東京都美術館紀要 No.27

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

東京都美術館紀要　No.27

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

目　次

コロナ禍における美術館と高等学校の連携　5
——ブレンディッド・ラーニングの事例から
稲庭 彩和子

コロナ禍における「Museum Start あいうえの」　11
ファミリー・プログラムの実践
河野 佑美

美術館で育む「ウェルビーイング」の場づくり　21
——コロナ禍におけるとびらプロジェクトの活動報告
熊谷 香寿美

所蔵作品紹介　堀内正和 《三本の直方体 B》　29
山村 仁志

「美の殿堂」から「アートへの入口」へ　39
——東京都美術館館長・真室佳武によるオーラル・ヒストリー
小林 明子、山村 仁志／編

英文概要　Abstracts　52

コロナ禍における美術館と高等学校の連携
——ブレンディッド・ラーニングの事例から

稲庭 彩和子

コロナ禍における美術館と高等学校の連携
――ブレンディッド・ラーニングの事例から

稲庭 彩和子

はじめに

2020年のコロナ禍においては、多くの美術館が団体での来館を制限している。また展示室内での発話は難しい状況にある。ではこの状況下で、学校教育と美術館はどのように連携し、学びの場を実現しうるだろうか。東京都美術館では3月よりオンライン会議システム（Zoom）でのアート・コミュニケーション事業を開始し、美術館と高校をつなぐブレンディッド・ラーニングを試みた。ブレンディド・ラーニング（Blended Learning）とは、従来の対面授業とオンライン授業の両方の良さを組み合わせた学びの方法である。4月より高校の教員との綿密な打ち合わせを経て、8月から10月にかけ全3回のプログラムを実施した。その具体的なプログラムの概要を報告するとともに、今後の参考となる成果と課題について述べる。

1. 当館における学校連携とその特徴

当館における学校の美術館の利用は大きく2つのタイプに分けられる。

A. 学校側で校外学習の計画をたて展覧会を鑑賞し事後に課題提出などする授業

B. 美術館と学校が協働して事前から一緒に授業内容を企画し実施する連携授業

Bは年間20校程度で、当館では「Museum Start あいうえの」と名付けられたラーニング・デザイン・プロジェクト[1]の中で、この連携授業を行なっている。

「Museum Start あいうえの」は上野公園にある9つの文化施設[2]が連携し、当館と東京藝術大学のスタッフからなる共同チームがプロジェクトの推進を担っている。21世紀型の学びを標榜し、ミュージアムを活かした新しい学びの場を、2013年より年に1500組余りの親子や学校児童生徒とともに作ってきた。内容は対象やテーマによってさまざまであるが、プログラムに共通した特徴は主に3つある。

1) 参加者の主体的・能動的な関わりを重視する

2) 物の観察・鑑賞（Object-based Learning）と言語活動を基礎とする

3) 作品や文化財に出会い、普段は意識しにくい「自己」と「他者」に気づき、視野を広げる。

プログラムの全体的な考え方としては、学習者は単に知識を受け取るのではなく、自ら主体的に知識を構築していくという学習観に基づきデザインされている。

2020年度は年度始めの4月から緊急事態宣言が出され、学校や美術館を含む世の中の多くの活動が自粛状態となった。そのような状況の中、学校との連携事業については例年の状況を前提とせず、このコロナ禍でもできる授業開発のための研究授業を行うこととした。

2. コロナ禍の学校とミュージアムの状況

4月に、東洋女子高等学校の教員から次のような相談があった。「美術館や博物館（以下ミュージアムと表記）を活用したグローバル教育を進めたいと考えており、特に1年生では「SDGs（持続可能な開発目標）」の基礎学習とミュージアムを活用した探究学習を実施したいので、相談にのってもらえないか」とのことだった。緊急事態宣言下で、当館では夏以降の展覧会開催がまだみえない状況ではあったが「制限の多い中でも実施可能な授業の開発」という視点で高校と協働する可能性を探りたいと考え、7月から本格的な打ち合わせに入った。

7月の時点でも、多くのミュージアムが学校の受け入れ自体を停止、もしくは20名以上の団体は入場不可にしていた。つまり、学校の団体でのミュージアムの利用は事実上ほぼできない状況であった。感染症の世界的拡大の渦中では致し方ない対応ともいえるが、学校と同様の公的な目的を持ち、税金が投入され運営されている社会教育施設であるミュージアムにおいて、学校教育との連携を一律に断り、児童・生徒の学びの機会を奪ってしまうのは、本来的には避けなければならないことだ。予約制で有料の大人が主たる入場者という非常に偏った来場者のみを対象に開館してしまう状況を、ミュージアム側は早急に解消する責務がある。

ミュージアム側も困難を抱えていたが、一方、学校側の困難な状況も見えてきた。これは連携する東洋女子高校に限ったことではないが、新入学の1年生は入学時期に緊急事態宣言が発出され、6月においても分散登校などの対応がなされ、従来の学校のコミュニティに参入していく十分な機会を得られないまま7月になっていた。つまり生徒同士や、生徒と教

員の間のコミュニケーション回路が限られ、相対的に学びの機会や幅は制限されている状況があった。

困難な状況が両者にあったが、幸いにも担当の教員は、学校の方針として掲げているグローバル教育を、年間を通したカリキュラムの中でミュージアムと連携して行いたい、と意欲をもって相談されてきた状況だ。当館では、2020年2月に「SDGsと美術館」というタイトルで公開フォーラムを行っており[3]、SDGsをテーマに高校生との授業の実践を行うことには関心があり、社会課題を視野にいれた探究学習は、現代のミュージアムの役割を考える中でも今後求められる状況にある。また、小中学校にくらべ来館率の低い高校生への新しいアプローチとしても意義のある事例になりうると考えた。

3. ブレンディッド・ラーニング――全3回の授業内容

教員と複数回の打ち合わせを経て、全3回の授業構成を企画した。

1) モノの観察・鑑賞の仕方を知る、オンライン鑑賞ワークショップ
2) ミュージアムでSDGsを考える、オンラインレクチャー
3) 都内10館のミュージアムを訪問、「問い」をもとに観察・鑑賞を行う

このプログラムを8、9、10月に各月1回行い、学校ではその後、各自の体験をポートフォリオにまとめ、さらに1月にポスターセッションを行う、という半年をかけたカリキュラムとした。

こうしたオンラインと実際に対面しての学びの両方の良さを組み合わせた手法は、コロナ禍でなくとも、今後の人々のコミュニケーションや学び方として飛躍的に増えていくだろう。インターネット環境や情報機器の整備、またそれを扱う利用者のスキルが前提となるが、政府の方針では現在「GIGAスクール構想」[4]が進められており、2020年度末までにすべての公立小中学校でオンライン教育のインフラが整えられる予定だ。東洋女子高校の場合、すでに生徒全員にタブレット端末を配布し、各家庭でインターネットに接続でき授業を受けられる状態があったため、今回の授業構成が可能となった。

3回の授業の構成は、ミュージアムへの訪問を最後の3回目として、前2回をオンラインでのプログラムとした。学校との連携においては、生徒がミュージアムでの体験について、何らか事前に想像でき、期待を持っている心身の状態、つまり「レディネス（Readiness/学習のための準備状態）」をつくることが重要だ。教員の方々には、生徒が「ミュージアムに連れて行かれる」と感じている状態ではなく、「ミュージアムに行くのが楽しみな状態」にしておくことが「ミュージアムでの学びが成功するか否か」を握っていると「レディネス」の重要性を伝えている。

ミュージアムを訪問する大人は、自分の意思でそのミュージアムに行きたいと思って訪問をすることが多い。つまりモノを見る意欲が基本的にある状態で訪問する。一方、学校でミュージアムへ行く場合、生徒が最初から意欲が高い状態というのはあまりない。ミュージアムへの訪問が初めてならば、事前情報がなく、自分がそこに行ってどんな体験ができるのか想像もしにくく、意欲を高めるのが難しい。さらには、家庭でミュージアムに行く機会がある場合は、子供は何度かミュージアムを訪問するうちに、その楽しさを徐々に学ぶ機会があるが、そうではない家庭の場合、学校での訪問が唯一の機会であり、その時にネガティブな経験をすると、それが人生でミュージアム訪問の最後の機会となってしまうかもしれないのだ。学校とミュージアムの連携は、そうしたシビアな状況の中で実施されていることが多く、貴重な初めてのミュージアム体験を、どうにか成功裏に進め、記憶に残る体験にしたいと考えている。

通常時の学校連携では、事前の授業は教材の貸し出し[5]などを行い、学校の先生が学校で行う。美術館側のスタッフとはミュージアム訪問の当日に初めて会う。しかし、今回は全3回の授業構成の中でミュージアムの訪問の前に美術館側が直接行うプログラムを2回行った。これは、当日は都内10館に分かれての訪問となり、訪問当日の学びの環境は各館の状況に委ねられるという事情があったためだ。当日はそれぞれの生徒が自立してミュージアムを楽しめるよう「レディネス」をより確実なものとするのがねらいであった。

3-1. 1回目　鑑賞力講座　オンライン鑑賞ワークショップ（1時間40分）[6]

第1回目は「鑑賞力講座」として8月24日に実施した。生徒は各自自宅からオンライン会議システムに接続して参加した。実際にミュージアムを訪問する際に、観察や鑑賞をしっかり行えることを目指し、そのレディネスを作るための授業となる。

1）導入：鑑賞するとは？

生徒の多くは、絵を鑑賞することは、その絵についての歴史的背景を知ること、もしくは作家の意図を言い当てることだと思っていることが多い。しかし、生で作品と出会う体験は、自分の目（時には耳や触覚も）を駆使して、モノに向き合い思考を巡らすことだ。作品の歴史的な背景や作家の情報を知れば関心が高まることもあるが、知識がなければ鑑賞ができないわけではない。いかに、作品をしっかりと見て思考を巡らせられるか、視覚と思考を連動させる観察・鑑賞のポイントを伝えた。

2）動画鑑賞：理解を深める

プログラムの中では、一人での鑑賞と、複数での鑑賞の両方の良さを合わせてプログラムを構成することが多い。ここでは複数で作品鑑賞をどの様にしていくのか、2種類のビデオ[7]を見ながら活動のイメージを捉えていく。

3）対話のエクササイズ：見えたことを言語化する

アート・コミュニケータ（とびラー）[8]と対話をしながら作品を鑑賞するワークを、葛飾北斎《冨嶽三十六景 神奈川沖浪裏》（東京国立博物館蔵）と、現代作家の千葉美香《神秘》（上野の森美術館蔵）の2点で行った。生徒には数日前に鑑賞する2作品の図版と「対話のエクササイズ」のためのワークシートを配布してあり、事前に図版を見ている状態であった。当日はオンライン会議システムのブレイクアウトルーム機能を使い、約100名の生徒が5名程度のグループになり、それぞれの部屋に別れ、とびラー2名と対話しながら作品鑑賞を行なった（図1）。作品をまずは自分の目で良く見て、発見し考えたことを言語化し、また複数の目で共に見ることで、他者の意見から多様な視点に気づき、観察を深化させていく活動である。

この講座の後、アンケートで生徒と教員から感想を得た。この一回目のオンライン授業を経て、生徒や先生が「鑑賞とは何か」についての認識が変化していることがわかった。

質問：グループでの作品鑑賞の時間で、印象に残っていることはありますか？

生徒の回答

- それぞれ作品に対して感じる事が違い、たくさんの見方が知れて面白かったです。同じ見方でも情景などが違い新しい発見が出来ました。
- 皆、様々な意見を言っていて鑑賞に正解がないことが分かりました。自分の意見を否定されることなく話し合いができて楽しいと感じました。
- 絵を見てその絵に対していろんな意見が出てきて自分と違うものに共感できた。

図1　オンラインでの対話を通した作品鑑賞の様子
画像出典：ColBase（https://colbase.nich.go.jp/）

教員の回答

- 講座に参加する前は、美術館に行っても、ただ展示物を見るだけで終わってしまっていたかもしれませんが、講座に参加してからは、生徒のモノの見方が変わったのではないかと感じました。
- 導入→展開への流れがとても分かりやすかったです。特に最初に映像で学習した後に、展示物を見て感想を述べるというステップを踏むことで、正解を求めるのではなく感じたことを言葉にすることが出来たのではないかと思います。
- 動画で見た「ティーンズ学芸員」は非常に良い取り組みだと思います。自分なりの感じ方、自分が感じたことをそのまま言葉にすること、そしてそれを周囲が否定しないことの重要性を感じました。日本の子どもたちが生き生きと活動している姿を見て、本校の生徒でもできるのではないかという可能性を感じました。
- 教師の子ども達への働きかけ方が勉強になりました。「どう思ったか感想を教えて」だけでは鑑賞力が養われないため、教師の働きかけも大切であると実感しました。そのため、教師自身も働きかけ方について、勉強していく必要があると感じました。

3-2. 2回目 「SDGsと美術館」オンラインレクチャー（1時間30分）

2回目は9月12日に実施した。レクチャーは美術館からオンラインでライブ配信し、生徒たちは学校内の教室から視聴した。SDGsと美術館の機能にはどのような繋がりがあるのか、SDGsの17の目標の実現と、人間の創造性や文化やアートとの関わりについて伝えた。また、第3回目のミュージアムへのフィールドトリップ（実地見学）へとつなげるために、上野公園の各文化施設についての紹介も行った。事後のアンケートでは、このレクチャーを経て、生徒の「美術館とはどういうところか」という認識が変化していることがわかった。一部を以下に紹介する。

質問：美術館はどんなところだとおもいましたか？

- 自分にも見えていなかった「好奇心」「探究心」を気づかせて、成長させてくれる役割のある場所。
- 様々な意見に触れる場所。またはそれらの意見を交換する役割を持った場所。
- 自分の想像力を広げたりできる場になる。考えさせる機会を与えてくれるところ。
- 自己意識の形成と世界の特徴を知ること。
- 美術を通して様々な人がつながるきっかけをつくる場所。
- 自分の引き出しを増やす。思考を巡らせて、自分の心や昔の文化と向き合うための場所だと思います。
- 自分が素直に、気楽に物事を考え、終わりのない、答えの

ない物語を考えることができる場所。
- 素直になれる、記憶などの思い出や出来事などをとどめる場所。
- 昔の物事を受け継がせるために必要不可欠なものだと思う。
- 人が好奇心を思い出す場所。新しい見方を発見するところ。
- 人と人とをつなげる役割。人の感情を育てる役割。
- 展示してあるものから、さまざまな考えを持ったり、意見を交換したりするために必要な場所
- 作品で世界を癒す、17の目標につながるヒントの宝庫

3-3. 3回目　都内10館のミュージアムの1つを訪問（2時間）

3回目は10月22日に実施した。それぞれの生徒の関心に従って都内の10館[9]のミュージアムに分かれて出かけ、観察や鑑賞を行う。生徒は、「Museum Start あいうえの」のプログラムで必ず配布しているラーニング・ツール「ミュージアム・スタート・パック」[10]を携帯し、観察・鑑賞の記録を作る。そして今回は「ミッションカード」と呼ばれる「問い」が書かれたカードを一緒に渡した。問いは「あなたが100年後に遺したいもの、伝えたいものは何ですか？」。ミュージアムに展示された、誰かによって保存され、伝えられた標本、芸術作品、建築、歴史的文化財等を観察・鑑賞し、生徒自身の目でよくみて考え、その物の背景と未来ついて思いを巡らせることを狙いとする。

この全3回の授業をまとめた動画が「Museum Start あいうえの」の動画ページで視聴できる[11]。特に3回目のミュージアム訪問の日に、どのような活動が実際になされたか、当館での生徒とアート・コミュニケータとの作品鑑賞の様子は動画を参照していただきたい。後日のアンケートでは「実際のミュージアム訪問してみて印象が変わりましたか」という問いに8割が「はい」と答え、「活動は楽しかったですか」の問いにとても楽しかった（54%）、楽しかった（42%）と回答している。

そのほか特に2つの質問について、生徒の回答を紹介したい。

質問：あなたが100年後に遺したいもの、伝えたいものは何ですか？
- それがある事により生活が豊かになるもの（私の場合：芸術、綺麗な水、自然）
- どんだけAIが発達しても、人と人のコミュニケーションはずっと残していきたいです。
- 日本古来の伝統文化や国宝､重要文化財などを目にした時、美しいと思える人の心を残しておきたい。
- 東京都美術館を作り上げた方たちの芸術や工夫
- 建物はある人の邸宅だったらしく造りが綺麗だったため、建物や周りの自然も含め、この美術館自体を遺したいと思った。

質問：今までの活動を通して、自分が変わったと思うことは何ですか？
- 自分とは異なる意見や自分の内容を言葉にして伝えることで、自分にはなかった気づきや、自分の考えに深みが増したかなと感じたことです。
- 今まで気にしていなかった日常にありふれているものについてじっくりと考え、新しい見方を知れた。
- 今のことだけを考えるのではなくて、過去もふまえつつ未来のことを考えられるようになったと思う。
- 固定概念が無くなった。正解が無い事もあるんだということを実感できた。
- 物の見方が変わったり、そこから発見や疑問を出すことができた。また、ミュージアムや博物館、美術館に興味を持つことができた。時間がある時に別のところに行ってみたいと思った。
- 普通に絵を鑑賞するのではなく、絵が描かれた時代と合わせてみるということを知った。博物館には歴史もあると思った。
- 100年後に残しておきたいものは目に見えないものもあるということを知ったことです。
- ただ見るだけじゃなくて考えるようになった。
- 自分の意見をしっかり持つことができ、人に伝える勇気を少し持てたこと。
- 自分のことについて知れた気がすること。
- 芸術を通して、目で見た物だけでなく、その奥にあるものを見られるようになった。

4. 成果と課題

今回の連携授業の成果と課題を3つに絞って述べたい。

4-1. ミュージアムと学校との連携におけるブレンディッド・ラーニングのプロトタイプの提示

ミュージアムにおけるブレンディッド・ラーニングの事例がまだ少ない中で、学校との連携授業としてのひとつのプロトタイプを示すことができた。このプログラムの学びのプロセス、つまり、観察と鑑賞のエクササイズと、ミュージアムがどういう場所なのかを知る機会を訪問より前に「オンライン」で行うプログラム構成は、対象が違う他のプログラムにも応用でき、ある汎用性のある事例になったのではないだろうか。

課題としては、オンラインでの学びの環境づくりの要点はデジタル機器のことだけではなく、静かな環境の確保や、参

加者の日常空間からの参加になるため、気持ちの切り替えのための活動を間に挟むなど、対面式よりも細かなプログラム上のケアが必要であることだ。新しい学びを支える環境づくりには対面式とは違う手間がかかり、それにともなう美術館、学校側両者の仕事の増加も大きな課題である。

4-2. ミュージアム訪問における「レディネス」の重要性

訪問の前にプログラムを行うことが、当日の訪問の質を確実にあげることが改めて確認できた。しかし参加者の中に醸成される「レディネス」が、ミュージアム体験の質に大きく影響を与えることは、ミュージアムの現場ではそれほど共有されていないと思われる。

ここでの課題は、この「レディネス」の重要性についてミュージアム側と学校の担当教員が理解し合い、「レディネス」をつくるための準備を双方で密に連絡をとりながら進めていくには、相応の努力が求められることだ。また校外学習においては、関わる教員は複数になることが多く、窓口となっている教員だけでなく、当日同行する教員全員と事前からこの「レディネス」の重要性を共有し、事前の授業に反映することが望ましい。

4-3. SDGs をミュージアムで考えることが、探究学習の軸として機能した点

近年注目されてきた探究学習という学びのあり方と、SDGs は、どちらもその基盤となる哲学は、多様性の尊重、個人の主体性と社会への参加がキーとなっている。この 2 つの要素は、冒頭で紹介した Museum Start あいうえののプロジェクト全体のあり方とも共通しているため、探究学習（学びのあり方・手法）、SDGs（テーマ）、ミュージアム（場の作り方）という 3 つの要素が調和していることが、生徒の理解促進に機能したと推測される。

ここでの課題も前の項目（4-1、4-2）とも共通しており、新しい学びのあり方や先端的なテーマでプログラムを実施する場合、学校側とミュージアム側がともに学び、理解を深めていく時間を丁寧に持つ必要が出てくる。両者が目指す連携授業を作っていくために、両者の間で明確になっていないことが何なのか、1 回の打ち合わせでは十分にはわからず、コミュニケーションを重ねていくことが重要だ。

今回の連携授業はコロナ禍という状況であったからこそ行われた内容ではあったが、結果的にはコロナ禍でなくても有用な要素を多々発見することができた。事例を積極的に関係者で共有し今後に活かすべく、ウェブサイトなどで順次報告をしていく予定である。

註

1）「Museum Start あいうえの」ウェブサイト　https://museum-start.jp/
2）主催／東京都、東京都美術館・アーツカウンシル東京（公益財団法人東京都歴史文化財団）、東京藝術大学、共催／上野の森美術館、恩賜上野動物園、国立科学博物館、国立国会図書館国際子ども図書館、国立西洋美術館、東京国立博物館、東京文化会館（五十音順）
3）「とびらプロジェクト」記録映像のサイト　https://tobira-project.info/movie1/
4）2019 年 12 月に文部科学省が打ち出した構想。GIGA とは Global and Innovation Gateway for All の略。学校教育において 1 人 1 台の端末をスタンダードとし、多様な子供たちを誰一人取り残すことなく、個別最適化された ICT 環境の実現をめざす。
5）「Museum Start あいうえの」学校の先生へ　https://museum-start.jp/message/teachers
6）「Museum Start あいうえの」の動画のページを参照のこと。https://museum-start.jp/about/movie
7）「Museum Start あいうえの」のプログラム「ティーンズ学芸員」動画　https://museum-start.jp/teens；米国ボストンの美術館での事例動画「Thinking Through Art: The Gardner's School Partnership Program」授業で使用したものは字幕付き https://www.youtube.com/watch?v=p-ex90ezADI
8）アート・コミュニケータ（とびラー）のプログラムでの役割と効果はこのプログラムにおいて非常に大きいが、とびラーの活動については、同紀要の報告 pp.21-27、もしくは「とびらプロジェクト」のウェブサイト https://tobira-project.info を参照のこと。
9）「Museum Start あいうえの」の共催連携館が、東京都美術館、東京国立博物館、国立国会図書館国際子ども図書館、国立科学博物館、東京藝術大学　大学美術館で、この 5 館を訪問する生徒についてはまず東京都美術館に集合してオリエンテーションを経た後、各館を訪問した。またそのほか東京都庭園美術館、東京都写真美術館、国立科学博物館附属自然教育園、日本科学未来館、東洋文庫ミュージアムにそれぞれ 10 名程度が訪問した 。
10）「Museum Start あいうえの」ミュージアム・スタート・パックの紹介　https://museum-start.jp/startpack
11）註 6 を参照。

コロナ禍における「Museum Start あいうえの」ファミリー・プログラムの実践

河野 佑美

コロナ禍における「Museum Start あいうえの」ファミリー・プログラムの実践

河野 佑美

1. はじめに

「Museum Start あいうえの」[1]（以下、「あいうえの」）は、東京都美術館と東京藝術大学（以下､藝大）が推進役となり、上野公園に立地する９つの文化施設が連携するラーニング・デザイン・プロジェクトである。この「あいうえの」は、小学１年生～高校３年生（及びその学齢の子供）と、その保護者、学校、多様な事情を持つ子供を支援する NPO 法人・団体を対象としている。プログラムは通常、当館のアートスタディルーム（以下、ASR）等を拠点に、当館と藝大が運営する「とびらプロジェクト」のプレイヤーであるアート・コミュニケータ（とびラー）が関わり、コミュニケーションを重視しながら、先生でも親でもない大人、第３の大人（＝とびラー）が寄り添い、建築や作品・資料を活用する[2]という点を特徴としたプログラムを実施している[3]。

2020 年度も例年通りのプログラムの準備を進めていたが、新型コロナウィルス感染症の拡大防止の観点から、オンラインとリアルを組み合わせた「ブレンディッド・ラーニング」の形式で実施することとした。「上野へ GO！」という「オンラインでの鑑賞」と実際に文化施設を訪れる「美術館体験」の２段階のプログラムを新しく企画し、「ステップ１はオンラインで、ステップ２は上野公園で会おう！」をキャッチコピーに参加者を募った（図 1）。

本稿は、このプログラムの試みを紹介するものである。

図１　新企画のプログラム「上野へ GO！」の広報画像

2.「ステップ１　上野へ GO！ ―オンライン」

実施日時：2020 年８月１日（土）、２日（日）、11 月８日（日）、12 月５日（土）各日ともに 10 時 30 分～ 12 時、13 時 30 分～ 15 時、各回定員 30 組 60 名

対象：午前の回：小学１年生から３年生とその保護者、午後の回：小学４年生から高校３年生とその保護者（中学生以上は子供だけの参加も可）

2-1. 概要

ステップ１は、オンライン会議システム（Zoom、以下同）を使用し、参加者が作品鑑賞の楽しさを感じ、ミュージアムがどういう場所なのかを知る内容とした。さらにはミュージアム活用のヒントを保護者に伝えることを目的とした。

１日に２回実施した目的は、学年を分けることで、同じような言語の発達がみこまれる子供同士の学び合いの場を創出することと、オンライン環境に慣れていることが想定される学齢の大きな子供の参加を促すことであった[4]。

オンラインを活用することにより、作品を鑑賞することの楽しさを知るという、ミュージアム・スタートのきっかけに欠かせない最初の大切な体験に、日本のどこからでも、海外からでも参加してもらうことが可能となった。ただ、スタッフやとびラーに、子供と一緒に Zoom で作品を鑑賞するという経験が当初からあったわけではない。それぞれの家でプログラムに参加する、ということが果たしてうまくいくのか？集中力は続くのか？保護者が過度に干渉をしないか？懸念は様々あったが、事前にリハーサルを念入りに行い、プログラム中の参加者への声かけも丁寧に検討・準備した（図 2）。

2-2. 広報・事前準備

今年度の広報は、感染症拡大の防止ということもあり例年作成･配布しているプログラムの案内リーフレットを作らず、プログラムの告知はウェブサイトを中心に行った。しかし、従来の紙媒体を使わずに周知することは予想以上に難しく、「あいうえの」のニュースレターでの告知や、とびラーにも協力を仰いだほか、SNS 広告[5]を活用した。また、11 月には「ブレンディッド・ラーニング」のプログラムの様子を織り交ぜたプレスリリースを発行した。

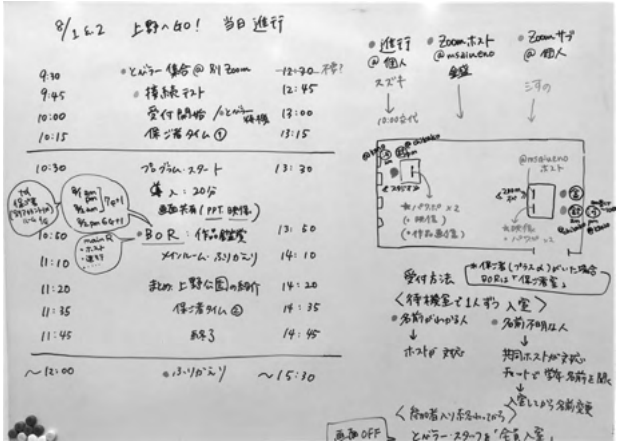

図2　当日進行のためのスタッフ用ホワイトボード

図3　ブレイクアウトルームでの子供ととびラーの鑑賞の様子（鑑賞作品：尾形光琳《風神雷神図屏風》東京国立博物館蔵、画像出典：ColBase（https://colbase.nich.go.jp））

プログラムの実施にあたり、子供と一緒に作品を鑑賞するとびラーとの準備も入念に行った。当日と同じ環境でのリハーサルを実施し、プログラムの流れを共有するとともに、オンラインでの作品鑑賞のファシリテーションについて丁寧に確認した。例えば、まずは筆者がオンラインでとびラーと鑑賞を行い、プログラムのイメージを皆で共有した。リハーサルはプログラムの実施ごとに行い、実施後には振り返りの時間を必ず持った[6]。回数を重ねるごとに準備として確認すべきことが明確となり、プログラムの進行の改善につながった。最終的に、とびラーの役割は、進行する役割（ファシリテータ）、子供の様子をよく見、記録する役割[7]、子供が安心した気持ちで参加できるよう場づくりをする「うなずき」の役割[8]の3人体制に落ち着いた。また、Zoomに不慣れな家庭もあることが予想されたため、事前に「接続テスト会」という30分間のオンラインプログラムも用意した。

2-3. 当日

当日は参加者が皆安心して、プログラムに参加できる状況をつくることが何より大切だ。そのためにプログラムの受付開始の30分前からZoomを開始し、マイクやビデオ、画面の映りを参加者と確認する時間を設け、うまく繋がらない場合は、電話で接続をサポートすることもあった。プログラム開始前にしっかりと操作の確認をすることで、その後の集中力が変わってくることを、実施を重ねる度に実感した。

プログラムが開始すると、まず、全体の流れを確認し、次にZoomでのコミュニケーションについての説明をしながら、参加者の鑑賞環境を整えた。学年ごとに両手を使って違ったポーズをとってもらい、同じプログラムに参加する仲間が一目で分かるように工夫した。続いて、作品鑑賞のイメージをつかむために、過去に小学生が自分の言葉と声で作成した音声ガイド[9]を聞いてもらい、同じ絵を見ても一人一人の発見は異なり、言葉にするとそれがよくわかることを実例で伝えた。また、他の人の意見を聞くことで新しい発見が生まれることを認識してもらい、誰かに何かを言葉で伝えるということの「ためらい」のようなものをできるだけ払拭できるよう声かけをした。

このような準備を経て、いよいよ作品鑑賞を始めた。この時間は、保護者に子供のそばから離れるように伝え、子供がのびのびと自分の発見を伝えられるよう試みた。「ブレイクアウトルーム」という少人数に分かれてオンラインミーティングができる機能を使い、30名程度の子供を4、5名のグループに分け、それぞれに2、3名のとびラーがついた。図工や美術の教科書に載っているようなよく知られている作品と、子供の日常になじみ深い画題の作品の2点をグループごとに鑑賞した（図3）。作品は連携する各文化施設の展示作品の中から選び、ステップ2に参加した時に、実際の作品を見られるように配慮した[10]。

グループでの鑑賞ののち、保護者も含めた全員が再びひとつの画面上に集まり、各グループでどんな発見があったかを共有した。様々な発見や気づきが共有され、子供も他のグループの発見を興味深そうに聞いていた。その後、ステップ2のプログラム内容と申込方法を伝え、全員で集合写真を撮った（図4）。

図4　オンライン集合写真（2020年11月8日午前の回）

【「上野へ GO！―リアル」開催時間一覧】

		オリエンテーションの時間 @ 東京都美術館	文化施設を冒険 @ 上野公園内	冒険ノートづくり＆ウェブ発信 @東京都美術館
9/13 （日）	⑥	10：00 ～ 10：15	10：15 ～ 12：45 （2 時間 30 分）	12：45 ～ 13：30
	⑦	10：30 ～ 10：45	10：45 ～ 13：35 （2 時間 50 分）	13：35 ～ 14：20
	⑧	11：00 ～ 11：15	11：15 ～ 14：25 （3 時間 10 分）	14：25 ～ 15：10
	⑨	11：30 ～ 11：45	11：45 ～ 15：15 （3 時間 30 分）	15：15 ～ 16：00
	⑩	12：00 ～ 12：15	12：15 ～ 16：05 （3 時間 50 分）	16：05 ～ 16：50

図 5　ステップ 2 リアルのタイムスケジュール（2020 年 9 月 13 日の回）

最後に、保護者を対象に「あいうえの」の目的、子供とミュージアムへ行く際のいくつかのポイント、ステップ 2 の申込受付のメール配信予定日時を確認し、オンラインによるステップ 1 は終了した。

3. ステップ 2　上野へ GO！―リアル

実施日程：2020 年 8 月 22 日（土）、9 月 13 日（日）、12 月 5 日（土）、2021 年 1 月 30 日（土）［中止］、3 月 26 日［予定］1 日を 5 つの時間帯に分け実施（図 5）。各日定員 40 組 80 名

対象：小学 1 年生から高校 3 年生とその保護者（中学生以上は子供だけの参加も可）

3-1. 概要

ステップ 2 のプログラムでは、参加者は「あいうえの」のオリジナルツールであるミュージアム･スタート･パック（以下パック）を受け取り、文化施設に出かけていく。この時、参加者は作品をよく見るための問いが書かれたミッションカード（指令書）を受け取り、それを手掛かりに実際の作品や資料をよく観察する。午後、ASR に再集合し、パックに入っている「冒険ノート」にまとめる。参加者の年齢層の多くを小学 1 ～ 3 年生が占めるが、1 日のうちの最後の時間帯の回は、小学 4 年生以上の参加を優先し、学齢が大きな子供が安心して参加できるよう配慮した[11]。

残念ながら、8 月 22 日のプログラムは感染拡大の状況に鑑み、三密を避けるために会場となる ASR での実施は見送り、代わりに参加者が各自で取り組めるよう、参加者へ特別キットを送った。キットの内容は、ステップ 1 の際にオンラインで鑑賞した作品のカード 2 種、「オノマトペシール」[12] 4 枚、パックであった。各文化施設への実際の来場は、参加者の状況に合わせて各家庭がそれぞれで行うこととした。

3-2. 広報・事前準備

ステップ 2 は、ステップ 1 及びこれまでの「あいうえの」のプログラムの参加者を対象としたため、まずはステップ 1 の参加者にメーリングリストを使って募集告知を行った。後者に対しては、「あいうえの」のニュースレターでプログラムの実施を伝え、参加を呼びかけた。

プログラム中に参加者と活動をするとびラーに対しては、当日の 1 週間前に準備の日を設け、当日の流れを共有した。その際には、とびラーにも参加者と同じミッションカードを渡し、事前に各文化施設へ出かけ、作品･資料を観察し、「冒険ノート」を書くことを推奨した（図 6）。参加者と同じ体験をすることで、リアリティを持って活動することが可能になるからである。

プログラムを実施する ASR のしつらえにも気を配った。上野公園内各館の展覧会チラシや案内リーフレット、関連書籍を並べた。また、プログラムは色をきっかけに作品をよく観察することを促す内容としたため、壁面に設置されているボックスにはその色にちなんだ様々な素材を収め（図 7）、椅子の色も同系色に揃えた。

図 6　とびラーの「冒険ノート」（訪問先：「The UKIYO-E 2020 - 日本三大浮世絵コレクション」展　東京都美術館　タイトル：「ドキドキ」するのを探していたら､浮世絵みんなの表情に「ドキドキ」ノンストップ）

図7　ASR　壁面のボックス

3-3. 当日

プログラムの開催時間を細かく区切り、ASR に集まる人数を最小限に抑え、実施した。午前はスタッフによるガイダンスを行い、パックの使い方を伝え、活動のテーマを共有した。9 月､12 月のテーマは参加者が「リサーチャー（研究員）」になり、ミッションをもとに観察・発見をしてくるというものとした。同伴の保護者も同じ内容を行うことで、それぞれの視点で作品や資料を観察し、子供と大人が学び合うきっかけの創出を目指した。ミッションは、9 月は「あおをさがせ！」、12 月は「あかをさがせ！」とした。参加者に渡されるミッションカードには、まずその色を含む作品・資料を探し、次にそれがどんな「もの」なのかを考え、さらにそこにある色がどんな色なのかを順に考えていけるよう、道筋を用意するための問いかけを記載した。また、見つけた色がどんな色かを見比べるために、3 枚の同系色の色見本のチップを貼った（図 8）。参加者はこのミッションカードを手に、家族ごとにそれぞれ上野公園内の各文化施設へ向かった。

午後、文化施設への訪問ののち参加者が ASR に戻ると、とびラーが待っている。午後の活動では、参加者は午前中に観察してきたことを「冒険ノート」にまとめる。机上にはノートづくりに必要なアイテムをそろえた（図 9）。とびラーは、参加者が発見してきたことに丁寧に耳を傾け、自身の発見も共有する（図 10）。そして、同じテーブルの参加者同士の共有の橋渡しを行う。とびラーが、参加者と同じ体験をしていることで、より豊かな「場作り力」が発揮されていた。参加者はとびラーと話しながらノートをまとめ、あいうえののウェブサイトにある「みんなの冒険ノート」[13]に投稿した（図 11）。

図8　ミッションカード（Museum Start あいうえの　シレイショ）

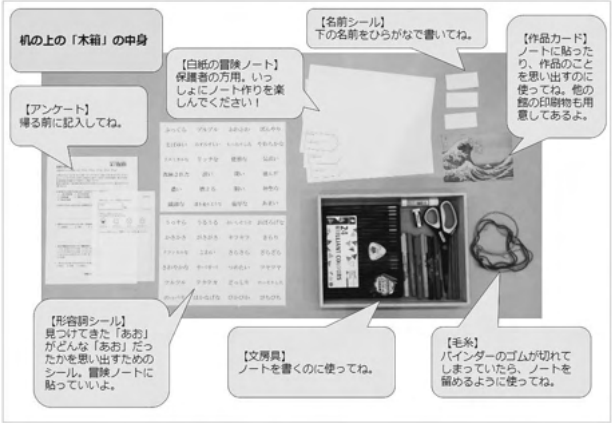

図9　ツールボックス

図10　ステップ 2 リアル　ASR での活動の様子（2020 年 12 月 5 日午後）

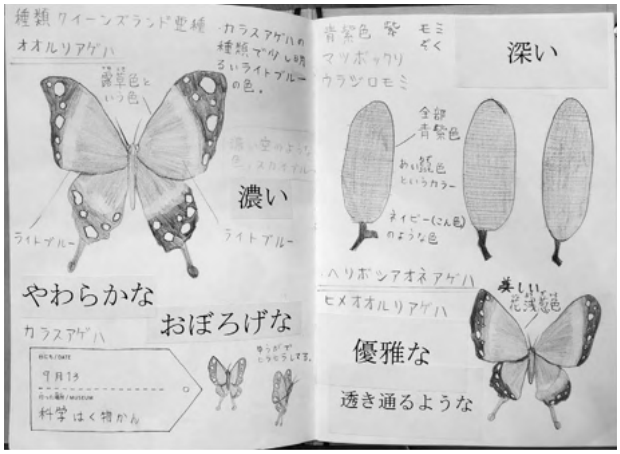

図 11　参加者の「冒険ノート」（小学 5 年生、訪問先：国立科学博物館　2020 年 9 月 13 日　タイトル：ちょうちょと松ぼっくりの青）

4. データからみる「上野へGO！ ステップ1オンライン＆ステップ2リアル」

各プログラムの実施後、アンケートを実施した。オンラインプログラムでは、オンライン上のアンケートフォームを使用し、プログラム実施の数日後に、ステップ2の案内とともに送信した。延べ194組の参加者に対し67件の回答を得た。リアルのプログラムでは、子供用と保護者用それぞれのアンケート用紙を用意し、プログラム終了後に記入してもらった。延べ215名の参加者に対し115件（保護者59件、子供56件）の回答を得た。自由記述部分については、このうちいくつかの抜粋を掲載する。抜粋は原則として原文のまま引用した。

4-1. ステップ1　オンライン

参加者の学年の分布、居住地、プログラムの情報入手経路はグラフで示した（図12, 13, 14）。参加者学年については、対象学年を時間帯で分け、それを明記することで、小学校高学年以上の参加が増加した[14]。居住地については予想していた通り、かなり広範囲からの参加があった。東京・東京近郊が中心であるものの、中部・九州地域や海外からの参加もあり、オンライン特有の場所にとらわれない結果となった。

(1) 参加のきっかけ（保護者記入）

コロナ禍で外出しにくい中、オンラインであれば参加できると考えた保護者が多いことがわかる。また、オンラインを活用した活動そのものに興味を持っている保護者がいることもわかった。

- zoomを利用したコミュニケーション及び鑑賞という今までにない経験をさせたかった。（8月1日午後参加・小学3年生）
- 博物館や美術館には興味はありますが、子どもにどのようなきっかけで連れていくかや、コロナの影響もあり、なかなか美術館へ行く機会も減っているとも感じていたので、申し込みました。（11月8日午前・小学2年生）
- オンラインでも、あいうえのに参加できるんだ！と思い、今後も新しい形態で学ぶ体験ができると思ったので。（12月5日午後・小学6年生）

(2) 参加後の感想（子供記入）

想定以上に、オンラインでのやり取りに慣れている子供が多く、技術上の問題点は挙げられなかった。また、良かった点として、時間をかけて作品を鑑賞したことや他の人の反応を知ることができたことが複数の回答に見られ、これまでのプログラムと同様の効果を確認することができた。

- じっくり絵をみることが今までなかったから、じっくり見れて面白かった。（8月1日午前・小学1年生）
- 絵をみんなとみている時みんな意見が聞けたのがよかった

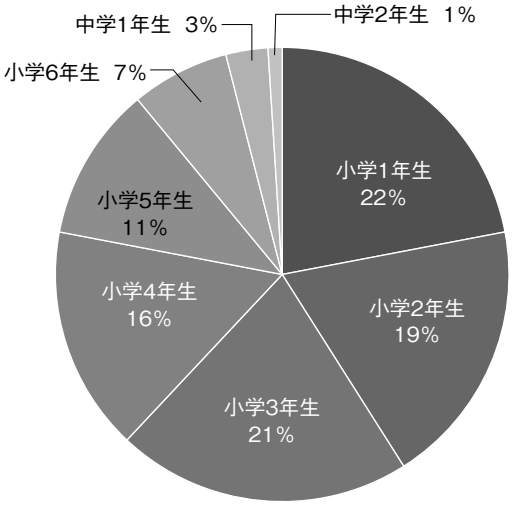

図12　ステップ1オンライン　参加者の学年分布

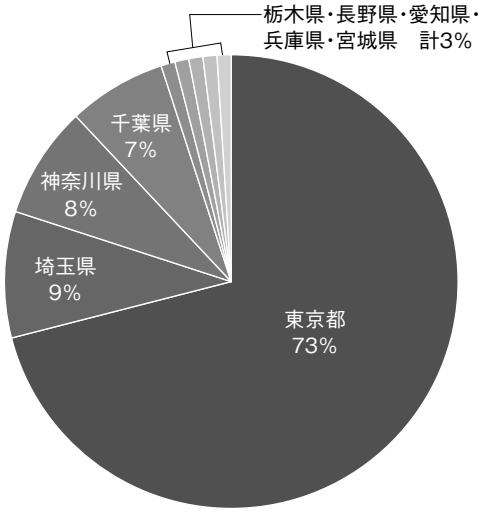

図13　ステップ1オンライン　参加者の居住地

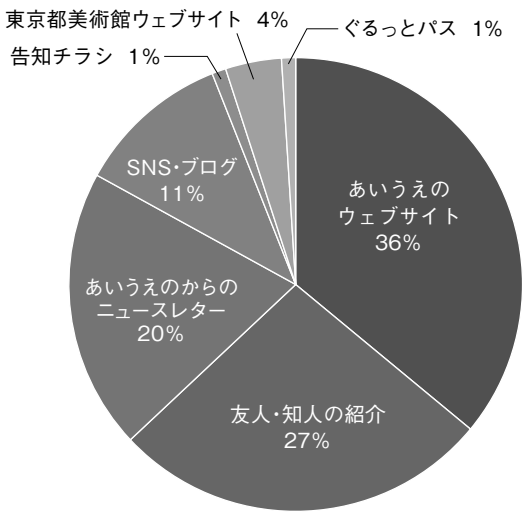

図14　ステップ1オンライン　情報の入手経路

です。自分の意見も言えました。(8月1日午後・小学3年生)

●絵を見ると、描いた人と同じ世界を見たり、考えたりできること。(12月5日午後・小学6年生)

(3) 参加後の感想(保護者記入)

とびラーを含めたスタッフ側の人数を確保し、丁寧な対応を準備したことが、保護者にも伝わり、概ね好評なコメントが多かった。当初、1時間半にわたるプログラムは負担が大きいのではないかという懸念もあったが、実際にはそうした意見は認められなかった。また、子供と保護者を分ける時間を設けたことで、保護者が子供の変化に気づくきっかけになったことがわかる。さらに、オンライン上のプログラムが、実際に作品を見に行くきっかけになったという記述も見られ、本プログラムの狙いのひとつが達成されたことが確認できた。

●スタッフさんが何人も参加していて、ブレイクアウトで少人数に分かれて意見を伝えやすくしたところも、とても良かったです。みなさん優しく意見に賛同してくれていたので、子供もお話ししやすかったようです。(8月1日午後・小学4年生)

●子供の発想が面白かった。作品の意見交換の時間がもう少しあると良かったと思いました。(8月1日午後・小学5年生)

●小部屋に分かれた際に、私自身は自宅の別の部屋に行き、どういった話しをしていたのかは知らないのですが、戻って来た時に娘の満足そうな顔が印象的でした。(12月5日午前・小学3年生)

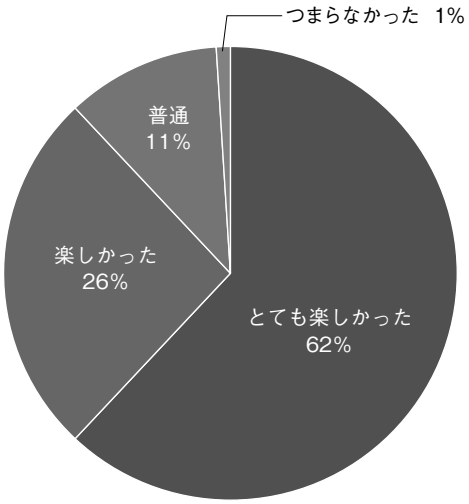

図15　ステップ1オンライン　満足度(子供)

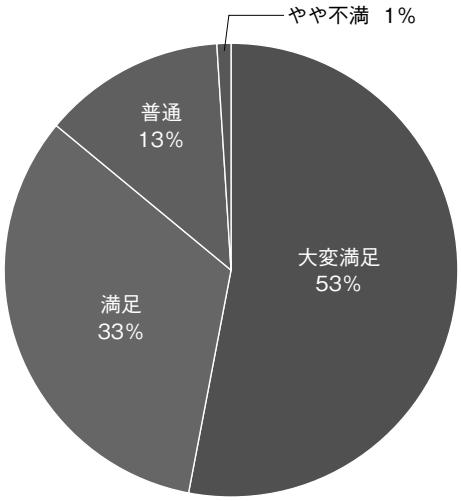

図16　ステップ1オンライン　満足度(保護者)

(4) 満足度(図15, 16)

数名の保護者からの「やや不満」の理由に相当する記述として、「もう少し保護者同士のコミュニケーションがあると良かった」や「鑑賞の時間がもう少し長いと良かった」というものがあった。保護者同士の交流は設けていなかったが、今後の保護者へのプログラム構成、時間配分については検討を重ねたい。

4-2. ステップ2　リアル

居住地については予想していた通り、東京都内、特に東京23区内が多い。コロナ禍において、行動範囲が限られていることがよく分かる結果となった(図17, 18, 19)。

(1) 参加のきっかけ(保護者記入)

例年通り、多くの参加者が子供とミュージアムに行くきっかけを求めて参加を決めたことがわかった。加えて、オンラ

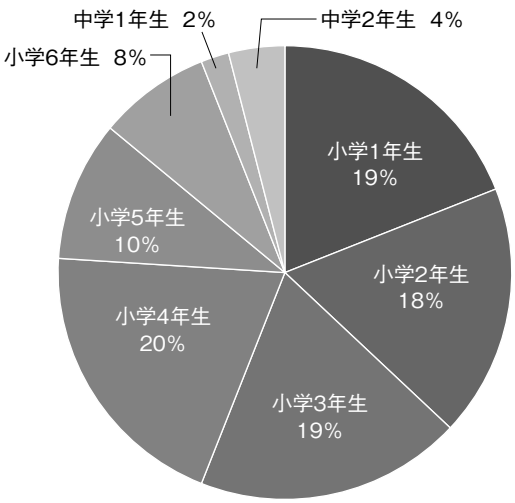

図17　ステップ2リアル　参加者の学年分布

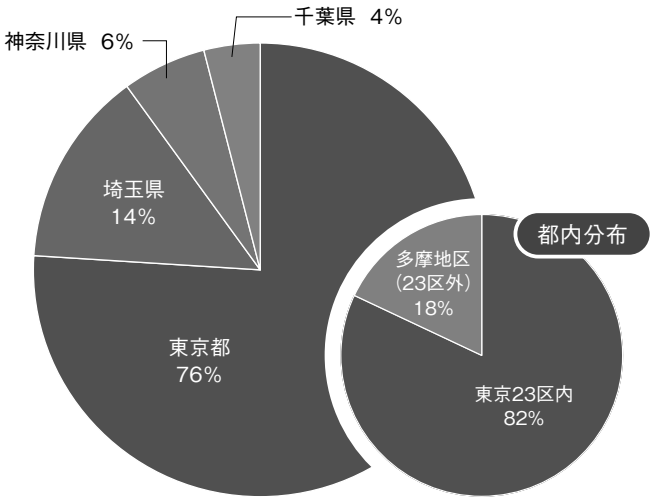

図 18　ステップ 2 リアル　参加者の居住地

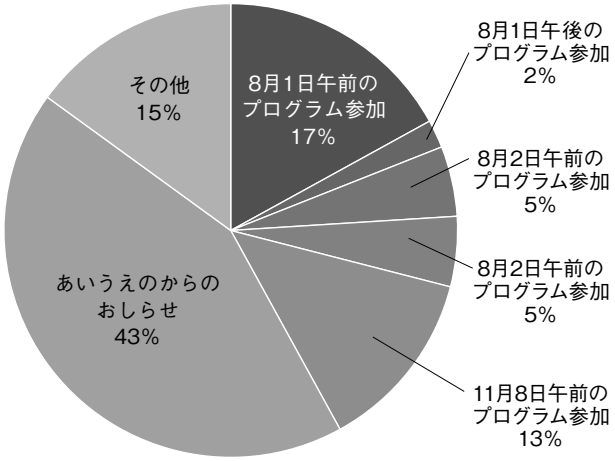

図 19　ステップ 2 リアル　情報の入手経路
（あいうえのからのおしらせには、ニュースレターとオンラインプログラム参加者へのメール配信を含む）

インとリアルを組み合わせたブレンディッド・ラーニングの効果に期待を寄せた記述が認められ、新しいプログラムとして魅力を感じて頂けたことがわかる。

- ズームで見て話し合った浮世絵を実際に見て、また新たな発見があるのではないかと思い、またどのような見方で子どもが観察できるようにするのか興味があったため。（9 月 13 日 10 時 30 分の回参加）
- 子供に美術品に興味を持ってほしかった。実際に見せたかった。ふだん美術館博物館にあまり行かないので慣れてほしい。（12 月 5 日 10 時 30 分の回参加）
- いつも科博ばかりを訪れているので、もっと他のミュージアムを訪れるきっかけになればと思い申し込んだ。（12 月 5 日 10 時 30 分の回参加）

(2) 参加後の感想（子供記入）

「何かを探す」というミッションにより、対象をよりじっくり観察できたこと、また普段は見過ごしてしまいそうな点にも気がついたことが見られる。親でも先生でもない第 3 の大人（＝とびラー）の存在が、プログラムに欠かせない役割を担っていたこともうかがえる。

- 青を探したりすること、見つけた青はどんな青なのかを考えるのが楽しかった。また、よく見ると、いろいろな青があって楽しかった。（9 月 13 日参加　小学 5 年生）
- いろいろはっけんできてまた来たいと思いました。図書館をじっくりみるきかいがなかったから楽しいと感じました。（9 月 13 日参加　小学 3 年生）
- とびラーさんと、いけんこうかんしたこと、色にちゅうもくしたこと　すこしみじかかったけど､たのしかったです。（12 月 5 日参加　中学 1 年生）

(3) 参加後の感想（保護者記入）

これまでに訪れたことのない施設に足を運ぶきっかけとなり、より豊かな鑑賞体験を促すことができたことが確認できる。

- 今までかはくや動物園中心でしたが、絵画をみるきっかけになりました。またまとめの時間も子供と話しながら振り返ることができ印象に残った絵の話を深めることができました。（9 月 13 日 10：30 の回参加）
- 美術館で積極的に作品を観ていた。（9 月 13 日 10：30 の回参加）
- 親子で一つの作品をゆっくり見ることができました。また私（親）もノートを作成でき楽しかったです。（12 月 5 日 10：30 の回参加）

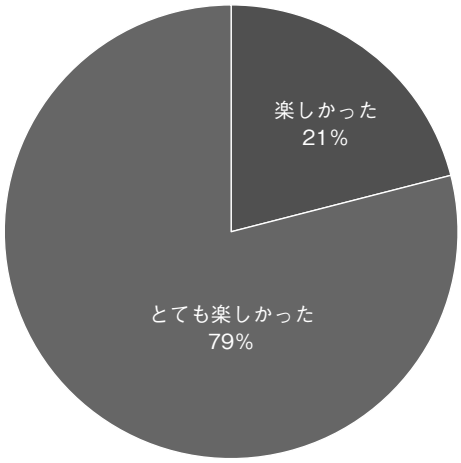

図 20　ステップ 2 リアル　満足度（子供）

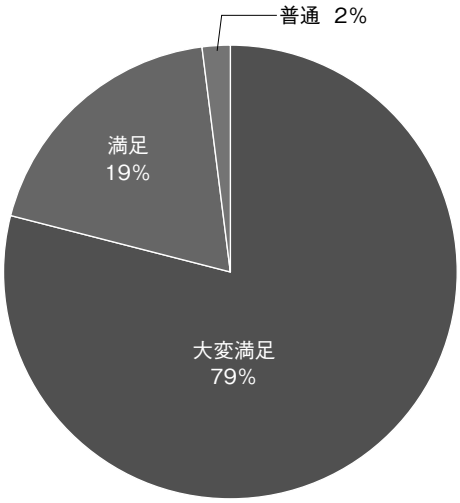

図 21　ステップ 2 リアル　満足度（保護者）

(4) 満足度

満足度は、保護者、子供とも非常に高い（図 20, 21）。アンケートを見ると、「子供に文化的な体験をさせたいが、どうしたらよいかわからない」「絵を描くことが好きな我が子をミュージアムに連れて行ってあげたい」、そうした保護者の気持ちはいつもと変わらないことがわかる。こうした需要に対し、気軽に出かけることが難しいコロナ禍だからこそ、日常のコミュニティ外での新たな出会いやコミュニケーションの場を提供することができたことが、本プログラムの高い満足度につながったと考えられる。

5. おわりに

参加のきっかけや感想を通し、「あいうえの」が子供とその保護者が安心してミュージアムを活用できるよう、プログラムを提供し続けていく意義を実感した。また、オンラインという選択肢が増えた今、ミュージアムでの体験に関心を持つ、より多様な層へもプログラムを提供しやすくなり、参加者のすそ野を広げることができたのではないか。オンラインプログラムにはパソコン等の機器やインターネット環境等が必要となり、それが障壁になり得ることもあるが、様々な状況下にいる子供とその保護者にプログラムを届けることが叶うよう、多様なニーズに対応できるよう考え続けなければならない。同時に、いつもと変わらず、子供に文化的な体験をさせたい、子供と一緒にミュージアムへ行きたいと願っている保護者の背中をそっと押せるような、そんなプログラムであり続けるための模索を続けていく必要がある。

註

1）「Museum Start あいうえの」については p.6 を参照。
2）オブジェクト・ベイスト・ラーニング（Object-based Learning）：観察者が主体的に資料と対峙することによって学ぶ手法。
3）例年、ファミリー・プログラムは初めて参加する家族を対象と、これまでに参加したことのある家族を対象の 2 本立てで準備・実施し、2019 年度は約 1500 名の参加があった。
4）参加者の学年分布については図 12 を参照。
5）Facebook での有料広告。ターゲットは、次の①～③に当てはまるユーザーとし、15 日間掲出。①都内在住の 30 ～ 50 歳代　②9 歳～ 17 歳の子供の保護者　③アート・文学・子育て・家族に興味関心を持っている層。
6）8 月の回の終了後にはとびラーによるオンライン上での作品鑑賞についてのとびラボ（とびラーによる自主的なミーティング）が行われた。この様な丁寧な振り返りがプログラムの質を担保している。
7）子供の発言の記録をとり、画面キャプチャで様子を画像として記録する役割を担った。
8）オンラインでは相手が何を見ているかが分かりにくいため、目線がそれる（目線が合わない）ことによる、心理的な不安（話に集中してもらえてないのではないか？という不安）が起こりやすいといわれている。そのため、発言をきちんと聞いていることを態度でも示すために、うなずくことを意識的に行うということを試みた。
9）当館で開催された「メトロポリタン美術館展 大地、海、空― 4000 年の美への旅（会期：2012 年 10 月 6 日～ 2013 年 1 月 4 日）」の際に慶應義塾幼稚舎 6 年生（当時）が作成したオリジナル音声ガイド。
10）各回の鑑賞作品及びプログラムの様子はあいうえのウェブサイトに掲載したブログ（活動ブログ 2020 年度上野へ GO！）を参照のこと。https://museum-start.jp/blog_2020/uenogo_2020
11）これまでの 10 代の参加者からのアンケートの中に、小さい子供ばかりで場違い感を感じたという意見があったことを反省材料に、今年度改良した点である。2019 年度のファミリー・プログラムの学年別申込者割合は小学 1 ～ 3 年生が 75％を占め、残りの 15％が小学 4 年生～高校 3 年生。2020 年度は小学 1 ～ 3 年生が 61％、小学 4 ～高校 3 年生が 39％（図 12、17）。
12）形容詞がひとつずつ印刷されているシール。参加者はその形容詞に当てはまりそうな作品・資料をそれぞれの訪問先の文化施設で探す。どんな点が当てはまるのかを考えることを通して、作品をじっくり観察するきっかけとしてもらう狙いがあった。
13）あいうえのウェブサイト「ミュージアム・スタート・パック」のページから投稿。ページでは、投稿されたノートを見ることもできる。2020 年 8 月から 2020 年 12 月末までのノート投稿数は 110 件。https://museum-start.jp/book
14）註 11 を参照。

美術館で育む「ウェルビーイング」の場づくり
――コロナ禍におけるとびらプロジェクトの活動報告

熊谷 香寿美

美術館で育む「ウェルビーイング」の場づくり
――コロナ禍におけるとびらプロジェクトの活動報告

熊谷 香寿美

2020年度は、新型コロナウイルス感染症拡大を受け、いわゆる「三密」を避けたコミュニケーションが求められた。東京都美術館と東京藝術大学と市民が連携しアートを介してコミュニティを育むソーシャルデザインプロジェクト「とびらプロジェクト」の活動もこうした状況下で行うことを余儀なくされ、既存のコミュニケーションツールに加え、オンライン会議システム（Zoom）を新たに取り入れ、約140人のアート・コミュニケータ（とびラー）とともに試行錯誤しながら実践を積み重ねる1年となった。4月からはとびラー向けの「基礎講座」のオンライン配信を開始、とびラーの自主的な活動である「とびラボ」も年間を通じて継続的に行われ、「障害のある方のための特別鑑賞会」、「建築ツアー」は感染症予防対策を講じた上での開催となった。そのような中、「基礎講座」で紹介された、人々が健やかで良好な状態に在ることを指す「ウェルビーイング（wellbeing）」というキーワードは、とびらプロジェクトの活動全体に通底していくこととなった[1]。「ウェルビーイング」は、近年文化行政でも注目されており、美術館は多様な「ウェルビーイング」を人々の関わりの中で実現する、社会包摂の場としての役割が求められている。

本稿では、2020年度のとびらプロジェクトで行われた活動を「ウェルビーイング」をキーワードに報告し、コロナ禍でのアートを介した学びと実践のプロセスを振り返る[2]。

1. とびらプロジェクトについて

とびらプロジェクトとは、美術館を拠点にアートを介してコミュニティを育むソーシャルデザインプロジェクトである。当館と東京藝術大学（以下、藝大）が連携し2012年度より始動、2020年度は9年目を迎えた。広く一般から集まったとびラーは、当館の学芸員、藝大の教員や専門家と対話を重ねながら、美術館の文化資源を活かした活動を展開している。とびラーの活動はボランタリーではあるが、美術館のサポーターではない。学びと実践をくり返しながら主体的で能動的なプレイヤーとしてプロジェクトを推進している。とびラーの任期は3年間であり、その間にアートを介して誰もがフラットに参加できる対話の場をデザインし、様々な価値観を持つ多様な人々を結びつける活動を生み出している[3]。

2.「基礎講座」における「ウェルビーイング」概念の共有

「基礎講座」とは、1年目のとびラーが当館のミッションや藝大からのメッセージをもとにとびらプロジェクトの目指す方向性を共有し、とびラーとしての基本的なコミュニケーションのあり方を学ぶためのものである。その後、より実践的な活動場面を想定した選択制の「実践講座」[4]で活動への理解を深めるという流れになっている。本年度は、新しく9期とびラー54名を迎え、すべてオンライン（Zoom）での開催とした。オンラインでどのような学びの場がつくれるのか、運営チームと講師とで検討を重ねた。基礎講座の各回のテーマは以下のとおりとした[5]。

第1回　オリエンテーション（全とびラー対象）
第2回　ミュージアムとウェルビーイング（全とびラー対象）
第3回　「きく力」を身につける（9期とびラー対象）
第4回　作品を鑑賞するとは（9期とびラー対象）
第5回　この指とまれ / そこにいる人が全て式 / 解散設定（9期とびラー対象）
第6回　会議が変われば社会が変わる（9期とびラー対象）

これまでのとびらプロジェクトにおける社会包摂を目指した実践や、個人の尊厳や文化的多様性を大切にするSDGs[6]を背景にICOM（国際博物館会議）京都大会2019で行われたミュージアムの定義に関する議論[7]を踏まえ、本年度初めて基礎講座のテーマとして「ウェルビーイング」が設定された。「ウェルビーイング」とは、文字通り「よい状態」を指すものだが、どのような状態を「ウェルビーイング」と感じるかは人それぞれであり、自分で把握していることは少ないとされる。その心理要因は個人に関する「I」、他者との関わりの「We/Society」、それらを超越した「Universe」の3つに分類され、自律性や達成感のような個人的なものから、他者との関係で生み出される感謝や良好な人間関係、世界平和までさまざまである。どの要因に「ウェルビーイング」を見出すかは地域や文化によって異なっており、自分や他者の「ウェルビーイング」に意識的になり、その固有性を認め合うことが重要である。こうした「ウェルビーイング」の考え方は、第2回で紹介されただけでなく、第3回・第4回においても引き続きとりあげられた。相手の話を「きく」ことと作品鑑

賞、つまり「みる」ことはとびらプロジェクトの核となるキーワードである。行動や言葉など目に見える「もの」だけではなく、人間存在そのものの在り方に注意を向けるという点で、「きく」「みる」という虚心坦懐な姿勢は「ウェルビーイング」を意識することと共通している。第２～４回を通じて、人の在り方そのものに関心を寄せて「きく」、そして「みる」という態度＝姿勢が、人を中心とした「ウェルビーイング」の場を美術館につくることを促すというメッセージが発信されていった。こうした各講座のつながりは、オンラインでの実施に伴い、例年以上に内容に関する議論を重ねた成果とも言える。第２回～第４回の詳細は以下の通りである。

2-1. 第２回　ミュージアムとウェルビーイング

日時：4 月 25 日（土）10 時 30 分～ 14 時 30 分（オンライン開催）対象：全とびラー

第２回は、とびらプロジェクトでの実践的な取り組みを紹介しながら、多様な「ウェルビーイング」を人々との関わりの中で実現する社会包摂の拠点となるミュージアムのあり方について考えることを目的とした。「ウェルビーイング」という新しい概念を共有するため、9 期だけでなく全とびラーを対象に実施した。当館学芸員の稲庭彩和子からは「ウェルビーイング」の概念と世界各国のミュージアムでの実践例が紹介され、とびらプロジェクト・マネージャの藝大の伊藤達矢からは、障害のある方のための特別鑑賞会や聴覚に障害のある方を対象としたワークショップ等のとびらプロジェクトでの実践例、そして「Museum Start あいうえの」[8]における海外にルーツを持つ子供たちを対象とするダイバーシティプログラム等が紹介された（図 1）。藝大の日比野克彦は自著『100 の指令』（朝日出版社、2003 年）を朗読し、行動が制限されるコロナ禍でも人が変わらずに持つことができる根源的な創造性の重要性が喚起された。講座の最後には、とびらプロジェクトアドバイザーの森司から「どんな取り組みをすることが、ウェルビーイング・プロジェクトになると思いますか？」という問いが投げかけられた。とびラーからは下記のような回答が寄せられた。

図１　第２回基礎講座の様子

- ここにいていいんだと思える取り組み（＝何かしらの役割や自分の存在意義を自分でも感じられる取り組み）
- 相手の意見を受け止めるだけの余裕を保てる場作り（＝故意に自分を守らなくても大丈夫な場作り）
- 自分の意見を大切だと思える場作り（＝違いの尊さを実感できる場作り）
- 当たり前ですが、目の前の誰かと言葉を交わすことだと思います。それが言語かどうかは別として、好奇心と共感を持ってお互いに近寄ることができれば、何か始まるのではないかと期待しています。
- 「ゆるいつながり」を増やしていくことが、ウェルビーイングプロジェクトになると感じた。 共通の目的、「つながり」を持って何かに取り組むことは、お互いを認め、肯定しあうことにとても大きな力を発揮するように思う。その際、社会規範・法律・家族（血縁）などの強い「つながり」が役立つことはもちろんあるが、同時に強固なつながりは、そこからあぶれてしまった人たちに強い「孤独」をも与えるのではないか。「ゆるくともいいから、繋がれる」そんな場所や機会を増やしていくことが、孤独や否定を減らし、多様性を肯定していけるのではないか。理想論かもしれないが、そんなように思う。

2-2. 第３回 「きく力」を身につける

日時：5 月 9 日（土）10 時 30 分～ 14 時 30 分（オンライン開催） 対象：9 期とびラー

とびラーの活動の核となる「きく力」について考える重要な回である。例年講師にとびらプロジェクトアドバイザーでプランニング・ディレクターの西村佳哲を当館に招聘し、「人の話をきくことは、相手がより自分を表現できる時間を一緒につくる」「きいてくれる人がいるから話すことができる」「話す人は内容だけでなく気持ちや感覚など内容以上のものを表現している」「相手に関心を持ち続ける」といった「きく力」の大切なポイントをワークショップ形式で実感として理解してもらうことをねらいとしている。本年度はオンラインでのグループワークと講師による講義とを組み合わせて実施した。

話し手の「在り方（being）」に関心を寄せ続け、その人が感じていることや新しい考えを引きだし、「ウェルビーイング」な状態を作るためにはどんな「きき方」がよいのか。とびラー自身が考えを巡らせる時間となった。

2-3. 第４回　作品を鑑賞するとは

日時：5 月 23 日（土）10 時 30 分～ 15 時（オンライン開催）

対象：9期とびラー

第4回は、作品が存在することによって起こる体験の意義と、作品鑑賞の意味について考え、理解を深めることを目的とし、当館の稲庭が講師を担当した。第3回の「きく力」を受けて、「みること」は作品の表面だけではなく、その根底にある人間の在り方(being)に関心を持ち続けることであり、作品と一緒に思考を巡らすことであると説明がなされた。作品に対して複数のまなざしを共有する共同のプロセスによって、思考や創造性の枠が広がり、それが「ウェルビーイング」につながるというメッセージが伝えられた。

3. アクセス実践講座における学び

多様な人々が関わる社会包摂の場を考えていくにあたって、実践講座の1つとしてアクセス実践講座を行っている。社会課題に関わる活動を知る事で、美術館に行くことが難しい人が、来館し、利用するために必要な支援を考え、実践する力を身につけるための講座である。本年度は、社会課題に取り組む多彩なゲスト[9]を講師に招きオンラインで実施した。障害のある人への合理的配慮や多文化共生への取り組み、医療では対処が難しい社会的孤立にある人々に対して、薬を処方するのではなく地域での人のつながりをサポートする「社会的処方」、身体的な障害等を理由に移動制限がある人が遠隔操作することで、あたかもその人がその場にいるような存在感を伝えるコミュニケーションを促す分身ロボット「OriHime」等をテーマに、さまざまな状況にある人々と、そうした人々の「ウェルビーイング」の在り方を考える機会とした（図2）。

4. コロナ禍での「障害のある方のための特別鑑賞会」での試み

「障害のある方のための特別鑑賞会」とは、普段は混雑している展覧会を障害のある方が安心して鑑賞できるよう、休室日に開催する鑑賞会である。1999年にスタートし、2012年からは「とびらプロジェクト」のとびラーと任期満了したアート・コミュニケータが準備段階から関わり、当日の鑑賞の手伝いなどのサポートをしてきた[10]。

コロナ禍においては、「ハマスホイとデンマーク絵画」展（会期途中で閉幕）、「ボストン美術館展　芸術×力」（中止）での実施が不可能となり、ようやく9月14日に「The UKIYO-E 2020 ― 日本三大浮世絵コレクション」展において開催することができた。ただし、入室時間を1時間ごとに設定し、定員も障害者手帳等をお持ちの方250名とその介助者1名に減らす[11]など、感染症予防対策を厳格におこなった上での開催となった。また、とびラーとアート・コミュニケータも従来のように会場で積極的に言葉を交わすのではなく、静かに参加者の鑑賞を見守った。しかし、このように直接言葉を交わしづらい状況においても、おもてなしの気持ちを伝えたいと考え、「ウェルカムキット」というプレゼントを配布することを企画した。とびラーお手製の消しゴムハンコを押したオリジナルシール、「お手紙募集」の案内チラシとレターセット等を1つにまとめたものである（図3）。手紙を募集するプログラム『美術館でつながるお手紙プロジェクト』では、「美術館での忘れがたい思い出を、同じように美術館での思い出を大切にしている誰かに届けてみませんか？」と参加者から手紙を募集した。作品を通じて時間や空間を越えて誰かと出会うことができる美術館での体験を共有しあうことで、ゆるやかなつながりを生みだすことをねらいとした。家での時間が多い今だからこそ、手紙というアナログなメディアを使って来館者とのコミュニケーション回路を作ることを意図した。ただ、宛先が「同じように美術館の思い出を大切にしている誰か」宛という抽象的な設定であったせいか、送られてきたのは鑑賞会参加者271人のうち12通だけであった。この時期において12人の方と今までにない回路を作ることができたことは喜ばしい結果ではあるが、次回以降はもう少しわかりやすい設定を作る必要があると考える。郵送いただいた手紙は了解を取った上で、とびらプロジ

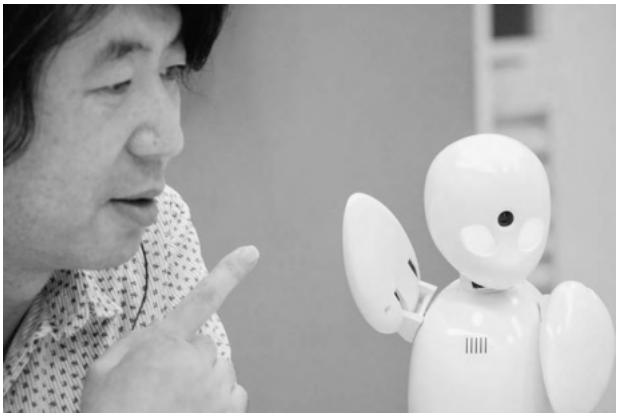

図2　分身ロボット「OriHime」

図3　「ウェルカムキット」

ェクトウェブサイトで1通ずつ紹介している[12]。

5.「ウェルビーイング」の実現を目指した「とびラボ」の実践例

「とびラボ」とは、とびラー同士が自発的に開催するミーティングであり、学び、経験したことを応用し、新しい企画を立ち上げ、実現させていく仕組みである。「基礎講座」で学ぶ「この指とまれ / そこにいる人が全て式」[13]という手法で美術館の力を活かすオリジナルな活動が生まれている。2020年4月以降は当面の間全てZoomミーティングを使って実施することとなった（図4）。とびらプロジェクトの活動そのものが停滞してしまうのではないかという不安の声もあったが、結果的には、4月以降も積極的に行われ、8月以降はリアルの場でのミーティングも少しずつ行われるようになった。2020年12月末までには、345回の「とびラボ」にのべ4807人が参加している[14]。のべ参加者数は既に例年の倍以上で、オンラインのミーティングがいかに活発に行われてきたかが分かる[15]。本年度は「基礎講座」の中でとびラー全員と「ウェルビーイング」の概念を共有したことから、多様な人々の「ウェルビーイング」の実現を目指す社会包摂を意識した「とびラボ」が多数実施された。路上生活者に関するリサーチや、手話に関する自主的な勉強会、コミュニケーション支援アプリ（UDトーク）[16]を使った「建築ツアー」の検討、一般向けワークショップなど様々にあるが、ここでは2つの「とびラボ」を紹介する。

5-1.「とびラジオ～とびラーが語る5つの浮世絵」

「とびラジオ～とびラーが語る5つの浮世絵」とは、とびラーが「The UKIYO-E 2020 ― 日本三大浮世絵コレクション」展の作品から思いを巡らせ、独自に創作したオリジナルストーリーをラジオ形式で紹介するものである。ソーシャルディスタンスを保ちながらも複数名で作品鑑賞する楽しさを味わってもらいたいという思いから、ラボのメンバーと運営チームとで内容を検討していく中で、複数名での作品鑑賞をもとに考案した5つの作品の5つのストーリーをラジオ形式で紹介する音声コンテンツを制作することとなった。先ほど紹介した「ウェルカムキット」の中に、該当する作品図版と音声コンテンツを聞くことができるウェブサイトのQRコードを記載したチラシ（図5）を封入し、参加者が自宅でチラシを見ながら音声コンテンツを楽しめることを目指した。短期間で制作したため、音声のみの公開となり、PDF等で文字情報を掲載できず、公開に使用したYouTubeの自動字幕表示機能のみとなってしまった点が情報保障の課題として挙げられる。

図4　Zoomを使ったミーティングの様子

図5　「とびラジオ」紹介チラシ

5-2. Cozy Cozy アートワークショップ「ようこ書！びじゅつかん」

Cozy Cozy アートワークショップ「ようこ書！びじゅつかん」とは、発達障害の子供たちを対象に美術館に親しんでもらうためのプログラムである。英語の「cozy」には「居心地がよい、親しみやすい」という意味があり、コロナ禍の閉鎖的な雰囲気の中、発達障害の特性により学校生活で困難を抱え自信を喪失している子供たちやそれをケアしている保護者に、美術館で居心地よく過ごしてほしいという思いが込められている。2020年2月に「とびラボ」として企画が立ち上がり、12月に満を持して美術館の現場でプログラムを実施することができた。12月の実施に至るまでの約9か月間、オンラインとリアルのミーティング総計38回にのべ647人のとびラーが関わった。「とびラボ」の企画の立ちあげで最初に手を挙げたのは特別支援学校の教員経験者で、療育センターの医師や博物館のアクセシビリティを研究する大学院生など、専門的知見のあるとびラーも企画に賛同し発達障害の子供たちに関する勉強会を実施した。そうした勉強会を通じて、初めてこうした子供たちの困りごとを知り、ラボに関わるようになったとびラーも大勢いた。

プログラム実施にあたっては、参加者である親子が安心して当日を迎えられるよう事前の工夫を行った。子供1人ずつに宛てたメッセージを書いたオリジナルノートをとびラーが

図6　事前に発送したツール類

手作りした。また、子供にはわかりにくい美術館内での暗黙のルールや、社会的状況や場面にあわせた行動を文字や写真を使って視覚化することで社会的スキルを学ぶことができるラーニングツール（ソーシャルストーリー）も本プログラム用にオリジナルで作成し、発送したのである（図6）。12月6日の当日には子供たち8人[17]と保護者7人が参加し、とびラー24人が迎えた。アートスタディルームで墨の魅力を楽しむワークをした後で、上野アーティストプロジェクト2020「読み、味わう現代の書」展で作品を鑑賞、美術館の中で自分のお気に入りを見つけiPadで撮影、インスタントフィルムに出力しノートに貼るという活動を行った。活動中は子供1人1人にとびラーがマンツーマンで寄り添い（図7）、保護者が展覧会や美術館建築を楽しむ保護者向けプログラムも実施した。感染症防止対策としては、会場であるアートスタディルームの入室人数を常に定員の半分である25人になるよう調整し、ソーシャルディスタンスを取り、使用するツールも随時消毒しながら活動を行った。

保護者アンケートでは、7人中6人が「大変満足」、1人が「満足」とあり、好評を得ることができた。また、子供にマンツーマンで寄り添ってもらえたこと、事前ツールのおかげで安心して子供が参加できたこと、保護者自身も展示を楽しめたことなどへの感謝も綴られていた。今回参加した子供たちは、とびラーが所長を務める川崎西部地域療育センターに通う子供たちであったが、今後幅広い層の参加を募るためには、さまざまな連携先との協力体制が必要であると考える。

図7　展示室での作品鑑賞の様子

6. コミュニケーション支援アプリ（UDトーク）の普及

とびらプロジェクトでは、現在、聴覚に障害のあるとびラーが2名活動している。以前より講座の中では手話通訳やUDトークを使用していたが、コロナ禍の本年度は、講座と「とびラボ」がオンライン化されたことを受け、とびラーたちがUDトークを自主的に使用していくようになった。とびラーたちが誤表示された文字を積極的に修正している様子がよく見られた。一緒に活動するメンバーの中に聴覚障害のある人がいることで、その困りごとを自分ごととして引き受けているのである。こうした日々の活動の積み重ねが、聴覚に障害がある人をはじめ、自分たちとは異なる多様な他者の「ウェルビーイング」を尊重する工夫を自主的に行うことにつながっていると考える。

7. 今後の活動に向けて

以上、2020年度のとびらプロジェクトでの活動を「ウェルビーイング」をキーワードに振り返った。「ウェルビーイング」は100人がいれば、100通りの在り方がある。とびらプロジェクトの活動では、とびラーたちのそれぞれの社会に対する思いを核に、互いの信頼関係をよりどころにしながら、アートを介してのびのびと創造性を発揮できるような「ウェルビーイング」の場が育まれている。一般の来館者を対象としたプログラムでは、それを土台に、さらに「関わりしろ（参加者が関わっていける余地）」を広げ、とびラーとのアートを介したコミュニケーションを通じて、来館者の「ウェルビーイング」につながることを目指している。作品を介して人々が関わり合うことで生まれる、社会の「ウェルビーイング」である。本年度はコロナ禍での試行ということもあり、リアルなプログラムへの参加者は少なく、まだスタート地点に立ったばかりである。より大きなソーシャルインパクトをもたらすには、個々の実践に加えてそれをつなぐ包括的な枠組みが重要であると考える。今年得られた経験や、課題、気づきを大切に、これからも多様な人々の「ウェルビーイング」の場となるよう、とびラーとともに新しい形での回路づくり、コミュニティづくりを一歩ずつ進めていきたい。

註

1）「ウェルビーイング」の考え方については以下を参照のこと。ラファエル A. カルヴォ、ドリアン・ピーターズ『ウェルビーイングの設計論―人がよりよく生きるための情報技術』渡邊淳司、ドミニク・チェン監訳、ビー・エヌ・エヌ新社、2017年；『ウェルビーイング

な暮らしのための ワークショップマニュアル』「日本的 Wellbeing を促進する情報技術のためのガイドラインの策定と普及」プロジェクト制作・発行、2019 年、http://wellbeing-technology.jp/files/WELL-BEING_MANUAL.pdf

2) 「ウェルビーイング」を目指す実践としては、「Museum Start あいうえの」においてダイバーシティプログラム等も行われたが、本稿ではとびらプロジェクトでの実践に絞って報告する。

3) 運営チームは以下のとおり（敬称略）。藝大側の代表教員として日比野克彦（東京藝術大学美術学部長）、とびらプロジェクトアドバイザーとして西村佳哲（プランニング・ディレクター／リビングワールド代表）、森司（アーツカウンシル東京 事業推進室事業調整課長）。藝大担当者は伊藤達矢（美術学部特任准教授、とびらプロジェクト・マネージャ）、山﨑日希（美術学部特任助手、とびらプロジェクト・コーディネータ）、越川さくら（美術学部特任助手、とびらプロジェクト・コーディネータ）。当館担当者は稲庭彩和子、熊谷香寿美。

4) 実践講座には、アクセス実践講座、鑑賞実践講座、建築実践講座の 3 種類がある。詳細は以下を参照のこと。https://tobira-project.info/about/#concept

5) 2020 年度における基礎講座の各回の詳細はとびらプロジェクトウェブサイトを参照のこと。https://tobira-project.info/lecture/

6) SDGs とは Sustainable Development Goals（持続可能な開発目標）」の略称であり、2015 年 9 月の国連サミットで採択された「持続可能な開発のための 2030 アジェンダ」にて記載された 2030 年までに持続可能でよりよい世界を目指す国際目標である。17 のゴール・169 のターゲットから構成され，地球上の「誰一人取り残さない（leave no one behind）」ことを誓っている。

7) 文化財の収集や保管、研究、展示といったこれまでの活動の定義に加えて、「民主化を促し、社会的な排除をせず包摂的にさまざまな声に耳を傾ける」こと、「人間の尊厳と社会正義、世界全体の平等と地球全体の幸福に寄与することを目的とする」ことなどが新しい定義として検討された。ICOM 京都大会 2019 は、2019 年 9 月 1 日～ 7 日に開催された。

8) 上野公園に集まる 9 つの文化施設が連携し、子供たちの “ ミュージアム・デビュー ” を応援し、子供と大人が共に学びあえる環境を創造するラーニング・デザイン・プロジェクトである。とびらプロジェクトで活動するとびラーの実践の場である。詳細は下記を参照のこと。https://museum-start.jp/

9) 本年度のゲストの詳細については以下を参照のこと。https://tobira-project.info/lecture2/

10) とびラーの登録期間は 1 年間であり、次年度以降は本人ととびらプロジェクト双方の合意のうえ登録更新し、最長 3 年間の任期となっている。3 年間の任期を終えたとびラーの有志が任意団体アート・コミュニケータ東京を立ち上げており、その活動の 1 つとして「障害のある方のための特別鑑賞会」の運営サポートを行っている。

11) 昨年度までは、午前（10 時～ 12 時半）・午後（12 時半から 15 時）と受付時間を大きく 2 つに分けた、障害者手帳等をお持ちの方 700 名とその介助者（ 1 名まで）を 1 日の定員としていた。

12) 「美術館でつながるお手紙プロジェクト」https://tobira-project.info/letter/

13) 「とびラボ」のプロセスの詳細はとびらプロジェクトウェブサイトを参照のこと。https://tobira-project.info/about/#process

14) オンラインでのミーティングは 268 回開催され、のべ 3,886 人が参加。リアルでのミーティングは 77 回、のべ 921 人が参加した。

15) 昨年度は、とびラボは年間で 231 回開催され、のべ 1,517 人が参加した。

16) UD トークとは、コミュニケーションの「UD（ユニバーサルデザイン）」を支援するためのアプリである。音声認識機能、音声合成機能、多言語音声認識機能、翻訳機能等により視聴覚障害間のコミュニケーションや多言語コミュニケーションを支援する。https://udtalk.jp/

17) 小学校 3 年生から中学 2 年生までの 8 人の子供が参加した。

所蔵作品紹介

堀内正和　《三本の直方体 B》

山村仁志

所蔵作品紹介
堀内正和　《三本の直方体Ｂ》

1978（昭和 53）年　255×232×208cm　ステンレス

山村 仁志

現在、東京都美術館では書作品 36 点と野外彫刻など立体作品 12 件を所蔵している。特に、正門エスプラナードで最初に目に入るステンレスの大型彫刻２点、即ち井上武吉の《my sky hole 85-2 光と影》と、堀内正和の《三本の直方体Ｂ》（図１）は、前川國男建築のレンガ色の打ちこみタイルと対照的に響きあって、東京都美術館を象徴する彫刻として長く人々に親しまれ続けている。因みに、作品設置は堀内正和作品が 1979 年、井上武吉が 1985 年である。

堀内正和（1911-2001）は、一般に日本の抽象彫刻の先駆者として知られている。1929 年から、1940 ～ 46 年の中断を挟んで、1966 年に退会するまで主に二科会の彫刻部会員として作品を発表し続けた。堀内は、彫刻思想、制作の発想、過程、技術に到るあらゆる側面で、公募団体のみならず日本の現代美術全体に長きにわたって深く大きな影響を与え続けてきた。また、京都市立芸術大学の教授として多くの後進を育ててきた良き教師でもあり、ウィットの効いた多くのエッセイを美術雑誌に連載した著述家でもあった。本作は、その堀内正和を代表する彫刻の一つであり、彼のユニークな制作思考をもっとも明確に示す作品の一つである。彼の制作過程は、極めて主知主義的で理論的だったが、それだけではない。堀内彫刻の核心には、思考と彫刻を同時に実現しようとする意志があり、それを可能にする創造的なプロセスとしての紙彫刻（ペーパー・スカルプチャー）があった。

図１　東京都美術館正門エスプラナード

１　堀内正和について

堀内正和は 1911 年に京都市で生まれ、1926 年 15 歳の時に東京に転居した。翌年、中学５年生の時に神原泰や村山知義の著作に刺激されて既に構成派風の抽象彫刻を作っていたという。1928 年に東京高等工芸学校工芸彫刻部に入学したが、翌年第 16 回二科展（東京府美術館）に《首》が入選したのを機に同校を中退し、二科の美術研究所「番衆技塾」に入り、パリでロダンの助手を務めた彫刻家藤川勇造に師事した。知的で制作に対して真摯だった藤川勇造は 1935 年に没するが、青年時代の堀内に大きな影響を与えた。1937 年に牧田淳子と結婚。翌年 27 歳の時にアテネ･フランセに入学し、フランス語、ラテン語、ギリシャ語を学ぶ（1944 年まで）。1940 年、青山学院中等部に図工科講師として勤務。戦時中思想統制に反発して彫刻制作を中断し、フランス語の翻訳を数多く行っていた。戦後家族の疎開先だった山梨県で丸石神に啓示を受ける。1947 年に、再び二科展に彫刻を出品して会員に推挙される。1950 年、春季二科展に《Cubi》（キュービではなく、クビと読む）を出品。同年、京都市立美術大学（後の京都市立芸術大学）に講師として赴任し、以後 1974 年まで東京と京都を往復しながら後進の育成に当たった。1954 年、43 歳の時に鉄を溶接した構成的な抽象作品を制作し始める。以後、「幾何学形体組合せ練習の長期計画」により作品を展開していく。1950 年代後半より、サンパウロビエンナーレなどの海外の国際美術展、そして東京都美術館で行われていた現代日本美術展、日本国際美術展などに招待されるようになる。1963 年、神奈川県立近代美術館で個展「堀内正和彫刻展」を開催。1966 年、55 歳の時に吐血して、２か月床に臥す。同年、二科会を退会。1960 年代半ばからは立方体、球、円錐、円柱など幾何学的形体が裏返ったり、分割されたり、ずらされたり、相互貫入したり、反転したり、虚と実のヴォリュームが対照されたりする独特の抽象彫刻を発表する。また、「IKOZON（のぞき）」彫刻など、意表をついたユーモアあふれる作品を生み出して幅広く評価されるようになった。1972 年１月から 1973 年 12 月にかけて雑誌『美術手帖』にエッセイ「坐忘録」を連載する。1978 年６月神奈川県民ギャラリーで「堀内正和展」を開催し、1950 年以降の作品および新作 40 点を一堂に展示する。1979 年５月、

東京都美術館正面入口左に、前年購入された《三本の直方体B》が設置される。1980年69歳のとき、東京国立近代美術館で「山口長男・堀内正和展」を開催。1986年、渋谷区立松涛美術館で回顧展「堀内正和展」を開催する。1996年、『堀内正和　作品資料集成　ユーレーカ』（美術出版社）出版。2001年4月、東京にて肺炎により死去。享年90歳。2003年11月から神奈川県立近代美術館鎌倉で回顧展「堀内正和の世界展」が開催され、翌年10月まで京都、茨城、札幌の各会場を巡回した。

2　購入と設置の経過

東京都美術館の古い『美術館ニュース』を見ていくと、1979年4月号（No.339）に「昭和53年（1978）度購入作品一覧」という見開きページがあり、「彫塑」の項目では五十嵐晴夫、井上武吉、高松次郎、建畠覚造、若林奮らと並んで、堀内正和《Cubi》（1950年）、《三本の直方体B》（1978年）が掲載されている。備考欄に「神奈川県民ギャラリー個展（'78）」とあり、6月から7月にかけての大規模な個展直後に購入を決定したようだ。現代美術を積極的に収集していこうとする当時の東京都美術館の意欲が感じられる。1978年度は特に購入が多かった年で、油彩画29点、日本画5点、素描5点、彫塑13点、工芸7点、版画128点、書4点、標本3点で、合計194点（累計で338点）が収蔵されている。続いて、同6月号（No.341）2～3ページでは、「昭和53年度・美術作品の収蔵について」という見開きの記事があり、「これまでに本館で開催した企画展出品作やそれらと密接な関連にあるもの、また今後開催予定の展覧会に欠かせない作品などを中心に、昨年度にコンクール、団体展、個展などに発表された作品を収集しました」とある。堀内正和は前年に開催された「戦後美術の出発」展（1977年12月-1978年2月）で《Cubi》（1950年）が出品されているので、同作と最新作をセットで購入したのだろう。さらに、同号の7ページ下段には「堀内正和作『三本の直方体―B』の設置」という記事が写真付きで掲載されていて（図2）、以下のような紹介がある。

「諸般の事情により設置が遅れていたが、関係者の努力によって、去る5月30日、本館正門入ってすぐ左側の1階テラスに設置され、「新収展」後期の展示に間に合った。当日、仮設置されていた山梨県の大月牧場から堂々の行進を遂げて本館着。手伝う館員たちも必死の力を奮って据え着けた。」[1)]

恐らくは、事前に所轄警察署の許可を得て運んだのであろう[2)]。現在であれば、美術品輸送専門業者が慎重に設置するところである。美術館正面入口から、「関係者」と「館員」が力を奮って運んで、大きくて重い彫刻を設置している。それを『美術館ニュース』で紹介している様子は、正に隔世の感がある。

現在、東京都美術館は《三本の直方体B》と《三つの立方体A》（1978年　図3）の2点を野外彫刻として収蔵管理し、正門エスプラナードで井上武吉を挟むように設置している。一方東京都現代美術館では、先述の《Cubi》（1950年　図4）、

堀内正和作「三本の直方体―B」（ステンレス・208×232×255cm）の設置

諸般の事情により設置が遅れていたが、関係者達の努力によって、去る5月30日、本館正門入ってすぐ左側の1階テラスに設置され、「新収展」後期の展示に間に合った。当日、仮設置されていた山梨県の大月牧場から堂々の行進を遂げて本館着。手伝う館員達も必死の力を奮って据え着けた。

草いきれにむせる大月牧場から搬出　中央高速道をひた走る　美術館正門より搬入

図2　『美術館ニュース』No. 341　1979年6月号　東京都美術館　p.7

図3　《三つの立方体A》1978年　ステンレス　東京都美術館蔵

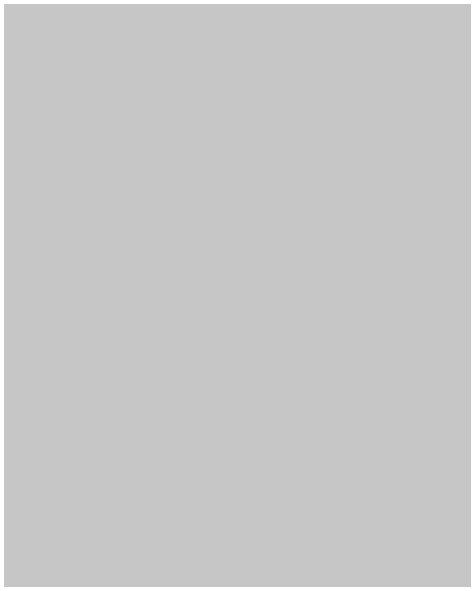

図4　《CUBI》1950年　石膏　東京都現代美術館蔵

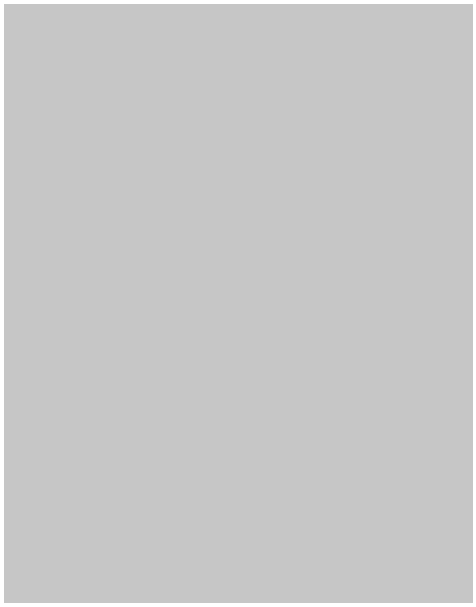

図５　《作品》1954 年　鉄　東京都現代美術館蔵

図６　《五つの正方形と五つの長方形》1955 年　鉄
東京都現代美術館蔵

《作品》（1954 年　図５）、《五つの正方形と五つの長方形》（1955 年　図６）、《うらがえる円筒 a》（1960 年　図７）、《箱は空へかえっていく No.5》（1966 年　図８）、《半分よこむく立方体》（1975 年　図９）、そして《27 番目の立方体 A》（1985 年　図 10）の７点を収蔵している。両館合わせて９点（８点は購入）が東京都コレクションであり、いわゆる「IKOZON」彫刻は欠けているとはいえ、代表的作品がほぼ揃っており、一人の彫刻家の収蔵点数としてはかなり多く、充実しているといえるだろう。《三本の直方体 B》は、その中でも最も大きく、恐らく最も多くの人の目に触れている彫刻である。

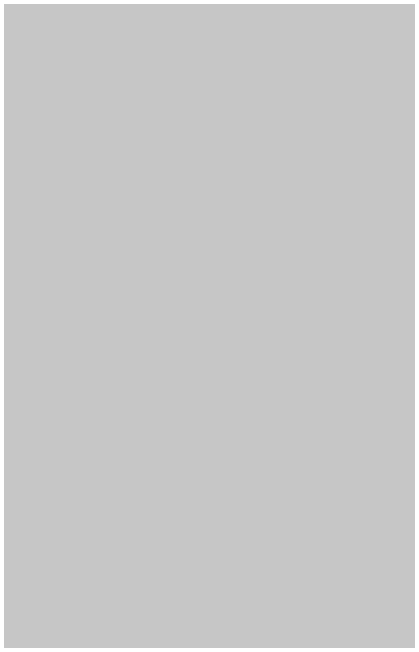

図７　《うらがえる円筒 a》1960 年　鉄
東京都現代美術館蔵

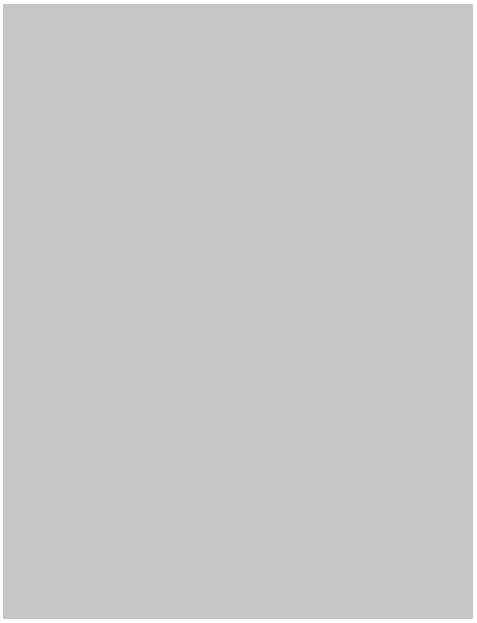

図８　《箱は空へかえってゆく No.5》1966 年　ブロンズ
東京都現代美術館蔵

３　《三本の直方体 B》の形体

筆者は、この彫刻には 1979 年の設置当初からなじみがある（図 11）。また 2015 年、当館に赴任以来、５年間ほぼ毎日のように眺めている。昔からそう思っていたが、改めてまことに捉えどころのない作品だと感じている。構造がどのようになっているか一目では把握できず、彫刻の重心がどこにあり、重みがどのようにかかっているかなかなか理解できない。印象は軽く、あたかも重力がかかっていないかのようにさえ

図 9　《半分よこむく立方体》1975 年　ステンレススチール　東京都現代美術館蔵

図 10《27 番目の立方体 A》1985 年　ステンレススチール　東京都現代美術館蔵　撮影：大谷一郎

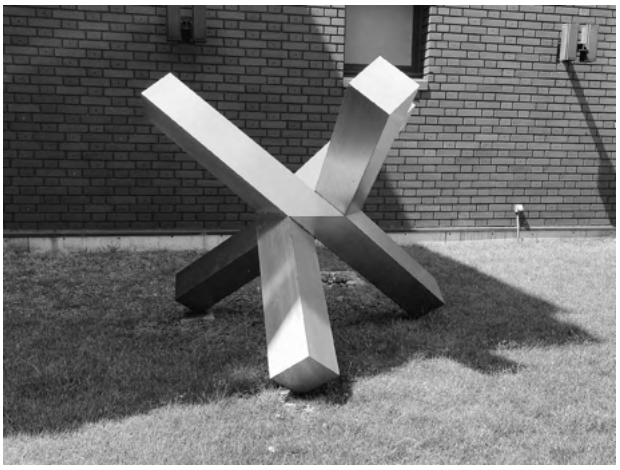

図 11《三本の直方体 B》1978 年　ステンレス　東京都美術館蔵

みえる。不思議な形体である。「三本の直方体」というが、上下 6 本あるように見えるし、3 本の折れ曲がった直方体があるようにも見えるが、上下がまったくつながらない。実感として、彫刻の作る空間に身体がついていけない。「一目では」と書いたが、長い間眺めていても、どのような構造なのか、十分には把握できないというのが正直なところなのである。

ちょうどこの彫刻を制作していた 1978 年に、堀内正和は河出書房新社で刊行した技法書「アート・テクニック・ナウ」というシリーズの 10 巻でこの彫刻の作り方について平面図、側面図、展開図、測定図を示し、「3 色紙模型」と「片側 2 面だけの紙模型」そして「回転式木製模型」の写真まで用意しててていねいに解説してくれている[3)]。しかし、それでもなかなか呑み込めない。この彫刻の形体については、堀内正和自身が解説した次の文章がある。

「……この形の上半身を下半身に対し水平に 60° 回転させると上下で 6 本あった脚があっという間に 3 本になるが、この手妻のような転位現象を発見したのも、実は恥ずかしながら形体生誕数ヵ月後のこと。僕のことを日本には珍しい演繹的なタイプの彫刻家だといっ（て多分褒めてくれ）た評論家がいるが、本当に演繹的な頭脳だったらこんな迂闊な廻り道をして道草喰ったりしない筈だ。でもこの種の道草をむにゃむにゃたべていることは現実に作品を作ることより、僕にとっては数等楽しい」[4)]。

つまり、6 本の直方体が実は 3 本の直方体であったことを「発見」したのは、この形体が「生誕」して数か月後だということになる。にわかには信じがたい話だが、このポイントは極めて重要である。理論より先に形体が生みだされている。上下のねじれは後で発見されたものだ。堀内はそれを「道草」というが、実はこの道草こそが彼の芸術の核心であり、ある意味でこの道草だけが堀内正和の芸術なのである。それは思考と手わざが渾然一体となった道草であり、芸術制作だった。

この彫刻の「上半身」と「下半身」の境界は、約 1 メートルの高さに視線を合わせて、折れ曲がった境界線に焦点を合わせてみるとよく分かる（図 12）。この高さは意図的なものであり、「旋回の動き」を見る人に強調するためである[5)]。

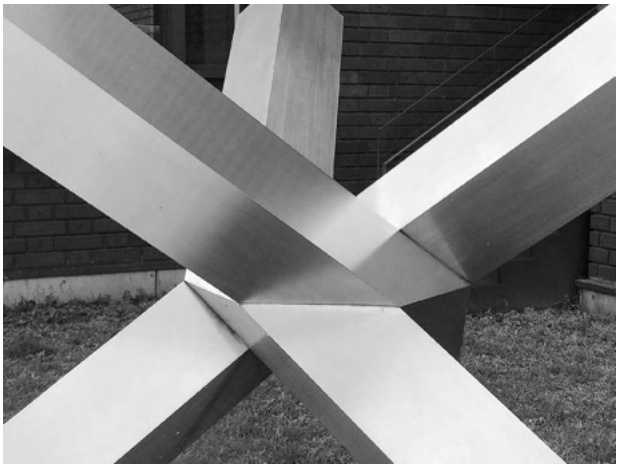

図 12　約 1 メートルの高さから上下の境界線を見る。

上下をひとつながりで見るのではなく、このポイントでねじれていると気が付かなければいけない。それまでは、毎年二科展に出品するために「タクシーに乗るくらいの」小さめの彫刻しか作らなかった堀内がこの大きさにしたのは、旋回（ねじれ）の動きを見る人に伝えたかったからだ。また、この上下の連結部分のくぼみの角度は、「正確には 109° 28′ 16″で、これはマラルディの角度と呼ばれている」[6)]。堀内彫刻には頻出する角度で、正四面体の中心と各頂点とを結ぶ 4 本の直線が互いにつくる角度（中心角）であり、自然界ではミツバチの巣の底面などに見られるという。正四面体はいわゆるプラトン立体の最小の立体であり、鉱物の結晶にも見ることができる。堀内はカタツムリや貝、植物に見られる右まわり、左まわりなどにも興味を抱いており、理論的、抽象的、幾何学的と言いながら、形体の根源においては幾何学と自然が通底していることに強い関心とこだわりを抱いていた。

また、展開図（図 13）によってつくったマケットを真上から見れば、上方の 3 本の直方体を 60° 逆方向にひねると下方の直方体 3 本に重なることが、直感的に見て取れる（図 14）。堀内正和は、様々な紙彫刻（ペーパー・スカルプチャー）を試行錯誤するなかで切ったり折ったり曲げたりして何度も試作して、手の中で色々と吟味しながら、この幾何形体を「発見」したのである。

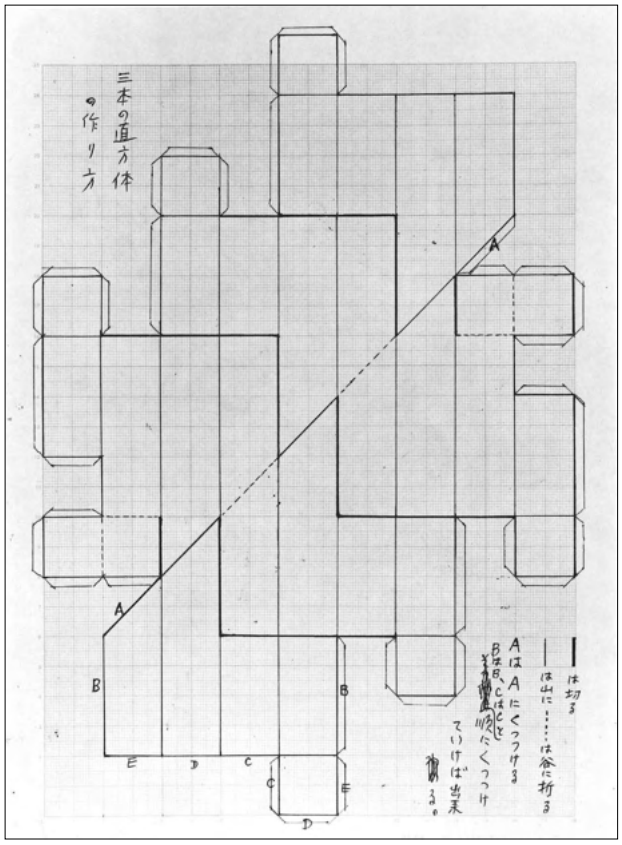

図 13《三本の直方体》の展開図　『アート・テクニック・ナウ 10　堀内正和の彫刻』（河出書房新社　1978 年）より転載　P.28

ところで、タイトル《三本の直方体 B》の「B」は何を意味しているのか。堀内正和によると、60° ひねるときに右まわりが「A」で、左まわりが「B」とされている。また、鉄製で直方体が 2 面だけでできていて構造が分かりやすくなっている「C」（右まわり）と、「D」（左まわり）が存在し、木製彩色による外枠だけの《三本の直方体（線）》も存在する。さらにサイズ違いの小さなバージョン（22cm～ 42cm）や模型もいくつかある。堀内は形体の独自性にこだわりがあり、作品スケールの可変性に対してきわめて柔軟で肯定的な考えを持っていた。1996 年刊行の『堀内正和　作品資料集成　ユーレーカ』によると、A と B 以外はその時点で作家蔵ないしは個人蔵となっている。

野外彫刻として、公共空間で見られる《三本の直方体 A》（図 15）は、当館所蔵の B と同じ大きさだが、ステンレス製ではなく鉄製で、1979 年から福岡市美術館が所蔵している。現在は表面がウレタンで塗装されており、東京都美術館と同じ前川國男建築の前庭、レンガ色のタイル床面にかれている。当館の彫刻も最初はタイルの上に置かれていたが、2012 年のリニューアル以来緑の芝生の中に置かれているので、右まわり、左まわり、素材、表面、接地面が違う双子の兄弟ということになるだろうか。以上はすべて 1978 年の制作だが、『堀内正和　作品資料集成　ユーレーカ』を見ると、その 3 年前 1975 年制作の小さな《三本の直方体 B（左まわり）》（22 × 28 × 28cm　ステンレス）が存在していることが知られており（所蔵先については不明）、立体が相互貫入する一連の幾何学的立体の最初の作品、1974 年の《ジグザグ立方体》（栃

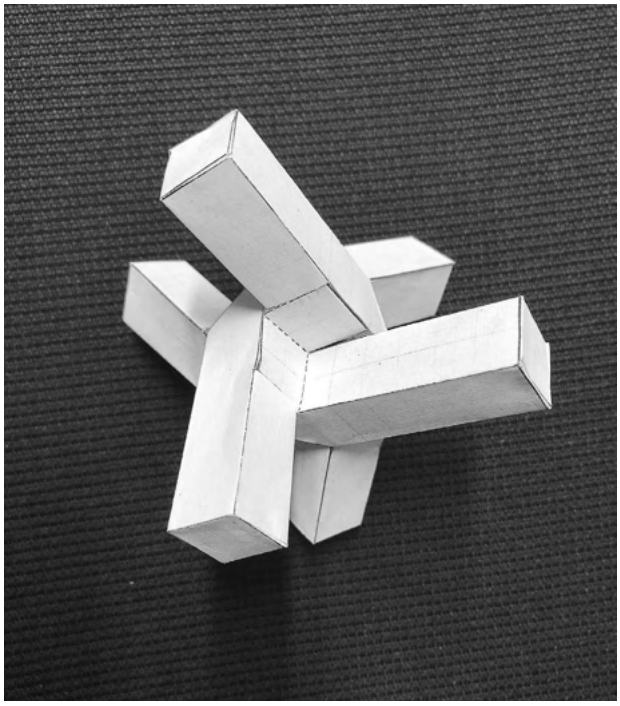

図 14《三本の直方体》の白いマケットを真上から見る。

木県立美術館蔵）制作の直後から、この作品の形体は基本的には完成していたことが分かる。しかも「B」といいながら、最初に作られたのはこの左まわりのミニ《三本の直方体》であった。手のひらで収まる形体を手中にしてから3年後に、堀内は神奈川県民ギャラリーという広い会場で展示するため、そして見る人に上下の旋回のねじれのエネルギーを感じてもらうために鉄、そしてステンレス製の大きな彫刻2点に仕上げたのである。

4 《三本の直方体B》の鑑賞

前述したように、この彫刻の「鑑賞」は難しい。正直いって、感覚的にはほとんど取り付く島もない印象がある。まるで、宇宙から突然不思議な物体が落ちてきて、明らかに人工的な物体なのに、理解する手掛かりが全くないといった感じだ。しかし、その「手掛かりがない」感覚こそが逆に堀内正和作品の特徴なのである。

素材が艶消しのステンレスであり、井上武吉の彫刻のように周囲の光景を鏡のように映さないので、直方体としての形体はレンガ色のタイルや緑の芝生など、周囲から独立して明確である。しかし、「三本の直方体」といいながら、中心で折れ曲がっており、あたかも上下合わせて6本の直方体が乱雑に組み合わさっているようにも見える。単純だが仕組みが一目で見通せない複雑さを内包している。安定しているのか、不安定なのか瞬時に判断することができない。ありそうで、なさそうな形である。ほとんど誰も見たことがないユニークな幾何形体として、この彫刻はまさに「明晰な神秘」[7]を有している。

1980年4月に発行された東京都美術館編『美術館ニュース』の表紙（図16）で、同館学芸員だった熊谷伊佐子が作品解説の中で、「何のてらいもない作品ながら華やかな感じをうけるのは、中心点をもち放射線状に三方に広がる形を内包しているせいだろう。」[8]と書いている。鋭い観察である。確かに、真横から観察して上下を中心で水平に分割して見てみると、上方に三方にひろがる直方体があり、下方に三方に広がる直方体が意識できるようになる。下半身が根で、上半身が花のように見えなくもない。彫刻に花が開き上方に伸びていくイメージがあるといわれれば、なるほど、そのように見えてくるからおもしろい。花弁がねじれながら空へ開いていくような動きが感じられてくる。

ほぼ同じころ、一般的な彫刻のイメージとはかけ離れた、この花のような軽さとねじれの感覚は、美術批評家中原祐介も感じ取っていた。そして中原は、それを堀内の「紙」と「平面への関心」と結びつけて論じている。

「紙から鉄板へというこの面からの発想が、堀内正和の作品におよそ形態学的彫刻からは縁遠いと思われるユーモアをうみだしていることに関連している。というのも、堀内正和は面を土台とすることによって、その作品にしばしば面によるアクロバットともいえるような形態を見せているからである。ひねるとかねじるという操作がその作品形成にしばしばあらわれているのは注目していいことだと思う。」[9]

堀内自身は、1954年以来自らの制作を線、面、立体そして自由な彫刻へと段階的に計画づけていたが、実際にはヴォリューム感の強い彫刻は少なく、円筒、円錐、メビウスの帯、

図15《三本の直方体A》1978年　鉄にウレタン塗料　福岡市美術館蔵
撮影：山口洋三

美術館ニュース

NO. 351
4月号

昭和55年4月15日発行
毎月1回発行
編集発行人 村上七郎

発行＝東京都台東区上野公園8番36号　東京都美術館　TOKYO METROPOLITAN ART MUSEUM　TEL. 03-823-6921（代）

収蔵作品から

堀内正和「三本の直方体B」1978・ステンレス・232×255×208cm（昭和53年度購入）

地上のことなる地点からななめに出発した三本のステンレスの直方体が一定の高さに達したところでからみあいおれまがってそれぞれ異なる方向にのびていく、形としては空中の一線を中心線としてうえとしたに同じ長さの直方体が開らいていく形である。たいへんシンプルな形ながら、高さ2mをこす大きさをもち、ステンレスという面のハッキリでる素材を使っているせいで堂々たる作品となっている。

同じ彫刻でも、石や木から形をつくっていく場合、粘土で形をつくりあげていく場合とはことなり、この作品の場合は先に形をきめてしまい、それからそれにてきした材料をえらび出していく。この際、観念的な形だけが先行して素材のよさを生かしきれない恐れもあるわけだが、銀色のステンレスは形を明確にだすことに成功している。

何のてらいもない作品ながら華やかな感じをうけるのは、中心点をもち放射線状に三方に拡がる形を内包しているせいだろう。又別の点からいうと一つの角度をもってななめにのびていく線が途中でおれまがるという単純な形を基本にもちながら、それが三本であり、又からみあうことによってうまれる緊張感がこの作品をささえているようにも思える。（学芸員　熊谷伊佐子）

図16 『美術館ニュース』No.351　1980年4月号　東京都美術館　表紙

そして立方体や直方体、球、さらには「IKOZON」彫刻にいたるまで、基礎になっているのは鉄や金属の板であり、その発想の根源には面がある。それも道理で、堀内作品の原型は、ほとんどが紙と鋏を手にしてつくられる紙彫刻だからである。紙を曲げたりねじったりすることは容易だが、それを鉄板やステンレスを使って行うところに「アクロバットともいえるような形態」が生まれてくるのである。《三本の直方体B》を見ていて感じられる花のような軽さとねじれの感覚の基盤には、堀内が日常的に長い時間をかけて作っていた紙彫刻（ペーパー・スカルプチャー）が作用している。紙という平面を切ったり折ったり曲げたりして立体にする紙彫刻は、独特な造形の可能性を秘めていた。そして、それは単に彫刻本体の原型、マケット、エスキースといったレベルを超えて、むしろ彼の制作の中心、或いは「核心」をなしている。

5　堀内正和の制作と素材＝媒材（メディウム）

彼の制作は、極めて主知主義的で理論的だった。堀内自身、若いころからデカルトやポール・ヴァレリーやマルセル・デュシャンの知的な理論や方法論に影響を受けたことを認めている。芸術は、個人の精神の表現である。堀内は、形体ではなく素材や材料の物質性そして身体性に依拠した作品や、抒情的で表現主義的な芸術には常に違和感を表明していた。1954年に鉄彫刻を手掛けるようになってから、溶断や溶接は信頼する職人に発注していて、また前述したように以後10年間は驚くほど計画通りに順を追って幾何学的彫刻を一貫して制作してきたこともあって、単に「演繹的なタイプの彫刻家」だとか、観念的な作家と誤解されているふしもある。しかし、彼は単に頭で考えているだけではない。彼は手と紙で考えているのである。

「作者の僕は小さなマケットを作るにすぎぬ。これはたいてい紙で作られる。紙と鋏と糊と針金とセロテープ、これだけあれば座ったままできる。肉体的な労力はほとんど要らない。切ったり貼ったり、曲げたり伸ばしたり、ああでもない、こうでもない、と思案していると時の経つのを忘れる。この忘れ去られる時間、メディタシオンに潜行している時間こそ僕の芸術だ。この潜行における僕の意識は緊張しているのか、弛緩しているのか、いずれともわからぬ。実感でいうと幼稚園で手工をしている子供の心境だ。はなはだ幸せというべきだ。マケットが決まると潜行の時間は去っていく。僕の芸術は終わるのである。あとはこれを現実の材料に固定させる現実の時間である。これは厄介な時間だ」[10]。

思考には抵抗感が必要だ。意識の思考に言葉（母国語）が必要なように、芸術制作という非言語的な思考には、慣れた素材＝媒材（メディウム）が必要である。堀内正和の場合、それが紙であった。堀内彫刻の核心には、彼の思考の現在性と彫刻の永遠性（という差異）を結び付けようとする強い意志があり、それを可能にする創造的なプロセスとしての紙彫刻（ペーパー・スカルプチャー）があった。前述したように、この思考と手わざの同時性があるがゆえに、理論より先に形体が生みだされることも起こりえたのである。意識と造形の差異が、彼のメディタシオン（meditation 瞑想＝思考）にとって、非常に重要というよりも不可欠だった。この差異が起点となって、思考が前に進み、同時に形体も変容し、意識していなかった形や言葉、見たこともなかった形や言葉が出現する可能性があるからである。フランス語に堪能で翻訳もよくし、ラテン語やギリシャ語も学んでいた堀内は、翻訳における各言語の徹底した文法習得の必要性を強く認識しており、使用する素材＝媒材（メディウム）を軽視するどころか、人一倍厳しい姿勢をもっていた。外国語に十分習熟していなければ、翻訳はできない。言語間の差異が厳密な翻訳を必要とするように、意識と造形の差異も厳しい素材＝媒材（メディウム）の熟練を必要とする。もしも紙というメディウムが外国語のようなものだとすると、それは堀内の思考のイデアルな高みを十分に翻訳できるものでなくてはならない。紙という媒材の取り扱いに優れ、紙彫刻に十分熟練していなければならない。ただし、紙は十分に彫刻的な耐久性を持っていなかったがゆえに、さらに鉄やステンレスに固定させる必要があった。それはまたそれぞれ各媒体に十分熟練した職人に委託されたのである。ただし、堀内自身「厄介な時間」というように、簡単には満足できないがゆえに、その制作過程では関係する職人たちとの長く面倒な注文と辛抱強いやり取りが欠かせない委託だったのである。

《三本の直方体B》を鑑賞する私たちもまた、自らが彫刻を見るという時間の中で堀内の思考を自分の目と身体と思考によって翻訳し、追体験している。それはたしかにとっつきが悪く、外国語のように理解が難しい彫刻ではあるが、堀内正和の生涯の作品全体や他の作家の抽象彫刻をできるだけ多く見ることによって、そして彼の制作思考を理解しようとする意志によって、少しずつ時間をかけてその文法が分かってくるような、そういう見応えと抵抗感のある彫刻である。

［付記］

堀内正和作品の図版の掲載許可及び写真の提供につきまして、堀内冬彦氏、東京都現代美術館の水田有子学芸員、そして福岡市美術館の山口洋三学芸係長には大変お世話になりました。記して感謝の意を表させていただきます。

註

1）『美術館ニュース』No.341　1979年6月号　東京都美術館　p. 7

2）「トラックに載せると作品の足が荷台からはみ出すので、どこを通るにも所轄警察署の許可を得なければならなかったし……」（堀内正和「三本の直方体とせまい入口」（散木散書３）『美術手帖』1984年10月号 p. 149

3) 堀内正和『アート・テクニック・ナウ 10　堀内正和の彫刻』河出書房新社　1978 年　p. 28　因みに筆者は展開図をコピーして堀内の示した指示に沿って立体にしようとしたが、切ってはいけない所を切ったようで、不器用なのも手伝って悪戦苦闘の末、組み立てに失敗した。しかし、紀要編集担当の大橋学芸員は展開図の組み立てに短時間で見事に成功し、立体紙模型をプレゼントしてくれた（図 14 写真の白いマケット）。当然といえば当然だが、堀内正和の展開図は正しい。

4) 堀内正和　同上　p. 22

5) 「《三本の直方体》には旋回の動きがあり、その勢いを強めるために、この形は中央が目の高さになるくらいに大きく作りたい、また右巻き左巻き問題に凝っていたから、これは左右両方を向かい合わせに置いてみたい、そう考えていたので、普通の画廊では無理だと思っていたからである。」（堀内正和「久しぶりの新作大作展」『堀内正和　作品資料集成　ユーレーカ』前掲書　p. 228　初出は 1979 年）

6) 「……《三本の直方体》の連結関係は《三つの立方体》の連結関係と同じで、関節部の襞のくぼみの角度は 109° 28′ である。これは必要に迫られサインコサインで算出した数値であるが、もっと正確には 109° 28′ 16″ で、これはマラルディの角度と呼ばれていることはのちに本を読んで知った。」（堀内正和「立方体と球」『堀内正和作品資料集成　ユーレーカ』前掲書　p. 288　初出は 1986 年）

7) 「ディアローグ 27　堀内正和」聞き手＝針生一郎『みずゑ』1972 年 5 月号　pp. 43–56

8) 熊谷伊佐子「収蔵作品から」『美術館ニュース』No.351 1980 年 4 月号　東京都美術館　p. 1

9) 中原祐介「堀内正和の形態学的彫刻」『現代の眼』東京国立近代美術館　1980 年 5 月　p. 3　なお、その 6 年後、渋谷区立松涛美術館で回顧展が開催されたときに、同じく美術批評家の中村英樹も、堀内正和における軽さの感覚の重要さを指摘している。「かれの作品にとって何よりも軽妙さ、あるいは軽さの感覚が必要なのは、とらわれのなさを保ちたいという気持ちのあらわれであるのと同時に、何でもなさに踏みとどまろうとする意志の表明であるようにも受け取られる。」中村英樹「目視録、堀内正和展、空間にあらがう」『美術手帖』1986 年 12 月号　p. 176

10) 堀内正和「形式主義者の独白」『美術ジャーナル』1962 年 6 月号　『堀内正和　作品資料集成　ユーレーカ』前掲書　p. 127
ただし、言うまでもないが堀内は手仕事の、紙細工の彫刻家というわけではない。彼にとって、紙彫刻制作のプロセスは「思考」であり、頭のなかの「発見」を助けるものでなければならない。頭のなかではっきりと考えられる形体でなくてはならない。「頭のなかで隅から隅までできてしまっているので、実際に作品を鉄か何かにするときは、ちっとも面白くないんです。（中略）……鉄が生きているのは鉄屋さんの功績で、ぼくの功績でもなんでもないんだ。材質を生かすというのは、創作の結果としての作品に重点をおくわけですが、ぼくにとって自分の芸術行為は、それより前に完了してしまっているわけです。それ以後のことは、自分で責任を持たないんです。（中略）手仕事でどうこう変わるような形はつくりたくないというか、あまり好きじゃない。頭の中ではっきり考えられる形のほうが好きなんですね。」（「ディアローグ 27　堀内正和」聞き手＝針生一郎『みずゑ』1972 年 5 月号　pp. 54–55）

「美の殿堂」から「アートへの入口」へ
――東京都美術館館長・真室佳武によるオーラル・ヒストリー

小林 明子、山村 仁志／編

「美の殿堂」から「アートへの入口」へ
――東京都美術館館長・真室佳武によるオーラル・ヒストリー

小林 明子、山村 仁志／編

1926年に開館し、おもに美術団体の発表の場としての役割を果たしてきた東京都美術館は、1975年に前川國男設計による新館が開館すると、現代美術館を志向する美術館としてさまざまな自主事業を展開するようになった。その一方で、80年代半ばから推進された東京都の都市づくり政策にともない、1995年に東京都現代美術館が新たに開館し、都美術館の収蔵品と美術資料は現代美術館へと移管された。以降の都美術館は、美術団体展と大規模な特別展の場という役割を果たしつつ、2012年のリニューアルを機に、自主企画展や連携展、そしてアート・コミュニケーション事業を開始した。誰にも開かれた美術館を目指す「アートへの入口」というミッションのもと、新たな活動を始めて8年がたつ。

ミュージアム・アーカイブズ事業の一環として実施してきたオーラル・ヒストリーの第5回目となる本稿は、1986年に事業課長に就任し、副館長を経て、1995年から現在まで館長を務めている真室佳武館長へのインタビューを行った。真室館長が勤務してきた34年間は、現代美術館の開館、国立新美術館の開館、また指定管理者制度の導入と、美術館をめぐる状況が劇的に変化していった時代にあたる。インタビューを通して、都美術館の舵取りを担い続けてきた立場からからみた館の歩みを振り返るとともに、都美術館の役割、そして今後の美術館の在り方について話を聞いた。

なお、オーラル・ヒストリーは語り手の立場と記憶に基づき口述された歴史の記録であることをここに記しておく。

真室佳武館長

インタビュー実施日：2020年11月10日（火）
場所：東京都美術館　大会議室
聞き手：山村仁志（東京都美術館学芸担当課長）、小林明子（東京都美術館学芸員）

東京都美術館へ

小林：まずは真室館長の生い立ちについてお話いただけますか。

真室：1937年11月3日、香川県綾歌郡山田村[1]字俊則に小学校教員の父、真室忠孝と母、みつるのもとに生まれました。11月3日は、今でいう文化の日、昔は明治節と呼ばれていためでたい日です。ただ、1937年は支那事変が勃発した年ということで、父が名前に、めでたいという意味の「佳」、そして戦争が始まった年ということで「武」をあわせて「佳武」とつけました。9人きょうだいで、男が6人、女が3人のうち、私は末っ子です。地元の小学校、中学校を卒業し、1953年に香川県立主基高等学校に入学、第2学期から上京し、弁護士をしていた4男兄のもとに居候して、都立大泉高等学校に転校しました。

山村：どのようなきっかけで美術の世界に入ったのでしょうか。

真室：高校生のときに、部活動で音楽よりは美術を選択してやってはいたけれど、どちらかといえば社会学研究会といった活動に興味がありました。高校を卒業する年に、実はある大学を受験したのですが合格しませんでした。そこでもう少し自分に合った何かをできないかと考えたところ、子供のときから絵を描くことが好きだったということがありましてね。それで、小川伝四郎[2]という画家が青山で塾を開いていて、そこに1年間通って、デッサンを習いました。そのときは兄のところを出て下宿をしていたので、生活のためにアルバイトで力仕事もしました。その頃、東京芸術大学[3]［以下「芸大」とする］の油画の助手をしていた寺井力三郎[4]という、一水会の画家の方から芸大のことを聞いていたことも後

押しして、1957年に東京芸術大学美術学部芸術学科に入学しました。

小林：作品を鑑賞する機会などはありましたか。

真室：展覧会に行くなんていう機会はまずなかったですね。当時は画塾へ行くか、自分で参考書を読むなどして学科の勉強をする毎日でした。世田谷区等々力に下宿をしていたころ、近くに多摩美術大学出身で絵を描いていた人がいて、そういう身近な人から美術や美術史の話を聞くことがありました。ただ、芸大を受けるときには、ほとんど美術史の勉強はしていませんでした。その年の芸術学科には全部で12人しか入学していなくて、そのうちの一人は、かつて都美術館の学芸員だった森田恒之[5]さんでした。

小林：芸大ではどのような学生生活を過ごされましたか。

真室：芸術学科では、午前中に実技、午後に講義の授業がありました。デッサン、日本画、彫刻まで、実技の初歩的なことを一通り、3年生になるまで学び、4年生になってから何を研究するかによって指導教授を決め、論文を書きました。その頃は、新規矩男[6]さんという、東京帝国大学[7]で美術史を勉強され、一時はニューヨークのメトロポリタン美術館や美術研究所[8]にも籍を置かれていた先生がいて、古代エジプトから印象派まで幅広く講義をされていました。そこで新さんの指導を受けて、ジャック＝ルイ・ダヴィッドをテーマに卒業論文を書きました。その頃、新しく助教授として中世美術が専門の柳宗玄[9]さんが入っていらして、柳さんにも論文をみてもらっていました。

学部を卒業した後、当時は大学院という制度ができる前で専攻科と言ったのですが、専攻科に進み、そこでは柳さんの影響もあり、中世美術、とくにゴシックのタペストリーに関心が向かいました。その後、大学院ができて一度は入ったのですが、1年で中退し、芸大美術学部の研究室の副手になりました。副手を1年務めた後、同じ研究室の文部教官助手の職が空いたので、そこで初めて有給の仕事に就くことになりました。助手をしていた期間には、文部省海外学術調査東京芸術大学中世オリエント遺跡学術調査団団員としてトルコ国カッパドキアでキリスト教美術の遺跡調査[10]に参加する機会にも恵まれました。そうして3年間の助手の任期が終わる頃、ちょうどフランス政府招聘給費留学生に合格し、パリでエコール・デ・シャルト、パリ大学、そして高等美術研究所に通いました。

山村：学芸員というより、どちらかというと学者コースを歩まれてきたのですね。

真室：そうかもしれません。ただ、留学している頃から、語学の壁なども感じていて、学者の道は無理ではないかという気持ちがありました。帰国後は、いくつかの大学で非常勤講師をしていましたが、毎日行くところが違うので、体力的に疲れてしまっていました。美術に携わりたいという思いの一方で、肉体的、精神的に落ち着きたいという気持ちが強くなっていたところに、群馬県立近代美術館［以下、「群馬近美」とする］の話があったのです。そのときは、美術館や学芸員という仕事について、正直なところよく知りませんでした。

ただ、もともと教育ということが念頭にあり、知識を人に伝えたいという思いが強かったように思います。社会や教育という分野が気になっていたというか、社会にコミットすることへの意識がありました。卒業論文でダヴィッドを選んだのも、単に美術の様式とか図像学とかいう視点で入ったのではなく、芸術家ダヴィッドの歴史的な活動とその役割にも興味があったからです。京都大学教授だった桑原武夫さんらにより出版されたフランス革命に関する本を読んだり、フランス映画を見たり、とにかくフランスの文化に強く憧れていました。

山村：群馬近美に入られたのが1976年ということですが、初めから学芸課長に就任されたのでしょうか。

真室：初めから学芸課長にということで話がありました。群馬近美は1974年に開館したばかりで、大学の先輩から紹介され、あまり様子もわからないまま決心し、まずは3月に学芸員として採用され、4月から学芸課長になりました。38歳のときのことです。当時は大学から美術館への就職はあまり例がなかったように思います。当時の館長は県の副知事が兼務し、ほどなくして、岡鹿之助の実弟で、美術研究所で日本近代美術を研究されていた岡畏三郎[11]さんが就任されました。学芸員は、黒田亮子さんをはじめ、開館準備にも携わった経験のある方々が6人ほどいました。そこへいきなり行ったものですから、課長とはいえ新米としての苦労がありました。10年間勤めたなかで、作品調査、作家調査、展示など、学芸員としての基礎的な経験を積み、鍛えられました。最初の仕事は「湯浅一郎を中心とした近代日本洋画展」[12]という展覧会で、図録にテキストを執筆しました。展示室が体育館のようなスペースで、マッチ棒を使ってパネルの建て方をシミュレーションしながら展示構成を考えるのもおもしろかったです。

山村：群馬近美では、どのような展覧会を担当されましたか。

岡畏三郎さんがいらしたのなら、歌川広重などの浮世絵とか、大正期の美術、たとえば草土社の展覧会などがあったのではないでしょうか。

真室：草土社の展覧会はとくにやりませんでしたが、草土社時代の岸田劉生の流れを汲んだ作家の横堀角次郎がいて、郷土作家展を開催したときに扱ったことがありました。担当した展覧会には、動員を期待して開催した「ピカソ展」[13]があります。国内のピカソ作品を随分集めたのですが、準備の途中で退職することになってしまったので、後任の人に苦労をかけることになりました。

小林：群馬近美を経て、1986年に、都美術館事業課長に就任されました。都美術館にいらした経緯を教えてください。

真室：美術史の先輩から紹介がありました。前任の朝日晃[14]さんが辞められた後のことです。その頃、群馬に家も建てて落ち着いていたのですが、何より上野という場所が魅力でした。慣れ親しんだ芸大もあるし、周りには美術館、博物館もある。だから、移ってみたいなという気持ちになったのだと思います。

小林：旧館時代の都美術館にもいらしたことがあったのではないでしょうか。

真室：群馬にいた頃から都美術館の収蔵品展、企画展、公募展を見ていました。でもあまり覚えていません。作品の借用などで事業課にも寄ったことがあったと思います。旧館の思い出といえば、学生のとき建物の脇にあった二本杉と野球場の間の細い道を往き来したこと、正面玄関の階段や、上って入ったところにあった下足箱、彫塑室のガラス天井、展示室に入ったときの油絵具の匂い、展示室の木の黒ずんだ床やインド綿を張ったような壁、食堂で食べた褐色のカレーライスなどが思い出されます。ただ、展覧会で見た作品のことなど一向に思い出せません。ちゃんとは見ていなかったのでしょう。

小林：当時の都美術館に対して抱いていたイメージがありましたら、お話いただけますか。

真室：学芸員の人たちの元気がよかったというのを、いまだに強烈に覚えています。同級生の森田さんがかつて学芸員をしていたときに、美術館のなかを見せてもらったり、話を聞いたりしていて、群馬にはないものが都美術館にはあるというふうにみていました。もう一つ、充実した公開図書室の存在です。都美術館の図書室には美術書や雑誌が揃っていると評判だったので、全国から学芸員が調べに来ていた。そういう印象がありました[15]。

小林：1989年に館長ご自身が執筆された、都美術館の運営体制と活動内容を紹介する記事[16]では、「事業の推進するためには、学芸員の調査研究活動が不可欠である」とあり、「今後の美術館活動の活性化と都民サービスのために、十分な活動が可能な環境の整備が必要だ」と締めくくられています。当時はそれが実現できているような状況でしたか。

真室：学芸会議では学芸員たちが喧々諤々でした。また、作品収集のために画廊をめぐって熱心に調査をしていて、南画廊[17]とか南天子画廊、村松画廊[18]、兜屋画廊、東京画廊など、現代美術を扱う画廊に頻繁に通っていましたね。公募団体の作家の主要作品は、朝日さんが事業課長をしていた時代にすでに購入されていたので、私が入った頃は戦後の現代美術を中心に調査、購入がなされていました。

山村：1980年代に私は芸大の学生でしたが、その頃の都美術館は、1960年代の美術など、戦後美術を振り返る企画展を収蔵品展とあわせてやっていた印象です。作家の方々と直接に会って話をする機会も少なくなかったのではないでしょうか。

真室：80年代の前半は、50年代、60年代、70年代をそれぞれ振り返る企画展が開催されました。展覧会と連動して作品収集が行われていた時代です。もちろん作家の方々と話をする機会もありました。たとえば、工藤哲巳さんは近くに下宿していらしたので何度か会ったことがあり、そのつながりでお弟子さんの個展も見ていました。収蔵作家の麻生三郎さんとも面識がありましたし、他の学芸員たちは赤瀬川原平さん、菊畑茂久馬さん、榎倉康二さんといった方々と密なやりとりをしていたことを覚えています。佐々木豊さん、小田襄さん、森本草介さん、中林忠良さんといった同世代の作家たちとも、都美術館での仕事を通じてつながりができました。

東京都現代美術館の開館

小林：真室館長が事業課長に就任された1986年は、新美術館（現在の東京都現代美術館）の建設計画を含む「第二次東京都長期計画」が策定された時期にあたります。80年代半ばから推進された東京都の都市づくり政策にともない、「東京都長期計画」として、区部と多摩に新しい美術館を1館ずつ建設することが計画されました。就任された翌年の『美術

館ニュース』[19]には、「新美術館構想について」と題し、1986年11月19日の答申（図1）について、経緯と概要を館長ご自身がまとめられています。就任前からこの計画をご存知だったのでしょうか。

真室：実のところ、就任前は構想されていること自体を知りませんでした。入ってから知ったことですが、構想の発端は、都市の発展のために充実した文化施設が求められるなか、常設展示室がない都美術館は首都の美術館として不十分であるという議論を背景に、新たな美術館建設の話が浮上したことにありました。当時、鈴木都政の財政状況が良好だったということもあり、新しい美術館の建設が計画されることになりました。最初は多摩地区と区部に2館建てられる予定でしたが、バブル経済の崩壊により計画を変更せざるを得なくなり、最終的には区部に1館、現在の東京都現代美術館（以下、「現代美術館」とする）が建設される運びとなりました[20]。

小林：1988年8月の『美術館ニュース』[21]では、新しい都立美術館の建設に向けて、海外美術館調査団がヨーロッパとアメリカに派遣され、欧米の美術館活動の調査が行われたことが伝えられ、同じ号に真室館長による調査報告[22]が掲載されています。このときのことについて、お話いただけますか。

真室：簡単な調査報告書[23]がありますが、1988年6月12日から19日までの8日間、ヨーロッパとアメリカの主要な美術館を2班に分かれて視察しました。ヨーロッパ班は、ルーヴル美術館、オルセー美術館、ポンピドゥー・センター、ベルリン・ナショナル・ギャラリー、アメリカ班は、ロサンジェルス・カウンティ美術館、ホイットニー美術館、メトロポリタン美術館、ニューヨーク近代美術館、ワシントン・ナショナル・ギャラリーで、私はヨーロッパ班に入り、パリ、ベルリンに行きました。ベルリンはまだ東西に分かれた状態でした。現代美術館を考えていたのでこのような視察先を選んだのでしょう。それなりに参考になったと思います。

東京都新美術館建設構想懇談会
答　申
昭和61年11月
東京都新美術館建設構想懇談会

図1　『東京都新美術館建設構想懇談会答申』昭和61［1986］年11月

小林：一方で、都美術館のその後の役割については、どのように考えられていたのでしょうか。1987年2月発行の『美術館ニュース』[24]に掲載された真室館長による「新美術館構想について」という記事では、「都美術館は、美術団体公募展会場として60年の歴史をもつ。今後も公募展会場として継続させる。またその企画展示事業は、新美術館における企画展示事業と連携をもちつつ、特色のある事業を考慮する」と書かれています。新しく建設される都立美術館との差別化について、あるいは都美術館のあり方について、当時どのような議論がなされたか、お聞かせいただけますか。

真室：現代美術館が開館する1995年までの間に多くのことが議論され、最終的にコレクションや図書資料などとともに学芸機能は現代美術館に移りました。しかし都美術館をどうするのか、この議論は残念ながら十分ではなかったように思います。公募展の貸会場として使われていくことは当初から決まっていましたが、それまで収蔵品展や特別展で使っていた企画展示室のことなど、後の事は誰も真剣には考えていなかったように思います。後になって新聞社などマスコミ関係者から、企画展示室をこれまで通り特別展の会場として使えないかという声が上がったように思います。そして、海外展を開催する場合には、会場となる美術館に専門学芸員がいないと作品を貸してくれないといったことが伝わってきて、学芸員が2名残ることになりました。正確なことはよくわかりません。図書室も全資料を現代美術館に移管しましたが、都美術館にも図書室はあるわけですから、公募展の図録を配架するとともに、後でついた予算で基本的な図書を購入しました。

小林：現代美術館では、都美術館が収集、保管した3,000点余りの収蔵作品をベースに、これを発展させることが目指されたため、都美術館の収蔵作品、図書資料はすべて現代美術館に移管されました。移管が決定するまでの経緯、また移管の手続きや作業がどのようになされたか、そのときの状況についてお聞かせいただけますか。

真室：移管については、東京都新美術館建設計画委員会において議論されたと思いますが、どのような議論がなされたかはよく覚えていません。委員会は、当然のことながら、もっぱら新しい美術館のことばかり考えており、都美術館の後の

ことは念頭なかったように思います。したがって資料の移管についても、異論など出ようのない状況でした。決まってしまった後に、都美術館にシンパシーをもつある大学の美術史の専門家から、作品や資料を残すべきだったという意見を聞きました。今となっては、都美術館が歩んできた歴史を尊重し、育ててゆく発想があってもよかったのではないか、すべて移管という手続きはいささか乱暴だったのではないかと思います。しかし、そのときは新しい美術館と連携してうまくやっていけるものと楽観的に考えておりました。当時、都美術館は教育庁所管で、学芸員や司書は自分たちのこととして新しい美術館の建設に協力していましたし、所蔵品や図書資料とともに専門職員も現代美術館に移るものだと考えていたのですから。ただ、現実は必ずしもそうはならなかったわけで、それぞれの美術館の独自性をはっきりとさせるために、それぞれの活動に専心してゆくことになったのではないでしょうか。それでも、初めの頃は運営委員会も一つでしたし、『美術館ニュース』も共同で発行していました[25]。作品や図書の移管が具体的にどのように行われたか、よく覚えていませんが、すべて学芸員と司書によって進められたのだと思います。

東京都美術館館長に就任

小林：真室館長は、1994年に都美術館の副館長に就任され[26]、現代美術館が開館した1995年に館長に就任されました。それまでの館長とは異なり、初めての専門職館長の誕生となりました[27]。転機を迎えた美術館の館長として、都美術館がどのような美術館になることをイメージされていましたか。

真室：作品収集と企画展事業という学芸機能がなくなってしまい、学芸業務に関する予算もほとんどつかなかったので、正直なところ、抜け殻のような虚しい感じがあったようには思います。ただ、私としては転機というよりも、それまで10年以上にわたり都美術館に勤めてきた延長としてとらえていたので、何か大変な状況にあるとは思っていませんでした。新しい方針に従って、美術館として、あるいは都民のためのギャラリーとして、展示室を有効活用し、できる範囲でやる以外ないというような心境でした。

山村：しかし、東京府美術館が1926年に開館して以来、初めての専門職館長というのは、歴史的に考えるとすごいことだと思います。

真室：それまでは行政職の方が館長だったから、何かやってくれるのではないかという期待はあったかもしれない。だけど、いったい何ができるのかと考えると、与えられた機能を十分にいかして、よくしてゆくことに尽きる。公募展はそのまま継続され、共催展に力を入れるようになったので、より多くのお客さまをお迎えする美術館となり、忙しい毎日でした。外からさまざまな意見があったかもしれないが、どのように見られていたかということはわかりません。

小林：学芸的な機能が失われ、予算もなしという状況で、残された学芸員にはどのような役割が求められたのでしょうか。

真室：共催展の担当がおもな仕事となりました。1995年には朝日新聞社との共催による「法隆寺金堂壁画展」[28]（図2）、1996年には日本経済新聞社との共催による「オルセー美術館展」[29]（図3）など、話題を集めた大規模な展覧会が開催されました。その頃は、新聞社との打ち合わせに学芸員だけでなく館長と副館長も出席し、その場で何事も決めてゆきま

図2　「法隆寺金堂壁画展」ポスター

図3　「オルセー美術館展 モデルニテ―パリ・近代の誕生」ポスター

した。結構忙しかったですよ。準備のために海外へ行くこともあり、楽しかったことを記憶しています。

山村：美術館としての役割が限られた状況のなかで、館長として、ここだけは守ってゆこうというようなことはありましたか。

真室：できる範囲でやれることが共催展だったということだと思います。よい作品を紹介したいという一心で、共催者と一生懸命に交渉しました。理想どおりにゆかない事態に直面することもあり、たとえば2003年に開催した「トルコ三大文明展」[30]では、私はビザンツ帝国部門の監修を務めましたが、予算の都合から思うように作品を借用できなかったり、別なときには、借用の交換条件となる所蔵作品が都美術館にないので、厳しい交渉を強いられたりすることもありました。とにかく共催展を通して、名画を見てもらうことを大事に考えていました。

山村：真室館長が担当された展覧会、あるいはご覧になった展覧会のなかで、もっとも思い出深いものがあれば教えてください。

真室：印象深いのは「テート・ギャラリー展」[31]（図4）です。主催者でもあったブリティッシュ・カウンシルの尽力もあり、出品作品がたいへん充実していました。当時はブリティッシュ・カウンシルの職員で、後に熊本市現代美術館の館長となった桜井武さんと、兵庫県立近代美術館の学芸員だった中島徳博さんらと一緒にイギリスへ行き、テート・ギャラリーの担当者と打合せをして、作品を選定しました。テキストも執筆し、楽しく作ることができました。テート・ギャラリーからの提案でコンスタブルの油彩画が数多く出品され、その魅力を知るとともに、自国の作家を大事にするイギリス人の思いに触れる機会にもなりました。

図4　「英国絵画の殿堂 テート・ギャラリー展」ポスター

東京都美術館と美術団体展

小林：都美術館の歴史を振り返ると、1926年に開館した東京府美術館はもともと、コレクションを常設する美術館ではなく、竹の台陳列館を引き継ぐ展覧会場として構想され、誕生しました[32]。都美術館の歩みにおいて、美術団体による公募展は、原点であり支柱ともいえる活動です。とくに、東京都現代美術館の開館後は、その役割にいっそう重点がおかれることになりました。美術団体の発表の場としての都美術館の役割について、館長のお立場からあらためてお話いただけますか。

真室：確かに創立以来、都美術館は公募展開催の美術館として歩んできました。とくに旧館時代は都美術館と言えば日展、院展、二科展といった有名な公募展の会場というイメージでした。当時はフランスなどヨーロッパの美術が紹介されることはほとんどなく、もっぱら国内の現代美術が展示されました。戦後は海外との交流も再開し、公募団体も再び活動をはじめますが、やはり都美術館がその舞台となりました。貸会場ではありましたが、日本の現代美術の発展に大きく寄与したことは誇りに思います。主役は作家たちで、都美術館はそれを支えたのです。今でも本質は変わらないと思います。

小林：数多くの美術団体との関係を維持してゆくなかで、難しい局面もあったのではないでしょうか。どのようなことを大事にされてきましたか。

真室：公募展の運営で大事なのは、展示室の使用割当です。多くの団体をあまり不平が出ないようにいかに割り当てるか、これが一番の仕事でした。私が都美術館に入ったときは、公募展を担当する部署はずっと「奉仕係」と呼ばれており、ついで「利用サービス係」になりました[33]。学芸員が公募展に関与するようになったのは、2012年のリニューアル後のことです。

私自身は都美術館の副館長になったくらいの頃から、使用割当を諮る運営委員会などで公募展の仕事に関わるようになったので、当初は主だった公募展はできるだけ見るようにし、作家や作品を覚えるようにしました。もっとも都美術館に来る前に、群馬近美にいるときから公募展に出品している郷土作家の調査や展覧会を経験していたので、その関心を全国区に広げただけのことです。今もそうですが、気になる作家の

いる団体展は見るようにしています。もちろん割当は公正、公平をモットーにやってきましたが。

山村：都美術館で副館長になる前は、公募団体の作家とのつきあいはあまりなかったのでしょうか。あるいは個人的に関心を寄せていた団体や作家はいましたか。

真室：作家とのつながりということでは、群馬にいた頃から、たとえば日展の出品作家や、絵画でいえば創元会の作家などに馴染みがありました。群馬はどちらかというと、山口薫とか、オノサト・トシノブとか、在野によい作家が多くいます。ですから、初めは群馬の作家を通して、どのような公募団体があり、どのような作家がいるかということを少しずつ知ってゆきました。自分にゆかりのある地域、私の場合は香川県、群馬県、東京都になりますが、そういう作家のことは気になりますね。

都美術館に来てからは、主な公募展は全部見ていました。とくに重点を置いて見ていたのは日展や院展などの日本画ですね。日展は日本画の部屋から始まるので、どうしても目にとまります。日展、院展、二科展は、行幸啓があったので、その準備もかねて、入選した点数や入場者数などの情報チェックもあわせてしっかり見てきました。

小林：2017年に受けられたインタビュー[34]では、「都美術館は長い間、公募展のメッカと言われ、ここに飾られることがプロとしての登竜門だった」と述べていらっしゃいます。実際のところ、美術団体展は日本の近代美術史に名を残す芸術家たちを生み出した歴史があり、プロの作家を目指す新人にとって、まさに登竜門でした。しかしながら現在は、インターネット普及や国際化、価値基準の多様化、世代交代など、美術団体をめぐる状況も大きく変化しています。美術団体の現代的な意義を問われることも少なくありません。団体をめぐる状況の変化を館長はどのようにみていらっしゃいますか。

真室：公募展が大きく変化していったきっかけは、おそらく昭和30年代以降からの大衆化ではないでしょうか。高度経済成長にともない生活にゆとりができたのか、アマチュアが公募展に応募し、入選するようになりました。たとえば、東郷青児率いる二科展には芸能人などが入選し、注目を集めました。戦前のように芸術家への登竜門といわれた公募展が姿を変え始めたのは、この頃からだったのではないかと思います。私はこの現象を、広く生涯学習の一環とみることもできるのではないかと考えています。芸術の分野ではプロとアマを区別することが難しく、むしろ区別することに意味がないかもしれません。アカデミックな教育を受けていないほうが、おもしろい作品を作るということもあるわけです。もっとも、プロの作家をめざす団体も健在ですから、一概には言えないことです。

運営する立場からの変化といえば、2007年に国立新美術館が開館し、日展など主だった団体が移ったこと、また2012年の都美術館のリニューアルを機に、展示室の使用割当の審査を、実績をもとにより客観性のある方法で行うようになったことなどです。

山村：国立新美術館の開館は、大きな出来事だったと思います。旧館の時代から懸案だった都美術館の利用団体の増加と、全国規模の公募展の会場となる国立美術館建設への要望が高まったことから、ナショナル・ギャラリー建設の構想が持ち上がり、2007年1月、六本木に国立新美術館が開館しました。収蔵作品をもたず、展覧会と公募展のみを行う美術館の建設は、都美術館の運営にも少なからぬ影響があったのでないでしょうか。

真室：日展をはじめとする公募団体の永年の夢が実現したわけです。世間一般において生涯教育が盛んになっていったこともあいまって、公募展へのアマチュアの参加が増え、小さな公募団体も増えてゆきました。都美術館の展示室は満杯の状態が続く一方で、古くからの大きな団体から、展示室や会期を拡大したいという強い要望がありました。そうした公募団体は、国立新美術館に大きな期待を寄せていたと思います。いざどちらかを選ぶ段階で、選択に迷った団体もありましたが、院展などは最終的に上野に残りました。私は、現代美術館ができて作品や図書資料が移管されてしまったときのように、それまで利用していた団体がいなくなるということは、たとえそれが日本の美術文化の発展のためだとしても、大事なものがとられていくようで何か寂しい、何とも言えない気持ちでした。ですから、利用団体は変わりましたが、院展、創画会などの日本画の団体が都美術館の使用を継続することになったのは、公募展の質の維持ということからも、たいへんうれしかったです。ほかにもモダンアート協会、主体美術協会、現代工芸美術家協会、書の各団体など、評価の高い団体が都美術館に残りました。上野は緑が多く、周りに美術館、博物館もありますから、スペースの広さという点だけでなく、立地条件や思いも含めて作家の方々は検討したのではないかと思います。

小林：2002年のインタビュー[35]では、ナショナル・ギャラリーの建設は「大きな変わり目を迎える当館としても、変わるいいチャンス」、「うまく棲み分け、東京都美術館の生き方を模索していかなくてはならない」と語られています。国立

新美術館と都美術館の役割分担について、具体的にはどのように考えていらっしゃいましたか。

真室：国立新美術館が開館したのだから、都美術館の役割は終わったと言う人もいたかもしれません。しかし、現実はまったく違いました。ではどう棲み分けるか。結果的には、公募団体に委ねられるかたちになりました。都美術館として言えることがあるとすれば、公募展の伝統を守るという役割、そして日本文化の裾野を広げる意味からも、作品発表の場を提供し、公募団体の活性化を図りながら、作家の育成に寄与するという当館の役割を、改めて確認することになったということだと思います。

小林：都美術館ならではの役割ということでは、2012年のリニューアルをきっかけに、公募展活性化事業として、「公募団体ベストセレクション 美術」（図5）、「都美セレクション 新鋭美術家」、「TOKYO書」が企画、開催されました。2017年からは「上野アーティストプロジェクト」として、公募団体で活躍している作家による美術と書の展覧会を開催しています。公募展と連携しながら創造の場としての役割を果たすという、都美術館ならではの試みに対し、各方面からさまざまな反響があったと思います。館長として、どのような手ごたえを感じていらっしゃいますか。

真室：それまでは連携という発想はなく、美術館は会場を提供するものと割り切っていました。けれどもリニューアルに際し、美術団体から若い人が離れ、団体が衰退してゆく様子を美術館が見過ごしていてよいのか、公募展に会場を提供するというかたちで、その伝統の維持に貢献してきたわけですから、団体が衰えることがないよう力を貸すことも美術館の役割ではないかということが議論されました。その結果、公募展で活動する作家がいて、それを見る人がいるわけで、何より公募展あってこその都美術館ですから、公募展は終わったという声があるならば、それに対して美術館として策を講じようという構えになったのです。作品の質の向上を図りながら、活動を継続することができるよう、公募団体に刺激を与えることができるような連携企画を美術館が自発的に発想しました。

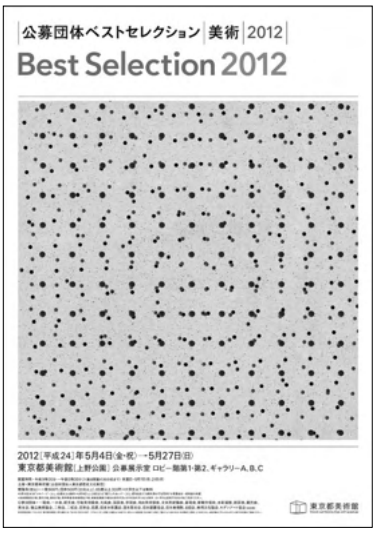

図5 「公募団体ベストセレクション 美術 2012」ポスター

山村：都美術館のそうした新しい事業も踏まえた上で、現在も活動を続ける美術団体について、未来につながるよい点と、反対にやめたほうがよいと思うところがありましたらお聞かせください。

真室：よい点としては、お互いに切磋琢磨して助け合い、向上心をもって高め合えるという相乗効果があるということですね。ただ一方で、若い人がジャンルによっては公募展に出品しなくなっているということがあると思います。それは公募団体展に魅力がないからとも言われています。たとえば、キャリアのある人が出品しても新人扱いされてしまうような古い年功序列が根強かったりすると、若い人には敬遠されます。よかれと思って継続していることも見直し、思い切って改革してゆくことも必要なのではないでしょうか。

制度の移り変わりと美術館

小林：1990年代には都美術館の役割が変化したばかりでなく、施設の管理、運営をめぐる状況もまた、変化してゆきました。館長に就任された翌年の1996年、東京都教育委員会の所管だった都美術館の管理運営が、東京都教育文化財団に委託されました。その後、2002年4月より、公益財団法人東京都歴史文化財団の前身となる財団法人東京都歴史文化財団に委託先が変更となり、さらに、2003年6月の地方自治法改正にともない創設された指定管理者制度により、2006年には同財団が指定管理者として運営を受託することになりました[36]。指定管理者制度は今では当たり前のことになりましたが、契約期間が限られていることから、課題も多い制度です。制度の変化にともない、都美術館の事業や職場環境に具体的にどのような影響があったかについて、お話いただけますか。

真室：管理運営形態が変わっても、美術館の在り方は、本質的には変わらなかったように思います。ただ、教育委員会から生活文化局の所管に移ったことにより、それまで美術館は

社会教育機関であり、教育の場という認識が強かったのに対し、人々の生活を支え、楽しめる場所という見方が出てきたように思います。また、運営が財団に任されたことにより、極端に言えば、展覧会の作り方についても、一から手作りするのが当然と考えられていたのが、委託業者をうまく使いながら成果をあげることが求められるようになりました。あるいは予算の仕組みやその使い方も変わっていったということかもしれません。学芸員も当初は戸惑ったのではないでしょうか。

山村：2006年に指定管理者制度が導入された際に、東京都における文化施設の管理、運営業務が教育委員会から生活文化局へ、つまり首長部局に移管されたということは、その時代の政治の影響を受けやすい部門に入ったということになります。館長という立場で大きな変化を体験され、その違いを実感されているのではないかと思いますが、いかがでしょうか。

真室：仕事の仕方が微妙に違うということは感じさせられました。教育委員会の所管というのは学校教育が中心ですから、社会教育もその延長で考えているところがあります。よい点は、学校の先生と同じように、学芸員を事務職員とは違う、専門職として扱ってくれたということです。ところが、生活文化局に移ると、広く都民に対して文化施設としての役割を果たすことが求められ、職員の専門性よりも、事業そのものの成果を求められるようになりました。調査研究は当然必要なわけですが、それだけでなく、どれだけ集客したかという成果を求められるようになったのです。調査研究の重要性は理解しながらも、外部の専門家に委託して、いわゆるアウトソーシングというかたちでイベント的に実施すればよいと、展覧会もそういう感じに捉えられているという面もなくはありません。たしかに、せっかく展覧会を開いても、人が来ないのではいけません。昔のように調査を重ねて、一つの展覧会をこつこつ作りあげて、人があまり入らなくても内容がよければそれで構わないというのとはちょっと違う、時代の流れにともなう変化がありますね。

山村：教育委員会直営の時代のほうがよかった、あるいは首長部局の所管になってからのほうがよかったというようなことがあれば、大局的に見て、真室館長の感覚で、率直なご意見をお聞かせいただけますか。

真室：どちらがよかったと言えるほど単純なことではなくて、よくなった面とそうでない面と両方あります。学芸的な立場からすると、集客が重視されるあまり、集客が見込める展覧会を多く開催するようになって、学芸本来の十分な調査に基づいた企画展がやりづらいということがあるかもしれません。それによって美術館活動自体の質が落ちてしまったら本末転倒ですが、一方で、大勢の方に来ていただいて、喜んでいただくこともまた、美術館の一つの役割ですから、絶えずバランスを考えなくてはなりません。ただ、新型コロナウイルス感染拡大という現状では、こうした考えも変えざるを得ないだろうという感じはしています。新しい生活スタイルに合ったかたちを見直し、そこから何をやるべきか考えることが大切だと思います。

2012年のリニューアル

小林：新館開館から37年後の2012年、２年間の改修工事期間を経て、都美術館はリニューアル・オープンしました。2008年のインタビュー[37]では、十年来の懸案だった改修が実現する目処がたち、「もう少し館としての主体性をもって発信してゆく企画事業、つまり展示とか、ワークショップとかの教育・普及事業をやっていく必要がある」と語られています。「事業予算ゼロ」という時代を長く経験されてこられた館長の切実な思いが感じられる、重みのある言葉だと思いました。改修は、都美術館が主体性を取り戻す一つのチャンスと捉えていらしたのでしょうか。

真室：建物の老朽化が進み、改修せねばということで10年以上が重ねられ、石原知事の時代にようやく実現しました。最終的に建物自体は、前川建築を維持しながら、従来の枠内での改修に終わりました。しかし、建物の改修というだけでなく、中身も見直すべきだという識者の意見も取り入れられました。改修という機会が、都美術館が主体性を取り戻すチャンスだったかどうかということを考えるためには、都美術館の主体性とは何かということを問う必要があるでしょう。実際のところ、都美術館は作品の収集、保存、収蔵作品の展示という美術館本来の機能を回復することなく、改修は「ギャラリー」の枠内で進められました。都立文化施設の役割分担もあり、また効率優先の世の中にあって、その流れに逆行することは叶わなかったということかもしれません。ただ、歴史をつくるのは、人であり、人を大事にしないような施策では真にいいものは生まれないことを強調しておきたいと思います。

山村：リニューアル後の都美術館は「アートへの入口」をミッションに、すべての人に開かれた美術館となることを目指し、活動を続けてきました。リニューアルから８年が経ちますが、この間の都美術館の活動を振り返ってみていかがで

すか。

真室：古来言われるように「新しい器には新しい酒」ではないが、新しいミッションのもと新規事業も加わり、活動に幅が出てきたように思います。美術館のあり方そのものが問われる昨今において、単に美術品を展示するということに留まらない、社会的な問題にもコミットする場として、リニューアル後の都美術館が展開してきたアート・コミュニケーション事業（図6）も意義深い活動として広く認められてきたのではないでしょうか。

ただ、美術館の原点は、美術品があって、作家がいるというところにあります。そこで発表されるもの、あるいは収蔵されるものがなければ、まずは美術館とは言えないでしょう。その基本があってはじめて、そこにまつわる人との関係が生まれ、美術館全体の活動が成り立つわけです。最終的に美術館という場をいかすのは、作家、鑑賞者、そして職員という人であって、美術館は人がいてこそいかされるのです。「心のゆたかさの拠り所」となるような、人々が楽しく過ごし、生きる力を得てもらえるような、そういう場を美術館がつくってゆくということですね。しいて言うならば、当然そこには「美」、あるいは「美意識」というものがなければいけないと思います。

山村：そこでお聞きしたいのは、館長はいろいろな場面で「美」ということを大事に考えているとおっしゃられています。「美」、あるいは「美意識」とは、人や時代によって違うものですが、館長にとっての「美」とは、ある種の理念のようなものなのか、それとも作品が備える「美」を指しているのか、お話いただけますか。

真室：私の場合、作品を見るときに「美」というものを一番に考えています。「美」を語るには、美学における美の概念などを突き詰めて考える必要があるとは思いますが、その基本には、調和、ハーモニーがあると考えています。アンバランスなものは、意図的に関心を引き寄せるかもしれませんが、他の人がそれをどう捉えるかということを絶えず考えることが大切ではないでしょうか。

図6　Museum Start あいうえの「あいうえの冒険隊」2015年
上野の文化施設の連携により小学生を対象に実施した美術、音楽、文学のワークショップ

山村：先ほど、共催展についてうかがったときは、よい作品を紹介すること、あるいはよい展覧会を開催することに力を入れてきたというお話がありましたし、公募団体については質の向上が重要であるというお話がありました。これらはすべて美に向かっているということに言い換えられるのではないかと思いますが、それは今おっしゃったような、ハーモニーとか、作品全体の調和とか、それによって見る人が感じる幸福感とか、そういうことなのでしょうか。

真室：私の場合は、単純かもしれませんが、それを自分の世界観のもとに据えています。それからはみ出たようなものを認めないかというと、話は別です。とくに現代アートを見ていると、自分の考えている世界とは違った作品でも、おもしろいという感じを受ける場合も結構あるわけです。新しい作品、前衛的な作品も、いつかは古典になるかもしれませんが、今の時点でも新鮮味があってよいとか、問題意識を感じさせるからよいという評価があることも認めます。

山村：話が少し戻ってしまって恐縮ですが、19世紀フランス美術や中世美術を勉強されて、館長にとっての美のイメージとはどのようなものですか。どの作家とか、どの作品とか、具体的に挙げるとしたらどのようなものですか。

真室：日本でいえば、法隆寺の壁画や天平彫刻といったものが基本になるのではないかと思います。西洋でいえばギリシャの古典美術でしょう。19世紀フランス美術に取り組む際に、ドラクロワではなくなぜダヴィッドだったのかというと、先ほど話したとおり、歴史的な関心からダヴィッドを選んだわけですが、その造形の基礎にはギリシャ、ローマの伝統がある。さらに、古代を否定した中世美術やビザンティン美術にさえ、ギリシャ、ローマの伝統が息づいているわけです。現代美術のなかには、日本あるいは西洋の伝統を取り入れたもの、あるいは古典主義的な形のハーモニーを備えたものとそこからはみ出したものなど、両極のものが混在し、これが絶対ということはあり得ません。いずれにしても、表現としていきいきとしているかどうか、新鮮味を感じ取れるかどうかということが重要ではないでしょうか。

これからの東京都美術館

山村：さまざまな転機を超えてきた都美術館は、2026年に日本の公立美術館で初めて100周年を迎えます。都美術館の創立者である佐藤慶太郎（図7）は、100万円の寄付によって都美術館の創立に寄与したばかりでなく、「公私一如」という信念のもと広く社会貢献に尽くし、美と幸福な生活とを結びつけることを目指しました。佐藤の精神を継承しつつ、100周年を迎えるにあたり、真室館長の佐藤慶太郎への思い、そしてこれからの美術館のヴィジョンをお教えください。

真室：「公私一如」の精神は、今も生きており、尊ばれなければいけないと思います。みながこの精神であればもっと住みよい世の中になるでしょう。佐藤慶太郎の恩に報い、都美術館を世界に誇れる美術館にしてゆくためにも、その精神を継承し、展覧会や関連事業を通してそれを具体的に示してゆかなくてはなりません。たとえば、東京府美術館の落成式の際に佐藤慶太郎に贈られた画帖に関する展覧会や、アーカイブズ資料を活用した展覧会を開催するなど、その精神が伝わるような情報発信をしてゆくことが肝心であり、美術館の使命と言えるでしょう。あるいは、アート・コミュニケーション事業で展開しているような、人と作品、人と人のコミュニケーションを促すワークショップや鑑賞プログラムもまた、美術館と社会をつなげる活動であり、今後も継続してゆく意義がおおいにあるものと思います。

2026年に100周年を迎えたからと言って、都美術館のイメージが急激に変わるということはあり得ないわけですし、都美術館に対する人々のまなざしも変わることはないでしょう。しかし、今日の自分が明日の自分とまったく同じでないように、日々の変化があり、それが積み重なってゆくことにはなるでしょう。これまでの歴史を踏まえ、基本的な作業を着実にこなし、理想をもってやってゆくこと、周りの雑音に惑わされないように信念をもって進むことが大事なのではないでしょうか。

図7　朝倉文夫《佐藤慶太郎像》1926年、東京都美術館所蔵
撮影：齋藤さだむ

小林：最後に、今年は新型コロナウイルス感染拡大の影響により、事業内容の変更、縮小を余儀なくされ、来館者にとっても、また運営側にとっても、厳しい状況が続いています。展覧会の企画内容や運営方法をはじめ、事業内容自体を問われる事態となっていて、これもまた、美術館にとってのひとつの転機となる出来事なのではないかと思われます。都美術館を含め、今後、美術館はどのような場所であることが求められるとお考えでしょうか。

真室：困難な時こそ原点、すなわち本来の立位置を確認し、それとの繋がりのうちに新たな方向性を模索することが大事だと思います。美術館は、人々の心の糧を育み、憩いの場であるとともに、「人はいかに生きるべきか」を問い、それをかたちで示す場でもあります。そして、忘れてはならないのは、美術、芸術を扱う美術館の原点は、美術作品にあり、作家たちにあるということです。そのことを軸に、展示活動もアート・コミュニケーション活動も展開されなくてはなりません。そして、それを後世に繋げていくことも美術館人の務めでありましょう。私としては、新型コロナ後もまた、まず現状をしっかり把握し、館のミッションのもと対応策を考える以外にないと思います。

山村、小林：たいへん貴重なお話をお聞かせいただきました。ありがとうございました。

註

※採録にあたり、加筆修正を行った。本文中、補遺は［　］で記した。図の資料はすべて東京都美術館所蔵。註内では敬称略とした。

1）　現在の香川県綾歌郡綾川町。
2）　小川伝四郎（1918–1985）は、島根県出身の洋画家で、東京美術学校を卒業し、安井曾太郎、小磯良平、辻永に師事。示現会会員（『美術年鑑』美術年鑑社、1983年、p. 501；『美術家索引』日外アソシエーツ、1991年、p. 170を参照）。
3）　現在の東京藝術大学。
4）　寺井力三郎（1930–）は、東京芸術大学油画専攻科修了、1957年に黒土会結成、一水会会員、1997年に紺綬褒賞受章（一水会ウェブサイト内「メンバー／ギャラリー」を参照［https://www.issuikai.org/member/iin/2061-bio.html］）。
5）　森田恒之は1974年10月1日に学芸員に着任（森田恒之「回想・新しい美術館を作るために『東京都美術館80周年記念誌 記憶と再生』東京都美術館編、美術出版デザインセンター、2007年、p. 108）、1979年4月30日付で退職（『美術館ニュース』No. 340、東京都美

術館［以下同様］、1979 年 5 月 15 日発行、p. 3）。2016 年から継続してきたオーラル・ヒストリーの第 1 回として、2016 年 11 月に同氏へのインタビューを実施した（「東京都美術館の新館開館をめぐって――森田恒之氏によるオーラル・ヒストリー」水田有子編、『東京都美術館紀要』No. 23、東京都美術館、2017 年、pp. 32-47）。

6） 新規矩男（1907-1977）は、西洋美術史家、東京芸術大学名誉教授。東京芸術大学では西洋美術史、西洋工芸史を講じ、教育活動のほか、戦後の海外学術調査に重要な役割を果たした（東京文化財研究所ウェブサイト内「物故者記事」を参照［https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9747.html］）。

7） 現在の東京大学。

8） 現在の東京文化財研究所。

9） 柳宗玄（1917-2019）は、美術史家、お茶の水女子大学名誉教授。

10） 東京大学によるイラン・イラク遺跡調査に参加していた新氏が団長となり、柳氏を中心に複数回にわたり進められた。真室館長は、1966 年、1968 年、1970 年の調査に参加。調査では、洞窟の測量や模写、写真撮影が行われた。模写は東京藝術大学大学美術館に所蔵されている。

11） 岡畏三郎（1914-2010）は、美術研究所で日本近代美術の調査研究事業に従事し、大正期の洋画と 18 世紀以降の浮世絵、木版画を研究した。1976 年から 1986 年まで群馬県立近代美術館館長を務めた（東京文化財研究所ウェブサイト内「物故者記事」を参照［https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28510.html］）

12）「湯浅一郎を中心とした近代日本洋画展」（群馬県立近代美術館、会期：1977 年 4 月 12 日～ 5 月 15 日）。

13）「ピカソ展」（群馬県立近代美術館、会期：1986 年 10 月 4 日～ 11 月 3 日）。

14） 朝日晃は 1975 年 8 月 1 日付で事業課長に着任（『美術館ニュース』No. 295、1975 年 8 月 15 日発行、p. 7）、1985 年 6 月 30 日付で退職（『美術館ニュース』No. 389、1985 年 8 月 15 日発行、p. 8）。

15） 都美術館の図書室については以下を参照。「東京都美術館「美術情報室」の歩み――中島理壽氏によるオーラル・ヒストリー」水田有子編、『東京都美術館紀要』No. 24、東京都美術館、2018 年、pp. 30-42。

16） 真室佳武「美術館の活動と課題　東京都美術館」『東京の社会教育』第 35 巻第 3 号、1989 年 2 月 28 日発行、pp. 5-7。

17） 南画廊は、画商の志水楠男が 1956 年に日本橋に設立した画廊で、1979 年に閉廊するまでにおよそ 250 本の現代作家展を開催した（「美術手帖」ウェブサイト内「ART WIKI」を参照［https://bijutsutecho.com/artwiki/22］）。

18） 村松画廊は、1893 年に創業した時計店をその名の由来とし、1942 年頃から画廊を始めたとされる。銀座、京橋において多くの現代作家展を開催し、2009 年に閉廊した（『村松画廊　1942-2009』株式会社村松画廊、2009 年）。

19） 真室佳武「新美術館構想について」『美術館ニュース』No. 398、1987 年 2 月 15 日発行、pp. 4-5。

20） 建設までの経緯については以下を参照。『東京都新美術館建設構想懇談会 答申』東京都新美術館建設構想懇談会事務局、1986 年 11 月；『東京都新美術館建設構想懇談会 答申』東京都新美術館建設構想懇談会事務局、1989 年 3 月。

21） 齊藤泰嘉「新美術館の建設をめざして」『美術館ニュース』No. 407、1988 年 8 月 15 日発行、pp. 4-5。

22） 真室佳武「海外美術館調査に参加して」『美術館ニュース』No. 407、1988 年 8 月 15 日発行、p. 6。

23）『東京都新美術館建設計画委員会 海外美術館調査団報告書』東京都教育委員会、1989 年 1 月 31 日発行。

24） 註 19 参照。

25） 1997 年 3 月に『美術館ニュース』No.450 が発行された後、同年 9 月に東京都現代美術館と東京都美術館により『美術館ニュース』合併第 1 号が発行され、第 10 号（2000 年 3 月発行）まで継続して発行された。

26）『美術館ニュース』No. 441、1994 年 5 月 20 日発行、p. 7。

27） 初の専門職館長の誕生という出来事は『新美術新聞』にも取り上げられた（『新美術新聞』No. 735、1995 年 6 月 1 日発行、p. 3）。美術史研究者ということでは、1947 年から 48 年にかけて館長を務めた田中豊蔵氏（1881-1948、美術研究所所長を兼務）がいる（『東京都美術館 80 周年記念誌 記憶と再生』、前掲書、2007 年、p. 266）。

28）「法隆寺金堂壁画展」（会期：1995 年 9 月 22 日～ 11 月 26 日）。法隆寺聖徳会館、山口県立美術館に巡回。

29）「オルセー美術館展 モデルニテ―パリ・近代の誕生」（会期：1996 年 1 月 14 日～ 3 月 31 日）。神戸市立博物館に巡回。

30）「2003 年日本におけるトルコ年 NHK テレビ放送 50 年記念事業 トルコ三大文明展 ヒッタイト帝国 ビザンツ帝国 オスマン帝国」（会期：2003 年 8 月 2 日～ 9 月 28 日）。福岡アジア美術館、大阪歴史博物館に巡回。

31）「英国絵画の殿堂　テート・ギャラリー展」（会期：1998 年 1 月 23 日～ 3 月 29 日）。兵庫県立近代美術館に巡回。

32） 都美術館の歴史についてはおもに以下を参照。『開館 10 周年記念 東京府美術館の時代 1926-1970』（展覧会カタログ）、東京都現代美術館、2005 年；『東京都美術館 80 周年記念誌 記憶と再生』、前掲書、2007 年；齊藤泰嘉『東京府美術館史の研究』筑波大学芸術学系齊藤泰嘉研究室、2008 年；『東京都美術館ものがたり ニッポン・アート史ダイジェスト』東京都美術館編、鹿島出版会、2012 年。

33） 1995 年に奉仕係から利用サービス係へと変更した（『東京都美術館年報』1996 年 9 月 1 日発行、p. 42）。

34）『いまこそ歩きたい東京都美術館』株式会社セブン＆アイ出版、2017 年、pp. 48-49。

35）「東京都美術館は今後どうなる！？真室佳武館長インタビュー」『美術の窓』2002 年 8 月号、pp. 20-22。

36） 運営体制の変遷については、東京都美術館ウェブサイト「沿革」（https://www.tobikan.jp/outline/history.html）を参照。

37）『連盟ニュース』No.426、2008 年 3 月号、p. 3。

Abstracts

Linking the Art Museum with High Schools during the Covid-19 Pandemic— A Case Study of Blended Learning

Sawako Inaniwa

During the Covid-19 pandemic in 2020, many art museums restricted visits by groups. Talking in the galleries was also minimized more than ever. Under such conditions, how do art museums conjoin with school education to create places of learning? From March, the Tokyo Metropolitan Art Museum began offering art communication projects using the videoconferencing application, Zoom. Utilizing online education infrastructure already prepared by the schools, the museum endeavored to conduct Blended Learning in conjunction with schools. Blended Learning is a method of combining the positive aspects of both conventional face-to-face classes and online classes. From April, following in-depth meetings with teaching staff, the program was conducted three times in total. This writing reports on details of the program's content and discusses its results and issues for future reference.

"Museum Start iUeno" Family Program Activities under the Covid-19 Pandemic

Yumi Kono

In fiscal 2020, Museum Start iUeno was conducted in two stages: online and face-to-face. Under the pandemic, it was necessary to seek out and construct a program safe for everyone to take part in. Deliberation focused on devising content that enabled the participation of both repeater families and families taking part in iUeno for the first time.

Step 1 was conducting an "artwork appreciation workshop" using the videoconferencing system, Zoom. The workshop aimed at having participants enjoy seeing artworks and vocalizing their experience with others. Step 2 was having participants and their families actually visit the various cultural facilities in Ueno Park for "live" observation of artworks and materials, with aim of giving them opportunity to use the cultural facilities.

In this writing, I review program planning & operational content and participant questionnaire responses, while mixing in photo documentation, and consider the future.

Creating Occasions for Fostering "Wellbeing"—Report on Tobira Activities under the Covid-19 Pandemic

Kazumi Kumagai

In fiscal 2020, due to spread of the novel coronavirus, methods of communicating that avoided the so-called "Three C's" (closed spaces, crowded places, and close-contact) were required. To comply with this requirement, the "Tobira Project"—a social design project to foster a community through art, conducted by the museum in joint with the Tokyo University of the Arts and citizens—introduced the use of a videoconferencing application (Zoom) in addition to existing communication tools. Along with some 140 art communicators (Tobira), program staff spent the year conducting activities, working trial and error. The "Tobi-Labo," conducted by the Tobira themselves, also ran continually throughout the year, starting with online basic lectures from April. They also held the "Special Day for People with Disabilities" and "Architecture Tour" taking infection prevention measures. This writing reports on the processes above, reviews efforts to foster a community through art under the Covid-19 pandemic, and considers future issues.

Introducing Works in the Collection,
Masakazu Horiuchi: Three Rectangular Parallelepipedons B, 1978

255×232×208 cm Stainless steel

Hitoshi Yamamura

The collection of the Tokyo Metropolitan Art Museum currently includes 12 sculptural pieces, many of them outdoor sculptures. Among the latter, Masakazu Horiuchi's large-scale work Three Rectangular Parallelepipedons B has long enjoyed familiarity among people as a symbol of the Tokyo Metropolitan Art Museum. Installed on the Esplanade inside the Main Gate, the work creates a vibrant contrast with the brick tiles of architect Kunio Mayekawa's museum building.

Masakazu Horiuchi (1911-2001) is known as a pioneer of abstract sculpture in Japan. Horiuchi long exerted a strong influence on not only sculpture but modern art in Japan, in aspects ranging from sculptural thought to production concepts, processes, and techniques. As a professor at Kyoto City University of Arts, he also inspired numerous sculptors of the next generation. This sculpture, which clearly shows Horiuchi's free creative thinking and methods, is among his best known works. Although a large sculpture composed of stainless steel, the piece is characterized by its impression of lightness and its striking shape.

The lightness and flower-like shape of Three Rectangular Parallelepipedons B derives from the paper sculptures Horiuchi spent long hours creating every day. Formed by cutting and folding flat paper sheets, they contained the seed of potential for fresh and original creation. Going beyond the role of a prototype or model, the paper sculptures were central to his creative process and formed the core of his art.

From a "Temple of Art" to a "Doorway to Art"
Oral History Interview with Yoshitake Mamuro, Museum Director
Editing: Akiko Kobayashi and Hitoshi Yamamura

The Tokyo Metropolitan Art Museum, which had mainly served art groups as an exhibition venue after its 1926 founding, in 1975 opened in a new building designed by architect Kunio Mayekawa. On this occasion, the museum positioned itself as a "contemporary art museum" and began offering a wide range of independently organized programs. On its grand reopening in 2012, the museum additionally began to offer its own thematic exhibitions, collaborative exhibitions, and art communication projects. Eight years have passed since these programs were launched on the basis of our mission: to be a "doorway to art" open to all people.

This writing presents the 5th oral history interview of the Museum Archives project. Its subject is Yoshitake Mamuro, director of the Tokyo Metropolitan Art Museum since 1995. Director Mamuro was first assigned as chief curator in 1986 and served as vice director before reaching his current position. During his 34 years at the museum, he has witnessed a dramatic change in circumstances related to art museums, including the opening of The Museum of Contemporary Art Tokyo, founding of The New National Art Center, Tokyo, and introduction of the designated administrator system. In this interview, Director Mamuro looks back at the museum's progress from his perspective as a director and discusses the art museum's role and the issues it faces in the future.

執筆
稲庭彩和子（東京都美術館アート・コミュニケーション係長）
河野佑美（東京都美術館学芸員）
熊谷香寿美（東京都美術館学芸員）
山村仁志（東京都美術館学芸担当課長）
小林明子（東京都美術館学芸員）

英文翻訳
ブライアン・アムスタッツ

Written by:
Sawako Inaniwa（Chief of Learning and Public Projects, Tokyo Metropolitan Art Museum）
Yumi Kono（Assistant Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum）
Kazumi Kumagai（Assistant Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum）
Hitoshi Yamamura（Chief Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum）
Akiko Kobayashi（Associate Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum）

Translated by:
Brian Amstutz

東京都美術館紀要　No.27
令和 3 (2021) 年3月31日発行
編集・発行　公益財団法人東京都歴史文化財団 東京都美術館
〒110-0007　東京都台東区上野公園8-36
制　　作　株式会社ルナテック

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum No.27
Edited and Published by Tokyo Metropolitan Art Museum
(Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)
8-36 Ueno-koen, Taito-ku, Tokyo 110-0007 Japan
Produced by Lunatec Professional Printing Service

© Tokyo Metropolitan Art Museum, 2021
ISSN 0386-0981

東京都美術館
TOKYO METROPOLITAN ART MUSEUM

ISSN 0386-0981