

Title	河原温《浴室》シリーズについて
Sub Title	On Kawara's The bathroom
Author	南, 雄介(Minami, Yūsuke)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2016
Jtitle	Booklet Vol.24, (2016. ) ,p.68- 76
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Art and criticism 5
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0068">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000024-0068</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 河原温 《浴室》シリーズについて

## On Kawara's *The Bathroom*

南 雄介 Yusuke MINAMI

1951年から1959年まで、足掛け9年に及ぶ河原温の「東京時代」の中で、鉛筆によるデッサンの連作である、いわゆる《浴室》シリーズは、おそらくもっともよく知られた作品であるし、代表作といっても過言ではないだろう。これはおそらく、多くの論者や専門家の意見の一致を見るところではないか<sup>\*1</sup>。「よく知られる」ということには、連作が1965年以来、作者の寄贈によって東京国立近代美術館に所蔵され、同館の常設展示においてしばしば見ることができたという事実が、大きく貢献しているものと思われる。

とはいえ、このような、いわゆる「後世の」評価を別としても、この作品は発表当時から、かなり注目されていたようである。1951年に弱冠19歳で上京し、独学で絵画の制作を開始した河原は、翌1952年から発表を始めているが、批評家の目に止まって取り上げられ始めるのも、1953年の「ニッポン展」における《浴室》の発表がきっかけとなっていたのに違いない<sup>\*2</sup>。さらに連作は、いろいろな展覧会の機会に何度か繰り返して少しずつ発表されたように思われるのであり、その意味では、展覧会による一時的な展示であったとはいえ、反復的に人目に触れたということは重要である。

筆者は昨年、この「東京時代」を扱ったテキストを別のところで発表しているのだが、そこでは、この9年近い期間における河原温の芸術の展開の年代記を再構成し、全体像を提示することに主眼を置いており、《浴室》シリーズについても、外的な位置付けを行うにとどまった<sup>\*3</sup>。筆者が1950年代の河原温について詳しく検討するのはそれが初めての機会であったのだが、作業を始めてすぐに気づいたのは、全体のクロノロジーが確立しているわけではないという問題である。そのため、作品について詳しく見ていく以前に、大枠を提示する必要があると考えた。しかしながら《浴室》シリーズは、すでに触れたように河原温のこの「東京時代」の作品のなかで、最も知られ、最も評価の高いものであり、それゆえ作品を全体として適切に評価し位置づけることが必要であろう。本稿では、先の論考を補完する意味で、むしろ作品に内在している要素を対象を絞って考察を進め、《浴室》シリーズの作品論を展開していきたいと思う。

《浴室》シリーズに関わる問題の一つは、この連作に内在する時間性をどう考えるかに関わっている。連作は、1953年から1954年にかけて発表されたものである。具体的には、1953年6月22日から7月4日にかけて東京都美術館で開催された「第1回ニッポン展」における16点、そして翌1954年2月21日から28日にかけてタケミヤ画廊で行われた個展で発表された20点が、その主だった機会であった。このほかに、1953年3月30日から4月4日にかけて東京の丸善画廊で開催された「第2回デモクラート美術展」では《浴室の女》と題されたデッサンが4点発表されており、さらに1953年12月1日～1954年1月20日開催の国立近代美術館での「抽象と幻想」展にも、何点であったかは確認できないが、《浴室》シリーズ出品の記録がある。このように見ると、1953年3月から1954年2月までのちょうど1年間において、連作が同時代的に発表されていたことがわかる<sup>★4</sup>。

だが、現在、東京国立近代美術館に所蔵されている《浴室》シリーズは28点から構成されており、このうちのどの作品がどの機会に出品されたのかははっきりしない。現在のセットは、1965年にこの作品が作者から美術館に寄贈された折にまとめられたものと考えられ、制作／発表された1953/54年当時において、それがどのように構想され制作されたのかは判然としない。

このような事情が問題となるのは、28点の《浴室》シリーズが、決して均質な作品から構成されているわけではないからである。モチーフの形や種類、画材である鉛筆の使い方、画面の構成など、様式という言葉で表現できるものが、いくつか異なって存在していると言えるのではないか。これは、必ずしも筆者だけの感想ではなく、《浴室》シリーズについてのまとまった論考を発表している筆者たちが、それぞれに述べている事柄である<sup>★5</sup>。およそ1年をかけて発表されたものは、ある程度の時間の経過のなかで制作されていたのではないかと推測され、そこには展開ないし発展、あるいは進化とさえ言えるような変化を、見て取ることも可能であろう。

問題を複雑にしているのは、連作におけるシークエンスの存在である。1番から28番まで、素描を一枚一枚順番に見ていくことで、何か物語的な展開のようなものが感じられないわけではない。しかしながらそれが、あらかじめ意図されて語られた物語なのか、あるいはイメージが展開し成長していくなかで自ずと現れてきた自発的なものなのか、必ずしも判然としない。28枚の素描が並んでいる現在の順番が、どの程度まで連作の意味を厳密に規定しているものであるのかが、はっきりしないのである。

もちろんこれらが、ただ描かれた順番に並べられているだけであるという可能性もある。28枚の内訳は、「53」の年記があるものが22点、「54」の年記があるものが3点、そして年記のないものが3点である。このうち、「54」の年記があるのは、24番、26番、28番の3点であるので、配列の順と制作の順は、一致しているのではないかと仮定することができるかもしれないが、25番に「53」の年記があるため、この仮説も矛盾を生じてしまう。無論そこには、いろいろな経緯が存在した可能性が想像される。たとえば、それぞれの素描は一枚ずつ完成させては次のものに移っていったのではなく、いくつかの素描に同

時に着手し、並行して制作が進められたのかもしれない。とはいえ、「54」年と記された3点が連作の最後の方に固まっている事実から、現在のナンバリングが制作順であるという想定が補強されるのに対して、24番と25番において年記と番号が入れ違っているという事態は、連作を導く物語か、あるいは少なくとも内的なシークエンスのようなものの存在を期待させる。

もちろんわれわれは、作者が観客をミスリーディングに誘うことを故意に企んでいると想像しなければならないいわれはないのだから、ここはただ素直に番号の順に作品を見ていけばいいだけなのかもしれない。とはいえ、1950年代の河原温の絵画における様式発展を記述することを想定した場合には、この連作に内在する二重の時間性——様式の展開と物語の展開——は、見過ごすことができない問題となってくるであろう。

様式の展開については、外的な条件からある程度の大枠が導き出される。すなわち、《浴室》シリーズ以前に制作された作品は、《考える男》、《肉屋の内儀》、《天然痘》の3点であり、《浴室》シリーズに続いて制作されるのが、《塵捨場》と《物置小屋の中の出来事》シリーズであるのだから、《浴室》シリーズは両者の間をつなぐ段階にあることになる。そして、このような作品の展開を様式の発展と捉えるならば、一つの顕著な変化は、やはり空間表現ということになるだろう。すなわち、《浴室》シリーズに先立つ段階においては、箱型のスタティックな空間が再現されているのに対して、《浴室》以後においては、虚空に向かって遠去かっていく空間と重力の無化を顕著な特徴とする《塵捨場》や、空間が奇妙なオブジェクトの増殖によって充填される《物置小屋の中の出来事》など、むしろスタティックな三次元空間の崩壊を体現する作品が出現しているのである。そしてそれとともに現出する顕著な指標は、変形の画面、あるいはシェイプト・カンヴァスであろう。それを考えるならば、《浴室》シリーズにおいて生起するのは、箱型の空間の線遠近法的表象の崩壊であって、空間的にはこの「事件」が、《浴室》という物語の内実であると言ってもいいものなのかもしれない。

河原温の1950年代の絵画における空間表象の重要性については、すでに千葉成夫や横山正が指摘しているところであるが、しかしながらそれを、人間表象と切り離して考えることはできない。空間と人間がどのように相互的に作用し合うかということが、そこでは何より問題なのではないか。たとえば、《浴室》シリーズと《物置小屋の中の出来事》シリーズの間に描かれたのではないかと推測される単独の素描である《塵捨場》では、建築的な要素はいっさい描かれていないにもかかわらず、地表を埋め尽くす人間（というよりもマネキン、もしくはロボットのように見えるもの）やその断片の表象のみによって、地平線まで広がる空間が表現されている。あるいはまた、河原温の作品として最初にパブリック・コレクションに入った大原美術館所蔵の《黒人兵》（1955年）では、異界に通じるかのようにも見える円筒状のマンホールの空間に、カラフルな衣装をまとった「黒人兵」が身を投じている様が描かれるのだが、彼の筒状の手足と胴体は、マンホールを反転したかのようにも見える。その意味で、1960

年代以降の河原温の活動を先取りして考えるならば、《日付絵画》にせよ《百万年》にせよ、時間表象の問題を扱っているのであるが、それは時間の中に人間がどのように存在するかという問題についての考察を、けっして概念的にばかりではなく身体論的に、また絵画論的に行った記録とも言えるわけである\*<sup>6</sup>。それゆえ1950年代の絵画を、これに先駆するものと位置付けて両者の連続性を仮構しようところみるならば、そこでは空間という人間にとってのもう一つの所与が同じような形で、つまり人間という句読点によって計測される連続体として、主題となっていると言えるだろう。

現在《浴室》シリーズを構成している28点は、先に述べたように、おそらく1年にわたって描き継がれてきたものである。四角いタイルで壁、床、天井を囲まれた浴室という共通の空間を舞台としてはいるものの、連作ははっきりとした物語的な展開を示しているわけではないし、また、全体が28種類のヴァリエーションとして展開されているわけでもない。なんらかのかたちの人体、タイル貼りの浴槽、照明器具などの要素は、ほぼすべての画面に見られるが、鏡のような四角い額、半分くらいの画面にしか登場しない。登場人物の数は画面によって異なっており、特徴的な妊婦も、すべての画面に見られるわけではない。いくつかの限られた種類の要素の組み合わせとそれらが形成する関係性によって、種々のヴァリエーションが生み出されている。こうして、連作には、オープンエンドの連作性がもたらされているのである\*<sup>7</sup>。

「浴室」という言葉が指し示している、壁も床も天井も四角いタイルで囲まれた空間は、28枚のうちのどの画面にも見いだすことができる。そもそもこの「浴室」という語自体が、一つの間、空間を意味しているのだから、それが連作のタイトルになっていることもまた、連作にとっての「空間」の重要性を示しているとも言うことができよう。とはいえここでいう「空間」には、いくつかのレベルがあるものと考えられる。

その一つは、描き出される空間、表象される空間である。ここに描かれた「浴室」は、四囲の壁も、床も、また天井も、正方形の白いタイルで規則的に埋め尽くされている。このようなタイル張りの浴室が、1953年当時において、どの程度一般的のものであったのか、はっきりとはわからないが、第2次世界大戦が終結して10年もたない時期の東京において、それほど日常的な空間であったとは、とても思われぬ。グラフ用紙のようなニュートラルなグリッドによって構築される三次元空間は、きわめて抽象的なものではないのだろうか。そこにはむしろ、数学的な空間、三つの座標軸をもった抽象的な三次元空間へのレファレンスを見て取ることができるだろう。それは、いわば三次元空間のマトリックスなのである。そして、それが紙の上という二次元の平面上に表象されていることから、直ちにわれわれはもう一つのレベルの空間、つまりルネサンス以来の線遠近法による空間表象に、いやおうなくたどり着くことになる。

河原温の作品において、この古典的な線遠近法による空間は、すでにおなじみのものである。《浴室》シリーズに先立つ《考える男》、《肉屋の内儀》、《天

然痘》のような作品においては、少なくとも一見した限りでは、線遠近法の規則に従って画面の向こう側に広がる箱型の閉じられた空間が描出されていた。このような情景は、西欧の15世紀における初期ルネサンス絵画に典型的に見られる空間表象であるが、画面に対して平行に置かれた箱型の空間を、画面に対して垂直な視線によって見ていることを前提として作り上げられたものである\*8。しかしながら、《浴室》シリーズにおいては、そのようなスタティックな空間と関係性は姿を消している。《浴室》シリーズの、例えば最初の一葉を取り上げてみるならば、描かれた「浴室」の空間は、画面に対してやや斜めに——右側が前に出るとともに奥の方がわずかに持ち上がって——置かれており、まなざしもまた画面に垂直ではなく、左奥を斜めに見下ろすように設定され、さらに画面そのものも、下辺と左辺が右下の角に向けてわずかに斜めにカットされ、不規則な四辺形に変形している。つまりそれは、三重の意味で斜傾し歪像化しているのである。「浴室」の空間表象を見つめるわれわれは、あいまいな立場に置かれる。というのも、空間の歪みが何に起因するものなのか、判然としないからである。描かれている空間が歪んでいるのか、歪みは表象システムに内在しているのか、それともわれわれのまなざしの方に問題があるのか、不安な思いにとらわれるのである。《浴室》シリーズの不穏さは、登場人物たちの不気味さというよりは、この空間の方にあるのではないだろうか。

そのような思いを抱きながら、《浴室》シリーズの冒頭のシークエンスを見直してみると、それは、ある種、映画の心理描写のようにも見えてくるのではないか。最初、左方向やや下を向いていた(1番)カメラは、次いで右に振れ(2番)、そして傾きながらやや上に(3番)、さらに下(4番)と変化するたびに振れ幅が大きくなっていく(5番)。そしてついには、空間自体が、中央を境に、左右二つの方向に折れ曲がろうとするほど、揺れと分裂は激しくなってしまう(6番)。このカメラの動きは、登場人物の視線を表現し、不安と混乱がだんだんと大きくなっていく様を示す。1950年代は映画の黄金時代であったが、河原温自身も、映画には強い関心を抱いていた。映画評や映画論も執筆しているが、クローズアップや色彩などの映画のテクニクを主眼に論じたものであり、通常の観客以上に映画を「撮ること」に注目していたことがわかる\*9。映画という要素を導入すると、《浴室》シリーズ全体が、変形はあるものの、いずれも横長の画面から構成されており、実験的な映画のフレーミングのヴァリエーションのようにも見えてくる\*10。

あるいは、フレーミングという観点からは、写真的な視覚との関係をも考えることができるだろう。《浴室》シリーズを構成するデッサンでは、多くの場合、「浴室」という四角い部屋を構成していることになる6つの平面のうち、手前の壁面を除いた5つの平面が描かれている。正面と左右の3つの壁面、床、天井の5つである。しかしながら、室内にいてこの5つの平面を一つの視点から同時にとらえることは、部屋の端に立たないかぎり難しいし、人間の目よりも視野が狭い写真のカメラの場合は、特殊なレンズを使わないかぎりには、なおさら困難であることを、我々は経験的に知っている。線遠近法の絵画的実践の初期段階である西欧15世紀の絵画においては、四角い部屋の4つの壁のうち1

枚を外し、部屋の外側に想定される視点から眺めたかのような室内図がしばしば描かれているが、このような空間表現は「人形の家」と呼ばれることがあった。河原温においても、《浴室》シリーズ以前の作品におけるイメージは、手前の透明な壁を通して眺めた情景のように見える。それに対して《浴室》シリーズの画面は、描かれる空間に対して、常にどこかしらが斜めに配されており、偶発的で、いわゆる「スナップショット的」な印象を受ける。《浴室》が、決定的な一枚の画面ではなく、複数の画面からなる連作として提示されていることも、このような特質の反映であるかもしれない。「浴室」という空間を再現＝再提示するために、複数のイメージが用意されるわけである。われわれが、一つの部屋の正確な記録を持ち帰るために、異なった構図の写真は何枚か撮影するように<sup>★11</sup>。

《浴室》シリーズのデッサンの中に見られる、あたかも空間が屈折したように感じられる何点かの画面（6番、8番、14番、17番、18番、19番）は、絵画としてはあまり類例を見ないイメージであろう。線遠近法的表象と考えると、画面の右半分と左半分において、それぞれ違った焦点を持っていることになるのではないだろうか。だがそれを、写真的なイメージとの関連で捉えるならば、同じ部屋の中で違う方向に——たとえば四角い部屋の二つの隅に——カメラを向けて撮影した2枚の写真を、画像が重なるところで繋がるように貼り合わせれば、類似したイメージが得られるのではないかと考えられる。写真によって室内の空間を記録しようと試みたことがある者であれば、この種のフォトコラージュを作成した経験を、少なからず持っているのではないか。そしてそういう記憶がある者にとっては、これらの二重の焦点を持つ画面とフォトコラージュとの近似性は、ほとんど自明のことではないだろうか。

スナップショットにせよ、あるいはフォトコラージュにせよ、これらの写真的視覚は、カメラのレンズを通して捉えたイメージでは、部屋全体をとらえることができないことを示している。この、いわゆる画角が狭いことから、《浴室》を構成するイメージが、冷ややかな雰囲気にもかかわらず、視覚としては近接した位置から捉えられたものであることがわかる。いや、むしろその画面は、描き出されたイメージの間近な位置に観客の視点を措定することで、見る者を絵画の力学の中に包摂し、取り込んでしまおうとしているかのようではないだろうか。

《浴室》シリーズの絵画としての顕著な特徴は、その変形画面である。のちに1955年からはカンヴァス上の絵画においても変形画面（いわゆるシェイプト・カンヴァス）を用いるようになるが、最初に試みるのは紙に鉛筆で描かれた1953年の《浴室》シリーズにおいてである。28点のうちの21点、つまり四分の三は、なんらかの形で変形した画面に描かれている。河原の変形画面は、デッサンが描かれた紙自体が、変形の用紙になっており、デッサン自体は、紙の外形からほんのわずかに内側に入った位置で細い線が引かれ、画面が画定されている。だが、外形線を引いてからそれに合わせて紙を切り抜くのか、それとも変形の用紙を作成してから内側に線を引くのか、具体的な制作のプロセスは、わ

からない。一般に、いわゆるシェイプト・カンヴァスの作品としてよく知られているのは、フランク・ステラやロバート・マンゴールドなどのアメリカのミニマル・アートの絵画における作例で、彼らの作品においては、絵画における形象と外形とを一致させることによって、図と地という関係性とイリュージョンが生じるのを回避している。つまり、シェイプト・カンヴァスの外形が、その絵画において最も本質的な形象となり、それが壁面上に直接もたらされるのである。しかしながら、河原温における変形画面は、こういった形式主義的な考え方とは異なった起源を有するものであろう。というのもそれらは、そのほとんどが、長方形の画面との差異によって成立しているように見受けられるからである。

変形の具合にはいくつかのタイプがあり、斜めに大胆にカットされ、外形が一種の五角形や六角形になっているものもあれば、長方形の画面の一边ないし二辺が、わずかに斜めにカットされただけのものもある。フォトコラージュ的な空間の屈曲を見せる画面においては、空間が屈折している位置を境に外形がカットされ、画面内部のイメージと外形とが、それなりに呼応しているものも見受けられる（6番、18番、19番）。また、一辺、もしくは二辺を薄く斜めに削ることで、わずかに変形した不規則な四角形を生み出している画面からは、歪んでいる気配は感じとることができるものの、どの部分がどのくらい歪んでいるのかは、正確に計測して確認してみないとわからないだろう（1番、2番、3番、4番、5番、7番、8番など）。これらの作品における外形の歪みは、画面内部において表象されているグリッド状の空間の歪みと干渉し合っており、見る者の感覚を攪乱する。歪んだ台形は、それだけで空間的なイリュージョンを作り出すこともできるからである。このような作例を見てみると、外形の変形は、本来的には画面内部の空間的な力学から生み出されていることがわかる。

《浴室》シリーズ以降の、《物置小屋の中の出来事》シリーズに属するデッサンや、1955年以降に描かれるシェイプト・カンヴァスによる油彩作品においては、画面が一方の対角線に沿って引き伸ばされたように斜めに変形し、はたたく旗のような外形を呈している作例が多く見られる。こういった作品においても、画面内部の形象が生み出すダイナミズムが、画面の外枠を突き動かすまでに至っていると考えられよう。いずれにしても、画面の変形は、規範として前提とされている長方形の画面に対して、なんらかの差異を提示することによって、意味を生み出しているのである。

《浴室》シリーズの最後には、6枚のデッサン（23番、24番、25番、26番、27番、28番）からなるシークエンスが置かれているのだが、これらの作品のスタイルは、先立つ作品群とはやや異なっているように見受けられる。「54」の年記を持つ3点はいずれもこの中に含まれており、それゆえこのパートは1953年から54年にかけて描かれ、《浴室》シリーズを閉じていることがわかる。他の作品との大きな違いの一つは、その描画スタイルである。立体感をあらかず陰影表現が、より繊細で細かく、鉛筆の描線を見せないものになっているのである。室内のタイルを表現するグリッド状の描線も、他に比して細い。また、人体も、

頭部が長いのが特徴的であり、また断片化した部分も総体に小さく、木偶がマネキン、あるいはロボットのように表されており、数もはるかに多い。こういった表現スタイル、とくに人体もしくはマネキンの物体に見られる表現は、《塵捨場》のそれと近似している。全体は、マネキンの断片やボール状の照明器具、浴槽、鏡などが無重力状態の中を浮遊する様子をストップモーションで次々と連続的に捉えたかの様に見える。きわめて無機質なその雰囲気は、《浴室》シリーズの他の画面とは一線を画し、むしろ《物置小屋の中の出来事》の気配に近いものとなっている。

《浴室》シリーズを通じて、きわめて印象的なものの一つは、登場人物たちの表情である。手足を切断されようとも、ぎょろっとした大きな目で見つめるだけで、石のように押し黙っている男女は、われわれにとって、異質で見知らぬ者たちでありながら、けっして見過ごしにすることのできない存在であり続けたのではないか。しかしながらそれも、この最後のシークエンスにおいては、生氣のない木偶となって積み上がり（23番）、散乱する機械の部品のような断片に場を譲って退場してしまう（26番、27番、28番）。この幕切れは、描画様式の変化とも連動して、パラダイムの変化を印象づける。

《浴室》シリーズは、発表以来現在に至るまで、世代を超えて多くの人々の関心を捉えてきたように思う。月並みな言い方であるが、それはやはり、この作品が、時代状況に発しながらも、それを超える射程を保ち続けているからであるに違いない。

——なぜ「浴室」なのだろうか。「浴室」という語から想起される湿度は、日本という社会、その風土の暗喩なのだろうか。切断された胴体や首、夥しく流される血は、かつての戦争の記憶なのだろうか。新たな戦争の予感なのだろうか。天然痘の発疹や蝟集する蛆虫は、制御されない暗い力への警戒なのだろうか。孕んだ女たちは、人口爆発への恐怖なのだろうか。新しい世代への希望なのだろうか。

こういった疑問には、決定的な答えが与えられることはなく、有効性を維持し続けているのだ。

そしてそれとともに、河原温が、手に入った技術と素材によって可能であった、最大の効果を実現しえていることにも注目すべきであろう。表現の編成の仕方におけるその直接性と効率性は、アーティストの、アートのあり方として、根本的に新しいものであった。河原温が、スタイルやメディアをドラスティックに転換しながら、斬新で優れた表現を生み出すことのできた理由の一端を、そこに見ることができるかもしれない。

## 註

☆1 —— 『美術手帖』誌 1978年7月号増刊「日本の現代美術三〇年」で、4名の美術批評家が編集部の求めに応じ、「日本の現代美術三十年の中でエポック・メイキングな仕事であると考えられる作品」をそれぞれ十点前後挙げています。このなかで、針生一郎は《浴室》シリーズ、中原佑介は《物置小屋の中の出来事》シリーズ、

峯村敏明が《浴室》と《物置小屋の中の出来事》の二つのシリーズ（とともに《日付絵画》）を挙げている。残る一人、東野芳明は、《日付絵画》を挙げている（同誌5頁参照）。

☆2——「カワラ・オン君の浴室も奇妙な世界だ。グロテスクで清潔で、起った世界と起るかも知れない世界との混合、それからまだあるが、ちょっとわからない。ニッポン領内の新島出現です。が、人が住めるか住めないかもまだわからない。とりまいて眺めているという存在性」（瀧口修造「ニッポン展小感」、『今日美術』誌3号、1953年7-8月号、13頁）。

☆3——南雄介「東京時代の河原温」、『NACT Review 国立新美術館研究紀要』No. 2、2015年、198-221頁。

☆4——同上、206-207頁参照。

☆5——「『浴室』のデッサンのシリーズは、明らかにいくつかの時期に分かれて描かれており、現在付されている順序に関係無く整理し直してみると、やはり最初はそんなに特殊ではない空間から出発して、最後には完全に上も下もない空間が求められていったことが分る。（中略）内容から推察するに、河原温はおそらく6つくらい、それも互いにわりと近接した時期にこれらのデッサン群を描いたのではなかろうか」（横山正「新しい視の枠組を求めて 1950年代の河原温」、『ON KAWARA 1952-56 TOKYO』PARCO出版、1991年、33-34頁）。ほかに《浴室》シリーズについて論じたものとして、千葉成夫「河原温論のためのノートから——〈浴室〉連作をめぐって」（『現代の眼』370号、1985年9月号、4-6頁）、松本透「河原温の《浴室シリーズ》——デート・ペインティングを通して——」（『現代の眼』438号、1991年5月号、5-6頁、および440号、1991年7月号、6-7頁）などがある。

また、近年のものとしては、2009年に発表された山辺冷「河原温の量子重力的身体 あるいは時空の牢獄性と意識の壁抜けについて」（『美術手帖』創刊60年記念 第14回芸術評論募集入選論文、2016年2月27日現在 [www.bijutsu.co.jp/bt/img/dl/14th\\_bt\\_hyuron\\_06.pdf](http://www.bijutsu.co.jp/bt/img/dl/14th_bt_hyuron_06.pdf)にて閲覧可能）が注目される。

☆6——《日付絵画》は、その絵画に描かれている日付において必ず制作され、その中で完成されなかった場合は破棄された。また、日付をあらゆる言語は、作者がその日において滞在していた国の公用語の一つが用いられている。これらの条件は、《日付絵画》の制作が作者の身体性に大きく依拠していることの証左である。また、《百万年》においては、「過去編」の場合は「For all those who have lived and died（生き、そして死んだすべての者たちのために）」、「未来編」の場合は「For the last one（最後の一人のために）」という献辞が、それぞれ第1巻の冒頭に記されている。これらの文言は、百万年という時間のオーダーが、人類の発生に関係していることを暗示している。

☆7——松本透は特にこの点を指摘し、いくつかのエレメントが共有されることで法則性を持っている《日付絵画》との類似を主張している（松本透「河原温の《浴室シリーズ》——デート・ペインティングを通して——」、『現代の眼』438号、1991年5月号、5-6頁、および440号、1991年7月号、6-7頁）。

☆8——南雄介、前掲論文、202-204頁。

☆9——河原温「シネマスコープの夢」、『美術手帖』1956年10月号、61頁、および、河原温「映画色彩評 鳳城の花嫁」、『美術手帖』1957年6月号、74-75頁、を参照。

☆10——横山正もまた、映画、アニメーション、演劇等との類縁性を指摘している（横山正、前掲論文、34-36頁）。

☆11——河原温が《日付絵画》の登録簿として制作した《ジャーナル》の1966年のものを見ると、《日付絵画》が並んでいる河原のニューヨークのスタジオの写真が何枚か含まれているが、これらの写真は少しずつずらして撮られており、スタジオの全貌がうかがわれるようになっている。

（みなみ ゆうすけ・国立新美術館副館長兼学芸課長／近現代美術）