

東京都美術館紀要 No.32

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

東京都美術館紀要 No.32

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum

目 次

東京府美術館最初期の収蔵品・鈴木昇一《臨海学校》 (現・東京都現代美術館蔵) をめぐって 大内 曜	5
Museum Start あいうえの「みるラボ」 ——ろう者、難聴者、聴者との鑑賞プログラムの実践 石丸 郁乃 河野 佑美	13
令和7年度企画展「つくるよろこび 生きるためのDIY」 ダンヒル&オブライエンの実践報告 藤岡 勇人	23
英文概要 Abstracts	36

東京府美術館最初期の収蔵品・鈴木昇一《臨海学校》
(現・東京都現代美術館蔵) をめぐって

大内 曜

東京府美術館最初期の収蔵品・鈴木昇一《臨海学校》 (現・東京都現代美術館蔵) をめぐって

大内 曜 (東京都美術館 学芸員)

1 はじめに

東京都美術館には現在、書作品 36 点と彫刻作品 13 点¹が収蔵品として登録されている。1926 (大正 15) 年 5 月に「東京府美術館」として開館してから今年で 100 年となる歴史の長さに対してその数が極端に少ないのは、1995 (平成 7) 年の東京都現代美術館開館に際し、それまでの収蔵品約 3000 点の大半が移管されたためである²。東京都(府)美術館におけるコレクション形成については、1941 (昭和 16) 年から 1948 (昭和 23) 年の「佐藤翁領徳記念事業」における作品購入³、そして 1953 (昭和 28) 年開室の「佐藤記念館」における所蔵品展構想との関わりの中で断続的に着手されていたことなどが確認できる⁴。その後、1975 (昭和 50) 年の新館開館を機に、専門職である学芸員の配置といった運営体制の整備と連動し、収蔵活動が本格的に進められるようになる⁵。一方、1965 (昭和 40) 年発行の『開館四十周年記念 東京都美術館のあゆみ』巻末「東京都美術館 所蔵美術品目録」中の各作品の「登録年度」の記載によれば、開館翌年の 1927 (昭和 2) 年度には早くも 2 点の絵画作品すなわち藤岡鉄太郎《百日草の庭》と鈴木昇一《臨海学校》が、そして 1930 (昭和 5) 年度と 1932 (昭和 7) 年度にはそれぞれ、日本画家・堀田耕三と横尾芳月の作品が 1 点ずつ収蔵されていたということになるが、これらの収蔵の経緯については関連資料が確認されおらず、事情が判然としない。とりわけ 1927 年収蔵とされる 2 点に関しては、その作者たちの名を既存の美術史研究から拾いあげることは至難であり、意図的な変名でない限り、その埒外に置かれてきた人物たちであると考えられるしかない。本稿では、この内の一人、鈴木昇一とその作品《臨海学校》



図1 鈴木昇一《臨海学校》1927年 紙本彩色 東京都現代美術館蔵

に注目し、これまで解明されてこなかったその作者の経歴や絵のモチーフを明らかにすることで、美術館活動黎明期における作品収蔵の状況に、微かな光を当てていきたいと思う。

2 《臨海学校》について

《臨海学校》は、寸法縦 64cm・横 133cmの横長の紙本に、岩絵具を用いたいわゆる「日本画」の技法で、海岸とその近辺で過ごす子どもたちを描いた作品だ (図 1)。画面上部三分の一程度を占める海上では、子どもたちが小舟や飛び込み台の上で戯れ、飛び込みをしている姿、海上に掲げられた赤い旗めがけて泳ぐ姿 (図 2) などが見られる。その下方の砂浜では、子どもたちが相撲に興じる様子 (図 3)、湯気を上げる温かい碗を運ぶ者とそれを寝そべって待つ者、輪になって座り談笑する集団、飯を届けようとする男たちの姿などが描かれる (図 4)。さらのその手前、画面右下には、宿舎のようなコの字型をした平屋の瓦屋根の建物があり、その



図2 飛び込みや海水浴をする様子



図3 相撲や砂遊びをする様子

前庭では上半身裸姿で整列した子どもたちが、数名の大人とともに体操をしている（図5）。建物の外側には、子どもたちが蛇や蛙を捕えようとする様子（図6）、水泳帽を被り海水浴に向かうような姿も見え（図7）、また、花を摘んだり蝶を追いかけながら裏山を散策する情景も描写される（図8）。画面左方向に視線を動かすと、画面左下から右上へ、さらに左方向へと蛇行しながら海へと流れ出る川を隔てて、海沿いにそびえる丸みを帯びた小高い山が現れ、子どもたちが連れ立ってこれに登っている（図9）。さらにその左側には銭湯や鮮魚店、浮き輪や帽子などの雑貨を売る店が軒を連ねている（図10）。



図4 浜辺の食事の様子



図5 整列して体操する様子



図6 蛇や蛙を追いかける様子



図7 水泳帽を被り集合する様子



図8 建物の裏山を散策する様子



図9 小高い山に登る様子



図10 銭湯、鮮魚店、雑貨店が並ぶ

このように、本作品にはそのタイトルの通り、海に面した村に滞在中の子どもたちの「臨海学校」の日々が描かれているのは明白である。注目しておきたいのは、この宿泊行事の中で起こる種々の出来事が、それぞれまるでその場に居合わせているがごとく詳細に、生き生きと丹念に描き表されている点だ。この臨場感あふれる細やかで具体的な描写が、本作品の特異性を支えていることは間違いない。

さて、本作品にはいくつかの文字の書き込みがあるので、これも確認しておこう。画面右下にある「昭和二年七月 昇一作」(図 11) の書き入れは、本作品の作者の下の名と制作時期を伝える。また、画面中央付近、砂浜に立てられた赤白のストライプ柄の旗に近づくと、そこに、かろうじて判読できる文字で「大塚臨海団」と書かれていることに気が付く(図 12)。

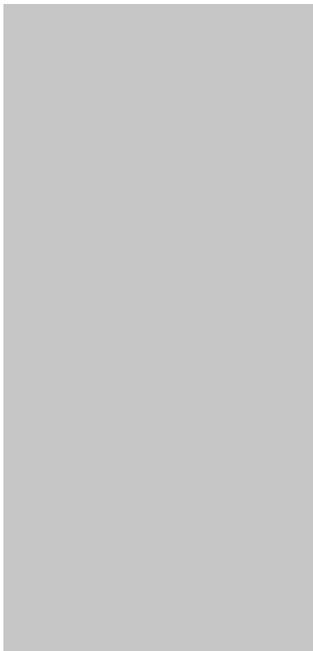


図 11 「昭和二年七月 昇一作」の年記



図 12 「大塚臨海団」の旗

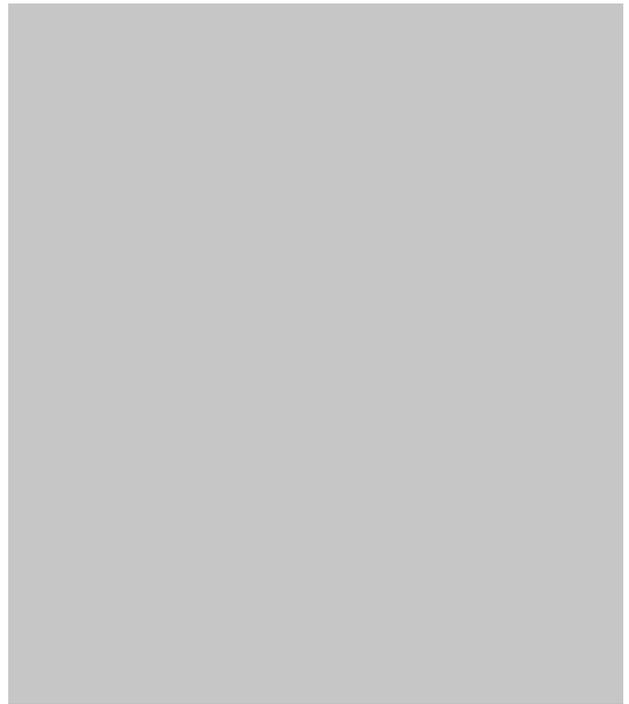


図 13 《臨海学校》画面裏に貼られた手書きの札

画面裏には紙の札が貼られており、そこには「氏名 鈴木昇一 画題 臨海学校 賣價 非」という手書きの書き込みが確認される(図 13)。この手書きの札は、売価の欄があることから公募展等に出品された作品に貼られる出品票だと推測され、その記載内容から、本作品の作者のフルネームが鈴木昇一、作品タイトルは《臨海学校》であるということが、あらためて確認される。

3 《臨海学校》と「東京府小学校教員絵画作品展覧会」

前述の通り本作品裏には、何らかの展覧会に出品された際に貼られた出品票らしき紙が残されている。これについて、新たに確認できた関係資料を見ていきたい。美術雑誌『アトリエ』第4巻第8号(1927年9月1日発行)に掲載された記事①武井樸介「先生たちの絵——東京府教員展を観る——」、②石野隆「愈々盛んな教員展——美術館で東京府小学校教員展——」、③「東京府教育展優秀作品の推奨」である。これらの記事が対象としているのは、1927(昭和2)年7月11日から20日まで東京府美術館にて開催された「東京府小学校教員絵画作品展覧会」の第一回展であり、同展が小学校教員たちの出品によるもので「西洋画、四百二十點、日本畫、五十二點何れも教職の餘暇になる、眞卒な努力の産物である」こと、総出品数は800点余りに及んだこと、洋画は岡田三郎助、石井柏亭、山本鼎、梅原龍三郎、岸田劉生、日本画は川合玉堂、結城素明、平福百穂が鑑査委員であったが、当日川合、結城は病欠となり、日本画は平福のみが審査を行ったこ

となどが述べられる。そして、この記事①と③において、同展出品作の一つとして、鈴木昇一という人物の手になる絵画《臨海学校》が紹介されているのである。

まず①においては、筆者の目に留まった主要作品を紹介する部分の冒頭に以下の記述がある。

日本畫、第一室

臨海学校（鈴木昇一君）或る點まで臨海学校の無邪氣な氣分を表現し得たが、今一段岩絵之具の研究を望む。

③では、同展の出品作から山本鼎と平福百穂によってそれぞれ推挙された洋画7点と日本画2点が優秀作品として挙げられるのだが、ここでも《臨海学校》が選出される。そして、ここに掲載される作品のモノクロ図版により、同展に出品された《臨海学校》と、本稿が対象としている同タイトルの作品とが間違いなく同一作品であることが確認できる。

本作品には画中に「昭和二年七月」の年記があることから、同年7月11日開幕の第一回「東京府小学校教員絵画作品展覧会」出品のために描かれた作品だと理解するのが自然である。同時に、作品裏に貼られた出品票らしき紙は、同展出品時に貼られたものと考えるのが穏当であろう。なお、同展に関しては、美術教育雑誌『図画教育通信』⁶第225信（1927年7月1日発行）にも同展覧会委員長の仰高西小学校長・久保田保蔵の談話「東京府小学教員絵画作品展覧会に就いて」という関連記事があり、ここには、同展が帝都教育会、東京市郡教育会、その他の賛助を得て開催される東京府管内小学校教員作品展であることが説明される。翌年も同じく東京府美術館を会場に第二回展が開催され、この時にも鈴木昇一が出品していたことが確認できる⁷。以後、1930（昭和5）年7月の第四回展を最後に、東京府美術館における同展開催の記録は途絶える⁸。同展に関しては、出品目録等の一次資料の発見には至っておらず、主催団体名も定かではない。また、その情報を断片的に伝えるいくつかの資料はあるもののそれぞれの記述の間で展覧会名について表記の揺れがあるなど、その実態を正確にとらえることは現時点では難しい。今後、関連資料の発掘に向け引き続き調査を進めたい。

4 鈴木昇一と東京市大塚小学校の臨海学校

ここまでで、本作品が1927（昭和2）年に東京府美術館を会場に開催された「東京府小学校教員絵画作品展覧会」の出品作であること、同展は東京府内の小学校教員に出品資格を与えられたものであるらしいことが確認された。さらに今回の資料調査の結果、作者の鈴木昇一については、当時東京市

小石川区大塚仲町41（現在の文京区大塚4丁目）にあった大塚小学校に専科訓導（教員）として勤務していた人物であることが判明した。

鈴木昇一は1900（明治33）年12月20日生まれの東京府出身で、青山師範学校本科卒業後、1920（大正9）年3月31日に東京市に教員として入職した⁹。これまでに確認し得た資料の内、本作品が描かれた時期と最も近い東京市教職員名簿『昭和七年十月現在 東京市教育関係職員録』（1932年11月、東京都公文書館蔵）には、「東京市大塚尋常小学校」の欄に「専訓 二上 鈴木昇一」の記載があり、さらに同校の1930（昭和5）年3月の卒業アルバム¹⁰にもその名と写真が掲載されている（図14）。

続けて、本作品が描く土地、すなわち1920年代半ば頃に大塚小学校の臨海学校が開催された場所についても確認しておきたい。『小石川区史』等¹¹の資料によると、大塚小学校は1924（大正13）年から夏季休暇中12日間程度の臨海学校「臨海団」の実施を始めた。参加者の年齢は11～12歳、人数は60～70名程度、実施場所は「千葉県安房郡勝山小学校」であった。現在の安房郡鋸南町、JR安房勝山駅にほど近い勝山海岸付近^{だいこくやま}を見渡すと、海岸の際にそびえる標高75mの「大黒山」、その先の浮島、大黒山の脇に流れる佐久間川など、その地形の特徴は、まさしく本作品に描かれる景色と一致している。

以上の事実に、画面内の「大塚臨海団」との書き込みを勘案すれば、《臨海学校》という絵画作品とは、本作品制作時¹²にすでに大塚小学校に赴任していた鈴木昇一が、安房・勝山で実施された同校の臨海学校に帯同し、教師の視点から日々の出来事や子どもたちのふるまいをつぶさに観察した成果であることに、疑いの余地はない。

日本画を趣味とし、当初図画の専科教員であったらしい¹³鈴木であるが、その後の足取りを追っていくと、1933（昭和8）年には「専訓（専科訓導）」ではなく「訓導」として東京



図14 「卒業記念 昭和五年三月 東京市大塚小学校」に掲載された集合写真。最前列左から4人目が鈴木昇一。

市梅島第一小学校へ異動¹⁴、1936（昭和11）年には同淵江小学校へ異動¹⁵、1939（昭和14）年には足立区の淵江青年学校校長となり¹⁶、1944（昭和19）年1月末日付で東淵江青年学校校長への異動が任ぜられていたことなどが確認された¹⁷。1942（昭和17）年時点で足立区千住に居を構えていたことは伝わるが、それ以降の教職関係の資料にその名を見つけることはできず、戦後の消息は不明である。

5 本作品に関わる東京都美術館アーカイブズ資料と収蔵の経緯

本作品はどのような経緯で当館に収蔵されることとなったのであろうか。これについては、収蔵登録がなされたこととされる1927（昭和2）年時点のみならず、戦前の収蔵に関する資料がほぼ残されていないことから、現時点で具体的な背景を明らかにすることは難しい。ここでは、当館で1961（昭和36）年以降に公開された収蔵品目録における記載を確認し、あわせて今回の調査で新たに確認できた東京都美術館アーカイブズ資料¹⁸を紹介しておきたい。

当館で最初に整備・公開された収蔵品目録は、1961年3月に刊行された『東京都美術館所蔵美術品目録』である¹⁹。ここには各作品の収蔵の年までは明記されていないが、収蔵時期順に所蔵作品が記載されているようで²⁰、本作品は藤岡鉄太郎《百日草の庭》に続きリストの2番目に登場する。なお本目録においては、本作品のタイトルは《臨海小学校》と表記されている²¹。1965（昭和40）年発行の『開館四十周年記念 東京都美術館のあゆみ』巻末「東京都美術館 所蔵美術品目録」には、先述の通り各作品の登録年の情報が掲載されている。ここに本作品の登録年度は上述《百日草の庭》と同じく「昭和2年」と記載されており、これが今日までの本作品収蔵年の典拠とされてきた。

ここで、今回の調査の中で確認できた新資料を参考として提示しておきたい。当該資料は、東京都美術館アーカイブズ資料『書画（美術品）日本画、油、水彩、他 供用備品総括票 東京都美術館』および『備品共用票 書画 昭和39年4月1日より 東京都美術館』と題された、おおむね同時期に作成されたと目される2冊の備品登録簿である。前者には本作品について以下の記載がある。

分類：教育費
品名：臨海小学校
規格：日本画 64cm × 133cm
年月日：昭和2年8月25日
摘要：美術品倉庫
現在高：1

備考：鈴木昇一作（125円）

また、1964（昭和39）年以降に作成された後者にも、本作品について以下のような記載が認められた。

分類：教育費
品名：臨海小学校
規格：日本画
単位呼称：点
供用 | 数量：1 年月日：37.4.1 保管印
現供用数量：2²²
備考 作者名：鈴木昇一

前者からは、本作品が「昭和2年8月25日」（1927年8月25日）に美術館の備品として登録された可能性を読み取ることができる。鈴木昇一の後ろに記載された「125円」については、購入額か評価額か、あるいはそれ以外の何を示すのかを判断しかねる。後者からは前者以上の新情報を読み取ることが困難だが、昭和37（1962）年4月1日に実施された点検により本作品の備品登録が更新されたという収蔵品管理をめぐる状況は確認できる。この一連の資料の発見により、本作品が「東京府小学校教員絵画作品展覧会」終了から約1か月後の1927年8月25日付で当館の収蔵となった（可能性がある）という、より具体的な経緯に近づくことができた。しかしながら、これらの資料はいずれも1960年代に作成されたものであり、「昭和2年8月25日」という日付は、これとは別に存在したはずのより古い記録（台帳）を書き写したとしか考えられず、本資料を根拠に本作品の収蔵年月日を確定させることには依然として検討の余地が残る。今後も収蔵当初の資料の搜索を継続し、より具体的な収蔵経緯の解明につなげていきたい。

6 おわりに

本稿を通して、《臨海学校》が開館翌年に当館で開催された東京府内の小学校教員を対象とする公募展の出品作品であることと、その題材を明らかにした。併せて、新たに確認された本作品収蔵に関わるアーカイブズ資料についての報告を行った。中長期的な計画に基づくコレクション形成が行われる以前にはどのような背景の中で収蔵が行われてきたのか、現時点では当時の記録の発見には至らず、正確な状況は不明のままである。本稿において、当館で実施された公募展の出品作品が収蔵品となった実例を報告することとなったが、これに関連して、各種団体が主催者となる展覧会の貸会場として歩んできた当館ならではの状況を垣間見ることができ一

つの記事に留意しておきたい。

1954（昭和29）年4月15日発行『美術館ニュース』No.40「至急引き取ってほしい 美術館の残置作品」とタイトルが付く記事には、年々展覧会開催団体が増加する中で「（前略）閉会后に引取らぬ作品の保管にも支障を来すので、館ではいろいろ苦心をしているが、28年12月までに開催した日展はじめ諸展の残置作品□点に対して各作家に対して3月29日時で引取方を督促し、期限すぎても何等の返事のないものは、都への寄附又は適当に処分することに決した。」という告知がなされている。展覧会閉幕後に引き取り手がない作品の処分という課題は、開館当初から発生していたものであった可能性も十分に考えられる。いずれにしても、本作品が当館の最初の収蔵品となった事実は、日本初の公立美術館として誕生し、貸会場機能を軸とすることにより、幅広いつくり手たちの発表の場として門戸を開いてきた、当館の歩みを象徴するものだと結論づけることができる。今後も様々な可能性を想定しながら、最初期の作品収蔵経緯について、関係資料の搜索と実態解明に取り組む所存である。

註

- 彫刻作品の内11点は野外に設置され、2点は館内部で展示および保管されている。
- 移管は東京都現代美術館開館前年の1994（平成6）年に行われた。
- 水田有子「東京都美術館における「佐藤記念室」設置のねらいとその経緯」『東京都美術館紀要』No.22 2016年3月。東京都美術館アーカイブズ資料『昭和十六年十月起 美術品買上原議綴 東京府美術館 永久保存』には、佐藤翁領徳記念事業の名目で昭和16年度に第4回文部省美術展覧会から池上秀敏《片時雨》と田辺至《湖畔朝晴》の2点、昭和17年度に同第5回展から朝倉文夫《餌食む猫》と六角紫水《アルマイト平脱文菊花色紙管》2点、昭和19年度には1931（昭和6）年11月に開催された帝国美術院第12回美術展覧会に出品されその後個人蔵となっていた勝田哲《征旅（ジャンヌダルク）》を所蔵者から、また同年度開催の文部省戦時特別展覧会から津田信夫《戦意充盈》を、昭和20年度には第1回日本美術展覧会から松林桂月《松泉》を、昭和22年度（支払いは23年度）は日本美術展審査員の洋画家富田温一郎から《春景》を購入した際の原議が綴じられている。いずれも文展とそれに連なる日展の出品作または関係者の作品が購入されており、現在は勝田哲作品を除く全てが東京都現代美術館の所蔵品となっている。
- 齊藤泰嘉『東京府美術館史の研究』（第4章第2節「戦前から戦後への作品収集の歩み」）筑波大学芸術学系齊藤泰嘉研究室 2005年、前掲水田論文。そのほかにも、1967（昭和32）年3月には、東京都美術館後援会が主体となり美術館の増改築の予算計上を教育庁および東京都に請願し認められたことへの「見返り物件」とするため、同後援会より東京都美術館関係全作家に対し作品寄贈依頼が行われ、これに応えた作家からの寄贈が少なくとも2年半にわたって行われたことが確認できる。東京都美術館編『美術館ニュース』No.75（1967年3月15日）～『美術館ニュース』No.105（1969年9月15日）。
- 1977（昭和52）年7月に定められた東京都美術館自主事業方針等に基づき、収集基準も整備された。『東京都美術館新館10年の歩み 旧美術館50年・展覧会記録』東京都美術館 1985年。
- 亀澤朋恵「『図画教育通信』目次（3）—第221信（昭和2年4月1日）～第229信（昭和2年11月1日）』『高田短期大学紀要』No.41 2023

年3月。本誌閲覧にあたっては大分県立美術館の池田隆代氏にご高配を賜った。

- 『芸天』1928年7月号に「東京府市小学校教育画展」第二回が同年6月23日から7月5日まで開催された旨の記事があり、ここにも鈴木昇一の出品作品について言及がある。
- 『日本美術年鑑 1931年』東京朝日新聞 1930年、前掲『東京都美術館新館10年の歩み 旧美術館50年・展覧会記録』。
- 『紀元二千年記念 東京市職員銘鑑』（都市情報社 1942年）に以下の情報が掲載される。
鈴木昇一
職名 淵江青年学校校長
生年 明治33、12、20
出身 東京府
学歴 青山師範学校本科卒
入市 大正9、3、31
趣味 日本画
現在 足立区千住3ノ76（五）
- 『卒業記念 昭和五年三月 東京市大塚小学校』東京市大塚小学校 1930年。なお、1933（昭和8）年3月に発行された『昭和八年三月卒業記念写真帖 東京市大塚尋常小学校』にも、鈴木昇一の名前と写真が掲載されており、少なくともこの年まで同校に勤務していたことがわかる。
- 『小石川区史』小石川区役所 1935年、岡田道一『児童養護施設と応急手当の実際』明治図書 1934年。
- 1927（昭和2）年7月11日開幕の展覧会に出品していることから、鈴木昇一が取材したのは前年の1926（大正15）年以前の臨海学校ということになるだろう。
- 田中寛一・丸山良二共著『圖畫成績考査用尺度』（藤井書店 1932年）において、調査に協力した東京市の図画科教員の一人として名を連ねている。
- 『昭和八年七月現在 東京市教育関係職員録』1933年 東京都公文書館蔵。
- 『読売新聞』1936年4月1日夕刊「小学教員大異動（城北関係）」。
- 『昭和十四年七月現在 東京市教育関係職員録』1939年 東京都公文書館蔵。
- 大蔵省印刷局編『官報』1944年2月1日。
- 東京都美術館アーカイブズ資料の調査と新資料の発掘は米岡響子氏のご教示によるものである。
- 東京都美術館編『美術館ニュース』No.125（1961年5月15日）「都美術館所蔵美術作品」欄に、本書と同内容のより簡易的な所蔵リストが記載される。
- 前掲齊藤論文。
- 以後、1973（昭和48）年刊行の『東京都美術館所蔵品集』まで『臨海小学校』の表記が続き、1985（昭和60）年刊行『東京都美術館収蔵作品図録』で『臨海学校』への修正がなされている。
- この数字は上から1、2、3…と続けて振られていることから、作品点数ではなく、リストNo.と理解すべきものである。

Museum Start あいうえの「みるラボ」
——ろう者、難聴者、聴者との鑑賞プログラムの実践

石丸 郁乃
河野 佑美

Museum Start あいうえの「みるラボ」 ——ろう者、難聴者、聴者との鑑賞プログラムの実践

石丸 郁乃（東京藝術大学 芸術未来研究場 ケア & コミュニケーション領域 特任助手）

河野 佑美（東京都美術館 学芸員）

1. はじめに

本稿では、東京都美術館と東京藝術大学が推進役となり実施している、上野公園の文化施設の連携事業「Museum Start あいうえの」のプログラムのひとつとして、2023年度から実施してきたファミリー&ティーンズ・プログラム「みるラボ」の実践報告をする。本プログラムは、ろう者、難聴者、聴者がともに鑑賞する場を作り、コミュニケーションを通じて、「きこえ」の違いを越えて互いに学び合うことを目的とした。本稿では、その背景、具体的な取り組み内容、参加者の変化、得られた成果や課題について述べる。（河野）

2. ろう者、難聴者を対象としたプログラムにミュージアムが取り組む背景

本プログラムの詳細を述べる前に、まずは、ろう者、難聴者を対象としたプログラムに当館をはじめとするミュージアムが取り組む意義について3つの観点から述べる。

(1) 東京都美術館のミッション

東京都美術館は1926年に開館し、1975年に現在の建物に建て替えられた。そして、2012年に2年間の改修工事を終え、リニューアル・オープンした。リニューアル・オープンの際に、当館を「創造と共生の場＝アート・コミュニティ」と捉え、さまざまな人にとっての「アートへの入口」となることをミッション¹に掲げ、再出発をした。この際に、従来からの公募展事業や展覧会事業と並び、「アート・コミュニケーション事業」が館の柱となる事業の一つとして立ち上げられた。本事業では、すべての人々がそれぞれのスタイルで美術館を楽しむ機会を、人々と協働しながらつくっていくことを実践している。また、美術館が、芸術や文化財を研究し展示している場所であるだけでなく、人と作品、人と人をつなげ、創造的な時間が生まれる場所であるよう、活動を展開している。

そのひとつとして、市民との協働事業であり、東京藝術大学との連携事業である「とびらプロジェクト」をリニューアル・オープンとともに開始した。とびらプロジェクトでは、一般公募による、3年任期のアート・コミュニケーター（以下、とびラー）が当館を拠点に活動しており、年齢も性別も職業

も様々で多様な背景を持つとびラーたちが活躍している。

(2) 世界のミュージアムの動き

一方で世界に目を向けると近年大きな変化が生まれている。例えば、世界各国のミュージアム及びミュージアムの専門家が、倫理的基準と革新的実践について話し合い、交流するためのグローバルな組織であるICOM（国際博物館会議）の京都大会2019においては、ミュージアムが時代や文化を越えて多様な人々や組織をつなぎ、平和で持続可能な社会にどう貢献していくべきかが問い直され、博物館定義の見直しも議論された。2022年にはそうした議論も踏まえて新たな定義案²が採択された。そこでは、「誰もが利用でき、包摂的であって、多様性と持続可能性を育む」場所であること、「コミュニケーションを育み、コミュニティの参加とともに博物館は活動」することという、ミュージアムの役割が改めて定義された。この定義は、これまで利用しづらかった多様な人々がミュージアムに足を運ぶようになることを目指し、多様な人々がそこに共にあることを目指すものである。この定義の改訂は、ミュージアムが価値のあるモノを人々に見せる場所から、地球規模の課題解決に向けて官民を越えて共通して取り組むSDGsの理念を背景に、ミュージアムも現代社会が抱える課題に対応していく社会の一機関であれというように、役割の転換を社会から求められていることを示している。

(3) 東京都美術館でのアクセシビリティの取り組み

当館では、アクセシビリティを高める様々な取り組みを行っている。まず、1999年度から特別展ごとに「障害のある方のための特別鑑賞会」³を継続実施し、障害のある方がゆったりと特別展を鑑賞する機会を設けている。また、とびらプロジェクトでは、多様な背景を持つとびラーたちが活動しており、車いすユーザー、全盲、ろう者、難聴者といったとびラーたちとも協働しながら美術館を拠点にコミュニティを育んでいる。2021年度からは超高齢社会に対応した事業「Creative Ageing ずっとび」を開始し、初期認知症の方を対象としたプログラムの開発等に取り組んでいる。さらに2024年度には社会共生担当が配置され、都立文化施設のミュージアムへのアクセシビリティを向上させる取り組みを積極的に進めている。例えば、総合受付での手話を含む多言語

対応などの美術館到着後の対応の拡充を行なっている。同時に、発達障害の方をはじめ、美術館を初めて訪問する方や利用に不安を感じる方が、安心して来館し過ごすためのツールである「ソーシャルストーリー」⁴や手話による案内動画⁵の公開、触図⁶の制作などを行っている。このように、美術館へのアクセシビリティやコミュニケーションについて、一歩ずつ取り組んできている。

「Museum Start あいうえの」(以下、「あいうえの」)は、2013年度に事業を開始した。6歳から18歳のすべての子供たちのミュージアム・デビューを応援するプロジェクトである。「すべての子供たち」を迎えるための入口として、教員が申し込む学校プログラム、個人単位で参加できるファミリー&ティーンズ・プログラム、様々な家庭環境にある子供たちを支援している団体と協働するダイバーシティ・プログラムの3種類の入口を作っている。どのプログラムも、連携する上野公園の9つの文化施設⁷にある様々な文化資源を活用し、多様な資料や作品をよく観察し、共有することを通して、人とモノの出会いを創出することが可能になるように設計されている。スローガンとして掲げている「すべての子供たち」とは、障害や特性の有無や、家庭環境やルーツの違いに関わらないすべての子供のことを指す。文化資源との出会いによって過去とのつながりを感じ、今生きている人々とその価値をわかち合う活動を通じて、子供たちの社会参加の機会を創出することを目指している。とびらプロジェクトと連動しており、活動を行う際には、とびラーが親でも教員でもない、対等な立場で子供たちと関わる。どんな子供たちにも、とびラーがその存在に寄り添って活動を行う。このような取り組みの延長上に「みるラボ」がある。(河野)

3. 本プログラムに取り組むこととなった契機

一番重要な契機となったのは、2022年度に、とびらプロジェクトに新たに3名のろう者、難聴者のとびラーが参加したことである。これ以前にも難聴者のとびラーは在籍しており、「きこえ」の多様性について理解を深めるために、アクセス実践講座⁸においてろう文化を学ぶ機会を設けることや、UDトークの活用といった取り組みが行われてきた。しかし、これらの取り組みを継続的に発展させ、スタッフ側の理解を十分に深める体制を構築することは容易ではなく、その結果、難聴者のとびラーが「あいうえの」のプログラムに積極的に参加できない状況が続いていた。そうした状況の中、2022年度に3名のろう者、難聴者ととびらプロジェクトに迎えることで、改めて「きこえ」に関する理解を深める取り組みを開始した。アクセス実践講座では、ろう者であり、私立のろう学校である明晴学園⁹の小野広祐氏を招き、日本手



図1 とびラボ「きこえてなんだろう?」の様子

話が日本語とは異なる独自の文法体系を持つ言語であること、そして手話言語を第一言語とするろう者が独自の文化を形成していることなど、ろう文化および言語的特徴に関する講義¹⁰を実施した。加えてとびラーの自発的な活動であるとびラボ¹¹の実践として、ろう者、難聴者のとびラーが自らの「きこえ」の状態やこれまでの経験について、聴者のとびラーに共有する場を企画・実施した(図1)。こうした実践を通して、手話を使用するか否か、また自身を「ろう者」と認識するかどうかは、各個人の言語獲得歴やアイデンティティによって大きく異なるという共通認識が、スタッフを含めたとびらプロジェクト内で生まれてきた。

一方で、聴者がろう者、難聴者と直に接する機会は多くなく、手話についても聴者にとっては「存在は知っている」という認識にとどまるのが一般的である。こうした傾向は聴者のとびラーの声や筆者自身の経験からも実感できるものである。ろう者、難聴者と接する機会が少ないため、聴者はきこえない状況を想像することが難しく、実際にコミュニケーションを取る際には、理解が十分に深まらないままコミュニケーションが行われてしまう場合もある。

このような背景を踏まえ、本プログラムを企画するにあたっては、まずろう者、難聴者、聴者が互いに出会い、互いのことを知ることを重視した。特に、ろう者、難聴者、聴者といった属性を固定的に捉えるのではなく、個々人の経験や言語使用のあり方を理解し合う姿勢を共有することが、プログラムの基盤として重要であると考えた。(石丸)

4. プログラムの基本方針

本プログラムでは、以下を基本方針とした。

(1) プロセスの重視

最終成果の到達度そのものよりも、参加者が過程の中で行った対話や試行錯誤、関係性の生成に重点を置いた。

(2) 多様な伝え方の尊重

手話、音声、筆談といったコミュニケーション手段の選択肢を並列で扱いつつ、参加者自身が、相手の状況にあわせて相談し決めることができる場づくりを重視した。

(3) ろう者、難聴者であるとびラーとの協働

「きこえ」の違いに関わらず、全ての参加者が主体的に関わることができるよう、活動に伴走するとびラーも、ろう者、難聴者、聴者が含まれる編成とした。加えて、準備の段階からろう者、難聴者のとびラーとも協力し、内容の伝え方や広報の方法などを検討した。

こうした方針が、誰もが安心して参加でき、違いを知ることが価値となる場づくりの土台となった。(石丸)

5. 実践内容の報告と分析

以下では、2023年度及び2024年度のプログラムの実践内容について、年度ごとに報告する。

5-1. みるラボ：わからないのはじまり（2023年度）

(1) 概要

実施日時：2023年8月17日(木)～19日(土) 10:00～15:00

対象：15～18歳（学年では高校1～3年生）

参加者：12名（ろう者・難聴者6名、聴者6名）

とびラー：8名（ろう者・難聴者3名、聴者5名）

進行：石丸郁乃

(2) 活動内容

「うえののそこから『はじまり、はじまり』荒木珠奈展」¹²を鑑賞し、その作品を紹介する動画の制作に取り組んだ。グループ編成は、参加者のろう者、難聴者と聴者のペアを基本単位とし、2組のペアを1グループとした。各グループには、ろう者、難聴者、聴者のとびラー2～3名が加わった。活動は次のような流れで構成された。

① 自己紹介

まずは、3日間を共に過ごす仲間のことを知るために「きこえ」についてのレクチャーをろう者、難聴者のとびラーから行ってもらった。その後、グループに別れてとびラーと一緒に自己紹介シートを活用しながら自己紹介をした。言語が違うもの同士でどのように伝えあうのかを早速考えてもらいながら出会う時間とした（図2）。

② 鑑賞

作品紹介動画制作の前提として、作品を丁寧に見ること、そして自身の感覚や思考を言葉として立ち上げることが重要である。そのため複数の鑑賞方法を段階的に設定し、多角的かつ主体的な鑑賞体験を促した。

(ア) 同一言語での鑑賞

まず、同一言語（音声日本語または手話）による鑑賞の時間を設定した。この方法を採用した理由は、参加者が自らの第一言語で対話できる環境を整えることで、作品の細部を丁寧に観察し、感じたことを自然な言語で表現しやすくするためである。手話通訳を介したコミュニケーションでは、表現が「通訳による再構成」を経るため、参加者が発話者本来の語りのニュアンスを受け取りにくくなる。また、通訳が入ることで必然的にタイムラグが生じる。さらに、通訳者の手話を見るためには、視線を作品と通訳者の間で移動させる必要がある。その結果、ろう者、難聴者と聴者とが「同じタイミングで、同じ対象を、同じ条件で鑑賞する」ことが難しくなる。

こうした要因は、鑑賞体験そのものに対して不均衡を生じさせる可能性がある。そのため本プログラムでは、まず同一言語での鑑賞を取り入れ、参加者が通訳の影響を受けずに作品と向き合い、自分のペースで思考を深められる時間を確保した。このプロセスは、後の混在グループでの鑑賞において、言語の違いを越えてコミュニケーションを試みる際の基盤づくりにも寄与すると考えた（図3）。

(イ) 混在グループでの鑑賞

次に、ろう者、難聴者、聴者が混在する編成で鑑賞を行っ



図2 自己紹介をする様子



図3 同一言語のグループで鑑賞する様子

た。この場面でもあえて手話通訳を配置せず、筆談を主要なコミュニケーション手段として採用した。筆談を用いることで、言語的背景の異なる参加者同士が対話の内容を書かれた日本語の文字として視覚的に共有できる点が大きな利点となる。また、鑑賞では「見る」時間と「話す（書く）」時間を意図的に分離し、視点の移動が複数にわたらないように時間構成を設計した。スケッチブックや付箋を用いて発言の順序や思考過程を可視化することで、対話の全体像が把握しやすくなり、「きこえ」の違いを越えて議論に等しくアクセスできる環境が実現できるようにした（図4）。これらの工夫をとびラーが鑑賞の進行役として取り入れることで、全参加者が対話に主体的に関わることを支えた。

(ウ) ペアでの鑑賞

ペア鑑賞では、前段階の対話を踏まえつつ、より深いコミュニケーションを行う機会を設けた。コミュニケーション方法は2人で相談し決めることとした。ペアでの対話は、相手がどのような作品に関心を寄せ、どの点に注目したのかを共有することで、作品理解をいっそう深める役割がある。また、複数の鑑賞経験を経たうえで改めて作品と向き合うことで、参加者自身の変化を言語化することができるようになる。

(エ) ひとりでの鑑賞

最後に、複数の対話を経たうえで「ひとりで作品と向き合う」時間を設定した。他者との鑑賞を通して得た多様な視点を踏まえ、自分自身として作品から何を感じ、どのような問いが立ち上がるのかを静かに確かめるための時間とした。

③ 動画制作

作品の鑑賞後、各ペアは紹介する作品を1点選定し、動画の制作に取り掛かった。制作にあたっては、以下の条件を参加者に提示した。

- ・3分以内の動画とすること
- ・ペア双方が動画に登場すること
- ・編集を行わないこと（動画完成後の字幕付加も不可）
- ・プログラム参加者として「ここにいるみんな」に伝わる表



図4 スケッチブックに対話の様子を視覚化した様子

現方法を工夫すること

特に重要な点は、「ここにいるみんなに伝わること」をどのように実現するかであった。参加者は、手話を第一言語とする者、音声日本語を主とする者、手話がわかる者、手話がわからない者、多様な言語的背景をもっていた。そのため、一つの表現方法に依存せず、誰にとっても理解可能な伝え方を検討する必要があった。

制作過程では、台本の作成、絵コンテによる構成整理、伝達方法の検討といった準備段階を丁寧に積み重ねた。とびラーは、各ペアの「伝えたい内容」や「相手にどう届くか」を客観的にみて、言語の種類に偏らない動画の内容を共に考えた（図5）。

最終的に完成した動画は、手話、音声言語、イラスト、写真、ジェスチャーなど、多様な手法を組み合わせたものだった。ろう者、難聴者、聴者が混在する環境において「どんな人にも届く表現とは何か」を模索しながら制作した動画は、試行錯誤とろう者、難聴者、聴者の協働のプロセスが反映されていた（図6）¹³。

(3) 参加者の声

ここでは、アンケートから読み取れる参加者の変化に注目する。

「たくさんの人と一緒に見ると、見方が広がる」など、対話しながら鑑賞することにより、自分では気づかなかった視



図5 動画を制作している様子

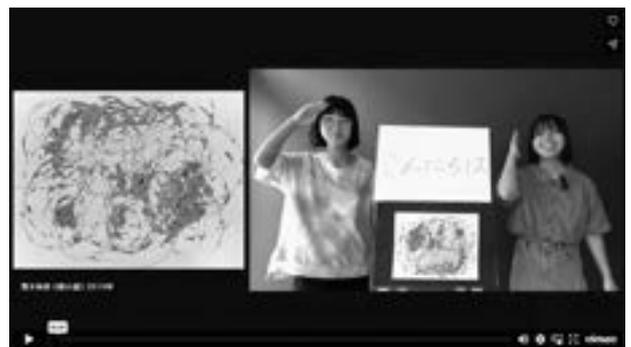


図6 参加者が制作した動画（荒木珠奈《蝶の道》）

点に触れることができ、作品理解が広がったという声が寄せられた。

私が気づかなかったことを他の人が教えてくれて、逆に他の人が気づかなかったところを私が気づいて、たくさんの人と一緒に見ると、見方が広がるのだなと思いました。(ろう者)

また、普段のコミュニケーション方法を使えなくても相手に伝えたいという意志が重要であることや、相手のそうした意志を感じ取り尊重することへの理解が見られた。

声で伝え合えなくても、伝えようとする気持ちが大事なんだと思った。相手が自分に伝えようとしてくれていたことが嬉しかった。(聴者)

さらに、自分からコミュニケーションを試みることで参加者同士の関係が変化していったと関係性の生成に言及する声も上がっていた。こうした回答からは、参加者が「他者と対話する経験」そのものを価値として捉えていたことを示していると考えられる。

1日目はどう関われば良いのかわからなくて、あまり話せなかったけど、2日目に昨日はもっと話したかったと伝えてみたら、相手も同じことを思っていてとても嬉しかった。そこからは自分からどんどん話すことができ、一緒に作品を見て感じた事を伝え合う事が楽しかった。とても良い経験になった。(聴者)

(4) 成果・課題

1年目の実践では、まずはろう者、難聴者、聴者が出会い、どのようなコミュニケーションの在り方があるのかを考えていくことを目的とした。「きこえ」の違いに関わらず、参加者のコミュニケーション観が変化する機会となった。

しかし、参加者の中には手話を第一言語とし、筆談によるコミュニケーションに苦手意識を抱く者も見受けられた。プログラムでは手話通訳を配置し、手話での対話が可能な環境整備に努めたものの、1対1の対話場面においては筆談に頼らざるを得ない状況が生じていた。言語によるコミュニケーション場面では、結果として日本語を基盤としたやり取りに偏ってしまうため、筆談以外の方法を用いた導入やワークの設定も検討し得たのではないかと考える。

5-2. みるラボ：つたえ方を考える (2024年度)

(1) 概要

実施日時：2024年8月17日(土) 10:00～16:00

対象：15～18歳(学年では高校1～3年生)

参加者：9名(ろう者・難聴者3名、聴者6名)

とびラー：6名(ろう者・難聴者2名、聴者4名)

プログラムパートナー：南雲麻衣(ダンサー、俳優、アーティスト)

進行：石丸郁乃

(2) 活動内容

1年目の課題を受け、言語以外の手段によるコミュニケーションの可能性を検討した。プログラムの構想段階からダンサー、俳優、アーティストの南雲麻衣氏をパートナーとして迎え、ろう者との協働的な実践を進めた。南雲氏とは、言語的コミュニケーションに依存しない、身体表現等を含む多様な伝達方法について議論を重ねた。企画展「大地に耳をすます 気配と手ざわり」¹⁴を対象に、言語以外の方法を用いて作品を紹介する試みを行った。参加者たちは、ろう者、難聴者、聴者を混在させた3名1組のグループを編成し、そこに2名のとびラーが加わり1つのグループとした。活動は次のような段階的な流れで構成された。



図7 身体表現を用いたウォーミングアップの様子



図8 「SHAPE IT!」を使ってウォーミングアップをしている様子

① ウォーミングアップ

1年目と同様に、参加者同士がお互いの理解を深めるため、「きこえ」に関する経験や認識を共有する時間を設けた。その後、身体表現を用いたウォーミングアップを実施した(図7)。さらに、イメージを形で伝え合う「SHAPE IT!」¹⁵というツールを用いた活動も行い、非言語的な伝え方に対する感度を高めた(図8)。

② 鑑賞

作品鑑賞では、1年目と同様に同一言語(音声日本語または手話)でのグループ鑑賞を行い、その後に3名グループでの鑑賞へと展開した。3名グループでは、どのような方法でコミュニケーションを成立させるかを参加者同士で試行錯誤しながら、作品から感じたこと、思考したことの共有を試みた。参加者たちは、それぞれの「きこえ」により、音声のみでコミュニケーションを取るグループもあれば、筆談などを用いて対話を進めていく、音声と筆談の併用など多様な様子が見受けられた(図9)。

③ 表現

作品鑑賞の後、各グループは1点の作品を選定し、その作品をどのように伝えるかについて検討を行った。まず、各自が作品に対して抱いたイメージを言語化し、共有した。次に、言語によって共有されていた内容を模造紙にイラストを描く



図9 3名グループで作品を鑑賞している様子



図10 作品の伝え方、表現を考えている様子

などして視覚化し、整理することで、言語以外の方法、身体を使った表現の可能性を深めていった。こうしたプロセスを通じて、伝えたい内容とその伝え方を、とびラーと協働しながら構築していった。それぞれが考えた表現を客観的に見られるようにするため、iPadで撮影しながら制作を進めた(図10)。発表時には、なぜそのような表現に至ったのかについても説明を行い、参加者全員がより深い作品解釈を共有する機会となった。

(3) 参加者の声

終了後に実施した参加者アンケートからは、本プログラムを通じて「伝える」という行為に対する認識が大きく拡張されたことが確認できた。それは参加者が「伝達」を単に言語的な情報共有にとどまらない、多層的なコミュニケーション行為として捉え直していた点である。

辞書で「つたえる」と検索すると、人を介して言葉で知らせると出てきます。

ですが、今回は言葉だけではなく、身体や表情などで意思疎通をすることが出来ました。

言葉だけではなく、身体や表現で相手に知らせたいことを知らせる、それが「つたえる」なのではないかと考えました。(ろう者・難聴者)

手話使用者と音声日本語使用者が同じ場で協働する状況では、「伝える」行為が単なる情報提示ではなく、相手の理解を前提にして創造的かつ相互的なプロセスを経て立ち上がるものであると考えられる。異なる言語・文化的背景を有する参加者が関わり合う環境でこそ生起するものであり、本プログラムが持つ意義が裏付けられる。

(4) 成果・課題

2年目の実践では、言語に依存しない伝え方を検討することを主眼においた。本プログラムにおけるコミュニケーションの試行は、参加者が互いの違いを実践的に理解しながら、身体表現や視覚の手がかりを含む多様な伝達手段を模索する契機となった。

しかし一方で、音声言語とは異なる手話言語の特徴——例えば、手指動作・視線・身体配置などに基づく構造や、非言語的表現を内包した意味形成のあり方——については、十分に扱いきれなかった側面もある。本年はろう者とともに協働して実践を行ったが、筆者の理解が及ばずイメージを共有することが難しい場面もあり、プログラムの内容をより深めて行くことが困難と感ずることがあった。手話言語がもつ固有の表現性やろう者や難聴者の感覚から生まれる表現を学ぶことが、言語と表現の関係性をより深く理解するうえで不可欠であり、今後のプログラム開発における重要な課題である。

これらの取り組みを深化させるためには、多様な手話話者やろう者、難聴者が実践する表現活動への理解を広げることが必要である。さらに、手話言語やろう者、難聴者の表現を聴者のみで十分に検討することは困難であり、当事者との協働体制を維持・強化することが不可欠である。(石丸)

6. 2年間の実践を通して

本プログラムの参加者から得られたフィードバックからは、活動への参加が彼らにとってきわめて意義深い経験となったことが確認できた。特に、作品を鑑賞し、感想や意見を他者と共有するという一連のプロセスは、「声で伝え合えなくても、伝えようとする気持ちが大事なんだと思った」「言葉だけではなく、身体や表現で相手に知らせたいことを知らせる、それが「つたえる」なのではないかと考えました」といった感想からもわかるように自身のコミュニケーションの在り方を改めて捉え直す契機となったと考えられる。

参加者は、聴者、ろう者、難聴者といった「きこえ」の違いに加え、第一言語の違いや手話言語への理解など、それぞれの特性や背景を持っていた。したがって、単一のコミュニケーション手段や支援方法によって全員に画一的に対応することは困難であった。むしろ、重要なのは、対話を通して互いに歩み寄るプロセスをつくり、多様な者が自身に適した方法を選択できる環境を整備することである。そのためにも、複数の選択肢を提示し、当事者と協働しながら最適な手段を選び取る仕組みが不可欠であると言える。

さらに、上記の内容を実現していくには準備段階から当事者が主体的に参画していることが重要な要因である。聴者のみでは想定しづらい、多様な選択肢を当事者とともに検討することで、双方にとって安心・安全と感じられる環境を実現することが可能となった。このような協働のプロセスは、アクセシビリティの向上に留まらず、文化施設における包摂的なプログラムデザインの重要性を改めて示すものである。

また、今回の実践が成立した背景には、手話通訳者の配置、講師謝金、必要機材の確保など、運営に必要となる予算が確保されていた点大きい。このような資源面の充実は、アクセシビリティを担保したプログラムの実施において重要である。しかしながら、予算等の条件が必ずしも十分に整わない状況であっても、可能な範囲で取り組みを継続することが重要であり、文化施設に求められる姿勢でもある。(石丸)

7. おわりに

本プログラムでは、アートを介して「きこえ」の異なる参加者同士が出会い、互いの言語や文化、コミュニケーション

の違いを認め合う場を創出することができた。当事者を含め検討を重ねたプログラムに加え、最初は戸惑いつつも、一緒に活動する時間を経て、お互いを理解し合い、伝え合おうとする、参加者の惜しみのない努力や試行錯誤の結果とも言える。

ミュージアムに携わる者の責務として、これからミュージアムを活用していく次世代に、ミュージアムの意義を理解し、体験する機会を創出していく重要性を私たちは認識している。社会教育施設であるミュージアムで起こる学びは、学校の教室で起こる学びとは異なる部分も多い。しかし、対象に関心を寄せることで本質的な理解を生み出していくことは、ミュージアムが多様な考え方や人々が集うことができる場であるからこそ可能になる学びである。こうした多様な人々との関わり合いの中で相手のことを理解し尊重することは、これからの社会づくりにつながっていくと信じている。そして、ミュージアムがアクセシビリティの観点から新たな学びを生み出す場となるためには、今後も当事者との協働を重ね、多様性を前提とした環境整備、また人材の育成を継続して取り組んでいくこと、それらの事例を発信していく必要がある。(河野)

註

※図3、4、7～10は中島古英が、その他の図は「Museum Start あいいうえの」運営チームが撮影した。

- 1 東京都美術館のミッションは以下のとおり。「東京都美術館は、展覧会を鑑賞する、子供たちが訪れる、芸術家の卵が初めて出品する、障害のある方が何のためらいもなく来館できる、すべての人に開かれた「アートへの入口」となることを目指します。新しい価値観に触れ、自己を見つめ、世界との絆が深まる「創造と共生の場＝アート・コミュニティ」を築き、「生きる糧としてのアート」と出会う場とします。そして、人びとの「心のゆたかさの拠り所」となることを目指して活動していきます。」
- 2 定義全文は以下のとおり。「博物館は、有形及び無形の遺産を研究、収集、保存、解釈、展示する、社会のための非営利の常設機関である。博物館は一般に公開され、誰もが利用でき、包摂的であって、多様性と持続可能性を育む。倫理的かつ専門性をもってコミュニケーションを図り、コミュニティの参加とともに博物館は活動し、教育、愉しみ、省察と知識共有のための様々な経験を提供する。」(2023年1月16日公開、ICOM日本委員会ウェブサイトより。<https://icomjapan.org/journal/2023/01/16/p-3188/>)
- 3 障害のある方がより安心して鑑賞できるよう、特別展の休室日に開催する申込制の鑑賞会。2012年度からはとびらプロジェクトと連動し、アート・コミュニケータが受付、入退館口、展示室など館内のさまざまな場所で参加者のサポートをしている。
- 4 発達障害の方をはじめ、美術館をはじめ訪問する方、利用に不安を感じる方などが美術館で安心して過ごせるよう、絵や写真を使って、わかりやすい文章で当館を案内する社会学習ツール。建物の内外でのルールを事前に知ることで、見通しを持って、安心して過ごす手助けとなるように構成している。
- 5 手話による施設案内動画 <https://youtu.be/ByIsNpc4hIA>

手話による建築紹介動画 <https://youtu.be/bcKz7gDCVhU>

- 6 一般に手指で触ってわかる図や絵のことをいう。触図には、点、線、面などの図や絵の構成要素が凸状あるいは凹状になっていることと、図や絵の構成要素が異なる触感で捉えられるようになっていることが求められる。触図を作成する方法には、点図による方法のほか、触素材を貼り付けて作成する方法、立体コピーによる方法、紫外線硬化樹脂（UV）インクによる方法などがある。（公益財団法人NEXT VISIONによる定義より）
- 7 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、東京都美術館、東京国立博物館、東京藝術大学、東京文化会館（五十音順）
- 8 とびらプロジェクトでは、「基礎講座」と「実践講座」、「とびらボ」を通して、東京都美術館のミッションと東京藝術大学からのメッセージを共有し、とびラーとしての役割の理解を深めていく。実践講座には、鑑賞実践講座、建築実践講座、アクセス実践講座の3つがあり、アクセス実践講座では多様な人々が芸術や文化財につながることでできる新たな回路をつくる活動と、その意義について考えていく。
- 9 日本で唯一バイリンガル・バイカルチュラルろう教育を行う私立学校。
- 10 講座の内容については、とびらプロジェクト ブログ「2023 アクセス実践講座① | ろう文化について」を参照のこと。https://tobira-project.info/blog/20230716_access01.html
- 11 とびラー同士が自発的に開催するミーティングであり、新しいプロジェクトの検討と発信が行なわれる場。
- 12 展覧会の詳細については、展覧会ウェブサイト参照のこと。<https://www.tobikan.jp/hajimarihajimari/>
- 13 参加者が制作した映像は Museum Start あいうえののウェブサイト参照のこと。<https://museum-start.jp/report/detail/TpE6YJgO>
- 14 展覧会の詳細については、展覧会ウェブサイト参照のこと。<https://www.tobikan.jp/daichinimimi/>
- 15 相手にイメージを伝えあいながら世界をつくりあげていくイマジナリーコミュニケーションゲーム。ツールの制作・販売は異言語 Lab、ワーク開発は、めとてラボが行っている。<https://www.igengo.com/shapeit>

令和7年度企画展「つくるよろこび 生きるためのDIY」
ダンヒル&オブライエンの実践報告

藤岡 勇人

令和7年度企画展「つくるよろこび 生きるためのDIY」 ダンヒル&オブライエンの実践報告

藤岡 勇人（東京都美術館 学芸員）

はじめに

東京都美術館では、2025年7月24日から10月8日まで企画展「つくるよろこび 生きるためのDIY」を開催した。本展は、誰もが持つ創造性に目を向け、自分なりの方法で「よりよく生きる」ことを考えるDIY（Do It Yourself / 自分でやってみる）をテーマとしたグループ展である。DIYを日曜大工や手芸に限らず、目の前の課題に対して創意工夫で応答する実践として広義に捉え、5組6人の現代作家と2組の建築事務所が出品した。筆者は本展の担当学芸員として、出品作家と企画のテーマや作品についての議論を重ね、制作過程にも伴走した。

本展における各作家のアプローチには、それぞれに特筆すべき点があるが、英国ロンドンを拠点に活動する彫刻家マーク・ダンヒルとタミコ・オブライエンによるデュオ、ダンヒル&オブライエンの場合、当館の所蔵作品に応答しながら作品を立ち上げたことが特徴的である。2人が参照したのは、当館の東門近くに設置されている最上壽之の野外彫刻《イロハニホトチリヌルヲワカヨタレソツネ……ン》（1979年、以下《イロハニホト》）（図1）であった。本作品は、山口県宇部市で開催された第8回現代日本彫刻展で東京都美術館賞（買上げ賞）を受賞し、その後当館に収蔵されたものである¹。

ダンヒル&オブライエンは《イロハニホト》を鑑賞し、

言語化し、そこから100人以上の協力者を募って粘土造形を行った。さらに造形物を写真に撮って3Dデータへと変換し、デジタル上で複合的な形へと再構築した上で、パンタグラフというアナログの装置によって拡大した。この一連のプロセスを経て、本展に出品されたインスタレーション作品《「イロハ」を鑑賞するための手段と装置——またいろは》（以下、《またいろは》）（図2）が誕生した。

本稿では、《またいろは》の制作開始から展覧会関連プログラムの実施に至るまで、ダンヒル&オブライエンの制作に伴走した筆者の経験をもとに、そのプロセスを報告する。2人の制作を振り返ることには、次の3点において意義があると考えられる。第一に、《またいろは》が《イロハニホト》をリサーチし再解釈した結果の提示ではなく、所蔵作品を媒介として様々な対話のプロセスを生み出した点。第二に、その対話のプロセスとは、原型、型取り、鋳造といった伝統的な彫刻の工程を想起させるような、形と言語、リアルとバーチャル、作家と参加者、収蔵品と人々など、様々な次元での往還が実践された点。第三にこのようなプロセスの結果、多様な人々が《またいろは》を通して、間接的ながら《イロハニホト》と対話し、最上の作品に新たな関係性や意味が生成された点である。以上の観点から、本稿では収蔵作品への応答として立ち上がったダンヒル&オブライエンの創造のプロセスを時系列に整理し、考察する。



図1 最上壽之《イロハニホトチリヌルヲワカヨタレソツネ……ン》1979年 富士大沢石 東京都美術館 撮影：加藤健



図2 ダンヒル&オブライエン《「イロハ」を鑑賞するための手段と装置——またいろは》2025年 インスタレーション 撮影：間庭裕基

1 収蔵作品の選定と言語化

(1) 《イロハニホヘト》への関心

ダンヒル&オプライエンは本展への出品が決まった後、当館のウェブサイトで収蔵品をリサーチする中で、最上壽之の野外彫刻《イロハニホヘト》に強い関心を抱いた。その時の衝動について、作家は本展図録に掲載したテキスト「かたちへの試論」の中で次のように述べている。

まず、その造形の物性に惹き込まれた。そこには妥協のない佇まいと、どこか謎めいた存在感があった²。

2人が《イロハニホヘト》の物性、佇まい、謎めいた存在感といった非言語的な側面に惹かれた背景には、彼らが日常的に思索してきた、彫刻を取り巻く本質的な問いがある。例えばそれは、日常的な物とは異なる彫刻の成立条件や、彫刻の制作・保管・移動などの行為に伴う、彫刻というメディア特有の「不便さ」への関心である³。《イロハニホヘト》の場合、素材に用いられた富士大沢石の物性に加え、この富士山の噴火物が彫刻として存在していること自体の不思議、さらに130×220×230cmで約10トンにもなる本作品が、どのように作られ、運び込まれ、美術館に展示されているのかという問いが、彼らの中に立ち上がったと考えられる⁴。

一方で2人は、表面に刻まれた「いろは歌」という言語的世界にも関心を寄せ、次のように述べている。

諸説はあるが、このタイトルは弘法大師・空海(774-835年)の作ともいわれる「いろは歌」に由来しており、仮名47文字を一度ずつ用いて構成されたものである。英語にも「the quick brown fox jumps over the lazy dog」のように、全てのアルファベットを一度ずつ使ったパングラムがあるが、こちらは意味そのものよりも構造に重きが置かれた言葉遊びに近い⁵。

最上の作品タイトルには、しばしば独特のカタカナ言葉が付されている。これについて美術評論家の中原佑介は、次のように述べている。

むろん、これは私の独断にはかなりませんが、あのカタカナことばは普通にいう作品のタイトルではなく、作品が発していることばだと思ふに至りました。フィクショナルに言えば、あのカタカナことばは、作品が話している彫刻語とでもいうべきものを最上壽之が翻訳してあらわしているのだと⁶。

中原の視点を援用すれば、この作品における「彫刻語」を最上が翻訳したものが、岩に刻まれた「いろは歌」になる。47文字それぞれの発音、歌としての音階や抑揚、パングラフ的な構造や言葉遊び、詩に込められた無常観など、最上が富士大沢石の素材から聞いた「彫刻語」を想像させる。

最上と同様に、ダンヒル&オプライエンも形と言葉の往還に関心を持っている。モノと言葉を行き来する中で、誤訳や誤読がもたらす偶発的な創造性を取り込むことは、彼らの表現手段の一つである。象徴的な作品として、2019年に英国ストーク・オン・トレントのギャラリーで、地域のボランティアと協働しながら3週間の滞在制作を通して立ち上げた作品《Terms and Conditions》がある⁷。そこでは、一人の参加者が視覚に頼らず石を触った感覚を言語化し、別の人がその言葉を手がかりに粘土で造形するなど、言語と造形を往還させる実践が試みられた。

こうした2人の制作態度は、言語と形の往還を重視する点において《イロハニホヘト》と高い親和性を示している。また、後述する応答のプロセスにおいても、2人はこの言語と形の往還を軸にしながら《またいろは》を立ち上げていく。

(2) 野外彫刻の洗浄を通じた触覚鑑賞

ダンヒル&オプライエンは2024年11月、展覧会の会場下見のために来日した。この時、2人は当館で毎年実施している、野外彫刻の洗浄と定期メンテナンスに参加し、そこで初めて《イロハニホヘト》を鑑賞した。洗浄作業は毎年、有限会社ブロンズスタジオに依頼して行い、当日は「東京都美術館×東京藝術大学 とびらプロジェクト」で活動するアート・コミュニケーター(愛称:とびラー)9人が参加した⁸。講師を務めるのはブロンズスタジオの黒川弘毅である。とびラーや館職員は黒川から洗浄の方法や注意点を学び、作業を行った。

作業の冒頭、黒川は彫刻洗浄の意義について語った。美術館において野外彫刻は保存の観点から視覚による鑑賞に限定されがちである。しかし黒川は、彫刻とは本来、触覚に根差した芸術であると指摘する⁹。洗浄という機会に実際に作品に触れることでエモーションが喚起され、作品との親密な関係が生まれ、能動的な鑑賞が可能になるというのである¹⁰。この内触覚を通じて、東京都美術館にある抽象彫刻のフォルムや構造、質感を身体的に味わい、触覚でなければ享受し得ない肌理や、作者の手触りの痕跡まで感じてほしいと促した¹¹。

ダンヒル&オプライエンは、彫刻洗浄を通して実践される触覚による鑑賞の意義に、深い共感を抱いた¹²。2人は黒川による導入の後、彫刻にホースで水をかけ、中性洗剤を用い



図3 黒川弘毅の進行により野外彫刻洗浄を行うとびラーの様子
撮影：越川さくら

てスポンジで表面をこするなど、とびラーと共に触覚を介した鑑賞を実践した。《イロハニホヘト》においては、表面に刻まれたカタカナを順になぞるように、高圧洗浄機とブラシを使用して洗浄した(図3)。この体験はダンヒル&オブライエンにとって黒川が言うところの「彫刻と親密になる」時間であったという¹³。2人は、普段では近づけない距離で作品と向き合い、苔や滑りを落とした後に現れる岩肌の細やかな表情や、洗浄の途中で内部から姿を表しカタカナの間を動く虫の存在など、作品の細部にまで注意を向けていた。

(3) 言語化

ダンヒル&オブライエンは帰国後、この体験をもとに《イロハニホヘト》についてのテキスト「とある彫刻について」を執筆した。冒頭は次のような記述で始まる。

それは、黒く謎めいたオブジェ。井戸の底から、あるいは海底から引き揚げられたなにか。もしくは未知の意味を孕んだ、太古の遺物のよう。苦も無く作られたようにも、悦びをもって作られたようにも思い難い。生みの苦しみの末に、現前しているようだ。アーティストがそのオブジェのまわりをゆっくりと、間近に、親密に、注意深く動きながら、埃まみれになって制作に没頭したに違いない。

使い込まれ、擦り減ったようなその表面は、まるで、幾度となく転がされるうちに、周囲の痕跡や傷跡が刻み込まれたかのようだ。凹凸のある器で発酵させたサワードウのように、歪んで焼きあがったそのクラストには、歴史の痕跡がそのまま刻み込まれている¹⁴。

ダンヒル&オブライエンは、最上の「彫刻語」からさらに一歩踏み込み、作品のイメージを独自の比喩へと変換していく。「海底から引き揚げられたなにか」「太古の遺物」とい

う表現は、作品の素材である火山岩が持つ地質学的な時間の厚みを表しているようである。火山活動という地球の営みによって形成された石が、最上の手を通じて彫刻へと変化していく様子を想像する中で、「転がす」「発酵させる」「焼き上げる」といった行為が連想されたのではないだろうか。

その後も、2人の比喩は途切れることなく続く。「いびつな形をしたマフィン」「ミイラ化したパン」「蟻塚に半ば埋もれた動物の頭骨」「ビデオゲームのアイテム」「泥に残されたスニーカーの靴底」「枕やリブソックスの跡がくっきりとついた肌」「木格子の影模様」「隕石の破片」「ゴミ箱へと投げ込まれた手紙のかたまり」「黒ずんだ消しゴム」など、多様なイメージが列挙され、最後は次のように締めくくられる。

黒い楽茶碗を思わせるこの彫刻は、たしかな質量をもち、少しばかり滑稽で、そして深い哀しみを静かに滲ませている。人間が積み重ねてきた営みの価値とは——そんなかすかな疑いを、そっと残していく¹⁵。

彫刻洗浄で作品の表面に触れ、茶碗を覗き込むように親密な距離で観察しながら、言語化を繰り返す中で、二人の思考は再び彫刻の謎へと回帰する。それは、地球の産物としての火山岩と、人類の営みによって成立した彫刻の共存のあり方である。二人はそこに、両者の間に生じる葛藤や不協和音を感じとっている。

2 言葉から形への転化

(1) 百種百様の造形

完成したテキスト「とある彫刻について」は、ロンドンと東京で延べ100人を超える有志によって読まれ、粘土による造形が行われた。ロンドンでは、2025年2月～6月の間に、ダンヒル&オブライエンの友人や近隣の人々を自らのスタジオに招いて実施された(図4)。参加者は約5分かけてテキストを読み、その後、各辺20cm程度の陶芸用粘土を用いて、特に印象に残った言葉や、そこから得たインスピレーションを基点に造形した。制限時間は30分で、即興的に手を動かすことが促された。テキストに書かれた具体的な比喩の一つを選んで形にする参加者もいれば、複数のイメージを組み合わせる人、作っているうちに予期せぬ形が立ち現れたという人もいた。

東京での造形は、本展の滞在制作及び設営のために来日した2025年6月から7月にかけて進められ、まずは当館のアートスタディールームで、25名のとびラーが造形を行った(図5)。さらに、2人の滞在制作の受け入れ先となった東京都江東区のかえつ有明中学・高等学校においても、生徒や教員が粘土



図4 ロンドンで実施された粘土による造形
撮影：ダンヒル&オブライエン



図5 とびラーによる粘土造形の様子 撮影：井手大

による造形を行った。ロンドンと東京で、多様な人々が「とある彫刻について」に回答したプロセスの背後には、次のよ

うな2人の制作態度が関係している。

私たちは、言葉ではうまく言い表せない何かを形にしようとして、ものをつくる。その過程では、素材を「使って」考えるだけでなく、素材と「ともに」考えるということが起きている。さらにコラボレーションという手法で制作をする私たちは、それぞれの個人的な趣味や嗜好に左右されない「かたち」を生み出したいという衝動を、常に抱えているのだ¹⁶。

参加者はこの姿勢を追体験するかのように、テキストを読み、粘土という素材と「ともに」考え、手の中に立ち上がる「かたち」を介してお互いに語り合った。ダンヒル&オブライエンは、ロンドンでの造形の様子について「私たちにとっても予想外のかたちが次々と生まれた」と述べている¹⁷。東京でも同様に、2人にとっては想像を超える多様な形が生み出されたが、特に東京の参加者は表面のディテールに強いこだわりを見せる傾向があったと回想している¹⁸。このような参加者の関わりとは、ダンヒル&オブライエンが普段から2人で協働し、個人的な趣味趣向の表現を超えて「かたち」を模索していることにも関係している。参加者は間接的ながら《イロハニホヘト》への応答をダンヒル&オブライエンと共に行ったとも言える。換言すれば、2人は参加者と共に《イロハニホヘト》と対話したのである。

(2) 造形の3Dプリント化

ロンドンと東京で造形された百種百様の「かたち」は、ダンヒル&オブライエンが一つずつ、スマートフォンのフォトグラメトリー（写真測量）アプリで撮影した（図6）。作品の周囲を歩きながら多方向から撮影し、1点につき100枚程度の写真を収集して3Dデータが生成された。2人によ



図6 造形された粘土を観察しながら撮影するタミコ・オブライエン



図7 ロンドンで造形された粘土を撮影して出力された3Dプリント
撮影：アンドリュー・ワトソン

ば、この撮影作業は、個々の造形とじっくり向き合い対話する時間にもなったという。生成されたデータはほぼ同一サイズとなるよう調整され、家庭用3Dプリンターを用いて植物性プラスチックで出力された(図7)。

こうして粘土から複製された造形はサイズの差異が取り除かれことで、「かたち」そのものの多様性がより鮮明に浮かび上がった。また、3Dプリントは粘土に比べて軽量であり、輸送や設営の面でも効率が良い。大量の造形物を展示会場へ持ち込み、また閉幕後には持ち帰るための合理性と実用性を備えていた。

3 形から新たな造形物への変容

(1) ランダム値ジェネレーターによる複合的造形の生成

ダンヒル&オブライエンは次に、乱数によって配置を決定する「ランダム値ジェネレーター」のソフトを使い、3Dデータ化された100点以上の「かたち」をパソコン上でランダムに組み合わせ、一つの複合的な造形「マッシュアップ」を生成した(図8)。その後、このデジタル上で生成された「マッシュアップ」は3Dプリントされ、物理的な形として出力された(図9)。

この工程は、前述した2人の「個人的な趣味や嗜好に左右

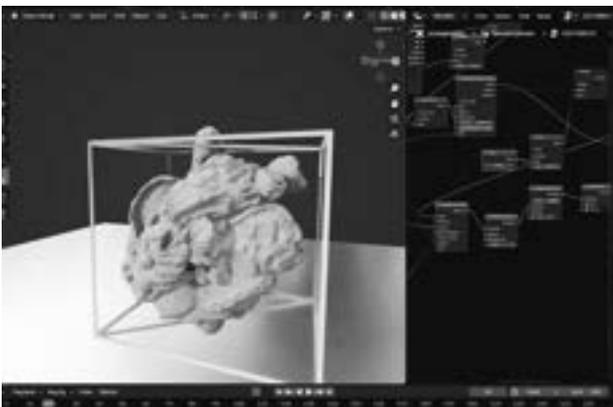


図8 ランダム値ジェネレーターを用いたマッシュアップの制作プロセス
撮影：ダンヒル&オブライエン



図9 ダンヒル&オブライエン ロンドンの50の造形から生成されたマッシュアップ 撮影：アンドリュー・ワトソン

されない『かたち』を生み出したい」という衝動を体現するように、偶然性を積極的に導入することで、自らの意図を排し、予測不能な形態へと制作を開いていく試みの一つである。また、この操作とは、普段の彼らが重力や素材の抵抗と対峙しながら彫刻をつくるプロセスとは対照的に、無重力のデジタル空間という、物理的制約から解放された空間で生成されたことも特徴である。

(2) パンタグラフによる複合的造形の拡大

「マッシュアップ」は3Dプリントとして出力された後、最後は重力のある現実空間で、2人自身の手によって変化する。ここで用いられたのが、19世紀に胸像などの彫刻を拡大・縮小するために開発されたアナログ装置「パンタグラフ」である。ダンヒル&オブライエンは、この装置をフランス・ムードンのロダン美術館で目にし、その構造に着想を得た。

パンタグラフには、原型を載せる台と、拡大(または縮小)後の造形物を形成する台があり、両者は同期して回転するように設計されている。上部に伸びるアームには、原型の表面をなぞるポインターと、それに連動して相似形の位置を示すポインターが取り付けられている。前者で原型の一点をなぞると、後者が拡大比率に応じた位置を指し示す仕組みであり、その点に粘土や石膏を盛り、削ることで、相似形の拡大彫刻が形成されていく。

2人はこのパンタグラフを用いて、3Dプリントされた、両手で抱えられるサイズの「マッシュアップ」を、実際の《イロハニホヘト》と同等のスケールへと拡大する計画を立てた(図10)。まず2人は装置の構造を理解するため、小型のパンタグラフ(図11)をDIYで試作し、その後に本番用のパンタグラフの制作へと進んだ。それは長さが約6メートルに達し、ダンヒル&オブライエンのロンドンのスタジオの端から端までを占めるほどの規模であった。

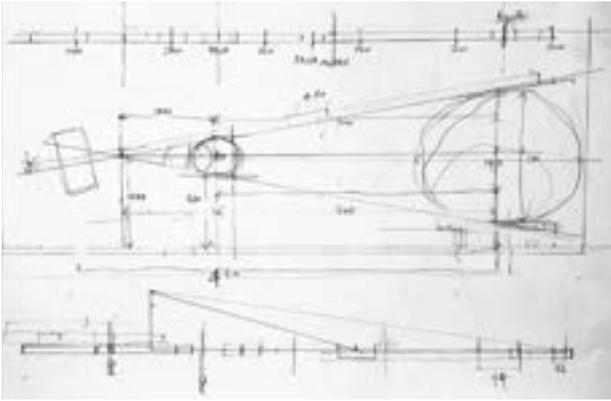


図10 ダンヒル&オブライエン パンタグラフのためのドローイング
作家蔵 撮影：ダンヒル&オブライエン



図11 3Dパンタグラフの試作 撮影：アンドリュウ・ワトソン

(3) 日本での滞在制作

ロンドンのスタジオで試作した大型パンタグラフは、そのまま輸送すると高額な費用がかかる。そこで2人は、自ら作成した設計図をもとに、東京で1ヶ月間の滞在制作を行い、日本で入手可能な素材を用いて再制作することにした¹⁹。この判断は、展示場所の環境や制約に応じて即興的な反応をしながらDIY的に造形する、彼らの制作スタイルにも合致していた。一方で、言語的にも地理的にも不慣れた環境で限られた期間内に作業を進める必要があったため、2人は東京を拠点とするアーティストの藤田クレアに制作補助と通訳を依頼し、3人体制でパンタグラフの制作を進めていった。

ダンヒル&オブライエンは制作のために、かえつ有明中学・高等学校の協力を得て、美術室の一角と常備された工具類を使用した。学校での滞在制作は、作家と生徒の交流を目的とした教育活動の一環にも位置付けられ、アーティスト・トークも行われた。また、生徒たちは制作の様子を見学したり、ダンヒル&オブライエンから渡されたテキスト「とある彫刻について」を読んで粘土による造形を行ったりするなど、自然発生的な関わりが生まれていた(図12)。

学校でパーツの制作を終えた後、展示会場への搬入前に仮組みと動作確認を行うため、より広いスペースが必要になっ



図12 かえつ有明高校での粘土造形の様子 撮影：ダンヒル&オブライエン

た。そこで、同校が連携関係を持つ株式会社博展のT-BASEの協力を得て仮組みを実施した。ここでは、長期間の展示に耐えうる強度の検証も行われ、特に荷重が集中するアーム部分には支柱としてガムツリーを新たに制作することが決まり、上部から滑車で吊るなどの補強を施すことにした。仮組みと検証を終えたパンタグラフは再び解体され、当館へ搬入された。

設営期間には、まず1週間で大型の「DIYパンタグラフ」を組み上げ、続く開幕前の5日間で実際にその装置を稼働させ、「マッシュアップ」の拡大作業が行われた。パンタグラフのポインターで、拡大後の主要な頂点位置を確認しつつ、内側にダンボールや木材で骨格をつくり、金網を当て、石膏で肉付けしていく。この最終工程はダンヒル&オブライエンの2人だけにより進められ、彼らの手の動きや判断がそのまま、作品の最終的な表情や佇まいを形作った。

4 プロセスを可視化した出品作品

(1) 《またいろは》の展示

《イロハニホヘト》の鑑賞と言語化に始まり、粘土造形、3Dプリント化、さらにパンタグラフによるマッシュアップの拡大へと至る一連のプロセスは、インスタレーション作品《またいろは》として可視化された。

その会場となったギャラリーAは、床面積412.24㎡、壁長62.9m、天井高10.38mを持つ吹き抜けの空間である。ダンヒル&オブライエンは2024年11月に初めて会場を下見した際、まずその広さに圧倒されたという。さらに、2人は同月末には帰英し、約半年間をロンドンの自宅にあるスタジオで制作しながら展示準備を進める必要があった。物理的距離に加え、ギャラリーAの空間の広さや輸送コストなどの現実的な課題を前に、ここで本展が掲げる「目の前の課題に自らの創意工夫で対応していく」DIY精神が具体的に発揮されることになる。2人は次のように述べている。

遠く離れた場所での制作に付きまとう距離の問題を解決すべく、私たちはロンドンのスタジオを原寸大で模した構造物をつくった。そしてそれは、作品を実際に制作し、展示するための「台座」「足場」、あるいは「いかだ」のようなものとして機能するのだ²⁰。

ここでの構造物は、彫刻作品を展示するための「台座」、多様な実験を行うための「足場」、そして不慣れな都市である東京へ2人の制作プロセスの総体を運び込むための「いかだ」という、3つの役割を兼ね備えたプラットフォームである(図13)。2人はこのプラットフォームの各所に、制作プロセスを段階的に配置した。まず、「とある彫刻について」のテキストが自宅の戸棚があるエリアに、モニターで日英併記により上映された(図14)。3Dプリント化された100個の造形は、スタジオの工房スペースを使用し、「かたちの図書館」として棚に展示された(図15)。マッシュアップとDIYパンタグラフ、そしてその場で拡大された彫刻は、スタジオがあるエリアに展示され、開幕直前まで続いた制作の痕跡が可視化された(図16)。とりわけDIYパンタグラフの制作には複雑で度重なる実験を要するものであったが、この装置をスタジオエリアに据えることで、ロンドンのスタジオで行われてきた実験と検証が、展示室にそのまま移植できる仕組みになっていた。さらに、このDIYパンタグラフに

はタイマー式モーターが組み込まれ、30分おきに二つの回転台が約1分間ゆっくり回転するように設定された。これにより、展示空間には常にわずかな変化が生まれ、制作が続くアトリエの内部のような気配が漂っていた。さらに、制作過程で蓄積されたドローイングやリサーチの断片は、自宅の玄関エリアに「ピンボード」としてまとめられ、2人の思考の流れを来館者が追体験できる構成となった(図17)。

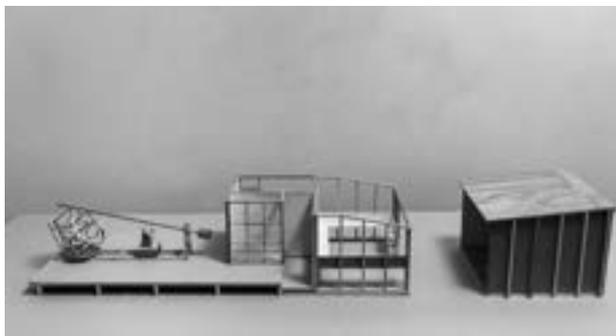


図13 《またいろは》の模型 撮影：アンドリュー・ワトソン



図15 《またいろは》の部分「かたちの図書館」の展示風景
撮影：間庭裕基



図16 《またいろは》の部分「DIYパンタグラフ」の展示風景
撮影：間庭裕基



図14 《またいろは》の部分「とある彫刻について」の展示風景
撮影：間庭裕基



図17 《またいろは》の部分「ピンボード」の展示風景
撮影：間庭裕基

(2) 《シェッド：トゥエルブ・ストーリーズ》の展示

彼らの自宅の敷地には、英語で shed (シェッド) と呼ばれる小屋があり、本展ではその空間も再現された。ここでは、本展のために制作された映像作品《シェッド：トゥエルブ・ストーリーズ (こぼれ、つもり、息づくもの——十二の物語)》(以下、《シェッド》) がモニターで上映された(図18)。本作は12本の短編映像から構成され、ダンヒルとオブライエンそれぞれが、現在の制作の原点となるような出来事や記憶を交互に語り、それらに関わるイメージが重ねられた映像作品となっている。

例えばダンヒルは、幼少期に自宅の小屋で見つけた工具箱をこっそり開き、ノコギリやのみを手にしたときの胸の高鳴り、小学校の体育館でマットやロープを組み合わせて遊んだ記憶、父が勤めていたBBCのラジオスタジオを訪れ、本物のセットの迫りに圧倒された記憶を語り、そこからアーティストとして活動を始めた後に出会ったDIYにまつわる体験やエピソードへとつなげていく。一方オブライエンは、母が古着のセーターをほどこき、その毛糸で自分の服を編んでくれた思い出、家にあったDIYの分厚いマニュアル本の存在、11歳の頃に家族全員でキッチンのパイン材を塗り直し、DIYで台所をリノベーションした体験などを語り、ダンヒルと同様に成人後の経験へと物語を続けていく。

ダンヒルとオブライエンが対話をするかのように交互に上映される自伝的エピソードを見ていると、2人それぞれの「生きる営み」が浮かび上がってくる。その長い時間の積み重ねは、彼らの制作を支える基盤であり、《またいろは》の背後にある思考や感覚を形づくるものである。《またいろは》における制作工程は、振り返れば一続きのプロセスとして把握できるが、実際には事前に全てが計画されていたわけではない。制作環境や材料、協働者との関係性、さらには

偶発的な出来事を取り込みながら、その都度方向づけられていった。その一つひとつの判断を支えたものは、《シェッド》で語られる身体的な記憶や感覚の蓄積ではなかっただろうか。

《またいろは》が、《イロハニホヘト》への応答として、多様な人々と重ねられた対話の軌跡と、そこから生まれた変容のプロセスを可視化したのに対し、《シェッド》は、その背後に流れる2人のパーソナルな営みを示している。こうして構成された展示空間は、個々に完成した「モノ」を示すと同時に、人々と共につくられた「こと」をも提示する場となった。

5 開幕後も対話を続けるために

(1) 触れて鑑賞する箱

本展ではギャラリーBにおいて、出品作家である2組の建築事務所が協働し、体験型展示を含む「DIYステーション」が立ち上げられた。その一角に、ダンヒル&オブライエンは、木製の《触れて鑑賞する箱》を3点展示し、それぞれ形状の異なるマッシュアップを内側に設置した(図19)。外側から中のマッシュアップは見え、来館者は手だけを差し入れて触覚によって鑑賞する構造である。3種類のマッシュアップは、ロンドンで造形された形の組み合わせ、東京で造形された形の組み合わせ、パンタグラフに設置された全ての造形の組み合わせ、の3つである。

来館者はボックスに手を入れて、その感触を味わい、そこから想像されるイメージや感想を、同伴者や周囲の来館者、あるいは展覧会場で活動していた一般公募の市民からなる展覧会ファシリテーター(愛称: つくるん)に向けて言葉で伝えていった²¹。また、ボックスの横に取り付けられた台では、触った人の言葉を受け取ったペアが、その言葉を手がかりに



図18 ダンヒル&オブライエン《シェッド：トゥエルブ・ストーリーズ (こぼれ、つもり、息づくもの——十二の物語)》2025年 映像撮影：間庭裕基



図19 ダンヒル&オブライエン《触れて鑑賞する箱》2025年 撮影：間庭裕基



図20 《触れて鑑賞する箱》でコミュニケーションを楽しむ来館者
撮影：間庭裕基

イメージを広げ、紙にドローイングして持ち帰ることができた(図20)。

観察していると、触る側は造形物の質感や凹凸を言語化する難しさに直面しながらも、オノマトペ、比喩、連想されるモノや景色を総動員して表現しようとしていたのが印象的だった。一方、ドローイングを行う側は、その言葉の断片から自由に想像を広げて、元の彫刻とは全く異なる独自のイメージを生み出していた。《触れて鑑賞する箱》は、まさにダンヒル&オプライエンが《またいろは》で実践してきた、触覚による鑑賞、言語化、言葉から形への転換を通して「共につくる」というプロセスの一部を、来館者自身が追体験できる仕掛けとして機能していた。

(2) いろはパレードの実施

展覧会の関連プログラムとして実施されるトークイベントやワークショップは、単なる補助的な企画ではなく、しばしば展示そのものでは語りきれないプロセスや思考を可視化し、来館者と共有する場として機能する。本展においては、企画者が設定したDIYという言葉が持つ記号性のもとで見えにくくなりがちな作家それぞれの思考が、プログラムでの対話や実践の場を通じて浮かび上がった。ダンヒル&オプライエンの場合、アーティスト・トークや対談イベントに加え、会期末の9月27日に小学生以上を対象に実施したワークショップ「いろはパレード」が、その役割を大きく担っていた。

このワークショップでは、小学生から大人まで様々な年代の18名の参加者と共に、当館が立地する上野公園で《イロハニホヘト》の「パレード」を行うことが試みられた。もちろん、約10トンの実作品を担ぐことは不可能である。そこで2人は、ほぼ原寸大の作品写真を両面に貼った木製パネルを制作し、それを神輿のような構造物としてパレードの中心に据えた。また、滞在制作を共にしたかえつ有明高等学校の

3年生の有志7名が作家のアシスタントとして関わり、事前の準備から当日の場づくりまでを一緒に行った。

参加者には事前にメール案内が送られ、当日は開始前に《イロハニホヘト》を少なくとも3分間よく観察するように求められた。ワークショップはダンヒル&オプライエンの挨拶で始まり、参加者は4つのグループに分かれて活動した。各グループには、かえつ有明高校の生徒がファシリテータとして入り、進行と場づくりを担った。まず《イロハニホヘト》を見たうえで、「最上壽之にもし質問できるとしたら何を尋ねたいか」「作品を見て心に浮かんだことは何か」を伝え合うアイスブレイクが行われた。続いて、作品を公園に運び出し、盛り立て、通行人にその存在を伝えるための「パレード」をどのように成立させるかを話し合い、装飾、コスチューム、掛け声などの工夫を検討した。参加者はダンボール、ロール紙、ガムテープ、絵の具、マーカーといった身近な素材を用い、約1時間で即興的に制作し、でき上がった装飾や衣装を身にまとい、パネルを抱えて館外へと向かった(図21)。

《イロハニホヘト》の前で装飾を仕上げ、記念撮影を行った後、参加者は東門から上野公園へ出て、北側へ進み、竹の台広場を南下して折り返し、美術館の正門を経て南口へ戻るルートを歩いた(図22)。参加者は「いろは！いろは！」と



図21 「いろはパレード」のワークショップでパレードの準備をする参加者



図22 「いろはパレード」で上野公園を練り歩く参加者



図23 「いろはパレード」でのロール紙を広げるパフォーマンス

掛け声を上げ、通行人に手を振ったり、いろは歌を書いた長尺のロール紙を広げたりするなどして、それぞれに個性的なパフォーマンスを展開した（図23）。

「いろはパレード」での「担いで歩く」という身体的な行為には、作品への応答の「担い手」が作家から参加者へと手渡される象徴性があり、このプロジェクトに作家自身がひとまずの節目を刻むという意味も込められていたように思われる。2024年11月から続けられてきたダンヒル&オブライエンによる《イロハニホヘト》への応答のプロセスは、かえつ有明高校の生徒をはじめ、小学生から大人までの多様な参加者と共につくりあげられた、華やかで祝祭的なパレードとして締めくくられたのである。

6 おわりに

本稿では、ダンヒル&オブライエンが「つくるよろこび 生きるためのDIY」展において、制作から展示、さらには関連プログラムへと展開させていった《イロハニホヘト》との協働的な対話と、その反応のプロセスを振り返り、考察してきた。《またいろは》は、その応答の連鎖を可視化したインスタレーションであり、《シェッド》は、その背後に流れる2人のパーソナルな「生きる営み」という時間を示す作品であった。

《またいろは》のタイトルは、英題「Method and Apparatus to Appreciate IROHA（「イロハ」を鑑賞するための手段と装置）」の頭文字に由来しつつ、「いろは=基本」に立ち返るという意味を込めて命名された。ダンヒル&オブライエンにとっての基本とは、そのデュオとしての活動形態が示す通り「協働」である。誰かと共につくる姿勢が根底にあり、さらに、彫刻という謎めいた存在と対峙し続け、実験を重ねながら形を立ち上げていく姿勢でもある。彼らにとって彫刻とは、あらかじめ設計図が定められたものではなく、誰かと共に動き続けるプロセスの中で立ち上がるものである。その動きを駆動するのは、《シェッド》に示されたような2人の生の蓄積、対話、そしてスタジオでの不断の試行錯誤にはかならない。

この基本に立ち戻るという姿勢のもと、2人は《イロハニホヘト》への反応をDIY的に反復し、プロセス自体を作品化していった。単なる所蔵作品の再解釈ではなく、「彫刻語」で遊びながら造形した最上壽之に応答するように、ダンヒル&オブライエンは他者と共に、言語と形を往還しながら創造することを試みた。その変容の過程に日英の多様な人々が関わったことで、人と作品、人と人の間に新たなつながりが生まれ、とりわけ「いろはパレード」では、作品への応答の「担い手」が祝祭的に参加者へと手渡されるような場が生まれていた。すなわち《イロハニホヘト》は、鑑賞される対象から、触れられ、語られ、つくられ、運ばれ、手渡されるプロセスの中心へと変化していった。このように美術館が持つ収蔵作品の意味や作品との関わり方を固定させず、むしろ変容させながら新たな価値を生み出していったダンヒル&オブライエンの実践は、「つくるよろこび」として他者と分かち合われ、互いに学び合う実り多い時間を生み出していた。

註

※ 図6、21、22、23はすべて筆者が撮影。

- 1 『美術館ニュース』No.345（1979年10月号）東京都美術館、p.7。
- 2 ダンヒル&オブライエン「かたちへの試論」『つくるよろこび 生きるためのDIY』（展覧会図録）東京都美術館、2025、p.154。
- 3 東京都美術館においてアート・コミュニケータ（とびラー）を対象に実施した下記の講演会及びワークショップにおけるダンヒル&オブライエンの発言に基づく。「ダンヒル&オブライエンの会」講演会・ワークショップ（東京都美術館、2024年11月23日）
- 4 作品のサイズ及び重量は『美術館ニュース』No.345（1979年10月号）東京都美術館、p.7を参照。尚、ダンヒル&オブライエンは、2014年の遊工房アートスペースでの滞在制作時に都内の富士塚を調査しており、本素材への関心の背景として付記しておく。詳細は作家の公式サイトを参照。
ダンヒル&オブライエン公式ウェブサイト「NEW JAPANESE OBJECT」[<https://www.dunhillandobrien.co.uk/projects/new-japanese-object/>]（最終アクセス日 2025年12月10日）
- 5 前掲「かたちへの試論」、p.154。
- 6 中原佑介「話す彫刻」『武蔵野美術大学教授退任記念最上壽之展

コドモ ドコマデモ コドモ』(展覧会図録) 武蔵野美術大学美術資料図書館、2005、p. 7.

- 7 ダンヒル&オブライエン公式ウェブサイト「TERMS & CONDITIONS」
[<https://www.dunhillandobrien.co.uk/projects/terms-conditions/>]
(最終アクセス日 2025年12月10日)
- 8 「東京都美術館×東京藝術大学 とびらプロジェクト」は、美術館を拠点にアートを介してコミュニティを育むことを目的として、当館と東京藝術大学が連携し2012年に始動したプロジェクトである。広く一般から集まったアート・コミュニケータ(愛称とびラー)は、東京都美術館の学芸員や東京藝術大学の教員・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多様な活動を展開している。
- 9 黒川による彫刻洗浄冒頭の発言を、筆者が要約した(2024年11月5日)。
- 10 同上
- 11 同上
- 12 2024年11月5日の彫刻洗浄終了後、ダンヒル&オブライエンが筆者に語った内容に基づく。その後、2人は11月22日に黒川のロンズスタジオを訪ね、彫刻洗浄についてのインタビューを行った。
- 13 2024年11月5日の彫刻洗浄終了後、ダンヒル&オブライエンが筆者に語った内容に基づく。
- 14 ダンヒル&オブライエン「とある彫刻について」『つくるよろこび 生きるためのDIY』(展覧会図録) 東京都美術館、2025、p. 163.
- 15 前掲「とある彫刻について」、p. 163.
- 16 前掲「かたちへの試論」、pp. 154-155.
- 17 同上、p. 155.
- 18 展覧会関連プログラムでのダンヒル&オブライエンの発言に基づく。「アーティスト・トーク(ダンヒル&オブライエン)」講演会(東京都美術館、2025年7月27日)
- 19 ダンヒル&オブライエンの滞在制作にあたっては、大和日英基金の助成を受けた。
- 20 前掲「かたちへの試論」、p. 155.
- 21 展覧会ファシリテータ「つくるん」は、主には「DIYステーション」の中で、来館者の体験をより豊かにすることを目的としたコミュニケーションや場づくりを行った。

Abstracts

Concerning the Tokyo Prefectural Art Museum's Earliest Artwork Acquisition, now in the Tokyo Museum of Contemporary Art Collection

Ouchi Hikaru

This paper reports newly confirmed facts concerning *Summer Camp on the Sea*, a painting registered in the collection of the Tokyo Prefectural Museum of Art in 1927, the year after the Museum's opening. The work is currently in the collection of the Museum of Contemporary Art Tokyo. Until now, nothing was known about the painting besides the artist's name "SUZUKI Shoichi" and its date of production, "July 1927." Other pertinent information—details on the artist other than his name, the location of the landscape it depicts, and the history of its acquisition—had never come to light. A recent investigation, however, has now determined that the work was displayed in the "Tokyo Prefectural Elementary School Teachers' Painting Exhibition" held at the Tokyo Prefectural Museum of Art in July 1927, and that Suzuki Shoichi was a Tokyo elementary school teacher. His place of employment, Tokyo Municipal Otsuka Ordinary Elementary School, held a 12-day "Camp on the Sea" during summers in Katsuyama, Awa District, Chiba Prefecture (present-day Kyonan, Awa District). Judging from topographic features appearing in this painting, most particularly Mt. Daikoku, it is almost certain the work is based on the motif of a seaside school in that district. The specific circumstances surrounding the work's acquisition are still unknown, but considering that the artist was not a so-called professional painter, they were highly unusual compared with the formal collection policy adopted by the Museum thereafter.

On the other hand, the fact that such a work became the Museum's first acquisition is symbolic of its launch as Japan's first public art museum and its function as leased exhibition space for wide-ranging artists as a place to show their work.

Museum Start i-Ueno's "Miru-Labo" :

Putting into practice an art appreciation program for the hearing, Deaf, and hard of hearing

Ishimaru Ikuno

Kono Yumi

This paper reports on the implementation of the Family & Teens program "Miru-Labo" as part of "Museum Start i-Ueno," a larger program conducted by the Tokyo Metropolitan Art Museum and Tokyo University of the Arts in collaboration with cultural facilities in Ueno Park. The paper examines two cases as examples: "Miru-Labo: Discovering the Unfamiliar: The Beginning of Understanding" in fiscal 2023 and "Miru-Labo: Thinking about How to Communicate" in fiscal 2024.

The Miru-Labo program is aimed at giving hearing, Deaf, and hard of hearing people opportunities to view artworks together and transcend differences in hearing ability to engage in dialogue, share understandings, and learn from each other.

This paper begins by specifying the Museum's efforts to ensure accessibility and the importance behind them. It then concretely discusses the program initiatives put into practice, including the background behind the program's implementation and the collaborations undertaken by Deaf and hard of hearing art communicators. The paper furthermore outlines changes in thinking that were confirmed in participant questionnaires, results obtained via the program, and issues still remaining. Through practical application of these initiatives hereafter, we will examine the changing role required of contemporary museums and the importance of their addressing accessibility.

Report: Dunhill and O'Brien's Undertaking for the FY 2025 Thematic Exhibition "Pleasure in Making: The Creative Spirit of DIY for Living"

Fujioka Hayato

Regarding an installation work created by artists Dunhill and O'Brien for the Thematic Exhibition "Pleasure in Making: The Creative Spirit of DIY for Living" held at the Tokyo Metropolitan Art Museum in summer 2025, this paper documents the processes that the work involved—from its production to its role in related programs after the exhibition's opening.

Dunhill and O'Brien are an artist-duo based in London consisting of Mark Dunhill and Tamiko O'Brien. For "Pleasure in Making," the two viewed and verbally expressed an outdoor sculpture in the Tokyo Metropolitan Art Museum's collection—MOGAMI Hisayuki's *I, Ro, Ha, Ni, Ho, He, To, Chi, Ri, Nu, Ru, Wo, Wa, Ka, Yo, Ta, Re, So, Tsu, Ne . . .* (1979)—and made clay sculptures with more than 100 collaborators. The clay sculptures they furthermore 3D-printed and digitally reconstructed into a composite shape then enlarged with an analog device called a pantograph. This series of processes the artists brought to fruition in an installation work.

This installation work is neither a survey nor reinterpretation of a work in the collection but rather a visualization of the process of collaboratively altering the form and meaning of a collected work, using it as a medium. The production process was also an attempt to expand the idea of transformation, embodied by the traditional sculptural process of prototype, molding, and casting, to verbalization and collaboration with others. The involvement of diverse people in collaboration additionally served to open a new relationship for them with the collected work. In this paper, their creative process that emerged as a response to a collected work is organized and discussed in chronological order.

執筆

大内 曜 (東京都美術館 学芸員)

石丸 郁乃 (東京藝術大学 芸術未来研究場 ケア & コミュニケーション領域 特任助手)

河野 佑美 (東京都美術館 学芸員)

藤岡 勇人 (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:

Ouchi Hikaru (Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Ishimaru Ikuno (Project Research Assistant, Care & Communication, Geidai Platform of
Arts and Knowledge for the Future (Geidai PARK), Tokyo University of the Arts)

Kono Yumi (Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Fujioka Hayato (Curator, Tokyo Metropolitan Art Museum)

Translated by:

Brian Amstutz

東京都美術館紀要 No.32

令和 8 (2026) 年 2 月 28 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

印刷 株式会社ルナテック

The Bulletin of Tokyo Metropolitan Art Museum No.32

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

Printed by Lunatec Professional Printing Service

© Tokyo Metropolitan Art Museum, 2026

ISSN 0386-0981
