資料を別の時刻として表記する。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

52 / 04

専用室という決定は館の記録にある

Rijksmuseumは《夜警》のために設計された室だと説明する。これは写真の中で絵が中心にあるという観察と対応するが、設計決定の理由そのものは館の文書に依拠する。専用室であることを、作品が常に無人で静かに見られる保証と考えない。来館者が多い時には立ち位置や視線の遮りが変わる。同館のGreat HallとGallery of Honourの説明は、絵へ進む経路を補うが、本章の写真は館全体のサイン配置を示さない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

館の説明ではGallery of Honourが《夜警》の室へ向かう主要な列をなす。追加のGalerij実景を見れば、長い通路の先へ視線が引かれることを確かめられる。ただしこれを全来館者の実歩行経路と呼ぶことはできない。入り口の案内や分岐点のサインはこの組の図版にない。写真にある軸線と運営上の案内の違いを讀者へ示す。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

52 / 05

Gallery of Honourから見る到達の軸

RijksmuseumはGallery of Honourの先にNight Watch Galleryを置き、《夜警》をそこへ据える。入口や館全体の誘導サインを写した図版ではなく、ここで確認できるのは専用室内の柱、奥の絵、作品前の余地と、来館者がどの範囲に立つかである。館の案内文はGallery of Honourからの関係を説明するが、個々の来館者が同じ経路で歩いたとは言えない。道順の図解は館の案内図をリンク先で見て補う。光量、床材の種類、サインの位置を写真から同定する演習にはしない。[\[2\]](#)[\[3\]](#)[\[1\]](#)



別個体・対照

Gallery of Honourから専用室への軸

2013年再開後の展示室／写真: 2013年

2013年撮影のGallery of Honour。専用室へ向かう軸を示す別空間の実景で、室内の照度やサイン仕様は示さない。

Dennis G. Jarvis · [CC BY-SA 2.0](#) · [元資料](#) [\[9\]](#)

52 / 06

空間の質を測らない写真の限界

写真には明暗や床壁の色が写るが、照度、紫外線、素材の施工仕様、反射率を測った資料にはならない。作品の保存と人の鑑賞を両立させる実務を検討するには照明設計書、保存条件、滞在調査が要る。この章で確かめられるのは、絵が柱と壁に対してどこにあり、人がどこへ立つかという配置の読みである。第56章では別の作品《The Princess from the Land of Porcelain》の私邸と美術館での設置差を扱う。ここでは《夜警》専用室そのものの構成を読む。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

2013年のGalerij写真は専用室そのものの写真ではなく、作品へ近づく前の別空間を写す。室内の三視点と並べると、絵が視界へ入るまでの距離の印象を比較できる。ただし床の素材や誘導サインの配置を示す近接写真ではない。案内の性能ではなく、建築的な軸を問う図版である。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

52 / 07

変化を測るには別の記録が要る

館の室写真は光を含む仕上げの関係を見せるが、光源の配置、色温度、照度の値、塗装の仕様までは語らない。朝と夕方の写真を比較しても、カメラの自動露出が違えば実際の変化を測れない。来館者がどのラベルを読んだか、どこに滞留したか、どの床面が歩きやすかったかには観察や測定が要る。別の時期の工事写真は更新の履歴を示すが、当時の全運用を再現しない。本章では、資料に記された設計の意図、写真から読める視覚的配置、利用者の実測で初めて言える効果を三段に分ける。そうすれば展示室を「いい照明」の印象で終えず、確認可能な選択の束として扱える。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

この章での案内資料は、室内に貼られたサインの写真ではなく、館が来館者へ配る地図とアプリの経路説明である。したがって「床・壁・光・サインが同一室内で設計された」と物理的な配置を捏造しない。分かるのは、館がNight Watch Galleryを目的地として名づけ、Gallery of Honourを通る順路を案内していること、そして室内実景に絵と建築装飾が同時にあることだ。展示の体験は室の内外をまたぐが、資料の種類もまたがる。床材の仕上げと照明の数値がない以上、美しさの印象は写真からの観察に限定し、保存性能やアクセシビリティの評価は後続調査へ残す。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

図版四枚を見比べ、柱の間隔や壁色を美学的印象として述べることはできるが、照度の数値や床の素材名は資料なしに記さない。作品保全と鑑賞の両立を調べるなら、照明の設計・保存管理・来館者の位置を別々に記録する。写真はその調査項目を見つける入口である。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

奥の絵が見えることと、室全体の性能を測れることは別である。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

2017年像は後年の現況として明記する。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

National Building MuseumのVisible Vaultには、同一室のケース列・引き出し・展示光を示す写真と、設計担当者の記録がある。これはRijksmuseumとは別施設の比較資料であり、《夜警》室の写真として読まない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)[\[5\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

同じNight Watch Galleryの無人・有人・後年の三視点で、柱、絵、立つ人、作品前の余白を印付けし、同一の軸線が画角と混雑でどう違って見えるか説明せよ。照度や床材は未測定に分類せよ。

考える手がかり：室の柱と絵の位置、人の滞留は写真に写る。照度、床材の仕様、サイン配置、全来館者の歩行経路は館の別記録や現地測定が要る。

言える範囲

掲載図は2013年以降のRijksmuseum《夜警》専用室を異なる角度・時点から示す。Gallery of Honourからの視線の軸も確認できるが、照度・床材・案内サインの仕様や来館者の視線順は測定していない。第56章ではWhistlerの《The Princess from the Land of Porcelain》を、私邸と美術館という異なる場所で比較する。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] [Rijksmuseum, Night Watch Gallery](https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/night-watch-gallery)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/inside-the-museum/night-watch-gallery>

[3] [Rijksmuseum, App FAQ](https://www.rijksmuseum.nl/en/app/veelgestelde-vragen)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/app/veelgestelde-vragen>

[5] [American Alliance of Museums, Entering the Vault: Making Collections Storage Visible](https://www.aam-us.org/2026/05/10/entering-the-vault-making-collections-storage-visible/)

<https://www.aam-us.org/2026/05/10/entering-the-vault-making-collections-storage-visible/>

[7] [Rijksmuseum](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bezoekers_in_de_Nachtwachtzaal_en_kele_dagen_na_de_heropening,_HA-0028230.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bezoekers_in_de_Nachtwachtzaal_en_kele_dagen_na_de_heropening,_HA-0028230.jpg

[9] [Dennis G. Jarvis](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Netherlands-4218_-_Gallery_(11715145965).jpg)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Netherlands-4218_-_Gallery_\(11715145965\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Netherlands-4218_-_Gallery_(11715145965).jpg)

[2] [Rijksmuseum, 10 things about the galleries](https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/10-things/story/great-hall-gallery-of-honour-night-watch-gallery)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/stories/10-things/story/great-hall-gallery-of-honour-night-watch-gallery>

[4] [National Building Museum, Visible Vault: Open Collections Storage](https://nbnm.org/exhibitions/visible-vault-open-collections-storage/)

<https://nbnm.org/exhibitions/visible-vault-open-collections-storage/>

[6] [Rijksmuseum](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nachtwachtzaal_HG-2.31,_HA-0028716.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nachtwachtzaal_HG-2.31,_HA-0028716.jpg

[8] [DagjeWeg.NL](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rijksmuseum_Amsterdam_(36019963286).jpg)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rijksmuseum_Amsterdam_\(36019963286\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rijksmuseum_Amsterdam_(36019963286).jpg)

[10] [Rijksmuseum / René den Engelsman](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nachtwachtzaal_HG-2.31,_HA-0028715.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nachtwachtzaal_HG-2.31,_HA-0028715.jpg

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 53

なぜ見る・触れる・移動する権利は、展示ごとに設計し直すのか

展示へのアクセスは一つの身体寸法から決まらない。GallaudetのDeafSpace原則を文書で確認し、別施設の実景では見る、触れる、移動するために何が具体的に置かれたかを分けて読む。

米国・Gallaudet大学ほか、異なる展示アクセスの事例

実物・記録を見比べる

出典 10 件



▶ GrantosGM・展示／建物の制作年未確認／写真: 2025年・CC BY-SA 4.0
図版情報

DeafSpaceは会話の身体から始まる

Gallaudet大学のDeafSpace資料は、手話で話す人が互いの表情と手の動きを視認しながら歩ける広さ、曲がり角の見通し、まぶしさを抑える光などを重視する。大学はこの考えを「Sensory Reach」「Space and Proximity」「Mobility and Proximity」「Light and Color」「Acoustics」の五領域として整理している。ここから学べるのは、通路幅を一つの数で記憶することより、会話中に身体がどの方向を向き、誰と視線がつながるかを設計条件にする方法だ。ただし大学の資料は原則の説明であり、特定の建物の実測寸法や全ての聴覚障害者の好みを示すものではない。利用者の経験は多様だ。^[1]



同一対象

Gallaudetの居住施設

展示／建物の制作年未確認／写真: 2023年

同大学がDeafSpace原則を使って建てたLiving and Learning Residence Hall 6の外観。内部の使用感は示さない。

Sdkb・CC BY-SA 4.0・元資料^[7]

Gallaudetの原則を読む際は、手話者を常に一方向へ歩く「特殊な利用者」として描かない。会話の集団の人数や歩く速度、視野、視力、身体条件はさまざま。角の見通しや反射を考えるのは、大学の当事者と設計者が生活の中で見つけた課題への応答であり、写真映えのための曲線や色の処方ではない。特定の廊下でどう使われたかを示す図面や利用者の証言が得られない段階では、原則から効果へ直結させない。原則の出所を大学のサイトとして示し、経験の代弁を避ける。^[1]

五図は別の施設の利用を写す

Gallaudetの寮外観は大学がDeafSpaceを実践した建物の存在を示すが、手話会話の見通しは写らない。同大学の博物館は別建物で、展示の壁と来館者の余白を示す。Dinosaur Quarryのランプは別施設の高低差への応答、ルーヴルの触知・点字案内は装飾を凹凸と文字で読み替える経路を、Kalibangan Museumの点字案内は文字情報の別経路を示す。五つを「同じ設計手法の完成例」として束ねない。各図が何を見せ、何が見えないかを先に書くと、障害の種類を一つの仕様へ押し込む誤りを避けられる。^{[1][2]}



別個体・対照

Gallaudet大学の博物館／別建物

展示／建物の制作年未確認／写真: 2022年

同大学National Deaf Life Museumの実景。DeafSpace設計の全原則の実装証拠ではない。

Skvader · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) ^[8]

53 / 03

展示を近づける身体は一種類ではない

Smithsonianのアクセシブルな展示設計資料は、通路、展示ケース、ラベル、操作物などを座位と立位の視点で考える図を示す。車椅子を使う人が膝を入れられるか、子どもが見られるか、低視力の人に文字と照明が届くかは、それぞれ異なる問いだ。視覚情報だけを増やしても、触ることや音で知ることが必要な人には十分ではない。一方、音の追加が感覚過敏のある人に負担になる場合もある。これらを「障害者向け」の一律な仕様へまとめず、本人に選択肢を残す。図に描かれた身体を唯一の標準人物として使わない。図は検討の起点であり、完成した現場の代用ではない。 ^[2]



別個体・対照

Dinosaur Quarryのスロープ／別施設

展示／建物の制作年未確認／写真: 2013年

別施設Quarry Exhibit Hallの傾斜路。通路の別のアクセス課題を示す。

English: NPS Photo · [Public domain](#) · [元資料](#) ^[9]

53 / 04

DeafSpaceの五項目は原則文書で読む

Gallaudet大学の現行資料はSensory Reach、Space and Proximity、Mobility and Proximity、Light and Color、Acousticsを五つのtouch pointsとして挙げる。手話の視認には互いの顔と手、周囲の危険を見られる余地が必要だと説明する。これは大学と関わる当事者たちがまとめた設計の視点であり、寮の外観写真だけから各項目の具体的な設置寸法を見つけることはできない。設計原則と個別施設の検証を二段階に分ける。 ^[1] ^[2]

53 / 05

実景は入口の手がかり、経験の証言ではない

Gallaudet大学のNational Deaf Life Museumの室内実景は展示の壁、通路、視線の開け方を観察できる。しかしこの写真の一角が大学のDeafSpace五原則を全て実装した証拠ではない。掲載したルーヴルの触知・点字案内は、触覚と文字を併設した一例であり、すべての展示物に同じ装置を付けられるという規範ではない。国立公園のQuarry Exhibit Hallのスロープは、別の地形・用途で高低差への応答を示す。三つは別の施設、年代、利用者である。並べるのは優劣をつけるためでなく、何を見せ、何を触れ、どう移動できるかが場によって違うと気づくためだ。 ^[1] ^[2] ^[3]

Smithsonianの資料は設計者に向けた指針だが、いくつかの利用者の身体を図示することで見落としていた問題を見えるようにする。図面の人物像も制度が選んだモデルであって、利用者全員の分布ではない。触れる展示を望む人、物を保護する必要、他者と同じ体験を得たいという希望が緊張することもある。解決は単に展示を低くすることではなく、複数のアクセス方法と運用の選択を検討することだ。施設側の安全や保存条件だけで当事者の選択を消さず、当事者の声を一つにまとめすぎない。 ^[1] ^[2] ^[3]

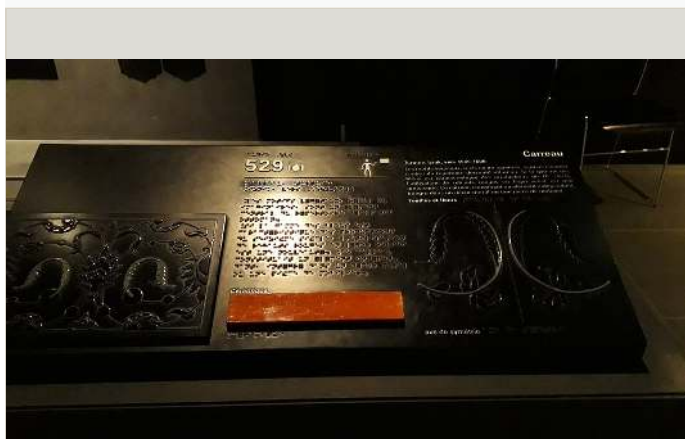
大学の施設紹介はLiving and Learning Residence Hall 6をDeafSpace原則で建てた最初の学内寮と明記する。外観写真がその実在を確認する一方、室内で何がどう機能するかはこの図版に映らない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[3\]](#)

点字案内板の写真を加えたことで、触察作品と情報の文字化が別のアクセスであることも見える。点字の文字が写ることだけで、全ての盲人が点字を読めると仮定しない。設置高さ、表面の磨耗、案内者の有無、読み手の選択肢を現地で問う。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[3\]](#)

53 / 06

触れる図と点字は、何を翻訳しているか

ルーヴルの写真では、展示解説台に凹凸のある装飾図、点字、大きな文字が並ぶ。2012年の同館の教育資料は、イスラーム美術部門に、作品の形や装飾を縮尺模型や触知図に読み替え、素材見本と点字・大きな文字を組み合わせた十のステーションが設けられたと説明する。ただしこの写真の一台だけから、十箇所の配置や一人ひとりの利用経路は分からない。凹凸図は元の作品そのものではない。何を簡略化し、どこを強調したかを問う必要がある。触れる面があっても、高さ、摩耗、案内の有無、混雑、本人の好みで使い方は変わる。Kalibangan Museumの点字板と比較すると、文字情報を増やすことと作品の形を触覚へ翻訳することが別の仕事だと分かる。両館の装置を単一の成功例へまとめず、何を伝えるための面なのかを具体的に観察する。[\[1\]](#)[\[2\]](#)



別個体・対照

ルーヴルの触知・点字案内

展示装置の制作年未確認／写真: 2019年

2019年撮影。イスラーム美術部門の展示解説盤には、凹凸のある装飾図、点字、大きな文字が同居する。写真は装置の形を示すが、実際の読み方や利用者の評価は示さない。

Sandra Soster · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) [\[10\]](#)

53 / 07

規範と現場と当事者の声を分ける

図面が基準値を満たすことと、実際に使いやすいことは同義でない。椅子の移動、展示物の入替え、混雑、照明の点灯状態、スタッフの対応によって経験は変わる。さらに「見える」「入れる」「座れる」は誰にとっても同じ意味ではない。原則を学んだら、施設を使う人への聞き取りと現場観察で問いを更新する。利用者の代わりに設計者が

幸福や安心を断定しない。本章で参照できた公開画像は実景の限られた断片であり、Gallaudetの建物固有の実測図、継続的な利用調査、感覚過敏への具体的な運用記録を持たない。したがって普遍的な推奨寸法や優劣の順位は出さない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)

外観写真のLLRH6は、大学がDeafSpace原則の実践と明記する実在の建物に結びつく。ただし写真から五領域の具体的な配置を全部発見できるわけではない。建物の外側を示す図版と、大学の設計説明を対応させるのは第一歩で、内側の視野、照明、会話の距離は現場と利用者の声で確かめる。博物館の写真には別の展示の要求があり、スロープの写真には地形の課題がある。違う利用者を「誰にでも使いやすい」という一つの成果文に吸収せず、各人が選べる経路や情報の形を複数用意できるかを問う。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)

掲載画像を一对一の「改善前後」と扱わない。Gallaudet寮の外観、同大学の別建物である博物館の室内、別施設のスロープ、ルーヴルの触知・点字案内は、違う条件で起こるアクセスを示す四つの記録である。DeafSpaceを証明するのは大学の原則文書であり、写真の一つに五原則の全てを読み込まない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)

Gallaudet大学が公開した現地見学記事では、建築学生と大学の設計担当者がSorenson CenterとLLRH6を歩き、使う身体の視点を話し合った。これは大学関係者の現場説明で、全利用者の評価調査ではない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

五つの実景を施設・年代・利用者・行為で分け、「見る」「触れる」「移動する」のうち各写真が直接示すものを一つ選べ。DeafSpace五領域については大学の一次資料にのみ依拠する点を明記せよ。

考える手がかり：ルーヴルの写真は触知図と点字を併設する解説台、Quarry写真はスロープ、Gallaudet大学博物館は別建物の展示室、寮外観は建物の存在を示す。各利用者の実感やDeafSpace実装の詳細は画像だけで証明できない。

言える範囲

Gallaudet LLRH6の内部実景・固有平面・居住者自身の利用証言が未確保。Gallaudet博物館は別建物、Dinosaur Quarry、ルーヴル、Kalibangan Museumは別施設・別地域である。五事例を同一設計の証拠として混ぜず、アクセスの異なる記録として比較する。ルーヴルの写真は撮影者Sandra SosterのCC BY-SA 4.0。古い作品の装飾を触知化した解説台であるが、利用者の行為は写らず、装置から効果は推定しない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[\[1\] Gallaudet University, DeafSpace](#)
<https://gallaudet.edu/campus-design-facilities/campus-design-and-planning/deafspace/>

[\[2\] Smithsonian, Accessible Exhibition Design](#)
<https://www.sifacilities.si.edu/sites/default/files/Files/Accessibility/accessible-exhibition-design1.pdf>

[3] Gallaudet, Living and Learning Residence Hall 6

<https://gallaudet.edu/residence-life-housing/university-residence-halls/living-and-learning-residence-hall-6/>

[5] Musée du Louvre, parcours tactile du département des Arts de l'Islam (2012-13)

<https://mini-site.louvre.fr/trimestriel/education/2012-13/pages/24-musee-du-louvre-education-2012-2013.html>

[7] Sdkb

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Living_and_Learning_Residence_Hall_Gallaudet_University.jpg

[9] English: NPS Photo

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quarry_Exhibit_Hall_-_Frontal_View_of_Ramp_\(b6bdb1e1-1689-4889-b9fd-73f9ba67d29c\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quarry_Exhibit_Hall_-_Frontal_View_of_Ramp_(b6bdb1e1-1689-4889-b9fd-73f9ba67d29c).JPG)

[4] Gallaudet University, on-site DeafSpace walkthrough and student discussion

<https://gallaudet.edu/campus-design-facilities/campus-design-and-planning/visiting-architecture-students-experience-deafspace-on-the-gallaudet-campus/>

[6] GrantosGM

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Braille_script_plate_installed_in_Kalibanga_Museum_for_the_blind_to_understand.jpg

[8] Skvader

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_Deaf_Life_Museum_interior_looking_south.jpg

[10] Sandra Soster

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museum_label_in_Braille_in_the_Louvre_Museum_\(2019_13\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museum_label_in_Braille_in_the_Louvre_Museum_(2019_13).jpg)

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 54

なぜ建物の再利用は、形だけでなく所有を問うか

ケープタウンの旧穀物サイロを削って美術館にしたZeitz MOCAAの前後を写真で見る。RongowhakaataのTe Hau ki Tūrangaは、所有と展示する権限が別の問いを生む出典資料として読む。後者の本体写真は掲載しない。

南アフリカ・ケープタウン、Zeitz MOCAA、旧サイロ1920年代／美術館2017年

実物・記録を見比べる

出典 8 件



▶ Michael Rowe・旧サイロ1920年代／美術館2017年開館／写真: 2022年・CC BY-SA 4.0 図版情報

筒の反復と空洞化を同時に見る

Heatherwick Studioは、1920年代の穀物サイロにあった多数の円筒を残し、その中心を削って吹抜けのアトリウムを作ったと説明する。建物外観では産業設備の塔と新しいガラス面が隣り合い、室内写真では円形の断面が重なって洞窟のような大空間を作る。同じ建物の外と内を並べれば、保存が「触らないこと」ではなく、どこを残しどこを取り去るかの判断だと分かる。ただし二枚の写真だけで、元の筒が何本残り、どこに新しい構造補強が加わったかを正確に数えられない。設計者の断面と工事記録が必要だ。表面の色も撮影後の調整があるため材料色の実測値として使わない。^[1]

旧サイロの筒は穀物を保管するための空間単位だった。Heatherwick Studioの設計記録で、筒の一部を削り、歩行者が通る中心のアトリウムへ変えた手順を追う。今見える湾曲面は、単なる新しい彫刻でも旧施設の手付かずの遺物でもない。旧コンクリートに新しい補強や表面処理が加わった可能性を確認するには施工図が必要で、写真の色やざらつきだけで材齢を決めない。形が残ることと、以前の機能が残ることを別の欄へ記す。^[1]

2014年の三図を工事の一時点とする

V&A Grain Siloの三枚は2014年4月の改修過程を捉える。同じ日の別角度で旧サイロの円筒群と周辺の街区を確認できるが、完全な改修前でも稼働中の産業施設でもない。開館後の外観と並べて、量塊として残る円筒と変わった開口を探す。同じ位置から撮った前後写真ではないため、一枚の柱やパネルがそのまま残ったと個別に認定しない。撮影日、施工段階、視点をキャプションに残すことが時間層の比較の条件となる。^[1]



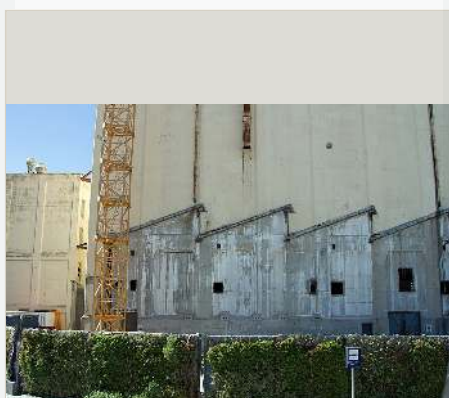
同一対象

2014年の旧サイロ外観Ⅰ

旧サイロ1920年代／改修中／写真：
2014年

2014年4月、Zeitz MOCAAへの改修過程にある旧穀物サイロ。改修前の完全な原形ではない。

HelenOnline · [CC BY-SA 3.0](#) · [元資料](#) ^[6]



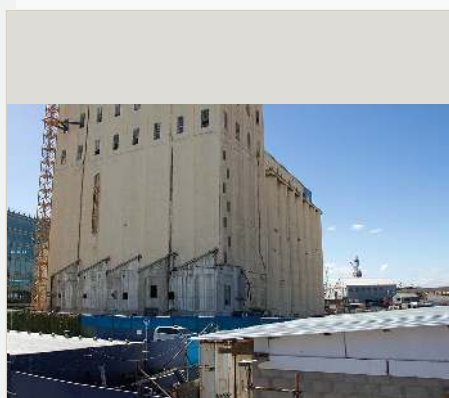
同一対象

2014年の旧サイロ外観Ⅱ

旧サイロ1920年代／改修中／写真：
2014年

同日の別視点。円筒群の反復と、後の美術館外観に残る量塊を比較する。撮影位置は改修後の写真と同一ではない。

HelenOnline · [CC BY-SA 3.0](#) · [元資料](#) ^[7]



同一対象

2014年の旧サイロ外観Ⅲ

旧サイロ1920年代／改修中／写真：
2014年

改修中の第三視点。後の内部吹抜けと比較するとき、見えていない内部の状態を想像で埋めない。

HelenOnline · [CC BY-SA 3.0](#) · [元資料](#) ^[8]

2014年の外観は、貨物を入れた時代の資料でなく改修中の姿である。旧来の円筒がどの高さまで見えるか、周囲に工事の仮設物があるかを写真ごとに記す。工事中写真を「完全な改修前」と呼ぶと、すでに切り取られた部分を元の状態と思い込む。^[1]

54 / 03

産業施設が美術館になると利用者が変わる

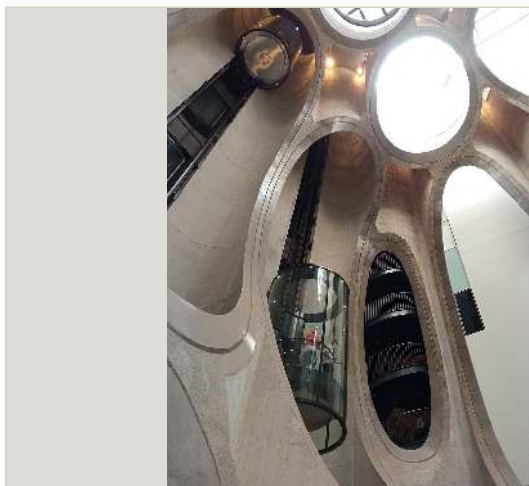
穀物を貯め輸送する設備では、人は主に労働と保守のために入る。美術館は幅広い来館者が長く滞在し、作品を見る。Heatherwick Studioの記録はサイロの管を展示室と公共アトリウムに組み替えた経緯を示すが、新しい用途の成功は設計意図だけでは測れない。階段、橋、窓、照明が観客の動線へ変わったことを実景で確かめつつ、旧施設で働いた人の記憶や周辺港湾の土地利用、入館料や来場者構成は別資料を必要とする。美しい吹抜けを「地域の再生」の証拠と短絡しない。誰が建物の新しい使用を決め、誰がそこに入れるかも履歴の一部である。^[1]

産業施設の旧用途を美術館の新用途のための前置きとだけ扱わない。穀物が港を通して集められた経済と労働の歴史も建物にある。設計者の公開資料だけでその全体を語ることは難しく、地域の産業史料を後続調査へ残す。^[1]

54 / 04

内部の空洞は残した構造だけではできない

Heatherwick Studioの説明では、旧サイロの筒を切削して中央に新しい空洞を作った。開館後の吹抜け写真で見えるのは保存された円筒の縁だけではなく、削り取った部分を作る空間である。保存と新設を単純な二色で塗り分けるより、残す、切る、支える、見せるという工程を一続きとして読む。写真の表面だけで切削の量や補強材の配置を測れない。元の42筒と今日の展示室の関係は施工図や設計者の断面へ戻す。^[1]



同一対象

Zeitz MOCAA内部

旧サイロ1920年代／美術館2017年開館／写真: 2022年

同じ美術館の吹抜け。旧サイロの筒を削った空洞を見る。

Michael Rowe · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) ^[4]



同一対象

アトリウムの天窓

旧サイロ1920年代／美術館2017年開館／写真: 2022年

同じ施設の一部実景。天窓と筒の断面を対照する。

Michael Rowe · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) ^[5]

移動・返還は別の保存の問い

ニュージーランドのTe Papaが紹介するTe Hau ki Tūrangaは、Rongowhakaataが1840年代初めに建てた彫刻を備える集会所である。1867年に英国王権側が不当に持ち去り、後にDominion Museumを経てTe Papaで展示した。Te Papaの2019年記録は、1998年から同館に展示されていると説明する。2012年の和解では政府が強制移動を謝罪し、whareがRongowhakaataに属すると認めた。所有と物理的な置き場所を同じ出来事としない。建物や内装を場所から外して保存すると、部材が残っても共同体との関係は変わる。^[2]

Zeitz MOCAAの産業建築の用途転換と、whareの所有・返還を、同じ「再利用技法」として並べてはいけない。後者では誰が管理し、決め、語る資格を持つかが中心になる。ここで別事例を出すのは「オリジナル」を材料の量で決められないと示すためであり、ケープタウンのサイロとマオリのwhareの政治的条件は一致しない。写真が綺麗に残ることだけで保存の妥当性は判断できない。^[2]

現代美術館になることで建物へ出入りする人、守るべき作品、温湿度と防災の要求が変わる。劇的なアトリウムの写真は見学者に開かれた部分を強調し、収蔵、搬入、保守の空間をほとんど見せない。評価するなら、前面に現れた場所と支える裏方の両方を調べる。改修された外形と新しい運営の両方が、この建物の現在を形づくる。^[2]

建物の再利用と所有の問いを分ける

Te Hau ki Tūrangaのように不当な収奪と所有権が問われる構造物を、サイロの産業用途転換と同じ「古いものの活用」でまとめない。建築を残すことは誰が意味を決め、誰が使うかという権限にも関わる。Zeitzの写真は物理的な改修の証拠として強い一方、Rongowhakaataの所有と文化的な権限の問題を写さない。改修図版を見て答えられる問いと、所有者・コミュニティの一次声明が必要な問いを分ける。^{[1][2]}

Zeitz MOCAAの吹抜け写真で、円筒を削って生まれた空洞の輪郭を指す。保存は単に古い表面を残す作業でなく、穴をあけ、新しい通行と展示に合わせて構造を調整する過程も含む。ただし削った部分の量と補強の位置は施工図を必要とする。^{[1][2]}

履歴の見え方と欠けた写真

完成後の実景を数枚並べると現在の外観と内部の関係は読める。一方、改修前の同位置写真がなければ「何がどれだけ変わったか」は限定的にしか言えない。設計者が公開した図面には意図、施工写真には工事の段階、運用の記録には使われた結果が現れる。これらを同じ証拠として扱わない。原型の追求は価値があるが、一つの竣工年へ建物を凍らせると、その後の修理や安全確保を不可視にする。本章の図版には撮影年と改修後であることを明記し、改修前と同じ位置の画像が確保できない限り、見た目の差を推測しない。^[1]

完成後のZeitz MOCAAだけを並べる場合、旧サイロと同じ場所の施工前画像を持たないという限界を強調する。外観に残った塔から旧産業設備を識別できても、内部のどの円筒が削られたかを写真だけで逆算できない。工事の図面と現場記録は「何を取り除いたか」を示す別種の証拠になる。建物を観光名所として評価する資料と、美術館として作品を保存し多くの人に開く運用資料も区別する。Te Hau ki Tūrangaの本体図版はここに掲載していない。Te Papaの2019年記事は同館での展示継続を記し、2012年の和解は所有と謝罪を記す。二つの記録から物理的な帰還を推論しない。どちらも「残った形」の写真から関係全体を語れない。^[1]

2014年の写真で工事中の足場や周囲の建物が見えても、産業施設として稼働していた頃の作業工程は示さない。開館後の吹抜けを「元からあった空洞」と呼ぶのも誤りである。前者は改修の途中、後者は用途転換後という時間の区切りを固定し、切削の詳細は施工記録へ戻す。[\[1\]](#)

施工図で柱と筒の残存範囲を照合する。[\[1\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

2014年改修中の旧サイロ外観と開館後の外観・内部を並べ、保持された円筒の量塊、切削で生まれた吹抜け、写真では同定できない新旧境界を別色で示せ。Te Papaの2019年の声明を読み、物理的な所在と所有権・意思決定を別欄に記せ。

考える手がかり：外観では円筒群の反復が追え、開館後内部には筒を削った吹抜けが見える。撮影位置が異なり同位置の前後比較ではないため、個別の部材が残存か新設かは施工図を要する。Te Papaの2019年資料は1998年からの同館展示を記す。2012年の和解はRongowhakaataへの謝罪と所有の確認を記すが、物理的移動とは分ける。

言える範囲

Zeitz MOCAAの2014年改修中外観三点と開館後の三視点は同じ撮影位置ではなく、個別部材の残存範囲を同定できない。Te Hau ki Tūrangaの本体写真は掲載せず、2012年の所有確認や展示の履歴はTe PapaとRongowhakaataの記録で読む。両事例を同じ技術の視覚比較とはしない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] Heatherwick Studio, Zeitz MOCAA

<https://heatherwick.com/project/zeitz-mocaa/>

[3] Michael Rowe

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exterior_Zeitz_MOCAA_-_Museum_of_Contermprorary_Art_Africa.jpg

[5] Michael Rowe

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Skylights_inside_Zeitz_MOCAA_-_Museum_of_Contermprorary_Art_Africa.jpg

[7] HelenOnline

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%26A_Grain_Silo_2.jpg

[2] Te Papa, Te Hau ki Tūranga

<https://www.tepapa.govt.nz/about/press-and-media/press-releases/2019-media-releases/spotlight-on-worlds-oldest-surviving-whare>

[4] Michael Rowe

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeitz_MOCAA_-_Museum_of_Contemporary_Art_Africa.jpg

[6] HelenOnline

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%26A_Grain_Silo_1.jpg

[8] HelenOnline

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V%26A_Grain_Silo_3.jpg

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 55

なぜ材料と接合 の違いは、家具 の寿命を変える か

USM Hallerの鋼管・球・パネルを長く組み替える設計と、Nordwerk MC 205の切り出した段ボールを差し組む椅子を比べる。Arper Catifa Cartaの紙由来シェルは製法資料で読む。形が似た「循環」でも、修理、分解、回収の経路は異なる。

スイス・USM Hallerの1960年代から現在までの構成

実物・記録を見比べる

出典 11 件



▶ <https://www.flickr.com/people/37982153@N08> smow blog・USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 2009年・CC BY 2.0 図版情報

接合部は形だけでなく時間をつなぐ

USM Hallerの写真で、金属の管とパネルが球状の接合部で組み、棚や机として構成を変えられることを見る。同社の記録は1965年のシステム化、パーツの互換性、修理と組み替えを主張する。新たな家具を一式買い直さず、部材を移して別の寸法へ変えられるという考え方は、室の用途が変わる時間を設計に入れることだ。ただし写真に見える球と管だけで、すべての時期の部品が完全互換だとは証明できない。交換可能性は製品仕様と実際の修理記録で確かめる。鏡面の金属や整った格子が美しいと感じることと、製造から廃棄までの影響が小さいことも別の判断である。^{[1][2]}

USMのモジュールは、室に合わせて棚の高さや面積を変えられる。一枚の完成写真だけでなく、球、管、パネルを拡大して接合順を追うと「美しい規則性」が分解可能な構造に支えられることが分かる。ただし掲載図は主に完成形で、工具を使った交換工程までは写らない。写真では分解できそうに見えても、実際の部品の入手可能性と作業費用が必要だ。中古流通や企業の保守サービスの実績を調べれば、長寿命の主張に近づける。^{[1][2]}

部材を数え、交換履歴を数えない

USMの複数写真で球状の接合部、直線の管、面を埋めるパネルを区別する。同じ基本単位が仕事机や収納へ展開できることは形から見える。しかし写真に写るネジや球が実際に何度交換されたか、元の所有者が再構成したかは分からない。企業が示すモジュール設計の原理と、実際の一個体の修理履歴を混ぜない。接合部の詳細が小さくて確認できない図では拡大しても部品規格を断定せず、メーカーの技術資料へ戻す。^{[1][2]}



別個体・対照

USM Hallerの別構成

USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 2007年

別の構成個体。完成品写真であり交換工程の証拠ではない。

Geheimnisträgerin · [Public domain](#) · [元資料](#) ^[7]

USMのメーカー説明では、中心となるクロムめっきの球に六つのねじ穴があり、鋼管を接続し、粉体塗装された鋼板パネルを組み合わせる。写真の球を見つけても、六孔のすべてが一枚で見えるわけではない。写真で形、メーカーの技術説明で接続の仕様を確かめる。特許が1965年に取得された部品があることと、掲載した1968年のオフィスの全家具が同年製であることも分ける。[\[1\]](#)[\[2\]](#)

55 / 03

企業報告の数値は範囲を読む

USMの持続性報告は材料調達、製造、輸送、長期使用などの取り組みを公表している。環境指標を読む時は、対象年、製品群、算定境界、除外項目を先に確認する。「長く使える」は設計者の想定と、実際に何年使われたかのデータとを分ける。修理可能な構造は廃棄を減らしうるが、交換パーツの供給、費用、利用者の選択がなければ実現しない。宣伝写真に残る古い家具は長寿命の一例でも、流通した全数の寿命分布ではない。外観から環境負荷の優劣を決めず、企業が報告した範囲と独立した評価を識別する。[\[2\]](#)

製品が長く使えるという価値は、今日の利用者が修理を選びやすいかにも依存する。交換部品が流通し、方法が公開され、費用が新規購入より極端に高くないかを調べる。美しい接合部を一枚見せて持続性の証明としない。[\[2\]](#)

55 / 04

1968年と2025年は別個体の持続

1968年のオフィス写真と2025年の棚写真を並べると、半世紀を超えて製品語彙が続くことが分かる。ただし1968年に撮った同じ棚が2025年にも現存するという意味ではない。作業卓や別構成写真もそれぞれ異なる個体である。図版キャプションに撮影年と場所・用途を記し、時代差と個体差を同時に見る。これはシステムの長寿命の入口であり、廃棄物削減量の証明ではない。環境負荷を比較するには材料、輸送、修理、利用期間の条件を揃えた評価が必要だ。[\[1\]](#)[\[2\]](#)



別個体・対照

USMの1968年オフィス

USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 1968年

USMのオフィスを1968年に撮った記録。後年の完成品写真と、管・球・パネルを使う構成の持続を比べる。同一個体の寿命の証明ではない。

Walter Binder · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) ^[8]



別個体・対照

USMの2025年の棚

USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 2025年

2025年撮影の別個体の棚。1968年オフィスと用途も個体も異なる。共通の構成単位を探す。

Jono Parker · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) ^[9]

USMの出発点はMünsingenに1965年に開いた工場の柔軟な鉄骨構法とつながる。Paul Schärer Jr.と建築家 Fritz Hallerの協働によって、建築のモジュールという考えが家具へ移された。こうした成立史は写真の形だけからは読めない。後年のオフィスや案内什器を並べることで、構成単位が用途を変えうことは示せるが、接合の耐久試験や回収率の数字はメーカーの公開報告の範囲へ戻す。 ^[1] ^[2]

55 / 05

USMの別構成を時点で読む

USMの写真では、鋼管、球状の接合部、パネルが反復される。1968年のオフィス写真と2025年の棚写真を加えると、製品が異なる時期・用途に使われた事実を見られる。ただし同じ個体が1968年から2025年まで使い続けられた証拠ではない。部材が交換可能という設計原理と、実際の所有者がいつ修理・交換したかは別の記録である。紙を使う家具としてNordwerk MC 205の差し込み式の骨組みを第六節で見る。Arper Catifa Cartaは紙由来のシェルを用いる別の材料実験で、その製法はメーカー原資料へ戻る。両者を同じ紙製品として合算しない。 ^[1] ^[4] ^[3]



別個体・対照

USMの案内什器

USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 2009年

2009年撮影の別個体。管・球・パネルで案内の什器を作る例。1968年の机と同じ個体ではない。

<https://www.flickr.com/people/37982153@N08> smow blog · [CC BY 2.0](#)

・元資料 [\[10\]](#)



別個体・対照

USMのオフィス構成

USM Hallerの構成原理1960年代から／写真: 2009年

2009年撮影の別のUSMオフィス構成。完成品の組み替え可能な語彙を見るが、交換工程は写らない。

<https://www.flickr.com/people/37982153@N08> smow blog · [CC BY 2.0](#)

・元資料 [\[11\]](#)

55 / 06

段ボールの差し込みと紙シェルは別の製法

Nordwerk DesignのMC 205の実物写真では、段ボールの断面が見える板を格子に差し込み、椅子の座面と背を作っている。USMの鋼管と球で外枠を組む方法とは、部材の形、接合、荷重を受ける向きが違う。Nordwerkの作り手は組立可能な設計として紹介するが、写真一枚から繰り返し組み直した回数や接合部の寿命は分からない。紙の家具を一律に軽く、環境負荷が小さいと評価しない。紙の生産、加工、接着、輸送、使用、廃棄までを同じ境界で測る資料が必要である。Arper Catifa Cartaも紙由来だが、メーカーは成形したシェルと将来の熱分解によるbiochar化を説明する。MC 205の差し込み板とは別の構造と終端の設計で、Arperの処理構想を回収済み全製品の実績にすり替えない。2009年のUSM案内什器とオフィス構成を見れば、金属モジュールも仕事机だけでなく情報の提示や収納へ用途を広げる。用途の多さと材料の優劣は別の問いである。 [\[1\]](#) [\[4\]](#) [\[3\]](#) [\[5\]](#)



出典を確認

Nordwerk MC 205 段ボール椅子

デザイン: 2013年 / 図版公開: 2021年2月23日

切り出した段ボールの板を差し組む構造。USMの金属管と球とは接合の考えが違う。

H1981N (photo); Maximilian Hansen / Nordwerk Design (design) · CC BY-SA 4.0 · 元資料 [\[5\]](#)

55 / 07

空間に置いた後の寿命を想像する

家具が展示会場では一つの姿に見えても、実際の店や仕事場では移動、汚れ、修理、模様替えにさらされる。モジュール家具は見た目の反復性が長所だが、配置を増やすほど使用面積と材料量も増える。軽そうな新素材も、短期使用で入れ替えるなら負荷が小さいとは限らない。設計者は初期の色や形だけでなく、部材の入手、清掃、修理する人の手間、引き取る制度まで検討する。写真は接合の考え方を読ませるが、長年の劣化や実際の廃棄経路を直接示さない。判断を先送りしないために、メーカーの宣言、仕様書、使用者の保守記録、第三者評価を異なる証拠として並べる。[\[1\]](#) [\[2\]](#) [\[3\]](#)

製造者が示す「循環」の図は、購入、修理、再構成、回収が実際に行われた時に初めて閉じる。USMの完成写真とArperの製法説明を並べても、商品の生涯の排出量を同じ基準で比較できない。修理できる構造があっても部品の継続供給が途絶えれば使い続けにくくなる。紙の殻を再処理できても、異種材料との分離や回収網がなければ想定だけに終わる。これらは両社の責任を否定するためでなく、造形と製法と社会的な運用を別段階で検証するための問いである。配置の美しさに時間を含めるなら、今の写真の外側で続く維持を具体的に考える。[\[1\]](#) [\[2\]](#) [\[3\]](#)

部品を交換できる仕組みと、交換が実施された回数は異なる。実際の修理・再販・廃棄の流れが分からない以上、完成した家具の写真だけで環境上の優位を数値化しない。[\[1\]](#) [\[2\]](#) [\[3\]](#)

撮影年を分ける。[\[1\]](#) [\[2\]](#) [\[3\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

1968年のUSMオフィス、2025年の棚、現在の作業卓で、管・球・パネルがどう別用途へ組み替えられるか図示し、「同一システム」と「同一個体の長寿命」を区別せよ。MC 205の段ボール板の差し込み箇所を図示し、USMの球・管接合と、修理方法が写真で見える範囲を比べよ。

考える手がかり：写真は同じ構成原理の別時点・別個体を示す。実際の交換履歴や一つの個体の使用年数は記録が必要。Arperの回収・熱分解計画をUSM写真の証拠にしない。MC 205では板が交差し、USMでは管が球へ接続する形が見える。どちらも個体の修理回数や環境負荷の実績は図版から読めない。

言える範囲

USMの六写真は別時点・別用途の構成を示し、Nordwerk MC 205の一写真は段ボール板の差し込み構造を示す。同一個体の長期使用、交換・修理の実工程、材料の生涯負荷は測れない。Arper Catifa Cartaの紙シェルと再処理構想はメーカー資料で読む対照で、掲載図に実物はない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[1] [USM, Creative since 1965](https://www.usm.com/en/stories/creative-since-1965)

<https://www.usm.com/en/stories/creative-since-1965>

[2] [USM, Sustainability Report 2023–24](https://cms.usm.com/media/40wb2kge/usm_sustainability_report_23-24_en.pdf)

https://cms.usm.com/media/40wb2kge/usm_sustainability_report_23-24_en.pdf

[3] [Arper, Catifa Carta](https://www.arper.com/us_EN/catifa-carta)

https://www.arper.com/us_EN/catifa-carta

[4] [Nordwerk Design, MC 205 Cardboard Chair design gallery](https://nordwerk.co/design-gallery/)

<https://nordwerk.co/design-gallery/>

[5] [Maximilian Hansen / Nordwerk Design, MC 205 image record](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordwerk_Design_MC_205_Cardboard_Chair_Maximilian_Hansen.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordwerk_Design_MC_205_Cardboard_Chair_Maximilian_Hansen.jpg

[6] https://www.flickr.com/people/37982153@N08_smow_blog

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_Haller_Workstation.jpg

[7] [Geheimnisträgerin](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_Haller.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_Haller.jpg

[8] [Walter Binder](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_0019701.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_0019701.jpg

[9] [Jono Parker](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_0027150.jpg)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_0027150.jpg

[10] https://www.flickr.com/people/37982153@N08_smow_blog

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_Haller_Infostand.jpg

[11] https://www.flickr.com/people/37982153@N08_smow_blog

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USM_Haller_Offices_in_Br%C3%BChl.jpg

VOLUME 01 / PART V / CHAPTER 56

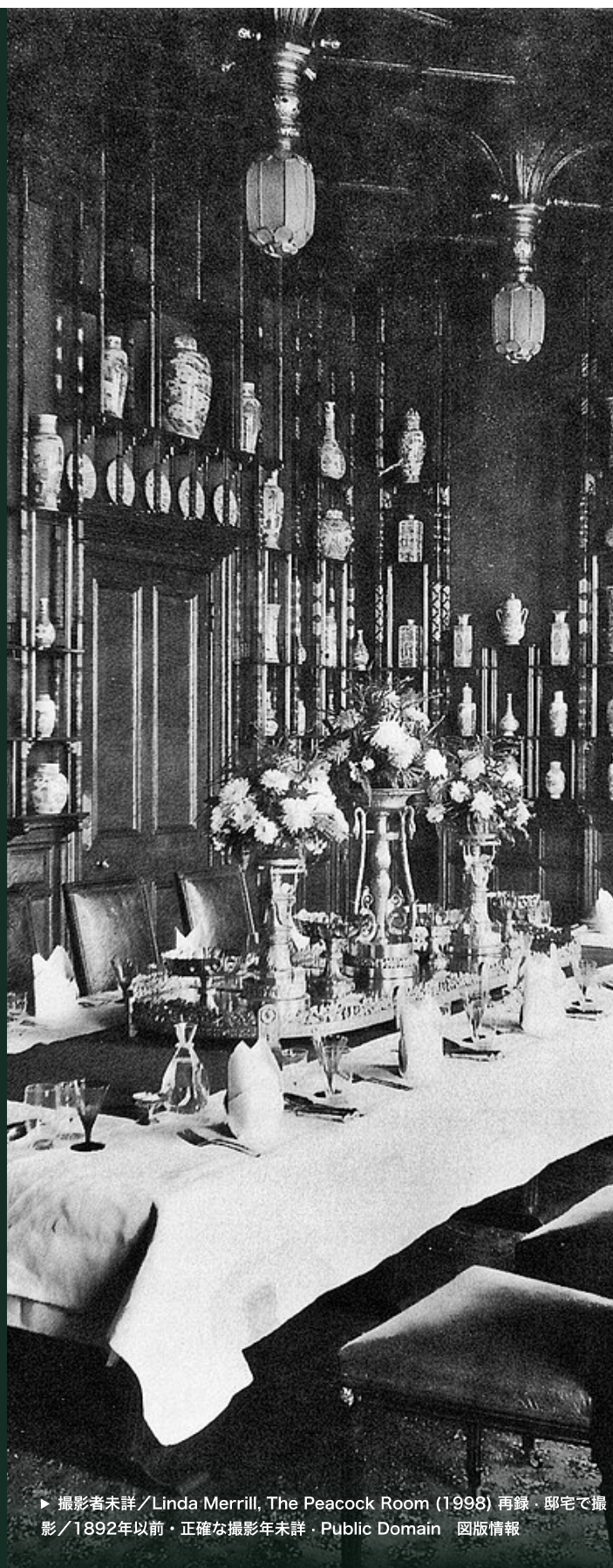
同じ作品は、置かれる場所でどう違って見えるか

同じ絵画が暖炉上に掛かるロンドンの私邸写真と、ワシントンの美術館写真をまず見比べる。絵だけでなく部屋も移動し、食卓と陶器の配置、見る人の立場が変わった。どこまで写真から言えるかを、作品個票と移動記録で確かめる。

Whistler 《陶磁の国の姫君》／ロンドン・Leyland邸（1875-1892）、Freer美術館（1923年以降）。Peacock Roomは1906-1919年にFreerのデトロイト邸にも設置された。

実物・記録を見比べる

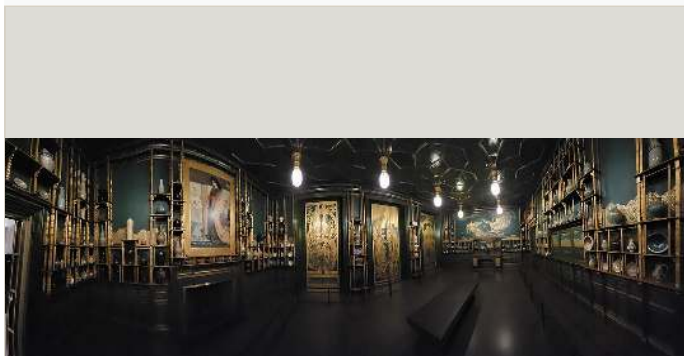
出典 14 件



▶ 撮影者未詳／Linda Merrill, The Peacock Room (1998) 再録・邸宅で撮影／1892年以前・正確な撮影年未詳・Public Domain 図版情報

私邸の食卓と美術館の展示室を並べる

19世紀末の写真では、暖炉上の《The Princess from the Land of Porcelain》の手前に食卓、椅子、陶器がある。2023年のFreer美術館の広角写真でも同じ絵は暖炉上にある。まず肖像画の位置をそろえて二つの場所を読む。[\[5\]](#) [\[3\]](#) [\[2\]](#)



同一対象

Freer美術館のPeacock Room

美術館で撮影／2023年

2023年の館内を入口側から見渡す。左の暖炉上に同じ《Princess》があり、床中央に食卓はない。パノラマは横方向の寸法を歪める。

Votpuske · [CC BY-SA 4.0](#) · [元資料](#) [\[10\]](#)

掲載したロンドンの写真はCommons個票がLeyland邸49 Prince's Gateでの設置状態として示し、1890年頃と分類する。1921年刊『The Whistler Journal』p.100には同室を別の撮影位置から写した写真があり、図版目録は邸内の原位置で撮ったと明記する。両図を同一カットとはしない。掲載主図の原撮影日は確定していない。2023年の写真は移設後の美術館で撮られたパノラマで、横方向の距離が歪む。食卓と椅子がなく、床中央を歩く・立ち止まる場として見せる点は比較できるが、二枚から照度や室寸法を数値化できない。異なる写真技術と画角を、空間の変化そのものと混同しない。[\[5\]](#) [\[3\]](#) [\[2\]](#)

絵は部屋より先に生まれた

Whistlerの絵は1863–65年の油彩で、1865年のパリ・サロンにも出された。Leylandが1870年代初めに入手し、1875年に新しい家の食堂の暖炉上へ掛けた。絵はPeacock Roomのために描かれた注文画ではない。単独の作品画像で、人物の縦長の姿、屏風と扇、床の模様を確認してから、室内写真に戻る。小さく写った肖像を別作品と取り違えないため、Smithsonianの個体番号F1903.91a–bを照合する。[\[1\]](#) [\[2\]](#) [\[4\]](#)



同一対象

《The Princess from the Land of Porcelain》

作品／1863-1865年

絵画そのものの画像。Smithsonian個体番号F1903.91a-b。どこに掛かったかを示す室内実景ではない。

James McNeill Whistler／Freer Gallery of Art・Public Domain・[元資料](#)

[\[1\]](#)

設計者Thomas Jeckyllは陶器を置く棚と室の構成を考え、Whistlerは1876-77年に青と金の孔雀模様で壁・天井・戸を変えた。館の記録では、絵との色調の調和が装飾を進めた動機の一つだった。同じ絵を飾る位置が先にあって室内がそれに応じた、という順序が重要である。ただし白黒の邸内写真から当時の青と金の正確な色、自然光の入り方までは復元できない。[\[1\]](#)[\[2\]](#)[\[4\]](#)

56 / 03

住宅では誰が、何のために見たか

私邸の写真には食事のために整えられた長卓と多くの椅子がある。棚はLeylandが集めた中国の青白磁を見せる場所でもあった。絵は一枚だけ壁に孤立せず、陶器、金色の棚、食卓の視線の先に置かれている。椅子に座る人と入口から来る人では絵への距離が異なるはずだが、撮影者の立った一点から各席の実際の視界は分らない。[\[3\]](#)[\[5\]](#)

この写真は住人が毎日どう食事したかを直接記録していない。卓上は撮影のために整えられた可能性があり、使用人の作業や夜の照明も写らない。私室だったから必ず親密に見られた、あるいは美術館だから必ず遠くなる、と一般化せず、写真に現れる家具と人のいない画面を分けて扱う。絵の位置が同じでも、何を周囲に置き、何の行為が許されるかで鑑賞の条件は変わる。[\[3\]](#)[\[5\]](#)

56 / 04

1892年には絵と部屋が別々になった

Leylandの死後、絵は1892年の売立てで部屋から離れた。Smithsonianの絵の来歴はAlexander Reid、William Burrellを経てFreerが1903年に購入したと記す。FreerがPeacock Room自体を買ったのは1904年で、部屋と絵の取得は同時ではない。1904年刊Obachのカタログは、Leyland邸から取り外した部屋をロンドンの画廊で展示

したと標題で明示する。掲載した孔雀壁面の印刷図は装飾の記録であり、この一頁から写真の元撮影場所・日時を確定しない。[\[1\]](#) [\[3\]](#) [\[4\]](#) [\[6\]](#)



1904年にはFreerが絵をボストンのWhistler追悼展へ貸し出した。部屋はその年に海を渡り、1906年にデトロイトのFreer邸に設置された。絵は再び暖炉上に掛けられたが、「1877年から現在まで同じ部屋にあり続けた」という説明は誤りである。移動は作品、部屋、陶器で別々の年表を持つ。部屋の旧所有者や展示の機能が変わるとき、同じ場所に見える暖炉上の絵も別の制度の下に置かれる。[\[1\]](#) [\[3\]](#) [\[4\]](#) [\[6\]](#)

56 / 05

Freer邸を美術館がどう語り直したか

FreerはデトロイトでLeylandと同じ青白磁だけを並べず、シリア、イラン、朝鮮、中国、日本などから集めた異なる釉色の陶器を棚に置いた。美術館が2011年に公開した展示は、1908年頃のFreer邸の配置を史料に基づいて再構成したものだ。ここに載せるカラー写真は2011年に美術館内で撮られ、2014年に館が公開した画像であり、1908年の私邸写真そのものではない。写真に見える灰・緑・褐色の器と、ロンドン写真の青白磁の密度を比べる。[\[7\]](#) [\[8\]](#) [\[2\]](#)



同一対象

2011年のFreer美術館展示

美術館で撮影／2011年

1908年頃のFreer邸の陶器配置を美術館が再構成した室。これは2011年撮影・2014年公開の美術館写真で、1908年の私邸実景ではない。

Freer Gallery of Art／Arthur M. Sackler Gallery（撮影: Neil Greentree）・
CC BY-SA 2.0・元資料 [\[13\]](#)



同一対象

孔雀壁面の近景

美術館で撮影／2023年

2023年の美術館で撮られた金色の孔雀壁面。色と筆触は近くで見えるが、現況を1877年当時の表面と同一視しない。

Votpuske・CC BY-SA 4.0・元資料 [\[14\]](#)

壁の金色の孔雀は、絵の横に置かれた陶器との関係で見え方が変わる。2023年の細部写真では筆致と金色の形を近くから読めるが、それは現代の撮影光と保存状態の記録でもある。1940年代、1990年代初め、2022年に保存処置が重ねられたことを館は公表している。現況の色面をそのまま1877年の表面と呼ばず、部屋自体の履歴を絵の履歴と並べる。[\[7\]](#) [\[8\]](#) [\[2\]](#)

56 / 06

美術館に置くことは、見方を一つに固定しない

Peacock RoomはFreerの死後ワシントンへ移り、1923年の開館から公開された。家具のない床、来館者の進路、棚の展示、解説の存在によって、元の食堂とは異なる経験が組まれる。しかし美術館内でも器の展示は変化する。館の企画は2011年以降にFreerの陶器配置を参照し、2019年には棚を空けて壁面を見せ、2025年から青白磁を再び扱う。各年の設置を「原型」とひとまとめにしない。[\[3\]](#) [\[4\]](#) [\[2\]](#)

2016年には《Princess》がPeacock Roomを離れ、Sacklerで開催された『The Lost Symphony』展に出たと館は記す。これは別の美術館展示室への移動を示す一次記録だが、本章にはその展示室に絵が掛かった実景写真がない。単独作品画像を2016年の設置写真と呼ばない。絵が部屋から離れると、絵自体の縦長の構図を近くで読む機会が生まれる一方、暖炉、孔雀、陶器との関係は失われる。この違いは館の記事で立てられる問いであり、写真にない観客の感想を代弁しない。[\[3\]](#) [\[4\]](#) [\[2\]](#)

56 / 07

一枚を置く判断へ持ち帰る

同じ絵は、私邸の食卓の奥に置かれた時と美術館の歩行空間に置かれた時で、周囲の物と見る行為が異なる。ここから得るのは「暖炉上が正しい」などの配置法ではなく、作品の個体、設置時点、壁と物の関係、見る人の行為を分けて確かめる手順である。まず作品を同定し、次に同じ室のどの時点かを確かめる。室を移した時は建築そのものの来歴も問う。写真に写らない照度、視距離、滞留時間は測定か現場記録が必要になる。[\[5\]](#) [\[1\]](#) [\[3\]](#)

この章の写真が直接示すのは、1892年以前の邸宅内と2011年・2023年の美術館内での物の配置である。邸内写真の厳密な撮影年と撮影者は未確定で、2023年のパノラマは幅を歪める。1904年の印刷図は展覧会カタログの一頁であり、デトロイト邸1908年の実景ではない。資料の間にある空白を埋める推測を結論にせず、別の場所へ絵を置くときはその場所の実測と利用者の経験から判断を更新する。[\[5\]](#) [\[1\]](#) [\[3\]](#)

私邸像と美術館像で暖炉上の絵は近い高さに見えても、座って食べる人と立って巡る人では視線の起点が異なる。原写真とパノラマの遠近法も違うため、写真上の絵の大きさを物理的な設置高の差と読まない。作品、室、撮影法という三層を分けて比較する。[\[5\]](#) [\[1\]](#) [\[3\]](#)

READING PRACTICE

一枚に戻って考える

私邸写真と2023年の美術館写真で、同じ絵を示す根拠を挙げ、暖炉・食卓／床中央・陶器・見る位置について確実に違う点を三つ書け。1892年、1904年、2016年の移動記録のうち、写真だけでは証明できないものも分けよ。

考える手がかり：Smithsonianの作品個票F1903.91a-bと両写真の暖炉上の肖像を照合する。私邸では卓と椅子、美術館では歩行できる床が前景にある。両写真の棚の陶器の置き方も異なる。1892年の絵の売却、1904年の部屋の売却、2016年のSackler展示は一次文書に依拠し、室内写真だけで年表を断定しない。

言える範囲

私邸写真の原撮影日・撮影者、当時の正確な照度・家具の通常配置は未確定。1921年刊の別カットはPrince's Gateの原位置で撮影したと図版目録が明記するが、掲載主図の撮影日を確定させる記録ではない。1904年刊カタログの壁面写真は原撮影場所・日時を特定できず、2011年のFreer展示は1908年私邸の再構成である。2016年Sackler展示の設置実景は未収録。現代の二写真は異なる画角と展示年であり、色や距離の数値比較には使えない。

SOURCE REGISTER

出典・図版

[\[1\] Smithsonian National Museum of Asian Art, The Princess from the Land of Porcelain, F1903.91a-b](#)
https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1903.91a-b/

[\[2\] Smithsonian, Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room, F1904.61](#)
https://www.si.edu/object/fsg_F1904.61

[3] National Museum of Asian Art, The Room Travels

<https://asia.si.edu/explore-art-culture/interactives/peacock-room/the-room-travels/>

[5] Smithsonian Libraries, E. R. and J. Pennell, The Whistler Journal (1921), p.100 image / PDF p.195

<https://library.si.edu/digital-library/book/whistlerjourn00penn>

[7] National Museum of Asian Art, The Peacock Room (2011–2019)

<https://asia-archive.si.edu/exhibition/the-peacock-room-comes-to-america/>

[9] 撮影者未詳／Linda Merrill, The Peacock Room (1998) 再録

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peacock_Room_1890.jpg

[11] James McNeill Whistler／Freer Gallery of Art

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_McNeill_Whistler_-_La_Princesse_du_pays_de_la_porcelaine_-_Google_Art_Project.jpg

[13] Freer Gallery of Art／Arthur M. Sackler Gallery (撮影: Neil Greentree)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Peacock_Room.jpg

[4] National Museum of Asian Art, Princess: Unleashed (2016)

<https://asia-archive.si.edu/princess-unleashed/>

[6] Smithsonian Libraries, C. J. Holmes, The Peacock Room, Obach Galleries catalogue (1904)

<https://library.si.edu/digital-library/book/peacockroom00holm>

[8] National Museum of Asian Art, The Peacock Room Comes to America (2022)

<https://asia-archive.si.edu/exhibition/the-peacock-room-comes-to-america-2022/>

[10] Votpuske

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peacock_Room_at_Freer_Gallery_of_Art_-_Panorama.jpg

[12] C. J. Holmes／Obach & Co. (刊行、撮影者未詳)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Peacock_Room_painted_for_Mr._F.R._Leyland_by_James_McNeill_Whistler_removed_in_its_entirety_from_the_late_owner%27s_residence_%26_exhibited_at_Messrs._Obach%27s_Galleries_at_168_\(IA_peacockroompaint00holm\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Peacock_Room_painted_for_Mr._F.R._Leyland_by_James_McNeill_Whistler_removed_in_its_entirety_from_the_late_owner%27s_residence_%26_exhibited_at_Messrs._Obach%27s_Galleries_at_168_(IA_peacockroompaint00holm).pdf)

[14] Votpuske

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peacock_Room_at_Freer_Gallery_of_Art_02.jpg