河原温の日付絵画と洞窟壁画

能勢 陽子

はじめに

河原温（29,771日）[1]の代表作である〈日付絵画〉[図１] は、河原が1959年に日本を発ち、1964年から65年にかけてニューヨークに定住した後、1966年１月４日に開始され、以後半世紀近くにわたって続けられた。その日の内にその日の日付を描くというシンプルな法則に従いながら、様々な両義性を含むその作品は、一つの解に収束することなく、あらゆる深淵な問いを投げ掛ける。本稿では、当時のニューヨークで萌芽したコンセプチュアル・アートやミニマル・アートとの関連のうえで語られることの多い日付絵画を、おそらく意外にも映るであろう有史以前の洞窟壁画にまで遡り、それとの関係のうえで改めて考察したい。というのも、洞窟壁画は日付絵画の誕生に、多大な影響を与えているからである。

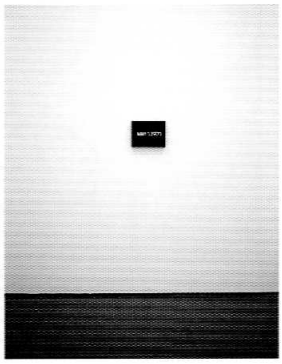

図1　河原温〈MAY1,1971〉1971年
豊田市美術館蔵

日本時代の作品から日付絵画へ

日付絵画は、日本を離れるまでの絵画やドローイングとは、まるで異質なものにみえるだろう。日本時代の代表作といえる、解体された人体が散乱する〈浴室〉のシリーズ［図２］(1953–1954年）や、空間に道具や配管が浮遊する〈物置小屋の出来事〉のシリーズ［図３］(1954年）では、鉛筆の繊細な線で写実的に事象が描かれている。それに対して〈日付絵画〉は、いかにも機械的、無機的に描かれているようにみえる。日本時代の作品は、しばしば「密室」が社会の閉塞感を、解体された人間が「物質化」を示すものと語られるが[2]、〈日付絵画〉にはある種の透徹した客観性がある。その日の内にその日の日付を描くというくらい、自明なことはないからである。1950年代の日本で期待の新星であり、多大な関心を集めていた河原の日本時代の作品は、しかし欧米ではほぼ知られていない。ただ一度、フランクフルト近代美術館で開催された「ON KAWARA 1952–1956 TOKYO」(1994年）で、当時の絵画やドローイングが紹介されたのみである。作品や作家像の提示の仕方に厳密な管理を行っていた作家からすると、この展覧会の存在は、自ら日本時代の作品を完全に封印しようとしていなかったことを示している。確かに1994年まで一度も発表しなかったことは作家の慎重さの表われだろうが[3]、かといって日本時代の作品を、それ以後と別のものとは考えていなかった。弱冠19歳でデビューし、代表作といえる〈浴室〉シリーズや〈物置小屋の出来事〉のシリーズは、わずか20歳から21歳にかけて描かれたとはいえ、それらは若描きと呼べるようなものではなく、後の作品にも通底する、ある種の冷めたリアリズムと空間への関心が伺える。ここしばらく、河原の日本時代の作品に関する研究がなされているが[4]、本稿ではむしろ、一見したところ異なる二つの時代があるかにみえる河原の活動において、その変遷を促すことになった背景や契機について考えていきたい。

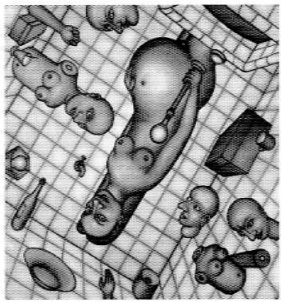

図2　河原温《浴室》1953年
東京国立近代美術館蔵

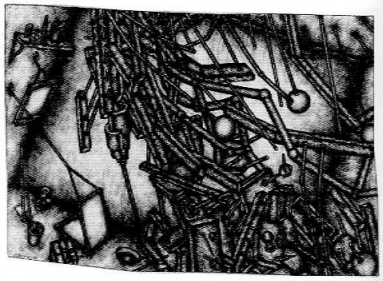

図3　河原温《物置小屋の中の出来事》1954年
東京国立近代美術館蔵

図4　アルタミラの壁画 約18,000年ー 10,000年前

そこにはもちろん、河原が日本を離れ、国際的な自由人になったことが大きく関係しているだろう。日付絵画を発表し始めて以降の河原は、日本の現代美術を概観する展覧会に参加しようとせず、国のアイデンティティを背負って立つ作家となることを忌避していたと思われる。そのような河原にとって、戦後日本社会の閉塞感とともに語られることの多い絵画やドローイングとの決別は、ある意味必然であっただろう。また日付絵画は、伝統の重みから解放されたニューヨークだからこそ生まれたとも考えることができる。河原がニューヨークに住み始めた1964年は、ポップ・アートや抽象表現主義が隆盛し、ちょうどコンセプチュアル・アートが生まれる時期にあたった。コンセプチュアル・アートの代表的な作家であるジョゼフ・コスース（1945年–）が、「事物」「写真」「定義」を並置して、視覚と概念の関係に焦点を当てた《一つと三つの椅子》を発表したのは、河原が日付絵画の制作を始める前年の、1965年のことであった。ミニマル・アートの代表的な作家であるドナルド・ジャッド（1928–1994年）が、形態を純化した箱型の作品を繰り返し制作するようになるのが1964年、ソル・ルウィット（1928–2007年）が白く塗られた木材や金属の反復的な立方体の作品を発表し始めたのが、1965年であった。河原の日付絵画は、美術の中心地ニューヨークで、そうした美術の動向を肌身で感じながら生まれてきたものといえる。しかしその背景には、別の理由もあった。それが、洞窟絵画［図4］との出会いである。

洞窟壁画との出会い

河原の制作の変遷を辿ると、1959年から60年代前半にかけての、メキシコに滞在しニューヨークへ渡った時期の活動については、判然としていない。作家自身が作品を廃棄しているため、その間の活動について知る術がないからだが、その間も様々な試行を重ねていたことは確かである。その後1964年になると、突如として再び旺盛な活動を目にすることができるようになる。河原はこの年パリでドローイングを開始し、ニューヨークに移ってからの８カ月ほどの間に、後の作品の萌芽が窺われる多くのドローイングを残している。鉛筆による繊細な線で描かれたそれらのドローイングは、日本時代の作品と後の日付絵画との、ちょうど中間に当たる作品といえるだろう。これら盛んな活動が展開されるようになる前年に、河原にとって決定的な出来事となる、洞窟壁画との出会いがあった。1963年、パリからスペインのトレドに向かう途中にたまたま立ち寄ったアルタミラで観た洞窟壁画は、その後の作品を左右するほどの影響を河原に与えた。それがどれほど大きいものであったかは、『*On Kawara*』（2002年）に掲載されているジョナサン・ワトキンスのテキスト中[5]でも積極的に言及されている。ワトキンスのテキストには、作家本人しか知りえない情報が織り交ぜられており、作家との緊密なやり取りの上で書かれていることがわ

かる。インタビューに応じないことで知られる作家の、貴重な資料にもなっている。また河原が存命中に関わった最後の展覧会である、グッゲンハイム美術館の *ON KAWARA – SILENCE*（2015年）では、教育普及を目的とした書籍展示の一部に洞窟壁画の書籍が加えられており、カタログ中に洞窟絵画と河原の作品の関係について論じたホイットニー・デイヴィスのテキスト[6]が含まれている。これらのことから、特に晩年において作家自身が、洞窟壁画と自らの作品との関わりを、積極的に示唆しようとしていたことが伺われる。前述のワトキンスのテキストでは、河原の洞窟絵画との出会いについて以下のように語られている。

> そこでは、広がりの中で、明快に描かれたバイソン、馬、トナカイなどの像が現れ、彼はそこで決定的なインスピレーションを得て、「再び芸術の可能性を感じ」始めたのだった。トレドでも、パリ、ニューヨーク、メキシコ・シティ、東京でもなく、アルタミラは有史以前というだけでなく、作家いわく「歴史を超えた」場所であった。（芸術という確かな概念もないまま）洞窟壁画の制作者は、「言語を超えて」いた。当然、歴史は彼らに当てはまらない。河原にとって、そこには言葉を介して頼りにする物語も問いもなく、代わりにただ広大な時の広がりを超えた絵画の直接的な訴えがあるだけであった。[7]

文中の引用（「」）は、河原自身の言葉である。ワトキンスによれば、ちょうどアルタミラを訪れた頃、「河原は自らの作品の評価について満足しておらず、美術をまったく辞めてしまうことさえ真剣に考えていた」という[8]。

> 確かに、この時から河原はより解放され、率直さを新たにして、芸術というものへの敬意と共に、再び作品に取り組むようになるのである。芸術的な意図を持たず、日々の生活から描かれた洞窟壁画は、今や人間の創造の頂点に存在するようになった。芸術は明らかに、誰にでも、どこでも、いつでも、なによりも、心地よい気取らないものだということがわかったのだ。[9]

約一万年前の旧石器時代末期に描かれた洞窟壁画との邂逅は、時や人間の創造についての広大で深淵なインスピレーションを、一瞬にして河原に与えた。河原にとって洞窟絵画は、まず西洋の美術の展開を凌駕しているという点で、重要であったと考えられる。美術の歴史は、ギリシャの合理性に端を発し、その後の広大な時間を貫いて、人間中心主義的な発展史観により形成されている。洞窟壁画は、河原によれば「歴史を超えて」おり、かつ十全な魅力を備えたものであった。日本を離れてメキシコ、次いで欧米を歴訪した河原にとって、西洋美術の歴史はおそらく重圧とも感じられたはずだし、そのことに対する懐疑もあっただろう。河原にとって洞窟絵画は、美術の歴史、殊に自らもそのただなかにある20世紀後半の現代美術に対する

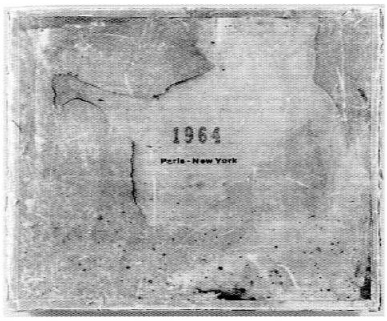

図5　河原温《1964 パリ–ニューヨーク》1964年

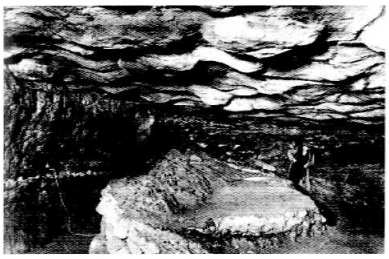
図6　アルタミラ洞窟の内部

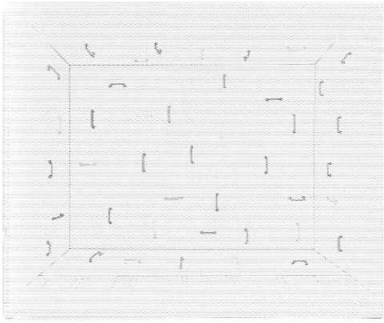
図7　河原温《1964 パリ–ニューヨーク》1964年

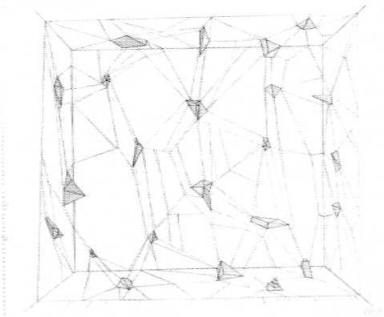
図8　河原温《1964 パリ–ニューヨーク》1964年

近視眼的な見方を、無効にする力を持っていたのではないか。それは、ある種スランプともいえる状態に陥っていた河原にとって、覚醒的な体験となっただろう。

その翌年に開始された、196枚のドローイングからなる〈1964　パリ–ニューヨーク〉は、言語、数、暗号、ゲーム、カレンダー、地図など、〈日付絵画〉のみならず、〈I Met〉(1968–1979年)、〈I Went〉(1968–1979年) や〈I Got Up〉(1968–1979年) など、後の河原の作品を暗示するアイデアに溢れている。そこからは、当時ドナルド・ジャッドが提示したような、彫刻的かつインスタレーション的な立体作品も、ほぼ同時期に試みられていたことがわかる。そうした先見性が窺われるドローイングの中にも、有史以前の洞窟壁画からの影響が、確かに見て取れるのである。デイヴィスが指摘するように、これらドローイングが収められた段ボール箱の表 [図5] には、アルタミラで使われているのと同じ二色 ── 日付の「1964」が赤、場所の「Paris – New York」が黒 ── で記されている[10]。またドローイング中には、洞窟絵画と同じく、壁のみでなく天井や床にも作品を展開しうる空間が試みられている。洞窟で絵画を観たときの身体的経験 [図6] が、そこに反映されているのである。

> もちろん、場合によって人は主室を動き回り、立ち、うずくまり、跪き、寝そべることができ、あるいはそうしなければならず、原理的に壁を360度のパノラマ、どの角度からも眺めることができる。[11]

たとえば、グッゲンハイム美術館の *ON KAWARA – SILENCE* に出品されたドローイングには、天井、床、あるいは壁の四方八方どの位置でも座を取り得る空間の可能性 [図7] や、洞窟の内部のように凹凸状に張り出した壁 [図8] が描かれている。それは、絵画を正面から眺めるのではなく、あらゆる角度から向き合う洞窟内での体験を、二次元の平面に凝縮して置き替えようとする試みである。河原の空間に対する関心や、その難解さを併せ持ったまま描き出す力は、〈浴室〉シリーズや〈物置小屋の出来事〉のシリーズなど、日本時代のドローイングを観ても明らかである。おそらく河原はこの頃から、時空の構造は平坦で線形なのではなく、動的で曲がっているとする、アインシュタインの一般相対性理論から導かれる宇宙の法則に関心を抱いていたと考えられる。そしてなによりアルタミラとの出会いで重要であったのは、遥か以前の芸術を凍結してその場に現前させる、時間というものの不可思議さを河原に強く印象づけたことだろう。

洞窟壁画と時間

洞窟壁画の触媒は、広大な時間の広がりの中での人類的な視座を〈日付絵画〉に与えた。河原の作品における人類的な眼差しは、過去編と未来編からなる《100万年》

［図９］をみても明らかである。過去編の冒頭には、「生き、そして死んだすべての者たちのために」、そして未来編の末尾には、「最後の一人のために」と書かれており、この作品が人類の始原と終末に関わるものであることがわかる。同じく洞窟壁画に魅せられた思想家のジョルジュ・バタイユ（1897–1962年）は、「鈍重なネアンデルタール人が労働と一致し、繊細な人間が芸術の開花と一致することは疑いをいれないのだ」、という[12]。つまり、人間が動物と袂を分かって真に人間になるには、芸術の登場が必要であった、というのである。この人類の目覚めともいえる始原の絵画に、河原も大いに魅せられたのだった。

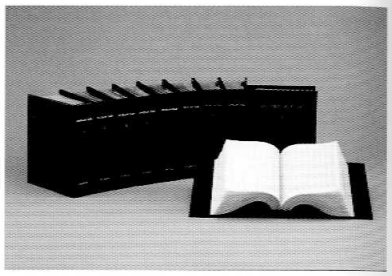

図9　河原温《百万年–過去》1970-1971年、《百万年–未来》1980-1995年

洞窟壁画を実用という視点から解放し、あくまで“芸術”なのだと主張したのが、このバタイユであった。洞窟壁画が描かれた意図は、未だに研究者の間でも意見の一致をみていない。そこには主に二つの推論があり、一つは狩猟の成功を祈念するための呪術目的だとする説、もう一つは実際的な用途のために生まれたのではないとする説である[13]。洞窟に頻繁に描かれている多くの動物が食用ではないため、大勢であった前者に対して、今では後者を取る者も多いという。バタイユはいう。

> それらの絵は奇蹟の産物として私たちの眼前にあり、私たちのなかに烈しい内密の感動を呼びさます。しかし、実はその分だけ、いっそうそれらは理解不可能なものなのだ。一般にこれらの画像は、生命の糧たる獲物を殺すための、貪欲な狩猟人の呪法に帰すべきだとされている。しかし、私たちは狩猟者の貪欲さにはなんの反応も起こさないが、画像の方は私たちの心を打つ。こうして、画像の比類のない美と、その美が私たちに惹き起す共感の念は、私たちを胸苦しい判断停止の状態にゆだねるのである。[14]

> それはいたるところで、芸術がつねに変わらず目的としてきたものを包み込んでいる。すなわち、人間存在の本質に含まれる驚異への欲望を充たす方向で、世界を修正していく一個の感性的現実の創出である。[15]

バタイユの言葉には、人間存在の根本を照らし出す、芸術への確信的な信頼がある。このバタイユの考えは、ワトキンスのテキスト中の、アルタミラに接した際の河原の言葉と、近いものがあるといえないだろうか。河原も同様に、洞窟壁画、つまり芸術が、今現在の私たちに繋がる人類の誕生と共にあり、芸術は人間が自らを意識する鏡として欠くべからざるものであるという認識を、強く持っていたと考えられる。機能主義という視点から離れて芸術を捉える態度は、たとえばジョゼフ・コスースのいう「芸術は芸術の定義である」という言葉とも近いように思えるが、それはやはりモダニズム以降の自己言及的な批判作業とはまったく違っている。それは人間と芸術の根本的なあり方に、より関わってくる問題なのである。〈日付絵画〉は、同時代の美術動向に比べても、単に知的で観念的な作品であるという以上に、発生当

初の芸術が持っていた、素朴だが深遠な力に根差すことも、また同時に目指されていた。実際、他のコンセプチュアル・アートに分類される作品と比べても、〈日付絵画〉は一定の見方を許さない、概念というだけでは収まり切らない側面を持っている。それは、概念のようで絵画であり、日常のようで歴史であり、退屈なようで壮大であり、一瞬のようで永遠であり、部分のようで全体である。〈日付絵画〉は、どんな事象でも対象化して言い表す言葉や概念では捕捉できない部分が、日付という記号を使っているにも関わらず、他のコンセプチュアル・アートに比べてなにより多いのである。

洞窟壁画は、優雅で力強い動物たちが描かれているというその明快さ以外に、その背景を知る術がないため、多くを語らない。日付絵画も同様に、その日その日付が描かれたという自明性以外には、何も知らせない。河原は私たちと同じ時代を生きながら、公式な場に姿を現さず、インタビューにも応じず、いわば自らの存在を消し去っていた。だから、その思考や背景についてはなんの手掛かりもなく、すべては謎のままである。ただ洞窟壁画と日付絵画は、あくまで日々の生活の中から生まれた、生存と制作行為が合致したものであるということで通底している。それらが提示するのは、あくまで描かれた動物、あるいはその日の日付という単純明快なものであるが、それゆえ多くの謎を孕み、多くの人々に語らせるともいえるのである。

芸術と時間の超克

現在に生きる私たちは、洞窟壁画を前に、過去と現在を一瞬にして往還する即時性を強く感じるだろう。それは、日付絵画にも色濃く受け継がれている。描かれたのが有史以前の遥か昔と、数十年前の過去という違いはあっても、作品を前にするとそこに強い同時代的現代性が現れる。思想家のジャン＝リュック・ナンシーはいう。

> 展示＝露出されるものは、絶対的で不変で必然的な現前（presénce）の秩序＝領域（ordre）のなかに置かれる。
>
> 河原温が提示する問題とは、この展示＝露出しがたいものをいかに展示＝露出するか、という問題である。[16]

芸術作品は、時代背景や作家の意図を抜きにしても、いつの時代にも等しい価値を持つことが理想とされる。つまり、時間の超越がその究極の目的ともいえる。〈日付絵画〉は、確かにある日の日付についてしか指し示さないが、同時にその一点を介して過去、現在、未来が交差しはじめる。〈日付絵画〉は、芸術は時間を超えるものだとする欺瞞を暴きながら、同時に時間が止揚したかのような芸術の超時間性を提示

する。この芸術の超時間性は、なにより洞窟壁画がその多大なインスピレーションの源になったのではないかと考える。美術批評家のルーシー・リッパードはいう。

> 河原の芸術のような芸術に、何かを読み取ろうとするのは当世風ではない。しかし読み取ろうとしなくても、芸術は何も意味していない＝無を意味している（it means nothing）のである。そして時間の超越としての無が芸術の究極の主題であるとしても、河原の芸術は虚無的な芸術でも無意味な芸術でもない。（・・・）結局のところ芸術は作り手と観者の覚醒のプロセスであるべきなのだ。[17]

洞窟壁画は、人間と芸術、時間と芸術についての覚醒的体験を、河原に与えた。〈日付絵画〉も同様に、観者の覚醒の触媒となることが、密かに目論まれていたといえるだろう。それらの作品を前にすると、一瞬一瞬は逃れ去っていくものとわかっていても、なおのこと「今」が意識される。その「今」を介して、すべては交差し像を結ぶ。〈日付絵画〉はそのような、過去、現在、未来が交差する「今」というこの一点の、標となる。

[1] 河原は、略歴を生年ではなく自らが生きた日数で記す。
[2] 佐々木甚一「物質化から人間化へ」『美術批評』1955年5月号、pp.18–24; 中原佑介「密室の絵画」『美術批評』1956年6月号、pp.20–30。
[3] 横山正「新しい視の枠組みを求めて　1950年代の河原温」『ON KAWARA 1952–1956 TOKYO』1991年、PARCO 出版。
[4] 南雄介「東京時代の河原温」『国立新美術館研究紀要 No.2』2015年：桝田倫広「印刷絵画」再考のための言説整理」『美術作家と批評家による第5回自主企画展 引込線2015』2015年。
[5] Jonathan Watkins "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer " *On Kawara*, Phaidon, London, 2002.
[6] Whitney Davis "The First Date Painting: On Kawara at Altamira",*On Kawara – Silence*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2015.
[7] 5と同じ、pp.54–55。
[8] 5と同じ、p.54。
[9] 5と同じ、p.55。
[10] 6と同じ、p.181。
[11] 6と同じ、p.183。
[12] ジョルジュ・バタイユ『ラスコーの壁画』出口裕弘訳、二見書房、1975年、p.87。
[13] 中原佑介編著『ヒトはなぜ絵を描くのか』フィルムアート社、2001年。
[14] 12と同じ、p.25。
[15] 12と同じ、pp.82–83。
[16] ジャン＝リュック・ナンシー「現在の技術―河原温についての試論」『河原温 全体と部分 1964–1995』東京都現代美術館発行、1998年、p.59。
[17] ルーシー・リッパード「ジャスト・イン・タイム：河原温」『河原温 全体と部分 1964–1995』東京都現代美術館発行、1998年、p.174。