

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第99回

遺伝子情報の繭に包まれた蛹はなにを考えるか？

工藤哲巳没後25年回顧展に寄せて

稲賀 繁美

(いなが しげみ/国際日本文化研究センター, 総合研究大学院大学)

工藤哲巳が死んだ時のことは、よく覚えている。ある朝、突然のように岡部あおみさんから電話がかかってきた。冷静を装いながらも動揺を隠せない表情が、受話器の向こうから伝わってくる。パリから帰国して何年も経ない藝術家の突然の死。その言葉を聞いて、頭が誇張でなく真っ白になった。事後いかに対応したのか、記憶は見事に欠落している。

2013年11月23日、大阪の国立国際美術館で、工藤哲巳没後25周年回顧展「あなたの肖像」にあわせて国際シンポジウムが開かれた。そこで指摘された論点を筆者なりに整理し、席上で即興の質問をいくぶん増幅させた形でここに綴っておきたい。もとより急場の備忘録にすぎず、論証に必要な前提にも欠けるが、完備した論考の体裁を整えるだけの余裕が、いまはない。

男根談義—藝術は非人間性を追求できるものなのか

工藤の特異な作品や藝術表現には、底知れぬ悲観性が表面的な楽観性で補われている。だがそれをドリュン・チョン氏が懸命に試みたように「人間性」といった語彙で救済することは無意味だろう。むしろ工藤の作品は、ジャン＝フランソワ・リオタールが述べるような「非人間性」inhumanの境地、阿部良雄が「ひとでなしの美学」と呼んだ人非人の地点から、人間の営みを冷笑しつつ嗤笑する。それが悲観的である

ならば、一言で、生命なるものの悲観的な擁護Pessimistic Defense of Lifeが、in régénération through interminable germinationによって演じられている、とでもいうほかあるまい。

会場でのやりとりは、工藤の制作を条件づけた時代環境からキュレーターによる展覧会設定における歴史把握の有効性の問題、さらには歴史哲学といった抽象的な次元へと展開していった。だがそうした議論が空転しかねないのを恐れた池上裕子氏からは、そもそも工藤の作品に頻出する男根状の物体は何なのか、という根底的な質問が投げられた。池上氏の見解では、工藤の男根使用には計算された醜聞scandal狙いが露呈しており、そこには男尊女卑の傾向も否めないとする保留が込められていたように、筆者には聞こえた。これに対して同館の副館長の本展責任者島敦彦氏からは、貴重な具体的説明が得られた。

いわく、工藤は渡仏直後のperformanceでsensationalな評判を獲ち得たが、これはもともと出身校であった東京藝術大学で継承されてきた、現在では放映禁止用語となっている学園祭余興恒例の出し物から着想を得た嫌いのあること。それが文脈を外してパリで演じたのは、かの地の美術観衆を挑発するには好適な野卑な陽物崇拜として、いわばイデオロギー以前の水準で本能的に選択されたであろうこと。しかしこの男根状の物体はその後、工藤の創作のなかで徐々に変態metamorphoseし、金魚

鉢の魚や、肥大化した蛹や繭などに変貌してゆく。さらに鋸山岸壁作品の現場映像から見る限り、陽物そのものの形態に対する地元民衆の反応には、おおらかな寛容性があった。それは、美術関係者が性的表現に対して過度に神経質になり、自意識過剰となり、あるいは自粛に走り、あるいは表現の自由確保に躍起とならざるを得ないとは、きわめて対照的な事態であったという*1。

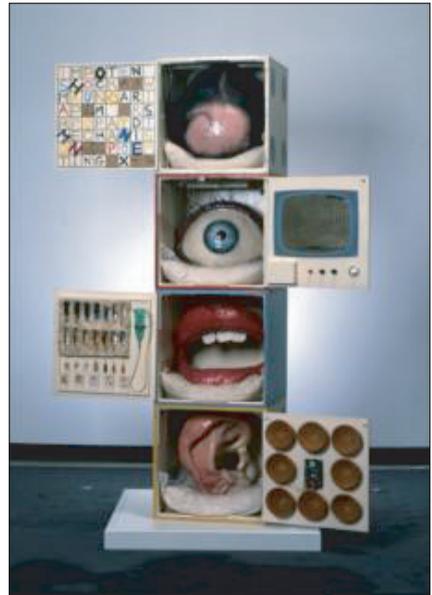
草間彌生のsoft sculptureにも男根状の突起物が無数に繁殖しているのは周知の事態である。池上氏および島氏も適切に指摘したとおり、草間の場合、女性的な存在としての家具に男根状の物体を移植することが、女性性femininityを男性性masculinityへと性転換することによって、男性支配の（日本ではなく）ニューヨークの美術市場への斬り込みを狙いつつ、同時に美術市場を支配する価値観の顛倒を図った意図は、事後的には容易に解釈できる。工藤が即座にパリの市場で社会的認知を得たのに対して、草間の場合、世界的な名声を得るには法外な時間を要した。それは島氏の指摘のとおりだろうが、これにはパリとニューヨークの市場構造や嗜好の違い、さらにふたりの藝術家の基本的な戦術あるいは戦略の相違を考慮に入れねばなるまい。だがその点はいま措くこととする。

繭と蛹と

作品の具体的な様相にそった分析を求め



工藤哲巳 X型基本体に於ける増殖性連鎖反応 1960



工藤哲巳 あなたの肖像 1963

る池上氏の立場に賛同しつつ、その延長で問いを投げかけてみたい。男根状のものが繭cocoonあるいは蛹chrysalideに変貌してゆくわけだが、その意味するところは何なのか。鳥籠bird's cage、綾取りcat's cradle と繭や蛹との関係が問題となる。工藤の作品にはある時期から鳥籠が頻出する。水木しげるの60年代の漫画にも「鳥籠」と知られる名作があるが、これは人間には不可視の霊的存在の棲家であった。工藤は鳥籠のなかに人間の頭部と自然の断片とテクノロジーとをコードで連結して飼育する環境を設定した。欧州の知識人の化身としてのイヨネスコを揶揄した作品の場合には、籠のなかに幽閉された頭部は、揶揄する相手の「あなたの肖像」だろう。だがそもそも工藤は、これら一連の作品において鳥籠の内部に存在していたのか、それとも外部からそれを冷笑していただけなのか。鳥籠のなかでは綾取りが演じられるが、この紐が遺伝子あるいは染色体chromosomeを可視化した存在であることは、題名からも明らかだろう。綾取りはマルセル・デュシャンが好んだことも知られている。籠のな



工藤哲巳 イヨネスコの肖像 1970-71

かに閉塞した手によって綾をなす繊維に絡め捕られた顔は、ダダイスト・デュシャンの肖像という姿をも取る。

日本語では綾取りと呼ばれ、混沌とした糸の纏れから意味を綾として掬いとる遊戯とする隠喩がある。これは端的にいつて記号の発生過程を学習する営みだろう。これに対して英語の表現では「猫の揺り籠」と命名され、むしろ反対に、子猫が興味に任せて手をだすうちに、意図＝糸の玉の混沌がますます昂進し、「もつれればなし」（これもデュシャンの用語への東野芳明の卓抜な駄洒落訳だったはず。あるいは高橋康也の発案でもあったか？）への志向が色濃い。そしてそもそもこの纏れた混沌とは、染色体あるいは二重螺旋のDNAがつくる連鎖の糸でもあるとすれば、工藤はそこにいかなるメッセージを託したのだろうか。ここで繭あるいは場合によってはそのなかに己が身を包む蛹の意味が問われるだろう。

工藤は晩年に至って、鼻も耳も口唇も、すべて性器と同じだ、といった発言を、哲学者、中村雄二郎との対談に残している、という。天狗の鼻が権威や支配欲の象徴なのは見やすい道理であり、それは男性生殖器の直喩として神事の舞台にも登場する。性器が生命の遺伝子という物質情報のやりとりを司る器官であるのと同様、口唇は言葉と呼ばれる情報のやりとりを司る器官であり、それらの接触は性愛の儀式をも代替

する。耳もまた外部からの情報を受け入れる受容体であり、外耳は女性の外部生殖器の暗喩となる。日本では三木富雄が外耳状の金属鑄造を繰り返したのは有名だ。工藤の作品では、海坊主のような醜悪な頭蓋が接吻を交わす《愛》(1964)は、やがてむき出しの脳髓へと変貌を遂げる。

不毛なる染色体の宿す地球生命体の記憶

脳髓とは神経線維の集積だが、蛹を包む繭とは、蛹になるまえの幼虫が自分の体内から吐き出した物質が酸素に触れて凝固することでできる繊維である。両者の相似を根拠に短絡させるならば、工藤が編み出した染色体の可視像は、ひとり人類にはとどまらず、地球の全生命の記憶を集約した媒体の謂いだろう。それを弄びながら結果としてそれに絡み取られて混濁した意識に覆われてしまう現代人の肖像こそ、工藤が例えばイヨネスコに仮託した文明の肖像だったはずだ。島敦彦氏がこの文脈で遺伝子診断といった現代の医療現場を示唆したのは、工藤の問題意識をその没後の遺伝子工学へと継承しつつ架橋する、優れて意識的な解釈と看做してよいだろう。さらにここで鳥籠へと戻るならば、島氏が工藤の創作における箱の意味を問い直したことも重要だろう。初期にあっては自前の木箱を拵えていた工藤は、やがて既製品の金属の鳥籠を流用するようになる。ヒントはデュシャンの

《ローズ・セラヴィよなぜくしゃみをしない》と題された作品だろうか。そこには鼠取りのケージに大理石で模倣された多数の角砂糖と、なぜか鳥賊の骨格とが格納されていた。

遺伝子の鳥籠に囚われの身となる人間。その一生を顧みれば、母胎の子宮という箱boxに生まれた命は、生れ落ちるや揺り籠cradleに収まり、やがて自分の家を持ち、人生を過ごした後、最後には棺桶に収まるこの鳥籠の指摘を聴きながら、自由連想に身を委ねてみると、箱の内部に人生の記憶を蓄える営みは、ジョセフ・コーネルの場合が著名であり、これには高橋睦郎が私淑しているが、また瀧口修造の最後の弟子に属する横山正が箱蒐集家として著名なこともあるのだ。

内部が見えない箱は秘密を宿した宝箱となる。八木一夫などは、これまたデュシャンを模倣して、陶磁器の箱を5つ作り、焼成されれば内部を窺い知れぬblack boxとして意地悪く展覧＝隠蔽した。しかし箱が鳥籠という格子で仕切られた閉域へと置き換えられると、箱は突如、牢獄へと変貌する。内部は外部から透かして監視できるのに、内に幽閉された存在は外に出られない。となると事態は一挙に逆転し、夢想は悪夢に転じる。工藤が企んだ悪意は、箱が鳥籠となってはじめて、成就されるための条件を満たしたことになる。工藤が渡仏以前から



工藤哲巳 遺伝染色体による無限の綾取り—過去と未来の間で 1979 個人蔵

構想していたphilosophie de l'impotenceは、その胚胎に最適 optimalな——つまり、最も不毛sterilな——子宮を、ここに見出したといえるだろう。すなわち、genetic agentとして遺伝子を周囲に惜しげもなく散種disseminateしながらも、それが受胎される可能性からは隔てられた不毛な個体。それこそが鳥籠に幽閉され、自らの染色体という恥辱に塗れ、己が性的排泄物からなる汚物に覆われた顔、ということになるからだ。だがそれなら、この淫靡というより陰惨なる自己汚辱は、どうして華麗なまでの色彩を帯び、楽天的なまでの祝祭的虹彩を放つべく、派手な虹色や蛍光色に彩色されているのか。

増殖性連鎖反応—遺伝子と核分裂とのあいだ

ここで、シンポジウムの議論のうち、これまで扱わずにきた側面に戻ることが必要となる。工藤の60年代の作品には「増殖性連鎖反応」といった用語が見られるが、そこには、遺伝子研究の最先端とともに、原子力「平和利用」とともに息を吹き返した核物理学への関心が表明され、それらが歪な融合を遂げている。「歪な」というのは、あるいは3.11以降の現在から振り返っての、遡及的な合理化かもしれない。だが、chain reactionとは核分裂の連鎖反応のみならず、遺伝子の連鎖において発生するDNAの解読、すなわちRNAがDNA設計図をアミノ酸へと置換してゆく作業の連鎖をも暗示する言葉といってよい。そして遺伝子と放射能との両者が交叉する地点での事件、すなわち放射線被曝が染色体に致命的な打撃を与え、それが生体の再生産機能を奪うという現象は、当時最新の知識だった。

とすれば、性的不能Impotenzへの一里塚が放射能汚染と密接に繋がることを、工藤はこの時点で冷徹に、そして半世紀以上の歴史的展望をもって透視していたこととなる。それは生理的な射精と受胎によっては回復できない、分子生物学的次元での性的不能の模型だった。種の保存のための奴

隸たる生体、とはRichard Dokinsの「神学的」な学説であり、そこでは個体は遺伝子継承のための手段、換言すれば遺伝子の乗り物へと還元され、種の保存のための隷属的地位へと格下げされた。だが工藤の悲観論は、不気味な滑稽さとともに、さらにその先を黙示する。核物理学、遺伝子生物学、電子的記憶媒体の発達は、もはや人類に、ドーキンスの利己的遺伝子観が提示したような隷属的地位すらも許しはしない。

ここまでの筆を費やして、ようやくこう断言できようか。すなわち、Philosophie de l'impotence は、最初は工藤個人のいささか性的に倒錯したと見られても不思議ではない生殖能力不全感や恋愛感情への不信から出発しながら、その没後に至って、ようやくその「社会評論の模型」としての射程のほどを顕現しはじめたといつてよい。工藤の世界像は、人類に対して、非人間的であることをも憚らないだけの、容赦ない宣告を宿していた。現代の錬金術がいかに一神教の創造主を冒す行為だったかは、工藤の作品のおぞましさを直視するとき、初めて判明するからだ。東野芳明はここまでの直観を込めて工藤の作品を「反芸術」と呼んだわけではなからう。だがまた工藤が、従来の欧米で規定されてきた「藝術」という範疇に受け入れられることなど、はなから無視し、むしろそれを霍乱し錯乱に陥れるための「やんちゃ」な「斬り込み隊長」を自認していたことには、1970年段階の証言がある。欧米からの最新流行への盲目な追従や受け売りどころか、工藤には、欧米社会に撃って出て、これを治療してやろうというばかりの、法外にして身のほど知らずな野心が宿っていた。

人類史の限界としての不能哲学

いうまでもなく、こうした文明史的な責務は、ひとりの個人の能力という限界を容易に突破する。こんな課題に正面から挑めば、心を病み、身を滅ぼすのも必然だろう。Impotenceとは、もとより達成不可能なおおそれた目標を前にした自嘲でもあろう。

だがこうした無謀なる志は、パリという、個人主義を信条とする異邦人の屯する街とは、むしろ相性がよかったのではないか。これは鹿島茂の見立てだが、パリ人種は外から到来した異人種に格別の興味は抱かない。だがその無関心ゆえに外来人種はパリで目立とうとし、求められてもいないのに、己が文化的自己同一性を顕示し、それが認知されるようにと躍起になる。その結果、外向きに通用する文化指標が百家争鳴で花開く結果になるのだというのである。

これは、同じ異邦人の街といつても、ニューヨークとは対極的だ。マンハッタンの場合、経済的覇権は掌握したものの、たかだか250年足らずの歴史しか負わない新興の移民国家には、文化的な普遍性を内側から達成したとの自信が何かしら欠けており、欧州の文化的出自に依存した脆弱さを物質的に補うための空虚な普遍主義へと、強引に飛翔しようとする。伸び上がり志向の楽天主義は、時に誇大妄想的な自己肯定へと短絡し、金融的な繁栄という自己実現に現を抜かずあまり、自虐的自己批判を疎かにする。これは、韓国を代表する現代アーティストに託すると、あるいは理解が容易だろうか。白南準ナムジュン・バイクと李禹煥リ・ウファンとの対比という、金英那が提唱する読解である。一方で、根底に仏教的諦念を秘めながらも、ブラウン管受像器の映像を並列することによって世界の異なる地域の情報を統合する夢に人生をかけた白南準はニューヨークで成功をおさめた。これに対して、日本でモノ派に接近して、作品創作という理念そのものに疑問をつきつけた李禹煥は、パリでは評価されたが、ニューヨークでは受け入れられなかった。男根礼賛=批判では共通する工藤と草間との評価の乖離も、あるいはこうした座標軸によって補えば、ある程度理解できまいか。

突然変異と歴史記述

さて、人類が抱え込んだ放射線被曝は、多くの場合不毛とはいえず、突然変異mutationをも惹起する。象徴的な意味で文化史

的な被曝者でしかありえない現存の人類にとって、それでは工藤の事例はいかなる意味で突然変異の教訓となりうるのだろうか。ここで工藤の藝術をいかに歴史的な透視図法のなかに位置づけるかの記述法が問題となる。

ペドロ・エルバーは、インポ哲学とアンボ闘争との同時代的平行という、日本国在住者にはおよそ思いつかない図式を示した。だがこれは、なにも彼の発案というのではなく、北米合州国のさる美術批評家の見解なのだという。それによれば、60年代の日本現代美術の達成は、実際には朝鮮戦争以降、日本が軍事的政治的な役割を合州国に肩代わりさせ、その核の傘の下で安閑として高度経済成長の恩恵に浴した余禄にほかならない。にもかかわらず、その日本は、傲慢にも自分を保護してくれる日米安保条約に反対し、その渦中で生まれたのがまさにインポ哲学だった、という図式である。これは、米国の軍事負担のうち応分の肩代わりを同盟国に求める今日の議論を背景とし、それを過去に逆投影する恣意的な政治言説であり、またそれに立脚して日本の傲慢を譴責する国粹主義的な批判といえるだろう。だがたしかに、いわれてみれば、敗戦後から高度経済成長期の日本の戦後美術とは、冷戦下の国際情勢のなかで驚異の経

済復興を実現しながらも、米国から見れば、その恩を仇で返すような反米の政治風土を反映したもの、との印象を与えかねまい。そして当時の日本は、そうした（当時は不在の）外からの批判的眼差しにはほぼ無関心で、自己に埋没するか、さもなければそれとは裏腹の能天気な北米追従志向か、に分岐していた。いわば戦後日本美術とは、その国際政治的かつ歴史的なimpotenceを立証する不能美術にほかならない。

同時性と時代錯誤と

はたしてこの時期の日本美術を、世界の同時代藝術のなかで同時代性contemporaneityの符牒のもとに整序すべきなのか、それとも孤立した温室栽培として隔離して扱うべきなのか。とりわけ工藤の場合などは、

不毛で自閉した自慰行為、日本文化圏への帰属からも（一時的に）離脱した無国籍の宿無し異邦人の営みとして孤絶すべきなのか。そしてこうした営みを「空虚な全球的世界美術史」empty global art historyに回収することに意味があるのか、といった歴史記述へと、議論は漂流していった。工藤を含めた営みを学術によるdocumentationによってcontextualizeして解明することに積極的な意義を見出すドリユン・チョ



縄文の構造＝天皇制の構造＝現代日本の構造（天皇制の構造について一聖なるブラックホール） 1983 国立国際美術館蔵

ンの美術館学藝員としての職業的責任感と、そうした普遍化あるいは整理整頓にいかにも北米文化産業臭い意匠登録の権力志向を見て、南米出身の批判理論実践者としてこれに疑義を呈し、むしろ積極的なdecontextualizationを標榜するペドロ・エルバー。そのあいだで富井玲子は、「古い世代」を代表して、と断りつつ、多方向的な文脈化multiple contextualizationの可能性を指摘した。歴史記述にはmicroな観察から離れることで見失われる部分があるのと同時に、macroな視点からの鳥瞰によって初めて見えてくる側面もある。当事者には見えない見取り図と後世の回顧が犠牲にする細部との錯綜に留意すべきとする経験知を、富井は具体的な史料にそって披露した。その鋭利な分析はここでは省略するが、同時代性の認識とは常に事後になっての跡づけであり、遅延を伴う時代錯誤な遡及であることは、富井とともに再確認したい。そこに歴史記述の可能性と限界がある。



工藤哲巳 遺伝染色体と人魂 1986

不能哲学に隠れた潜勢 Potenz in the Philosophy of Impotenz

以上を踏まえたうえで、筆者として最後にもうひとつの提案を試みておきたい。端的に言って、西欧近代が構築してきた歴史記述の範型にそって美術史を描くことへの反措定こそ、工藤哲巳が自己の作品制作を通じて示そうとした「不能哲学」の、ひとつの虚なる核心ではなかったか。Multiple contextualizationというが、これを実践すればもはや何らかの基準にそった単線的な美術史記述の企ては、自己崩壊を遂げるほかあるまい。座標軸や補助線の引き方次第で無数に異なった物語narrativesが召喚され、そのいずれにも最終的な審級を付与することなどできはしない。だが思えば、これこそ、工藤が鳥籠や水槽のなかに繰り返し発芽させ、腐敗させては堆積するに任せてきた物語ではなかったか。工藤の造形とは、近代が不能となった時代の映像的模式図だった。鳥籠に閉じ込められてあやとりに興じるうちに、自分が分泌したあやとり

の紐という記憶の集積に絡み取られ、自己が排泄した精子の墳墓のまっただなかに座礁した、知識人の敗残の姿。その肥大した頭脳という、新経繊維の男根状の塊と、そこに刻まれた深い襞と褶曲。西欧という他者への擲掬として出発したこの企ては、工藤の晩年には、己が生存にその矛先を向けるようになってゆく。

堆積の山はやがて自らに絡みとられて繭となり、その内部には蛹を宿す。繭とは太古以来の生命の記憶の糸、蛹とはその織りなす紐の結び目point de capitonをなす。この繭のなかの蛹が未生以前の生命energeiaの結節点となり、そこからはまた不毛なままの精子や卵子が、受胎の必然性もないままに、無償に、無数に放出される。精子とは、それ自体脳と脊髄の縮小模型であり、エドヴァルド・ムンクの画面の周囲に漂い、グスタフ・クリムトの女体に仮託されてきた。精子と人体という次元を異にする形態的相似性。そこに生命の発現の反復

を重ね合わせる。この想像力にこそ、工藤の非人間的な生命賛歌の種子が宿る。ここで本稿冒頭の表現を顛倒させねばなるまい。すなわち、工藤の作品の表面的な悲観性の底には、人間性などといった尺度をはなから無視した野放図な楽観性が蠢いている。

思えば受胎の可能性とは、アリストテレスに淵源を發する西洋中世哲学では偶有性contingenceの範疇に属する。受胎は必然ではないが可能であるのだから。そうした偶有のなかで遺伝子の綾取りは進行する。綾取りの優劣が進化の方向を決定するが、それはいわば偶然任せである。とすれば工藤の作品は、木村資生の中立進化説と価値論的に相同な生命進化観を美学的に表現した模型と看做すこともできるだろう。それは哲学的に言い換えれば、可能態dynamisが現実態energeiaとして顕現するための、存在論的潜勢態を指す。この潜在態がPotenzと呼ばれる。工藤哲巳のphilosophie

de l'impotenceをこの古代哲学の範疇論に即して考察し直すという新たな課題が、ここによく見えてくるだろう。

「生まれてごめんなさい」。これは「生まれてある恍惚と不安と我にあり」というポール・ヴァレリーの言葉を受けて、太宰治が漏らした表現だったはずだ。去勢castrationへの恐怖とは、潜勢態が現実態へと変態を遂げることへの畏怖とも表裏である。「循環体のなかの融合反応」。遺伝子の振る舞いを描いて立体空間へと「飛び出して」しまったこの「絵画」に、瀧口修造は「純粹思考の変態現象」metamorphoseを見た（「ひとつの挿話」『芸術新潮』1964年4月号、117頁）。生きるに値しないものの生存survivalを探る糸口が、工藤哲巳の不毛の美のうちに、潜勢態の歴史哲学として顕現している、とはいえないだろうか*2。

（京都、2013年11月24日）

[注]

*1 筆者は、この有意義なやりとりの10分ほどまえから挙手はしていたが、発言の機会を得られないままだった。そのためこの段階ですでに半ば、遅きに失した指摘となるが、概略以下のような指摘と質問を試みた。ただし会場での発言は、閉会時刻が切迫していたため極めて説明不足であり、またそれまでの意見交換を踏まえての発言であったため、会場で前提とされていた知見をことさら反復はしなかった。このため、本稿では必要な会場で前提とされていた知見をことさら反復はしなかった。このため、本稿では必要な補足を加えており、会場での発言を忠実に再現したものではないことを、お断りする。

*2 国立国際美術館での国際シンポジウム「工藤哲巳をめぐって」に取材した。なお誌面の制限とともに、筆者の見解を表明する必要から、シンポジウム発言者各自の発言については、かならずしも十分に客観的な再現ができていない。この点あらかじめ、お断りする。また630ページにおよぶ、かつての「電話帳」なみの展覧会図録は、巻末に工藤哲巳作品カタログ・レゾネを収録しており、島敦彦ほかの充実した論考とともに、今後の研究の記念碑的な里程標となる。本稿はなおこの目録を精読する余裕をもたない段階で、備忘録に国際シンポジウム場で得た私的見解を書き留めたものに過ぎない。成立事情について略記し、配慮の及ばない発言や見解があった場合には、関係者に右の事情をお詫びしたい。

* 「あなたの肖像—工藤哲巳回顧展」は（大阪・国立国際美術館で2013年11月2日-2014年1月19日）で開催。その後、東京国立近代美術館（2014年2月4日-3月30日）、青森県立美術館（2014年4月12日-6月8日）へ巡回（主催：同3館）。

* 国際シンポジウム「工藤哲巳をめぐって」（国立国際美術館、2013年11月23日、主催：国際交流基金および国立国際美術館） [基調報告] 1：「アメリカの工藤哲巳」ドリュン・チョン（香港・M+美術館チーフ・キュレーター） 2：（香港・M+美術館チーフ・キュレーター）、2：「あなたの肖像工藤哲巳回顧展」について」島敦彦（国立国際美術館副館長兼学芸課長）/討議：「工藤哲巳をめぐって」[パネリスト] ドリュン・チョン、ベドロ・エルバー（コーネル大学アシスタント・プロフェッサー）、富井玲子（美術史家）、島敦彦

* 本稿掲載の図版はすべて工藤哲巳作品。国立国際美術館より提供を受けた。©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2013 ©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2013

[編集部]