

藤井 匡

Tadasu FUJII

河口龍夫の〈自然〉と〈もうひとつの自然〉

“Nature” and “Another Nature” on the sculpture by Kawaguchi Tatsuo

本稿は河口龍夫(1940-)の作品を、〈自然〉の河口にたいする働きかけと、〈もうひとつの自然〉としての河口の作品の鑑賞者にたいする働きかけという観点から考察するものである。

河口は1960年代半ばに美術家としての活動をはじめて以降、数多くの作品を制作してきた。それらの素材や技法、形式、モチーフは多岐にわたる。そのため、こうした観点から河口の作品を論じることはむつかしい。そのこともあってか、これまでの多くの河口論は〈関係〉について論じるものとなってきた。

この〈関係〉は河口のキー・コンセプトとなるもので、1980年代以降のほとんどの作品のタイトルにこの言葉が用いられてきており、複数の物質やエネルギー、芸術と芸術以外の領域、過去と現在と未来、自分と自分以外の生命などを結びつける意味で使用されている。それだけでなく、〈関係〉は多種多様な河口の作品同士を結びつけるキュレーション的な役割も果たしてきた。

とはいえ、この〈関係〉は無限定に使用されるわけではない。本稿はその領域を〈自然〉の河口にたいする働きかけという観点から考察する。また、河口の作品は鑑賞者にたいして〈もうひとつの自然〉として働きかけるが、そのために、河口は〈自然〉にたいしての働きかけを行う。河口の作品はその両方からのアプローチによって成立するのである。

本稿では、まず、金属板を布で包み錆びを浮上させる〈関係一質〉のシリーズから考察をはじめ。河口の〈自然〉はこのシリーズにもっとも顕著に見ることができるからである。次に、4枚の木材の板を固定した海岸を定点観測的に撮影した《陸と海》をとりあげる。河口の〈自然〉はこの作品の制作を通じて獲得されたところが大きいと考えられるからである。続いて、〈DARK BOX〉のシリーズについて検討する。「見えるもの」と「見えないもの」の〈関係〉は河口の重要なモチーフのひとつだが、このシリーズを通じて、両者の〈関係〉が〈自然〉とかかわるものであることを考察する。最後に、1980年代以降に取り組まれる植物の「生命エネルギー」を扱う作品について、〈自然〉とのかかわりが素材の観点からも確実であり、その点で、河口の〈自然〉を明らかにするところがある。

1. はじめに

河口龍夫(1940-)は1960年代半ばに美術家としての活動をはじめ、以降、数多くの作品を制作してきた。それらの素材や技法、形式、モチーフは多岐にわたる。そのため、こうした観点から河口の作品を論じることはむづかしい。そのこともあってか、これまでの多くの河口論は〈関係〉について論じるものとなってきた。

この〈関係〉は河口のキー・コンセプトとなるもので、1980年代以降のほとんどの作品のタイトルにこの言葉が用いられてきており、複数の物質やエネルギー、芸術と芸術以外の領域、過去と現在と未来、自分と自分以外の生命などを結びつける意味で使用されている。それだけでなく、〈関係〉は多種多様な河口の作品同士を結びつけるキュレーション的な役割も果たしてきた。

とはいえ、この〈関係〉は無限定に使用されるわけではない。本稿では、その領域を〈自然〉とその働きかけという観点から考察する。また、〈自然〉が河口に働きかけるのと同様に、河口の作品も鑑賞者にたいして働きかけるが、そのことを〈もうひとつの自然〉として論じる。河口の作品を論じる際に、自然という言葉を使用することはこれまでに何人かの論者によって行われてきたが¹、それらは働きかけという観点から論じたものではなかった。

最初に、ここでの〈自然〉には、一般的なものとはやや異なる意味が託されていることを確認しておきたい。一般的な自然の意味とは、第一に、「自然/人為」という区分を前提とした、人為から切り離された純粹無垢なものというイメージであり、第二に、人間を含むすべての部分を包括するとともに、そのような部分に決して分割されることのない「全体」にして、統一性や調和を備えた「一なるもの」というイメージである²。

しかしながら、河口の場合、第一の「人為から切り離された純粹無垢な自然」は該当しない。そこには、人為的に生産された工業製品なども含まれるからである。また、第二の「一なる全体としての自然」も該当しない。それは、河口を含むすべてのものを包み込むようなものではなく、河口自身に直接的に働きかける性質のものだからである。

また、河口の〈関係〉もやや特殊な意味を有し

ている。辞書にしたがえば、関係とは「あるものが他のあるものと何らかのかかわりを持つこと。その間柄。」(『広辞苑』第七版)を意味するものである。だが、近代以降の美術の文脈においては、この言葉は特殊な意味を帯びる。〈関係〉をつくることは、無から有をつくりだす創造ではなく、世界のなかに自身の存在よりも先行するものがあるのを認めることが出発点となるからである。その一方で、河口には「関係の創造」という用法もある。それは「関係ははじめから関係として存在しているわけではないから、むしろ、関係の表現も含めながら、関係を発生させていく」ことを指す³。〈関係〉は発見されるものではなく、創造されるものである。こうした考え方は、河口の作品が、〈自然〉から河口に働きかけるだけではなく、河口の作品が〈もうひとつの自然〉として鑑賞者に働きかけることを目指すことによっている。

本稿では、まず、金属板を布で包み錆を浮上させる〈関係一質〉のシリーズから考察をはじめ、河口の〈自然〉と〈もうひとつの自然〉はこのシリーズにもっとも顕著に見ることができるところである。次に、4枚の木材の板を固定した海岸を定点観測的に撮影した《陸と海》をとりあげる。河口の〈自然〉はこの作品の制作を通じて獲得されたところが大きいと考えられるからである。続いて、〈DARK BOX〉のシリーズについて検討する。「見えるもの」と「見えないもの」の〈関係〉は河口の重要なモチーフのひとつだが、このシリーズを通じて、両者の〈関係〉が〈自然〉とかかわるものであることを考察する。最後に、1980年代以降に取り組まれる植物の「生命エネルギー」を扱う作品について、〈自然〉とのかかわりが素材の観点からも確実であり、その点で、河口の〈自然〉と〈もうひとつの自然〉を明らかにするところがある。

2. 〈関係一質〉の〈自然〉

(1)〈関係一質〉

〈関係一質〉[図1]は1976年に制作が開始されたシリーズで、鉄板や銅板を綿布(麻布や手漉き和紙を用いたものもある)で包み、内部の金属を酸化させ、その錆(鉄板の場合は茶褐色、銅板の場合は緑青色)を綿布に定着させるものである。「さびを利用した一種の染色的作品」とも「裏から描いた絵画」とも「さびを利用したモノタイプ版画」



図1 河口龍夫《関係一質》1978—1982年

とも「さびのフロッタージュ」とも呼べるもので、「自然の習性を利用した人為性の強い作品」と見なされるものとなっている⁴。

この錆を発生させるために用いられるのは、鉄板の場合は雨水、銅板の場合はアルカリ溶液となるが、〈自然〉とのかかわりでいえば、重要なのは雨水である。なぜ、水道水ではなく、雨水なのか。河口によれば、雨水の方が「サビの状態にいい」こともあるが、それ以上に「つながり」があることが大切だという。この「つながり」は、第一に、〈自然〉とのつながりを指す。作品に塗布された雨水は蒸発し、水蒸気となって天に昇り、雨として再び地上に戻ってくる⁵。そうしたサイクルのなかに位置づけられることで、作品は自律したのではなく、より大きなもののなかに存在することになると考えられるのである。

ただし、ここでの「つながり」は雨水だけによって生じるのではない。このシリーズの作品は、基本的には、壁面に並べられて展示されるもので、形式としては絵画に近いものとなっている。だが、絵画とは異なり、作品のフレームの外へとつながってゆくことが求められている。その「つながり」は河口によるいくつかの〈関係〉の構築によって実現される。

まず、金属と布と液体との〈関係〉。通常の絵画であれば、画布のうえに油絵具がのる (oil on canvas) かたちをとるが、ここでは、布の内側(裏側)に金属板があり、液体は布の外側(表側)から塗布されることになる。結果として、裏側(内側)から錆が浮かびあがってくるのだが、それは表面を他から自律したものとしてとらえる絵画の通念を外れている。

次に、作品と壁や床、展示空間との〈関係〉。錆の現われは1点1点で異なるとはいえ、形式や大きさとしては同一のものが反復的に並べられる。同一ユニットを規則的に反復して並べるミニマルアートの展示方法と同様に、鑑賞者の意識は1点

1点の凝視ではなく、空間全体へと拡散することになる。さらに、エッジの部分が直角ではなく、やや丸みを帯びた形状をしているが、これも空間との連続性を意識させるための工夫である。「エッジのアーチにしても、外側に向かうための配慮の現われであって、作品を空間と対応しやすくしているわけです。」

そして、鑑賞者との〈関係〉。作品と展示空間とが明確に区分されなくなり、両者が一体化すれば、必然的に、鑑賞者は作品の内側に入りこむ感覚をもつことになる。通常の絵画(額に入っている場合はとくに)や彫刻(台座にのっている場合はとくに)であれば、作品は鑑賞者という主体にたいする客体として分離されているが、この場合は、鑑賞者を取りまく環境そのものが作品化されることになる。このとき、鑑賞は鑑賞者による主体的行為というよりも、環境によって与えられるものと見なされるところが大きくなる。

さらには「大げさに言えば、世界とか宇宙とか、そういうところとつながり」も考えることができるという。作品の枠組みが拡張されて考えられている以上、それを展示室に限定する必要はないからである。河口は〈関係一質〉の制作に先立つ1974年に、星空の写真に、各々の恒星の光の生まれた年代(各々の恒星と地球との距離から計算される)を逐一書き込んだ〈COSMOS〉のシリーズを制作している。そうした宇宙への意識は〈関係一質〉にも受け継がれている。

この〈関係一質〉については、中原佑介が「これらの作品は、創造というのだろうか。それとも、反創造というのだろうか」との問いを発している⁶。創造(creation)という言葉は近代の美術で一般に使用されるものであるが、本来的には、無から万物を生み出した一神教の造物主の行為にたいして用いられるものである⁷。ここでの河口の行為はそのようなものではない。作品の構想は河口の頭のなかにあるとしても、錆の現われは布・金属板・液体の性質や気温・湿度などの条件によって決定されるもので、そのすべてを河口がコントロールできるわけではない。偶然性が許容される時点で、それを創造と呼ぶことは困難である。

その一方で、まったくの反創造ということも困難である。実際、1982年頃までの〈関係一質〉においては、錆の現われ方はほとんど偶然にゆだねられていたものの、1984年の作品では、手や物体を押しつけるなどして、錆の現われ方がある程度

コントロールすることが試みられている。河口は「偶然を意識的に支配しようとした」⁸というが、酸化という化学反応がそのまま作品になると考えられているわけではないのである。

(2)〈自然〉からの働きかけ

こうした〈関係一質〉の理解は、私が2018年に執筆した「河口龍夫—『関係』という名の贈与」⁹の際にも提示したものである。埼玉県上尾市のギャラリー緑隣館で開催された展覧会「批評の契機」にかんして執筆したものだが、ここでの主眼は、河口の〈関係〉が贈与の意味を含みもつこと、そして、それは〈自然〉から河口に向けての贈与であることを論じることにあつた。

この〈自然〉からの贈与は1960年代半ばのグループ〈位〉による活動の段階ですで見ることができると考えられるが、それがもっとも明瞭に示されているのが〈関係一質〉のシリーズである。表面に浮き出てくる錆に対して、河口はある程度の方向性を与えることはできるとしても、それを完全にコントロールすることはできない。そこに、表現における偶然性の導入を見出すことも可能だが、それよりも、金属板と布地と液体の〈関係〉が生み出したものが河口に贈与されているとした方が興味深いと考えたのである。それを贈与する主体は〈自然〉であり、贈与される相手は河口である。

〈関係一質〉では、鑑賞者との〈関係〉が意識されていることから、この働きかけは河口が専有するものとはならない。河口によれば、作品を見た人から「健康的だとか、見てて疲れない作品だといわれた」そうだが、河口はその理由を「あたかも自然とむきあっている時の気分に似ている」ことに起因すると想定し、そこから「ひょっとすると、作品が自然に近い何かを含んでいるからかもしれないね」¹⁰と解釈をつないでゆく。このことは、河口が〈自然〉から受けた贈与が、作品を通じて、鑑賞者に分配されていると理解することができる。

しかしながら、その後、それを贈与という言葉で表わすことに疑念をもつようになった。河口の作品やコメントのなかには、贈与という言葉を用いるのが適切ではないと思えるものも多くあるからである。そのため、贈与に替えて、本稿では働きかけという言葉を使用する。たとえば、〈関係一質〉については、金属板と布地と液体の〈関係〉か

ら生み出されたものが、〈自然〉として河口に働きかけていると記述されることになる。そして、2018年の時点では論じていなかったが、この〈自然〉から河口への働きかけは、河口から〈自然〉への働きかけと相互的なものと考えられる。

河口は〈自然〉からの働きかけを受けているだけではない。少なくとも、1984年以降の〈関係一質〉では、偶然性をコントロールすることを試みている。この1984年の個展のタイトルは「青」とされたが、それは「空の青とか海の青と言った自然の青以外のもうひとつの青」を意味している。つまり、空や海と同等の〈もうひとつの自然〉としての「青」をつくることが意図されているのである¹¹。この〈もうひとつの自然〉とは、端的にいえば、河口のつくる作品が鑑賞者に〈自然〉としての働きかけをもつことである。

たとえば、海を見るときには、安らぎや爽やかさや清々しさといった、「恐らく古代人からさまざまな時代の人間が海を見た時に感じたかもしれない名状しがたい何かを全身で感じる」という経験をする。河口は人工物である作品によってそれと同等の経験を与えることを目指すのである。錆は錆として提示されるのではなく、鑑賞者にたいする〈自然〉として提示される。つまり、河口が鑑賞者にたいして行うのは「見えるものを通して見えないものを感得させる」ことで、「その見えないものというのが大自然の営みとっていい」¹²ものとなるのである。

この〈もうひとつの自然〉を実現する方法が「青」の色彩を〈自然〉からの働きかけによって生み出すことである。なぜなら、海を写生する場合は、制作者の行為は海の青色を複製することになり、独立した〈もうひとつの自然〉をつくることにはならないからである。「『青』は海の青や空の青と重ね合せられているように見えるかもしれないけれども、その『青』に向いあう時、青の持つイメージからも自由に独立して、あたかも『自然』に向いあうのと同質の名状しがたい何かを感じさせられないかと思う。¹⁵」

こうした〈もうひとつの自然〉が成立するために必要なものを、河口は「気」と表現する。「無理してあえていうと、その空間、あるいはその時間を満たしている何かということになってしまうんですが(中略)海を理解しようとするでしょう。そしたら海から漂う何かがあるように思えてくるわけです。」この「気」はアウラと呼べるものかも

しれないが¹⁴、河口はこの「気」をもたらすために人間の側から〈自然〉に働きかけるのである。

そして、この「気」は〈関係〉から生じるとも述べられる。「たった一つのもが単独であるということとはあり得ないわけですね。そこには地面があるし、周りに空間があるから、必ず何かと結びついている。何かと結びつくことを強調すればするほど、気のようなものが漂うということではないかと思うわけ。¹⁵」もちろん、なにかとなにかが関与すれば、自動的に「気」が生まれるわけではない。逆に、〈関係〉であればどんなものでもよいわけでもない。〈自然〉と同等の「気」を生み出す〈関係〉をつくること、それが河口のいう〈関係〉の創造なのである。

この〈関係〉という言葉は、歴史的には、1970年前後の日本の美術界での、人間中心主義的な創造概念に対立するかたちで登場するものである。実際、人間が〈もうひとつの自然〉をつくるために必要なことを、河口は近代的な表現主体の放棄だと考える。「自然のすごい醍醐味というのは私がないということですからね。まずだから、私を失くさない限り自然と互角にわたり合えない。¹⁶」

したがって、次に検討されるのは、この〈関係〉という言葉の歴史的な背景になる。

(3)人間と物質のあいだ

〈関係一質〉シリーズのタイトルに用いられる「質」という言葉は、これらの作品の中心的な物質である布の性質のことを指している。このシリーズだけのことではないが、河口は〈関係〉を形成する際に、物質の性質に着目をする。

物質の性質にたいする河口の着目は、〈関係一質〉に先行して、1972年からの〈関係一エネルギー〉や〈関係一電流〉などにも見ることができる。これらは通電する性質を有する事物を接触させた状態で床に置き、そこに電気を循環させる作品である。その多くは鉄や銅の金属板や金属棒、その加工品だが、これらの物質に実際に通電しているかを直接に見ることはできない。そのため、一部に、電球やパイプヒーターなどの電気で稼働する素材も導入されている。それらも含めて、ここでは、事物の形態や意味ではなく、物質の性質だけがとりだされている。

河口は、後年、物質の性質への関心について次のように述べているが、こうした観点は、おそくとも、1972年の時点で作品として示されている。

ぼくはそれぞれが持っている物質の「質」に興味があつて。ものそのものよりも、ものが持っている「質」。たとえば銅は電流を流したり緑青をだしたり、鉛は熔けやすく、放射能を遮蔽する、とか。それぞれのものが持っている「質」をもっと顕かにする、というか。そんな興味はすごくあります¹⁷。

事物を形態や意味ではなく、物質の性質に還元して思考する。こうした思考方法の由来を考えるには、〈関係〉と同じく、1970年前後の日本の美術状況を振り返る必要がある。

物質 (matter) という言葉は、中原がコミッションを務めた展覧会「第10回日本国際美術展 人間と物質」で大きく取り上げられ、それ以降の日本の美術界での重要なタームになってゆく¹⁸。そのなかで、それ以前の絵画や彫刻で一般的に用いられてきた素材 (material) という言葉に代わるものとなってゆくことになる。

中原によれば、絵画や彫刻は現実世界から独立した形式をもつが、そうではない美術表現の場合、「あたかも、現実世界のある断片、ある過程が切り取られて置かれたままであるかのように映る」ことになり、そこでは「われわれは物質にたいする特権的な主人公ではなく、人間と物質は対等であるという態度が押し込まれる」ことになる。このとき、物質は「われわれの観念とか意図によって操作されつくしてしまうわけにはゆかない」ものになるのである¹⁹。

ただし、このとき、中原にとって重要だったのは、物質そのものではなく、本来的なテーマだった「人間と物質のあいだ」の「あいだ」の方だったという²⁰。たとえば、一日のなかでの太陽の推移を定点観測的に撮影したヤン・ディベッツ (1941-) の作品にたいして、中原は「空間的にも時間的にも視覚を限定し、人間と物質を結ぶ視線を絶対化しようとする」もので、「人間と物質の間に他のなにもによっても置換できない絶対的な関係をつくりだそう」としており、それを「主体でもなく、映し撮られたイメージでもなく、その全体としてまさに『人間と物質の間』、関係そのものに注目している」と述べる²¹。ディベッツも含め、この展覧会には非物質的 (脱物質的) な作品も多く出品されているが、それは中原の主眼が「あいだ」の方にあつたからである。

河口は同展に《陸と海》という写真作品を出品しているが、これも「人間と物質のあいだ」の「あいだ」にかかわるものである。

ほぼ同時期に、河口は自作のタイトルに「関係」という言葉を使い始める。1970年3月の「京都アンデパンダン展」に出品した《関係》が最初で、これは出品申込書のコピー、受付票、作品の預かり証、出品料の領収書を展示した非物質的な作品だった。「出品を出品する」ともいえるトートロジ的な作品だが、ここでの河口の目的は、展覧会に出品する手続きそのものをひとつの関係性として並べることにある²²。

厳密な影響関係はともかく、後年まで自作のタイトルに「関係」という言葉を使用する河口の思考が、この「人間と物質のあいだ」の圏内から出発したことはたしかだと思われる。事実、河口は1972年のアンケートにたいして次のように回答している。

物質と人間のかかわりが、あらためて現代美術の中心課題としてクローズアップされるのは、物質に人間の観念なり意図なりをもちこむことができないという自明の理と照合していると思う。それは一方では、物質からあらゆる人間的認識をはぎとり、いかなる観念や意図にも犯されない、物質そのものの未知なる存在をあらわにしたい願望としてあらわれ、他方では、物質を観念なり意図なりで自由にできっこないから、自由にできる観念なり意図なりをできるだけクローズアップし、物質のいかなる呪縛もさけて、観念の自立を求めようとする願望としてあらわれる。この二つの方向は、人間と物質のかかわりにおいては、相関的なものとならざるをえぬ。私にはそのうめがたい相関関係にこそ意味があるように思えてならない²³。

ここで述べられることは、中原の「人間と物質のあいだ」とほぼ一致しており、それと同時に、物質と観念との統合が不可能であることにたいする意識が《関係》の出発点にあることも示されている。

では、この「人間と物質のあいだ」がなぜ〈自然〉への意識を導くことになったのか。そのことを考えるために、同展の出品作品である《陸と海》について検討する。

3. 《陸と海》の〈自然〉

(1)《陸と海》

《陸と海》[図2]は「第10回日本国際美術展」のために制作された26枚の組写真で、パネルのサイズは各90×148cm。当時の写真としてはかなり大きな作品である。撮影日は1970年4月19日、20日、22日の3日間、撮影場所は神戸市の須磨海岸だった。



図2 河口龍夫《陸と海 1970年4月22日16時28分00秒》1970年

同じ木材から切り取った長さ5メートルの4枚の板を、事前に観測しておいた海岸の平均海面の波打際に板の中央がくるように、そして、海岸線にたいして板が直角になるようにセッティング（流されないように紐で固定）する。4枚の木材の板の位置は移動しないものの、潮の干満によって海岸線の位置は変化を続ける。それを定点観測的に撮影したのである。このときの河口の意図は、板の状態を「陸と海の関係、時間と空間の関係において観測し（中略）その現実を直接的な『見る』関係として写真に撮り続け」ることにある²⁴。

この展覧会には、河口の他にも、ディベッツや野村仁（1945—）が定点観測的な組写真を出品しており、いわゆるコンセプト・フォトが注目されるきっかけとなった²⁵。それ以前に、美術家が写真を用いた表現を行うことは多くはなかったこと、そして、それが写真家による写真表現とは異なった特徴を示していることが理由である。

ところで、写真家とは写真を用いる意図が異なる以上、当然といえば当然だが、《陸と海》にたいしては写真家からの直接的な批判も提出されていた。たとえば、森山大道（1938—）は座談会で「日本のコンセプチュアル・アートの中で、何か写真を使っているもので、海岸ぎわに板切れを流したり、ああいうのはちっとも面白くない」と発言している²⁶。その理由は、写真にたいして挑戦的でないということだが、それは次のようなことを意味していたと思われる。

かれらの多くは、見ることに力点をおいて、〔見られたもの〕すなわち写真に対しては素朴な実存論者のように、写真の即物性、記録性を信じている面がある。したがって、写真によってある事象を記録したり、実証したりする。かれらの場合、〔現実—カメラの眼—人間の眼—映像〕が一直線上にあり、現実と映像、つまり、〔見られるもの〕と〔見られたもの〕は照応する²⁷。

美術家による写真は、「既成の美術の見方への疑問と批判をふくんでいた」ものではあったが、それでも、「既成の写真の見方への疑問と批判をふくんでいた」ものではなかった。森山の批判はそのちがいを立脚点としている。

だが、河口の場合、本当にそうだったといえるのだろうか。たしかに、《陸と海》が写真にたいして挑戦的でないことは事実であり、4枚の板と陸と海との関係性を写真によって直接に示すことができると考えたとすれば、そうだとはいえる。だが、撮影の結果は河口にそれとは別のものをもたらしている。

河口は《陸と海》について、「記録のための写真」というよりも「写真の作品」だと語り、その理由を「現実というのは、このとおりで別れない」からだとして述べる²⁸。「印画紙に映った写真の内容を見て、『現実はこのんじゃない』と思った。一本の木から四本の同じ長さの板をとったにもかかわらず、パースペクティブで向こうが小さいわけ。全部同じ長さの板じゃなくなってる。²⁹」

このコメントで注目されるのは「印画紙に映った写真の内容を見て」という箇所である。《陸と海》を、現実を記録したものではなく、写真作品としたのは、制作前の構想の段階ではなく、事後的に生じた判断によってである。したがって、この作品はコンセプトに回収できないものによって成立していることになる。ここでは、〔見られるもの〕と〔見られたもの〕は照応していない。このギャップを現実としてもたらしたのが〈自然〉である。

あの時、最初にぼくが友だちと一緒に板を置いて、流されないように固定して。干潮がやがて満潮になるでしょ。そうすると、その板は潮が引いた時、浮いていたのが置かれた状態になる。それはぼくが置いたんじゃない。「自然」が置いた、というか。それは非常に感動的だった³⁰。

重要なのは、このときの現場で、河口が撮影方法を当初の計画から変更したことである。当初は20分ごとか30分ごとにシャッターを切ることを考えていたが、結局、それはランダムに行われることになった。その理由は「何分かおきに撮るとするのは、人間が介在している」ことになるからである。「その行為を徹していくと、自然と人間の対立関係ができてくる。でも、自然のまま撮影することによって自然と溶け込むことができる。³¹」ここで示される、〈自然〉にたいしてリアクションする姿勢は、後の河口の作品にもつながるものである。

これを単なる変更や修正と同一視することはできない。このとき、河口にはある転回が起こったと考えるべきである。

そのことは、1968年に関根伸夫(1942-2019)が起こった転回を想起させる。それ以前、関根は位相幾何学に着想を得て、絵画とレリーフの形式を結合させることで、認識と実体のズレを浮上させるシリーズ作品を手がけていた。それは野外彫刻展である「神戸須磨離宮公園現代彫刻展」に招待されたことをきっかけに転回する。このときの関根のプランはこのシリーズの延長上にあるものだったが、深さ270cm、直径220cmの円筒形の穴と、同形・同サイズの土の立体物による《位相—大地》を実際に制作したことで、観念は物質に凌駕されることになった。その転回は、結果として、後に「もの派」と呼ばれる動向を導くことになる。

《陸と海》の制作を通じて河口に生じた変化もこうした性格のものだったのではないだろうか。なぜなら、《陸と海》を制作する直前の作品には、こうした〈自然〉を読み取ることはできないからである。

(2)トリックス・アンド・ヴィジョン

《陸と海》は「第10回日本国際美術展」のために制作されたものだが、河口は「参加依頼がなくっても『陸と海』という作品はつくったと思う³²」とも発言している。この発言からわかるのは、《陸と海》がそれ以前の河口の作品のコンセプトを継承するところから出発していることである。それらの作品は、当時、多くの美術家が手がけた「トリック」や「トリッキー」という言葉で語られる傾向のものである。

たとえば、《円錐体と円筒体》(1967年)は垂直に

立てた両面の鏡に、縦半分に切断した石膏製の青い円錐体とピンク色の円筒体をそれぞれ取りつけた作品である。半分は実体、半分はそれが映った鏡像だが、両者が連続することによって、完全な姿の円錐体と円筒体に見えることになる。《三つの円筒体》(1967年)[図3]は3個の同色・同形・同サイズの円筒体が並べられているように見えるという作品。実際には、完全な円筒体は中央のひとつのみ。左側は、縦半分に切断した円筒体を鏡に映した鏡像を加えて、右側は、長方形の板を高速で回転させることで生じる残像によって、円筒体と認識させるものである。《無限空間におけるオブジェとイメージの相関関係又はからっぽの女》(1968年)も、縦半分に切断した《ミロのヴィーナス》の石膏製像の鏡像(横方向にもスライスされている)に半分の鏡像を加えるものである。ここでは、ハーフミラーのボックスのなかに入れることで、鏡像が無限に鏡像を生み出す錯覚をもたらす仕掛けも導入されている。

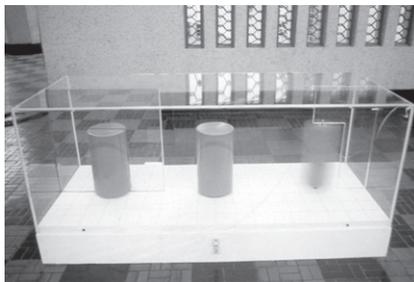


図3 河川龍夫《三つの円筒体》1967年

また、この時期には、グループ〈位〉での活動として、《青い箱と赤い箱のイベント》(1968年)も行われている。92.2×92.2×183.2cmという同形の合板製の箱をふたつ作成、赤い箱には青いペンキを、青い箱には赤いペンキを同時に塗ってゆく行為を見せるものである。このとき、認識としては青い箱と赤い箱が入れ替わることになるが、実体としては入れ替わっていないことになる。こうした行為を通じて、「認識と実際の存在の違い」が思考されていたのである³³。

こうした時代を象徴する展覧会が、河川も出品者の一人だった「Tricks and Vision展 盗まれた眼」(1968年)である。中原と石子順造の企画により、東京画廊と村松画廊で開催されたもので、ここでの課題となっていたのは「見ること」だった。正確には、美術を見る際の約束事を疑うことを出発点としていた。「その約束事の中にありながらも、それでいて同時に、見ているものが絵具など

の物質に過ぎないことを意識(「覚醒」)させるような作品——『視覚としての立体・理念とか、理念であるオブジェともいえるもの』——として、錯視効果をあえて用いた一群の作品に新たな時代の到来を期したのである。³⁴

もともと、当時、こうした動向が一般にそのように理解されたわけではなかった。一般に流通した「トリック」や「トリッキー」という言葉は、そうした作品を高く評価するために用いられたものではなかったからである。

オップ・アートやキネティック・アートなど、何らかのトリックのある美術は、手品を見るような眼で見られることが多い。種が分かれば、それでおしまいというわけである。トリッキーな美術は、作り手にとって、軽薄な面白美術ではなかったはずだ。というか、軽薄そうに見えながら、その実、「見る」という制度そのものを問いかけた点に重きを置いたはずだ。(中略)だが、観客の大半はそうは見ない。知的操作の面白さだけを、見てしまうのである³⁵。

河川は、この時代の自作について、次のように述べている。「ヴィーナスの作品を制作していたころは『陸と海』の前だったからやっぱり、『実体と虚像』ということの関係性みたいなものに興味があって。あんまりトリックとかは意識していなかったですけどね。³⁶」本稿が問題にするのも「トリック」ではない。この「実態と虚像」の関係性への意識が《陸と海》にどのように接続されているかである。

河川が《陸と海》で提示しているのは、目に見える潮の干満だけではない。それは月の引力によって引き起こされるもので、その背後には、目に見えない地球と月との〈関係〉があることが意識されている³⁷。また、「地球がすごい速さで回転しているとかそういうことを一瞬感じるということも大事なんじゃないかと思うことが陸と海の間忍び込んでいる³⁸」とも語られている。こうしたことから、「実体と虚像」の関係性の考察が、見える潮の動きと見えない地球の動きとを関係づけるように導いたと推測される。

「虚像と実像」の関係性を作品化する場合、「見ること」の対象は見る者から切り離されている必要がある。だが、《陸と海》の撮影現場では、見る対象と見る者とは切り離すことができないという

意識が生まれることになった。それにもかかわらず、それがプリントされたときには、やはり、両者は切り離されていることが判明する。こうした経験を経たうえで、両者を切り離して扱うべきでないことが自覚され、そのときに、河口の〈自然〉への意識が明確になったのではないだろうか。

さらに、「Tricks and Vision展」については興味深い指摘がある。この展覧会が最初に構想された際のテーマが「自然」だったというものである。ただし、ここでの「自然」とは、ピエール・レストタニーの提起した、都市における「新しい自然」³⁹のことを指す。同時代の動向であるライト・アート、キネティック・アート、ポップ・アート、環境芸術、ハプニングなどを「新しい自然」という観点から包括的にとらえ、それらの作品の「自然」を、視覚を惑わす虚像を介してとらえられた表現と見なしたのである。そして、この「自然」から具体的な表現方法としての「トリック」を部分的に抜き出した内容、もしくは「トリック」を前景化させた「自然」の変奏的内容がこの展覧会となったという⁴⁰。

この指摘からは、河口が〈自然〉を意識するようになる背景のひとつとして、「Tricks and Vision展」を位置づけることもできるかもしれない。河口の〈自然〉が人為と対立するものと見なされていない理由のひとつをここに求めることができるからである。しかしながら、同展での「自然」と《陸と海》での〈自然〉とは決定的に異なっている。そして、そうした「自然」から離れることで見出された〈自然〉が、以降の河口の作品を牽引してゆくことになる。

(3) 見ることの神話

「第10回日本国際美術展」と「Tricks and Vision展」は、出品作品の傾向は大きく異なるとはいえ、両者ともに、この時代に生じた「見ること」にたいする疑念を起点としていた。また、《陸と海》における河口の転回もこの「見ること」をめぐる問題を前提としている。そうであるならば、この時代における「見ること」をめぐる問題構制と、それにたいする河口の対応も確認しておきたい。

「見ること」をめぐる問題を扱った代表的な論のひとつが、宮川淳の「手の失権」(1969年)である⁴¹。宮川は、ニューヨーク近代美術館で開催された展覧会「機械—機械時代のおわりに見られる」を受けて、次のように論を展開する。産業革

命以降、人間が手によって「つくること」と機械によって「つくること」が対立すると考えられてきたが、現在では、「つくること」と「見ること」との対立が明らかになった。「手仕事か機械か、という次元では芸術とテクノロジーの問題の真の位相をとらえることはできない。問題は、より深く、芸術における《つくる》ことに対する《見る》ことの重要性の認識にかかわるのであり、そしてテクノロジーはまさしく《つくる》という概念を崩壊させることによって、この認識を決定的にするのである。」

そして、この「見ること」はニュートラルなものではなく、見る者の属する社会的制度によって決定されている。「われわれはなんらかの約束にしたがって見ているのであり、作品を見るときは、対象(作品)と眼とのあいだに、ということは視覚の《自然》の上に、制度化された《見る》ことの厚みをその都度ぬりかさね、形づくってゆくことなのである。」

中原も、著書『見ることの神話』に収録された論を中心に、「見ること」がいかに社会的に規制されたものであるかを論じる。「〈見る〉ことについて」(1965年)⁴²では、「絵画を〈見る〉というのは〈見る〉こと一般のことがらとしてでなく、そのなかで区別されたものとしての絵画を〈見る〉」ことであり、「建物や机を〈見る〉ようには絵を見ない」と述べ、その理由を、絵画は「この世に現存する〈もの〉のひとつの条件づけである」ことに置く。「われわれが、たとえば机を〈見る〉ようには絵画を見ないのは、その〈条件づけられた〉ということがあるからである。」

また、「見ることの攪乱」(1970年)⁴³では、「われわれがさまざまな事物を見るのは、視覚の生理的機能に還元されてしまうようなことではない。見ることは人間の社会的行為であり、われわれがことを教えこまれるのと同じように、〈見る〉こともまた教えられるのである」と語られる。「〈見る〉とは社会的に規制された行為なのだ。美術がひとつの視覚の制度として存在するのも、この〈見る〉ことの社会性を根底にしているのである。」

そして、同書に収録された論のうち、河口の《陸と海》に深く関与するのが「見るということの意味」(1970年)⁴⁴である。ここで指摘されるのは、写真を撮るとは、特定のイメージを記録することではなく、写真は撮影者と被写体との相互関係の記録として生み出されることである。他方、観光

地で売られている絵はがきにはそうした相互関係の記録が欠落している。「どのように精巧な絵ハガキであっても、そこで決定的に欠落しているのは、この事物と人間の共存関係にほかならない。絵ハガキのよそよそしさは、そこに起因するのである。」

写真は見えるものを撮しとったというだけのものではない。われわれが事物を見るとき、われわれもまた事物によって不可逆的な痕跡を刻みつけられるのであり、その関係はひとつの場のようなものとして、われわれと事物を結びつけるのである。それはイメージとならないものであり、写真はそれを強引にイメージに集約しようとして生まれるのだ。

この文章内には、河口への直接の言及はないものの、《陸と海》の説明としても該当する内容となっている。撮影者と被写体とは相互を明らかにする〈関係〉にある。それが本稿の〈自然〉という文脈において、河口の転回をもたらしたと考えられる。

4. 〈DARK BOX〉の〈自然〉

(1) 見えることと見えないこと

《陸と海》が河口にもたらししたのは、「見ること」をめぐる問題構制からの解放といえる。事実、河口の長年にわたる仕事のなかでは、「見る」という言葉はそれほどの重要性をもっていない。むしろ、河口のにとっての重要性は「見える」という言葉の方にある。つまり、順序としては、河口の意識は「見ること」から「見えること」に移行したのである。

辞書の説明にしたがえば、「見る」(他動詞)は「自分の目で実際に確かめる。転じて、自分の判断で処理する意。」、「見える」(自動詞)は「自然に目につく。目に入る。」の意味で使用される。さらに、後者の場合、前者にはない「(他から)見られる」といった意味でも使用される(『広辞苑』第七版)。この他動詞＝他に影響を及ぼす力の強い動詞と、自動詞＝他に影響を及ぼす力の弱い動詞のちがいは、作品制作における主体の所在を考えるうえで無視できないものといえる。

前者については、1960年代末には、この「自分の判断で処理する意」自体が疑われていた。自ら

の意志による判断だと思っていることが、実際には、社会的制度から与えられるものにすぎないのではないかが疑われたのである。河口の場合、この問題から脱出することで意識されたのが「見えること」だったと考えられる。それは見る者にたいする外界からの働きかけを容認することであり、その働きかけるものが本稿で〈自然〉と呼ぶものである。

興味深いことに、河口の「見ること」から「見えること」への移行は、「もの派」の論客だった李禹煥が1970年の「出会いを求めて」⁴⁵で語った内容と共通するところがある。李はこの論を「わずか四、五百年の近代芸術の繁栄と凋落の過程は、像の形象化という表象作用の歴史である」という一文から書きはじめる。

作るとは、理念の対象化、すなわち像の物象的凝結化において他にどのような意味でもない(中略)世界は、作家によって、人間の欲するところのものとなるよう、理念によって練り直され、操作され、把え返された対象と化する。という以前に、そこでは世界は理念の実現のための素材であり、植民地的領域にしかみなされない。

さらに、このことは、制作する以前の、人間が主体的に世界を見る段階ですでに生じている。それに対抗する(内面化した同一性の幻想から、いかにして外部性のある非同一性の世界を知覚させるか)ために、李が提案するのが、「物事を表象空間からズラして、その外部性に息を吹き込むこと」、そして「そこに他者性を認め、向こうからとこちらからが出会う鮮やかな関係の場を開くこと」である。

これを《陸と海》に即して読むならば、まず、「見ること」の制度がもたらす海岸線の社会通念を保留する。そのうえで、人間による〈自然〉への働きかけと、〈自然〉による人間への働きかけの双方の意識化によって、それを「見える」ようにするということになる。

また、「見ること」に対抗するものとして「見えること」を置いたのは河口一人ではなかった。東野芳明は1977年に西武美術館で企画した展覧会「Art Today '77」(河口も出品者の一人として参加している)のテーマを「見えることの構造」とした。ここでの東野の前提は李と共通している。美術と

視覚の結びつきについて、東野は「ルネッサンスが肉眼で日常の外界を見る喜びを発見して以来、美術において、『見る』ことの量がおびたしくふくれあがってきたように思われる」と述べ、そこから「今日の美術は、こうして見るだけのものとしてふくれあがってしまった美術を、あらためて検証し直すことからはじまっている、といえなくもない」と続ける。その再検証の方法論が「見えることの構造」の意識化である。

美術はいぜんとして、見るものでありつづけるかもしれないが、すくなくとも、見るという行為のもつさまざまな作用や意味にたいして、作家は、そして、作品を見る観衆は、それを絶対的なものと考えず、体験や思考の一部として、相対化する地点にさしかかっている。つまりは、見える世界の量にたいして、見えない世界の量を恢復するためにこそ、見るという行為が俎上にのせられるのである⁴⁶。

河口も「この世界は『見えること』と同等以上の『見えないこと』によって成立しているのではないだろうか」と語っており⁴⁷、「見えないこと」を同様の意味で用いる。こうした「見えないこと」への意識が開けたのは、《陸と海》の撮影を通じて、つまり、〈自然〉からの働きかけを意識化してのことと考えられる。

(2)〈DARK BOX〉

〈関係〉は直接には目にすることができない。では、直接には目にすることができないものを作品として提示することはできるか。それが1975年にはじまる〈DARK BOX〉[図4]の出発点になる。河口の言葉でいえば、「この世界は見えないものと見えるもので成立している。芸術において見えないものを感じさせるというなら、いつそのこと見

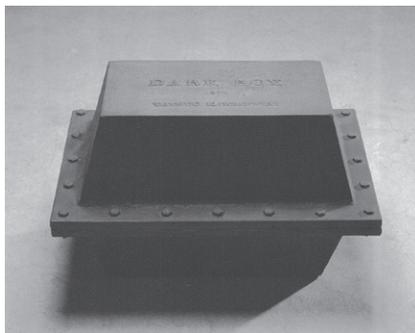


図4 河口龍夫《DARK BOX》1975年
撮影：齋藤さだむ

えないものを作品にしてもいいのじゃないか」⁴⁸ということである。

〈DARK BOX〉の外観は、マスタバ型の鉄製容器を上下に重ね、複数のボルトとナットでしっかりと固定した姿となっている。鑄造によってつくられた鉄の容器の重厚さは、闇を想像させるのにつながる威圧感を与える。しかしながら、この作品で重要なのは外観ではなく、目にするのできない内部である。作品の素材が「鉄、闇」と表記されることからわかるように、ここでは、闇を封印することが目的とされる。そのため、封印に際しては、まったく光のない場所で行われることになる。

闇は観念といえるが、鉄製容器への封印という作業はそれを実体化する（たとえば、闇を運搬することも可能になる）。それでもなお、その闇を見ることはできない。もともと、鑑賞者の意識をそこまで誘導するには他の要素も必要になる。明確なかたちをもたない闇を鑑賞者が自力で想起するのは困難だからである。外観部分に「DARK BOX」と表記されるのはそのためである。

ほぼ同時期には、それと対になる、光を封印する作品も制作されている。蛍光管や電球を鉄製の容器で封印した《光(蛍光管)》や《光(電球)》(ともに1975年)である。その光を目にすることはできないが、それでも、容器のなかは光が充満していることが想像される。作品のタイトルによって、そして、素材を「鉄、蛍光管、光」などと表記することによって、そうした想像は補強される。こちらの場合は、光源となる器具の姿が外側にも示されるため、文字での表記は行われていない。

これらの作品にかんして興味深い点はふたつある。

第一に、闇の作品がその後も繰り返し制作され、「河口の記念碑的作品に位置づけられる⁴⁹」とまで呼ばれるようになる一方で、光の作品はその後に大きな展開を見せなかったこと。つまり、時間の経過のなかで、〈DARK BOX〉の方だけが河口にとっての重要性を増していったことである。それはなぜか。

私の考えでは、〈DARK BOX〉の方には〈自然〉からの働きかけ(鑑賞者にとっては〈もうひとつの自然〉からの働きかけ)が感じられることが理由である。蛍光管にせよ、電球にせよ、たしかに、それは「新しい自然」としての自然ではある。しかしながら、《陸と海》の撮影時に河口に働きかけ

てきた〈自然〉ではない。もちろん、封印された以上は、闇も光も、見えないことでは変わりはない。単に「見えること」と「見えないこと」を考察するだけであれば、どちらも一緒のはずであるが、そうなのではない。つまり、「見えること」と「見えないこと」の考察は〈自然〉と結びつくことによって展開したのである。

闇の作品ということであれば、〈DARK BOX〉に先行するものとして、〈DARK〉(1968年)が挙げられる。これは村松画廊(東京)の展示空間全体を遮光して、闇そのものを提示する(鑑賞者は闇のなかに入る)作品である。〈DARK BOX〉のコンセプトが〈DARK〉の後継にあることはまちがいないが、それでも両者にはちがいがあある。〈DARK〉の闇が「見る」ことへの疑いに端を発する「見えないこと」だとすれば、〈DARK BOX〉の闇は「見る」ことができないこと自体を「見る」ことができないという二重の意味での「見えないこと」である。あえていえば、前者の「見えないこと」はリテラルで、後者の「見えないこと」は隠喩的である。このちがいは、河口の意識が「見る」ことから「見える」ことに移行したからことから生じたと思われる。

興味深いもうひとつの点は、この闇の作品と光の作品のタイトルには「関係」という言葉が使用されていないことである。では、「見えないこと」を主題とするこれらの作品は〈関係〉をもたないのか。そうではなく、そこには〈無関係〉という〈関係〉が生じていると考えられる。

例えば、「闇」と「光」という言葉がある。「闇」のなかにほんの少しでも「光」があれば「闇」は壊れ「闇」ではなくなる。「光」の世界では「闇」はほんの少しでも存在できない。このように考えてみると、「闇」は「闇」として完全に自立した世界をもち、「光」は「光」として自立していると考えれば、「闇」と「光」は全く「無関係」に存在しているともいえる。しかしながら、晴天の夜空を見あげると、天空の闇の中に星の光が見えている。そのような状態を包含すれば、「闇」と「光」は「関係—無関係」に存在していると言えるのではなかろうか⁵⁰。

河口が自作のタイトルに「無関係」という言葉を使用するようになるのは2003年頃からだだが、その背景には、〈DARK BOX〉が河口のなかで次第に

大きくなっていったことがあると考えられる。では、〈DARK BOX〉はなぜ大きくなっていったのか。それは、1986年以降に膨大な数の作品が制作される、植物の種子を鉛で蔽った作品を経由することによってである。たしかに、〈関係—質〉においても、金属板が「見えないこと」は重要な要素となっていたが、それは外界とのリテラルな〈関係〉を形成している。それにたいして、種子を鉛で蔽う作業は、リテラルな〈関係〉を遮断することによって、隠喩的な〈関係〉を築く行為となる。

5. 「生命エネルギー」と〈自然〉

(1) 種子と「生命エネルギー」

河口が植物を素材として用いるようになるのは1980年代前半である。そうした作品のひとつに《関係—気》(1983年)[図5]がある。鉢植えの植物の大半を植木鉢ごと銅板と銅パイプで蔽ったものである。タイトルにある「気」は〈関係—質〉で語られていた「気」と同一である。つまり、植物と銅の性質から〈関係〉を創造することで、鑑賞者に〈自然〉と同等の働きかけをもたらすことが試みられるのである。



図5 河口龍夫《関係—気》1983年

しかしながら、鍍を生みだす銅と植物を蔽う銅の役割は異なっている。鍍を浮きあがらせるために必要とされる銅の性質はリテラルだが、植物を蔽う銅の性質は隠喩的である。後者の銅は内部の植物のなにかを具体的に解放しているわけではない。ここで銅が用いられる理由は、電気エネルギーや熱エネルギーの伝導率が高いという物質の性質によっているが、この作品のなかでは、その性質は直接的には使われていない。

この点から考えれば、植物と銅が〈関係〉するためには、働きかけるものとして、なんらかのエネルギーを想定する必要がある。それが、植物の種子(生命体)を素材とする作品でも使用される「生命エネルギー」である。だが、「生命エネルギー」は一般に使用される言葉ではない。実際には、「植物学に従えば、種子から発芽して植物が成長し、やがて新たな種子を生むというのも化学エネルギーの移動ということ⁵¹⁾になるのだろう。つまり、「生命エネルギー」はリテラルなものではなく、隠喩的な表現なのである。

河口がこのエネルギーを重要視する理由は「非常に神秘的」であること、つまり、自身が理解できないことにある。「エネルギーというのは今まで関わってきた電気エネルギーなど様々なものがあるのですが、僕自身が分からない生命エネルギーに関しては、分からないままむしろ分かることを放棄して関係の場に提示するという意識を持っていますね。²⁾「生命エネルギー」は、植物の生長する性質だけでなく、この理解ができないことによっても〈自然〉と見なされる。これは、河口が〈関係一質〉において、〈自然〉の雨水の対極にある水道水について、「水道の水というのは私が理解できるわけですね⁵³⁾」と語っていたことと通底する。

しかしながら、この「生命エネルギー」の伝達というコンセプトは、1986年以降に反転する。種子を鉛で蔽うことで、外界の影響を受けない作品に変化するからである。

鉛でおおうように変化したのは、外的な要因によってあった。その要因は、1986年4月26日におこった世界中を恐怖させた事故によってである。その事故は、「チェルノブイリ原発大爆発」であった。この事故によって受けた私への衝撃が、植物種子の生命エネルギーをつつみ、伝達させると言う当初のコンセプトを吹っ飛ばしてしまったのである。そして、その時以来植物種子を放射能から保護するために銅に変わって鉛が積極的に使われるようになったのである。つまり、作品の素材と構造が、個人の思考やコンセプトを越えて、外側の歴史的な動向によって変化していったのである⁵⁴⁾。

この事故の影響が作品の方向性を正反対に転換することになったのには、《陸と海》以降、河口が外界からの働きかけを意識しながら作品を展開し

てきたことも関与していると思われる。作品を自律したものを見なすのであれば、ここまでの方向転換は起こらなかったのではないだろうか。ただし、ここで働きかけるのは〈自然〉ではなく、その〈自然〉を破壊する力である。このことは、河口に改めて〈DARK BOX〉の意味を考える契機を与えたと思われる。

種子を鉛で蔽う作品と〈DARK BOX〉とは、強固な封印(内部が見えない)という点で共通する。しかし、〈DARK BOX〉はそれ自体では〈関係〉を形成するものではなかったが、種子を鉛で蔽う作品のタイトルには、基本的に、「関係」という言葉が使用される。そのちがいは、闇とは異なり、種子が「生命エネルギー」を内包していることにある。

種子に必要な条件が満たされれば、発芽し、時間をかけて成長してゆく。種子の段階でも、そのエネルギーは潜在的に存在している。他方、闇にはそうしたエネルギーはなく、時間的に孤立している。だが、鉛で蔽われた種子がこの状態のまま発芽することはない。「生命エネルギー」は想像されるにすぎないが、それでも、その想像力によって〈関係〉を形成するのである。

さらに、そうした想像力を引き出す素材として葉緑素が用いられることがある。《関係一蓮の時・葉緑素》(1992年)[図6]では、種子を内包した蓮の実を鉛で包んだうえから葉緑素が塗布されている。これは緑という色彩が植物の生長を暗示するだけではなく、植物由来の素材であることも重要視されている。「ハスの持っている時間帯みたいなものを鉛でいったん遮蔽しますよね。そこに葉緑素を付着させることによって、もうひとつの時間が加わるんです。それが空間に解き放たれていく(中略)鉛でおおわれたハスに葉緑素を塗ると、葉緑素によって響き合う。そういう何かが出てくる。⁵⁵⁾

「そういう何か」は、おそらくは、「気」と同一だろう。それをもたらすのが、河口による〈関係〉

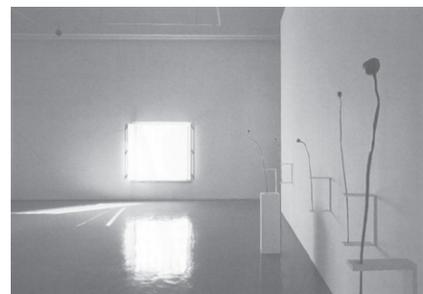


図6 河口龍夫《関係一蓮の時・葉緑素》1992年
撮影：齋藤さだむ

の創造から生まれる〈もうひとつの自然〉であり、それを河口にもたらすのが、『生』に最も近い」とも語られる葉緑素という〈自然〉である。とはいえ、ここでの葉緑素の働きは隠喩的である。鉛に塗布された状態では、葉緑素は本来の役割であるエネルギー供給の働きを行うことはできないからである。その意味では、放射能を遮蔽する鉛の役割も隠喩的といえる。「生命エネルギー」という隠喩を軸とすることで、物質の性質も隠喩的に解釈される部分が拡大したのである。

興味深いのは、河口が本来的に求めているのが、葉緑素を鉛の表面に塗布することではなく、その周囲の空間の方に塗布することである。実際には、それは鉛のうえにのっているが、意識としては、それは空間の拡がりの限界点において鉛と接している。つまり、私たちが葉緑素で満たされた空間のなかにいるのである。

種子との〈関係〉を切断するのは、未来において〈関係〉を築くためである。だとすると、現在の私たちとの〈関係〉はどうなるのか。そのとき、葉緑素は〈もうひとつの自然〉として、現在の私たちが種子との〈関係〉を築くことになる。

(2)化石と「生命エネルギー」

種子が誕生を暗示するのは対照的に、河口には死を暗示するシリーズもある。それが1997年にはじまる〈関係一時のフロッタージュ〉[図7]である。このシリーズでは、河口の蒐集した化石類をフロッタージュした紙片が、天然黄土を加えた蜜蝋を塗布した箱のなかに収められている。これは、未来ではなく、現在と過去とのあいだに〈関係〉を構築する試みである。

〈関係一質〉が「さびのフロッタージュ」とも呼べる作品だったことを思い出せば、このシリーズ



図7 河口龍夫《関係一時のフロッタージュ》2018年
撮影：齋藤さだむ

をその延長上に位置づけることもできる。しかし、河口がここで用いたフロッタージュという技法にはふたつの意味が込められている。ひとつは、化石の物質としての存在感の強さを中和すること、もうひとつは、薄紙を通して過去の生命に触れることで「生命エネルギー」を交換することである⁵⁶。前者は〈関係一質〉にも該当するが、後者は植物を素材とする作品から新たに生じた意味である。河口は子どもの頃から化石への関心を抱いてきたというが、その関心だけで作品が成立するわけではない。化石は物質(石)でありながらも、かつて生きていた生物を想像させることで「限りないイマジネーション」を与えるものである。それは「一点の芸術作品が想像を与えてくれるのと非常に似ている」ことから、河口は「芸術と化石を関係づけて、芸術の文脈で化石の持っている想像力を解放することはできないか」と考えたのである⁵⁷。ここでは、化石が物質と生命との両義性をもつこと、そして、芸術と化石の〈関係〉を「生命エネルギー」を介して構築することが語られている。

〈関係一質〉にも見られたとおり、河口は物質の性質だけをとりだして、それを起点に〈関係〉を築いてゆくが、化石の場合はそれが困難であるという。「化石そのものはかなりインパクトが強くて、そのまま使うと、もう一度生物学的な関心に戻ってしまう」からである。フロッタージュという技法はそのために導入されるのである。ただし、フロッタージュによってとりだされる化石という物質の性質も、酸化によって錆を浮きあがらせる金属板の性質とは異なる。種子のときと同じく、後者の性質がリテラルだとすれば、前者の性質は隠喩的である。ここからも、〈DARK BOX〉で見出された隠喩的な性質が後の作品を牽引する役割を果たしていることがわかる。

化石という〈自然〉は河口に働きかける。河口は化石という〈自然〉に働きかける。では、作品が〈もうひとつの自然〉として鑑賞者に働きかけるためにはどうすればよいか。《関係一蓮の時・葉緑素》ではその橋渡しを葉緑素が担ったが、〈関係一時のフロッタージュ〉では、それを担うのが蜜蝋と天然黄土になる。

医療用や食用など、蜜蝋の用途は多岐にわたるが、いずれも人間の生活に役立つものとして扱われる。その意味で、葉緑素と同じく、『生』に最も近い」といえる物質である。もちろん、原子力

も人間の生活に役立つものと見なされて用いられたが、それが破綻したときには、〈自然〉そのものを破綻に追い込んでしまう。原子力のリテラルな力と蜜蠟の隠喩的な力は対極的な性質をもっている。

蜜蠟は最初から黄色味を帯びているが、天然黄土はそれを補強する意味で加えられる。ここでは、化石が埋まっていた土という物質の隠喩的な性質だけでなく、黄色という色彩の隠喩的な意味も意識されている。「毎年百本のタンポポの種子を採取して作品にしているのですが、その綿毛になる前のタンポポの花は黄色いですね。それとヒマワリにも関心があって、ヒマワリの花の色も黄色ですが、黄色という色は再生につながっていくと思うんです。⁵⁸」

はるか昔に死滅した生物の化石を再生させるのは、河口もいうとおり、現実には起こりえないことである。それでもなお、河口はそこに「生命エネルギー」を見出し、〈関係〉を創造しようとする。河口自身は語っていないので私見になるが、その背景には、阪神・淡路大震災（1995年）の経験があったのではないかと想像される。このときには、河口の生まれ育った神戸市も甚大な被害をうけ、多くの死傷者を出している。次の言葉はそうした背景のうえで読む必要があるように思われる。

ある意味では誕生も死も普遍的なんですけれど、実際にそれ自体が起こる時ってのは非常に個別的なんですよね。誰々の誕生、誰々の死。その意味では誕生による世の中との出会いの関係、死による世の中との別れの関係、そういうものが一見普遍的で（誰にでもあるという意味では普遍的なんですけれど）実際に顕われるところは非常に個別的で⁵⁹。

この言葉に続けて、河口は「個別的な死と普遍的な死という構造じたいが、ぼくが扱えようとしている『関係』ということに非常に似ているように思います」と述べる。一般に、個人の死は〈関係〉の断絶を意味するが、河口はそれを再び〈関係〉のなかに置くことを試みる。それが〈関係一時のフロタージュ〉にける再生の意味であり、そのために、河口は〈関係〉を創造するのである。

6. おわりに

大澤真幸は河口の〈関係一質〉や〈DARK BOX〉を「他者」という概念から考察している。

〈関係一質〉での鏑の自然成長にたいしては、河口も鑑賞者も「立会人」の立場にとどまる。鏑の自然成長は「立会人」の視線から外れた独自の構成作用であり、それと同時に、その構成作用の担い手（金属板）は布の背後に隠されている。「このふたつの条件によって定義できる体験は、われわれにとって馴染みのものである。それは、結局、『他者（他人）』についての体験だからである。⁶⁰」この考察を引き継ぐかたちで、〈DARK BOX〉も「真の闇とは、原理的に見ることができないものとは、〈他者〉である」と規定される。「河口龍夫が、芸術作品として対象化しようとした闇もまた、〈他者〉なのではあるまいか。⁶¹」

ここでの「他者」は柄谷行人の概念によっている。柄谷は「他者」について繰り返し論じているが⁶²、それは決して内面化されることのない絶対的な外部性のことを意味している。

しかしながら、この「他者」は、〈関係一質〉や〈DARK BOX〉にも該当するとしても、それ以上に、〈関係一蓮の時・葉緑素〉や〈関係一時のフロタージュ〉に該当するように思われる。柄谷は未来や過去の「他者」について次のように述べている。

僕が死者というときは、自分が勝手にとりこめない「他者」という意味においてです。未来の他者についても同じです。カントがこういうことをいっている。「たとえ我々が未来のためにやっても、未来の人たちは感謝しない、それどころか逆恨みさえする」と。よくわかりますよ。われわれだって、過去の人たちに感謝していないから。にもかかわらず、われわれは未来の人たちのために何かをする。それは未来の人たちのためではない。自分がそうしなければならない、と思うからそうするわけです。しかし、やはり、未来の人たちのためにやるのです⁶³。

河口も過去や未来の「他者」との関係がこのようなものにならざるをえないことを自覚している。「種子を見て『この種子と自分の関係とはなんだろう』と考えると、種子にとっては、僕なんてほとんどなんでもない。いらぬわけですよ。僕

が種子を必要とする、そういう関係しか成り立たない。⁶⁴これは河口のいう〈関係—無関係〉と同一である。だとすると、〈関係—無関係〉は「時間」にかかわる観点から導かれたと考えられる。

本稿で扱うことができなかつた問題に、この「時間」がある。東京国立近代美術館で開催された河口の個展(2009年)のサブタイトルが「言葉・時間・生命」だったことからわかるように、「時間」も河口作品の重要な概念である。作品としては、本稿でとりあげたものの他にも、実際の樹木の未来の姿を予測する〈関係—未来〉のシリーズ(1984年から)、実際の時計を素材として導入した《漂う時間の時間》(2016年)、再プリントした《陸と海》の四周に、周辺の情景を想起しながらドローイングを行った〈「陸と海」からの時相〉のシリーズ(2016年)などがある⁶⁵。

しかし、現在の私には、河口の「時間」について考察するだけの準備がない。この考察については後日の課題としたい。

註

- 1 たとえば、大澤真幸「見ることの条件—見えないこと」『河口龍夫作品集』(塚本千春編)現代企画室、1991年、266-274頁、建畠哲「自然への眼差し—河口龍夫のもう一つの側面」『アートドキュメンテーション2017 河口龍夫—眼差しの彼方』金津創作の森財団、2017年、4-5頁。
- 2 米虫正巳『自然の哲学史』講談社、2021年、4-6頁。
- 3 河口龍夫「制作ノート」『現代美術の展望—'90 FUKUOKA 変貌する布 意味を消された現場から』福岡県立美術館、1990年、24頁。
- 4 中原佑介「青」『関係と無関係—河口龍夫論—』現代企画室、2003年、38-39頁。
- 5 「[作家訪問] 河口龍夫 サビの醸成」『美術手帖』No.510、1983年3月号、98頁。以下の引用も同じ。
- 6 中原「見えない自然」『関係と無関係—河口龍夫論—』27頁。
- 7 アメリカ・アレナス『なぜ、これがアートなの?』(福のり子訳)淡交社、1998年、29頁。
- 8 河口「関係の創造—『青』の場合—」『筑波大学芸術年報1985』1985年、6-7頁。
- 9 拙稿「河口龍夫—『関係』という名の贈与」『MAPPING』第9号、2018年11月、17-25頁。展覧会「批評の契機」には共同企画者の一人として参加したが、河口に出品を依頼したのは、私ではなく、山本秀夫である。なお、同展には《関係—質》は出品されていない。
- 10 「[作家訪問] 河口龍夫 サビの醸成」102頁。
- 11 河口「関係の創造—『青』の場合—」4頁。
- 12 中原「関係—無関係」『関係と無関係—河口龍夫論—』173頁。
- 13 河口「関係の創造—『青』の場合—」6-7頁。
- 14 ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション1』(浅井健二郎 編訳、久保哲司 訳)筑摩書房、1995年、583-640頁。ここではアウラは以下のように説明される。「どれほど近くにであれ、ある遠さが一回的に現われているものである。夏の午後、静かに憩いながら、地平に連なる山なみを、あるいは憩っている者の上に影を投げかけている木の枝を、目で追うこと——これがこの山々のアウラを、この木の

枝のアウラを呼吸することである。」(592頁)

- 15 「[作家訪問] 河口龍夫 サビの醸成」103-104頁。
- 16 河口「作品を語る」(聞き手 村田慶之輔)『月刊染織α』No.48、1985年3月号、47頁。
- 17 河口+薬科英也「対話2：1994年」『関係—河口龍夫』千葉市美術館、1997年、26頁。
- 18 たとえば、樋田豊次郎「素材から理念へ—一九七五—一九五年の工芸」『新装版』工芸の領分 工芸には生活感情が封印されている』美学出版、2006年、228-230頁、同「ふたたび『人間と物質』、あるいは、工芸は死なない」256-264頁。
- 19 中原「人間と物質 第10回〈東京ビエンナーレ展〉の機会に」『見ることの神話』フィルムアート社、1972年、255-257頁。
- 20 中原「基調報告〈東京ビエンナーレ：人間と物質〉」『国立国際美術館新築移転—周年記念 連続シンポジウム 野生の近代 再考—戦後日本美術史 記録集』国立国際美術館、2006年、22頁。「人間と物質のあいだ」が「人間と物質」に簡略化されたのは、主催者である毎日新聞社の意向だったという。
- 21 中原「人間と物質の間」『人間と物質のあいだ』田畑書店、1972年、48-49頁。
- 22 「感覚の解放—河口龍夫インタビュー」『河口龍夫—封印された時間』水戸芸術館現代美術センター、1997年、49頁。なお、「第10回日本国際美術展」は同年5月からの開催で、「京都アンデパンダン展」の方が約2ヶ月早い。
- 23 河口「特集 発言 '72=創造の原点 アンケート」『みづゑ』No.804、1972年1月号、35頁。この時代の観念と物質の乖離については次を参照(ただし、河口の作品についての記述はない)。高島直之『イメージか、モノか—日本現代美術のアポリア』武蔵野美術大学出版局、2021年。
- 24 河口「写真を(もの)にするために—現実と写真との隔り—」『美術手帖』No.356、1972年6月号、91頁。大日方欣一はこの時代に多くの美術家が渚の写真を撮影していることを指摘している。「渚、身ぶりのある風景—吉田克朗のスナップショット—」『Seeing—6人の作家による写真表現—』富士ゼロックス株式会社、2010年、32頁。
- 25 西村智弘『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』美学出版、2008年、389頁。
- 26 「座談会 映像の組織化—コンセプト・フォトをめぐる—」での発言。『写真批評』No.1、1973年4月、33頁。同座談会の出席者は美術家の写真にたいして、一様に「わからない」興味がない」と述べており、逆説的に、この時代の両者の距離の遠さを物語るものになっている。
- 27 藤井久栄「現代美術と写真」『現代美術における写真—1970年代の美術を中心として』東京国立近代美術館、1983年、8頁。
- 28 東野芳明「アート '74談義—4 河口龍夫=関係発生家が乞食のまえでたじろぐ時」『みづゑ』No.833、1974年8月号、38頁。
- 29 河口+薬科「対話2：1994年」25頁。
- 30 河口+薬科「対話2：1994年」25頁。
- 31 「河口龍夫 見えないものが喚起するもの」『美術手帖』No.747、1997年11月号、126頁。
- 32 「対談」での河口の発言。『関係と無関係—河口龍夫論—』155頁。
- 33 「河口龍夫講演「グループ〈位〉」『関係と無関係—河口龍夫論—』118-119頁。
- 34 成相肇「[コラム]『トリックス・&・ヴィジョン展—盗まれた眼』—一九六八年の交差と亀裂」『石子順造の世界—美術発・マンガ経由・キッシュ行』(府中市美術館 編)美術出版社、2011年、58頁。これは石子について論じたものだが、後述するように、この時代、中原も「見る」ことへの約束事について繰り返し論じている。
- 35 尾野正晴「『トリックス・アンド・ヴィジョン 盗まれた眼』展について」『静岡文化芸術大学研究紀要 2001』第2巻、静岡文化芸術大学、2002年、75頁。
- 36 河口+薬科「対話2：1994年」25頁。
- 37 東野「アート '74談義—4 河口龍夫」38頁。
- 38 「感覚の解放—河口龍夫インタビュー」52頁。
- 39 「今やわれわれがアメリカにおいてもヨーロッパにおいても新

- たに発見しつつあるものは、自然の新しい意味、それも機械化され、工業化され、広告で満たされている現代のわれわれの自然の新しい意味なのである……。』ミッシェル・ラゴン「新しい写真主義と量産品の崇拜」『新しい芸術の誕生』(高階秀爾訳)紀伊國屋書店、1967年、121頁に引用。
- 40 成相「『トリックス・アンド・ヴィジョン展—盗まれた眼』について—最近の調査から」『府中市美術館研究紀要』第15号、府中市美術館、2011年、38-39頁。
- 41 宮川淳「手の失権 シンボルとしての機械と手工的な思考」『宮川淳 絵画とその影』(建島哲 編)みすず書房、2007年、164-175頁。
- 42 中原「〈見る〉ことについて」『見ることの神話』15-22頁。
- 43 中原「見ることの攪乱」『見ることの神話』85-100頁。
- 44 中原「見るということの意味」『見ることの神話』339-350頁。
- 45 李禹煥「出会いを求めて」『新版・出会いを求めて』美術出版社、2000年、49-69頁。河口の作品と「もの派」の作品は様式的には大きく異なるが、峯村敏明が指摘するように、両者は関係論的(事物世界を主体の視覚の一方的な対象であることから解放して、事物同士、人と事物、それらと空間、等の間関係として捉えようとする)であることにおいて共通する。「存在を問う美術の系譜」『もの派—再考』国立国際美術館、2005年、30頁。
- 46 東野芳明「見えることの構造」『Art Today '77 見えることの構造 6人の目』西武美術館、1977年、頁なし。
- 47 河川「『精神の冒険』としての芸術—関係のこちら側からの記憶としての覚書」『河川龍夫展 言葉・時間・生命』東京国立近代美術館、2009年、22頁。
- 48 「[私の10点] 河川龍夫」『月刊ギャラリー』No.391、2017年11月号、19頁。
- 49 平野明彦「ダークボックス」『呼吸する視線 河川龍夫 みえないものとの対話』いわき市立美術館、1998年、36頁。
- 50 河川「『関係—無関係』批評の言霊／眼差しの彼方」『アートドキュメンテーション2017 河川龍夫—眼差しの彼方』23頁。
- 51 中原「種子・生命エネルギー・芸術」『関係—河川龍夫』6頁。ここでは植物の種子を素材とするようになって、「自然現象の鋭利な観察・分析家であった河川龍夫が、80年代以降は自然に内在する力やエネルギーの神秘さを素直に享受し、むしろその非合理性を強調するようになった」とも述べられる。(8頁)この「非合理性」を本稿では「隠喩的」と呼んでいる。
- 52 「感覚の解放—河川龍夫インタビュー」50頁。
- 53 「[作家訪問] 河川龍夫 サビの醸成」98頁。
- 54 河川「関係の創造—種子・土・水・空気—」『筑波大学芸術年報1989』1989年、54頁。ただし、このことについて、後日、河川は次のように述べている。「僕は反省しているんですよ。『チェルノブイリ』というのを言わなきゃよかったと思うことがあるんですよ(中略)『チェルノブイリ』という言葉を使ってしまったために、僕の作品を縛っていくというのかな、そういうことが多分あると思うんですよ。」(「感覚の解放—河川龍夫インタビュー」53頁)その理由は、〈関係〉に主眼を置く河川にとっては、作品がひとつの解釈に収斂してゆくのは望ましいことではないからだと思われる。
- 55 河川+薬科「対話2：1994年」26頁。
- 56 浅井俊裕「封印された時間」『河川龍夫—封印された時間』10頁。
- 57 「感覚の解放—河川龍夫インタビュー」53頁。
- 58 「感覚の解放—河川龍夫インタビュー」54頁。
- 59 河川+薬科「対話2：1994年」33頁。
- 60 大澤「見る条件—見えないこと」272頁。ここで、大澤はこの「他者」を「自然」とも呼んでいる。「われわれにとっての究極の他者、単一の体験の内に決して回収されない極大化された他者は、『自然』である。『自然』とは、われわれにとってどこまでも他者でしかありえず、それゆえついには人間的な意味を与えることができない対象に対する、暫定的な名前なのだ。」(274頁)
- 61 大澤「闇 描く条件」『美はなぜ乱調にあるのか 社会学的考察』青土社、2005年、160頁。
- 62 たとえば、柄谷行人「他者とはなにか」『探求 I』講談社、1992年、7-30頁。
- 63 柄谷『「世界史の構造」を読む』インスクリプト、2011年、107頁。
- 64 「河川龍夫 見えないものが喚起するもの」125頁。
- 65 河川自身の文章としては次のものがある。『「時間の質」あるいは『関係—時間』』『時のかたち』横田茂ギャラリー、東京パブリッシングハウス、2018年、7-18頁。