

遺伝子組み換え生物媒体による「芸術の転換」をめぐる

高橋洋介

21世紀初頭、神話やSFのように奇妙で驚くべき現実が、かつてない水準と規模で私たちの周りに出現しつつある。合成DNAから再生されたゴッホの左耳、アレキサンダー・マックイーンの皮膚でできた革ジャケット、故人のDNAが入った林檎の木など、アーティストたちは、遺伝子工学によって「生きた素材」^{バイオメディア}を操作し、「不死」や「観念の生体化」を表す新たな形式を発明し始めている。

20世紀においても、「生きた素材」は、超現実主義や具体詩など前衛芸術の中で幾度も登場してきたが、芸術のジャンルや運動として確立されるまでにはいたらなかった。しかし、「生きた素材」は、近年の遺伝子工学や細胞工学の飛躍的な発達により、バイオアートやスペキュラティブ・デザインといった新たな芸術ジャンルの核となる媒体になりつつある。そこで、本稿では、あえてモダニズムの媒体固有性を追求する立場から、特に「遺伝子工学を介して人為的に編集した生物媒体の固有性とは何か」について考察してみたい。しかし、このような生物媒体の固有性は、批評家ロザリンド・クラウスがいうポストメディアムの条件——慣習に基づいた約束事をも媒体に含める立場——を図らずも強調することを前記しておく。

遺伝子組み換え生物を媒体として扱うことでしか生まれえない作品の意味や美学は存在するのか。またアーティストや美術館は、それに伴う危機管理——バイオテクノロジーにまつわる倫理や規制の問題——といかに向き合うべきか。2007年にMITプレスが出版したバイオアートの理論書『Signs of Life』は、このような課題を芸術に限らず、哲学や生物学、法学などさまざまな分野の研究者が網羅的に検討した点において、いまなお必要不可欠な参照点となっている^{*1}。しかしながら、当時の技術的／制度的限界から、人工多能性幹細胞、ゲノム編集といった技術や、カルタヘナ法のヒト細胞の例外的な規定、美術館における生物媒体の収集・保存・展示といった問題が抜け落ちていた。

本稿は、『Signs of Life』ではほぼ言及されなかったこれらの問題点について、2007年に以

降の作品や当館で2015年に開催された展覧会「Ghost in the Cell」を中心に考察するものである。第1章では、生物媒体固有性のうち、『Signs of Life』において論じられた芸術の新たな問題群を整理する。第2章では、「Ghost in the Cell」がそれらを発展させ新たに提起した問題について検証する。最後に第3章では、それら生物媒体を扱う際に生じる美術館の制度や方法論の問題を俎上に上げる。

1. 遺伝子組み換え生物媒体の固有性

遺伝子工学が生み出す素材が規定する生物媒体の固有性は、先駆的なアーティストたちによって90年代以降から徐々に明らかにされてきた。本稿の足がかりとして、この章では『Signs of Life』で論じられた新たな問題群のうち、特に「芸術家の規範」や「象徴の機能」の転換を整理し、これまでの研究では未検証だった「グロテスク」の問題について論じる。

1-1. 「神としての芸術家」再び

アメリカにおけるヒトゲノム計画の社会的影響を調査する国家委員会長を務めた世界的に著名な法学者ロリ・アンドリューズは、2007年の論考「公共政策の媒体としての芸術」において、放射線を用いた突然変異、電気穿孔法やレトロウイルスによる遺伝子組み換えなどによって新種の遺伝子や生物を創造するアーティストたちを神になぞらえた^{*2}。アンドリューズの考察はあくまで現代の作品にとどまっていたが、いま「神としての芸術家」が意味するものは、この呼称が生まれたルネサンス期とは明確に異なる。例えば、1500年にデューラーが自画像をキリストに模して描いたとき、表現はまだ自然の模倣にすぎず、「神としての芸術家」は単なる比喻でしかなかった。しかし、1936年に写真家エドワード・スタイケンが化学薬品を用いた突然変異によってデルフィニウムの新種を作り出しニューヨーク近代美

術館に展示したとき、文字通りの意味で、彼は生物そのものを表現媒体として操作した^{*3}。

「遺伝学を植物の育種に応用することは、本質的な美の顕現を究極の目標とする創造的な芸術だ」^{*4}と語ったスタイケン^{デルフィニウム}の青をより純粋で高貴な色になるよう追求し続けたが、21世紀初頭には不可能の代名詞だった「青い薔薇」が実現するとまでは思わなかったかもしれない。2008年、サントリーは遺伝子組み換え植物の青いカーネーション「ムーンダスト」の切り花を世界で初めて政府の認可を得て販売し始めた。翌年、アーティストグループBCLは、この植物を媒体に《Common Flowers》^{fig.1}という作品を発表した。彼らは、ムーンダストの切り花を分解し、植物の分化全能性を利用して根を生やさせたり、青い遺伝子を切除して本来の色に戻したりして、誰でも同じことができるよう説明書をつけて自然に返す可能性を提起している^{*5}。この作品は、自然の所有権は誰にあるのかを破壊的に問いかけたものだった。一方で、「生物の進化を彫刻する」という観点からみれば、スタイケンや本特集でも紹介したエドワード・カッツの作品が進化を「促進」したのに対して、BCLの作品は「逆進」したといえる。どちらの立場にせよ、文字通りの意味で、かつて神の領分とされた生命の創造を媒体／霊媒とする「神としての芸術家」が超人間中心主義の芸術家像として甦ってきているのだ。

1-2. 合成生物の象徴の凋落

「蛍光色に光る熱帯魚」や前項の「青いカーネーション」といったような遺伝子組み換え生物は既に身近に売られている。それは、合成生物が「神話の超越的な表象」から「科学的な製品」へと凋落したことを意味する。この「凋落」は芸術で古典に用いられてきたキメラという象徴に新たな意味と機能を与えることになるのだろうか。

その答えは、2004年にBCLが提案した故人のDNAを林檎の木に「生きた墓標」として埋め



1



2



3

込むサービス《Biopresence》^{fig.2}にある^{*6}。合成生物が現実的な商品として一般化した世界を思弁する本作では、キメラは古典的な形態、意味、機能を奪われている。本特集で訳出したジョー・デイヴィスが開発した特殊なアルゴリズム——生物の外見に影響を与えることなく、DNAに異種の遺伝子を書き込む方法——を使用したことで、遺伝子レベルではキメラであっても、外見は普通の木と変わらず、もはや超越的ではない。16世紀初頭にヒエロニムス・ボスが樹と人間が一体化した奇怪な生物^{fig.3}を描いたとき、キメラは、あくまで、洪水や雷といった自然の超越的な力や、激動する社会に対する不安を象徴化した虚構であり、教訓や寓意を隠喩する役割を備えていた。しかし、いまやそれは人工的に操作可能な現実の生命体として、生態系と生命を巡る法の制約と限界に関する議論を喚起し、社会制度の再構築を促す。生物媒体の形質転換は外見や性質のみならず象徴の意味と機能にも及ぶのだ。

1-3. 形質転換のグロテスク

上記に加え、『Signs of Life』以降もまだ検討されていない問題のひとつとして、遺伝子組み換え生物媒体における美の問題がある。例えば、遺伝子組み換え生物は規格外の姿からグロテスクと形容されることが多い。しかし、BCL

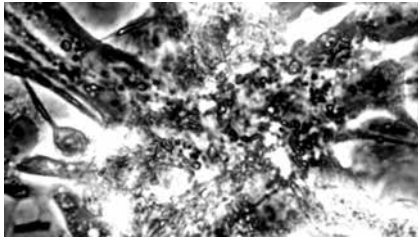
の《Biopresence》は、見た目は健常で変哲もないにも関わらず、「人間と植物の異種融合」という点でボスの「樹木人間」のようなグロテスクなものとして鑑賞者から批難された^{*7}。

この「形質転換を契機に生まれるグロテスク」の感覚は、自然が長い時間をかけて造り上げたものを人為的に操作することへの抵抗感や、遺伝子操作したものが人間の制御を超えて増殖することへの不安感、植物と人間の両方の遺伝子を持つという境界が不明瞭な生物への戸惑いなどに起因するだけでなく、おそらくフロイトの「不気味なもの」とも関係している。フロイトは「不気味なもの」の例として、身体から切り離された四肢や切断された頭部がひとりで踊り出す状況や、ゾンビやデジャヴュ——死者が甦る、自分自身の分身とすれ違う——などを挙げたが、幹細胞技術によるクローンや、本人の死後も生き続けるヒラ細胞といったように、現代のバイオテクノロジーは「不気味なもの」を単なる比喩に押しとどめない形で実現している^{*8}。付け加えるなら、ロマン主義が結核や黒死病を美しいものと賞賛したように、歴史的にみれば「グロテスク」は美に転じる可能性を持つ。美的目的で創り出された遺伝子組み換え体——「蛍光色に光る熱帯魚」や「青い薔薇」——が完全に日常へ浸透したとき、「形質転換のグロテスク」は現代のマニエリスムのな美学へと昇華されるだろう。

1 BCL 《Common Flowers》2009年、インスタレーション
(遺伝子組み換えカーネーション、ビンなど)
BCL, *Common Flowers*, 2009
Installation (GM blue carnations, bottles, etc.)

2 BCL 《Biopresence》2004年、ミクストメディア
BCL, *Biopresence*, 2004, mixed media

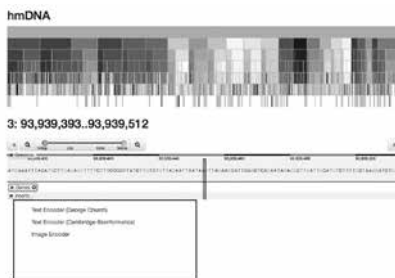
3 ヒエロニムス・ボスの「樹木人間」、《快楽の園》の部分
1503–1515年、オークの板に油彩、プラド美術館蔵
Hieronymus Bosch, The Tree Man, a detail of *The Garden of Earthly Delights*
1503–1515, oil on oak panels, Museo del Prado



4



5



6

4 BCL 《Ghost in the Cell》部分、心筋細胞の顕微鏡写真
2015年、ヒト由来iPS細胞、ゲノム編集、光学顕微鏡、無指向性スピーカー他
BCL, *Ghost in the Cell*, Micrograph of installation, 2015
human iPS cell-derived cardiac tissue, genome editing, optical microscope, nondirectional speaker, etc.

5 BCL 《Ghost in the Cell》、2015年、インスタレーション風景
BCL, *Ghost in the Cell*, 2015, installation view

6 BCL 《Ghost in the Cell:hmDNA》、2015年、API
BCL, *Ghost in the Cell:hmDNA*, 2015, API

2. 細胞の中の幽霊： 『『芸術的な遺伝子』の共創』と 『不死のリアリズム』

これら遺伝子組み換え生物媒体の特性を統合的に発展させたのが、当館で展示したBCLの《Ghost in the Cell》^{fig.4, 5}だった^{*9}。本作は、一言でいうなら、「生命ではないものの生命をつくってみた」プロジェクトだ。BCLと筆者は、初音ミクという日本の現代社会の中で消費される架空のキャラクターに、DNAと細胞を与えることを企画し、「生命と非生命の境界」や「日本固有の芸能と芸術の狭間にある想像力の可能性」を問い、社会がどのような反応を起こすかを実験した。

初音ミクのDNAは、Wikipediaのようにネット上で公開編集された。直感的に操作できるAPIによって、DNAには「緑の目」や「白い肌」といった初音ミクの外見に関わる遺伝子が挿入されただけでなく、ミクのイラストや音楽などの情報も保存された^{fig.6}。これはエドワード・カツが導入した「観客参加型の遺伝子組み換え」と、ジョー・デイヴィス考案の生物学的な意味を持たない「純粋に概念的な遺伝子」を融合させる新たな形式の発明でもあった。カツの作品では、観客の参加はスイッチのオン/オフやカメラ切り替え程度にすぎなかったが、《Ghost in the Cell》では、観客による「芸術的な遺伝子」の共創は、挿入する情報の種類や位置を自由に選択できるオープンなものへ発展し、CRISPR-Cas9を用いた精度が高い遺伝子導入によって複数の設計と出力が可能なものまで拡張した。ミクのイラストや音楽同様に共創されたDNAは、ヒト由来iPS細胞へ組み込まれ、そこから心筋細胞がつくられた。それは、身体のイメージと声を持ち、現実の人間以上に求心的な存在として、世界中の人々を魅了する初音ミクという電子的な偶像に、文字通りの意味で、心臓の細胞を与え、鼓動させることで、SNS上で8万件以上の共有（推定リーチ数510万アカウント）と来場者数32万人以上を生み出し、多くの人々の心を揺さぶるものとなった。

「初音ミクの心臓の細胞」という概念的な生体は、人工生命をめぐる新たな哲学的な問いを発すると同時に、芸術史における旧来の問題系のいくつか機能が機能不全に陥っていることを明らかにした。というのも、オリジナルの設計図としてのDNAは原理的には、いつまでもネット上で改変され続け、そこから現実へダウンロードさ

れた細胞はすべてオリジナルであると同時にコピーでもあるからだ。ベンヤミンが提起した複製の問題系はもはやここでは意味をなさない。また、本作の媒体のひとつであるiPS細胞は、永遠に増殖できる不死化細胞であるため、「生と死」といった旧来の主題で語ることもできない。メメント・モリを語ろうにも、そもそも寿命がないのだから。

3. 対立と危機： バイオテクノロジーを用いた作品の 展示・収集・保存をめぐる諸問題

ここまで遺伝子組み換え生物媒体の特徴について論じてきたが、最後にそれと隣り合わせとなるバイオセーフティの問題を提起しておく。急速な発展をみせるバイオテクノロジーを用いた芸術は、展示、収集、保存にまつわる施設や方法論の拡張を要請し、美術館の近代的な限界を露呈させ始めている。美術館におけるバイオセーフティの概要については、ジョー・デイヴィスの論考で触れられているため、この章では美術館のキュレーターとしての筆者の実体験を交えながら、「展示」と「収集と保存」に照準をあわせ、具体的に考察してみたい。

3-1. 見えない壁： 遺伝子組み換え体を用いた作品の 展示を巡る法と倫理

2015年9月に《Ghost in the Cell》の展覧会が実現したとき、BCLは「金沢21世紀美術館は美術館の限界を超える歴史的な一歩を踏み出した」^{*10}と言った。（筆者が追跡できた限りでは）世界で初めて美術館でヒトの遺伝子組み換え幹細胞を生きたまま半年にわたり長期的に展示する試みだったという以上の含意がここにはある^{*11}。

「Ghost in the Cell」展が実現するためには、科学、経済、芸能、近代的な美術館の制度などさまざまな壁が存在したが、筆者がまずぶつかったのは、そもそもの前提条件としてのバイオテクノロジーに関わる法と倫理の問題だった。遺伝子組み換え体を用いた作品が世界的にみても美術館でほとんど展示されてこなかったのは、このためである。日本の場合、遺伝子

組み換え体は、その取り扱いを定めた国際協定（カルタヘナ法）の他、文科省や経産省など6省にわたる行政機関が研究開発や産業利用など目的別に管轄している。《Ghost in the Cell》において、動物由来ではなく、ヒト由来の幹細胞を使わなくてはならなかった理由は、単に初音ミクが人の形をしているというだけでなく、ここにもあった。というのも、ヒト由来のiPS細胞は、将来の実用化に備えて、カルタヘナ法の例外に指定されており、他の動植物の細胞に比べて展示する際にクリアしなければならないハードルや手続きがまだ少ないためだ。

とはいえ、検討すべき事項は山のようにあるだろう。特に、生命倫理の面では、ヒトの幹細胞の取り扱いについては、さまざまな立場があるため、慎重になる必要がある。筆者が知りうる範囲であえて単純化するなら、ヒト幹細胞を芸術で扱う際の社会的立場は、次のような3種類に分類できる。

1. 使用すべきではない

再生医療目的で研究・開発された素材はたとえ提供者が同意したとしても生命の軽視に繋がるため、芸術目的では使用すべきではない、という科学原理主義的な主張。批判的な立場の代表格。

2. 教育目的であれば使用してもよい

研究意義の普及や科学教育に役立つのであれば、非営利の活動に限り特に問題はないと肯定する啓蒙主義的な立場。

3. 違法かつ非倫理的でなければ、どのような目的であれ使用してもよい

iPS細胞の利用は、違法でなければ、芸術を含むあらゆる学術に対して開かれているという新自由主義的な立場。

前者2つは、科学の合理性や有用性に対して批判的なものを扱えない点で、3の立場とぶつかり合う。

それぞれの立場の中にも異なるレベルが存在するが、特に3の立場にはラディカルな主張が含まれる。例えば、アメリカ合衆国議会のアドバイザーを務める生命倫理の世界的な権威ロリ・アンドリュースや、本企画でも協力を得た京都大学iPS細胞研究所上廣倫理研究部門の八代嘉美らといった公共政策の根幹を設計す

るものたちは、新たな技術を社会に適合できる形にするために必要かつ広範な議論の場を提供し、専門家の科学的合理性と一般市民の社会的合理性を拮抗させ、倫理の標準を炙り出すものとして芸術を利用し、公共政策策定の目安にさえする^{*12}。科学と芸術を繋ぐ立場から、岩崎秀雄のように、科学の資本主義的で合理的な枠組みを相対化し、芸術を科学の表現形式を拡張したり研究に有益なフィードバックをもたらしたりするものと捉える立場もあれば、エドワルド・カッツやジョー・デイヴィスなどのアーティストで、芸術は社会制度や歴史の亀裂を提示し、いまだ言語化されていない未知のアイデアや哲学的命題を象るものとする立場もある。

いずれにせよ、「Ghost in the Cell」展では、3の立場から、一貫して芸術の社会的な機能を擁護する姿勢を貫いた。それは当館が掲げる「世界の『いま』とともに生きる美術館」という使命に基づき、誰も理解し得ないような芸術の未知の可能性に、時代の傍観者ではなく、並走者として自らを投企するためでもあった。

この選択の結果として、「生命とはなにか」「芸術とはなにか」をめぐる本質的な議論が専門家に限らず多くの一般市民の間で無数に行われた。「存在が先にあって後から身体がつくられるような生物とはなにか」「概念を生体として顕現させることは通常の創作活動と同じか」「生命の本質が遺伝子という情報にあるなら本作も生命といえるのか」「外見が平凡な細胞にキャラクター性が生じるなら医療用の匿名的な細胞であっても人格を感じるのか」など無数に発せられた問いは、新たな倫理の境界を描き、（特にアンドリュースのような）3の立場における芸術の社会的有用性を立証するものとなったといえる^{*13}。

ある批判的な鑑賞者は本展が各方面から賞賛される状況自体が「信仰なき聖遺物」を拝むようなものであり、「グロテスク」だと評した。しかし、それは他でもなく、科学に神が殺された時代の偶像が本展において極限的に顕現し、人々がそこに象徴化された「形質転換のグロテスク」を新たな美学として受け入れつつあることを逆説的に示している。本展は、現代美術館が芸術や科学の枠を壊し、社会の新たな枠組みや美学的転回を提示しえることを実証しただけでなく、〈超人間中心主義的転回〉へと至る芸術史の指標のひとつ——近代的な美術館制度の完全な終焉——になるはずだ。

3-2. 作品の「再現性」とはなにか：

生物媒体の収集、保存、メンテナンス

美術館における生体を用いた作品のメンテナンスでは、部分・全体に関わらず作品が死んだときのために、常に代替えを用意し続けなければならない。そのためには、当然、クリーンベンチやオートクレーブなどの機材類や培養／分化などに関わる試薬類を、組み換え体の隔離レベルに応じて専門的に取り扱える技術スタッフが常時待機している必要がある。

このような保存・維持の手間とコストを考えると、指示書やコンセプトシート、（作品の力強さを損なう危険性があるが）映像や写真のドキュメントを収集・保存するという選択肢もありえるが、それは再現性の問題にぶつかる。

映像媒体においてフィルムという形式が20世紀固有の芸術形式だったことが間違いないように、生物媒体においても、化学薬品や放射線による遺伝子組み換えなどが、ある特定の時代と結びついた形式となる可能性は高い。バイオテクノロジーを用いた作品も、フィルムのように歴史的・技術的資料とともに保存し、オリジナルの状態を再現できるようにするか、それともその都度安価で外注可能な新しい媒体へ乗り換え続けるか。前者の場合は、作品を改変せずに収集でき、作品がつくられた時代の文化、技術レベルをより正確に後世へ伝えるという美術館のアーカイブ機能が果たされる反面、知識や技術が失われていく古い機材類のメンテナンス、それら技術を継承する人材の育成といった莫大な手間とコストは免れない。一方、後者の場合は、形式の改変を盛り込んだコンセプトシートと指示書を収集することで、コストや手間を最小限におさえられる反面、オリジナルの媒体固有の性質や歴史的文脈が失われる危険性を常に孕むことになる。

つまり、美術館はそもそも何を作品として収集すべきなのか。「成長」「変化」「分裂」「継代」を前提とするような極めて不定形で流動性の高い生物媒体を用いた作品の場合、特にこの問題は複雑になる。個体レベルで考えるなら、植物であれ動物であれ、再制作の度に飼育・捕獲する必要がある。細胞であれば、その都度培養することになるだろう。しかし、細胞であれ個体であれ、個としての特徴を完全に受け継ぐことはどのような技術でも不可能である。ゆえに、〈生物媒体を用いた作品内では、生体

は個性性を削ぎ落した「象徴」として扱われることになる。であるならば、外面の維持や技術の保持を放棄し、むしろ再制作の素材としての生体が担う文化的な意味や歴史性の変遷こそ収集・保存されるべきだろう。それは、生物媒体を、本質的には「概念芸術的」なもの（文脈と言語化できない暗黙知に支えられた極めて流動性の高いメディア）として再定義するという提案でもある。

4. ポストメディアのかなたへ

第1章と第2章では、遺伝子工学や合成生物学に関する生物媒体が、従来とは異なる機能を持ち、美学の転換や新たな主題を提示していることを明らかにした。第3章では、媒体に固有の機能が併発する社会問題を例示し、その危機と対立にこそ芸術や科学の枠を壊し、社会の新たな枠組みや歴史的価値を提示しえるものが潜在することを示した。また保存の観点から、生物媒体は本質的には概念芸術的メディアであり、収集すべきはコンセプトや文脈であることを論じた。しかし、遺伝子組み換え生物媒体における他の革新的な問題——種全体を操作する「遺伝子ドライブ」における「進化彫刻」やiPS細胞による「両性化」や「無性生殖」、マイクロ・ナノスケールの作品の展示・鑑賞など——の検討はまだ手つかずのまま残されている。

いずれにせよ、「生きた素材」が持つ他の媒体では代替できない特徴とは何かを理解するための理論的な枠組みは今後ますます重要になるだろう。一方で、技術刷新によって社会が合理的・論理的になればなるほど、今後、芸術には、非合理的な視点と想像力の飛躍がますます求められるようになるはずだ。人は、制度や利害や合理性に縛られた想像力を突破し、予測不可能な可能性を開くことこそ芸術に求めてきたのだから。

- 1 Eduardo Kac ed., *Signs of Life*, Cambridge: The MIT Press, 2007.
- 2 Lori B. Andrews, "Art as a Public Policy Medium," *Ibid.*: 131–133.
- 3 Ronald J. Gedrim, "Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms: An Art of Flower Breeding," *Ibid.*: 347–369.
- 4 Hannah Stipl, "Delphinium, Delphinium and More Delphinium—Edward Steichen, Karl Foerster and Their Obsession with Blue. About the Conceptual Art of Ornamental Plant Breeding," University of Applied Arts Vienna, 2014.
www.researchcatalogue.net/view/88036/88037
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 5 <http://bcl.io/project/whiteout/>
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 6 <http://bcl.io/project/biopresence/>
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 7 《Biopresence》への鑑賞者の嫌悪感については次を参照されたい。Donna Leishman "Without Sin: Freedom and Taboo in Digital Media," *Copyright and Digital Art Practice*, The University of Edinburgh, Leonardo Electronic Almanac, 2013: 20
- 8 「不気味なもの」とグロテスクの関係についてはウンベルト・エーコ『醜の歴史』東洋書林、2009年、pp. 310–332
- 9 https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=45&d=1726
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 10 同展オープニングレセプション(2015/09/18)の挨拶での発言。次も参照されたい。 https://twitter.com/vitronique_ja/status/64782836787821536
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 11 iPS細胞を用いた先行作品としては、アーティストのGuy Ben-AryとDr. Kirsten Hudsonによる《In Potentia》(2012)がある。これは脳の神経細胞へ分化させたiPS細胞をギャラリーで展示した作品だった。美術館での展示(加えて、通常のiPS細胞ではなくさらに遺伝子組み換えしたiPS細胞を使用)は本展が世界初だと思われる。
"IN-POTENTIA, FROM FORESKIN CELLS TO 'BIOLOGICAL BRAIN'"
http://we-make-money-not-art.com/in_potentia/
(最終閲覧日: 2017年2月17日)
- 12 Andrews, op. cit.: 125–149.
- 13 これらの議論を含む本展への膨大な言及の一部は下記を参照。
「初音ミクのDNAと細胞をつくる展覧会『Ghost in the Cell』」
<https://together.com/li/876618>
(最終閲覧日: 2017年2月17日)

高橋 洋介(たかはし・ようすけ)

金沢21世紀美術館アシスタント・キュレーター。1985年生まれ。東京藝術大学大学院美術研究科先端芸術表現専攻修了。青森県立美術館勤務を経て2014年より現職。近年の主な企画に「Ghost in the Cell: 細胞の中の幽霊」(2015–2016年)など。主な講演に「超人間中心主義のルネサンス」(東京大学、2015)など。主な論考に「日本現代美術における超人間中心主義」(東京藝術大学、2012)、「ポスト人間中心主義と芸術」(ジェフリー・ダイチへのインタビュー/ Realkyoto, 2009)など。専門は、ポストヒューマン美学および超人間中心主義の芸術。