

工藤哲巳のハプニングについて

島 敦彦

工藤哲巳を語る上で欠かせないのが、ハプニングをはじめとする身体的行為の数々である。ハプニングは、一般的には「予想外の出来事」あるいは「突発的な事象」を意味する。しかし芸術の世界では、作曲家ジョン・ケージの即興の概念を背景に、アラン・カプローが1959年にニューヨークで行った「6つの部分からなる18のハプニング」を嚆矢として、1950年代後半から60年代にかけて、音楽、演劇、美術等のジャンルの垣根を越えて、世界的な広がりを見せた表現行為の呼称である。こうしたハプニングは、時間や場所が指定されることも多く、工藤の場合は展覧会のオープニングに行われた。

1962年にパリに来た工藤は、ヨーロッパ各地で盛んになり始めていたハプニングのまさにその渦中に飛び込んだ。仏語も英語もほとんど話せなかった(あえて話さなかった)工藤にとって、言葉が無くても成立するハプニングは、自分の作品に人をひきつける呼び水として実に有効であった。「ハプニングは、工藤の作品に対する外国語による質問責めをかわす一つの方法だったのかもしれない」と工藤弘子夫人は振り返る(註1)。

フランスにおけるハプニングの主導者ジャン＝ジャック・ルベルに誘われて行った、初期ハプニングの金字塔ともいえるべき「インポ哲学」(1962～63年)は、工藤がパリで認知される重要な出発点になった。工藤が手に持つのは、渡仏直前の読売アンデパンダン展出品作《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》の部分。天井の高いブローニュ映画撮影所でのハプニング

は、パオロ・カヴァラ監督の映画「ゼロの世代」[原題“I Malamondo”(伊語で「邪悪な世界」)]1964年日本公開にも記録され、「ハプニング男」の消息を日本に伝えるのに一役買った(註2)。

また、ハプニングの国際的な動向をいち早く集約した、アラン・カプローの名著“*Assemblage, Environments & Happenings*”(1966年、Harry N. Abrams)に、日本の具体グループの1950年代の公開制作や舞台作品、草間彌生の環境的な作品とともに、工藤の「インポ哲学」は掲載された。ちなみに、昨年1月に急逝したアメリカの美術家マイク・ケリーは、この本で工藤哲巳を知り興味をもったと、ウォーカー・アート・センターでの米国初の工藤哲巳回顧展の図録(2008年)への寄稿文に記している。

1963年の第3回パリ・ビエンナーレで行ったハプニング「ヒューマニズムの腹切り」「ヒューマニズムの壇話」では、工藤は切腹するような仕草で、実際には手元のゴム製の赤ちゃん人形の腹部を切る。赤ちゃん人形は、ヒューマニズム(人間中心主義)を表し、腹部を切られた後、赤いアルコールとともに壇話され、カクテルを作るようにシェイクされた後、観客席に投げ込まれ、会場はどよめき、騒然となったという(註3)。

渡仏後3年目の1965年に、フランスの美術評論家ピエール・レスタニーの企画によって開かれた初個展(ギャラリーJ、パリ)の開会初日に行われた「アクション・ラント(Actions Lentes)」(仏語で「ゆっくりとした行為」の意)は、ハプニングという米語を嫌ったレスタニーが独自に命名した呼称だが、工藤はその後英語で「ゆるやかな出来事(quiet event)」と置き換え、自らのハプニ

ングの一部に組み込むようになった。工藤は、ワックスでできた顔面や乳房をアイロンでゆっくりと溶かす実験を行い、観客はその悪臭と煙の中で無言のまま立ちすくんだという。

1966年の第33回ヴェネチア・ビエンナーレ開会前後にサン・マルコ広場で行ったハプニング「ゆるやかな出来事、あなたの肖像、郷愁病用」では、緑の蛍光色の衣装に、ふわふわした綿で縁取られたやはり緑の蛍光色のサングラスをかけ、鳥籠の作品《あなたの肖像》(1965年)を手に掲げ、不特定多数の観客の関心をひきつけた。

蛍光色の奇抜な出で立ちの理由について、工藤は「昆虫のような生き物あるいは別の惑星からのエイリアン」に扮してみたかったからだと答えている(註4)。それは、人間以外の眼を持ち、人間という種を意地悪く観察する立場の表明でもあった。ヨーロッパの人間中心主義(ヒューマニズム)を批判し、ヨーロッパの二元論を克服すべきと主張した工藤は、挑発的なハプニングと「社会評論の模型」と自ら呼んだ作品によって、ヨーロッパの人々を治療しようとしたのである。

ヨーロッパに学ぶものなど何もないと常々語り、ヨーロッパの美術界をひっかきまわす斬り込み隊長を自認していた工藤らしい攻撃的で挑発的でどこか滑稽な身体的な行為が、彼のハプニングであった。それはまた、無名の日本人作家をヨーロッパで認知させる役割も果たした。

勇名を轟かせた工藤のハプニングはしかし、1970年で一旦終了する。再開されるのは70年代後半で、ドイツ学術交流基金(DAAD)の招待でベルリンに1年滞在した78年からはセレモニーと名称を変え、それまでの攻撃的で挑発的なハプニングから内省的かつ瞑想的な文字通り儀式的なものに変容する。80年代に入るとさらにパフォーマンス

スという呼称になったが、いずれも白装束を身にまとい、自らの死を強く意識したものに変わった。

面白いのは、日本での滞在が頻繁になった80年代に、工藤は、哲学者、心理学者、作曲家、詩人、美術評論家らとのシンポジウムや対話を精力的にこなしたことだ。こうした日本での対話の激増は、ヨーロッパでのハプニングがいわば工藤の身体的な言葉として機能していたことの証しでもある。(しま あつひこ 国立国際美術館学芸課長)

註1 工藤弘子氏へのインタビュー(東京の自宅にて)2012年4月23日

註2 「“あっ!工藤がいる”スクリーン『ゼロの世代に行方不明の日本人画家』『週刊平凡』、『クローズ・アップ 映画“ゼロの世代”のSEX』『週刊現代』(両誌とも1964年6月25日号)の他、朝日新聞(1964年7月5日)にも紹介記事が出た。

註3 Tetsumi Kudo: Garden of Metamorphosis, Walker Art Center, 2008, pp. 220-221

註4 同註3、p. 224

工藤哲巳と高松次郎—初期作品の比較から

梶田 倫広

○「反芸術」の旗手としての工藤哲巳

工藤哲巳（1935-1990）は、東京藝術大学を卒業する1958年前後から作品を発表し始め、パリにわたる1962年まで、日用品や廃物などを作品の素材として用いる「反芸術」的動向の牙城というべき読売アンデパンダン展を主な舞台に活躍した。当時、アンフォルメルからの影響を思わせる絵画のほかに、木の根に釘を打ち込んだ作品や、フレームに縄やたわしを括り付けた作品などを発表していた工藤は、「反芸術」に与する若い作家の一人と捉えられていた。そのなかでも彼は、アンフォルメルの主導者であるミシェル・タピエから称賛されたり、「反芸術」という言葉の生みの親である批評家・東野芳明の時評において、その典型的な作例として作品図版が紹介されたりしているように、早くから注目を浴びてきた（註1）。

○高松次郎から見た工藤哲巳

「影」のシリーズなどで著名な高松次郎（1936-1998）は、工藤哲巳と東京藝術大学時代の同級生である。高松は後年、工藤の1950年代後半から60年代初頭の作品を高く評価し、同じ頃自身が取り組んでいた「点」や「紐」シリーズと同様に、当時の工藤の作品からは「増殖」という概念が感じられたと述懐している（註2）。のちにきわめて理知的な作品を展開していった高松を「科学派」とし、あくまで生々しい形態の作品を制作し続けた工藤を「情念派」と見る向きもあるが、少なくとも50年代末から60年代初頭において両者

の作品傾向は、縄や紐、針金といった日用品を用いた作品を制作している点において類似している。更に工藤や高松にとって「増殖」という概念は、量子力学や集合論といった物理学や数学に由来していること、あるいはどちらも自らの作品を「装置」と形容していることも共通点として挙げられるだろう（註3）。

○量子力学、集合論の概念をもとに作品に制作するという事

高松を介して工藤の作品を見てみると、一見、情念的に捉えられる工藤の作品は、その根底において物理学や数学の概念によって支えられているという点が見えてくる。それでは理数系の概念の導入によって、作品の性格はいかに変容したのだろうか。

たとえば東京工業大学在学時、数学者遠山啓の講義に感銘を受けた吉本隆明は、「詩と科学との問題」（1949年）において、近代数学から量子力学ないし集合論への発展を、「論理演算の学から領域と領域との間の作用の学」（註5）への変貌と捉えた。すなわち吉本は、数学のパラダイムシフトのなかに、関係性が主題化していく過程を読み取っている。工藤や高松もまた、物理学や数学への関心を梃子のひとつにして、それぞれの作品のありようを作者の内面の表出といった近代的自我の所産から、作者と事物、事物と事物、あるいは作品と鑑賞者との作用そのものへと展開させていったのではないだろうか。

とはいえ両者の作品を仔細に見れば、相違点を指摘することもできよう。たとえば高松が1963年

の読売アンデパンダン展に出品した一連の「紐」の作品において、紐は何者かの手によって継ぎ足され、美術館の外へと延長されていったという逸話から明らかなように、彼の作品は文字通り「装置」として、鑑賞者の反応を巻き込みながら増殖していくという性格を持っていた。一方、工藤の作品における「増殖」は、あたかも科学実験を模したような形態として表れている。時に彼自身が作品名に「分布図」といった言葉を付与しているように、彼の作品は記号化された増殖の集積した図 (map/diagram/plan) と捉えることができる。

○「作用」の主題化

事実、当時の工藤の関心があくまでも事物と制作者との対峙において生まれる反応であったことは、1950年代から60年代初頭にかけて工藤自身が記した制作ノートから窺える。工藤にとって「作品」と呼ばれるべきものは、主体と客体との葛藤の過程であり、本来作品と呼ばれるはずの残された物質は、その残滓に過ぎなかった。一方、鑑賞者には残滓を通じて、作者との事物との間の反応を読み取ることが期待されていた(註5)。だが高松の作品とは異なり、当時の工藤の作品の形態において、鑑賞者の反応への期待が構造化されていたとは言い難い。無論、作品と鑑賞者との関係性の主題化の萌芽は、1962年に読売アンデパンダン展に出品された、今でいうところのインスタレーションとも形容すべき作品《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》に見出すことができるかもしれない。それでもなお工藤の作品において、鑑賞者への作用が明確に主題の中心に据えられていくのは、パリに行ったのちに展開される《あなたの肖像》の登場以降と考えられる。

(ますだ ともひろ 東京国立近代美術館研究員)

(註1) ミシェル・タピエ (芳賀徹・訳) 「世界のなかの日本の若い芸術家」『読売新聞』1958年4月3日夕刊。東野芳明「読売アンデパンダン展から1」『読売新聞』1960年3月2日夕刊。

(註2) 高松次郎「展覧会で語る—12 激動の『1960年代展』」『芸術新潮』第384号、1981年12月101頁。

(註3) 高松次郎『点性体』について『美術史評』第6号、1973年、20頁。工藤哲巳「アンケート 1960年代と私」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』第325号、1981年12月、6頁。

(註4) 吉本隆明「詩と科学との問題」『吉本隆明 全著作集5 文学論II』勁草書房、1970年、6頁。

(註5) 「人間の宇宙に対する反応であり反応そのものが芸術であり残された(かつては作品と呼ばれた)ものには意味がない。それは反応のコンセキ。又はかすであり、そのコンセキから第三者は人間の反応の状態を推察または感じ取り得る。」「工藤哲巳の制作ノート」(1950年代後半頃)より

工藤哲巳の宇宙論

中井康之

本論考では、工藤哲巳がどのような世界観を持ち、いかにして独自の芸術世界を築き上げてきたのか、工藤自身の発言と成果物としての作品を精査することにより解説を試みる。その一個一個を積み重ねることによって「工藤哲巳の宇宙論」と称することができるような、工藤芸術のロジックを提示することができるだろう。

1954年、東京藝術大学に入学した工藤は、林武の指導の下、研究所で繰り返し描いてきた石膏デッサンを、あらためて最初から教えられるような教授法に激しく抵抗するばかりでなく、林武に対して、美術評論家を招き、林と工藤自身の油彩作品を比べようという趣旨のことを提案したという。結果として、事実上、藝大の授業はサボタージュすることになり、工藤は、技術的な面に於いても論理的な観点からも、作品制作をすべて自らが見出さねばならない状況に追い込まれる。

工藤自身の発言によれば、この頃、1955年から56年にかけて、原子物理学や、集合論、位相幾何学といった、新しい世界を垣間見せてくれるような新たな論理が登場し、それらの概説書を通して知ることになった。実際、《融合反応》というタイトルが付されていた作品が1955-56年に制作されている。しかしながら、その表現技法は当時日本に紹介され始めたアンフォルメルを流用したものであり、工藤自身、原子物理学の新しい知見を上手く表明できたとは考えていなかったであろう。但し、同時期に、電子顕微鏡写真によって鉱物の結晶やウィルスが増殖する様子などの図像を手

ることによって、円形の枠に紐やビニールチューブを巻き付けて彩色したような作品《平面循環体に於ける融合反応》(1958-59)を生み出す事になる。もちろん、このような作品を成立させることができた背景には、読売アンデパンダン展に出品していた、工藤と藝大で同級生だった篠原有司男をはじめとしたネオダダの作家たちによるジャンクアートや、東京で発表をはじめていた具体美術協会の作家たちによる偶然性を利用した作品群の登場の影響があったかもしれない。しかしながら、工藤が彼らと大きく異なっていたのは、既成の表現とは異なる手法を用いるための意味付けが為されていたことにあるだろう。

工藤の初期作品の中で、先に述べた新しい論理からしばしばクローズアップされるのは原子物理学であるが、核分裂からもたらされる放射能による変容といったかたちで作品に確実に結び付くのは、1960年代後半のことである。工藤がこの時期、自らの作品を成立させるための論理としていたのは「集合論」であった。工藤がどの程度正しく、純粋に数学論的なレベルでその内容を理解していたのかということを知ることは意味がないだろう。例えば、高松次郎が《点》という作品を生み出した時のように、工藤もキャンバスに点を打っては自らの表現を成立させることを悩んでいた。工藤の場合は、その点が集積していく画面を意味付ける論理を望んでいた筈である。そこに、数式から離れて、構造体や位相空間について数学論として思考する道筋を付けたとされる論理である「集合論」に注目し、《黒メカから白メカへ、それから…》(1961)といった作品が生み出された。そして、

何より、第14回読売アンデパンダン展の一室を占領した《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》(1961-62)こそが、その論理を用いた作品としての集大成であると、工藤自らが後に語っている。もちろん、このインポ(テンツ)という状態が、遺伝染色体を維持しようとする人間という生物に課された業(カルマ)から脱却するための図式であるという工藤自身の論理を前提とするものであるが、その業を象徴的に示すファルスが一個あるいは数個と数えられるような量ではなく、一つの「集合体」として認識されるような夥しい数による状況を作り上げることによって、数詞としてカウントできない人類という種全体に対するメッセージとして機能することを考えたのであろう。

我々は、このような数学論的思考を用いて芸術作品を生み出した例として、関根伸夫が大地に円筒形の穴を掘り、その隣にその掘り出した土塊を同じ円筒形に積み上げた《位相-大地》(1968)という作品を知っている。関根が、その作品のアイデアとしたのは、工藤も新たな論理として取り上げていた「位相幾何学(トポロジー)」である。関根は、その論理を応用し立体作品をつくっていたが、それらの作品が評価され、野外彫刻展に招かれ、苦しみながらも大地を相手にその論理を展開し、さらにはその作品を李禹煥という若い韓国人芸術家が、関根とは異なる見地から評価付けすることによって後世に影響を与える作品となったのである。

工藤の《インポ分布図…》も、関根同様、新しい論理を、他人が及びもつかないような方法で実現した作品であるが、その評価は、現在に至るまで、未だ十分とは言えないだろう。工藤はその作

品を大切に保管し、それとは別に、《限定プールにおける増殖性連鎖反応》と題された絵画作品を「第二回国際青年美術家展」に出品して大賞を受賞する。さらに、その副賞によってパリへ渡航することが決定したのである。その新天地で展開した作品によって工藤が表明したのは、愚かな人類全体に対する痛烈なメッセージであり、彼の地では、それが正当に評価されている工藤が価値付けされたのであろう。しかしながら、工藤自身は、その評価に満足することなく、晩年に至るまで、新しい論理による作品を模索することを止めなかったのである。

パリに於いては人間中心主義の西欧に対する攻撃を続けた工藤であったが、1970年代後半から、外へ向けていたベクトルが内向きとなり、そのような行為を続けている自己に対する挑戦を始める。日本人とヨーロッパ人との違いを突き詰めたときに天皇制の問題に直面する。その天皇制を象徴する形態として富士山を応用し、さらにその反転するとブラックホールが図式化された形態になることに気付き作品化する。そのような純粹幾何形体を用いた工藤作品は、工藤が生涯持ち続けていた異議申し立てとは違った趣ではあるが、美術史的記憶によらず、自然科学領域の新しい知見によって展開していったところに工藤哲巳芸術の世界観、というか宇宙論として受け止めることができるだろう。

(なかい やすゆき 国立国際美術館主任研究員)

工藤哲巳と津軽

池田 亨

○五所川原と父・工藤正義

工藤哲巳の父、工藤正義(1906-1945)は現在の五所川原市の出身である。祖父は合併前の北津軽郡長橋村の村長をつとめた政治家であった。哲巳は父が大阪の中学校に赴任中に生まれたが、父の療養に伴い、正確な時期は不明であるが、1942年頃実家のある五所川原に引っ越した。哲巳が津軽に暮らしたのは、終戦後父が亡くなり、中学3年の頃に母の生地岡山に引っ越すまでの少年期のおおよそ6年程度と、父の遺作展の準備などのため弘前にアパートを借りた1983年末から、自らの個展を開催する86年はじめの間、何度か弘前とパリを往復した時期なので、それほど長いわけではない。しかし、工藤は生涯、特に晩年はルーツが津軽にあることにこだわり続けたし、敗戦をはさんでの多感な少年期を津軽にすごしたことは、彼の芸術に少なからぬ影響をあたえているのではないかと思われる。

○父と母—遺伝染色体

工藤自身は1950年代終わり頃に描かれた一連の「増殖性連鎖反応」について、津軽塗のイメージが知らず知らずのうちに出てきたものだとしばしば述べているが、これら初期の作品と違い、パリにわたり、ヨーロッパを挑発するような作品を発表し続けた時期の制作には特に津軽を意識したようすは見られない。

だが、1974年に母親が亡くなり、父親の遺作の管理を考え、しばしば帰国するようになって以降、工藤は「津軽」を意識せざるを得なくなっていく。父の遺作を整理して弘前市立博物館に寄贈し、回

顧展を開催するまでに、早くに亡くなった父と、母の執念ともいうべき強い思いと対峙することになったのである。(註1)

そして1970年代後半からの工藤の作品に登場してくるのが「遺伝染色体」というテーマである。それは、個々の人間の意志をこえた親から子へとつなげられていく生命の連なりである。作品では鳥籠の中の瞑想する頭部からみつぎ、あるいはあやとりの糸として、表現されている。工藤自身の、「遺伝染色体の無限の糸で綾とりをしたならば、組み合わせの一点または線上に自分がいることになります。」という言葉と、岡山での「ある系図」展や、実生活における父の回顧展への奔走とあわせて見ると、80年代以降の工藤を強く突き動かしていたのは、逃れることのできない運命として重くのしかかってくる遺伝染色体の糸=両親と故郷というテーマではなかったかと思われる。

○津軽という原風景

晩年の作品には津軽の色彩が濃厚であるが、そこから振り返ってみたとき、以前の作品についても無意識のうちにこの地域の独特な習俗の影響があらわれているようにも思われる。津軽の民俗としてはねぶたや津軽凧、五所川原の虫送りなどが有名であるが、ねぶたは原色を中心にしたくっきりとした色彩で、血なまぐさい武者絵が描かれており、かつては生首や幽霊がえがかれたものもあったという。内側からろうそくで照らされた毒々しいねぶたが夜の街を練り歩く風景はグロテスクな美の感覚を喚起しただろうし、巨大なわら製の虫を運ぶ虫送りは工藤の巨大なペニス=さなぎや、

初期のパフォーマンスの写真を連想させる。
また、津軽地区には独特の地蔵信仰があるが、これは亡くなった子供達を供養する賽の河原信仰であり、亡くなった子供の人形や生前の身の回りの品々を納め供養するお堂には上から死者への供物や生前の着衣などがつり下げられている。また、大祭の際にはイタコによる口よせが行われる。また昭和30年代くらいまではこどもの人形を祀った小さな祠をかついだ遊行者が西北津軽郡の村々を回っていたという。(註2)

工藤は新聞のインタビューで、幼い頃祖母によく真宗の寺に連れて行かれたので仏教的なものがしみついているかもしれないと語っているが、ほこらや箱の中に入れられた人形やつりさげられたオブジェといった地蔵祭祀の習俗や風景が幼児の工藤の中に深い印象を残したということも考えられるだろう。

また、工藤の実家からそう遠くない五所川原市前田目の松倉神社近くの山中、地蔵沢という場所に石製の5mはあろうかという巨大な男性器があり、昭和初期に雑誌にとりあげられてひろく信仰の対象となっていたということも付記しておきたい。

(註3)

○遺伝染色体—津軽との対峙

晩年の工藤は、津軽と意識的に対峙しているように思える。染色体の作品に使われる色とりどりの糸は、「縄文の精子の生き残り」やブラックホールのシリーズに用いられ、「殺せば生きる」のシリーズでは津軽凧に描かれた武者絵を糸で塗りつぶそうとし、ブラックホールの構造は父との幼時の思い出につながる津軽の伝統的なこま、「ずぐり」によく似た形で表現される。人魂と題された作品もある。まるでさまよえる子供の魂が賽の河原で

功德を積むように、晩年の津軽をテーマにした作品で、工藤は遺伝染色体の糸をつむぎ、巻き、つみかさねていく。

最晩年の「前衛芸術家の魂」では、ふりそそぐ遺伝染色体の雨が人魂となっていたたり、地に落ちている。崩れ落ちわずかに残った手で傘を持って雨をしのぎながら黙想するどくろは、遺伝染色体の運命に抗い、戦い続ける工藤の姿を象徴する自画像のようでもある。

(いけだ とおる 青森県立美術館学芸主幹)

(1) 工藤哲巳「私の好きな一点」、『現代の眼』362号 国立近代美術館、1985年1月号

(2) 『青森県史叢書 岩木川流域の民俗』、「第6章5 地蔵信仰」、pp.148-154

小山隆秀「青森県津軽地方における地蔵信仰の変容について」、『青森県立郷土館研究紀要』第36号、2012年、pp.21-31

(3) 増田公寧「青森県における生殖器崇拜資料」、『青森県立郷土館研究紀要』第36号、2012年、pp.37-54

工藤哲巳とヨーゼフ・ボイス

—エコロジーをめぐる—

福元崇志

工藤哲巳(1935-1990)とヨーゼフ・ボイス(1921-1986)。活動の時期と地域を近くしながら、ついにほとんど接触することのなかったこの二人の芸術家は、しかし互によく似た目標を掲げていた。煎じ詰めれば、工藤もボイスも、西欧的知性の限界を指摘し打破するために、作品を手がけていたといえる。自分の作品をある種の道具とみなし、それによって観る者に働きかけ挑発しようとした点で、両者の間に大きな違いはない。そして、1970年代以後、そろってエコロジーという概念を扱っていたことも、さらなる共通点として指摘できるだろう。60年代から70年代にかけて、素朴な環境保護におさまらない広く社会的・政治的な意味を獲得したこの概念を手がかりに、二人は、それぞれの方法で、自然環境と社会環境と精神環境の根本的な見直しを試みていた。

まずはドイツの芸術家ヨーゼフ・ボイスについて。1961年、40歳にしてデュッセルドルフの美術アカデミー教授に就任、以後、活動を本格化させたボイスは、芸術による社会変革の実現に向け邁進した。そのうえでボイスは、芸術概念拡張の必要性を説く。絵画彫刻は言うに及ばず、思考も会話も労働も、人間の営みの全てが芸術とみなされ、「誰もがみんな芸術家」となれば、社会という彫塑作品をよりよく造形する契機が開かれる。そう、ボイスは考えていた。

こうした理念が実現されるためには、まず、人々

の芸術観を変えなければならない。そこで、ボイスは、作品を「芸術全般についての考え方を変える刺激剤」と捉え、自分の造形行為に人々を巻き込もうとした。ボイスの作品を前にする、あるいはボイスの作品の中にいる者は、自発的に行動し思考するよう求められている。1982年、ドイツはカッセルのドクメンタ7において敢行された植樹プロジェクト《7000本の樫の木》も、当然、単純な環境保護運動にはとどまらない。

このプロジェクトにおいてボイスは、植えた木一本一本の側に玄武岩を据え置いた。成長過程にある若木と、結晶化し硬直した石。この組み合わせにより、たとえば動と静、生と死、熱さと冷たさなど様々な二元論が喚起される。あらゆる一極化を否定、二極間の絶えざる往還をすべての基礎におくボイスの思考の在り方が、ここから象徴的に読みとれよう。7000本の植樹が完了するまでの5年間、このプロジェクトは、街の緑化の陰で、多くの人をボイスの芸術のうちに巻き込み、意識の変革を促そうとした。さらにいえば、それは、いわば成長を続ける刺激剤として、今もなお、ボイスの理念を推し進めているのかもしれない。

一方の工藤哲巳はどうだろう。1962年、27歳のときに渡仏、「全てがボール紙と色ガミで作ったものの様な印象」(工藤哲巳のノートより引用)のバリで、工藤は「ヨーロッパの知識人に物の考え方を教えてあげる」べく、作品による「治療」を試みた。テクノロジーの氾濫する現在、愛だの自由だの、そんな古典的な人間性は、もはや成り立

たない。行き詰まった人間性が変容するその先を、それゆえ工藤は観察し図式化する。徹底した絶望にもとづくその作品は、工藤曰く「社会評論の模型」として、観る者に現状認識の更新を迫るだろう。「一行エッセイ」であるタイトルの助けも借りつつ、模型は、西欧的人間性についての診断結果を開示する。

渡仏後、工藤の診断はまず《あなたの肖像》を描き出すことから始まった。人間の尊厳を謳う「あなた」は、実際のところ、テクノロジーによって溶解し断片化し肥大化してしまっている。もはや皮ばかりが残る中身のない人間性に固執するなんて、「郷愁病」以外の何物でもあるまい。人間は、自分が汚染したはずの自然に汚染され、自分が支配しているはずの機械に支配されている。自然や機械と同様、人間もまた、文化(culture)という名の温床で管理され「養殖(cultivate)」された存在にすぎない。この一連の診断結果を、工藤は《環境汚染・養殖・新しいエコロジー》なる作品群で総括した。蛍光色の溶けた花、男根、またトランジスタや真空管が渾然一体と畑の上で栽培されている「新しい生態系」の有り様は、人間対自然、人間対機械などの二元論が破綻していることを告げている。人間中心主義など、もはや幻想ではない。

以上のごとき辛辣な病状診断は、模型というかたちで、客体化され、静観され、読解される。鳥籠や温室や畑といった、外部空間から隔絶された舞台の上、何物にも邪魔されずに診断結果を開示する工藤の模型は、まずもって理解されるためにある。ボイスの刺激剤が、いわば答えのない問いとして、観る者の自発的な思考を誘発するのに比

べれば、読み解かれるべき意味を内包する工藤の模型は、いささかその在り方が不自由といえるかもしれない。しかし、工藤自身、読解の後に喚起される、観る者の自発的な反応に期待していたことには、注意しておこう。工藤は、自分の作品を「コミュニケーションのダシ」にする。工藤による「社会評論の模型」を観る者は、そこから意味を読み取り、さらに別のありえる在り方を想起することで、あるべき社会の姿を志向するよう、呼びかけられているといえるだろう。

(ふくもと たかし 国立国際美術館研究補佐員)

工藤哲巳の贈与性

飯田 高誉

今、なぜ工藤哲巳なのか？工藤哲巳は、50年以上前に戦後以降のモダニズムがもたらした近代社会の歪みやさらに今日の金融資本主義によるグローバル化の社会の出現を予見していた。廃墟と化した戦後日本の復興の第一歩としてサンフランシスコ講和条約が締結された後、朝鮮戦争による軍需景気を経由し60年安保闘争による国民的運動が興った。こうした状況下で反芸術が爆発的に広がるのは戦後まもなくから1963年まで東京都美術館で行われていた無審査公募展「読売アンデパンダン」展で、1960年に評論家・東野芳明がこの展覧会に出展していた工藤哲巳の作品《増殖性連鎖反応(B)》を「反芸術」と評し、日本の若き美術家たちに反芸術ブームを起こした。

○反芸術とその時代

工藤哲巳の作家活動はアンフォルメルから影響を受けたと思しき初期絵画を皮切りに、紐の結び目を増殖させた「融合反応」や「増殖性連鎖反応」の連作から、「反芸術」の代名詞となった読売アンデパンダン展の会場一室を占有した作品《インポ分布図とその飽和部分に於ける保護ドームの発生》(1961-62年)へと展開した後、1962年に渡仏することとなる。当時の社会的状況で深刻な問題となっていた公害による汚染、そして今や先行き不透明で重大な問題を投げかけている原子力など人間の生存に関わる根源的な問題やタブーに果敢に斬り込んで、近代ヨーロッパのヒューマニズム(人間中心主義)を批判し、挑発的な作品と不条

理的なハプニングを通して、西歐的合理主義の仮面を剥ぎ取ろうとしたのだった。工藤曰く「ヨーロッパ人の二元論、たとえば人間対自然、人間対機械、あるいはメカニズム、エレクトロニズム、・・・とか、そういう二元論を全部崩してゆくというような考えをもって、彼ら自身に根本的な疑いを持たしてゆくような挑発をやってきた・・・」(註1)

○芸術の贈与性

工藤哲巳の作品制作における考え方として、「芸術の贈与性」こそが、近代ヨーロッパにおけるエスタブリッシュメントの欺瞞と偽善を暴く重要な鍵であると考えられる。哲学者マルティン・ハイデッガーが自らの講演「技術への問い」(ミュンヘン工科大学、1953年)で、「存在」という概念は、純粹贈与という概念と同じであると語っている。今は未だ閉ざされていて現れでていないものを現実存在している世界の方に向かって到来させようと導いていくもの、それが「存在」であり、純粹贈与の根源にある力であると述べている。二元論的な人間中心主義を崩壊させる目論見で工藤はあたかも自発的に作品の「存在」が私たちの世界に向かって、自らを開きながら、現れ出る状態をつくりだしているかのようである。このような現れ出る状態をつくるだす働きのことを、古代ギリシヤ人は「ポイエーシス」と呼んでいる。「ポイエーシス」とは、人間が自然の内部から自然の隠された潜在性を誘因させることである。人間が呼びかけを行い、それに応じて、自然が自発的に応答を行う、そのときにポイエーシス的な「存在」の出現・生起がおこる。従ってそのような「存在」の呼

び出し方を「贈与的」と言える。

○権力構造に潜んでいるテクネー

工藤哲巳は、「あらわにあばく」近代技術の考え方や文明に作品を通して警鐘を鳴らしている。例えば、「放射能による養殖」や「環境汚染—養殖—新しいエコロジー」、「危機の中の芸術家の肖像」、「天皇制の構造」などの作品が表象しているメタファーとして、権力構造の中から生み出された「テクネー」の存在と働きを指しており、この「テクネー」によってあらゆるものが調達され、生命の息吹が収奪されるのである。ハイデッガーは、近代技術というものは、この「あらわにあばくこと」という特性に支配されていることを指摘しているが、特に現代では、ポイエシスの意味における「存在の出で来たらし」ということで展開していないのである。「現代技術のうちに存する開蔵は、いまやしかし、ポイエシスの意味での〈こちらへと—前へと—もたらすこと〉としてその働きを展開することはない。現代技術のうちに存する開蔵の一種の挑発である。この挑発は、エネルギーを、つまりエネルギーそのものとして掘り出され貯蔵されるようなものを引き渡せという要求（無理難題）を自然にせまる。だが、このことは昔日の風車にも言えないだろうか？いや、そうは言えない。たしかに風車の羽は風で回り、風の吹くのに直接身をゆだねている。しかし、風車は貯蔵するために気流のエネルギーを開発したりしない」（註2）。

○ポスト3.11—工藤哲巳の問題提起

3.11以降、工藤哲巳の存在感がますます重みを増していることを感じざるを得ない。2011年3月

11日以後、エネルギー問題やインフラストラクチャーの脆弱性、中央と地方の産業構造の格差や金融資本主義がもたらす非対称性、さらに危機管理体制と安全保障問題、政治の無力性などが次々に明るみになっている。工藤哲巳が当時問題化したこと、つまり西歐的モダニズムによって推進されてきた戦後以降の近代の総括を先送りにしたツケが被災における被害を深刻化している。工藤哲巳は今なおモダニズムに根差した戦後のパラダイムに切断線を引き、いくつもの自己矛盾を孕んだ問いを私たちに突きつけているのだ。

（いいだ たかよ 青森県立美術館学芸課長）

（註1）「ディアローグ 30 工藤哲巳」聞き手 針生一郎
みづゑ 1972年12月号

（註2）「技術への問い」（平凡社 著者：マルティン・ハイ
デッガー、訳者：関口浩、2009年9月16日発行）p.23