

## 遅れた追悼——工藤さんへ

千葉成夫

## 1 再会

工藤さん、ご無沙汰しました。一九九〇年十一月十四日に東京谷中のお寺での通夜でお訣れして以来です。あれからもう四半世紀近くも経ったのですね。今度の大きな巡回展の皮切りの展示を大阪の国立国際美術館で見ました。もう貴方の話に接することはできないけれど、沢山の作品が集められた会場を一巡すると、貴方の声が聞こえてくるようでした。一九八一年末から幾つものシンポジウムを一緒にした「註」ので、そしてそれ以降は貴方とそんなに頻繁に会うことはなかったのですが、今回の会場で僕に聞こえてきたのはあの一九八二年の貴方の話しぶりでした。

パリで、堀浩哉に連れられて貴方を訪ねたのが一九七七年。僕が貴方に会った最初でした。貴方が日本への帰国のランディングを始めたのが一九八一年（軽井沢の高輪美術館での「マルセル・デュシャン展」で四年ぶりに会いましたね！）でしたから、いま思えば、八二年のシンポジウムは貴方にとっては「ランディング」のための最初の地ならしの一環だった。そんな熱気のようなものを堀浩哉さん、たにあらたさん、松浦寿夫君、みな感じていた筈です。その「熱」に煽られたかのような立て続けの、同じメンバーによるシンポジウムでした。あの時、貴方があと十年も生きないなどとは思いませんでした。

## 2 貴方の不在

一九五〇年代後半に活動を始めた時、周囲と貴方自身は思想と精神と芸術の焼け跡、空虚の中になりました。政治と社会の体制は「旧体制（アンシャン・レジーム）」と「アメリカによる占領体制（ないし植民地体制）」とを足して二で割ったものであり、いち早く

復活した「画壇」は戦争突入以前と、構造的にはなんら変りがないものでした。鋭敏な貴方が、これでは「自己の存在の確証」の求めようがないと感じたのも無理はありませんでした。「日本反芸術」が、まず何よりもそういう状況に対する「反（*Contre*）」ないし「否（*Negation*）」となったのも当然だった。ただ貴方は、東京の「ネオ・ダダ」のすぐ傍に居ながらグループには入らなかった事が象徴しているように、実作者だけれど批評的でした。貴方は、自分の活動は結局は「批評活動」だ、と言ったこともありましたね。

早々と、とりあえず日本を離れてパリに行ったのも、「自己の存在の確証」を求めて、日本では遠望するしかないキリスト教社会に身を置いてみるという実験、いや失礼、捨て身の闘いだっただけでしょう。

ただ工藤さん、貴方や東京の「ネオ・ダダ」の何人かがパリやニューヨークに居を移したために日本美術が弱体化した、かもしれない。いま振り返れば、そうも言うものではないでしょうか。それが証拠に、一九六〇年代の日本美術は「アンフォルメル」「抽象表現主義」「ポップ・アート」「オップ・アート」「ピカピカ・チカチカ芸術（テクノロジー・アート）」「ミニマリズム」「概念芸術」と、明治になって西欧美術を次々に「模倣・学習・追従・日本化」していったのと変らない。まるで同じ映画のリメイク版を観ているみたいですが。またもや、海の彼方からやって来る「新しい美術」に呑み込まれてしまったのです。そのとき海の彼方に居た貴方は、この状況をどう見ていたのでしょうか。自身の捨て身の闘いで精一杯で、それどころではなかった？それはそうですね。

これが、貴方（がた）の不在が、いや「日本反芸術」がもたらしたマイナス面だったかもしれない。貴方（がた）が日本にとどまっていたら、きっと、たぶん、もしかして、外来物の花盛りなんて許しはしなかったのではありませんか。いや工藤さん、僕は戦線離脱を非難しているわけではありません。だって、これは「クレオパトラの鼻」という話ですからね。

## 3 一時帰国

でも工藤さん、貴方（がた）が不在の間に同じ映画のリメイク版が制作されたことは「クレオパトラの鼻」ではなく事実です。「外来物の花盛りなんて許さない」という思想と作品が本格的に現れるのは、やっと一九六〇年代最末期以降、「もの派」と「ポストもの派」からです。しかし工藤さん、貴方は本当に敏感な人で、「戦後」の捉え直して思想的に揺れ動いていた一九六九年の日本に一時帰国して、「もの派」ではなく、後に「ポスト

もの派」を代表する一人となる堀浩哉（当時は「美共闘」の闘いのさなかにいた）たちに出ているのですね。それから工藤さん、パリの「五月革命」の時に貴方が学生たちのデモの中に飛び込んでいたことについて、僕は亡き平賀敬さんから少し聞いています。貴方は熱い人だった。平賀さんは貴方の翌年でしたか、同じ「国際青年美術家展」で賞をもらってパリに行き十年あまり滞在しましたね。いや、この話はまたにしましょう。

つまり僕の理解はこうです——工藤哲巳は「日本反芸術」の渦の中で異和を感じていたが、それを未だ言葉にはできなかった。これが、彼の作品が「反芸術」というよりは「批評的なもの」だった理由である。未自覚な分、「反芸術」的だったが、同時に彼のアンテナが深部を捉えていたことで、一九六〇年代最末期に表面化する状況をその「作品」が孕んでいたのだ。

貴方を僕（たち）の方に、ちよつと引き付け過ぎるでしょうか。でも、貴方の帰国への「ランディング」の始まるのが、「ポストもの派」がその作品を実現しはじめる一九八〇年代初頭であることは、どうも偶然とは思えないのです。貴方は状況を読んでいたに違いありません。

#### 4 日本へ

従って、貴方の出発というより「日本反芸術」の出発は、日本の「戦後」が行き詰るよりも、そして西洋近代美術の終焉よりも、数年ないし十年近く早かった。ちよつと早すぎたのです。これは「フライイング」ということではなく、敵の本体は少し後になってしか現れなかったということです。でも、走り出したものはもう止まらないから、そのまま先の方へ駆け抜けてゆくしかなかったわけです。主戦場は、「日本反芸術」が駆け抜けたあとにやってきた。だから、貴方は一九六九年の一時帰国のあと、やがて、こう言ってよければブレーキを踏んでゆくことになったのではないのでしょうか？

パリの「五月革命」に続いて日本でも「大学闘争」が起っている。それは何を意味するのか——という問いかけこそが、貴方の一時帰国の真の動機だったのだと思います。戻った日本で貴方は「主戦場」を理解した筈です。勿論、そうだからといって、すでに別の方向に走ってきてしまっているのに簡単にコースを変えるわけにはいきません。当然、生活のこともあったでしょう。帰国への「ランディング」まで十年が必要だった、ということになります。一方でブレーキをかけ始めながら、他方で、やがて日本で制作するのだから、コースというか方向性というか、それを切り換えるか、アジャストし直さなければ

ばならなかったのだと思います。

鋸山の岸壁のレリーフ《脱皮の記念碑》（一九六九年）[図1]以降の十年間、一九七〇年代の作品は、僕にはこの「アジャスト」に相当する作品群であるように感じられます。「脱皮」というタイトルは象徴的ですね。「脱皮」と名づけたハプニングなどはこの時が初めてではないにしても、です。「脱皮」を「オチンチン」に託したのは如何にも貴方らしい。「脱皮」とは一種の、あるいは貴方流の「自己否定」です。そしてそこから始まるのが、自身と他者とに向けられた「貴方の肖像」という、いうならば「人間存在そのものの問い直し」の作品群でした。少なくとも、貴方が一時帰国した一九六〇年代最末期以降、「自己否定（自分自身の美術行為じたいを問い直して粗上に載せること）」と「人間存在そのものの問い直し」は、芸術表現や思想にとっては恒常的に必要なものとなりました。もはや「精神」に安住の地はないのです。「表現」とは永続的な「問いかけ」の中にあるものですから、工藤さん。

また、貴方の一九七〇年代の作品の中に放射能の主題があることに、僕は驚きます。勿論、その四十年後の「二〇一一年三月十一日」の大震災による福島原発のメルトダウンを僕は経験してしまっただけです。大阪の展示会場でその作品群を見た時、僕はふ

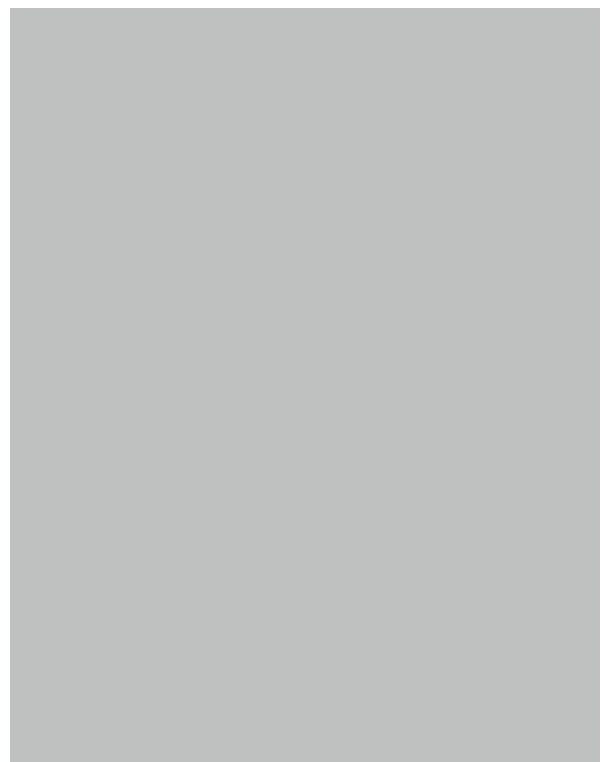


図1 工藤哲巳《脱皮の記念碑》1969年 鋸山(千葉県房総) 撮影:吉岡康弘 ©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2013

と、例えば村上龍が二〇一〇年に出した、百年後の日本を描いた近未来小説『歌うクジラ』を連想しました。その近未来の日本の凄惨な状況、僕達は既にそれとそれほど変らない状態に置かれてしまっているのです。工藤さん、貴方のアンテナはそこまで捉えていたのでしょうか？

元に戻りますが、一九八二年の「連続シンポジウム」で貴方が僕（たち）に熱く語ったのは、「天皇制」の問題ということでした。

その「工藤節」に接した時、「ちょっと違うのではないかな」というのが僕の最初の内心の反応でした。言うまでもありませんが、貴方は「天皇制」を現実のそれではなくて日本人の精神の奥深くに依然として横たわるものとして提起している。それはよく判っていました。それでも、「それじゃない」を正面から美術表現の主題にもってくることに少しの違和感を覚えたのです。でも続けて、「それは確かに日本人にとって半ば永遠の問題ではあるなあ」「工藤さんらしいなあ」とも思ったのです。

ただ、それから間もなく貴方が出してきた作品、つまり、なんとというか、あちら側（例えば天皇制の深部）とこちら側（例えば僕達の現実生活）とを「糸」で繋げてみせようとした作品は、正直なところ、説明的すぎてあまり感心できませんでした。ただ、「糸」（意図）の誤植ではありません！は、良く判った。感覚的に納得しましたね。「糸」はよかったです！「糸」は両端に何もなくても「繋がるもの」「繋がるもの」ですね。そして「糸」は、細い両端の先になんにも無いと、その先の空虚が際立ちますね。か細げな「糸」であって「紐」でない（使っているのが紐でも紐っぽくなかった）のもよかったです。しかしいままえば、貴方にはこの主題を展開していく時間がもう残されてはいなかったのですね。

## 5 行為の立体的心電図

工藤さん、ここまで書いてきて、あらためて展示会場に戻ってみます。展示の最初の所にあるのは平面作品ですが、厚みがあつて、それは既に絵画ではありません「図2」。貴方は東京藝大在学中に、もう絵画から離れたのでしたね。そのころ貴方は、自分の作品を、絵とか彫刻とか、芸術とか反芸術とかではなくて、「立体的心電図」と言ったことがありました。言い換えれば、自分の行為と記録こそが重要だということですね。そうして、五十五年の生涯の終わりまで、絵画に戻ることは終りにありませんでした。では彫刻だったかという、彫刻でもなかった。今風の「ミックスト・メディアによるインスタレーション」というばやけた名称だと、何のことも判りませんね。「立体作品」という

のも、何を指しているか判然としない。「立体的心電図」の方が遙かにいいと思います。

つまり、工藤哲巳とは「行為」であった、のです。「行為」だから身体に担われるし、その身体は「肉体」と「頭（頭脳）」から成っていると、二元論としてではなく貴方は考えていました。しかも貴方の「行為」は自己顕示欲やナルシズムとは無縁でした。自己顕示したいが目的ではなかったからです。貴方の「人間不信」は誰よりも自分自身に向けられていたし、「E.E」とは自分自身に対する不信、疑い、挑発のためのものでしたからね。そこに貴方の特異さがありました。自分自身を対象にして、変容ないし消滅過程にある「人間存在」の研究、いや研究というような生易しいものではない闘いをやっていたのです。「日本反芸術」全体を見渡してみても、貴方のような作家は、どうやら、いないようです。それは壮絶な「闘い」だったに違いありません。

貴方は一九八一年の草月会館での個展（帰国展）といってもいいでしょうね）の図録で「直感のみで全てを判断する事、その為に酒を使った」とも、「武者修行を支えたのが唯一の友『酒』であった」とも書いていますが、言い換えるとその壮絶な闘いには酒が不可欠だったということでしょう。僕は、貴方が酒に溺れたとは思っていないのです。この草月の一年ほど前、年譜を見ると、貴方はアルコール依存症治療でパリ郊外の病院にひと月あまり入院したのです。そしてそれから五年ほどは酒を断っていましたね。ご一緒した数々のシンポジウムでは缶コーヒー、その後の酒席ではお茶を飲んでいる貴方の姿が今でも眼に浮びます。

「形式」という視点からみても、ほとんどの作家が、時とともに、年齢とともに、ある

図2 工藤哲巳《増殖性連鎖反応-1》1959年  
青森県立美術館蔵  
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2013



図3 工藤哲巳「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 ウォーカー・アート・センター蔵 撮影：吉岡康弘  
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2013

いは成熟とともに、あるいは衰弱とともに、「絵画」か「彫刻」へと着地していったと言っ  
ほかはないように思います。たとえそれが既存の「絵画・彫刻」への回帰ではない場合で  
も、です。そしてそういうことは、二〇世紀以降の美術表現にとつてはいわば当然のこ  
とというか、必然的なことです。何故って、まず「反逆（即ち感覚のない言語的な自覚）」  
がなければ新しい表現など生れるべくもないし、しかし「反逆」には否応なく「その先」  
がある。その先がやってくる。「その先（即ち自覚を通じた作品の実現）」ということが待  
ち構えているからです。そして、「その先」とは、通常、いずれにしても「着地」のかたち  
をとるものです。でも工藤さん、貴方は最後までそういう着地をしなかった。展覧会場  
を一巡して、それがよく判りました。この特異さにはほとんど類例がないと言っべきで  
しょう。

## 6 合掌！白刃取り

貴方の個々の作品に触れる前に紙数が無くなりました。「追悼」なのでそこまで触れ  
なくてもいいのかもしれませんが、心残りです。《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》「図3」「放射能による養殖」連作、《接木の花園／環境汚染——養  
殖——新しいエコロジー》等について語りたのですが……。心残り——貴方も、むろ  
ん心残りのまま生涯を終えたのですね。さつき挙げた草月での展覧会について貴方は

「『合掌白刃取り』から『悟り』迄の軌跡」と書いていました。でも、あのあとの貴方の軌跡  
は、結局、「合掌白刃取り」に終始しました。また酒を飲み始めたからというばかりでは  
ありません。それが貴方の生き方、在り方であり、貴方の作品の在り方だったからなの  
だと思ふのです。十三歳年下の美術評論家として、没後四半世紀近く経っていることも  
あるし、作品解釈以前に、作家と作品との、そしてそれらと時代背景との、繋がりの糸  
は明瞭に見えます。今日は、その「糸」が僕自身と、つまり現在と、どう繋がっているか  
の一端を述べただけでした。もう四半世紀近く経っているのだから、「ご冥福をお祈りしま  
す」じゃないですね。静かに「合掌！」、でしょうか「註2」。（美術評論家、中部大学教授）

註

1 一九八一年十二月五日、東京、原美術館／一九八二年一月二十九日、東京、ウナック・サロン／六  
月二十日、東京、板橋区立美術館／八月十六日、東京、銀座絵画館／九月一日、名古屋、たかぎギャ  
ラリー等。パネリストは文中の五人。但し、原美術館では松浦君はおらず、名古屋では工藤さんと千  
葉の二人だった。ちなみに、工藤さんは一九八六年まで、夥しい数のシンポジウム、座談会、対談等  
をこなしている。

2 ここでの工藤さんの言葉や発言類は、今度の展覧会の図録から引用した。

後記 このたびの工藤哲巳回顧展は、国内では約二十年ぶり、東京では初となる。近  
年、国内外で日本の戦後美術を検証する機運が高まっている。そのなかで工藤哲巳に  
も、多くの関心が寄せられている。それは、彼の回顧展が欧米で相次いで開催されたこ  
とからもうかがえよう。しかし工藤がパリで長く活動していたこともあってか、日本に  
おいて彼の知名度は、残念ながらそれほど高くはないかもしれない。

千葉成夫氏は、七〇年代後半から工藤と交流し、八〇年代に彼が日本に活動の軸足  
を徐々に移していくなかで、シンポジウムなどで同席している。このような個人的接触  
を端緒に、工藤の創作活動の「糸（流れ）」を、当時の美術動向や社会背景に目配せをし  
つつ、現在の地点まで手繰り寄せて論じて下さった。

文中、千葉氏は「工藤哲巳とは『行為』であった」と定義している。展覧会の準備を進めな  
がら、私もその思いを強く抱いた。記録写真や映像も豊富に盛り込んだ本展で、工藤哲巳  
の行為の諸相を皆さまに感じていただければ、望外の喜びである。（美術課研究員 榎田倫広）