
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

第31号 2024年3月

〈私〉の示す範囲を探る

—対象となる物質が自身と共にあることを巡って—

Explore the scope of the word “I”

—Searching for a sense that something is with me—

原田 綾乃 | HARADA Ayano

【作品・制作ノート】

〈私〉の示す範囲を探る

—対象となる物質が自身と共にあることを巡って—

Explore the scope of the word “I”

—Searching for a sense that something is with me—

原田 綾乃 | HARADA Ayano

1はじめに

1-1漠然とした感覚

私は過去から現在、未来へと続く時間の中に存在し、過去の様々な事柄の蓄積の上に私自身が有ることを、いつからか意識するようになった。そして、過去のその蓄積が今この瞬間の私を成り立たせている。これは当然のことと言えそうですが、その作品を制作した作家は、ある時間の中で私と同様に生人として存在した。作家に限らず、あらゆる存在は「歴史」と言われる中に有り、今この瞬間の私も明日になれば過去の存在となり、これは連続する。私は時間の中にただ有り、全てともそうであるという漠然とした感覚がある。

1-2「制作ノート」を執筆する理由

1-1で記した漠然とした感覚が現段階における私の制作などに対する基底である。本節では「制作ノート」として本稿を執筆する具体的な動機を述べる。

大学院の2年間で私は〈版画における版とは何か〉を主題として研究してきた。この主題で進めた研究を改めて考えると、私は〈間〉を見ることを試みてきたのではないかと現時点では考えている。この〈間〉とは、版を紙に写す際に版を三次元の物質に、そして写す紙を平面に見立てた場合に生じる、三次元の物質から平面へと変容する瞬間のことである。この〈間〉を意識するようになってから、私は〈間〉について主に2点のことがわからなくなっている。1点は、〈間〉は版画という構造により生じるのかということであり、もう1点は自身の制作における表現として〈間〉というのが必要不可欠なことなのかどうかということである。これらは私の疑問として制作と同時に並行して考えていきたい

ため、本稿ではこれらに焦点を当て結論を出そうということはない。むしろ、これらの疑問に対して時間をかけ、考えていきたいと思っている。

よって本稿では、上記した疑問の答えにたどりつくための一歩として文献調査などから得た、1-1で記したような私の根元に近い感覚を言葉で綴ることを試みた。上記した感覚全てを言語化することは、現時点では不可能であるが、「制作ノート」として一部分は言語化できるかもしれないと考えた。私は、思考は絶え間なく動いていると思っている。そのため、現段階での思考に至った過程を、「制作ノート」として記録することは、今後、私の感覚を言語化し、疑問の答えにたどりつくために重要なことであると考えている。

本稿の「制作ノート」として記す具体的な内容としては、河原温(1933-2014)をあげ、河原以外から捉えられた河原をその捉えられた時代(年代)と併せて述べる。時間の中で河原は実際に存在したが、河原は河原以外の人から捉えられたことで、実際の存在とは異なる存在になっていると筆者は考えている。また、河原以外の人から捉えられた河原に対して、その人以外の人々が、さらに河原を捉える。そして、この状況は捉えられた時代(年代)が異なることでより複雑になり、実際に存在した河原とはズレた河原が出来上がる。この状況を研究し思考を試みることは、1-1で述べた感覚がある私の状態や私の疑問などを全て含めて繋がるのではないかと考えている。

1-3本稿の構成

1-3-1本稿における河原温の捉え方

河原については2章以降、思考しつつ記すが、本節では1-2に関連して多少述べる。彼は1965年以降本格的に日本からニューヨークへ拠点となる場を移した¹。そしてその

頃、公の場から姿を消し始め、本人が作家として直接発言を残すことが少なくなったと言われている²。一方で、河原について記された文章は複数残されており、現在も様々な見解の文章がある。実際、1998年に出版された『河原温 全体と部分1964-1995』では、450ページに渡り約40名の人物による主に彼がニューヨークへ拠点を移してから30年余りのことについての見解がまとめられている³。また、彼への見解は文章のみに留まらず、例えば、2022年に開催された「あいち2022」では、彼の作品《I am still alive》から「STILL ALIVE」というテーマが付けられた⁴。

ニューヨークに拠点を移した河原本人は、1966年1月4日から始められた「今日」を描いた絵画作品や、自身の起床時間をスタンプし葉書で送るといった作品を制作し始める。

河原温としての存在を直接的に残せないようにしたことは、おそらく本人の意図的なことであろう。筆者はそのような「作品」と「肉体を有する作者」という構造に興味を持ったため河原温をとりあげることにした。本稿では、特に彼が日本を離れた1965年以降の河原と彼をめぐる周辺の状態に焦点を絞る。そのため、あくまでも河原温についての研究を述べたいのではない。本稿は筆者の視点より捉えた河原温と、彼をめぐる状態についての研究及び考察であり、そして筆者の制作へと向かう思考の言語化を試みた「制作ノート」である。

1-3-2章の構成

本稿では、一人称を表す際、「筆者」と「私」を用いる。使い分ける基準は、河原温と彼をめぐる周辺の状態について分析的に自身の見解及び所感を記す際は「筆者」を用い、自身について記す際は「私」を用いる。

2章では日本における一般的な河原の捉えられ方の一つとして『日本の20世紀の美術』を参照にする。一方で、筆者が彼の作品の一つである《日付絵画》(1966-2013)を実際に観た際の所感を記す。そして、河原が一人の時間軸において、複数の側面に分類され考察されている一例を記す。3章では2章をふまえ、改めて筆者が考える河原と彼をめぐる周辺の状態を考察する。そして、(一般的な)彼の逝去について少し触れる。4章では筆者の作品について記す。そして、筆者と河原の共通性について記す。5章では全体のまとめを記す。

2河原温について

本稿でとりあげる河原温について調査していく過程で、筆者は彼の捉えられ方が一定ではなく、不定であるのではないかと感じた。よって、本節では河原について複数の角度からとりあげる。まず初めに、『日本の20世紀の美術』を参照し、いわゆる、一般的な彼の捉え方を確認する。その後、筆者が実際に彼の作品を観た際に得た、彼の捉え方を記し、南雄介(1959-)や山辺冷(奥村裕樹による架空の批評家)、東野芳明(1930-2005)による彼の捉え方を記す。

2-1日本における一般的な河原温の一例

いわゆる日本における一般的な、河原の捉えられ方であるが、本節では『日本の20世紀の美術』にて記されている箇所を参考にして、以下に記す⁵。

河原温は1933年に愛知県で生まれた。1951年に荏谷高校卒業後、上京し、1952年に日本アンデパンダンに作品を出品した。その後、1953年にデモクラート展やニッポン展に作品を出品する。1954年日比谷画廊個展に〈物置小屋の出来事〉を、同年タケミヤ画廊個展に〈浴室〉を出品し注目された。1956年タケミヤ画廊個展では〈死仮面〉(未完の作品だが、1995年に日本で内藤礼との2人展で再公開された)を展示した。〈物置小屋の出来事〉〈浴室〉は鉛筆による具象表現で、敗戦後の閉塞した時代状況を捉え、叙情を排し人間の記号的な表現を試みている。そこには当時のルポルタージュ絵画に対するリアリズム的視点からの批判も見える。1959年の離日前後には作品は印刷物として構想されるべきとして「印刷絵画」に取り組む。『美術手帖』155号で43頁にわたり方法論を展開、カラー作品も掲載している。オフセットの印刷工程を画材とした作家オリジナルだが複製芸術でもある。離日後はメキシコへ行き、発表も行なう。1965年からニューヨークを拠点に制作活動を進める。この時期のことは、宮内勝典の小説『グリニッジの光りを離れて』に描かれている。

河原が世界的なコンセプチュアル・アーティストとして評価されたのは、1966年から開始された〈Today〉シリーズ(本稿では《日付絵画》と記している)である。この〈Today〉シリーズは、8種類の長方形の厚みのあるキャンパスを製作、暗灰色の地に白いアクリル絵具を用いて、ローマ字かエスベラント語によって年月日がゴシック体で描かれており、絵具の速乾性をいかして、描かれるその日の午前0時から午後12時までに完成しなければならないという〈制限〉を設

けている。また、仕様として描かれた当日の新聞記事の切り抜きが作品収容箱に敷かれており、2000点以上が制作されている。このシリーズが開始された頃から、河原は公式的な場において存在を隠している。インタビューには答えず、肖像写真は公表していない。また、小学館『原色現代日本の美術第18番明日の美術』などを除き、作品が一般書籍に掲載されることはほとんどなく、グループ展のカatalogをはじめ、本書のような「日本」とか「20世紀」などの枠組みに組み込まれることを拒否する。その不在と孤独ゆえに強烈な作家性が反転して、さまざまな神話を生んだ。

以上が『日本の20世紀の美術』に記されている日本におけるいわゆる一般的な河原温の一例である。

2-2筆者が実際に観た作品-《日付絵画》の場合

前節では日本における一般的な視点の一例をとりあげた。本節では河原の作品《日付絵画》を実際に筆者が観た際の所感を記す。

筆者は3作品の《日付絵画》をそれぞれ独立した形式で観た経験がある。展示されていた場所は、2点がワタリウム美術館で企画されていた「視覚トリップ展」⁶であり、1点が太宰府天満宮の宝物殿⁷である。各作品展示状態は、日付が描かれた絵画のみの場合、日付が描かれた絵画と絵画に合わせて作られた箱、箱の内側に張り込まれたその日河原が滞在した地域の新聞の場合の二通りであった。絵画に描かれた日付はそれぞれ《6 JUL, 1984》《JAN. 7, 1983》《MAR. 16, 1967》であった。いずれも描かれた日付、線の太さ、キャンパスに塗られた色、文字の配列が異なっていた。なお、河原は8種類の異なる大きさのキャンパスを用いた⁸が、大きさの差については確認が取れていない。

《日付絵画》は「今日」の日付に作られている⁹ため、展示する順序として時系列に従って展示することが正しいのであろう。実際、河原のスタジオ写真(On Kawara's studio on 13th Street and 1st Avenue, New York)によりそれが確認でき¹⁰、2015年2月から5月にかけてグッゲンハイム美術館で開催された「On Kawara — Silence」では、1963年以降のほとんどすべての種類の作品が、ほぼ時系列に沿って展示された¹¹。その事実をふまえると、筆者が異なる場所と時間で観たそれぞれの《日付絵画》は、一点一点が切り離されている状態と筆者は捉えている。そして、《日付絵画》には、鑑賞時に必然的に持つことになる「この日」の日付と、作品自体が持つ「その日」の日付という交差が生じているのではないかと筆者は感じている。

《日付絵画》は様々な場所で制作された。それは、箱に張り込まれた新聞記事、描かれた日付からもわかる。例えば、1991年7月24日には広島の記事¹²があり、2007年7月19日にはエディンバラの記事がある¹³。そして、日付はその都市の公用語の内一つを用いて描かれている。筆者は河原の作品を画集で観た時点では、作者の存在を感じない無機質な作品であるという印象を抱いていた。しかし、実際に《日付絵画》の一部作品を観た際に、自作の箱の側面のテープや箱に収めるという行為が彼自身の日を保存するように感じた。そこから筆者は、無数の時間や場所に、一つの点を付けるような作品が彼の存在を表す一方、記号や文字という年表のような軸に個の存在は溶け込んでいると感じている。図1に《日付絵画》を観た際の作品への筆者のイメージをあらわした。

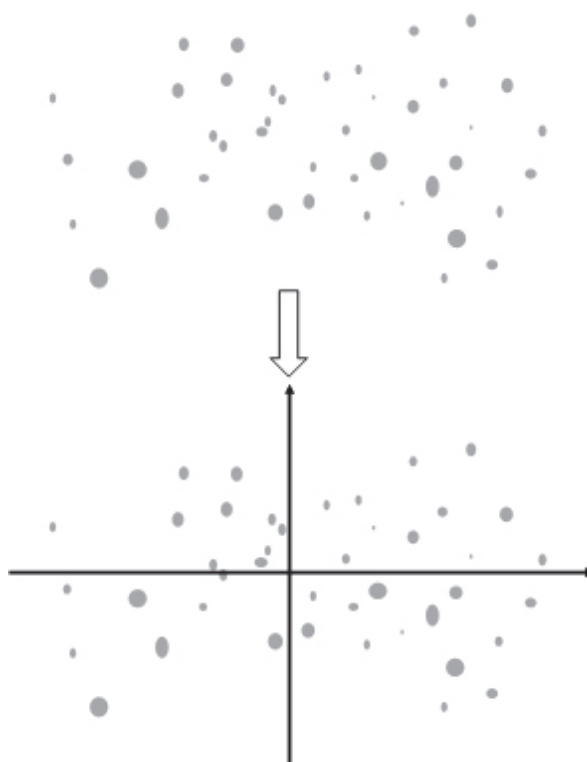


図1 イメージ1

図1の上は、無数の時間や場所がある状態である。この状態に、例えば《6 JUL, 1984》と一つ固着させることで下のように座標が浮かび上がり、別の日付との距離が生じるというイメージが筆者にはある。

2-3二つに分類される河原温

筆者が前節のように感じた《日付絵画》は、河原がニューヨークへ拠点となる場を移した数年後に制作が始められ、

逝去したとされる2013年まで続けられた。彼の作品については、大きく二つに分けることがある。一つは1959年に日本を離れるまでの1950年代に制作された作品であり、もう一つは1963年以降の《日付絵画》(1966-2013)を中心とする作品である。これは、2-1にて引用した『日本の20世紀の美術』や南雄介による『東京時代の河原温』や山辺冷を参考にした考えである。

2-3-1河原温の捉え方-南雄介と山辺冷

その南雄介と山辺冷が捉えた二つの隔たりがある河原について以下に示す。

まず南であるが、彼はその二つの隔たりにある河原について、「1950年代に東京にあった河原温は、1959年に日本を離れるまでの間、気鋭の新進画家として活躍し、日本美術会と読売新聞社のふたつのアンデパンダン展や数多くのグループ展、数回の個展を通じて、精力的に絵画作品・素描作品を発表していた。このことは、とくに日本においては比較的良好に知られていると言えよう。また、それよりは知られてはいないが、「印刷絵画」と呼ばれる印刷による作品——「原画」の複製ではなく、作家が印刷所でプロセスに立ち会いながら、版を作って最初から印刷物として制作する作品——も、何点か制作している。これらの1950年代に日本で制作された作品は、1963年以降ニューヨークをはじめとする世界中の様々な都市で制作された作品群とは截然と区別されており、いかなる展覧会においても、作家の同意のもとに両者が一緒に展示されることはなかったように思われる。作家の死後1年を経ずして開催された今回のグッゲンハイム展は、企画や構想に作家の意思が反映されたものであり、今回もその方針は守られていた。それゆえ、ある意味では、カワラ・オンとOn Kawaraというふたりのアーティストが存在していたかのようにも見えるかもしれない。カワラ・オンが1950年代の日本という時空に結び付けられているのに対して、On Kawaraのほうは、「地球」以外のどこにも帰属する場所を持たず、「人類」と言う以外に何者とも規定することができない、ひとりのコスモポリタンであった」¹⁴と記している。

次に山辺は、河原に対し、カワラと本名であるカワハラに分けて、「カワラオン(オンカワラ)」という名は少なくとも1952年から使われたがその真価が発揮されたのは1966年までに彼が姿を消してからである。…一方でカワハラアツシ(カワハラユタカのことである)は肉体であり続けた。カワラのいわばゴーストライターとして絵を描き電報を打ち絵葉書を

送った」¹⁵と記している。

2-3-2一人の河原温-東野芳明の捉え方

以上のように南雄介と山辺冷は河原の二つの隔たりについて記している。筆者はこの隔たりを仮に〈日本からニューヨーク〉とする。一方で東野芳明は彼をそのように捉えてはいない。美術手帖1978年7月号「現代日本美術はどう動いたか」の座談会にて、東野は河原温について、「作品論として考えれば、河原の「物置小屋」(《物置小屋の中の出来事》)と「デイト・ペインティング」(《日付絵画》)は、そんなに大きなちがいはないと思うんですよ。日本とかアメリカを離れた一人の作家としての密室の絵画、「物置小屋」のすべてをドライに密室に閉じ込めた世界と、デイト、日付けと、いうことを描くだけで、世界を日付けでもって封印しちゃったことと同じなんだな」¹⁶と述べている。

2-4小結

2-1から2-3より、一般的に一人とされる河原温を複数の河原温として捉える場合があることがわかった。

2-3について補足であるが、南と山辺の両者はそれぞれの立場から研究し論文を書いているため、安易に各思考を並列に考えるべきではないと筆者は考えている。しかし、その分ける点だけに着目した場合、1963年以降の状態について、南雄介であれば作品により日本と切り離せない存在と国籍を持たない存在が浮かび上がり、山辺冷であれば、アーティスト(より抽象的な)と肉体を持つ人間という観点の違いがあるのではないかと考えている。

3筆者の視点から捉える河原温

3-1考察

3-1では2章をふまえ、改めて筆者が考える河原温と彼を取り巻く状況について記す。そして作品と河原の関係性についても考察を試みる。

彼について思考する際に、2章で挙げたような、例えばカワハラユタカとカワラオンについてどのように考えるかといった違いを明確にして論考を進めるべきか、本稿では現時点で結論を出せない。そのため、まずは一人の河原温として意識し考えていく。少なくとも日本を離れた後の彼が公に姿を見せなくなったことは確かである¹⁷。それを踏まえ、筆者が2章より考える彼を取り巻く状態のイメージを図にした。

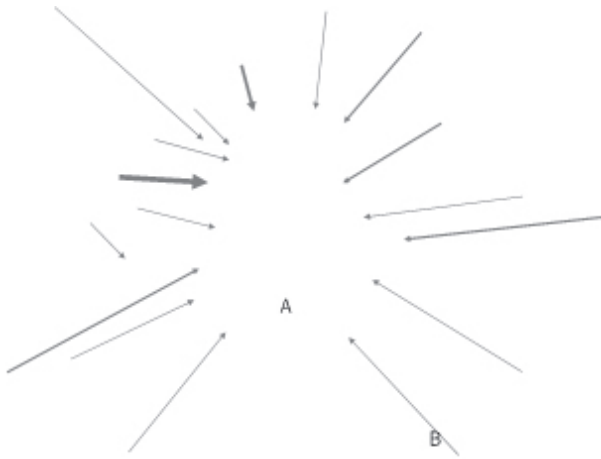


図2 イメージ2

図2のAの空白が河原自身でありBが河原へ向けられた視線Aである。Aは、公式的な場から存在を隠したため、Aの空白によりBが際立つ。そしてBがあることでAはより透明性を持ったと言えるのではないかと考える。なぜならば、いわゆる〈噂〉のように河原について複数の言説があるからだ。以下に5つの言説の例を示す。

言説1

「河原温が日付の作品をおもいついたのはニューヨークの街を歩いているときだったらしい」¹⁸

言説2

「引用はすべて電話による筆者と芸術家との会話による」¹⁹

言説3

「本稿の執筆にあたり、夫人に確認させていただいたところ、「カワハラ・ユタカ」が本来の読み方であるとのことだった」²⁰

言説4

「河原が決してインタビューを行わないこと、同胞に決して自筆の手紙を書かないこと、ほんのわずかしき写真を残していないことは、よく知られている」²¹

言説5

「推測によれば、彼は非常に背の低い日本人で、60何歳であるらしい」²²

以上の5つの言説には「だったらしい」や「電話による会話」「よく知られている」といった文章があることがわかる。この点から筆者は、どこかしら河原との間に薄い膜のような間接的な距離が含まれているように筆者は感じる。そして、そこには彼の透明性という、いわゆる〈噂〉のような状態があるのではないかと考えている。

3-2 作品と河原温の関係性

前節までで記してきた河原とその周辺の状態は、作品と連動している。そして、彼の透明性が生じたように感じるのは、彼の作品のスタンスによる影響があるのではないかと考える。ここで2章で挙げたような作家としての河原温と一人の人間としての河原温、その二つを分ける起点に作品があることをふまえる必要があると考えるため、本節ではより具体的に作品を取りあげる。

河原は1963年以降数字や文字によって、自分の活動の痕跡を示すという作品を制作しているように感じる。1997年にフェリクス・デ・アスア(Félix de Azúa)は「彼の仕事の主題は、彼が生きていることを確認し、また彼がたんに河原という生物学的な存在と同等のものではないということを確認するための仕事に身を捧げた、河原と呼ばれる一人の「芸術家」なのである」と記している²³。

例えば《I Read》では、その日の滞在国の新聞に載った、彼にとって重要な記事を切り抜き、スクラップした²⁴。《I Went》では、1日の行動を街の地図のコピーに、赤いボールペンでその日の行動経路を記した²⁵。《I Met》は、その日に彼が出会った人々の名前をルーズリーフに記載した²⁶。

このような作品についてピート・デ・ヨンゲ(Piet de Jonge)は「どのシリーズにおいても、基準は河原自身である。何を読み、何を選ぶかを決めるのは彼であり、ドキュメントされた行動ルートは彼自身のものであり、彼が出会う人々とは彼の知人である。…ファイルを束ね、一年ずつ情報を整理する事から関連が生じてくる」²⁷と記している。筆者は、この「基準は河原自身である」というところが重要であると感じている。

また、葉書や電報をある相手へ送った作品がある。

《I Got up》は、絵葉書による作品である。「表面には、名宛人と日付、差出人である河原温の名前と滞在先(住所)、そしてたとえば“I GOT UP AT 7.27 A.M.”のようにその日の起床時刻を告げる英文が、いずれもゴム印で印字されている。裏面を見ると、それは都市の名所や旧跡を、また新しいランドマークを図柄にしたごく当たり前の写真版の絵葉書である。絵葉書は、別の国に住む友人・知人に向けて航空便で送られている」²⁸。

《I am still alive》は、電報による作品である。「1970年から河原温はさまざまな宛先へ同じ文章の電報を打ち始める。「I am still alive. On Kawara.(私はまだ生きている。河原温。)」ある意味ではこうした文章の打電は不可能

である。電報は打電と同時に受取人の元へ届くわけではないからだ。もちろん少なくとも1970年には電報はもっとも普及し、文字によるもっとも速いメッセージであった。しかし、「私はまだ生きている」という文章の矛盾は残る。書かれているあいだは有効でも、その1秒後にはもはやたしかではないからだ。数時間あるいは数日後に受取人がそのメッセージを読むとき、彼が知ることは差出人が打電の時点ではまだ生きていたことだけである」²⁹。これは、受取手にも同様のことが言えるであろう。

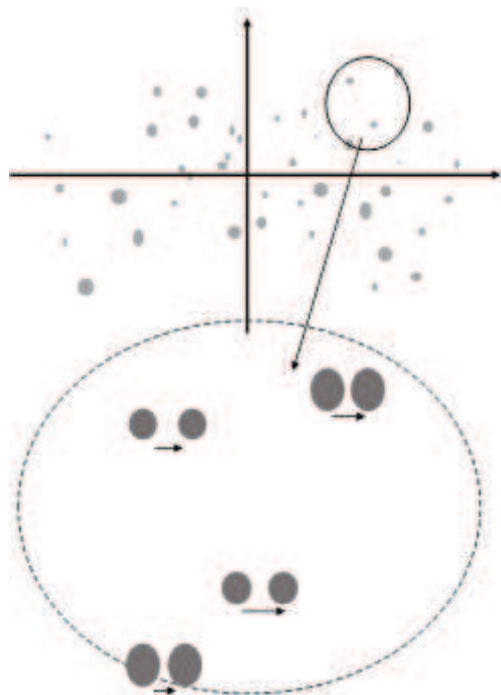


図3 イメージ3

図3は、上記した作品への所感を図1を応用し展開したものである。河原から作られる作品とその作品が第三者に届く時間の差を付け加えると、作品と連動した河原の存在として思われていた像が、実はそうではなく、かつての河原を感じていたことになる。

筆者は前述した河原の作品が個人的な事柄を作品として残しているように感じている。河原の肉体が思い浮かぶことを前提として考えた場合において、起床時刻やまだ生きているといった記号による作品を目前にした時、その記号が表すことはむしろ個人的すぎるのではないかと感じている。しかし、その作品にある数字や文字をそのまま受け止めた場合、数字や文字から想起されるものは、河原個人と距離が生じるのではないかと考えている。河原の1963年以降の状態には、河原の透明性と極めて個人的な事柄が記

された作品という矛盾が生じていると思われる。そして、彼を取り巻く状態には、焦点の当て方によって河原への距離が遠く/近く、鮮明に/淡く変わると筆者は感じている。

3.3 作家の死後から

3.3-1 事例

本節ではより最近の状況をふまえた作品と作者に関する事例をとりあげる。

2014年に河原温が亡くなったと報じられた³⁰。そして、2015年に奥村雄樹(1978-)は、「On Kawara」を名乗るTwitterのボット(@On_Kawara)を取り挙げ、ふたつの河原温(カワラ・オン)について述べている³¹。

@On_Kawaraは、アイスランド/アメリカ人のアーティストのポール・サイヤー(Pall Thayer)によってプログラミングされたTwitter(現X)である。@On_Kawaraは「I AM STILL ALIVE #art」と2009年1月から毎日グリニッジ標準時の17時に同一のメッセージを自動的に投稿する³²。(この記事は2015年9月29日に掲載されているため、現在(2023年8月21日)は2018年7月8日(おそらくグリニッジ標準時で2018年7月7日))で更新が止まっていることは述べられていない。)

奥村は「カワラの仕事は作者本人をサンプルとしつつ「いま」における私たちの現実の多重性を問うものだ。そのため彼(一般的にはカワラだと思われているが実はカワハラ)の生存は作品を唯一の媒体として常に事後的に告げられてきた…」³³と記し、@On_Kawaraに対し、当初は好ましく思っていなかった。しかし、逝去後、「私もあなたもこう主張しています。河原はまだ生きている。私はあるテキストで河原温は死ななかったと書きました。彼は死ねない。肉体を持たないから。河原温はいつも…純粋な概念あるいは意識でした」³⁴と発言している。

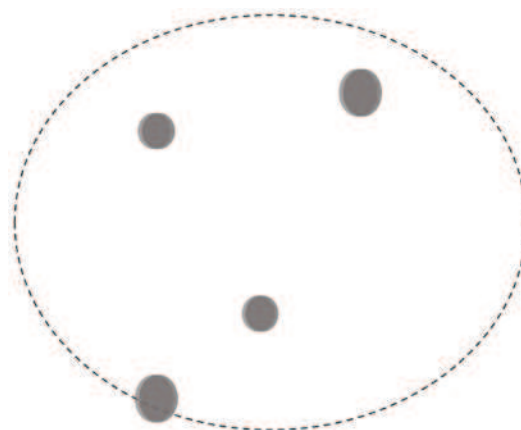


図4 イメージ4

図4は、上記をふまえ図3をさらに展開させたものである。筆者は、上記した「事後的」という言葉は重要であると考えている。対して、Twitterは常にリアルタイムである。仮に、図3にTwitterのリアルタイムさを付け加えると、事後的により生じるかつての河原の存在であった像が、リアルタイムで告げられた場合、告げた彼と私たちが見る彼の像は限りなく一致するのではないかと考えている。

筆者がこのサイヤーによる事例から興味深いと感じたことは、SNS上では誰もが「I am still alive」の「I」を名乗れるという状況である。

サイヤーは自身のことを河原のTwitterアカウントの管理者と発言している。アカウントを始めた当初、アカウントが河原本人によるものと思われておりツイートへの関心が高まるにつれ罪悪感を抱いたサイヤーは、自身がアカウントを管理しスクリプトによる自動投稿であることを明かした³⁵。そして、サイヤーは一時的にプログラム自体とパスワードを公開し、一時的にアカウントに誰でも入れる状況にした。このアカウントは2009年から始められており河原が逝去した際には、サイヤーはアカウントを続けるべきか悩んだ。その時に出した決断についてサイヤーは「あの声明文が告げている「生きている」の主体はとりわけ作家が逝去した今彼自身ではなく彼の作品なのではないか。それは今後も生存を続けるはず」と語っている³⁶。

サイヤーは「ネット上のは儚い」³⁷とも発言しているが、現在のアカウントを確認しても2016/4/27年以前の投稿を筆者のアカウントからは見るができない。TwitterにてOn Kawaraと検索した場合、河原の作品を模倣したアカウントはいくつか見つけることができる。(2023/8/22時点)しかし、これらのアカウントは、更新が不規則であったり、停止しているものもある。また、プログラミングの有無等は確認できない。

河原の作品群及び制作行為とTwitter上で一時的に模倣するという行為は別物であり、比べることはできない。だが、リアルタイムでの情報や反応に日常的に慣れている今の時代を経験する筆者にとって、「I am still alive」の「I」は彼が電報を介して伝え続けてきた「I」と同一に感じることができるのか。筆者はそのようなことに興味を抱いている。

3-3-2小結

3-1にて、「どのシリーズにおいても、基準は河原自身である」と引用し、「個人的な事柄を作品として残しているように感じている」という筆者の所感を記した。そのことは否定し

ないが、本節で挙げた事例をふまえ再び考察すると、河原の作品は普遍性を持っているようにも感じている。なぜならば、人間をモチーフにしており、結果としてその人間のサンプルが河原温であったように感じるからである。だからこそ、作品のみを考えたとき、「I」は河原自身を指し示すのか疑問に感じている。2-2にて、彼の作品を観た感想として「点をつけるような」と例えた(図1)が、今は、点と思えたそれは○であったと感じている。

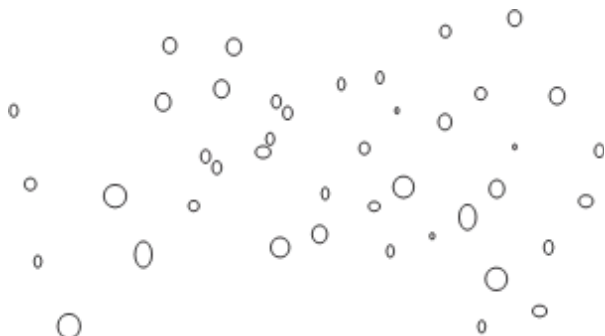


図5 イメージ5

図5は、図1を展開したものである。例えば、アプリケーションのマップを見た時、自身がいる場所を指し示す点やある目的地に打たれたピンには誤差はあれども確固とした点を想像してしまう。それはおそらくその打たれたピンに自然と自身の重さを重ねて見ていたからだろうと推測する。筆者は河原の作品に対しても同じような印象を持っていた。「I」は河原温(カワハラユタカ/カワラオン)であると。しかし、Twitterでの事例をふまえると、打たれた点には重さがなく、なぞられた空白を示すように感じている。そのために図5では●ではなく○で示し、そのように筆者は感じている。

4自作について

本稿にて河原温をとりあげる理由について、1-3-1にて「作品」と「肉体を有する作者」という構造に興味を持ったと記した。そして、2章、3章と河原が日本を離れた1965年以降の河原と彼をめぐる周辺の状態について研究と考察を行った。本章では、私の作品について記すと同時に彼と自身の共通性について記す。

「例えば犬が日々体を擦りつけていたことでできた跡に対し、数ヶ月後、それをふと意識した瞬間に跡がただの跡では無くなるように、私と私を取り巻く状況および環境の関係は

微小に変容し続けているように感じる。私は制作中に自身と対象の間に生じる関係性を作品としている。…」³⁸

これは私が2023年の修了制作展示のために書いたキャプションの一部である。図6(別頁掲載)が《9.8g》(2023)である。タイトルの9.8gとは版木をある一段階彫った際のたまたまの重さである。私は、対象となる物質が自身と共にあることを意識しながら確かめるように制作をしたいと思っている。そしてそれは例えば自身が関与した行為の積層により物質が少し変わったように感じる時に私と物質の接点があるのではないかと、ほんやりとだが思っている。そのように制作する上で、一つの「現実」を作品に取り込むことが必要なのではないかと最近私は感じている。ここでいう「現実」とは、たまたまの木の重さなどの自身の感情や感覚とは切り離された一つの事実のようなものを指す。このことは河原の作品にも近いものがあるように感じる。

例えば、《日付絵画》に付随資料として³⁹添付されている新聞の切抜きである。それは、「第一面の政治・経済に関連した重大事件の記録写真や当事者の肖像写真、勝負を決めた瞬間を捕えたスポーツ写真、文化・芸術の紹介記事に関連したスナップ写真、三面記事の犯罪事件や災害事故の現場写真といった報道写真をはじめとして、新聞広告のためのデザインされたコマーシャル写真やファッション写真などであり、また天気図をはじめとして、事件現場の地図や見取図、解説のためのグラフや一覧表(例えば、株式一覧や番組欄)など」⁴⁰である。そしてその選択について、「ほとんどの新聞の切抜きのなかに、写真や図表の部分が含まれている…新聞に掲載されている写真や図表といった映像を、かなり意識的に選択して切り抜いているのではないか」⁴¹と山田論は記している。新聞の切抜きからわかる今日の出来事と自身が描く今日には、作者である河原と彼から離れた「現実」との距離を感じる。ある場所で起こっている事件や災害といった出来事とその時彼がいる場所には絶対的な距離がある。けれどもその二つは同じ今日を持つ。そのような複合性が河原の作品には含まれていると私は捉えている。

5 まとめ

筆者が河原温という作家と作品を知ったのは、おそらく2017年以降のことであり、その時には河原は逝去していた

ことになる。筆者は河原の肉体が存在している状態で、「I am still alive. On Kawara」という言葉を観たことがない。本稿では、そのような遠さを持った作家について時代や年齢、性別など異なる「私」の視点から見ることを試みた。筆者は本稿を書く上で、一般的に言えば逝去した河原温を現在の出発点から思考し始めたため、彼の生身の人間として2014年が終着点であるとすれば、終わりから逆行し研究を進めている。だからこそ、その埋められない距離を記すことを試みた。

研究を進めるうちに河原温という存在と作品についてより分からなくなったように感じている。もちろん文献や事例を通し知識は以前よりも得たが、だからといって河原についてより身近に感じるといったことは全くなく、むしろ河原温という人物の実感が薄くなった気さえする。そして1-1で記した漠然とした感覚はより漠然としたように感じている。

ルーシー・リップパード(Lucy Lippard)は「ほぼ毎日絵葉書(『I Got up』)を受け取っていると、私は、受信人である私とこの芸術家とのあいだをつなぐ線が築き上げられ、保持されていくのを感じることができる」⁴²と記している。筆者は上手く言語化できないが、リップパードによるこの言葉が印象に残った。

これは余談であるが、筆者は参考文献として『河原温全体と部分 1964-1995』を図書館で借りた。この本はサカモトカオリという人物が寄贈したものである。本全体に渡って、その人物かその他の誰かによる鉛筆で引かれた線や幾つかのメモ書きがあった。おそらく、その人物にとっての河原のイメージがあり、興味を持った箇所が目立つようにと線を引いたのであろう。その引かれた箇所を筆者が読んでもしっくりとしない。けれども、河原温について知ろうとすることは、そのように誰かからの目を見た河原を借りようとするかのように思った。

〔参考文献〕

- 1) 監修:酒井忠康、『日本の20世紀の美術』、平凡社、2014年、p212
- 2) 前出1)
- 3) 編集:南雄介・武内厚子、『河原温全体と部分1964-1995』、東京都現代美術館、1998年
- 4) 「STILL ALIVE 国際芸術祭あいち2022」、<https://aichitriennale.jp/2022/about/concept.html>(最終閲覧/2023/9/14)
- 5) 前出1) (『日本の20世紀の美術』p212に記されている箇所を引用しつつ、記した。本書p3を参照。)

6)「視覚トリップ展ウォーホル、バイク、ボイス15人のドローイングを中心に」、
<http://www.watarium.co.jp/jp/exhibition/202201/>(最終閲覧/2023/9/25)

7)「太宰府天満宮宝物殿」、パンフレット

8)山田諭、「河原温研究ノート: “Today”シリーズについて」、1996年(『河原温全体と部分 1964-1995』、p424)

9)前出6) p421

10) Edited by Tommy Simoens, On Kawara 1966, Ludion, 2016, p13-24, 138

11)南雄介、「東京時代の河原温」、2015年(『NACT Review 国立新美術館研究紀要』第二号、国立新美術館、2015年、p198)

12)Edited by Tommy Simoens Angela Choon, On Kawara: Date Painting(s) in New York and 136 Other Cities, Ludion, 2012, p 227

13)前出12) p 270

14)前出11) p199

15)山辺冷「体をなくした河原温 29771日の滞在者」、2014年、
<http://yukiokumura.com/writing/passing.html>(最終閲覧/2023/9/10)

16)針生一郎 東野芳明 中原佑介 峯村敏明 岡田隆彦「現代日本美術はどう動いたか」『美術手帖1978年7月号増刊』、美術出版社、1978年7月、p25

17)前出1) p212

18)松岡正剛、「日を知ること」、1984年(『河原温全体と部分 1964-1995』、p270)

19)ルーシー・リッパード、「ジャスト・イン・タイム:河原温」、1977年(鈴木真理子訳『河原温全体と部分 1964-1995』、p175)

20)前出11) p217

21)グザヴィエ・ドゥルー フランク・ゴートロー、「中央山塊」、(南雄介訳『河原温全体と部分 1964-1995』、p149)

22)フェリクス・デ・アスア、「いちども存在しなかった男」、『ラ・バングワルディヤ』紙、1997年9月9日付より転載(上沢かおり訳『河原温全体と部分 1964-1995』、p120)

23)前出22) p120

24)ピート・デ・ヨンゲ、「世界とその関連 河原温とスタンリー・ブラウン」、1989年(清水穰訳『河原温全体と部分 1964-1995』、p324)

25)前出24) p324

26)前出24) p324

27)前出24) p324

28)南雄介、「旅と時間について」、1997年(『河原温全体と部分 1964-1995』、p30)

29)ヘニング・ヴァイデマン、「クロノグラフ(年代史編纂者)」、1994年(清水穰訳『河原温全体と部分 1964-1995』、p402)

30)「On Kawara, Japanese Conceptual Artist, Dies At 81」、2014年、
https://www.huffpost.com/entry/on-kawara-dead_n_5575565
(最終閲覧/2023/9/9)

31)奥村雄樹「カワラ・オンたち:アーティストとツイッター・ボット」、2015年、『AMeeT アーカイヴと再制作』

<https://www.ameet.jp/digital-archives/134/>(最終閲覧/2023/8/21)

32)前出31)

33)前出31)

34)ディレクション:奥村雄樹、「河原温はまだ生きている～ポール・サイヤール」の話を聞く」、2015年
<https://vimeo.com/124198530>
(最終閲覧/2023/9/25)

35)Pall Thayer、「An admission of guilt and new Microcode」、2019年、
<https://rhizome.org/community/43712/>
(最終閲覧/2023/8/31)

36)前出34)

37)前出34)

38)原田綾乃、「9.8gキャプション」、2023年

39)前出8) p430

40)前出8) p431

41)前出8) p431

42)前出19) p173



図6 和文《9.8g》木、紙/木版画/サイズ可変/2023

英文《9.8g》Wood wastes, Watercolors on paper / Woodblock print /Variable size / 2023

本作品は、彫ることで版木がなくなっていく過程の記録を試みた。制作手順は、ある段階まで木を彫った後に、彫った面と彫っていない面の両面を紙にうつすという工程の繰り返しを行った。このようなことを行った動機は、うつす行為は「版木がある」という前提のもとに成り立っていることに気付いたからである。その気付きをいかし、制作をした。