

工藤弘子  
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with  
Kudō Hiroko

## 工藤弘子オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Kudō Hiroko

インタビュアー：島敦彦、池上裕子

2011年4月9日 3

2011年4月10日 46

---

工藤弘子（くどう・ひろこ 1934年～）

工藤弘子は前衛美術家、工藤哲巳（1935年～1990年）の妻。1954年に工藤哲巳と出会い、1959年に結婚、1962年に渡仏。東京時代から制作を手伝い、渡仏後も作品やパフォーマンスの撮影をするなど、公私にわたって工藤を支えた。聞き取りは国立国際美術館の学芸員、島敦彦を聞き手として行われた。第1回目では工藤の生い立ち、初期の代表作である《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年～1962年）、渡仏後の生活などについて語っている。第2回目ではヨーロッパでの展覧会歴、子育てと制作アシストの両立の苦労、工藤のアルコール中毒治療について語ったほか、1987年に東京藝術大学教授に就任した経緯についてお話しいただいた。

## 工藤弘子オーラル・ヒストリー 2011年4月9日

東京都北区、工藤弘子自宅にて

インタビュアー：島敦彦、池上裕子

書き起こし：小野尚子

池上：今日はよろしくお願いたします。最初は私から、オーラル・ヒストリーの聞き取りに共通の質問を2、3させて頂こうかと思えます。哲巳さんとの区別がつきにくくなるので、弘子さんと呼ばさせていただきますね。まずはお生まれと、どういうご家庭でお育ちになったかということをお聞かせ頂けますか。

工藤：はい、生まれたのは東京なんですけど、1934年の12月2日生まれです。生まれた所は、今は江東区ですかね。昔は深川区って言ったんですけど、深川の牡丹町というところで生まれました。

池上：ご両親は。

工藤：両親は、父は小さな文房具とか、紙を売っているお店をやっていました。

池上：お母様は、お仕事はされて……

工藤：していません。

池上：御兄弟はいらっしゃいますか。

工藤：兄弟は、妹一人と弟一人。三人です。

池上：ご家庭の環境としては、特に美術に何か関わりがあるというようなことはございましたか。

工藤：特には無いです。生まれた所も、小学校一年生の頃に戦争が始まったんですね。だから小学生の一年生に入学したのは覚えてるんですけど、一年の終わりか二年の途中でもう疎開してしまったんです。そこは埼玉なんですけど。美術には関係なかったんですけど、小さい時から私自身は絵を描くのが好きで、文房具なんかも扱ってたもんですから、クレヨンとかそういうものはあったんですね。そんなのを使って、よく絵を描いていたのは覚えてます。

池上：終戦まで疎開先におられたんでしょうか。

工藤：もう疎開したらそのまま東京に帰ってこないで、そのまま今でも。だから実家のようなものですね。埼玉県の戸田と言う所なんですけど、弟は今もそこに住んでるんです。

池上：じゃあ小さい頃に、そういう造形的なことがお好きだったってことから、小学校、中学校、高校と進まれると思いますが、その中でなにかその興味が発展していくっていうようなことは。

工藤：そうですね。中学校から東京の方の学校に行ってたんですけど、ずっと絵を描くってということには興味があったんです。別に具体的に絵描きになりたいとかいうことじゃなくて、なんとなく好きだったって感じで、

工藤に会うまでもずっとそんな感じだったんですけど。

池上：特に美術部にいらしたとか、そういうことではなくて？

工藤：中学とか高校のクラブ活動ですか。美術部に入ってたのは覚えてますけど。

池上：入ってはいらしたんですね。

工藤：はい。個人的に研究所とかそういう所に通って、クロッキーとかデッサンとかそういうことはやっていました。

島：じゃあけっこう熱心にされてたんですね。

工藤：そうですね。でも今から考えるとやっぱり趣味っていう感じですか。

池上：美大に進もうとかそういうようなことは。

工藤：一応考えたことがあるんです。それで、工藤に会ったのも藝大とか、それから研究所とかで会ったんですけど。なんかその、美術学校に行ってるしゃる学生さんを見ている間に、なんか私のやることではないなっていうようなことが分かってきたんです。

池上：それはどの辺が少し違うと思われたんですか。

工藤：趣味で絵を描いて、見たものをきれいに描けるとか、上手に描けるっていうことだけが絵描きになるっていうことではないんじゃないかって、なんとなくそういう風に考えるようになって。で、もうそれは諦めました。

池上：その頃に工藤さんに会われたんですね。

工藤：はい。

池上：弘子さんが何歳ぐらいの時ですか。

工藤：はたちぐらいの時ですね。

池上：その頃工藤さんはもう東京藝大に入っておられた。

工藤：はい。

池上：弘子さんは、美術研究所の研究生というような感じでいらしたんですか。

工藤：だから初めのうちは藝大に入ろうかなとも思っていたんです。けども工藤に会ったらなお、藝大に入るのもうやめようと自分で思って。絵を描くこともやめました。

島：哲巳さんが35年生まれだから、一つ違いになるわけですね。

工藤：そうですね。

池上：すると、哲巳さんは一浪して入っておられて。19歳だからもうほとんど藝大に入ってすぐぐらいの頃に出会われたという感じなんですね。

工藤：そうですね。私の記憶では、確か工藤が藝大の2年生ぐらいの頃だったと思います。

池上：最初の印象はどういう感じでしたか、哲巳さんに会われた時は。

工藤：学校の科目としてデッサンとかいろいろやっていましたけど。なんか自分で描いていながら、それが自分の思うようにいかないような感じで。年中いらいらしてるような不思議な人だった（笑）。

池上：出会われたのが1900何年になるんでしょう。50……

島：1954……

工藤：卒業したのが1958年なんですね。

島：そしたら1955年ぐらい。1955か1954かね。

工藤：うーん、そんな感じですね。

池上：もう学生時代をずっとご一緒に過ごされて、1959年にご結婚されたという。

工藤：学校を卒業したらきちんとしなければいけないと親に言われて、それでちゃんと。

池上：弘子さんのご両親ですか。

工藤：いいえ、私の両親はそんなに難しいことは言わないんですけども。工藤のお母さんは、そういう方で。

島：旧姓は栗原？

工藤：そうです。

池上：哲巳さんの生い立ちについてもお伺いした方がいいですよ。哲巳さんは大阪でお生まれということなんですよ。

工藤：はい。

池上：大阪は特に縁があってそこでお生まれになったんでしょうか。

工藤：私が聞いているのは、両親が大阪で学校の先生をしていたようなんです。特に父親の方は絵を教えていたっ

ていう話を聞いてます。

島：堺市の方だという風に聞いておられましたね。

池上：じゃあ南の方ですね。

島：ええ、お母さんも加古川の方で先生をされていたという。

池上：じゃあ哲巳さんの方は美術的なバックグラウンドがあるご家庭にお生まれになった。

工藤：そうですね。

池上：そこから青森に移られたというのは。

工藤：父親が体が弱くて、それで青森の実家の方に静養のために行ったようなことを聞いてるんですけど。

池上：哲巳さんのお父様の御実家が青森で。

工藤：はい。

池上：そういうことなんですね。

島：哲巳さんの対談の中には、疎開をしたというようなこともちょっと書いてあった。要するに戦争がやっばりひどくなってきたことと、お父さん自身の体調のこともあって、両方かもしれませんね。

工藤：そうですね、きっと。

池上：じゃあお二人とも疎開を経験されているわけですね。

工藤：はい。

池上：その青森ですとか、あるいは哲巳さんのお父さんが亡くなってから岡山でも暮らされてたってことなんですが、それぞれ青森だったり岡山だったりという土地について、何かお話になっていたことってのはありますか。

工藤：岡山は、工藤の母の実家が岡山だったようなんですね。それで、工藤は父親が亡くなって、その時はまだ小学生だったんですけど。中学の途中まで弘前にいて、その後母親が、岡山の方が将来勉強するのもいいんじゃないかと言うんで、中学の途中ぐらいから高校にかけて岡山で過ごしたみたいです。それで藝大を受けるんで、東京に出てきたみたいです。

池上：その幼いころにお父さんを亡くされたってというのは、なにかおっしゃってましたか。

工藤：ええ。結核だったんですね。それで戦争中ですからお薬がなくて。もしかしたら助かっていたかもしれないんですが、ちょっとそれは無理だったようで。終戦の時かなにか、なんかとても若くて亡くなったようで

すね。

池上：それは哲巳さんの中ですごく大きな、傷と言いますか、というようなことになってたというようなことはおっしゃってましたか。

工藤：そうですね、あまり詳しくは話さなかったんですけど、小さい時は音楽も好きだったようなんですね。だけどなんか病気をしたせいで、中耳炎かどうか分からないんですけど、耳があまり良くなって、お医者様に「音楽は諦めた方がいい」って言われた、というようなことも言ってましたね。で、工藤の母は、お医者さんにしたかったみたいなんです。でも、絵描きになると決めたのは工藤自身だったようです。

池上：それはお父様が美術をされてたってということと、やっぱり関係あったんでしょうか。

工藤：そうですね、なんかお父さんの仕事をするとところを見ていて、もう亡くなるまですごく一生懸命描いていたそうです、絵を。それを見ていて、なんかやっぱり自分もやりたいと思ったらしいです。

島：お母さんが小磯良平さんの所に、岡山から連れて行かれたというような話があつて。

工藤：そうですね。通って教えて頂いたっていうのではなくて。きっと自分で描いたものを持って行って、ときどきお邪魔したんじゃないかと思えますけど。

島：亡くなられたお父さんも新制作（派協会）で、小磯さんも新制作という、まあそういうつながりもあったんでしょうかね、多少は。

工藤：そうですね、きっと。それで、小磯さんの方が工藤の父親より先輩だったんじゃないかと思うんです。

池上：そういうご縁もあつて。

工藤：ええ。

池上：きっとお母様も教育熱心な方でいらしたんでしょうね。

工藤：はい、なんか教育ママだって言ってました（笑）。

島：哲巳さんのお名前って、元々は「哲美」と書かれて。ある時期から、哲巳の方に変えた。何かそれについておっしゃっておられたことはありますか。

工藤：それは哲巳自身がやはり小さい時体が弱かったんだそうです。それで、昔はよくそういう名前のことで、聞いて…… 何というのかしらそういうの。

池上：姓名判断のような。

工藤：そうです、ええ。で、聞いたら、字がこれでは体が弱くなるからって言うんで、変えた方がいいと言われて、変えたんだそうです。

島：だから戸籍上は「美」になっているんだけど、もう通名として、「巳」にしてしまったわけですね。

工藤：ええ。

島：わりと早い時期に。小さい頃に描いた絵には「美」という「哲美」というね、入っていますよね。

工藤：そうですね、まだ小さい時にはね。

島：ある時期から完全に「巳」の方に変わっている。まあいつかとははっきりとは……

工藤：分からない。私が出会った時には「美しい」じゃなかったですね、もう。

池上：もう変わっていた。

工藤：はい。

池上：最初はやっぱり美術の「美」ということで名前をお付けになったんでしょうかね。

工藤：なんか美に徹するっていう感じじゃなかったかと思うんです。

島：ええと、多少相前後するかもしれませんが、操山高校っていう岡山の高校は、多分地元では進学校になるのかなと思うんですけども。

工藤：はい、なんかそんなことを聞いてます。

島：そこで出会われた吉岡康弘さんのお話はどういう風にされてましたか。その後かなり付き合いは長くなされたということですけども。

工藤：そうですね。吉岡さんは高校の後、確か大学は早稲田だったように思うんですけど。私がお会いしたのはだいぶ後なんですね。なんか、しばらくお会いしない時期があったみたいです、高校の後で。

島：そうでしたか。

工藤：それで、吉岡さんにお会いしたのは…… その頃吉岡さんも東京にいて、私を連れて工藤が吉岡さんのお仕事してる所に伺ったのは、藝大を卒業するかなんか……

島：その前後。

工藤：はい、その頃だったと思うんです。

島：吉岡さん自身も読売アンデパンダン（「読売アンデパンダン」展）に出されるようになって。女性器をアップにした写真作品で、ちょうどスキャンダルに。展示拒否を受けたりしたんですよね。

工藤：そうですね。吉岡さんは私が初めてお会いした時は、まだ会社にお勤めだったみたいです。どこの会社

かよく分からないんですけど。それで趣味って言うか、写真を撮ることが好きだったらいいですね。それで工藤に会ってから吉岡さんは会社はやめて、「俺写真撮る」という感じで（笑）、あっさりと写真の方に。

島：そうするとかつての同級生であり、一緒に読売アンパンなんかに出し始めたら、触発されてその世界に入っ  
て行かれたということなんですね。

工藤：そうですね。

島：その後確か映画を撮られるようになったんですね。

工藤：その後ですね。まず最初に写真集を作られたみたいなんです。その後で勅使河原（宏）さんとか、大島  
渚さんにお会いになって、それで映画も撮るようになったみたいですね。

島：このカタログにも吉岡さんの写真が随分載ってますけどもね（注：「工藤哲巳回顧展——異議と創造」展、  
国立国際美術館、1994年）。

工藤：はい。

島：あと、藝大在学中なんですからけれども、林武さんと一緒にいて、これはいろんな所に哲巳さん自身が喋った  
りされてますけども、いわば林さんは反面教師として、対抗する相手としていつも話されていたという。

工藤：そんなことですね。あの頃は、学生は展覧会をやってはいけないという規則があったみたいなんです、  
在学中は。ところが、そういうことを無視してグループを作ったり、あるいは一人で個展やグループ展をや  
ったりしてたんですね。おまけに、学校で教えてもらっているようなデッサンとかそういうものじゃなくて、な  
んか訳のわからないものを書いてやってるというのが教授達に分かっちゃって。それで林武が言うには、「絵  
というのは目で見るものだから、目で見て分かるものでなきゃいけない」とって（笑）、学生に向かってそうい  
うお話をしたんだそうです。それで工藤が、「人間は目だけで生きるものではない」ということで、議論が始ま  
って。ある日、真っ暗になっても帰ってこなかったんです、学校へ行ったまま。どうしたのかしらと思っていたら、  
真っ暗になってから帰ってきて、興奮して（笑）。なんか林武と喧嘩したって言って帰ってきたんですね。な  
んか延々と芸術論についてやってきたみたいなんです。それ以来林さんはだいぶ懲りたみたいで（笑）。工  
藤がもう卒業した後で、その後から入ってくる後輩の学生に向かって、「昔、俺の教室に工藤という学生がい  
てなあ」という話を聞かされたっていう後輩の方が何人かいました。

島：そういうやっかいな学生ではあったけども、そういう学生ってそんなに多分数はいなかったから、すごく  
印象に残って逆に頼もしいという気持ちもお持ちになられたのかもしれないね、林さん。

工藤：本気になってね、かかってくるっていうところがもしかしたら（笑）。

島：なんか見込みがあるように、思われたかもしれませんね。特にその当時哲巳さんが描かれてた絵って  
いうのは、点を描いてそれを増殖させていくような、あるいはそれ以前だと弘子さんもさっき言われた、なんだか  
ちょっと破壊的で暴力的な感じで、とにかく絵の具を塗りたくるようなものが多くて。ちょっといら  
いらされてたというお話もあったんですけど。そういう絵を描かれているものがある程度システム化されるよ  
うなことになってきて、移行されたと思うんですけども。その当時の絵をご覧になって、どうい  
う印象を覚えましたかね。

工藤：最初会った頃には、一応形のあるデッサンやなんかを描いてたんですけど、それがどうしても自分の思うように描けないような。なんか「こうじゃない」っていう、いつもそういう感じで。ほとんどまっ黒けなデッサンなんです。上にどんどん描いていったりして、最後にはまっ黒になっちゃったり。で、そんなことの繰り返しばかりやっていたんですけど、だんだんそういう形のあるものから、さっき島さんがおっしゃってたように、点とか、点を打ってはピンとこうやったり、そういうことを始めるようになって。そのうちに油絵の具というマチエール、材料が自分には向いていないって言いたしたんですね。私もどうしてなのかよく分からなかったんですけど、多分、この瞬間に油絵の具は描いては乾くの待たなきゃならなかったり、色を混ぜるのに、やっぱりうまく自分の思うようにいかなかったり、まどろっこしいっていう感じだったんじゃないかと思うんです。それで、速く乾く絵の具にだんだん移って行ったんですね。

池上：ちょうど56、57年っていうと、東京でもアンフォルメルがすごく流行った時期だったと思うんですけども、それについては何かおっしゃったり、ちょっとそれ風のものを書いてみたりっていうようなことはございましたか。

島：(ジョルジュ・) マチウ (Georges Mathieu) がデモンストレーションをやったりされてたんですけど、そういったことについては。

工藤：高島屋だったか、なんかデパートでね。

池上：白木屋かな。

工藤：白木屋ですか。なんかすごく派手に宣伝をして、賑やかだったんですね。それで、面白がって一緒に私も見に行ったりしたんですけど。別に真似をするということでは無いんですが、今までの絵の描き方とはちょっと違うっていうところは、興味を持っていたようです。

島：ミシェル・タピエ (Michel Tapié) が何度か日本に来た時に、工藤さんの絵画作品を、具体美術ですとかと同じように、かなり激賞に近いような感じで評価されたように思うんですけども、それは何か哲巳さんはおっしゃってましたか。

工藤：本人も私もすごくびっくりしたんですけど。全然ミシェル・タピエとは一度も会ったことないし。読売アンデパンダン展にも、ただ規則書に書いて作品を搬入して、あとは会場に並ぶだけっていうことだったんですけど。いきなりタピエが工藤の作品を取り上げて、なんか書いている記事がぼっと出て、っていう新聞をある日見て、本人もびっくりしたんですけど。それでそういうことがあって、読売のオーガナイザーが急に訪ねてこられて (笑)。読売の方もびっくりしたみたいなんですね。いきなり誰も知らない、会ったこともない、話したこともない作家を取り上げたっていうので。タピエの言ってることを全部は覚えてないんですけど、一つだけ質が優れているっていう風に書いてあったことがあるんですね。

島：ありましたね。

工藤：で、何て言うのかしら、形も無いような。あの時はね、キャンバスに水彩絵の具とお米の粒やなにかを貼り付けたものだったんです。だからそういうのを見て、どこが質が良いってすぐに分かるんだろうと、私はびっくりしたんですけど。で、工藤もそれ見てびっくりして、知らない人でもこういう風に見る人もいるんだっていう。それがデビューになったみたいですね。

島：外国の批評家が日本に来てそうやって評価してくれるっていうのに、当時みんな 20 代の前半か 20 代の半ばくらいでね、みんなそうやって取り上げられることをすごく喜んだというか、反応が大きかったっていうのをね、見たことがありますよね。

工藤：もう読売アンデパンダンの搬入の頃になると、今年はいいつは何を作るか、何を発表するかっていうんで、みんな興奮して。俺が一番目立つとかね、俺のが一番だっていうような感じで。すごく楽しかったですね。

島：タピエが評価したのは、どちらかというとその絵画の方で、その後結び目が変わっていく頃は、タピエとはちょっと違う……むしろ東野芳明さんとか中原佑介さんなんか東京でわりと書かれるようになったのかな。

工藤：そうですね。タピエが取り上げた頃は、まだ平面だったんですね。

島：そうですね。

工藤：だけど、四角いキャンバスじゃなく丸いキャンバスで。直径が何メートルくらいあったかしら。だいぶ大きい作品なんです。

島：今はちょっと所在不明になっている作品ですよ、その辺りのものっていうのは。

工藤：ええ、多分もう消滅しちゃったんじゃないかと思うんですけど。で、その後でその平面に描いた点々が、オブジェ化していった。

島：結び目が変わっていく。あるいはたわしとか。

工藤：そうですね、立体になったりとか。

池上：それは油絵の具のマチエールがどうも向かないんじゃないかっていうのに気付かれて、立体にだんだん移行されていったってことなんでしょうか。

工藤：そうですね。油絵の具はまず第一に高いですよ。それで、自分が表現したいように作るのには、やっぱりチューブごとぎゅっと使っちゃったり、それで一本終わりっていう感じに、すごく高いのを（笑）。だから芝居の舞台装置を描くような泥絵具とか、そういう安いものからだんだん使い始めて、後はもう量を増やすために、メリケン粉に（笑）。

島：それで蛆が湧いたりしたんですね（笑）。

工藤：そうですね、メリケン粉に色を混ぜて、使ったりして。

島：ポリウムを出すのにね。で、個展やグループ展がかなり早い、1957 年ぐらいから、在学中から発表され始めて。1959 年の南画廊（「工藤哲巳個展」1959 年 9 月 14 日～19 日）、それから文芸春秋画廊で二度目の個展（「工藤哲巳個展 [インポ哲学 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 年 11 月 6 日～11 日）と。このあたりが非常に重要な個展になったと思うんですけども。その個展を開

くようになったきっかけと申しますか、そういったことは何か聞いておられましたか。

工藤：やっぱり南画廊で個展をやるきっかけになったのは、タピエの評論だったと思うんです。それで、最初に南画廊で個展をやった時にも、確かタピエが、プレファス（序文）をカタログに書いてくれたんですけど。

島：そうすると、南画廊のオーナーの志水（楠男）さんが、例えば読売アンデパンダンを一生懸命見て回って選んだってということではなさそうですね。

工藤：そうじゃなくって、あの頃読売にいらした海藤（日出男）さんとか、評論家の瀧口（修造）さんとかが推薦してくださったような感じですね。

島：あと文藝春秋の時は、かなり弘子さんが手伝って。まあ日頃からもちろんお手伝いされることが多かったと思うんですけども(笑)。61年だとちょうど今青森(県立美術館)に所蔵されている作品が出た時でしたかね。

工藤：《インポ哲学》(1960-61年、麻布、木、プラスチック、ポリエステル、110.0×540.0×90.0cm) というのですね。

島：ええ。

工藤：あの頃は紐の結び目とか、コッペパンとか。

島：コッペパンが出てきたり。あと真空管も使われたりし始めた時期ですかね。

工藤：はい、それから写真のフィルムが巻いてあるリールを使い終わった後の……

島：空のリールがたくさん。

工藤：そうですね。だから、みんなそれが絵の具の代わりなわけですね。点を打つものの代わりとして、いろんな、自分で思いついたもので表現していくようになる。

島：時々、対談なんかで、とにかく安いということが非常に重要だと。釘も五寸釘ですかね、何貫目っていうんでまとめて購入ができて。それを木に打ち付ける、という風なことですね。何度もいろんな対談で、後日話されたりしてますね。

工藤：そうですね。

島：読売アンデパンダンに関してですが、一部の出品者はかなり過激だったんですけども、展示風景を見るとごく普通の油絵もけっこう掛けてたような。そういった中で間近でご覧になって、読売アンデパンダンに計5回出されてますけども、その間の変化と申しますか、特に哲巳さんの作品に関してはどのように感じられましたか。

工藤：初めのうちは、キャンバスって言うんですか、四角い平面に絵の具で描いて。水彩とか油絵の具じゃなかったですね、もうあの頃は。油絵の具は使ってなかったかな。油絵の具も一、二点、一回ぐらいいは出したかもしれないんですけど。それが、だんだんと立体に変わっていくんですけど。ちょっと今はっきり何回目には

これを出したっていうのが思い出せないんですが、最初のうちは平面で、だんだんと立体になって、最後に出したのが、天井からぶら下がった作品。

島：《インポ分布図》（《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）。

工藤：はい。その前あたりが、たわしとか紐の塊、こぶの作品とか。

島：僕の印象では、《インポ分布図》というあの作品は、赤瀬川（原平）さんが「最大傑作」だったというような形容をされたりして。あの時期ああいう風に展開するっていうのはね、立体として作っている分には、彫刻の延長上にも見えたりするんですけども、部屋全体を使うっていうのは、今から考えても非常に先駆的だし、思い切ったことだなあと思うんですけど。とりわけあの作品に関しては、そばでご覧になって、どういう風なところが。デッサンも少しされていたんですけど。

工藤：あれは何て言うか、その場に行って組み立てたんですけど、最後に組み立てるまでは私もどういうものが全く分からなくて（笑）。それで出品規約っていうのが……

島：出品規定みたいなもの。

工藤：規定ですか。それに壁面を何メートル使うかというのを申告して出すんですね。で、自分はこういうものを出すということを言うんですけど、それは壁だけしか書いてないわけですよ。天井のことは何も書いてなかった。それで工藤は、これなら天井も、壁の面積を言えば、天井も使っていってということになるだろうと自分でそういう風に決めて、計画したみたいですね。で、最後までそれを私には言わなくて（笑）。で、いよいよ明日搬入だっていう時まで作ってたんです、一つずつのあのぶら下げるのを。

池上：それはご一緒に作られてたんですか。

工藤：ええ、もう徹夜で一生懸命。新聞紙を丸めて、中に針金を芯に入れて、それで糸を巻くようにして、黒い絶縁テープで巻いて。で、先端のところにフラッシュバルブを。写真を撮る時に、フラッシュをたく時に使いますね。一個ずつ捨てますよね。それを友達に頼んでたくさん集めておいたんです。それを先端にしてっていう風に、いろんな形ができるわけです。それをウイスキーを飲みながら、もう一晩中かかって作って。ぶら下げるためのネットも、なんかシュロ縄の緑色のを買ってきてあったんです、束で。それを自分で何センチ画に作っていくっていうんで、それもやったりして。それで、当日会場で本人が全部やったんですけど。私も見た時には本当にびっくりしました（笑）。

池上：その時初めて、ああこういう完成予想図だったんだっていうことが、お分かりになったんですか。

工藤：そうですね。私は部分だけは分かってたんですけど、その全体がどうなるかっていうのは。

島：まさかそういう風につり下がり、壁にもこうぶら下がるということは、絶対想定できなかったですね。

工藤：ええ。それで、タイトルの「飽和部分に於ける保護ドームの発生」っていう場所のことなんですけど。茹で麺ってあの頃売ってたんですね、茹でたうどんを。そういうのを売ってるうどん屋さんのようなところがあって、それも朝になって、「それを買ってこい」って言われて。一軒行って買くと、このぐらいしか量としてはないわけです。で、一軒じゃ足りないから、また二軒目三軒目と、私が全部うどん屋さんへ行って、買い占めて。

それからコッパンですよ。コッパンも一軒行っただけ間に合わないから（笑）。なんか（コッパンを）背負って歩くような感じで。それを当日全部。今で言うとインスタレーションですか。

島：インスタレーションですね。

池上：そんな言葉はない時代ですよ。どういう風と呼ばれてたんですか、そういう作品形態のことを。

工藤：何て言ってたでしょうね。

池上：絵画でも彫刻でもないわけですよ。

島：絵画・彫刻ではないですよ。まだ立体っていう言葉もあまり無いかもしれませんね。

池上：その頃は多分ないですよ。

工藤：それと、床にいろんな写真とかなんかを、プラスチックの袋に入れて、それをそのうどんで囲うように中にずっと並べたんですけど。それも、もう時間が無かったもんですから、当日会場で透明なビニールの袋の中に入れて（笑）。で、それも並べたんですけど。

池上：その「インポ」という言葉をタイトルに使われたのは、これが初めてになるんでしょうか。

工藤：文芸春秋画廊の時に（1961年）、ちょっと出てきたんですけどね。でも、「インポ」とは言ってなかったかもしれません。

池上：じゃあ作品タイトルとしては、これが初めてで。その後ずっと非常に大事なキーワードになっていくわけですけども。この時点では、この言葉で哲巳さんが意味されていたことっていうのは、どういうことなんでしょうか。

工藤：「インポ哲学」のことですか。

池上：ですね、はい。

工藤：何て言ったらいいんでしょうか。今までの絵画やなにかのことを言ってるんじゃないかと思うんですけど。島さん、助けてください（笑）。

島：これはけっこう難しいですね。哲巳さんはいろんなことを喋っておられるんですけど。それを多くの人に分かるように話すのって、けっこう難しいところがありますね。

池上：私もいろいろ読んだんですが、なんとなく掴みきれないところがありまして。弘子さんはその哲学をどういう風に理解されておられるのかっていうのをお聞きしてみたんですけど。

工藤：タイトルそのものだと思うんですよ。分布図なわけですよ。一つ一つぶら下がってるものは、いかにも「インポ」っていう感じでこう、だらんと。

池上：ちょっと男根的な形状をしてるんですよ。

工藤：そう。それがちゃんと網の目のように規則的に全部ぶらさがってるから、いかにもそれは分布図なんです。それで「その飽和部分に於ける、保護ドームの発生」っていうのもタイトル通りなんですね。あの、たくさん密集して……

島：密集して降りてきてるのがね。

工藤：ええ、降りてきてるところがあるんです。

島：それが二か所ぐらい確かありますね。

工藤：それで、「保護ドーム」っていうのがプラスチックの透明のボールの中に入っているんですけど。その中に象徴的に、ビタミン剤とか、なんかそういう薬も入っている。

島：強壮剤みたいなものでしょうかね。

工藤：ええ、錠剤とかアンプルとか、そういうのが一緒に入っていて、いかにも病院かなんかに入れられて大事に守られてるような感じで。もう一つの方は、一つずつが透明のプラスチックに入れられてる。最後にうどんが、精液のような感じでこうわーっと出てきて、一番大きなところは「飽和部分に於ける保護ドームの発生」。そのドームからも、わっとあふれているように、そこにいろんな芸術とか、写真やなにかが。その頃流行ってたジャスパー・ジョーンズ (Jasper Johns) とか、流行りの絵ですね。それからダンスだったらツイストとか。それから建築だったらフラー・ドーム。

池上：バックミンスター・フラー (Buckminster Fuller) の。

工藤：ええ、要するにあの頃の一番前衛的なものがわっと出てきているっていう。

池上：それは作品としては、読売アンパンの後、そのままはとっておけないですよ。

工藤：ええ。

池上：そのまま廃棄されてしまったのでしょうか。

工藤：いいえ、それが。

島：それが全部保管されてね (笑)。

工藤：三個の段ボールの中に全部それがおさまるんです。

池上：あ、そうなんですか。

工藤：ええ、2メートルと60センチぐらいのかしら。

島：結局、パリにそれを持って行かれるんですよね。

工藤：ええ、そうです。

池上：じゃあコッペパンとかうどんだけ取り換えるってということですね。

島：そうですね、うん。ちょうどそれについて僕は今、文章を準備してて。(1994年の回顧展図録を見ながら) これですね。これがパリのブーローニュ (Cinéma-Studio de Boulogne, Paris) という映画スタジオでやったハプニングで。その時に読売アンデパンダンの出品作の大半が再展示されて、ハプニングも非常に迫力がある。僕もちょっとこの前調べてみたら、これはその前の年に、「破局の精神を祓いのけるために」展をギャラリー・レイモン・コルディエ (Galerie Raymond Cordier) でやられた (注: 「破局の精神を祓いのけるために Pour conjurer l' esprit de catastrophe」展、1962年11月27～12月13日)。これは日頃「カタストロフ」って言うんだけど、実際には、「破局の精神を祓いのけるために」というタイトルが正式だって、企画者のジャン＝ジャック・ルベルさん (Jean-Jacques Lebel) から、1994年の回顧展の時に手紙が来たんですね。

工藤：ああ、そうですね。

島：それでそれも修正しなきゃいけないんだけど、この作品がそのままパリに。

池上：この展示は、第14回アンデパンダンの時 (1962年) のですね。

島：アンパンの展示ですね。だからこれをそのままパリへ持ち込んで、パリのアーティストとか詩人とかに見せたら、みんなが驚いたとかいう記事があったんですけども (笑)。なんかこのハプニングをやる以前、最初にそれを運ばれた到着されて間もなくの頃に、一度ヴェニス・ビエンナーレに行かれたと。その時に、アラン・ジュフロワ (Alain Jouffroy) とかいろんな人に会われたっていう。

工藤：サン・マルコ広場で。

島：その頃の話をちょっと、改めてしていただけますでしょうか。

工藤：工藤は、急にパリへ行くことが決まったわけですね、そのアンデパンダンの後で。汎太平洋青年美術家展 (第2回国際青年美術家展 (汎太平洋展)、銀座松坂屋7階、1962年2月13日～18日、工藤哲巳が大賞受賞) っていうので、いきなりパリに行くことが決まっちゃって。それで、やっぱり手ぶらで行くっていうのはだめだと思っただけなんです。自分がどういう仕事をしているかっていうのをまず見せて、できれば展覧会もやりたいし、なんて思ったんだと思うんですね。それで三つの箱に入れてあったものを全部運んだんですけど。着いた年が62年で、ちょうどヴェニス・ビエンナーレの年だったんです。それが6月だって聞いたんで、私達が5月に着いて、パリなんて面白くないって思ったものですから、ヴェニスに遊びに行くのはどうかって誘われて、「それは面白いかも」って行ったんですけど。その時にも写真を全部持っていったんです。船で送ったからまだ品物は届いてないんですね、パリまで。写真だけは持っていったら、サン・マルコっていう広場がものすごく賑やかなんです。いろんな国のアーティストが来てて、わいわい飲みながら喋っていると、なんとなくいろんな人に会うことになって。

島:最初 (フリーデンスライヒ・) フンデルトヴァッサー (Friedensreich Hundertwasser) に会われたって。

工藤：そうです。

島：フンデルトヴァッサーはちょうど61年に東京画廊で個展をされてたんですね。多分その時に出会われたんじゃないかと思うんです。

工藤：ええ、フンデルトヴァッサーには東京で会ってますね。

島：奥さんはまだ当時日本人で。

工藤：奥さんは日本人でかわいい人で。その人たちにも会ったわけですね。それで喋っていたら、そこへジャン・ジャックとかなんかが来て。

島：ジャン・ジャックとアラン・ジュフロワ。あとフェロ（Ferró）ですか。当時まだフェロって言ってたんですね（注：後にエロ（Erró）と名乗るようになる）。

工藤：そうですね。そしたらジャン・ジャックがその写真見て「これは面白い、一緒になんかやろうよ」っていうことになって。それでパリに帰ったら、早速やろうって言うんで決まったのがレイモン・コルディエ画廊で。

島：レイモン・コルディエでの展覧会とハブニングですね。それからさらに先ほどの写真の、ブローニュの会場でも開催されたってということですね。

工藤：それから、ジャン＝ジャック・ルベルのお父さんで、ロベール・ルベル（Robert Lebel）。（マルセル・デュシャン（Marcel Duchamp）の研究を。

島：デュシャン論を最初に書いた、ええ。

工藤：その人が、61年だったか62年かにグループ展を企画して。サンジェルマン・デ・プレにある、ギャラリー・ドゥ・セルクル（Galerie du Cercle）っていう所なんです。そこで何人かのアーティストが。誰がいたかしら、有名な人なんですよ、わりと。きっと、ジャン＝ジャック・ルベルのお父さんのコレクションとか、それから違うコレクターから集めたんだと思うんですが。（ロバート・）ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg）もありましたね。そこに呼ばれて、工藤はサイコロのオブジェを出したんですね。62年か3年ぐらいでしょうかね。

島：「コラージュとオブジェ」（「Collages et Objets」、Galerie du cercle、1962年10月24日～11月17日）ではないですか。アルマン（Arman）、（ジャン・）アルプ（Jean Arp）、（ハンス・）ベルメール（Hans Bellmer）、（ジョゼフ・）コーネル（Joseph Cornell）、デュシャン。（アンリ・）マティス（Henri Matisse）やマン・レイ（Man Ray）も載ってますね。

池上：錚々たるメンバーで。

島：まだみなさん、おおむね元気な頃ですよ。

工藤：そこに頼まれて、工藤も一点出したの。

島：だから1962年のアンデパンダンから言うと、これがヨーロッパデビューですね。

工藤：そうですね、63年ぐらいですか。

島：62年の秋ですね。10月から11月。その後引き続き、ジャン＝ジャック・ルベルの企画による「破局の精神を祓いのけるために」展ですね。

工藤：ええ、この時に、パリに行ってすぐに作り始めたのがサイコロだったんです。

島：サイコロシリーズだったんですね。

工藤：ええ、その第一号を出したの。

池上：ちょっと東京時代のお話をもう少しお聞きしたい所があったんですけど。絵の具が高いから安い素材をって作家は、当時他にもいらしたと思うんですね、ネオダダの近辺の作家さんたちですとか。哲巳さんもネオダダの集まりにはよく行かれていたんですが、グループには結局参加はされなかったってということなんですけども。それは、明確な理由みたいなものがあったんでしょうか。

工藤：そこが分からないんですが。とにかくネオダダのグループに入るのが、工藤は嫌だったらしいんですね。よく吉村（益信）さんのアトリエに集まって、ネオダダの人たちがパーティなんかやってたみたい。

池上：そうですね、ホワイトハウスと呼ばれて。

工藤：私のことはどういうわけか一度も連れてってこないんです。

池上：そうですか（笑）。

工藤：なんかね、相当乱痴気騒ぎになったようなんです。

島：裸になったり、なんだか、かなり……

工藤：ええ、お酒を飲んでね。絶対に私のことは連れてってくれなかったんです。

島：危ないと思われたんじゃないですかね。

工藤：そうかもしれませんね。

島：弘子さん連れてくと、なにされるかわからない。

工藤：三木富雄さんもよく行ってたんですけど、彼も入ってなかった。

島：仲間に入らなかった。

工藤：ある日、なんか三木さんなんかと会って、これからじゃあネオダダの集まりに行くって言うんで、みんなでタクシーに乗って行こうって言うから、私、「あ、今日は連れてってもらえる、嬉しいな」って思ってわくわくしていたら、途中で急に工藤がタクシーに、「ちょっとここで止めて」って言って、「お前降りろ」って（笑）。私だけ一人で放り出されて。どこか分からないようなところで放りだされて、みんなで行っちゃったんです。そういう感じで、私一度も連れてってもらえなかった。

池上：わりと男性的な集まりだったんですね。

工藤：ネオダダには女性の人もいました、平岡弘子さんとか。

島：でもやや男性の方が主流ですよ、確かにね。ネオダダ周辺の人たちで交流があったのは、同世代では高松次郎さん、荒川修作さん、篠原有司男さん、赤瀬川原平さん。数多くいらっしゃるんですけども。特に親しくされた方々とかってというのは、どんな感じだったんでしょうかね。

工藤：そうですね、三木さんと篠原さんとはわりとよく会ってたと思います。そう、あれは誰にお聞きしたのかを忘れたんですけど、三木さんだったかしら。アメリカ人の女性が英語を教えてくれるから、一緒に英語を勉強しないかって誘われたんです（笑）。それで時々三木さんのお宅にお邪魔したのを覚えてます。それで工藤でしょ、三木さん、それから篠原さんがいたのは覚えてますね。

島：先ほど池上さんが、《インポ分布図》の作品が無くなったんじゃないかって言われたのは、当時やはり多くの人たちが作品をあまりちゃんと残さない、あるいは結果的に残せない人が多かった中で、工藤さんはかなり残ってる方かなと思うんですね。もちろん哲巳さんの作品も、もう無くなってしまったものもあるんですけども。それについては何か。

工藤：そうですね、できるだけ残そうとしたんですけど、作った後がやっぱり困るんですね。置き場所が無かったりして。だからタピエが言った丸い絵っていうのも、大きすぎて置き場所が無くて。確かあれは、あの頃アトリエとして使わせてもらってた劇団演出劇場ってあったんですけど、そこの稽古場に置きっぱなしにしてきたのを覚えてますね。でもギユウちゃん（注：篠原有司男）も竹を組み立てたりして、やっぱりそういうのも置き場所が無くて、野ざらしになったり。工藤も初めのうちそんな感じだったんですけど、タピエが一度訪ねて来たことがあるんです。世田谷にいた頃なんですけど。それで言われたんですが、作品はなるべく丈夫に作っておいて、後まで残るようにするのがいいって言われて、なるほどって思って（笑）。それから材料にも気をつけるようになって、できる限りとっておくようにしたんですけど、やっぱり大きいものはなかなかとっておけないものがありました。

島：そうすると結び目を作られた頃からは、わりとしっかりと、作品自体もがっちりしているっていうのもあるので、わりと残っている方なんですね、それ以後のものは。

工藤：鉄骨で芯を組んだり、そういうものはわりと残っている。

島：あと今、東京都現代美術館が持っているエックス型（《X型基本体に於ける増殖性連鎖反応》（1960年））とか、ドーナツ型（《平面循環体に於ける融合反応》（1958-59年））のものは、ちゃんと残りましたね。

工藤：あのドーナツ型もパリへ持ってったんですよ。

島：あれをですか。へえ。

工藤：なかなか展示するチャンスは無かったですけど。それで、あれは日本で展覧会がある時に日本にまた送ったのかしら。

島：そうすると、80年代に入ってからですかね。その前はなかなかその時期のものを回顧するっていう展覧会もそんなに無かったから。

工藤：覚えているのは、パリで78年にギャラリー・ベルシャス（Galerie Bellechasse）っていうのに、ちょっと出したのは覚えてるんですけど（注：「未来と記憶の中での瞑想：工藤の近作20点 Méditation entre futur et mémoire VINGT OBJETS RÉCENTS de KUDO」展、1978年10月4日～11月12日）。

島：その個展の時ですかね。

工藤：個展ですね。だからそれを日本にまた送り返したのは80年になってからかもしれません。

島：工藤の近作20点ってなってますけども、この時に。

工藤：古いのを一点だけ。

島：この頃にドーナツ型の作品が出たかもしれないですね。

工藤：そうですね。だからもしかして、三木（多間）さんのやった展覧会に出したかもしれないですね。はっきり覚えてないけど。

島：三木多間さんが東京国立近代美術館でやった、60年代を回顧するっていうのが（「1960年代－現代美術の転換期」展、東京国立近代美術館、1981年12月4日～1982年1月13日、京都国立近代美術館、1982年2月10日～3月14日）。それには出品してます。

工藤：出ました？ ああそうですか。その時に送ったのだと思います。

島：それから日本に所蔵されるようになったんですね、東京都に。それで、第2回国際青年美術家展で大賞を受賞されて、その事務局がパリにあったために、パリに行かなきゃいけなかったということなんですけど。当時周囲の方はもう基本的にもうニューヨークだということだったんですけど、それについてはどういう風におっしゃっておられましたか。

工藤：そうですね、やっぱりパリよりはニューヨークの方に行きたかったようですね（笑）。ニューヨークはあの頃、東野さんやなにかがニューヨークでどういうことが起こってるか なんて書いてらしたんで。

池上：ちょうど62年頃からどんどん書かれるようになりますよね。

工藤：そうですね。賑やかそうですし、面白そうだとは思ってたんですけど。パリっていうのはあんまり気が進まなかったんです（笑）。だけどその賞はパリに行くことっていう風に決められてたんです。行かないんだっ

たらその賞金もくれないって言うんです。だから賞金だけもらってニューヨークに行くって言うことはできなくて、パリへ行くための賞だからって言うんで、パリへ行く運賃ですよ（笑）。飛行機代。それも一人の往復分ぐらいしかなくて。だから初めは一人で行くつもりでいたんですが、私も行かなきゃだめだって周りの人に言われて、行くことになったから、それを二人で片道の旅費に使ったわけです。

池上：じゃあ本当に行くだけで、生活費なんかはつかない賞なんですか。

工藤：ついてこない。

島：当時 1,500 ドルという記載がどこかでされてたんですけども。

工藤：そうですか、はっきり覚えていないんですけど。

池上：往復の運賃プラス 1,500 ドルの賞金。

島：ということなのか、往復の運賃も含めた 1,500 ドルなのか（笑）。

工藤：それだけなんです。

池上：今よりは価値があるとは言え、ちょっと厳しい。

工藤：それでも 50 万ぐらいしかなかったんじゃないですか、日本の円にして。

池上：当時のレートだと、きっとそれ位か、もう少し位ですよ。

島：生活レベルは今とだいぶ違いますからね。

工藤：なにしろ飛行機代で全部消えちゃったのを覚えています。

池上：飛行機代も今より高い時代ですもんね。

工藤：パリに行かないんだったらその 1,500 ドルもくれないって言うんですね。だからせっかくなら、行ってみたこともないところだからどんなところか見るだけでもいいかなんていう感じで、初めは行ったんですが。生活費は一生懸命工面して、ある程度は持っていったんですね。最初のうちだけでも、何か月分か。それがすぐに無くなっちゃって、結局帰れなかったんですね。日本に帰ってくるお金が無くなっちゃって。それで展覧会をしたいと言ってもむこうは全然日本とはシステムが違うので、日本みたいに貸し画廊で一週間やって終わりって言う感じではなくて、画廊が全部企画してやるもんですから。

池上：選ばれないといけないんですね。

工藤：ええ。それも一年に二回ぐらいしか無いって言うんで。春のすごくいいシーズンに一回、それから秋に一回って言うんで。それも有名な人をやるとお客さんが来るから、名も無い人なんて全然相手にもされないわけです。フェロなんかにも言われたんですけど、最低二年住まないとい個人展なんてとてもできる場所じゃないって。もうびっくり仰天して、二年なんて生活するお金が無いし。でもせっかくなら来たんだから、やっぱり展覧会

は絶対しなきゃだめだと思ったらいいですね。それとお金が無いのが合わさって、結局ずるずるといことになったんですけど。

島：だから最初の半年ぐらいはなんとか暮らせたとしても、工藤さんの文章によるとその後の一年半か二年近くは、バゲットとお水と牛乳、後は四本入りの煙草とかそういうものだけで、だんだん栄養失調になってたって書いてあったんですけども。

工藤：そうですね、あれは何て言う名前だったかしら、パリジャンって言ったかしら、なんか名前だけはいいいんですけど。四本をこう紙で包んだような。それしか買えなくて。私は皿洗いをして、それでその日はなんとかパンぐらいだったら食べられたっていう感じ。

池上：お住まいはどのような風に探されたんですか。

工藤：最初はまだすぐ取り壊しになるというホテルなんですけど、むこうはホテルって言っても、なんか住まいになっていて、みんなで住みついちゃってるんですね。なんかニューヨークにもチェルシーなんかという所が。

池上：そうですね、チェルシー・ホテルみたいな所がありますね。

工藤：そういう所に、工藤の前に行った前田常作さんが、一つお部屋が空いてるからって。前田さんは同じ所の一階をアトリエとして使ってたんです。住まいは違うところだったらしいです。私達は住まいも全部一緒にそこにいることにして。それが大変だったですね、62年に着いたでしょ。で、63年の次の年にはもう取り壊しになるので。電気も暖房も全部切られちゃって。おまけにその62年の冬っていうのが、ものすごい寒かったんです。氷柱が屋根から地面まで垂れ下って、それが凍って溶けないんですよ、何日も。ものすごく寒い年だったんです。石炭なんかも配給で、みんな1キロ買うのに並んで買ってたっていうぐらいで。大変な時だったんですけど。そこで63年ぐらいまでかな。その後、日本人の知ってる人が、田舎で「住まいの空いてる所があって貸してあげる」という人がいるって言うからそこに越したんですけど、そこがトルシーっていう郊外だったんです。もう大変なところでした（笑）。

池上：というのは。

工藤：駅から30分か40分、一時間近くかかって歩く。バスもあるんですけど、一日に何本というぐらいの所で。もうその生活が大変でしたね。もちろん暖房なんか無いんです。一番困ったのが、展覧会に出品したくてパリに行きたいんだけど、交通手段も、電車でガール・ド・エストでしたか、東駅から電車で何時間かなあ。やっぱりフランスって、パリの一步外に出たらものすごい田舎なんですよ。何本かしか無いんです、数えるほどしか。終電も早く終わっちゃうし。9時頃には終わっちゃう。その時に、たまたまビエンナーレ・ド・パリ（「第4回パリ・ビエンナーレ」、パリ市立近代美術館、1965年9月28日～11月3日）に出したいと思っていたんだけど、その締め切りを聞いたのが、もう時間がなくて。それで、タクシーを探すにもタクシーも無くて、電話も無いから郵便局に行ってかけなきゃならないんだけど、その電話もパリと違って、土曜日・日曜日はお休みとか。というので、電話もかけられないタクシーは無い。それであるのは、歩いて駅まで行って電車に乗るしかないんですよ。それがこの二つ目、今倉敷にあるあのオブジェを出そうと。

島：《ラムール》（《L' Amour 愛》1964年）ですね。

工藤：ええ、《ラムール》です。あれを二人で風呂敷に（笑）。とことこと駅まで歩いて（笑）。それでもギリギリにパリに辿り着いたんですけど。あの頭を載せる椅子が無かったんですね。その椅子を用意しなきゃならないんだけど、もう美術館の搬入の所に辿りついた時にはほとんど時間が無いんです。それで私が工藤に、「私がここで搬入の手続きするまでちゃんと頑張ってるから、あなたデパートに行って椅子を買ってらっしゃいよ」って言って。それでペンキも何も塗ってないただの——今うちにも一つあるんですけど——椅子をホテル・ド・ビルっていういろんなものを売ってるデパートへ、工藤が買いに行つて。その間私がおの搬入の書類を書き入れて頑張ってたんです。「閉めないでね、ちょっとこれ持ってくるから」って。その時、（ローラン・）トポール（Roland Topor）知ってます？ それから（フェルナンド・）アラヴァル（Fernando Arrabal）なんかちょうどその美術館の入り口で、「Voilà, Voilà, Kud? est arrivé（やあやあ、工藤が来た）」とか言って（笑）、すごく好意的に待っていてくれたんです。私が一所懸命頑張っていて、工藤がやってきて、そしてとにかく搬入だけ済ませて。それで始まる日にペンキを持ってきて、一所懸命塗ろうと思って。それでその上に載せて出したんですね、作品を。

池上：ギリギリ間に合った。

工藤：ええ。でもそれで、本当に田舎に住むのはこりごりして（笑）。早くパリに帰って来たかったんですけど。パリってヴェルニサージュ、画廊のオープニング・パーティなんかあるともものすごく夜遅いでしょ。するともう電車も無くなっちゃうんです。

島：それはこの63年の第3回パリ・ビエンナーレ？

工藤：63年の時は違います。日本から出した。そしてあの頭（《ラムール》）を出した時は、フランスから出したんです。63年がサイコロを出した時で。その次だから65年ですか。

島：あ、そうですか。65年…… あ、これだ。第4回パリ・ビエンナーレですね。

工藤：それでその田舎に住むと（笑）、帰るときにお金がたくさんあればタクシーでパリから田舎まで帰れますけど、それもできないし。電車が無いっていうことはパリに留まらなきゃならないってことだからホテル代がかかりますよね。田舎は安いからいいだろうってみんなが言ってくれたんだけど、とんでもない、ものすごく高くつくんですよ。食料までパリより高いの。どうしてかしらと思ったら、一度パリに来て、それからまた来るっていうんだって。パンの味もまずいんです（笑）。それでもういやだって言って、パリに来たんですよね。パリに来てその後どこに住んだかしら。あまり引っ越ししたんで。

池上：そのトルシーっていう所はどれくらいいらしたんですか。

工藤：だから一年…… 63年から64年にかけてかしら。

池上：じゃあまあ一年ぐらい。

工藤：そうですね。それで日本人の方で、日本に一年か二年が行くことになったので、その間アトリエを貸してくださるっていう人がいて。それでまたパリへ来たのかしら。それが64年ぐらい。

島：64年ぐらいですかね。あのハーグの市立美術館に、作品を出されたというような頃ですね（注：「ニュー・リアリスト Nieuwe Realisten」展、ハーグ市立美術館、1964年6月24日～8月30日 [31日の表記

もある]）。

工藤：ええ、その頃ですね。

池上：お二人ともフランス語は、フランスに行かれてから学ばれたんでしょうか。

工藤：学ばれたというか（笑）。いや、なんとか。

池上：必要に迫られて。

工藤：ええ。なにしろ英語を分かってても喋ってくれないし。ジャン・ジャックはわりと英語を喋ったんですね。だから早く友達になれたんですけど、他の人は、フランスにいたらフランス語を喋るのが当たり前だということのような顔をして。ホテルでもなんでも全然英語が通じなかったですね。

池上：特に学校に行かれたりして、勉強されたりしたわけではなくって。

工藤：私は初め行ったんです。とにかく工藤はそんな暇ないから、「お前が行け」って言うから勉強に行ったんですけど。アリアンス・フランセーズっていう所なんですけど。大変なんです、予習・復習があって。でもとにかくちょっとだけ行ったんですが、展覧会が例えばハーグであるなんていうと、行かなきゃならないですよ。そうすると学校を休まなきゃなんない。休んで行くともう全然分からなくなってるし。それでもう諦めて学校は行かなくて。あとは一生懸命、耳だけで覚えて。だからもう何年もフランス語をどうやって書くのかも全然分からなかったですね。アルファベットも知らなかったです。だから英語の通じる所は英語で。コレクターとか画廊とかのお話もほとんど英語で。手紙も全部英語だった。一応分かる人はいましたので、仕事のごとは大丈夫でしたけど、普段の生活は大変でしたね。

島：その一、二年後の、生活も大変で食べるものにも事欠いた時に、にもかかわらずけっこう写真は残されているんですね。それはすごいなと思ったんですけど。

工藤：新聞記者なんかに写真くれって言われるんですね。でも写真家を知らなかったし、頼むとしてもすごく高いっていうのが分かったんで、じゃあ自分でやるより仕方がないと思って。カメラは持ってたんでフィルムだけ買って、私が一生懸命やり始めたんです（笑）。だけど最初のうちは分からないから、いくら撮ってもなんかボケてたりまっ黒だったり。現像は出しに行って。現像代だけでもう大変だったのね。そのうちに、そういう美術作品を撮った写真を現像する、特別な現像所っていうのも教えてもらって。「そこに行けば丁寧に現像してくれるから」って、そういう所を教わって行くようになったんですけど。お金が無いから、「作品と交換してくれるか」っていう風に頼んだり（笑）。すごく私が一生懸命やってるんで気の毒に思ったらしくて、写真屋さんが。「露出計は持ってないの？」って言われたんです。あまりにも私の写真がばらばらなわけですよ。[「持ってないの」]って言ったら「えーっ、それじゃあ窓からお金捨ててるみたいなものだよ」って言って、「露出計あげる」とか言って、露出計をくれたりして（笑）。それで一生懸命撮って。この写真は、シャッター・スピードがいくつで、露出をいくつで撮ったものだったっていうのを私が一応メモしてあったんです。そしたら「これを撮る時には、もう少し露出をこうして、シャッター・スピードはこうした方がもっと良く撮れるよ」とかっていうのもだんだん教えてくれるようになって。それで一生懸命やってるうちに、なんとか撮れるようになったんですね。

島：日本にいるうちから少しは撮影されてましたよね。

工藤：でももう、本当にただのスナップぐらいのもので（笑）。

島：本格的なのはむしろパリに行かれてからの方が。

工藤：ええ、やっと撮れるようになったんです。でも、いつも自信が無くて。

島：僕これ（注：1963年2月のブローニュー映画撮影所での工藤のハプニングの記録写真）は名ショットだと思いますけどね。

工藤：みんなに言われるんですけどね。

島：これは本当に素晴らしい写真だと思います。

工藤：でもね、いつも私は偶然だと思っているんですよ。偶然良く撮れる時もある。

池上：なんか迫力というか、興奮が伝わってくるような。

島：実は今度美術館ニュースに、これを元にした書きかけのものがあるんで。今日のお話を伺って、来週か再来週ぐらいまでになんとかまとめて見てもらおうと思います。

工藤：この時はこっちの高い所に登れる所を探したんです。映画のスタジオなので、鉄の柱なんかがあったんですよ。そういうのに思わず、後で気が付いたらよじ登ってた（笑）。

池上：わりとご自分で暗中模索というか、写真については手探りで学ばれたという感じなんですか。

工藤：今でも素人だと思ってます。だから何枚撮ってもそのうちの何枚が使えるか全く、できあがってみないと分からないっていう感じで。

島：アラン・カプロー（Allan Kaprow）の『Assemblage, environments & happenings』（Harry N. Abrams, Inc., 1966）っていう名著があるんですけども、その中に弘子さんと別の方が撮影された、哲巳さんのこの時の写真が何枚が入ってるんですね。しゃがんだりしてる場所。それを見たアメリカのマイク・ケリー（Mike Kelley）が、その本に触発されて工藤のことを知ったというようなこともあるんですね。

池上：そちらのウォーカーのカタログに彼が寄せた文章に、書いてありますよね（注：Mike Kelley, "Cultivation by Radioactivity," Tetsumi Kudo : Garden of Metamorphosis, Walker Art Center, 2008）。

島：そうですね。ですから、そういう意味でもこのイベントは、何て言うんでしょうね、ヨーロッパだけでなく、アメリカでも。アラン・カプローの本が66年に出ていますので、非常にそういう意味で同時代的に受容されて。特にハプニングに関しては、アラン・カプロー自身が、確か1959年にやったハプニングあたりからジャン＝ジャック・ルベルも関わり出して。その本には草間彌生さんから具体の白髪さんが泥の中で絵を描いているようなのも含まれてまして、そこに工藤さんの、この時のものがちゃんと載ってるんですね。

工藤：ああ、そうですか。この時に、ここにも写ってるんですけど、ちょうどニューヨークのギャラリーが、パリにギャラリーを開くというので。

島：イリアナ……

工藤：ええ、イリアナ・ソナベンド (Ileana Sonnabend) とか。それからロベール・ルベルもいるんです。

島：ソナベンドがこの方ですね。

池上：ああ、本当だ。ちょっと、頭を大きく結って。

工藤：そうです。ロベール・ルベルがこれですね。で、この人が (フランソワ・) デュフレーヌ (François Dufrène)。

島：デュフレーヌってあのポスター破りの作家。あ、じゃないか、言葉を使う人だ。

工藤：ええ、デュフレーヌ。で、わりとこのハプニングの時も、アメリカ人なんかもいたかもしないですよ。

池上：そういう意味でも貴重な写真ですね。

工藤：そうですね。私が知らなくても他にもけっこう有名な人が。

島：多分いろいろな人が入ってる。僕がちょっと調べて、このウォーカーのカタログにも書いてあるんですが、これは、映画を撮るために使われたという風に記述されてましてね。

工藤：ええ、そうですね。

島：イタリア映画なんですけれど、日本でも公開されて、『ゼロの世代』っていう映画となって出たというんで、週刊誌ネタになって (注：原題はI Malamondo、監督：パオロ・カヴァラ Paolo Kavala、ドキュメンタリー映画、1964年日本公開)。それで池田満寿夫さんがその映画を見ている時に、工藤がいるって発言したり。それから、東野芳明さんも前田常作さんも何かその情報を得て、コメントが週刊誌に出てくるんですよ。

工藤：ええ、なんかどっかで(笑)。私自身は見えてないんですよ、この映画。フランスでは公開されなかったんじゃないかしら、分かんないけど。

島：どちらかというときキャンダラスな。裸でスキーをするヌーディスト達であるとか、ほっぺたを剃刀で切ったりとかね、非常にエキセントリックな映画だったようなんですね。

池上：ドキュメンタリーなんですか。

島：風俗ドキュメンタリーのような感じなんですね。その一部に、このハプニングのワンシーンが出てくるらしい。で、哲巳さんがこの、弘子さんと一緒になって作られたものを体につけて、体をこう動かしてるシーンが出てくるようなんですね。

工藤：そうなんですか。これには写っていないんですが、こっちにはジャン・ジャックのハプニングがね。

島：同時多発的にやってたんですかね。

工藤：それが、お風呂のこういう入れ物ありますよね。あの中に赤い水が入って、血のつもりなんでしょうね。その中で、ケネディとフルシチョフなんかのお面を被って、お風呂と一緒に入っているところとか（笑）、すごいめちゃくちゃだったんですね。で、エロ（Erró）が自分で作った機械のようなもので、こうやってロボットのよう感じになって。それでおしっこをしているように（笑）前からピューッとお水が出てたり、そんなのもあったりして。それでふらふら歩いてるんです。

島：それで二枚目の写真を見ると、ここで撮影をしているように見えるんです。

工藤：そうですね、これは映画の人だから。

島：それが映画の人ですね、やっぱりね。

工藤：ええ、そうですね。なんかこの辺にスクリプト・ガールがいて、やっぱり「テリーブル（terrible）」って言って、もう呆れかえっているのもありましたよね。

島：じゃあ次に行きましょうか。活動だけ追いかけてると何日お話を伺ってもきりがありませんけれど、もうひとつ有名な写真を一つ（注：ハプニング「ゆるやかな出来事、あなたの肖像 Quiet event, Votre portrait」サン・マルコ広場、ヴェニス・ビエンナーレ開会前後）。サン・マルコ広場ですね。パリへ着かれてすぐ行かれたサン・マルコでは、フンデルトヴァッサーを通じてパリのいろいろな詩人とか、美術関係者に会われたんですけども、66年に改めてまた行かれて、その時は出品者というよりもハプニングをやるためにわざわざ行かれたように聞いているんですが。

工藤：ええ、そんな感じですね。

島：この時は展覧会場にも行かれたんですか。

工藤：この格好でですか。あんまりはっきり覚えていないですね（笑）。展覧会場には行かなかったと思いますね。

島：服装はどんな感じだったんですか、この時は。

工藤：ちょうどこの直前に、パリで「サロン・ド・メ」で作品を発表した時（注：「第22回サロン・ド・メ XXIIe Salon de Mai」、パリ市立近代美術館、1966年5月2日～22日）に、こういうコスチュームと、型ですか。この型は作品の一部なんですけど、全部蛍光の緑色なんです。それでサングラスもミラーのをして（注：ハプニング「あなたの肖像 Votre portrait」、サロン・ド・メでのハプニング）。靴から何から緑なんですけど。ヴェニスでもこの服装で、カフェでビールを飲んでいました（笑）。籠をテーブルの上に置いて、それで鳥の鳴き声のなんかピピッと鳴らす笛みたいなのを鳴らしながら楽しんで飲んでたんですけど。そして人だかりができちゃって、みんなが何だ何だって後から後から。とにかくビエンナーレやっている間はいろんなことがあるもんだから、みんな野次馬がたかってくるんですね。それでいろいろ質問をされるんですけど、工藤は何も言わないでただ黙って座ってる（笑）。それで仕方なく私が一言二言返事をしているうちに、ます

まず大きくなっちゃって。それでもうこれじゃあ大変だと思ったから、ちょうど持ち合せていたアムステルダムでやった個展（「工藤哲巳個展 KUDO」、ギャラリー 20、アムステルダム、1966 年 4 月）のカタログを持ってたんです。「じゃあこれを見てください、読んでください」とかって見に来た人に渡したら、ますます人だかりができて、そのうちにポリスに気付かれて。ポリスがやってきて「何をやってるか」っていうんで、「別に何もやってないんだけど」って言ったら、「こういう所で人だかりがするようなことをされると困るから、それには許可証がいる」って言うんです。「許可証を持ってればやってもいい」っていうんで、「じゃあその許可証をもらうにはどこへ行けばいいんですか」って言ったら、なんか指さして「あっちの方に行けばあるから」って言うんで、「じゃあ許可証をもらってきます」って立ち上がって。そしたらその歩くのにも工藤は傘をさして籠をぶら下げているもんだから、またみんながどンドン(笑)。それでもう私ももうこうなったらって思って腹を決めて、ちょうど作品のタイトルを書いた看板のようなものを持ってたんで。

島：これが「郷愁病」。

工藤：「郷愁病」。「For Nostalgic Purpose」って書いてあるのかしら。もうついでだから私も黙ってこの看板を(笑)。

島：キャプション係で。

工藤：そいで並んで歩いていたら、これを写真家が撮った。

島：この時は、シャンク・ケンダー (Shunk-Kender) っていう二人組の写真家が。

池上：アメリカの二人ですね（注：シャンクはドイツ、ケンダーはハンガリー出身だが、1967 年までパリで活動した後、アメリカに移住した）。

工藤：ご存じですか。

池上：面識は無いのですが、いろんな所で美術関係の撮影をされてる二人組ですよ。

工藤：その二人組に初めて会ったのはギャラリー J (Galerie J) で個展をやった時（「工藤哲巳個展 すべてきつちりと KUDO Rien n' est laissé au hasard」展、1965 年 2 月 26 日～3 月 25 日）だったんですよね。それ以来知ってる人なんですけど、こういう所にもちゃんと来てるんですね。

池上：さすがですね(笑)。

工藤：あと驚いたことに、鋸山まで来たんです。そのシャンク・ケンダーが。

島：安齊（安齊重男）さんみたいなものですね。

工藤：そうかもしれませんね。

池上：こちらの方は、わりと意図せざるしてハプニングになってしまったというような感じで。66 年は草間彌生もゲリラの的にパフォーマンスをやってましたよね。それはすれ違ったりはされなかったんでしょうか。

工藤：えーとね、彼女はなんか……

池上：なんかミラーボールを2ドルで売るっていうような。

工藤：ハプニングのようなことをやってたのは、見なかったんですけど。彼女は確かその時にフンデルトヴァッサーの家に泊めてもらっていて。なにしろお金が無いからって言うんで。フンデルトヴァッサーの奥さんが泊めてあげたらしいんですけど、それで日本館かなんかにも現れて、着物を着て。それは見ました。

島：確か草間さんも別に正式に呼ばれてるわけではないんですよね。

池上：ではないと思います。勝手にやったという感じだったと思います。

工藤：出品していなかったはずなんです。あの時もなんか大変でしたね、それで（笑）。フンデルトヴァッサーのお家に泊ってそこをなんか根城にして、世界中に電話かけているんですって。長距離電話を。自分の宣伝のために。

池上：電話代が大変ですね（笑）。

工藤：それでフンデルトヴァッサーの奥さんびっくりしちゃって、「そんなに電話をかけられたら困る」って言ったら、なんか作品を持ってきたみたいですね。「この作品あげるから電話代の代わりに」って言ったら、そこに画商が現れて「おいおい待ってくれ、それは俺のだ」って（笑）。

池上：大変ですね（笑）。

工藤：なんかそんなスキャンダルがあったっていうことは聞きましたね。賑やかな年だったみたい。

島：ちょっと戻りますけど、1963年の第3回パリ・ビエンナーレでは、この腹切りのパフォーマンス（ハプニング「ヒューマニズムの腹切り Harakiri of Humanism」、「ヒューマニズムの壺詰 Bottled Humanism」）ですよ。これはどんなような経緯でやろうという感じになっていったんでしょうか。

工藤：この時もジャン=ジャック・ルベル達が、なんかやるって言うんです。それで一緒にやらないかって言われたんですけど、工藤はこの年は日本のセクションに出品した年なんですよ。それでこのハプニングは、ジャン・ジャック達とのハプニングだから、日本のセクションとは関係ないんです。。

島：そうですね、63年の秋に。

工藤：それでジャン=ジャック・ルベルとかエロやアラン・ジュフロアも、それからダニエル・ポムロール（注：Daniel Pomerol、ポムロールは通称で本名はポムルーエ Pommereulle）も一緒にやったんですけど、その時に工藤が「じゃあこれをしよう」って言って。これはハプニングっていうよりは、ちゃんと自分で……

島：しつらえてと言うか。

工藤：はい。演出も考えてあって、この小道具も。

島：サイコロとか。

工藤：はい。段ボールに金色と黒でもってサイコロの目を描いて。ちょうど出品作もサイコロだったんですけど。それで、工藤がちゃんと計画してやったもんです。

島：これはご自身の腹切りのパフォーマンスというよりも、ここにある人形をカットする。

工藤：人形にすり替えたんです。

島：すり替えたんですか。

工藤：ええ、この人形は始めは隠してあって、見えてないんですよ。だからこの写真の順序がちょっと。それで、腹切りってというのは有名ですよ、外国でも。日本の侍がやることで。だからもうみんなすごく興味があって。

島：もうドキドキしてみんな待ってたわけですね。

工藤：はい。最初は人形は見えなかったもんですから。脱いで、それでブスッとやる時にはみんなはっと思っ  
て息をのんで。これから何が始まるのかと思ったら、なんかさっと切り替えて人形のお腹を切り始めたんで、  
みんながもう気を抜かれたのと、呆れたのと、いろんなことでもってみんなどっと笑って見てましたね。それ  
で、その人形が最後に壇に入れられて、壇話にして、その中にアルコール漬けのように。アルコールの壇がどっ  
かに見えてたと思うんです。

島：まむし酒じゃないけども。

工藤：そうそう。アルコール漬けのような壇話ができて。それを今度はバーテンがやるように、カクテルを作  
るように振るんですね。そのアルコール壇を（笑）。それでもうみんなゲラゲラ笑って（笑）。そしたら、その  
人形の壇話を今度は客席に向かって投げたもんだから、もう本当にみんな大騒ぎして。それで足をこ踏んで、  
どたどたって（笑）

池上：いいぞいいぞっていうような意味ですよ。

工藤：大喜びしてました。

島：この写真だけ見るとすごくシリアスな感じに見えますよね。

工藤：そうです、いかにもなんか、本当に（切るような）。

島：介錯の人がいる写真があったから、まさに本当にすごく息をのんでね。

工藤：これ私なんです。

池上：そうなんですか。

島：目だけだから分からない（笑）。

工藤：全部わからない。歌舞伎の黒子みたいに。

島：観客の反応は、弘子さんの今のお話を伺わないとやっぱり分からないですね。

池上：意外にユーモラスだったという。

工藤：すごく本人は悲しそうな顔をしてるから。

島：ですね、真剣に。哲巳さんは観客がわーっとなってる時に、一緒に笑ったりはしなかったですか。

工藤：しないですね。なんかものすごく……

島：じゃあすごく生真面目に。

池上：その笑うというのは、別に意図して笑わせようというつもりではないんですよ。

工藤：ないです。それでこの時、小さなガリ版刷りのパンフレットを作ったんですけど。いくつかハプニングのタイトルを自分で決めてつくって、全部をやったわけじゃないんですけど。その中の一つとしてこの腹切りをやって、それに「Harakiri of Humanism」、「ヒューマニズムの腹切り」と書いて、それでその下に「セレモニーの好きな人たちへ」というタイトルがついています。「For Ceremony Loving People」という風にして書いて。だからみんなが何をするのかと思って、きっと楽しみにしてたんじゃないですか。その他には、カツレツですか、《ヒューマニズムのカツレツ》とか。なんか2、3、何て言うのかしら、芝居のパンフレットか、あるいはレストランの……

島：メニューのような感じで……

工藤：メニューのような感じで。で、その中のこれをやった。

池上：同じ年に、さっき「カタストロフ」とおっしゃった展覧会の中で、「インボ哲学」のハプニングもされてるんですよ。これはまた全然違うタイプだったんでしょうか。

工藤：さっきのに似てる。こんな感じの。どっかに写真あったと思うんですけど、レイモン・コルディエ画廊でしたのと似たようなハプニングです。

島：これはいくつか記述があって、アラン・カプローの本にも少し書いてある。それからジャン＝ジャック・ルベル自身が、日本の読売新聞と『美術手帖』に記事を書いているんですね。特に『美術手帖』に書いてある記事では、この時の様子を「それ（男根の形状をしたオブジェ）を持ち上げながら震えていって」というような記述がありますね（『美術手帖』1963年6月号）。

工藤：ああ、そうですか。

島：読売の方は当時大岡信さんが翻訳をされて。『美術手帖』の方は、日向あき子さんかな、女性が翻訳をされていますね。だから同時代的に、同じ63年に、それが新聞や『美術手帖』に出たって言うんで。これは本

当に印象的な作品というか、ハプニングだったんだなあと思いますけどもね。これ、この中を通れるんですよ。

工藤:そうですね。このハプニングをやる前に、この出品した年に、一つ作品が陳列拒否になったんですね（《コンプレックスのルーレット》（1962年））。

島:今、倉敷にある作品。

工藤:そうです。どうしてかって言ったら猥褻だからって言われて。三点出したうちの一点を陳列してもらえなかったんです。

島:この時ですか。

工藤:そうです。第3回パリ・ビエンナーレで。やっぱりすごく怒ったんです、工藤が。「猥褻だから」って作品のタイトルにもケチをつけられて。サイコロの作品で《あなたの肖像》っていう。

島:これとはまた違う？ サン・マリノ・ビエンナーレではなくって。

工藤:サン・マリノじゃなくってパリ・ビエンナーレです。最初のうちはいろんな所で陳列拒否になったんです。何だったかしら、タイトルが《あなたの体の中にある体温計》っていうようなタイトルだったんです。そしたら「タイトルが悪い」っていうんです。どうして悪いのか私達には分からなかったんですけど。そしたらむこうの人は体温を測るのに、なんかお尻の穴に入れて計るんだそうです。

池上:そういう方法もあるんですね、確かね。

工藤:だからそれを連想したみたい。「えーっ」と思って(笑)。それだからもう、《あなたの肖像》に決めたんです、その時に。それだったらなにもタイトルにケチがつかないから。便利だからもう、次からなんでも《あなたの肖像》(笑)。

池上:すごく不思議に思っていたのですが。

島:ある時期だけのタイトルじゃなくなっていきましたよね。ある意味で工藤さんの作品を、全体を包括するような、一種普遍的なテーマのようにも見えるタイトルになってきましたね。

工藤:自分の肖像でもあるし、あなたの肖像画でもある。最初はだから皮肉のつもりでそれもやったんですよ。タイトルをそういう風に勝手に連想して「猥褻だ」という、「お前おかしいんじゃないか」という感じで(笑)。そういうことがありましたね。

島:作品のタイトルをすごく毎回工夫してつけてられたんだけども、そういった「どうしようか」というので印象に残っておられるのってありますか。なんかタイトルは「一行エッセイ」なんて言葉を言っておられましたけどね。

工藤:そうですね。例えばカゴが四つぶら下がってる作品で《あなたの居間のために》、「Living Room」のためっていうと、それからもう一つタイトルがついています。《あなたの郷愁病》ですか。

島：《郷愁病用》でしたっけ。

池上：「ノスタルジア」って、ホームシックみたいな意味ですか。

工藤：そうですね、その《郷愁病用》っていうタイトルをつける時に、例えば薬で言うと処方箋ってありますよね、いろんな病気にかかった時のための処方箋って。そういう意味で《郷愁病用》っていう風につけたいんだけど、それにはどういう言葉があてはまるのかなって一生懸命考えてたことがあります。

島：それはフランス語で？ あるいは。

工藤：あの時は英語でつけましたね。

島：最初に日本語で考えて、それを英語なりフランス語なりにおこす時にどういう風なのがいいかと。

工藤：ええ。だから、なるべくその処方箋風感じにとれる《郷愁病用》っていう言葉がどういうのがあるのか、一生懸命考えてた時に、あるお友達が「それだったらパーパス (purpose) っていうのがいいんだよ」って。「あ、そうなの」って、それをつけたことがありましたね。

池上：それはタイトルも、弘子さんと話し合いながら一緒に作っていきみたいなのがあったんでしょうか。

工藤：全部ではないですけど、時々ありました。

池上：アイデアをこう相談されて、というような。

工藤：ええ。

島：あとはそういったタイトルについてテキストもけっこう書かれてて、そのいろんなシリーズ、例えば《新しいエコロジー》とか言った時に、必ずそれなりの長い文章も書かれて、それを展覧会の時に見せたり、あるいは説明されたりとかしてたんですよね。

工藤：よく「やっぱりわからない」って言う人がいるんです、作品を見て。ヨーロッパにいる間、むこうの人ってやっぱり頭で考えたり、文章や言葉で説明しないと分かりにくいところがあるんですよね。見て感じるっていうのだけじゃ気が済まなくて、とことん説明してほしいっていう人が多いんです。それでそういう風にだんだん増えてきたんですけど。アムステルダムのアムステルダム・ステデリック・ミュージアム (Stedelijk Museum) で個展をやった時（「工藤哲巳 環境汚染 養殖 新しいエコロジー あなたの肖像 Tetsumi Kudo Pollution Cultivation New Ecology Your Portrait」展、1972年2月25日～4月9日）も、作品についてテキストは自分で書きました。

池上：そうやって書かれることはわりとお好きだったんでしょうか。

工藤：そうですね。まめにメモもよくとってましたし、書くのはやっていましたね。

池上：書かれたものも作品の一部というような意識は、お持ちだったんでしょうか。

工藤：そうですね。

島：ドローイングみたいなテキストありますよね。そのドローイングの中にも入っていますよね。蛍光色で書かれて、ちょっと絵も入ってたりするね。

工藤：この部分は、どういうことを表すためのものだっていうのを、自分のためにも書いてたし。それが残っていると、それを見ると、作品を見て、そのメモなりノートなりを見ると、「ああそうだったのか」と後になって私も分かったりするんですけど。でもそういうのはあまり人には見せなかったんです。私も亡くなった後で、「えー、こんなに書いてたのか」と思うような。

池上：じゃあ発表用というのでは必ずしもなくて。

工藤：ええ、発表する時には発表するためのテキストは書いてた。それはもしかしたら、タクティクスも入ってたかもしれませんがね。人にどういう風に説明するかっていうことでね。ただ、自分のためのテキストってというのはまたちょっと違ってて。

池上：その草稿は弘子さんが今もお持ちなんですか。

工藤：ええ。

池上：非常に貴重な研究資料ですね。

工藤：そうですね、今になって驚くような。だから開けるのが怖いような感じがして。

島：哲巳さんが時々文章を書かれた時に、「パリには2、3年はいるけども、そのうちアメリカへ行く」ってようなことも、ちらっと書かれてたんですね。ところが結果的にはパリにほぼ20年いらっやって。哲巳さんは元々何か抵抗感のあるものを非常に、結果的に求めてらしたような気がするんですね。そうするとパリの方が、何て言うんだろう…… 攻撃の対象としては相応しかったんじゃないかっていう感じもするんですよ（笑）。

工藤：そうですね。

島：保守的な部分もあるし。美術館の中でも、多分アメリカよりもより保守的な部分があったんじゃないかと感じるんです。

工藤：そうですね、確かに。フランス人はなにしろ自分が一番いいとみんな思ってるから。言葉でもそうだし。ある評論家なんかが言うには、「英語をフランス語に翻訳することはできるけども、フランス語を英語にすることはできない」って（笑）。「フランス語はフランス語でなきゃだめだ」って言うんですね。だから抵抗っていう面では面白かったかもしれませんが。作品も初めのうちはよく陳列拒否とか、タイトルがどうとかがって言われて、その頃は腹が立ったりしましたけども、後になったらもうそういうこともなくなって、どこへ出しても「はいどうぞ」って並べてくれるようになったら、なんか今度は（笑）。

池上：ちょっと物足りないような（笑）。

工藤：物足りない、そうそう。「そんな感じになってきた」なんて言って、冗談言って笑ってましたけど。「この頃何にも抵抗が無い」って（笑）。

島：それは哲巳さんのことをみんな認めてきた時期だったってということもあるかもしれませんね。

工藤：それもああるかもしれませんね。

島：あるいは作風の変化みたいなこともあったかもしれませんね。

工藤：かえってセックスのようなものがあるものの方が、より好まれたりするようなところがあったりして。なんだかおかしい感じで。

池上：時代が追いついてしまったんですかね。

工藤：ええ、そうですね。

島：ところでパリで親しくされてた方、たくさんいると思うんですけども。時期によって違うと思うんですけどもね、この人との出会い、あるいはこういう人が一番工藤の仕事を理解してくれたんじゃないかなあというような、弘子さんの感じとしてはどうですか。大勢いらっしゃるかもしれないんだけど、特にどなたかかっていうと。

工藤：そうですね、難しいですね（笑）。

島：ジャン=ジャック・ルベルもね、もちろんその一人でしょうし。

工藤：ええ、ジャン=ジャック・ルベルはお友達だし。エロとか。

島：エロ、そうですね。アラン・ジュフロワはやはり重要な一人ですかね。

工藤：そうですね、アラン・ジュフロワね。

島：ピエール・レスタニー（Pierre Restany）は。

工藤：レスタニーも最初のうちはちょっとよく分かってもらえなかったかもしれないですけど（笑）。

池上：そうなんですか（笑）。

工藤：ええ、でも後の方になってからは、お友達っていう感じで。

島：このカタログの一番最後のところにも、レスタニーさんとのやりとりのテキストがありますよね。

工藤：ええ、やっぱりむこうは評論家なんですけど、何て言うのかしら、作家に対する攻撃のような感じで。ある日、レスタニーからなんか小さな小包が届くんですね。突然。何かと思って開けてみたら、あれは鯛かなんかでしょうね、魚の生の目玉がそのまんま入ってるんです。びっくりして（笑）。それに「Artist's

Eyes] って書いてあるんです。「アーティストの目」っていう風に。

池上：(ウォーカー・アート・センターの図録写真を指して) これですか。

工藤：ええ、これは来た時にすぐに私が写真撮ったんです。だから生なんです。だんだんこのまま放っておいたら、乾いてこういう風になってきたんですけど。それで工藤は挑戦を受けて立つって言うんで、レスタニーを家へ呼んで、ディスカッションですよ。徹夜でやりました。

池上：すごいことをしますね、レスタニーも。

工藤：それでその時のを文章にして、それで最後にお互いにサインをしたんですけど。

池上：立派なコラボレーションというか、共作みたいな感じですね。

工藤：そうですね、共作になったんですね、結果的に。要するに「アートは腐るものだ。だんだんと腐っていくものだ」って。チーズで言えばカマンベールっていうチーズがありますけど、あれの古くなってきたのはものすごいですよね、ぐじゃぐじゃになって。そんなようなこと、二人とももうベロベロに酔っぱらってたけど。それでこれを見て東野さんがすごく(触発されて)、「俺もやろう」って(笑)。

池上：誰に送るんでしょうか(笑)。

工藤：「やりたい」ってなんか言っていましたね。

池上：作家では、どなたか親しくされていたアーティスト仲間ってような方はいらっしゃいましたか。

工藤：アーティスト仲間ね、難しいですね。一人、もう亡くなっちゃったんですけど、スウェーデンの(エリック・)ディエットマン(Erik Dietmann)っていう人が。

島：ああ、エリック・ディエットマンね。

工藤：飲み仲間でもあったんですけど、わりと親しくしていました。

池上：日本人のパリ在住の作家さんで、お付き合いがあった方はいらっしゃいませんか。

工藤：いないです(笑)。全然。傾向がそれぞれみなさん違うし、いないですね。ドアに「日本人お断り」なんて書いた看板をかけたことなんかがあるんです(笑)。それで、日本人ばかりじゃないんですけど、仕事中に途中でぶらっと人が来たりすると、すごく嫌みたいで。電話も嫌いだったんですね、電話に出るのも。途中でやめて電話に出るっていうようなのも嫌いだったから。「只今、工作中」とかって書いて看板をぶら下げとくと、その下にふざけていたずらして、「只今 Drinking」とかって(笑)。「工作中」じゃなくて(笑)。「今、飲んでる最中」っていたずら書きして帰っていく人もいたけど。日本人はそうですね、あんまりいなかったみたいです。

島：まあネオダダにも参加しなかったり、それからテキストを読んでも、瀧口修造さんっていうのは当時わりとカリスマ的な存在で、例えば赤瀬川さんや荒川さんもみんな瀧口さんの後ろをくっついていくような感じ

があった中で、哲巳さんは瀧口さんともできるだけ距離をとろうとしてたって、時々文面の中にも出てきてる。一回だけ文芸春秋の個展の時にテキストを書いて頂いたりされてるんですけども。瀧口さんも前衛を支援はしているけども、一つの権威ですよ。それから、ネオダダもある種のグループっていうことで、そういうものに対する距離感のとり方が、どんな場面でも多かったような気がしますね。

工藤：そうです、誰とでもそんなにべったりっていうのはあんまりなかったみたいですね。例えばアラン・ジュフロワなんかとも随分親しくお付き合いしてましたけど、彼が「こういう展覧会をオーガナイズするんだけど参加しないか」なんて言われても、自分がしたくなかったら「嫌だ」っていうし。レスタニーにもそう言ったことがありますね。

池上：本当に独立されている度合いが抜きんでてらっしゃるような気がしますね。

島：そうですね。その後60年代後半にパリの五月革命があって、哲巳さんにはかなりショッキングというか、同時代的になんか感じるころがあったと書いてあったんですけども。

工藤：そうですね、五月革命は本当に……

島：どういう状況だったんですか。ご一緒におられた時は。

工藤：ずっとパリにいた間の中で、一番印象的な出来事だったですね。まだフランス語がはっきり分かっていなかったし。でも、政治のせいでああなったのは分かるんですけど、あそこまでいってというのは、ショックでした。突然、それこそ今度の津波（注：2011年3月11日に起きた東日本大震災）のような感じで、突然襲われたっていう感じで、電気、ガス、それから交通機関、銀行も全部ストップしちゃって。水は出ていたけど、ちょっと暑くなりかけた時だったから、大変だったんです。ゴミの収集にも誰も来ないから、もう家中アブラムシが、ゴキブリがわーっと這って歩くぐらい増えちゃって。電気もガスも無いから、食事の支度ができないわけです。生のものは大丈夫なんですけど。

島：調理ができないんですね。

工藤：調理ができなくて。カフェに行っても温かいものは無くて。温いビールとか、水とか、そういうものしか無かったし。食べる物は、缶詰がもう食べちゃったらもうそれっきりどこにも売ってないし。今回もそうだったんですけど、スーパーの棚は全部空っぽになって。それで、デモが毎日のようにあったでしょ。学生の騒がしいデモだけじゃなくて、労働者がスクラム組んで、大きな広い通りいっぱい腕を組んでしずしずと進んでくるようなデモなんです。なんか見てて、本当にこれは大変だっていう感じでした。どうなるかと思いましたがね。

島：哲巳さん自身がその渦中に入って、そこで対話したりとかいうようなことはされなかったんですか。

工藤：対話は、まだ言葉ができなかったんで（笑）。見に行くことは見に行つて。やっぱり感じたいんですね、人の気持ちっていうのを。私も興味あったけど、でもポリスもすごかったんですよ、機動隊がたくさん出て。催涙弾が飛び交ってましたから。私はあんまり行きたくなかったんですけど。一度一緒に行つて、そしたらデモ隊を機動隊が追いかけたんです。デモって言っても普通の学生グループじゃなくて、住んでる人たちもみんなもう、家にいても何にもならないから、電気は無いし暗いし、みんな外に出てたんです。もうパリ中の人道にいてわいわいがやがや言つて。なんか騒いでるうちに、いきなり機動隊が追いかけて始めたんです。

私も一緒になって必死になって逃げたの。そしたら、私のすぐ後ろを走ってたおばさんが警棒で頭を叩かれたみたい。一步遅れてたら私もされてた。おばさんが「Salaud!」って、「このこんちきしょう」なんて言っていましたけど。それ以来、もう怖いから私は行かない。で、工藤がデモを見て帰ってくると、着ている上着に催涙弾が染みついているみたいで、私まで涙がポロポロ出るんですよ、帰ってくると（笑）。そこらじゅう鉤裂きにはしてくるし。それで外国に逃げようと思って。長距離のバスが出てるっていうんですね。バスチーユの所に行けば出てから、それに乗れば脱出できるって聞いたから行ってみたら、もう避難民がうわーっ一杯なんです。バスの屋根の上からなにからありったけの荷物を積み上げて。それを見たらやっぱりすごく悲しくなっちゃって。今はパリの道路はみんなアスファルトかもしれないけど、あの頃は pavé って言って石畳だった。あれを全部学生が掘り起こして……

島：ああ、剥がして投石で。

工藤：このぐらいの石ですよ、四角い。それが全部剥がされちゃって。

池上：掘り起こして剥がすのも大変そうですね。

工藤：大変ですよ。それでガソリンもないから、走って途中でガソリンの切れた車が置きっぱなしになってたり。シャンゼリゼの真ん中に。そういうのを学生がひっくり返して火をつけたり。大変でしたね、あれは。もう戦争になるかと思って。銀行が開いてないからお金も無くなってくるんですね。

島：やっぱりその、哲巳さんもだんだん年齢的に少し上になってきて、68年のデモとかに参加したのはどっちかと言うと若い世代がかなり多かったと思うんですよね。それで日本もなんか同じように学生運動が激しくなっているっていう情報を得て、それで、経済的に若干上向いてきたというか、日本へ帰れるぐらいのお金が少しできたというようなことで。69年でしたっけ。

工藤：ええ、偶然だったんですけど。

島：初めて、何年ぶりだろ、8年。

工藤：8年ぶりですね。

島：ですかね。8年ぶりぐらいで帰ることになるわけですよね。

工藤：ええ。あの頃やっぱり、学生のデモが一番華やかで華々しくてスターだったんですよね。パリのアパートにバルコンってあるでしょ、そういう所にみんな出て、デモが通るのを見てるわけですよね。学生が来ると「あれは何のグループだ」って。まっ黒な旗を持ったグループが来ると、みんな拍手しちゃって。あのおかげで、ド・ゴール（大統領）が結局もうだめになったんですよね。そんなことをしてるうちに、どうして日本に来るきっかけになったのか。工藤が若い世代の力っていうものに、すごく感激して。古い体制をひっくり返したきっかけになったわけですよね、学生たちが。だからもしかして日本も若い世代がそうなのかなと思って、期待をして来ることになったんですけど。そのきっかけが、アムステルダムで「パリがそんな具合じゃ仕事もしにくいだろうから」って、ステデリック・ミュージアム（Stedelijk Museum）の企画で、アーティストに無料でアトリエを貸すっていう制度ができて。

島：レジデンスですね。

工藤：ええ、そうです。それに呼ばれて、じゃあ半年制作してみないかって言われて。

島：それはいつごろですか。

工藤：68年です。

島：そうですか。それはその後のステデリックでの個展（1972年）にもつながるんですね。

工藤：そうですね。68年にアムステルダムにいた時に、デュッセルドルフでニキ・ド・サンファール（Niki de Saint-Phalle）が個展をやるんで、友達が行くって言うから一緒に見に行つて。そしたらそこで工藤もやらないかって話がきて。アムステルダム（ステデリック美術館）も工藤の制作やなんかのアトリ工賃していただいたんで、そのつもりでいたみたいなんですけど。そういう関係でデュッセルドルフで……

島：で、まず個展をやることになったんですね。

工藤：はい、そうだったんです。その前に日本に来たわけですね。

島：ああ、そうか。

工藤：それがどうして来られることになったかって言うと、アムステルダムの美術館が作品を一点買ってくださいました。そのお金で、アムステルダムで飛行機の切符を買って、それで日本に行くっていう。

池上：そういうことだったんですか。ちなみにその作品はどのような作品だったんでしょう。

工藤：それがあれだったと思うんですけど。

島：（ウジェーヌ・）イヨネスコ（Eugène Ionesco）の作品ですか。

工藤：イヨネスコか温室か、どっちかでしたね。

島：温室の可能性もあるかもしれませんね。

工藤：温室の可能性が有りますね（注：《電子回路の中における放射能による養殖》、1969年）。イヨネスコはその後だと思います。

島：年代的にそうですね。イヨネスコは70年から71年でしたかね。

工藤：はい、72年の個展の時にこれはコレクションに入ったんです。その前だから、温室で……

島：グリーン・ボックスみたいになってる温室の作品ですね。あれが入ったんですね。

工藤：はい。それで来た時と同じように、そのお金で日本行きの切符を買って、日本に来たんです。

池上：随分長いことかかったわけですね、帰りの切符を手に入れるのに（笑）。

島：帰国される時は、特に目的は無かったんですけども、でも学生運動も、その五月革命の熱気みたいなものは、日本ではどうなってるんだろうというような興味で、ひとまずちょっと帰ろうということだったんですね。

工藤：そうですね。

島：けれども、結果的に帰国されたことがきっかけで、千葉県の鋸山に巨大な岩盤レリーフ、《脱皮の記念碑》（1969年）を作られた。これはどういう風な経緯で。

工藤：それは海上（雅臣）さんという方から。日本に来て、（東京国立）近代美術館を見に行っただけですね。なんかの展覧会だったかもしれませんが。それを見に行ったらばったりと海上さんという人に会って。それで「えーっ」て、びっくり仰天で。偶然だったんでびっくりしたんですけど。そしたら、千葉県の鋸山に庭を持っている人がいて、そこで前にも他の作家が彫刻なんかを作ったみたいで、そういうことをやってる人がいたから紹介してくださって。それで、「工藤もなんかやったらいいんじゃないの」って言われて。「じゃあ、さなぎを掘るんだけどそれでもよかったら」ってことで。一応場所を見に行っただけで、それでどんなものを作るかっていうことで、自分の作りたいものを言ったら、「なんでもいい」って言われたもんですから。それでやることになったわけですね。

池上：それは、掘るのはどなたかの手を借りて。

工藤：はい、石工さんをお願いして。二人。

島：これもついでにやるというほど簡単な作業じゃないですよ。

工藤：そうですね。

島：大変な重労働で。石工さんがいらっしゃるにしても、どういう風に掘ればいいのかとか、どれくらいのものにするかということも段取りするだけでも……

池上：彼らもどうやって掘っていいか。

島：分かんないですよ。

池上：普段やらないですよ、そういう仕事を。

工藤：そのお話があったのはまだ夏の間だったんですけど。掘り始めたのはもう秋とか冬に近い頃で、寒い時期。どういう風にするかって言うんで、工藤が自分でこの縮小の図面を描いて。何ていうんですか、ここからが比率で……

島：こういう角度で掘るといって、ああいうね。

工藤：ええ、そうですね。それで先に工藤自身が壁面に印をつけていったわけです。この幅でここはこういう風に点を打って、こう繋いでいって、ここはカーブでこういう風に掘るっていうのを、一応、簡単な図面を描

いて。

島：直接されて、あたりをつけたわけですね。

工藤：それを石工さんに頼んで、掘ってってもらったんです。

池上：どれくらい期間はかかりましたか。

工藤：終わったのが翌年 70 年になってからです。

島：69 年の秋ぐらいから、70 年の初めまでかかったんですね。

池上：じゃあ二、三カ月はかかったということになりますね。

工藤：そうですね、お天気の悪い時はできないし。あんまり風が強いとか、雨の日は。

池上：これは、今もここに行けばこのままの状態で見られるんですか。

工藤：ただ、鳶のような……

島：そうですね、覆われているみたいですね、今は。

工藤：頼めば剥がしてもらえるみたいなんですけど（笑）。

池上：剥がすのも大変かと（笑）。でもアース・アートという意識で作られたのではないかもしれませんが、年代的にもそういうものが、いろんな所で出て来た時代ですよ。

島：美術館の中で作品を作るんじゃなくて。全然違う、外へ出ていくという。

池上：非常に呼応していますよね、そういう動きと。

島：哲巳さんは意図的にやってたのかどうかは分からないけれども、同時代的な動きと非常にリンクしている、結果的に。こういうお話を伺っていると、良くわかりますね。

池上：ちなみにここに写ってらっしゃるのは。

工藤：それは、知ってる方ですね。女性の方。吉岡（康弘）さんが大きさを示すのに、人がいたらいいと。

池上：はい、大きさの比較かと思ったんですが。

工藤：そうですね。

島：70 年代初めまで制作をされて、それでまたデュッセルドルフの展覧会のために戻られるわけですね（注：「工藤哲巳 放射能による養殖 Tetsumi Kudo Cultivation by Radioactivity」 クンストフェライン

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen、デュッセルドルフ、1970年4月17日～7月5日)。

工藤：そうですね。これはだから五月革命の続きみたいなもので、若い世代がさなぎから蝶になくなって、脱皮して変身していくっていうつもりのようですね。

池上：そういう激励のメッセージも込めたような。

島：その鋸山をやっている頃に、堀浩哉とか彦坂尚嘉なんかも、その作業場の所まで来て一緒に飲み交わしているようなシーンが、ドキュメントの中に出てくるんですね。みんなでディスカッションしてる風景が出てきたりですね。彼らもまた、学生運動の渦中であって、美共闘という活動もやっていたんですけど。哲巳さんもかなり嬉しかったんじゃないですか、一緒にその……

工藤：そうですね。どんなことを考えているのかとかという話がしたかったみたいで。だから若い人たちと話ができるのを喜んでみたいですね。

島：ちょうどこの時、針生（一郎）さんの招きで、美共闘のバリケードで封鎖中の多摩美で講演されたというのが記録としてはあって。

工藤：行った覚えがありますね。

島：その時ご一緒に行かれたんですか（笑）。

池上：美共闘のそういうラディカルな活動について何かおっしゃったりしていましたか。

工藤：工藤がですか。あんまり直接は、聞いてないんですけど。

池上：でも学生運動や安保闘争全般に関しては、シンパシティックで。

工藤：そうですね。だからやっぱり、古い殻を破って、何か違うことをしてほしいというような期待をしてたんじゃないですかね。

池上：御自分は少し上の世代なので、一緒にやるという感じではなくって、でしょうかね。

工藤：そうですね。

島：だいぶ話が進んできたんですが、もうちょっとだけお伺いしときましょうか。全体的な話になりますけど、初期は軍手、たわし、ビニールの紐やロープとかを使われていた。パリに行かれてからはそういったものはちょっと影をひそめて、今度は鳥籠とか、水槽、植木鉢、バケツですかね。そういうものを器として使われたりしてたんですけども。それについて特に哲巳さんは、例えば鳥籠を使い始めた頃とかは、こういう風なものを使った意図みたいなことをおっしゃったりされてましたかね。

工藤：そうですね、鳥籠の前はサイコロを使ってたんですけど。

島：そうですね、サイコロがありますね。

工藤：サイコロから鳥籠に移るんですが、容れ物としては似たようなものじゃないかと思うんですけど、サイコロと鳥籠が変わっただけで。鳥籠については、「鳥籠の外よりも中の方が広いんだ」というようなことは言っていました。「閉じ込められてるってみんなは思うかもしれないけど、逆に中が広くて、もっと自由なものなんじゃないか」というようなことも言っていましたけど。

池上：それは面白いですね。

島：サイコロの形が出てきたのは、パリへ行かれてわりと早い段階ですよ。なんでサイコロだったのかなって素朴な疑問があるんですけどね。

工藤：そうですね。私もよく分かんないんですけど。行った頃には、ほとんど毎日のように街を歩いたんです。歩いて歩いて歩きまくって、いろいろ見て歩くわけですよ。言葉が分からないから、とにかく目で見て感じて。その時に、作品を作るのに使うものなんかも、子供のままごとのおもちゃとか、それから台所用品でも日本では使わないようなものとか、そういうちょっと「あれっ」という変わったものがあるとすごく興味持っていましたね。今でもはっきり覚えてるんですけど、むこうへ行って、日本にいる間はヨーグルトっていうのはそんなに食べたことがなくて、食べたとしても果物の香りのついた、少し食べやすい甘いような感じだったの。むこうへ行ったらもう、牛乳が腐ってできるヨーグルトそのもので、酸っぱくて。とてもじゃなきゃ食べられなかったんです。そのヨーグルトを象徴するそっくりなおもちゃがあったんですね。そういうのがちょっと引っかかったんじゃないでしょうか。そういうのがけっこう作品に使われてるんですね。それからおもちゃのサイコロですか。きれいな色したサイコロもよく売ってたりして。それでふっとこう、サイコロっていうものに興味持ったんじゃないかと思うんですね。

島：晩年の作品で、糸を巻いた作品の下の方にサイコロが散らばっているものもあつたりしますよね。

工藤：そうですね。

島：サイコロの形や色とか、そういうものに興味をお持ちだったのかもしれませんが。ああいう形状に対する。

工藤：それからサイコロって勝負とか賭けごとに使うものでしょ。それもあつたかも。

池上：ちょっと博打的な要素もあつたんですかね。

工藤：あつたんだと思いますね。

島：確かに初期に「俺は勝負師である」とかっていうテキストが出てきてますね（工藤哲巳「勝負というもの」『現代の眼：国立近代美術館ニュース』77、1961年4月号）。そういったところもあつたかもしれませんね。

工藤：そうですね。

島：あとはイヨネスコについてお話。イヨネスコとデュシャンについてちょっとお話を。最初にイヨネスコとの関わりについてちょっとお話を頂ければと思います。

工藤：イヨネスコと会ったのはデュッセルドルフで個展（1970年）をやっている時に、ちょうどイヨネスコ

の芝居がかかってたみたいなんですね。ドイツで。それで、なんか映画を作る企画があるってということで、その映画の監督をやる人が、イヨネスコを連れて一緒に工藤の展覧会を見に来たんです。その工藤の個展をやっている時に、同じクストフェラインの下の階で、(クレス・) オルデンバーグ (Claes Oldenburg) も展覧会をやってたんです。その頃にビートルズ (Beatles) の映画もあったんですね。「イエロー・サブマリン」かなんか。それで監督がいろいろ考えて、「イヨネスコの映画にアーティストを頼みたいんだけど」って。何て言うんですか、デコールとして。

池上：舞台装置みたいなものですかね。

工藤：ええ、誰がいいかっていうのを探していたんだそうです。「ビートルズの映画も見ただけども、あれじゃあイヨネスコにはちょっとポップ過ぎて。それからオルデンバーグも、なんかやっぱりイヨネスコのシナリオと合わない」っていう感じで。それで工藤の展覧会を見に来て、「あ、これだ」って思ったそうです。それでそのお話になったんですね。イヨネスコ自身はあんまり、初めっから好きではなかったみたいですね、工藤のこと (笑)。

島：工藤の仕事に対して。イヨネスコも本来だったら前衛の立場で執筆し、作家としてやってた人なんだけども。だんだん保守化していった。

工藤：そう、アカデミーに入っちゃって。

島：それに対するなんか反発みたいなものが、哲巳さんの中にあったんですかね。それとも、撮影の舞台装置を作る時に、イヨネスコに対する、何て言うんでしょうか、感情的なものが……

工藤：そうですね。なんかイヨネスコは、やっぱり自分のことをリアルに、オブジェ風に作られると、あまりいい気持ちではなかったみたいなんですよ。そういうのが工藤にも伝わるみたいで。工藤は工藤で、仕事で頼まれたからやってるんで。撮影だと、みんなスタッフと一緒に食事もあるし。そういう時にイヨネスコもすごくお酒が好きなんですね。よく飲んでたんです。そういう時だけは、飲んで気持ちはいいみたいだけど (笑)。いざ仕事となるとイヨネスコが、やれ「今撮影している最中に」フランスのドゥ・シュボーって車 (注：deux chevaux、2馬力という意味の車の愛称) 分かるかしら、ブリキのようなものでできた、シトロエンの。「あれが通過した」って言うんですよ。それが写ったらこのフィルムの妨げになるからどうかこうとか、いちいち監督に文句を言って。監督は若い人なんですよ、ドイツ人で。とにかくよくクレームをつける人なんですよ。後から聞いたんですけど、シナリオにもものすごくいろんな書き込みをする人なんですよ。「ここはこうしてああして」って、よく撮影中にもめてて。それからロケでノルマンディーの方へ行ったことがあるんですけど、同じホテルにみんなスタッフが泊るんです。イヨネスコが工藤の部屋を見に来て、「俺の部屋よりいい」とか、「俺のが一番良くなきゃいけないのに」とか、嫌なことを言うことがあったんですよ。「デコールのくせに、優遇されてる」とかね。時々嫌なことがあったんです。そしたらもう工藤は、徹底的にイヨネスコを使って作品を作ることに決めたいみたいで。映画が終わっても、もうしばらくの間飽きるまで作ってたみたい (笑)。

島：それでその当時の《あなたの肖像》とか《ポートレート》が出てくると、ほとんどすべてイヨネスコの顔がね。

工藤：ものすごく嫌がってたそうです (笑)。

池上：でしょうね。

島：でも嫌いなのに一生懸命作るっていうのも、ちょっと倒錯した感じがしますけどね（笑）。

工藤：何て言うのかな、毒食わば皿までっていう感じ。転んでもただでは起きないとかね。そういう感じがあったみたいですね、工藤。性格として。

島：あとマルセル・デュシャンについても、けっこういろんな所で発言をされてて。基本的には批判的だったように思うんですけども。それは弘子さんがそばにおられてどういう風な印象を覚えていらっしゃるでしょうか。

工藤：私は素人なので、マルセル・デュシャンのどういう所が良いのかってことがよく分からないんですけど。工藤もあまりデュシャンに傾倒しているっていう感じではなかったんですけど、彼が言うには、「デュシャンの仕事で一番いいのは、彼がチェスをしている時だけだ」って（笑）。

池上：皮肉ですね、発言が。

工藤：そうですね。「チェスをしているって所は、俺は認める」とか。「あととはだめ」とかなんか言ってたように思いますけど。

池上：では、だいぶお時間頂いてしまったので、今日はひとまず。

島：そうですね。こんなところで。

池上：長い時間ありがとうございました。

## 工藤弘子オーラル・ヒストリー 2011年4月10日

東京都北区、工藤弘子自宅にて

インタビュアー：島敦彦、池上裕子

書き起こし：小野尚子

島：今日は、ジャン＝ジャック（・ルベル、Jean-Jacques Lebel）さんの作品について哲巳さんがどんなふうにおっしゃられたかというのをちょっと。

工藤：ジャン＝ジャックさんと初めて会ったのは、ヴェニスサン・マルコ広場だったんですけど、その時になんか工藤の《インポ哲学》（1960-61年）の写真を見て、すごく興奮して、この作品は素晴らしいとか言って、一緒に展覧会をやらうということだったんですけど。ジャン＝ジャックはそういう新しい作品にはすごく興味を持っていて、例えば同じお友達のエロ（Erró）とかも好きだったようなんですけど。彼自身も作家で絵を描いているんですけど、展覧会のオーガナイズをするのも好きで、ビエンナーレから帰ってきて、パリで今度は冬になってから「レイモン・コルディエ画廊（Galerie Raymond Cordier）という所で展覧会をやるからそれに一緒に参加してくれ」って来たんですね。で、その時初めてジャン・ジャックの作品を見たんですけど。元々レイモン・コルディエ画廊っていうのは、何て言うのか、シュルレアリスム系統の作家の展覧会をやっている画廊だったんです。そして初めてジャン＝ジャックの作品を見たら、やっぱり昔のパリっていうか、ヨーロッパの作家のような感じだったので、工藤がちょっとびっくりしたようなんですけど。

池上：それはどういう？ 立体の作品ですか。

工藤：立体っていうよりはコラージュが多かったですね。

島：ジャン＝ジャック・ルベルさん自身も、『美術手帖』に大コラージュ展を企画したというようなことが書いてありますね。そうするとやっぱりピカソとかブラックとか、20世紀初頭の実験の延長上の作品で、どちらかというところオーソドックスな前衛というか、そういう流れを汲んでたんですね。多分シュルレアリストなりダダイズムの作家達と交流があったので、作品はそうなってしまった。ただ意識としては、もっと過激なこと、これまでの体制に反発して、もっと新しいことをやりたいという気持ちは強かったんですね。

工藤：そうですね。

島：弘子さん、哲巳さんの目で見ると、それが明らかにヨーロッパの伝統につながっているように見えて、違和感がすごくあったんだろうと思いますね。

池上：哲巳さんはそれについて、ジャン＝ジャック・ルベルに何か言ったりされたんでしょうか。

工藤：工藤の作品についてですか。

池上：いえ、ジャン＝ジャックさんの作品について。

島：哲巳さんが「あなたの作品がこういうところが」とか、直接的には……

工藤：いいえ、そういうことはあまり（笑）。

池上：直接は言われなかったけれども、ちょっと違和感が。

工藤：そうですね。

島：少し気になったというところで。

工藤：他の作家の友達でも、その作品自体の評論や感想っていうのは、あまり言わないみたいですね、お互いに。私も何も言ったことはないです。工藤の作品に対して。ただ要するに素人として面白いと感じたら「これ面白いわね」とか、そういうことは言いましたけど、ここがどうか、この色がどうか、そういうことは一切言ったことはありません。

池上：哲巳さんが他の作家に対して、「あの人の作品はこうだね」というような評を弘子さんに伝えられるようなことは。

工藤：そういうことは時々。それから全くその作家とは関係のない方とのお話を聞いてて、「ああこういう風に感じているのかな」ということは分かったりしたけど。

島：そうですね。哲巳さんの文章を読んでも、作った作品っていうのは、一つのコミュニケーションの道具であるってことを言われたり。それからなんだろう、いろんな解釈を誘発すると言うのかな。例えば西洋人だったらこんな風にきつと反発するだろうとか、あるいは日本人だとこれはきつと理解できないだろうとか、けっこうその辺りを戦略的に考えて作られてたなあという感じが文章の中からもよく分かるんですね。ですから、昨日もお聞きした「インポ哲学」という言葉にしても、これは80年代に入ってからの文章ですけども、西洋の人、「フランスの人は失われつつあるヒューマニズムに対する抗議だ」という風に解釈する」という風なことが書いてあって。だけど日本人はちょっとまた違う感覚で捉えたんじゃないかなと思うんで。

工藤：そうですね。

島：ですから昨日弘子さんも「インポ哲学」とって何だろうって問われると、弘子さん自身も一つの答えでは答えきれないし。僕もなかなかそういう意味では、すぐには答えられないってところがあって。

工藤：ヨーロッパの人は、何て言うのか、さっきもちょっと出てきましたけど、伝統にわりとしがみついてて、そこから抜け出すのが大変みたい。そういう意味でむこうの人は、人間性とか何かを失うのを恐れてるようなところの方が多いんですけど。工藤はむしろその反対で、もっとそういうところから抜けきった方がいいというつもりで言ってるみたいなんですけど。

池上：じゃあかなりラディカルな問いかけというか。

島：そうですね。

工藤：だからあの頃、むこうに私たちが行った頃に、日本ではインスタント食品とか、そういうものがどんどん出て来た頃で。そういうことをすぐには受け付けられないのがヨーロッパの人たちなんですよね。だからそういうところを挑発して、「もっとこういう風になったらいいんじゃないか」というようなことを言いたかったようなんですけど。

島：それで出てきた作品が《インスタント・スパーム》というような作品になってるわけですね。

工藤：そうですね。あとは真空包装ですか、いつまでも鮮度を保つために真空包装して。

島：真空パックになってるやつですね。

工藤：そういうのも、読売アンデパンダン展に出した《インポ分布図》の中で、作家の写真をプラスチックの中にこう入れて……

島：封印をして。

工藤：ええ、封印をして。それも真空パックの包装と似たような。

島：じゃあ《インポ分布図》の中で、床に垂れ下がって中に行って、ビニールに包まれているのっていうのも、そういう発想で。それがフランスへ行かれてからもつながっていったわけですね。

工藤：そうですね。

島：それでその時に人型がサンドイッチされて。60年半ばですよ、《ホモ・サピエンス》。

工藤：ええ。《ホモ・サピエンス》というような。

島：それこそ人類の、何て言うんだらう、抜け殻みたいなものがここにサンドイッチされて、保存されているような。

工藤：標本のような感じですね。

島：標本のようにになっている感じですね。これをフランス人とかヨーロッパの人が見ると、「原爆の悲惨な経験をした日本人アーティストによる作品」みたいな解釈が、必ず判を押したように出てきてしまうという。哲巳さんはそういう反応が出るのも承知の上で出している。一方ではそういう日本にある日常的な真空パックみたいな発想をここに盛り込んだっていうものなんですね。

工藤：だから《インスタント・スパーム》もそうなんですけど、今でこそ精液を保存したりしますよね、冷凍にして。そういうのと同じだったわけです。すごくおかしかったのは、《インスタント・スパーム》というのを作って、みんなに渡すハプニングがあったんですけど、その時はコンドームの中に、精液に見えるように、ヨーグルトとなんかウォッカのようなものを混ぜたりして入れてあるわけです。自分ではそれをこうやって飲んだりするようなハプニングもあったんですけど、あるハプニングに来てその《インスタント・スパーム》をもらった人が、本物の精液が入っていると勘違いしたみたいで（笑）。「これはどうやって保存すればいいのか、冷蔵庫に入れておけばいいんでしょうか」という質問が来たりして、びっくりしたことがあるんですね。

池上：保存しようと思ったんですね、その人は（笑）。

工藤：みたいです。

島：飲むのはちょっと怖いし。

池上：おかしいですね（笑）。

島：あと、これは哲巳さん自身もよくおっしゃっておられますが、パリへ行く理由と言うのは、かつては日本の画家たちがみな芸術の都であるパリに勉強に行くんだという、そういう態度だったと。ところが、行かれる前からもう、ヨーロッパから学ぶことは全くないということを断言されてましたよね。留学と言うと、一般的にはやはり勉強っていう感覚があるし、むこうの方が本場だという風な、どうしても日本人は少し自己卑下するような感覚があるから、むこうの方が優秀だと思いがちなんだけど。哲巳さんがそういうちょっととんがったところというか、まだ26、7歳でよくそういう風に意識をしたと思うんですが。それはどうですか。

工藤：そうですね、普通はむこうへ行ったら美術館もたくさんあるし、ルーヴルとか印象派美術館とかいろいろあったんですけど、絶対見に行かなかった（笑）。

池上：一度もですか。

工藤：そうですね。

池上：それはすごいですね。

工藤：たまに日本から観光のお客さんが来たりして、案内頼まれたりすることがあるんですけど、そういう時も全部私に押し付けられて。むこうに行って何年ぐらいしてからでしょうか。日本の評論家で岡本（謙次郎）さんがいらしたことがあるんですね。

島：岡本謙次郎ですね。

工藤：ええ。で、その話をして、「工藤は一度もまだ美術館っていうものに行ったことがないんです」って言ったら、「それは酷い」って、印象派美術館に無理に連れて行かれたことがあるんです。その時が初めてなんですね。

池上：何か感想はおっしゃってましたか。

工藤：「うん、いいな」とは言ってましたけど（笑）。別にそこから学ぼうとか、真似をしようとかそういうことではなかった。

島：パリ市立近代美術館の方はパリ・ビエンナーレとか、展覧会があるから関わって。現代美術の展覧会ですしね。

工藤：そうですね。現代美術は画廊なんかでもやっていますから、そういうのは見に行っていましたね。

池上：ではルーヴルは一度も行かれなかったんですか。

工藤：行ってないですね。一度母親がずっと後になって来たことがあるんですけど、やはり「もちろんルーヴルは見たい」って言って。その時も私もお付き合いで一緒に行ったんですけど、《モナ・リザ》の前で彼女が

感心して言うには、「あゝ絵葉書とそっくりだわ」って言うんです(笑)。それを家に帰ってきて工藤に話したら、「そうだろう、だから絵葉書を買えばそれでいいんだよ」ってそう言っていましたね(笑)。

島：昨日の続きですけども、例の鋸山のモニュメント（《脱皮の記念碑》1969年）を作られてからまたフランスに帰られて、70年にデュッセルドルフのクストハーレで（「工藤哲巳 放射能による養殖 Tetsumi Kudo Cultivation by Radioactivity」展、クストフェライン Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen、デュッセルドルフ、1970年4月17日～7月5日）、それから72年にアムステルダムの市立美術館（「工藤哲巳 環境汚染 養殖 新しいエコロジー あなたの肖像 Tetsumi Kudo Pollution Cultivation New Ecology Your Portrait」ステデリック美術館 Stedelijk Museum、アムステルダム、1972年2月25日～4月9日）ということで。ヨーロッパでこれだけ大きな規模で、回顧展って言いますか、近作展みたいな形で発表されたのは初めてだったんですよね。

工藤：そうですね。

島：デュッセルドルフのクストフェラインは、所蔵品はほとんどないと思うんですけどね、あそこは。

工藤：無いですね。

島：そこで発表されて。それぞれ別の企画者の人から声がかかったんですか。その辺りの経緯は。

工藤：デュッセルドルフは、あそこで当時ディレクターって言うか館長さんをされてた（カール＝ハインツ・）ヘーリング（Karl-Heinz Hering）っていう方からお話があったんです。前の年ぐらいに、ちょうどニキ・ド・サンファール（Niki de Saint-Phalle）が個展をやってる時に見に行ったらそういう話になって、展覧会を約束して、その後で日本に行って、それで帰ってきてすぐに。それでその時はいろんなコレクターから作品をお借りしたりして、自分の持っているものも合わせたんですけど、「やっぱり新作を、少し大きいものが無いと困る」って言われて、「じゃあこれから作ろうか」っていうことになって、その時にアトリエを借りてくれたんですね。「ドイツ人の作家のアトリエを貸してくれる」って言われて。「そこで作るように」と言われて、早く作らなければならなかったの、石膏で大きなものを作ることに決めて。その時にセックスの形と鼻、それを全部で3個（《脱皮の記念品－子供たちのための》（1970年））作ったんです。

島：（図録写真を見ながら）これですかね。個展の時ですね。これがボーリングみたいになっていて、ここにセックスの形をしたピンが立っていて、球を転がして子供たちが遊べるようになっているんですね。ライトボックスみたい。

工藤：はい、これはアムステルダムで作って、もうギャラリーのものだったんですけど。あとこの石膏の……

島：鼻の形ですね。

工藤：はい、この展覧会のために作ったんです。

島：下にキャストがついていて、動くんですね。これは白黒写真だけど、カラーで見るとすごくカラフルなんですね。

池上：そうなんですか。

島：今は青森（県立美術館）の方に、寄託のような形でありますね。

工藤：そうですね。

島：一時、パリではご自宅にずっと保管されてたんですね（笑）。でも場所をとるので大変だと言っておられたとね。

工藤：はい、石膏なので重くて。

島：これが当時の最新作と言うか、頼まれてドイツでアトリエを借りて作られたという形ですね。でも、それまでの60年代の作品がほぼ網羅される形で、ここでは展示をされたと。日本から持って行かれた作品はここには展示されなかったんでしたっけ。

工藤：《インポ分布図》（1961 - 62年）は部分的に。

島：部分的に使われた。

工藤：はい、使いました。それから今やはり青森（県立美術館）にある作品で、《インポ哲学》（1960-61年）っていうパネルと立体を組み合わせた作品。

島：初期の作品ですね。これもやはり一部を。

工藤：いえ、これは全部見せました。（フリッツ・）ベヒト (Frits Becht) さんのコレクションに入っていたから。

島：これは文芸春秋画廊で発表されたものですね。

池上：じゃあ本当に初期の。

島：現在青森の県立美術館がコレクションしているものですね。ちょうどベヒトさんのお話が出て来たので、アムステルダムの個展のことも含めてなんですが、ベヒトさんの存在が非常に大きいと思いますけれども、少し出会いからのことをお話し頂けますか。

工藤：出会いは、オランダのハーグで「ニュー・リアリスト」っていう展覧会があった時に出品を依頼されて、その時なんですけど（注：「ニュー・リアリスト Nieuwe Realisten」展、ハーグ市立美術館、1964年6月24日～8月30日 [31日の表記もある]）。どうして工藤に出品依頼が来たかと言うと、65年にパリのギャラリーJで初めての個展をやったんですけど、（ピエール・）レストニー (Pierre Restany) のオーガナイズで（注：「工藤哲巳個展 すべてきっちりと KUDO Rien n' est laissé au hasard」ギャラリーJ、1965年2月26日～3月25日）。その展覧会を見に来たハーグの美術館のディレクターがいて。いや、もっと前ですね。サン・マリノ・ビエンナーレというところに（注：「第4回国際芸術ビエンナーレ：アンフォルメルを越えて IV Biennale Internationale d' Arte: Oltre l' Informale」、パラッツォ・デル・クルザル (サン・マリノ)、1963年7月7日～10月7日) ……

島：出品をされた。

工藤：ええ。それは大きなグループ展なんですけど、それを見に行った時に、工藤の部屋に鍵がかけられていて、この部屋を見たい人は事務所に行って鍵を申し出て、鍵を受け取って、そういう形で見られるっていう。どうしてそんな部屋に入れられたかっていうと、陳列拒否だったんですね。カトリックですから、宗教の人たちが多い国なので、「そういう作品は見せられない」って言われて。「展覧会に招待されたにもかかわらず、そういうのは失礼ではないか」と工藤はものすごい抗議をしたんですけど。そしたら最終的に、そういう一つの部屋を作って、全部ドアも鍵をかけて、「一般の展覧会のように見せるのではなく、見たい人にだけ見せるという形なら」と言うんで、工藤も妥協をしてそういう形になったんですけど。その展覧会を見てびっくりして、アトリエに訪ねて来たんですね。

島：それは、ハーグ美術館の方が工藤さんの作品に初めて接したときのことでよね。

工藤：それで自分のやる「ニュー・リアリスト」展に出品してほしいって言うんで、その時にギャラリーにも行ったのかな。よく分かんない。あのハーグの展覧会は64年……

島：64年ですね、確か。

池上：サン・マリノは1963年です。堂本尚郎さんが金賞をとられた。

工藤：そうなんです。それで「ニュー・リアリスト」展に出すことになった作品が、サイコロが四段重なっている作品で。初めてパリのビエンナーレ（1963年）に出した作品だったんですけど、ハーグにそれを出すことにしたんです。工藤とギャラリーJとはもうコンタクトがあったので、そのディレクターが画廊を通じて出そうとなさったんですけど、その作品が展覧会に来るっていうことを知ったベヒトさんが直接オランダから手紙をくださって、「あの作品がすごく好きだから自分が購入したいんだけど」って言われたんで、びっくりしました。作品が売れるなんていうこと、それまであまりなかったもんだから。その時には美術館からはただ出品の依頼だけが来ていたので、ベヒトさんが購入したいって言うのに賛成したんです。「けっこうです」って言ったら、もうすぐにお金が来ちゃったのでこれにもびっくりしたんです。後で美術館にすごく怒られたんですが。「美術館が本当は購入したいと思っていたんだ」って。そういうことも何も聞いてなくて、私達は初めてのことであったし分からなかったんで。そしたらそのコレクターの方は、いつもそういうことをする方だというのを後で知ったんですけど。

池上：もう直接、作品を。

工藤：美術館が展覧会をオープンする前にもう全部下見に行って、自分の気に入ったものがあると全部とっちゃうみたい。なんか（エドワード・）キーンホルツ（Edward Kienholz）もそういうことがあったらしいです。

島：一般的に美術館が展覧会をやった時は、美術館が第一の優先度が高いんですね。だけど多分その頃、哲巳さんも弘子さんもそういう経験がなかったから（笑）。

工藤：ないからびっくりして。後になってから知ったんですけど、それなら美術館も先にそうおっしゃってくればいいのに、と私達も思ったんですけど。こちらも聞かなかつたし、美術館も言わなかったから。

島：多分美術館とすると、とにかく展覧会をやって、終わる頃までにはお話をしようという気持ちでおられた

んでしょね。

工藤：多分そうだったんだと思う。

島：だけどベヒトさんはいつもそういうやり方で、先にいいものを取っちゃうところがあったから（笑）。

工藤：それで初めて展覧会のオープニングでお会いしたんですね。それからずっとお付き合いが始まって、すごく楽しかったですね。

島：じゃあ63年にパリ・ビエンナーレと、サン・マリノの「アンフォルメルを超えて」という展覧会があって。その翌年は「ニュー・レアリスト」展というハーグの美術館で、64年からの長い付き合いになっていると。その後もいろんな展覧会があるたびに、いろいろ声をかけられて、作品を購入しておられたと。

工藤：そうですね。直接アトリエに来て「これがほしい」とか。それからパリで展覧会がある時には必ず来て、やっぱり始まる前に自分で好きなものを真っ先に、「これを買う」と決めて（笑）。とにかくなんでも一番先にとらないと気が済まないっていう感じでしたね。

島：驚いたのは、日本で発表された《インポ分布図》（1961-62年）と《インポ哲学》（1960-61年）のような、日本で発表されたものまで、ベヒトさんがコレクションされたんですね。

工藤：そうですね。

島：これはいつ頃……

工藤：それはですね、実を言うと工藤が賞金をもらってパリに行く時に、その作品（《インポ哲学》）はちょっと持てなかったんで、立体部分だけ持って行って、2メートル四方くらいあるパネル部分は南画廊に預かって頂いてたんです。何かの時に購入するとか、売ってくださるっていうことがあるかもしれないと期待して置いて行ったんですけど、一向に音沙汰が無くて。すごく困った時にお手紙も書いたんですけど、返事もこなかったんですね。それで鋸山に来た時に、「まだ持ってる、倉庫に入れっぱなしだ」と言うんで、「それなら引き取ります」と引き取って、そしてパリへ持って帰ったんです。

池上：それが今、青森（県立美術館）にある作品。

島：そうですね。《インポ哲学》（1960-61年）です。ですから「インポ哲学」という言葉は、この時からもう。この展覧会の時ですかね。

工藤：正式には、《インポ哲学》とは言ってなかったかもしれませんね。

池上：今はそう呼ばれてる。

島：今はそのようですね。これが60年から61年に作られて発表されたと。

工藤：この展覧会の時に、確か瀧口（修造）さんが。

島：そうですね、テキストを書かれたんですね。

工藤：あの時のカタログには何て書いてあったか覚えてないんですけど。《増殖性連鎖反応》っていうタイトルの作品が多かったですね。

島：多かったですね。それで南画廊から持ちかえって、その後間もなくベヒトさんが「これも買うよ」っていうような。

工藤：そうですね、もうほとんどデュッセルドルフの展覧会（1970年）の直前だったんですね。でもこれはベヒトさんのコレクションに入っていたから、展覧会に貸して頂いて、デュッセルドルフでは完成した形で展示することができたんです。

島：読売アンパンに出したもの（《インポ分布図》、1961-62年）はもう既にパリにあったので、それはもう少し早い段階でベヒトさんの所に行っていたんですね。

池上：当時哲巳さんはギャラリーJと関係があったわけですけど、ギャラリーJがそういう作品の扱いを代行するっていうことではなかったんですか。

工藤：あんまりはっきりしてなかったんですね。

池上：例えばアメリカなんかだと、もうギャラリーがついたら、作家が勝手に売ったりできないっていうのがありますよね。

工藤：そうですね、ちゃんとしたコントラ（contrat、契約）っていうんですか、契約がまだ成立していなかったし、それほど力が無かったんです、ギャラリーJというのは。前衛の、とってもいい作家の展覧会はやるんですけども、経営っていうか資金があまりなかったみたいで。アメリカのようにきっちりと縛るようなコントラまではやらなかったんですね。

池上：じゃあそういう風に、コレクターが来て直接作品を買って行ったりしても、ギャラリーJとトラブルになったりということはないんですか。

工藤：はい。そのコレクターも、自分の方がギャラリーよりも工藤を前に知っていた、と言うわけです。だからなんか個人的なコントラっていうようなことを主張するんですね。画廊はそういうコレクターがついている作家っていうのは、画廊にとってもいいので、やはりちょっと譲ったようなところがあるんですね。

池上：ベヒトさんからすると、自分の方が先に見出したんだと。

工藤：そうですね。でもその後で工藤がマティアス・フェルス（Galerie Mathias Fels & Cie）っていう画廊と正式にコントラをするんです。そうすると、ベヒトさんでも、買いたい時はギャラリーから買うという形式になりましたけどね。

島：それが67年。その前ですと、アムステルダムのギャラリー20（Galerie 20）とか、エッセンのM. E. テーレン（M. E. Thelen）といった画廊で発表されてますね。でも64年の「ニュー・リアリスト」展以後、ある意味では工藤さんがヨーロッパにデビューしたと言うのかな。わりと活動が広がっていった時期にあたる

わけですね。ベヒトさんが買ってくださることで、工藤の仕事は面白いよっていうのも、ベヒトさん自身からも広がる形で多くの方に共有されて行ったというのはありますよね。ベヒトさん以外に興味を持たれた方ってというのは、オランダにはけっこういらっしたんですか。

工藤：何人か。ギャラリー 20 っていうのもそうですけれど、個人のコレクターも何人か。あとデュッセルドルフとか、それからエッセンでもやったので、ドイツにも何人かコレクターがいます。

池上：ベヒトさんがある程度まとまって持っておられたのが、今はこういう風に美術館に入っているというのは、何か経緯があったんでしょうか。

工藤：ベヒトさん自身は 1、2 年前に亡くなったんですね。その前に、工藤が亡くなった翌年ですか、オランダにあるものだけで追悼展をやってくれたんですけど（注：「工藤哲巳 1935-1990 Tetsumi Kudo 1935-1990」ファン・レークム美術館 Van Reekum Museum、1991 年 4 月 14 日～6 月 3 日、ステデリック美術館 Stedelijk Museum、1991 年 6 月 29 日～8 月 25 日）。その後で、大阪の国立国際（美術館）で回顧展があるとか、そういうお話なんかがあった頃に、工藤の作品はまとめて日本の美術館が所有した方がいいのではないかという風に考えられたんじゃないかと思うんですね。あの時に国立国際には行かなかったんですけど。

島：そうなんです。ベヒトさんの作品は国立国際には一点もその時は出なかったんですね。多少やり取りは、中村敬治さんとされたようなんですけども。

工藤：そうですね、多分その美術館の予算とか、いろいろおありになったようで。

島：そうですね。多分ベヒトさんのコレクションを全部運ぶとなると、輸送費がかなりかかるということもあったかもしれませんね。

工藤：私はそういう交渉の場は全然分からないので。

島：この時（「工藤哲巳回顧展 異議と創造」国立国際美術館、大阪、1994 年 10 月 6 日～11 月 29 日）は結局、パリのギャラリーとポンピドゥー・センターを中心に、代表作だけ含めるということでなんとか構成できたという経緯があります。ただ国際美術館で展覧会が終わった後に、青森の美術館がもう準備を進めてて。

工藤：まだできてなかったんですね。

島：まだできてなかったですね。青森県と、それから岡山県の倉敷市立美術館。岡山が第二の故郷ということもありますので、倉敷でも。あと高松市の美術館。この三つにベヒトさんのコレクションがまとまって入ったんですね、それぞれ。分散してなんですけど。

池上：そういう経緯が。

島：それは、弘子さんは直接的にはタッチされてないんですね。

工藤：私は直接的には関わってなくて。多分ベヒトさんと美術館の間にギャラリーが入ったんじゃないかと思っていますけど、それも私にははっきりしたことは分かってないんです。

島：幸い、ベヒトさんのコレクションは、日本にかなりこれでとどまることができた。

池上：それは良かったですよね。

島：その読売アンパンに出た《インポ分布図》の方は、最終的にはウォーカー・アート・センター（Walker Art Center, Minneapolis）のコレクションに入って。

工藤：あれは結局箱の中に全部分解して入っているの。青森の美術館（青森県立美術館）が言うには、「その箱のままを買っても、どういう風に陳列したらいいかわからない」って言うんです。陳列方法が分かるのは私だけで、当時アンデパンダン展に並べたのでよく分かっているんですけど。それについて具体的にどうしたらいいかということも何も示してくださらないし、美術館は。私も「それじゃあ私がしますから」っていうわけにもいかないし。

池上：なんだかねえ。

工藤：ええ。それでうやむやになって、青森の美術館は結局買ってなかったんですね。値段の交渉も難しかったみたいで。売り手も買い手もなかなか折り合いがつかず。間に入ったギャラリーも、陳列方法もわからないし。それがウォーカー・アート・センターで展覧会がある時（「Tetsumi Kudo: Garden of Metamorphosis」展、2008年10月18日～2009年3月22日）に、その時には美術館の方ではっきり「どうしてもあれを陳列したいから」と言うので、私も出かけて陳列の手伝いをしたんです。それで初めてウォーカーで。

島：再現された。

工藤：ええ、ほとんど同じような形で、読売アンデパンダン展の時に近い形で陳列ができたんです。

池上：じゃあ、青森はちょっともったいないことをされたというか。とにかく購入して弘子さんにお聞きすれば、それで分かったのにと気がしますね。

工藤：そうですね。私が行って陳列するための費用とか、そういうことまで出せないとかいうことを言って。

池上：青森がですか。

工藤：ええ。

池上：なんかそれは枝葉末節なような。もったいないですね。

島：ちょっと話が戻りますけども、デュッセルドルフの個展（1970年）がありまして、すぐ2年後にアムステルダム美術館で個展ということで、相次いで展覧会があったんですけど、アムステルダムにはまたさらに新しいものも展示された。内容的にはデュッセルドルフのものもかなりアムステルダムでも出品されたんでしょうか。

工藤：そうですね、同じ作品も行ってます。アムステルダムの個展の時には、パリのマティアス・フェルス・ギャラリーが協力をしてくれて、同じ時期にギャラリーでも個展をやる。で、ギャラリーで発表したものを持って

行ったわけです。

島：なるほど。

工藤：その時に畑の形式の作品がだいぶ行ったんですね。新しい作品として。デュッセルドルフに出さなかったものが。

島：今はポンピドゥー・センターにコレクションされて、大阪にもウォーカーにも出た一番大きな畑の作品（注：《環境汚染－養殖－新しいエコロジー（接木の花園）》、1971年）はアムステルダムの人に初めて展示されたんですね。

工藤：そうです。

島：アムステルダムではイヨネスコの特別な部屋ですとか、水槽の特別なインスタレーションのようなものもあったようですけども。

工藤：工藤が展示方法として、何々の部屋っていう部屋に名前を付けて、展示をしたようですね。

島：これは哲巳さんから提案されたんですか。それとも美術館の方から、あるいは両方から。

工藤：多分両方じゃないかと思うんです。どういう形の展示方法で展示会にしようかって、話し合ったと思うんです。その時私がちょうど紅衛が、娘が生まれる直前で行かれなかったんです。工藤は来いって言ったんですけど、私はお医者さんに言ったらもう。

島：出産直前だったんですね。

工藤：そうです。行く途中の車の中で生まれるとも限らないから、「それはちょっとやめた方がいい」と言われて。それで良かったんですけど。オープニングの日か、その次の日ぐらいに生まれたんです、パリで。

島：そうですか。オープニングには行けなかったんですね、そうしたら。

工藤：行けなかったんです。

島：会期中にはご覧になられたんですか。

工藤：はい。最後の日に間に合って。もう生まれた後で、子供を籠に入れて。生まれて1か月半ぐらいでしたか。それで最終日っていう日にカメラを持って（笑）。

池上：ちゃんとお仕事もされたんですね、写真を撮るといふ。

工藤：そうなんです、そのために行ったんです（笑）。

池上：もう、お休みなしですね。

工藤：子供はもう泣きわめいているのを床に放り出したまんま。

島：まだ首も据わらないような状況ですもんね。

工藤：みんなに「ベイベー、クライング。ベイベー、クライング」って言われて。

池上：でも写真を撮らないといけないという。

工藤：そうなんです。できるだけ一生懸命撮ってきましたけど。

島：そうすると生活環境も、紅衛さんが生まれたということで、これまでと同じようには哲巳さんの仕事を手伝えなくなったんじゃないかと思うんですけど。どういう風に変更されましたか、生活というか、仕事のリズムというか。

工藤：ものすごく怒ってましたね（笑）。

池上：以前のように手伝ってあげられないから。

工藤：そうですね。

島：それでも撮影はやらなきゃいけないから、限られた時間だけでも、ギャラリーへ行ったりとか。

工藤：そうですね、やっていました。

島：展示の撮影なんかは、紅衛さんも連れて行かれたりして、続けておられたんですね。

工藤：ええ、展示会もできるだけ連れて行きました。連れていく以外に仕方がないので。例えばベルギーに行ったことがあるんですが、やっぱり大変でした。ホテルに置いたまま行かなきゃなんないわけですよ、作品の展示やなにかに。一緒に二人で。そうすると、眠っている間は一生懸命寝かして、それで「さあ行こう」と行って。でも帰ってくると、起きてものすごい泣いてるんです。それでホテルの女中さん達が「代わりばんこに一所懸命なだめるんだけど、どうしても泣きやまない」って言うんですね。私が帰ってくるとピタッと泣きやんだんですけど。おかしいのは、一人だけ髪の毛が黒っぽい方がいたそうなんです、女中さんの中に。その人があやした時にだけほんの少し泣きやんだから、「お母さんに似てたんでしょうか」って（笑）。私が行ってちょっと抱き上げると、もうぴったり泣きやむんですね。ベッドの上に寝かしてても、もう怖くて、転げ落ちるといけないと思って、ありったけの布団やなにかを全部ベッド周りに敷いて。私は、子供が生まれてからは前のように工藤の仕事を手伝っていても半分は気もそぞろなんですね。子供のことと分かれちゃって。だからそういうこともきつとあんまり良くなかったんでしょうね、工藤にとっては。「戦力が半分になった」とか言ってましたけど。

池上：でもお子さんの誕生自体は喜ばれたのはいませんか。可愛いでしょう。

工藤：ええ、可愛いのは確かなんですけどね。だから私にとっては子供が二人いるみたいで（笑）。すごく機嫌のいい時には、自分の作品の材料として持ってるマテリアルがあるわけですよ、変わったものが。貝殻とかいろんなお魚の小さな模型とか。機嫌のいい時には、「はい、これあげるよー」なんて子供にはあげて。子供

は喜んで、パパにもらったと思って大事にして持っていると、自分が作品に使わなきゃならない時に、ひょっと思い出して、「あれを返してくれ」って言うと子供は、自分はもうもらったものだと思うから「嫌」って言って。するともう、「俺のものだ！」って（笑）。

島：兄弟げんかみたい。

池上：子供のけんかのような（笑）。

工藤：そうなんです。「だって自分があげたものじゃないの」って言ったら、全然そういうことは理解できないですね。「自分の仕事の材料だ」って。「ならあげるって言わなければいいのに」って。きかないんです。そうすると、仕方がないから私が何か違うものを持ってきて、「これあげるからそれちょうだい」っていう風に取り戻して（笑）、工藤に渡すっていうような。

島：そのたびにひと悶着あるんですね。

工藤：そうなんです。

池上：仲を取り持たれるのが大変ですね、間に入って。

工藤：馬鹿みたいですよ。

池上：お子さんの誕生が仕事内容に影響を与えたとか、変化が起きたようなことは特にはごさいませんでしたか。モチーフとか。

工藤：モチーフ、そうですね…… あるかもしれませんね。一度アル中で病院に入院したことがあるんですけど、その病院から出てきた後は、やっぱり病院にいる間にきっと堪えたんじゃないかと思うんです（笑）。その後で《パラダイス》というようなタイトルの作品を作ったことがあるんですけど、そういうのにはちょっと現れるような気がしますが。

島：そうですね、あるいは 70 年代の半ばぐらいから……

工藤：はい、80 年とか。

島：80 年にかけて、出てきてますよね、確かに。またちょっと話が相前後しますが、哲巳さんは初めての個展（「工藤哲巳個展 制作実演」ブランシェ画廊、1957 年 10 月 2 日～7 日）をブランシェ画廊でされた時からもう「制作実演」と銘打って。後で中村敬治さんと一緒にそれを「ハプニング」と定義づけて、「ハプニング」とか「反芸術」という形で呼んでいたんですけど。ただ実際には、「ハプニング」という言葉とか、あるいは「反芸術」というのも、もう少し後になってから流行った言葉なので。最初はやはり多分、ジョルジュ・マチウ（Georges Mathieu）なんかもやっていたように、「制作の実演」という言葉が非常に雰囲気が出ているという感じがするんです。いずれにしても実演という形でやったり、公開制作のような感じでやったりして。その後パリに渡ってからは「ハプニング」と。それから 70 年代末にはもう「セレモニー」に。80 年代は同時代的にも「パフォーマンス」という言葉がわりと一般化したということで、絶えず身体的な行為をされている。これは、率直にお聞きして、どうして最初からそういうことをされていたのかなって。弘子さんがそばでご覧になっていていかがでしたか。

工藤：そうですね。これは私が思うことなんですけど、初期の実演のような形でしていた頃は、文章を書いたり喋ったりということはあまり得意ではなかったような感じなんです。それと、みんなが見ても、形の無いものを描いたりするので、みんなにも何なのかが分からない。自分でも、それをはっきりこうだっていう風に説明するのも難しいので、多分「この描いている過程を見せれば、自分がどういう態度で制作して、どういう風にその作品が出来上がっていくのか、その過程を見せるだけでも、みんなに少しは分かってもらえるんじゃないか」と思ったんじゃないかと思うんです。初めのうちは。

池上：そういう意味では、ちょっと具体の公開制作と最初の動機は似たところがあるかもしれませんね。

工藤：具体もそうだったんですか。

池上：その「見せれば分かってもらえるだろう」というのは、きっとあったんじゃないかと思います。

工藤：なんか工藤は、筆のタッチ、ひとタッチひとタッチが真剣勝負みたいなものだって、初めの頃は……

島：書いてありましたね。

工藤：昔の侍が剣を持って戦う時には、ちょっとでも誤ればそれでもう致命傷になることもあるわけですよね。だから筆と剣とを一緒のものと考えて、自分はひとタッチ、ひとタッチ真剣に描いたり置いたりしているっていうつもりらしいんですけど。その態度を見せれば、ある程度……

島：伝わるんじゃないかと。

工藤：ええ、そういう気持ちでやってたんじゃないかと思うんですけど。

島：篠原有司男さんも、「筆は剣」という言葉を工藤さんから聞いてて、篠原さんの文章の中に、確か68年ぐらいに出した『前衛の道』（美術出版社、1968年）の中に書いていらっしますね。

工藤：そうですか。だから何一つ無駄にやってはいないって、ただいい加減に置いてるんじゃないんだっていうことのもりだったんだと思うんです。それが、ヨーロッパに行ってから、やはり自分の行為が、作品を説明することの一部だと。その時には、絵の具を塗るっていうこと以外に、箱の中に入ったり。よく音を使っただんですね。小鳥の鳴き声とか、あるいはラジオの、何て言うんですか、超音波かしら。

島：ああ、ラジオからこう、ピーピーと出ているような。

工藤：あるいは株式の、ストック・エクスチェンジって言うんですか。

島：株式相場の、絶えず流れる。

工藤：ずっと同じ調子で言っている、そういうのに合わせて、一つはオレンジ色の箱の中に入っているハプニングなんですけど。「なんとかかんとかで何円安」とか言うのに合わせて、小鳥の鳴き声がピピピと聞こえて、その時にレシートの束をたくさん（持ち込んで）、音に合わせて「トータル」と書いてはポンとのりで貼って、だんだんこう長くなっていくような。そういうのをやりましたね。

島：ベビーカーの作品なんかにも、赤ん坊の音がやっぱり音で入ってますよね。

工藤：はい、そうですね。あれは五月革命の影響で、新しい世代っていうものを意識して、ぼろぼろになった皮が乳母車を押ししてるような。

島：そうですね。

工藤：《若い世代への賛歌——繭は開く》（1968年）は、繭から新しい世代が飛び出すっていう。

島：これは繭から。68年の作品ですね。

工藤：これが古い世代の象徴で、これが新しい世代で、生れてくるっていう。

池上：脳みそのような形を。

島：ええ。これ（《若い世代への賛歌——繭は開く》）が東京都現代美術館に今所蔵されているんですね。なんかこれを引っ張って新宿なんかも。

工藤：そうですね。

島：確か新宿の駅前あたりで。あとはデュッセルドルフでも。

工藤：デュッセルドルフはこれ（《脳みそ》）で、新宿はこっちの繭（《若い世代への賛歌——繭は開く》）でしたね。

島：あ、こっちの方ですね。そうだそうだ。

工藤：ここにもタイトルが書いてあるんですけど、《若い世代への賛歌》って。これは何て言うのかしら、大きなスーパーマーケットの袋なんですね。今でもあるモノプリ（MONOPRIX）っていうパリの。

池上：ああ、ありますね。

工藤：これは私が昔、野球見物に行く時に使っていたパラソルです。ハンカチぐらいの。こんな小さな、日よけに。これもやはり古い世代の象徴の。

島：これは紅衛さんが乗っていたベビーカーではないんですか。

工藤：どっちかがそうですね。

島：どちらかは使われていたものですね。

工藤：ちょっと待ってください。でもこれ60年代。

島：ってことはまだ。

工藤：まだ生まれてなかったですね。

島：そうですね、どちらもじゃあまだですね。

池上：最初はその制作実演っていう、ちょっと見せて、よりよく理解してもらえるようになっていうところから、パフォーマンスなりハプニングなりっていうものが、それ自体が作品化していくっていう流れだったんでしょうか。

工藤：そうですね、作品の一部っていうか。あるいは自分が考えてるアイデアを行為として出しているっていうか。その両方ですね。

島：時々行為をして、その時に使った鳥籠が、その後作品になっていくというようなものもいくつかできていますね。

工藤：ありますね。

島：そういう意味では、単にオープニングの時にただイベントをやるっていうだけではなくて、非常に密接に作品と行為っていうものが関わっていたんですね。

工藤：ええ。

島：さっきちょっとアル中のお話が出たんですけども。最初に入院された頃っていうのは75、6年なんですか。

工藤：いいえ、もっと後です。あれはベルリンから帰ってきてからですから79年から80年にかけてのことですね。

島：病院に入らなきゃいけなくなるくらい、かなり重症というか。

工藤：そうですね。私が見ていても何て言うか、脱水症状のような感じなんです。目をつぶっている時以外は、飲んでいたんですね。朝起きるとビールから始まって、後は夜寝るまで続くんです。それで食べるものはあんまり食べないんで。あまりにも酷かったんで、パリのコレクターの中に精神科のお医者さんがいらして、そのお医者さんに私が相談をしたら、「どうしても病院に行った方がいい」と言われて。ただし、本人が行く気にならなければ、強引に病院に入れるわけにはいかないわけです。だから自分が納得して、自分から行くっていう形にしなければいけません。それにはどうしたらいいかっていうことで一生懸命心配して頂いて。たまたまその時に「日本から研修で来ていらっしゃる日本人のお医者さんが自分の病院にいるから、その人に説得してもらおうか」と言われたんです。精神科っていうのはやはり治療する時に言葉を使うので、「フランス語よりは日本語の方がいいと思うからどうですか」と言われたんで、「お願いします」と。慶應病院の方だったんですね。慶應だったらきっといいお医者さんだろうってお願いして、来て頂いて、それで「あなたの状態は、入院しなきゃならない状態だから、奥さんも心配しているから病院に行ってください」と言われて。そのパリの友人で、コレクターであるお医者さんがいろいろ探してくださったんです、ベッドが空いてる所がないかって。でも「考えたら、パリの病院に入ったら抜け出してお酒を飲みに行っちゃうんじゃないか」と（笑）。「だからちょっと郊外の方がいいと思うんで、郊外に決めました」と言われて。そうしたら大変なんです、電車に乗って二時間ぐらいかかって。降りたらまた畑しかないんです、周りは。そこの中に昔の貴族の方がそうい

う病院を作ったんだそうですね。自分が住んでいた館を。だから病院っていうより、古いお屋敷って言うか、ちょっとお城っぽいような所で。

島：いわゆる普通の病院と違うから、依存症の方とか精神的に障害を持っている人が行く場所なわけですね。だから手術したりとか、そういうような病院じゃないんですね。

工藤：そういうのじゃなくって。「これなら抜け出して飲みに行こうと思っても何も無いから大丈夫だ」って言われて、「そうですね」って行ったんですけど。中にも大きなサロンのような広い部屋があって、そこにピンポン台まであって。患者さん達がみんなそれで遊んだりしているような。庭も広くって、きれいなお庭だった。でもさすがにそこにポンと1か月ぐらい入れられた時にはきっと懲りたんだと思うんです（笑）。

池上：何か月くらいで出てこられたんですか、じゃあ。

工藤：そんなに長くはなかったですね。1、2か月だったと思うんですけど。

島：その間でも何度かは行かれて。衣類とかそういうことは、弘子さんがやらないといけませんよね。

工藤：そうなんです。まず入院の時にはとるものもとりあえず行って、本当に身の回りのものしかなかったもんですから、私が本人を置いて帰ったわけですね。そうするともう次の日から頭が混乱してるみたいで（笑）。次の日に「すぐに来い」って言うんですね。それで「何と何を持って来い」っていう風に私に言いつけるんです。言われたとおりに、次の日に大きなボストンバッグに言われたものを詰めて持っていったら、玄関で「今日は来てはいけません」って言うんですよ。会ってはいけませんだそうですね、すぐ次の日っていうのは。でも「こういうものを持って来いって言われたので、持ってきたんです」って言ったら、「じゃあその荷物は預かりますから、奥さんは帰ってください」って（笑）。

池上：厳しいですね。

工藤：そうなんです。でもそれはその日だけで。後は時々娘を連れて遊びに行きました。

島：面会は。

工藤：大丈夫。

島：ちゃんとすれば面会はできるわけですね。

工藤：そうです。それで私とその係のドクターとでお話をして。どういう状態だったかっていうのを聞かれるんですね。それで全部お話をして。ドクターは分かりましたって言って。なんかとっても感じのいい方で。

島：慶應のお医者さんが説得はされて。ただ郊外の病院は、フランス人だけなんですよね。お医者さんはね。

工藤：そうなんです。お医者さんはフランス人だけです。

島：その慶應の研修医の方が一緒にいてくれてたわけではないんですね。

工藤：それはなかったですね。

島：最初のきっかけとして、慶應の研修医でパリにたまたまいらした方が説得にあたって、パリの友人のお医者（コレクター）がそこを紹介して、連れて行かれたということなんですね。

工藤：ええ。ただ退院してきてからは、研修の間はパリにいらっしゃったんで、時々自宅に来てくださったり。それでいろんなお話をして。

池上：入院される前、症状がけっこう酷かった時も制作はずっと続けておられたんですか。

工藤：そうですね、制作はしていたんですけど。見ている、もう一つの作品を仕上げるまでいなくて、その前にもう疲れちゃってるんです。なかなか進まないで一つの作品をぐちゃぐちゃとなんか捏ねているっていう感じですね。小さい子が泥遊びしているような感じで。

島：それは79年ぐらいですか。病院に行く前で、なかなか仕上がらないというのは。

工藤：仕上がらないで、もたもたとしている作品がいくつかありましたね。

島：病院へ行かれた時、病院で1、2か月の間、制作は？

工藤：私に「画用紙とパステルを持って来い」って言うんで持ってったんです。そしたら病院の中でも何か描いてみたいです。私は何を描いたか見てないんですけど。

島：いわゆる鳥籠とかオブジェをそこでは作ってはいなかったんですね。

工藤：作ってはいなかったです、オブジェは。多分その係のお医者様に、お礼としてあげたりしたんじゃないかと思うんですね。

島：ちょっとしたデッサンやなんかを。

工藤：ええ。

島：まあ一応、治ったかどうか別として、最終的にとりあえず戻って来れたわけですね。

工藤：そうですね。

島：それが79年の秋ぐらいになるんですか。

工藤：そうですね、79年とか80年にかかってたでしょうか。それで、制作途中で放り出してあった作品もいくつかあったんですけど、帰って来てからはすぐに仕上げて。それから新しくまた作ったり。それがなんか、がらっと変わって、明るくなった感じでしたね。

島：そういう時は《パラダイス》っていうのも、もちろん更に作られたし、遺伝染色体に関するものもその前後から。

工藤：ええ、そうですね。病院に入る前は、同じ糸の作品でもすごくこんがらがったようなものが多かったんですけど、出てきてからはすっきりした感じで。それで、《ブラックホール・シリーズ》とか、《天皇制の構造》ってというようなのが。

島：出てきたんですね。それまでのペニスだったり、あるいは眼球とか鼻とかそういう体の部分が籠の中に入っているようなものが完全に影をひそめていった。

工藤：ええ、だんだんと。しばらくの間脳みそなんかもあったんですけど。わりとはっきりした感じの作品になってきて。で、日本に20年ぶりで来ることになったんですけど。それがきっかけで、《天皇制の構造》というシリーズを。5年ぐらいはそういう作品でしたね。

島：あるいはパリにいらっしゃる頃から、例えば《天皇制の構造》という言葉とかそういうのはおっしゃっていられましたか。

工藤：あれは一度アル中が治った後で、日本に来た時からですね、そういうタイトルを考え出したの。

池上：それは日本での滞在中に何かきっかけというか、それに関心が向かうようなことがあったんでしょうか。

工藤：じゃないかと思うんですけど。私も子供が夏休みの間は一緒に連れて来て日本にいられたんですけど、私は子供の学校が始まるのに合わせて帰っていたんで、わりと日本に来てからは一人の時間が多かったんですね。それであんまりぴったり一緒にない時もあったので。日本に来た時に、勅使河原宏さんが「展覧会やったらどうかね」って言うことがあって。工藤が旅行する時っていうのは、展覧会をすとかしないにかかわらず、いつも何か必ず持ってて。いつでもどこでも発表できるように(笑)。それはもう昔からそういうんで。たまたま持ってきてたんです、いくつか。

島：(部屋に置いてあるトランクを指して) あのトランクもそうですか。

工藤：そうです。あのトランクがその作品運ぶための。

島：小さい籠があったりすると、4、5点入るんですね。

工藤：あれも私が買いに行かされて。「なるべく大きなトランクを買って来い」って言われて。そしたらあれ、紙でできてるんですよ。見たところ、いかにも周りに皮かなんかが貼ってあるように見えるんですけど。

島：見えますね。

工藤：あれ絵で描いてあるんです。

池上：紙なんですか。

島：金属でパチッとまとまっているように見えますね。

工藤：見えるでしょ。

島：丈夫そうに見えますよね。

工藤：糸の縫い目まで描いてあるんですよ。安くって、まあまあ丈夫そうに見えたんで買ったんですけど。多分、移民の人たちが使うトランクだと思うんです。あれすごく気に入って、穴が空いたりしたのをちゃんと自分で繕っていたりするんです。

島：学生運動の時も非常に共感されて、当時の若者たちと関与したいということを盛んに言っておられて。《天皇制の構造》は直接学生運動とは関わりませんが、そういう政治的な関心については、日頃何かおっしゃっておられましたか。

工藤：あんまり私も聞いていないんです。あちこちで講演をしたみたいですが、同志社大学とか。そういうのを後になってちょっと読んだりはしましたけど、直接にはあまり。

島：そうですね。

池上：やっぱり天皇制に対する批判的な意識みたいなものをお持ちだったんでしょうか。

工藤：いえ、批判じゃなくてその逆だと思うんです。

池上：そうですか。

工藤：それが別に政治的な意味でじゃなくて……

島：むしろ何か科学的な観察っていうのかな。

工藤：そうですね。制度って言うんですか。

島：それに対する工藤さんなりの観察の一つのモデルとして提示されているっていう。

工藤：そうですね。社会構造とか、物理と関係のあるような構造って言うんですか。それを「天皇制」っていう言葉を使うことでやっぱり……

島：みんながはっと思うと。それはある意味では「インポ」とつながってるんですよね。

工藤：そうですね。

島：「インポ」という言葉自体にも、何か人をこうドキッとさせる、惹きつける。

工藤：ええ、惹きつけるような、関心を持たせる。

池上：人に「なんだ？」と思わせる。

島：「天皇制」という言葉もみんなが「えっ」と思う。特に日本人の場合は……

池上：海外でもそうじゃないですか。何かメッセージがあるんじゃないかと思わせる。

工藤：まずこっちを向かせるっていう。

島：向かせるための一つの要素って言うか。見せる作品も、なんだかこれまでのものとはちょっと雰囲気が変わって。糸巻きでこう巻いて。これ(《二つの軸とコミュニケーション》Axes Orient et Occident, 1980年)は直接「天皇制」って書いていませんけど、こういった形で、見かけ上は美しい糸の絡まった形なんだけど、そこに……

工藤：《二つの軸とコミュニケーション》が20年ぶりに帰って来た時に草月で見せたものなんですね(注：「工藤哲巳 1977-1981」草月美術館、1981年9月7日～19日)。

島：そうですね、こちらは《人生カセット》(1981年)というようなタイトルが付いていたりして。そういう意味でも、見かけ上はなんだか美しい筒なんだけど、結構挑発的なタイトルになってたり。あるいはドブラー効果だとかいうように、科学的な用語から引用した言葉が使われたりしてますね。

池上：じゃあ天皇制に関しては本当に対象としてたまたま取り上げて、その構造を分析する対象というような。

島：そういう感じですね。ですから多分「インポ」もそうだけど、インポは人間の体に関わるそういう一つの現象に過ぎないんだけど、その言葉が持っている、何て言うんだろう、一般的な人が感じる違和感とか嫌悪感とかも含めて、みんなを振り向かせる要素っていうのがやっぱりあったということは言えるかもしれませんね。

池上：ただのショックバリューじゃなくって、すごく注意を喚起する力が強いような言葉遣いですよね。

島：それが単に言葉だけに終わらずに、作品にもそれをどう反映させるかっていう非常に入念に考えて作られたなという感じがしますね。

工藤：そうですね。まず自分でこう振り向かしちゃった以上やっぱり責任があるから(笑)、振り向かしただけではやっぱり済まなくなって、それをどういう風にまた展開して自分の思うつぼにこう嵌めていっていったっていう感じですね、何かやり方見ると。

島：今のその、思うつぼってとこですね。

工藤：そんな感じですね。

池上：人にはまってほしいつぼがあるんですね。

工藤：自分自身でも、「どうしたらそういう風になるだろうか」と考えながら作ってるんだろうと思うんです。最初からちゃんとアイデアがあって「はい、これ」っていうんじゃないくて、いったん振り向かしておいて、それも自分にとってはきっと課題なんじゃないかと思うんです。で、一生懸命、どうしたらその課題をちゃんと……

島：形にして。

工藤：で、理論付けられるかとか。作品も一応、ちゃんと美しく見えなきゃなりませんよね。この天皇制の作品になる以前の人の体の部分とか、ちょっと見ると気味悪いものでも、作品になっちゃうと「すごくユーモラスで、それできれいだから不思議だね」ってある人が言って。「部分をこう一つずつ見ると、すごいグロテスクだったり、気味悪かったりするんだけど、作品としてこうなっているとユーモラスだったり綺麗だったりするのはどうしてかしら」なんて言うてくださる方もいるんですけど。

池上：やっぱりいかにそれを作品として、ものとして成立させるかってことにもすごく心を砕いていらっしたんですね。

工藤：そうですね、なんか隙が無いって言うか。

島：以前インタビューの中で、「タイトルが一行エッセイになる」ということを、「作品はつけ足りである」っていうことをおっしゃっているんですけど（注：「対話 現代芸術の戦略」（工藤哲巳、中村雄二郎）『現代思想』1981年11月号）。実はそういう言い方にも、「つけ足りに過ぎないんだよ」って言うてるんだけど、実はすごく一生懸命作っておられるっていう。そこがまたみんなを思うつぼにはまらせるのかな（笑）。

工藤：そうかもしれませんね。

池上：言葉も字義通り捉えていいのかっていうところがあるでしょうね、哲巳さんの場合。

島：みんなひっかかっちゃうんですね。一見哲学的で、科学的な思考をみんな考えちゃってね、それに向かって一生懸命解釈しようとすればするほど、つぼにはまっていくような感じですね（笑）。

工藤：そうですね。

島：少し80年代のことをお聞きしますが、日本に戻られて、パリと東京を行ったり来たり期間が長くなってきて。以前私が勤めていた富山の県立近代美術館でも展覧会（「第1回現代美術祭－瀧口修造と戦後美術」展、1982年）に出品頂いたり、東京の国立近代美術館（「1960年代－現代美術の転換期」展、1981年）、当時の東京都美術館（「現代美術の動向II 1960年代－多様化への出発－」展、1983年）、それからオックスフォード近代美術館（「再構成・日本の前衛1945-1965 Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965」展、オックスフォード近代美術館、1985年）、ポンピドゥー・センター（「前衛の日本1910-1970 Japon des avant-gardes 1910-1970」展、1986年）という風に、80年代は、非常に60年代、あるいは戦後の日本の美術を回顧する展覧会が続きまして、工藤さんの仕事も改めて注目されるきっかけになったと思うんですけど。弘子さん自身はパリにいらっしゃる時間が多くて、なかなかこういう展覧会は。まあ、ポンピドゥーのはもちろん間近で見られているんですけども。その時に哲巳さんがそういう展覧会に出品をされて、印象的な出来事とかあったでしょうか。80年代全般の様子といたしますか。

工藤：工藤個人の？

島：ええ、哲巳さんが出品するにあたって、哲巳さんの仕事も振り返られる時期にたまたまなったのかな。草月展（「工藤哲巳1977-1981」展、1981年）ももちろんありましたけどね。

工藤：そうですね、日本に来るようになってからちょっと傾向が、何て言うんでしょうね、挑発がわりと少な

くなってきて、静かに考えるような作品も増えてきたと思うんですけど。それで大作っていうのにはあんまり興味を持たなくなってきました。

島：以前は、いくつかのパーツが繋がりながらも、かなり大きなものが、確かにありましたね。それはアルコール中毒っていうか依存症を克服して、体力的なものとか。

工藤：ええ、それもありますし。多分こう、大きく広げるようなものよりは、もっと掘り下げるようなものに興味を持ってきたんじゃないかと思うんですけど。年齢のせいもあるし、病気になったことも関係していると思いますけど。

池上：ちょっと内省的な感じになって行かれたんでしょうか。

工藤：そうですね。

島：70年代の後半から既に《危機の中の芸術家の肖像》というタイトルがあって、ご自身の、それまでヨーロッパあるいはフランスの知識人達なんかに向けていた非常に攻撃的な姿勢が結局自分に帰ってくるというね。

工藤：それもありますね。それとあの頃、オイルショックというのがありましたね。

島：73年からか。

工藤：そうですね、子供が生まれた少し後ですね。それであの時、ちょっとやっぱり美術界が影響を受けて。

島：沈滞した時期が。

工藤：ええ。それまではすごく、美術館なんか積極的にアーティストを後援するような仕組みがあったんですけど、そういうのが無くなってきて。それからギャラリーも契約制が無くなってきたんですよ。

池上：そうですね。

工藤：ええ、だから急に。それでなくてもアーティストっていうのは、サラリーをもらえるような仕事じゃないので、大変だったところに、そういうことになったんで、そういうことも関係してると思うんです。あの《危機の中のアーティストの肖像》っていうのは。美術館さえアーティストを、英語でその時アメリカ人の作家の人が「feedしてくれなくなった」って言ってた。餌をくれなくなった。今までわりと美術館が買い上げることなんかもあったんですけど、そういうこともなくなったって嘆いている人もいたくらい、その時ちょっと大変でしたね。

島：あと80年代は、以前のハプニングとかセレモニーなどのパフォーマンスもされたんですけど、随分対話とか対談をされて。日本の哲学者とか心理学者とか、河合隼雄さんなんかと、いろんな形で。あと中村雄二郎さんとも随分お話をされていて。これもパフォーマンスの延長上にあるものかとは思いますが、そういったものへ積極的に関わられた頃のお話というのはなにか。あんまり直接その現場にはいらっしやなかったですけど。

工藤：そうなんです、現場にいなかったんですね。でもシンポジウムがありましたね、河合隼雄さんとは。後

で文章になったものは読んだんですけど、その場にはいなかったんですけど、あれは面白かったようですね。

島：そうですね。読まれてどうでした、後で。

工藤：そうですね、やっぱり心理学をやってる人なので、箱庭の模型ってということをお話しになって、私は面白かったと思いましたけども。

島：そのまま続けて、鳥籠の中で編み物とかあやとりというものが出てくるんですが、これはどういうきっかけだったのかなあと思って。素朴な疑問なんですけどもね。

工藤：そうですね。編み物はやっぱり《危機の中の芸術家の肖像》のあたりによく出てきましたね。

島：普通ですと編み物あやとりというとなんとなく女性、女の子がね。

工藤：女の子とか。編み物っていうのも、あんまり役に立つようなものじゃないと思ってたんじゃないかと思うんです。私が編み物をするの嫌いだったんですね、見てて。

池上：そうなんですか。

工藤：ええ、「くだらないことをやってる」ってよく言われたんですね。私が編んで、途中で失敗してよくほどいてはまた編みなおしたり（笑）。「なんでそんなくだらないことがやられているのか」っていうように馬鹿にされてたことがあるんですけど。そういうのを敢えて取り入れるっていうことは、やっぱりアーティストもそんなところがあるんじゃないでしょうか（笑）。

池上：そういう気がしました。作ってまたご破算にするような、創造行為も同じようなところがありますよね。

工藤：それなのに今度は私に、作品の部分に使うのに、編み物を頼むんです。

島：哲巳さん本人はやらないんですよ。

池上：それはわりと細かく「こういう感じにしてほしい」という注文が来るんですか。

工藤：はい、「何センチの幅で何センチの長さの、こういうものを編め」というような感じで（笑）。

島：随分カラフルですよ。いろんな糸がいろんな風に絡まって。

池上：きれいですよね。色も指定されて？

工藤：色の付いた糸で編む時にはその色でって言われたし、後から工藤が色を付けたものもありますけど、編んだものに。

島：これ（《危機の中の芸術家の肖像》、1976年）は国際美術館のコレクションですけど、これもそうですね。この辺りも。

工藤：わりと難しいんですよ。最初の編み出しはこの幅で、最後がずっと糸のように細くなるように。

島：確かにそうですね。ここが少し太くてだんだん細くなって、少し尻すぼみになるような感じになってますね。

池上：じゃあもう頭の中にこういう作品にしたいっていうのが既にあるって、その部分としてこのパーツをって  
いうことで。

工藤：そうですね。

島：あやとりってどうなんですかね。あやとりって編み物ともまた違う。もちろんあやとりも編み物も、戻せばなんか一本の糸になってしまうっていうのはありますけど。

工藤：そうですね、あやとりは昔からあった遊びの一つですよ。

島：ですよ、ええ。毎日お家で紅衛さんとやってたわけじゃないですよ（笑）。

工藤：そういうわけでもないんですけど、きっとあれがだんだんと複雑になっていくのに最後にしゅーっと一本の糸にまた戻るっていうのが。

島：それも元の木阿弥みたいな。

工藤：多分そんなものだろうと思うんですけど。あやとりをしてる間はなんか一所懸命考えてるかもしれませんよね。この次にはこういう形とかね。

島：それがちょっと遺伝子とか、そういったものとも絡んでたりとかして、遺伝染色体のこう糸みたいなものも関わってると思うんですけど。そういったものから祈る姿のものが出てきたりしてですね。これもつぼにはまってしまうのかもしれないんだけど（笑）、何かこう宗教的なものとか、そういったものに関心を感じてしまうお客さんもいたりするんじゃないかと思うんですが。そういう内省的な感覚で作品を作っていくっていうのは、結果的にそういう精神的な深い部分につながるような、見かけ上そういう風になっていったのかなあとも思うんですけど。それはご覧になっていてどうでしたか。

工藤：そうですね、多分母親が亡くなったことも重なってると思うんですね。

島：確か74年に亡くなられたんですね。岡山で亡くなられたんですか。

工藤：そうですね。

島：その時はパリからやはり一旦、岡山に帰省というか、戻られて？

工藤：はい。

島：工藤さんが初期には絵画、それからオブジェが中心になってきて、76年には《広島化石》という版画も珍しく作られて。あれも版画とはいえ手彩色になってたりするんですけど。版画というのはあまりないですけど、《広島化石》を作られた時のきっかけとか経緯をちょっとお話頂けたら。

工藤：お友達で、版画の工房を持ってる方がいらしたんですね。

島：それはパリに。

工藤：ええ。それでその人が工藤と一緒に一度仕事をしたいってことを言われて、それで考えたんですね。版画をあまりやらなかったっていうのは、版画は自分の表現方法にあんまり合わなかったのかもしれないですね。

島：でもあれは、いわゆる型押し作品ですよ。そういうのは、その友人の方と相談しながら。

工藤：ええ、何か変わったものを作りたいっていうんで、二人で相談して、どういうものにしようかということになって。「紙を濡らして、デコボコをつけるっていう方法はできるのか」って聞いたら「できる」って言うんですね。それでああいう形になっていったんですけど。

島：あれは確か五点組みで。どれくらい刷られたんですか。

工藤：はっきり覚えてないんですけど（笑）。

島：今だとエディションとかいって。けっこうばらばらで、全部揃ってる美術館があまりないですよ。

工藤：ええ、無いですよ。やっぱりみんな自分の好きなものを選んでじゃうんですね。で、仕方がなくて。

島：広島とのつながりでいいますと、原爆をイメージさせるような仕事が多いんですけども、これもやはり戦略的に、多分そういうものをイメージするだろうと思いつながら作られたのかなと思うんです。そういう見方をきっとするんじゃないだろうかというのも、後付けでお話しされてるところもあるかなという気もするんですけど、原爆についてなんかお話しされてることとかありますか？

工藤：そうですね、本人は直接原爆に遭ったことはないと思うんですね。ただやはりどういう状態だったかっていうことは、人づてから聞いたり何かを読んだりということで。私にはよく、人間が一瞬にして溶けてしまったのに、その人間の形が影のように壁か何かにさーと残ってるっていう、そのことを時々言っていましたから、そのことが印象にあったんじゃないかと思うんですね。

島：あとは日本とパリと行き来されてる 80 年代に、弘前にもアトリエを構えられて。東京藝大へ行かれる前から、もう既に弘前に？

工藤：弘前の方が先ですね。83 年からくらいですか、弘前は。

島：そうですね。弘前でも制作をしつつ、日本とパリとを行ったり来たりして、東京でもけっこう展覧会されたりしたんですね。

工藤：多分弘前にアトリエを借りたのは、自分で仕事をするのもあったんですけど、その前に父親の作品が中途半端にどこかに預けられたままになってたのを、弘前の博物館（弘前市立博物館）の館長さんが昔工藤の父の教え子だったんで。それで館長さんになられて、先生の作品をまとめて所蔵したいっていうお話と、そ

れから展覧会もやりたいということがあったんで、工藤が全部まとめて美術館に寄贈したんですね、弘前市立博物館に。その仕事もあって、弘前にちょっとアパートを借りました。

島：それは展覧会になったんですね。

工藤：84年ぐらいでしたか。父親は工藤正義っていうんですけど。

島：そうですね。二人展を84年頃に確かされていますね。そういったお父さんの作品の整理と寄贈の手続きだとか含めて、弘前に行かれることが多くなって、それで制作場所もそのついでに確保されてたんですね。その頃作られた作品は、糸で巻いた作品なんかも若干あったり、あとは色紙とか短冊っていうのはまた別でしょうか。

工藤：色紙とか短冊とかは、草月の展覧会（1981年）をやった後で、82年ぐらいにやっていますね。

島：あれはかなり集中的に描かれているようにも見えるんですが。

工藤：そうですね。その頃のオブジェがすごく糸を使ったものが多かった。色紙も糸のような細い線を使って描いたのとか、富士山の中のブラックホールとか、そういうものが多かったですね。

島：83、4年がほんの少しあるぐらいで、ほとんど集中的に色紙・短冊関係は82年に描かれてますね。これは若干美術館もありますけど、ほとんど個人の方が所持されている。

工藤：そうですね、小さいからきっと個人向きだったんでしょうね。

島：そうですね。

池上：1987年に東京藝大の教授に就任されるわけですけども、これはわりと周りの方からすると驚きだったのかなという気もするんですが。どういう経緯で。

工藤：本当に、私が一番驚いたと思うんですけど。工藤が日本に一人で来ていた時に、きっとそういうお話があったんでしょうね。それを私は聞いていなくて。工藤がパリにいる時に日本から電話が来て、「この前の東京藝大に来ていただくというお話のお返事を伺いたいんですけど」って。その電話は私が受けたんです。

池上：寝耳に水ですね。

工藤：それで「えっ」で言ったんですね。「えーと、工藤はそういう学校の先生になるっていうことは、あまり好きではないはずなんですけど。それはどういうお話でしょうか」って言ったら、工藤が横から来て、私の話してる受話器をさっと取って、それで一人で返事してるんです（笑）。「あら、いつの間にそんな話が決まったのかしら」って私はその時はびっくりしたんですけど。

池上：受話器を取られて、「行きます」というようなことをおっしゃってるんですか。

工藤：ええ、なんか肯定的な。私にも説明も何もしないんですね。その少し前からちょっとまた体の具合が悪くて、アル中の後5年間ぐらいは一滴もお酒飲まなかったんですけど、それを過ぎてまた飲み始めて。今度は

飲むのと、それから煙草の吸いすぎで「喉がおかしい」って言ってたんです。そしたら癌になってたんですね。初め自分では「食道癌じゃないか」なんて言ってたんですけど、パリでお医者さんに診て頂いたら、食道じゃなくて喉のところって言われたんですね。工藤も相変わらずフランス語が苦手なものですから、もう前にアル中で入院は懲りてるんです。自分では本当の気持ちは日本で治療したかったんですけど、その診てもらったお医者さんが、「日本で治療したいんだったら自分でささと行けばいいんですよ」って。だけどもお医者に行くのが嫌いで、日本に行ったりしていても、やっぱり私がいるパリで、一緒に連れてってあげないと病院には行きたがらない。

島：自発的にはなかなか。

工藤：なかなか行かなくて。それでパリで行ったんですけど。検査した結果、そういうことになって。お医者さんに「日本で治療したいんですけども、どうしたらいいか」って相談したんです。そしたらお医者さんが「治療はパリ、もしかして手術しなきゃならないという時には、手術は日本ってそういうわけにはいきません」って、「どっちかにはっきり決めなきゃだめ」だって。「治療も手術も、パリならパリ、日本でやるんだったら日本。それでどうしますか」って。もうすぐに決めなきゃいけないっていうことになって、やっぱりパリでやることに決めました。ついていかなきゃならないし。手術はしないで済んだんですけど、薬とそれから放射線治療ですか、それで一応おさまったんですね。多分その病気のことがあって、先生の仕事を引き受けたんじゃないかと思うんです。

池上：引き受けられた時は、病気はもう。

工藤：そうですね、一段落して。お医者さんに「日本で仕事をしてもいいか」って聞いたら、「大丈夫です」って。「定期的に健診しなければならいけども、大丈夫だ」って。そういうことがあったんで、多分経済的なことが一番先に頭に來たんだと思うんです。

池上：藝大の側からすると工藤哲巳さんと呼ぼうというのは、どなたが中心になって決めたのかご存じですか。

工藤：それもよく分からないんですけど、直接電話なんかをくださったのは、何て方でしたっけ。藝大のやっぱり先生で。

島：榎倉さんじゃない？

工藤：榎倉さんじゃなくて。ごめんなさい、私名前を忘れた。名前を言って下されば思い出すけど。前にちょっとオランダにいらしたことがあるっていう方（注：大沼映夫、1974～2001年東京藝大油画科教員）。

島：田口安男さんではなくて。

工藤：違います。

島：その前ですね。誰だったろう。読売アンパンなんかにも出しておられましたかね。

工藤：あんまり工藤とは同じような作品ではなくて。もう少しまともな。

島：まともと言うか何というか（笑）。

工藤：油絵を描いてる方。

島：油絵ですね、そうですね。多分油絵を普通に描いてた方ですね。

池上：なんで工藤さんと呼ぼうっていうところも聞いてはいらっしやらないですか。

工藤：聞いてないです。なんか他に候補者として、草間彌生さんと、中西（夏之）さんとかいろいろ……。

島：そういうことがあったんですね。中西さんは結局その後入られましたからね。

工藤：ええ、中西さんその後で入られましたね。高松（次郎）さんも既に教授になっておられましたけど。（注：実際には高松次郎は1972～74年の2年間、非常勤講師をしていた）

池上：じゃあわりとそういう先端的な仕事をされていて、海外でも活躍されていた方を呼ぼうっていう。

島：そうですね、哲巳さんもちょうど日本にいらっしやってたし、そういうこともあったかもしれませんね。

工藤：そういう話がどういう風に持ち上がったのかも私は分からなくて。本当にその電話の時はびっくりしたんですけど。多分、自分の体のことと、家族のことを考えて、もう少し安定した生活が必要だと自分で思ったんじゃないかと思うんですね。

池上：実際に教授になられてからは、学生のことですとか、大学のことですとか、何かおっしやってましたか。

工藤：あんまり。ただ、学生さんには教室で教えるっていうより、一緒に飲みに来てって、飲み屋さんでお話をしてた方が多かったようなことを聞いていますけど。

島：けっこう関西でも東京でも、今ちょうど専任講師をやっているぐらいの世代の人たちが、哲巳さんの教え子だったりするんですね。たまに工藤哲巳さんの名前を出す時は、「先生でしたよ」って人を時々みかけます。

工藤：そうなんですか。でも私はやっぱり先生に向いているとは思えなかった（笑）。どうしてそんな仕事をする気になったのかなと思ったんですけど。後から考えたら、もしかしたら、今まで通りの不安定な生活っていうのは、きっと心配だったんじゃないかと思うんです。自分では分かってたかもしれませんがね。あんまり長く生きられないって。

島：弘前に行かれたということもあるのかもしれないんですけども、比較的晩年になると、縄文とかあるいは津軽凧とか……元々その津軽塗っていうのも、馬鹿塗りとか言われている。

工藤：そうですね。

島：そういう津軽塗にちょっと似てるってわけじゃないんだけども、糸もこう延々こう巻き付けたりとか、非常に表面がきれいだったりする。なにか郷里に根差したような、そういうものと関連するような形での作品をわりとよく見かけるようになったんですけども、それは何か言っておられましたか。

工藤：津軽の馬鹿塗りっていうのはよく言ってましたけど。塗ってはやすりで削ってまた塗ってっていうような、そういう繰返しを何度も何度もやるっていう。

池上：馬鹿塗りと一般的に呼ばれてるんですか。

工藤：なんかそうみたいです。

島：ウォーカーでの展示（2008年）には、国際美術館の回顧展にも出品した作品が一点出てますね、確か。

工藤：ああ、筆の作品（《意志の方向に対して直角に現れるもの》、1984年）ですね。

島：筆の作品ですね。この台が津軽塗なんです。そして、ここに筆がこう突き刺さっていて、周りになんか結晶するような感じで、樹脂かなんかが。

工藤：はい。これは自分で樹脂を付けたんじゃなくて、樹脂を使った手で筆を持って色を付けて、また樹脂を使ったりしてるうちに、自然にこういう風になってきちゃうんです。

池上：非常に面白い造形になってますよね。

島：ここに付けたんではなくて、使ってた筆でなっていたんですね。

工藤：何本かこういう筆があるんです。オブジェを作るのに樹脂を使うんですけど、その樹脂の付いた手で筆を持って、使ってるうちに、何年か経つとこういう風に。

池上：本当に、作家活動の軌跡と言うか。

工藤：そんな感じですね。

池上：動きがそのまま残っている感じで、面白いですね。わざわざ意図してできる形じゃない。

工藤：だからこういうのと共通するところがあると思ったのかもしれないね。

島：全然別の話ですが、菅井汲さんが幅広の筆を使った頃、それをこう筆立てのように立てたオブジェがあって、たまたま見かけたんですよ。「あら、工藤さんみたいなことやってるな」と思って、ちょっと驚いたことがあります。

工藤：そうですか。やっぱり作家っていうのは筆に愛着ありますよね。

島：普通だったら使いきれなくなったら捨ててしまうところだけれども、捨てきれなくて、パレットを作品の一部に使ったりする人もいますね。そういうことがここにもあったんですね。筆を作るっていうのではなくて、使ったものを造形化していくような。

工藤：そうですね。

島：これもタイトルがまたユニークでしたよね。《意志の方向に対して直角に現れるもの》（1984年）というような。いずれもそのタイトルですよ。

工藤：そうですね。

島：これについて何か聞かれたことがありますか。これも解釈が難しそうですけど。

工藤：そうですね、自分は言わないけど。でも筆ってやっぱりこういう風に使うでしょ。

島：直角に、ああそうですね。

工藤：ところがこれはこういう風に直角にくっついてるじゃないですか。筆はむこうに向かって使うのに。

島：直角にこう。

工藤：全部このデコボコがこっちの方には向いてないですよ。だからすごく、タイトルそのものじゃないかと思うんですけども（笑）。

島：これは大阪の時は3点出品したんですけども、これ以外にもあったんですか。そんなに数があるようには見えないんですけども。

工藤：そうですね、これはどなたか個人のコレクターの方が。

島：中村敬治さんが一つですね。もう一つは……

工藤：あんまり数はなかったですね。

島：なかったですね、確かね。弘子さんが一つお持ちだったものと、もう一つは埼玉の個人コレクションですね。一つは京都ですから、これは中村敬治さんですね。あと80年代の細いカラフルな糸を巻いた作品、《二つの軸》であるとか《人生カセット》っていうようなのがあって。でも津軽塗のものとかでも、初期の絵画にもちよっと通じるような。初期のものはわりと点で集合していくような、あるいは増殖していくようなイメージなんですけど、どちらかというとか抽象的な表現という意味では、初期のものにも通じるのかなあという。

工藤：そうかもしれませんね。

島：意図してそうだったって言うよりも、この作品なんかも、やはり線が絡まっていくというようなね。

池上：イメージ的に回帰というか、繋がっていつているような感じがしますね。

島：ちょっと戻るんですけど、この作品（《平面循環体に於ける融合反応》、1958-59年）、実はこの前、東京都の現代美術館で改めて拝見して。最初ビニールの紐なのかなと思ったら、中に針金が入っているビニールなんですよ。ですから、形がきちっと出るんですよ。

工藤：そう。形を作るために針金を自分で入れて。

島：自分で入れたんですね。

工藤：そうです。ビニールの中がこう穴が……

島：チューブになってて、ええ。

工藤：チューブのような色の付いたのをこんな束で買ってきて、自分が形をつけて絡ませるのに都合のいいぐらいの長さにカットして。それに合わせて針金を入れて、両端をちょっと出して。それをもう私、朝から晩まで（笑）。

島：やらされた、なるほど。

工藤：針金を入れては切る仕事をさせられて。

島：僕の最初の印象では、なんか軍手だとかそういうようなものを、とにかくぐちゃぐちゃとただくっつけただけなのかと思ってたんですね。でもよく観察すると、いろんな色の緑のものとか、ピンクとか黒とかいろいろあって、正面から見るとそれがいかにも筆で描いてったかのように、空間上に広がって見えるんですね。だからすごくよくできた作品だと思いました。

工藤：私が朝から晩までそれを縁側でやってるのを見て、近所の小さい子に「おばちゃん何の内職してるの」って言われたことがあります（笑）。

池上：確かにちょっと造花づくりのような（笑）。

工藤：そうなんです（笑）。

島：こういうキャンバスの上でやる場合は、絵筆でこういう風に流れるんだけども、こういう、要するに支持体が何も無い状態で、流れるように線が見えるためには、その針金を入れないと造形ができないし、それが絡み合っていく雰囲気ってのは作れないっていうのを、この前改めて見てね、驚きました。

工藤：そうですか。

島：裏を見ると、塗ってないところがいっぱいあるんで、軍手だとか針金だとかもうはっきり分かるんですね。

工藤：ありますね、軍手の白地がそのままだったり。

島：ただ表は完全にちゃんとペイントがしてあって、絵として、というか正面向きの一つのものとして完結していて。軍手というのでも分からないですね。

工藤：分からないですね、裏に回らないと。

島：そういう対比がこう……

池上：ちゃんと裏表でまた別の様相を見せるんですね。

島：うん、裏表でよくできてて。裏も見ることができるし。そのあたりに関しては、改めて感心してしまったんですね。これ（《H型基本体に於ける増殖性のパンチ反応》、1961年）もそうですね。これはたわしが入ってるみたいですが。たわしがたくさん入ったものはちょっと紛失してしまったりして、あまり数がもうないんですね、確か。

工藤：だからこの頃は、キャンバスは四角でなきゃならないっていうはずはないっていうことで、だから裏も表も、それから縦も横も、いろんな方角に作ってた頃ですね。

池上：ちょっとこのウォーカーの個展の話をお聞きしましょうか。

島：そうですね。2008年から9年にかけてウォーカー・アート・センターで大規模な回顧展をされて。その際にマイク・ケリー（Mike Kelley）も文章を寄せたり、あるいはポール・マッカーシー（Paul McCarthy）という、これはお二人とも西海岸のアーティストなんですけど、このお二人がかなり早い時期から哲巳さんの仕事に興味を持っていて。数は少ないですけども熱烈なコレクターがアメリカにもおられるということで、そういう反応について、弘子さんとしてはどういう感想を。あるいはウォーカーの展覧会があった時、これまでフランスの美術館とかあるいはそれ以外のヨーロッパの美術館と一緒に展覧会をしてこられたと思うんですが、アメリカの対応と言いますか、あるいは興味の持ち方に対する素朴な感想と言いますかね。なんかおありでしたら。

工藤：あの、やっぱりびっくりしました。その作家ですか。

島：マイク・ケリーとポール・マッカーシー。

工藤：工藤の作品に興味を持っていたっていうこともわりと最近になってから知って（笑）。

池上：全然ご存じではなかったんですか。

工藤：そうですね、パリのギャラリーの人がそういうことを言ってるのは聞いたことがあるんですけど。工藤が生きている間は、全然そういうお話が無かったから。

池上：じゃあ哲巳さんは全然ご存じなかったんですかね。

工藤：もしかしたら何か文章で読んだことはあるかもしれませんが。

池上：西海岸に行かれたことはなかったわけですね。

島：アメリカは一度もないですね。

池上：結局一度もなかったんですか。

工藤：そうです。全然アメリカから展覧会っていう話はなかったですし、想像もしなかったんですけども。

池上：ケリーとマッカーシーの少し前の世代でキーンホルツですとか、ブルース・コナー（Bruce Conner）ですとか、ちょっとこう不気味でグロテスクな感じのアッサンブラージュを作る作家が西海岸は多かったのですが、その系譜で何か親近感みたいなものを彼らは持ったんじゃないかなと思うんですけど。でも直接の関連が全然ないところで、なんか精神の呼応というか、そういうのを感じられてたっていうのはすごく面白いなと。

工藤：そうですね。で、ヨーロッパって言ったら東海岸に近いですよ。ポップ・アートは東海岸でしょ。

池上：基本的にそうですね。

工藤：そうですね。パリで初めてポップ・アートを見た時は、すごく面白かったですね。

池上：（イリアナ・）ソナベンド（Ileana Sonnabend）が画廊を開いて。

工藤：ええ、やった時に。初めてなんかこう、新しいものを見たっていう感じで（笑）。それまではそれこそ、さっきお話ししたジャン＝ジャック・ルベルにしても、一所懸命言うことはとっても新しいんですけど。彼自身もポップ・アートがすごい好きなんですよ、ジャン・ジャックなんて。もう率先してソナベンド・ギャラリー（Galerie Ileana Sonnabend）の展覧会を見に行き、すごく興奮してたのを覚えていますけど。私達もパリに来て初めて「ああ、なんか新しい空気を吸った」というような（笑）。

池上：印象に残った展覧会とかございましたか。

工藤：ポップ・アートですか。全部面白かったですね。ポップ・アートも、それからダダですか、（ロバート・）ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg）とか、そんなのもやってみましたし。

島：あとパリだと市立近代美術館が多かったんですか、そういう現代ものは。

工藤：そういうのは近代美術館でもやってませんでしたね。

池上：やっぱりソナベンドですね。

工藤：ソナベンド・ギャラリーが初めて。

池上：ほとんど単独で持ってきたっていう。

工藤：だからポップ・アートの個展は一通りやりましたよね、全部。私は個人的には（アンディ・）ウォーホル（Andy Warhol）が好きだったけど、工藤は（ロイ・）リキテンスタイン（Roy Lichtenstein）がいろいろ言っていました。

池上：そうですね、それは面白いですね。

工藤：何が面白いかって言うと、わりとよく言ってたのは、漫画が点々でこう描いてありましたよね。

池上：「ベンデイ・ドット（Ben-Day dots）」っていうやつですよ。

工藤：そうですね、あの作品が一番好きだったみたいですね。

池上：じゃあ西海岸の作家のことも、ほとんどご存じではなかったんでしょうか。画集なんかではご覧になってるかもしれないですけど。

工藤：キーンホルツぐらいですね、知っていたのは。キーンホルツって言ったら、歳も同じぐらいかもっと上ですか。

池上：ちょっと上かもしれないですね（注：キーンホルツは1927年生まれ）。

島：多分このマイク・ケリーもポール・マッカーシーも、出て来たのは80年代後半……

池上：作家活動自体はもっと前からやっていますけど。

島：活動は70年代からやっていますが、日本でも紹介されたのは……僕は富山で87年にグループ展に出てもらったことがありましたけど。僕らも知っている人は知っていたけども、日本ではそんなには。

池上：ああいうちょっとグロテスク系のものは、入ってくるのが遅かったというか。

工藤：キーンホルツにはベヒトさんのところでも会ったんですね。

島：コレクションもあるんでしょうね。

工藤：あります。それこそ一部屋使ったなんかすごい古いお家の、お化け屋敷のようなのとか、いくつか持っていました。その後ベルリンで会いましたね、キーンホルツに。

池上：本人にもお会いになって。

工藤：ええ。それでキーンホルツがアムステルダムで個展したでしょ。それからパリでもやってみたくて、ポンピドゥー・センターで。だからキーンホルツは知ってるんですけど、他の方は知らなかったです。

池上：面白いですね。画集なんかを見て一方的に、すごく親近感を持っているという。

島：あと昨日も少しお話があった、見る側の変化、あるいは美術館側の、かつては展示拒否とかあって。今でもそれなりの抵抗感を持つ場合もあるかもしれませんが、以前に比べるとかなりそういう意味での変化というか、受け止め方がまた変わってきているような感じがしますけども。それはやっぱり実感はされていますか。

工藤：そうですね。今はあまり……

島：直接的にね、そういう（拒否されるような）場があまりないから（笑）。

工藤：多分今のこの感じだと、工藤が作ったどの作品でも陳列拒否っていうのはないんじゃないかと思いますね。私達は、前から陳列拒否に遭うのはおかしいって思ったぐらいなんですけど。私達はそんなに変わってな

いんですが、社会の方が変わったと思いますね。

島：質問としてはだいたいそんな感じですかね。写真とか作品とか見てお聞きするとまたいろいろ、あと何日あっても足りないぐらい。

池上：最後にもし、長年哲巳さんの私的にも制作的にもパートナーと一緒に過ごされてきて、これは言っておきたいというようなことがもしあれば、ご自由に話して頂ければと思うんですが。

工藤：そんなに急に言われても（笑）。

島：言われても困りますよね（笑）。

工藤：分かんないですね。ちょっと思い出すかもしれませんが。今すぐには。

島：逆に僕がご質問したいのは、哲巳さんわがままだったと思うんですね、かなり。別にその好き嫌いっていうのはなくてもね、よくついて行かれたなと思うんです（笑）。ちょっとそこがね、なんて言うんだらう、制作ももちろん一緒にやり、一方で撮影もして、作品の整理をしてリストも作って。紅衛さんが生まれた時はね、けっこうなかなかそこは整理しきれなかったと思うんですけど。

工藤：まあ時々そういうことを言われるし、娘にも「どうしてあんな男と結婚したのか」って聞かれたことがあるんですけど（笑）。そうですね、何て言うのかしら、好きとか嫌いとか惚れたとかそういうことを抜きにして、なにか一生懸命やっているんで、手伝わざるを得ないっていうか（笑）。なんかそういう気持ちで今まで来ちゃったっていう感じですね。

島：確かに僕も何度もお会いしてそういう感じがしました（笑）。

池上：今もそれは続いている感じですか。

島：やむにやまれぬ感じですよ。

工藤：そうなんですよね。それで、何も整理をしなくてそのまま急になくなってしまったので、今度は私が後片付けに追われて、別にやらなくてもいいかもしれないんだけど、他にやる人がいないみたいで。それが今気になって。「やんなきゃいけない」ってどうして思っちゃうんだらうって。よく真面目な方でいらっやいますよね、自分でもってこれはしなきゃいけないって、宿題のような形で一所懸命やる方がいるけど。私は怠け者なんで（笑）。でも、やんなきゃいけないような気になるのはどうしてなのか分かんないんですけど。

池上：最後に一つ謎ですね。

島：僕も富山の県立近代美術館にいる時に、一度だけ哲巳さんにお会いしたことがあるんですね。それがちょうどアルコールがもう抜けた82年。「瀧口修造と戦後美術」という展覧会に出品して頂いたんですね。で、作品の確認か何かでちょっとふらっと急に訪ねて来られてね。誰もいなくて、僕しかなくて、館長室にご案内して。ネクタイ締めてすごく紳士的で、とにかく過激で挑発的で、議論好きで、そういうイメージとあのスキンヘッドのちょっと怖い風貌とかだったんで、「どんな人かな」と思ってたら、すごくちゃんとしてて。

お話の仕方もすごく温厚で、何一つ危険を感じるところがないお方だった。なおかつその時出品してたのが、初期の結び目の作品だったり、80年に入って糸で巻いたりとかする、あまりおどろおどろしくないタイプのものでしたんですね。そういうこともあったのかもしれないけど。そのあたりから出発して、その後僕は直接工藤さんの展覧会をやるってことは全くなかったんですね。展覧会はギャラリー16で見たり、東京のギャラリーでもいろいろ見て、たまたま大阪に移って、中村敬治さんに「島くん、工藤展手伝ってよ」って言われて、急遽僕は途中から参加して。それでパリの工藤さんのお宅にお邪魔して、あの時は4、5日、毎日お宅にお邪魔して、資料の整理をして。

工藤：すごくお世話になって。

島：それでなんとかこれ（回顧展の図録）が。

工藤：でもびっくりしました、島さんがすごく早く資料を……

島：いえいえ、僕一人では全部できませんけど。いろんな人に手伝ってもらいながら。

工藤：もうあの時はごった返していましたもんね。

池上：島さんがそういう形で続けておられるわけで。

島：なんかご縁ができてしまって、僕も「なぜかなあ」みたいな（笑）。

池上：巻きこまれて、やらざるをえない状況になっているっていう（笑）。

島：その後日本に戻ってこられてから、時々ご連絡を頂いて、「資料をどうしましょう」っていうんで悩んでおられたんで、最初は僕もどうしていいのかなあと。僕の手にもちょっと余るし、最初は六本木の方（国立新美術館）でアーカイヴを作ったらどうかって。弘子さんは東京だし、東京の人がやっぱり日頃、毎日のように来て整理をしたり、場合によってはそれをそのまま美術館に持って行って、ちょっと広いスペースで整理すれば、早くいろんなこともできるし。絶対それが良いって思って言ったのに、全然（笑）。

池上：そういうことにはならず。

工藤：じゃあ、あそこの美術館は、アーカイヴを作るようなスペースはあるわけですか。

島：いや、スペースはないんですけど、そういうのを作ったらどうかと。無理やりでもね、狭くてもいいからそういうスペースを作って。

池上：その気になればスペースだって作れると思いますけどね。あんなに大きいんだから。

島：どっか一角に作ればね、できないわけないんでしょう。

工藤：やはりやる気がないんでしょうね。

池上：そこに回す予算がないんでしょうね。

島：あと人手でしょうね。それに関する人手がやっぱりなかなか確保できないんで。もしそういうアーカイヴ担当ってあるので、例えば3人とか専従の人ができてくれば、ある程度はできるでしょうけども。だから今はなんとか国際美術館で引き受けられる限りのことは引き受けて、まず展覧会やるってことを一つ目標にして、そういうことでいろんなものが進行しますのでね。

工藤：そうですね。

島：今はカタログ・レゾネまではいかないんだけど、ここにあるものとか、イタリアにある資料とかを全部整理していますので。ある程度まとまったら、一度また整理したものでお見せできると思います。

池上：まだまだ哲巳さんに巻きこまれる方が続くということで（笑）。

島：まだ僕も美術館には最低5年はいますので、その間にはできる限りのことはしていきたい。

工藤：私もだんだん歳をとってきちゃったので。周りの今まで知っている方がどんどんね、中原（佑介）さんも亡くなっちゃったし。誰もいなくなっちゃって。それで今度は自分の番な訳ですよ、もう。だから生きている間にもう少し片付けなきゃいけないんじゃないかって、焦っちゃってるような感じですね。こんな地震なんかあるとね、なおさら「あらどうしよう」っていう感じで。すごくストレスになってきてます（笑）。

池上：でも本当に、今回は長い間お話を聞かせて頂いて。

工藤：こちらこそお世話になりました。

島：なかなか、改めて聞く機会ってけっこうないもんね。

池上：お仕事をまとめていく中に、このインタビューも加えさせて頂ければと思います。本当にありがとうございました。

島：良かった。本当にありがとうございました。

この冊子は2016年3月31日現在、日本美術オーラル・  
ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている  
工藤弘子オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタ  
ビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記さ  
れる可能性があります。最新のヴァージョンはウェブサイト  
([www.oralarthistory.org](http://www.oralarthistory.org)) をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with  
Kudō Hiroko published on the website of the Oral  
History Archives of Japanese Art as of March 31,  
2016. The interview can be revised or annotated  
for the purpose of accuracy. For the latest version,  
please visit our website at [www.oralhistory.org](http://www.oralhistory.org).

---

工藤弘子オーラル・ヒストリー

インタビュアー：島敦彦、池上裕子

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2016年3月31日

Oral History Interview with Kudō Hiroko

Interviewers: Shima Atsuhiko and Ikegami Hiroko

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art