

令和5年度 学位請求論文

原口典之の芸術

—国内外での評価と作家イメージをめぐって—

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

阮 文軍

はじめに

二〇一九年四月、論者は日本大学大学院芸術学研究科造形芸術専攻博士前期課程に入学し、二年間の創作生活を始めた。外国からの留学生として日本美術史に触れ、大変興味を抱くようになったのは修士一年生の時であった。修士の二年間で、日本の概念派、「もの派」、美共闘、シミュレーションイズムなどの多くの作品と歴史的イベントを学ぶ中で、美術が異なる文化の背景から読み取ると全く異なる解釈が得られることを実感した。

修士論文『現代美術における東洋表現の可能性－関根伸夫とアニミズムの視点から－』では、東洋表現の可能性が東アジア間で重なる部分を明らかにした。関根伸夫のアニミズム観を深く読むことで、その根底にある老荘思想と、中国の山水画の「気韻」概念との関連性を指摘した。越境という行為は、美術の分野でよく見られる。例えば、「もの派」の創始者として知られる李禹煥は、理論家であると同時に、文化的な他者でもある。

そして、自分の研究を続けていくうちに、素材や制作技術の理解や、自身の実践的な創作体験だけでは終わらせられないという思いが強くなってきた。美術は単独で存在するものではなく、政治、文化、経済と結びついている。論者は、ことに「もの派」作家たちの作品に触れて、深く感動することが多い。しかし、作品に感動するだけでは不十分だと痛感し、より客観的な視点から、作品のあらゆる側面を分析してみたいと考えるようになった。

さらに、「もの派」の研究を深める中で、日本大学芸術学部の同じ美術専攻卒業生である原口典之の存在を知り、彼の作品に魅了された。原口は、国際的に知られる数少ない作家としての評価を受けているが、戦後の日本現代美術史において、「もの派」としての文脈でしか語られていなかった。

原口の作品の中には、ものの物質性や社会的な記憶を喚起するように見えるものもあるが、彼の言葉やノートを読むうちに、彼自身の記憶からの断片を用いた作品が多いことを理解するようになった。また、美術史や批評界の評価には、彼の作品意図を度外視したものが多いことを知った。特に、原口が最初に注目されたのは日本国内ではなく、文化的あるいは美術史的な他者からの評価がきっかけである。原口はこのことによって日本で「もの派」として認められるようになった。しかし、彼の言論から、「もの派は存在しない」という彼の立ち位置が明らかである。確かに、原口の作品の立体と存在への意識は「もの派」的な作品であるという誤解を招きやすいのだが、根本的な問いかけの軸が異なるのは明白である。このことから、原口典之を単なる「もの派」の一員として位置づけるのは適切ではないと考えられる。

はじめに

一方、原口典之が二〇二〇年八月二五日に他界して以来、その作品をめぐる議論や、生前の作品の再評価が頻繁に行われている。原口の研究にはいくつかの論点があり、彼が初めに国内外からの評価を受けたことや、戦後日本美術史における原口位置づけと自身の見解の乖離、既存の美術評価における彼の作品意図の度外視などが問題となる。これらの議論の複雑性と深さを理解するためには、新しい視点やアプローチが求められる。

本論では、原口典之の死を契機に、彼の現代美術史における位置づけの再評価を行う。そして、これまでの原口研究の成果を踏まえつつ、新しい視点で彼の評価を深化させることを試みる。二〇二〇年以降に原口研究が増加している中で、本研究は先駆的なものとして重要な意味を持つ。本論では、原口の生前の資料に基づき、彼の作品が持つ複雑な意味論的な側面を探求し、彼がどのような美術家であったのかを明らかにする。

令和5年度 学位請求論文

原口典之の芸術

—国内外での評価と作家イメージをめぐって—

[論文編]

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

阮 文軍

目次

原口典之の芸術

—国内外での評価と作家イメージをめぐって—

はじめに	001
目次・凡例	004
序章	008
第一章 原口典之についての批評・研究史	019
第一節 「もの派」関連での評価	020
第二節 原口典之を再評価する研究	024
第三節 研究史における問題と本論文の論点	029
第二章 原口典之の第1期の作家活動	032
第一節 はじめてのプラモデル（一九六三年～一九六七年）	033
第二節 ヨコスカ、アメリカ	039
第三節 デビュー、《ツム一四七》（一九六六年）	048
第四節 学生時代の試み（一九六六年～一九七〇年）	054
第五節 <エアーパイプ>シリーズ（一九六八年～一九六九年）	058
第六節 スカイホーク、叛逆のバリケード（一九六九年）	065
第七節 まとめ	076
第三章 原口典之の第2期の作家活動	088

第一節 <現代美術の動向>展を中心に（一九六九年）	090
第二節 <現代美術野外フェスティバル>を中心に（一九七〇年）	100
第三節 <第一〇回日本国際美術>展を中心に（一九七〇年）	104
第四節 未公開の作品（一九七〇年）	112
第五節 <第一〇回現代日本美術展>を中心に（一九七一年）	121
第六節 はじめてのオイルプルー 《Matter and Mind》（一九七一年）	124
第七節 まとめ	132
第四章 原口典之の第3期の作家活動	141
第一節 <伝統と現代>展を中心に（一九七二年～一九七六年）	143
第二節 <ドクメンタ6>（一九七七年）	155
第三節 「もの派」に絡む（一九七八年）	166
第四節 アキライケダギャラリーとの契約（一九八〇年～一九九一年）	174
第五節 画廊からの影響—版画を中心に（一九八八年、一九九〇年）	186
第六節 まとめ	200
第五章 原口典之の第4期の作家活動	210
第一節 「原風景」の発見—三つの展示を中心に（一九九五年）	214
第二節 ドイツの個展を中心に（二〇〇一年）	226
第三節 <社会と物質>展を中心に（二〇〇九年）	232
第四節 二人展を中心に（二〇一一年）	237
第五節 「もの派」との限界Fergus McCaffreyを中心に（二〇一四年）	241
第六節 まとめ	250
第六章 原口典之の創作活動の全容	258
第一節 原風景	259
第二節 構築性	263

第三節 同時代作家の影響	267
第四節 まとめ	270
第七章 結論	273
資料編	281
凡例	282
参考文献	283
図版リスト	295
関連論文一覧	305
原口典之経歴	306
原口典之文章	317
原口典之作品リスト	336
謝辞	370

【凡例】

- ・年代は西暦を基本として、必要に応じて適宜()内に元号年を補った。
- ・美術作品名は《 》で、単行書名・逐次刊行物名は『 』で、展覧会名・シリーズ作品＜ >で、論文名・記事名・項目名等は「 」で記した。
- ・引用にあたって、かなづかいは原文のままとし、旧漢字は新漢字とした。
- ・引用にあたって、誤植・誤記は[ママ]と注記した。
- ・引用文中における引用者註は[]で記した。
- ・人名には必要に応じて()で生没年を記した。
- ・文中では基本的に敬称は省略した。
- ・作品のタイトル、年代、寸法など基本資料は出版物によるデータもしくは出典に準拠した。ただし作品調査で新たに判明した事項があれば適宜修正を加えている。
- ・図版はキャプションに付し、註に明記し、資料編にまとめて記載している。

【凡例】

- ・年代は西暦を基本として、必要に応じて適宜()内に元号年を補った。
- ・美術作品名は《 》で、単行書名・逐次刊行物名は『 』で、展覧会名・シリーズ作品＜ >で、論文名・記事名・項目名等は「 」で記した。
- ・引用にあたって、かなづかいは原文のままとし、旧漢字は新漢字とした。
- ・引用にあたって、誤植・誤記は[ママ]と注記した。
- ・引用文中における引用者註は[]で記した。
- ・人名には必要に応じて()で生没年を記した。
- ・文中では基本的に敬称は省略した。
- ・作品のタイトル、年代、寸法など基本資料は出版物によるデータもしくは出典に準拠した。ただし作品調査で新たに判明した事項があれば適宜修正を加えている。
- ・図版はキャプションに付し、註に明記し、資料編にまとめて記載している。

序論

本論文の目的は、原口典之（一九四六～二〇二〇年）がいかなる美術家であったのかを明らかにすることである。

原口典之は、日本大学芸術学部を卒業した数少ない国際的な美術家として知られる。しかし、原口は戦後の日本現代美術史の中で「もの派」¹あるいは「もの派の外縁」²という文脈以外で語られたことは少ない。また、「もの派」としての位置づけについては、「もの派」の概念そのものの厳密性の欠如という点において、再検討の余地がある³。

日本の美術、特に戦後の美術は、物語性を持った集団による運動として語られることが多い。そこでは、ある作家や活動がそうした流れから離れると、それ以後の記述から排除される。その一例として、成田克彦（一九四四～一九九二年）は創作活動の初期に関わった「もの派」に代表的に位置づけられ、「もの派」という評価の中で具体的な研究が行われてきた。このことは、「もの派」から離れた後の成田の活動と作品、その大半を占める部分が等閑視される結果を生んだ⁴。また、部分的な分析の結果として、成田は「もの派」、あるいは「もの派」の垂流などという位置づけでしか評価されていないことが多い。同様に、原口は七〇年代に制作された作品により、「もの派」の代表的な支流の一つに位置づけられた。そのため、後世の研究はこの範囲内で主に行われ、他の作品は無視されてきた。

原口は、〈オイルプール〉のシリーズを代表作として、多数の作品を公開してきた。彼の作品制作は一九六三年から二〇二〇年までの間に行われた。原口はその生涯において、出版物で掲載された約五〇〇件以上の作品を制作している。書籍や展覧会カタログでは、原口は「もの派」の作家として紹介されることが多い。しかしながら、近年の「もの派」の研究や、原口の生涯を整理する過程で、原口の作品を「もの派」とは異なる視点から位置づけた研究も存在する。例えば、富井玲子は研究の中で、原口が「もの派」とは異なる視点を持っていることを示唆している⁵。そして、原口の作品そのものに関する記述、特に批評的な視点に基づく記述の数は非常に少ない。原口典之をキーワードにCiNii⁶で検索したところ、得られたデータはわずか三五項目であった⁷。

原口の作品はさまざまな角度から読み解かれてきたが、一致した結論を見ていない。原口の活動をその全般に渡って俯瞰し、作品と言説を分析・検証した研究はない。

原口典之は日本の敗戦直後の一九四六年八月一五日に、東京湾の西側、アメリカ海軍の基地がある神奈川県横須賀で生まれ育った。このような成長環境に身を置いた経験から、工業社会の特質を持つ作品を制作したことが、以後の美術の出発点となった。原口は一九六六

年に日本大学芸術学部美術学科絵画専攻に入学し、大学一年生の時に初めて大規模な美術展に出展した。そして、原口は《ツム一四七》（一九六六年）で〈第七回現代日本美術展〉（東京都美術館、一九六六年）に初入選・受賞し、美術家としての活動を始めた。

その後原口は一九七〇年に日本大学芸術学部美術学科を卒業した。一九七七年、原口は五年ごとに開催される国際的な美術展〈ドクメンタ6〉（カッセル、ドイツ）に初めて日本人作家として選ばれ、鉄製の浴槽に廃油を流し込んだ《オイルプール（Matter and Mind）》（一九七七年）で世界の美術界での衝撃的なデビューを果たした。この作品は、展覧会終了後はイランのテヘラン現代美術館に展示され、同館に収蔵されている。続いて、パリ市立近代美術館でも〈第一〇回パリ青年ビエンナーレ〉（一九七七年）に参加し、翌年にはドイツのデュッセルドルフで開催された〈Galerie Alfred Schmela〉展（シュメーラ画廊、一九七八年）を通じて海外での初個展を成し遂げた。

その後、原口は欧米と東洋で同時に活躍する美術家として活動し、二〇二〇年八月二七日に胃癌のため逝去するまで大量の作品を制作し、数百回展示に参加した。作品は、ニューヨーク近代美術館（アメリカ）やテイト・モダン（イギリス、ロンドン）など世界の主要美術館に収蔵されている。

その原口は一九七〇年代から、しばしば戦後の日本美術史の重要動向「もの派」として語られ、評論家によっては「類もの派」といった「もの派」の亜流として評価されることもある。ことにこの数年間、「もの派」に関する一連の議論が展開され、さまざまな話題が登場してきたことから、原口は再び「もの派」作家として紹介された。

しかし、原口は生涯をかけて「もの派」の作家として評価されることに強く反発してきた。実際に、最もよく知られている〈オイルプール〉シリーズも「もの派」解体後の一九七一年から初めて制作され、七〇代後半に原口の作風として定着した。また、原口は制作手法として木や石といった自然素材を用いて制作することには無関心である。つまり、原口は「もの派」とは異なる制作思想を有している。

原口は、「もの派」の作家たちとは、出発点が異なる。そのことは、原口本人によって語られただけでなく、例えば早見堯などが、原口の作品の「鈍重さ」や存在の特殊性について指摘している⁸。

従来の日本現代美術史では、研究者たちにより、「もの派」の歴史的な正当化や組織化という試みが行われ、「具体美術」から「もの派」への移行が戦後日本の美術史の本流として物語化されてきた。以上のような枠組みを有する研究者による日本戦後美術史の整理にあたって、原口の美術に対する恣意的な見解が生じたのではないだろうか。

つまりは、原口典之の表現意図や問題意識は、「もの派」という戦後日本の美術動向によって解釈が曲げられ、十分に議論されないまま、偏った歴史的な評価と位置づけを与えられている。

原口という作家は、日本の「もの派」作家とは全く違う道を歩んだ、国際的な視野を持つ孤高の美術家であり、さまざまな制作行為を通じて己の信ずる道を進んだ作家と言える。

「もの派」のイメージとして定着することで見落とされていたが、原口は空間の構築や堅固な構造的性を一貫して追求する作家であった。

原口は最初期から、西洋のミニマル・アートとポップ・アートの影響を受けて美術の道を歩んできた⁹。そして、学生時代の社会に対する思考が彼の制作に影響を与え、「西欧世界」と接触したことにより、伝統的な日本人の美意識とは異なる考え方に触れることとなった。また、原口は社会批評を含む原風景の再現を目論んだ立体造形活動から始まり、一九七〇年代初頭には作品と展示空間の関係で生まれる空間全体の構築を目指す制作を展開した。さらに学び続けるうちに、原口は日本の美術との基盤の大きな違いを強く感じた。〈ドクメンタ6〉への参加によって、原口はこのような困惑状態から解放された¹⁰。

原口研究は、主に、「もの派」と関連する研究の峯村敏明、千葉成夫らの総合的研究によって牽引されてきた。作品研究は特に画廊を中心に実施され、その成果は展示として発表された。ただし、全体的な傾向としては評伝、評論、作品紹介としての原口研究が多い。しかしながら、活動の年代等によっては研究対象となっていない領域が多数残されており、年代区分に基づいて網羅的に作品を分析する必要がある。

それを受けた上で、さらに、本研究の目的について詳述する。

横須賀に生まれた原口は、欧米の美術文化から大きな影響を受けた。原口の最初の創作から、伝統的な日本の美術から離れ、軍事や戦争の背景下、横須賀についてアメリカ文化の強い影響を表現していた。これは原口が最初に認識した世界であり、彼は模型制作を通じてこの印象的な世界を再び一般の人々に提示した。

そして、成長と学習の過程で、原口は真の創作を試み始め、創作の本質を考え、作品を通じて自己の思考を表現するようになった。作品の形式や技法には摸倣の痕跡が見られるが、彼の作品の核心は依然として、自分が見た世界を示したいという願望に由来していた。その過程で、原口は自覚的、あるいは無自覚的に、創作のキーワードを構築していった。

さらに、原口は卒業後数年間、戸惑いながらも創作を続け、海外の美術に触れ、自らの考えや美術とは何かという問いを制作の中心に置きながら、代表作を次々と生み出していった。その最も中心的な成果は、工業製品の特性を反映した強い構築性を備えた彫刻的空間で

ある。このことによって、日本の美意識を持ちながら日本以外の表現形式を取り入れた日本で育った日本人作家として、原口は、戦後日本現代美術史のなかで独自の立場を明らかにした。

その後、原口はバブル経済の時期において、美術的創作と商業的利益のバランスを見出し、バブル崩壊後に自身の創作と商業行為の比率を適切に調整した。また晩年は、レッテルにとらわれない作家像を描こうと、作品や思考に磨きをかけた。しかし、過去の作品での「物質」への関心、そして「もの派」に関連する展覧会への継続的な参加により、原口の「もの派」としての評価は強化され、それとともに一般の認識に深く定着した。

本論文では、以上の分析を組み合わせることで、原口の美術家としての経歴を総括し、原口の孤高な創作行為の位置付けを見直す。前述の背景を受けて、原口典之の評価を考えるために、まずは、現在行われつつある美術史学としての原口研究の動向に、検証が不十分であった作家像に注目した新たな原口の位置付けを提供する必要がある。この必要性については次章の研究・批評史の検討で詳述する。

本研究の目的は、原口典之がいかなる美術家の作家像であったのかを明らかにすることである。そのために「もの派」とは何であったのかという一般的な議論のなかでの原口の位置づけに終始するのではなく、原口の制作意図に焦点を当て、彼の創作理念の変化を追う。原口の作品を公開された資料から網羅的に記録し、作品分析を詳細に行うことで、原口がどのように時代に反応し、どのように成功してきたのかについて考察する。そして、原口の作家としての軌跡を明らかにしたうえで、これまでの研究で、主に「もの派」関連作家として位置付けられてきた原口を新たな作家像から日本現代美術史に評価づける。これを通して、従来等閑視されていた「もの派」内部の複雑さに光を当て、そこから日本の戦後美術という文脈における原口の意義の多様性を提起する。

上述の目的を達するために、本論文では作家論の手法を採用し、作家の制作の経歴を追い、作風の変化や発展を通じてその特徴や主題の連続性を探る。さらに、可能な限り広範で多数の言説を収集する。

作家を論じるためには大きく二つの方法が存在する。一つは、作家の制作の経歴を追い、作風の変化や発展を通じてその特徴や主題の連続性を探る方法である。もう一つは、その作家の活動や作品の特定の時期に焦点を当て、その時期における役割を検証する方法である。前者は通時的な時間軸による年代記であり、作家論とも言える。後者は主時的な空間軸による画期であり、作品論とも言える¹¹。

第二章から第五章まで取り扱う原口の生涯については、原口以外の同時代作家の資料にも

目配りし、あるいは同時代の横須賀市史などの文書も活用し、原口の作家像に関する資料を集め、検討を行う。

本論文全般に関連する美術家としての原口の作家像の検討は、サイニィや国立国会図書館、東京文化財研究所、東京国立近代美術館、東京都現代美術館、東京都美術館、日本大学芸術学部、原口典之のアトリエ、各画廊など公開している資料などに基づき、それらを研究・批評史の対象として年代順に取り上げる。

本論で収集した付録の表の作品の大部分はカタログ・レゾネ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” (以下、カタログ・レゾネと表記) を参照している。このカタログは、二〇〇一年四月二十八日から七月二十二日までドイツのレンバッハハウス美術館で開催された個展〈原口典之 知覚の要素〉¹²で編纂されたものである。そして、この展示は原口にとって海外の美術館での初の大規模な回顧展であった。カタログ・レゾネはこの展覧会を通じて編纂され、二〇〇一年までに纏められた原口の創作活動の最も網羅的な記録であった。特に、本論文で収集した「略歴」および付録の「作品リスト」の大部分の内容はカタログ・レゾネを参照した。

このカタログ・レゾネは、ドイツの美術史家であり、この展覧会のキュレーターでもあったヘルムート・フリーデルが編集し、二〇五ページの内容で、一九六三年から二〇〇一年までの三十八年間にわたる原口の作品を年代順に列挙した。本書は一九六〇年代から七〇年代にかけての原口の彫刻の基本的な意図を明らかにするとともに、美術史や作家の出身を示すものとして集約された労作である。カタログ中でフリーデルが執筆した原口に関する論文では、原口の制作の経歴に対する全体的なまとめを行い、その代表作についての分析を行った。また、海外の視点から原口の作品の特性について議論した。

対して、本研究では、一九六〇年代以降の日本における反芸術、七〇年代の美共闘など、日本戦後美術史の主要な出来事や、美術史に関連するさまざまな論点についても論じている。特に、「もの派」の歴史とその一連の他の作家たちの歴史は第三章の主要な論点である。また、横須賀の歴史、原口が影響を受けた出来事や人物、同時代の出来事や新聞、八〇年代以降の美術活動と関連した社会経済状況も、原口の成長を理解する上で欠かせない要素である。そして、美術家として世界の美術界に接していた原口の活動に関連する同時代の世界の美術活動についても研究する必要がある。その上で、補助として、それぞれの研究資料、カタログや展示資料の性質は、註などでまとめる。

次に、原口の作品と同時代に存在していた「もの派」と呼ばれる作家たちや同時代の「もの派」以外の作家たちの作品を素材、寸法、主題、作家言説、受けた影響あるいは相互的な

影響関係など各視点から考察する。その上で、原口典之の作家活動の変遷を四つの時期に区分して、原口の制作活動全体を現代日本美術史に正しく評価づけることとする。

このような研究の内容を踏まえ、本論文では、全体的な視点をより緻密にする立場から、原口の作品を中心に据え、「もの派」、日本美術、西洋美術、横須賀の成長環境との関係性にも注目しながら原口作品の特質や作家像を考察する。

本論文は、大きく以下のような構成で論じることとする。

第一章「原口典之についての批評・研究史」では、原口に関する研究・批評史をたどりながら、本研究に関連する主要な先行研究を確認し、本研究が取り組むべき問題の所在を明らかにする。そして、本研究と関連する美術史研究の状況と先行研究を概観する。ここでは、原口の作品が、美術研究者によってさまざまな角度から読み解かれてきたが、一致した作家像を捉えるには至っていないことを確認する。

第二章以降は、原口の制作活動を第1期から第4期に区分して論じていく。

第1期は一九六三年から一九六九年までの期間である。第1期の開始年是一九六三年である。この年は、原口が初めて作品を制作した年である。また、一九六九年に終了した。この年は、原口が前期の代表作《スカイホーク》を制作した年である。この期間の原口の本人によるキーワードは「原風景」¹³、つまり、自分の故郷に関する記憶の再現である。

第2期は、一九六九年から一九七一年までの「もの派」が隆盛していた時期である。一九六九年の《Mechanic Eros》を皮切りに、原口は工業製品の素材の使用を始めた。このことから、一九六九年を開始年とした。この時期は、原口が大学卒業を控えていた時期であり、同時に「もの派」と重なる部分が多くあった。そして、原口は社会の隠喩を目指し、七〇年代初から空間や観者との関係性に焦点を絞った。初めてオイルのプールを使用して制作した作品《Matter and Mind》（一九七一年）の基づき、一九七一年をこの第2期の終了年とみなす。

第3期は、はじめて《オイルプール》作品が誕生した翌年の一九七二年から一九九五年までで、「原口らしい」作品群が制作された期間である。第3期の開始年是一九七二年である。この年は、原口が作品のキーワードに、「水平」や「垂直」などの物理的な言葉をキーワードとして登場させた年である。この時期の作品の造形は、自立した構造と空間の発生を感じさせるものから、次第にメディウム自体の枠組みと限界を感じさせるものへと変化した。第3期後半の原口は、七〇年代後半のドクメンタ出展や「もの派」の垂流としての評価の確立に伴って、画廊との独占販売契約を結んでいた。

第4期は、一九九五年から二〇二〇年までの期間である。第4期の開始年是一九九五年で

ある。この年は一九六三年から一九六七年まで制作した最初の〈Ship〉シリーズなど「摸型」がまとめて作品化され、初期の《スカイホーク》、〈エアパイプ〉シリーズなど代表作が再制作された年である。この時期の原口は、過去に制作した主題を反復して制作するようになった。また、過去の作品を組み合わせる新しい作品とする試みも行っている。原口自身によって「反芻」¹⁴というキーワードが述べられる時期である。一方で、前述の画廊との独占販売契約は終了していた。そのため、作品の再制作と販売に伴う著作権での訴訟問題が発生した時期でもある。

第二章「原口典之の第1期の作家活動」では、原口の初期作品の分析を通じて、そこから原口の第1期の作家活動を明らかにする。

具体的に、第一節「はじめてのプラモデル（一九六三年～一九六七年）」では、原口の初期の摸型作品を中心に、原口の制作の原点について論じる。第二節「ヨコスカ、アメリカ」では、原口が過ごした一九六〇年代の横須賀の環境と、同時代の横須賀出身の作家たちの作品について検討し、原口が作家活動の初期において、比較的現代美術に触れやすい環境にいたことを明らかにする。第三節「デビュー、《ツム一四七》（一九六六年）」では、原口が初めて公表し、受賞した《ツム一四七》を分析し、原口が再現した「原風景」は、決して現実世界の忠実な再現ではなく、原口自身によって恣意的に加工されたものであることを示す。第四節「学生時代の試み（一九六六年～一九七〇年）」では、原口の学生時代の多様な試みを総括する。原口が田中信太郎の助手として活動していたことを指摘し、続く第2期、第3期のミニマルアートの表現形式の土壌が作られたことを示す。第五節「〈エアパイプ〉シリーズ（一九六八年～一九六九年）」では、〈エアパイプ〉シリーズを中心に、原口の作風は極端に変化したことを考察する。最後に、第六節「スカイホーク、叛逆のバリケード（一九六九年）」では、原口の初期の代表作《スカイホーク》の背景と、原口の表現の意図について、同時代の作家と比較しながら考察する。そして、〈エアパイプ〉シリーズと一緒に、原口とピーノ・パスカーリの造形的な影響関係を論じる。

そして、第三章「原口典之の第2期の作家活動」では、原口の第2期の作家活動を明らかにする。

具体的には、第一節「〈現代美術の動向〉展を中心に（一九六九年）」では、〈現代美術の動向〉展を中心に、原口が制作の材料を工業製品へと変化させた背景と「もの派」の活動から影響を受けた可能性について論じる。第二節「〈現代美術野外フェスティバル〉を中心に（一九七〇年）」では、〈現代美術野外フェスティバル〉を中心に、原口が《I-Beam and Wire Rope》を契機として、作品の自立した構造による空間の発生を強調しはじめることを

明らかにする。第三節「＜第一〇回日本国際美術＞展を中心に（一九七〇年）」では、＜第一〇回日本国際美術＞展を中心に、原口は同時代の美術家たちとの交流、例えばリチャード・セラのアシスタントとしての活動などからの表現形式やキーワードへの影響を明らかにする。第四節「未公開の作品（一九七〇年）」では、原口の未公開作品と「もの派」作品を分析することで、原口がこの時期に作品を媒介として見えないものを示す志向を抱いたことを論じる。第五節「＜第一〇回現代日本美術展＞を中心に（一九七一年）」では、＜第一〇回現代日本美術展＞を中心に、原口と物質の関係を追求する「もの派」作家との作品上の違いを示す。最後に、第六節「はじめてのオイルプルー《Matter and Mind》（一九七一年）」では、原口の第2期の代表作《Matter and Mind》の背景と、原口の表現の意図について論じ、原口の作品には「原風景」からもつながる記憶の指向性を持った意識が内在していることを示す。

さらに、第四章「原口典之の第3期の作家活動」では、原口の第3期の作家活動を明らかにする。

具体的には、第一節「＜伝統と現代＞展を中心に（一九七二年～一九七六年）」では、＜伝統と現代＞展を中心に、原口が《Matter and Mind》後の最初の活動から＜ドクメンタ6＞までに、摸索の時期から抜け出していく過程を明らかにする。第二節「＜ドクメンタ6＞（一九七七年）」では、＜ドクメンタ6＞を中心に、原口が確立した作家像を示す。そしてなぜ原口の作品が海外の如く、日本において大きな評価を引き起こさなかったのかについて論じる。第三節「『もの派』に絡む（一九七八年）」では、原口は「もの派」の復活運動による再評価を扱う。そこでは、「もの派」作家としての原口のイメージが定着してしまった原因を総括する。第四節「アキライケダギャラリーとの契約（一九八〇年～一九九一年）」では、一九八〇年以降の原口の画廊との契約について詳述する。そして一九八〇年以降の創作においては、さまざまな欧米の作家の表現形式における模倣が見うけられることを示す。最後に、第五節「画廊からの影響－版画を中心に（一九八八年、一九九〇年）」では、原口の版画作品の分析と画廊からの影響を検討する。

続く、第五章「原口典之の第4期の作家活動」では、原口の第4期の作家活動を明らかにする。

具体的に、第一節「『原風景』の発見－三つの展示を中心に（一九九五年）」では、一九九五年の初期において、彼の約三十年間の創作活動が三つの展示として展示されたことを総括し、なぜスカイホークが再制作されたかを明らかにする。第二節「ドイツの個展を中心に（二〇〇一年）」では、ドイツの個展を中心に、原口にとって海外の美術館での初めてのの大

規模な個展の原口に取っての意義を考察する。第三節「＜社会と物質＞展を中心に（二〇〇九年）」では、＜社会と物質＞展を中心に、原口が「反芻」というキーワードを出し、自分と「もの派」の限界を区別しようとした試みを明らかにする。第四節「二人展を中心に（二〇一一年）」では、＜横須賀・三浦半島の作家たち I 原口典之・若江漢字＞を中心に、原口の手稿から原口の作品の設置計画を示す。それによって、彼の制作方法は、第1期に制作した「摸型」の習慣から、標準的な部品がなければ完全な摸型を組み立てることはできないという態度の延長であることを明らかにする。最後に、第五節「『もの派』との限界—Fergus McCaffrey を中心に（二〇一四年）」では、二〇一四年の個展からこれまでの原口に関する批評を整理し、本論文のこれまでの論証を踏まえて再検討する。

第六章「原口典之の創作活動の全容」では、第二章から第五章までに示した事実に基づいて、原口の生涯におけるさまざまな要因を分析する。そこでは、主に原口が自覚的な意図を持って自発的に行った創作、あるいは自覚的でありながら、画廊などの外部との関係で行わざるをえなかった創作、そして無自覚的に行った創作などの観点から、原口の作品を網羅的に論じる。

最後に総括として結論において、序章で提示した目的について、以上の六章にわたる考察で明らかになった点をまとめ、今後の研究の課題および展望について述べる。

序論 註

¹ 一般に「もの派」と呼ばれる言葉は、「広義の『もの派』」を指している。すなわち、一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけて起こった美術動向、および木、石、鉄などの物質や物体をインスタレーションに用いる美術家たちを指す。その中には「李+多摩美術団」の「真正もの派」だけでなく、榎倉康二、高山登ら、誤読された原口典之、そして当時多く似たような作品を作った作家たちも含まれている。例えば、「もの派」と認識されてきた原口典之をめぐって、峯村敏明は初めて「『モノ派』とは何であった」という文章で「もの派」という定義を一般化し、定着した。峯村は原口を「もの派」と評価。一方、「もの」は、日本語特有の曖昧な概念で、「物・物質・物体」に限らず、「事柄」や「状況」を広く含むものである。この言葉がまとまった形で紹介されたのは、国際的に高い評価を得た「前衛芸術の日本 1910-1970」展（ポンピドゥー・センター、1986年）であった。「もの派」はとりわけ「見ること」（観想）の重視と「作ること」（作為）の消極性において、日本の現代美術界に大きな影響を与えた。「もの派」は、「具体」に続く、日本戦後美術史における重要な美術運動であるとされている。参考：「もの派」『日本大百科全書（ニッポニカ） ジャパンナレッジ』オンラインデータベース（2021年9月取得，<https://kotobank.jp/word/もの派-186439>）。

² 例として、千葉成夫は『現代美術逸脱史：1945～1985』の中で、戦後日本美術史の文脈の整理を行い、「もの派」の中心作家として、関根伸夫、李禹煥、菅木志雄、本田真吾、成田克彦、吉田克朗、小清水漸の名を挙げ、李を理論的支柱として活動した作家たちを「真正モノ派」と称した。それに対して、「もの派」の亜流として「類もの派」という区別も初めてなされた。

³ 阮文軍「原口典之の芸術—『非モノ派』作家としての創造行為」『芸術・メディア・コミュニケーション No. 20』日本大学大学院芸術学研究科、2023年2月、p.13-27

⁴ 永瀬恭一「あなたを、裏返す《Shade in the field》に見る『反』の構築」『成田克彦『もの派』の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、p.158

⁵ Reiko, Tomii. “TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” : Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki in 1970s Art in Japan”. NORIYUKI HARAGUCHI. Fergus McCaffrey, 2014, p.p.69-79

⁶ CiNii（サイニイ、NII 学術情報ナビゲータ、Citation Information by NII）は、国立情報学研究所（NII、National institute of informatics）が運営するデータベース群。各種文献に加えて研究データやプロジェクトを検索できる「CiNii Research」、大学図書館の総合目録データベース「CiNii Books」、博士論文データベース「CiNii Dissertations」の3つからなる。

⁷ 最終閲覧日：2023年9月

⁸ 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質—作用（プロセス）』（モニュメントから）」『みづゑ』911号、1981年2月、p.84-87

⁹ 原口典之「美術の仕掛け」尼ヶ崎彬編『メディアの現在』ペリかん社、1991年、p.18

¹⁰ 原口典之「美術の仕掛け」尼ヶ崎彬編『メディアの現在』ペリかん社、1991年、p.6-32

¹¹ 菅章「成田克彦 アヴェンギャルドの危機と沈黙」『成田克彦『もの派』の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、p. 178

¹² 原文ドイツ語 NORIYUKI HARAGUCHI Elemente der Wahrnehmung

¹³ 小林晴夫「その時大湊湾で少年が見たもの」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号VOL12』MARKET、1997年、p. 52

¹⁴ 横須賀美術館 編「横須賀からー物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p. 50

第一章 原口典之についての研究・批評史

第一節 「もの派」関連での評価

第二節 原口典之を再評価する研究

第三節 研究史における問題と本論文の論点

本章では、まず原口典之について研究・批評史をたどりながら、本研究に関連する主要な先行研究を確認し、本研究が取り組むべき問題の所在を明らかにする。そして、本研究と関連する美術史研究の状況と先行研究を概観する。なお、第一章以降の各章の内容でも、関連する先行研究を具体的に挙げることとする。

第一節 「もの派」関連での評価

最初に原口を明確に「もの派」に組み入れたのは峯村敏明だった。峯村敏明は、一九七八年七月に執筆した「もの派について」の中で、「榎倉康二、高山登は（中略）原口が物の感性的表現性に注目することでそれぞれ独自の境地を示していた。もし『もの派』という言葉が広義に用いられるならば、彼が最初に挙げられる作家だろう」と述べていたが¹、皮肉なことに原口の作品の写真だけは一枚もない。それでも、原口は「もの派」に評価された。

「もの派」という言葉が最初に登場したのは、中心的集団であった「李禹煥+多摩美術大学系」²（以下、「李+多摩美集団」と表記）が凝集力を失った一九七三年のことである。この言葉を最初に使ったのは、当時影響力のあった美術評論家、藤枝晃雄³と峯村敏明⁴である。

「李+多摩美集団」の座談会に参加しなかった原口の名前は、初期の「もの派」関連の文章では言及されていない。ところが、李の組織化の失敗⁵とともに、原口が<ドクメンタ6>、<第一〇回パリ青年ビエンナーレ>、個展などの発表で名声を得た後、原口を「もの派」に組み入れた議論が一九七八年に初めて出現した。

現在でも原口という作家はしばしば「もの派」として言及され、議論されている。原口自身はどの時代の言説であれ、「もの派」としての位置付けを認めていないが、「もの派」として語られることが極めて多かった。

当時を振り返れば、微視的には、一九六八年から一九七三年にかけて「李+多摩美集団」が存在した重要な時期に、原口の作品を再評価させる動きも確かにあった。しかし、原口は「もの派」に評価されて以降、長い間ほとんど語られてこなかった。

その後、峯村は一九八六年に発表した「『モノ派』とは何であったか」⁶の中で、「もの派」の定義と歴史を体系的に整理した。同時に原口を「もの派」の「日大系」と評価した。そして、原口という異なる表現方法を持つ「もの派」作家は、「李+多摩美もの派」の第二段階に相当するとみられている。この文章は、一九八七年に多摩美術大学主催の西武美術館で開催された展覧会<もの派とポストもの派の展開>のカタログに掲載された。

同年、もう一冊の重要な著作『現代美術逸脱史：1945～1985』⁷の中で、「もの派」の中心作家として、関根伸夫、李禹煥、菅木志雄、本田真吾、成田克彦、吉田克朗、小清水漸の名を挙げ、李を理論的支柱として活動した作家たちを「真正もの派」と称した。それに対して、「もの派」の亜流として「類もの派」という区別も初めて評価された。言い換えると、「もの派」に類するような作家たちである。似ているような部分を持ちながら、根本的に異なるのは、「真正もの派」は「ものについてどのような美術が作れるか、どのような美術が

在り方があるか」と問いかける作家たちである⁸。対して、「類もの派」が求めるのは「ものによる美術」である。その主な作家は原口、榎倉康二、高山登らである。彼らはものを用いて作品を創作し、その「+アルファ」を、いわば事物の関係性以外の別のテーマを求めているとされた⁹。

つまり、千葉の観点は、「もの派」は「ものについてどのような美術が作れるか、どのような美術が在り方があるか」と問いかける作家たちであり、対して、「類もの派」が求めるのは「ものによる美術」であった。「類もの派」作家たちはものを用いて作品を創作し、その「+アルファ」を、いわば事物の関係性以外の別のテーマを求めているとされた。しかし、「もの派」と「類もの派」というまとめ方自体が作家の可能性を制限した側面もある。同じことは峯村の「モノ派の第二段階」という区分に言えるだろう。その後も原口と「もの派」の関係についての同様の観点からの解釈は、平井亮一¹⁰や山本敦子¹¹も美術雑誌で論じた。その結果、元の評価に追加された。

翌年九月に「もの派」代表者として李禹煥は季刊『みづゑ』に「原口典之は空間の予兆性に着目して、鉄板の台の上にゴムの板を載せかけ、水の入れたシリンダーやナイフで切り裂いた油土を並べる（後略）」と書いて、その作品を「もの派」として評価した¹²。

その後、一九八七年に西武美術館と多摩美術大学が主催したくもの派とポストもの派の展開展（西武美術館、東京）でも、評論家たちは同じように大学を基準として系統を評価する方法で議論していた。例えば、一九八七年の座談会¹³には、理論家たちの乾由明、酒井忠康、東野芳明、米倉守の四人が参加したが、榎倉、原口、高山三人は出品していなかった。それにもかかわらず、主催者が勝手にカタログにその三人の作品の写真を掲載した。秋田由利は「その意味で今回の企画自体の意義は大きい。だが会場に足を運んだ人なら誰しもある種の不透明感を抱いたことだろう。その理由の一つは、榎倉、高山、原口らの、多摩美術以外の『もの派』の代表的美術家がまったく出品していないためであり」と指摘する¹⁴。つまり、当時の「もの派」の歴史化に対する評価の妥当性が既に疑問視されていたのである。

いずれにせよ、原口に対する認識は、広義の「もの派」の範囲にとどまっている。だが、評価された榎倉、原口、高山の三人もすぐに『美術手帖』で反論を唱えた。

その中で、原口は「美術のコンテクストから距離を置くことによって、独自な作品の構築を試みようとしていた」と述べている。だが、「形状・構造などが匿名的になったり、わずかな要素で組み立てられる還元的手法をとったことで、もの派（それ以外でも）との類似・類型として扱われることを余儀なくされた」という原口の一文もあり、「もの派」への誤解の仕方なさも提起している。これは原口が初めて自身が「もの派ではない」と公表した契機でもあった¹⁵。

九〇年代後半に入ると、原口に対する評価は二つの方向に大きく傾いた。

一つは、「もの派」に関連する展覧会への継続的な参加により、原口が「もの派」としての評価を強化し、それとともに一般の認識に深く定着した。その結果、多くの紹介文では彼の「もの派」、「ポストもの派」、「類もの派」など、時々「ミニマリズム」作家の身分が強調されるようになった。もう一つは、原口自身は何度も自身が「もの派」ではないと主張しており、横須賀出身の経験、または「原風景」こそが彼の創作の原点だと表明していた。同時に、彼に対する評価には異なる視点も出始めた。

一九九〇年に開催された個展（ギャラリー現、東京）で、菅原教夫は原口の一連の円形の作品に対してミニマルアートのように批評した。原口の作品はロバート・モリスの言う単純な形による状態の見直しと合致しているという菅原の評価は九〇年代以降の数少ない評論の一つだった。そして、菅原は「こうした芸術観を抱くに至る最初の体験は七〇年に東京で開かれた〈人間と物質〉展で、出品者のひとりリチャード・セラの制作を手伝ったことだった」とも主張した¹⁶。

ただし、原口がミニマリズムやポスト・ミニマリズムとして注目され始めた際に、いくつかの異論も存在した。杉浦邦恵によると、原口はチャード・セラをはじめとするポスト・ミニマリズムの視覚言語を持っているが、プールと表面の反映には、虚実の関係、つかの間と永遠の対比などが見られ、東洋の審美感を核にして、彼が西欧と日本にも理解される作品をつくっていた稀な日本人作家だったと主張した¹⁷。

松本透も原口のミニマリズムの作風に対して、異議を呈した¹⁸。

もちろん、「もの派」についての論議は途絶えたわけではない。例えば、岐阜県美術館、広島市現代美術館、北九州市立美術館、埼玉県立近代美術館の四つの公立美術館と、読売新聞、美術館連絡協議会、花王株式会社などの主要な大機構が主催・協賛した〈1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち〉展であった。この展示は一九七〇年代の「もの派」の活動を体系的に整理したものであり、一九八七年に開催された〈もの派とポストもの派の展開〉展が「李+多摩美団体」と「ポストもの派」の作家の活動に焦点を当てたのに対し、本展は物質と知覚への関わりという観点から、七〇年頃の日本現代美術の重要な一角に焦点を当てた¹⁹。つまり、美術の根源を探求し、いわゆる「もの派」の活動を再考したのだ。原口も「もの派」作家として、参加した。その中で、原口の紹介文を書いた大久保京は、原口の作品を「無論ミニマリズムの影響も否めないが物質感を強く印象付ける物体の扱い方に関して考えれば、少々様相を異にしている」と論じた²⁰。また、同書の初めの文章で、岡田潔は別の考え方を提示した²¹。岡田の文章は、原口と「もの派」の本質的な違いを的確に反映している。

研究が進むにつれて、原口の位置づけは不明瞭な状態に置かれている。

二〇一五年に、現代アートコレクター、ジノ・ディ・マッジョの所蔵コレクションからなるムディマ財団で行われた展覧会<MONO-HA (もの派)>で整理されたカタログ(図 1-1)²²は、「もの派」研究の教科書的な文献である。



図 1-1

中には多くの研究者から寄せられた論文が収録されており、前半は、ジノ・ディ・マッジョの「もの派」、アキレ・ボニート・オリヴァの「原一彫刻：もの派」、中井康之の「もの派一再考」、岡田潔の「現代美術への問い 物質からの探究ともの派をめぐって」、青木正弘の「“もの派”とは何であったか。また、なぜ“もの”なのか」の論文と随所に作品などの図版が収められている。後半は、高松次郎、李、関根、成田、菅、吉田、小清水、高山、榎倉、原口の作品図版をそれぞれ数頁ずつ収録している。テキストは英・伊・日の三言語表記である。その中には、原口の「もの派」特性を列挙した研究者が何人かいる。それらを時系列順に概観しよう。

最も早いのは、岡田の文章であり、そして、中井は二〇〇五年に開催された展覧会<もの派一再考>（国立国際美術館、大阪）のカタログで原口に言及した²³。二〇〇九年に青木は<第一回所沢ビエンナーレ美術展「引込線」>（西武鉄道旧所沢車両工場、埼玉）のカタログで「もの派」と原口について、文章を執筆した²⁴。

確かに、中井康之も青木正弘も、ほとんどの美術研究者たちは「もの派」に関する企画展や「もの派」という大きな時代の作品から原口を評価しているが、彼らの論文からは、原口が「もの派」に評価されることに対して、まだ若干の不満があることが読み取れる。それにもかかわらず、原口自身が過去に「もの派」の展示に参加していたこともあって、彼の評価は「もの派」の文脈以外で語られたことはなかった。

第二節 原口典之を再評価する研究

原口典之を再評価する研究は、主に二〇〇〇年以降に開始された。その前に、前述したように、同じ八〇年代には「主流」に逆行する批評・評論家も存在した。一九八一年に早見堯が、原口作品についての新しい見解である「鈍重さ」という特質を提起した。

早見の文章は、同じ時期に原口作品に対して異なる見解を持つ唯一の評論であった。早見は「鈍重さの有効性」²⁵で、作品《原質-作用(プロセス)》とイヴェント《鉄の移動》の分析と批判を通じて、「構造的な空間」について指摘した。早見は原口の作品の分析を通じて、早くも原口作品における「構造的な空間」に対する意識が認識され、リチャード・セラとは別の視点が指摘された。しかし、原口が空間に対する支配や材料の選択を行ったことは、リチャード・セラの影響だけでなく、初期作品における材料選択の理由を無視する可能性があると考えられる。早見以外、原口に関する研究や批判は、大部分が原口「もの派的文脈」に対する視点から逃れられず、時折ミニマリズムの一部として議論される。原口の創作の中で重要な特徴の一つである構造的な空間については、ほとんど言及されていない。

そして、二〇〇〇年以降その反復のため、日本の美術界も原口の生涯を整理して始める。その後、原口について文章はほとんどが海外での出版物に掲載されている。その中で、前述と同じ、作家自身もミニマリズムまた「もの派」作家であることを次のように否定した²⁶。

まずは、二〇〇一年四月二十八日から七月二十二日までドイツのレンバッハハウス美術館で開催された個展〈原口典之 知覚の要素〉²⁷は、原口にとって海外の美術館での初めての大規模な個展であった。本展では、前文で言及されたドイツに出版されたカタログ・レゾネ（図 1-2）²⁸の中で、キュレーターでもあるヘルムート・フリーデルは原口の作品に、日本人の思考に属する質を見ていた。フリーデルは直接的に原口の作品を議論するのではなく、まず日本美術の側面、特に禅の儀式との関連や、美術という概念に対する日本独自の視点について論じ始めた。彼自身の言葉を借りれば、原口の作品には同時代の日本人とは異なる考え方がある。

〈原口典之 知覚の要素〉展に関する資料の中で、原口に対して「もの派」が言及されることはなかった。このことは、原口が初期作品を整理し、発表して以降に現れた現象である。



図 1-2

さらに、カタログの中では、彼の自筆した創作ノート「Circulations : The Permanent Process」²⁹（付録：Artist's Writings）も編集・翻訳された。これは当時の原口の創作思考をまとめたもので、その後、二〇一四年の作品集に再び掲載されている。原口は自分の創作に対する見解を明確にするため、自己解釈を試みたのである。

そして、二〇〇九年五月から六月にかけて、原口は横浜のBankART Studio NYKで個展〈社会と物質〉を開催した。本展のカタログ(図 1-3)³⁰では原口の商品に関する大量の情報が整理されず、本展の作品リストすら掲載されていなかった。



図 1-3

その代わりに、原口の創作活動のキーワードをいくつかの部分に分けて紹介し、目次はWhite Series、A-4E Skyhawk、Oil Pool、Steel、Color Relief、Polyurethane、Rubber、Work on Paper、Hakushu、Gunther Uecker、B-semi、BankART Studio NYK、Haraguchi and Kobata in Conversationの順³¹になっていた。これらのキーワードの大半は本論文でも既に触れられたもので、特筆すべきはドイツの彫刻家ギュンター・ユッカーからのメッセージが収録されていたことと、

原口と木幡和枝との対話の記録が含まれていたことである。また、目次には記載されていないが、「語録」という文章もあり、そこには原口自身による過去の制作に関するコメントが収録されていた。

原口と木幡の対話は極めて重要であり、原口が初めて「反芻」の言葉を提出した場であった。一方、木幡は特定の作品について質問するのではなく、原口の十代についての話題から対話を始めた。この対話全体で重要な内容は、原口の生涯、作品、思考過程、そして現実に対する見解について触れていることである。

さらに、二〇一一年に開催された「横須賀・三浦半島の作家たち I 原口典之・若江漢字」展（横須賀美術館、神奈川）で、二人の作品が合わせて八八組展示され、そのうち原口は四〇組、合計一三五点の平面作品を展示した。作品は一九六六年の初めて展示された平面作品《ツム一四七》から始まり、二〇〇八年の〈Untitled〉シリーズまで、原口の生涯ほとんどを網羅していた。この展覧会で、原口は大部分の手稿を整理し、展示した。本研究の付録の作品リストには、大部分の平面作品がこの展覧会とその図録(図1-4)³²から取られている。これは原口の展示歴において、平面作品を中心とした珍しい展覧会であった。



図1-4

本展覧会のカタログ中には、高島直之による原口に関する文章が執筆されている。彼はこの論文で初めて原口の初期創作の起点に着目し、それを論文にまとめた。そして、この論文で最も重要な一点は、物質からの重力、匂い、感覚など視覚以外の要素を通じて、「構築性」や「構造的性」という要素の原口の作品における重要性を強調したことである。同時に、廃油から生じる鏡面反射効果が視覚的な幻影を描き出していると指摘された。触覚に加えて、廃油の作品には、工業材料から発生する鉄の味や廃油から引き起こされる嗅覚刺激もある。これら視覚以外の要素、すなわち重力、触覚、匂いが、原口の表現の決定的な要素を形成している³³。高島

は、物質を理解するとは、その物理的的属性だけでなく、われわれと物質との間の知覚と記憶も含むという。人間は物質を通じて記憶を蓄積し、触覚や嗅覚などの感覚が呼び覚まされ、新たな共有の記憶が生み出される。人間は物質自体を確定し、それを客観的に理解することはできない。物質を理解するためには、材料の変化とそれが時間とともに伴う現象、そして蓄積された記憶を通じて理解する。高島は主に以上のような「物質」と「記憶」に関する論点から原口の作品を評価した。

最後に、本研究との関連では、特にいくつか注目すべきものがある。二〇一四年、原口はニューヨークのファーガス・マッカーフレイギャラリー (Fergus McCaffrey Gallery) で個展を開催した。原口の生涯における詳細な記録と整理を行った個人のカタログは、基本的に四冊しか存在しない。それぞれは、二〇〇一年のレンバツハハウス美術館の個展、二〇〇九年のBankART Studio NYK の個展、二〇一二年の横須賀美術館の二人展、そして二〇一四年のこの個展がそれである。この最後の個展のカタログ“Noriyuki Haraguchi” (図 1-5)³⁴には、三編の論文が収録されている。



図 1-5

一つ目はデイビッド・ラスキン (David Raskin) による ‘HARAGUCHI’S POTENTIAL’³⁵で、文章は原口の作品《A-4E Skyhawk》から話を始め、さらに〈エアーパープ〉、《I-Beam and Wire Rope》、《Matter and Mind》などの初期作品について論じる。さらに原口の生い立ちにも触れている。

二つ目はライアン・ホルムバーグ (Sryan Holmberg) による ‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PART’³⁶で、ライアンは原口の第一期作品、すなわち彼の故郷である横須賀での生活に焦点を当てている。また、軍艦や戦闘機などを再現し、個人的なイメージや感情を加えることで、歴史、記憶、個人のアイデンティティといっ

た主題を探究し、当時の他の美術家とは異なるものを生み出す方法として、この「MODEL」に注目している。

これら二人の外国の研究者は、日本の研究者とは逆の立場をとり、原口と「もの派」との間の葛藤を探究することはなく、原口の創作の最初の起点を探究した。これは、原口が第四期が始まったときに主張した問題でもあった。その結果、ファーガスGによる原口の紹介では、彼が「もの派」の作家であるとは一切触れられず、彼と「もの派」との間には明確な境界が設けられた。

三つ目の論文‘TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” -Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki’³⁷は富井玲子が執筆した。近現代美術史を専門とする日本人研究者として、富井はニューヨークを拠点に活動する日本生まれの美術史家兼キュレーターであり、グローバルな文脈の中で日本の戦後美術史を検討している。彼女はこの文章の中で、「もの派」のさまざまな問題について避けずに論じ、新しい視点、つまり、新たな折衷的な見解を示した。

この一説が原口に対する最後の専門的な美術論評である。それ以降の作品に関する論評や研究などはほとんどなくなった。富井は、原口の作品についての分析は行わなかったものの、原口が「もの派」作家であるかどうかという背景から抜け出し、戦後美術の大きな背景の中で原口を読むべきだというアプローチを行った。しかし、富井の論点は美術制度であり、作品の全般的分析はまだ行われていない。

実際には、富井の研究では「もの派」に関する考察が中心に行われていると言える。その中、「もの派」が持つ独自の二重性、特に言語という側面の重要性が強調されている。そして、原口の作品と彼が所属する「もの派」の位置づけについて議論がなされている。原口は「もの派」の一員として位置づけられることがあるが、彼の作品は「もの派」の中核的な主題に必ずしも一致せず、彼自身の独自の要素を持つとされている。さらに、「もの派」の歴史を構築する際には、複数の要素を考慮する必要があると指摘されている。それは、グローバルな視点、個別の要因、そしてローカルな日本の美術史の視点である。原口は「もの派」の一員と見なされることもあるが、彼の作品は異なる要素を持ちつつ、日本のローカルな美術史の中で重要な位置を占めている。「もの派」の歴史は、前衛美術の制度化とともに進展した。特に、一九七〇年代前半には美術界においてアヴァンギャルドが制度化され、展覧会での作家の活動が認知されるようになった。「もの派」の制度化とともに、「もの派」以外の美術家も登場し、ローカルな美術界に多様性をもたらした。

第三節 研究史における問題と本論文の論点

以上見てきた評論や研究の多数存在する状況において、「もの派」との密接な関係がある一方、日本の美術界の他の部分からはみ出している原口の評価の困難さ、特異な存在であるが故に、原口についての考察が美術史の検討に大きな成果をもたらす可能性が示されている。原口に対する批評の多くは、彼の作品が「もの派」と絡み合っていることに焦点を当てている。他方、原口に関する研究は、主に一九九〇年代以降の彼独自の作家論や作品論に多く見られる。

そして、ここまで原口についての批評と研究を概観したが、以上で明らかとなったのは、原口の作品に関する評価と解釈には、一貫性と網羅性が不足しているということである。

そのことによって、例えば彼がなぜ代表作<オイルプール>の制作と展示、さらに日本人美術家として最初の<ドクメンタ6>への参加のような国際的な評価を達成できたのか、といった問題が論じられていない。そして、原口の作品がなぜ「もの派」と関連付けられてしまったのか、彼の<オイルプール>以後の評価が定まらなかった原因は何か、これらの疑問に対して、明確な回答が必要である。

日本が戦後の復興期にあった時代に、原口は彼が成長した横須賀のアメリカの都市的な環境から大きな影響を受け、異文化的な美術家として出発した。作家本人によれば、原口の作品には明確な政治的意図はない。しかし、彼の作品を見れば、六〇年代の日本とアメリカの政治的関係や復興期の日本の空間、七〇年代の日本美術界の変革、八〇年代の資本と個人宣伝のバランス、九〇年代のバブル崩壊など、これら全てを見出すことができる。原口は一貫して、周囲の風景や社会状況、現代美術の世界を観察し、それを再構築する作品を制作してきた。

美術史学の対象としての詳細な原口研究は、特に全体として作品の整理や同時代に十分に行われていないと言えるだろう。本論文では原口の作品を公開された資料から網羅的に記録し、作品分析を詳細に行い、原口がどのように時代に反応し、どのように成功してきたのかを考察する。そして、原口の作家としての軌跡を明らかにした上で、これまでの研究で主に「もの派」関連作家として位置づけられてきた原口を、新たな作家像を与え、また、日本現代美術史に位置づける。

第一章 註

- ¹ 峯村敏明「もの派について」『美術手帖』436号、1978年7月、p.233
- ² 峯村敏明「『モノ派』とは何であったか」『モノ派展』、鎌倉画廊、1986年 代表的作家の李禹煥、関根伸夫、菅木志雄、吉田克朗、成田克彦、小清水漸である。
- ³ 藤枝晃雄「Scenes “もの派”の錯誤」『美術手帖』365号、1973年3月、p.8-11
- ⁴ 峯村敏明「特集2=現代美術‘73『繰り返し』と『システム』—“もの派”以後のモラル」『美術手帖』375号、1973年12月、p.170-175
- ⁵ 千葉成夫『現代美術逸脱史：1945～1985』晶文社、1986年、p.223 1970年初頭、「もの派」の摸索期から成立期あたり、関根の作品が仲間たちに大きな影響を与えていくと同時に、李が「もの派」の組織化とマニフェストを試みたごろである。
- ⁶ 峯村敏明「『モノ派』とは何であったか」『モノ派展』、鎌倉画廊、1986年
- ⁷ 千葉成夫『現代美術逸脱史：1945～1985』晶文社、1986年、p.246
- ⁸ 千葉成夫「第三章『もの派』」『増補 現代美術逸脱史：1945～1985』筑摩書房、2021、p.180
- ⁹ 千葉成夫「第三章『もの派』」『増補 現代美術逸脱史：1945～1985』筑摩書房、2021、p.203
- ¹⁰ 平井亮一「『もの』と物のあいだ」『美術手帖』572号、1986年12月、p.102-107
- ¹¹ 山本敦子「もの派的なものとポップ的なものの混在—1986年・名古屋の個展から」『美術手帖』574号、1987年1月、p.17-19
- ¹² 李禹煥「もの派について」『みづゑ』944号、1987年9月、p.102
- ¹³ 乾由明;酒井忠康;東野芳明;米倉守「『もの派とポストもの派の展開』・他」『みづゑ』944号、1987年9月、p.86-101
- ¹⁴ 秋田由利「『日本の美術』をめぐる二つの『力』」『美術手帖』585号、1987年9月、p.17-19
- ¹⁵ 榎倉康二;高山登;原口典之「とつぜんお便り—もの派を語る」『美術手帖』587号、1987年11月、p.124-127
- ¹⁶ 菅原教夫「測定される原口典之—測定されるディスタンス」『美術手帖』671号、1993年6月、p.192-195.
- ¹⁷ 杉浦邦恵「ニューヨーク ヴィヤ・セルミンズ+原口典之ほか」『美術手帖』682号、1994年1月、p.162-165
- ¹⁸ 松本透「現代作家紹介原口典之—物質と非物質美術」『美術フォーラム21』22号、美術フォーラム21刊行会、2010年10月、p.14-19
- ¹⁹ 岐阜県美術館 [ほか] 編「はじめに」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p.6-7

-
- ²⁰ 大久保京「原口典之」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p.20-21
- ²¹ 岡田潔「現代美術への問い・物質からの探究ともの派をめぐって」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p.20-21
- ²² 図1-1 表紙 Achille Bonito Oliva[et al.] “Monoha” Mudima, 2015, 437p
- ²³ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p.19
- ²⁴ 青木正弘「“もの派”とは何であったか。また、なぜ“もの”なのか」、椎名節編『引込線：所沢ビエンナーレ・プレ美術展』、所沢ビエンナーレ実行委員会、2009年、p.20
- ²⁵ 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質-作用(プロセス)』(モニュメントから)」『みづゑ』911号、1981年2月、p.84-87
- ²⁶ Haraguchi, Noriyuki. ‘Circulations: The Permanent Process’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001. Helmut Friedel” [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada. 2001, p.p.27-28
- ²⁷ ドイツ語 NORIYUKI HARAGUCHI Elemente der Wahrnehmung
- ²⁸ 図1-2 表紙 Helmut Friedel[et al.] “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Hatje Cantz, 2001, 205p
- ²⁹ Artist’s Writings Translated from the Japanese by Rise Wada
- ³⁰ 図1-3 表紙 BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、255p
- ³¹ BankART1929 編「目次」『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.9
- ³² 図1-4 表紙 横須賀美術館 編『原口典之 横須賀・三浦半島の作家たち I』、横須賀美術館、2011年、71p
- ³³ 高島直之「〈物質〉との距離—記憶としての重力・触覚・匂い—」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.6-11
- ³⁴ 図1-5 表紙 Ryan Holmberg[et al.] ,Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, 87p
- ³⁵ David, Raskin. ‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PARTS’ “NORIYUKI HARAGUCHI” Fergus McCaffrey, 2014, p. p. 7-15
- ³⁶ Ryan, Holmberg, ‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PARTS’ “NORIYUKI HARAGUCHI” Fergus McCaffrey, 2014, p. p. 37-46
- ³⁷ Reiko, Tomii. ‘TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” : Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki in 1970s Art in Japan’ “NORIYUKI HARAGUCHI” Fergus McCaffrey, 2014, p. p. 69-79

第二章 原口典之の第1期の作家活動

第一節 はじめてのプラモデル（一九六三年～一九六七年）

第二節 ヨコスカ、アメリカ

第三節 デビュー、《ツム一四七》（一九六六年）

第四節 学生時代の試み（一九六六年～一九七〇年）

第五節 <エアーパープ>シリーズ（一九六八年～一九六九年）

第六節 スカイホーク、叛逆のバリケード（一九六九年）

第七節 まとめ

原口典之の最初の作品は自己表現と社会的問題への独自の解釈を組み合わせたものとして特徴づけられる。彼の制作には、個人的な体験と興味が反映され、それが彼の独特な視点を生み出していた。

第1期は一九六三年から一九六九年にかけての最初の期間である。ここには<Ship>シリーズから《スカイホーク》までの約三十六点の作品が含まれる。第1期の原口本人によるキーワードは「原風景」¹である。

本章では、原口の第1期作品や同時代の動きの分析を通して、初期から垣間見える問題意識と創作意図の問題を取り上げたい。いくつかの要点が彼の制作活動を理解する上で特に重要であることが明らかとなった。最初の原口が美術家として生み出したものは、美術そのもののさまざまな問題を考えることから生まれたのではない。むしろ、無自覚的に外界からの影響によって、彼が見た世界や考えた問題を、作るという行為を通して指摘しようとしたのである。これが彼の美術家としての原点であり、他の美術家たちとは異なるこの独特の環境でもある。日常生活で目にしたものに基づく、「みる→イメージする→手作業する→完成」の順序で作品に表現することによって、原口は美化された偽の「原風景」と言えるものを制作した。このことが原口の起点として、美術家イメージを形成していく根拠となっていた。

これらを整理し研究することにより、原口の制作の根底には、加工（美化）された「原風景」の再現があることを確認する。「原風景」の再現は、周囲の観察によって得られたものを柔軟に作品に取り入れる原口の制作の方法論の基盤である。「原風景」の再現は、表現形式が大きく変化する第2期から第4期においても、使用する素材などにおいて一貫して試みられた。

第一節 原点・はじめてのプラモデル（一九六三年～一九六七年）

原口が初めて制作した作品は、一九六三年から一九六七年に十代の頃に作り、自室の棚に飾った膨大な量の〈Ship〉シリーズと〈Submarine〉シリーズである。これらの作品は、米軍の駆逐艦や潜水艦をモチーフにしており、ほとんどは紙や合板を素材として手作りで作られた。このシリーズは六〇年代に制作されたが、発表されたのは九〇年代である。作品群は原口自身によって保管されていたが、伊豆多賀への引っ越しの際、いくつかの段ボールに入れられ、豪雨のため大部分が損壊してしまった。残った作品は、かろうじて形を保っている船の中から本人が選び、個展へ出品した²。作品化されたものの中には、破損が見受けられることもある(図2-1)³。



図2-1

二〇二三年三月末に現地調査の際、岩手県⁴にある原口のアトリエを訪れた。その屋根裏部屋には、原口専用のプラモデルの制作室があり、戦闘機やヘリコプター、戦艦などのプラモデルが大量に収められ、そこには販売用の組み立て式模型も大量に収納されている。これらはすべて原口が作品化したものではない。原口の作品化したプラモデル、すなわち紙や合板による模型はすべて透明な展示箱に収められている(図2-2)⁵。



図 2-2

原口がプラモデルに興味を持ったのは、小学生二年生の頃からである。北方の反共防衛のためのレーダー技師である父親の転勤で少年時代の彼は東北を中心にさまざまな場所を転々とした。九歳の頃、原口は青森県むつ市に属する下北半島中部の大湊という港町に住んでいた⁶。

大湊港は、陸奥湾に面した下北半島中央部に位置する天然の良港である。藩政時代には南部藩の交易品移入港として栄え、一九〇二年という早い時期に日本帝国軍水雷団の設置以来軍港としても利用され、現在は海上自衛隊大湊地方総監部が置かれ国防上の重要な基地ともなっている。そして、一九四五年、第二次世界大戦の敗戦による日本海軍解体により大湊警備府が廃止されたが、一九五三年に保安庁警備隊に大湊地方隊が新編された、以後軍港として機能することになる⁷。原口が生きていた頃には、すでに艦隊があった事実が認められる。

プラモデルに初めて出会ったのは、原口が大湊の床屋に行ったときであり、ある部屋に入って、プラモデルが窓辺に置かれているのを見た⁸。アメリカ製の戦闘機のプラモデルで、当時の日本ではほとんど見られなかった。原口の記憶が正しければ、当時このようなプラモデルは確かに非常に珍しかった。第二次世界大戦後、プラモデルはアメリカでも販売されるように急激に流行した。それまでスケールモデルといえば、木を削って作るソリッドモデルが主流であったから、パーツを組み上げるだけで完成できるプラモデルは子供たちに大変人気があった。ホーク、レンウォールなどのプラモデルメーカーがアメリカで登場し、一九五〇年代にはオーロラ、モノグラムなどといった日本でも知名度があるメーカーが現れた。

一方、日本で最初のプラモデルは一九五八年に登場した。十二月にマルサンは日本で最初のプラモデルを発売している。ボーイング B-47、PT212 哨戒水雷艇、ダットサン 1000 セダン、原子力潜水艦ノーチラス全四種類で、それらのプラモデルはほ

とんどアメリカ製品のコピーであるが、ダットサン 1000 セダンという車の模型だけが日本オリジナルであった。これらの模型は日本国内で大きな人気を集めた⁹。この思い出について、原口はこう振り返る。

プラモデルを初めて見たんだよ。だってプラスチックなんてものが無かったんだもの。床屋の兄ちゃんが東京かなんかに行って買ってきたのを得意気に飾ってたんだろうね。東北で模型屋なんて見たことなかったもん。

俺はそのちょっとした風景に世界をイメージしたんだ。原風景なんだよ¹⁰。

原口はこの瞬間を彼の「原風景」、すなわち、心の奥底にある原初の風景と表現した。原口は透明な箱、底のない船、巨大な土台によって、現実には海に存在する船のような空間の広がり創造した。

そして、中学二年生の時に横須賀に戻ってくる。

一方、横須賀も現在から約一六〇年前に米国ペリー艦隊が上陸して以来、海軍港として発展してきた。米軍に接収される以前は日本の帝国海軍の拠点が置かれ、製鉄、造船を中心に発展した。つまり横須賀は日本の近代を象徴する場所である。現在、横須賀はアメリカ海軍の施設（横須賀本港）と海上自衛隊の司令部（長浦港）が置かれる軍港として広く知られている。米軍、基地、戦闘機、それらのイメージは原口の初期の作品にずっと存在していた。原口は青年期を通して模型制作に熱中していた。

しかし、従来のプラモデル制作とは異なり、戦後初期は生産力の制約があったため、組み立て式のプラモデルは非常に少なかった。原口が模型を作り始めたときには、原口は手作りで制作していた。六〇年代になっても手作りは続いている。

むしろ日本が高度成長期にあった一九六〇、七〇年代にも、例えば、一九五八年のマルサン製原子力潜水艦ノーチラス号(図 2-3)¹¹の発売を手始めに、各社はさまざまなものをプラモデルとして発売した。〈Ship〉シリーズが作られる頃には成熟した組み立て式のプラモデルが市場にあふれていたが、原口はまだ手作りのために紙などの素材を使っていた。



図 2-3

実際の作品を見てもわかるように、原口の模型は市販のプラモデルとは異なり、常に手作りの質感がある。同時に、原口の模型は、プラモデルというよりも、直接観察して作られた可能性があると考えられる。なぜなら、全シリーズは共通して底部がないためである(図 2-4)¹²。原口の模型は透明な展示箱に収まっており、普段は海底に潜水しているため見かけない潜水艦が、ときどき軍港に停泊して休憩し、戦艦も造船所ではなく、海上に存在しているようである。まるで戦艦や潜水艦が海上に停泊しているかのような印象を受ける。



図 2-4

<Ship>シリーズには、付録の作品リスト(以下、表と表記)のNo. 1~No. 6、No. 10~No. 12の計九点が含まれている。これらの作品の素材は、ラッカー、合板、紙、プレキシガラスが用いられており、寸法は長さ五十四センチ、幅四十六~六十二センチ、高さ十五センチである。No. 1~No. 6は、一九九六年に開催されたアキライケダギャラリー(田浦、横須賀)の個展に出品するために再整理され、初展示された。現在はアキライケダギャラリーに収蔵されている。No. 10~No. 12は、二〇一二年に開催された鎌倉画廊(神奈川)での個展で初展示された。現在は鎌倉画廊に収蔵されている。

<Submarine>シリーズには、表のNo. 7~No. 8までの計二点が含まれている。これらの作品の素材には、ラッカー、合板、紙、プレキシガラス、プラスチックであり、寸法は長さ五十四センチ、横一二二センチ、高さ十五センチであり、一九九六

年に開催されたアキライケダギャラリー（田浦、横須賀）の個展に出品するために再整理され、初展示された。これもまた、現在は鎌倉画廊に収蔵されている。模型作品は多くの細部が欠けており、底部がない。これは従来のプラモデルとは異なる点であった。模型の制作過程について、彼は次のように述べている。

ものを「みる」態度、「みる」という事は一体どういうことなのか。今回、展示している「Ship」の作品に使われている船の模型は全て私が作家という自我を持つ以前に作ったもの。私にとっての風景、例えば横須賀の港や軍艦であったり、観測や測定を繰り返し夢中で精巧に再現しようとした模型は今では埃だらけで大きく破損している。

そもそも船は水平線から下が作られていない。本来なら船底、舵、スクリューがあるはずだが、ここでは全くEMPTYである。私と私の「みる」対象との間にある問題に突き当たった時、作品としての「Ship」が生まれた¹³。

前述のとおり、一九六三年には既に市販されているプラモデルがあり、国産化されていたため、入手することはあまり困難ではなかった。原口が制作したモデルのほとんどは底部がなく、細部が欠けており、遠くから停泊したり海上を航行する戦艦の抽象的なモデルであった。つまり、彼は先述した「みる→イメージする→手作業する→完成」の過程で模型制作を行っていた推測される。また、模型の番号からも、原口が記憶に基づいて制作した可能性が裏付けられる。例えば、《Submarine 1》（図2-5）¹⁴の艦体には226と書かれている。



図2-5

これをアメリカ海軍の潜水艦の船体番号を照合すると、226の潜水艦としての名前は、コーヴィナ（USS Corvina, SS-226）が該当する。ところが、一九四三年十一月十七日、コーヴィナはトラック諸島沖にて戦没したという事実が確認できる¹⁵。原口がこの潜水艦を見る機会はなかったはずである。この点は、次に制作された《ソム一四七》にも反映されている。兵器は軍事機密であり、近距離からの観察や頻繁な観察は困難であったと推測される。そのため、原口はこれらの作品を制作する際に、観察や回想に基づいていたと考えられる。

これらの作品が当時に作品として発表されなかった理由は、原口が作家としての自覚を持っていなかったためだと推測される。これらの模型は、高校生の模型制作に対する愛好心から作成したもののようなものである。ここにおいて原口は、美術家というよりも、むしろ模型愛好家に近い。晩年になっても、岩手県のアトリエには市販のプラモデルが大量に置かれている。

模型作品は、米軍の政治的行動と容易に結びつけられかねない。原口にとっては、このような環境で育つことがごく自然な状態であった、そのため、そのまま再現し、偽の「原風景」を作るという行為こそが、彼の原点となった。

多感な時期に、時代背景もともなって非常に刺激的な街だったと思うね。いわゆる田園風景とかのどかな日本の昔の街並み、田舎というのではなくて。基地ということもあったし、アメリカ的なにおいというか、例えばドブ板(在日米軍横須賀基地に近い横須賀市本町にある商店街。「どぶ板送り」とも言う)なんか代表されるように、ネオンとか看板とかも非常にポップで、ハンバーガーだとかホットドックだとかコココーラとか、そういうのが日常的というか同時に入ってきてたような気がする。そういう環境から高校生の頃に芸術、アートというものに触れていく中で、僕の芸術に対するイメージの基礎になっている気がする¹⁶。

原口のこうした日常の「原風景」は、初期の制作活動に反映されている。原口は制作の経歴をかけて「『もの派』ってのは日本の美術の時代性の中である意味じゃ必要不可欠だったのかもしれないね。でも俺がなぜ『もの派』だと自ら言えないか」といって、そこまで時代を背負ってなかった。というよりも原風景があったんだ。子供の頃に見た下北半島の出窓にプラモデルがあったっていう、ちょっとした風景が、白昼夢みたいな景色がね」と言い切っている¹⁷。言い換えると、原口はこのインタビューにおいて自身の制作の経歴を振り返る際、自分自身を「もの派」の作家としての評価から外そうと試みた。原口は、昔の記憶を出発点として、真の「原風景」、それはすなわち人の始まりの場所であり、最後に戻ってくる場所でもあると語った。下北半島から横須賀まで、軍隊や基地の存在は、模型を通して彼の初期の作品に現れる主要な媒介になった。原口にとっては風景画などよりも、横須賀で見た風景を再現する方が真実であった。

第二節 ヨコスカ、アメリカ

横須賀に住んでいながら、原口の作品は米軍に対する特殊な感情を一切表現せず、単純に戦争兵器を再現しているに過ぎない。それは同じ時代の横須賀の風景を視点にした作家、森山大道（一九三八年～）、石内都（一九四七年～）、東松照明（一九三〇年～二〇一二年）など一群の写真家たちによるその時代の横須賀の風景の記録と比較しても明らかである。

例えば、石内都の前期の創作活動を見てみると、石内の経験は原口と重なっており、同じく若い頃（一九五三年）に家族と一緒に横須賀に移り住み、ここで少年時代と少女時代を過ごした。このことは石内に消せない記憶を残し、彼女が写真を撮り始めた後の最初の被写体となった。《絶唱・横須賀ストーリー》（図2-6）¹⁸（一九七九年）という処女作は、銀塩写真特有の黒い粒子に覆われた、石内都の強烈な主観性が漂っており、そして荒々しい肌合いの写真として、軍港の街に対する痛みや嫌悪感などの記憶が込められている。観者に衝撃的な視覚体験を与え、原口の作品とは全く違った作風と思われる。



図2-6

赤線地域、酒場、街並み、歩行者、アパートメントなど一画面に映るものは石内の記憶と重なり、彼女の創作の原風景を覗けるファインダーとなっている。それを通して、私的な感情を外部に解放することができた。石内が育った土地との血縁関係の中であって、横須賀は彼女の写真の中で恐ろしく見えた。

同様に、森山大道（一九三八年～）は一九六〇年代から一九七〇年代にかけて、横須賀の街並みを撮影することで頭角を現した（図2-7）¹⁹。日本の米軍基地を撮影し続ける中で、独特のドキュメンタリー写真表現を通じて、戦後の日本人の心の苦痛と社会の変遷を描き出し、日本の写真界に重要な影響を与えた。



図 2-7

一方、原口はこの時期に、生活風景をシルクスクリーンとして写真のような作品も制作していた。例えば、〈Untitled〉シリーズ I (図 2-8)²⁰は、付録の版画作品リスト（以下、版画の表と表記）の No. 1～No. 2 計二点が含まれている。一九六七年に制作した。これらの作品の素材には、シルクスクリーン、コラージュ、紙が用いられ、寸法はどちらも長さ五十四、三センチ、幅四十二センチである。



図 2-8

〈Untitled〉シリーズ I は、原口が生涯で数多く行った実験の一つである。これらの作品は、風景の写真に似た二枚の版画作品である。写実的で夢のような風景が写真のように再現され、普段の生活を連想させる。また、画面上の白い痕跡は、この風景の完全性を壊し、記憶を拒絶する状態のように思われる。しかし、原口は版画作品に関する言論を残してはいない。

これらの二作は、二〇一二年に開催された鎌倉画廊（神奈川）の個展〈Ship 60's & Work on Paper〉で初展示された。筆者は鎌倉画廊での調査を通じて、具体的な撮影場所は現在わからなくなっているが、横須賀市郷土資料室の佐藤明生の御教示によって、モデルとなった場所が判明した。

まず、一枚目の風景写真について述べると、こちらは米海軍長井ハイツ（現在のソレイユの丘公園）の景色である(図 2-9)²¹。写真は、ソレイユの丘の入り口近くから北東方向に撮影されたと推測される²²。



図 2-9

また、長井ハイツの跡地(図 2-10)²³についても調査すると、一九八五年に軍転法(旧軍港市転換法)に基づいて横須賀市が取得したこの地は、一九六七年当時はまだ米軍住宅地として利用されていた。



図 2-10

二枚目の写真については、室内の写真であること以外は、特定できない状況である。一枚目の写真と関連性があるのであれば、レーダー技師であった父親の長井ハイツの米海軍関係者住宅の一室である可能性が考えられる²⁴。また、展覧会のカタログに収められた原口自身の文章からわかるように、出展作品のほとんどは彼の初期の作品で、自分の生活した横須賀と通学していた日本大学芸術学部との間の記録と思考であることと推測できる。

このように写真を通して、まったく違う感情が表現されるのは、作家の生活環境に関係していると考えられる。例えば、石内の場合は、十九歳になるまで家族全員で市の北部の追浜町に住み、貧民街のような貧しい地域で、多くの外来住民や犯罪歴がある住民と暮らしていた。このような危険な環境で、小学生の頃から石内は、ドブ板を歩かないように言われていた。また、横須賀に対する記憶も作品と同様に、不安な感情を伴っている。

若い頃、歩いてはいけないドブ板通りは、横須賀ではなくアメリカだと教わる。いつでも国境が目の前にある町。異国の通りがある町から受けた傷の感覚は、おぞましい光景として深くきつく、確かな痕跡として長い間わだかまる。カメラを手にして初めてドブ板通りを歩いてみると、足早に通り返るのがせいっぱいで、さすがに緊張して写真を撮ることは出来なかった。(中略) 廃れてつぶれたキャバレーに灯をともし。じっと寂れた通りをうかがっていた光源を断たれたイルミネーションは、2度と点るはずのないネオン管と数百個の豆電球を抱え、打ち叩かれる寸前の、わずかな時に電流が走り、本来の姿をとりもどす。時代がにわか逆もどり、夢の跡形が静かに息づく。喧騒と狂乱の不夜城の舞台、酒と女と兵士と、SEXと戦争、光り輝く悪場所はそんなに遠い昔の話ではなく、ついこの間までここで繰り広げられていた物語なのだ。²⁵

一方、原口が住んでいた鴨居は、神奈川県南部に位置し²⁶、東京湾に面した小さな漁港である(図2-11)²⁷。二〇一〇年代まで人口は一万人以上しかいなかった。もともと住宅地として存在していたため、原口が言及したドブ板は彼が常に暮らしていた場所ではない可能性が考えられる。



図2-11

米軍に対しての印象も、原口はあまり接触していなかった可能性があるから、彼の作品には美化された横須賀、つまり、偽の「原風景」が投影されていることと推測される。横須賀時代についての回想は、後のインタビューでしか垣間見ることができない。

多感な時期に、時代背景もともなって非常に刺激的な街だったと思うね。いわゆる田園風景とかのどかな日本の昔の街並み、田舎というのではなくて。基地ということもあったし、アメリカ的なにおいというか、例えばドブ板 なんか代表されるように、ネオンとか看板とかも非常にポップで、ハンバーガーだとかホットドックだとかコココーラとか、そういうのが日常的というか同時に入ってきたような気がする。そういう環境から高校生の頃に芸術、アートというものに触れていく中で、僕の芸術に対するイメージの基礎になっている気がする。あえて「横須賀生まれ」といつも経歴に表記しているんだけど、僕

自身も横須賀生まれであるということのプライドというか誇りというのか。これは僕の感想なんだけれど、（横須賀は）多少当時の日本とも、また東京、横浜とも非常に近い所なんだけれど全然違う。そういうものがあえて横須賀をというのを強く出しているのかもしれないね²⁸。

確かに、第二次世界大戦後のアメリカでは、広告、メディア、雑誌などの大衆文化や消費文化の要素が象徴的に表現された。これらの要素が共有する特徴は、アメリカン・ポップカルチャーとの関連性である。第二次世界大戦で国土が戦場とならなかったため、経済的に事実上唯一の戦勝国であるアメリカは、冷戦中は共産主義に対抗し、戦後復興計画を世界規模で実施した。日本でのポップ・アートの傾向や親米性もその文化的影響力が背景にある²⁹。

しかしながら、十六、七歳の頃に原口がポップ・アートやミニマリズムの影響を受けたという点について、彼の初期の作品にはその影響が現れていない。例えば、当時の日本のポープアートの動向を見てみると、そのことが明らかになる。

歴史的な背景や現実的な要因に基づいて、アメリカは日本に対する影響力が長期的かつ強力であることは否定できないが、日本のポップ・アートは、アメリカの経済力や文化影響力とベトナム戦争があった六〇年代を通じて世界に広がっていったが、日本では多少なりとも別の属性を持つようになった。中ザワヒデキの『現代美術史日本篇 1945-2014』の中で、一九六四年の〈ヤング・セブン〉展(図 2-12)³⁰ (南画廊)で示された傾向を挙げ、(一) 個々人による、(二) 形態のはっきりした、(三) タブロー作品、(四) 世俗的、増殖的あるいは性的な傾向といったような特質が、広義の日本のポップ・アートの属性と定義され³¹、作家たちは三通りに評価されている。



図 2-12

一つ目は年長世代を含むグループです。巖嘯、村上善男、中村宏、岡本信治郎、鶴岡政男、吉仲太造ほか、1950年代に登場したアンデパンダン作家第1世代や、ルポルタ

ージュや密室の絵画の作家等も含まれます。戦前から幾何学抽象を探求し1960年代に曼陀羅的なオブ・アートに至ったオノサトシノブや、極めて独自でありながらポップ・アートやミニマル・アートとの同時代性も感じさせる草間彌生、さらには彫刻家の多田美波や篠田守男もここで挙げておきます。

二つ目は反芸術を推進した作家たちで、篠原有司男、吉村益信らネオ・ダダの元メンバー、ならびに周辺の三木富雄、小島信明、磯辺行久、清水晃ほか、あるいは菊畑茂久馬ら九州派の元メンバーたちです。篠原有司男と吉村益信はネオ・ダダの無作品性を通過したのちに、安定した作品形式に回帰しました。三木富雄や磯辺行久は最初から作品美学を捨てていませんでしたが、この頃に彼らのメインモチーフである「耳」や「ワッペン」に出会っています。篠原有司男のこの時期の作品、たとえば星条旗バックの画面からコココーラ瓶を握りしめた石膏の手が突き出した「Drink More」（1963）や、淫靡な浮世絵の絵柄を巨大に引き延ばしどぎつい蛍光塗料で色分けした「花魁」（1966）には、当時のアメリカや自国日本に対する揶揄あるいは卑下等の複雑な感情が顕れています。

三つ目はより若い世代で、立石紘一〔のちの立石大河亞〕や谷川晃一ほか、グラフィカルな傾向の画家たちです。版画家の池田満寿夫や野田哲也もここで挙げておきます。また、デザインやイラストレーションの分野の横尾忠則、田名網敬一、宇野亜喜良、金子國義、合田佐和子らもここで挙げておきます（後略）³²。

日本のポップ・アートの独自性から言えば、作家たちは版画などの繊細な技術と浮世絵など日本独自の美術形式で、現代感と日本風の作品を創作していた。例えば、横尾忠則（一九三六年～）は、衝撃をデザインする作品を生み出した。一九六五年十一月に、東京の松屋銀座で開催された「グラフィックデザイン『ペルソナ』」展で《Tadanori Yokoo》（図2-13）³³（一九六五年）が発表された。作品には、薔薇の花を持つ絞首刑にされた男人のイラストと HAVING REACHED A CKIMAX AT THE AGE OF 29, I WAS DEAD という言葉が書かれていた。伝統的な旭日の歪んだ使用を通じて、束縛を拒む創造的表現が表現された。横尾は、このような表現方法で天才的な反逆者として名を上げ、一九六〇年代、情念、身体、異界への郷愁といったものがアマルガムのように渦巻き、美術とデザインの間境界の定義を超越していた³⁴。



図 2-13

このような動きは、ある意味で、一部の日本人美術家が、アメリカのポップ・アートを介し、日本の文脈から日本のポップ・アートを生み出そうとした試みである。一方、先述した原口がポップ・アートとミニマリズムへの関心に言及している点は、表現から見て、日本化したポップ・アートとはかけ離れているが、制作方法としてシルクスクリーンなど印刷技術として使われていたものであった（〈Untitled〉シリーズ I が挙げられる）。確かに、米軍から離れた高校生に対して、その文化に関して美化される可能性がある。これについては、一九六九年の三人展のポスター（図 2-14）³⁵で推測できる。原口は三人展のポスターに、空軍ジャケットを着た写真を使用した。




図 2-14

もともとジャケットから派生したスカジャンは、横須賀ジャンパーの略称であり、アメリカ軍の流行文化が日本に与えた影響の強力な証拠であった。横須賀に駐

留していたアメリカ兵が、彼のジャケットに日本風の刺繍を施したことが始まりとされ、以来、アメリカ兵の記念品として確立されていた。その後、このジャケットは日本各地の基地や海外のアメリカ軍基地でも販売されるようになり、横須賀空軍基地周辺で広く販売されるようになった。

二〇二二年に横須賀美術館で開催された〈PRIDE OF YOKOSUKA スカジャン〉展(図2-15)は、当時の横須賀で流行していたジャケット文化について総括的な研究展示を行い、日本各地の米軍基地周辺で発展した基地文化の一部も紹介され、横須賀のドブイタ通りで戦後から五〇年代に実際に販売された商品や写真、その他の資料が展示公開された。スカジャンは、終戦直後の混乱期に生まれた日本のジャケットであり、アメリカ軍兵士が土産物として持ち帰ったものである。一九四〇年代の戦後間もない頃に誕生し、物資不足の中で米兵相手の店が繁盛した。そして、一九七〇年代から日本の若者の間でファッションアイテムとしての人気が高まり、雑誌やミュージシャンの着用も注目された³⁶。

例えば、一九六一年にはすでに《豚と軍艦》(図2-15)³⁷という映画が制作公開されていた。監督は今村昌平であり、内容は横須賀市にあるアメリカ軍基地を舞台に、豚飼育場に配属される不良少年の物語を通じ、戦後の日本の現実を象徴的に描いている。映画は、暴力団の残虐さや兵士の欲望によって生きる女性など、戦後の社会問題を描いている。映画の中の主人公はジャケットを着ていた。当時、流行を巻き起こした。



著作権保護のため
掲載を控えております

図2-15

それゆえ、原口が当時目にしてきた世界、あるいは彼が接触していた流行文化は、彼に横須賀や米軍文化に対する反感を抱かせなかった。むしろ、彼は普通の高校生のように、流行文化に興味を持つ状態であった。そのため、摸型を作品として

意識していなかった。つまり、当時の原口が作家という自我を持つ以前に作ったもののため、作品群は公開展示されず、本当のデビューは一九六六年以降になってからとなった。

第三節 デビュー、《ツム一四七》（一九六六年）

《ツム一四七》（図2-16）³⁸は、原口が大学一年の時に初めて大規模な美術展に出展し、〈第七回現代日本美術展〉（東京都美術館、一九六六年）に初入選・受賞した作品である。本作は原口の創作活動の初期において非常に重要な位置を占めている。



図2-16

毎日新聞社は、一九五二年に日本で初めての〈日本国際美術展〉第一回展を開き、続いて五三年に第二回展を開くとともに、これをビエンナーレ制度に改め、第三回展を五五年に開催した。そして、〈日本国際美術展〉をビエンナーレとしてから、毎日新聞社では日本国際美術展の開かれない年度に〈現代日本美術展〉を開くことに決定した。当時の目的は「これが今日の日本美術だ」³⁹と世界へ紹介することであった。

原口は、この作品を通じ、横須賀の「原風景」を再構築し、一九歳で日本の美術界でのデビューを果たした。

前述したように、原口は、初期にミニマルアートとポップ・アートの影響を受けたと述べている。言い換えれば、《ツム一四七》が表現した工業化を感じさせる独特な重厚感は、『朝日ジャーナル』の編集者たちが求めていたものであったと言える。そして、一九六六年七月に、当時一九六〇年代から一九七〇年代にかけて、ベトナム反戦運動、安保闘争、そして文化大革命などの事件を背景にして、隆盛を極めた週刊誌『朝日ジャーナル』（朝日新聞社）の表紙に掲載された。

ボクは一九歳になった。画歴なんて持ちようもないけれど、高校に入ってから、自由に絵を描くことを経験しました。大きな自制（ベニヤ板）のキャンバスに、好きなものを思うぞんぶん描くことで、絵を描く喜びを知りました。絵を通じてすばらしい友人も

持ちました。かれらのある者はガラスを使い、ある者はペンキに石コウを混ぜたりして、気ままに自由に絵の世界を駆けまわっていました。そんなとき、指導者の柴田俊一氏の適切なアドバイスも徐々に理解されはじめました。そんななかからボクの絵は形づくられてきたのです。

そのころから興味を持ちつづけたモチーフは倉庫であり貨車でした。キレイなものばかり目立つ現代、黙々と動く貨車。ボクらの若い者が持っていない、また忘れていた逞しい力。それを倉庫や貨車のなかに発掘し、どう理解し形象づけるか。ボクは、時に傲岸に、時に低迷し、時に悲願に似たかたちで、自由に、人間本来の姿を打ちだしたく思っています⁴⁰。

《ツム一四七》は、他の作品と比較して、非常に特別な存在だと言える。原口はこの作品に何度も言及していた。当時、横須賀から日本大学の芸術学部のある練馬まで二時間ぐらいかけて通学していた⁴¹。《ツム一四七》は、通学時の風景を描いたものと言える。

一方、この作品は、原口の十代で描かれた多くの絵画の中で唯一現存している作品である。初期の原口も風景画を描いていたが、この時期のほとんどの作品は彼によって処分されてしまった⁴²。《ツム一四七》は、硬い素材に貼り付けられたため、非常に強固な状態で、1：1に近い比率の混合素材を用いて、パネルに国鉄貨車の扉を再現した。

そして、一目で分かることは、貨車の扉だけを切り取り、貨車全体や周囲の風景など多くの要素が排除されていることである。《ツム一四七》の構図は非常に平面的で、奥行きがない。原口自身も後に、「一切排除して、ボディのドアの部分を切り取ったような構図なんだよね。だから、非常にまったいら、平面、奥行きがない。ましてドアの金具だとか取っ手をゴムのチューブで実物と同じように出っ張らせたわけだね。だから完全に『絵ではない』。貨車のドアの部分をまさに剥ぎ取ったようで。画面から絵画空間に入っていく一手前があって、途中があって、遠景があって—というパースペクティブな遠近法とかはないわけだね」と述べている⁴³。

また、金属や石膏製品もパネルに用いられ、錆やペンキのような色が、貨車の通風口から内部が見えない空間や時間の経過によって浸食された痕跡を表現している。そして、把手の近くには、機油まみれの工場労働者の手のような厚い触感の黒い手形がある。英数字の部分 147 は、まるで番号のように記録されているが、実際の貨車の白いペイントとは異なり、オレンジ色と黄色の二つの異なる色を使って書かれ

ている。この1：1比率の細部描写は、彼が初期にプラモデルを制作した経験や自分がみる世界をそのまま再現したいという意図として解釈できる。

ライアン・ホルムバーグは‘HARAGUCHI NORIYUKI’ S MODEL PARTS’で、原口の作品における印刷された数字や換気口の垂直ストライプ、そして手形がジャスパー・ジョーンズの作品《ダイバー》（図2-17）⁴⁴と関係があるかどうか尋ねたと述べているが、原口はこの可能性を否定していない。

実際、《Tsumu 147》のサイズは、ジャスパー・ジョーンズの1954-55年の作品《Flag》のサイズを基にしている。おそらく、ジャスパー・ジョーンズの1963年の絵画《Diver》が、原口に手形のアイデアを与えたのかもしれませんが。一般的なカラーパレットにおいても、《Tsumu 147》は、油っぽい黒と茶色を含む、ジャスパー・ジョーンズの絵画の時代を思い起こさせる色合いを持っている。さらに、文字通りのオブジェクトを追加し、1：1の比率でテーマを再創造するというアイデアは、ジャスパー・ジョーンズを連想させる⁴⁵。



図2-17

これはまた、先述の通り、原口が当時ポップ・アートへの関心を示していたことを間接的に明らかにする。《ダイバー》は、ジョーンズの美術的なプロセスの隠喩でもあり、観者は彼の思考の豊かな表層に浸るように誘われる。ダイビングは、生と死の間に一時停止した瞬間として見ることで理解され、二つの手形は頭蓋骨としても解釈できる。そして、一部は詩人ハート・クレインへのオマージュとして解釈されている⁴⁶。

ジョーンズとは異なり、原口の作品は、より多くの場合、日常生活の風景を回想し再現することに関連している。これは、彼がまだ制作している<Ship>シリーズでも明らかである。つまり、彼の制作の手順は、「みる→イメージする→手作業す

る→完成」という過程と推測される。扉に描かれた英数字は本物の貨車を間近で見ることがなかった証拠と考えられる。

実際、この貨車は、一九五〇年から一九五三年にかけて、製造された国鉄ツム1形貨車(図2-18)⁴⁷に由来しており、最初は六〇〇両(ツム1-ツム600)しかなかった。また、扉の幅は一七〇センチで、作品の幅とほぼ同じであった。そして、一九五八年から一九五九年にかけて当時残存の全車(ツム194、ツム235を除く五九八両)が改造されて、ツム1000形(ツム1100-ツム1697)に編入された⁴⁸。



図2-18

原口が見た時期の車両は、改造された1形であるべきであり、その古びた外観は完全に復元されたと言える。一方、「プラモデル」作品を制作する際に原口が重視したのは、あくまで見た風景を記憶から再現することだった。そのため、実物と《ツム一四七》には異なる部分がある。

扉の質感のディテールには、その後の原口の作品に顕著な類似性が示されている。また、主に野菜や果物などの生鮮食料品の輸送に用いられた通風車として、原口は通風の描写をほぼ写実的に再現した。

つまり、原口の初期の作品の中で、《ツム一四七》は数少ない平面的な作品であり、ここでも記憶のなかの偽の「原風景」についての思考は続いている。一方、原口は《ツム一四七》を制作する時に、貨車のドアハンドルなどの混合素材をキャンバスに直接使うことで、彼は新しい制作方法を考えざるを得なかった。「そうこうしているうちに、何もものをキャンバスに移さなくてもいいんじゃないかと、ものを持ってきてしまえばいいんじゃないかと、そう思いだしたんです」と述べていたが⁴⁹、原口は「もの自体」(「もの派」初期の注目点に近い切り口)の作品として、すぐに立体作品の制作に移ることはなかった。

言い換えれば、この作品から原口は作品への取り組みや思考において、すでに一人の作家としての自覚を持っていた。この理由については、美術学科に進学し、より多くの美術関連の知識を学ぶこと、美術館にてよく展示会を見ることなどが挙げられる。原口自身も「上野の展覧会、美術館での絵画展だとか彫刻展を見ていた」

と述べている⁵⁰。例えば、上野にある東京都美術館は日本で初めての公立美術館として、昔から美術家の晴れ舞台として、世界と日本の名品に出会える美術館として⁵¹、かけがえのない出会いの場を提供してきた。そのなかで、読売アンデパンダン展（東京都美術館、主催読売新聞社）は、多くの前衛的若手作家を輩出した無鑑査自由出品制の展覧会として、一九六三年の第一五回にとどまったが、その後世の現代美術に大きな影響を与えることになった。『美術手帖』などの雑誌と合わせて、原口は現代美術に触れる機会が多かったと推測される。

原口が作家として活動をはじめた六〇年代には、日本の美術界は「拡大した美術概念」の波が全国に渦巻いていた。その波の誕生背景は、第二次世界大戦直後、日本の前衛美術が世界の美術界にあってはほとんど除外された位置づけである。例えば、その時期に開催されたビエンナーレやドクメンタなど世界性の展覧会で、重要な存在感を示せなかったことから明らかである。ジノ・ディ・マッジョの言葉を借りれば、「日本は敗戦国であり、広島と長崎に投下された、無用でそれゆえ一層犯罪的である核爆弾によって壊滅し、避けがたい軍事占領によって屈辱を受け、アメリカの属国へと効果的に変容させられたのだ。果たして、物理的にも論理的にもひどく打ちのめされたこの国の芸術に、何を期待することができただろうか」と言うことになる⁵²。

終戦直後の一時期を経て、日本の美術は、日本の建築や経済と同じく、奇跡のように立ち直った。その象徴が、一九五八年の東京タワーの完成と一九六四年の東京と大阪間の新幹線開通であろう。この二つのシンボルは、戦後日本の工業の強さの象徴として、わずか十年の間に竣工した。一方、日本の経済は、明治維新以来の日本の経験に例がなく、諸外国にも類をみないほど急速な経済成長を遂げた。特に、一九六一年に十四・五%という驚異的な高度経済成長率を達成した。六〇年代末まで、国内総生産は世界経済の中で第二位を占めていた。都市は改造され、広島、大阪、東京には戦争の痕跡がわずかに残るだけとなった。近代的な都市の新しいイメージは徐々に人々の意識の中で形成されている⁵³。特に一九六四年の東京オリンピックの開催は、日本の新しい戦後イメージをさらに高めた。このような背景で、日本の戦後美術は再び急速に世界とつながった。

急速時代の美術は、視覚美術だけではなく、さまざまな美術表現がはつらつと花開いた時代であった。海外の美術の動向は戦前に比べ、より頻繁かつ大規模に紹介されるようになった。原口自身が語るように、初期の作品の根底に現代美術の動きの影響が大きかった。例えば、一九五〇年代から六〇年代にかけては、サロン・

ド・メ展⁵⁴およびフォルメルを中心とするフランス絵画が続いて一九六〇年代から七〇年代には美術ジャーナリズムによって抽象表現主義、ネオ・ダダ、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、ポップ・アートなど主にアメリカの現代美術が紹介された⁵⁵。このような時代において、原口が伝統的な絵画に対して反発を持っていた可能性が考えられる。彼は美術大学の油画科に入学したにもかかわらず、第1期のなかで、《ツム一四七》が唯一絵画作品であった。彼は当時の状況について、それは以下の記述にも表れている。

高校生の頃に猛烈に膨大な量の油絵を描いていました。僕も学校の美術教育のなかで、うまく描く、そっくりに描くということをやっていたんだけど、その頃は、ものをよく観察していた（中略）社会のしきたり、型とか美術の様式も非常に嫌悪していた。生物、人物を描かなかったのは、それが美術の定型であったからかもしれない。それに対して風景、自然は唯一自分で検証できることがらだった。もちろん風景画にも定型はあるんだけど、僕が高校の頃にいた横須賀は、いわゆる絵になりやすい場所などなくて、工場とか造船所とか、あいは米軍地があるからドラム缶の山、ペンキで塗られた巨大なアルファベットの文字とかはあるけれど、あまり遠景のものは描く、対象としては捉えなかった。手の届かない範囲のものは、信じることができないんです。すぐに行って触れることができる距離のものを描くというか、対象になる物体を再確認する形で絵に記録するという感じでした。手本があって、それをまねるということじゃなくて、自己流だったけれども、でも、その頃の絵は今から見るといわゆる絵画空間をなしていないな（笑い）。風景画にはなっていないくて、三次元的な広がりもなく、至近距離の一部分を切り取ったような、断片のような絵を描いていました⁵⁶。

原口自身が語るように、初期の作品の根底にアンソニー・カロ（一九二四～二〇一三年）などといった現代美術の動きの影響が大きかった。例えば、後になってH鋼を使用して作られた作品にも、一部カロの要素が見受けられる。当時、学生時代の原口は、さまざまな制作方法に挑戦していくなかで、現代美術の影響を受けた。伝統的な美術への反発は、おそらくこうした美術界の激変もあった時期であり、当時の作品に影響を与えたと推測できる。

第四節 学生時代の試み（一九六六年～一九七〇年）

一九六〇年代には美術家たちがさまざまな活動を試みた。ベトナム戦争、公民権運動、女性解放運動、反核運動などが盛んに行われ、これらの出来事が美術家たちに影響を与えた。彼らは新しいアイデアや視点を表現し、社会を変革する力になろうと考えた。

そして、原口と述べるように、ポップ・アート、ミニマリズム、コンセプチュアルアート、パフォーマンスアートなど、さまざまな美術運動が盛んになかった。これらの運動は、美術家たちが新しい表現手法やアイデアを追求するきっかけとなった。従来のジャンルや分野の境界が崩れることが多くなり、作家たちは、美術、音楽、ダンス、映像などの異なる分野を組み合わせた多様な作品を制作した。これにより、新しい美術形式や表現方法が広がった。

一方、一九六八年六月、原口が学んでいた日本大学芸術学部は、学生がストに突入、バリケードを築いたため、授業が休講となった⁵⁷。当時の原口は、田中信太郎のアトリエで助手として制作や学習を手伝っていた⁵⁸。そして、コンクリートなど材料の使用法と作品の作り方を学んだ可能性が考えられる。例えば、田中の作品《凝固：パリ》（図2-19）⁵⁹（一九六九年）や《無題》（図2-20）⁶⁰（一九七〇年）は、翌年原口が制作した作品に影響を与えたと推測される。この部分については、次章で詳しく論じることとするが、これは従来、誰も言及していない事柄である。田中が何年も後のインタビューで語ったことであり、この事を証明しているのは鷺見和紀郎である⁶¹。一方、原口はBゼミの活動を通じて田中との交流を維持し続け、晩年にも二人で共同授業を行う経験もある。



図2-19



図 2-20

つまり、原口がここで一時期展示したさまざまな作風への試みは、大学教育への反抗や学んだ前衛美術への挑戦の一種とも言えるだろう。

初期の田中の作品は、ネオ・ダダやジャンク・アートから始まるが、六〇年代後半からは、正反対のプライマリー・ストラクチュアやミニマル・アートの表現へと移行した。田中が長期間ミニマル・アートの作風を維持していたことに伴い、作品の巨大化や物理的な制約から、物質感を伴わない実質的にミニマルな表現への渴望⁶²が原口に潜在的な影響を与えた可能性が考えられる。

当時の原口は、まだ学生でありながら様々な実験的な制作を試みており、《Untitled》の連作が数多く存在する。一九六七年から一九六九年の作品群を例にとると、次のようになる。

まず、シルクスクリーンを使用して制作された版画作品は、当時の日本では比較的新しい制作方法であった。シルクスクリーンは一九二〇年代から商業的に使用され、三〇年代にはフィラデルフィア美術館のC・ジグロッサーがセリグラフィという名称を提唱し、商業製品と工業製品と美術作品を区別した⁶³。シルクスクリーンは、一九六〇年代に美術領域で最高潮に達し、J・アルバースやV・ヴァザルリらのオプティカルアートにはこの技法が適していた。そして、この技術に最も密接に関連するのはポップ・アートである。彼らはシルクスクリーンを現代美術の表現方法として捉え、美術界全体に急速に広がっていた⁶⁴。

一九五〇年代中期に、シルクスクリーンは日本でも使用されるようになった。先駆者は版画家や美術家ではなく、グラフィックデザイナーであった。シルクスクリーン工場のサイトウ・プロセス（東京・下落合）は一九五四年に設立され、淡津清、宇野明、杉浦康平、細谷岩男などの若手デザイナーが集まり、多数のポスターを制作された⁶⁵。同時に、シルクスクリーンの普及も進み、一九六四年には岡部徳三が革新的な版画工房を設立し、シルクスクリーンを導入し、自刷りの版画家ではな

い作家の自由な発想をシルクスクリーン版画にし、販売するというシステムを取り入れ、技術の普及に大きい貢献した⁶⁶。

美術家がシルクスクリーンを版画媒体として使用し始めたのは、一九六〇年代中期から七〇年代初頭であった。一九五七年から始まった〈東京国際版画ビエンナーレ〉に出展された作品を見ると、日本の美術家は一九六四年までシルクスクリーン版画を展示し始めた⁶⁷。前述のように、横尾忠則の《TADANORI YOKOO》もこの技術を使用して制作された。

しかし、初期の原口のシルクスクリーンの使用は数回の試行の後で停止し、多くの年月を経てようやく他の版画作品が現れた。そして、版画は一貫して原口の主要な美術表現形式ではなかった。

〈Untitled〉シリーズ IIには、表のNo. 13～No. 16計四点が含まれている。一九六八年に制作された。No. 13、No. 14は二〇一〇年に再制作した。これらの作品の素材には、主な合板、アクリル、エナメルが用いられ、寸法は長さ幅二九〇～一八〇センチ、厚さ一・五センチ以内平面作品である。No. 13は、一九六八年に開催された〈第1回 Apple in Space〉展（日比谷画廊、東京）で初展示された。No. 14は、同年に開催された〈につぼん・かまいたち〉展（横浜市民ギャラリー、横浜）で初展示された。No. 15、No. 16の初出品時は確認できない。

〈Untitled〉シリーズ IIIは、表のNo. 20～No. 25が含まれる計六点である。これらの作品は、一九六八年から六九年までの二年間に制作された。主に紙に鉛筆、クレヨン、アクリルで描かれている。内容は、その後の〈エアー・パイプ〉シリーズのための下書きが中心である。二〇一二年に開催された鎌倉画廊（神奈川）の個展で初展示された。

そもそも、作品のタイトルを〈Untitled〉と表現する方法はいくつもある。例えば石井辰彦は「無題（アンタイトルド）という題（タイトル）」で述べている。

そもそも美術作品のタイトルは、その作品を言語の方向に、つまり幾分かは〈文学〉の方向に引き寄せる働きがある、と考えられる。（中略）〈題を付ける〉という行為はどうしても幾分か文学的な行為たらざるを得ないのであって、これを美術作品に対して行う場合、ある程度はその作品を文学の下風に立たせることにもなるのである。シンデイ・シャーマンは、全作品を〈無題〉とすることによって、自己の作品を余分な文学臭から極力守ろうとしている、とも言えるだろう⁶⁸。

原口の創作活動を振り返ると、特に第1期では、いつも単刀直入に主題を作品のタイトルとして表現した。そして、初期の作品では、この<Untitled>と呼ばれる作品は、常に実験的な段階にある。原口自身も「自分が生きた時代や当時の環境、横須賀という特殊性は、自分の中では常に自然であったし、自由だった。だから画家と言われても困るし、彫刻家と言われても困るので、美術家という言い方。（自分の仕事は）Work on Paper（ワーク・オン・ペーパー）、ドローイング、デッサン、メモ的なことや平面的なこと、絵画的なこと、彫刻的なこと、割と多岐に渡っている。そこには絶えず『実験』があって、定型化した、長い歴史の中で受け継いできた美術のジャンルというのではない」と述べていた⁶⁹。また、原口の以降の作品群は、時々<Untitled>というタイトルで数量が膨大なシリーズが作られた。それらに対しては論に応じて適切に選択して分析を行う。

例えば、<Untitled>シリーズ III（図 2-21）⁷⁰は、その後続く<エアーパープ>シリーズの構想として使うことが制作の目的だった可能性が考えられる。それぞれ、原口が横須賀でみる世界を切り取り、一部分に楔子をかけて、原風景から浮き立たせた作品である。この場合、みる世界というのは、原口が普段見ている横須賀の風景を、自分の記憶で加工した世界である。つまり、みる焦点は、現実の世界ではなく、原口が自分でみる世界である。そして、この六点についても、<Ship>シリーズと同様に、先にみる世界があり、その作品を構想し、草稿を書き、それを作品化しているのである。



図 2-21

第五節 <エアーパープ>シリーズ（一九六八年～一九六九年）

一九六八年と六九年に原口は東京のさまざまな展覧会で白いキャンバスのシリーズ作品を発表していた。いずれの作品も建築物の内部ダクトに似ているからエアーパープと名付けられた。

<エアーパープ>シリーズは、半立体としか言いようがないが、興味深いことに<エアーパープ>シリーズは徐々に平面の形状からの膜の引っ張りで立体を獲得した。しかし、原口は膜をキャンバスに貼り付ける部分を隠したため、結果的に包まれた内部の状態を観察することができないのであり、本当の意味で中身の知れぬエアーパープになった。

<エアーパープ>シリーズは、表のNo. 26～No. 36 が含まれる計十一点である。これらの作品は、一九六八年から六九年までの二年間に制作された。素材には、エナメル、合板、キャンバス、アルミニウム、アクリル、銅、アルミニウム、ポリウレタンフォームが使用され、寸法は、最大三百五十九センチ、最小九〇センチであり、厚さにも最大三十一センチ、最小二センチまでと異なっている。外観は、文字どおりエアダクトをイメージさせるような、さまざまな形態で表現され、モノクロームの変形キャンバスのような形状をしている。原口は、工場や倉庫のエアダクトからインスピレーションを得ており、この試みを通じて、作品を二次元から三次元へと脱皮させたいと考えていた。

最初の展示は、一九六八年八月に、原口が富士見町のアトリエAゼミ・につぼんかまいたち会社（後Bゼミに改名）による環境企画展<につぼん・かまいたち>展（横浜市民ギャラリー、横浜）にNo. 26（図2-22）⁷¹を出品したことから始まった。



図 2-22

Bゼミは、小林昭夫が一九六七年十月に現代美術ベイシックゼミナールという名前で横浜に開設した教室である。同時に斎藤義重とのディスカッションとスタジオ制作を中心とするAゼミも発足し、当時のAゼミ受講者に小林はくどう、小清水漸、菅木志雄、吉田克郎らがいる。この<につぼん・かまいたち>展の構想は、Aゼミの小林はくどう、吉田克彦、小清水漸らが発意し、Bゼミと協力、その上東京や横浜在住作家九十人参加した⁷²。その時から、原口と「もの派」集団は長い間、交流していた。原口も七十年代前半のBゼミ専任講師として、関根伸夫、李禹煥、小清水漸、斎藤義重らが一緒に学生へ指導していた。

形だけ見ると、原口の注目点はある程度同時代の別の作品に似ていることが分かる。同年の四月、村松画廊は<トリックス・アンド・ヴィジョンー盗まれた眼>展(一九六八年)を終えたばかりであった。東京画廊と村松画廊の二会場において、中原祐介と石子順造の選考した十九名の作家が参加した。関根伸夫の《位相》(図2-23)⁷³シリーズ(一九六八年)の平面的な作品と比べてみると、《エアーパイプ》はオルデンバーク風のポップなオブジェにすら見えてくる⁷⁴。



図 2-23

形だけ見ると、原口の注目点はある程度同時代の別の作品に似ていることが分かる。しかし、彼の問題意識は作品の表象への注目ではなく、実はみえない背後のシステムに向けられている。原口は自分の作品を通じて、見えないもの、社会、制度などの隠喩を表現しようとしている。

同じ時期に制作された<エアーパイプ>は、無力さの隠喩であり、A-4E スカイホークの対極となっています。これらのエアーパイプは単なるコンクリートの形状であり、そのため完全に無意味です。社会、時代、政治体制による抑

圧、それに対応する必要性が、私に現代美術に向き合うよう迫られる理由です⁷⁵。

そして、同年九月には、原口が村松画廊（東京）で初個展を開催し、No. 26～No. 31の六点作品が発表された（図2-24）⁷⁶。



図2-24

実際は、この個展のダイレクトメール（図2-25）⁷⁷は、アメリカ海軍の戦闘機F-8⁷⁸が印刷されており、展示の作品とは直接関係がない。ダイレクトメールは布目の紙に黒インクで印刷され、縦に折りたたまれて四つの部分に分かれている⁷⁹。上から下まで、第四部分には個展の関連情報が記録され、第一部分と第二部分は一緒になって、非常に安定した逆三角形を構成し、原口の制作の経歴で非常に珍しい要素であった。確かに、彼の作品がフランク・ステラ（一九三六年～）の初期の幾何学的絵画作品と関連があるという意見もある⁸⁰が、第三部分の飛行機の戦闘機の画像をよく見ると、三角形は飛行機の頭部の模様と隠喩していることの可能性が考えられる。一方、作品は真っ白に塗られ、平面から円筒形のフォルムが突き出る形は、一九六〇年代の日本の急速な工業化に伴う工場、あるいは、現在も駐留しているアメリカの軍用機のジェットエンジンの排気管を想起させる。



図 2-25

その暗示は、後に一九七二年十月の『美術手帖』（図 2-26）⁸¹の表紙に選ばれた作品でより明確に表現されている。また、それについての簡単な説明も残されている。原口は『朝日ジャーナル』《Untitled (Corsair)》のカバーイラストについて文章で説明した。彼は飛行機の自動化された機能、パイロットとオートマトンの相互作用を強調した。同時に、原口は「この機がヴェトナム海域のヤンキー・ステーションに入ると、空母の艦板上ではにわかにあわただしくなり、まっ青な海上ではモダン・ジャズが流れ、メカと人間とが共存し作業をたんと続ける。青いぬけるような空と広大な海、無表情に動く人間、それらは私にとつてあまりにも自然として写り、リアルな日常の中の当たり前の風景となっているのである。ただただ自然なのである。恐ろしいほどに」述べている⁸²。しかし、実は原口がベトナムを訪れた記録はなく、「この機がヴェトナム海域のヤンキー・ステーションに入る」という風景は彼が目撃することはなかったと断言できる。



図 2-26

展示作品とは無関係の要素が使われた理由について、原口自身は次のように語る。

展覧会の内容と少しずれたイメージのクルセイダーを印刷したDMを送るという行為そのものが作品としての意味を持っていたのだろうか。「その時はまだ、自分自身が美術としての表現という自信が持てなかった。ただ想いとしては、どうしても初めての個展で使いたかった。戦闘機って、ひょっとしたら課題としたら悪いかもしれない。＜反戦＞という立場ではないけれど、社会の中にマーキングを一つ一つしていくようなところはあったな。一つのきっかけだね。俺も、欧米の美術や日本の戦後美術なんかをどこかで聞きかじっているわけだし、そういうのに同調するのがいやだった。だから、美術とか自分の作品とも関係なくね、俺の一種の憧れだよ。横須賀という予兆。クルセイダーは自分の中の記憶なのかもしれない⁸³。

確かに、原口も述べているように、当時の＜エアーパイプ＞シリーズと第1期の代表作《スカイホーク》は、ほぼ同じ時期に制作が始まっていた⁸⁴、前述のように、当時原口は横浜の＜につぼん・かまいたち＞展（《エアーパイプ（White Series）》展示中）に参加し、展示会が終わったある深夜、飛行機の尾翼との出会いが彼に強烈な衝撃を与えた。これが彼に個展で無関係の作品を大胆に使用する勇気を与えた。また、作品は壁に掛けるものから床に置くものへと変化していく。もちろん、＜エアーパイプ＞シリーズは、工業都市で至る所に見られる通風管の再現であることが明らかであり、戦闘機のエンジンへの一種の投影とも感じられる。原口自身は当時、「美術の方へ行く気はさらさら無かった」と考えていたが⁸⁵、これは初期の＜Ship＞シリーズと同じの可能性が考えられる。

しかし残念ながら、《ツム一四七》と同じく、美術界にデビューしたこの個展は、反響を呼ぶことはなかった。そして、形だけ見ると、原口の注目点はある程度同時代の別の作品に似ていることが分かる。しかし、彼の問題意識は作品の表象への注目ではなく、実はみえない背後のシステムに向けられている。原口は自分の作品を通じて、見えないもの、社会、制度などの隠喩を表現しようとしている。

例えば、＜エアーパイプ＞シリーズ、＜Ship＞シリーズ、その後の《スカイホーク》など作品には、「空無」⁸⁶の意味が含まれている。作品の表面の形はものの「再現」であるが、実は作品の内部は「空無」のものである。原口自身も、「《エアーパイプ》の機能不全、エンプティ。『白』という『空虚』は意味や概念ではない。もっと底辺というか、見えない部分の地下水脈みたいなところを身体の全てを動員

して思考する」と述べていた¹⁰。ここでは、原口は社会、時代、政治体制による抑圧と、それに対する反応こそが、現代美術と向き合わせる原動力となっている。しかし、当時の美術研究者たちの評価では表面だけにとどまり、〈エアーパープ〉の内部の見えないところを無視しされていたが、九十年代以降になってはじめて評価された。

基本的には絵とは、〈再現〉だという考え方であり、それは絵とは何かを写したものだということです。風景。人物を描くという場合がそれに当たりますね。しかし、十九世紀末から二十世紀初めにかけて、絵とは〈表現〉だという考え方が出てくる。絵画とは芸術家が自分の内面にある感情・感覚をあらわしたものだということです。

ところが二十世紀半ば以降は、〈再現〉でも〈表現〉でもない美術が出てきます。それは今までの、美術は視覚芸術だという認識そのものも変更させてしまう。まさに先程言ったような〈体感〉する美術です。そしてそれは日常言語で説明することの不可能なものをつくり出し、言語によるように、語り手と聞き手の共通認識による交流ができない。むしろ既成の芸術の概念からはずれていこうとするところがあると思います。（中略）作品はもうメディアではない。しかし、ただ既成の芸術の概念からはずれていくことだけをもくろんでいるのかというと、そうではなくて、自分自身が今一かつてではなく、これからでもない—まさに今という時に、存在しているんだということの絶え間ない探求の一つの方法が美術なのだと思っています。それは、自分の発見であり、自己実現と言い換えてもよいと思います⁸⁷。

その後、〈エアーパープ〉シリーズはさまざまな展覧会で発表され続けた。一九六九年に日本文化フォーラム主催の〈第五回国際青年美術家〉展（西部百貨店 SS ホール、東京）で、No. 32～No. 34 の三点作品が出品された。No. 32 は、一九九五年に再制作された（図 2-27）⁸⁸。また、一九六九年に〈第二回 Apple in Space〉展（村松画廊、東京）に No. 36 を出品した。同年には、〈第四回ジャパンアートフェスティバル〉展（東京国立近代美術館）で No. 35 を出品し、文部大臣賞を受賞することとなった。



図 2-27



図 2-28

これらの展示を通し、《エアーパープ(White Series)》から、一九六八年個展で地面に移され、平面の限界を打破しようとする一連の変形作品を経て、最終的に《エアーパープ、Inability I》(図 2-28)⁸⁹の立体作品群に至るまで、原口は平面→半立体→立体の試みを徐々に完成させていた。そのため、彼は大胆にも立体作品を試み、展示空間に影響を与えることを試みることができたと推測される。

一方、なぜ原口の作風は極端に変化したのか。なぜ彼はこれほど多くの《エアーパープ》を制作したのか。なぜ彼は平面から立体への移行を試みたのか。これらの疑問を解く手がかりは、彼が前述した世界の美術の動向から見つけることができる可能性が考えられる。同じ時期の作品《スカイホーク》と組み合わせて分析すると、いくつかの手がかりが見えてくる。

第六節 スカイホーク、叛逆のバリケード（一九六九年）

原口典之の初期の代表作である《A-4E スカイホーク》（図 2-29）⁹⁰は、一九六八年八月の深夜、原口が横浜駅近くの交差点で、巨大なトレーラーで輸送される A-4E スカイホーク⁹¹の尾翼に遭遇したことがきっかけとなった。その後、学校で多くの時間を費やし、見た風景をベニヤ板（木）で1:1の比率で再現した。この作品は、長さ四百四十四.五、幅五百四十二.五、高さ三五二センチ、原口の第1期の中で最も大きな寸法であり、また画廊の展示空間に最も大きな支配した作品であった。



図 2-29

同時に、《スカイホーク》の巨大な外観の下では、内部は空洞の状態になった。当時の展示写真では、表面の写真しか見ることができなかったが、一九九五年の再制作では、内部の状態（図 2-30）⁹²がはっきりと見える。



図 2-30

前述したように、一九六八年八月に原口が横浜で開催されたくにつぼんかまいたち展に参加し、展示初日には、九〇人の参加者と彼らの友人が集まり、その後の

オープニングパーティーは桜木町駅の近くで開催された。その日のパーティーの後の様子を、原口はこう語っている。

もう電車はなくなってね。桜木町駅に近かったと思う。酔っぼらってたから、よく覚えてないけど（中略）波トタンの商店街アーケードに看板が並んでいる。街は静まり返っていた。そのとき、その隙間をねらって、トレーラーにのったスカイホークの尾翼がズワーッと目の前を行くわけですよ⁹³。

これは、原口が初めて飛行機の尾翼を見た時の感覚を回想したものであったが、小林晴夫の調査によると、原口が目撃したA-4E スカイホークは、南ベトナムに駐留していたのではなく、山口県岩国基地や横須賀基地から厚木基地に飛んできた機体の一つであった。目撃した時には、飛行不能となった機体後部がトレーラーによって運ばれているところ、瑞穂埠頭が戦闘機の輸送に使われていたことや、横浜市内の修理工場へも運ばれていたこと、また完全に故障した場合にはスクラップにされていたことが判明している。ただし、正確な資料は存在しないため、詳細な移動経路については不明な点が多い⁹⁴。このことについて、小林は再制作された《スカイホーク》（一九九五年）後の一九九七年に特集『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』で調査を行っている。

米軍は一九七二年八月五日、ベトナム戦場向けのM48戦車を相模補給廠から横浜港米軍専用瑞穂埠頭へ緊急輸送を強行した（中略）当時の新聞紙上で似た記事を探したが、このM48パットン戦車が何度か誌面を賑わしているものの戦闘機搬送の記述は無い。そして、この場合は厚木から東神奈川へ運ばれたケースだ。（中略）その日もそのコースを使ったなら東神奈川から相模原方面へ走ろうとするトレーラーに出会えるはずがない。実はその夜が「かまいたち」のオープニングの夜かどうかさえはっきりしないのだ。三十年も前の記憶だから無理もないが、私はいくつかの疑問を持って、深夜の横浜を夜も白むまで現場検証を試みた。

米軍施設から瑞穂橋を渡り（中略）当時、横浜横須賀道路はない。その年の四月にやっと東名高速の一部が開通したばかりで、保土ヶ谷パイパスもない。野毛あたりで飲んだ原口さんが、タクシーで横浜駅や保土ヶ谷駅周辺を走るトレーラーに出くわすような位置にやってくる必然性は全くない。いったい何のために新横浜通りや横浜駅根岸通りを三ツ沢方面に向かう必要があるのだろうか⁹⁵。

この問題に関して、小林がついに原口が飛行機の尾翼を運送中に会う可能性があるという路線を推測したとしても、避けられない問題がまだ一つを残っている。すなわち、人が集まる市街地で、深夜であっても、なぜ飛行機の尾翼を運ぶことが見られたのかということであった。当時、日本は戦後わずか二〇年しか経っておらず、高度な発展を経験していたが、戦争時代の記憶を持っている人はまだ多かった。そして、A-4E スカイホークも米軍の象徴的なもので、冷戦期の代表的な戦闘機として米国とソ連などの対戦相手との軍事競争に直接に反映された、米軍の一部として、ある程度の歴史のおよび政治的象徴的意義を持っている。同時に、原口は当時のベトナム戦争のニュースが毎日報道されていたことも指摘している。

だってあの頃TVニュースで今日ベトナムはどうなりましたあなりましたって報道してたわけでさ、最前線では報道カメラマンだって随分死んでる。ピューリッツァー賞かけてね。そんな写真をタイムやライフがグラビアにすっば抜く。そういう時代だったんだ⁹⁶。

一方、戦争そのものについていうならば、犠牲者（戦死者、行方不明者、民間人死者）総数は、南ベトナム側が約三三五万六千人、北ベトナム側は約四七八万一千人の死亡が確認される⁹⁷。ベトナムは米が太平洋戦争で使用した弾薬の二、四倍を国土に投下され、七二〇〇万リットルの枯葉剤を南部七〇万ヘクタールに投下され、三世、四世にまで被害が出続けている。つまり、米軍を代表するA-4E スカイホークは、殺人兵器の代表でもあり、その特別な時代に隠すことなく露出することは非常に不謹慎な行為であった。

《スカイホーク》の誕生の時代背景は、一九六八年が政治的な時代であったという、当時の社会的背景と結びつかざるを得ない。当時、西ドイツでは大規模な反体制運動、フランスで五月革命、アメリカでは激しい反ベトナム戦争運動が起こっていた。一方、アジアでは、中国で文化大革命の渦中にあった。これらの運動の興隆に伴い、日本の学生運動も再び盛り上がった。

特に作品制作の一九六八年頃、東大闘争や全学共闘会議（以下、全共闘と表記）という運動形態が現れた。全共闘は特定の政治党派の影響を受けることの多かった全日本学生自治会総連合とは異なり、党派を超えた、学部を超えた組織であり、多くの党派に属さない学生（ノンセクト・ラジカルと呼ばれる）が運動に参加した。彼らは武装をためらわず、大学キャンパスを封鎖して主張を通すことを試みた。東

京大学を始めとする全共闘運動は一九六九年に全国各地に急速に広がり、国立大学や私立大学の大半が何らかの闘争状態や紛糾状態に陥った。

同時に、一九六八年四月、原口が所属していた日本大学の教授が裏口入学を斡旋して多額の謝礼を受け取りながら脱税し、五月には東京国税局の調査によって日本大学の巨額の資金が不明となり、当時の日本大学の学生たちを怒らせることになった。この事件をきっかけに、日本大学では大規模な大学紛争が勃発した。そして、一九六八年十月には、日本大学の経済学部の本館解放行動中に、出勤した機動隊員が校舎から投げ落とされたコンクリート塊が直接頭を打ち死亡した。当時の大学進学率は一割であり、大学生は選良とされており、警察はもともとできるだけ平和的な解決を試み、彼らの未来を破壊しないようにしようとしていた。しかし、死亡者が出たことで警察は方針を変え、少数の集会にも何倍もの人数で一気に押さえる、強硬手段を取るようになった⁹⁸。

闘争が激化すると、江古田の芸術学部（図2-31）⁹⁹にも波及し、原口は当時封鎖されていた日本大学芸術学部の敷地内にベニヤ板（木）で、飛行機の尾翼の実物大模型を作り始めた。闘争中のキャンパスでこのような戦闘機を制作するのは、原口の意図との関連付けをしないと難しい。しかし、作品の制作過程を結びつけて考えると理解できる。



図2-31

一見すると、この制作は非常にシンプルで、商店で見た市販のプラモデルを同じ比率での《スカイホーク》外殻に作り変えるだけのものに見える。しかし、実際には非常に困難であった。このことは一九九五年に原口がホテル&アンビック現代美術館（熱海、静岡）で、再び《スカイホーク》を制作した記録からもうかがえる。

1995年11月29日：スカイホーク制作開始。まずは茶紙に原寸大の図面を引き、垂直尾翼から組み立て始める。11月30日：一気に垂直尾翼の骨組みを立ち上げる。12月6日：垂直尾翼に曲げベニヤの張り込み作業。アールはプラモデルをノギスで測り、

計算。しかし微妙な誤差が気になり、ベニヤの張り直し、骨組みの削り直し連続（中略）1996年3月13日：朝日がギャラリーに差し込む頃、遂に、スカイホーク完成。4ヶ月間のスカイホーク制作が終わった¹⁰⁰。

このように、《スカイホーク》の制作は簡単そうに見えても、実際の制作過程は非常に困難し、作業員の手を借りながら、なお四ヶ月の時間かかった。一方、一九六八年に学生だった原口にとっては、このような面倒な作品を学校で制作することは、非常に合理的なことでもあった。この点について、原口自身も理由を説明した。

当時の時代状況を考えてみても戦闘機って、本来非常に危険なものなんだね。例えば反戦という立場があるでしょ。現にこのスカイホークを制作していたのはロックアウトしていた日大のバリケードの中だったんだ。そこで、戦争をやってる武器を原寸大で再現して作るってのはひんしゆくものなんだな。俺は戦争賛成派でも反対派でもなかったわけだけどね。ただ、スカイホークを作る場所は他にはなかった。艦載機で小さな戦闘機なんだけど、それだってやっぱりでかいんだ。乗用車なんかに比べても全然大きい。そんなもの作る場所なんてあの当時無いからね¹⁰¹。

その後、一九六三年三月に東京の秋山画廊で同じ高校美術部出身の高木敏行（一九四三年～）、眞板雅文（一九四四年～）が共同に企画した三人展で発表した。秋山画廊は、当時としては珍しいコンクリート打ちっぱなしで、天井高も四メートル近くあり、巨大な立体作品を納めるには最適であった。いざ作品を設置するとなると、作家三人の作品は全く違う作風で違和感を覚え、作品の設置はほとんど無計画であった。その時の原口の言ったこと「戦い」という曖昧な言葉は、「せめぎあうリアリティーがあったのか」¹⁰²であるのか、あるいはこの作品を空間との戦いにしたいことの可能性が考えられる。

一方、《スカイホーク》は当時の三人展が終わった後、この作品は残っていなかった。日大闘争の真っ只中、原口は展覧会の後、作品を学校に送り返したが、闘争末期、学校からバリケードが撤去されると、作品も解体された。

確かに、《スカイホーク》は、原口がモデルメイカーとしてみる世界を再現した作品のように思われる。しかし、横須賀の街中で戦闘機を会うことは、決して珍しいことではなかった。むしろ、当時の特殊な時代の特別な風景の一つとして、原口が政治や学生運動には無関心であったことの現れとも考えられる。

日本は戦場じゃないんだから。戦場じゃない横浜の街を、戦闘機が国道をフリッカー一点けてガードを付けて、アーケードのトタンの波板よりも高くズラッとそびえた尾翼がドカーンと走り抜けるんだ。そこで日常と非日常が交錯したんだ。感じたんだよ！もちろん昼間は何の変哲もない日常が通り過ぎていくわけじゃない。でもね、深夜に俺の前を、あのスカイホークが走り抜けたんだ。巨大な尾翼ですよ。あれは艦載機なんだ。艦載機ってのは陸上の滑走路から飛んでいく飛行機じゃなくて、海上の航空母艦から飛んで爆撃しに行くわけ。殺戮兵器なわけですよ。異質なことだった。ダイナミックだと思ったんだ。何しろその時俺は二歳で、まだ日大生だった。俺は路上のスカイホークを見た時に美術なんかじゃなく、圧倒的なスケールを感じたんだ。時代とのギャップと、時代に対してインパクトを与え得るのは<大きさ>だ、って。つまり、皆は戦後の日本を愛していて、そこで切磋琢磨すれば日本も何とかなるって信じている。俺もそうかも知れないなと思いつつも、否ちょっと違う、日常的なことって何の事だろう、と考え始めたんだ。要するに世間は何の変哲もなく動いているけど、深夜に戦闘機が搬送されるっていう事実があったんですよ。それを俺は目撃した。日常と非日常が同時にあるんだということを見つけたんです。それで、表現する上で逆に自信を持っていったんです¹⁰³。

原口は一九四七年に生まれ、日本の戦後生まれた団塊の世代であり、自身が実際には戦争を経験していなかった。彼は横須賀に住んでいたが、前述のように、石内都など美術家と同じようにアメリカ軍隊との接触が過剰であったわけではなく、一般的な高校生としてアメリカ文化の影響を受けた日本産のビートルズ世代と言えよう。そのため、《スカイホーク》は政治的な指向性がないと彼が言うことは不自然ではない。しかし、死亡やベトナム戦争によって、彼の立場から自分でみた世界と社会からみた世界という二つの世界の違いを感じ取ることができたと推測される。原口は自らの立場から、悪意、傷害、暴力の象徴であり、武器であり、死の道具であるが、《スカイホーク》は、尾翼しかないことから、廃機として無能、不向きであることを示したのである。この点で、<エアパイプ>と似ており、原口は社会や時代、政治体制に対する抑圧とそれに対する反応の必要性から、現代美術や「この世界」¹⁰⁴に対する考察に向き合わざるを得ない。原口が前述した世界の美術の動向から見つけることができる可能性について、イタリアには、いくつかの手がかりが存在していた。

例えば、一九六七年に批評家ジェルマーノ・チェラントは<アルテ・ポーヴェラ、I' m空間>展 (Galleria Christian Stein, Corso Monforte) で初めて「アルテ・ポーヴェラ」¹⁰⁵という言葉を使用した。これは、当時イタリアの若い世代の美術家の美術観念と作風を一言で表現するものであった。

アルテ・ポーヴェラは、この時期において、その時代の文化の潮流の中でさまざまな美術運動の一つの流派であった。もし翻訳の貧しい美術の意味に従って理解すると、誤った印象や錯覚が生じることの可能性はある。アルテ・ポーヴェラは、貧しい人々の美術ではなく、貧困の社会生活を描いたものでもなかった。主に、美術家が日常生活で貧しい人々が使用する廃棄物や無視されている素材を表現手段として選択し、その独自性は作家たちが素朴でシンプルな鉛、新聞紙、木材、石、ロープなどの素材を頻繁に用いて、伝統的な、高級的な美術の束縛から逃れることの助けとなった。彼らは伝統的な創作方法に反対し、絵画を放棄した。原口自身はイタリアのアルテ・ポーヴェラな動きの影響について何度も言及した。

1960年代後半から70年代に、世界で同時代的に紛争や戦争があり、学生運動があったり、アンダーグラウンドやヒッピーが出て体制と切り離された自分たちの若者文化を作り出した。(中略) その当時の美術で僕が興味を持ったのは、イタリアでアルテ・ポーヴェラ、それとアメリカではすでに60年代にミニマル・アート、ポップ・アートが完成されていて、むしろコンセプチュアル・アートとかアース・ワーカー自然の中、水辺にブルドーザーで石を蚊取り線香のような渦巻きで置いていたりーいまで言うインスタレーションみたいなのかな、一過的なもの(後略)¹⁰⁶。

アルテ・ポーヴェラについては、次章で一九七〇年代の「もの派」と並行して言及し、その時代の原口に対する影響を論じることとし、ここでは一例として、ピーノ・パスカリ(Pino Pascali)と彼のチェラントがアルテ・ポーヴェラという言葉を使う前の作品を検討する。

ピーノは、一九六六年にL' Attico Gallery(ローマ、イタリア)で個展を開催した。この展覧会では、彼の初期の作品の中で、初めて<Fake Sculptures>シリーズの作品を展示された。これらの作品は立体的な彫刻のように見えるが、実際には動物、植物、風景などの抽象的な形態を表現した半立体作品であった。

このシリーズについては、一九六七年六月に『美術手帖』の「海外の話題」で<恐竜シリーズ>が掲載されていた(図2-32)¹⁰⁷。ところが作者の名前にはG.パスカリと表記されていた。当時の美術手帖は、イタリア美術界において、文学的な要素の追求に向かう傾向が次第に広まりつつあることに関心を持っていた。



図 2-32

この傾向は、「Group 63」¹⁰⁸などの文学グループが異なる美学的媒介を融合させて新しい美術形式を試みることで表れている。文章では、異なる美術家がさまざまな形式を使用してこの文学的な目的を達成している例が挙げられ、その中で彫刻として代表的な例としてピーノが言及されている。

彫刻が—彫刻もまた—文学的な《鍵》から出発してどれほど新しい解釈に応じうるかを、もっともよく示すのは若いパスカリの作品である。「水から出るディノゾール（恐竜）」「縞馬の斬首」といった彼の作品はなによりもまず突飛な三次元の構成であるが、しかし、それらの強烈な印象を与えるイメージを通じて、それはまた信じがたい《物語》なのである¹⁰⁹。

例えば、《Quattro trofei di caccia (Four Hunting Trophies)》（図 2-33、以下〈恐竜〉シリーズと表記）¹¹⁰（一九六六年）は、真っ白なキャンバスから作られた四つの恐竜のような半具象的な形態である。作品は中空の木製骨組みに張り付けられ、意図的に曖昧なものとなっており、挑発すると同時に、その正体を理解することを拒んでいる。このシリーズは木製の構造、顔料、その他の素材を使って大型キャンバスを立体形態に変換しているが、それでも壁に掛けることができる。これらの作品は立体的な彫刻のように見えるが、実際には動物、植物、風景などの抽象的な形態を表現した絵画である。



図 2-33

ピーノは一九六五年から〈Armi series〉（〈兵器〉シリーズ）という作品を制作した。これらの作品は既存の素材で組み立てられ、色が塗られている。これらの彫刻は、模倣された兵器の細部を忠実に再現している。しかし、これらの武器は使用ができないし、致命的ではないため、無害で巨大な玩具になった。《Cannone Bella Ciao》（図 2-34）¹¹¹は、このシリーズの中で最も有名な一つであり、ピーノ自身の特別な考え方と彼の第二次世界大戦の子供時代の印象を組み合わせ、制作した作品である。同作品は、イタリアの反ファシスト抵抗運動で有名なゲリラ戦士の歌にちなんで命名され、一九六六年に Sperone Gallery（トリノ、イタリア）で開催された展覧会に出品されている。この実物大の大砲は、灰色に塗られた見つけた素材で作られたもので、当時の最先端の兵器に似ているが、軍事的な精度や機能に関連する科学的な論理を意図的に否定している。そのような虚偽性を通じて、反軍事主義の玩具はとても些細で印象的となり、物体そのものを観察するだけでなく、物体の背後にある意図を観察することの重要性を強調している¹¹²。



図 2-34

〈兵器〉シリーズと〈恐竜〉シリーズ、これらの二つのシリーズは、原口の初期作品と対照的な関係を築いている。〈恐竜〉シリーズの制作方法は、〈エアーパー

プ>シリーズと同様に、真っ白なキャンバスで徐々に平面な形状から膜の引っ張りで立体を獲得して、中空の木製骨組みに曖昧な連想できる作品である。<兵器>シリーズと原口の《スカイホーク》は同じ木材など材料を使用し、画廊に持ち込む行為を通じ、当時のベトナム戦争中の「空無」な武器を批判し、両者は強い共感を感じられる。日本がベトナム戦争にアメリカの介入を受けることに繋がることを表現している。例えば、二〇一二年にニューヨーク近代美術館で開催された<東京 1955-1970 新しい前衛>展のカタログでは、このような評価がなされている。

鎌倉市逗子出身で現在も同地に住む原口典之にとって、アメリカ軍の存在感による影響は、少年時代に作った紙で作った戦艦のミニチュアに具現化されていた。彼の後の芸術の出発点となったこの作品（彼の代表作である「Ship 4, 1963-65」[plate 83]は、原口が10代後半の頃に制作された）は、単なる思春期の空想以上の意味を持ち、ベトナム戦争におけるアメリカの関与に対する日本の関与を表している。また、これらの作品は、1850年代に長年孤立していた日本を開国させたアメリカの「黒船」との砲艦外交も想起させる¹¹³。

<恐竜>シリーズの彫刻の多くは、当時の大衆文化を参考とし、動物の形態の一部を再現したものである。<兵器>シリーズはおもちゃとしての戦争武器と、幼少期における戦争の強烈な存在感との強い結びつきを示唆している。

形状においては、<恐竜>シリーズと<エアーパイプ>シリーズは伝統的な大型キャンバスを立体形態に変換しているが、再現する対象は異なっている（図2-35）¹¹⁴。ピーノがあくまで特定の対象の再現を行わない一方で、原口はピーノの示す彫刻の形式を借用しながらもエアーパイプという明確なモチーフを使った。一方、<兵器>シリーズと《スカイホーク》は戦争兵器をほぼ等比例で再現している（図2-36）¹¹⁵。ピーノが特定の対象の完全な再現であるのに対し、原口はピーノの手法を借りているが、対象物の一部、つまり記憶に基づいた空間の再現を行った。

原口がピーノの摸倣について語ったことはなく、当時彼がピーノと連絡を取る機会もなかったが、原口は『美術手帖』などの資料に掲載されたピーノの作品に触発され、ピーノの作風を理解しようとした可能性が考えられる。そうして無意識のうちに原口の創作に影響を与えた。



図 2-35



図 2-36

以上のように、彼ら二人の制作を全体的に見ると、原口にはピーノと共通する部分が多い。表現形式に対する原口のアプローチは、多くの点でピーノと類似している。しかし原口は既存の表現形式を応用して、その一部に原口にとっての「原風景」の要素を付与することで、自らの記憶に基づく作品を制作している。この記憶を空間表現に変換する能力は、原口の以後の創作活動においてさらに深まっていくことになる。

言い換えると、原口の商品においてオリジナリティのある部分は、急速工業化された都市で見られる風景の再構築である。原口は政治との関係を示すことはなかったが、彼が生まれた横須賀という工業都市自体が、偽の「原風景」を再現するこの行為において、作家性に満ちた問いかけの一部として、政治や時代背景との関係を連想させるのである。原口の商品は、高度経済成長のもとで絶え間なく変化する工業都市の風景を暗示しているだけでなく、社会批判の萌芽も有している。アメリカは、ベトナム戦争で絶望と死亡をもたらすと同時に、朝鮮戦争のように、日本などアジア・アフリカ地域の国には多くの経済利益をもたらした¹¹⁶。

第七節 まとめ

原口は、美化された「原風景」の表現を通して、新たな創作手法の領域に達した。第2期の作品は、物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に物理世界の中で何かしらの感覚を「追体験」させるという試みの第一歩となった。このような記憶の追体験の機能を原口の作品における「記憶の指向性」と呼びたい。この後もさまざまな試みがあるが、この記憶の指向性の付与の試みは、例えば第3期の代表的な作品《Matter and Mind》などで新たな方法論として結実する。

本章では、一九六三年から一九六九年までの六年間を第1期として評価し原口典之の制作の仕事の全貌を考察した。主に原口の作品を<Ship>、<Submarine>シリーズ（一九六三年～一九六七年）、《ツム一四七》（一九六六年）、<エアーパープ>シリーズ（一九六八年～一九六九年）、《スカイホーク》（一九六九年）の四つの部分に分け、各年代に制作された作品について、それらの作品を出展した展覧会について、そして当時の時代背景と作家群について詳細に考察した。

以下の要点が彼の制作活動を理解する上で特に重要であると明らかになった。

まず、原口の第1期における作品は、基本的に彼の個人的な体験に基づいたものであった。作品の寸法も、標準的な画廊で展示できる範囲内であった。素材についても、主に合板や紙など、一般的な材料が使用されていた。一方、作品の造形は第2期からの抽象的な造形に比べて具象的なものが多く存在した。

彼の制作活動は個人的な体験と興味から始まった。作品は、自身の幼少期の体験や興味が深く反映され、その結果として生まれた作品は彼の「原風景」や独自の世界観を巧みに表現している。

アメリカ海軍の基地として知られる横須賀は世界最大の艦隊である第七艦隊の本拠地でもある。朝鮮戦争やベトナム戦争では攻撃作戦の中心的役割を果たし、ベトナム戦争では激しい反戦運動の標的となった。原口は一九六〇年代から七〇年代にかけてこの地に住み、街角の兵士、港の軍艦、戦闘機を「原風景」として語るほど強い影響を受けた。原口は「僕自身も横須賀生まれであるということのプライドとか誇りとか（中略）そこからテーマとかイメージを持っていたわけだから。もちろん、風景画を描くにしても、その後、現代美術という文脈に入っていくスタートになっている」と述べている¹¹⁷。のちに原口によって「原風景」といわれるようになった模型作品が制作されたのも一九六三年から一九六九年の間である。

アメリカが日本に対する長期的かつ強力な影響力を持っていたことは否定できない。これは歴史的な背景や現実的な要因に基づいている。原口の特別な世界観は、彼が当時目にしていた世界、あるいは彼が接触していた流行文化によって形成され、通常の高校生のように横須賀や米軍文化に対する興味から生まれたものであった。つまり、〈Ship〉シリーズなど一連の模型作品は、当時の原口が制作した作品は、彼がまだ作家という自我を持つ以前のものであるため、そのまま公開展示されなかった。

そして、原口は《ツム一四七》を通じ、横須賀から日本大学芸術学部がある練馬までの通勤時の風景を再構築し、一九歳で日本の美術界にデビューした。彼の学生時代は、さまざまな制作方法に挑戦したことで、現代美術の影響を受けた可能性がある。伝統的な美術への反発は、おそらくこの時期の美術界の激変に関連していた可能性があり、当時の作品に影響を与えたと推測できる。彼は、《ツム一四七》を制作する際に、素材を直接使うという新しい制作方法を考案した。このアイデアは、彼のプラモデル制作の経験や、もの自体を再現することに関心があったことの影響が考えられる。

この時代の混乱により学校の授業が休講となった。そして、原口は田中信太郎のアトリエで助手として制作や学習を手伝った。一方、ポップ・アート、ミニマリズム、コンセプチュアルアート、パフォーマンスアートなど、さまざまな美術運動が活発になった時期であった。これらの運動は、美術家たちが新しい表現手法やアイデアを追求するきっかけとなった。それにより、従来のジャンルや分野の境界が崩れ、作家たちは美術、音楽、ダンス、映像などの異なる分野を組み合わせた多様な作品を制作した。原口は、雑誌や展覧会など方法で、新しい美術形式や表現方法が学んでいた。例えば、その後〈エアーパープ〉シリーズのような半立体作品を制作し続けた。

一九六八年～一九六九年の間に、原口は東京のさまざまな展覧会に出品するため、〈エアーパープ〉シリーズを公開展示した。〈エアーパープ〉は建物の内部の換気管のような形状で、平面→半立体→立体と作風を変遷させてきた。そこでは目に見えないものや社会制度に対する不信感が示された。これは、〈エアーパープ〉シリーズ、《スカイホーク》などの作品で、彼が「空無」という言葉に注目していることから明らかである。この時期に原口が参加し始めた多くの展示や交流活動は、将来的な「もの派」とのつながりのきっかけとなった。

そして、一九六九年に制作された《スカイホーク》は、原口の第1期の代表作である。一九六〇年代後半に左翼運動が激化する時代の中に、封鎖された学校でこの作品を制作したことで、作品には政治的な要素が強く連想できる。原口自身は《スカイホーク》には政治的な指向性がないというが、当時はベトナム戦争の只中であつた。

また、六〇年代という時代において、原口は政治や学生運動に無関心であると主張している。しかし彼の作品は社会や制度に対する不信感を示し、「このわたし」や「この世界」に対する考察を引き出す作品であるといえる¹¹⁸。その背景から、第1期の代表作《スカイホーク》が誕生した。

一方、原口は世界の美術の動向に作品の形式を求める作家でもあつた。当時、原口は前衛美術への学びを深め、Bゼミなどの前衛美術団体との交流、田中信太郎のアトリエでの学習経験、そして『美術手帖』など雑誌からピーノやアルテ・ポーヴェラなど知識を知った。このような欧米の美術動向への関心が、彼の美術家としての自覚に影響を与えてきたと推測できる。

<エアパイプ>の立体作品群に至るまで、原口は平面→半立体→立体という試みを徐々に完成させていった。その結果、彼は立体作品を大胆に試み、展示空間に影響を与えることを試みたと推測される。《スカイホーク》は彼の初期の代表作であり、彼が自分でみた世界と社会からみた世界という二つの世界の違いを感じ取ることができたことを示している。

原口の作品は、高度経済成長期の日本で絶え間なく変化する工業都市の空間を暗示している。原口は作品において明確に政治との関係を示すことはなかった。しかし彼が生まれた横須賀という工業都市が美化された「原風景」として表現されること自体が、当時の政治的状況や風景を想起させることは特筆される。

つまり、この時代の原口が美術家として生み出したものは、美術そのもののさまざまな問題を考えることから生まれたのではない。むしろ、無自覚的に外界からの影響によって、彼が見た世界や考えた問題を、作るという行為を通して指摘しようとしたのである。これが彼の美術家としての原点であり、同時代の他の美術家たちとは異なる独特の性質であつたともいえる。

これらの作品は、日常生活でみるものに基づいていた。原口は作品を「つくる」のではなく、「みえたものを再現する」ことに重点を置いていた。そして、「みる→イメージする→加工する→完成」の順序で作品に表現することによって、美化された偽の「原風景」と言えるものを制作した。表現された偽りの「原風景」は、鑑

賞者に原口が目にした真の「原風景」をイメージさせる記憶の指向性を持つ。このように作品に記憶の指向性を付与する試みは、原口の創作の方法論として、その後の制作においても一貫して用いられた。

反芸術の時代にあって、原口の表現形式は徐々に変化していた。その後、原口は美化された「原風景」の追体験という方法を、H鋼やワイヤーなど、工業素材を意図的に使用することによって示し続けた。そして結果的にこのことが、オイルプールにおける廃油の使用につながった。

そこで、一九六八年から、世界的な前衛の終焉ともいえる変革の時間点を迎えていた時期の作品については、次章で詳しく論じる。

第二章 註

- ¹ 小林晴夫「その時大湊湾で少年が見たもの」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 52
- ² 「“Ship” 1963-65」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 85
- ³ 図2-1 <模型>シリーズ 写真出典：大泉英夫 編『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 86 撮影：東隆浩
- ⁴ 岩手県北上市臥牛 現在原口典之 WORK アーカイブ合同会社
- ⁵ 図2-2 原口典之 《Ship》 写真出典：「原口典之 Ship 60' s & Work on Paper」鎌倉画廊ホームページ（2023年9月取得，<https://www.kamakura.gallery/haraguchinoriyuki/2012.html>）
- ⁶ 註1と同様
- ⁷ 国土交通省 東北地方整備局 大湊港の概要（2023年9月取得，<https://www.pa.thr.mlit.go.jp/aomori/index.html>）
- ⁸ 註1と同様
- ⁹ 模型研究室「プラモデルの歴史」（2023年9月取得，<http://www.abysshr.com/mdsa021.html>）
- ¹⁰ 註1と同様
- ¹¹ 図2-3 童友社 1/300 原子力潜水艦ノーチラス号（国産プラモデル誕生60周年記念）1958年12月15日に発売された当時の金型でそのまま成型 写真出典：童友社ホームページ（2023年9月取得，<http://www.doyusha-model.com/index.html>）
- ¹² 図2-4 原口典之 《Ship 9》 写真出典：「原口典之 Ship 60' s & Work on Paper」鎌倉画廊ホームページ（2023年9月取得，<https://www.kamakura.gallery/haraguchinoriyuki/2012.html>）
- ¹³ 鎌倉画廊 編「Ship 60' s & Work on Paper」『原口典之個展カタログ』、鎌倉画廊、2012年
- ¹⁴ 図2-5 原口典之 《Submarine 1》 54×122×15cm 1963-65年 ラッカー、合板、紙、プレキシガラス、プラスチック アキライケダギャラリー蔵 写真出典：東隆浩大泉英夫 編『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 86 撮影：東隆浩
- ¹⁵ Roscoe, Theodore[et al.] “United States submarine operations in World War II” . Naval Institute Press. 1949. p. 287
- ¹⁶ 横須賀美術館 編「横須賀から一物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之 = Noriyuki Haraguchi』横須賀美術館、2011年、p. 48

¹⁷ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p.87

¹⁸ 図2-6 石内都 『石内都集：絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1971年1月 写真出典：飯沢耕太郎が選ぶ「時代に残る写真集」Vol.4 石内都『石内都集：絶唱、横須賀ストーリー』PHaT PHOTO ホームページ（2023年9月取得，<https://phat-ext.com/photobook/13060>）

¹⁹ 図2-7 森山大道 《Yokosuka 1965》ゼラチンシルバープリント 20×30cm 写真出典：Bohemians' gallery ホームページ（2023年9月取得，<https://www.bohemiansgallery.com/>）

²⁰ 図2-8 右《Untitled》/左《Untitled》各：54.3×42cm 1967年 シルクスクリーン、カラージュ、紙 鎌倉画廊蔵 写真出典：鎌倉画廊「原口典之 Ship 60's & Work on Paper」鎌倉画廊、2012年、p.2-3

²¹ 図2-9 長井台地写真 長井台地は、米軍の住居が残っていた時期の空撮があり、給水塔も存在していた。写真出典：横須賀市教育委員会が発行した発掘調査報告書『長井台地遺跡群』がスキャンされたものである。

²² この給水塔は、「スピッツ」というバンドの<ロビンソン>という曲のビデオに登場し、写真に映っている手前の建物は消防署で、丘の上にある塔は給水塔であると確認できる。<ロビンソン>は、日本のロックバンド・スピッツの楽曲で、11枚目のシングルである。1995年4月5日に発売された。発売元はポリドール。給水塔の登場は、ビデオの2分53秒から2分58秒までである。

²³ 図2-10 左：安川千秋の展示会のポストカード 右：安川千秋『風景の棲む場所』の表紙 安川千秋は、廃墟と化した長井ハイツを撮影し、作品展を開催した。また、『風景の棲む場所』という写真集が出版された。内容は銀座のコダックフォトサロンでの過去3回の個展から選んだ写真で構成されている。写真出典：佐藤明生（左）設計事務所アーキプレイス（右）（2023年9月取得，<https://www.archiplace.com/blog/?p=1611>）

²⁴ 横須賀市美術館の主任学芸員・沓沢耕介氏からご教示頂いた意見に基づく。

²⁵ 石内都「横須賀ふたたび」『Yokosuka again：1980-1990』蒼穹舎、1998年4月、p.63

²⁶ 小林晴夫「ヨコスカ巡り～1996.初冬」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p.56

²⁷ 図2-11 神奈川県横須賀市鴨居地図 写真出典：Mapion（2023年9月取得，<https://www.mapion.co.jp/m2/35.51092131,139.56705356,16/poi=ST23123>）

²⁸ 註16と同様

²⁹ 沢山遼「ポップ・アート」『現代美術用語辞典』（2023年9月取得，<https://artscap.e.jp/ポップ・アート>）

³⁰ 図2-12 <ヤング・セブン>展のDM 1964年1月30日から2月15日まで、東京都中央区の南画廊で開催された展覧会。企画者は美術評論家の東野芳明で、出展作家は荒川修作、

岡本信次郎、菊畑茂久馬、工藤哲巳、立石紘一、中西夏之、三木富雄の7名である。写真出典：ときの忘れ物「第277回 アートブック・ラウンジ Vol.2 ～画廊のしごと（南画廊のカタログ）」（2023年9月取得，<http://www.tokinowasuremono.com/tenrankag/izen/tk1606/277.html>）

³¹ 中ザワヒデキ「日本のポップ・アート」『現代美術史日本篇 1945-2014』アートダイバー、2014年、p.44

³² 中ザワヒデキ「日本のポップ・アート」『現代美術史日本篇 1945-2014』アートダイバー、2014年、p.45

³³ 図2-13 《TADANORI YOKOO》 1965年 イメージ：100.4×71.5cm、本紙：104.5×75.5cm シルクスクリーン、紙 和歌山県立近代美術館蔵 写真出典：和歌山県立近代美術館「コレクション」（2023年9月取得，<https://obikake.com/exhibition/14194/>）

³⁴ 山崎均「過剰と沸騰の60年代美術」『編戦後文化の軌跡：1945-1995』朝日新聞社、1995年、p.129

³⁵ 図2-14 左：秋山画廊の三人展のポスター 右：原口典之の写真 写真出典：Ryan Holmberg[et al.]、Fergus McCaffrey[ed]『Noriyuki Haraguchi』Fergus McCaffrey、2014、p.45

³⁶ 松本達朗「日本で生まれた唯一の洋服『スカジャン』」『Pride of Yokosuka スカジャン展 = Exhibition of souvenir jacket "Sukajan" : 開館15周年』横須賀美術館、2022年、p.6-7

³⁷ 図2-15 《豚と軍艦》ポスター 1961年 写真出典：日活（2023年9月取得 <https://www.nikkatsu.com/movie/20503.html>）

³⁸ 図2-16 《Tsumu 147》 1966年 134×170cm ミクストメディア 作家蔵 写真出典：“Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey ホームページ（2023年9月取得，<https://fergusmccaffrey.com/artist/noriyuki-haraguchi/>）

³⁹ <日本国際美術展>カタログ、毎日新聞社、1952年～

⁴⁰ 原口典之「表紙のことば」『朝日ジャーナル』朝日新聞社385号、1966年8月、p.110

⁴¹ 註13と同様

⁴² 原口典之「ツム一四七」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p.74

⁴³ 横須賀美術館 編「横須賀から一物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.49

⁴⁴ 図2-17 Jasper Johns 《Diver》 Charcoal, pastel, and paint on paper mounted on canvas, two panels 219.7×182.2cm Copyright © 2023 Jasper Johns / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY (Retrieved September, <https://www.moma.org/collection/works/89254>)

-
- ⁴⁵ Ryan Holmberg ‘HARAGUCHI NORIYUKI’ S MODEL PARTS’ “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p. 39
- ⁴⁶ 2006年のギャラリーラベル 写真出典：ニューヨーク近代美術館
- ⁴⁷ 図2-18 男鹿駅にて 国鉄ツム2425（ツム1000形通風車） Author：Hanabi123 写真出典：ウィキメディア・コモンズ（2023年9月取得，<https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ファイル:JNR-Tsumu2454.jpg>）
- ⁴⁸ 鉄道史資料保存会編『国鉄貨車形式図集』鉄道史資料保存会、1992年3月
- ⁴⁹ 原口典之「美術の仕掛け」尼ヶ崎彬編『メディアの現在』ペリかん社、1991年、p. 6-32
- ⁵⁰ 原口典之「木幡和枝との対談」BankART1929編『原口典之 社会と芸術』BankART1929、2009年、p. 228
- ⁵¹ 東京都美術館の美術館概要（2023年9月取得，<https://www.tobikan.jp/outline/mission.html>）
- ⁵² Gino Di Maggio. ‘MONO-HA’ “Monoha.Milano” Mudima, 2015, p. 7
- ⁵³ ミカエル・リュケン[南明日香 訳]「語ること、再建すること」『20世紀の日本美術：同化から越境への軌跡（増補改訂版）』三好企画、2016年4月、p. 272
- ⁵⁴ 1941年、ドイツ占領下におけるレジスタンスの色合いを帯びて開催された『フランス伝統青年画家展』を母体に、43年以来毎年5月開かれる。1951年、日本でもサロン・ド・メ東京展が開かれ、終戦後のフランスの中堅画家たちの営みをまとめた形で紹介したのとして、大きな反響を呼んだ。 出典：三重県立美術館 用語解説：サロン・ド・メ 大原美術館所蔵品展－20世紀・世界の美術－図録
- ⁵⁵ 青木正弘。「“もの派”とは何であったか。また、なぜ“もの”なのか」、椎名節編『引込線：所沢ビエンナーレ・プレ美術展』、所沢ビエンナーレ実行委員会、2009年
- ⁵⁶ 註49と同様
- ⁵⁷ 日本大学芸術学部創設百周年記念誌編集委員会 編『日本大学芸術学部百年史』、日本大学芸術学部、2021年9月、p. 174
- ⁵⁸ 松浦寿夫、林道郎 編『ART TRACE PRESS 第3号』2015年6月、p. 119 田中信太郎インタビュー（田中信太郎 述 林道郎、松浦寿夫、鷺見和紀郎 聞き手）
- ⁵⁹ 図2-19 田中信太郎 《凝固》 1969年 第6回パリ青年ビエンナーレ展 写真出典：磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958－1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p. 139
- ⁶⁰ 図2-20 田中信太郎 《無題》 1970年 第10回東京ビエンナーレ展 写真出典：磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958－1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p. 140
- ⁶¹ 松浦寿夫、林道郎責任 編「田中信太郎インタビュー」『Black Mountain College；田中信太郎』Art Trace、2015年6月、p. 119

⁶² 中井康之「田中信太郎の芸術を探し求めて」『田中信太郎アトリエ』せりか書房、2022年4月、p.103

⁶³ シルクスクリーン/スクリーンプリントと同義の技法である。正式名称をシルクスクリーン・プロセス・プリンティング (silkscreen process printing:英語) と言い、シルクスクリーンやスクリーンプロセスなどと呼ばれることもある。また、特に美術作品としての版画を指してセリグラフィ (serigraphie:仏語) と呼ぶこともある。これは版画の孔版形式での代表的な版種の一つである。木枠や金属枠にポリエステルなど肌理の細かい繊維を張り、版として用いる。製版では、繊維に乳剤などを用いて表現したい図像を残し、地の部分を目止めする。印刷では、図となる孔部から墨を押し出して、紙などの支持体に印刷するのがスクリーンプリントのシステムである。(参考:武蔵野美術大学 造形ファイル)

⁶⁴ 成相肇「シルクスクリーン/スクリーンプリント/セリグラフィ」『現代美術用語辞典』(2023年9月取得, <https://artscape.jp/シルクスクリーン/スクリーンプリント/セリグラフィ>)

⁶⁵ 山本雅美「吉田克朗の1969年-1979年—Cut-off シリーズから Work シリーズへ」『吉田克朗』東京パブリッシングハウス、2008年9月、p.4

⁶⁶ 岡部徳三「岡部版画工房 岡部徳三」『版画芸術』106号、1999年12月、p104-106

⁶⁷ 山本雅美「吉田克朗の1969年-1979年—Cut-off シリーズから Work シリーズへ」『吉田克朗』東京パブリッシングハウス、2008年9月、p.4

⁶⁸ 石井辰彦「無題 (アンタイトルド) という題 (タイトル)」『ユリイカ 1996年11月号』青土社、1996年、p.39-40

⁶⁹ 横須賀美術館 編「横須賀から—物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之: 横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.51

⁷⁰ 図2-21 原口典之 《Untitled (Air Pipe)》 40×54cm 1969年 鉛筆、アクリル、紙 写真出典:鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之個展カタログ』、鎌倉画廊、2012年

⁷¹ 図2-22 原口典之 《エアパイプ(White Series)》 1968年 359×94×2cm エナメル、キャンバス ギャラリー現蔵 写真出典:カタログ・レゾネ、p.43

⁷² 小林昭夫「につぼん・かまいたち展の頃」『Bゼミ:「新しい表現の学習」の歴史:1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p.129

⁷³ 図2-23 関根伸夫 《位相 No.13》 1968年 224×140×43cm 合板、木、ラッカー 豊田市美術館蔵 写真出典:豊田市美術館「コレクション関根伸夫」(2023年9月取得, <https://www.museum.toyota.aichi.jp/collection/sekine-nobuo>)

⁷⁴ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p.51-77

⁷⁵ Haraguchi Noriyuki 'Circulations: The Permanent Process' "Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné" 1963-2001. Helmut Friedel. [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada. 2001. p.27

⁷⁶ 図2-24 原口典之 《エアーパイプ (White Series) 》、《エアーパイプ 1 》、《エアーパイプ 2 》、《エアーパイプ 3 》、《エアーパイプ 4 》、《エアーパイプ 5 》 1968年 寸法、素材別々 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 44

⁷⁷ 図2-25 左：原口典之個展ダイレクトメール 1968年9月16日（月）－21日（土）
右：細部 写真出典：大泉英夫編『market by market #12 スカイホーク特集』MARKET、1997年3月25日、付録

⁷⁸ F-8は、アメリカ合衆国の航空機メーカー、アメリカ海軍とアメリカ海兵隊を中心にフランス海軍とフィリピン空軍で使用された艦上戦闘機である。ニックネームはクルセイダー (Crusader、十字軍の戦士)。開発当初の機種名はF8Uであるが、1962年の機種名整理で命名規則が変更されたため、F-8となった。

⁷⁹ 小林晴夫「クルセイダーが示すものー予兆」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL1 2』MARKET、1997年、p. 73

⁸⁰ Ryan, Holmberg 'HARAGUCHI NORIYUKI'S MODEL PARTS' NORIYUKI HARAGUCHI Fergus Mc Caffrey, 2014, p. p. 37-46

⁸¹ 図2-26 左：美術手帖1972年10月号の表紙 右：表紙に掲載された原口典之の作品の細部 写真出典：『美術手帖』359号、1972年10月

⁸² 原口典之「表紙のために」『美術手帖』359号、1972年10月、p. 12

⁸³ 註79と同様

⁸⁴ 註13と同様

⁸⁵ 註79と同様

⁸⁶ Haraguchi Noriyuki 'Circulations: The Permanent Process' "Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001" Helmut Friedel, 2001. p. 27-28

⁸⁷ 註49と同様

⁸⁸ 図2-27 原口典之 《Air Pipe B&C》 120×152×31cm 136×155×25cm 1969年 キャンバス、合板 写真出典：鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之』、鎌倉画廊、2012年

⁸⁹ 図2-28 原口典之 《エアーパイプ、Inability I》 1969年 3点組：直径40×100cm キャンバス、合板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 49

⁹⁰ 図2-29 原口典之 《A-4E Skyhawk》 444.5×542.5×352cm 1969/1995年 木 写真出典：鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之』、鎌倉画廊、2012年

⁹¹ A-4 スカイホークは、アメリカ海軍などで運用された艦上攻撃機。愛称の「スカイホーク」は空の鷹の意。1962年の命名規則変更の際、A-4に改称された。

⁹² 図2-30 《スカイホーク》の内部 1995年 写真出典：達川葉子『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 51

⁹³ 小林晴夫「路上のスカイホーク」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 66

-
- ⁹⁴ 小林晴夫「路上のスカイホーク」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 66-67
- ⁹⁵ 小林晴夫「路上のスカイホーク」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 68-69
- ⁹⁶ 註79と同様
- ⁹⁷ 出典：人間自然科学研究所「戦争による国別犠牲者数」
- ⁹⁸ 日本大学文理学部闘争委員会書記局 編「第一章ドキュメント日大闘争」『新版・叛逆のバリケード：日大闘争の記録』三一書房、2008年9日、323p、26cm
- ⁹⁹ 図2-31 1968年6月19日以降バリケードで閉鎖された日本大学芸術学部 写真出典：山本衛士「叛逆のバリケード」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 24（毎日新聞社提供）
- ¹⁰⁰ 大泉英夫 編「THE BIRTH OF SKYHAWK スカイホーク制作現場より」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 31-38
- ¹⁰¹ 山本衛士「叛逆のバリケード」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 25-26
- ¹⁰² 小林晴夫「秋山画廊の三人展 [1969. 3. 24-29]」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 63
- ¹⁰³ 小林晴夫「路上のスカイホーク」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 70-71
- ¹⁰⁴ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 87-91
- ¹⁰⁵ イタリア語で Aert Pvoear
- ¹⁰⁶ 原口典之「横須賀から一物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー（聞き手：杉本和人、記録：日野原清水）」横須賀美術館編『原口典之 = Noriyuki Haraguchi』横須賀美術館、2011年、p. 50
- ¹⁰⁷ 図2-32 左：『美術手帖』1967年6月表紙 右：21頁に掲載されていたく恐竜シリーズ
- ¹⁰⁸ 63年グループ (Gruppo 63) は、1963年にパレルモで結成された文学美学団体の名称である。この名称はドイツの「47年団体」に由来している。日本では「グルッポ63」とも呼ばれている。イタリア文学史上では「新前衛派」に属する。
- ¹⁰⁹ 美術手帖 編集部「海外の話題 文学的な美術の新しい波—イタリア」『美術手帖』283号、1967年6月、p. 21
- ¹¹⁰ 図2-33 ピーノ・パスカーリ 《Quattro trofei di caccia》 1966年 40×166×75cm
ペイントウッド、スクラップメタル 写真出典:Mutual Art (Retrieved September, <http://www.mutualart.com/>)

¹¹¹ 図2-34 ピーノ・パスカーリ 《Cannone 'Bella Ciao'》 1966年 150×450×130cm
ペキャンバス、合板(4枚組) 写真出典:Mutual Art (Retrieved September, <https://www.mutualart.com/>)

¹¹² Luxembourg +Co “WITHIN A COMMON HORIZON: PINO PASCALI & JANNIS KOUNELLIS 2013”
(Retrieved September, <https://luxembourgco.com/zh/exhibitions/21/works/>)

¹¹³ Museum of Modern Art. “III. Toward a Conclusion”. Tokyo, 1955-1970: a new avant-garde. Museum of Modern Art. 2012. p. p. 83

¹¹⁴ 図2-35 左: ピーノ・パスカーリの<恐竜>シリーズ 右: 原口典之の《エアーパープ、Inability I》 写真出典: 左: 同96、右: 同79

¹¹⁵ 図2-36 左: ピーノ・パスカーリの《Cannone 'Bella Ciao'》 右: 原口典之の《A-4E S kyhawk》 写真出典: 左: 同100、右: 同80

¹¹⁶ 日本銀行調査統計局 編「ベトナム特需とアジア経済」『日本銀行調査月報』日本銀行調査統計局、1970年4月、p. 1-13 1965年、ベトナム戦争の拡大により、周辺諸国への軍事支出が増大し、特需が発生した。特需は、関連諸国の経済成長を促進し、国際収支を改善し、外貨準備を増やすなどの効果があった。

¹¹⁷ 原口典之「横須賀から一物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」横須賀美術館編『原口典之 = Noriyuki Haraguchi』横須賀美術館、2011年、p. 48-53

¹¹⁸ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 87-91

第三章 原口典之の第2期の作家活動

第一節 <現代美術の動向>展を中心に（一九六九年）

第二節 <現代美術野外フェスティバル>を中心に（一九七〇年）

第三節 <第一〇回日本国際美術>展を中心に（一九七〇年）

第四節 未公開の作品（一九七〇年）

第五節 <第一〇回現代日本美術展>を中心に（一九七一年）

第六節 はじめてのオイルプルー 《Matter and Mind》（一九七一年）

第七節 まとめ

第二章で述べたように、原口は、学生運動や安保闘争などが生じた社会を信用せず、疑問を感じている。社会、時代、政治体制への抑圧と、それに対する反応の必要性から、原口は現代美術と向き合わざるを得ないのである¹。六〇年代末の日本では、学生運動が盛んであったため、《スカイホーク》は簡単に社会批判と結びつけられてしまった。ただし、原口自身は政治的な抗議活動にはほとんど関心を示さず、学生が企画し、著名な美術家や作家が指導した多くの文化的、政治的ワークショップにも出席していなかった。そして、彼が今日「もの派」と誤解されるきっかけともなった一連の作品群は一九七〇年に次々と発表された。

第2期は一九六九年から一九七一年にかけての期間である。この時代の背景は、一九六八年から七二年頃の世界は、世界には前衛の終焉ともいえる変革の時間点を迎えていた。そして、日本戦後美術史で重要な「もの派」が隆盛していた時期である。原口の第2期の作家活動は、原口が大学卒業を控えていた時期であり、同時に「もの派」と重なる部分が多い。そして、原口はこの時期に同時代の「もの派」の美術家たちとの交流、田中信太郎のアトリエでの助手、<人間と物質>展でのリチャード・セラのアシスタントとしての活動などを通じて、自らの表現形式を変化させていった。その実験の過程で、原口は「もの派」と誤認される作品を生み出した。

第2期の作品には、《Communications》から《Matter and Mind》まで、約十八点の作品が含まれる。「もの派」の時代の原口は、同時代の「もの派」作家たちとは違う創作思想を明らかにしている。使用する素材は、キャンバス、合板、木材という材料から、鉄、鋼、オ

イルに移っていった。原口の作品は「もの派」の放置という特徴に対して「つくる」、そして、ワイヤーとH鋼など工業物を用いて、作品の支配する空間を構築しようとする特徴がある。そして、原口によって公開されていない作品も多くある。特に彼の<Untitled>シリーズIVでは、コンクリートブロック、砂、油、木材、水などの混合材料を使用しており、原口が田中信太郎の影響を最初に受けた作品と見なされる。原口は物質に対する関心を持ち、物質そのものの性質を探求することに重点を置いた。これは彼と他の「もの派」作家との違いであり、同時に、原口が自身の作風を探求していたと理解できる。

第2期では、原口は迷い続けていた。素材の選択と作品の表現形式において、原口は工業製品を選択した。一九六〇年代後半、高度経済成長によってもたらされた急速的な都市化は、社会的にも美術の世界でも避けられないものであった。目に見えたものの観察から加工された「原風景」を構築する作家である原口にとって、この選択は必然的だった。

作品の表現形式について、原口は、工業都市のどこにでもあるような工事現場のような空間を作り出そうとしている。そこには田中の影響も認められる。原口は同時代の美術家たちとの交流、田中アトリエでの助手、<人間と物質>展でリチャード・セラのアシスタントとしての活動などを通じて、物質を作品タイトルとするに至った。原口が使用する物質は、他の同時代の作家とは異なるものであり、原口の物質は純粋な物質ではなく、記憶の指向性を持った意識が内在している。第1期のように具体的な現実世界の記号の再現を表現形式とするのではなく、ミニマリズムや「もの派」の作家の表現との関わりの中で形式が抽象化されることで、この記憶の指向性は普遍的に理解されうるものへと変化していった。

第一節 <現代美術の動向>展を中心に（一九六九年）

第一章で述べたように、これまで、「もの派」に関する議論は数多く積み重ねられてきた。なぜ原口が『もの派』に分類されたのかという点については、原口が「もの派」に評価された第四章で論じるが、ここでは「もの派」の作家の活動のみを取り上げ、原口とそのつながり、相違点について論じる。

「もの派」は、『広辞苑』では、「1960年代末から70年代初頭にかけて起こった美術動向。木・石・鉄などの物質や物体をインスタレーションに用いる美術家たちを指す」と定義づけられている²。また『日本近現代美術史事典』では、「1970年の『人間と物質』展を機に大きな注目を集めた美術運動」と記している³。これらの記述のもとを辿ると、その原点は、一九八六年に峯村敏明が「『もの派』とは何であったか」という有名な評論文であると考えられる。「1970年前後の日本で、美術表現の舞台に未加工の自然的な物質・物体を、素材としてではなく主役として登場させ、ものの在りようやものの働きから直かに何らかの美術言語を引き出そうと試みた一群の作家たち」という定義が一般化し、定着した⁴。

代表的作家は、李禹煥、関根伸夫、菅木志雄、吉田克朗、成田克彦、小清水漸らの「李＋多摩美系」であり、さらに広義には、東京芸術大学出身の榎倉康二、高山登が加わった「芸大系」、そして、「日芸系」の原口典之などの名が挙げられている⁵。

「もの派」は美術運動というより、ある団体に対して付けられた「ラベル」のようなもので、「もの派」という言葉は、最初から作家たち自身の意志により生まれたわけではない。むしろ、初期の理論家たちは「もの派」に対して批判的な目で評価を行っていた。また、同じ年代の多くの美術活動と同様、「もの派」運動は短命であり、その成員たちが団体宣言や団体誌を発表してはいない。

「もの派」の作家たちが誕生してきた経緯や、名前の由来や意味、それらの作家たちの作品を成立させる論理、そして作品自身に対するさまざまな論文の類は枚挙に暇が無い。一方、「もの派」に関する研究は多岐にわたるが、関根の《位相一大地》が「もの派」の始まりであることだけは、諸見解が一致している⁶。

一九四二年に埼玉県で生まれた関根は、六八年に多摩美術大学大学院油画研究科を卒業した。大学で斉藤義重や高松次郎に師事し、美術とは空間のとらえ方であるという理解から、位相幾何学に傾倒し、一九六八年の第一回神戸須磨離宮公園<現代日本野外彫刻展>で《位相一大地》（図3-1）⁷を発表したことが、「もの派」の出発点とされている。



図 3-1

《位相―大地》は作品の制作を手伝った小清水漸、吉田克郎だけではなく、他の「李+多摩美団体」の作家たちに決定的な影響を与えた。「李+多摩美団体」の苗床として、高松次郎以来の視覚の主知主義的伝統はきわめて重要だった⁸。

一九六八年の原口は、八月に、主にBゼミの作家たちと一緒に参加したくにつぼん・かまいたち展に《エアーパープ(White Series)》を出品した⁹。そして、同年九月には、原口が後世で「もの派」と呼ばれる作家などの前衛作家が集まる村松画廊（東京）で初個展を開催し、〈エアーパープ〉シリーズを発表した。

一方、関根は大学で絵画を専攻し、高松次郎の助手として働いた半年間は、部分的に半立体的な作品を作り続けていた。しかも、関根は野外彫刻の経験はほぼない。そして、関根は高松次郎の影響から脱却するための試みとして、中井康之が述べるように、作家として独立するためには、作品を成立させる技術的なレベルにおいても異なる地平を目指す必要があった。関根はそれを行ったのである¹⁰。

菅もこの歴史に「現実には、そのプロセスをモデル化したものとして、円柱状の穴を掘り、その隣に円柱状に土を積み上げた訳である。このような大地を掘り返して作品とするような行為に及んだのは、アースワークやランドアートといった海外の同時代の動向をいち早く察知していたかもしれない」と語っていた¹¹。

関根自身も「当時、《位相―大地》に対する的を射た批評はほとんどなかったが、李禹煥の“その mamma 世界の鮮やかさ、とでもいうべき感動的な表情を見せ伝える物体と化している”と言う解釈には興味を覚えた」と述べていた¹²。確かに、《位相―大地》が誕生後、積極的な評価はほとんどなかったが、およそ半年後に李禹煥が別の見解を示した。このことは、二〇二〇年の李と中原佑介の対談で実証された。

その須磨離宮公園の展覧会が終わった後で、代々木でこの須磨の現代彫刻展について、ディスカッションをした。やはりみんなが一番問題にしたのが、関根伸夫の「位相―大地」で、解釈がほしい「トリックス・アンド・ヴィジョン」なのです。つまり穴を掘って、その穴を掘った土で同じ形を造ると、掘った穴はネガティブな立体で、いろいろな見方と議論が出たと思うんですが、聴衆の、あるひとりの青年が、「違う」と言うんですね。そういう見方はおかしいと。あれはべつにトリッキーでも何でもなくて、要するに物の状態の一時的な変化にすぎない、ということを非常に声を大にして、しつこく主張する人がいたんです¹³。

当時はほとんどの人が、関根自身の作品史にひきつけていけば《位相―大地》はトリックス・アンド・ヴィジョンの延長線として以外には解釈しえなかった。にもかかわらず、ただ李のみ物の状態の変化というような見解をしてみせたのである。

「もの派」が、最初の活動に一時的に錯視的な作品をくぐり抜けてきているのに対して、原口典之、高山登、榎倉康二らの三人には同じ仕事の形跡は認められない。

関根の影響を受けたことを認めた吉田や小清水とは異なり、原口が関根に与えた影響の弱さは、当時の「もの派」という組織の活動に参加しなかったことから明らかである。

この時期は、「もの派」の摸索期から成立期にあたり、関根の作品が仲間たちに大きな影響を与えていくと同時に、李が「もの派」の組織化とマニフェストを試みた頃である¹⁴。その過程で、類似の作品が多く存在し、「もの派」の主要作家はほとんどが多摩美術大学を卒業した。ただし、李は日本大学文理学部哲学専攻を卒業しており、多摩美術大学の作家たちより十歳ほど年上である。李は、関根の作品で示した読み替えを言語化し、論理化すべく、この時期に精力的に文章を発表していく。その活動が、ほとんどひとつのマニフェストといったらよいかたちのものに結実したのが、『美術手帖』一九七〇年二月号の特集「発言する新人たち―非芸術の地平から」であり、さらに、その成果をふまえて、作家の組織化とマニフェストを試みたのが、一九七〇年五月刊行のパンフレット『場相時』である¹⁵。その中で、座談会でも、他の活動でも、原口はその組織化の過程を参加してなかった。その上で、創作意図も「もの派」という集団が異なっていた。「もの派」の体系化については、後の章で原口がこの体系に組み込まれるときに詳しく論じる。以上の理由で、李や関根が原口を組織に引き込むことはなかったものと推測される。

つまり、原口の物質への関心は「もの派」からのものではなかったのだが、物質の時代への関わりを示す本当の事件は、一九六九年八月の展覧会である。

まず、当時の原口の作風は、《スカイホーク》以降、急速に変化していくが、それは最初の数作に見られる。〈工業空間〉シリーズは、一九六九年から一九七〇年までの二年間に制作された。シリーズには、表のNo. 38～No. 40 計三点が含まれており、作家本人にもよってシリーズ名が付与されていないが、初めて大きい展示空間を利用し、初めて工業的な材料が用いられ、後にシリーズ名が付与された。作品全体としては、工事現場のような存在感のある秩序を感じさせる。例えば、No. 39 《Mechanic Eros》（図3-2）¹⁶は、鉄柱の上で鉄パイプがレーダーのようにぐるぐる回り、時々フラッシュが光るという作品である。これもこの時期の原口の作品の特徴である。



図3-2

No. 38 は、一九六九年に開催された〈第八回現代美術の動向〉展（京都国立近代美術館）で出品された。No. 39 は、同年に開催された田村画廊（東京）の個展で展示された。そして、No. 40 《Apple in Space-Iron Room》（図3-3）¹⁷は、一九七〇年に〈第三回 Apple in Space〉展（東京アメリカンセンター）で出品された。



図3-3

作品全体の寸法は、明確な界線がないため、空間全体を考慮したものとなっており、縦横は三〇〇センチから七〇〇センチ、高さは二四〇センチから三〇〇センチである。ただし、

No. 40 の寸法は不明である。このシリーズの素材には、主に鋼柱、鋼管、鋼板、鉄、ストロボ、ワイヤー、枯葉、オイル、プラスチック、ゴム気球、グレーチングなど、工業材料が使用されており、第1期とは異なり、いずれも全体の展示空間を利用したものであった。また、No. 39 は、当時のカタログにも、写真が残っていない作品であり、かわりに、説明文が記載されているが、二〇二三年の京都国立近代美術館六〇周年記念展では、再び作品の写真が掲載された。

床から天井まで伸びたスチールパイプを、天井の高さにある別のスチールパイプが直角に交差している。その交差点から、白いウレタンフォームで覆われたプラスチックの立方体と気象観測用の気球が吊り下げられている。床には、同じように作られた球体が置かれている¹⁸。

なぜ工業的な物質／材料に移行したのか。前述したように、一九六〇年代後半、高度経済成長によってもたらされた急速的な都市化は、社会的にも美術の世界でも避けられないものであった可能性があると考えられる。原口が住んでいた地域は、東京一極集中¹⁹という現象を生んでいたのである(図3-4)²⁰。



図3-4

急速的な都市化は、経済の飛躍と人の流入をもたらしただけでなく、建築業の高速な発展をもたらした。戦後のベビーブームの一員であった原口は、この時代の急激な変化を強く感じたことだろう。同時に、〈エアーパープ〉から始まった産業社会への視線は、素材選びにも一部影響を与えたと推測される。原口は、数年後にこんな説明もしている。

1960年代後半から70年代に、世界で同時代的に紛争や戦争があり、学生運動があったり、アンダーグラウンドやヒッピーが出て体制と切り離された自分たちの若者文化を作り出した。

(中略) その当時の美術で僕が興味を持ったのは、イタリアでアルテ・ポーヴェラ、それとアメリカではすでに60年代にミニマル・アート、ポップ・アートが完成されていて、むしろコンセプチュアル・アートとかアース・ワークー自然の中、水辺にブルドーザーで石を蚊取り線香のような渦巻きで置いていたりーいまで言うインスタレーションみたいなのかな、一過的なもの。日本では、「もの派」という一つの流れが当時あってね、僕より多少年代的には上なんだけど。僕は、さっき言った京浜工業地帯、横須賀じゃないけれど、倉庫や貨車や工事現場、そういうところに鉄やH鋼(H型の鋼材、建築資材)、あとコンクリート、その中でエンジンオイルも使っていたーそれも工業製品、インダストリアルなものでしょ。自然の石だとか、水だとか、木とかそういうのにはあまり手をつけていなかった気がする。むしろ硬質であったり、規格であったり既製品であったり、それも特にアートの材料として作られたものではなくて、あくまでも工業的な材料やビルを建てるための建築的な材料だった²¹。

きわめて興味深い時代背景が語られているといえる。マクロの角度から原口の作品を観察すると、国際的な美術動向への配慮と呼応するような特徴が考える。しかし、原口は社会や現実に対する指摘を一切していない。この時代背景は主に二つのものを挙げるができる。一つは、美術の自律性を唱えるモダニズムへの反発である。もう一つは、世界中に拡大された市民反乱であった²²。

国内外を問わず、「六八年」が大きな話題であり、例えば池野絢子は、アルテ・ポーヴェラの研究の中で、「アルテ・ポーヴェラは、『六八年』のさなかに生まれ、七〇年代に激化する新左翼の諸運動ー労働者の権力や継続闘争といったといった革命グループによる活動とは、本質的に異質なものであったことを強調しておきたい」を主張していた²³。また、日本も「一九六八年問題」は、「アヴァンギャルド解体元年」と考える人が多い²⁴。それは、まず政治界に一步前で爆発した。日本では、東大紛争、新宿騒乱、小笠原諸島返還など、海外では、パリの五月革命、プラハの春など、それだけでなく、一九六八年以降、世界を襲う事件が続発した。七〇安保闘争、渋谷暴動事件、テルアビブ空港乱射事件が挙げられる。菅章は、「これらの地殻変動は進化論的歴史観のひずみの顕在化であり、ヒューマニズム、実存主義、共産主義といった、なにものにも通用するそれまでの普遍性が無効になるモメントであった」と評価した²⁵。

これらの背景として代表的な美術動向は、第二章で言及されたイタリアのアルテ・ポーヴェラである。イタリアは日本の戦後歴史と多かれ少なかれ共通点があり、ファシスト政権崩壊後、政治の混乱と一九五〇年代の急速な産業発展と好景気を経て、六〇年代に学生運動が

発生した。アルテ・ポーヴェラは、工業化が進む社会やテクノロジーへの対応など、六〇年代の社会状況への批判を体現し、資本主義的商業社会の支配を拒否し、資本主義の文化的論理から逃れる遊牧的な性格を持っていた。

アルテ・ポーヴェラの名が国際的に知られるようになったのは、一九六九年にスイスのベルンで開催された美術展〈態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報〉展²⁶である。この展覧会は、ポストミニマリズムとアルテ・ポーヴェラの画期的な試みであり、国際的に広く報道され注目された。その後、チェラントは六九年に理論化し、『Arte Povera; Groupe de Recherche d'Arts Visuels』を刊行し、この運動に活力を注入された。このような状況から勢いをつけてアルテ・ポーヴェラは、一九七二年まで最盛期を迎えた。

原口自身が語るように、彼の印象は、六〇年代後半から七〇年代にかけて、世界では同時多発的に紛争や戦争が起こり、学生運動やアンダーグラウンド、ヒッピーなど出て体制と切り離された独自の若者文化を作り上げていた。そして、初期の作品がピーノ・パスカーリと酷似していたように、原口はすでにアルテ・ポーヴェラの存在とそれに対する関心を感じ取っていた。また、その頃の原口の興味は、イタリアのアルテ・ポーヴェラという美術であった可能性が考えられる²⁷。

前述の作品《Communications》(図3-5)²⁸は原口のスタイルが変わってからの最初の作品である。日本語の全称は《交信(俗に改良型三次元レーダーキャッチの場合)》である。作品の外観、題名と作品の説明文から、原口は美術館などの大型空間で工業都市の風景を再現しようとしていることが考えられる。



図3-5

この作品は、一九六九年八月に京都国立近代美術館で開催された〈第八回現代美術の動向〉展で発表されたものであった²⁹。この展覧会は、一九六三年の京都国立近代美術館の開館から一九七〇年まで、毎年開催された定点観測的なグループ展シリーズである。日本に国・

公立美術館が少なかった六〇年代当時、日本の現代美術の中堅・若手作家を紹介する展覧会として、大きな注目を集めた。それは、二〇二三年の開館六〇周年記念展で最も適切に説明された。

全9回におよぶ「動向」展が取り上げた作家・作品は、素材や形式も実にさまざまです。高度経済成長期を迎えた1960年代は、社会や人々の生活の変化を背景に、絵画や彫刻といった既成の区分の逸脱と、形式・素材の多様化が進み、美術の概念そのものを刷新する動きが活発化した時代でもありました。抽象絵画、ネオ・ダダ、ポップ、キネティック、コンセプチュアル、ハプニング、もの派など、今日の「現代美術」の表現言語の多くは、まさにこの時期に生み出されたと言えるでしょう。

「動向」展は、美術館がこうした目まぐるしく変貌する美術の状況と向き合い、若い世代のアーティストや鑑賞者との共感にもとづく実験場となるべく創始されました³⁰。

原口の参加した<第八回現代美術の動向>展は、当時の現代日本美術界の新人作家に焦点を当てて開催された。二〇～三〇名ほどの美術館の責任において選抜された作家によって構成され、彼らのほとんどは画壇的に無名である。若い無名作家たちの力強いエネルギーが日本の現代美術に新鮮な活力を与え、固定化や沈滞から救い、時代とともに前進させる大きな起動力となっている。

つまり、この展覧会の目的は、日本の現在の美術の集約された見取図を提供し、未来への可能性を孕んでいる³¹。従って、原口が日本の戦後美術分脈のなかにある前衛美術の動向から逸脱されていなかったことを証明するものでもあるとも言えよう。同時に、一九六九年の展覧会に代表される傾向は、展覧会のカタログに記述されている。

本年の「現代美術の動向」展における、際立って大きな特色は、もの自体の存在を、そのきわめて原初的なかたちで提示したり、あるいは素材の物質感や、ものの実体性を、できるかぎり消去しようとする。観念の自立性をすどく追求した一群の作品にみいだされる。石、木、空気、水、土、布など、自然の生のままの素材を、ほとんど加工せずに置いたものや、作品を造形的なフォルムとしてではなく、空白な場所における、たんなる指示として差出すにとどめたものなどが、それである。ここでは出来上った作品の個々の存在よりも、全体の状況が問題であり、かたちよりも、それを提出する作者の観念や思考が問われるのである。このような最近のあたらしい傾向には、展示される空間が大きな意味をもつし、また同時に、これまでの美術にみられない一種の時間性が導入されてくる³²。

この展覧会には、吉田の《Cut-off No. 2》(図3-6)³³(一九六九年)、李の《現像と知覚A》、小清水《かみ》など、後に「もの派」と呼ばれるようになる一連の作家が多く出品していた。原口が選ばれたのは、もちろん、原口が彼らの仲間に入ることを認めたわけではない。この展示の目的は現代美術の現状ではなく動向を捉えるため、新鮮なオリジナリティと新たな発展の可能性を持つ作品に焦点を当てることが重要で、これにより、現在の時点で最も重要な美術の一断面を鋭く浮かび上がらせることを狙ったものと思われる³⁴。



図3-6

例えば、吉田の《Cut-off No. 2》では地面に長い木の塊が置かれ、その上には自然に曲がった四つの鉄板が厚みの異なる順番で並べられている。これはまるで、時代に対する鋭い反応のようである。

実は、吉田は一九六九年四月に、早くも〈第四回ジャパン・アート・フェスティバル〉(東京国立近代美術館)で、紙の角に石を置いた作品《Cut-off (paper weight)》を制作し、応募した。そして、五月に〈第九回現代美術展〉(東京都美術館)で《Cut-off 2》、七月に〈第一回現代国際彫刻展〉で《Cut-off (chain)》を応募し、いずれも落選した。同年七月に田村画廊(東京)での初個展では《Cut-off 3》が展示された。また、前述のように原口も同年、ここで個展を開催し、《Mechanic Eros》を展示した。工業材料での制作を始めての個展であった³⁵。

吉田は、《Cut-off (paper weight)》から一九七二年まで、集中的に立体作品を展示した。さまざまなものの組み合わせや状態、配置に着目し、ものの重力や緊張感を提示するとともに、時代の流れに呼応する可能性が考えられる。

時代に対する思考、もの自体の存在に対する関心が、この時期以降の原口に影響を与えた可能性が考えられる。例えば、翌年に原口は油や粘土などの素材も使って〈Untitled〉シリ

ーズ IVのような作品を制作し、草稿に物性領域と並列というキーワードを書き、それに対する関心を示した。

第二節 <現代美術野外フェスティバル>を中心に（一九七〇年）

原口が時代に巻き込まれるのと同時に、彼自身の作風にも変化が見られるようになった。そのきっかけが、<現代美術野外フェスティバル>であった。原口は《Mechanic Eros》という作品では、画廊の中に鋼柱やワイヤーなどの工業的な素材を使用し、工事現場を作り出した後、彼は一九七〇年四月に開催された<現代美術野外フェスティバル>（横浜こどもの国、横浜）の実行委員会の実行委員に任命され、参加することになった。

実際、<現代美術野外フェスティバル>について、企画は一九六九年六月に構想を確定し、議論を行っていた。最初の目的は、訪れるであろう七〇年代に対応し、企画者が認識する現代社会と現代美術を説明することであった。

現代美術は、いろいろな様態を示しながら、近代から現代につながる歴史のなかの思想構造を顕わにしてきた。近代におけるデカルト以来の人間中心主義の思想から出発した社会は、今やオブジェの氾濫した機械文明、情報文明の時代となった。さらにテクノロジーの発達は、物自体の自律的な行動による事物優位の時代にはいつつあるように見える。

ダダイズムからシュールレアリズム、キュビズムをへてポップアートに至るまでの美術の歴史の変遷は抄述するまでもなく、意識と存在のあり方を鮮明に表わしてきたといえる。プライマリー・ストラクチュアやミニマルアートなどの即物的な形体による構造は、ある意味でオブジェそのものの意味をも崩壊させ、アースワークやエア・アートと呼ばれる一連の大地や空気を指し示す自然物の提示は、物性という観念を捨象してしまった位置で、ぎりぎりの表現行為を起こしている。また最近の動向としてみられるコンセプチュアルな作品などのように、現実には際限もなく変貌し、現象は刻々と変わる。ぼくらはまたこのような既知の現象がすでにアカデミズム化した単なる形骸にしかすぎないことも知っている³⁶。

当時は各種の企業体や美術機関による賞金つきのコンクールが主流していたが、それらはすべてかなりの制約を免れない。委員会は、外部条件をできるだけ排除し、制約を最小限に抑え、自由に制作や発表を行うことができるようにしたいと考えていた。また、一般的な美術館や画廊はあまりにも狭すぎ、彼らが新しい美術に適したため、より広く、高く、明るい新しい展示場所が選定することになった。そこで、神奈川県の子どもの国を会場に選択することが決定され、九月四日に実行委員会が設立され、原口を含む十八人が実行委員に選ばれた³⁷。また、この美術展は会場が巨大すぎたため、当時前衛的な若い美術家一五八人が参加した³⁸。半年間の準備を経て、翌年の三月二十三日から全国各地から若い作家たちが集ま

り、さまざまな創作活動が行われた。また、一五八人が参加した中で、「もの派」の成員は誰一人参加していなかった。ただし、李は三月十三日に行われた第一回のシンポジウムに参加した。主題は「もうなにもない？」である。また、作家の人数が多く、展示の場所が自由すぎるため、「卒直に言って、このフェスティバルは、企画の点でも、提出された作品の上でも、多様な要素が、カオスの状態を呈していることも事実である」と松本百司は述べている³⁹。

<現代美術野外フェスティバル>では、多岐にわたる作品や方法論が展開されている。プライマリー・ストラクチュア的作品、アースワーク、テクノクラート作品、アクリルや鏡面鋼板の使用、石派作品、コンセプチュアル作品が展示され、さまざまなアプローチが試みられ、また、子どもの国という場そのものを変質させる試みや、学術上の単位を純粹に示す実験も行われている⁴⁰。これは、当時が美術界の変革時代であり、物質と技術の二極現象が存在していたことを示す側面でもある。また、フェスティバルのカタログには、各作家が自分の作品に関する説明やメモが記載されているが、原口の作品に関するメモはない。また、原口の作家履歴でも、彼が一九四七年に神奈川で生まれたことしか書かれていなかった。

原口がここで展示した作品は《I-Beam and Wire Rope》(図3-7)⁴¹であった。この作品は、H鋼、鋼索、鋼棒が用いられ、H鋼とワイヤーロープのテンションで構成され、H鋼を落下寸前になるように慎重に繋ぎ、緊張感のあるバランスを作り出している作品である。寸法は(H鋼)長さ四〇、幅四〇、高さ七〇〇センチ、(鋼索)長さ四〇〇〇センチであり、原口の公開展示歴上、初めて野外に巨大作品が設置される作品であった。これも原口の全作品の中で最も大型の作品の一つである。



図3-7

《I-Beam and Wire Rope》は作品の立体構成をぎりぎりバランス保つまで要素を減らし、立体物の存在自体への関心を示した。前章で述べたように、《スカイホーク》や<Ship>の

ように作家の個人的な体験から移行し、工事現場のような存在感のある秩序を感じさせる。ワイヤーを床に張ったり、H鋼を空中で支える仕事で、作品のテンション構造を明確に感じられる。原口は、おそらく戦闘機の一部を制作しているうちに、あるいはエアパイプの立体化を進めているうちに、もしくは、マクロの角度からその時代の中で、高速的な都市化に触れるうちに、構造とものの存在に目を向けたのではないかと考えられる。当時のほかの作品と一緒に、後で同じ時期に「もの派」との類似性が語られ始めて、誤解を招く論説があらわれるようになったのである。

原口作品を年代順に俯瞰すると、《I-Beam and Wire Rope》からワイヤーやH型の鉄骨を用いた構成物の作品が表れ始めたことがわかる。原口という作家の個性を強く表している工業製品による構築物の作風は、七〇年代以降に定着し始めたと言えるであろう。

この作品は「もの派」作家とは本質的な違いがある。例えば、前文で述べるように、H鋼や鉄板を扱った「もの派」作家の作品でいうならば、一九六九年に原口と一緒に「第八回現代美術動向」展に参加した成田の《Untitled》(図3-8)⁴²が挙げられる。同じく、鉄骨をただ設置しただけの作品とは言え、両者とも作品を取り巻く空間への認識を強く自覚した。しかし、二人は結果的にかなり異なる空間への認識を示したのである。



図3-8

成田の残したスケッチ《鉄帯》(図3-9)⁴³からは、展示空間に介入するアプローチをさまざまな方法で考えていたことが分かる⁴⁴。スケッチで多様な空間との切断行為を試していたが、展示空間の壁や天井に対して基本的に順応している。一方、原口の《I-Beam And Wire》は空の広い原っぱという空間に対して、ワイヤーの張力によるトラス構造という作品が自立する最低限の文法を採用したのである。ここで明らかに異なるのは、原口の空間に対

する応答の仕方であった。すなわち、空間文法の順応以上に、作品としての構造や立体空間を優先したということである。



図 3-9

成田のアプローチの仕方は「もの派」作家の全般に適応して言えるだろう。彼らの大半は自分の作品を作家の肉体行為を通した主体と客体への介入として位置付け、作品内部に発生する自立した空間と作品を取り巻く空間との対照性に無関心とでも言える。なぜなら、典型的な「もの派」作家たちは作品の表面にしか立体空間に発生を期待しなかったからなのである。彫刻科出身で最も立体に専門性を持つはずの小清水でさえ、最初は木材の表面の立体化からアプローチしていた。

原口の作品の自立した構造による空間の発生により深く考察すると、水平垂直を取らずにあえてトラス構造を取った意味は、ただの空間の順応だけではなく、空間との対照性を強調しようとしているのである。しかしながら、自立した作品の空間は既存の環境に対して、常に踏み切りの悪い立体の対照のように映ってくるのも事実である。評論家の早見堯の言葉を借りれば、彼の立体は一種の中途半端な「鈍重さ」⁴⁵を呈している。しかも、鈍重な立体構成は事物の方向性の多元にのせいでできたものであり、つまり作家自身の意図的な操作による作品と空間の二元論への批評性とも捉えられるだろう。

なぜ原口は突然抽象的な作品主題と作品本体の実験的未公開作品をつくるようになったのか。その原点は、遅くとも<第八回現代美術の動向>展で、李、吉田、成田など、後に「もの派」と呼ばれる作家たちに出会ったことではないだろうか。彼の物性領域、油土、並列、みえないなどキーワードは、<第八回現代美術の動向>展のなかの李、成田など物質への関心をもっている人がいて、それが展覧会のカタログに記述されている代表される傾向—もの自体の存在など流行っていたから、原口も関心を持つようになった可能性が考えられる。この点から見れば、後に「もの派」に取り込まれたことは非常に奇妙な行為である。

第三節 <第一〇回日本国際美術>展を中心に（一九七〇年）

原口は同時代の美術家たちとの交流、田中信太郎のアトリエでの助手、<第一〇回日本国際美術展>（東京都美術館、通称：東京ビエンナーレ、以下、<人間と物質>展と表記）でのリチャード・セラのアシスタントとしての活動などを通じて、原口が物質に対して持っていた関心は、七〇年代「もの派」の評価に巻き込まれたものである可能性がある。

前述したように、一九七〇年代は、美術界にとって大きな転換期であった。その代表的な象徴となるのは、<大阪万国博覧会>と<人間と物質>展であろう。前者はネオ・ダダ、具体をはじめとするかつての前衛や反芸術を代表する六〇年代のアーティストによるアートとテクノロジーの結集であり、後者はプロセスアート、コンセプチュアル・アート、「もの派」といった七〇年代アートの魁であった。すなわち二つの潮流を代表するムーブメントはこの時期に象徴的に結晶されているとも言える⁴⁶。原口はこれらの展覧会には参加していなかったが、<人間と物質>展には原口にとって影響力のある二人の作家が参加した。田中信太郎とリチャード・セラである。

<人間と物質>展は、日本の戦後美術史に欠かすことができない重要な展覧会であり、中原佑介がキュレーターを務めた。この展覧会は、一九七〇年五月に東京都美術館、六月に京都市美術館、七月に愛知県美術館、八月に福岡県文化会館などで巡回展であった。英語のタイトル「Between man and matter」が示唆するように、中原の意図した名称は「人間と物質のあいだ」という名前を付けることであったが、主催者の毎日新聞社の意向により、展覧会の日本語タイトルから「のあいだ」という言葉が削除されたとされていた。

展覧会はビエンナーレ形式で、それまで奇数年に開催されていたが、一九六八年に開かれたヴェネツィア・ビエンナーレの学生運動による混乱を背景にして、一年延期し、国家による参加制度を廃止し、コミッショナー制度を新設することになった。そのため、この展覧会は、日本国内で初めて大規模な国際キュレーションが行われた展覧会とされていた。中原は、リチャード・セラ、ハンス・ハーケ、クリスト、高松次郎、成田克彦、小清水漸、田中信太郎、榎倉康二、河口龍夫ら、後にミニマリズムやコンセプチュアル・アート、「もの派」といった当時世界的な新進気鋭四〇人の美術家を選出した。そして、この展覧会で選ばれた美術家について、彼は次のように説明している。

今回の第一〇回東京ビエンナーレ展に参加した四〇名の作家は、すべてが同じひとつの傾向に属しているとはいえないし、あるいはまた、ひとつの流派を形成しているというわけでもな

い。そこにみられるのは、それぞれに異なった仕事であり、四〇通りの試みというべきだろう。もっともその仕事をみると、どの作家もキャンバスをたずさえないいわゆる画家とはいいがたく、そうかといって、われわれの熟知している彫刻家という通念からも程遠。そういう点では全体として、あるひとつの類を形成しているようにみえるかもしれない。、私の関心は、画家ではなく、彫刻家からも程遠いという事実よりも、との事実の意味するもののほうにある。多くの仕事は、絵画や彫刻のように、作品が閉ざされた体系をかたちづくっているという感じをほとんどあたえることがない。あたかも、現実世界のある断片、ある過程が切りとられて置かれたままであるかのように映るのである。もし、その断片、その過程に、絵画や彫刻のように自足した意味を求めようとしても、われわれはほとんど途方にくれるばかりだろう。このことは、一方で、美術作品といわれるものが根底から変質しつつあることを示すと同時、他方では、作品にたいするわれわれの関係もまた、変化のただなかに置かれていることを示している。(中略) 現在、ある美術家たちは、美術をとうした人間と物質の果てしない矛盾を含んだ関係そのものにしようとしているように思う。ある場合、それは関係の「強調」として、ある場合には関係の「体験」としてあらわれる。美術家は、現実世界にたいする特権者ではなく、あくまでそのなかの部分としてふるまおうとするのである。私が今回のビエンナーレ展のタイトルとして、「人間と物質(の間)」を選んだのは、現代美術におけるこういった性格をあらわしたいと思ったからであった。ビエンナーレ展の焦点に、現代美術のこのような性格をすえ、それを通して「人間と物質」の関係に照明をあてたいと思ったのである。四〇名の作家はそういう観点から選んだ⁴⁷。

ここからは原口が選ばれなかった理由が考えられる。当時の原口の作品は、物質そのものに対する関心がより強く、人と物質との関係にはあまり注目していなかった。本人は当時の作品の題名、草稿、雑記など資料から「人と物質との関係」に関するキーワードがなかったが、リチャード・セラのアシスタントとして、事実上この展覧会に関わっていた。

「物質(matter)」という概念は、中原が企画した<人間と物質>展で広く議論され、その後、日本の美術界で重要な用語となった。そこでは、従来の絵画や彫刻でよく使われていた「素材(material)」という言葉に代わって徐々に用いられるようになった。藤井匡による中原の目的に対する総括は極めて適切と言える。

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だされる」ことになる。このとき、物質は「われわれの概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。

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。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もの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。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」の方にあったからである⁴⁸。

<人間と物質>展では、公開されているセラの作品は四つあり、彫刻作品《環で囲む一底板（ヘクサグラム）》、上野公園に移植した杉の木《杉の木》、事前に制作された十六ミリフィルム、ループ映写機三分間映像作品《手一鉛》、それにカール・アンドレ（一九三五年～）と共同の政治的抗議ため作品《豚はその子を食べてしまう》が含まれている。

特に注目すべきは、転換点としての作品である《環で囲む一底板（ヘクサグラム）》である。当時の写真からわかるように、この作品は原口も明確に参加して制作された（図3-10）⁴⁹。この作品は円形に曲げたL型鋼鉄を用いられ、二つの半円から成り、一方の半円の半径は一五〇センチ、他方の半径は一六三センチ、東京の上野公園に残る。一方、京都で展示された際には、正方形の形状が埋められた（図3-11）⁵⁰。



図 3-10



図 3-11

《環で囲むー底板（ヘクサグラム）》(図 3-12)⁵¹は、セラの彫刻作品の中で最も早く環境のなかに設置され、内部に入ることができる作品である。セラの作品の最初に内部空間を持つ作品でもある。この彫刻の題名は、その形状を表すと同時に、達成しようとする目標ー「囲む」を暗示している。セラが初期のパフォーマンスで行動に重点を置いていたように、この作品の題名に使われている動詞「囲む」は、動作が問題になることを示し、セラ本人だけでなく、作品の内部に入ったり環状ルートを歩いたりする観客も動作の主体となった。



図 3-12

原口のその後の作品から見て、セラとの接触は長いプロセスであった可能性がある。例えば、観客が作品に参加する「身体性」については、原口が八〇年代以降に言及し始めた「身振り」というキーワードと共通する。同時に、両者の違いについては明確な論点が提出されている。

作家がここで否定しているのは作家の内的なイメージを盛る器としての美術にほかならない。こうした芸術観はミニマル・アートなどにおいて顕著になり、以後の現代美術の性格を大きく決定づけた。そして原口の歩みもこの流れに沿うのであったと言っていい。こうした芸術観を抱くに至る最初の体験は七〇年に東京で開かれた「人間と物質」展で、出品者のひとりリチャード・セラの制作を手伝ったことだった。ミニマリズムに立つセラに身近に接することで得た

ものは、外部言語を扱うパワフルな制作ばかりではない。その人となりにも強くひきつけられたという。「レゲエのおじさん、野蛮なおじさんという感じで、靴といたら足の指がのぞいているし、皮のコートを来ているんだけど、その裏が簾のようになって」と振り返るように、このときのセラのイメージはくっきりとした残像となって原口のなかに刻まれた⁵²。

原口の作品のもつ鈍重さが有効に働くのは、現在のところ、実際に物理的にであろうとなかろうと、ある限定された空間の中においてであるように思われる。つまり、構造的な空間であるよりも、むしろ合空間が濃密な空気のようなものとして意識さえる場所においてである。このことは、原口とリチャード・セラとが類似しているにも拘らず、決定的に異なっている点であろう⁵³。

原口とセラの影響関係に対する論評は九〇年代以降に集中しており、当時二人の関係について言及した批評は見当たらない。この時期の原口の作品は、数年後にミニマリズムやポスト・ミニマリズムとして注目され始めた際に、いくつかの異論もあった。例えば、菅原教夫は「（原口は）こうした芸術観を抱くに至る最初の体験は七〇年に東京で開かれた〈人間と物質〉展で、出品者のひとりリチャード・セラの制作を手伝ったことであった」とも主張した⁵⁴。杉浦邦恵にも、「原口がセラをはじめとするポストミニマリズムの視覚言語もっていたことを示す。しかし、プールと表面の反映には、虚実の関係、つかの間と永遠の対比などが見られ、東洋の審美感を核にして、彼が西洋と日本（東洋）にも理解される作品をつくっていた稀な日本人作家であるのがわかる」を提示した⁵⁵。

反対意見を持つ批評家も多数存在している。例えば、松本透は原口のミニマリズムの作風に対して「《物心》（一九七一年）は、廃油をみたした矩形のプールと、壁に掛けた同形同大の鉄板を並置するかたちをとるが、オイル・プールの完成形を知るわたしたちの目には、プールを載せた鉄製の脚がいささかじゃまであろう。プールが台座のうえに載っているかのように見え、あるいは四本の脚も含めて、全体が一個のテーブル状の彫刻に見えてしまうからである。シェイプ（外形）をもったら、オイル・プールはオイル・プールにならないのである（そこが、ミニマル・アートとの決定的違いであろう）」という異議を呈する⁵⁶。ここでは、前章で述べたように、原口が学生時代に田中信太郎のアトリエで助手を務めた経験や、Bゼミなどの同時代の美術家たちとの交流は無視されていた。現在にもこのことに言及した研究はない。おそらく原口を「もの派」の範疇から引き出す一方で、原口に国際的な位置付けを与えるために過度に批評する可能性が考えられる。当時のセラが原口の創作に直接影響を与えていたという見解には再考の余地がある。むしろ造形からみれば、同じく人間と

物質展での田中信太郎の作品《無題》が、翌年の原口の創作に影響を与えた可能性が考えられる。

《無題》(図3-13)⁵⁷は、床に長さ一二〇〇センチ、幅六〇〇センチ、厚さ〇. 〇三センチで、黒いポリウレタンを流し込んで固めた作品である。真っ黒な鏡のような面が作られたこの作品から直感的にわかるのは、その後の原口の代表的なくオイルプールシリーズとの類似点である。



図3-13

《無題》の展示は、会場の場でしか存在しないサイト・スペシフィック⁵⁸なものである。田中は「点・線・面」から制作原点として、この作品を制作していた。原口の場合は、＜オイルプール＞シリーズをさまざまな展覧会や場所に出したが、それぞれの作品が作家にとって異なる問題を扱っていることは明らかである。例えば、作品としては、《Untitled (Yokosuka)》(図3-14)⁵⁹(一九七三年)が挙げられる。この作品は、野外に掘られた長方形の凹みに廃油を地面すれすれまで入れることで、単純にこれだけで非塗装、非彫刻の状態を実現したものである。一九七一年の《Matter and Mind》に至っては、黒いオイルの水面張力を利用し、廃油は水と違って外界とほとんど反応しない。



図 3-14

田中の《無題》へは、中原が、展示空間に現実に望んで生まれてくる臨場主義という言葉で表現し、それに加え藤枝晃雄は他者への依存という術語で提示している。

田中信太郎の作品は、床とウレタン樹脂の板との微妙な関係を示している。それは、床は、板とともに現実のままでありうるか、あるいは画面の地のごとく働くかということである。いかえるならば、この作品は現実としての事物となるかイリュージョンとしての形態となるかの、きわどい線上に位（ママ）しているように思われる⁶⁰。

原口の作品を見ると、《Untitled (Yokosuka)》を除けば、ほとんど明確な構造的支持がある。たとえ彼が<オイルプール>の足を意図的に隠して浮かび上がらせる状態にしても、作品と場所との明確な境界があることが感じられる。《無題》が表現する効果は、観客が作品と美術館が一体化したように感じさせることが考えられる。田中も《無題》に対してこのような説明をしている。

全部映っちゃう。発想はね、世界でいちばん薄い彫刻をつくろうって思ったの。僕は反知性的な人間だから、発想がぜんぜん違うのよ。世界一薄い彫刻。美術館の床が傾いてるとは知らないからさ、15ミリだか25ミリで水槽つくったのね、で流したらさ、とにかく真ん中に流したんだよ、そしたらどんどん片方にいっちゃうのね。あれって思っしょうがないから、手伝ってもらって、大きい板でね、戻したりして。みんなからは臭くっしょうがないって言われてさ。撤去だ撤去だっつてたんだけど、撤去しよっしょうがないんだよね。重くて。灯油の缶に60本ぐらいいかな。僕の誤算はね、その時の最初の状態が最終日まで光って続くと思ったんですよ。でも見る人は気がつかないからその上を踏んでっちゃうわけですよ。どんどん靴の跡が増えてっさ、言い方変えればそういうパフォーマンスだっ言い方あるんだけど、僕は

がっくりきちゃってさ。水のように水平に固まらなかったから、非常に有機的な曲線が出来ちゃったのね、戻しては流れたり⁶¹。

つまり、物質への関心、場の特性、他者への依存性、空間の現実性などが、当時の田中の作品で意図された特だと言えよう。田中は、ポリウレタンの匂い、反射など物質特性を生かし、美術館の中に存在する世界一薄い彫刻を作りたいと考えていた。確かに、作品があることでこのような効果が得られるが、美術館に《無題》が完全に溶け込んでいるため、多くの鑑賞者は作品の存在を意識することはない。言い換えれば、原口の物質への関心は、時代の流れに押されるだけでなく、おそらく〈現代美術の動向〉展の前である大学時代に田中スタジオで助手をしていたころから、田中の影響を受けていた可能性が考えられる。これに関する手がかりは、もっと以前の未公開の作品から見つけることができる。

第四節 未公開の作品（一九七〇年）

まず注目されるのは<Untitled>シリーズ IVである。これらの作品群は、表のNo. 42～No. 44 を含む計三点であり、一九七〇年に制作された。素材にはコンクリートブロック、砂、オイル、木、蜡、水が用いられ、寸法は最大で二一〇センチ以内であり、地面に置かれた作品である。

一九七七年に発行された原口の作品集⁶²によると、No. 42 《Untitled》（図 3-15）⁶³の草稿には二つの作品が並んでおり、物性領域と並列というキーワード（図 3-16）⁶⁴とともに、油土と木という素材が表示されている。また、寸法も長さ二一〇センチ、幅一五〇センチ、高さ三〇センチと異なる表記がされている。



図 3-15



図 3-16

最初に展示されたのは一九七〇年に日本大学芸術学部キャンパス内での非公開展示であり、No. 42 は一九九五年に<1970 年—物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち>巡回展（岐阜県美術館、岐阜）で、No. 43 は一九九五年に<戦後文化の軌跡 1945-1995>巡回展

(目黒区美術館、東京)で、No. 44は二〇〇〇年に原口のアトリエで再制作された後に展示された。

このシリーズは、工業社会の物質感が強い鉄、鋼、オイルを使用したものである。コンクリートを流し込んだ直方体のような物体の造形が、原口が田中から受けた影響を最も早く感じられる作品と言えよう。前文で述べたように、当時の原口は、田中のアトリエで助手として制作や学習を手伝っていた。これはこれまでの研究では言及されていない経験である。これは田中が何年も後のインタビューで語ったことであり、この事実を証明しているのは鷺見和紀郎である⁶⁵。一方、原口はBゼミの活動を通じて田中との交流を維持し続け、晩年にも二人で共同授業を行った。

たとえば、《凝固》(図3-17)⁶⁶は田中の作品の中でも珍しい表現形式である。作品は鉄板と鋳物粉末で作られており、寸法は長さ二一〇センチ、幅二一〇センチ、高さ三〇センチである。一九六九年、〈第六回パリ青年ビエンナーレ〉展(パリ市立美術館)で出品された。この作品は鉄板で土を覆い固定し、展示現場で開かれたが、パリに到着する前に土が凝固し乾燥し、一部が破損していた。物質、プロセス、コンセプトを完璧に組み合わせ、アルテ・ポヴェラやプロセス・アートの高い水準を示す作品である⁶⁷。



図3-17

また、同展示には関根、成田、高松など後の「もの派」代表者が参加し、彼らは東野芳明によってQuatre Bossots(四人のボソット、以下、ボソット4と表記)と呼ばれた。当時、東野はテクノロジー・アートと同義となってしまった環境美術に見切りをつけ、コミッショナーは「水、空気、土、火、影、光など自然界の元素的な要素だけを中核にした作品」を構想した。そして、東野はコミッショナーとして、関根が発表したばかりの作品《位相―大地》を想起し、関根を選出した。そして、〈第六回パリ青年ビエンナーレ〉は国別展示が廃止され、美術団体が中心となったため、東野は関根、高松、田中、成田らによる急拵えのボソット4として出展した。

東野はこれらに「表現的な詐術を排除し、中性的な素材を無表情に“ボソット”置いてある」ことを見て取り、そのような作品を「一つの批評行為であろう」と評すとともに、関根による「創ることはできない。もののほこりをはらいのけ、それが含む世界をあらわにする」との言を借りることで解説した。もっとも東野自身、この企てが成功するかどうかは未知数だったようである。「いかに四人が、ボソットと作品を置くだけの行為に堪えられるか、これは、結果を見なくては分からない」と述べていたものの、蓋を開けてみれば現地でかなりの好評を博し、団体賞を受賞した。自然を素材とするランドアートの関心や、高松、田中とのかかわりは措くとしても、東野が日本の若い美術家たちに現象学的かつ還元主義的な傾向の片鱗を感じ取り、これをいち早くとりあげた批評家のひとりであったことは、いまいちど一考の余地があるのではないか。東野が名づけた“ボソット・アート”は、後に出現した“もの派”とかならずしもイコールではなく、ことばとしては定着しなかったものの、一連の動向を示すにはこの上なく的を射ている⁶⁸。

この展示を通じて、成田克彦は代表的な「もの派」作家であるにも関わらず、彼の作品<SUMI>が成田の作品群の中で孤立したシリーズに属していることが明らかになっている。同様に、《凝固：パリ》はもの派的な作風を示しているが、それに関する研究も少ない。田中信太郎の作品を、時代の変遷に沿って分類するならば、ネオ・ダダイズム・オルガナイザー時代、ミニマルな立体造形の時代、表現主義的なあるいは文学的要素を取り入れた時代の三つの分類ができる⁶⁹。その中で、一九六五年末頃から田中はミニマルな作品を発表し始める。

例えば、田中の作品《マイナー・アート A.B.C》(図 3-18)⁷⁰では、極端にシンプルな形状と色彩を用いて、三つの純粋な四角形キャンバスを並列している。同時に、巨大な寸法が壁のような衝撃感を与えることが思われる。蛍光灯を使用しているため、本来圧倒的な重量感があるはずの四角形のキャンバスは、非物質的な感覚を生み出している。

これは、一九六〇年代以降のライト・アートの動向とも呼応しているようである。むしろ、田中の制作はミニマルな表現して、美術界のみならず、倉俣史朗らデザイナー、建築家にも衝撃を与えた。



図 3-18

また、早くも一九七〇年に《Untitled》⁷¹ (No. 44 図 3-19) から原口は物理的な張力への関心に見られる。この作品の寸法は長さ六十七、幅九十二センチ、素材は水と蠟である。田中の《無題》のように蠟は四角い枠のようなもので、その中に水を閉じ込め、薄膜のような張力を表現することが考えられる。



図 3-19

一方、視覚的には、＜オイルプール＞シリーズと関根伸夫の《空相一水》(図 3-19)⁷² (一九六九年) とは酷似していると多く思われている。しかしながら、この二人が議論しているものは、まったく別のことである。



図 3-20

作家自身も、そのことを明確に認識している。関根は原口の制作に対して、「結構彼はそういう重く得体のしれない物質を選んでいくのが好きですよ。だから全く私のコピーだとは言いきれない（笑）。そこが違うんだらうね」と評価した⁷³。

また、原口もさまざまな記事で〈オイルプール〉について自身の創作理念を語り続けている。それは、《空相一水》とは創作理念が違うことだけではない。たとえ同じく〈オイルプール〉と呼ばれている原口の他の作品としても、内容が全部同じなわけではない。原口はこの作品をさまざまな展覧会や場所に出したが、それぞれの作品が作家にとって異なる問題を扱っていることは明らかである。

例えば、前述の《Untitled (Yokosuka)》（一九七三年）に加え、一九七七年の《Horizontal & Vertical》は、オイルプールの上に溶接された二枚の鉄板がオイルプールから吊り下げられている。これは水平と垂直を示唆しているように見える。一九七八年の《Matter (Kiba) No. 7》は、千葉の工場が舞台上、油面に工場の建物が映り込んでいる。オイルプールは川岸に垂直に設置され、一部は陸地、一部は川岸を越えて伸びている。一九八一年の《Matter Black 1. 2. 3》は、二つの黒い立方体をオイルプールと組み合わせた作品である。展覧会の主題である「黒」と呼応しながら、原口はこの作品を通して「単に東洋と西洋、精神と物質などといった二元論的な認識の差違ではなく、何か決定的に違うという感覚をはっきりと、この眼で確認せざるをえなかつたことである」と語っている⁷⁴。すなわち、原口が生涯で作ってきたオイルプールには、原口自身による水平、垂直、張力などの物理的なキーワードの他にも異なる問題を扱っているのである

一方、原口は同時代の美術家たちとの交流、田中アトリエでの助手、〈人間と物質〉展でリチャード・セラのアシスタントとしての活動などを通じて、物質をキーワードとすることになった。この点から見れば、後に「もの派」に取り込まれることは非常に奇妙な行為である。

前に述べたように、当時の「もの派」作家たち、特に李は、座談会などの活動を通して、若い美術家たちが新しい世界を広げる意図が見える。彼らは、実現を命題とする西欧近代主義の姿勢を避け、作らない要素を作品に取り入れることを重視した。自分が支配的になるのではなく、自ら作ることができない自然物や産業用品を作品に取り入れ、それらを結びつけていくことを目指したのである。これは李が主張した「出会い」⁷⁵ということである。

原口は「出会い」など意識は表明していない。「もの派」の理論武装と実際の作品制作との間には、常に何かしらの食い違いが発生していることを見逃がすわけにはいかない。李の代表作である《関係項（一九六九年）》を例に挙げると、作品の構成物であるガラスがあまりにも都合よく石の重さで割れており、中心から綺麗にひび割れが入っている点に、作家の強い物理的な操作が感じ取れる。理論家としての李はあまりにも図式的にガラスと石の関係を構築しており、物質の表面だけで物事の関係性を表現することに終始している。偶然であったとしても、ガラスの上に重い石が当ればガラスが割れる。これは当然である。しかし、明らかに創造行為でありながら、李はこの行為を「出会い」と主張する。李の計画的な操作が原因となって、作家と石とガラスの相互作用により割れ目が出たとき、それが李の作品になるわけだが、そうだとすれば、作家性の不在と言いながらも、物質の表面現象の構築による関係性の提示はあまりにも露骨であり、不在とはとても言えないのである。李の作品はあくまでも物質の表面に偏っており、立体としての必然性に欠けた作家性不在の見せかけに過ぎないのである⁷⁶。

初期の「もの派」作家たちは李の「存在との出会い」に影響されたかのように、ものの状態の提示に注力していた。結果だけ見ると、李の理論の中心にある「作家性の不在」と「ものの関係性」は、最終的に作品の作り手である作家の個人の手法に否定されてしまった。概念の表現と物質の存在意義に揺さぶりをかけようとしていた「もの派」作家の大半は、物質の支配という欲望を捨て切れなかったと言えるだろう。

田中が《凝固》を制作する以外でも自分の道を貫こうとしたように、原口も自分自身の創作方法を探ろうとしていた。これらは第2期の作品における未公開のシリーズの存在によって示される。

<ワイヤー>シリーズは、表のNo. 46～No. 48を含む計三点であり、これらの作品も一九七〇年に制作された。主に鋼索が用いられ、No. 46(図 3-21)⁷⁷にはH形鋼とキャンバスシートも加えられている。寸法は、鋼索の長さが四〇〇～六〇〇センチである。作家本人によってシリーズ名が付けられていないが、後にシリーズ名が付された。



図 3-21

これらのシリーズで、最初に展示されたのは一九七〇年に日本大学芸術学部キャンパス内での非公開展示であり、No. 48 は一九九五年に開催されたホテル&アート・アンビク現代美術館（熱海）での個展で展示された。No. 46 は一九九五年に〈1970 年—物質と知覚—もの派と根源を問う作家たち〉巡回展（岐阜県美術館、岐阜）や一九九七年の〈重力—戦後美術の座標軸〉展（国立国際美術館、大阪）でも展示された。特に、〈重力—戦後美術の座標軸〉展では、原口の作品が「重量という原理」の章に分類されており、その説明文には「水平と垂直」というキーワードが明記されている⁷⁸。また、非公開展示であり、原口に後のカタログには、これらの作品が掲載されていることがある。例えば、一九七一年に開催された田村画廊の個展で、当時《4本のワイヤーロープ（Four Wire-rope）》という題名でカタログに掲載された。

本作品においてもカンヴァスシートとH鋼というむき出しの素材が何も手を加えられることなく併置されている。H鋼の上にはワイヤーが張られ、そこに加えられた力を暗示している。原口はこの時期にワイヤーロープを用いた一連の作品を制作しており、そこではロープの張力が暗示する力の拮抗が主題とされることが多い。同様に液体を用いた一連の作品においても表面の張力が大きな意味を持つ。原口は表面張力を排除するために、水に代わって油を用いることとなるが、言い換えればそこでは完全な水平面をかたちづくるのが作品の主題とされているのである。同様の問題意識は71年に第10回現代日本美術展に出品された床置き鉄板作品にもうかがうことができる。そしてこの点において原口の作品は水平／垂直という本展の潜在的な主題と深く結びつく⁷⁹。

《Untitled》(No.46)は、キャンバスシートの上に平行に配置されたH形鋼であり、その上に平行にワイヤーを取り付けた。作品は《I-Beam and Wire Rope》の延長と思われるが、《I-Beam and Wire Rope》とは異なり、《Untitled》(No.46)には緊張感のあるバランスが欠けており、代わりに明確に水平な力がそれを支えていることを示している。この力は見えないが、この見えない状況については、中井康之が二〇〇五年に〈もの派—再考〉展に「もの派」を検討する際に、原口の作品について簡単に見えないということを論述していた。

見えないものを作品化する、という点において傑出していたのは1970年5月に大学構内で発表した〈無題(ワイヤーロープI)〉であろう。床に埋め込んだ留め具をワイヤーで引き合うようにした作品は、物質というものが人間の視覚によって認識できる部分が殆どないことを知らしめるような、ある意味極めて実証的な作品であるが、「もの派」とはまた異なる意味での意識の開示を促すようなものだといえるだろう⁸⁰。

まず、ここで明確にしておきたいのは、日本語の動詞で、両方とも視覚に関連しているが、意味や使い方に違いがあるということである。「見る」は主に自分が意図的に何かを見ようとするアクションを指す。主語は自分で行動をコントロールすることができるもので、能動的な表現である。「見える」は何か自然に視野に入ってくることを表す。主語は視覚的な情報が与えられる対象で、受動的な表現である。つまり、「見る」は意図的に何かを観察する行為を指し、能動的な表現であり、「見える」は何か自然に視覚的に認識できる状態を指し、受動的な表現である。

見ることと見えないことについては、当時の原口だけの孤立した思索ではなかった。例えば、藤井匡は河口龍夫の作品を分析する際、両者を明確に区別することを提案している。

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「自然に目にうつる。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は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⁸¹。

つまり、当時の原口も同様の状況に直面し、日々「見える」風景自体、その真実性を問題としたと考えられる。例えば、横須賀の飛行機では、見える飛行機や兵器自体が偽装である。確かに、飛行機や米軍基地はそこに存在しているが、殺人兵器や高度な機密が内部で議論されている基地としての真実の姿は見えない。同様に、力は直接見ることはできないが、現実の物理的世界で確かに感じることできるものである。《I-Beam and Wire Rope》では、原口は力のバランス関係を明確に感じ取り、〈ワイヤー〉シリーズ(図 3-22)⁸²でほかの要素を剥離し、ワイヤーを平行にH鋼や地面の上に張ることを試みた。



図 3-22

「見える」や「見えない」という観点は、李が『出会いを求めて』で述べたことと共通点があるが、「もの派」とは異なり、原口は意図的に溶接、掘削、再鑄造などの方法を用い、観客に無形の力があることを示そうとしている。原口は〈もの派—再考〉展で〈ワイヤー〉シリーズを展示してないため、批評家が写真だけを見て語っている可能性があり、中原は「〈スカイホーク〉から《無題(ワイヤーロープI)》への表現手法の移行ということに関しては、自らが切り開いていったと見るより、時代の要請であったと受け取る方が自然であろう」と考えるのも無理はなかった⁷⁴。中井が言うように、原口は「見えないものを作品化する」するのではなく、「見えないものを実感させる」ことを試みていると言えよう。この点は、彼の後続の創作にも一貫性している。そして、《I-Beam and Wire Rope》でのテンション構造への関心は《Matter and Mind》でさらに洗練された体現となった。

第五節 <第一〇回現代日本美術展>を中心に（一九七一年）

原口の<Untitled>シリーズ IVも同様の微妙な状況であるが、彼が提示する作品の様相は、以前の工業シリーズと同じような表現であり、建設現場の分解図のような直感的な感覚を思い起こさせる。それは七〇年末の作品《Material Territory》に見える。

《Material Territory》（図 3-23）⁸³は、表の No. 51 に数えられる作品である。一九七〇年に開催された田村画廊（東京）の個展<物性領域>で初展示され、九五年に開催されたホテル&アート・アンビック現代美術館（熱海）の個展に再展示された。素材は鋼、砂鉄、セメントである。



図 3-23

原口は一九七七年の作品集に説明文を載せている。

自分自身の意識のプロセスと、知覚された対象の物質が優先される。

物質はそれ自体の存在を維持する。

意識は、先入観にとらわれず、純化／単純化される⁸⁴。

そして、この作品は、一九七一年に開催された田村画廊の個展で、当時《物性関与（Relation of Matter）》という題名でカタログに掲載された。原口はRelationという言葉拒否しその後改題した。

<Untitled>シリーズIVの無命名、非公開という行為とは異なり、原口は物質への指摘を作品と個展の名前として示している。同時に、一九七一年に開催された<第一〇回現代日本美術展—物質と自然>展（東京都美術館、東京）で原口は、《Seven Steel Plates》を出品した。一九七一年に開催された田村画廊の個展で、当時《物性領域<溶断した鉄板>（Sphere of Matter<Iron Pieces>）》という題名でカタログに掲載された。それは二〇〇一年のカタログに《Seven Steel Plates（Preposition II-Material Territory, Revised Buttai）》と記載された。

原口の一九七七年の作品集では、《Seven Steel Plates》の平面図(図 3-24)⁸⁵を載せて、‘位置’—平面配置図というメモが付けられたが、展示方法は、表の No. 60 作品と同様の方法で展示された。

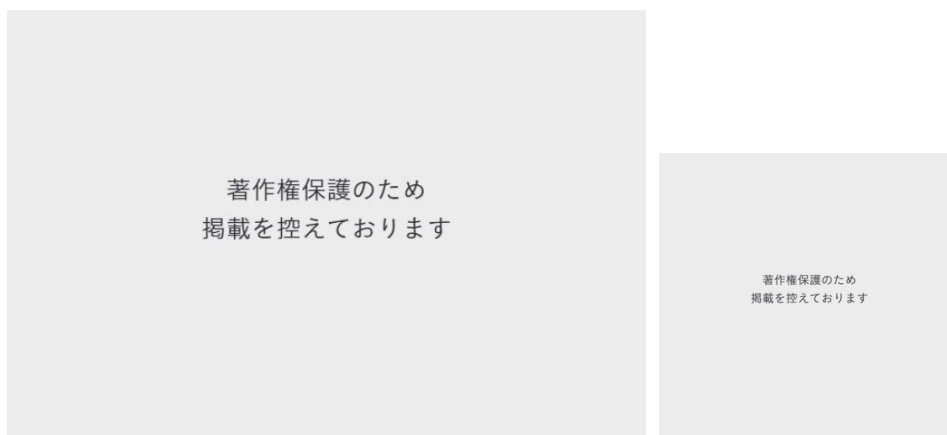


図 3-24

同展には、まだ「もの派」という名前が付けられていない関根伸夫、吉田克朗、成田克彦、李禹煥、小清水漸、榎倉康二、高山登など前述の一連の作家群も参加していた。

こうした《Seven Steel Plates》は、各鉄板の表面は異なっているが、形状や寸法は同じで、繰り返し並べられている。一つ一つの要素を規則的に繰り返し並べられるミニマリズムの展示方法と同様に、観客の意識は作品のそれぞれに集中するのではなく、展示空間全体に影響を与える。一方、多くの「もの派」作家たちが主張するよう見えるが、原口は各鉄板を異なる質感で処理し、単純な幾何学的形状が現実には存在しないことを提唱することと思われる。原口は、田中が作品《リレーション・アート “角度”》（図 3-25）⁸⁶で鉄板を選んだように、凹凸のある表面にさまざまな跡をつけること行為から、影響を受けたと推測される。

これが原口と物質と関係を追求する「もの派」作家との作品上の違いなのである。原口が当時注目したのは、物質そのものの自体の性質への注目であり、最終的な作品も当時の時代の主題に役立っていたと考えられる。



図 3-25

従って、物質への関心は、〈人間と物質〉展を単独で言及すると、美術家たちの道の選択がいかに複雑であったかも感じられるが、プロセスアート、コンセプチュアル・アート、「もの派」といった七〇年代美術の魁であった時代⁸⁷となった。

当時の展覧会のなかで、三つの展覧会が際立っている。一つは前述の〈人間と物質〉展で、中原は日本の戦後美術を速やかに国際的な舞台に導くことを企図した。もう一つは東野芳明が企画した〈現代美術の動向〉展（一九七〇年、京都国立近代美術館）である。三つ目は、評論家の針生一郎が企画した〈第一〇回現代日本美術展〉（一九七一年、東京都美術館）である。東野と針生もこの二つの展覧会を通して、日本の美術が国際化されるべきだという中原の考えに応えたのである。この三つの展覧会は、当時の「日本三人の美術批評家」⁸⁸が日本の戦後美術に関する思考だと言えるだろう。

このような状況を考えると、当時は「もの派」運動が無視され、日本が再び国際美術の舞台へ戻るための多くの表現の一つと見なされているように思える。同時に、原口など一連の物質への関心を持つ作家も巻き込まれた。もちろん、これが「もの派」運動の偉大さである。当時の日本戦後美術のすべての現状はモダニズムに沿ったもので、しかもほとんど西欧美術の摸倣にすぎなかった。一九六九年以降、《位相一大地》が日本の美術界に与える影響が明らかになるにつれ、「李+多摩美系」と同じモダニズムの概念を拒否する作家を見つけることが容易になった。当時「もの派」は無視されていたが、その後、「李+多摩美系」の解体に伴い、その影響は日本の戦後美術界にも広がり、現在に至っている。

第六節 はじめてのオイルプールー《Matter and Mind》（一九七一年）

《BUSSHUN (Matter and Mind)》（日本語で物質と精神である。以下、《Matter and Mind》と表記）は、原口が初めてオイルのプールを使用して制作した作品である。寸法は、長さ二四〇、幅一六八、高さ八八センチ。素材は、鉄板、鉄、オイルである。この作品は、一九七一年に田村画廊（東京）で開催された原口の個展〈物心〉で展示され、一九九二年にはヨーゼフ・ボイスやピエロ・マンゾーニと共にアキライケダギャラリー（東京）で開催された三人展で再制作され、翌年アキライケダギャラリー（ニューヨーク）の個展〈Noriyuki Haraguchi : Matter and Mind〉で再展示された。そして、一九九五～九六年に二つの「もの派」に関する〈1970年ー物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち〉巡回展（岐阜県美術館、岐阜）と〈1970年ー物質と知覚 もの派とその根源を問う作家たち〉展（サンティエーヌ近代美術館、フランス）で展示された。つまり、この作品は、原口の創作活動の中で重要な位置を占めているといえる。



図 3-26

《Matter and Mind》（図 3-26）⁸⁹は初登場の個展では、元々《Preposition III-ACTION》と呼ばれており、後に一九七七年の作品集で《BUSSHUN (Matter and Mind)》に記載された。どうやら当初の計画では、《Seven Steel Plates》の制作思路を引き継ぐ予定であった。この作品が画廊で展示されたとき、画廊の約七～八割のスペースしか占めていなかったにもかかわらず、その効果は作品全体に影響を与えた。これは〈オイルプール〉シリーズの大きな特徴であり、どの作品でも、観者が〈オイルプール〉が存在する展示空間に入ると、強烈な匂いがすぐにその存在を感じさせる。次に、彼らは常に展示場所の大部分の空間を占め、これは田中の《無題》が美術館と一体化している状態とはまったく逆のものである。原口の七

七年の作品集(図3-27)⁹⁰では、《Preposition II-Material Territory》の配置図を載せて、原口による《Matter and Mind》の配置が、展示空間を等倍に縮小して表示する感覚であることが、この原稿からよくわかる。同時に、説明文を載せている。

準備された状態:

物質 体 重力 垂直 水平 平行 比例

関係 相対性 平方 立方 円 平面 特異点

複数性 位置決め 0-9 静止状態

心の性質:

時間 位置 意識 継続 実際の状態 (持続される)

統一性 色気 四時 (年間の四季と一日の四部分を意味する日本語の言葉、つまり自然のサイクル) 発展 藍色

行動と病気 陰気 なまけ 混乱 むるさ 孤独 (原文ママ)⁹¹。



図 3-27

さらに、廃油の物理的性質によって生じる張力により、この画面は絶対的な静止状態にあり、同時に、その反射特性により、隣接する鉄板や観客、および風景などが油面に垂直に映し出される。

一九七〇年代前半に自立した作品の空間と環境の対照は次第に、《Matter And Mind》という水平垂直の関係性への疑問まで拡大し、廃油の水面の張力による水平性と反射性によって水平垂直が見事に混じり合うようになった。そして、特に注目されるのは、プールを載せた鉄製の足である。プールが台座のうえに載っているかのように見え、あるいは四本の足も含めて、全体が一個のテーブル状の彫刻に見えてしまうのである⁹²。後期の《オイルプール》シリーズでは、足の存在は隠され、プールが地面から浮いている状態を感知することが

できる。《Matter And Mind》に続き、シリーズの延長として、作品の構造による自立した空間と環境の関係性の試みが幾度もされてきた。基本的に空間との対照性という点において、その原点は《I-Beam and Wire Rope》と言えるだろう。松本透はそれに対して、以下のような見解を提示する。

その点、一九七三年の《無題（横須賀）》は脚をもたず、彫刻的なシェイプももたない。それは、野外に掘られた矩形の四凹所（建物を撤去したあとのベース跡）に、地面すれすれまで廃油を満たしたものだからである。絵のように掛けたり、彫刻のように立てたりせずに、モノをモノとして提示するところは「もの派」的といえなくもないが、そこに、この作品の弱みがある。ドクメンタ6のオイル・プールが示すように、矩形のプールを床からほんの少しだけジャッキアップして（この方法は、もともとプールを水平に保つための技術的要請から採られた）、黒い鏡面を現実の床から、あるいは現実界からきっぱりと離陸させて初めて、オイル・プールは魔術を発揮しはじめるのである⁹³。

一方、《Matter and Mind（物質と精神）》のMatter（物質）とはいったい何であろうか。廃油を選んだ理由は、原口が次のように説明する。

その後、最初に話した〈油の器〉などは典型だけれども、スケッチブックを持って工場街を歩いていると、水たまりに浮いた油がとてもきれいに見えたりして、じゃあ、直接油を作品にしてみようと、ものそのものを扱おうとしたんです。その頃の作品は、今でいうインスタレーションだけれども、まだ学生だったから先生とは結構やりあっていましたね。めざしている美術の方向が全然違っていただけからね。（中略）ただ、まわりとかなりずれていたことは確かです。絵の合評の時に僕の絵は新宿とかの乾いた風景のなかを歩いているような感じがすると言われた。生活もそんなところで、絵までそんな感じだと苦しくないかといって（笑い）。せめて絵はもっと夢のあるものを、ということだね。（中略）その頃は日本でもオブジェが多くて、イタリアのアルテ・ポーヴェラとかアメリカのコンセプチュアルアートだとかアースワークとどこかで同調しているような時代でした。（中略）七一年頃から、廃油や砂鉄、鉛とか古いシートといった、どちらかというと工業的なものを使って作品をつくっていました。白木とか和紙という自然素材にはどこかで拒否反応があったんだね。そういうものって、いろいろ付着している神話、特に日本人には石とか白木とかに対する思いがあるでしょ。だから僕はもっとドライな、ここちよくないものを使いたかった。僕にはそれが自然であったんです⁹⁴。

従って、原口は当時の作家たちが愛用する自然素材への反発を表明していたのである。原口は自然物質の使用を拒否していたとしても、彼が物質の探求自体を拒否していることを意

味するわけではなかった。田中からの学びに加えて、原口はほかの物質に対しても引き続き試行錯誤していた。

例えば、〈粘土〉シリーズは、表のNo. 52～No. 53が含まれる計二点であり、これらの作品も一九七一年に制作された。No. 52(図3-28)⁹⁵の寸法は不明である。No. 53(図3-29)⁹⁶の寸法は、長さ二二三、幅六一、高さ九二センチ。素材は、主に粘土、オイル、鋼、プレキシガラス、水。作家本人によってシリーズ名が付与されていないが、後にシリーズ名が付与された。No. 52は、一九七一年に開催された〈言葉とイメージ〉展(ピナール画廊、東京)で展示された。No. 53は、同年に開催された三人展(ギャラリー射手座、京都)で展示された。翌年に〈おもりとバネ〉展(東京アメリカンセンター)を展示するため、再制作された。一九九五年に開催されたホテル&アート・アンビック現代美術館(熱海)の個展で再展示された。一九九九年に開催された鎌倉画廊(神奈川)の〈不確定な場所 草間彌生・原口典之〉展で展示され、現在は鎌倉画廊に収蔵されている。



図3-28



図3-29

その後、原口は類似した作品を数回制作し、展示していた。これらのことから、彼が物質に対する関心を持ち続けていた可能性が考えられる。また、当時の原口はまだ模索期にあり、彼自身もそれを認めている。

七一、二年の頃は、こちらもまだ試行錯誤をしていたし、いろいろなものに興味を持っていたが、それはまだ「どういうことなのか」という疑問みたいなものだった。むしろ日本の戦後美術の流れに対して離反していくような形で新しいことを思考していたが、七五年以降は、ある程度世界も含めて美術というものがどういう状況にあるのか、うっすらとわかってきた頃だった。だから、あまりひとつの形式や素材にこだわらないで、もっともっと果敢に、さらに多岐に渡って、あらゆる可能性を実践し始めた⁹⁷。

この長い試行錯誤の過程で、原口は廃油を手掛かりに新たな物質への探求を始めた。原口は廃油に物質としての認識を抱いていたという。ここでいう物質としての認識は、彫刻作品に使われる素材としてその物質を認識することだと考えられる。その上で、原口は理論に基づいて物質を認識していたのではなく、あくまで偽りの「原風景」の再現の延長線上で、観察に基づいて物質としての認識を拡張していった。

物質としての認識。いわゆる通常の古典的な画材とか。彫刻でも石とか木とかブロンズ。そういった素材や手法で何かを表現するというのは考えてなかった。(中略)工場の鉄材の山とか廃油の持っているドロツとした質感、物質感。前にも行ったことがありますよね。公害の黒い灰みたいな微粉、砂鉄みたいなものを除去する工場と一緒にいった。ああいうのは、求めて、イメージがあって、本で読んで、これを使おうっていうんじゃないんですね。ほっつき歩いて、ぽったり何かに出会くと、それが非常に自分の経験でなかったものに出会くと、非常に好奇心するというかな、興味があって、そういったものを自由に使えばいいんじゃないかと思いません⁹⁸。

原口は工場への訪問について常々言及しているが、当時は彼の創作プロセスや環境がほとんど写真に残されていなかった。その中でも、前述した〈第一〇回現代日本美術展〉のカタログには、作品が美術館に入る前の写真が掲載されている(図 3-30)⁹⁹。つまり、原口の制作過程を記録した数少ない写真である。その写真からは、原口が廃品回収場や修理工場のような場所で作品を制作していたことが明確に示されている。このような環境は、原口に廃油や廃材、粘土、機械部品などの工業材料を扱う機会を多く与えた。



図 3-30

さらに大きく注目しておかなければならないのは、当時の生活環境に影響を受けていたことである。前述したように、昭和三〇年代以降、日本の資本主義は高度な経済成長期を迎え、産業生産は急速に拡大の段階に入った。重化学工業を中心とした大規模な資本投資は、原口が生活していた東京湾（東京都、神奈川県、千葉県）臨海工業地帯の京浜から京葉に集中し、さらに千葉県の京葉地域に拡大し、この地域の人口密度はますます激化し、埋め立てによる工場の拡張だけでは需要を満たすことができず、茨城県の鹿島臨海工業へと飛び、関東地域の内陸地域にも広がった¹⁰⁰。

また、日本石油コンビナートの国際的規模化により、石油化学企業化の過程で政府は産業育成の観点から深く介入し、二つのタイプの石油化学コンビナートが出現している。その中で、神奈川県川崎、千葉県五井にみられるような、石油精製資本の発展によって形成された多くの独立企業が商品や業務のつながりを通じて連携した連合企業の代表例の一つである。つまり、昭和三〇年代は化学工業が石油化学化する時代と言える¹⁰¹。

このような環境は廃油との接触機会を増加させた。しかしながら、高度な石油化学工業は産業や戦争の血液のほかにも、環境問題を引き起こすこともある。『神奈川年鑑』（図 3-31）¹⁰²には、当時の大小さまざまな公害問題が非常に深刻な状態であったことが記録されている。例えば、一九七〇年だけで、帷子川のカドミウム汚染、川崎に光化学スモッグ公害、東京湾の汚染、平潟湾の汚染 という四つの大規模な公害事件が発生し、すべてが産業生産と関連していた¹⁰³。つまり、煙突や工場、拡大し続ける鉄道、工事現場など、あちこちで目にするすることができるものが、原口の創作方法に影響を与えたと推測される。

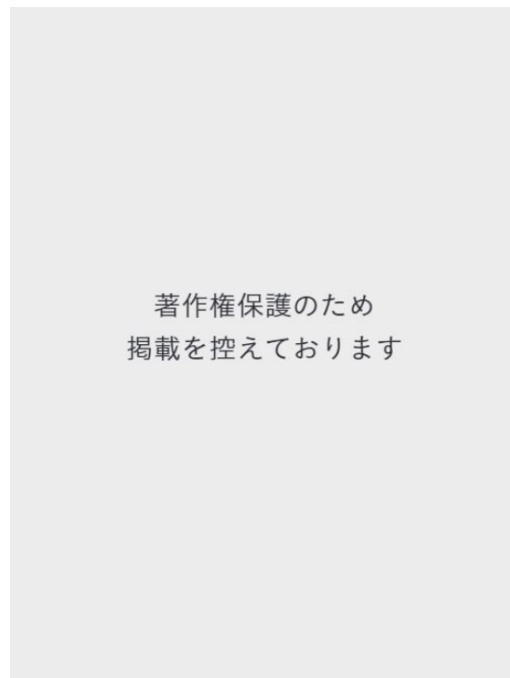


図 3-31

それでは、《Matter and Mind (物質と精神)》のMind (精神) とはいったい何であろうか。

原口自身が言ったように、「ただ目と脳だけでもものを見ていないんじゃないか。たぶん、嗅覚、味覚、聴覚といった直感的なものが強く入っているかもしれない。例えば工場の音や何トンという質量、それをクレーンが吊り上げ張られている状態。張力、テンション、そういったものはいわゆる目では見えないわけです」ということである¹⁰⁴。

そして、物質と記憶に関する批評について、二〇一一年に高島直之が原口との対談や研究から、「<物質>との距離—記憶としての重力・触覚・匂い—」を記した。

この文章では、物質が原口の作品における鍵となる概念として理解されている。それは視覚的な類似性や象徴性にとどまらず、感覚と記憶が相互に絡み合った仕組みを含み、この仕組みを通じて物質と出会うことができる。したがって、物質を認識する方法は、客観的な範疇に置いて定義や客観的な認識を行うことではなく、鉄材の歴史的変容とその中に宿る記憶を通じて物質の存在のあり方を感知することなのである。これは感覚と記憶に基づく主観的領域であり、物質の想像力の範囲内に存在するが、社会的関係の領域においても物質の現象が存在するのだといえる¹⁰⁵。

これは数年後に原口自身がまとめたものである。実際、原口を説明するために嗅覚や感覚などの言葉を選ぶことは、直感的な要素が欠けている。《Matter and Mind》という作品は、原口のこの時期の総合的な表現と言えよう。素材的には、廃油は横須賀の街中や、急速

に発展する都市の工事現場から得られた。形式的には、田中信太郎やリチャード・セラなどのミニマリズムの形式から影響を受けた。さらに、《I-Beam and Wire Rope》から始まる「見えないものを実感させる」ことを試みて一貫する。最終に、この作品は原口の第2期の完結として、原口自身の創作方法が新たな領域に達したことを示している。物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に物理世界の中で「追体験」という目的を持っていると言えるだろう。

つまり、観客に作家（原口）自身の感覚を体験させること、強烈な記憶の表現を伝えることを意図している。これは、第1期の作品で自身の記憶から「みる→イメージする→手作業（加工）する→完成」という順序で表現された真の「原風景」を思い起こすことに遡ることができる。また、原口が使用する物質は、他の同時代の作家とは異なるものであり、原口の物質は純粋な物質ではなく、記憶の指向性を持った意識が内在している。この後もさまざまな試みがあるが、この試みは、例えば第3期の《Matter and Mind》などで新たな方法論として結実する。

第七節 まとめ

本章では、一九六九年から一九七一年までの三年間を第2期として区分し、原口典之の制作活動の全貌を考察した。主に原口に関する重要な展覧会を中心に、「もの派」などの時代の動向から、原口の作品や同時代の動きを分析し、原口の地域性（ローカル）と国際性（グローバル）から作家自身と作品の位置付けを再考し、同時代の作家が行ったさまざまな試みの本質を理解し、その相違点を明らかにすることができる。

最初に、〈現代美術の動向〉展（一九六九年）を中心に、この期間の原口の作品には、一九六九年から七〇年にかけて制作された〈工業空間〉シリーズと呼ばれる作品があり、鋼柱、鋼管、鋼板、鉄などの工業的な材料が使用され、工事現場の秩序を表現している。これらの作品の寸法には明確な制約はなかったが、展示空間全体を考慮して制作されている。原口は六〇年代後半の高度な経済成長に伴う急速な都市化の影響を受け、工業材料の使用を始めたと推測される。この点は、第二章で論じた「美化された原風景」の再現が根底にある。

同時期に、「もの派」の活動が発生したが、原口は距離を取りながらも、表現形式を抽象化し、オイルや粘土などの素材を使用して〈Untitled〉シリーズIVなどの作品を制作した。原口が「物性領域」や「並列」といったキーワードをスケッチに記述したことは、後に「もの派」と誤解されることに影響を与えた可能性が考えられる。

その後、一九七〇年の〈第一〇回日本国際美術〉展を中心に、原口は時代の主題を目撃した。中原佑介は「人と物質のあいだ」を展覧会の主題に選び、人と物質の関係を探求しようとする。原口はリチャード・セラのアシスタントとして、事実上この展覧会に関わっていた。原口はセラとの接触を通じて、この展覧会で美術に対する新たな体験を得ており、後の彼の美術創作に影響を与えた。そして、同展で展示された田中信太郎の作品《無題》も、〈オイルプール〉シリーズの創作にインスピレーションを与えた源泉となった。

さらに、原口はこの時期から、見えないものを実感させることを試みるようになった。一九七〇年の《I-Beam and Wire Rope》は、物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に作家自身の感覚を体験させること、強烈な記憶の表現を伝えることを意図している。これは、第1期の作品で自身の記憶から「みる→イメージする→手作業する→完成」という順序で表現された真の「原風景」を思い起こすことに遡ることができる。そして一九七一年に、原口は自己の思考のさまざまな要素を統合・吸収し、代表作ともいえる最初のオイルプールを完成させた。

一九七一年の個展で展示された《Matter and Mind》という作品では、鉄板、鉄、油が材料に使用された。いわゆる〈オイルプール〉である。作品は廃油を使用して水平と垂直の混合効果を生み出し、足の存在によって彫刻のような印象を与える。廃油の使用は、美化された「原風景」の再現の一貫であり、原口が観察によって選択したものである。廃油を選んだ理由のうち、一つ目は原口が当時の作家たちが愛用する自然素材への反発を表明していたことである。おそらく、原口を「もの派」に入れたのは、峯村の「もの派」の分類の範囲を拡大するため、のことであったと考えられる可能性がある。もう一つは、当時の生活環境に影響を受けていたことである。原口は理論に基づいて物質を認識していたのではなく、あくまで偽りの「原風景」の再現の延長線上で、観察に基づいて物質としての認識を拡張していった。つまり、煙突や工場、拡大し続ける鉄道、工事現場など、あちこちで目にすることができるものが、原口の創作方法を影響されたと推測される。

つまり、原口は時代の影響を受けながら、彼は日本と西洋の両方から美術を受け、それを学び、磨くことでこの時代の流れの中で自分の道を探し、その結果が、《Matter and Mind》で集大成された。第3期の試みや海外とのより広範な美術界との交流を通じて、原口は次第に自身の道を探索していくこととなった。

第三章 註

- ¹ Haraguchi, Noriyuki ‘Circulations: The Permanent Process’ “ Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel, [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. 28
- ² 「もの派」『広辞苑 第七版』岩波書店、2018年
- ³ 「もの派」『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年
- ⁴ 峯村敏明「『モノ派』とは何であったか」『モノ派展』、鎌倉画廊、1986年
- ⁵ 「もの派」『日本大百科全書（ニッポニカ）ジャパナレッジ』オンラインデータベース（2023年9月取得、<https://kotobank.jp/word/もの派-186439>）
- ⁶ 榎木野衣「[連載] 日本・現代・美術 第7回『もの派』とはなにか?」『美術手帖』735号、1997年、p. 163-183 榎木の「もの派」小論は、関根伸夫の《位相—大地》を取り上げず、これまで議論されてこなかった「もの派」の「もの」という言葉についての論議を展開している数少ない論文である。
- ⁷ 図3-1 関根伸夫 《位相—大地》1968年 円柱：直径270×170cm 大地、セメント 写真出典：村井修
- ⁸ 註4と同様
- ⁹ Bゼミを訪れた芸術家たちは、斎藤義重、高松次郎、李禹煥、関根伸夫など、「もの派」の作家らに大きな影響を与えた。当時、「もの派」集団が活動していた場所の横須賀は、原口が育った場所でもある。さらに、原口は横浜の現代美術の学習システムであるBゼミに通うことになった。「もの派」の中心人物である関根、李など原口とは銀座の画廊で頻繁に交流し、酒席で、議論などしていた親密な関係を築いた事実もある
- ¹⁰ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p. 09-21
- ¹¹ 関根は多摩美術大学に在籍していた当時、斎藤義重に指導を受けていたが、斎藤は独自の情報収集によって、アースワークなど新しい美術動向を同時代的に紹介していた、という発言が菅木志雄によってなされている（「菅木志雄が語る 聞き手・千葉成夫」『芸術評論9』TSA研究所1988 pp. 45-46）。尚、「アースワーク」を一つのジャンルとしてまとめたかたちで紹介がなされたのは、1968年10月、ニューヨークのドゥワン画庭における展覧である。‘Cf. Suzan Boettiger’ “Earthworks: art and the landscape of the sixties” University of California press, 2002
- ¹² 関根伸夫「位相—大地」塚本豊子編『位相-大地・関根伸夫』双ギャラリー、1986年、p. 10
- ¹³ 李禹煥、中原佑介(対談)「トリックス・アンド・ヴィジョン展と石子順造のこと」『石子順造とその仲間たち・対談集』虹の美術館、2022年、p. 70-71
- ¹⁴ 千葉成夫「第三章『もの派』」『増補 現代美術逸脱史：1945～1985』筑摩書房、2021、p. 190
- ¹⁵ 李禹煥、関根伸夫、寺田武弘、吉田克朗、本田真吾の5名による作品をモノクロ図版で紹介する。

- ¹⁶ 図3-2 原口典之 《Mechanic Eros》 1969年 700×400×240cm（鋼柱：直径30×240cm） 鋼柱、鋼管、ストロボ、ワイヤー、枯葉、オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p.52
- ¹⁷ 図3-3 原口典之 《Apple in Space-Iron Room》 1970年 寸法不明 鋼管、鉄、鋼板、グレーチング 写真出典：カタログ・レゾネ、p.53
- ¹⁸ Helmut Friedel[et al.] “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Hatje Cantz, 2001, p.52
- ¹⁹ 東京一極集中とは、日本において、政治・経済・文化・人口など、社会における資本・資源・活動が東京都区部、あるいは南関東に集中している状況を言う。首都圏一極集中とも言う。
- ²⁰ 図3-4 全国人口に占めるブロック別人口のシェアの推移 写真出典：国土交通省「東京一極集中の状況等について」（2023年9月取得，<https://www.mlit.go.jp/common/001042017.pdf>）
- ²¹ 横須賀美術館 編「横須賀から-物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.50
- ²² 山本浩貴「第一章 拡大された芸術の概念 一九六〇年代～一九八〇年代」『現代美術史：欧米、日本、トランスナショナル』中央公論新社、2019年10月、p.48
- ²³ 池野絢子「結論」『アルテ・ポーヴェラ：戦後イタリアにおける芸術・生・政治』慶應義塾大学出版会、2016年3月、p.277
- ²⁴ 菅章「成田克彦 アヴェンギャルドの危機と沈黙」『成田克彦『もの派』の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、p.178-189
- ²⁵ 菅章「成田克彦 アヴェンギャルドの危機と沈黙」『成田克彦『もの派』の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、p.185
- ²⁶ 沢山遼「態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報」『現代美術用語辞典』（2023年9月取得，<https://artscape.jp/態度が形になるとき 作品—概念—過程—状況—情報>） 英語で Live in Your Head: When Attitudes Become Form: WORKS - CONCEPTS - PROCESSES - SITUATIONS - INFORMATION 1969年、クンストハレ・ベルン（スイス）のキュレーターであったハラルト・ゼーマンが企画した展覧会の名称。J・ボイス、R・モリス、J・ディベッツ、B・ナウマン、R・セラなど総勢69名のアーティストが参加し、展覧会はその後ランゲ邸、エスタース邸（ドイツ、クレフェルト）、ICA（ロンドン）に巡回した。
- ²⁷ 註21と同様
- ²⁸ 図3-5 原口典之 《Communications》 1970年 300×400×300cm（鋼管2点組：300×φ27 400×φ5cm、気球2点組：φ150cm） 鋼管、プラスチック、ゴム気球 写真出典：牧口千夏編『Re:スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係』京都国立近代美術館、2023年4月27日、p.226
- ²⁹ 1963年に「現代絵画の動向」という展覧会名で開始されたが、1964年から「現代美術の動向」展へと改められた。

- ³⁰ 京都国立近代美術館開館 60 周年記念展<Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展 シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係>の説明文 会期：2023. 04. 28-07. 02
- ³¹ 京都国立近代美術館 編『第8回現代美術の動向』京都国立近代美術館、1969年8月、p. 1
- ³² 註 31 と同様
- ³³ 図 3-6 吉田克朗 《Cut-off No. 2》 1969年 角材：700×40×40cm、鉄板：300×150cm 木、鉄板 国立国際美術館蔵 写真出典：© The Estate of Katsuro Yoshida, Courtesy of Yumiko Chiba Associates
- ³⁴ 註 31 と同様
- ³⁵ 峯村敏明「『もの派』とは何であったか」『もの派展』カタログ、鎌倉画廊、1986年
- ³⁶ 松本百司「自然空間と観衆と芸術 現代美術野外フェスティバルの持つ先駆的意義」『現代美術野外フェスティバル：70150+α』ブロンズ社、1970年、p. 197
- ³⁷ 成員は、小室至、檜葉雍、城戸清登、松本百司、佐藤清人、原口典之、竹居正彦、青山光佑、五月女幸雄、松山徹、前山忠、斉藤智、木下宏、有田暁子、真板雅文、水本修二、岡村佑子、渡辺直行。
- ³⁸ 松本百司「自然空間と観衆と芸術 現代美術野外フェスティバルの持つ先駆的意義」『現代美術野外フェスティバル：70150+α』ブロンズ社、1970年、p. 198
- ³⁹ 松本百司「自然空間と観衆と芸術 現代美術野外フェスティバルの持つ先駆的意義」『現代美術野外フェスティバル：70150+α』ブロンズ社、1970年、p. 199
- ⁴⁰ 註 36 と同様
- ⁴¹ 図 3-7 原口典之 《I-Beam and Wire Rope》 1970年 H形鋼：長さ40 幅40 高さ700cm、鋼索：長さ4000cm H形鋼、鋼索、鋼棒 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 56
- ⁴² 図 3-8 成田克彦 《Untitled》 1969年 寸法不明 鉄（壁） 写真出典：鎌倉画廊 編『モノ派：Mono-ha』鎌倉画廊、1986年、86p
- ⁴³ 図 3-9 成田克彦 《Untitled》 1969年 寸法不明 水彩 写真出典：‘The Estate of Katsuhiko Narita Courtesy of Yumiko Chiba Associates’ CAVE-AYUMI GALLERY
- ⁴⁴ 藤井匡「『鉄帯』ドローイングー一九六九年頃」『成田克彦もの派の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017、p. 91
- ⁴⁵ 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質-作用(プロセス)』(モニュメントから)」『みづゑ』911号、1981年2月、p. 84-87
- ⁴⁶ 菅章「成田克彦 アヴェンギャルドの危機と沈黙」『成田克彦『もの派』の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、p. 181-182
- ⁴⁷ 中原佑介美術批評選集編集委員会『中原佑介美術批評選集（第5巻）「人間と物質」展の射程：日本初の本格的な国際展』現代企画室+BankART、2022年8月、p. 7-8
- ⁴⁸ 藤井匡「河口龍夫の〈自然〉と〈もうひとつの自然〉」『東京造形大学研究報 24』東京造形大学、2023年3月、p. 202

- ⁴⁹ 図3-10 原口はアシスタントとしてリチャード・セラと仕事をする 写真出典：安齋重男、リチャード・セラ『第10回東京ビエンナーレ'70—人間と物質のあいだ』東京都美術館、1970年5月、作家蔵、ツァイト・フォト、ホワイトレインボウギャラリー © Shigeo Anzai
- ⁵⁰ 図3-11 Richard Serra 《Untitled (Kyoto Square)》 1970 760×760cm(flange 12.7cm) Hot-rolled steel 写真出典：Kynaston McShine, Lynne Cooke 'Richard Serra sculpture : forty years' "Museum of Modern Art" 2007, p.150
- ⁵¹ 図3-12 リチャード・セラ 《環で囲む—底板（ヘクサグラム）》 写真出典：中原佑介美術批評選集編集委員会 編『「人間と物質」展の射程：日本初の本格的な国際展』現代企画室+BankART、p. V 安齋重男 © Shigeo Anzai
- ⁵² 菅原教夫「測定される原口典之—測定されるディスタンス」『美術手帖』671号、1993年6月、p.192
- ⁵³ 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質-作用(プロセス)』（モニュメントから）」『みづゑ』911号、1981年2月、p.7
- ⁵⁴ 菅原教夫「測定される原口典之—測定されるディスタンス」『美術手帖』671号、1993年6月、p.192-195
- ⁵⁵ 杉浦邦恵「ニューヨーク ヴィヤ・セルミンズ+原口典之ほか」『美術手帖』682号、1994年1月、p.162-165
- ⁵⁶ 松本透「現代作家紹介原口典之—物質と非物質美術」『美術フォーラム21』22号、美術フォーラム21刊行会、2010年10月、p.14-19
- ⁵⁷ 図3-13 原口典之 《無題》 1970年 長さ1200 幅600 厚さ0.03センチ 写真出典：BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p.56-57
- ⁵⁸ 中山亜美 「サイト・スペシフィック」『現代美術用語辞典』（2023年9月取得、<https://artscape.jp/artword/index.php/サイト・スペシフィック>） 芸術作品やプロジェクトの性質を表わす用語で、その場所に帰属する作品や置かれる場所の特性を活かした作品、あるいはその性質や方法を指す。20世紀後半にさまざまな表現形態が登場し、場所の固有性を重視するアートが生まれた。この動きは「脱ホワイト・キューブ」「脱美術館」とも関連し、作品はその土地の環境や文化を反映して制作される。
- ⁵⁹ 図3-14 原口典之 《Untitled (Yokosuka)》 1973年 800×400cm オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p.74
- ⁶⁰ 磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958—1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、294p、p.139
- ⁶¹ 光田ゆり「田中信太郎 X 光田ゆり」『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p.170-171
- ⁶² 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、冊子体、32p

- ⁶³ 図3-15 原口典之 《Untitled》 1970年/1995年 210×150×30cm コンクリートブロック、砂、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 54
- ⁶⁴ 図3-16 原口典之 《sphere of matter(parallel)》 写真出典：原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、1977年、32p
- ⁶⁵ 松浦寿夫、林道郎責任 編「田中信太郎インタビュー」『Black Mountain College ; 田中信太郎』Art Trace、2015年6月、p. 119
- ⁶⁶ 図3-17 田中信太郎 《凝固》 1969年 第6回バリ青年ビエンナーレ展 写真出典：磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p. 139
- ⁶⁷ 大分市教育委員会 編「第8章躍進したダダリストたち」『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p. 138
- ⁶⁸ 鍋木あづさ「関根伸夫資料をめぐって6（最終回）」（2023年9月取得、<https://blog.livedoor.jp/okinowasuremono/archives/53451151.html>）
- ⁶⁹ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p. 19
- ⁷⁰ 図3-18 田中信太郎 《マイナー・アート A. B. C》 1968年 300×300×10cm（3点組）ベニヤ板に蛍光塗料、蛍光灯（スリムライン）、ステンレス 国立国際美術館蔵 写真出典：BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p. 38-39
- ⁷¹ 図3-19 原口典之 <Untitled> 1970年/2000年 67×92cm 水、蠟 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 55
- ⁷² 図3-20 関根伸夫 《空相-水》 1969年/2012年 直方体：220×1600×30cm、円柱体：直径120×120cm 鉄、ラッカー、水 作家蔵 写真出典：Mika Yoshitake [et al.] “Requiem for the sun : the art of mono-ha” BLUM & amp, 2012年、p. 25
- ⁷³ 「関根伸夫オーラル・ヒストリー2014年5月3日埼玉県志木市関根伸夫アトリエにて」インタビュー：梅津元、加治屋健司、鍋木あづさ 書き起こし：鍋木あづさ 公開日：2015年3月29日
- ⁷⁴ 原口典之「ケルンの「黒」(シュヴァルツ)展」『美術手帖』493号、1982年2月、p. 152-157
- ⁷⁵ 李禹煥「出会いを求めて」『美術手帖』324号、1970年2月、p. 14-23
- ⁷⁶ 阮文軍「原口典之の芸術-『非モノ派』作家としての創造行為」『芸術・メディア・コミュニケーションNo. 20』日本大学大学院芸術学研究科、2023年2月、p. 13-27
- ⁷⁷ 図3-21 原口典之 《Untitled》 1970年 600×65×35cm H形鋼、鋼索、キャンバスシート 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 57
- ⁷⁸ 国立国際美術館 編「重量という原理」『重力：戦後美術の座標軸』国立国際美術館、1997年、p. 159
- ⁷⁹ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p. 19
- ⁸⁰ 註79と同様

- ⁸¹ 藤井匡 「河口龍夫の〈自然〉と〈もうひとつの自然〉」 『東京造形大学研究報 24』 東京造形大学、2023年3月、p. 207
- ⁸² 図3-22 左：原口典之 《Untitled(Wire Rope I)》 1970年 400cm 鋼索 右：原口典之 《Untitled(Wire Rope III)》 1970年/1995年 400cm (4本組) 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 58-59
- ⁸³ 図3-23 原口典之 《Material Territory》 1970年 150×400×10cm 鋼、砂鉄、セメント 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 60
- ⁸⁴ 原口典之 『Haraguchi 1970-1977』 N. Haraguchi、冊子体、32p
- ⁸⁵ 図3-24 左：原口典之 《Seven Steel Plates (Preposition II-Material Territory)》 1971年 寸法違い (7枚組) 鉄板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 62 右：原口典之 《“Position” (plane figure)》 写真出典：原口典之 『Haraguchi 1970-1977』 N. Haraguchi、1977年、32p
- ⁸⁶ 図3-25 田中信太郎 《リレーション・アート “角度”》 1969年 240×120×0.4cm 鉄板 写真出典：BankART1929 編 『Shintaro Tanaka: 1946-2014』 2014年4月、p. 46
- ⁸⁷ 註47と同様
- ⁸⁸ Reiko, Tomii ‘TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” : Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki in 1970s Art in Japan’ “NORIYUKI HARAGUCHI” Fergus McCaffrey, 2014, p. p. 69-79
- ⁸⁹ 図3-26 原口典之 《Matter and Mind (物質と精神)》 1971年/1992年 長さ240 幅168 高さ88 cm 鉄板、鉄、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 63
- ⁹⁰ 図3-27 原口典之 《“BUSSHIN” (Matter and Mind)》 写真出典：原口典之 『Haraguchi 1970-1977』 N. Haraguchi、1977年、32p
- ⁹¹ 原口典之 『Haraguchi 1970-1977』 N. Haraguchi、冊子体、32p
- ⁹² 松本透 「現代作家紹介原口典之-物質と非物質美術」 『美術フォーラム 21』 22号、美術フォーラム 21刊行会、2010年10月、p. 17
- ⁹³ 松本透 「現代作家紹介原口典之-物質と非物質美術」 『美術フォーラム 21』 22号、美術フォーラム 21刊行会、2010年10月、p. 18
- ⁹⁴ 原口典之 「美術の仕掛け」 尼ヶ崎彬編 『メディアの現在』 ペリかん社、1991年、p. 6-32
- ⁹⁵ 図3-28 原口典之 《Untitled》 1971年 寸法不明 粘土、オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 60
- ⁹⁶ 図3-29 原口典之 《Untitled》 1971年 61×233×92 鋼、粘土、オイル、プレキシガラス、水 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 61
- ⁹⁷ 原口典之 「原口典之」 『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』 BankART 1929、2005年10月、p. 87

⁹⁸ 原口典之「木幡和枝との対談」BankART1929 編『原口典之 社会と芸術』BankART1929、2009年、p. 236

⁹⁹ 図3-30 原口典之 《Seven Steel Plates (Preposition II-Material Territory)》 <第10回現代日本美術展>のカタログには、作品が美術館に入る前の写真が掲載されている。

¹⁰⁰ 山本正雄 編「関東臨海・内陸工業地帯」『日本の工業地帯：変貌する地域構造 第3版』岩波書店、1976年、p. 90

¹⁰¹ 林雄二郎、渡辺徳二 編「石油コンビナートの国際的規模化」『日本の化学工業 第3版』岩波書店、1968年、p. 155

¹⁰² 図3-31 コンビナートの昭和石油火災 写真出典：神奈川新聞社 編「写真で見る1970年」『神奈川年鑑 昭和46年版』神奈川新聞社、1970年

¹⁰³ 神奈川新聞社 編「1970年のハイライト」『神奈川年鑑 昭和46年版』神奈川新聞社、1970年、p. 48-52

¹⁰⁴ 註94と同様

¹⁰⁵ 高島直之「<物質>との距離ー記憶としての重力・触覚・匂いー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たちI』横須賀美術館、2011年2月、p. 6-11

第四章 原口典之の第3期の作家活動

第一節 <伝統と現代>展を中心に（一九七二年～一九七六年）

第二節 <ドクメンタ 6>（一九七七年）

第三節 「もの派」に絡む（一九七八年）

第四節 アキライケダギャラリーとの契約（一九八〇年～一九九一年）

第五節 画廊からの影響—版画を中心に（一九八八年、一九九〇年）

第六節 まとめ

第3期は一九七二年から一九九四年にかけての期間である。

第3期の前半では、原口は「水平」や「垂直」といった語彙¹を作品のキーワードとして採用し始める。この期間、原口は国際的な評価を獲得し始める。

本章では、原口の第3期の作品と同時代の作家の動向を分析し、この時期の原口の作品を三つの部分に分けて考察する。

この長い期間を通じて、原口は多種多様な実験を試みた。この時期、原口の作品の造形は、自立した構造と空間の発生を感じさせるものから、徐々にメディウム自体の枠組みと限界を認識させるものへと転換していった。そして、一九七〇年代後半の<ドクメンタ 6>（ドイツ・カッセル、一九七七年）出展や「もの派」の垂流としての評価が確立するとともに、画廊との独占販売契約を結ぶに至った。これらの変化は一九九〇年代の後半に最終的に頂点に達し、工業製品の特性を引き立てる強烈な造形性を備えた彫刻的空間を生み出す作家としての独自性が確立された。

当時の欧米の美術界において、原口は一石を投じる美術家として優位に立ち、彼の<オイルプール>シリーズはミニマリズムの延長線上と捉えられていた。しかし、彼が廃油を媒体として前例のない創造を試みたとき、それはある意味で彼の制作の頂点となった。

その後、原口の一連の制作活動は、自己表現を堅持しつつ、他の美術家の精髓を吸収することで、領域を拡大した。この過程で、彼の日本と欧米における評価には明確な差異が生じた。この差異が彼の制作を阻害することはなく、むしろ彼自身の美術の言語の探求と形成を一層確固としたものにした。また、これによって、他の日本の美術家とは完全に異なる作家像が生まれた。

原口作品は日本で正統的な評価を受けることはなかった。これは原口が日本国内で広く認知されなかった一因ともなった。この期間、原口は日本的な思想を特徴としながらも、西洋的な形式を取り入れた独特の美術表現を生み出した、

そこで、本章では、画廊との独占契約を結ぶ前に、彼が独自の作風を摸索した過程を論じる。まず原口の作風が第2期の作風を引き継ぎ、徐々に〈ドクメンタ6〉で独自の作風が形成されていったことについて論じる。次に、八〇年代から原口が再び「もの派」として評価された理由を探求し、日本戦後美術の限界を検討する。最後に、八〇年以降の画廊との独占契約、原口の創作の特徴、そして九〇年代までのバブル時代における画廊の要請に対して、原口が自己の表現研究とのバランスをどう取ったかについて論じる。以上により、原口独自の作風に対する視点を明らかにする。

第一節 <伝統と現代>展を中心に（一九七二年～一九七六年）

原口自身も述べているように、彼は一九七二年頃に迷いの状態にあった²。この迷いは彼の作品に反映されており、彼自身が自身の制作のキーワードを確定できていなかったことが大きな要因であった。この状況は<ドクメンタ 6>に参加するまで続いた。本節では、一九七二年の第3期の最初の作品から<ドクメンタ 6>までの期間について、これらの作品を整理し、分析し、論じる。そして、原口が多くの Untitled という主題の作品を制作した意味を探求する。

まず、第2期最後の作品《Matter and Mind》後の原口の最初の活動は、一九七二年一月一七日から二二日までの間にサトウ画廊（東京）の個展で、作品《Untitled》（図 4-1）³（No. 56）を展示したことである。この作品は一九七二年に制作され、素材にはL形鋼、鉛板、粘土、オイル、鋼、水が使用された。寸法は、長さ四〇〇、幅三〇〇、高さ一一〇センチで、一九九五年に原口がホテル&アンビック現代美術館（熱海、静岡）で再制作した。



図 4-1

この時期の各作品について、原口は詳述していない。作品の内容からその形状には七一年の三人展で展示された《Untitled》（No. 53）と共通する部分が見受けられる。新たに追加された壁に水平に吊るされたL形鋼は、原口の水平や重力への関心を示唆していると考えられる。また、原口が第2期作品で注目していた物質、水平といったキーワードを再編成し、対比の実験を行った可能性がある。この特徴は同年四月二四日から五月六日の間に原口が展示した四つの作品にも反映されている。

<おもりとバネ>シリーズ⁴には、表の No. 53、No. 57～No. 59 計四点が含まれており、このシリーズは、全てが Untitled という題名で、一九七二年に開催された<おもりとバネ>展（東京アメリカセンター）で展示された。作家本人によってシリーズ名が付与されてい

いが、同じグループ展一緒に出品するため、後にシリーズ名が付与された。これらの作品も一九七二年に制作され、素材には鋼、プレキシガラスなど工業材料が使用された、No. 57の寸法は、長さ二五八、幅二九〇、高さ八八センチ、No. 58の寸法は、長さ二二〇、幅三七〇、高さ一二〇センチ、No. 59の寸法は、長さ四五〇、幅二一九、高さ二二四センチである。またNo. 59は一九九五年にホテル&アンビック現代美術館（熱海、静岡）で再制作された。

展示の主題を見ると、おもりとバネは物理学や工学の基本的な概念である。おもりとバネは弾性力学の一部であり、質点とバネの相互作用を調べるために使用される。原口は壁に寄りかかった大きな鉄板とガラス板や大きなガラス製の実験用容器、鉄のテーブルとのかぎりブロック、水や機械油、泥だらけの粘土の山など、工業材料を組み合わせ、広い部屋の無色の背景にひっそりと映える雰囲気を作り出した。

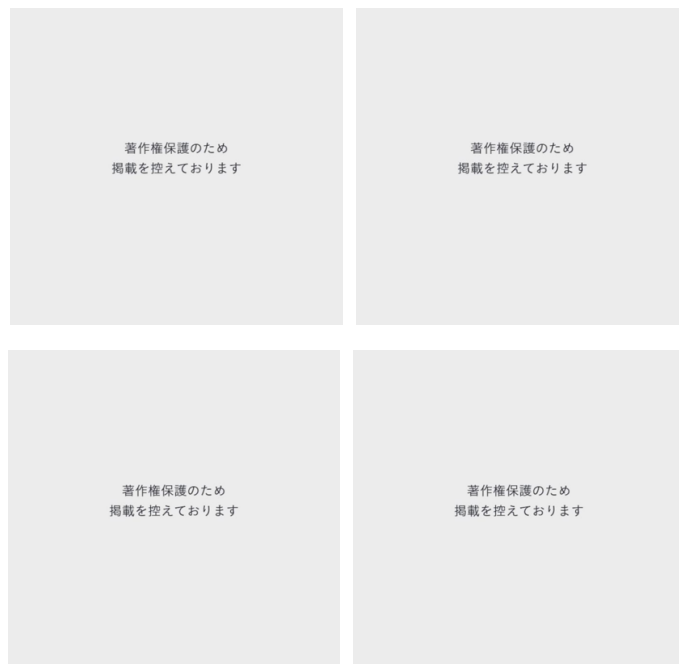


図 4-2

また、同年の九月にも、原口はギン画廊（東京）で個展を開催し、作品《Untitled (or Iron Plate)》（図 4-3）⁵（No. 60）を展示した。この作品には、前述の作品と同じキーワードとなる要素が含まれる。鉛板などの材料の使用は、一九六八年のリチャード・セラの一連の鉛板作品へのオマージュのように思える。原口の制作は、鉛板を単独で使用せず、鉛板を鋼板に対して水平に、そして垂直に配置し、互いに見せ合うことを試みていた。この作品は、一九七二年に制作され、長さ一八〇、幅二五、厚さ三センチの同じ大きさの鋼板を八枚重ね、長さ一〇〇、幅一三、高さ一三センチと長さ二五〇、幅一〇、高さ一〇センチの巻いた鉛板二枚で構成される。



図 4-3

同時期の作品としては《Untitled (Corsair)》(図 4-4)⁶という作品がある。この作品は第二章で言及された。一九七二年十月に『美術手帖』の表紙として掲載された作品である。原口がベトナムを訪れた記録はなく、「この機がヴェトナム海域のヤンキー・ステーションに入る」という風景は彼が目撃することはなかったと断言できる。



図 4-4

既に一九六七年二月から就役した戦闘機である以上、その存在自体が米軍のシンボルであることは明白であった。これは前述の視点を裏付けるもので、原口は自身が見た周囲の真の「原風景」を、イメージする過程によって作品化した。彼の創作のキーワードは、工場、武器から徐々に重力、材料へと変わってきている。つまりこの時期の原口の活動は、美術制作という視点から作品の表現を考え続ける試みだったと見られる。

翌年の《Untitled (Horizontal)》シリーズ(図 4-5)⁷には、表の No. 61、No. 62 計二点が含まれている。作家本人によってシリーズ名は付与されていないが、同一のグループ展に出品するため、後にシリーズ名が付された。これらの作品も一九七二年に制作され、素材には、L 形鋼と鋼板が使用された、No. 61 の寸法は、長さ五〇〇センチ、幅二〇、高さ二〇センチ、壁に固定された L 形鋼で構成され、床と水平になっている。No. 62 の寸法は、長さ

一九〇センチ、幅二〇、厚さ三センチ、八枚の同じ寸法の鉄板が壁面に密着し、地面に垂直に並んで配置されている。そのうちの一枚は隣接する壁面に取り付けられ、七枚の連続した鉄板が、もう一枚の鉄板に対して垂直に並んでいる。L字形に折り曲げて形づくられている。



図 4-5

《Untitled (Horizontal)》シリーズは、一九七二年に開催された〈今日の作家' 72〉展（横浜市民ギャラリー、神奈川）で展示された。No. 61 は〈1970 年-物質と知覚 もの派とその根源を問う作家たち〉展（サンティエニス近代美術館、フランス）で再制作された。しかし、〈今日の作家' 72〉展のカタログでは、これら二つの作品はなく、唯一無題という名前だけが記載されており、No. 62 の《L-Shaped Steel-Horizontal》は一九九五年に題名が変更されたと推測される。

〈今日の作家〉展は、一九六四年に横浜市民ギャラリーが開館して以降、毎年開催されている現代美術の展覧会である。美術評論家がゲスト・キュレーターとして招かれ、すでに知名度を有する作家から、有望な新進作家の作品までを紹介し、当時の現代美術の流れや未来について探求した。一九七二年の作品は、加藤衛、川添登、瀬木慎一、園田敬男、東野芳明、中原佑介、針生一郎、吉沢忠、吉原慎一郎らの審査選考委員が選び、展示された。

そして、一九七二年から〈日本・伝統と現代〉展までの迷い期間には、一部の題名がついた作品も存在する。例えば、原口が展示した作品《Cylinder 1, 2, 3》（図 4-6）⁸（No. 72）である。



図 4-6

《Cylinder 1, 2, 3》は一九七三年に制作され、素材には、プレキシガラスとオイルが使用され、寸法は、直径八〇、高さ一九〇センチ、三本の円柱が並ぶ形で構成されていた。一九七三年に開催された〈第五回現代日本彫刻展〉（宇部市野外彫刻美術館、山口県）で展示された。ビエンナーレ形式で開催されたこの彫刻展は、「形と色」を第五回の主題に設定した全国規模のコンクールも同時に開催し、優れた新進作家を紹介する役割を果たした。一九七三年の展示作品は、土方定一、大高正人、小倉忠夫、谷口鉄男、弦田平八郎、三木多聞、向井良吉、柳原義達らの審査選考委員が選出し、展示された。

二〇〇一年のカタログでは作品名が《Cylinder 1, 2, 3》と記載されているが、〈現代日本彫刻展〉の公式資料や当時のカタログでは《液体》という題名で、寸法も直径六五、高さ一五〇センチと記載されている。

Cylinder は直訳すると円筒、円柱を意味する。もう一つの意味があり、それはエンジンのシリンダーであり、エンジンの主な動力源となるものである。三つのシリンダーが並び、その内部にはオイルが詰まっている。これはエンジンの内部構造を抽象的に表現したものと解釈できる。この視点は、原口のこれまでの考え方、すなわち、工業社会と日常生活を再現したことに合致する。それ故、《液体》から《Cylinder 1, 2, 3》へと改名された可能性が考えられる。

つまり、一九七二年頃の迷いのある原口の作品は複雑な傾向を示しているのである。彼の創作方法は過去の創作の要素を再構成し、再配置する傾向がある。その作品は過去の創作の延長線上にあると言え、作品を通じて彼自身の「原風景」に対する思考と再現を示している。原口自身の言葉を借りれば、それは「既存の枠組みから外れていって、絶えず見えないもの、存在しないものを目指していくことだった」⁹。原口は多数の《Untitled》を制作

し、これらの作品は個展やグループ展で展示され続けていた。この時期はさまざまな展示への出品を目的として作品が次々に制作されていたと推測できる。

そして、原口のもう一つの重要な活動はBゼミのゲスト講師としての仕事であった。Bゼミの記録や原口自身の言説によれば、彼が初めてBゼミでゲスト講師を務めたのは一九七一年のことであった。それは生コンクリートを床に流してコンクリートの土間を作るというゼミであった(図4-7)¹⁰。これまで原口が手がけてきた粘土や石や木の彫刻とは異なり、彼は流体状のコンクリートの流れや鉄の溶接に取り組み始めた。そして、七二年には、原口はHIゼミというゼミを担当し、高校生を対象とした。学生は比較的若かったので、講義よりもコミュニケーションに重点を置いた。



図 4-7

最初のゼミでは、原口は本当に興味があるもの、作っているものへの応用を考えていた。指導が進むにつれて彼のワークショップは素材のより応用的な性質を探り、自分の身体行為の創造に直接取り入れるワークショップとなった。

その後少しの間Bゼミとは距離があって、七五年に再びBゼミに行くようになった。七五年に一年かけて、ヨーロッパとアメリカをぐるっとまわったので、いろいろな意味で世界の動向が徐々にわかってきた時期ではないだろうか。七一、二年の頃は、こちらはまだ試行錯誤をしていたし、いろいろなものに興味を持っていたが、それはまだ「どういうことなのか」という疑問みたいなものだった。むしろ日本の戦後美術の流れに対して離反していくような形で新しいことを思考していたが、七五年以降は、ある程度世界も含めて美術というものがどういう状況にあるのか、うっすらとわかってきた頃だった。だから、あまりひとつの形式や素材にこだわらないで、もっともっと果敢に、さらに多岐に渡って、あらゆる可能性を実践し始めた¹¹。

おそらく、当時の原口は物質への抵抗、あるいは評価されていた「もの派」の活動から逸脱したいと思っていた。彼は、「日本の戦後美術の流れ」から離れていた。その混乱と変化

の時期から彼を救ったのは、海外での絶え間ない交流と展覧会であった。一九七四年にドイツで開催された展覧会が彼の最初の海外展であった。

原口が初めて海外に出品したのは一九七四年にデュッセルドルフ美術館の〈日本・伝統と現代〉展であった。

デュッセルドルフ市は日本貿易の中心地として知られ、美術活動も注目されている。その場所で国際美術見本市協会から現代日本美術展の開催提案があった。この展覧会は、後に日本財団や国際交流基金の支援を受けることになる日本の現代美術展とは異なる。当時のデュッセルドルフ美術館の館長であったユルゲン・ハルテン¹²の提案によって開催され、彼は序文で多くの個人や団体の支援に感謝の意を表した。日本の評論家や美術館、画廊からの大きな関心と支援を受けて、展覧会を組織することができた。さらに、多くの作品を貸し出した美術家や美術館、展覧会の準備に協力した者たちにも感謝の意を示した。特に、中原佑介、峯村敏明、そして東京在住のアメリカ人であるジューゼフ・ラブからは、展覧会カタログの大半の執筆を始め、多くの意見が提供された。

デュッセルドルフの展覧会は、ヨーロッパ人が自己責任で企画した初めての日本の現代美術の展覧会であると、日本の同僚や評論家は主張している。それが本当であるかどうか、私には判断できない。日本画と洋画を組み合わせる試みも、有名な画家と無名の画家を並べる世代間の橋渡しも、20世紀の日本美術の名作と若い画家の現行作品を並べる試みも、いずれも大胆だと言う以外にない。1973年に東京で開催された回顧展〈現代美術の20年〉のように、日本人が自国の展覧会でこのようなリスクを冒すのは、展覧会のスコープが多角的で、その中でコントラストが中和されるからであると考えられる。海外向けの展覧会を準備する日本人は、自分の芸術を外国人の視点から見る傾向があり、その中には自己否定が混ざっている。東京のある画商が「デュッセルドルフの展覧会は、日本人が企画したものよりも『日本的』なものになるだろう」と述べたのもそのためである¹³。

カタログに掲載された文章では、ハルテンが本展に関する一連の観点や議論を振り返っている。本展の目的とは、従来の東洋と西洋、日本と海外という区分けを越えて、日本の現代美術を新鮮な視点で紹介することであった¹⁴。ハルテンは日本が単に西洋を模倣し独自性を持たないという主張に対して異議を唱えた。その表現は、誤解を避けるため、展覧会では初めから日本の書道は使用せず、仏教美術も展示されなかった。美術家の選択方針は、個々の美術が歴史的視点と現代美術への貢献を持つことが重視された。

したがって、〈日本・伝統と現代〉展は一九四五年以降のドイツで開催された初の日本の美術展であり、出品した作家には原口のほか、高松次郎、田中信太郎、菅木志雄、中西夏

之、李禹煥、具体など一八八六年から一九四七年までの五〇人の日本美術家と二つの美術家団体が展示された。当時の日本で最も前衛的な美術家や美術集団をほぼ網羅していた。

原口がここで展示した作品は《Untitled》（図4-8）¹⁵（No.75）であった。この作品の寸法は、直径八〇、高さ一九〇センチ、素材は木、鋼板、鋼、オイル、キャンバスシート、H形鋼が用いられ、鋼板は壁に掛けられることなく、木材の上に置かれ、《Untitled》

（No.46）に似た作品が再びこの作品の一部として存在する。足を失いながらも敷地と一体化しないオイルプールは、原口が意図的にその支持構造を隠そうとしているように見える。油面の張力、垂直の鉄板、H型鋼に平行に張ったワイヤーなど、原口が提示したい要素はすべて露出しており、作品の各部分が見えない力の気配に満ちている。



図4-8

カタログの別の文章では、著者のジューゼフ・ラブが当時の日本美術に対する見解もまとめている。現代日本美術のいくつかのジャンルや傾向が論じられていた。一つ目の傾向は、詩的な方法で表現し言語体系を形成する、抒情的なイメージシステムの創造である。二つ目の傾向は、触覚や身体性を重視した、非知的で身体的な体験ができる美術の追求である。第三の傾向は、物理的なイメージを形にして哲学的なデモンストレーションを行い、形と空間の探求を通じて鑑賞者の思考を刺激することである。これらのジャンルや傾向は、個人と社会の内的・外的世界に対する日本の美術家の考察と反応を示しており、日本の社会と文化の複雑さを反映していると提唱する。そして、ジューゼフ・ラブは、原口作品の紹介文の執筆者として批評を行った。

原口は決してコンセプチュアルアーティストではなく、非日常的な構造や形態の洗練されていない物理的な曲芸師である。彼のエピソードは同じ素材や形態を使用しても、ゴミ捨て場のような雰囲気には終わるが、せいぜい生音が音楽になる程度に素材を高めている程度である。

李禹煥と違って、彼は何もかも生のまま使うのではなく、すでに工業用に部分的に加工されたものを作品に入れるだけである。そこでは、さらに洗練されることなく、荒々しい優美な効果を空間に与え、空間的な存在感とでもいうべき質感を与えている。彼の作品は、極めて大地に根ざした、自然に関連したもので、おそらく澱のようなアニミズム的な生命は持っていないが、見る者と物質的存在の物理的状況との間の媒介となる、ある種の品位を備えている¹⁶。

この展示会は原口にとって極めて重要な意義を持っていた。また、ドイツでの展覧会は人気を博した。例えば、山本信郎もこの展覧会参加者であり、『美術手帖』誌上で感想を述べている。

初日、オープニングの日は、観客が会場からはみ出す程の賑いだっただ。集まっている人びとが必ずしも招待客ばかりとは見えないので、やっと通じる程度の英語ながら、傍にいた若い美術館員にいつもこんなに人が入るのかと聞いたら、オープニングの日は、入場料がフリーだからだという返事が返ってきた。それで私は明日はそれ程のこともなかろうとたかをくくっていたのだ。(中略) ことさらに日本の伝統や感性、思惟等を世界に冠たるものというつもりは毛頭ないが、いま、世界的な、一つの文明の行き詰まり的状况のなかで、私たちも、歴史の自らの開かれた巨視的な視野の側から、いま一度、自己の思惟方法や感性の所在をふりかえる必要がある。それは、日本人のみならず、世界各国の人びとによってなされて然るべきことなのであろう¹⁷。

当時ケルン美術館の館長であったマンフレート・シュネッケンブルガーはこの展示会で原口の作品に深い印象を受け、一九七六年に来日し、原口と連絡を取り合った。彼は日本を離れた後も、原口と手紙を交換し続けた。この機会がシュネッケンブルガーに原口を一九七七年の〈ドクメンタ6〉に招待するきっかけを提供した¹⁸。

帰国した原口は自らの言葉で「もっともっと果敢に、さらに多岐に渡って、あらゆる可能性を実践し始めた」と述べていた¹⁹。原口の「可能性を実践し始めた」状況は、一九七五年に開催された〈第六回現代日本彫刻展〉(宇部市野外彫刻美術館、山口県)で表現された。

〈第六回現代日本彫刻展〉は「彫刻のモニュマン性」という主題で開催され、一般公募を行い、入選作家に自作の展示を依頼した。同じ主題で募集した作品と共に展示する形となった。七五年の展示には、土方定一、大高正人、河北倫明、谷口鉄男、弦田平八郎、針生一郎、三木多聞、向井良吉、柳原義達らが審査委員として選んだ作品が展示され、同会場では、コンペティション受賞者と競い合い、落選した作家の優れた模型作品も展示された。

原口が展示した作品は《Untitled》(図4-9)²⁰(No.80)である。この作品の寸法は長さ二〇〇、幅八〇〇、高さ四〇〇センチで、鉄板の影は時間と共に動き、互いに呼応し、鏝に

よる腐食が見られる表面が美術館の空地に静かに佇んでいる。この作品は、伝統的なモニュメントのような存在感を放っている。土方定一がカタログで「彫刻のモニュマン性とはどういうことをいっているのか」と述べるのと同じように、「現代の記念物が具象作品であろうと抽象作品であろうと立体作品であろうと（中略）意図があるにせよ、異なる作品が記念性を持つかどうかは社会が評価する」という主張であった²¹。



図 4-9

しかしながら、この時期の原口の創作は、《Event of the Transfer of Steel》（以下《鉄の移動》と表記）というイベントまでがその範囲で、素材だけでなく、ものに関わるという身体的な行為を伴う「創造」の方法を摸索することとなった。

《鉄の移動》というイベントは、本研究で原口の創作活動の中で唯一のイベントである。それは一九七五年に楡の木画廊（東京）、一九七六年に真木画廊（東京）で二度展示された。その後、一九九五年に原口がホテル&アンビック現代美術館（熱海、静岡）で再現した。原口は個展の開催中、連日にわたって二七本（一九九五年の展示では四〇本）もの重い鉄板を身体を用いて配置換えした。鉄板の重量があるため、毎回の配置には原口は大いなる労力を必要とした。原口は身体の動きを通じ、個人的な行為と作品とを結びつけている。この作品について最初に評価したのは早見堯である。一九八一年の文章で、原口作品の「鈍重さ」を指摘したのであった。

この鈍重さは、原口の場合、作品を水平・垂直の対照や、面の組み合わせという、最も単純であるだけに、時として、それだけ鋭い造形的、イリュージョニスティックな洗練された空間造形—そして、そのような空間造形がもつ有機的な関係づけの空間とみられることを排除している。（中略）そのような表現形式としての作品のあり方に行きづまった時、というようにも、結果として見いだされた事物や身体を無前提に受け入れた時に行なわれたのは、原口の場合、

1975年（楡の木画廊）と76年（真木画廊）のイベントである。それは個展の開催中、連日にならって何本もの重い鉄板を身体を用いて配置換えするものだった。これは非芸術としての現実の事物に直面した時、それへなおも芸術的に関わろうとした時、身体による配置換えがなされたものだ。つまり、このイベントにおいて、その作品の表現形式としてのあり方を決定しているのは、本来は鉄板の配置の具合であるにもかかわらず、客体化された表現形式を排除し、「つくる」という身体によるイベントを事物に直結させ、「つくる」とことと事物をノスクルジックに結びつけているそのあり方である²²。

七〇年代の作品に関しては、現存する写真のみから推測する限りでは、原口の意図は身体的行為によって鉄板を「配置」しようとするものの可能性が示唆されている。一九九五年に原口が制作活動の記録映像を明らかにしたことで、原口が鉄板を動かすと、床に極めて顕著な跡が残ることが観察できる。つまり、作品は単にそこに「配置」されるのではなく、「つくる」という物理的な行為によって積極的に作品が形成されるという事実が明らかとなる。また、原口が鉄板を持ち上げて落とすと、その鉄板の自重が下向きの力に変換され、他の鉄板や地面との間で大きな衝突音が発生し、観客はそれを認識せざるを得ない。原口のイベントの試みや、身体性を活用するインスピレーションは、おそらく当時彼が参加していたBゼミ（図4-10）²³の影響が考えられる。

この頃のゼミで、今強烈に思い出すのは「落下する重力のパフォーマンス」というテーマで演習をやった時に、ある学生が教室の梁に紐をつけて自分を逆さにぶら下げて、床にそのまま落っこちていくという行為があった。本人は真剣にやっていたので相当痛みもあったと思うのだが、これは面白かった。この頃はまだ僕と学生の年齢も近かったし、今のように学生たちもあまり情報量が多いわけではないから、ゼミの中ではあまり「美術」という約束事がなかった。だから、わりとシンプルに考えたりつくったりということだったと思う。

自分自身でずっと言い続けてきたり、求めてきたことは、既存の枠組みから外れていって、絶えず見えないもの、存在しないものを目指していくことだった。世の中に対しても、美術の流れに対しても、どこか言われている通りには成り立っていないと感じていた。だから、ある意味においては、あらゆるものに対して攻撃的だったかもしれない。でもそれは決してアンチという立場でもなくて、あらゆる価値を拡大していこうとする意志だった²⁴。



図 4-10

これは原口がBゼミでの経験と考察、そして当時の既存の枠組みを超越するような興味深い創造性と、空間を解放するという彼自身の強い欲求を示している。そして、この欲求は一九七七年の作品で昇華し、代表的な《Matter and Mind》(No. 96)が生まれた。早見は、「前者《鉄の移動》は素材に関わっての「つくる」こと、というよりも事物に関わる肉体の行為、後者(No. 96)は事物に関わる空間、というよりもむしろ場所への対応ということになる」と断言した²⁵。

第二節 <ドクメンタ6> (一九七七年)

一九七七年には、原口は西ドイツの第六回<ドクメンタ>と第一〇回<パリ青年ビエンナーレ>という、自身にとって重要な二つの国際展に参加した。当時もビエンナーレには、日本の美術家たちも頻繁に参加していた。一方、高松次郎と原口の二人が招待されたく<ドクメンタ6>は、日本在住の作家を招待するのは初めてのことだった。その背景には、前述した一九七四年に西ドイツのデュッセルドルフ市立美術館で開催されたく<日本・伝統と現代>展において、<ドクメンタ6>運営委員のマンプレート・シュネッケンブルガーが原口の展示作品《Untitled》(No. 75)に感銘を受けたことがある。その後、シュネッケンブルガーは七六年に来日し、原口と連絡を取り合った後に離日し、その間にいくつかの手紙のやりとりが行われた。そして五月には、正式に原口を<ドクメンタ6>に招待することが決定された²⁶。

ドクメンタは、「ドイツのヘッセン州カッセル市で開催される国際美術展。1955年の第1回展以来、4~5年おきに開催され、ナチスの文化政策と戦争とによって息をひそめ、国際水準から取り残されていた自国の美術を復活させることが当初の目的とされ、第1回展では、第二次世界大戦以前にナチスによって退廃芸術の烙印を押されたモダンアートが展示された。1960年の第2回展以降はアメリカの作品も加えられ、その後次第に規模を拡大してきた。現在ではベネチア・ビエンナーレとともに、世界の現代美術の最新の動向を紹介するもっとも重要な国際展となっている。ただし、ベネチア・ビエンナーレが国別にアーティストを選出し、審査によって賞を授与する一種のオリンピック的性格をもっているのに対して、ドクメンタは通例一人のディレクターがあるテーマのもとに全参加アーティストの人選を行う」とされている²⁷。

原口の名を世界に知らしめたのは、七七年の<ドクメンタ6>への参加であった。<ドクメンタ>は伝統的な国際展とは違い、国家のコミッショナーが介入することなく、その目的は単に日本を代表するのではなく、美術家を国際的な視点で展示し、評価することである。シュネッケンブルガーが参加を決定した高松と原口の選択は、二つの美術史の流れに沿っている。一つは高松次郎によって代表される日本の概念派であり、これはコンセプチュアル・アートに対応する。もう一つは、原口によって代表されるミニマリズムの作風の可能性である。

原口はこの展覧会で二つの作品を出品した。一つは《Matter and Mind》(当時の題名は《物質-関係》、後に改名された。以下《Matter and Mind (documenta6)》と表記)。そ

の寸法は、長さ七五〇、幅五五〇、高さ一八センチで、素材は鋼板、鋼、オイルであった。この作品を皮切りに、〈オイルプール〉シリーズ²⁸は原口の生涯に寄り添ってきた。



図 4-11

一九七一年と一九七七年のオイルプールの共通点は、同じく部屋の七～八割を占めていることであり、観者は作品の周囲を注意深く見ることを求められる。また、強い匂いは、まだ目にしていなくても、展示空間に入った瞬間から作品の存在を思い起こさせる。例えば、二〇二一年の個展や〈ドクメンタ 6〉では、画廊も美術館も透明なプラスチックで部屋の入り口をふさいでしまったが、そこでは、原口の作品の主題である廃油の物質性が展示空間の中に広がっていた（図 4-12）²⁹。同様に、二〇二三年に開催された〈試展—白州模写「アートキャンプ白州」とは何だったのか〉（市原湖畔美術館、千葉）では、廃油の物質性は障壁がないために拡散し、その見えない力が美術館の広大な展示空間を支配し、作品が視界に入る前からその存在感を示していた。



図 4-12

廃油の表面は鏡のように世界を映し出し、天井の反転像にすぎないにもかかわらず、その下に別の世界があるかのような錯覚を引き起こす。同時に、廃油の特性により、表面は水よりも張力が存在せず、叩いたり注入したりすると波打つことはあっても、それに対する作用が止まると波紋はすぐに消えてしまう。これは、原口の作品設置図（図 4-12）から見る

と、敷地のプロポーションを考慮したり、暗闇の中に無限に広がるような効果を追求しているように見受けられる。

このように平らで黒い鏡のような表面は、液体なのか、磨かれた滑らかな固体なのか、人々が判断することができない錯覚を引き起こす。従来の認識を超えた廃油は、原口自身の言葉を借りれば、見る人がその場にいなければこの作品の存在感を感じ取ることはできない。

この（油の器）を見る人が、それまで美術とはこういうものだと思っていた認識を、わずかに切り崩すという変化させていく。では、僕自身が実践していく認識とはどのあたりにあるのかという、それはまさに時代であったり、社会の体制だとか日常の習慣、さらに自分自身の認識の錯覚のようなものであるわけです。それが僕が作品に向かっていく姿勢です³⁰。

また、油面の平穏さを保つために、油面は完全に水平な状態を保つ。周囲の壁や観客は七一年の鉄板の役割を果たし、油面に映り込む。一九七一年のオイルプールとは対照的に、一九七七年の作品では足元が隠され、底面を隠す試みとして、底面に小さな面積の支持体を使用するという構造を採用していた。同時に、観者は、オイルプールを持ち上げる力を感じることができ、オイルプールが現場と一体化していないこと、またオイルプールが目立つ厚みを持っていることを観察するが、廃油の厚みも肉眼では正確に観察することはできない。また、作品の構造を隠す行為に関しても、原口は常に目に見える形で示し、その後の作品で隠すという両極端な方向性を持っていた。これは、原口の前稿（図4-13）³¹に見られるもので、オイルプールの内部を細かくマークしていた。おそらく、業者や美術館の説明図として使用するだけでなく、第1期から「模型」を作る習慣があった可能性が考えられる。



図4-13

つまり、構造の問題が最重要なのではなく、構造に対する思考が最重要であったということなのである。ここから原口は、「原風景」に対する思考や物質性への追求から、作品の構

造、水平性と垂直性の議論など、ここで美術の形式に関する議論を始めたのである。この作品は、原口の生涯で最も代表的な作品と言えるだろう。これはまた、原口が国際的な美術の舞台に初めて参加し、作品を世界中の美術家と共に展示した機会でもあった。

同展にはもう一点、《Matter (documenta 6)》(図 4-14)³²という作品があり、《Matter and Mind (documenta 6)》の圧倒的な輝きのために見過ごされがちである。作品は、長さ四〇〇、幅二〇、高さ二〇と長さ三〇〇、幅二〇、高さ二〇の二つのL形鋼で構成されていた。



図 4-14

原口の創作意図を明確に理解するため、この二つの作品を一緒に論じることが必要である。L形鋼の二枚の鉄板は、隣り合う二つの壁に縦と横に取り付けられていた。ここでは、L形鋼が壁と呼応し、それぞれのL字型の開口部が部屋の内部空間に向いていた。オイルプールと同様に、作品に属する彫刻的な空間を構築する試みがなされていた。この作品は、第三章でも言及した、原口が空間との対照性を強調するため、水平垂直を取らずにあえてトラス構造を採用したことを示す事例である。

《Matter (documenta 6)》は《L-Shaped Steel-Horizontal》の派生作品であり、また《I-Beam and Wire Rope》の延長線とも言える。あまり取り上げられることはないが、この作品も同様に重要であり、原口の制作に対する最良の解釈である。この問題は、原口の後期制作全体にわたって、彫刻の水平性、垂直性、構造という一連の問題を美術の視点から考えることになった。原口も当時のカタログで明確にこの創作意図を説明していた。

私たちは、宇宙、自然、物理法則、あるいは私たちが身を置く空間など、一元的な概念に関連付けることで、環境の条件、すなわち状況を認識する…展示空間は、概念的に把握できる、ある種の閉鎖的で限定された状況を作り出します。このような状況では、すべての知覚の総体を表現することが重要であるため、私は自分の概念を極めて単純化した形で説明します。作品

では、自分を含めたすべての知覚の要素を、一定のバランスのとれた関係で提示したいと考えています。水平性、垂直性、物質性、反射、流動性、容器、自分（身体、感覚、思考）を含むすべての物理的な姿を客観化したいのである³³。

実は、この二つの展示に参加する前に原口はそれに対する印象を記述し、「二つの国際展に参加」を『美術手帖』に寄稿した。当時、原口は日本の美術のあり方に幻滅していたが、西欧との交流から新しい思想を得たと考えられる。このことは、彼の文章から読み取ることができる。

それからしばらくして、最初に話したカッセルの<ドクメンタ6>へのノミネートになるん。これがまた強烈な刺激だった。僕にとっては、小さい時からのもの見方が、絵といういわば武器になったわけだけれども、でもそれを展開というか探求していくことは、日本においてはエキサイティングな武器にはならなかった。でも、外国ではそれが非常に活性化されていたん。<ドクメンタ6>では、作品は会場におとなしく並んでいるように見えるけれども、現場は世界の名だたる作家連中がギラギラしていてほとんど狂気なんよ。その時で僕は美術は攻撃なんだと、社会に対する攻撃力がなければだめだと、そう思ったん。

だからよけいに日本の美術が疑問に思えるん。何かピラミッド構成の制度化された社会でしょ。日本の美術状況にはほとんど興味をなくしていたんだけど、海外で美術のまったく適うカテゴリーのなかで美術のダイナードムを知ると、本当の自分のエネルギーの発散とは、実は何なのかと考えるん。それから、ずっとファイター（笑い）というか、攻撃的精神でできています。ただ、僕の活動拠点は良くも悪くも日本だと思いました。

<ドクメンタ6>で受けて、展覧会が続いて一年ほど日本に帰ることができなかった。いわばもてはやされたわけだけれども、ゲストゲストで、馬鹿馬鹿しくなったん。世界に対してゲストではいたくない。日本にいて、あくまでも世界に対して日本発、東京発でありたいと思³⁴。

原口自身の発言を通じて、初期の海外展覧会での経験から、原口が日本と西欧の美術の差異を痛感し、大規模な国際展に参加することで、彼が自身の立場を明確に理解したことが明らかである。それは、西欧と同じではなく、日本の美術の流れに乗るのでもなく、その中で独自の位置を選ぶことであり、最良の選択は両者の中間に位置することであった。原口の最も有名な作品である《オイルプール》は、当時西欧から大きな注目を集めた。その結果、原口は西欧で急速に名声を確立し、海外からの展示招待が次々と寄せられるようになった。原口もまた、自身の著作の中で何度もこの事実を言及している。

オープニングが近づくと もうこれはたいへんなことになるなというのが分かってきた 廃油の作品の評判は準備段階で高まっていて -あそこで日本人がすごいことをやっている！

ーヨーロッパ・アメリカの画廊からオファーが舞い込みはじめていた インタヴィユの依頼はひきも切らず やがてオファー殺到 オープニングの二日前に日本から同時通訳に来てもらわなければならないようになった もうとても一人で手に負える状態ではなくなっていた（原文ママ）³⁵

さらに、ちょうど第一次オイルショック³⁶が起こったことが、この作品に独特の時代性を与えている。そのため、《オイルプール》は、＜ドクメンタ 6＞の直後にイランの女王ファラフ・ディーバが新たに建設したテヘラン現代美術館で、イランのイメージを世界的に強化する目的で、コレクションの一部として購入された。また、フランシス・ベーコン、サルバドール・ダリ、マルク・シャガール、ウィレム・デ・クーニング、デイヴィッド・ホックニーなど、多くの著名な美術家たちもこの作品をコレクションしていた。このように、原口の《オイルプール》は、ミニマリズムの視点で西欧に認識されていたが、原口自身は後にこの視点を否定した。

私の作品の《オイルプール》はしばしば西洋のミニマル・アートに分類されることがある。しかし、それは間違いであり、私の作品は日本の風景の中で見るべきものである。オイルは、周囲のインテリア、屋根、柱、そしてそこにいる来訪者までも映し出す。床に置かれたインスタレーションは、私と同じように3次元で存在している。設置方法を変えることで、まるで生き物のように表情を変えることができる。そのためには、素材の成り立ちを知り、その場の空気を感ずることが大切である。そうすれば、作品はまるでそこにあるかのようにリアルに見える。表面的なリアリティに惑わされてはいけない。

社会は有用なものは保存し、無用なものは捨てる。すべての人は、言語や記号の共通体系、一般的に妥当な意味を遵守している。しかし、無駄だと思われて捨てられるものの方が、より重要視され、尊重される³⁷。

D・E・スチュワードが“Chicago Review” に掲載した文章で、ナム・ジュン・パイクと並び原口について、次のように言及している。「原口典之の制作した長方形のオイルプールは、井戸であると同時に不透明であり、禪の不自由さを表現する炭素鎖の浴槽である。東洋性を主張するこのオイルプールは、その存在が大きなスケールを示唆しており、驚きを与えている。それは枯れた輝きであり、恍惚とすることも、落ち葉を映す鏡となることも、友好的な鯉の住処となることもない」³⁸。

しかし、オイルプールは日本では評価されていなかった。その証拠として、一九七七年十月の『美術手帖』では、「特集：現代美術の形式と形態－[ドクメンタ 6]に見る」のなかで、展覧会の作品写真が多数掲載され、峯村と乾由明が二つの評論を執筆していた。加え

て、原口も感想文を書く。峯村らの文章で、原口の作品について具体的に言及されたものはほとんどなかった。例えば、峯村は「メディア弁別の契機—70年代の冷夏の終わりに」の中で、〈ドクメンタ6〉を詳細に分析し、要約していた。彼は一九七〇年代の混沌とした時代において、文明と美術の表現形式が相対化され、さらに辺境化されたことに言及していた。それにも関わらず、美術は力強さと深遠性を保持していた。さらに彼は、美術の観察と実践という二つの作業が具体的な美術実践において相互に刺激を与えることを指摘していた³⁹。このような背景のもとで、〈ドクメンタ6〉は当時の美術の様相と特徴を展示していた。公衆はこの展覧会に、集客やマーケティング戦略、美術家が特定のプロジェクトを実現する必要性など、特定の期待を寄せていた。そして、最も重要な原動力は、この展覧会を通じて、人々が自分たちの文明の形や状態を映し出し、それによって自分自身を見つめ直すという期待であった。このような展覧会は、そのような欲求を満たす手段とされていた。〈ドクメンタ6〉は、美術的な議論の範囲を一定程度に制限し、文明的な枠組みの中でそれを組み立てていたが、それでもなお、明確な反省的性格を持っていた。これは、七〇年代の美術の混沌とした時期を明確に示し、より直接的に当時の文明の美術的輪郭を描き出す展覧会であった⁴⁰。

峯村は、シュネッケンブルガーが選んだ約五〇人の彫刻家を分析し、その中に「存在のあいまいさを問うことを彫刻」という共通の特徴を持つ者は二〇人未満で、残りは「アトラクション、ないしは政治的配慮の産物で」と述べている³⁴。原口の作品に対する批判は短い一文に限定されている。

逆に、事物ないし空間の感覚的与件に徹底的に拘泥することによって、感覚的な不透明さを観念化する構造をつかんだのが原口典之とマリア・ノードマンである。原口の黒い機械油を張った鉄板製のプールは、一九六九年に関根伸夫が発表した鉄製の水槽を想起させずにはおかない。しかし、関根の作品が円筒と平たい四角の組み合わせによって何がしかの観念的な読み取りを要求していたのに対し、原口の単一のプールはひたすら視覚を鏡面の不透明さに吸引する役割に徹し、辛くも亜流の批判をかわしている⁴¹。

翌月には、前野寿邦が原口について「また原口典之の作品が、非常に好意的に受けとられていることを記しておこう」と簡潔に記していた⁴²。同年、原口は〈第一〇回パリ青年ビエンナーレ〉に参加した。この展覧会は、第五共和政誕生を機に創設された文化省がパリ市やセーヌ県と共にビエンナーレ協会を組織し、一九五九年にパリ・ビエンナーレの開催を決定した。その目的は、戦後の国際美術界、特にニューヨーク派やロンドン発のポップ・アートの台頭する中で、パリが主導的な役割を果たすことを試みることであった。〈パリ青年ビエ

ンナーレ>は、著名な美術家を対象とするヴェネツィアやサンパウロのビエンナーレとは異なり、二〇歳から三五歳までの若手美術家を対象とし、フランスの若手批評家や美術関係者による審査員、国別の委員会、賞金や宿泊費などが提供されていた。特に一九七一年には、国別選考の原則が廃止され、内容別展示への改革が行われた⁴³。

この展覧会では、原口は《Horizontal&Vertical》(図4-15)⁴⁴を出品した。作品は、長さ四九〇、幅二四六、高さ二八センチのオイルプールと長さ三二四六、幅二四六、厚さ一、二センチの鉄板から構成されている。二枚の溶接された鉄板がオイルプールから吊り下げられ、鉄板の中央には、「垂直」を示す明確な線が引かれている。



図4-15

同時に、錆びた鉄板は廃油と同様に、原口の物質への関心を示している。これは、一九七九年に桜画廊で開催された原口の個展のカタログに掲載された原稿からも明らかである。原口は同じ大きさの二枚の鉄板の組み合わせを考えていたことがわかる。また、同展の別の原稿(図4-16)⁴⁵には、画廊の展示スペースの壁に鉄板だけを貼った状態に対する原口の考察が記されている。



図4-16

翌年、原口はドイツ・デュッセルドルフのシュメーラ画廊⁴⁶で個展を開催した。この画廊は、美術商のアルフレッド・シュメーラが一九五七年に設立したもので、戦後のドイツ連邦共和国における最初の個人画廊の一つであり、長年にわたりドイツの重要な地位を占めてき

た。この個展は、原口の創作活動における初の海外での個展であった。

本展では、前年の<ドクメンタ6>で展示された《Matter(documenta 6)》に加えて、新作《Steel and Sheet》(図4-17)⁴⁷を制作した。《Steel and Sheet》は、床に横たわる鉄板、木材と壁に張り付いたシートで構成され、一九七一年の《Matter and Mind》と微妙に似た効果を生み出していた。これは《Matter and Mind》の延長線上にあると考えられる。



図4-17

そのため、七〇年代の後半に入ると、原口の中で彫刻への関心が深まり、ヨーロッパに渡り、《Matter and Mind(documenta 6)》や《Horizontal&Vertical》(一九七七年)など、水平面と垂直面、面の対照という空間関係を表現する作品を発表し、国際的な名声を確立した。各作品はいずれも《Matter And Mind》(図4-18)⁴⁸(一九七一年)の延長とはいえ、「もの派」への過剰な意識を持った日本美術界から距離を置くことで、ようやく国内外の美術界で広く認められるようになった。



図4-18

なぜ原口が海外の如く、日本において大きな評価を引き起こさなかったのだろうか。その理由のひとつとして挙げられるのは、日本で生まれ育った美術家である原口の作品が日本特有の特性を持っていなかったからだと考えられる。これは「もの派」が西欧人に与える印象とは全く異なるものである。

戦後の日本が経済的に徐々にグローバリゼーションに巻き込まれるという事実は避けられないものであった。それと同時に、文化的にも再度西洋美術との交流が生まれた。前述の〈伝統と現代〉展やさまざまなビエンナーレなどにおける一連の日本の美術家の作品が実際に西欧で旋風を巻き起こしたが、解釈の主導権は依然として他人の手中にあり、彼らは自分たちが日本を代表すると思われるものを選び出していた。

この固定観念は、欧米が真の日本を理解できなくさせるだけでなく、日本の美術家たちが道を閉ざされ、やむを得ず日本の名を使って西洋の好みに迎合せざるを得なくなる。つまり、西欧の固定観念は、日本の美術家にとって逆効果となり、自己検閲、さらには無意識の自己制限となる。私は日本の美術家である、私は何々をすべきだという概念が強化された日本のアイデンティティは、アーティストの創造力を拘束する可能性がある。真の日本の美術を創造するための第一歩は、日本出身の美術家というレッテルを捨てることであり、これは原口の作品に対する欧米人の批評から逆説的に欧米人に与えたほどの好印象が日本人に与えられなかった理由を示す。欧米人にとって東洋的な作品であった。

一方、完全に西欧の美術の下で作品を創ることはできない。そうすると、それは単なる西欧の美術の摸倣になってしまう。そして、原口の作品は、これら二つの条件を満たしている。すなわち、日本の美術家としての特性を持ちつつ、欧米人が明瞭に表現できる方法を持ち、同時に水平、垂直、空間などの一連の現代美術共通のキーワードを指摘している。例えば、原口の大規模な個展を初めて開催したドイツのレンバツハハウス美術館は、原口を「その作品の存在感で注目を集めたが、それはミニマルアートの過激な設定に関連しており、同時に日本の大きな漆面の伝統とも関連していた」という言葉で紹介し⁴⁹、日本の「もの派」の作家としての特性については一切触れていない。つまり、原口はミニマルアートの形式によって、高度経済成長期の日本でしか見られなかった光景とその美しさを示した。

これもドクメンタが非常に高い話題の主導権を持つ理由である。現代美術が実際には国際的な、国際通貨的なものであるということであり、原口の作品はまさにこの条件を満たしている。〈ドクメンタ6〉に参加し、西欧との交流を続けることで、原口は自身が一九七二年頃からの迷いを克服し、創作の道を明確にした。この行為は彼が八〇年代に再生産を続けた後、特に九〇年代半ばからは各種のレッテルを捨てて創作を明確にしようと試みたことがより明らかになった。この行為は、作者の性格、文化背景、感情などの個性を変えることなく、捨てるものは西洋からの日本美術家に対する期待、あるいは一人の美術家に対する固定的な期待である。これによって彼の創作はより自由になった。

しかし、日本の批評界は、一九七〇年代末までの散発的な評価を除いて、前節に述べてように、現在でも原口という作家はしばしば「もの派」として言及され、議論されている。

おそらく、これは日本戦後美術史の組織化と歴史化によって、美術家が歴史的に位置づけられ、単一のイメージとして定着して、本来作家の持つ多義性や複雑性を失うことになる。つまり、原口の作品のひとつの特徴に過剰に焦点を当て、他の要素を無視している可能性が考えられる。

第三節 「もの派」に絡む（一九七八年）

前節に述べたように、一九七〇年代後半までの原口の作品はそれほど大きな波紋を広げてはいなかった。七〇年代に作品が爆発的に生み出されたが、日本では同時代の評価はほとんどなかった。この状況が八〇年代に突入して一変した。八〇年代に入ると、原口は戦後日本美術史の「ビッグバン」⁵⁰—「もの派」に関わるようになる。彼の明確な構築性という意図は、八〇年代の〈もの派とポストもの派の展開〉展では、美術史家により消され、都合よく評価され、その結果、「もの派」作家としてのイメージが定着してしまった。

現在でも原口という作家はしばしば「もの派」のひとりとして言及され、議論されている。彼自身はどの時代でも自らを「もの派」とは認めていないが、「もの派」の美術家として語られることが極めて多かった。原口が当時「もの派」の組織には関与していなかったことは、第三章で述べた通りである。彼らとは根本的に異なる作品を制作していたことがわかる。

また、「もの派」の存在そのものが短命であったことは既に述べた。作家の活動もそれを証明する。

例えば、一九七二年から、日本概念派ともの派は既に還元主義における禁欲を緩めつつあった。松澤宥は自己否定を人類否定へと拡大し「人類の消滅を急げ」と提言し続けることによって、むしろ多産な美術活動へと進んでいた⁵¹。「もの派」の場合は、中でも一貫して物質どうしの関係や場を意識し、現在まで継続してきた菅やハイデッガーや東洋思想の文脈で論理的に位置づけつつもシステムティックなレリーフや絵画へと展開した李が、「もの派」の実践的、理論的な裏づけとしての役割を演じたことになった。関根伸夫は、「ヨーロッパの滞在期間中、広場や噴水に人々が集まる様子、特に建築と美術が美しく融合したイタリアの街から感銘を受け、関根は環境美術に深い関心を持ち、帰国後の一九七三年に環境美術研究所」を設立し、環境美術へと移行した⁵²。さらに、《位相》シリーズの平面作品と彫刻を再度制作した背景には、絵画や彫刻が伝統的に追及してきた形の固有性に対する問い直しがある。小清水漸は早めに七一年初に、「もの派」様式を脱して以来、彫刻に戻った。一貫して「同一のモチーフの複数展開による単一の組作品」（一九七四年秋まで）から、「同一のテーマによる複数の独立作品」（一九七四年秋以後）を産み出してきたことになるわけである⁵³。吉田は、版画や絵画に新しい作風を見つけた。一九七二年クラコウ国際版画ビエンナーレほか国内外の版画展に出品し、一九七三年～七四年文化庁美術家在外研修員としてイギリスに滞在し、さらに八〇年代からは絵画の制作を始めた⁵⁴。成田は、一九七一年になると、それまでの活躍がまるで嘘であったかのように沈黙する。そして、一九七四年には静物

をモチーフとした絵画的な作品を集中的に制作する。そして、文化庁美術家在外研修員としてヨーロッパに滞在した後から、「聖なるもの」を求めるというテーマで、数多くの「Shade」という主題作品を制作した⁵⁵。

既述したように、元々「もの派」という言葉の登場は、「李+多摩美集団」が凝集力を失った一九七三年からのことで、最初に使ったのは藤枝と峯村であった。「李+多摩美もの派」の座談会に参加しなかった原口の名前はこれらの文章に出てこない。奇しくも、原口が登場するのは、原口が海外で<ドクメンタ6>、<パリ青年ビエンナーレ>、個展などを発表して有名になった後、峯村敏明が原口を「もの派」に組み入れて議論した一九七八年の文章からである。

峯村は、一九七八年七月に執筆した「もの派について」の中で、「榎倉康二、高山登は（中略）原口はものの感覚的表現性に注目することでそれぞれ独自の境地を示していた。もし『もの派』という言葉が広義に用いられねばならないとしたら、彼はまっさきに挙げられる作家だろう」と述べていたが⁵⁶、皮肉なことに原口の作品の写真は一枚も存在しない。実は、当時の日本では、一九七〇年代後半「もの派」運動の下火と絵画の復権運動の高まりに伴い、「もの派」の作家たちは次々と絵画的創作に戻った。その絵画の創作の基盤をたどれば、高松次郎や幻触グループまでさかのぼることができる。「もの派」作家は各々の表現を展開してきたが、峯村敏明は「もの派」の美術が「絵画的視覚によって大幅に規定されていたこと」と定義し⁵⁷、本質的には絵画の考え方ということを指摘した。そして、「もの派」の作家たちは絵画的思考に対して、以前の問題意識に対して「もの派」なりに場や関係性などの可能性を探っていた。以降の展開は大まかに二つの流れに分かれ、李を代表とする作家の身振りを通して、絵画による関係性を構築しようとする潮流と、成田をはじめとして高松次郎以降の絵画の伝統への歴史的な批判を行う潮流が展開した。

翻って、原口は日本の「もの派」作家とは全く違う道を歩んでいた。この時期の特徴として、<ドクメンタ6>をきっかけに、一九七〇年代の後半に入ると、原口と欧米の美術世界との交流が増加したことが挙げられる。原口はヨーロッパに渡り、《Matter (documenta 6)》（一九七六年）や《Horizontal&Vertical》（一九七七年）など、水平面と垂直面や、面の対照という空間関係表現としていくつかの作品を発表することによって、国際的な名声を確立した。各作品はいずれも《Matter And Mind》シリーズの延長とはいえ、「もの派」に対する過剰な意識を持った日本美術界から身を引くことでようやく、内外の美術界で広く認められるようになった。

それにもかかわらず、原口は「もの派」として評価された。その理由は、原口が一九八六年に<モノ派>展（鎌倉画廊、神奈川）に参加したことにある。

『日本近現代美術史事典』では、「もの派」について、「1970年の『人間と物質』展を機に大きな注目を集めた美術運動」と記している⁵⁸。これらの記述のもとを辿ると、その原点は、一九八六年の峯村による「『モノ派』とは何であったか」という有名な評論文であると考えられる。そのなかで、峯村は原口を「もの派」の「日大系」に評価している。この分け方から見ると、原口が純粋な「もの派」中核の「李+多摩美系もの派」ではないことが明らかである。峯村は関根を中心にその以降の「もの派」の発展と作家の集団化が、この論評で整理されていた。そして、彼らの異なる表現方法による、原口という「もの派」作家は、「李+多摩美もの派」の第二段階に相当するとみられている。

原口がモノ派的な様相を呈するようになったのは、「李+多摩美系」モノ派の第2段階に相当するレベルにおいてである。それ以前、紛争中の日本大学在学中に即物的リアリズムの絵画から3次元造形へ転進するきっかけをつかんでいた原口は、芸大グループの情念的・民俗的なモノの主題化とも、多摩美グループの主知主義的視覚操作の伝統とも無縁な環境で、いち早く新しい工業的素材の造形的活用になじんでいた。しかし、1969年末、遅くとも1970年の半ばごろから、鋼鉄、テント布、油、水、粘土といった彼の好みの物質は、彫刻的造形のためではなく、それ自体の感覚映発力のゆえに凝視され、ほとんど手を加えずに配置されるようになる。そのときのモノを見詰める作家の目は極めて感覚的、いや官能的とさえ評してよかったが、彼は、マイナーなモノ派追随者たちと違って、それら物質の感覚浸透力を空間的な出来事として概念化する力を持っていた⁵⁹。

同年、千葉成夫の『日本現代美術逸脱史』の中で、「もの派」の中心作家として、関根、李、菅、本田、成田、吉田、小清水の名を挙げ、李を理論的支柱として活動した作家たちを「真正もの派」と称した。それに対して、「もの派」の亜流として「類もの派」という区別も初めて提示された。言い換えると、類するような「もの派」たちである。似ているような部分を持ちながら、根本的に異なるのは、「真正もの派」は「ものについてどのような美術が作れるか、どのような美術が在り方があるか」と問いかける作家たちである⁶⁰。対して、「類もの派」が求めるのは「ものによる美術」である。その主な作家は原口、榎倉康二、高山登らである。彼らはものを用いて作品を創作し、その「+アルファ」を、いわば事物の関係性以外の別のテーマを求めているとされた。同時に、千葉は『日本現代美術逸脱史』の中で、原口に関する記述はわずか一段落だけである。

一九六九年から一九七〇年前半にかけてのこの時期には、一方で、未分化な「もの派」のなかから、きわだった作家たちが「真正もの派」をかたちづくる（李禹煥、関根伸夫、吉田克朗、本田眞吾、成田克彦、小清水漸、菅木志雄）、それとともに、他方で、亜流という意味で

の「類もの派」が大量に登場しはじめ、かつ、「真正もの派」の形成に随伴してというのでは
かならずしもなく、「ものによる美術」という意味でのもうひとつの「類もの派」がぼつぼつ
姿をあらわしはじめる（たとえば原口典之〔有名な「オイル・プルー」はこの年に最初のも
のが制作されるが、同時にこのようなミニマル的ながら物質性の強い作品も作っていた〕、榎
倉康二、高山登、庄司達ら）⁶¹。

千葉の「類もの派」という概念をより深く考察すると、事物の関係性は作家が意図せずに
表現し、またはそもそも表現の中心的役割の立場ではない場合、その「+アルファ」こそが
真に作家の意図の所在であるとも言えるだろう。そうだとすれば、果たして、「類もの派」
という括りに片付けられた作家たちの真の意図が正確に読み取られたのが微妙となる。

七〇年代の原口作品にまつわるいくつかの議論の注目点に、たまたま、ものの関係性があ
るとしたら、「類もの派」という括りもまた無効な区分に過ぎないのではないだろうか。

「もの派」と「類もの派」というまとめ方自体が作家の可能性を制限した側面もあるとい
うことである。同じことは峯村の「モノ派の第二段階」という区分に言えるだろう。その後も
原口と「もの派」の関係についての同様の観点からの解釈は、平井亮一⁶²や山本敦子⁶³も美
術雑誌で論じていた。その結果、これらの評論は、峯村や千葉の理論に上乘せした繰り返
しに過ぎない。

一九八七年九月に「もの派」代表者として李は季刊『みづゑ』には「原口典之は空間の予
兆性に着目して、鉄板の台の上にゴムの板を載せかけ、水の入れたシリンダーやナイフで切
り裂いた油土を並べる（後略）」と書いて、その作品を「もの派」として評価した⁶⁴。その
後、西武美術館と多摩美術大学が主催した〈もの派とポストもの派の展開〉展（西武美術
館、一九八七年）でも、評論家たちは同じように大学を基準として系統を評価する方法で議
論していた。例えば、一九八七年の座談会⁶⁵には、美術研究者たちの乾由明、酒井忠康、東
野芳明、米倉守らの四人が参加したが、榎倉、原口、高山らの三人は出品していなかった。
それにもかかわらず、主催者が勝手にカタログにその三人の作品の写真を掲載した。秋田由
利は「その意味で今回の企画自体の意義は大きい。だが会場に足を運んだ人なら誰しもある
種の不審感を抱いたことだろう。その理由の一つは、榎倉、高山、原口らの、多摩美術以外
の『もの派』の代表的美術家がまったく出品していないためであり」と指摘する⁶⁶。すなわ
ち、当時の「もの派」の歴史化に対する評価の妥当性が既に疑問視されていたのである。

六〇年代末、「もの派」作品の第一号と称される関根伸夫《位相—大地》（一九六八年）
から李禹煥の一連の《関係項》シリーズに至るまで、所謂「真正もの派」の手法は自然素材
の表面にわずかに手を加えることだけにとどまっていることに注目すべきであり、「真正も

の派」作家たちの作品には、コンセプチュアリズムから強く影響を受けた視覚性と立体性の欠如が否応なくみられる。

その後、「もの派」の組織化の失敗に伴い、個々の作家たちはそれぞれの道を歩み始めたなかで、菅木志雄のみが、「真正もの派」を持続させていったといえる。すなわち、「もの派」作家は菅を除けば、物質や自然素材の応用に関して、表層の特性だけに依存する側面が強いのである。

いずれにせよ、結局のところは、原口に対する認識は、広義の「もの派」の範囲にとどまっている。だが、評価された榎倉、原口、高山の三人もすぐに『美術手帖』で反論を唱えた。

最近「もの派」の歴史としての位置づけがさかんだが、榎倉、高山、原口に対する部分が千葉成夫の文章にしても、峯村敏明の文章にしても不鮮明な感がいなめない。(榎倉康二)

もの派という実体のないものを既成の事実として取り扱い、もの派として批評・批判を加えるのはやはり理解に苦しむ。作品の地平は、そこからは見えないのではないか。思い込みの世界から歴史的展開をするのは、歴史に対する冒瀆のように思われる。(高山登)

もの派を広義・狭義で語ることや、大学・系で分類する向きがあるが、作家の側を無視した形でそのような進行は表層的すぎはしないか。(原口典之)⁶⁷

そのなかで、原口は「美術のコンテクストから距離を置くことによって、独自の作品の構築を試みようとしていた」と述べている。また、「形状・構造などが匿名的に(中略)要素で組み立てられる還元的手法をとったことで、もの派(それ以外でも)との類似・類型として扱われることを余儀なくされた」という原口の一文もあり原口は「もの派」への誤解は仕方のないものにとらえていたことも伺える⁶⁸。

これは原口が初めて自分が「もの派」ではないことを公表したことでもある。

つまり原口自身は、「もの派」という評価に対抗したいという意思表示を行っていた。したがって、彼のなかに「もの派」以上の表現や議論の領域が存在することを忘れるわけにはいかないだろう。一方、当時を振り返ると、微視的な面では、一九六八年から一九七三年にかけて「李+多摩美系もの派」が存在した重要な時期に、原口作品を再評価する動きも確かにあった。

原口が「もの派」に評価されて以降、長い間ほとんど語られてこなかったのは、奇妙なことである。また、前文に述べるように、同じ八〇年代には主流に逆行する批評家たちもいた。一九八一年に早見堯が、原口作品についての新しい見解である「鈍重さ」という特質を提起した。

峯村と千葉が原口の作品の物質性に過度に焦点を当てたことは、欠点だと言える。一方、早見の文章は、同じ時期に原口作品に対して異なる見解を持つ唯一の評論であった。早見は「鈍重さの有効性」⁶⁹で、作品《Protyle-Process（原質-作用（プロセス））》（図4-19）⁷⁰（一九八〇年）の分析と批判を通じて、「構造的な空間」について指摘した。

《Protyle-Process》は、一九八〇年に完成した昭和大学病院入院棟竣工を記念し、病院の庭に設置された作品である。寸法は長さ一六〇、幅一八〇センチと長さ一八〇、幅一八〇センチの二枚のL形耐候性鋼で構成されている。



図4-19

この作品は二つのL字型の鉄板で構成され、それぞれが垂直及び水平に地面に配置され、新旧の建物の関係性を対位法的なアナロジーとして示している。また、整然とした幾何学的統一を保つ病院と、その周囲の雑然とした道路や建物との間で、奇妙な中和剤の役割を果たしている。原口の創作は周囲の環境や場所との関係を強調し、同時に、「もの派」の「幼稚な」²⁰視点から見ると、この作品は物体と身体を世界から分離するのではなく、世界の中で自己を示し、世界と共存している。だが、原口の「作用」は本質的に「つくる」であり、素材を用いて空間を「つくる」が必要である⁷¹。一方、原口の「もの派的文脈」について、早見は、作品を設置する際に、場所と使用される材料を考慮するのは当然であり、これらの要素が「つくる」を構成していると述べている。

空間を強調するよりも特定の場所を強調し、材料を強調するよりも日常生活の物事を強調し、「つくる」を強調するよりも物事と肉体行為との関係を強調している。これらの側面は原口の「もの派的文脈」を示している。

原口の作品が決定的な要素はある種の「鈍重さ」である。早見は「この鈍重さが反イリュージョニスティックな要素として深化させられる時、その極北として現実の事物に至ることになる。この事物はそれ自体では何らかの表現形式とみなされることはないから、一方では事物と事物の関係へ、他方では自己の身体との関係に逢着することになる。かつての『物質

と人間』という観点は、おそらくこのような推移に基づいていなければならなかった。現実の事物も身体も一いかにえれば、オブジェもパフォーマンスやイベントも、本来ある表現形式が追究された時、その追究の果てに現われたものである」と述べている⁷²。

早見はこれらの作品の分析を通じて、原口作品における「構造的な空間」に対する意識を早期に認識し、これがリチャード・セラとは決定的に異なると指摘する。原口が空間への支配や材料の選択を行ったことは、セラの影響だけでなく、初期作品における材料選択の理由を無視することはできないと指摘する。早見を除く原口に関する研究や批評は、大半が原口の「もの派的文脈」から逃れられず、たまにミニマリズムの一環として議論される。原口の創作の中で重要な特徴の一つである「構造的な空間」については、ほとんど言及されていない。

つまり、原口の作品は、どのような状況でも、危険でも、疲れてでも、自分の身体で作品を「つくる」ことを通して完成された。オイルプールが示す完成形はただの結果に過ぎず、原口はその背後にある創作の過程にも注目していた。確かに早見が提示した「鈍重さ」という観点は、これまでの原口の議論では見過ごされていた注目すべき点であり、「もの派」あるいは「類もの派」という大義名分で見逃されてしまった重要な視点である。おそらく、原口の作品は<Ship>シリーズの表面着色を除き、初期から晩年まで、構成要素の組み立てで立体空間が作り出されている。それが始めて顕在化したのはまさに、七〇年代の《I-Beam and Wire Rope》と<ワイヤー>シリーズであった。原口の立体表現は「もの派」作家の作品における作家性の欠如と図式的な立体とは根本的に異なる。意図的であるか、育成環境の必然性であるかは即断することが難しいが、原口は生涯、要素を組み立てる構造物の制作を止めることができなかった。それにもかかわらず、彼は構造物の図式的な説明を自ら一度も明らかにしていなかった。

したがって、原口は、第1期の作品で自身の記憶から「みる→イメージする→手作業する→完成」という順序で表現された「原風景」を思い出すことができる。原口は物質の視覚的な類似性や象徴性だけでなく、感覚と記憶の交錯、物質の存在のあり方を理解するために物質に内在する歴史と記憶を知覚しようとした。第2期の《I-Beam and Wire Rope》からは「見えないものを実感させる」ことを試みて一貫し、物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に物理世界の中で追体験させるという目的を持っていた。そして、第3期の試みや海外とのより広範な美術界との交流を通じて、原口はものの存在と成り立ち、すなわち構造の関係を考慮していたと考えられる。彼は初期から個人的な体験に基づくイメージによる物体を用いたり、人類社会における物の存在意義への問いを投げかけていた。そこには、最初から明白な作家の表現意図と強い個人の意思が投影されていたと考えられる。この問題意識は、彫

刻や絵画のメディアムのスペシフィティ⁷³にも存在し、それ以上に、過剰とも言える「鈍重な」彫刻的存在感を用いて、社会と美術の制度という構造の関係そのものに問いを投げかけていた。

水面張力を利用した水平性と垂直性の議論や、表面の構造と見えないイメージの問題、物事の相対関係の提起など、七〇年代の原口作品は、さまざまな観点から批評されうる。そして、七〇年代の原口作品は膨大な数に上るため、当時の評論家が気付かなかった作品も多かった。その結果、同時代の文献はほとんど残っていない。その次に原口は「もの派」の復活運動によって再評価され、代表作が取り上げられた結果、八〇年代以降の批評が多様化した。原口と他の作家は異なる出発点から六〇年代後半の作家性の問題や物質の存在にアプローチしており、その手法と作品の構成自体も異なる。特に、原口は物質へのアプローチにおいて、素材の硬さや仕上げの見た目といった物理的な特性から、揮発性や空気との酸化還元反応といった化学的な特性までも理解した上で製作に取り組んだ。そのため、評論家たちの「感覚的な物質表現」⁷⁴という評価は大きく見誤っていると言える。

第四節 アキライケダギャラリーとの契約（一九八〇年～一九九一年）

七〇年代中盤から、原口は台座問題やメディウムスペシフィティに対する解答を摸索し、床置き彫刻と壁掛け彫刻の制作を開始した。この挑戦は、原口にとって新しい試みであっただけでなく、彼の制作の経歴の残りの部分でも頻繁に現れ、その絶え間ない創造性を証明するものとなった。

これらの作品群は、＜ポリウレタン＞シリーズ、＜構造体＞シリーズ、＜ルーフ＞シリーズなどを含む多くのシリーズを対象としている。これらのシリーズ名は、作家本人が名付けたものではなく、作品の材料の特性から後に名付けられた。これらのシリーズはすべて顕著な特徴を持ち、その数は非常に多く、彼の作品の中でも特に人気があり、最も広く収集されている。特に一九八〇年以降は、七〇年代前半に比べて頻繁にさまざまな展覧会に参加していたのとは対照的に、多くの作品が個展で展示されることとなった。

具体的には、アルミの表面にポリウレタンを全面塗装するという手法が採用された。例えば、＜ポリウレタン＞シリーズ(図4-20)⁷⁵において、一九八一年から一九八二年にかけて、原口は一年間でNo. 153からNo. 205までの多くの作品を完成させた。これらの作品はすべてUntitledと名付けられ、アルファベットや数字の組み合わせが番号として付けられている。そのなかで、多くの作品は、アキライケダギャラリー（以下、イケダGと表記）のコレクションや個人蔵となっている。

作品全体の寸法は、縦横約一二センチ、厚さ約一三センチで、主に正方形または正方形に近い形をしており、素材には主に黒と緑のポリウレタンやアルミハニカムパネルが使用されている。原口が選んだ素材や色の解釈は、彼の思考を反映している。その一例として、ポリウレタンを選んだ理由が以下の通りに説明されている。

15) ポリウレタン

W48 当時間借りしていた綱島のアトリエの裏にポリウレタンの工場があった
気色悪い色で面白いなと思った もろ工業色 工業製品 面白い！

W49 ひとつはもともと絵を描いていて 絵画という問題が常にどこかに残っていた それが油の作品 コンクリート 鉄の作品と いわゆる彫刻ではない三次元的な作品になった 壁から床に下りてきた それがヨーロッパ アメリカを回るうちにまた絵画って何だ？ 彫刻って何だと考え始めたそこをもう一度検証してみたい ポリウレタンの作品はレリーフではない ある厚さがあって そう 油の作品が今度は床から壁に上がってきたのだ（原文ママ）⁷⁶。



図 4-20

原口はこの時期、絵画と彫刻の境界について深く考えていた。その思考は、＜ドクメンタ6＞での経験から生じた可能性がある。原口は『美術手帖』にこの展覧会についての思考を記しており、その中で、「不評だった絵画部門」⁷⁷について率直に述べていた。彼がポリウレタンを素材に選んだのは、彼の周囲や生活への深い観察と理解によるものである。原口は、この見慣れた素材を利用し、「原風景」での体験と第2期の作品における「迫体験」という目標をつなげようとした。

同時に、アルミハニカムパネルにポリウレタンを絵画のように塗る行為は、原口の「身振り」というキーワードを具現化するものだと推測される。ポリウレタンはそれ自体が石油の副産物であり、工業社会の象徴的な産物とも言える。

ポリウレタンの場合にはこれまではグリーンと黒を。まあ黒に関して言えば、白もそうなんですけどね、色彩豊かなものって僕にとって散浸になってくる。それと、まあ話が先走っているけど、あまり饒舌に語るって違和感というか嘘っぽい。だからモノクローム。ひとつはね。じゃあなぜもう一方でグリーンなのかっていうと、そのポリウレタンは石油からできた物質ですよ。その毒性みたいなモノだから決して自然のグリーンではない。我々が認識している色彩としてのグリーンではなく、単に物質としてのグリーン。それをある時、ある工場で見つけて。あ、これ使おうって（後略）⁷⁸。

原口は一九八〇年代以降、類似した主題の作品を多く制作した。これらの作品の大部分は、イケダGで開催された個展で初めて公開された。その理由については、創作以外の要素を考慮に入れることが必要である。

原口の一九八〇年代以降の作品はほぼ全てイケダGが独占的に購入したとのことであった。両者間の契約書を見ることはかなわないが、その代わりに二〇二二年に明らかになった事実が存在する。

東京地方裁判所が二〇二二年一月二日に公開した文書に記載されている。イケダGと原口との間には、法的な紛争が存在した。この訴訟では、著作権に基づいた独占的な買い取り、作品の年代表記、画家と画廊との関係が争点となった。それによれば、事実として、イケダGと原口の間には、一九八〇年から九一年まで原口が制作した作品の独占的な購入・管理に関する契約が存在していた。そして、九一年以降も契約は締結されていなかったにもかかわらず、原口の作品をイケダGに納品する関係が継続していた。ドイツのレンバッハハウス市立美術館は、二〇〇一年四月二八日から原口の展覧会を開催し、その際、イケダGの協力のもとに原口のカatalog・レゾネが制作され、その作品三〇九点が収録された。その後、イケダGと原口との契約関係は終了した⁷⁹。

裁判の結果からみると、二〇〇一年以前の作品の著作権はすべてイケダGに帰属することが理解できる。イケダGの書面による同意がなければ、原口はもはや作品に関する情報、再制作してはならないことが明らかである。原口の作品のほとんどが大規模な立体作品であり、販売、宣伝、制作費の支援など、作家一人では制作できないものである。イケダGとの契約は、この時期の作品が円滑に販売され、十分な利益が得られることを保証するものでもあった。独占販売契約の影響により、一九八〇年代以降の原口の作品は、一部の版画を除き、ほとんどがイケダGのコレクションあるいは個人蔵として、イケダGを通じて集められたと考えられる。その中には、一九八〇年代に制作された<ポリウレタン>シリーズや、一九九〇年代に車のルーフを用いて制作された<ルーフ>シリーズなど、名前のない作品が大部分を占めている。

そして、裁判に基づき、もう一つの事実が浮かび上がる。ファーガス・マカフリー（以下F画廊）は、二〇一八年五月一二日頃、公式サイトに作品1と作品2（《オイルプール》）を掲載した。同月二四日、イケダGの知人がしたこれらの作品の販売価格等の問合せに対し、「作品1は『現在、弊社在庫』にはないが、希望があれば、作品を探すことは可能であり、作品2は、4年前に販売価格30万ドルを提示したことがあるが、『作家に再制作を依頼するコミッションワーク』であるため、販売価格などの条件について、作家と交渉する必要がある」との返答があった⁸⁰。このことから、原口は「契約作家」として、画廊から一部の作品の制作を依頼されていた可能性があるかと推測できる。この視点から分析すると、その作品の多くが展示履歴や所蔵先が明記されていない理由を推測することが可能となる。

画廊の独占契約の影響で、原口の作品に資金的な問題は存在しなかったと考えられる。同時に、画廊との良好な関係期間中に、彼は、それまで続いていた議論を継続した。この時期の原口の作品の特徴としては、構築性の主要な論点について繰り返し議論していたことが挙げられる。

原口の立体的な造形は、「もの派」の図式的な立体関係ではなく、彫刻由来の「鈍い」立体空間の形成を目指していた。自然素材への反発については、原口自身も「白木とか和紙という自然素材にはどこかで拒否反応があったんだね。そういうものって、いろいろ付着している神話、特に日本人には石とか白木とかに対する思いがあるでしょ」と述べている⁸¹。一方、なぜ原口が七〇年代以降、自身の創作を構築性の問題と結びつけるようになったのか。構築性に注目するのは、「もの派」運動全盛期において、原口だけが持っていた特異な作家性によるものだったと言える。「もの派」作家が強調する「つくらない」、「みせる」の姿勢とは異なり、原口は最初から反対側の立場を取っていた。原口の制作は一貫して彫刻作りで、外界の観察に基づき素材を彫刻空間に移し替えるものであったと言える。

例えば、〈ポリウレタン〉シリーズの後、一九八四年から一九八六年までの三年間、原口は毎年名古屋のイケダGで個展を開催していた。これらの展示作品は、原口が二次元と三次元の作品の関係について考えたものであった。

〈Taura〉シリーズは、一見〈ポリウレタン〉シリーズの流れを汲むものに見えるが、個々のポリウレタン立方体が整然と並んでいるのとは異なり、本来壁に掛けられるべき立方体(図4-21)⁸²を床に移し、画廊の展示スペースに彫刻のように立ち上げている。つまり、元々壁面に存在する絵画とレリーフの間のような立方体は、その位置が移動したことで空間を分割する機能を持つことになった。原口自身はこれを「自分の意識の中に潜んでいるものを抽出したい」という行為だと捉えていた⁸³。



図4-21

同時期に発表された《100, Revised》(図4-22)⁸⁴(一九八五年、アキラG)は、代表的な作品であり、銅と木で構成されたピラミッド構造の作品である。これは原口が初めて銅ブロックを使用して作品を制作したもので、L形の銅板二つが合わさって角パイプ状、筒状になっている。それを溶接でつなぎ合わせたものであり、溶接部分が完全に揃っておらず、またすべての部位が完全に溶接されているわけではなかった。原口はこれを意図的なものだと主張し、不安定感を与えることを目指していた。



図4-22

だから、今度あれを全部組んじゃって、全部溶接しちゃうと、それこそ一つのマスになってくるけれども、それは避けたかった。最初は木で原寸で模型をつくって、そこでいろいろ調整して行って考えていったわけ。全体のプロポーションとか形態的な高さとか、それから人間がぐるりを回るわけなので、たとえば上部のせり出している部分は視覚的だけでなく、体感的な対応でもあるのです⁸⁵。

そして、100 という題名には、原口が時間や長さなどの物理的な性質に対する示唆を明示している。また、それは原口が彫刻の基本的な概念について考えたものと推測できる。この時期の原口の作品は、一見するだけでは理解できず、シンプルに見えるが、鉄や鋼などの工業材料で構成された極めてシンプルな形状が、床に置かれ、単純な幾何学的な形として視界に晒される。

原口は初期から一貫して、自身の作品がアメリカのミニマルアートなど、西洋の美術運動や美術家たちの影響を受けていることを認めていた。この作品《100, Revised》を例に取れば、このピラミッド型の制作方法は、一九五九年のカール・アンドレの《Pyramid》(図4-23)⁸⁶と共通する点がある。アンドレは同じ木材を楔形に配置し、作品は二つの異なるユニットから組み立てられ、新たな構造を形成した。これはまたコンスタンティン・ブランクーシの《無限柱》のように、ユニットが無限に続くことを示唆している。



図 4-23

横木は本来積み重ねるためのものであり、そしてアンドレも事前に定められた計画に従ってそれらを積み重ねた。フランク・ステラの一部のストライプの絵と同様に、これらの横木は長さにおいて増加または減少の傾向を示す。積み重ねた横木が崩れる可能性があるため、アンドレは横木の両端に切り込みを入れ、その結果、各横木は下の横木の溝に固定され、全体の彫刻はこの木製の機構だけで一体性を保持した。全体の構造を統一するために、可能な限り少ない横木を使用した。

原口が採用したのは組み合わせに完全に水平垂直な方法で、それぞれの層を同じ距離に配置し、全体の構造が非常に明確に露出している。そして、《Pyramid》で木材を接続して使用するのとは異なり、原口の作品では材料の一体化を考慮せず、自身が創造した空間に溶け込むような構造を作り上げた。そして、建築用木材を加工せずに積み上げ、固定比率は作品の空間を制約し、《Pyramid》のように無限に広がる空間を持つことができず、支配的な空間範囲を作品周辺の展示空間に集中させた。

この特有の物理構造を利用し、周囲の空間に対する注意深さは、確かにアンドレの作品と多くの共通点を持つ。しかし、原口は隠喩や象徴を避け、一連の純粋な物理的・知覚的な問題に取り組まずに素材の選択を行い、その素材には強烈な秩序感が存在する。そしてこの秩序感は、原口の初期の生活環境から来ている可能性がある。人工的に加工された木材が建築材料に変化し、同じく建築材料である金属材料と共に、工事現場の空間を構築した。これは一九七〇年代初頭に始まった原口の作業と呼応している。

一九八四年に開催された〈三次元性—ドイツ彫刻の現在〉展（東京国立近代美術館）という重要な展覧会で語られた問題に対して、原口は強い共鳴を示していた。この展覧会は、当時ドイツ連邦共和国で活躍している四十名の彫刻家、もしくはエドゥアルト・トリアーによ

るカタログの序文によれば彫塑家、オブジェ作家⁸⁷による立体作品六八点と、素描や平面作品一二六点によって構成されており、当時の数年の間に制作されたものだ。作家の年齢層が非常に広いことから、古くから活躍している作家だけでなく、新進の作家も含まれていた。これらの作品はすべて、一九八三年秋のマンハイム市立美術館の新館落成記念展に展示され、その後、ドゥイスブルク市立レーンブルック美術館に巡回されたものであり、その展示目的は、展覧会のタイトルが示すように、造形美術に関する「三次元であること」の意味を追求することにあった。また、当時の彫刻の分類についての考察もなされていた。

現代美術の中で、彫刻とか立体造形と呼ばれる分野ほど、急激な変貌をとげているものは他にありません、使われる素材から制作過程、表現形式など、いずれの面においても著しい変化、変貌をとげ、絵画、彫刻などという伝統的区分を超えた活動が展開されています。

事実、1960年代には光や運動をとり入れたキネティック・アートや図面にもとづいて工場で作られるミニマル・アートなどが、その時期を代表する主要傾向のようにはうけとられていた。しかしそうした高度のテクノロジーと結びついて展開した彫刻界の動きに対して、1970年代になると再び土や木、石や鉄などの自然の物質がとり上げられはじめています。そればかりではなく、いまや彫刻家たちは、伝統的な技法の枠内にとどまることなく、切る、裂く、曲げる、包む、重ねる、立て掛けるといった、人間のもっとも基本的な行為や作業を通じて、物質や空間そのものに直接働きかけることをめざします。そして一方、制作した作品をやはり台座の上に飾ろうとせず、あるものは見る者の足元に横たえ、あるものは床の上にじかに組み立てて、見る者の積極的な参加を呼びかけているのです。ここでいう「三次元性」とは、その意味で身近な事物との具体的な応答を通じ、その時、その場所に生き生きとした手応えをもって現われてくる、事物と周囲の空間のもつ潜在的な可能性のことだと言えなくもありません⁸⁸。

この問題意識について、展覧会には原口が参加していないが、それでも問題の議論には参加していた。彼は同年の『美術手帖』に寄稿した「三次元性ドイツ彫刻の現在展—彫刻、そのダイナミズムの蘇生」という文章で彫刻に関する思考と自ら物質の試みを語っていた。

ここで明らかにすべきことは、彫刻の場合、物質の占める空間の實在に強く関り、その連続として身体そのものをも含む空間と深く結びついているということだ。対象となる物質（素材）と作家の身体そのものから発する打撃力（ストローク）とその間に介在する空間、これら三者を含む空間概念を見極めることである。それはまた設置方法とその場と観る者との三者においても同じことがいえる。そしてこの三者の関係を充たしているものは、それぞれ相互に直接性によって活性化される。そのようなことが、彫刻の自律を促し、彫刻の固有の特質へと積極的に開示していくことにつながる（中略）素材についていえば、現代彫刻の理論の筋道に沿って、あらゆる角度から参照している。（中略）それはかつて、日本の七〇年代前後に現れた

いわゆるもの派の作家たちの仕事と、一見素材的には似通っているが、彼らもの派は素材を一般的な観念の表層で被うことに始終した。よって「生のまま」の固有の物質を扱ってことはならない。それは彫刻の表現形式としては微弱で、日本の作法に近いものになっていた⁸⁹。

そして、彼が文章で言及した床置き彫刻と壁掛け彫刻の台座問題とメディウムスペシフィティーは彼の八〇年代以降の創作活動において非常に重要なポイントとして浮かび上がっていた。

今回の作品の中で、床にじかに置かれた「床置き彫刻」がかなり目についた。それも塔のように起立するものはほんの数えるほどで、大半は床を這うように置かれている。そのことは、物理的に考えてもわかるように、塔の場合だとそれだけ重心が不安定になり、そのための台座や、支持体が制作過程の中に含まれなければならない。それは、素材そのものを含む空間と直接的に関ろうとするときに、台座や支持体はここでいう彫刻の表現を歪める結果になる。また、観る者と作品との連続の中での直接的な空間を遮断し、単なる外部からの観る役割りしか果たさないことになる。

次に、床置き彫刻と並んで「壁掛け彫刻」もいくつか見受けられた。従来の伝統的なレリーフとは違い、壁が作品を支持する従属的な役割りだけを果たすのではなく、作品の重心の移動に関与し、ここでも設置される作品とその場の間であって、直接性が問題とされる⁹⁰。

原口はさまざまな角度から八〇年代の彫刻というジャンルを検討したが、人々にとって彫刻というジャンルの意味は曖昧であった。当時の現代美術の文脈の中で、彫刻の素材、表現方法、内容などは細分化され、彫刻の全体像は多様であり矛盾していた。また、彫刻と他のジャンルの境界も複雑に入り組んでおり、彫刻の全体像を一言で見ることは困難だった。一方、彫刻は拡張され、その可能性は高まっていた。それゆえ、彫刻の持つ独自の性質や意味を改めて見直すことは意味があった。

このように、原口の関心事には常に構築性の問題がつきまとう。原口自身は、八〇年代の多くの構築体の作品を通じて、これらの問題に対する考えを試みていた。例えば、一九八八年に開催されたアキラG（東京）の個展で、《桜Ⅰ》、《菊Ⅱ》、《柳Ⅲ》、《檜の木Ⅳ》といった花の名前がつけられている作品を発表した。これらの作品の素材には鋼板、ガラス、アルミニウムなどの工業材料が用いられ、寸法は横縦高さ二〇〇センチ以上の大きい構造体である。これらの作品は構築体の全貌を一目で見せ、他の作品とは対照的に作品の構造を隠す行為を行っている〈オイルプール〉、〈ポリウレタン〉などとは明確に異なる。原口が「構築性」の問題を繰り返し論じていることから、彼が「構築性」を重要視していること

が示されている。言い換えれば、原口にとって、構造の指摘こそが最終的な目的であると考えられる。

例えば、《桜Ⅰ》(図4-24)⁹¹にはL形鋼、鋼板、ガラス、アルミニウムが用いられており、まったく異なる二つの面が表れている。片側はガラスのような巨大な反射面であり、大部分が機械的な裏面や作品の内部構造が隠されている。しかし、鏡面の間の隙間から、反片側に隠された巨大な鋼板で構成された構造が見えてくる。同時に、鏡の映り込みの状態は、〈オイルプール〉で常に示されてきた効果と同じ線上にあると言える。鏡の映り込みは展示の空間をぼやけさせ、空間を拡張する効果をもたらす。



図4-24

反対側には、原口の第2期以来の共通手法である金属のフレームによる巨大な機械構造があり、四角い鋼枠が安定した構造をもたらす一方で、L形鋼が外に張り出し、画廊の展示空間を支配しようとしている。作品の構造による自立した空間と環境の関係性の試みが幾度もされてきたが、基本的に空間との対照性という点において、これは原口が《I-Beam and Wire Rope》以降一貫して指摘している問題であると考えられる。作品が場を支配することよりも、作品としての構造や立体空間の構築を優先することは、原口が「彫刻、そのダイナミズムの蘇生」の中で感じた問題への最良の回答だと考えられる。

一方、八〇年代から大量に制作されたアルミパネルにポリウレタン樹脂を塗った作品群にも、まさに台座問題とメディウムスペシフィティへの答と言えるだろう。

摸索に摸索を重ねた果てに、彼は九〇年代以降一連 Untitled という作品群が挙げられる。この摸索は第4期にも続く。例えば、全く評論家の対象にすらならなかった No. 449 《Untitled》(図4-25)⁹²には注目される。この全く評価されていない《Untitled》こそが彼の台座問題とメディウムスペシフィティの問題意識への最良の答えと考えられる。



図 4-25

一見白いキャンバスの上に二センチ厚の黒いポリウレタン樹脂が下敷きの不織布でくっ付けられているように見えるが、実は異常な光景である。黒いポリウレタン樹脂の重力でただの木枠にホチキスで固定されたキャンバスが保てるわけがない。そう考えると、絵画の裏に何か見えない仕組みや構造が内包されているだろうと想像させられる。制作過程としては、下敷きの不織布にポリウレタン樹脂を最初に固めて脱型した後、まず木枠に固定しない白いキャンバスに付着させる。次に作品が壁に掛けられた時に垂直になるように、少しずつ、枠に打ち込むホチキスでキャンバスの張力を調整したと考えられる。絵画のように見えるが、自立した構造を持つ不思議な水平垂直の光景は、絵画の平面性と存在意義自体に大きな問いかけをしている。用いられた手法は、彫刻的な力学の関係であり、構造をあえて隠すことで、彫刻の概念が絵画に内包されていると考えられる。

原口のこれらの作品に対する最も直感的な印象は、ヨーロッパのヌーヴォー・レアリズム⁹³と多くの類似点を持つ一方、独自の差異性も見逃せないという点である。この類似性と差異性は、二つの異なる思考を映し出している。彼の一連の単色平面作品からは、イヴ・クラインとのある種の類似性を見ることができる。一九五〇年代からクラインが開始した単色画制作は、同種の作品の一種の起源、あるいはインスピレーションの源であったと言える。

同時に、クラインの美術実践における「人体測定」などの一連の概念は、原口が主張する「身体性」などの概念と多少の類似性を持つ。第二章で述べたように、原口は一度もアルテ・ポーヴェラの代表であるピーノについて言及したことはないが、自分が早期に欧米の前衛美術に影響を受けたことは明らかにしている。一九八一年に原口が参加したドイツの〈黒（シュヴァルツ）〉展は注目すべき事例である。欧米から五〇人以上の美術家がこの展覧会

に参加した。原口の創作は、この評価の範囲に取り込まれ、招待を受けることとなった。原口は、当時出展していた作家たちに大きな関心を示し、『美術手帖』に文章を掲載された。

出品作家は、一九一〇年代にさかのぼり、ロシア構成主義の作家、カジミール・マレーヴィッチ、アレキサンダー・ロドチェンコ、ポール・マンゾロフに始まり、モノクロームへの過渡期を示す、フォートリエ、パウマイスター、ピカビア、サム・フランシス、一九五〇年代以降の作品は、アメリカ、西ヨーロッパより、ニューマン、ロスコ、ラインハート、ラウシェンバーグ、ステラ、セラ、そしてブーリ、ソラージニ、イヴ・クライン、フォンタナ（中略）等々。そしてこれらの作家のなかで、印象に残るいくつかの作家を挙げてみると、「失われた悲しみの門」というタイトルで、ユッカーは三つの部分からなる彫刻、鉄板の上のたき火の灰、黒々とした布をたらしめた門、そしてまるで棺桶を想起させる無数に打ちつけられた釘の箱（後略）⁹⁴。

原口はこれらの美術を摸倣するだけでなく、彼自身の独特な表現方法を持っていた。例えば、クラインのより精神的な原点に焦点を当てた思考方法とは異なり、原口の創作は自身の生活の記憶の探求と精製により多く依存していた。原口の作品における材料の選択は、彼の生活の記憶の深層探査に基づいている。彼が使用する廃油が生み出す色彩は、日本の高速工業社会が産出する広範囲に存在する廃物であり、それは彼が第2期からの「追体験」である。

それに対して、クラインは最も非物質的で精神性のある色と彼が考える色—青を選び、青色の顔料と樹脂を丁寧に混合することで、美術と生活の間の神秘的なつながりを求めている。宇宙が空・海・大地に三分割できるとの考えから、精神性の最も高い純粋な青のみのモノクローム絵画を一九五〇年代に制作していた。これは、美術が感性によって触れられることを可能にし、単なる物質として展示されるのではない。一方、原口は工業物質を自身の身体で創作し、自身の記憶の世界を「追体験」の形で観客の前に展示することで、美術と生活の関係を探求しようとしていた。つまり、クラインは非物質化を通じて美術と生活の関係を探求しようと試みていたのに対し、原口は生活の記憶を強力な美術表現に変換する試みを通じて、個人と社会、自然と工業との間の複雑な関係を探求しようとしていた。クラインの青は単純な色の青ではなかったように、原口の黒も単純な色の黒ではなく、形状と質感の黒であった。この黒色は単なる黒色物質ではなく、この材料は視覚と触覚の影響をもたらすだけでなく、光への反応を通じて直接非現実の空間を構築した。その物質が背後に含む記憶と影響を及ぼす空間こそが原口が追求していたものである。

従って、原口の構築性への意識は、初期の自立した構造と空間の発生から徐々に移り変わり、メディアウム自体の枠組みと限界に意識を向け、そして、これらの変化は九〇年代に、つ

いにピークに達し、工業製品特有の特性も感じさせる構築性の強い彫刻的空間を備えた作家としての独自性を確立した。

第五節 画廊からの影響—版画を中心に（一九八八年、一九九〇年）

この時期に、原口は多くの「平面」作品を制作している。これらの作品について、二つのシリーズに分ける。〈版画〉シリーズと〈草稿〉シリーズである。

まず、〈草稿〉シリーズである。原口の全生涯を通じ、多くの平面作品を発表し、彼自身はこの部分の創作について次のように説明している。

僕に対してのイメージっていつの間にか出来上がってしまうじゃない。何十年もやっているよね。そうすると、「原口はこうだ」とか「原口はもの派だ」とかいうレッテルが一決してそういうのではないところでやってきているにも関わらずどうしてもつきまとう。特にオイルの作品はあまりにも代表的すぎちゃって。実は自分の内側というか、芸術生活をしていく中で思考のためのエスキースや紙の独立した作品や Work on Paper を一つの試み、実験としてやっていた⁹⁵。

既に第二章で言及した通り、原口は作品を制作する前に、その後続く作品の下書きとし、極めて分かりやすい図を使うこととした。例えば、一九六七年に制作した作品《Untitled (Air Pipe)》(図 4-26)⁹⁶は一九六九年に制作した《エアーパープ(White Series)》(図 4-27)⁹⁷の草稿、一九七〇年に制作した《Untitled》(No. 49)はこの後年の一連の作品群の草稿として考えられる。



図 4-26



図 4-27

また、原口が立体作品制作のために作成したこれらの草稿は、非常に詳細なものになる。例えば、一連の〈スカイホーク〉の制作では、説明書に近い詳細な部分草稿(図 4-28)⁹⁸が大量に公開されている。そして、これらの草稿は、常に厳格な基準が保たれている。それは、彼の作品に時折見られる、造形の純度の高さと同じである。その大部分は、作品の設営に携わった作業員に提供された可能性があるが、多くの場合、原口自身が設置した作品もこの基準を保っている。そして、これらの草稿作品も原口の第4期から整理され、発表された。次

章では一九九五年以降の「反芻」と並行して言及し、その時代の原口に対する意義を論じる。



図 4-28

八〇年代後半に原口が制作した版画は、当時画廊からの影響と契約したことによる影響を間接的に裏付けるものとなっていた。

原口は一九六七年に最初の版画を制作した後、その後二〇年ほどは新しい版画を発表することはなかった。エーシーアンドティーコーポレーション（以下、AC&Tと表記）で最初の版画作品展が開催されたのは、一九八八年のことであった。

AC&Tは、現在廃業しており、発行されたカタログの住所も現在別の会社に置き換わっている。そして、八〇年から、原口の作品は、イケダGによってほぼ完全に代理されていた状態であったが、当時の原口の版画はAC&Tによって発行されたのはある意味当然のことと言える。

一方、イケダGは画廊の宣伝の一環として、一九八八年四月に創刊された雑誌『日経アート』の一〇八頁にフランク・ステラの作品の広告を掲載した。隣の一〇九頁には、AC&Tから発売された原口とジェームス・ブラウンの版画作品の情報が掲載されていた⁹⁹。

その後の『日経アート』では、一九九一年九月号までほぼ毎号、イケダGの広告が掲載され、その中には原口の名前が頻繁に登場する。同様に、AC&Tの広告も一九九二年三月号までほぼ毎号掲載されていた。特に、一九九〇年九月号には、六四頁に〈原口典之新作展〉の案内があり、それもイケダGの広告であった¹⁰⁰。

そして、一九九〇年一月号にも、隣接する二六頁と二七頁に両者の広告が掲載され、二七頁にはAC&Tから高松次郎の版画展が掲載されている。広告の右下には、AC&Tの会社案内が掲載されている。

エーシーアンドティーコーポレーションはコンテンポラリーアート（現代美術）を内外に紹介することを通じて、国際社会での相互理解の一助を果すべく、下記を事業内容として、アキライケダギャラリー・伊藤忠商事・ツルカメコーポレーションの3社にて設立した。

「事業内容」

●コミッションワーク/スペースに合わせアーティストが作品制作●版画制作・販売/版画を制作・出版、作品を国内外にて販売●イベント企画/国内外主要美術館・美術ホールでの展覧会開催●企業タイアップ/各企業等の文化事業へのコンサルティング●出版/書籍・カタログ・ポスター・ポストカード・映像ソフト等（原文ママ）¹⁰¹

AC&Tが資本の後ろ盾を得て設立されたこと、そして大手企業との提携が当時の時代において、画廊と美術家にとって好都合な選択であったことがうかがえる。また、この広告からたどると、AC&Tの創業時の所在地と、その後の引越しの歴史が明らかになった¹⁰²。八七年八月に当時の株式会社ツルカメコーポレーション、伊藤忠商事株式会社、イケダGの三社で株式会社AC&Tコーポレーションを設立した。一方、原口の版画制作は急に一九八七年に集中して行われ、翌年早々に広告が出された。

つまり、AC&Tの設立も、原口の版画展も、資本の商業戦略のための妥協だったのである。そう考えると、その後の原口において、自身の版画についての言及がほぼ皆無であることも理にかなっている。

一九八〇年代の金融市場と資本市場の自由化が進展する中、八〇年代末には日本経済はバブル時代と呼ばれる時期を迎えた。この期間において、土地や株式などの資産価格は高騰を続け、家庭や企業は巨額の富を蓄えた。国際絵画市場における価格形成や名画の輸入など、日本人投資家の行動は大きなニュースとなった。平木多賀人、伊藤彰敏、竹澤直哉による研究「絵画投資と金融資産バブル」によると、その理由は二つに分けられる¹⁰³。

一つ目は、日本の投資家が企業資産（株価の上昇）を大きくして、さまざまな高価な消費財を購入できるようになり、巨額の富を蓄積したことである。二つ目は、彼らが印象派のような高価格帯の絵画の希少性に強く惹かれたことである。

絵画への投資は、絵画市場特有の価格特性から、欧米では株式投資に代わるものとして捉えられていた。富裕層や高所得者層にとって、高級絵画のような贅沢品の購入は、限界効用を高めることを可能にする。供給が限られているため、こうした高級品への需要がさらに加速された。八〇年代後半のバブル期には、日本の投資家が蓄えた富が国際的な美術品市場に流れ込み、世界の名画がオークションで歴史的な高値で取引されるようになった。当時は富の形成の場として株式市場との連動性があったと推測される。その結果、日本の投資家の間

では、絵画への投資が盛んに行われるようになった。日本の株価も絵画市場と正の相関を形成していた¹⁰⁴。

同時に、このブームに対して、美術市場は大規模な資本の注目を集めることになった。「日産自動車販売がリトグラフ販売」、「JR 東日本や新日鉄もアートレンタル事業に進出」といった他の業界の企業が美術市場に参入することが新聞で報道される日が絶えなかった、多くの大企業が美術という新ビジネスに携わっていた¹⁰⁵。『日経アート』一九八九年十一月号では、この現象について「特集:異業種参入ショック」として刊行された。『月刊美術』の一九九〇年四月号では、「特集:アートビジネス最前線」のなかで、伊藤忠商事のAC&Tへの資本加入が記載されている。

伊藤忠商事という大手商社が資本参加して話題になったのが東京・北青山の「AC&T コーポレーション」(〇三ー五四八五ー五四九七)。名古屋に本拠を持つ宝飾の「ツルカメコーポレーション」と「アキライケダギャラリー」を加えた三者の共同出資になる会社で、アメリカや日本のコンテンポラリー部門に強いアキライケダギャラリーの池田昭氏のパイプをとおし、ステラ、シュナーベルら一流作家の作品を扱う。事業内容としてはコミッションワーク、イベント企画、企業タイアップ、出版等々さまざまであるが実績的には内外作家計1名に版画制作を依頼し、その出版を手がけた。

作家名を挙げるとジェームス・ブラウン、ケニー・シャーフ、レイ・スミス、サンドロキヤらの外国作家6名に原口典之、若林奮、高松次郎、山本富章の日本人作家。30部の限定エディションで15セットを内外のコレクター、ディーラー、美術館へDMで購入をすすめている¹⁰⁶。

また、この号の前には「初年度年商2億円」¹⁰⁷と書かれた目立つ見出しがあり、AC&Tの商業的成功を暗示している。もちろん、版画の収益が具体的にどの比率を占めていたのかは見られないが、前述の価格や、八〇年代から九〇年代にかけて、原口の版画以外の作品も大量に蒐集された。つまり、当時は美術家に対しても極めてバブル的な時代であったと言える。そして、この独占販売契約の影響と当時の時代背景により、一九八〇年以降の原口の作品は、一部の版画を除き、ほとんどがイケダGの蒐集として、あるいはイケダGを通じて個人蒐集として集められた。それらは販売されたものである。

原口が初めて展示した版画作品は、一九八七年に制作された<Untitled I>と<Untitled II>の二つのシリーズである。これらの作品は一九八八年に開催されたAC&Tの個展に出品するために制作されたものである。

<Untitled I>シリーズ(図4-29)¹⁰⁸には、版画の表のNo.3~No.9までの計七点が含まれている。材料はVelin Arches Blanc (paper) やF.Charbonnel Noir Taille Douce F.66 (ink) であり、寸法は長さ一〇六五、幅七五五ミリメートル (paper) と長さ八〇〇、幅五

○八ミリメートル (image) である。エッチング¹⁰⁹、アクアチント¹¹⁰、ドライポイント¹¹¹という技法で、原口スタジオの摺師が制作し、AC&T から発行された。値段は当時、税別一六万円、七枚組八五万円で発売されていた。



図 4-29

<Untitled I>シリーズは、全体がモノクロで、白と黒の厳密な直線とブロックが画面を水平垂直に分割している。作品全体の構成は、一九八六年頃から制作が始まった<CONSTRUCTION>¹¹²シリーズと同じである。異なる点は、このシリーズの色彩のブロックがほとんど均一で痕跡のないものが多いのに対し、<Untitled I>には、制作の痕跡がはっきりと残っている点である。



図 4-30

原口は、アルミハニカムパネルにポリウレタンを塗り、全面の筆跡を消した作品などで、表面は完全に平坦で一切の痕跡がない。観者は作品の側面や厚みから、絵の具の流れた痕跡を観察することしかできない。また、代表的な<オイルプール>シリーズも、廃油の表面が鏡のように世界を映し出し、天井の反転像にすぎないにもかかわらず、その下に別の世界があるかのような錯覚を起こさせる。同時に、廃油の特性により、表面は水に比べて表面の張力が存在せず、叩いたり注入したりすると波打つことはあっても、それに対する作用が止ま

ると波紋はすぐに消えてしまう。観者はプールの側面に必ず工業製品の組み立ての痕跡を見つることができる。原口自身、作品に「身振り」と呼ばれるものを取り入れたいという欲求が常にあり、〈Untitled I〉の制作では、この制作痕跡を版画の上に残すことを選択した。

〈CONSTRUCTION〉という題名は、原口の創作活動のキーワードにもなっている。原口とこの作品との結びつきは、これまでの創作の延長線上にあり、新たな表現への試みでもある、彼の創作の思想と呼応していることと推測できる。

〈Untitled II〉シリーズ（図4-31）¹¹³には、版画の表のNo.10～No.16までの計七点が含まれている。材料はAquare Arches Grain Torchon（paper）やF.Charbonnel Noir Taille Douce F.66（ink）であり、寸法は長さ七六八、幅五八〇ミリメートル（paper）と長さ五八〇、幅三八五ミリメートル（image）である。エッチング、アクアチント、ドライポイント、コラグラフィー¹¹⁴という技法で、同じく原口スタジオの摺師が制作し、AC&Tから発行された。値段は当時、税別一三万円、七枚組で七〇万円を発売されていた。



図4-31

〈Untitled II〉もモノクロームであり、〈Untitled I〉の技法に加えてコラグラフィーという技法が用いられている。その画面も、〈Untitled I〉とは異なり、原口の全作品と比較しても抽象的なイメージが多く見られる。同時に、この抽象化には、絵が描かれたときの手書き感があり、原口作品に共通する幾何学的な要素を残しつつも、不定形の筆致が画面の大部分を占めており、原口のほかの作品にはほとんど見られない技法である。この作品における不定形な筆致と幾何学的な形態の重なりは、原口の新しい作風への意欲を示すものである。

そして、原口の二回目の版画展は、一回目から二年後、一九九〇年に開催された AC&T の個展である。これらの作品には、一九九〇年に制作された四つのシリーズ<E>、<STENCIL>、<CONSTRUCTION>、<Untitled>が含まれ、『GEAR』という版画集が展示された。

<E>シリーズには、版画の表の No. 17~No. 21 までの共計五点が含まれている。材料は主に oiled Kōzo paper、kaolin coated Nepali paper、HMP Belgique が用いられており、寸法は長さ二〇〇〇、幅一三〇〇ミリメートルである。シルクスクリーン¹¹⁵、リトグラフ¹¹⁶、コラージュという技法で、版画工房エディション・ワークス（東京、以下エディションと表記）で制作され、AC&T から発行された。値段は当時、税別四〇万円、五枚組一六〇万円で発売されていた。

<CONSTRUCTION>シリーズには、版画の表の No. 23~No. 27 までの共計五点が含まれている。材料は主に Kōzo paper、Rives BFK tan が用いられており、寸法は長さ九七〇、幅一〇八〇ミリメートルである。シルクスクリーン、リトグラフ、レリーフ印刷¹¹⁷、コラージュという技法で、エディションで制作し、AC&T から発行された。値段は当時、税別二五万円、五枚組一〇〇万円で発売されていた。

<STENCIL>シリーズには、版画の表の No. 28~No. 33 までの共計五点が含まれている。材料は Kōzo paper であり、寸法は長さ九七〇、幅一〇八〇ミリメートルである。シルクスクリーン、リトグラフ、レリーフ印刷という技法で、エディションで制作し、AC&T から発行された。値段は当時、税別一九万円、五枚組九〇万円で発売されていた。

<Untitled>シリーズには、版画の表の No. 35~No. 37 までの共計三点が含まれている。材料はポリウレタン、アルミハニカムボードが用いられており、寸法は約横縦五〇〇、厚さ一〇〇ミリメートルぐらい作品である。原ロスタジオで制作し、AC&T から発行された。値段は当時、税別四五万円個別で発売されていた。

『GEAR』は長さ二九〇、幅二三五、厚さ二五ミリメートルの作品集で、長さ二八〇、幅二一〇ミリメートルの作品が二二点、すべて Kōzo-Gampi の上で、内容は、原口が普段記録している原稿に近いもので、金属活版印刷などの技法で転写し、制作されていた。エディションで制作し、AC&T から発行された。値段は当時、税別四五万円一冊で発売されていた。

<E>シリーズ（図 4-32）¹¹⁸は、複雑で繰り返される曲線、直線、純粋な幾何学図形の組み合わせが覆いかぶさっている全体を表現している。その形式は、原口が他の作品を制作する際の草稿に似ているが、他の作品を制作する際の草稿は、組み立て説明書のように整然と並べられている。しかし、<E>では、原口の創作に関する要素や思考のプロセス、手書きの下書きを一つの画面に集約して表現している。



図 4-32

<E>シリーズの前には、原口の版画作品は通常、<無題>であった。それらは彼の以前の絵画作品の複製から構成されていた。また、それらはこれまでの彼の作品に常に黒を基調としたに呼応するが、見られる形式や色は、彼の絵画作品に基づいているわけではなく、完全に異なる意識を表している。技術的には、原口はこのシリーズで初めて明確にコラージュという技法を版画制作に使用した。つまり、本作は原口の版画制作における重要な転換点と言える。より自律的な思考と創作の方法を示したと見ることができ、より自律的な考え方や作品への取り組み方を示したものであり、また、その後の作品において他の作品の要素を直接に指摘することを抑制したものと見る事ができる。

<CONSTRUCTION>シリーズ (図 4-33) ¹¹⁹⁾は、その名前からして原口らしい特徴がある。CONSTRUCTION に含まれる構築、構造という言葉は、彼の初期の作品における空間彫刻や作品構造への指摘からきている。原口作品を年代順に俯瞰すると、《I-Beam and Wire Rope》からワイヤーやH型の鉄骨を用いた構成物の作品が表れ始める。原口という作家の個性を強く表している工業製品による構築物の作風は、七〇年代以降に定着し始めたと言えるであろう。また、作品の内容は、ほとんどが原口の他の作品の一部や組み合わせで表現されている。



図 4-33

<STENCIL>シリーズ(図 4-34)¹²⁰全体は、ステンシルというシリーズ名の通り、画面にトポグラフィックな要素が並んでいる。これらの作品のなかに、例えば、数字や英語で表される平面的な記号や、Cylinder や扇風などで表される平面的な図形、そして、錆びたような色合いの画面が現れる。これらの作品には原口の初期作品と多くの共通点が見受けられる。これらの要素の提示は、原口自身の記憶の中の見慣れた要素を画面上で再構築しているようにも見える。おそらく、原口第2期の「追体験」、いわば観客に作家(原口)自身の感覚を体験させること、強烈な記憶の表現を伝えることを意図していた。これらの記憶された要素をいくつかの抽象的な形に還元し、不規則な筆致の上に移し替えることで、記号や形が持つ本来の意味を鑑賞者から切り離し、代わりにこれらの要素によって構築された環境の記憶を考えようとしている可能性が考えられる。





図 4-34

<Untitled>シリーズ(図 4-35)¹²¹は、三枚の無地の幾何形による非常にシンプルな作品である。その形は、原口が七〇年代中末に制作を開始した壁掛け彫刻のいくつかと、等倍のスケールでそっくりなものとなっている。七〇年代中末から、原口は台座問題やメディウムスペシフィティへの答えを摸索し、床置き彫刻と壁掛け彫刻の制作を始めたのもこの時期である。この試みは、原口にとって新しい試みであっただけではなく、彼のその後の全作品においても大量に現れ、作風に対する彼の絶えざる探求を証明している。



図 4-35

『GEAR』という作品集(図 4-36)¹²²には、原口の自身の作品の制作手稿から、初期の<エアパイプ>シリーズ、中期のH形鋼で構成される一連の彫刻作品、出版時に制作中の立体作品の草稿など、多くの内容が含まれている。また、一部の内容は日常生活の記録を特徴としており、原口の日記のような形式をとって集約されている。



図 4-36

前述の通り、原口は八〇年代以降、同様の主題や類似する形で多くの作品を制作していた。その多くは、自身の創造性の追求に加え、反復的な制作が画廊から求められていた可能性があると考えられる。そのような反復の傾向は、九〇年代に画廊の契約が終了した後にも見受けられる。

このように、原口の作品に対する見解は常に変化していたが、イケダGとの契約が始まってからは、同一の題材の制作が増えた。通常、画廊は美術家をサポートする重要な役割を果たす。画廊主はプロモーション、マーケティング、そして最も重要なこととして、美術家自身を信頼し、投資することが求められる。例えば、原口の場合、一九八〇年にイケダG（名古屋）と独占契約を結んで以来ほぼ毎年イケダGで個展やグループ展、イケダGが企画するさまざまなイベントを開催している。また、さまざまな雑誌への広告掲載も行われている。これらはすべて高い資金力が必要である。

優秀な画廊は市場の趨勢を把握し、画廊の運営を通じて作品の売れ行きを良くすることが可能である。そして作家の作品がより良く売れるようになれば、作家にとって金銭的にも名譽的にも強力な助けとなる。これは、原口が八〇年代半ばに集めた大量の作品からも窺える。一方、経済的な支援があれば、美術家はより多くの実験を行うことが可能となる。つまり、原口の仕事は、デッサン、メモ的な内容や平面的な構造、絵画的な表現、彫刻的な手法など、多岐に渡る。そこには絶えず「実験」の要素があり、定型化した長い歴史の中で受け継いできた美術のジャンルであるわけではない¹²³。

原口が多様な作品を制作することは、彼自身によれば実験的な行為と捉えられる。この時期の原口の一連の試みは、実験としてやっていたことという彼自身の目的に加えて、イケダGの版画などの一連の事業を支えていた可能性がある。その証拠は、版画を主力業務とするAC&Tが倒産した後、原口は再び版画展を開催することはなかった。そして、この点から、時代の終焉に関連する糸口を見つけることができる。最初に指摘できるのは、イケダGとの契約の更新がなかったことである。イケダGとの独占契約については、一九九一年に解除されたことが裁定資料に記載されている。この結果の原因として、バブル経済の崩壊が影響していた可能性がある。

バブル経済の崩壊とは、一九九〇年に行政指導として「土地関連融資の総量規制」が実施され、その結果、土地取引が縮小し、地価下落と共に景気も急速に冷え込んだことを指す。その後も、資産価格（株価、地価などの価格のこと）の下落は続き、日本経済のデフレが進行した¹²⁴。この歴史的な出来事の影響は広範囲に及び、経済が低迷する中で、美術品などの高額消費は必然的にその矛先を向けられた。

バブルの熱狂の絶頂期には、『日経アート』だけでも毎月イケダG関連の広告が掲載され、毎号で独立したページを占めていた。例えば、九〇年二月から八月にかけては、毎号、AC&T、イケダG、ファルマコン'90・幕張メッセ・現代の美術展（主催者：アキライケダコーナーポレーション、以下、幕張メッセと表記）の広告が掲載されていた。当時の幕張メッセは、国際的な現代美術家を集めた、「日本初の国際級現代美術展」¹²⁵と言えろ。イケダGにゆかりのある作家もほとんど含まれていた。ところが、バブルの崩壊とともに、九一年九月号から、イケダGの広告は消滅した。同時に、八月号のAC&Tの広告も四分の一頁の小型広告になり、こちらも一九九二年二月号まで全部なくなった。その後、AC&Tは一九九五年八月に倒産清算された。また、同時期に原口も創作の中心を徐々に「反芻」に移行した。彼の版画作品も出版することは見られなくなった。

要するに、画廊との関係性は、作家にとって極めて重要な要素であった。これは美術家にとって諸刃の剣で、一方では十分な資金援助を受けられるが、他方では画廊による作家への影響力が増大する。

原口の版画作品は、画廊の作家への影響を端的に示している。AC&T時代の原口の版画作品は、原口の他の作品とは全く異なる作風を示している。そのこれまで述べてきた画廊からの影響、そして原口が「人類の歴史に登場する重要な作家の一人」¹²⁶と形容していたフランク・ステラからの影響があったと考えられる。

フランク・ステラは、アメリカ出身の美術家であり、戦後アメリカの抽象絵画を代表する作家だ。幾何学的な平面作品を出発点として、その後は流動的で立体的な表現に作風を進化させた。現代美術を代表する作家の一人として、日本で彼の作品は九〇年代に、ほとんどがイケダGによって取り扱われた。それは、当時の雑誌広告にも表れている。例えば、先述のイケダGは『日経アート』に毎月広告を掲載し、その多くがステラの作品を広告用の写真として掲載していた。これから、イケダGがステラの価値を認めていたことが伺える。

一方、絵画に限らず、ステラは一九六〇年代初頭にロサンゼルス（南カリフォルニア）のタマリンド・リトグラフィー工房においてジューン・ウェインの指導のもと版画制作技術を磨き、その後多くの版画を制作した¹²⁷。

原口はインタビューで「ほかの作家のことは気にしない」と述べたことがあるが¹²⁸、ステラについては、原口は早くから出会いを取り、極めて高い評価をしていた。原口は一九八三年の『美術手帖』の記事で、一九八二年にニューヨークのステラのスタジオを訪問した感想を記録した。

ステラが「自分にしか興味がない」と言っていたのを憶えているが、そのことは、現在までの作品が時代や状況に反応したのではなく、二十世紀の芸術そのものに反応していることが理

解できる。したがって、時代や風俗、またコンセプチュアル・アートまでの美術の社会的流れ、そのような現在の息づまるような状況から、反語的意味をかかえて絵画を支えているニュー・ペインティングとは決定的に違うのである。フランク・ステラはある時代に登場してきた作家ではなく、人類の歴史に登場する重要な作家の一人だと思う。そして、その一人の作家をリアルに存在させる、バックグラウンドとなるニューヨークがそこにある¹²⁹。

先に挙げた原口の版画のうち、〈Untitled〉、〈Untitled I〉などの作品は、同時期の自身の他の作品の作風に対応している。しかし、〈E〉、〈CONSTRUCTION〉などは全く異なる作風で制作されており、ステラの影響を受けた可能性がある。

例えば、一九八二年から八五年にかけての〈スワン・エングレイヴィング・シリーズ〉では、ステラが初めて使用したモノクロ版画によって、画面に直接絵具の痕跡が積み重ねられたかのような緻密な画面の構成、定形的なものとの不定形的なもの間の状態が示されている。〈Untitled II〉と同じ問題を探求していると考えられる。また、八〇年代にステラは自分の視覚的素材を「アトリエのゴミ」¹³⁰と呼んでいた。エッチングや彩色を施した金属レリーフが、彼の作品における重要な要素となっていた。これらの素材を用いるプロセスは、版画の新たな展開につながった。八一年に完成した壁面レリーフの〈サーキット・シリーズ〉では、制作後に切り取られた素材の断片が多く残されていた。ステラはこれらの断片を組み合わせて平面的なコラージュを作る実験を始めた。この経験から、ステラは自身が版画を構成する際に、非常に直接的な手法を用いているという認識に至った。試行錯誤の末、素材をつなぎ合わせ、作品となった¹³¹。

原口の〈E〉、〈CONSTRUCTION〉などの作品には、自身の他の作品に存在する要素を統合したコラージュが見られる。この行為は、〈プレ이스クール・シリーズ〉の影響も見受けられる。これらの立体作品は、金網や廃棄された機械部品などの既製品を、不規則に切り取られた金属板などの材料と組み合わせたもの¹³²である。〈サーキット・シリーズ〉や〈スワン・エングレイヴィング・シリーズ〉の既製品の使用との間に関連性が見られる。このような考え方は、原口の版画だけでなく、彼が九〇年代頃に制作した車のルーフを用いて制作された一連の作品群にも見られる。

従って、この期間、原口がステラに注目していた理由はおそらく二つの要素によるものである。

一つ目は、画廊との関係である。イケダGは、アメリカと日本の現代美術を中心に販売活動を行っている商業画廊であり、特に八〇年代から九〇年代にかけて、ステラの作品がイケダGの主要な販売対象であった。これは、当時のイケダGがさまざまな雑誌で掲載していた広告を見ればわかる。これらの広告は、ほとんどステラの作品を中心に掲載されていた。こ

れが、原口がステラのスタジオを訪問する機会を得て、続けざまに交流を持つことができた理由と推測できる。

二つ目は、原口はステラの制作から共鳴を得たためである。それはステラが制作していた工場という、原口にとって馴染み深い環境から始まる。ステラには物質や素材に対する観念があり、さらに彼の中の偏執的な観念を反映し、彼の独特な理論性は、美術を科学的なレベルにまで推進し、ある現象の原理を系統的に分析し、組織化していた。そして、ステラの美術は彼自身の表現の方法であり、彼の作品は特定の時代や状況への反応というよりも、二〇世紀の美術そのものへの思考を反映していた。これは当代の流行とは決定的に異なるものであった。これはおそらく原口自身が追求していたものであった。そのため、数年後、原口も自身の創作について同様の見解を述べていた¹³³。

しかし、原口がステラに注目していたのとは異なり、版画というメディアについて、原口自身はあまり関心を持っていなかった。第二章で触れた一九六七年の版画作品を見てもそれは明らかであった。版画は、彼の美術表現の幅を広げるための手段に過ぎなかった。この方法は、彼自身の言葉を借りれば、自身の彫刻家としての固定観念に対するイメージを剥ぎ取るための手段であった。それはある種の実験でもあった。そして、画廊と契約していたため、画廊からの依頼で商業的に需要のある作品を制作する必要があった。これが、彼が自身の制作の経歴で版画について言及したことがない理由と考えられる。

第六節 まとめ

本章では、一九七二年から一九九四年を第3期として取り上げ、原口典之の制作活動全体を解析し、その作家像に新たな視野を付加した。この期間の原口の作家活動は、革新的な作品制作から始まり、国際的評価を確立した。彼は多義的で複雑性に富む作品を継続的に生み出し、画廊との協働や版画作品の制作も行った。そこからは、海外の美術界とバブル期の美術経済、そして「もの派」の亜流という評価に翻弄される原口の姿が浮かび上がってくる。

まず、一九七二年から一九七六年における原口の創作活動について概観した。この時期の原口の作品は、半数以上が Untitled と命名されていた。それは、原口自身が一九七二年頃から迷いを抱き始めた事実を反映していると論じた。そして、彼が実験的な制作に取り組み始めた可能性を示唆した。この期間、原口は日本の戦後美術の枠を超え、広範な素材と技法の探求に傾倒した。特に一九七四年にドイツで初の海外展覧会を開催したことなど、国際交流と展示機会の増加が、この探究心をさらに促進した。

そして、一九七四年に〈日本・伝統と現代〉展を通じ、マンフレート・シュネッケンブルガーに深い印象を与え、一九七七年の〈ドクメンタ6〉に招待されるきっかけとなった。その後、ドイツ滞在を経て、原口は新たな表現法と作品制作を摸索した。

その後、一九七七年、原口は海外で、西ドイツの〈ドクメンタ〉とフランスの〈第一〇回パリ青年ビエンナーレ〉の二つの重要な国際展に参加し、その実績により名声を確立した。特にドクメンタへの参加は、日本在住の作家が招待されるのは初めてであり、原口と高松次郎が招待された。ドクメンタはキュレーターが美術家を選出し、各美術家を国際的な視野で展示・評価することが特徴で、原口と高松の選出は日本の概念派とミニマリズムの流れを反映していた可能性がある。

〈ドクメンタ6〉では《Matter and Mind》(No. 96)を展示し、その存在感と視覚的錯覚は観客に強い印象を与えた。廃油の特性を利用し、観客に新たな美術的認識を提示し、その穏やかさと一体感が原口の思考と探求心を反映していた。原口はその後さまざまな展覧会で《Matter And Mind》の異なるバージョンを展示した。彼は自身の言葉で、宇宙、自然、物理法則、人間が存在する空間などの一元的な概念を用い、作品を通じて知覚の全体を表現しようと試みた。また、原口は国際展覧会に参加することで、西欧と日本の美術の差異を痛感し、自身の美術的立場を明確に理解した。つまり、オイルプールの作品は、七一年の作品《Matter And Mind》の進化形であり、これにより原口は日本と海外の美術界で広く認められ、西欧と日本の間で独自の立場を確立したと言える。

つまり、原口の作品は、日本の美術家としての特性を持ちつつ、欧米人が明瞭に表現でき

る手法を持ち、同時に水平、垂直、空間などの一連の現代美術の共通キーワードを示している。これもドクメンタが非常に高い話題の主導権を持つ理由である。現代美術は国際通貨であると言えるが、原口の作品はまさにこの条件を満たすものである。

原口の作品には、構造に対する考察、原風景への洞察、物質性への追求、水平性と垂直性の論議など、美術の形態に関する深議論が行われている。原口は挑戦的なアプローチにより、国際的な美術の舞台でもその才能を発揮し、他の世界の美術家と並ぶことができた。同展で彼の《Matter (documenta6)》という作品でも、彫刻的な空間の構築が試みられている。この考え方は《L-Shaped Steel-Horizontal》や《I-Beam and Wire Rope》の発展形とも見ることができ、原口の制作意図を深く理解する手がかりとなる。本作はこれまで論じられてこなかったが、彼の後期作品全体における彫刻の水平性、垂直性、構造という一連の問題に対する出発点ともいえる。

一方、七〇年代半ばまでの原口の作品は国内で大きな波紋を引き起こしていなかった。その時代、作品は数多く生み出されたものの、日本国内における同時代の評価はほとんど存在しなかった。特に八〇年代を迎えると、原口は戦後日本美術史の「ビッグバン」である「もの派」の流れに組み込まれることになった。彼の作品は、典型的な「もの派」とは異なり、原風景の再現や批評的な立体造形活動から出発し、物質の表面や図式的な関係性に対する興味を排除し、七〇年代初頭にも作品の内部空間と環境との対比から自身の独自の方向性を定めた。その作品は彫刻的な性格を強く発揮し、後になってからは彫刻や絵画のメディウムの限界や特性について意識を向け、平面性と立体構造の織り交ぜた限界を探求した。原口は、「もの派」作家よりも深く、素材の特性や存在意義を探求した上で、自然素材のジャンルに縛られず、ものの存在意義や人間社会との関係を強く問いかけた。

原口がここまで展開したこの豊かで多様な創造活動は、彼が西洋美術との出会いを経て得た洞察と経験、その後の日本での成長と反省を通じ、自分自身の美術的な存在と視野を確立したことを示している。八〇年代には、多くの構造物の作品を通じて構築性の問題を探求し、大規模な構造物の作品を次々と発表した。このように、原口の構築性への意識は、初期の自立した構造と空間の発生からメディウム自体の枠組みと限界へと変化し、これらの変化は九〇年代に頂点を迎え、工業製品の特性を反映した強い構築性を備えた彫刻的空間を創出する独自の作家性を確立した。

原口の追求した独自の作風は、八〇年代以前から続けられてきた彫刻というジャンルについての問いと言える。原口の作品は空間の構築や堅固な構造物を一貫して追求したという点であった。そして、八〇年代以降のバブル期には、画廊からの資金援助を受け、その探求の手段が増えたが、その一方で作品には画廊の影響が不可避であった。以上の行為は、「もの

派」が理論化された八〇年代になると無視されがちとなった。

最後に、バブル崩壊後、原口は自身の創作の原点について再考し、創作の中心を「反芻」へと移行した。そこでは過去の主題を反復して制作するようになった。それは、「もの派」を拒否しながらも、「もの派」作家や展示との交流を通じた後の創作活動に見られる。それは彼が亡くなるまで続いた。

それでは、原口典之とはどのような美術家なのか。彼が実現しようとしていることは何か。何が実現できるのか。彼は日本現代美術史の中でどのように位置づけられるべきなのか。自身の創作活動を振り返る中で、原口は自身の創作に対する認識が徐々に明確化し、本当にやりたいこと、やりたくないこと、あるいは無意識のうちに受けている影響は何か。それは、次章で「反芻」の時期の原口の活動や言動を分析した上で、第六章で明かににする。

第四章 註

- ¹ 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、冊子体、32p
- ² 原口典之「原口典之」『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p. 87
- ³ 図4-1 原口典之 《Untitled》 1972年/1995年 110×300×400cm L形鋼、鉛板、粘土、オイル、鋼、水 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 65
- ⁴ 図4-2 原口典之 左上：《Untitled》 1971年 92×233×61cm 鋼、粘土、オイル、プレキシガラス、水 右上：《Untitled》 1972年 88×290×258cm 鋼、プレキシガラス 左下：《Untitled》 1972年 120×370×220cm 鋼板、プレキシガラス、オイル、鉛板 右下：《Untitled》 1972年/1995年 224×219×4500cm 鋼、プレキシガラス、水、木、鋼板、キャンバスシート、H形鋼、鋼索 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 61、66、67、68
- ⁵ 図4-3 原口典之 《Untitled》 1972年 鋼板8枚組：180×25×3cm、鉛板2枚組：13×100×13、10×250×10cm 鋼板、鉛板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 69
- ⁶ 図4-4 左：『美術手帖』1972年10月号の表紙 右：細部 写真出典：『美術手帖』1972年10月号
- ⁷ 図4-5 原口典之 左：《L-Shaped Steel-Horizontal》 1972年 20×500×20cm L形鋼 右：《Untitled》 1972年 190×23×3 (8点組) cm 鋼板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 64
- ⁸ 図4-6 原口典之 《Cylinder 1, 2, 3》 1973年 190×ø80 (3点組) cm プレキシガラス、オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 76
- ⁹ 原口典之「原口典之」『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p. 87
- ¹⁰ 図4-7 1971年11月14日 原口典之ゼミ「コンクリートを使って共同制作」より、実習風景 写真出典：『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p. 87
- ¹¹ 註9と同様
- ¹² ドイツ語で Jürgen Harten
- ¹³ Joseph Love ‘Die Strömungen in der zeitgenössischen japanischen Kunst’ “JAPAN: TRADITION UND GEGENWART” Städtische Kunsthalle, 1974, p. p. 9-11
- ¹⁴ Redaktion [et al.] “JAPAN: TRADITION UND GEGENWART” Städtische Kunsthalle, 1974, 143p
- ¹⁵ 図4-8 原口典之 《Untitled》 1974年/1995年 270×300×500cm 木、鋼板、鋼、オイル、キャンバスシート、H形鋼 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 77
- ¹⁶ Joseph Love. Noriyuki HRAGUCHI. JAPAN: TRADITION UND GEGENWART. Städtische Kunsthalle. 1974. p. 28
- ¹⁷ 山本信郎「自己省察の一助として」『美術手帖』383号、1974年7月、p. 46
- ¹⁸ 原口典之「二つの国際展に参加」『美術手帖』418号、1977年3月、p. 106-107
- ¹⁹ 註18と同様

- ²⁰ 図4-9 原口典之 《Untitled》 1975年 200×800×400cm 鉄板 写真出典：カタログ・レゾネ、p.76
- ²¹ 土方定一「彫刻のモニュマン性とはどういうことをいっているのか」『現代日本彫刻展 第6回』宇部市、1975年10月
- ²² 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質-作用(プロセス)』(モニュメントから)」『みづゑ』911号、1981年2月、p.84-87
- ²³ 図4-10 1975年3月17日 原口典之ゼミ「身体を使って実習」より、中央が原口氏 写真出典：『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p.88
- ²⁴ 原口典之「原口典之」『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、p.89
- ²⁵ 註22と同様
- ²⁶ 註18と同様
- ²⁷ ヤン・フート [ほか] 著、池田裕行訳 『アートはまだ始まったばかりだ ヤン・フート ドクメンタ9への道』（1992・イッシプレス）「ドクメンタ」『日本大百科全書（ニッポニカ）ジャパナレッジ』オンラインデータベース（2023年9月取得、<https://kotobank.jp/word/ドクメンタ-672637>）
- ²⁸ 図4-11 <オイルプール>シリーズの一つ、2023年に開催された<試展—白州模写「アートキャンピング白州」とは何だったのか>で展示した。写真出典：筆者
- ²⁹ 図4-12 原口典之 作品設置図 写真出典：BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.51
- ³⁰ 原口典之「美術の仕掛け」尼ヶ崎彬編『メディアの現在』ペリかん社、1991年、p.6-32
- ³¹ 図4-13 原口典之 作品設置図 写真出典：Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p.51
- ³² 図4-14 原口典之 《Matter(documenta 6)》 1977年/1991年 20×20×400、300×20×20 (2点組) cm L形鋼 写真出典：カタログ・レゾネ、p.82
- ³³ Haraguchi Noriyuki. Documenta 6: Kassel 1977, 24. Juni-2. Okt. Manfred Schneckeburger, Documenta GmbH. Kassel: P. Dierichs. 1977.
- ³⁴ 註18と同様
- ³⁵ 原口典之「語録」『Noriyuki Haraguchi: Society and Matte』BankART1929、2009年、p.249
- ³⁶ オイルショックとは、1970年代に2度発生した、原油の供給逼迫および原油価格の高騰に伴い、世界経済全体がきたした大きな混乱の総称である。具体的に、1973年に第四次中東戦争を機に第1次オイルショックが始まり（～1977年3月まで）、1978年にはイラン革命を機に第2次オイルショック（～1983年3月まで）が始まった。2度の急激な原油価格上昇により、国際石油市場とエネルギー需給は大きく変動し、それに伴い経済、社会、政治の分野でも深刻な混乱が引き起こされた。このような状況は第一次石油危機および第二次石油危機と呼ばれている。日本では、これらの出来事を指して「オイル・ショック」という表現がよく使われる。

- ³⁷ Haraguchi, Noriyuki ‘Circulations: The Permanent Process’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel. [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. 28
- ³⁸ D. E. Steward ‘Fridericiana’ “Chicago Review. Vol. 31, No. 1” 1979, p. p. 59-63
- ³⁹ 峯村敏明「メディア弁別の契機—七〇年代の冷夏の終わりに」『美術手帖』425号、1977年10月、p. 55-67
- ⁴⁰ 註39と同様
- ⁴¹ 註39と同様
- ⁴² 前野寿邦「<ドクメンタ6>に対する反響1」『美術手帖』426号、1977年11月、p. 118-119
- ⁴³ 松本晴子「パリ青年ビエンナーレ」『現代美術用語辞典』（2023年9月取得、<https://artscape.jp/パリ青年ビエンナーレ>）子
- ⁴⁴ 図4-15 原口典之 《Matter(documenta 6)》 1977年/1995年 オイルプール：28×246×490 (1995)、鉄板：246×246×1.2 (1995)cm 鉄、鉄板、オイル 写真出典：Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p. 52
- ⁴⁵ 図4-16 原口典之手稿 写真出典：桜画廊 編『原口典之』カタログ、1979年
- ⁴⁶ ドイツ語でGalerie Schmela
- ⁴⁷ 図4-17 原口典之 《Steel and Sheet》 1977年/1995年 木と鉄：60×240×420、シート：210×420cm シーツ、木、鉄板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 82
- ⁴⁸ 図4-18 《Matter and Mind (物質と精神)》 1971年/1992年 長さ240 幅168 高さ88 cm 鉄板、鉄、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 63
- ⁴⁹ レンバツハハウス美術館の公式ウェブサイト「Noriyuki Haraguchi」（最終閲覧日：2023年8月）
- ⁵⁰ 小清水漸「闇の中へ消えていく前の藪の中へ」『美術手帖』706号、1995年5月、p. 269 《位相—大地》を日本戦後美術史のビッグバンにたとえる。
- ⁵¹ 中ザワヒデキ「日本のポップ・アート」『現代美術史日本篇 1945-2014』アートダイバー、2014年、p. 60
- ⁵² 関根伸夫『<環境美術>なるもの：関根伸夫展：環境美術研究所の30年』川崎市立美術館、2003年4月、95p
- ⁵³ 秋丸知貴「現代日本彫刻における土着性：もの派・小清水漸の《a tetrahedron-鋳鉄》（一九七四年）から「作業台」シリーズへの展開を中心に」『比較文明』35号、比較文明学会、2020年、p. 137-162
- ⁵⁴ 山本雅美「吉田克朗の1969年—1979年—Cut-off シリーズからWork シリーズへ」『吉田克朗』東京パブリッシングハウス、2008年9月、p. 4
- ⁵⁵ 東京造形大学附属美術館 編『成田克彦：「もの派」の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、211p
- ⁵⁶ 峯村敏明「もの派について」『美術手帖』436号、1978年7月、p. 233

- ⁵⁷ 峯村敏明「『モノ派』とは何であったか」『モノ派展』カタログ、鎌倉画廊、1986年
- ⁵⁸ 「もの派」『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年
- ⁵⁹ 註57と同様
- ⁶⁰ 千葉成夫「第三章『もの派』」『増補 現代美術逸脱史：1945～1985』筑摩書房、2021、p.180
- ⁶¹ 千葉成夫「第三章『もの派』」『増補 現代美術逸脱史：1945～1985』筑摩書房、2021、p.192
- ⁶² 平井亮一「『もの』と物のあいだ」『美術手帖』572号、1986年12月、p.102-107
- ⁶³ 山本敦子「もの派的なものとポップ的なものの混在—1986年・名古屋の個展から」『美術手帖』574号、1987年1月、p.17-19
- ⁶⁴ 李禹煥「もの派について」『みづゑ』944号、1987年9月、p.102
- ⁶⁵ 乾由明;酒井忠康;東野芳明;米倉守「『もの派とポストもの派の展開』・他」『みづゑ』944号、1987年9月、p.86-101
- ⁶⁶ 秋田由利「『日本の美術』をめぐる二つの『力』」『美術手帖』585号、1987年9月、p.17-19
- ⁶⁷ 榎倉康二;高山登;原口典之「とつぜんお便り—もの派を語る」『美術手帖』587号、1987年11月、p.124-127
- ⁶⁸ 註67と同様
- ⁶⁹ 註22と同様
- ⁷⁰ 図4-19 原口典之 《原質—作用（プロセス）》 1980年 2点組：長さ350 幅240 高さ240センチ、長さ120 幅120 高さ700センチ 耐候性鋼 昭和大学病院蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p.56
- ⁷¹ 註22と同様
- ⁷² 註22と同様
- ⁷³ メディウム・スペシフィシティは、素材や媒体に固有の性質のことを示す美学／批評用語。モダニズムの美術批評の理論的展開において重視され。美術形式の「唯一、適切な能力範囲」は、そのメディアにとってユニークな特性を美術家が操作する能力にあると考えている。
- ⁷⁴ 註57と同様
- ⁷⁵ 図4-20 原口典之 《Untitled AC-32》 1981年 長さ122 幅122.5 厚さ14センチ ポリウレタン、アルミハニカムパネル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p.99
- ⁷⁶ BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.250
- ⁷⁷ 原口典之「“はかない美術” — [ドクメンタ6]に参加して」『美術手帖』425号、1977年10月、p.78-83
- ⁷⁸ BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.236
- ⁷⁹ 東京地方裁判所判例 事件番号：平成30(ワ)39000、事件名：損害賠償等請求事件 参考：美術手帖 アートと法の基礎知識 木村剛大「作品年代表記がなぜ争いに？原口典之カタログ・レゾネ事件」2022年6月5日 (2023年9月取得, <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s39/25654>)
- ⁸⁰ 註79と同様
- ⁸¹ 註30と同様

- ⁸² 図4-21 原口典之 《Taura No. 5》 1984年 115×115.5×31、109.5×133×20、60.5×71×43
(3点組) cm プレキシガラス、アルミハニカムパネル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 117
- ⁸³ 美術手帖編集部 「[作家訪問]原口典之—事実性の遠心力」 『美術手帖』555号、1986年1月、p. 12
6-131
- ⁸⁴ 図4-22 原口典之 《100, Revised》 1985-86年 297.5×390×346cm 木、銅 写真出典：カ
タログ・レゾネ、p. 119
- ⁸⁵ 註83と同様
- ⁸⁶ 図4-23 Carl Andre 《Pyramid》 写真出典：Diane Waldman “Carl Andre” Solomon R. Guggen
heim Foundation, 1970, 82p
- ⁸⁷ エドゥアルト・トリアー「序」 『三次元性-ドイツ彫刻の現在』朝日新聞社、1984年、p. 9
- ⁸⁸ 安達健二 [ほか]「あいさつ」 『三次元性-ドイツ彫刻の現在』朝日新聞社、1984年、p. 8
- ⁸⁹ 原口典之「三次元性ドイツ彫刻の現在展—彫刻、そのダイナミズムの蘇生」 『美術手帖』533号、
1984年10月、p. 111-117
- ⁹⁰ 註89と同様
- ⁹¹ 図4-24 原口典之 《桜I》(両面) 1988年 257×268×285cm L形鋼、鋼板、ガラス、ア
ルミニウム 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 144、145
- ⁹² 図4-25 原口典之 《Untitled》 1998年 73×61×11cm ポリウレタン、木炭、キャンバス
写真出典：カタログ・レゾネ、p. 189
- ⁹³ 1960年代の「新しい現実主義」の表現を求める。画家個人の内的実存を印す「アンフォルメ
ル」に対して、工業化、都市化された現代の物質社会・消費社会の環境やそこに生きる人間を「新
しい現実」と認めた上で、その「現実」を批判、超越することを目指した。ただし、運動に参加し
た美術家たちの制作方向は必ずしも同一のものではなかった。
- ⁹⁴ 原口典之「ケルンの「黒」(シュヴァルツ)展」 『美術手帖』493号、1982年2月、p. 152-157
- ⁹⁵ 横須賀美術館 編「横須賀から—物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」 『原口典之：横須
賀・三浦半島の作家たちI』横須賀美術館、2011年2月、p. 52
- ⁹⁶ 図4-26 原口典之 《Untitled (Air Pipe)》 40×54cm 1969年 鉛筆、アクリル、紙 写真
出典：鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」 『原口典之個展』、鎌倉画廊、2012年
- ⁹⁷ 図4-27 原口典之 《エアーパイプ(White Series)》 1968年 359×94×2cm エナメル、キャ
ンバス ギャラリー現蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 43
- ⁹⁸ 図4-28 原口典之の《スカイホーク》の部分手稿 写真出典：大泉英夫 編 『MARKET BY MARKET
スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 31-45
- ⁹⁹ 日経BP社 [編] 『日経アート』0号、日経BP社、1988年、p. 108-109
- ¹⁰⁰ 日経BP社 [編] 『日経アート』24号、日経BP社、1990年、p. 64
- ¹⁰¹ 日経BP社 [編] 『日経アート』16号、日経BP社、1990年、p. 27
- ¹⁰² この情報はAC&T 自社出版されたカタログから得た。

¹⁰³ 竹澤直哉[ほか]「絵画投資と金融資産バブル」『立教ビジネスレビュー』立教経営学会、2011年7月、p. 2-12

¹⁰⁴ 註 103 と同様

¹⁰⁵ 日経BP社[編]『日経アート』14号、日経BP社、1989年、p. 7

¹⁰⁶ 月刊美術編集部「手軽な海外人気版画の販売が中心なかには本格的なアート指向も」『月刊美術』175号、サン・アート、1990年、p. 49

¹⁰⁷ 月刊美術編集部「手軽な海外人気版画の販売が中心なかには本格的なアート指向も」『月刊美術』175号、サン・アート、1990年、p. 34

¹⁰⁸ 図4-29 原口典之 《Untitled I-No. 4》 1987年 paper : 1065×755mm、image : 800×508mm
paper : Velin Arches Blanc、ink : F.Charbonnel Noir Taille Douce F. 66 写真出典 : エーシーアンドティーコーポレーション 編『Noriyuki Haraguchi : prints & multiples』エーシーアンドティーコーポレーション、1990年9月(以下、AC&T『Haraguchi』と表記)

¹⁰⁹ エッチングは凹版画において、金属版を腐蝕させて製版する間接凹版技法(蝕刻法)のひとつだった。防蝕剤を塗布した版面をニードルで引っ搔いて剥がすように描画し、金属面を露出させる。その版を腐蝕液に浸すと露出させた金属面が腐蝕されて凹部が刻まれる。この凹部にインクを詰め、紙をのせてプレス機で圧を加えることで、インクが凹部から紙に転写されイメージとして印刷される。

参考 : 武蔵野美術大学 造形ファイル (2023年9月取得, <http://zokeifile.musabi.ac.jp/>)

¹¹⁰ アクアチントは、凹版画において、金属版を腐蝕させて製版する腐蝕技法(間接凹版技法)のひとつで、版面に松脂やアスファルトの粉末を撒いて加熱定着、腐蝕させることで多孔質な版面を作り出す。 参考 : 同 109

¹¹¹ ドライポイント、金属版を直に印刻し、描画をする直接凹版技法(直刻法)のひとつである。版材より硬い鋼鉄製のニードルなどを使用し直接版面にイメージを刻み込む。こうしてできた版は、印刷すると直接刻まれた刻線の両側にできるまくれにもインクが絡まることで、独特のやわらかく滲みのある描線を表現することができる。 参考 : 同 109

¹¹² 図4-30 原口典之 《CONSTRUCTION I》 1985年 258×387cm パステル、木炭、キャンバス
写真出典 : カタログ・レゾネ、p. 120

¹¹³ 図4-31 原口典之 <Untitled II>シリーズ 1988年 paper : 768×580mm、image : 580×385mm
paper : Velin Arches Blanc、ink : F.Charbonnel Noir Taille Douce F. 66 写真出典 : AC&T『Haraguchi』

¹¹⁴ コラグラフィーは、1955年にグレン・アルプスによって導入された版画プロセスであり、材料が硬い基板に適用される。

¹¹⁵ スクリーンプリントは、版画の孔版形式での代表的な版種のひとつである。木枠や金属枠にテロンなど肌理の細かい繊維を張り、版として用いる。 参考 : 同 109

¹¹⁶ リトグラフは、石版石(石灰岩)や金属板(アルミ板・ジンク板)の平らな版面(平版)を、油性インクを引き付ける部分と水分を保つ部分(インクを弾く部分)に化学的処理で分離し、水と油の反発作用を利用して専用のプレス機により刷る版画である。 参考 : 同 109

- ¹¹⁷ レリーフ印刷は、凹版印刷や平版印刷とともに、版画技法の伝統的な1つである。
- ¹¹⁸ 図4-32 原口典之 <E>シリーズ 1990年 写真出典：ARTNET ホームページ（2023年9月取得，<https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>）
- ¹¹⁹ 図4-33 原口典之 <CONSTRUCTION>シリーズ 1990年 写真出典：AC&T 『Haraguchi』
- ¹²⁰ 図4-34 原口典之 <STENCIL>シリーズ 1990年 写真出典：ARTNET ホームページ（2023年9月取得，<https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>）
- ¹²¹ 図4-35 原口典之 《Untitled Green Square #2, 1990》 1990年 写真出典：AC&T 『Haraguchi』
- ¹²² 図4-36 原口典之 『GEAR』 1990年 写真出典：ARTNET ホームページ（2023年9月取得，<https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>）
- ¹²³ 横須賀美術館 編「横須賀から一物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p. 51
- ¹²⁴ <みずほ>の歴史と日本の金融・経済の動向「1990年～バブル崩壊と金融自由化の進展（2023年9月取得，https://www.mizuho-fg.co.jp/company/info/history/trend/period_05.html）
- ¹²⁵ 東京文化財研究所・美術界年史（彙報）：1960年代から現代までに活躍した国内外の作家69名の作品200余点による「ファルマコン'90幕張メッセ現代の美術展」が28日より千葉市の幕張メッセで行なわれた。作家の選定には同展実行委員会が当たり、総面積13500平方メートルの大会場に特定のテーマや企画性を持たせずに作品を展示する方針で構成。大規模な絵画・彫刻・インスタレーション等が出品され、現代美術の一断面を示す展観となった。記事番号:04003 年月:1990年07月（2023年9月取得，<https://tobunken.go.jp/materials/nenshi/7381.html>）
- ¹²⁶ 原口典之「ニューヨークでステラであること」『美術手帖』505号、1983年1月、p. 53-57
- ¹²⁷ シリ・イングバーク「タイラー・グラフィックにおけるフランク・ステラー想像上の場所と現実の技」（木戸英行訳）『フランク・ステラ/ケネス・タイラー構築する版画：-アーティストとプリンター、30年の軌跡-』現代グラフィックアートセンター、1998年、p. 19
- ¹²⁸ 福住廉「原口典之インタビュー」 出典：「STUDIO VOICE」2009年6月号 公開日：2020年2月16日
- ¹²⁹ 註126と同様
- ¹³⁰ 現代グラフィックアートセンター[ほか] 編『フランク・ステラ/ケネス・タイラー構築する版画：-アーティストとプリンター、30年の軌跡-』現代グラフィックアートセンター、1998年、p. 19
- ¹³¹ 註130と同様
- ¹³² 現代グラフィックアートセンター[ほか] 編『フランク・ステラ/ケネス・タイラー構築する版画：-アーティストとプリンター、30年の軌跡-』現代グラフィックアートセンター、1998年、p. 66
- ¹³³ 註128と同様

第五章 原口典之の第4期の作家活動

第一節 「原風景」の発見—三つの展示を中心に（一九九五年）

第二節 ドイツの個展を中心に（二〇〇一年）

第三節 <社会と物質>展を中心に（二〇〇九年）

第四節 二人展を中心に（二〇一一年）

第五節 「もの派」との限界—Fergus McCaffreyを中心に（二〇一四年）

第六節 まとめ

第4期は一九九五年から二〇二〇年にかけての期間である。

第4期は原口の生涯において矛盾の多かった時期である。この期間中の彼の創作活動は、複雑な様相を呈している。彼は第3期の作風を継続しつつ、第1期と第2期の作品を再度手がけている。一方で、原口は自らを「もの派」ではないと断言しながらも、「もの派」の作家として展覧会に頻繁に参加していた。

第4期の開始年は一九九五年である。この年に、一九六三年に作った最初の<Ship>シリーズなどの「摸型」をまとめ、作品化した。また、初期の《スカイホーク》、<エアーパイプ>シリーズなど原口の代表作が再制作された。

原口はこの時期において、「原風景」というキーワードを自ら提出し、早期の作品を再整理し、再制作をした。また、彼は自身の創作の起点は「もの派」と明確に異なることと述べている。長年にわたる創作の後、原口は豊富な作品と成熟した表現手法を蓄積している。このような表現手法は回顧展に現れ、晩年には「反芻」¹というキーワードを提出し、自己反省を試みた。

美術家が晩年に初期の作品を再制作するという行為は、特別な注意を引く行為である。これは、初期美術作品への回顧、技術の追求、あるいは個人の美術的な進化の反思や自己評価など、多種多様な要素を含んでいると解釈できる。原口にとって、この意図は早い段階、つまり彼の制作生涯の第3期末にすでに明示されていた。

一方、原口の妻が一九九二年に亡くなった後²、彼はその年新作を一切発表しなかった。これは、一九六八年に田村画廊で初個展を開いて以来、原口が少なくとも年に一度は個展を開催してきた長い伝統を打ち破るものであった。九二年は原口が初めて個展を開かなかった

年であり、これは彼のこれまでの創作活動において極めて珍しい事例であった。また、原口が当時制作していた車のルーフを用いて制作された<ルーフ>シリーズでは、彼が一貫して強調していた主題が見受けられる。この表現は、原口の初期のキーワードであった美化されたアメリカ文化への関心を、再び彼の創作の視野に引き戻した。

これらの影響はあくまで作品の創作理念の中に存在するに過ぎない。真の、そして明確な回帰は、一九九五年に初期の代表作品《スカイホーク》が再制作されたことである。初期の作品の再制作は、原口の個人的成長と美術的進化を理解する新たな視角を提供する。これは彼の美術的な変遷と内面的な思考をより深く理解する上で、重要な一助となる。

最初の三つの時期の作品は、ほぼ同時に公開された。これが一九九五年を第4期の起点とする大きな理由の一つであり、この年、原口は第1期の作品を再制作するだけでなく、「もの派」の美術家として、「もの派」の重要な展覧会<1970年—物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち>(以下、<物質と知覚>展と表記)巡回展にも参加した。同時に、彼は第3期の創作活動を続け、<第一六回現代日本彫刻展>(宇部市野外彫刻美術館)などに代表されるように、以前から自身が指摘していた構造への注目を続けた。

また、この第4期に、原口に対する評価は二つの方向に大きく傾いた。一つは、「もの派」に関連する展覧会への継続的な参加により、原口が「もの派」としての評価を強化し、それとともに一般の認識に深く定着した。例えば、<物質と知覚>展で原口の紹介文を書いた大久保京は、原口の作品を「無論ミニマリズムの影響も否めないが物質感を強く印象付ける物体の扱い方に関して考えれば、少々様相を異にしている」と論じた³。また、同書の初めの文章で、岡田潔は別の考え方を提示した⁴。その後、中井康之は二〇〇五年に開催された展覧会<もの派—再考>(国立国際美術館、大阪)のカタログで原口に言及した⁵。そして、二〇〇九年に青木正弘は<第一回所沢ビエンナーレ美術展「引込線」>(西武鉄道旧所沢車両工場、埼玉)のカタログで「もの派」と原口について、文章を執筆した⁶。

その結果、多くの紹介文では彼の「もの派」、「ポストもの派」、「類もの派」など評価が強調されるようになった。原口自身は何度も自分が「もの派」ではないと主張しており、横須賀出身の経験、または「原風景」こそが彼の創作の原点だと表明している。同時に、彼に対する評価には異なる視点も出始めた。

確かに、ほとんどの美術研究者は「もの派」に関する企画展や「もの派」という大きな時代の作品から原口を評価している。彼らの文章からは、原口が「もの派」に評価されることに対して、まだ若干の不満があることが読み取れるが、深く探求せず、原口はそのまま流さ

れてしまったようである。おそらく、これは「もの派」が原口を必要とし、召喚したようなものである⁷。

この段階で、原口は数回の大規模な個展を開催し、彼の半生の創作活動を回顧した。二〇〇一年にドイツのレンバッハハウス美術館で開催された個展は特筆すべきで、同展で出版されたカタログ・レゾネでは、ヘルムート・フリーデルが約三八年にわたる彼の仕事を段階的にまとめている⁸。本研究の主要な参考資料はこの展覧会のカタログから得られた。原口も本書で、自身の作品と創作意図、また日本と西洋についての特別な見解を述べた。二〇〇〇年以降その反復のため、日本の美術界も原口の生涯を整理し始めた。その後、原口についての文章はほとんどが海外の出版物に掲載されている。その中で、前述と同じ、作家自身もミニマリズムまたは「もの派」作家であることを次のように否定した⁹。

二〇一一年に開催された<横須賀・三浦半島の作家たち I 原口典之・若江漢字>展（横須賀美術館、神奈川）では、平面作品に焦点を当て、初期の草稿が大量に展示された。原口は珍しく、非立体作品のみを展示しているが、さらに珍しいことに、同展カタログでは、高島直之がこれらの作品群について重力、構造的性、構築性などの角度から分析し、原口の最初期の作品から始まり、創作思想の流れを追って論述していることである¹⁰。これは原口の初期創作の特性を理解する上で大いに役立つ。加えて、多数の平面作品を収録した付録の表が提供された。

そして、二〇〇九年の個展<社会と物質>では、神奈川県横浜市のBankART Studio NYKで三〇〇〇平米以上の大型空間で回顧展が開催された。これは彼の創作活動で最大規模の個展と言える。

近年の海外の評論家たちは、原口に対して「もの派」の視点から離れ、個々の作品を分析し、論評している。例えば、原口個人の最後のカタログ『Noriyuki Haraguchi』（二〇一四年）の中で、ライアン・ホルムバーグは原口の初期「摸型」作品の「日常性」を分析した¹¹。また、同作品集でデイヴィッド・ラスキンは、原口の「自己表現は、それが何であれ、物質的な形によって洗い流される」という可能性を提示した¹²。

ここまでの評論の中では、原口が「もの派」または「ミニマリズム」だと考える観点がほとんどであり、一部の微視的な作品分析も原口に対する一方的な評論である。それらとは異なり、二つ目の評価の方向として、富井玲子は原口について、新たな折衷的な見解を示した¹³。富井の研究は、原口に対する最後の専門的な美術論評である。それ以降の作品に関する論評や研究などはほとんどない。

そのような状況を踏まえて、九五年以降の原口作品の様相を見ると、さまざまなシリーズ作品の再製作と新しいシリーズ作品の間の反復を二〇年以上にわたって行なわれたことが分かる。《スカイホーク》、〈エアパイプ〉、〈オイルプール〉など六、七〇年代に世界的に認識され、イメージとして定着した作品の再製作が原口の九〇年代中末以降の評価にもつながると考えてよいであろう。また、時代の移り変わりで「もの派」作家として認識された原口への再定義もなされないまま、作品のみが消費されてしまった。

そこで本章では、原口の第4期の作品や同時代の動きを分析し、それらに付随する多様な批評を時系列的に分析する。原口の創作に対する思考は、長年にわたるさまざまな方向性からはっきりと見て取ることができる。その中で、何が注目すべき点だったかを明らかにし、画廊や批評家など外部要因の制約などが彼の創作活動に与える影響を考察する。例えば、理論家たちが「もの派」の展示において原口の「もの派」としてのアイデンティティをどのように強化したかを探るとともに、このアイデンティティが原口に対する理解にどのような影響を与えたかを論じる。そして、「もの派」ではない原口の評価の場合、個展を通して原口が自身の創作活動をどのように振り返っているのか、特に第4期の展覧会で過去の作品を多数取り上げた理由、そして、原口が自身の創作意図や日本と西洋に対する理解をどのように捉えているのかを考察する。

第一節 「原風景」の発見—三つの展示を中心に（一九九五年）

原口の第4期の創作を観察すると、その作風は常に混乱を示している。特に自己が明確に「もの派」ではないと表明しながらも、「もの派」の展覧会に参加するという行動は、創作外の要素が含まれている。

原口が「もの派」の大規模な展覧会に参加する前に、まず明確にするべきは、この時期に「もの派」が再評価されたことである。その象徴的な起点は、一九八六年にフランス国立ジョルジュ・ポンピドゥ芸術文化センターと日本国際交流基金が主催した「前衛の日本 1910—1970」展である。この展覧会の報告書によると、会場はポンピドゥセンターの五階（日本式に言えば六階）¹⁴のグランド・ギャラリーであり、マルセイユ国立美術館連合総裁ジェルマン・ヴィアットと東京大学教授高階秀爾の二人の総合コミッショナーに加え、ファルフレッド・バックマン、岡部あおみ、千葉成夫を含む一三人の研究者が各分野担当コミッショナーと学術コーディネーターを担当した¹⁵。展覧会の背景と目的は、一連の組織の規模という点で重要な意義を持つと考えられる。

近年わが国は、海外において経済大国、技術先進国として理解される反面、こと文化に関しては、依然として歌舞伎や茶の湯などに代表される独自の伝統文化の国として紹介される機会が多く、フランスにおいても例外ではなかった。

国際交流基金は、この二つの日本像の間の距離を埋め、現代日本の全体像を海外の人々に伝えるため、これまでヨーロッパにおいては美術の分野で「ジャパン・スタイル展」「日本近代洋画展」などを開催してきた。

またポンピドゥ・センターは、1977年の創設以来、20世紀初頭から現代に至るパリとニューヨーク、ベルリン、モスクワなどとの交流、およびそこから産み出された芸術創造のさまざまな側面を一連の展覧会の中で紹介してきた。これらを背景として、国際交流基金とポンピドゥ・センターとの間で、日本文化がたどった近代化の道すじを、20世紀という近・現代の世界的文脈の中で視覚的にとらえ直す展覧会の企画が生まれ、実現したものである。

本展は、日本の近・現代の芸術創造を国際的な前衛芸術の歴史に照らして系統的に提示する初めての試みで、造形美術を中心に、同時代の建築、デザイン、工芸、写真などの分野で、その時代に最も先鋭的に創造活動を行った作家たちを取り上げ、伝統的アカデミズムに充足せず、時には海外の芸術動向を受容しつつ、自らのアイデンティティを模索した彼らの制作の足跡に、日本の近代化の証を探ろうとしたものである¹⁶。

そして、展示内容も膨大であり、具体的には、造形美術は戦前と戦後二つのセクションに分けられた。戦前では、三三名の作家による油絵、版画、水彩画、スケッチ、立体など一三

〇点の作品が含まれた。戦後では、四二名の作家による平面、立体、インスタレーションなど一六五点の作品が展示された。建築、デザイン、工芸セクションでは、建築（模型、図面、写真など）一二二点、家具二七点、工芸三六点が展示された。写真セクションでは、戦前の三四点と戦後の三八点が展示された。作品に同時代の図書・雑誌、展覧会目録等の資料を加えた総数は約七〇〇点以上が展示され、それまでにかつてない規模だった。特に注目すべきは、「もの派」と具体グループの作家たちはフランスに派遣され、作品を設置した。

本展開幕時にはあわせて30余名の作家、学芸員、その他専門家を派遣した。作家については、具体グループ、もの派を中心とする12名が、現場で作品を再構成し、あるいはインスタレーションを行った（中略）学芸員については、国際交流基金が、借用作品の数量、評価額、分野などを考慮に入れて、各機関に派遣をお願いした。開幕、閉幕延21名というクーリエの数は極めて多いとも見えるが、本展覧会の規模からすれば海外では当然と受け取られる数字でもある¹⁷。

結果から言えば、この展覧会は宣伝の目的を十分に果たしたと言える。来場者数だけを見ても、約四ヶ月に及んだ展覧会の総観客数は一五三、〇九八人、一日平均二、一五六人という驚異的な数字に達した。これには、当時一月までの大雪などの天候不順や交通機関のストライキなど要素も考慮する必要がある¹⁸。言うまでもなく、この展覧会を通じて、日本の前衛美術を知ることができた。

もちろん、国家的な政治的宣伝という側面もある。主催者である国際交流基金は、日本で唯一の全面的な国際文化交流を実施する専門機関である。一九七二年に外務省所管の特殊法人として設立され、二〇〇三年十月一日に独立行政法人となった。その目的は「国際文化交流事業を総合的かつ効率的に行なうことにより、我が国に対する諸外国の理解を深め、国際相互理解を増進し、及び文化その他の分野において世界に貢献し、もって良好な国際環境の整備並びに我が国の調和ある対外関係の維持及び発展に寄与することを目的とする」である¹⁹。つまり、「もの派」の興隆そのものは、日本の国家が美術界と連携して推進した部分もあると言える。

第4章で明らかにしたような目覚ましい実績にもかかわらず、当時「もの派」としても評価され、すでに一定の人気を得ていた原口の名前は、ここには見当たらない。一方、同年の原口は「もの派」の展覧会に参加していた。以前から「もの派」と評価されることに強く反抗していた高山登と榎倉康二と一緒に鎌倉画廊（東京）で開催した<モノ派—原口典之・高山登・榎倉康二>展である。これは偶然とは言えないが、原口が「もの派」の美術家として展覧会に参加する機会があったにもかかわらず、その活動の大部分は画廊主導だったことが

見て取れる。

原口がこの時期に参加した展示の大半がイケダGで開催されていたという例が挙げられる。イケダG以外の展覧会、例えば第四章で述べたAC&Tの個展や名古屋コンテンポラリーアートフェア（以下、NCAFと表記）といった展示も、すべてイケダGと関連があった。NCAFについて言うと、一九八八年から二〇〇三年までの間に一九八八年から二〇〇三年まで計一六回、名古屋で毎年開催された現代美術のアートフェアだった。第一回と第四回を除いて、原口はほぼ毎年参加していた。しかしながら、一五回目から、つまり二〇〇一年から原口とイケダGとの契約関係が終了したため、原口はNCAFに参加しなくなった。その他の参加回数はすべて、イケダG名古屋を中心に展示されていた。

さまざまな活動は、第四章で論じた原口と画廊との契約活動と直接的な関連性がある可能性がある。というのも、原口、高山、榎倉は一九九四年、同じく鎌倉画廊が企画した〈モノ派〉展に、吉田、李、小清水、菅、関根とともに参加していたためである²⁰。

その後、原口は「もの派」の台頭により自己の「もの派」作家としての役割を評価し直し、再び大きな表舞台に戻った。その契機となったのが〈物質と知覚〉展であった。〈物質と知覚〉展は、それまでの小規模な展覧会とは異なり、岐阜県美術館、広島市現代美術館、北九州市立美術館、埼玉県立近代美術館の四つの公立美術館と、読売新聞、美術館連絡協議会、花王株式会社などの主要な大機構が主催・協賛した。この展示は一九七〇年代の「もの派」の活動を体系的に整理したものであり、一九八七年に開催された〈もの派とポストもの派の展開〉展が「李+多摩美系」と「ポストもの派」の作家の活動に焦点を当てたのに対し、本展は物質と知覚への関わりという観点から、七〇年頃の日本現代美術の重要な一角に焦点を当てた²¹。つまり、美術の根源を探求し、いわゆる「もの派」の活動を再考したのである。また、〈物質と知覚〉展は、一九六八年から一九七三年までの一二人の作家²²の作品を展示することで、当時の世界美術の流れとは異なる日本の現代美術の特性を探求することを意図していた。

このように物質から発した諸探究の動きともの派の動きが日本に現われたのと近い時期に、海外ではアメリカのミニマル・アートやアンチ・フォーム、イタリアのアルテ・ポーヴェラ、フランスのシュポール/シュルファスが発生していた。これらは志向を異にしながら、美術の基礎的なレヴェルや根本的な原理を再検討していたと言えよう。わが国の場合もこの基本を共有していたが、その特質は、一つには、知覚という概念を鍵として考えることができる²³。

原口は、画廊の企画ではない「もの派」に関する大規模な展覧会に、「もの派」の作家として初めて参加した。同展のカタログには、一九六八年から一九七三年までの〈エア・パイ

プ>、《スカイホーク》、《I-Beam and Wire Rope》、《Matter and Mind》(No.56)、《L-Shaped Steel-Horizontal》などの代表的な作品を含む、第一期から第三期までの計五六点の作品が収録されていた。その中で、<Ship>などの一連の作品が公開されなかったか라고言っ取残されたわけではない、《ツム一四七》はその一例である。その理由は明白で、展覧会の目的が示すように、これらの作品が一九六八年から一九七三年の間に制作されたことが大きな特徴であり、「もの派」の活動と極めて重なる時期であったからである。つまり、これらの作品を通して、この時代の日本現代美術の流れを探るのである。

原口に対する評価については、前述の紹介文に加え、大久保の評価がある。そして、岡田潔の文章では、原口は「もの派」との関係で具体的に評価されていた。前述の紹介文の中、大久保の評価に加えて、次のようなものがある。岡田が執筆した文章では、原口は「もの派」との関係で具体的に論じられていた。

彼の活動の中心には、自分の周囲に在る物事について内部からの成り立ちを問ひ、外界と自己の関係を探る志向が認められるからである。

彼が作家活動の当初から疑問視していたことの一つは、従来の美術が主に視覚の対象として成立してきたことであり、前衛的な美術もしばしば作品表面の視覚的性質を通じて表現をしてきたことである。視覚を中心に制度化された美術を疑い、むしろ身体感覚によって捉えられる基本的なリアリティを重んじ、周辺の身近な事物の内部を探ることから、彼は自らの美術を見出してゆく(中略)1970年になると彼は物質性を顕わにした作品に取り組むようになる。その際には、コンクリート・ブロックに砂と油を加えたり(cat. no. 63)、船の古びた鉄材を集めて展示したりして、地元横須賀の工業地帯の風景を構成している物体、物質に直接肉体で接している。(中略)またこの作品の設置は、見る者が廃油と鉄板を一つの視覚像として捉えないように、そしてそれらの周辺を移動しながら両者を視覚と身体感覚とで捉えてゆくように、配慮されている。外界に存在する水平と垂直という見えない構造、もしくは身体感覚的な構造は、身体を備えた自己と不可分であり、この意味で原口典之は外界と自己との関係を探究していると考えられるのである²⁴。

岡田の文章は、原口と「もの派」の本質的な違いを的確に反映している。既に第二章で論じたように、原口が物質に対して持っていた関心は、七〇年代の「もの派」の評価に巻き込まれたものである可能性がある。当時の原口の作品は、物質そのものに対する関心がより強く、人と物質との関係にはあまり注目していなかった。原口が使用する「物質」は、他の同時代の作家とは異なるものであり、原口の「物質」は純粋な物質ではなく、記憶の指向性を持った意識が内在している。そして、物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に物理世界の中で追体験させる目的を持っていると言える。この考え方は、同時代の多くの学びと参考から誕生した。つまり、原口にとって「物質」は目的ではなく、手段なのである。

原口は自身が「もの派」でないと幾度となく主張し、「もの派」に興味がないとも表明していた。自身と「もの派」との間につながりがあることを否定することはなかった。彼は福住廉との対談で、自身が「もの派」の影響を受けていると明言した。

そうですね。わたしは『もの派』からは大きな影響を受けていると思いますが、当時は誰もそれを『もの派』とは言ってなかった。別に党派を組んでいたわけではないのですから、じつは『もの派』なんて存在しないんです。まわりから見ると運動体のように見えたかもしれないけど、あとで神話化されて、エポックになっただけなんじゃないかと思います。たとえばわたしが見たスカイフォークだって、あれは『もの』なんですか？ 『もの』ではない。われわれは世界を見ていると信じているけど、物質がわれわれの視界のどのあたりに存在しているのか、本当に見えているんでしょうか？（世界への認識は）どこまで確定されているのか？²⁵

つまり、原口の「もの派」に対する理解は、より「物質」世界への理解に留まっていると感じられる。それが「もの派」の影響を受けたというよりは、第二章で述べた時代背景の影響が強いと言える。その源流としては田中信太郎の助手としての経験が考えられる。田中の「物質」に対する理解は原口と似ているが、田中は「もの派」からの招待を明確に拒絶した。これについては、光田ゆりの研究²⁶や田中との対話から明らかである。

なんとなくね、僕はやってる頃「もの派」の人たちはみんなまだ学生だったのよ。僕なんか「ネオ・ダダ」だから、意識の中ではこの人たちは仕事は同じでもぜんぜん違うフィールドだになって気持ちがどっかであって、アジろうとは思わなかった。だから西武美術館で最初の「もの派（とポストもの派）展」やったときも、東野さんと峯村さんが絡んで、「田中、どれだすんだ」というから俺「出さないよ」といったら東野さんが「お前出しとけ」とつったの、だから俺出す気がないって蹴っちゃったの。この前の大阪の国立国際の中井（康之）君が、この作品のリバイバルをやってくれて。俺出さないよって断っちゃった。だから根性が小さいなって思ってた（後略）。²⁷

田中が「もの派」を避ける一方で、原口は「もの派」の展示への参加を拒否しなかった。この矛盾した行動は八〇年代以降、ことに顕著になった。原口が一九八〇年に画廊と契約を始めた後、美術家の活動の大部分が画廊の影響を受けている可能性が示唆されるが、原口自身もこれについての活動と立場を明確に表明していた。

わたしは『現代アート』という言葉はあまり信用していない。わたしは芸術をやっているし、芸術家だと思っている。“現代アート”とは情報メディアで、新潟の妻有（越後妻有アートトリエンナーレ）でも横浜のトリエンナーレでもヴェネツィアのビエンナーレでもいいので

すけど、わたしにいわせれば、そんなもの芸術とは無縁ですね。なんでしょう、ただの『アートごっこ』かしら（笑）。参加したら、あたしも今日からアーティスト、ただそれだけですな²⁸。

原口自身は、さまざまな展覧会への参加は気軽なものだと語っているが、実際には彼なりの意図がある可能性がある。それを最もよく示しているのが、一九九五年に原口が同時期に参加した別の展覧会であり、これには二つの方向がある。

まず、原口は一九九五年から、「もの派」に関する活動に参加するだけでなく、以前と同じ作風を続けた。たとえば、展示された作品《Ube》（No. 431）である。

《Ube》は一九九五年に制作され、二〇〇一年のカタログ・レゾネでは作品名が《Ube》と記載されていた。素材としては、鋼板、L形鋼、鋼索、鋼が使用され、寸法は長さ四〇〇、幅二〇〇〇、高さ六三〇センチであった。この彫刻は巨大な金属の塊とワイヤーで引っ張られたL字型の台座の二つの部分から構成されていた。金属の塊は部分的に水平からわずかに傾いて立っていた。同作品は一九九五年に開催された〈第一六回現代日本彫刻展〉（宇部市野彫刻美術館、山口県）で展示され、毎日新聞社賞を受けた。そして、〈現代日本彫刻展〉は原口が何度も参加した展覧会で、その回の会場は山口県宇部市の常盤公園内で、主題は「輝」であった。審査員の数は十五人に及んでいた²⁹。しかし、〈現代日本彫刻展〉の公式資料や当時のカタログでは、同作品の題名は《1995 KISHI》と記載され、寸法も長さ四六〇、幅一一〇、高さ七二五センチとあり、材料には鉄とステンレスワイヤーが使用されていたとされていた。この作品については、本展の解説文に記されている。

この頑強な鉄の彫刻は二つの部分がワイヤーで引っ張られながら立っている。ひとつは二辺をもつ高さ7.5mの大きな塔部と、その塔を支える基台の部分である。その基台もまた底辺と背景を成す二辺を持つ鉄の壁である。両者は互いにワイヤーで連結されながら、塔部は水平線からごく僅かに傾いて立っている。この“傾き”が、実はこの作品の生命ともいえるもので、丘陵のはるかかなたにみえる湖水面の水平線をもこの彫刻は作品自体に引き寄せていて、いわばこの“傾く鉄の塔”は、二つの舞台を背景に傾きを強調しているのである。黒の塗装で仕上げられた塔の壁は、基台の背壁と、その向こうの大空間を借景としながら、柔構造の二重の緊張の間に立っているのである。いや揺れているといった方がいいかもしれない。毎日新聞社賞受賞³⁰。

「KISHI」とは、人名の「岸」、職業の「棋士」や「騎士」、作品に示される形態の「旗幟」など、さまざまな意味が込められているが、二〇二〇年に原口が亡くなった後にイケダGで主催された個展で、別の作品《Untitled》（図5-1）³¹（No. 432）を展示した。この作品

は《Ube》(図5-2)³²の原型と言える構造で、一九九五年に制作された。《Untitled》の主体となる金属の塊がやや大きな角度で傾いていることが異なる点であると思われる。その原因は、《Ube》の二〇一五〇キログラムという重量では、その程度の傾きを支えられないと推測される。初展示は同じイケダGで主催された〈小彫刻〉展で、二〇二〇年の展示時にはイケダGの公式ホームページで原口が《Ube》を改名した理由について説明された。

1995年に山口県宇部市ときわ公園に設置され、作品の側に添えられた明細プレートのタイトルには“Kishi”と刻まれている。後に原口は“Kishi”から“Ube”へとタイトル変更を行っている。原口は、知られざる人物“Kishi”に対する想いを語ったのである。無論、原口本人の個人的なしがらみと作品の質は無関係であり、それによって作品の重要性が比例するものではない。しかしそこには、特別な意識の元に作られた理由が存在するのである³³。



図 5-1



図 5-2

原口の全作品中で「KISHI」という名前は、通常の商品名とはかなり異なっている。名前を改めた行為は、この作品が過度な指向性を持つことを避けるためだろうと推測される。この作品は《I-Beam and Wire Rope》から始まるテンションで構成され、緊張感のあるバランスを作り出す探求という意味合いが強い、ほかの鋼索（ワイヤー）を使用した作品と異なり、この作品は明確なL形の土台が巨大な金属塊と大地を分離し、台座の役割を果たしている。仮想的な地面と壁面を作り出し、この図形は周囲の空間を指し示し、大規模な空間表現を創造する。これは、今回の展示の主題「輝」に適していた。

そして、《I-Beam and Wire Rope》のワイヤーの「傾斜」の状態が主に張力に由来するのとは異なり、第4期の「傾斜」の概念は主に空間内の状態を指す。特に、「傾斜」の概念が後続作品でより鮮明になると指摘した。たとえば、二〇一九年の瀬戸内国際芸術祭の作品

《斜めの構成1／斜めの構成2／水平の構成》（図5-3）³⁴はこのキーワードのピークである。この作品は、長さ九メートルと長さ七メートルの巨大なH鋼がワイヤで引っ張られ、「斜めの構成1／斜めの構成2」部分を構成する対角線状の配置となり、二本の九メートルのH型鋼が接合し、「斜めの構成1／斜めの構成2」の間に「水平の構成」部分が形成されている。



図5-3

《斜めの構成1／斜めの構成2／水平の構成》の設計は山本想太郎設計アトリエ、構造設計は金箱構造設計事務所、施工は株式会社ニシオカが担当した³⁵。すなわち、《斜めの構成1／斜めの構成2／水平の構成》は専門家の協力を得て、建物の土台と骨組みをさまざまな荷重に耐えられるように安全性能を満たしつつ、以前の作品を遥かに超える効果を達成している。その結果、作品の三部分が形成する空間は、観客に強烈な圧迫感を与える。この点は、作品の設置図（図5-4）³⁶からでも感じ取ることができる。

また、原口は作品に使用する台座に非常に不自然な色を塗ることを選んだ。この色は自然ではなく、人工的な色であり、その目的は一方展覧会終了後の撤去作業を容易にするためであり、もう一つの目的は、この不自然な色を通じて作品自身が構築する空間と現実世界との境界を区別することと考えられる。また、《I-Beam and Wire Rope》など昔の作品が大地を台座としたのとは異なり、台座をある種の基礎構造として露出させ、さらにH鋼の巨大な重量感を加えた。この絶妙なバランスは、空間への指摘に対する緊張感を一層明らかにしている。



図 5-4

同じ一九九五年に、原口は一九六三年から一九六七まで製作した最初の〈Ship〉シリーズなどの「摸型」をまとめて作品化し、初期の《スカイホーク》、〈エアーパイプ〉シリーズなど代表作が再制作された。

その後、一九九七年に、原口は『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』³⁷（以下『特集号』と表記）という雑誌を刊行した。その中には多くの《スカイホーク》に関する内容が記録され、最も重要な点は、原口が本雑誌で初めて「原風景」というキーワードを提唱したことであった³⁸。

《スカイホーク》の再制作は、一九九五年に伊豆多賀のアート&ホテル・アンビックス現代美術館（熱海、静岡）で開催された展示会に遡ることができる。その展示では、旧作の再創作と新作が含まれており、《スカイホーク》の再創作もその一つであった。しかし、当初の計画では《スカイホーク》が予定通りに完成することはなかった。この過程については、小林晴夫は『特集号』の記事で記述が見られる。ある日、小林はNHKの特集でベトナム戦争の映像を見、その中に起飛しようとするスカイホークの存在を強く認識し、その後、彼は原口氏をインタビューするために伊豆多賀を訪れ、制作途中の《スカイホーク》を見ることができた。

私はさっそくマーケットに了解を得て、原口さんに電話をした。初めは数ページのインタビューのつもりだった。「数ページなんてケチな事言わないで全ページスカイホークにしまよ。彼の返答でとんでもないことになった。一九九六年二月九日 私達はインタビューのために原口さんと横浜で合流し、私のスバル・サンバーで伊豆多賀へ向かった³⁹。

原口はインタビューの中でいくつかの重要な点を述べた。まず、原口が《スカイホーク》を作品として選んだのは、彼が横須賀でそれを見たときに事実だと感じ、記憶と存在につい

での考察を刺激されたからだ。彼は世界を掌握しようとはせず、自身と世界との関連性について常に考えていた。原口は美術への信仰と美術の力を認識し、美術が世界と時代を変える能力を持つと信じていたが、個人の直感と目の正確さの重要性を強調し、それが彼の創作の基準となった。そして、新しい事物や新しい方法を追求するのではなく、過去の経験を振り返り、再評価することでインスピレーションを引き出した。

だから再制作っていうのは当時のものが寸分狂わず今作れるってことじゃないんですよ。むしろその当時のあるエレメントがあるというだけで、問題は今なんだよね。ものとして仮に残ったとしても、それに愛しい時間を感じるかっていったら、むしろ墓標みたいにオリジナルとして時間を封印していく。今度のスカイホークはそうさせるつもりだよ。

(中略)

(美術とは) それは圧倒的な力ですよ。そういうものを見せられたときに、今まで俺の中に在る既存概念や価値観みたいなものが粉碎されるんだよ。そのときにバンツ！と開かれて、俺の中に新しい価値世界が入り込んでくるわけで、そしたらそこに喚起させられる。ワア！すげえ！こんなものがあるんだ、って。それって直感じゃない⁴⁰。

美術創作には構想することが必要であると考えており、それは個人と世界をどのように融合させるかという問いである。原口は《スカイホーク》の再制作を通じて、自身の存在を再び体験し、過去、現在、未来について考えることを望んでいた。彼は個人の存在の継続的な成長と反復を強調し、美術に対する信念を持っていた。全体として、個人と記憶、存在、世界との関係性、そして創造過程での直感と自己反省の重要性を強調した⁴¹。

そのなかで、最も重要なのは、インタビューの中で小林が原口の過去三〇年近い創作活動は短期間のものではなく、再制作が原口にとって有効な行動であると認めたが、制作の根拠については、原口自身は現代美術の流れの中で十分に成熟していると考えていたが、当時は臨界点にあり、自己改革が必要だと感じていたという。彼自身の言葉で言えば、それは「時代の流れと共に自分を位置付けていったら、そこそこのところでやっていけると思うけど、それじゃあ生きた実感がないじゃない」ということだった⁴²。

原口にとって、彼の以前の創作活動を見ると、さまざまな展覧会、ビエンナーレ、さらにはドクメンタのような時代の先端に行く展覧会に参加していたことは、彼がその時代の美術界を走っていたことを証明する。原口は自身の創作を直感と個人的な表現の体現とみなし、時代や技術、あるいは特定の美術制度に従って創作するのではなく、工業材料や周囲の環境との対話を通じて創作することを強調した。彼は「わたくし」と「この世界」を結びつけ、自身の表現で現実との直接的な関連性を追求しようとした⁴³。同時に、彼は時代の価値を否

定していない。例えば、原口が「もの派」と共通点を持っているにもかかわらず、その一員であるとは主張していない。彼は、自分がその時代の全責任を負うとは考えておらず、むしろ「原風景」を個人的に表現することに重きを置いている。

「もの派」ってのは日本の美術の時代性の中である意味じゃ必要不可欠だったのかもしれないね。でも俺がなぜ「もの派」だと自ら言えないかということ、そこまで時代を背負ってなかった。というよりも原風景があったんだ。子供の頃に見た下北半島の出窓にプラモデルがあったっていう、ちょっとした風景が、白昼夢みたいな景色がね⁴⁴。

これは再制作によって原口が見つけた原点であり、初期の創作から見つけた他の人とは違う起点、「原風景」を見つけた時であるとも言える。

それにもかかわらず、一九九五年に製作された《スカイホーク》と一九六九年の《スカイホーク》とは異なる部分がある。作品展示の場合は、一九九六年に田浦のイケダGの個展で行われた。最も直感的な違いは、機体にはいくつかの記号が欠けていたことである。つまり、六九年の《スカイホーク》は、当時存在したA-4E飛行機の模倣であったということだ。その事実は第二章で詳しく述べたが、いわゆる模倣とは、そのまま形の模倣ではなく、「見る→イメージする→手作業する→完成」という順序で作品に表現する。

九五年の《スカイホーク》は機体から全ての指向性を排除し、表面を何度も磨きあげたものである。原口の創作手法は、青年時代に「摸型」を組み立てていた初期の状態に戻った。巨大な飛行機の尾翼が画廊に存在し、大空間を占めていたが、それは明確に戦争や殺戮を象徴するものではなく、観者に向けて、ただの「無用」な尾翼形状の彫刻で、原口の若い頃の思い出から来たものだと告げている。同時に展示されていた<Ship>と<Submarine>シリーズも同様であり、一連の「摸型」として存在不可能な機会の連続であり、破損度合いは、摸型として完全に耐久性を持つことが難しい。底部がない、または全体的に破損しており、《スカイホーク》と同様の指向性がある。原口の再製作に対する態度も明確になった。彼は、過去の同じ作品を複製しようとはせず、新しい形と表現方法を通じて、過去の意味を再解釈し、探求した。再製作と新しい作品の創造を通じて、彼は過去の記憶の存在と意義を独自の方法で再演し、彼が追求している「生きた実感」であると考えられる。

つまり、一九九五年から原口が追求した三つの異なる方向は、最初の三つ期間の創作における彼の約三十年間の創作活動が凝縮されたものであると言える。彼は、個人の直感と過去の経験を振り返ることに重点を置き、個人の直感や心の声が美術を創造する上で重要な指針となると考えている。原口は商業的な戦略に無関心であると表明していたが、第4期の同時発表は、彼が商業と創造性のバランスを見出したことを意味する。そして、第4期の「反

芻」には、原口が自身の創作活動に対する反省と自己批判という意味合いも含まれている。これは、彼の美術的実践に革新と突破口を求めることを促している。例えば、過去の作品に「傾斜」や「日本文化」などといった新たな要素を加えることは、単に過去の作品を再構築するのではなく、新たな意味を付加することとなる。その反省は後の活動にも現れ続け、常に作家自身が引き立てられている。同時に、「もの派」とのつながりも深まり、関連する議論も出続けている。そして、二〇〇一年のドイツでの個展は、おそらく原口典之の創作活動の中で、最も重要な結末であった。

第二節 ドイツの個展を中心に（二〇〇一年）

原口はこれまで数多くの個展を開催してきた。二〇〇一年四月二十八日から七月二十二日までドイツのレンバッハハウス美術館で開催された個展〈原口典之 知覚の要素〉⁴⁵は、原口にとって海外の美術館での初めての大規模な個展であった。

レンバッハハウス美術館⁴⁶は、ドイツのミュンヘンにある国際的に認知されている市立美術館の展示会場であり、カンディンスキー、フランツ・マルクをはじめ、二〇世紀絵画の充実したコレクションをもつ美術研究機関である。一九五七年に、ガブリエレ・ミュンター⁴⁷は青騎士の作品を千点以上美術館に寄贈し、この美術館を世界最大の青騎士美術のコレクションを持つ場所にした。その他、当館のコレクションと研究の焦点には、十九世紀の美術、クラシックモダニズム、戦後のモダニズム、そして現代美術が含まれている。モダニズムの立場と現代美術が共演し、地元の色彩が国際的な宝物を引き立てる美術館であり、ヨーロッパで最も人気のある美術館の一つとなっている。野心的で多様な展示、美術教育、イベントプログラムが優れたコレクションを補完している。ここで個展を開催することは、原口の作品が認められたということであるといえる。今日に至るまで、原口の展覧会に関する情報は、美術館の公式ホームページで詳しく紹介されている。

1946年に横須賀で生まれたこの美術家は、1977年にカッセルのドクメンタ VI で彼の作品「Busshitsu (物質) / Relationship (物 / 関係)」で観客を驚かせた。彼の作品の一部はほぼ全展示室を埋め尽くす鏡面で、もう一部は壁に立てかけられた鉄板で構成されていた。彼の広範囲な床作品の驚くべき点は、鏡面材料の深い黒さが、実際には鋼製の皿に古油という形で現れたことであった。このありふれた材料、臭い廃棄物が美術家の整然とした手によって明確さと美しさの画像になった。原口は、その作品の存在感で注目を集めたが、それはミニマルアートの過激な設定に関連しており、同時に日本の大きな漆面の伝統とも関連していた。日本の歴史的な建物から、京都の有名な黄金の茶室を思い出すと、床は黒いラッカーで覆われて鏡面のようにになっている。周囲の黄金の壁がこの空間を不確定な次元の場所にしている。鏡面は現代の日本美術でも特別な役割を果たしている。そこには、野蛮な波が対照をなす穏やかで平和で滑らかな海の夢が表現されている。ドクメンタの過激な作品の材料と次元で、原口は「物質」でそのテーマを非常に俗な手段で表現した：フレームは黒く塗られた鋼で、鏡面は油漆を形成する⁴⁸。

この展覧会を通じてカタログ・レゾネがまとめられた。このカタログ・レゾネは、二〇〇一年までに編纂された原口の創作活動の最も網羅的な記録であると言っても過言ではない。特に、本論文で収集した「略歴」および付録の「作品リスト」の内容の大部分はカタログ・

レゾネを参照している。このカタログは、ドイツの美術史家、この展覧会のキュレーターでもあるヘルムート・フリーデルが編集し、本書は二〇五ページの内容で、一九六三年から二〇〇一年までの三十八年間にわたる原口の作品を年代順で列挙し、一九六〇年代から七〇年代にかけての原口の彫刻の基本的な意図を明らかにするとともに、美術史や作家の出身を示すものとして集約された労作であった。そして、カタログの中にフリーデルが執筆した原口に関する文章で、原口の制作の経歴に対する全体的なまとめを行い、その代表作について分析した。また、外国人の視点から原口の作品の特性について議論した。

フリーデルは直接的に原口の作品を議論するのではなく、まず日本美術の側面、特に禅の儀式との関連や、美術という概念に対する日本独自の視点について論じ始めた。彼は日本の禅宗寺院の具体例として銀閣寺の庭園にある銀沙羅と向月台や龍安寺の枯山水を挙げた。これら二つの作品は古くからの教えに従って定期的に手入れされ、禅の儀式の一部を構成しており、日本の美術とその文化的伝統との間に特別なつながりがあることを示している。この美術のアプローチは、ヨーロッパの持続性と耐久性を追求する方法とは異なる。日本では、作品の永続性はその物理的な耐久性ではなく、連続する記憶や世代から世代への伝承による。この考え方は、定期的に再建され、前のものが取り壊される伊勢神宮のような建造物にも適用されている。日本人の視点では、作品は何よりもまず、永続的な保存の手段として特定の材料で作られた絵画的概念ではない。むしろ、作家の草稿から最終的な作品に至るまで、アイデアを耐久性のある素材に具体化するという西洋の概念は、モニュメントや美術作品の永続性というヨーロッパ的な概念を育んでいる⁴⁹。

言い換えれば、フリーデルは原口の作品に、日本人の思考に属する質を見ていた。彼は一九七七年の〈ドクメンタ6〉で展示した《Matter and Mind》を例に挙げ、その日本的要素、特に日本の建築や美術によく見られる漆器の工程を反映した反射する黒い表面を強調している。原口の作品は、廃油で満たされた鉄のプールで構成されており、ヨーロッパの美術が求める永続性とは対照的に、反射する黒い表面を形成している⁴⁸。

フリーデル自身の言葉を借りれば、原口の作品には日本人とは異なる考え方があることを見落としていた可能性がある。作品の第1期から見えてくる記憶や「原風景」の探求、欧米の文化への関心もある。同時に、原口の作品に見られる理性的な思考は、伝統的な日本の美術家とは一線を画している。これはおそらく、原口の作品に対する説明しがたい矛盾なのであろう。

そのため、本展に関する資料の中で、原口に対して「もの派」の存在に言及することはなかった。これは、原口が第1期の作品を整理し、発表して以降に現れた現象である。この点で、原口は日本とはうまくいかないという見解を説明しようとしているように、カタログの

中で、彼の自筆した創作ノート ‘Circulations : The Permanent Process’⁵⁰ (付録 : Artist’s Writings) も編集・翻訳されていた。当時の原口の創作思考をまとめたもので、その後、二〇一四年の作品集に再び掲載されている。自分の創作に対する見解を明確にするため、自己解釈を試みたのである。例えば、原口は創作ノートの「Roots」の節で、彼の作品に対して日本の文脈と考え方について述べている。

私のオイルで満たされた金属のプールはしばしば西洋のミニマルアートとして評価される。しかし、私の作品は日本の風景の文脈で見べきである。オイルは周囲の室内、屋根、柱、さらには来場者までも反射する。床に設置されたインスタレーションは、私と同様に三次元に存在する。異なる方法で設置することで、生き物のように表現が変化する。材料の構成を知り、場所の雰囲気を感じる事が重要である。そうすれば作品は存在するかのように本物に見える。ただ見るだけでは何も生まれない。物事の表面的な現実には惑わされてはならない⁵¹。

‘Japan: An Island Floating in the Western World’の部分で、日本と西洋との間の異なり、そして現代の日本が直面している問題について指摘していた。彼は日本が西洋のモデルを単純に追い求めたりアイデンティティを求めたりするのではなく、経験と交流の過程を通じて自らの文化を再構築する必要があると考えている。また、伝統的な日本人とは異なる考え方を持っていると述べている。

日本は現実の時間では生きていないことを認識する必要がある。日本は仮想の世界に存在しているということを我々は理解する必要がある。しかし、過去五十年を巻き戻すことはできない。経験と交流の長いプロセスを経て、日本は独自の文化を再構築し始めることができる。しかし、それは日本人が西洋の行動様式を適用することやアイデンティティを見つけることではない。我々は自分たちの思考、宗教、哲学に根本的な違いがあることを認識しなければならない。同様に重要なのは、日本人、私と他者、個人の独自性の違いを認識することである。我々は非常に異なる視点を持っている。そのため、ユートピアの概念は偽善であると思う⁵²。

従って、カタログのカバーで原口についての紹介文の最後に「原口は、ミニマル・アートやアルテ・ポーヴェラが提起した問題にも匹敵するような、彫刻やイメージの概念に関する問題について、日本の文脈の中で独自のスタンスをとっている」と書かれている理由と考えられる⁵³。

このような、伝統的な日本人とは異なる特性が、原口が西洋で受け入れられる主な要因であった。しかし、原口が認識している日本人が誰なのかは明確ではない。それは、同時代の他の作家たちである可能性があり、あるいは虚構の「KISHI」であり、また、伝統的なステ

レオタイプに捉われた日本人や日本文化である可能性も考えられる。すなわち、一九八六年の〈前衛の日本 1910-1970〉展で打破しようとした伝統的な日本の固定観念と同一のものである。

一九四六年に生まれ、伝統的な日本の生活から遠ざかって育った原口は、欧米の流行文化と美術の影響を受けて成長した。そして、社会に対する不信感と欧米世界との連続的な交流し、また、高度成長期、石油危機、バブル経済、バブル崩壊など各時代を経験したことが、彼の独自の思考方式を形成し、最終的に制作を通じて反映されたのである。原口は一九九五年以降、過去の作品を再制作する中で、自身の創作の出発点を見つけ、過去五十年近くにもわたる創作活動の「実験」の中で、自身が存在すべき位置を見つけた。要するに、非典型的な日本人の日本美術家であると言える。

原口は過去の主題を反復しながら、同一題名上に新たな作品を制作している。例えば、原口が二〇〇〇年に制作し、二〇〇一年の個展で展示した作品《Black Viking S-3》（図5-5）⁵⁴である。この作品の寸法は、長さ三一七、幅八一六、高さ五九五センチであり、素材としてポリウレタン、カーボン紙、合板、アルミニウムが使用された。外観は、《スカイホーク》と同一、S-3航空機から派生した。この飛行機はアメリカの航空機メーカー・ロッキード社（現・ロッキード・マーティン社）が開発した艦上対潜哨戒機で、愛称はViking（ヴァイキング）である。原口は初期の創作方法を継続し、1：1の比率でこの飛行機の尾翼部を再現した。

一九六九年の《スカイホーク》と異なり、原口は制作に際し九五年に再制作した《スカイホーク》と同一手法を選び、機体に何も記号を追加しなかった。さらに、二〇〇〇年の《スカイホーク》では、原口は《Black Viking S-3》を黒く塗ることを選んだ。これは、その非現実性を一層強調したい意図のようにも思われる。展示写真から見ても、純粋な黒の作品と純白の美術館は鮮やかな対比を作り出している。そして、尾翼を直接地面に置いた。スタンドで支えられていた前の作品と比べて、より異常性が感じられ、現実と非現実の二重性を思い起こさせる。これは飛行機の尾翼であるが、作品でもある。



図 5-5

原口が一九六九年に示唆した「原風景」は、《Black Viking S-3》で成立していない。彼がS-3 航空機を見たことがあるかどうかは問わない。この作品は現実、あるいは「原風景」の再現ではない。第二章で示したように、原口は実際に見た真の「原風景」を偽の「原風景」に再構築していた。《Black Viking S-3》の場合、原口は自らが実際にS-3 飛行機を見た経験があるとは言及していない。そして、《Black Viking S-3》の造形には、「Black」という特殊な属性を意図的に付加したのである。前述したように、《Black Viking S-3》は一九七二年に初飛行を果たし、量産され、一九七四年に運用開始された。その頃、原口は彼の創作の第3期に入っていた。このことから、《Black Viking S-3》は彼が少年時代に横須賀で体験した「原風景」に存在することは不可能である。

つまり、この作品は現実、あるいは「原風景」の再現ではない、過去の記憶の中で原口が創造した美術作品であると考えられる。原口によるその解釈は以下の通りである。

1969年のA-4E スカイホーク (CAT. No. 24) と 2000年のブラック・バイキング S-3 (CAT. No. 287) と題された作品は、航空機の尾翼の一部のみで構成されている。したがって、それらは機能しない航空機の無力さや不適格さを表現している。社会は通常、有害または暴力的なものを排除し、それを安全で楽しいものに置き換えようとする。私はそのような社会に疑念を持ち、疑問を呈している (中略) 社会、時代、政治制度による抑圧、そしてそれに対応する必要性が、私に現代美術に向き合うよう迫っているのである⁵⁵。

《Black Viking S-3》と《A4E スカイホーク》には明確な違いがある。《A4E スカイホーク》には原口が特定の番号を与えた明示的なイメージが存在し、それは現実の再現であった。一方、二〇〇一年の《Black Viking S-3》では外観の特徴はすべて消え去り、その存在はむしろ捨てられた空っぽの殻のようである。名前を確認しない限り、どのタイプの機体かほぼ識別できない。この変化は、原口が異なる時期に持っていた異なる感覚を反映している。《A4E スカイホーク》の作られた一九六九年頃は政治運動の頂点であり、その後、原口はその運動が実質的な変化をもたらしていないと感じていた。

それでは現代の日本はどうか？すべてが数少ない都市群に集中し、非常に狭い生活空間に詰め込まれており、多くの人々の視野が非常に限定されている。日本人は、すでに幻想となって久しい集団的な何かを信じようと努力しているが、共通の価値観や考え方を支持することはもはや不可能である。現代の日本にはもはや伝統や歴史は存在しない。私たち独特の思考法、世界観、自然観、その他の文化的な文脈がプロセスの中で失われてしまった。⁵⁶

原口の作品が常に反映しているような時代背景に、一九七〇年代は日本の高度経済成長、技術の進歩を示す万国博覧会、そして「大きな物語」の絶え間ない探求があった。一方、安保運動や学生運動が盛り上がり、冷戦下の思想が激しい対立を続ける背景を人々に示していた。そして、二〇〇〇年代に入ると、日本のバブルが崩壊した後、経済は停滞し、「失われた十年」と称される時期に突入したが、その状況はなかなか改善されなかった。同時に、冷戦の構造による非欧米諸国の対立が激化し、アメリカ同時多発テロ事件が発生し、日本でも地下鉄サリン事件などのテロ事件が無差別の憎悪を生んだ。日本、あるいは世界は、長い年月を経てもなお混乱の中にある。原口の作品は、意図せずにこの時代を象徴しているのだ。

飛行機シリーズの「空無」の表現とその造形の変容は、過去から現在への社会の変遷に対する彼の考えの現れである。原口自身は本作において、原口自身の記憶への「記憶の指向性」を表現した。

原口の感覚に価値がないわけではない。例えば、毎年の横須賀の米海軍基地は日米親善よこすかスプリングフェスタやヨコスカフレンドシップデーなどのイベントの際には一般開放があり、各地の米軍基地でもこのような活動が行われている。

しかし、一般に開放されるのは本当に真実なのだろうか。確かに、一般の人々は武器に触れ、基地内に入ることができる。現在の軍隊は時には防衛、平和維持、災害救援、人道支援などの非戦闘任務も果たすことがあるが、軍隊は依然として高度に機密化された組織であり、その本質は戦争と暴力の象徴である。松本透が原口の作品は「スカイホークとの遭遇によって、一瞬だが目に見えるものと見えないものが交差し、現実の二重性、あるいはその不連続性や不均質性が、あらためてまざまざと啓示されたのである」と述べている⁵⁷。原口が言う不信感は、彼が若き日を越えて、さまざまな世界の変化を経験し、現実世界への不信感を深めていったことと推測できる。これが彼の初期の作品と区別されるところである。

第三節 <社会と物質>展を中心に（二〇〇九年）

二〇〇九年五月から六月にかけて、原口は横浜の BankART Studio NYK で個展を開催した。会場となった BankART Studio NYK は、一九五二年に港湾倉庫として建てられ、日本郵船歴史資料館を経て、二〇〇四年三月に馬車道に存在した元銀行（旧第一銀行、旧富士銀行）を活用してスタートした。二〇〇八年には本格的な改修を経て、横浜市が推進する歴史的建造物や倉庫等を文化美術に活用し、街を再生する「創造都市構想」のリーディングプロジェクトとなった⁵⁸。原口は約三〇〇〇平方メートルの会場全体を利用し、日本初の大規模個展<社会と物質>を行った。展覧会の紹介文では、原口は「日本美術史の中で極めて独自の歩みを遂げてきた作家」と評され、《Matter and Mind》という作品を<ドクメンタ6>に出品し国内外に衝撃を与え、その後も、物質そのものに焦点をあてつつ、社会性を持つしなやかで硬質な作品を次々と発表したと紹介された⁵⁹。

本展の作品の大半は、イケダ G から提供された。BankART1929 代表の池田修は原口の作品について「アメリカの豊かな物質社会を反映した作品、オイルマネーの時代に制作された作品など、常に社会を意識した作品が並んでいます。原口さんとの合言葉は、創造と物質、パワーと品格」と評価した⁶⁰。原口はこの展覧会のために多くの美術家とコラボレーションを行った。五月十六日は舞踏家の田中泯、十七日はジャズトランペッターの近藤等則によるパフォーマンス公演であり、他のアーティストと協働したのはこれが初めてだった。そして、五月二二日から毎週金曜日に公開対談が行われた。二二日は『特集号』制作チームの清水哲朗、小林晴夫、大泉英夫、二十九日は美術作家の関根伸夫、六月五日は美術作家の田中信太郎、十二日は美術評論の福住廉であった。

<社会と物質>展のカタログには原口の作品に関する大量の情報が整理されず、その代わりに、原口の創作活動のキーワードをいくつかの部分に分けて紹介し、目次は White Series、A-4E Skyhawk、Oil Pool、Steel、Color Relief、Polyurethane、Rubber、Work on Paper、Hakushu、Gunther Uecker、B-semi、BankART Studio NYK、Haraguchi and Kobata in Conversation の順⁶¹になっていた。これらのキーワードの大半は本論文でも既に触れられたもので、特筆すべきはドイツの彫刻家ギュンター・ユッカーからのメッセージが収録されていたことと、原口と木幡和枝との対話の記録が含まれていたことである。また、目次には記載されていないが、「語録」という文章もあり、そこには原口自身による過去の制作に関するコメントが収録されていた。

原口と木幡の対話は極めて重要であり、原口が初めて「反芻」の言葉を提出した場であった。木幡は特定の作品について質問するのではなく、原口の十代についての話題から対話を

始めた。この対話全体で重要な内容は、原口の生涯、作品、思考過程、そして現実に対する見解について触れていることである。原口は自身の作品に多くの失敗があったと率直に語った。おそらく彼は作品の当事者であったため、不十分な部分をより容易に認識することができたのである。原口は、自己の成長、成熟、そして年齢の増加に伴う進歩があったと考えていた。経験を積み重ねることで、彼は創作中で自己決定をし、自分自身をコントロールする方法を学び、他人の期待に過度に迎合することはなくなった。彼は四十年近くの創作期間で、何度か挫折を経験したことを明言した。時には条件が良くなく、現実と期待が一致せず、観客の視点を過度に意識して過度に概念化を行ったこともあり、断続的で反省的なプロセスを経験し、なぜ過去の作品で特定の結果が生まれたのかを考えた。

そのため、原口は現在、過去の作品を反芻することが多かった。過去の作品を何度も思考し、なぜその結果が生じたのかを回顧した。このような継続的な反省と回顧は現在の創作過程で非常に重要な部分である。原口は自身の作品が急激に作風を変えることも、時代に迎合する作品も少ないと考えており、彼にとって不可能であると主張した。そして、創作の目的と意義については、自身の作品を通じて観客の内心や感覚的体験を喚起し、表面的な出会いだけで満足することなく、観客の思考とフィードバックを引き起こし、彼らの精神的な記憶媒体になることを望んでいた。原口は平面と立体の区分に疑問を持ち、作品自体が描写性と抽象性を持つべきだと考えて、作品中の線や思考の周遊を通じて表現したいと思っていた。最後に、彼らは美術と「交流」の関係についても議論した。現在の美術界で「交流」の語が過度に使用されていることに困惑を示した。彼は美術界に縛られることを望まず、また美術家の制約を受けることも望まない、美術を手段や方法と見なし、知識を得るためのものと考えていた⁶²。

つまり、彼らの対話からは、原口の創作が一夜にして成し遂げられたわけではなく、絶えず変化していることを理解させる。時代の流れに取り込まれて迷いを感じることもあるが、四十年の創作活動を経て、「反芻」の行為を通じて、「生きた実感」に対する原口自身の考え方が、彼が創作を続ける動機であると言える。この点は原口と福住との公開講座でも再度言及された。

わたしは幸せ者ですよ。普通だったらもう定年退職して、老後どうしようみたいな話になるけど、そういう感覚はまったくくない。いまだに駆け抜けるように疾走しています。見た目にはもういい年寄りになっていると思うんだけどね。でも自分自身では、疾走感にあふれています。いつどこでバタッと倒れているかもしれないけど（笑）。だから並行して走っている感覚が好きです。今回の個展でパフォーマンス公演をやる田中泯さんも近藤等則さんもほぼ同世代

で30年くらいの付き合いになるんですけど、その30年のあいだ、お互い縮めるわけでもない、離れるわけでもない、並行移動しながら、それぞれ疾走しているんですよ。同じ速さで⁶³。

一方、田中泯との共同制作について原口は二〇〇九年十月の雑誌『身体表現批評』で語っていた。記事の内容は原口のインタビューで、記録者は志賀信夫であった。学生時代の田中と木幡との出会い、そして二人の美術的コラボレーションについて書かれていた。

原口と田中泯の最初の共同制作は七〇年代中頃、横須賀であった。その際、彼らは今回の展覧会のオイルプールの環境と同様に作業を行い、猿島という小島や工場群の山などを訪れ、そこで踊ってもらっていた。いわば、油、汚れ、毒物など物質で満ちていた場所だった。その後は一九八八年の白州で《物性 No. 11》を、二〇〇六年には斜面を主題にした作品<斜面 白州>シリーズを共同制作した。ダンスや音楽に全く無知な人間として、原口の彼らとの協働は自身の美術領域を広げる一歩であった⁶⁴。

田中泯がオイルのプールで踊る行為は、原口が七〇年代のイベント《鉄の移動》から注目した身体性、あるいは「身振り」を探求する一環と見ることができる。二人のコラボレーションは伝統的な意味での協働、つまりある作品を制作するというものではなく、それぞれが別々の方向へ進みながら、同じ時間と場所を共有し、互いの作品を利用して自身の創作を補完するものだった。

例えば総合芸術という言い方がある。建築と美術が融合する、合体するとか。それって、どっかピンとこない感覚がありますね。むしろ互いに拮抗し、対立していく。対立していくことによって、「おれはそうじゃないんだ」と表現する。おそらく田中泯も、「おれはそうじゃないんだ」と、相手を排除していると思う。対立概念なんですよ。だから全部がまとまって、収まって、みんなが拍手、アンコールっていうのは、なんだかすごく嘘じゃないか。てれくさいっていうより、「本当は違うんだ」ということを僕は主張している⁶⁵。

同様に、近藤のトランペットも作品《Phantom》と同じ特性を持っているが、それぞれが独立した存在であった。トランペットの金属音は非常に暴力的であり、これは《Phantom》が示す特性と一致する⁶⁶。この個展の作品《Phantom》（図5-6）⁶⁷は他の飛行機の尾翼作品と同様の創作思考を持ち、その原型はマクドネル・エアクラフト社（当時マクドネル・ダグラス社、現ボーイング社）が開発した米軍の艦上戦闘機F-4 ファントム II（McDonnell F-4 Phantom II、愛称はファントム II）がベースになっている。同機は、ベトナム戦争での活躍もあり、欧米各国で採用され、各国の要求に応じてさまざまな派生型が生産され、冷戦時

代を象徴する航空機であった。この作品の寸法は長さ三九五、幅七七九、高さ五一〇センチであり、素材としてアルミニウム、合板、鋼が使用された。



図 5-6

外観には、《Phantom》は金属感が強いアルミニウムを主要な材料として選び、これにより、強い金属の光沢感が生まれ、同じ展示室に静かに存在する《スカイホーク》（一九九五年）とは全く異なる存在となった。強烈な反射により、周囲の光を反射し、明確な攻撃性を持っていた。一方、内部が空洞で、素早く作られ、研磨されていない状態であるため、それは「無用」の本質から逃れられていない。

ラップはむしろ戦機、攻撃機のほうが合う。音が暴力的で、トランペットがキーンと鳴る金属音。だから近藤さんは絶対ファントムの作品だと思った。「行けー」って感じね。すると「何やっているんだ」と観客は唾然とするわけですよ。ワーンワーンって、音で挑発していく。ファントムは、アルミのあれだけ大きい物体だと、共鳴して倉庫のコンクリートの暴力的な空間に響く。だけど、音楽も踊りも変わりはない⁶⁸。

原口は各分野の人々との出会いが重要だと考えていた。その本質は、美術が絶えず交流、挑戦、革新を必要とするという考えである。これはまた、彼の生活の一部でもあり、自己、他人、社会への問い、それら全てが生活と美術の重要な要素だった。これは彼が作品制作の際に、自身とスタッフに厳しさを強いる理由の可能性が考えられる。このほぼ偏執的な衝動により、原口は自身が前述した「生きた実感」を探し求めている。

二〇〇一年の個展と二〇〇九年の個展は、それぞれ全く異なる役割を果たしていたと考えることができる。前者は原口の創作活動を欧米の視点から回顧し、評価したものであり、後者は、これらの作品を創作した環境に立ち戻った作家自身の自己批評の「反芻」であった。二つの個展のカタログに掲載された文章のように、前者は理論家の批評から、後者は友人との会話から生まれていた。そして、前者のノートのような文章に記録されていたのは、世

界、日本文化、美術創造に対する彼独自の観点である。その目的は、日本文化と西洋文化の違いを指摘し、反省と比較を促し、今後の課題を探ることにあつた。後者（付録：語録）の内容は、いずれも具体的な創作時の彼自身の考察や、キーワードの要約から引用し、自己批評の文章であつた。最後に、原口の日本で最初の大規模な個展は、彼の仕事を総括するものであり、個展が受けた批評家の評価は、彼を「もの派」の影から徐々に引きずり出した。原口に対するキギンター・ユッカーの評価の言葉を借りれば、「原口さんの作品は、文化間の対話に育まれており、異なる起源を感じさせます。東洋と西洋のさまざまなものを巧みに交流することで垣根を取り払い、新たな創造的なインスピレーションを引き出していきます（中略）今ある境界を越え、新たな表現方法を見つけるためにあらゆる予想を裏切り走り続けます」というのにふさわしかった⁶⁹。

第四節 二人展を中心に（二〇一一年）

二〇一二年に横須賀出身の美術家二人の作品を集めた企画展〈横須賀・三浦半島の作家たち I 原口典之・若江漢字〉（以下、〈原口典之・若江漢字〉展と表記）は、横須賀市鴨居の横須賀美術館で開催された。

〈原口典之・若江漢字〉展の目的は、美術館の開館を記念し、横須賀市出身の美術家たちを紹介することであった。二人を共同で展示した理由は、横須賀の出身者であることと、展覧会の「ごあいさつ」から読み取れる、「ともに社会のありようを真摯に見つめ、現代社会に対してときに懐疑的、批判的な立場で制作を行なってきました」という主旨であった⁷⁰。この展覧会では、二人の作品が合わせて八八組展示され、そのうち原口は四〇組、合計一三五点の平面作品を展示した。作品は一九六六年の初めて展示された平面作品《ツム一四七》から始まり、二〇〇八年の〈Untitled〉シリーズまで、原口の作家人生ほとんどを網羅し、原口生涯の大部分の手稿を整理し、展示した。

本研究の付録の作品リストでは、大部分の平面作品については、〈原口典之・若江漢字〉展の図録を典拠としている。これは原口の展示歴において、平面作品を中心とした珍しい展覧会であった。約五〇年の時間を経て、原口は初期の制作地である鴨居に戻った。展覧会に関する作家インタビューでは、原口は二〇〇九年に横浜で開催した個展で、彼の代表作全てを展示したと明らかにした。その中には平面作品や立体作品も含まれていた。彼は、前回の展示から二年未満の間に同じ作品を再度展示することは適切でないと考え、横須賀美術館で以前に公開されていない作品、彼の私的なスケッチや紙上の作品を展示する計画を明かした。これは一九九五年に〈Ship〉シリーズを整理した行為と同じで、〈原口典之・若江漢字〉展を通じて自身のレッテルを剥がそうとした。原口の狙いは、時間が経つにつれて人々が彼に対して「原口はこうだ」とか「原口はもの派だ」といったレッテルを貼りたがる傾向があることから来ていた。これらのレッテルは、彼の制作の方向性とは必ずしも一致しない⁷¹。彼は、自身の油絵作品が代表的であるために過度に注目される傾向にあると指摘した。実際、彼自身の制作の経歴では、スケッチや紙上の独立した作品など、さまざまな美術形式を試み、実験してきた。彼は横須賀美術館でこれらの異なる創作の面を展示することを望み、これが人々にとって予想外の驚きをもたらすかもしれないと考えていた。同時に、このインタビューで、原口自身の制作に対して空間に対する指摘を明確にした。原口は美術が絵や彫刻だけでなく、空間も含めたものであると考え、伝統的な彫刻家とは異なり、空間を無視することはなく、光や影、空間などの要素を含んでいた。彼は早期から、「場」の概念を

探求し、その「場」が持つ多層的な性質や特定の「状況」を強調してきた。彼の制作は作品自体だけでなく、作品の横面、裏面、重量など、作品の各面を含んでいた。

さっき二次元と三次元、光と影ということがあったけど、そういうことは空間なんだよね。それはフレームの中の絵ではないし、彫刻も彫刻自体が何かを表現しているのではない。伝統的な彫刻になると台座の上に乗っかって、室内や屋外の周りの空間は一応ないものとして作品自体のヴォリュームであったり輪郭線であったり、また何がそこで表現されているか意味やテーマ、タイトルがついている。僕の場合は光と影、空間—当時は「状況」「現象」という言い方をしていたけど。ある状況、ある物理現象。

その場が持っている空気のようなものだよ。 「場」という言葉も当時良く使ったよね。当然そこにはいろんな層が入り込んである状態、ある状況が生まれているわけでしょう？ 「こうでなければいけない」という訳ではなくて、状況、空間、場を含んで「これは何だ」ということに行きつく。だから、この中だけで何が行なわれているかということではなくて、側面も裏側も重量も含んでいる⁷²。

つまり、約五〇年の制作を経て、原口は自身の前半生の制作主題と目的について非常に明確な認識を持つようになった。また、これらの平面作品からは、原口の制作の核心的思想を明確に感じることができた。

同時期に注目すべきは、本展覧会のカタログ中に、原口に関する文章を執筆した高島直之である。彼は初めて原口の初期創作の起点に着目し、それを文章にまとめた。この文章で最も重要な一点は、物質からの重力、匂い、感覚など視覚以外の要素を通じて、「構築性」や「構造性」という要素が原口の作品に対して重要性を強調したことである。同時に、廃油から生じる鏡面反射効果が視覚的な幻影を描き出していると指摘した。触覚に加えて、廃油の作品には、工業材料から発生する鉄の味や廃油から引き起こされる嗅覚刺激もある。これら視覚以外の要素、すなわち重力、触覚、匂いが、原口の表現の決定的な要素を形成している⁷³。物質を理解するとは、物理的屬性だけでなく、我々と物質との間の知覚と記憶も含むということである。人間は物質を通じて記憶を蓄積し、触覚や嗅覚などの感覚が呼び覚まされ、新たな共有の記憶が生み出される。そして、人間は物質自体を確定し、客観的に理解することはできない。物質を理解するためには、材料の変化とそれが時間と共に伴う現象、そして蓄積された記憶を通じて理解する。換言すれば、これは原口の第2期作品の「追体験」を抽象的に解釈したものである。さらに源を辿れば、原口の記憶の追求は、第1期で偽の「原風景」が記憶を通じて真の「原風景」に転化する創作方法から生まれていると考えられる。

一方、原口はしばしば構造や空間の概念に焦点を当てている。彼の造形手法は純粋な彫刻制作ではない。これらの手法を用いて彼自身が支配する空間を観客の前に展開することを望んでいる。つまり、原口が創り出す空間は他人が希望して見る空間ではなく、絶対に視られるべき空間である。彼の作品は観客と空間の関係において支配的な意味を持っている。これが、原口が彼の解釈する「現代アート」を完全には信じていない理由である。

わたしは『現代アート』という言葉はあまり信用していない。わたしは芸術をやっているし、芸術家だと思っている。“現代アート”とは情報メディアで、新潟の妻有（越後妻有アートトリエンナーレ）でも横浜のトリエンナーレでもヴェネツィアのビエンナーレでもいいのですが、わたしにいわせれば、そんなもの芸術とは無縁ですね。なんでしょう、ただの『アートごっこ』かしら（笑）。参加したら、あたしも今日からアーティスト、ただそれだけです。震災が起きればその時だけ駆けつけるのと同じで、一生を棒にふるはしない。本物なんかそういないですよ⁷⁴。

そして、〈原口典之・若江漢字〉展での原口の手稿から見て取れるのは、彼の創作時の一つの習慣が明確化にあるということである。この明確化は作品の表現が絶対的なバランスであることに現れている。例えば、《I-Beam and Wire Rope》や《Matter and Mind》などの作品では、微細な計算ミスが作品の成立を不可能にする。その反例が、第二章で言及された田中信太郎が〈人間と物質〉展で展示した《無題》である。田中の誤算と、その結果、観客が作品に気づくことができなかつたために、最終的に作品は「水のように水平に固まらなかつたから、非常に有機的な曲線が出来ちゃったのね、戻しては流れたり」した。原口の場合は、一見危険極まりない作品が空間内で高度な安定性を示している。また、原口の作品は実際が先行し、思考が後から来ることが見て取れる。このことは、例えば、「もの派」の代表作家である菅木志雄の手稿と対比するとよく分かる。これらの手稿は、一九六七年から一九九〇年にかけて全十八冊二千頁の原稿のうちの二例である（図5-7）⁷⁵。



図 5-7

このような、菅の二〇一五年の個展のカタログ⁷⁶に掲載された手稿から見ることは、菅の作品では、作品の設定に絶対的な規定を採用していないことである。これは、多くの素材が不定形の自然物から来ていることが原因である可能性が考えられる。

一方、原口の素材は主に標準的な工業材料である。これにより原口は固定された空間内で面積を分割することができる。



図 5-8

このような規定された紙や素材があるため、彼は面積を精確に比例分配することができる。つまり、設計図である。〈ドクメンタ6〉の手稿（図5-8）⁷⁷のように、原口は作品が支配する空間をコントロールし、観客の行動を彼のコントロール下に置くことができる。これは作品に絶対的なコントロールを必要とする。

「もの派」の思考が先行する創作への態度とは異なり、原口の作品は最初から作品の設置計画が先行する。これは彼が第1期に制作した「摸型」の習慣から、標準的な部品がなければ完全な摸型を組み立てることはできないという態度の延長と考えられる。その後の作品では、原口はこの標準の下に、重力、空間、構築、身体性など、さまざまな時代に自身の美術に対する思考を取り入れている。

第五節 「もの派」との限界—Fergus McCaffreyを中心に（二〇一四年）

二〇一四年、原口はニューヨークのファーガス・マッカーフレイギャラリー（Fergus McCaffrey Gallery、以下ファーガスGと表記）で個展を開催した。美術手帖のギャラリー情報⁷⁸によれば、ファーガスGは二〇〇六年に設立され、戦後日本美術の国際的評価を確立する上で先駆的な役割を果たし、その過程で現代ヨーロッパとアメリカの美術家を選択するという戦略により、国際的に認知されている。元永定正、白髪一雄、高松次郎など、戦後日本美術を西洋市場に導入し、その評価を高める重要な役割を果たした。また、マーシャ・ハフィフ、ビルギット・ユルゲンセンといった独創性に富んだ新鋭の西洋美術家の作品も展示している。そして、原口の個展が終了した四年後の二〇一八年三月には、東京・表参道に新たな画廊を開設するきっかけとなった〈ロバート・ライマン展〉を開催している⁷⁹。

原口の制作の経歴から詳細な記録と整理を行った個人のカタログは、基本的に四冊しか存在しない。それぞれは、二〇〇一年のレンバツハハウス美術館の個展、二〇〇九年のBankART Studio NYKの個展、二〇一二年の横須賀美術館の二人展、そして二〇一四年のこの個展がそれである。この最後の個展のカタログ“Noriyuki Haraguchi”⁸⁰には、三篇の文章が収録されている。

一つ目はデイビッド・ラスキン（David Raskin）による‘HARAGUCHI’S POTENTIAL’⁸¹で、文章は原口作品《A-4E スカイホーク》から話を始め、さらに〈エアーパイプ〉、〈I-Beam and Wire Rope〉、〈Matter and Mind〉などの初期作品について論じる。さらに原口の生い立ちにも触れている。

二つ目はライアン・ホルムバーグ（Ryan Holmberg）による‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PART’⁸²で、文章は原口の第1期作品、すなわち彼の故郷である横須賀での生活に焦点を当てている。また、軍艦や戦闘機などを再現し、個人的なイメージや感情を加えることで、歴史、記憶、個人のアイデンティティといった主題を探求し、当時の他の美術家とは異なるものを生み出す方法として、この「MODEL」に注目している。

これら二人の外国の研究者は、日本の研究者とは逆の立場をとり、原口と「もの派」の間の葛藤を探求することはなく、原口の創作の最初の起点を探求した。これは、原口の第四期が始まったときに主張した問題でもあった。その結果、ファーガスGによる原口の紹介では、彼が「もの派」の作家であるとは一切触れられず、彼と「もの派」との間に明確な境界が設けられた。

原口は日本横須賀市で生まれ、1970年に東京の日本大学芸術学部油絵学科を卒業した。大学在学中から作品を展示し始め、ベトナム戦争や日米安保条約に反対するキャンパスデモや学生

暴動など、政治的混乱が高まる中で作品を発表した。横須賀はアメリカ海軍第七艦隊の母港であり、原口の初期の絵画や彫刻、例えば〈Ship〉シリーズ(1963-65), 〈Tsumu 147〉(貨車)(1966), そして〈Air Pipes〉シリーズ(1968-69), 軍事主義と重工業の美学と材料を参照している。

原口はアイコンとなる彫刻〈A-4E Skyhawk〉(1968-69)を日本大学の学生バリケードの裏で作りに上げた。これは米海軍の戦闘機の実物大の再現であり、暴動警察がキャンパスを再占拠する前に大学で展示された。その後、原口が採用する材料は、I形鋼、プレススチール製の自動車部品、廃油、ポリウレタン、ゴムなど、より自然な素材を取り入れた同時代の李禹煥、関根伸夫、菅木志雄らとはまったく異なる美的語彙を持つようになった⁸³。

もちろん、これには画廊自身の商業戦略が必然的に含まれている。例えば、ファーガスG(ニューヨーク)は二〇一九年に〈Japan Is America〉というテーマの展覧会を開催した。その内容は、五二年の池田龍雄がアメリカ軍人の妻を描いた《Portrait (Kinukosuri)》(図5-9)⁸⁴から始まり、原口を含めて具体、草月アートセンター、ネオ・ダダといった一連の前衛作家の作品を紹介するというもので、アメリカと日本の間の文化交流の関係を探求している。その中で、言及されている美術家の大半は画廊と商業的な関連を持つ作家である。



図 5-9

三つ目の文章‘TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” -Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki’⁸⁵は富井玲子が執筆した。近現代美術史を専門とする日本人研究者として、富井はニューヨークを拠点に活動する日本生まれの美術史家兼キュレーターであり、グローバルな文脈の中で日本の戦後美術史を検討している。富井はこの文章中で、「もの派」のさまざまな問題について避けずに論じ、新しい視点、つまり、新たな折衷的な見解を示した。

原口の基本的な美術史的検討を完了するためには、これら二つの観点—グローバルな視点と個人的な視点の一に加えて、少なくとももう一つ考慮すべき観点が必要である。つまり、彼を日本の戦後美術史のどこに位置づけるべきか？そして、地元の考慮がアーティスト、そして順次日本の地域を1960年代と1970年代のグローバルな文脈の中でどのように理解するのを強化するか？彼の作品は、物質との強烈な関わりを特徴とするもの派の過去の調査に定期的に含まれているので、彼をこの傾向の一部と考えるのは自然なことである（中略）「もの派」とは対照的に、原口の物質性への関わりは、ものであることへの関心を消し去ることはなく、「つくること」に新しい意味を与えることを可能にしている（中略）言い換えると、原口の作り出す世界は、間接的ではあるが、彼の日常から広がり、世界情勢と表裏一体となっているのである。

原口を「もの派」であるかどうかという文脈から切り離して、より広い意味で戦後美術という仕方文脈で読み取って見ると、彼は従来の社会的な動向や規範を受け継いで自己実現を図ろうとは、最初から考えていなかったのかもしれない（後略）⁸⁶。

この一説が原口に対する生前最後の専門的な美術論評であった。それ以降の作品に関する論評や研究はほとんどなくなった。なぜ原口は「もの派」の展覧会に参加したのだろうか。二〇一二年の個展でも「やはり私は『もの派』ではないと思う。確かに「もの派」という時代状況の中で仕事をしてきたのも事実だ。だが、『もの派』という観念と自分の仕事は別のもの、あるいは『もの派』という観念と出会うずっと前から自分自身で自問してきた問題が、ある時『もの派』に召喚されたのかもしれない、と思っている」と主張した⁸⁷。

それゆえ、「もの派」の中に原口を取り込むことが、極めて強引な行為であったということになる。原口が「もの派」と関わるようになった時期、すなわち六〇年代後半から七〇年代前半に注目することも重要である。第三章で探ったのは、原口が「もの派」に含まれた理由である。しかしながら、もしそうであるならば、なぜ今日まで原口が「もの派」であるということがこれほど語られてきたのだろうか。

例えば、一九九五年の〈物質と知覚〉展以来、「もの派」に関する大小さまざまな展覧会が数え切れないほど開催されている。関連する記事も非常に多い。その中で、二〇一五年のイタリアで開催された〈MONO-HA〉展は段階的なまとめと言える。

〈MONO-HA〉展を例に挙げると、現代アートコレクター、ジノ・ディ・マッジョ (Gino Di Maggio) の所蔵コレクションからなるムディマ財団 (Fondazione Mudima) が主催し、後援は都市博覧会⁸⁸、日本国際交流基金、在イタリア日本国大使館で行われた展覧会である。キュレーターはアシル・ボニート・オリバ (Achille Bonito Oliva) と青木正弘である。

この展示会で整理されたカタログ⁸⁹は、「もの派」研究の教科書的な文献である。中には多くの研究者から寄せられた文章が収録されており、前半は、ジノ・ディ・マッジョの「もの派」、アキレ・ボニート・オリヴァの「原—彫刻：もの派」、中井康之の「もの派—再

考」、岡田潔の「現代美術への問い 物質からの探究ともの派をめぐって」、青木正弘の「“もの派”とは何であったか。また、なぜ“もの”なのか」の文章と随所に作品などの図版を収めることとなっている。後半は、高松次郎、李禹煥、関根伸夫、成田克彦、菅木志雄、吉田克朗、小清水漸、高山登、榎倉康二、原口典之の作品図版をそれぞれ数頁ずつ収録している。テキストは英・伊・日の三言語表記である。その中には、原口の「もの派」特性を列挙した研究者が何人かいる。それらを時系列ごとに見よう。

最も早い文章のは、前節言及された岡田潔の「現代美術への問い 物質からの探究ともの派をめぐって」であり、そして、中井康之は二〇〇五年に開催された展覧会〈もの派—再考〉（国立国際美術館、大阪）のカタログで原口に言及した。

見えないものを作品化する、という点において傑出していたのは1970年5月に大学構内で発表した〈無題（ワイヤーロープ I）〉であろう。床に埋め込んだ留め具をワイヤーで引き合うようにした作品は、物質というものが人間の視覚によって認識できる部分が殆どないことを知らしめるような、ある意味極めて実証的な作品であるが、「もの派」とはまた異なる意味での意識の開示を促すようなものだといえるだろう。

原口の作品の在り方を見ると、そこには確かに一貫した制作の論理というものを看取することができる。とはいえ、〈スカイホーク〉から《無題（ワイヤーロープ I）》への表現手法の移行ということに関しては、自らが切り開いていったと見るより、時代の要請であったと受け取る方が自然であろう⁹⁰。

二〇〇九年に青木正弘は〈第一回所沢ビエンナーレ美術展「引込線」〉（西武鉄道旧所沢車両工場、埼玉）のカタログで「もの派」と原口について、文章を執筆した。

原口のものと関わりの、日常的な経験や記憶に基づいたものであったと思われる。彼がしばしば用いた廃油、鉄、ワイヤー、シートは彼が生まれ育った横須賀と容易に結び付け得るものである。彼はこれらのものを用いて垂直と水平を軸として、主にテンションによる緊張感のある構造を提示した。それは目に見えるものを通して目に見えない物理的、力学的な要素を抽出しようとする試みであったように思われる（後略）⁹¹。

確かに、ほとんどの美術研究者の文章からは、原口が「もの派」に評価されることに対して、まだ若干の不満があることが読み取れる。しかし、美術研究者たちは深く探求せず、原口はそのまま簡単に流されてしまう。その結果は、研究が進むにつれて、原口の評価が複雑な状態に置かれている。

まとめると、原口の創作活動は長年にわたり、「もの派」展への参加と対する評価への拒否という繰り返しを経験してきた。これには三つの要因が考えられる。

まず、「もの派」自体がある程度の目的性を持つ存在であることによる。「もの派」が絶えず整理されることにより、その範囲自体が次第に拡大していく。その結果、多くの美術家はその評価に絶えず取り込まれていく。例として、高松次郎や野村仁が挙げられる。原口が「もの派」に取り込まれるということは、「もの派」という組織内の欠損部分を補完する存在として機能する。「広義のもの派」あるいは「類もの派」と称される美術家たちが果たしている役割でもある。一方、原口の研究は「もの派」への歴史と定義の再評価の機会を与え、その結果、原口の実作家としての位置付けが曖昧になる。これは、理論家たちがその虚像を過度に追求するためである。

つまり、「もの派」の理論が絶えず拡大すると、拡大後の位置を埋める美術家が必要となる。その役割を果たすには美術家の協力が必要で、例えば田中信太郎はこの協力を明確に拒否している⁹²。原口自身の言葉によれば、彼自身はそれを気にしていないという立場である。また、「もの派」の展示に参加すること自体が、自己の創作の他の可能性を探求する過程であるとも考えられる。これは田中泯と共に創作活動を行うことと同等の意味を持つ。

二つ目に挙げられる要因は、原口の行動が大いに画廊の影響を受けていることであり、そのことは実証されている。美術家自身が商業価値を吟味する必要があり、また画廊が美術家の宣伝やパッケージングという形で彼の活動に大きな影響を与えている。ファーガスGが挙げられ、第四章の裁判記録によれば、二〇一九年頃、ファーガスGは公式資料で原口の名前を「ARTISTS」の一員として掲示し、「WORKS AVAILABLE BY」の美術家とは区別して、彼の経歴と作品を紹介した。

また、イケダGとの間に禁止条項が存在するため、原口は過去の作品を再制作することが許されなかった。具体的には、前述のレンバツハハウス美術館の個展の期間中、イケダGが制作に参加した原口の作品目録には三〇九点の作品が含まれている。二〇一五年九月二五日、イケダGはファーガスGで販売されている作品《Wire Rope》について、1970/2015と明記された作品を原口に提訴した。イケダGは原口にこの作品の廃棄を求め、作品明細から1970/の表記を削除した。この訴訟で、イケダGは《Wire Rope》の1970/2015表記は、原作品が一九七〇年に創作され、二〇一五年に再制作されたことを意味すると主張しているが、独占契約に基づいて、イケダGは再制作を行う権利も含め、原作品の著作権の譲渡を受けていることなどを主張していた。その後、イケダGと原口は二〇一六年九月二日に和解し、訴訟は終結した⁹³。

和解条項の内容は、一九六三年から二〇〇一年にかけて原口が創作し公開した立体作品すべてがカタログ（二〇〇一年）に登録されていることに注目している。つまり、和解条項は、イケダGの書面による同意がない限り、原口はカタログ内の作品を再作成してはならないことを明らかにした。一九六三年から二〇〇一年にかけて制作されたがカタログ（二〇〇一年）には記載されていない立体作品も公表してはならない。これらの作品が新しいカタログに公開されたり、レンバツハハウス美術館が承認したり、許可したりしない限り。原口が和解条項に違反した行為については、違反するたびに二〇〇万円の違約金を原告に支払う必要がある。

最終的に再び裁判所に訴えることになったのは、ファーガスGが《Wire Rope》と《Oil Pool》を展示し、いずれも美術家の協議の下で年代表記を行っていたからであり、このうち《Oil Pool》の年代は1970/2015と表記されている。原口はこの作品のアイデアが一九七〇年に提案され、実際に制作されたのは2015年だったからだと説明する。ファーガスGは二〇一八年、その公式ホームページに1969と1970/2015を年代表記として《Wire Rope》と《Oil Pool》を展示した。イケダGの友人が《Wire Rope》と《Oil Pool》の販売価格を尋ねたところ、ファーガスGの回答は、原口が《Oil Pool》の再制作過程に参加する可能性を示唆した。言い換えれば、裁判所は原口が和解協議に違反し、一九六三年から二〇〇一年までの作品を勝手に制作した契約違反だと判断しただけであった。

従って、和解協議のため、原口は第4期の後期に前の作品を作ろうとするのが非常に難しくなった。その代わりに、過去の作品の制作手法に基づいて新しい作品として制作した。例えば、現在ファーガスGの公式ホームページに掲載されている作品二点の《Wire Rope》である。これらの作品は出版されておらず、付録の表には記載されていない。ここでは参考のために記述している。そして、形状、素材、寸法は一九七〇年の〈ワイヤー〉シリーズと同じで、ただワイヤーの数だけが異なり、制作年の表示は二〇一五年となっている。これは裁判の結果による妥協の可能性が考えられる。

ファーガスGは裁判の中で、明確に原口に過去の作品の制作を依頼した事実があった。つまり、原口の評価に対して、画廊は宣伝やパッケージングという行為も存在していたと認めていた。そして一九九五年以降、七〇年代の日本の戦後美術史を絶えず整理し続けることで、原口は「もの派」から独立した作家像をますます明確にしていった。例えば、二〇一二年にニューヨーク近代美術館で開催された〈東京 1955-1970 新しい前衛〉展などの一連の日本戦後美術史に関する展覧会で、七〇年代の原口に対する評価は、「もの派」の範疇に彼を含めることはほとんどなく、むしろ原口を通して六〇年代末の混乱の時代を探ることが多かった。

最後に考えられる三つ目の要因は、原口自身が「もの派」に評価されることに反対の立場を取っていたことであると考えられる。これは彼が個展を開催する際に積極的に「もの派」から距離を取る行動を通じて読み取ることができる。そして「もの派」に対して、時代の影響を一部受けているとはいえ、原口は「もの派」に評価されることが、「もの派」からの呼びかけに由来すると考えるよりも、彼自身が「もの派」の特性を持っているわけではないと考えている。しかし、初期の原口が評論家や研究者たちの注目を集められなかった理由として、彼が自ら作品の目的と手法の真意を説明せずに、経験談として記憶を語るが多かったことを挙げなければならない。同時代に「もの派」の地平線を切り開いた李禹煥は作品を思想の図式あるいは顕在化させた表象として扱い、体験談や作家の経験の話をしなかったのも極めて対照的な事例である。原口の作品や思想が注目され始めたのはむしろ七〇年代の後半に入ってからだろう。

したがって、一九九五年に「もの派」の大規模な展覧会に参加した後、過去の作品の制作を始めた一因の可能性が考えられる。原口は自身の出発点を見つけ出すことを望んでおり、「もの派」のアーティストたちとは異なる。そして、長年にわたる創作活動と思考の変化は、過去の作品の再制作や再構築に取り組む重要な基盤となったのである。

おそらくそれはこの時代の影響で同じ主題の作品を制作する際に、原口が異なる変化を求める理由となる可能性が考えられる。例えば、前述の《スカイホーク》（一九六九年、一九九五年年）、《Black Viking S-3》など、尾翼を原型とした一連の作品が紹介されていた。その目的は、彼自身が言うように、飛行機を再製作することで、彼は自分の存在を証明しようとした。

それは自分の存在だろうね。もっと言えば、美術とか芸術、さらに日本って何だったんだろうか。自分が生まれて育ってきた風土、自分を取り巻いていた空間、自分が関わった時間を見たいだろうね。要するにものではない。ものを見たいとは思わない。ある絶対的な価値を見たいわけではない。ものや事っていうのは断片的に立ち上がっては消えていって、それが連続して全体があるかのように見えるけどね。自分にとっては、愛しい時間だよ。別にそれが終わったんじゃないって時間っていうのは継続しているんだけど。仮に当時のスカイホークが多少色あせた状態で今現在に残ってたとしてもね、かつての文献とか、大袈裟に言えば考古学的な価値しかないと思うんだ⁹⁴。

それらはどれも同時代の米軍の戦闘機から来ており、同じ機種でも形状は異なる。過去に基づく記憶は過去になっており、今作っていると必ず違う考えがあるだろう。一方、展示空間についても、新しい作品は新しい環境に適応する必要があるため、制作手法は必ずしも同

じではない。例えば、二〇〇〇年の飛行機は絶対的な黒と白の対比でレンバツハハウス美術館と区別をつけ、二〇〇九年の飛行機は金属素材でBankART Studio NYKの工場空間を反映し、二〇一四年には《F-8E CRUSADER》(図5-10)⁹⁵が玩具のような色彩を与えられた。その原型は第二章で述べられた一九六八年村松画廊(東京)初個展のダイレクトメールの図版と同じく、アメリカ海軍の戦闘機F-8を原型とした。この作品の寸法は長さ七四〇、幅四六八、高さ五五〇センチであり、素材として木、キャンバス、金属、油彩が使用された。二〇一四年に<十字路口-CROSSROAD>展(尾道、広島)で展示された。



図5-10

《F-8E CRUSADER》が前作と最も異なる点は、機体に油彩でカラーの記号があり、機体表面はキャンバスに包まれている。この方法は<エアーパイプ>と似ているが、<エアーパイプ>の隠れた内部構造とは異なり、板と布の接続部を一望できるように暴露している。その非現実的な色合いとパターンは、展示空間の素朴な質感とは合わない。

機体番号によれば、VF-194(図5-11)⁹⁶は一九六六年十月一九日から一九六七年五月二九日まで、空母タイコンデロガ(CVA-14)の第一九空母航空団(CVW-19、ミリタリーワッペン)に所属し、ベトナムに派遣されていた。原口はこの機体を見る機会ができなかったはずだと推測される。



図5-11

実際には、この作品の原型について、調査すると、静岡のプラモデルメーカー株式会社ハセガワが二〇〇〇年に販売した「F-8E Crusader CVW-19 CAG Bird」(図5-12)⁹⁷というプラモデルからインスピレーションを得ている可能性が考えられる。色合いや番号に関しては、原口は1 : 72の比率でのスケールで完全に再現している。

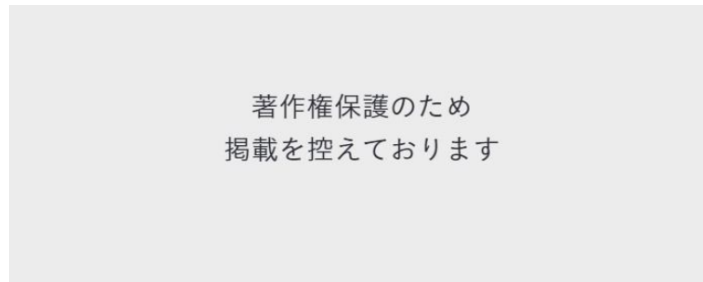


図5-12

同作の制作で、原口は原点に戻ることを選び、「摸型」を摸型の姿で展示した。そして、元々本展の目的は、空爆からもバブル経済からも幸い無傷であった歴史と文化の街尾道と、日本の原風景をいまに残す離島を結び、現在を問うものであり、歴史の教訓を改めて見つめ直し、未来に対する責任を考えることを目指したものだ。一方、アメリカ軍を象徴する飛行機の作品は、広島という場所に再び強烈な衝撃を与えるものであったことが考えられる。

つまり、原口のシリーズ作品に常に共通しているのは、同じ題材でも外部の環境によって表現方法を変えることができるということである。例えば、さまざまなくオイルプール>シリーズや<飛行機>シリーズは、その最も直接的な現れである。

第六節 まとめ

本章では、一九九五年から二〇二〇年までの原口典之の作家活動の全貌を、第4期として区分して考察した。主に原口に関する重要な個展を中心に、原口がなぜ「もの派」の評価を拒否しながらも、「もの派」の作家として展覧会によく参加していたのかについて論じた。

原口は自身の「もの派」としての評価を通じて、その中で自分の立ち位置を見直すことで、大規模な展示に参加していた。彼は「もの派」の隆盛を利用したとも言える。原口の創作活動は長年にわたり、「もの派」展への参加と対する「もの派」の作家という評価への拒否という繰り返しの経験してきた。これには三つの要因が考えられる。

まず、「もの派」自体がある程度の目的性を持つ存在である。「もの派」が絶えず整理されることにより、その範囲自体が次第に拡大していく。その結果、多くの美術家はその評価に絶えず取り込まれていく。

そして、原口の行動は大いに画廊の影響を受けていることが実証されている。それは美術家自身が商業価値を吟味する必要があり、また画廊が美術家の宣伝やパッケージングという形で彼の活動に大きな影響を与えている。

最後に、原口自身は「もの派」に評価されることに反対の立場を取っていると思われる。これは彼が個展を開催する際に積極的に「もの派」から距離を取る行動を通じて読み取ることができる。原口自身はこの点については気にせず、「もの派」の展覧会への参加自体が自身の創作の他の可能性を探る過程であり、田中泯と共同で創作活動を行うのと同様の意義があると考えている。原口自身は自分が「もの派」に属さないこと、また、その特有の時代を知らないことを明確に理解していたため、第4期では自身の出発点を探し、「原風景」を一九九五年に提唱した理由と考えられる。

原口のこれまでの創作活動を見てみると、さまざまな展覧会やビエンナーレ、さらにはドクメンタのような時代を代表する展覧会への参加は、彼が当時の美術界の最前線にいたことを証明している。彼は自分の作品を直感と個人的な表現の現れと捉え、時代や技法、特定の美術体系に従うのではなく、素材や環境との対話を通して制作している。「わたくし」と「この世界」をつなげようとし、自己表現を通して現実との直接的なつながりを求めている。

原口は時代の価値を否定するわけではない。彼は「もの派」との共通点を持ちつつも、自分自身をその一員であるとは主張していない、自分の時代のすべての責任を負うとは考えず、むしろ個人的な表現である「原風景」を重視している。これは彼が第4期で再制作とい

う行為を通じて見つけ出したキーワードであり、他人とは異なる起点を見つけたとも言える。

一方、前節で述べたようにバブルが崩壊し、経済が衰退する中で、ポストモダンが「大きな物語」の終焉⁹⁸を伴い、人々が物語を生活の基盤として求める態度は明確であった。そして、美術界での「大きな物語」への渴望はほぼ枯渇している。

現実の生活と同じように、原口の作品は異なる領域ではあるものの、最終的には同じ目的に収束する。作品内の誤解されやすい「大きな物語」や、美術の基本的な問題の探求、消費主義の視点からの解釈が次第に「小さな物語」への思考に転換している。彼が第4期から始めた再制作という行為は、自己批判を経た新しい時代への考察である。これが原口の「反芻」の意味である。

その結果、九〇年代半ばから後半にかけて、原口は自らの記憶を重視するようになり、「原風景」という概念を主張した。これは、その時代に対する彼の回答であった。

横須賀という軍港の町で育ったという原口典之の特異な背景は、この空間体験を差異化するのではなく、むしろこの記憶を再提示することを選択させた。この特殊な多様性は、当時の主流的な共鳴とは一致しなかった。したがって、九〇年代以降の彼の作品は、七〇年代のような大きな衝撃を与えることはなかった。

第五章 註

- ¹ 横須賀美術館 編「横須賀から—物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p. 50
- ² Helmut Friedel ‘Elements of Perception The Work of Noriyuki Haraguchi: 1963-2001’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel, [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. p. 8-15
- ³ 大久保京「原口典之」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p. 20-21
- ⁴ 岡田潔「現代美術への問い・物質からの探究ともの派をめぐる」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p. 20-21
- ⁵ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p. 19
- ⁶ 青木正弘「“もの派”とは何であったか。また、なぜ“もの”なのか」、椎名節編『引込線：所沢ビエンナーレ・プレ美術展』、所沢ビエンナーレ実行委員会、2009年、p. 20
- ⁷ 鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之個展』、鎌倉画廊、2012年
- ⁸ Helmut Friedel[et al.] “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Hatje Cantz, 2001, 205p
- ⁹ Haraguchi Noriyuki ‘Circulations: The Permanent Process’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel, [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. p. 27-28
- ¹⁰ 高島直之「<物質>との距離—記憶としての重力・触覚・匂い—」『原口典之：横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p. 6-11
- ¹¹ Ryan Holmberg ‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PARTS’ “NORIYUKI HARAGUCHI Fergus McCaffrey” 2014, p. p. 37-46
- ¹² David Raskin ‘HARAGUCHI NORIYUKI’S MODEL PARTS’ “NORIYUKI HARAGUCHI Fergus McCaffrey” 2014, p. p. 7-15
- ¹³ Reiko Tomii ‘TOWARD A NEW UNDERSTANDING OF “MONO-HA” : Or Where to Locate Haraguchi Noriyuki in 1970s Art in Japan’ “NORIYUKI HARAGUCHI Fergus McCaffrey” 2014, p. p. 69-79
- ¹⁴ 高階秀爾「『前衛芸術の日本』展を終えて」『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、p. 23
- ¹⁵ 国際交流基金 編「『前衛芸術の日本 1910-1970』展の概要」『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、p. 7-8
- ¹⁶ 国際交流基金 編「『前衛芸術の日本 1910-1970』展の概要」『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、p. 7
- ¹⁷ 国際交流基金 編「作家・学芸員の派遣」『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、p. 14

- ¹⁸ 国際交流基金 編「入場者」『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、p. 16
- ¹⁹ 独立行政法人国際交流基金法第3条（2023年9月取得、<https://www.jpfi.go.jp/>）
- ²⁰ 展覧会は、三回に分けら、PART1(1994年9月12日～9月26日)を高山登、原口典之、PART2(1994年9月30日～10月14日)を榎倉康二、吉田克朗、李禹煥、PART3(1994年10月19日～11月1日)を小清水漸、菅木志雄、関根伸夫で開催された。
- ²¹ 岐阜県美術館 [ほか] 編「はじめに」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p. 6-7
- ²² 出品作家：高松次郎、李禹煥、関根伸夫、榎倉康二、狗巻賢二、吉田克朗、菅木志雄、高山登、成田克彦、小清水漸、野村仁、原口典之。
- ²³ 岐阜県美術館 [ほか] 編「はじめに」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p. 6
- ²⁴ 岡田潔「現代美術への問い・物質からの探究とももの派をめぐる」『1970年—物質と知覚・もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、p. 20-21
- ²⁵ 福住廉「原口典之インタビュー」 出典：「STUDIO VOICE」2009年6月号 公開日：2020年2月16日
- ²⁶ 光田ゆり「まっすぐ曲線 田中信太郎インタビューの余白に」『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p. 176-178
- ²⁷ 光田ゆり「田中信太郎 X 光田ゆり」『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p. 172
- ²⁸ 註25と同様
- ²⁹ 審査員は、嘉門安雄、大高正人、弦田平八郎、三木多聞、向井良吉、柳原義達、江口週、木本信昭、酒井忠康、三田晴夫、田中幸人、富山秀男、中原佑介、本間正義、増田洋である
- ³⁰ UBE ビエンナーレ（現代日本彫刻展）公式ホームページ（2023年9月取得、<https://ubebiennale.com/>）
- ³¹ 図5-1 原口典之 《Untitled》 84.5×20×35cm 1995年 L形鋼、銅、鋼索、鋼製留め具 個人蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 182
- ³² 図5-2 原口典之 《Ube》（《1995 KISHI》） 630×200×400cm 1995年 鋼板、L形鋼、鋼索、鋼 写真出典：第16回 UBE ビエンナーレ公式ホームページ（2023年9月取得、http://jmapp.s.ne.jp/ubebiennale/det.html?data_id=21571）
- ³³ イケダギャラリー東京の公式ホームページ（2023年9月取得、http://www.akiraikedagallery.com/home_j.htm）
- ³⁴ 図5-3 原口典之 《斜めの構成1/斜めの構成2/水平の構成》 2019年 寸法不明 H鋼 写真出典：一級建築士事務所・山本想太郎設計アトリエ 公式ホームページ（2023年9月取得、<http://www.atyam.net/works/UN.html>）
- ³⁵ 一級建築士事務所・山本想太郎設計アトリエ公式ホームページ（最終閲覧日：2023年8月）
- ³⁶ 図5-4 《斜めの構成1/斜めの構成2/水平の構成》の作品の設置図 写真出典：ART SETOUCHI

公式ホームページ（2023年9月取得，<https://setouchi-artfest.jp/press-info/press-release/detail265.html>）

- ³⁷ 大泉英夫 編『market by market #12 スカイホーク特集号』MARKET、1997年3月25日、99p
- ³⁸ 小林晴夫「その時大湊湾で少年が見たもの」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 52
- ³⁹ 小林晴夫「画廊の中の戦闘機」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 10
- ⁴⁰ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 88-91
- ⁴¹ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 87-91
- ⁴² 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 91
- ⁴³ 註41と同様
- ⁴⁴ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 87
- ⁴⁵ ドイツ語 NORIYUKI HARAGUCHI Elemente der Wahrnehmung
- ⁴⁶ ドイツ語 Städtische Galerie im Lenbachhaus
- ⁴⁷ ドイツ語 Gabriele Münter
- ⁴⁸ レンバツハハウス美術館の公式ホームページ 「Noriyuki Haraguchi」（最終閲覧日：2023年8月）<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/ausstellungen/detail/noriyuki-haraguchi-737>
- ⁴⁹ 註2と同様
- ⁵⁰ Artist's Writings Translated from the Japanese by Rise Wada
- ⁵¹ 註9と同様
- ⁵² 註9と同様
- ⁵³ Helmut Friedel 'Circulations: The Permanent Process' "Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001", 2001
- ⁵⁴ 図5-5 原口典之 《Black Viking S-3》 2000年 317×816×595cm ポリウレタン、カーボン紙、合板、アルミニウム 写真出典：レンバツハハウス美術館の公式ホームページ 「Noriyuki Haraguchi」（2023年9月取得，<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/ausstellungen/detail/noriyuki-haraguchi-737>）
- ⁵⁵ Haraguchi Noriyuki 'Circulations: The Permanent Process' "Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001" Helmut Friedel, [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. 27
- ⁵⁶ 註55と同様
- ⁵⁷ 松本透「現代作家紹介原口典之-物質と非物質美術」『美術フォーラム21』22号、美術フォーラム

21 刊行会、2010年10月、p.14-19

⁵⁸ BankART1929の公式ホームページ ‘Noriyuki Haraguchi’ (2023年9月取得, <https://www.bankart1929.com/index.html>)

⁵⁹ BankART1929編「ご挨拶」『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.6

⁶⁰ ヨコハマ経済新聞 2009年05月15日 (2023年9月取得, <https://www.hamakei.com/>)

⁶¹ BankART1929編「目次」『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.9

⁶² BankART1929編「原口典之 X 木幡和枝」『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.228-245

⁶³ 註25と同様

⁶⁴ 原口典之、志賀信夫「吠える、吠え続ける—原口典之インタビュー」『Corpus : 身体表現批評』コルプス、2009年10月、p.2-3

⁶⁵ 原口典之、志賀信夫「吠える、吠え続ける—原口典之インタビュー」『Corpus : 身体表現批評』コルプス、2009年10月、p.4

⁶⁶ 原口典之、志賀信夫「吠える、吠え続ける—原口典之インタビュー」『Corpus : 身体表現批評』コルプス、2009年10月、p.3-4

⁶⁷ 図5-6 原口典之 《Plastic》 2001年 160×105×15cm プレキシガラス、プラスチック 写真出典: BankART1929編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.222-223

⁶⁸ 註25と同様

⁶⁹ BankART1929編「Gunther Uecker」『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、p.181

⁷⁰ 横須賀美術館「ごあいさつ」『原口典之 : 横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.2

⁷¹ 横須賀美術館編「横須賀から—物質をめぐる記憶 原口典之インタビュー」『原口典之 : 横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.52

⁷² 註71と同様

⁷³ 高島直之「<物質>との距離—記憶としての重力・触覚・匂い—」『原口典之 : 横須賀・三浦半島の作家たち I』横須賀美術館、2011年2月、p.6-11

⁷⁴ 註25と同様

⁷⁵ 図5-7 菅木志雄の制作ノート 写真出典: 関直子「思考の航跡—菅木志雄の制作ノート」東京都現代美術館編『菅木志雄: 置かれた潜在性』東京都現代美術館、2015年1月、p.142-145

⁷⁶ 東京都現代美術館編『菅木志雄: 置かれた潜在性』東京都現代美術館、2015年1月、199p、27cm

⁷⁷ 図5-8 <ドクメンタ6>の作品設置 写真出典: Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p.51

⁷⁸ 参考：美術手帖 美術館・ギャラリー情報

⁷⁹ 参考：美術手帖・ファーガス・マカフリー東京（2023年9月取得，<https://bijutsutecho.com/museums-galleries/621>）

⁸⁰ Ryan Holmberg[et al.]、Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, 87p

⁸¹ 註12と同様

⁸² 註11と同様

⁸³ Fergus McCaffrey ホームページ “Noriyuki Haraguchi”（2023年9月取得，<https://fergusmccaffrey.com/artist/noriyuki-haraguchi/>）

⁸⁴ 図5-9 池田龍雄 《Portrait (Kinukosuri)》 24.8×19.4cm 油絵 写真出典：‘Japan Is America’ Fergus McCaffrey ホームページ（2023年9月取得，<https://fergusmccaffrey.com>）

⁸⁵ 註13と同様

⁸⁶ 註13と同様

⁸⁷ 鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之個展』、鎌倉画廊、2012年

⁸⁸ イタリア語で Expo in città である。Expo in città は、ミラノ市がミラノ商工会議所と共同で立ち上げたプロジェクトで、ミラノ万博開催期間中、機関および個人を対象にした一連のテーマ別イベントを開催することを目的としている。Expo in città プラットフォームでは、来場者の好みに合わせて参加できるイベントカレンダーをオンラインで提供し、万博開催期間以外にもミラノでの滞在を充実したものにする事ができる。

⁸⁹ Achille Bonito Oliva(et al.). “Monoha.Milano”. Mudima, 2015, 437p.

⁹⁰ 註4と同様

⁹¹ 註6と同様

⁹² 註27と同様

⁹³ 東京地方裁判所判例 事件番号：平成30(ワ)39000、事件名：損害賠償等請求事件 参考：美術手帖 アートと法の基礎知識 木村剛大「作品年代表記がなぜ争いに？原口典之カタログ・レゾネ事件」2022年6月5日（2023年9月取得，<https://bijutsutecho.com/magazine/series/s39/25654>）

⁹⁴ 小林晴夫「原口インタビュー『このわたくし』と『この世界』」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 88

⁹⁵ 図5-10 原口典之 《F-8E CRUSADER》 2014年 740×468×550cm 木、キャンバス、金属、油彩 写真出典：アートベース百島ホームページ（2023年9月取得，<https://artbasemomoshima.jp/rossroad2/>）

⁹⁶ 図5-11 F-8E Crusader VF-194 CAG-bird at NAS Miramar 1966. 写真出典：U. S. Navy National Museum of Naval Aviation. Photo No. 1996. 253. 7352. 015 Retrieved September, 2023, <https://navalaviationmuseum.org/>

⁹⁷ 図5-12 F-8E Crusader CVW-19 CAG Bird 写真出典：株式会社ハセガワの公式ホームページ（2023年9月取得，<http://www.hasegawa-model.co.jp/>）

⁹⁸ 星野太「『大きな物語』の終焉」『現代美術用語辞典』（2023年9月取得, <https://artscape.jp/> / 「大きな物語」の終焉) 「大きな物語」とは、フランスの哲学者ジャン=フランソワ・リオタール（1924-98）が『ポストモダンの条件』（1979）において提唱した言葉であり、科学がみずからの依拠する規則を正当化する際に用いる「物語、語り口 narrative」のことを意味する。

第六章 原口典之の創作活動の全容

第一節 原風景

第二節 構築性

第三節 同時代作家の影響

第四節 まとめ

本論文では、主に原口典之の活動の側面に注目し、作家像の関わりについて様々な側面からその実相を考察してきた。原口は美術家としての活動を通じて、自らの内面から湧き出る創作意欲と外部からの影響との間で、独自の作品を生み出してきた。これまでの検討に基づけば、彼は一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけて、自己の美術家としての意識を徐々に芽生えさせたことが明らかである。その時代の状況や他の多くの作家からの影響を受けながら、原口は創作の多くのキーワードが確立してきた。そして、海外との交流を経て自己の作品《Matter and Mind》（一九七七年）を完成させ、当時の欧米の美術界において、一石を投じる美術家として優位に立った。《Matter and Mind》は、ミニマリズムの延長線上と捉えられていた。

しかし、彼が廃油を媒体として前例のない創造を試みたとき、それが彼の生涯の作家としての評価の頂点となった。原口はその後も様々なものを海外から受容し、試したが、最後には原点である「原風景」へと回帰した。これらの事実に基づけば、原口が日本の現代美術史で果たした役割は、実際には《Matter and Mind》までであったということになる。

このような評価は果たして正しいのだろうか。本章では、まず原口が目指した造形、無自覚に行ってきたこと、行おうとしてできなかったことなどを検討することで、原口の作家像を明らかにし、再評価を試みる。そして、原口の生涯を見渡すと、彼の創作は三つの部分に分け、創作活動の全容を考察する。

第一節 原風景

原口は、創作の起点である一九六三年から一九六九年の一連の作品では、美術界に対して無自覚な作品を制作していた。それらは基本的に彼の個人的な体験に基づいていた。その結果として晩年に生まれた作品のキーワード「原風景」は、彼の世界観を巧みに表現している。

初期に制作された作品の寸法は、《スカイホーク》まで、貸画廊で展示できる標準的な大きさの範囲内であった。素材についても、主に合板や紙などの一般的な材料が使用されていた。一方、彼の七〇年代以降の抽象的な造形に比べ、具象的なものが多く存在した。

以上の要素を組み合わせた際に生じる造形的特質は、ほぼすべて比率的には日常生活で見るものを作品化し、再現したものということである。

十代の頃に、自室に作られた棚に飾った膨大な量の〈Ship〉シリーズと〈Submarine〉シリーズを制作した。これらの作品は、米軍の駆逐艦や潜水艦をモチーフにして、紙や合板を用いた手作りで制作された。これらの作品が公表されたのは一九九五年以降であった。伊豆多賀への移住時に豪雨に遭い、大部分が損壊したが、一部の残った作品は個展に出品された。現在も一部の作品には損壊部分が存在している¹。二〇二三年三月末に行われた調査では、岩手県にある原口のアトリエの屋根裏には、彼専用のプラモデル制作室が設けられており、戦闘機、ヘリコプター、戦艦などのプラモデルが多数収納されていたことがわかった。これらのプラモデルの一部は市販の組み立てキットであり、一部は原口自身が作品化したもので、透明な展示箱に保管されている。

米軍基地のある横須賀で育った原口にとって、兵器の造形の再現はごく自然に行われたようである。原口がプラモデルに初めて出会ったのは、むつ市の床屋に行った際、窓辺に置かれていたアメリカ製の戦闘機のプラモデルを見たことがきっかけであった。原口はこの瞬間を彼の「原風景」、つまり、心の奥底にある原初の風景と表現した²。

しかし、実際の作品を見ても明らかのように、原口の摸型は市販のプラモデルとは異なり、常に手作りの質感があった。原口の摸型は、摸造品というよりも、観察の結果である。全シリーズに共通する特徴として、原口の摸型には底部がない。このことで、普段は海底で見えない潜水艦が、時折軍港の上に停泊して休息している様子を想起させる。また、戦艦も造船所で見られるようなものではなく、海上に存在している風景の再現のような印象を受ける。

つまり、原口にとって、観察した対象をそのまま再現し、想像上の「原風景」を創り出す行為こそが、彼の創作の出発点であった。

《ツム一四七》は、原口が大学一年生の時に初めて大規模な美術展に出品し、〈第七回現代日本美術展〉に初入選・受賞した作品である。《ツム一四七》は、1：1の比率で硬質な素材に貼り付けられた国鉄貨車の扉を再現し、極めて平面的で奥行きのない構図となっている。また、金属や石膏製品を使用し、錆やペンキのような色で貨車の内部が見えない空間や時間の経過を表現していた。本作の時点で、原口の作品には、工業製品特有の独特な重厚感が感じられる。

《ツム一四七》は原口が十代のときに描いた多くの絵画の中で唯一現存している作品である。したがって、彼の初期の作品の中でも特別に貴重である。本作を別の観点から評価すれば、本作は横須賀の「原風景」を再構築したものといえる。摸型作品と異なり、摸型作品が当時に作品として発表されなかった理由は、原口が作家としての自覚を持っていなかったためだと推測される。その態度は、高校生が摸型制作に対する愛好心から作成したもののように、美術家よりも、むしろ摸型愛好家に近いものと言えよう。しかし、《ツム一四七》では、原口は制作の際、原口は制作の際、平面作品の中であえて摸型制作の方法を使用した。言い換えれば、この作品から原口は作品への取り組みや思考において、すでに一人の作家としての自覚を持ってはじめていたのである。この理由については、美術学科に進学し、より多くの美術関連の知識を学ぶこと、美術館によく展示会を見ることなどが挙げられる³。

六〇年代末の美術界は、多様な美術表現が花開いていた。原口も美術学科に進学し、美術館での展示会などを通して現代美術に触れる機会が多かった。彼の作品は、当時の社会や経済の変化を反映し、新しい時代の美術の流れに触発されていたと考えられる。

原口は、一九六八年と一九六九年に、東京の様々な展覧会で、白いキャンバスのシリーズ作品を発表した。これらの作品は建築物の内部の通気管に似ていたため、エアーパイプと名付けられた。作品は真っ白に塗られ、平面から円筒形の形状が突き出る形は、六〇年代の日本の急速な工業化に伴う工場や、現在も駐留しているアメリカの軍用機のジェットエンジンの排気管を想起させる。原口は工場や倉庫の通気管からインスピレーションを得ており、作品を二次元から三次元へと脱皮させたいと考えていたという。

本シリーズは、当時の他作家の作品と比較しても注目されるものであり、村松画廊で開催された〈トリックス・アンド・ヴィジョンー盗まれた眼〉展の作品群や関根伸夫の〈位相〉シリーズと比較されているが⁴、原口の作品には単なる表象だけでなく、見えない背後のシステムに対する問題意識が込められており、社会や制度を隠喩として表現しようとしていた。

〈エアーパイプ〉において、原口は立体作品に挑戦し、展示空間に影響を与えることを試み

た。このシリーズを通して彼は平面から立体への移行を試み、自身の作風を大胆に変化させた。多くの作品を制作した理由については、世界の美術の動向や彼自身の表現に対する考え方が影響している可能性がある。原口は〈エアパイプ〉シリーズを通じて、美術の既成概念から脱却し自己実現することを試みていたようである⁵。

原口が晩年何度も再制作を行った代表作《スカイホーク》は、一九六八年八月の深夜、横浜駅近くの交差点で原口がA-4E スカイホークの尾翼に遭遇したことが制作の契機であった。ただし、彼が目撃したA-4E スカイホークの移動経路については正確な資料がなく、詳細は不明である。その後、彼は日本大学芸術学部で数多くの時間を費やし、目の当たりにした風景をベニヤ板で1：1の比率で再現した。本作品は、原口の第1期作品中で最も大きな寸法であり、画廊の展示空間に最も大きく影響を与えた作品であった。

《スカイホーク》の外観は巨大であるが、内部は空洞の状態となっている。当初の展示写真では内部の状態は見えなかったが、一九九五年の再制作で内部の構造が明らかになった。制作背景には、当時の社会的背景も関連している。一九六八年は政治的な時代であり、世界中で大規模な反体制運動や学生運動が起こっていた。日本でも全共闘と呼ばれる学生運動が盛り上がっていた。このような社会情勢の中で原口の作品が制作されたことには影響があると考えられる。

原口は、急速な工業化が進む都市で見られる風景を再構築している。原口は政治との関係を示すことはなかったが、彼が生まれ育った工業都市、横須賀自体が、偽の「原風景」を再現するこの行為に作品へ連想の可能性を提供している⁶。そして、原口作品の存在は、高速経済のもとで絶え間なく変化する工業都市の風景を暗示しているだけでなく、社会への批判の萌芽の可能性が考えられる⁷。

ところで、原口は初期の創作においては美術家としての自覚を持たなかった。その後彼の作風は著しく変化し始めるが、これは主として大学進学後に経た多様な道を通じて現代美術の知識を学んだ経験によるものである。その一環として、《ツム一四七》という作品では原口が工業社会の進歩を象徴するトラックの再現を試みている。彼は同時に、〈エアパイプ〉などの作品を創造し、これらの作品が一方では社会や制度を示し、一方で彼自身の視点や感受性を表現する手段となっている。

原口は自身の初期作品を「原風景」というキーワードで総括しているが、彼の創造の大部分は周囲の環境の影響を受け、自己の記憶を通じて美化された「原風景」を形成していることを表現することにある。つまり、当時の原口は外部からの影響が自己の創造にどのように作用し

ていたかを認識していなかったのである。加えて、幼少期の経験、父親の職業、特異な育成環境などが原口の「原風景」に多岐にわたる影響を与え、他の美術家とは異なる創造の起点を築いた。これらの要素は彼の創造の重要な要素地図となり、三〇年後になって原口が過去の創造を振り返った際に初めて認識したのであった。従って、一九九五年から始まった彼の創造活動から、数年にわたる創造の後、原口は豊富な作品と成熟した表現手法を蓄積していた。そして、回顧展を開催し始め、晩年には「反芻」というキーワードを提出し、自己反省を試みたことを主軸に考察した。それは自己を深化させる「もの派」などの評価からの解放を目指す行為であった。

第二節 構築性

原口の自身で最も表現したい、あるいは代表的な作品の大部分は一九七〇年代半ばに制作された。これらの作品は美術界に対する自己認識的な反応と、自覚的な美術内部の問題に対する思考に基づいている。彼の創作の経歴のなか作品を年代順に俯瞰すると、金属線やH型鋼を用いた構成物の作品が出現し始める。その結果として生まれた作品のキーワードの「構築性」は、原口自身の作家像を決定づけるものとして、自覚的に語られた。

作品の寸法は、大型の立体作品を中心とするものとなった。素材についても、主に廃油、H型鋼、鋼板といった工業的な材料が使用されていた。一方、作品の造形はミニマリストな幾何学的な形体あるいは構造的な形体によって構成されている。

以上の要素を組み合わせたときに生じる造形的特性は構築性と大規模なスケールによる空間の支配である。そして、彼の構築性への意識は、初期の自立した構造と空間の発生から、メディア自体の枠組みとその限界へと移行した。これらの変化は九〇年代に頂点を迎え、工業製品の特性を反映した強い構築性を持つ彫刻的空間を創出する独自の作家性を確立した。この観点から、原口の代表的な作品を論じる。

構築性の原点は、一九七〇年に開催された〈現代美術野外フェスティバル〉で展示した《I-Beam and Wire Rope》である。本作では、H型鋼、鋼索、鋼棒が用いられ、H型鋼と金属線の張力で構成され、H型鋼を落下寸前になるように慎重に連結し、緊張感のあるバランスを作り出している作品である。第三章で述べたように、《スカイホーク》や《Ship》のような作品は、作家の個人的な体験から移行し、工業建築現場のような存在感と秩序を感じさせる。床に金属線を張り、空中でH型鋼を支えることで作品の張力構造が明確に感じられた。一方、《I-Beam and Wire Rope》は、原口の公開展示歴上初めて野外に巨大作品が設置され、原口の全作品中でも最大級の作品の一つであり、立体構成の要素を極限まで減らし、立体物の空間への支配への探求を強調した作品である。

原口は、おそらく戦闘機の一部を制作していた時や、〈エアパイプ〉の立体化を進めていた時、急速に都市化が進行している社会で見られる工業的な素材が支配する空間の可能性とその彫刻的な応用の可能性に気づいた。

しかし、当時の他の作品と一緒に、後に同時期の「もの派」との類似性が語られ始め、誤解を招く議論が出現するようになった。作品は自立した構造による空間の生成をより深く考察すると、単に空間に適応するだけでなく、空間との対比を強調しようとした意味があったと推

測される。また、自立した作品の空間は、既存の環境に対して、常に足元が不安定な立体の対比として映るのも事実である。第四章で論じたように、原口の立体作品はある種の中途半端な「鈍重さ」を示している。

その後の一九七〇年代初頭、原口は外部からのさまざまな影響を受け、一時的に創作が迷走した。

迷走の時期は、《Communications》などの〈工業空間〉シリーズから、〈ドクメンタ6〉までの作品群である。原口はUntitledの作品を多く制作し、空間の構築性から派生した水平、垂直、張力、構造など、自身で考えたキーワードを常に提示していた⁸。彼の思考が集約された作品が〈ドクメンタ6〉である。

原口の名を世界に知らしめたのは、確かに一九七七年の〈ドクメンタ6〉への参加によってであった。〈ドクメンタ〉は伝統的な国際展とは違い、国家のコミッショナーが介入することなく、その目的は単に日本を代表するのではなく、美術家を国際的な視点で展示し、評価することであった。シュネッケンブルガーが参加を決定した高松と原口の選択は、二つの美術史の流れに沿っていた。一つは高松次郎によって代表される日本の概念派で、これは概念美術に対応するものであった。もう一つは、原口典之によって代表されるミニマリズムの作風の可能性であった⁹。

原口は〈ドクメンタ6〉で二つの作品を出品した。

一つは《Matter and Mind》であった。この作品は原口の生涯で最も代表的な作品であり、「原風景」に対する思考や物質性への追求から、作品の構造、水平性と垂直性の議論など、ここで美術の形式に関する指摘が再び浮上した。

《Matter and Mind》は、廃油の表面が鏡のように世界を映し出し、天井の反転像にすぎないにもかかわらず、その下に別の世界があるかのような錯覚を起こさせる。同時に、廃油の特性により、表面は水に比べて表面の張力が存在せず、叩いたり注入したりすると波打つことはあっても、それに対する作用が止まると波紋はすぐに消えてしまう。そして、平らで黒い鏡のような油面は、油面の平穏さを保つために、油面は完全に水平な状態を保つ。廃油の水面張力による絶対な水平性と反射性によって水平垂直が見事に混じり合うようになった。一方、観者はプールの側面に必ず工業製品の組み立ての痕跡を見つけることができた。

同展にはもう一点、《Matter(documenta 6)》という作品が簡単に二つのL形鋼で構成されていた。原口の創作意図を明確に理解するため、二つの作品を一緒に論じるが必要であった。L形鋼の二枚の鉄板は、隣り合う二つの壁に縦と横に取り付けられていた。ここでは、L形鋼が

壁と呼応し、それぞれの L 字型の開口部が部屋の内部空間に向いていた。〈オイルプール〉と同様に、作品に属する彫刻的な空間を構築する試みがなされていた。原口が空間との対照性を強調するため、水平垂直を取らずにあえてトラス構造を採用したことを示す事例であった。

《Matter(documenta 6)》は《I-Beam and Wire Rope》の延長線とも言え、あまり取り上げられることはないが、この作品も同様に重要であり、原口の制作に対する最良の解釈であった。この問題は、原口の後期制作全体にわたって、彫刻の水平性、垂直性、構造という一連の問題を美術の視点から考えることになった。

つまり、前述したように、当時の欧米の美術界において、原口は一石を投じる美術家として優位に立ち、彼の制作の頂点となった。

廃油の特性を利用し、観者に新たな美術的認識を提示し、その穏やかさと一体感が原口の思考と探求心を反映した。例えば、原口はその後も様々な展覧会で《Matter And Mind》の異なるバージョンを展示した。彼は自身の言葉で、宇宙、自然、物理法則、私たちが存在する空間などの一元的な概念を用い、作品を通じて知覚の全体を表現しようと試みた¹⁰。また、原口は国際展覧会に参加することで、西欧と日本の美術の差異を痛感し、自身の美術的立場を明確に理解した¹¹。

原口は、複数の相互には無関係な美術動向やイズムをためらいもなく折衷してしまうという日本の美術家としての特性を持ちつつ、欧米人が明瞭に理解できる手法、すなわち、水平、垂直、空間などの一連の現代美術の共通キーワードで整理された表現も示している。これは、ドクメンタが非常に高い話題の主導権を持つ理由でもある。現代美術は国際的な、国際通貨であると言えるが、原口の作品はまさにこの条件を満たすものである。彼の作品には、構造に対する考察、原風景への洞察、物質性への追求、水平性と垂直性の論議など、美術の形態に関する深議論が行われている。原口は挑戦的なアプローチにより、国際的な美術の舞台でもその才能を発揮し、他の世界の美術家と並ぶことができた。

日本と欧米の間で通用できる美術作品として認知され、その東洋的な感覚と厳格な構造の表現により、国際的な現代美術の文脈において評価された。一方、日本の現代美術の文脈には馴染まなかった。その結果、彼の制作の国際的な評価と国内評価の裂け目を具象化する作品となり、国際的な美術の舞台で評価された一方で、国内では理解されなかった原口の作家像を、強く象徴している。

その後、原口の一連の制作活動は、自己表現を堅持しつつ、他の美術家の精髓を吸収することで、自身の美術の領域を拡大した。しかし、このプロセスで、彼の日本と欧米における評価

には明確な差異が生じた。この差異が彼の制作を阻害することはなく、むしろ彼自身の美術の言語の探求と形成を一層確固としたものにした。また、これは他の日本の美術家とは完全に異なる作家像を創造した。

第三節 同時代作家の影響

原口の生涯にわたる制作活動は、外部からの多様な影響を受けてきた。それは彼自身も自覚していたことであり、これらの影響を主に二つの視点から、原口の代表的な作品を考察する。

一つ目は、彼が一九七〇年代初頭に迷走していた状態に関するものである。

この迷走は彼の作品に反映されており、彼が自己の制作のキーワードを明確にできていなかったことが大きな原因であった。この状況は、一九七七年の〈ドクメンタ6〉に参加するまで続いた。

迷走時期の作品のキーワードは工業現場、物質、不可視といったもので、多岐にわたる要素を注視していた。作品の寸法は空間全体を考慮した形状であり、素材についても多様な材料が使用されていた。造形は抽象的なものが多く見られた。例えば、〈工業空間〉シリーズでは使用する素材が、第1期のキャンバス、合板、木材といったものから、鉄、鋼、オイルへと変化していった。都市の急激な発展は、経済の飛躍と人口の流入だけでなく、建築業の高速な発展ももたらし、戦後の団塊の世代であった原口が、時代の激変を深く感じていただろう。これは、〈エアーパープ〉から始まった産業社会への視線が素材選びにも一部影響を与えたと推測される。例えば、造形方法の場合はイタリアのアルテ・ポーヴェラを代表する作家ピーノ・パスカーリから原口の制作に影響を与えた可能性がある。〈兵器〉シリーズと〈Fake Sculptures〉シリーズは、原口の初期作品と対照的な関係を築いている。〈Fake Sculptures〉シリーズは、〈エアーパープ〉シリーズと同様に、真っ白なキャンバスで徐々に平面な形状から膜の引っ張りで立体を獲得して、中空の木製骨組みに不明瞭的な状態となった作品である。〈兵器〉シリーズと原口の《スカイホーク》は同じ日常的な材料を使用し、画廊に持ち込む行為を通じ、当時のベトナム戦争中の「空無」な武器を批判し、両者は強い共感を感じられる。第二章で論じたように、原口は『美術手帖』などの資料に掲載されたピーノの作品に触発され、ピーノの作風を理解しようとした可能性が考えられる。

「もの派」の時代の原口は、同時代の「もの派」作家たちとは異なる思想を示している。原口は同時代の美術家たちとの交流や、田中信太郎のアトリエでの助手、また〈人間と物質〉展でリチャード・セラのアシスタントとしての活動を通じ、物質をキーワードとしていた。例えば、公開されていない作品が多い原口は、特に彼の〈Untitled〉シリーズ IV では、コンクリートブロック、砂、油などの混合材料を使用し、これが田中の影響を最初に受けた作品と考えられる。

<Untitled>シリーズ IV では、工業社会の物質感が強い鉄、鋼、オイルが使われていた。全体の造形はコンクリートを流し込んだ直方体のような物体で、原口が田中から受けた影響を最も早く感じ取れる作品と言えるだろう。当時の原口は、田中のアトリエで制作や学習の助手を務めていた。これはほとんど言及されていない経験である。原口は物質に対する関心を持ち、物質そのものの性質を探求することに重きを置いていた。これは彼と同時代の他の「もの派」作家たちとの違いであり、この観点からすると、「もの派」に取り込まれることは非常に不思議なことであった。

この摸索の時期の原口から読み取れることは、原口がその時代の影響を受けつつ、日本と西洋両方から美術を吸収し、それを学び、洗練することで、その時代の流れの中で自身の道を見つけたということである。また、後の試みや海外とのより広範な美術界との交流を通じ、原口は自身の道を探求し続けることとなった。

もう一つ目は、原口の創作に対する思考は、長年にわたる多様な視角から明らかに把握できる。

原口が何を重視していたのかを明らかにし、画廊や批評家などの外部要素が彼の創造活動に及ぼした影響を考察する。例えば、美術研究者たちが原口の「もの派」のアイデンティティを展示においてどのように強調したか、そしてそのアイデンティティが原口に対する理解にどのような影響を及ぼしたかを探究する。

一九八〇年代以降、原口と画廊とのコラボレーションが、美術家としての商業戦略を完成させた。その象徴として、原口とイケダGの間には一九八〇年から一九九一年までの作品に関する独占的な購入・管理契約が存在し、その後も原口の作品はイケダGに納品され続けた。その結果、原口の作品は八〇年代以降、ほぼ全てがイケダGによって収集され、またイケダGを通じて個人が購入する形で流通した。

これらの作品のキーワードは、重複、「もの派」、模倣などであり、商業戦略を目的として多数の作品群が制作された。作品の寸法は、伝統的な作品の寸法を超えないもの、例えば、伝統的な版画のような、コレクションや流通が容易な作品を含む。素材についても、さまざまな材質と技法が使用された。大部分の作品の造形は抽象的、幾何学的な要素が多く、多くの場合、同一主題の繰り返しの作品が多い。

おそらく、原口は画廊の要求に対応して同一主題の作品を大量に制作した後、画廊の資金援助により、多様な制作活動を展開した。その目的は自己の可能性を探求することだった。この

背景は、「もの派」が理論化された八〇年代になると忽視されがちになり、九〇年代以降の多くの紹介では、原口は「もの派」の作家として位置づけられた。

原口は「もの派」の隆盛により再評価され、代表作が取り上げられた。その結果、八〇年代以降の原口の評価は多様化した。原口と他の作家は、六〇年代後半の作家性の問題や物質の存在へのアプローチが異なり、その手法と作品の構成自体も異なっていた。特に、原口は物質への接近において、素材の硬さや仕上げの外観といった物理的な特性から、揮発性や空気との酸化還元反応といった化学的な特性までを理解した上で製作に取り組んだ。そのため、峯村敏明など美術評論家や研究者たちの「感覚的な物質表現」という評価は大きな誤解であると言える。

原口自身は、さまざまな展覧会への参加は気軽なものであると述べているが、実際には彼なりの意図が存在する可能性がある。自身で新たな制作手法を探求し、他者から与えられた「もの派」、「ミニマルアート」などのラベルを剥ぎ取ることもその意図の一部であった。原口の表現は「定型化を避ける」ことを目指し、その基盤として、版画など一連の制作が彼の美術において重要な役割を果たした。原口自身が無関心と語っているにもかかわらず、彼が版画という媒体に特別な関心を持っていたわけではなく、表現を広げるための手段として版画を捉えていたことに起因している可能性がある。ただし、画廊の要求に従って作品を制作しなければならなかったことが、彼が自身の創造活動の中で版画について言及しなかった理由の一つであったと考えられる。

従って、原口は自身の生涯の大部分で、自覚的にも外部から学んでいった。彼の美術活動は美術の内外から様々な要因に影響を受けたが、それらは大きく二つの段階に分けることができる。一つ目の段階は、初期の実験と探求によって彼が同時代の美術や美術家との関連性を創り出し、この関連性を通じて初期作品のキーワードとなる要素を見出し、後の作品に影響を与えた時期である。二つ目の段階は、八〇年代以降で、原口が画廊、評論家などの外部要素の影響を受け、画廊との連携により商業戦略が完成した時期である。彼の作品はより多くの反復、「もの派」、模倣などの要素に向かって市場の要求を満たす方向に傾いた。同時に、原口は画廊の要請で量産する一方で、より多様な表現方法を追求した。これはバランスを摸索しながら行われ、また、それは固定観念からの自身の分離でもあった。

第四節 まとめ

以上の原口典之の生涯に対する全般にわたる考察の結果から、彼の創作は三つの部分に分けられる。

一つ目は、「原風景」を象徴とする無意識的な創作であった。彼が初期の作品を「原風景」という言葉でまとめていることから、ほとんどが周囲の環境に影響を受けていることが明らかである。原口は初期には自らが美術家であるという意識はなく、むしろ周囲の環境を自らの記憶によって美化し、再現することを目指していた。特別な自身と横須賀の成長環境のため、初期の作品は同時代の作家たちとは異なる作風を呈示した。

二つ目は、「構築性」をキーワードとする原口自身の美術への思考であった。七〇年代初頭に原口を「もの派」時代の流れに巻き込み、作品中の一部の要素を「もの派」の評価に取り入れるようになった。また、この時期には「構築性」というキーワードが生まれ、創作に対する思考と試みが行われた。その思考は、＜ドクメンタ6＞で爆発した。原口は横須賀の工業的な感覚を持つ作品を作り出し、その作品に代入された美術自体への問題への思考によって、世界の美術界に向け、日本の伝統的な美意識から逸脱した日本人作家による作品となった。

彼の異なる時期の作品を通して一貫して認められるのは、その鮮烈な時代性である。これは彼の「原風景」としての記憶体験の表れであり、作品を通じて観者の記憶や感覚を特定の時代や場所へと誘導する。伝統的な視覚美術との違いは、原口の作品が物質の特性を活かして五感を刺激する「原風景」を再構築し、異質な空間を提示する「構築性」にある。

原口は常に特定のことやものに反応しながら、その空間に明確な作家の表現意図と強い個人の意思を添える。長い制作の経歴を通じて、原口は美術とは単に素材や形、水平垂直などといった要素の組み合わせではなく、五感を活用した世界との対話として捉えてきた。彼の作品は、観者がその場所や時代の空気を直接感じることができるように、身体性や物質感を強調したものである。このような空間の支配は、作品を通じて観る者に原口が感じたものと同じような感覚や体験を共有させることを目的としている。

三つ目は、同時代の美術家や時代からの影響を受けて創作された作品である。原口は七〇年代初頭や八〇年代以降、しばしば同時代の美術家たちとの交流を通じ、様々な要素をキーワードとすることになった。そして、多岐にわたる面でバランスを模索しながらも、最終的には原点に立ち返り、自らの「原風景」を主張する道を選んだ。

そうであるとするならば、原口典之は、彼の美術家としての意識の変遷と、特に《Matter and Mind》という作品を通じた転換点が際立っており、彼が日本の現代美術史において果たした役割は、主にこの時期に集中していたことと断言し得るのである。

しかし、《Matter and Mind》以前も以後も、原口の作品は滑らかな油面のようなものだった。彼は時代を反映しながらも、見るものすべてに独自のフィルターをかける。その後の〈ポリウレタン〉、〈版画〉、〈構造体〉などのシリーズ作品にも、時代背景と外界の影響と自身の意識の一体化した結果である。だからこそ、原口の作品は常に時代背景の中で批評家の目に評価されるのである。

以上の考察結果から、次の章で主に序章で設定した本研究の目的について論述の成果を結論として述べる。最後に、未解決の研究課題を提示し、本研究の成果に基づく未来の研究方向についてことを述べる。

第六章 註

- ¹ 「“Ship” 1963-65」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 85
- ² 小林晴夫「その時大湊湾で少年が見たもの」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 52
- ³ 原口典之「木幡和枝との対談」BankART1929 編『原口典之 社会と芸術』BankART1929、2009年、p. 228
- ⁴ 中井康之「もの派-再考」『もの派-再考』国立国際美術館、2005年、p. 51-77
- ⁵ Haraguchi Noriyuki ‘Circulations: The Permanent Process’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel. [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. 27
- ⁶ 山本衛士「叛逆のバリケード」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 25-26
- ⁷ Haraguchi Noriyuki ‘Circulations: The Permanent Process’ “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Helmut Friedel. [translations, Fiona Elliott, Sabine Mangold, Rise Wada, 2001, p. p. 27-28
- ⁸ 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、冊子体、32p
- ⁹ 早見堯「鈍重さの有効性-原口典之『原質-作用(プロセス)』(モニュメントから)」『みづゑ』911号、1981年2月、p. 84-87
- ¹⁰ Haraguchi Noriyuki “Documenta 6: Kassel 1977, 24. Juni-2. Okt.” Manfred Schneckenburger, Documenta GmbH. Kassel: P. Dierichs, 1977.
- ¹¹ 原口典之「二つの国際展に参加」『美術手帖』418号、1977年3月、p. 106-107

結論

本論文の原口典之についての議論は、以下のようにまとめることができる。原口の作品群は、あたかも自作の〈オイルプール〉の表面であるかのように、さまざまな事柄を反映させている。彼の作品は、その時代の社会的、文化的な状況および美術界の動向を映し出すと同時に、原口独自の考えも表している。時代と個人の特性が混在するこの反映は、彼の作風に一種の流動性をもたらしている。例えば、彼が「もの派」として評価されたのは、その時代に原口を取り巻いていた作家たちの作品と原口の作品が重なったからである。

原口の作品を見ることで、彼が生きた社会的、文化的背景を素早く洞察し、感じるができる。彼の作品は、単に美術の流行を表現するだけでなく、その時代の世界を彼独自の解釈で表現している。言い換えれば、原口は創作を通して、美術の動向と世界への観察を示そうとしたのである。

原口の異なる時代に創作された作品は、鮮烈な時代の印象を持っている。この印象は、観者の記憶を特定の時代や場所に誘導する「記憶の指向性」と言える。原口の作品は、独特な記憶体験を示し、伝統的な視覚美術とは異なり、物質の特性による五感の総動員と構築的な空間を特徴とした作家性に満ちた問いかけである。様々な作品群は単に美術品としてではなく、原口が過去の特定の瞬間や空間を再現したものである。

まず、「原風景」は初めから原口の視覚的な空間体験の記憶である。それは原口が初めて摸型に触れた時、「プラモデルを初めて見たんだよ。だってプラスチックなんてものが無かったんだよ。床屋の兄ちゃんが東京かなんかに行行って買って来たのを得意気に飾ってたんだろうね。東北で摸型屋なんて見たことなかったもん（中略）俺はそのちょっとした風景に世界をイメージしたんだ。原風景なんだよ」と言ったことから明らかである¹。その瞬間、原口が見たのは摸型の外観や物質属性だけでなく、窓辺で、飛行機の摸型と窓の外の世界が一緒に映し出される空間であった。これが後に彼が摸型を作品化する際の透明箱の選択や、完全に底のない戦艦や潜水艦を台座上に展示する選択に繋がった。それはまるで海上を航行するか停泊するかのような空間であり、観者もその体験を共感することができる。

同じことは《スカイホーク》にも言える。一九六八年のある深夜、街角で飛行機の尾翼が突如として現れるという、日常では考えられない非日常の瞬間を描写している。原口はその深夜に見た情景を再現し、それを画廊や美術館に展示していた。彼の目的は、現実の世界で突如として現れた摸型の彫刻空間の体験を再現することにあった。

そして、〈エアーパープ〉や、鋼索や鉄で形成された抽象的な作品群は、高度な経済成長

時代に都市建設とともに欠かせない景色、いわば、工事現場のような作品はそのままに高度経済成長期の素材が持つ空間の支配の追体験を彫刻空間として強化している。

摸型であれ、飛行機であれ、その形は部分的な再現によって特徴づけられていた。しかし七〇年代以降、原口は次第に抽象的な表現を使った彼独自の立体造形へと移行していく。この転換は、現代美術の研究、あるいは田中信太郎やリチャード・セラのミニマリズムの形式的な影響からもたらされた。

素材的には、廃油は横須賀の街中や、急速に発展する都市の工事現場から得られた。形式的には、田中信太郎やリチャード・セラなどのミニマリズムの形式から影響を受けた。原口は《I-Beam and Wire Rope》に始まる「見えないものを実感させる」ことを試みて一貫する。代表的なくオイルプール>では、高度成長の時代における極端な空間の抽象化や、その「風景」の再現を試みている。原口は、常に自らの周囲の事象への記憶や考察が作品を通じて再現される作家である。ここでは、使用する素材によって、高度経済成長期の急激な工業化や、それが生み出す物質的な現実を描写されている。

<オイルプール>シリーズの特徴は、部屋の七～八割を占めていることであり、観者は作品の周囲を注意深く見ることを求められる。また、強い匂いは、まだ目にしていなくても、展示空間に入った瞬間から作品の存在を思い起こさせる。廃油の物質性は障壁がないために拡散し、その見えない力が美術館の広大な展示空間を支配し、作品が視界に入る前からその存在感を示している。

そして、廃油の表面は鏡のように世界を映し出し、天井の反転像にすぎないにもかかわらず、その下に別の世界があるかのような錯覚を引き起こす。同時に、廃油の特性により、表面には水よりも張力が存在しない。叩いたり注入したりすると波打つことはあっても、それに対する作用が止まると波紋はすぐに消えてしまう。これは、原口の作品設置図から見ると、敷地のプロポーションを考慮したり、暗闇の中に無限に広がるような効果を追求しているように見受けられる。

このように平らで黒い鏡のような表面は、液体なのか、磨かれた滑らかな固体なのか、人々が判断することができない錯覚を引き起こす。従来の認識を超えた廃油は、原口自身の言葉を借りれば、見る人がその場にいないればこの作品の存在感を感じ取ることはできない。

ここにおいて、原口自身の創作方法が新たな領域に達したことが示される。つまり物質を用いて観客の五感を刺激し、観客に物理世界の中で「追体験」させるという手法である。

原口はこれらの作品の制作過程で、周りの多くの作家や環境から影響を受け、その影響を元に試行錯誤を繰り返した。彼の作品は、同時代の多くの作品や出来事を反映しているが、

それゆえに誤解される危険もある。しかし、原口は外国の美術家の作風を単に摸倣したのではなく、当時の現代美術の本質を理解し、それを独自の方法で再解釈しているのである。

例えば、第二章で論じたイタリアのアルテ・ポーヴェラの代表作家ピーノ・パスカーリの作品と比較することで、ピーノの創作活動が原口に大きな影響を与えたことが示している。日常の素材選びにおいて、両者は物質的な側面で共通点を持っていた。特に原口は、《スカイホーク》の作品で巨大な木製模型を使用していた。作品の形に関しては、〈エアパイプ〉シリーズや〈恐竜〉シリーズが伝統的なキャンバスを立体化したものであり、一方で〈兵器〉シリーズと《スカイホーク》は戦争武器を同率で再現している。

原口はピーノの示した表現形式を踏襲しながらも、急速に工業化された都市で見られる風景を再構築している。つまり原口とピーノは出発点が異なり、原口はあくまで原口が育った工業都市、横須賀の風景を彫刻の空間に登録することが目的である。

原口の作品は、彼自身の感じた外部の世界との相互作用の結果であり、他の美術家との対話の産物である。この独自のアプローチが、原口の作品をその時代の特色や雰囲気を出し鏡として機能させている。この鏡は現実を若干歪めるかもしれないが、そのために観者がその時代をより深く感じることができるのである。

原口が話すのは、記憶を追体験する言葉であり、原口独特の特定の文脈で使われる形式的な言葉である。原口の美術を十分に理解し、鑑賞するためには、より広い文脈の中に位置づける必要がある。

このことから、彼の制作活動は六〇年代半ばに、個人的な体験と興味から始まったといえる。作品は、自身の幼少期の体験や興味が深く反映され、その結果として生まれた作品は彼の「原風景」や独自の世界観を巧みに表現している。それはアメリカの長期的かつ強力な影響力下にある日本という歴史的な背景や現実的な要因に基づいている。原口の特別な世界観は、彼が当時目にしていた世界、あるいは彼が接触していた流行文化によって形成され、通常の高校生のように横須賀や米軍文化に対する興味から生まれたものであった。一方、学生時代には、様々な制作方法に挑戦したことで、現代美術の影響を受けた。伝統的な美術への反発は、おそらくこの時期の美術界の激変に関連していた可能性があり、当時の作品に影響を与えたと推測できる。

そして、七〇年代初頭から、原口はしばしば「もの派」として語られ、評論家によっては「類もの派」といった「もの派」の亜流として評価されもした。「もの派」と重なる時期に、原口は距離を取りながらも、表現形式を抽象化し、オイルや粘土などの素材を使用してさまざまな作品を制作した。原口が「物性領域」や「並列」といったキーワードをスケッチ

に記述したことは、後に「もの派」と誤解されることに影響を与えた。

しかし、「もの派」の流れの中で、原口の作品は、単にその時代の物質的な追求に対する反応にすぎなかった。原口は同時代の美術家たちとの交流、田中信太郎のアトリエでの助手、〈人間と物質〉展でリチャード・セラのアシスタントとしての活動などを通じて、物質をキーワードとすることになった。

原口は八〇年代以降、類似した主題の作品を多く制作した。これは日本のバブル経済下での美術販売盛行の時代とは何の関係もないわけではない。原口が一九八〇年に画廊と契約を始めた後、美術家の活動の大部分が画廊の影響を受けている可能性が示唆されるが、原口自身もこれについての活動と立場を明確に表明していた。優秀な画廊は市場の趨勢を把握し、画廊の運営を通じて作品の売れ行きを良くすることが可能であった。作家の作品がより良く売れるようになれば、作家にとって金銭的にも名誉的にも強力な助けとなった。これは、原口が八〇年代半ばに集めた大量の作品からも窺える。一方、経済的な支援があれば、美術家はより多くの実験を行うことが可能となった。

つまり、原口の仕事は、デッサン、メモ的な内容や平面的な構造、絵画的な表現、彫刻的な手法など、多岐に渡っていた。そこには絶えず「実験」の要素があり、定型化した長い歴史の中で受け継いできた美術のジャンルそのままではなかった。

七〇年代から八〇年代にかけての原口の創作活動は、彼を取り巻く社会そのものである。七〇年代には、アメリカの支援により次第に現代化と産業化が進展し、急速な近代化が大きな物語への渴望（七〇年代）と消費社会への全面的な参入（八〇年代）を避けることはできなかった。

冷戦体制から始まる対抗の時代の中で、原口の作品は時代の流れに正確に位置しており、対抗しあう社会の観察と再現の作業の積み重ねに基づいていた。しかし、バブルが崩壊し、経済が衰退する中で、ソビエト連邦が崩壊するなど、「大きな物語」の時代は終焉を迎えた。大きな物語が否定された後の現代性を主導する姿勢は常に危うく、人々が依存する無数の物語の中で、いくつかの小さな物語が強い主導性を持ち、かつての「大きな物語」の地位を揺るがすようになった。

九〇年代以降、原口が直面した日本は「失われた三〇年」とも言われる時代であった。ソ連の崩壊は「資本主義の勝利」を象徴する出来事である²。日本はバブル崩壊後の経済の混乱を経験し、消費社会の中で快楽を追求していた多くの人々は、精神的・物質的な打撃を受けた。これにより、一般に受け入れられていた「大きな物語」と快楽主義が喪失され、虚無感が加速度的に広がり始めた。それと同時に、漫画、ゲームなどの大衆文化に熱中する人口

が増加しはじめた。『新世紀エヴァンゲリオン』³をはじめとする、第三世代の「オタク文化」⁴の台頭の時期において、「大きな物語」への関心は既に減少しており、多くの「オタク」がそれに固執することなく、多様な価値観を追求するようになった。しかし、「大きな物語」が完全に消え去ったわけではなく、その物語は多様化し、中心的な存在ではなくなったのである。これは、多様性⁵の時代の表れでもある。むしろ、日本は新たな時代の始まり、混沌の時代を迎えていると言える。

美術界でも、「大きな物語」への渴望はほぼ枯渇している。村上隆（図7-1）⁶は、このような時代の新しい視覚表象を美術界に紹介した先駆者と言える存在である。



図7-1

原口は晩年になっても、村上隆の言うような「意味の無意味の意味」⁷に代表されるポストモダンの視覚表象には与せず、反芻と実験を続けた。ここからは、一連の創作による記憶の再現を通して、虚無主義による実存の危機に迫った原口が、九〇年代以降の人々に、虚無主義と闘うための別の方向性を与えているようにも見える。

このような時代において、人々が自分自身の「小さな物語」に目を向けることで、ある意味で、時代が原口に追いついたとも言える。なぜなら、原口が一貫して追求していた視覚表現は「原風景」や「構築性」の問題であり、原口自身は「もの派」のような理論に基づく美術運動に意図的に参与したわけではないからである。

要するに、原口の存在は日本近現代美術史において特異な位置を占めている。彼は自らの目的を初めから終わりまで一貫して追求した作家であったため、文脈に依存する評価の中で、戦後の日本近現代美術史において正当な評価を得られなかったのである。だが、原口は「大きな物語」や文脈への積極的な関与よりも、自らの考える美術像を追求し続けていた。

すなわち、原口は戦後の日本近現代美術史において非常に独立した姿勢の作家であったため、一般的な評価枠組みの中での評価が難しかったのである。そのため、原口を評価する際

には、特定の時代や派閥としての評価ではなく、独自の視点で高度経済成長期の日本を観察し、その時代から生まれる多様な社会の風景を作品に反映し続けた卓越した作家として評価すべきである。

原口の代表作は七〇年代の〈オイルプール〉と考える人が多いが、だからといって、それが彼の美術的創造の頂点だったというわけではない。周囲を観察し、考え、それを美術として提示することによって記憶を呼び起こす能力。原口の作品が提示するのは同時代的な体験であり、原口はその時代の空間体験を作品によって解釈し、伝えることができた。それは彼が創作した作品の中に、一貫して見ることができる。

実際には、原口の全ての創作活動と彼の活動の目的は、人々の空間認識を拡張し強化することである。最も重要なのは、個人の知覚能力、つまり人々が視る、感じる、考える能力を呼び覚ますことであり、これが周りの世界や時代の大きな出来事への原始的な感受性を豊かにする可能性がある場合である。

芸術はそういうものではないですよ。芸術というのは、身体と脳、感覚、内臓から神経まで、全身の身体で世界と感応することなんです。脳だけが考えて生きているはずないですし、自分の身体も物質ですよ。物質と物質が感応して、何かに出会ったときに喜びや好奇心が生まれて、そこから芸術がはじまるんです⁸。

この点が原口を特別な存在にしている。彼は常に特定のことやものに反応しながら、その空間に明確な作家の表現意図と強い個人の意思を添えることができる。

全4期にわたる長い創作活動の中で、原口の美術への理解は独立しており、美術を単なる思考や組み合わせで創造するとは捉えていない。彼は五感を用いて、世界と相互作用することを重視している。この相互作用は、身体や物質など方式を通じて、観察対象が本来持っている周囲の空間やその時代の風景を空間に持ち込む。これが原口の作品における空間への支配であり、また、支配する空間に入る人々に同じ感覚を共有させることである。

今後の課題と展望

今後の課題と展望としては、原口典之の晩年に数々の画廊で展示されたが未だに出版されていない作品の整理が求められ、その生涯最後の創作についての思考を考察することが必要である。

また、原口の美術史研究については、海外での研究はまだ成果をみない。例えば、中国では原口の評価が大抵「日大系」あるいは「類もの派」にとどまり、原口への認識は峯村敏明

と千葉成夫の八〇年代の批判に留まっている。原口が各地域でどのように評価され、その活動がどのように国際的な評価に結びついたのか、これらは考察すべき重要な事項である。

さらに、原口と同様に評価されている高山登と榎倉康二の関連研究も少なく、彼ら三人の存在が戦後日本の現代美術史で「もの派」の重要な動向に新たな問いを投げかけたかどうかは、本論文においては関連する章でのみ触れられ、十分な考察ができなかった。そして何よりも、原口が「もの派」の定義を拡張する役割を有するかについては、将来の研究展開として探究することを望んでいる。

美術家が死去した後、その業績は各方面の需要によって再評価されている。これは普遍的なプロセスである。原口については、彼の生涯に明確な流行はなかったが、それによって日本の各時代の美術潮流、社会背景、時代意義を示す絶好の対象となっている。従って、戦後日本美術史の各時代の展開を原口を通じて理解することもできるだろう。これは今後の展開の重要な課題であると考えている。

結論 註

¹ 小林晴夫「その時大湊湾で少年が見たもの」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 52

² フランシス・フクヤマ 著、渡部昇一 訳『歴史の終わり（上）』三笠書房、2020年9月、283p
1989年、アメリカ政治経済学者フランシス・フクヤマは『歴史の終わり』の中で、歴史の終わりという結論を提唱した。彼は、ソビエト連邦の崩壊、冷戦の終結は共産主義の終焉を意味し、人類の政治的・歴史的發展は終焉を迎えたとし、歴史上進むべき道はただ一つ、すなわち市場経済と民主政治しかないと主張した。

³ 『新世紀エヴァンゲリオン』は、庵野秀明原作・監督によるオリジナルアニメ。1995年10月4日 - 1996年3月27日にかけてテレビ東京系列他で放送された。

⁴ 東浩紀「オタクたちの疑似日本」『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』講談社、2001年1月、p. 12-13 本書で東浩紀は、日本のオタク文化を3つの世代に分けている。すなわち、オタク文化の世代別特徴をまとめると、第一世代（1960年代生まれ）はSFや特撮ブームに影響され、アニメは子供のものとみなされていた時代であり、コミックマーケットなどのイベント基盤を築いた。第二世代（1970年代生まれ）は「ガンダム」や「ヤマト」のようなアニメブームを背景に成長し、テレビゲームやプラモデルの市場も拡大。第三世代（1980年代生まれ）は「エヴァンゲリオン」やインターネットの普及により、アニメやゲーム趣味が一般的となり、多様化が進んだ。

⁵ 中ザワヒデキ「日本のポップ・アート」『現代美術史日本篇 1945-2014』アートダイバー、2014年、p. 9 本書の著者の中ザワヒデキは現代美術史を「前衛」→「反芸術」→「多様性（Diversity）」のサイクルを約30年周期で繰り返すといった循環史観でとらえている。

⁶ 図7-1 村上隆 写真出典：Photo by RK ©Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. ©Fujiko-Pro

⁷ 村上隆は自分の博士論文「美術における『意味の無意味の意味』をめぐって」（東京芸術大学、1993年）で主張した。

⁸ 福住廉「原口典之インタビュー」 出典：「STUDIO VOICE」2009年6月号 公開日：2020年2月16日

令和5年度 学位請求論文

原口典之の芸術

—国内外での評価と作家イメージをめぐって—

[資料編]

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

阮 文軍

【凡例】

- ・本研究で用いた先行研究、参考文献ならびに引用文献のうち重要なものを記載した。
- ・文献は、本論文全体に関係する「国内文献」と「海外文献」に分け、さらに、一部を除き、原則的に【単行本】【図録・年鑑・報告書】【定期刊行物】の各項目に分けて、発行年順に列挙した。該当する文献がない場合は項目名を省略した。
- ・同一年の刊行物がある場合は原則的に月の順とした。
- ・雑誌の巻号、新聞の掲載面など不詳のものについては未記載とした箇所がある。
- ・図版のデータについては、図版と表を章ごとにかけて掲載した。
- ・図版のキャプションにおいては、美術作品名は《 》で、単行書名・定期刊行物名は『 』で、展覧会名・論文名・記事名・項目名は「 」で記した。
- ・文章の出典について、本文の後にまとめて掲載した。
- ・表記にあたって、かなづかいは原文のままとし、旧漢字は新漢字とした。

主要参考文献目録

国内文献：

[単行本]

- 1968 林雄二郎、渡辺徳二 編『日本の化学工業 第3版』岩波書店、1968年、234p
- 1974 彦坂尚嘉『反覆：新興芸術の位相』田畑書店、1974年、289p
- 1976 山本正雄 編『日本の工業地帯：変貌する地域構造 第3版』岩波書店、1976年、225p
- 1982 M.メルロ=ポンティ（中島盛夫 訳）『知覚の現象学』法政大学出版局、1982年5月、862p
- 1986 千葉成夫『現代美術逸脱史』晶文社、1987年3月、246p
- 1988 李禹煥『時の震え』小沢書店、1988年1月、233p
- 国際交流基金 編『「前衛芸術の日本 1910-1970」展報告書』国際交流基金、1988年、135p
- 1991 原口典之[ほか]、尼ヶ崎彬 編『メディアの現在』ペリかん社、1991年7月、238p
- 1995 浅田彰[ほか] 編『モダニズムのハード・コア：現代美術批評の地平』太田出版、1995年3月、347p
- 菅原教夫『日本の現代美術：24作家の「持続する現在」』丸善、1995年10月、227p
- 1998 榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、1998年1月、387p
- 2000 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2020年11月、385p
- 李禹煥『出会いを求めて：現代美術の始源』2020年8月、230p
- 2001 東浩紀『動物化するポストモダン オタクから見た日本社会』講談社、2001年11月、193p
- 李禹煥『立ちどまって』書肆山田、2020年4月、217p
- 李禹煥『両義の表現』みすず書房、2021年5月、341p
- 2005 Bゼミ Learning System、小林晴夫 編『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005年10月、256p

- 2006 島敦彦[ほか] 編『野生の近代 再考-戦後日本美術史:国立国際美術館新築移
転一周年記念連続シンポジウム:記録集』国立国際美術館、2006年3月、
350p
千葉成夫『未生の日本美術史』晶文社、2006年9月、387p
- 2007 尾崎信一郎[ほか] 編『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年9月、
655p
美術評論家連盟 編『美術批評と戦後美術』星雲社、2007年11月、347p
- 2008 島敦彦[ほか] 編『未完の過去:この30年の美術:国立国際美術館開館30周
年記念シンポジウム:記録集』国立国際美術館、2008年9月、335p
日本大学文理学部闘争委員会書記局 編『新版・叛逆のバリケード:日大闘争
の記録』三一書房、2008年9日、323p
- 2010 阿部謙一[ほか] 編『絵画の時代:ゼロ年代の地平から:国立国際美術館新築
移転5周年記念シンポジウム:記録集』国立国際美術館、2010年12月、
287p
- 2011 中原佑介美術批評選集編集委員会 編『「人間と物質」展の射程:日本初の
本格的な国際展』現代企画室+BankART、209p
- 2014 北澤憲昭[ほか] 編『美術の日本近現代史:制度・言説・造型』東京美術、
2014年1月、956p
中ザワヒデキ『現代美術史日本篇:1945-2014』アートダイバー、2014年11
月、135p
- 2015 松浦寿夫、林道郎責任 編『Black Mountain College ; 田中信太郎』Art
Trace、2015年6月、263p
- 2016 本阿弥清『〈もの派〉の起源:石子順造・李禹煥・グループ〈幻触〉がはた
した役割』水声社、2016年11月、265p
ミカエル・リュケン[南明日香 訳]『20世紀の日本美術:同化から越境への軌
跡(増補改訂版)』三好企画、2016年4月、380p
池野絢子『アルテ・ポーヴェラ:戦後イタリアにおける芸術・生・政治』慶
應義塾大学出版会、2016年3月、320p
- 2017 東京造形大学附属美術館 編『成田克彦:「もの派」の残り火と絵画への希
求』東京造形大学現代造形創造センター、2017年3月、211p

- 2019 ハル・フォスター [ほか] 著 ; 尾崎信一郎 [ほか] 編『Art since 1900 : 図鑑 1900年以後の芸術』東京書籍、2019年5月、895p
山本浩貴『現代美術史：欧米、日本、トランスナショナル』中央公論新社、2019年10月、318p
- 2020 李禹煥 [ほか] 『驚異の三人!!高松次郎・若林奮・李禹煥：版という場所で』世田谷美術館、2020年、215p
フランシス・フクヤマ 著、渡部昇一 訳『歴史の終わり（上）』三笠書房、2020年9月、283p
フランシス・フクヤマ 著、渡部昇一 訳『歴史の終わり（下）』三笠書房、2020年9月、290p
- 2021 長谷川祐子 編『ジャパノラマ：1970年以降の日本の現代アート』水声社、2021年6月、199p
日本大学芸術学部創設百周年記念誌編集委員会 編『日本大学芸術学部百年史』日本大学芸術学部、2021年9月、186p
- 2022 中原佑介美術批評選集編集委員会 編『中原佑介美術批評選集』（全10巻）現代企画室+BankART、2022年8月

[展覧会図録・年鑑・報告書]

- 1970 ブロンズ社編集部 編『現代美術野外フェスティバル:70150+α』ブロンズ社、1970年、205p
- 1971 田村画廊 編『原口典之展：提案 III：“action”「物心」』田村画廊、1971年、1p
- 1973 ギャラリー射手座 編『原口典之個展：射手座企画』ギャラリー射手座、1973年、1p
- 1974 田村画廊 編『原口典之展』田村画廊、1974年、1p
- 1975 楡の木画廊 編『原口典之展』楡の木画廊、1975年、1p
田村画廊 編『原口典之展』田村画廊、1975年、1p
ギン画廊 編『原口典之展』ギン画廊、1975年、1p
ギャラリー射手座 編『原口典之展』ギャラリー射手座、1975年、1p
かねこ・あーとギャラリー 編『原口典之展』かねこ・あーとギャラリー、1975年、1p
- 1976 Maki Gallery 編『Relationships based on topology』Maki Gallery、1976年、1p

- 1977 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N.Haraguchi、1977年、32p
- 1980 五十嵐訓子 編『コラージュ展』自由が丘画廊、1980年3月、15p
- 1979 石内都『石内都写真集:絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1979年1月
原口典之、桜画廊 編『原口典之』桜画廊、1979年
- 1981 原口典之、アキライケダギャラリー(名古屋) 編『原口典之=Noriyuki Haraguchi
new work』アキライケダギャラリー、1981年、4p
原口典之、桜画廊 編『原口典之』桜画廊、1981年
- 1982 原口典之[ほか]、アキライケダギャラリー(東京) 編『グループショー=Group. show』
アキライケダギャラリー、1982年、24p
- 1984 鎌倉画廊 編『70年代展』鎌倉画廊、1984年7月
原口典之、アキライケダギャラリー(名古屋) 編『原口典之=Noriyuki Haraguchi new
works』アキライケダギャラリー、1984年11月
- 1985 Galerie Jullien-Cornic 編『Sculpture japonaise. contemporaine: Fukuoka、
Haraguchi、Kawamata、Miyawaki、Sekine、Wakabayashi、Yoshikawa』Éditions
Frédéric Birr: Jullien-Cornic、1985年
東京都美術館 編『現代美術の40年:新館開館10周年記念』東京都美術館、1985年10
月、145p
関根伸夫『半自伝:美術と都市と絵空事』PARCO出版局、1985年12月、159p
原口典之、アキライケダギャラリー(東京) 編『原口典之』アキライケダギャラ
リー、1985年、1p
- 1986 原口典之、アキライケダギャラリー(名古屋) 編『Noriyuki Haraguchi、work 1981-
1986』アキライケダギャラリー、1986年、52p
鎌倉画廊 編『モノ派:Mono-ha』鎌倉画廊、1986年、86p
- 1987 原口典之、Judson Art Warehouse 編『Noriyuki Haraguchi at Judson Art
Warehouse、Viewing Gallery、April 27-May 1、1987』、アキライケダギャラリー、
1987年、12p
多摩美術大学、西武美術館 編『もの派とポストもの派の展開:1969年以降の日本の美
術』多摩美術大学、1987年、196p
国立国際美術館 編『重力:戦後美術の座標軸』国立国際美術館、1997年、200p
- 1988 エーシーアンドティーコーポレーション 編『原口典之: 2 portfolios: untitled I

- Ⅱ』 エーシーアンドティーコーポレーション、1988年3月、20p
東京国立近代美術館 編『東京国立近代美術館所蔵作品による日本の現代美術-1945年以後』東京国立近代美術館、1988年、103p
- 1989 ギャラリー現 編『Noriyuki Haraguchi exhibition』ギャラリー現、1989年
福岡市美術館 編『九州派展：反芸術プロジェクト』福岡市美術館、1989年3月、160p
- 1990 アキライケダギャラリー 編『PHARMAKON'90 Poster & Bag』アキライケダギャラリー、1990年
エーシーアンドティーコーポレーション 編『原口典之：Noriyuki Haraguchi：prints & multiples(Catalogue AC & T Corporation；no.12)』エーシーアンドティーコーポレーション、1990年9月、37p
Yoshimitsu Hijikata Gallery 編『Noriyuki Haraguchi exhibition Yoshimitsu』Hijikata Gallery、1990年
原口典之、エーシーアンドティーコーポレーション 編『原口典之』エーシーアンドティーコーポレーション、1990年9月、40p
- 1991 原口典之、後藤美術館 編『原口典之=Noriyuki Haraguchi』後藤美術館、1991年6月
和歌山県立近代美術館 編『美術の現在-彫刻の変容』和歌山県立近代美術館、1991年、72p
- 1992 岐阜県美術館 編『小清水漸展：彫刻・現代・風土』岐阜県美術館、1992年、99p
原口典之[ほか]、アキライケダギャラリー（東京） 編『Joseph Beuys、Piero Manzoni、Noriyuki Haraguchi=ヨーゼフ・ボイス、ピエロ・マンゾーニ、原口典之』アキライケダギャラリー、1992年
- 1993 原口典之、アキライケダギャラリー（東京） 編『Noriyuki Haraguchi: new works』アキライケダギャラリー、1993年、28p
原口典之、アキライケダギャラリー（ニューヨーク） 編『Noriyuki Haraguchi、1970-1993』アキライケダギャラリー、1993年、35p
- 1994 津久井'94実行委員会 編『津久井['94]報告書』津久井'94実行委員会、1994年10月、12p
- 1995 原口典之、アキライケダギャラリー（名古屋） 編『Noriyuki Haraguchi』アキライケダギャラリー、1995年、12p
鎌倉画廊 編『モノ派：1994』鎌倉画廊、1995年、86p、30cm

- 宇部市野外彫刻美術館 編『第16回現代日本彫刻展』宇部市野外彫刻美術館、1995年
- 岐阜県美術館 [ほか] 編『1970年—物質と知覚—もの派と根源を問う作家たち』読売新聞社、1995年、493p
- 目黒区美術館 [ほか] 編『戦後文化の軌跡:1945-1995』朝日新聞社、1995年、287p
- 1996 西宮市大谷記念美術館 編『「位相-大地」の考古学』西宮市大谷記念美術館、1996年6月、87p
- 1953年ライトアップ展実行委員会 編『1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が見えてきた』目黒区美術館、1996年、277p
- 1997 大泉英夫編『market by market #12 スカイホーク特集号』MARKET、1997年3月25日、99p
- 1998 石内都「横須賀ふたたび」『Yokosuka again:1980-1990』蒼穹舎、1998年4月、p. 68
- 磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998: 磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、294p
- 現代グラフィックアートセンター[ほか] 編『フランク・ステラ/ケネス・タイラー構築する版画:-アーティストとプリンター、30年の軌跡-』現代グラフィックアートセンター、1998年、137p
- 2001 国立国際美術館 編『田中信太郎: 饒舌と沈黙のカノン』国立国際美術館、2001年、64p
- キライケダギャラリー 編『In fine : early & recent works』アキラケダギャラリー、2001年
- 2002 大分市美術館、菅章 編『アート循環系サイトカタログ: 大分現代美術展2002』大分市美術館、2002年、207p
- 2003 関根伸夫『<環境美術>なるもの: 関根伸夫展: 環境美術研究所の30年』川越市立美術館、2003年4月、95p
- 2005 国立国際美術館 編『もの派—再考』国立国際美術館、2005年、264p
- 鎮西芳美、熊谷伊佐子 編『榎倉康二展』東京都現代美術館、2005年、215p
- 豊田市美術館 編『アルテ・ポーヴェラ: 貧しい芸術』豊田市美術館、2005年、233p
- 町立久万美術館 編『小清水漸: 木の石の水の色』創風社出版、2005年10月、136p
- 2006 関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年3月、250p、22cm

- 2008 椎名節[ほか] 編『引込線:所沢ビエンナーレ・プレ美術展』所沢ビエンナーレ実行委員会、2008年10月、218p
- 2009 BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、255p
- 2010 高山登[ほか]『高山登1968-2010遊殺』赤々舎、2010年1月、191p
- 2011 横須賀美術館 編『原口典之 横須賀・三浦半島の作家たちI』、横須賀美術館、2011年、71p
- 原口典之[ほか]著『街かど美術館 2011 アート@つちざわ〈土澤〉』街かど美術館実行委員会、2011年、223p
- 高山登『高山登「枕木-白い闇×黒い闇の軌跡」』東京藝術大学出版会、2011年11月、165p
- 2012 鎌倉画廊 編『Ship 60's & Work on Paper』鎌倉画廊、2012年
- エスパスルイ・ヴィトン東京 編『Cosmic travelers: toward the unknown』エスパスルイ・ヴィトン東京、2012年、54p
- 2013 国際交流基金 編『Re: quest:1970年代以降の日本現代美術』国際交流基金、2013年2月、238p
- 小川弘幸[ほか]『水と土の芸術祭 2012:開港都市にいがた』水と土の芸術祭実行委員会、2013年3月、174p
- 栗田大輔[ほか] 編『物質と彫刻:近代のアボリアと形見なるもの』東京藝術大学美術学部彫刻科、2013年4月、36p
- 杉浦邦恵『ニューヨーク・アート、ニューヨーク・アーティスト:『美術手帖』アート・レポート 1986-2008』美術出版社、2013年12月、258p
- 2014 BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、191p
- 2015 原口典之[ほか]著『街かど美術館 2011 アート@つちざわ〈土澤〉』街かど美術館実行委員会、2015年3月、235p
- 坂井基樹 [ほか] 編『大地の芸術祭:越後妻有アートトリエンナーレ 2015:地球環境時代のアート』現代企画室、2016年7月、239p
- 東京都現代美術館 編『菅木志雄:置かれた潜在性』東京都現代美術館、2015年1月、199p

- 武蔵野美術大学美術資料図書館 編『コドモドコマデモコドモ：武蔵野美術大学教授
退任記念最上壽之展』武蔵野美術大学美術資料図書館、2005年11月、79p
- 2019 大分市アートを活かしたまちづくり推進会議 編『回遊劇場 spiral:公式ガイドブッ
ク』大分市アートを活かしたまちづくり推進会議、2019年、32p
- 2020 wamono art 編『NORIYUKI HARAGUCHI “How freely I can open up this space. and
time I am sharing”』wamono art、2020年
- 梅津元 [ほか] 『Decode/出来事と記録--ポスト工業化社会の美術』多摩美術大学、
2020年2月、95p
- 市原湖畔美術館 編『田中信太郎：風景は垂直にやってくる』市原湖畔美術館、2020
年8月、80p
- 2021 DIC 川村記念美術館 [ほか] 編『ミニマル/コンセプチュアル：ドロテ&コンラート・
フィッシャーと1960-70年代美術』共同通信社、2021年10月
- 岩手県立美術館 [ほか] 編『菅木志雄〈もの〉の存在と〈場〉の永遠』HeHe、2021年
12月、147p
- ロザリンド・E・クラウス（谷川渥、小西信之 訳）『アヴァンギャルドのオリジナリ
ティ：モダニズムの神話』月曜社、2021年3月、477p
- 2022 国立新美術館、兵庫県立美術館 編『李禹煥』平凡社、2022年8月、303p
- 三上豊 編『田中信太郎アトリエ』せりか書房、2022年4月、111p
- 山梨俊夫『現代美術の誕生と変容』水声社、2022年7月、328p
- 横須賀美術館 編『Pride of Yokosuka スカジャン展 = Exhibition of souvenir
jacket “Sukajan” :開館15周年』横須賀美術館、2022年、143p
- 2023 牧口千夏 編『Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみ
る美術館とアーティストの共感関係』京都国立近代美術館、2023年4月27日、
264p

[定期刊行物]

- 1966 原口典之「表紙のことば」『朝日ジャーナル』朝日新聞社 385号、1966年8
月、p. 110
- 1967 「海外の話題 文学的な美術の新しい波-イタリア」『美術手帖』283号、1967年6
月、p. 21

- 1968 三木富雄 [ほか] 「作品と作家の言葉 ヴェネチア・ビエンナーレに出店する四人の作家」『美術手帖』297号、1968年5月、p.1-8
- 1970 李禹煥「出会いを求めて」『美術手帖』324号、1970年2月、p.14-23
菅木志雄「状態を超えて在る」『美術手帖』324号、1970年2月、p.24-33
日本銀行調査統計局 編「ベトナム特需とアジア経済」『日本銀行調査月報』日本銀行調査統計局、1970年4月、p.1-13
神奈川新聞社 編『神奈川年鑑 昭和46年版』神奈川新聞社、1970年、p.48-52
- 1972 原口典之「表紙のために」『美術手帖』359号、1972年10月、p.12
- 1973 藤枝晃雄「Scenes “もの派”の錯誤」『美術手帖』365号、1973年3月、p.8-11
峯村敏明「特集2=現代美術‘73『繰り返し』と『システム』—“もの派”以後のモラル」『美術手帖』375号、1973年12月、p.170-175
- 1974 山本信郎「自己省察の一助として」『美術手帖』383号、1974年7月、p.46-47
- 1977 原口典之「二つの国際展に参加」『美術手帖』418号、1977年3月、p.106-107
峯村敏明「メディア弁別の契機—七〇年代の冷夏の終わりに」『美術手帖』425号、1977年10月、p.55-67
原口典之「“はかない美術”—〔ドクメンタ6〕に参加して」『美術手帖』425号、1977年10月、p.78-83
前野寿邦「〈ドクメンタ6〉に対する反響1」『美術手帖』426号、1977年11月、p.118-119
- 1978 中原佑介「読売アンデパンダン展」『美術手帖』436号、1978年7月、p.168-173
峯村敏明「もの派について」『美術手帖』436号、1978年7月、p.233
- 1981 早見堯「鈍重さの有効性—原口典之『原質-作用(プロセス)』(モニュメントから)」『みづゑ』911号、1981年2月、p.84-87
- 1982 原口典之「ケルンの「黒」(シュヴァルツ)展」『美術手帖』493号、1982年2月、p.152-157
機関編集委員会 編『機関:美術をめぐる思想と評論 13』海鳥社、1982年9月、

- p. 36-73
- 1983 原口典之「ニューヨークでステラであること」『美術手帖』505号、1983年1月、p. 53-57
- 1984 原口典之「三次元性ドイツ彫刻の現在展—彫刻、そのダイナミズムの蘇生」『美術手帖』533号、1984年10月、p. 111-117
- 1985 彰国社 編『建築文化』459号、彰国社、1985年1月
美術手帖編集部「[作家訪問]原口典之—事実性の遠心力」『美術手帖』555号、1986年1月、p. 126-131
平井亮一「『もの』と物のあいだ」『美術手帖』572号、1986年12月、p. 102-107
- 1987 山本敦子「もの派的なものとポップ的なものの混在—1986年・名古屋の個展から」『美術手帖』574号、1987年1月、p. 17-19
乾由明[ほか]「『もの派とポストもの派の展開』・他」『みづゑ』944号、1987年9月、p. 86-101
李禹煥「もの派について」『みづゑ』944号、1987年9月、p. 102
秋田由利「『日本の美術』をめぐる二つの『力』」『美術手帖』585号、1987年9月、p. 17-19
榎倉康二;高山登;原口典之「とつぜんお便り—もの派を語る」『美術手帖』587号、1987年11月、p. 124-127
- 1991 菅原教夫「REVIEWS レビューズ東京 原口典之 吉川民仁 小山穂太郎」『美術手帖』635号、1991年3月、p. 231-234
原口典之「美術の仕掛け」尼ヶ崎彬編『メディアの現在』ペリかん社、1991年、p. 6-32
- 1993 菅原教夫「測定される原口典之—測定されるディスタンス」『美術手帖』671号、1993年6月、p. 192-195.
- 1994 杉浦邦恵「ニューヨーク ヴィヤ・セルミンズ+原口典之ほか」『美術手帖』682号、1994年1月、p. 162-165.
- 1995 小清水漸「闇の中へ消えていく前の藪の中へ」『美術手帖』706号、1995年5月、p. 269

資料編

- 1999 岡部徳三「岡部版画工房 岡部徳三」『版画芸術』106号、1999年12月、
p104-106
- 2008 山本雅美「吉田克朗の1969年-1979年-Cut-offシリーズからWorkシリーズへ」『吉田克朗』東京パブリッシングハウス、2008年9月、p.4
- 2009 原口典之、志賀信夫「吠える、吠え続ける—原口典之インタビュー」『Corpus：身体表現批評』コルプス、2009年10月、p.2-7
- 2010 松本透「現代作家紹介原口典之-物質と非物質美術」『美術フォーラム21』22号、美術フォーラム21刊行会、2010年10月、p.14-19
- 2014 辻泰岳「『空間から環境へ』展（1966年）について」『日本建築学会計画系論文集第79巻第704号』日本建築学会、2014年10月、p.2291
- 2016 成相肇「REVIEWS EX アリバイかもしれない：九州派展」『美術手帖』1032号、2016年1月、p.222-224
- 2017 生活の友社 編『アートコレクターズNo.102 2017年9月号』生活の友社、2017年8月25日
- 2019 秋丸知貴「現代日本彫刻における土着性：もの派・小清水漸の《a tetrahedron-鉄》（一九七四年）から「作業台」シリーズへの展開を中心に」『比較文明』35号、比較文明学会、2020年、p.137-162
- 1988~1992 日経BP社 編『日経アート』（0号-48号）日経BP社、1988年6月-1992年9月
- 1988~1992 サン・アート 編『月刊美術』（148号-207号）サン・アート、実業之日本社、1988年1月-1992年12月

海外文献

[Books]

- 1979 D.E.Steward 'Fridericiana' "Chicago Review" Vol.31.No.1 (Summer, 1979), p.p.59-63
- 2012 Doryun Chong [et al.][ed] "From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989: Primary Documents" Museum of Modern Art, 440p

[Catalogues]

- 1970 Diane Waldman “Carl Andre” Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970, 82p
- 1974 Redaktion [et al.] “JAPAN : TRADITION UND GEGENWART” Städtische
Kunsthalle, 1974, 143p
- 1977 Manfred Schneckenburger[et al.] “Documenta 6: Kassel 1977” P.
Dierichs, 1977, 1058p
- 1983 Juda Rowan Gallery “Noriyuki Haraguchi : sculpture and drawings”
London: Juda Rowan Gallery, 1983
- 1985 Rosalind E. Krauss “The originality of the avant-garde and other
modernist myths” MIT Press, 1985, 307p
- 1988 Università degli studi di Roma “La Sapienza” [et al.] “Monoha: la
scuola delle cose” A. Mondadori, 1988, 84p
- 2001 Helmut Friedel[et al.] “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001”
Hatje Cantz, 2001, 205p
- 2007 Kynaston McShine, Lynne Cooke “Richard Serra sculpture: forty years” Museum
of Modern Art, 2007, 419p
- 2002 Carolyn Christov-Bakargiev & Germano Celant “Arte povera : art from Italy
1967-2002” Museum of Contemporary Art, 2002, 144p
- 2012 Mika Yoshitake “Requiem for the sun: the art of mono-ha” Blum &
Poe, 2012, 243p
- Doryun Chong [et al.] “Tokyo, 1955-1970: a new avant-garde” The Museum of
Modern Art, 2012, 216p
- 2014 Ryan Holmberg[et al.], Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus
McCaffrey, 2014, 87p
- 2015 Achille Bonito Oliva[et al.] “Monoha” Mudima, 2015, 437p
- 2021 Yuko Hasegawa[ed] “Japanorama: new vision on art since 1970” wind rose-
suisseisha, 2021, 195p

図版出典リスト

第一章

- ・ 図 1-1 表紙 Achille Bonito Oliva[et al.] “Monoha” Mudima, 2015, 437p
- ・ 図 1-2 表紙 Helmut Friedel[et al.] “Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001” Hatje Cantz, 2001, 205p
- ・ 図 1-3 表紙 BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、255p
- ・ 図 1-4 表紙 横須賀美術館 編『原口典之 横須賀・三浦半島の作家たち I』、横須賀美術館、2011年、71p
- ・ 図 1-5 表紙 Ryan Holmberg[et al.] ,Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, 87p

第二章

- ・ 図 2-1 <摸型>シリーズ 写真出典：大泉英夫 編『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 86 撮影：東隆浩
- ・ 図 2-2 原口典之 《Ship》 写真出典：「原口典之 Ship 60' s & Work on Paper」鎌倉画廊ホームページ（2023年9月取得，<https://www.kamakura.gallery/haraguchinoriyuki/2012.html>）
- ・ 図 2-3 童友社 1/300 原子力潜水艦ノーチラス号（国産プラモデル誕生 60 周年記念）1958年12月15日に発売された当時の金型でそのまま成型 写真出典：童友社ホームページ（2023年9月取得，<http://www.doyusha-model.com/index.html>）
- ・ 図 2-4 原口典之 《Ship 9》 写真出典：「原口典之 Ship 60' s & Work on Paper」鎌倉画廊ホームページ（2023年9月取得，<https://www.kamakura.gallery/haraguchinoriyuki/2012.html>）
- ・ 図 2-5 原口典之 《Submarine 1》 54×122×15cm 1963-65年 ラッカー、合板、紙、プレキシガラス、プラスチック アキライケダギャラリー蔵 写真出典：東隆浩大泉英夫 編『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 86 撮影：東隆浩
- ・ 図 2-6 石内都 『石内都集：絶唱、横須賀ストーリー』写真通信社、1971年1月 写真出典：飯沢耕太郎が選ぶ「時代に残る写真集」Vol. 4 石内都『石内都集：絶唱、横須賀ストーリー』PHaT PHOTO ホームページ（2023年9月取得，<https://phat-ext.com/photobook/13060>）

- ・図 2-7 森山大道 《Yokosuka 1965》 ゼラチンシルバープリント 20×30cm 写真出典：Bohemians' gallery ホームページ（2023年9月取得，<https://www.bohemiansgallery.com/>）
- ・図 2-8 右《Untitled》/左《Untitled》 各：54.3×42cm 1967年 シルクスクリーン、コラージュ、紙 鎌倉画廊蔵 写真出典：鎌倉画廊「原口典之 Ship 60's & Work on Paper」鎌倉画廊、2012年、p.2-3
- ・図 2-9 長井台地写真 長井台地は、米軍の住居が残っていた時期の空撮があり、給水塔も存在していた。 写真出典：横須賀市教育委員会が発行した発掘調査報告書『長井台地遺跡群』がスキャンされたものである。
- ・図 2-10 左：安川千秋の展示会のポストカード 右：安川千秋『風景の棲む場所』の表紙 安川千秋は、廃墟と化した長井ハイツを撮影し、作品展を開催した。また、『風景の棲む場所』という写真集が出版された。内容は銀座のコダックフォトサロンでの過去3回の個展から選んだ写真で構成されている。 写真出典：佐藤明生（左） 設計事務所アーキプレイス（右）（2023年9月取得，<https://www.archiplace.com/blog/?p=1611>）
- ・図 2-11 神奈川県横須賀市鴨居地図 写真出典：Mapion（2023年9月取得，<https://www.mapion.co.jp/m2/35.51092131,139.56705356,16/poi=ST23123>）
- ・図 2-12 <ヤング・セブン>展のDM 1964年1月30日から2月15日まで、東京都中央区の南画廊で開催された展覧会。企画者は美術評論家の東野芳明で、出展作家は荒川修作、岡本信次郎、菊畑茂久馬、工藤哲巳、立石紘一、中西夏之、三木富雄の7名である。 写真出典：ときの忘れ物「第277回 アートブック・ラウンジVol.2 ～画廊のしごと（南画廊のカタログ）」（2023年9月取得，<http://www.tokinowasuremono.com/tenrankag/izen/tk1606/277.html>）
- ・図 2-13 《TADANORI YOKOO》 1965年 イメージ：100.4×71.5cm、本紙：104.5×75.5cm シルクスクリーン、紙 和歌山県立近代美術館蔵 写真出典：和歌山県立近代美術館「コレクション」（2023年9月取得，<https://obikake.com/exhibition/14194/>）
- ・図 2-14 左：秋山画廊の三人展のポスター 右：原口典之の写真 写真出典：Ryan Holmberg[et al.]、Fergus McCaffrey[ed] 『Noriyuki Haraguchi』Fergus McCaffrey、2014、p.45
- ・図 2-15 《豚と軍艦》ポスター 1961年 写真出典：日活（2023年9月取得 <https://www.nikkatsu.com/movie/20503.html>）
- ・図 2-16 《Tsumu 147》 1966年 134×170cm ミクストメディア 作家蔵 写真出典：“Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey ホームページ（2023年9月取得，<https://fergusmccaffrey.com/artist/noriyuki-haraguchi/>）

- ・図 2-17 Jasper Johns 《Diver》 Charcoal, pastel, and paint on paper mounted on canvas, two panels 219.7×182.2cm Copyright © 2023 Jasper Johns / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY (Retrieved September, 2023, <https://www.moma.org/collection/works/89254>)
- ・図 2-18 男鹿駅にて 国鉄ツム 2425 (ツム 1000 形通風車) Author: Hanabi123 写真出典: ウィキメディア・コモンズ (2023 年 9 月取得, <https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ファイル:JNR-Tsumu2454.jpg>)
- ・図 2-19 田中信太郎 《凝固》 1969 年 第 6 回パリ青年ビエンナーレ展 写真出典: 磯崎新[ほか] 『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998: 磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998 年、p.139
- ・図 2-20 田中信太郎 《無題》 1970 年 第 10 回東京ビエンナーレ展 写真出典: 磯崎新[ほか] 『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998: 磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998 年、p.140
- ・図 2-21 原口典之 《Untitled (Air Pipe)》 40×54cm 1969 年 鉛筆、アクリル、紙 写真出典: 鎌倉画廊 編 「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之個展カタログ』、鎌倉画廊、2012 年
- ・図 2-22 原口典之 《エアーパープ(White Series)》 1968 年 359×94×2cm エナメル、キャンバス ギャラリー現蔵 写真出典: カタログ・レゾネ、p.43
- ・図 2-23 関根伸夫 《位相 No.13》 1968 年 224×140×43cm 合板、木、ラッカー 豊田市美術館蔵 写真出典: 豊田市美術館 「コレクション関根伸夫」 (2023 年 9 月取得, <https://www.museum.toyota.aichi.jp/collection/sekine-nobuo>)
- ・図 2-24 原口典之 《エアーパープ (White Series) 》、《エアーパープ 1》、《エアーパープ 2》、《エアーパープ 3》、《エアーパープ 4》、《エアーパープ 5》 1968 年 寸法、素材別々 写真出典: カタログ・レゾネ、p.44
- ・図 2-25 左: 原口典之個展ダイレクトメール 1968 年 9 月 16 日 (月) -21 日 (土) 右: 細部 写真出典: 大泉英夫編 『market by market #12 スカイホーク特集』MARKET、1997 年 3 月 25 日、付録
- ・図 2-26 左: 美術手帖 1972 年 10 月号の表紙 右: 表紙に掲載された原口典之の作品の細部 写真出典: 『美術手帖』359 号、1972 年 10 月
- ・図 2-27 原口典之 《Air Pipe B&C》 120×152×31cm 136×155×25cm 1969 年 キャンバス、合板 写真出典: 鎌倉画廊 編 「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之』、鎌倉画廊、2012 年
- ・図 2-28 原口典之 《エアーパープ、Inability I》 1969 年 3 点組: 直径 40×100cm

キャンバス、合板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 49

- ・図 2-29 原口典之 《A-4E Skyhawk》 444.5×542.5×352cm 1969/1995年 木 写真出典：鎌倉画廊 編 「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之』、鎌倉画廊、2012年
- ・図 2-30 《スカイホーク》の内部 1995年 写真出典：達川葉子『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年、p. 51
- ・図 2-31 1968年6月19日以降バリケードで閉鎖された日本大学芸術学部 写真出典：山本衛士「叛逆のバリケード」『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』MARKET、1997年3月25日、p. 24（毎日新聞社提供）
- ・図 2-32 左：『美術手帖』1967年6月表紙 右：21頁に掲載されていた<恐竜シリーズ>
- ・図 2-33 ピーノ・パスカーリ 《Quattro trofei di caccia》 1966年 40×166×75cm
ペイントウッド、スクラップメタル 写真出典：Mutual Art (Retrieved September, 2023, <https://www.mutualart.com/>)
- ・図 2-34 ピーノ・パスカーリ 《Cannone 'Bella Ciao'》 1966年 150×450×130cm
ペキャンバス、合板（4枚組） 写真出典：Mutual Art (Retrieved September, 2023, <https://www.mutualart.com/>)
- ・図 2-35 左：ピーノ・パスカーリの<恐竜>シリーズ 右：原口典之の《エアパイプ、Inability I》 写真出典：左：同96、右：同79
- ・図 2-36 左：ピーノ・パスカーリの《Cannone 'Bella Ciao'》 右：原口典之の《A-4E Skyhawk》 写真出典：左：同100、右：同80

第三章

- ・図 3-1 関根伸夫 《位相—大地》 1968年 円柱：直径270×170cm 大地、セメント 写真出典：村井修
- ・図 3-2 原口典之 《Mechanic Eros》 1969年 700×400×240cm（鋼柱：直径30×240cm） 鋼柱、鋼管、ストロボ、ワイヤー、枯葉、オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 52
- ・図 3-3 原口典之 《Apple in Space-Iron Room》 1970年 寸法不明 鋼管、鉄、鋼板、グレーチング 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 53
- ・図 3-4 全国人口に占めるブロック別人口のシェアの推移 写真出典：国土交通省「東京一極集中の状況等について」（2023年9月取得，<https://www.mlit.go.jp/common/001042017.pdf>）
- ・図 3-5 原口典之 《Communications》 1970年 300×400×300cm（鋼管2点組：300×φ27 400×φ5cm、気球2点組：φ150cm） 鋼管、プラスチック、ゴム気球 写真出典：牧口千夏編『Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係』京都国立近代美術館、2023年4月27日、p. 226

- ・図3-6 吉田克朗 《Cut-off No.2》 1969年 角材：700×40×40cm、鉄板：300×150cm
木、鉄板 国立国際美術館蔵 写真出典：© The Estate of Katsuro Yoshida, Courtesy of Yumiko Chiba Associates
- ・図3-7 原口典之 《I-Beam and Wire Rope》 1970年 H形鋼：長さ40 幅40 高さ700cm、鋼索：長さ4000cm H形鋼、鋼索、鋼棒 写真出典：カタログ・レゾネ、p.56
- ・図3-8 成田克彦 《Untitled》 1969年 寸法不明 鉄（壁） 写真出典：鎌倉画廊 編『モノ派：Mono-ha』鎌倉画廊、1986年、86p
- ・図3-9 成田克彦 《Untitled》 1969年 寸法不明 水彩 写真出典：‘The Estate of Katsuhiko Narita Courtesy of Yumiko Chiba Associates ’ CAVE-AYUMI GALLERY
- ・図3-10 原口はアシスタントとしてリチャード・セラと仕事をする 写真出典：安斎重男、リチャード・セラ『第10回東京ビエンナーレ’70—人間と物質のあいだ』東京都美術館、1970年5月、作家蔵、ツァイト・フォト、ホワイトレインボウギャラリー © Shigeo Anzaï
- ・図3-11 Richard Serra 《Untitled (Kyoto Square) 》 1970 760×760cm(flange 12.7cm) Hot-rolled steel 写真出典：Kynaston McShine, Lynne Cooke ‘Richard Serra sculpture : forty years’ “Museum of Modern Art” 2007, p.150
- ・図3-12 リチャード・セラ 《環で囲む—底板（ヘクサグラム）》 写真出典：中原佑介 美術批評選集編集委員会 編『「人間と物質」展の射程：日本初の本格的な国際展』現代企画室+BankART、p.V 安斎重男 © Shigeo Anzaï
- ・図3-13 原口典之 《無題》 1970年 長さ1200 幅600 厚さ0.03センチ 写真出典：BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014年4月、p.56-57
- ・図3-14 原口典之 《Untitled (Yokosuka)》 1973年 800×400cm オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p.74
- ・図3-15 原口典之 《Untitled》 1970年/1995年 210×150×30cm コンクリートブロック、砂、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p.54
- ・図3-16 原口典之 《sphere of matter(parallel) 》 写真出典：原口典之『Haraguchi 1970-1977』N.Haraguchi、1977年、32p
- ・図3-17 田中信太郎 《凝固》 1969年 第6回パリ青年ビエンナーレ展 写真出典：磯崎新[ほか]『ネオ・ダダ JAPAN 1958-1998：磯崎新とホワイトハウスの面々』大分市教育委員会、1998年、p.139

- ・ 図 3-18 田中信太郎 《マイナー・アート A. B. C》 1968 年 300×300×10cm (3 点組)
ベニヤ板に蛍光塗料、蛍光灯 (スリムライン)、ステンレス 国立国際美術館蔵 写真出典: BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014 年 4 月、p. 38-39
- ・ 図 3-19 原口典之 <Untitled> 1970 年/2000 年 67×92cm 水、蠟 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 55
- ・ 図 3-20 関根伸夫 《空相-水》 1969 年/2012 年 直方体: 220×1600×30cm、円柱体: 直径 120×120cm 鉄、ラッカー、水 作家蔵 写真出典: Mika Yoshitake [et al.] “Requiem for the sun: the art of mono-ha” BLUM & amp, 2012 年、p. 25
- ・ 図 3-21 原口典之 《Untitled》 1970 年 600×65×35cm H 形鋼、鋼索、キャンバスシート 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 57
- ・ 図 3-22 左: 原口典之 《Untitled(Wire Rope I)》 1970 年 400cm 鋼索 右: 原口典之 《Untitled(Wire Rope III)》 1970 年/1995 年 400cm (4 本組) 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 58-59
- ・ 図 3-23 原口典之 《Material Territory》 1970 年 150×400×10cm 鋼、砂鉄、セメント 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 60
- ・ 図 3-24 左: 原口典之 《Seven Steel Plates (Preposition II-Material Territory)》 1971 年 寸法違い (7 枚組) 鉄板 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 62 右: 原口典之 《“Position” (plane figure)》 写真出典: 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、1977 年、32p
- ・ 図 3-25 田中信太郎 《リレーション・アート “角度”》 1969 年 240×120×0.4cm 鉄板 写真出典: BankART1929 編『Shintaro Tanaka: 1946-2014』2014 年 4 月、p. 46
- ・ 図 3-26 原口典之 《Matter and Mind (物質と精神)》 1971 年/1992 年 長さ 240 幅 168 高さ 88 cm 鉄板、鉄、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 63
- ・ 図 3-27 原口典之 《“BUSSHIN” (Matter and Mind)》 写真出典: 原口典之『Haraguchi 1970-1977』N. Haraguchi、1977 年、32p
- ・ 図 3-28 原口典之 《Untitled》 1971 年 寸法不明 粘土、オイル 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 60
- ・ 図 3-29 原口典之 《Untitled》 1971 年 61×233×92 鋼、粘土、オイル、プレキシガラス、水 写真出典: カタログ・レゾネ、p. 61
- ・ 図 3-30 原口典之 《Seven Steel Plates (Preposition II-Material Territory)》 <第 10 回現代日本美術展> のカタログには、作品が美術館に入る前の写真が掲載されている。
- ・ 図 3-31 コンビナートの昭和石油火災 写真出典: 神奈川新聞社 編「写真で見る 1970 年」『神奈川年鑑 昭和 46 年版』神奈川新聞社、1970 年

第四章

- ・図 4-1 原口典之 《Untitled》 1972 年／1995 年 110×300×400cm L 形鋼、鉛板、粘土、オイル、鋼、水 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 65
- ・図 4-2 原口典之 左上：《Untitled》 1971 年 92×233×61cm 鋼、粘土、オイル、プレキシガラス、水 右上：《Untitled》 1972 年 88×290×258cm 鋼、プレキシガラス 左下：《Untitled》 1972 年 120×370×220cm 鋼板、プレキシガラス、オイル、鉛板 右下：《Untitled》 1972 年／1995 年 224×219×4500cm 鋼、プレキシガラス、水、木、鋼板、キャンバスシート、H 形鋼、鋼索 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 61、66、67、68
- ・図 4-3 原口典之 《Untitled》 1972 年 鋼板 8 枚組：180×25×3cm、鉛板 2 枚組：13×100×13、10×250×10cm 鋼板、鉛板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 69
- ・図 4-4 左：『美術手帖』1972 年 10 月号の表紙 右：細部 写真出典：『美術手帖』1972 年 10 月号
- ・図 4-5 原口典之 左：《L-Shaped Steel-Horizontal》 1972 年 20×500×20cm L 形鋼 右：《Untitled》 1972 年 190×23×3 (8 点組) cm 鋼板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 64
- ・図 4-6 原口典之 《Cylinder 1, 2, 3》 1973 年 190×ø80 (3 点組) cm プレキシガラス、オイル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 76
- ・図 4-7 1971 年 11 月 14 日 原口典之ゼミ「コンクリートを使って共同制作」より、実習風景 写真出典：『B ゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005 年 10 月、p. 87
- ・図 4-8 原口典之 《Untitled》 1974 年／1995 年 270×300×500cm 木、鋼板、鋼、オイル、キャンバスシート、H 形鋼 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 77
- ・図 4-9 原口典之 《Untitled》 1975 年 200×800×400cm 鉄板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 76
- ・図 4-10 1975 年 3 月 17 日 原口典之ゼミ「身体を使って実習」より、中央が原口氏 写真出典：『B ゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967-2004』BankART 1929、2005 年 10 月、p. 88
- ・図 4-11 <オイルプール>シリーズの一つ、2023 年に開催された<試展—白州模写「アートキャンプ白州」とは何だったのか>で展示した。 写真出典：筆者
- ・図 4-12 原口典之 作品設置・図 写真出典：BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009 年 5 月、p. 51
- ・図 4-13 原口典之 作品設置・図 写真出典：Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguc

- hi” Fergus McCaffrey, 2014, p. 51
- ・ 図 4-14 原口典之 《Matter(documenta 6)》 1977 年/1991 年 20×20×400、300×20×20 (2 点組) cm L 形鋼 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 82
 - ・ 図 4-15 原口典之 《Matter(documenta 6)》 1977 年/1995 年 オイルプール：28×246×490 (1995)、鉄板：246×246×1.2 (1995)cm 鉄、鉄板、オイル 写真出典：Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p. 52
 - ・ 図 4-16 原口典之手稿 写真出典：桜画廊 編『原口典之』カタログ、1979 年
 - ・ 図 4-17 原口典之 《Steel and Sheet》 1977 年/1995 年 木と鉄：60×240×420、シート：210×420cm シーツ、木、鉄板 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 82
 - ・ 図 4-18 《Matter and Mind (物質と精神)》 1971 年/1992 年 長さ 240 幅 168 高さ 88 cm 鉄板、鉄、オイル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 63
 - ・ 図 4-19 原口典之 《原質—作用 (プロセス)》 1980 年 2 点組：長さ 350 幅 240 高さ 240 センチ、長さ 120 幅 120 高さ 700 センチ 耐候性鋼 昭和大学病院蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 56
 - ・ 図 4-20 原口典之 《Untitled AC-32》 1981 年 長さ 122 幅 122.5 厚さ 14 センチ ポリウレタン、アルミハニカムパネル アキライケダギャラリー蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 99
 - ・ 図 4-21 原口典之 《Taura No. 5》 1984 年 115×115.5×31、109.5×133×20、60.5×71×43 (3 点組) cm プレキシガラス、アルミハニカムパネル 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 117
 - ・ 図 4-22 原口典之 《100, Revised》 1985-86 年 297.5×390×346cm 木、銅 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 119
 - ・ 図 4-23 Carl Andre 《Pyramid》 写真出典：Diane Waldman “Carl Andre” Solomon R, Guggenheim Foundation, 1970, 82p
 - ・ 図 4-24 原口典之 《桜 I》 (両面) 1988 年 257×268×285cm L 形鋼、鋼板、ガラス、アルミニウム 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 144、145
 - ・ 図 4-25 原口典之 《Untitled》 1998 年 73×61×11cm ポリウレタン、木炭、キャンバス 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 189
 - ・ 図 4-26 原口典之 《Untitled (Air Pipe)》 40×54cm 1969 年 鉛筆、アクリル、紙 写真出典：鎌倉画廊 編「Ship 60's & Work on Paper」『原口典之』、鎌倉画廊、2012 年
 - ・ 図 4-27 原口典之 《エアパイプ(White Series)》 1968 年 359×94×2cm エナメル、キャンバス ギャラリー現蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 43

- ・ 図 4-28 原口典之の《スカイホーク》の部分手稿 写真出典：大泉英夫 編 『MARKET BY MARKET スカイホーク特集号 VOL12』 MARKET、1997 年、p. 31-45
- ・ 図 4-29 原口典之 《Untitled I-No. 4》 1987 年 paper : 1065×755mm、image : 800×508mm paper : Velin Arches Blanc、ink : F.Charbonnel Noir Taille Douce F.66 写真出典：AC&T 『Haraguchi』
- ・ 図 4-30 原口典之 《CONSTRUCTION I》 1985 年 258×387cm パステル、木炭、キャンバス 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 120
- ・ 図 4-31 原口典之 <Untitled II>シリーズ 1988 年 paper : 768×580mm、image : 580×385mm paper : Velin Arches Blanc、ink : F.Charbonnel Noir Taille Douce F.66 写真出典：AC&T 『Haraguchi』
- ・ 図 4-32 原口典之 <E>シリーズ 1990 年 写真出典：ARTNET ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>)
- ・ 図 4-33 原口典之 <CONSTRUCTION>シリーズ 1990 年 写真出典：エーシーアンドティコーポレーション 編「Noriyuki Haraguchi : prints & multiples」エーシーアンドティコーポレーション、1990 年 9 月
- ・ 図 4-34 原口典之 <STENCIL>シリーズ 1990 年 写真出典：ARTNET ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>)
- ・ 図 4-35 原口典之 《Untitled Green Square #2, 1990》 1990 年 写真出典：AC&T 『Haraguchi』
- ・ 図 4-36 原口典之 『GEAR』 1990 年 写真出典：ARTNET ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://www.artnet.com/artists/noriyuki-haraguchi/e-9wHTEX-F8dXSn4a5pXxktw2>)

第五章

- ・ 図 5-1 原口典之 《Untitled》 84.5×20×35cm 1995 年 L 形鋼、銅、鋼索、鋼製留め具 個人蔵 写真出典：カタログ・レゾネ、p. 182
- ・ 図 5-2 原口典之 《Ube》 (《1995 KISHI》) 630×200×400cm 1995 年 鋼板、L 形鋼、鋼索、鋼 写真出典：第 16 回 UBE ビエンナーレ公式ホームページ (2023 年 9 月取得, http://jmapps.ne.jp/ubebiennale/det.html?data_id=21571)
- ・ 図 5-3 原口典之 《斜めの構成 1/斜めの構成 2/水平の構成》 2019 年 寸法不明 H 鋼 写真出典：一級建築士事務所・山本想太郎設計アトリエ 公式ホームページ (2023 年 9 月取得, <http://www.atyam.net/works/UN.html>)

資料編

- ・図 5-4 《斜めの構成 1/斜めの構成 2/水平の構成》の作品の設置図 写真出典：ART SE TOUCHI 公式ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://setouchi-artfest.jp/press-info/press-release/detail265.html>)
- ・図 5-5 原口典之 《Black Viking S-3》 2000 年 317×816×595cm ポリウレタン、カーボン紙、合板、アルミニウム 写真出典：レンバッハハウス美術館の公式ホームページ「Noriyuki Haraguchi」(2023 年 9 月取得, <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/ausstellungen/detail/noriyuki-haraguchi-737>)
- ・図 5-6 原口典之 《Plastic》 2001 年 160×105×15cm プレキシガラス、プラスチック 写真出典：BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009 年 5 月、p. 222-223
- ・図 5-7 菅木志雄の制作ノート 写真出典：関直子「思考の航跡－菅木志雄の制作ノート」東京都現代美術館 編『菅木志雄：置かれた潜在性』東京都現代美術館、2015 年 1 月、p. 142-145
- ・図 5-8 <ドクメンタ 6>の作品設置 写真出典：Fergus McCaffrey[ed] “Noriyuki Haraguchi” Fergus McCaffrey, 2014, p. 51
- ・図 5-9 池田龍雄 《Portrait (Kinukosuri)》 24.8×19.4cm 油絵 写真出典：‘Japan Is America’ Fergus McCaffrey ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://fergusmccaffrey.com>)
- ・図 5-10 原口典之 《F-8E CRUSADER》 2014 年 740×468×550cm 木、キャンバス、金属、油彩 写真出典：アートベース百島ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://artbasemomoshima.jp/crossroad2/>)
- ・図 5-11 F-8E Crusader VF-194 CAG-bird at NAS Miramar 1966. 写真出典：U.S. Navy National Museum of Naval Aviation. Photo No.1996.253.7352.015 Retrieved September, 2023, <https://navalaviationmuseum.org/>
- ・図 5-12 F-8E Crusader CVW-19 CAG Bird 写真出典：株式会社ハセガワの公式ホームページ (2023 年 9 月取得, <http://www.hasegawa-model.co.jp/>)

結論

- ・図 7-1 村上隆 写真出典：Photo by RK ©Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. ©Fujiko-Pro

資料編

- ・図 8-1 原口典之 写真出典：大地の芸術祭の公式ホームページ (2023 年 9 月取得, <https://www.echigo-tsumari.jp/art/artist/noriyuki-haraguchi/>) 撮影：安齋重男

関連論文一覧

*それぞれは本論文で加筆修正の上、再構成されている

第二章 原口典之の第1期の作家活動

- ・阮文軍「原口典之における真の「原風景」と偽の「原風景」 1963年から1967年まで作品と時代背景の調査より」『芸術・メディア・コミュニケーション No. 21』日本大学大学院芸術学研究科、2024年2月 査読あり

第二章 原口典之の第1期の作家活動

第一節 <現代美術の動向>展を中心に（一九六九年）

第四章 原口典之の第3期の作家活動

第三節 「もの派」に絡む（一九七八年）

- ・阮文軍「原口典之の芸術―『非モノ派』作家としての創造行為」『芸術・メディア・コミュニケーション No. 20』日本大学大学院芸術学研究科、2023年2月 査読あり

第六章 原口典之の創作活動の全容

- ・阮文軍「原口典之と「原風景」の構築 1963年から2020年までの造形より」『基礎造形032』基礎造形学会、2024年3月 査読あり

原口典之 経歴

著作権保護のため
掲載を控えております

- 1946 8月15日神奈川県横須賀市生まれ
- 1966 日本大学芸術学部美術学科入学
＜第7回現代日本美術＞で初受賞、美術家としての活動を開始
- 1968 村松画廊で初個展を開催
- 1970 日本大学芸術学部美術学科卒業
- 1977 ドイツ・カッセルの美術展＜ドクメンタ6＞に初めて日本国内の日本人作家として選ばれ、出展。
作品《オイルプール》（廃油を満たした巨大な鉄のプール）が話題に
同年、パリ市立近代美術館での＜第10回パリ青年ビエンナーレ＞に参加
- 1978 デュッセルドルフのシュメーラ画廊で海外初個展を開催
- 2001 ミュンヘンのレンバッハハウス美術館で個展＜NORIYUKI HARAGUCHI Elemente
Wahrnehmung. Arbeiten 1963–2000＞を開催
- 2009 横浜のBankART1929のStudioNYKで大規模な回顧展＜原口典之 社会と物質＞を開催
- 2020 8月27日胃癌のため死去、74歳没

個展歴

- 1968 村松画廊/東京
- 1969 田村画廊/東京
- 1970 田村画廊/東京

- 1971 田村画廊/東京
- 1972 サトウ画廊/東京
ギン画廊/東京
- 1973 ギャラリー射手座/京都
田村画廊/東京
- 1974 田村画廊/東京
ギャラリー射手座/京都
- 1975 田村画廊/東京
ギン画廊/東京
かねこ・あーとギャラリー/東京
楡の木画廊/東京
- 1976 真木画廊/東京
ギャラリーU/名古屋
サトウ画廊/東京
- 1977 かねこ・あーとギャラリー/東京
- 1978 シュメーラ画廊/デュッセルドルフ
- 1979 桜画廊/名古屋
康画廊/東京
- 1980 アネリー・ジューダ・ファインアート/ロンドン
ギャラリー・アート・イン・プロ
グレス/デュッセルドルフ
アキライケダギャラリー/名古屋
- 1981 桜画廊/名古屋
アキライケダギャラリー/名古屋
- 1982 アキライケダギャラリー/東京
- 1983 ジュダ・ローワン・ギャラリー/ロンドン
アキライケダギャラリー/東京
- 1985 ギャラリー・カリン・ボルツ/ミュールハイム、西ドイツ
アキライケダギャラリー/東京
- 1986 アキライケダギャラリー/名古屋

- 1987 ホフマン・ボーマン・ギャラリー/サンタモニカ、カリフォルニア
ジャドソン・アート・ウェアハウ
ス・ビューイング・ギャラリー/ニューヨーク
真木画廊/東京
ギャラリー現/東京
- 1988 ギャラリー現/東京
ジャドソン・アート・ウェアハウ
ス・ビューイング・ギャラリー/ニューヨーク
アキライケダギャラリー/東京
AC&T コーポレーション/東京
サンディエゴ州立大学アートギャラリー/サンディエゴ、カリフォルニア
- 1989 ギャラリー現/東京
- 1990 アキライケダギャラリー/東京
ヨシミツヒジカタギャラリー/名古屋
AC&T コーポレーション/東京
アキライケダギャラリー/神奈川
ギャラリー現/東京
- 1991 アキライケダギャラリー/神奈川
後藤美術館/千葉
- 1993 アキライケダギャラリー/東京
アキライケダギャラリー/ニューヨーク
アキライケダギャラリー/ニューヨーク
- 1994 アキライケダギャラリー/東京
- 1995 アキライケダギャラリー/名古屋
ホテル&アート・アンビック現代美術館/熱海
- 1996 アキライケダギャラリー/神奈川
アキライケダギャラリー/田浦 AIG
エキシビション/神奈川
- 1997 アキライケダギャラリー/神奈川
アキライケダギャラリー/東京

資料編

- 1998 アキライケダギャラリー/神奈川
- 2001 ギャラリーハンスマイヤー/ベルリン
ンレンバッハハウス美術館/ミュンヘン
- 2003 ギャラリー現/東京
Gallery Hirawata/神奈川
ヴィラ・ヴァルトベルタ/ミュンヘン
- 2005 アキライケダギャラリー/ベルリン
アキライケダギャラリー/神奈川
アキライケダギャラリー/ベルリン
- 2006 アキライケダギャラリー/ニューヨーク
Gallery Hirawata/神奈川
鎌倉画廊/神奈川
- 2007 アキライケダギャラリー/神奈川
- 2008 ギャラリー現/東京
アキライケダギャラリー/ベルリン
聖ペーター教会クンスト・シュタツィオン/ケルン
- 2009 アキライケダギャラリー/神奈川
BankART 1929 Studio NYK/神奈川
- 2010 ミヤケファインアート/東京
似て非 WORKS/横浜
- 2011 横須賀美術館/神奈川
- 2012 マッカーfrey・ファイン・アート/ニューヨーク
鎌倉画廊/神奈川
ミヤケファインアート/東京
- 2013 金沢美術工芸大学アートギャラリー/金沢
ファーガス・マッカーfrey/ニューヨーク
- 2014 ミヤケファインアート/東京
ファーガス・マッカーfrey/ニューヨーク
- 2015 ファーガス・マッカーfrey/ニューヨーク
- 2016 彩園子/盛岡

- 2017 アキライケダギャラリー/名古屋
アキライケダギャラリー/東京
テヘラン現代美術館/イラン
- 2018 Plan-B/東京
- 2020 √K Contemporary/東京
アキライケダギャラリー/東京
- 2021 √K Contemporary/東京
＜コウセイ＞YOD ギャラリー/大阪

グループ展歴

- 1966 ＜第7回現代日本美術＞東京都美術館/東京
- 1967 ＜20代のMOB＞村松画廊/東京
- 1968 ＜第1回 Apple in Space＞日比谷画廊/東京
＜にっぼん・かまいたち＞横浜市民ギャラリー/横浜
- 1969 ＜第5回国際青年美術家＞池袋西武百貨店/東京
＜第4回ジャパンアートフェスティバル＞東京国立近代美術館
＜3人展＞秋山画廊/東京
＜現代美術の動向＞京都国立近代美術館
＜第2回 Apple in Space＞村松画廊/東京
- 1970 ＜70年代オープニング＞ときわ画廊/東京
＜現代美術野外フェスティバル＞横浜こどもの国
＜第3回 Apple in Space＞東京アメリカンセンター
- 1971 ＜言葉とイメージ＞ピナール画廊/東京
＜第10回現代日本美術展－物質と自然＞東京都美術館
＜3人＞ギャラリー射手座/京都
＜プリント 1972 ねん＞シロタ画廊/東京
- 1972 ＜おもりとバネ＞東京アメリカンセンター
＜今日の作家 '72＞横浜市民ギャラリー
- 1973 ＜点＞横須賀田浦港/神奈川
＜第8回ジャパン・アート・フェスティバル＞東京セントラル美術館

- <次元と状況>紀伊国屋画廊/東京
- <第1回箱根彫刻の森美術館大賞展>箱根彫刻の森美術館/神奈川
- <第5回現代日本彫刻>宇部市野外彫刻美術館/山口
- <'74 デッサン>ギン画廊/東京
- 1974 <Japan-Tradition und Gegenwart>Kunsthalle Düsseldorf/ドイツ、デュッセルドルフ
- 1975 <京都アンデパンダン>京都市美術館
- <EXHIBISM-方法から方法へ>神奈川県民ギャラリー
- <次元と状況>紀伊国屋画廊/東京
- <第6回現代日本彫刻>宇部市野外彫刻美術館/山口
- <第11回今日の作家展「今日の静物」>横浜市民ギャラリー
- 1976 <1976 京都ビエンナーレ>京都市美術館
- <次元と状況>紀伊国屋画廊/東京
- <シドニービエンナーレ>ニューサウスウェールズアートギャラリー/シドニー
- 1977 <ドクメンタ 6>/カッセル、ドイツ
- <第10回パリ青年ビエンナーレ>/パリ近代美術館
- ギャラリーアルフレッドシュメーラ/デュッセルドルフ
- <日米現代美術交換> ラングトン・ストリート・ギャラリー/サンフランシスコ
- 1978 <神戸須磨離宮公園第6回現代彫刻> 神戸市立須磨離宮公園
- 1980 <第1回ハラ・アニュアル-80年代への展望> 原美術館/東京
- 1981 <黒> クンストハレ・デュッセルドルフ
- <コンストラクト・イン・プロセス-1970年代の芸術>/ウッチ、ポーランド
- <日本現代美術展 70年代日本美術の動向> 韓国文化藝術振興院美術會館/ソウル
- 1982 <現代日本美術の展望-油絵>富山県立近代美術館
- <神戸須磨離宮公園第8回現代彫刻>/神戸市立須磨離宮公園
- 1984 <'70年代>鎌倉画廊/東京
- <現代美術の動向Ⅲ 1970年以降の美術-その国際性と独自性>東京都美術館
- 1985 <水彩による表現 PartⅢ>鎌倉画廊/東京
- <彫刻のためのマケットとドローイング>ジュリアン・コルニック・ギャラリー/パリ

- <サマーショウ ウーステラ・セラ・バスキア・キーファー・原口>アキライケダギャラリー
リー/東京
- 1986 <日本現代美術>台北市立美術館
<モノ派-原口典之・高山登・榎倉康二>鎌倉画廊/東京
<Dispersed Core>アキライケダギャラリー/東京
<現代の白と黒>埼玉県立近代美術館
<ドローイング>アキライケダギャラリー/名古屋
- 1987 <彫刻のためのドローイング>トーマス・シーガル・ギャラリー/ボストン
<第3回富山国際現代美術>富山県立近代美術館
<Relief & Sculpture>アキライケダギャラリー/名古屋
ギャラリー手/東京
- 1988 <(C)Overt: A Series of Exhibitions>PS1/ニューヨーク
<Painting & Sculpture-原口典之・若林奮・ボロフスキー・クネーベル>アキラ
イケダギャラリー/東京
<12人のプリントワークス>台北市文建藝廊
<白州・夏・フェスティバル'88>山梨
- 1989 <第2回名古屋コンテンポラリーアートフェア>名古屋電気文化会館
<Painting & Relief>アキライケダギャラリー/東京
<白州・夏・フェスティバル'89>山梨
<現代美術への視点・色彩とモノクローム>東京国立近代美術館
- 1990 <グループショウ>アキライケダギャラリー/東京
<第3回名古屋コンテンポラリーアートフェア>名古屋電気文化会館
<ファルマコン'90 幕張メッセ現代の美術>幕張メッセ/千葉
<ファルマコン'90 バッグアンドポスター>アキライケダギャラリー/東京
<白州・夏・フェスティバル'90>山梨
<ミニマル・アート>国立国際美術館/大阪
- 1991 <白州・夏・フェスティバル'91>山梨
<70's-80's Contemporary Art at Kamakura Gallery-〈Part3〉“モノ派”の作家
たち>鎌倉画廊/東京
- 1992 <グループショウ>アキライケダギャラリー/東京

- <グループショー>アキライケダギャラリー/神奈川
- <第5回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- <新作ドローイング> アキライケダギャラリー/名古屋
- <ヨーゼフ・ボイス、ピエロ・マンゾーニ、原口典之> アキライケダギャラリー/東京
- <白州・夏・フェスティバル'92>山梨
- 1993 <第6回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- <大分現代美術展'93-都市空間への提言・非常識>大分
- 1994 <第7回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- <白州・夏・フェスティバル'94>山梨
- <モノ派-原口典之・高山登>鎌倉画廊/東京
- 1995 <1970年-物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち>岐阜県美術館(広島市現代美術館、北九州市立美術館、埼玉県立近代美術館に巡回)
- <戦後文化の軌跡 1945-1995>目黒区美術館/東京 (広島市現代美術館、兵庫県立近代美術館、福岡県立美術館に巡回)
- <第8回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- <アジアナー極東の現代美術> ムディマ財団、ヴェンドラミン・カレルジ邸/ヴェネチア
- <サマーショー>アキライケダギャラリー/名古屋
- <小彫刻>アキライケダギャラリー/東京
- <第16回現代日本彫刻>宇部市野外彫刻美術館/山口
- 1996 <第9回名古屋コンテンポラリーアートフェア>名古屋市民ギャラリー
- <1970年-物質と知覚 もの派とその根源を問う作家たち>サンティティエンヌ近代美術館/フランス
- <ピーノパスカーリ・高松次郎・原口典之> アキライケダギャラリー東京
- <白州・夏・フェスティバル'96>山梨
- 1997 <第10回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- <第2回光州ビエンナーレ 1997>光州/韓国
- <重力-戦後美術の座標軸>国立国際美術館/大阪
- 1998 <第11回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー

- 1999 <第12回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
<第1回熱海ビエンナーレ>熱海/静岡
<不確定な場所 草間彌生・原口典之>/鎌倉画廊
- 2000 <光州ビエンナーレ 2000>光州/韓国
<第13回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- 2001 <In Time>アキライケダギャラリー/神奈川
<第14回名古屋コンテンポラリーアートフェア> 名古屋市民ギャラリー
- 2002 <アート循環系サイト大分現代美術展 2002>大分市美術館
- 2003 <重力>大分市美術館
- 2004 <Black Red>アキライケダギャラリー/神奈川
- 2005 <家族からからか(桃花村舞踊公演美術監修)> 新国立劇場/東京
<もの派ー再考>国立国際美術館/大阪
<柳原義達と私>ギャラリー青羅/東京
- 2006 <斜面>ダンス白州 2006/山梨
- 2007 <黒い正方形ーマレーヴィチ讃歌>ハンブルク市立美術館/ハンブルグ
<茶室・仮設・仮説>ダンス白州 2007/山梨
<VIEW>アキライケダギャラリー/ベルリン
- 2008 <Works On Paper>アキライケダギャラリー/神奈川
<四角の抽象>ダンス白州 2008/山梨
- 2011 <原口典之・若江漢字>横須賀美術館/神奈川
<Jiro Takamatsu + Hitoshi Nomura + Noriyuki Haraguchi>ミヤケファインアート/
東京
<The Masked Portrait Part II When Vibrations Become Forms>Marianne Boesky
Gallery/ニューヨーク
- 2012 <Requiem for the sun: The Art of Mono-ha> ブラム・アンド・ポー/ロスアン
ジェルス
<コズミック・トラベラーズー未知への旅>エスパス ルイ・ヴィトン東京
<開港都市にいがた 水と土の芸術祭 2012>/新潟
<柳幸典×原口典之>ART BASE 百島/尾道
<TOKYO 1955-1970:新しい前衛> ニューヨーク近代美術館/ニューヨーク

- 2013 <Re:Quest> ソウル大学校美術館/韓国
<物質と彫刻 近代のアポリアと形見なるもの>東京藝術大学大学美術館陳列館
<二十億光年の孤独ー金沢アートスペースリンク第2回金沢・世界工芸トリエンナーレサテライトー>金沢アートグミ/石川
- 2014 <街かど美術館 2014 アート@つちざわ〈土澤〉>花巻市/岩手
<十字路ーCROSSROAD>ART BASE 百島/広島
<DOMMUNE University of the Arts Tokyo Arts Circulation>DOMMUNE、3331 Arts Chiyoda/東京
<東アジアの夢ーBankART Life4>BankART Studio NYK/神奈川
- 2015 <MonoーHa>ムディマ財団/ミラノ
<大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ 2015>清津倉庫美術館/新潟
- 2017 アートベース百島5周年企画<CROSSROAD 2>尾道/広島
- 2018 <1968年 激動の時代の芸術>千葉市美術館
<PRIMAL WATER>Bellagio Gallery of Fine Art/ラスベガス
<モダンアート再訪ーダリ、ウォーホルから草間彌生まで福岡市美術館コレクション展>鳥取県立博物館(鳥取); 埼玉県立近代美術館(埼玉); 広島市現代美術館(広島); 横須賀美術館(神奈川)
- 2019 <大分アートフェスティバル 2019 回遊劇場 SPIRAL>/大分
- 2021 <等温帯II “Isotherm” 原口典之、彦坂尚嘉、宮脇愛子、若江漢字>カスヤの森現代美術館/神奈川
- 2022 <試展ー白州模写<アートキャンプ白州>とは何だったのか>市原湖畔美術館/千葉

※本略歴は、出版された原口典之カタログ：

- ・横須賀美術館 編『原口典之 横須賀・三浦半島の作家たち I』、横須賀美術館、2011年、71p
- ・鎌倉画廊 編『Ship 60's & Work on Paper』鎌倉画廊、2012年
- ・BankART1929 編『Noriyuki Haraguchi: society and matter』BankART1929、2009年5月、255p
- ・Helmut Friedel[et al.] 『Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001』Hatje Cantz、2001、205p
- ・Ryan Holmberg[et al.]、Fergus McCaffrey[ed] 『Noriyuki Haraguchi』Fergus McCaffrey、2014

および

資料編

- ・ MIYAKE FINE ART のホームページ掲載の「原口典之経歴」 (最後閲覧日 : 2023 年 8 月)

http://www.miyakefineart.com/haraguchitop_files/haraguchi_bio_JP.pdf

- ・ 鳥取県立博物館のホームページ掲載の「原口典之」 (最後閲覧日 : 2023 年 8 月)

https://enkeikousha.com/a-collection/artists_haraguchi.html

を参照して、筆者で作成した。

Circulations: The Permanent Process

流通：永続的なプロセス

Noriyuki Haraguchi

原口典之

1. The World, Me, and My Work

1. 世界、私、そして私の作品

Me and the World

Time and space—boundless and vaguely defined—Moving from one moment to the next, from one place to the next …I only want to look at things, the world, not focus on anything, not make any connections. Just watch, observe, touch, feel, and pick up; only this elementary process explains me and conveys my message to the world.

私と世界

時間と空間—無限で漠然と定義された…一瞬から次の瞬間へ、一か所から次の場所へ…私が望むのは物事、世界を見ることだけで、何かに焦点を当てたり、関連付けたりすることはない。ただ見て、観察し、触れ、感じ、拾い上げる。この基本的なプロセスだけが、私を説明し、私のメッセージを世界に伝える。

The Other Place

The process of creating a work of art is an attempt to find out who I am, to understand the system of myself. Encountering things, things left or discarded on the side of the street. Observing them for a while, touching and feeling them. Then picking them up and bringing them to another place—a moment that changes everything: different moods, different scenes, different sounds, different conditions in a different rhythm. A dramatic moment! Yet there is no clear answer, no definition, no evident truth; moreover, there is no logical relationship between the things and me. They remain as they were before I came across them.

別の場所

芸術作品を創造するプロセスは、自分が誰であるかを見つけ出し、自己のシステムを理解しようとする試みだ。物事と出会う、通り道に放置されたり捨てられた物事を観察し、触れ、感じる。それから拾い上げて別の場所へ運ぶ—全てを変える瞬間だ：異なる気分、異なる風景、異なる音、異なるリズムの中の異なる状況。壮大な瞬間！それでも明確な答えはなく、定義もなく、明らかな真理もない；さらに、物事と私との間には論理的な関係もない。それらは私が出会う前のまま存在し続ける。

Scale of One to One

There will always be a gap between me, the work, and the world. These things can never get closer to each other. The only possibility is the process of witnessing them. Simply watching, no judgment-making. Only straightforward seeing—seeing something as it really is: I call this the scale of one to one. No imaginary paradise on a scale of one to one thousand or one to one hundred. Simply seeing, nothing else. Only the scale of one to one allows the world to be like it really is. No coming closer, no distancing—just being the way it is.

一対一のスケール

私と作品と世界の間には常に隔たりが存在する。これらのものが互いに近づくことは決してない。唯一の可能性はそれらを見つめるというプロセスだけだ。単に観察する、判断を下さない。ただ直接的に見る—物事が本当に如何であるかを見る：これを私は一対一のスケールと呼ぶ。一対一千または一対一百のスケールにある架空の楽園はない。単に見る、それだけだ。一対一のスケールだけが世界を本当にあるようにさせる。近づくことも離れることもなく—ただ存在する。

Facing the World

The work of art results from the gap between me and the world, or the gap between me and myself. Therefore, the work always faces the world, the age, and the political system, and it faces me who is closely bound to the world.

世界との対峙

芸術作品は私と世界との間の隔たり、または私と自己との間の隔たりから生まれる。したがって、作品は常に世界、時代、政治システム、そして世界と密接に結びついている私に直面する。

2. Roots

2. 根源

The Climate and Landscape of Japan

In the small island-empire of Japan, where I was born and raised, the four seasons of spring, summer, autumn, and winter are especially beautiful. The vegetation is unique and the climate is characteristic. Even frost damage and typhoons cannot get the better of Japan's blessings. The different seasons are full of variety and constant change.

日本の気候と風景

私が生まれ育った小さな島国・日本では、春夏秋冬の四季が特に美しい。植生は独特で、気候は特徴的だ。霜害や台風すら日本の恵みを凌ぐことはできない。異なる季節は多様性と絶え間ない変化に満ちている。

The Spirit of Traditional Culture Noh and other art forms: Noh is one of the leading traditional arts of Japan. It is a kind of dance, composed of tranquil, stylized gestures that are quite different from Western dance forms. Often the silence is suddenly broken by the sharp sounds of flutes and the violent beating of drums. However, Noh derives its special intensity from the controlled movements of its players.

Haiku poetry and the tea ceremony: haiku and tearooms represent the great world of the imagination on a small scale—but the ideas touch on the universe.

Controlled, stylized forms of representation—such as the typical low-angled camera shots of Yasujiro Ozu or the sharp contrast of light and shadow in the black-and-white films of Akira Kurosawa—are quite eloquent and allow more emotions. They represent the modern age in the form of Japanese aesthetics living in the present.

The intensity that is hidden in the silence: material, light, sound, stretched in time and space, evoke the perception, the thinking, and the spirit beyond reality. Creating a work of art means translating these elements into self-expression. So-called reality is only the tip of the iceberg. What is crucial is what we cannot see. This is hidden in the banal, in quiet everyday things.

Ukiyo-e woodblock prints: boldly abstracted landscapes, such as those appearing in the works of Katsushika Hokusai, show how the artist saw the world. This differs fundamentally from the idea that we are part of the world. The desire to intensify the world dramatically. The world exists only because I exist. The will to transform the world, the visible and the invisible world.

伝統文化の精神

能と他の芸術形式：能は日本の代表的な伝統芸術の一つだ。静謐で、形式化されたジェスチャーから成るダンスで、西洋のダンス形式とは大いに異なる。しばしば沈黙がフルートの鋭い音やドラムの激しい打音によって突然破られる。しかし、能は演者の制御された動きから特別な強度を引き出す。

俳句詩と茶道：俳句と茶室は小さなスケールで大きな想像の世界を表現する—しかし、その思想は宇宙に触れる。

制御された、形式化された表現形式—例えば、小津安二郎の典型的な低角度のカメラショットや黒澤明の白黒映画における光と影の鮮やかな対比は、非常に雄弁であり、より多くの感情を許す。それらは現代を日本の美学が現在に生きる形で表現する。

沈黙に隠された強度：素材、光、音が時間と空間で引き伸ばされ、現実を超えた知覚、思考、精神を引き出す。芸術作品を作るということは、これらの要素を自己表現に翻訳することだ。いわゆる現実は氷山の一角にすぎない。重要なのは我々が見ることができないものだ。それは平凡な中、静かな日常の中に隠されている。

浮世絵の木版画：北斎が描いた大胆に抽象化された風景などは、芸術家が世界をどのように見ていたかを示している。これは私たちが世界の一部であるという考え方とは根本的に異なる。世界を劇的に強調する欲望。私が存在するからこそ世界が存在する。見える世界と見えない世界を変える意志。

My Work

My metal pools filled with oil are often classified as Western Minimal Art. This is a mistake, because my works should be seen in the context of Japanese scenery. The oil reflects the surrounding interior, the roof, the pillars, and even the visitors present. The installation in the floor exists in three dimensions, just like me. Installing it differently can change its expression like a living creature. It is essential to know the makeup of the materials and to feel the atmosphere of the place. Then the work will seem real, as if it were there. Nothing comes out of just looking at it. One shouldn't be fooled by the superficial reality of things.

Society saves useful things and throws away useless things. Every person adheres to the common systems of language and signs, as well as generally valid meanings. But I attach a greater importance to those things that are thought to be useless and are thrown away, and I respect them more.

私の作品

私のオイルで満たされた金属製のプールはよく西派のミニマルアートとして分類される。これは間違いである。なぜなら私の作品は日本の風景の文脈で見べきだからだ。オイルは周囲のインテリア、屋根、柱、そして訪問者すら反映する。床に設置されたインスタレーションは私と同様に三次元で存在する。異なる設置方法でその表現は生き物のように変化する。素材の構成を知り、場所の雰囲気を感じる事が重要だ。そうすれば作品はそこに存在しているかのように現実的に見えるだろう。ただそれを見ているだけでは何も生まれない。物の表面的な現実に関わらせてはならない。

社会は有用なものを保管し、無用なものを捨てる。すべての人が言語や記号の共通のシステム、一般的に有効な意味に従う。しかし、私は無用と思われ、捨てられたものにより大きな価値を置き、それらをより尊重する。

3. Japan: An Island Floating in the Western World

3. 西洋世界に浮かぶ島、日本

Japanese Tradition

Japan has a unique and glorious past of cultural achievements such as Noh, ukiyo-e, and the tea ceremony. However, these art forms have lost their original importance and spirit. Defeated in the Second World War, Japan devoted itself to

conforming to Western culture. To compete with the West, it was necessary to incorporate new ideas that were not originally Japanese. To achieve this, Japanese tradition was put aside and preserved in exile. With the progress of technology, it became more difficult for Japan to stop the process. In the end, only the Japanese spirit was left in its authentic form.

日本の伝統

日本は能、浮世絵、茶道などの文化的達成を持つ独特で輝かしい過去を持っている。しかし、これらの芸術形式は、その原初的な重要性と精神を失った。第二次世界大戦で敗北した日本は、自身を西洋文化に適応させることに専念した。西洋と競争するためには、元々日本になかった新たな考え方を取り入れる必要があった。これを達成するために、日本の伝統は一旦脇に置かれ、流亡の中で保存された。技術の進歩により、日本がそのプロセスを停止することはますます困難になった。最終的には、日本精神だけがその真の形で残された。

Japan Today

So how about Japan today? Everything is concentrated in a few conurbations, everything crowded in very small living spaces, thus giving many people a very limited horizon. The Japanese try to believe in something collective that has long since become an illusion, but it is no longer possible to support common values and ideas. In Japan today there is no longer a tradition or history. Our unique way of thinking, looking at the world, ideas of nature, and other cultural contexts have been lost in the process. Instead we orient ourselves on the principle of trial and error. So the last fifty years could be called a big experiment. (I seek the abstract in my works, for there is something absolute that can only be shaped in the climate of the undefined. So even for me the last five decades have been a big experiment.)

現代の日本

それでは現代の日本はどうか？すべてが数少ない都市群に集中し、非常に狭い生活空間に詰め込まれており、多くの人々の視野が非常に限定されている。日本人は、すでに幻想となつて久しい集団的な何かを信じようと努力しているが、共通の価値観や考え方を支持することはもはや不可能である。現代の日本にはもはや伝統や歴史は存在しない。私たち独特の思考

法、世界観、自然観、その他の文化的な文脈がプロセスの中で失われてしまった。代わりに私たちは、試行錯誤の原則に自分たちを向けている。そのため、過去五十年は大きな実験だと呼べるだろう。（私は自分の作品で抽象的なものを求める、なぜならそこには定義不明の状況でしか形成できない絶対的なものが存在するからだ。だから私にとっても、過去五十年は大きな実験だった。）

Japan versus Western Rationalism

Unlike the Western world, Japan does not have its own history or social order. The reason why Japan was never very conscious of its world or inner being is that a spirit which flourishes on rich ground does not need rationalism. This is paralleled in the language and the basic concepts of the Japanese, in the sphere of self, as well as in the only vaguely developed understanding of time and space. The beauty of the Japanese seasons is also unique in the coexistence with the lushness of nature. In the West, however, the harvest only comes from what is planted—this difference also created quite diverse basic approaches.

日本対西洋の理性主義

西洋世界とは異なり、日本には自身の歴史や社会秩序がない。日本が自身の世界や内面に対して意識がなかった理由は、豊かな土地で繁栄する精神は合理主義を必要としないからだ。これは日本語と日本の基本概念、自己の領域、さらには時間と空間の理解がぼんやりとしか発展していないことに対応している。日本の四季の美しさも、自然の豊かさとの共存の中で独特である。しかし、西洋では、収穫は植えたものからしか来ない—この違いもまた、非常に多様な基本的なアプローチを生み出した。

New Tendencies of the Japanese Spirit

Japan does not live in real time. We have to realize that it exists in a virtual world. Yet we cannot rewind the last fifty years. Only after going through a long process of experience and exchange will Japan be able to start rebuilding its own culture. But it will not be a matter of us Japanese applying Western forms of behavior or finding an identity. We have to realize that there are fundamental differences in our thought, religion, and philosophy. But just as much at issue is

the recognition of the differences between the Japanese, between me and the other, the uniqueness of individuals. We have very different views. That is why I think the concept of utopia is hypocrisy.

日本精神の新たな傾向

日本はリアルタイムで生活していない。我々は、それが仮想世界に存在することを認識しなければならない。それでも我々は過去五十年を巻き戻すことはできない。経験と交換の長いプロセスを経て初めて、日本は自身の文化を再建することができるだろう。しかし、それは我々日本人が西洋の行動様式を取り入れたり、アイデンティティを見つけたりする問題ではない。我々は、我々の思考、宗教、哲学に根本的な違いがあることを認識しなければならない。だが同じくらい問題なのは、日本人の間、私と他者の間、個々の独特さの間の違いの認識である。我々の視点は非常に異なっている。だから私はユートピアの概念は偽善だと思う。

4. My Stance

4. 私の立場

Discovering Inability

The terms "A-4E Skyhawk" or "Viking," which are used in two of my titles, are symbols of malice, harm, and violence; they are weapons and instruments of death. The pieces entitled A-4E Skyhawk of 1969 and Black Viking S-3 of 2000 consist of only parts of aircraft tails. They thus represent the inability, unfitness of nonfunctioning aircraft. Society usually tries to eliminate anything that is harmful or violent and replace them with safe and pleasant things. I mistrust and question such a society.

The Air Pipes, created in the same period and also metaphors for inability, are a counterpart to A-4E Skyhawk. For these air pipes are merely concrete forms and thus totally useless. It is precisely the repression by society, the era, and the political system, as well as the need to react to it, that compel me to face contemporary art.

私の作品のタイトルに使われている「A-4E Skyhawk」または「Viking」という言葉は、悪意、害悪、暴力の象徴であり、それらは武器であり、死の道具である。1969年の「A-4E

Skyhawk」や2000年の「Black Viking S-3」という作品は、航空機の尾部の部分だけで構成されており、それらは機能しない航空機の無能力、不適応を表している。社会は通常、有害で暴力的なものを排除し、それらを安全で快適なもので置き換えようとする。私はそのような社会を疑い、問い詰める。

同じ時期に作られた「Air Pipes」もまた無能力のメタファーであり、「A-4E Skyhawk」の対になっている。なぜならこれらの空気管は単なる具体的形態であり、完全に無用であるからだ。それはまさに社会、時代、政治体制による抑圧、そしてそれに反応する必要性が、私を現代美術に向き合わせる。

A Place without Beginning or End

The material factors of a work, the act that created it, and the time and place of its creation are unique and transitory. There is only one life, and likewise there is only one art. Only the continuing process counts, not the results. That is why I constantly move to another place and repeat an action on many occasions. A series of improvisations without beginning or end. From one moment to the next. Facing the moment and recognizing existence in it. Deeper and deeper, for that is where the world is. A thing has its special value in every place and at every time. The work is like a living creature. It changes, and it faces me independently. Yet I never take the initiative; I just keep moving on to the next state. My concept is to consistently reproduce the same thing in constant repetition.

始まりも終わりもない場所

作品の物質的要素、それを作り出した行為、その創作の時と場所は独特で移り変わる。人生は一度きりであり、同様に芸術も一度きりだ。重要なのは続けるプロセスだけで、結果ではない。だから私は常に別の場所に移動し、多くの場で行動を繰り返す。始まりも終わりもない一連の即興。一瞬から次の瞬間へ。その瞬間に立ち向かい、存在を認識する。より深く、より深く、それが世界の在り処だからだ。一つの物事は、どの場所でも、どの時でも、特別な価値を持っている。作品は生き物のようだ。それは変わり、それは私に独立して立ち向かう。しかし、私は主導権を取ることはなく、次の状態へと進み続ける。私の概念は、同じことを絶えず繰り返し再現することである。

資料編

※ 本付録は、元々が『Noriyuki Haraguchi: Catalogue Raisonné, 1963-2001』（編：Helmut Friedel, Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2001）に掲載された。

日本語の訳は、筆者で作成した。

語録 Haraguchi

原口典之

1) 作る

- W1 作るとはワタシというシステムを理解することだ モノとの出会い 道端に打ち捨てられ置き去りにされたもの観察し手で触れ そして感じてみる 拾い上げそれを別の場所に移してやる 不意に張りつめるものがあるすべてが変わるもうひとつの場所 もうひとつの場面も うひとつのリズムの中で
- W2 拾うのはいつも断片だがそれは全体の一部ではない
- W3 繰り返さなければならない 同じことを
- W4 絶えず見えないもの存在しないものを目指して行くこと見えるものを通じて そこにあるものを通じて
- W5 落としてゆく 振り捨ててゆく 裏切りながら 逃げるもののように

2) 見る

- W6 時間と空間の中で…目を見開く…ぼんやりと…あるがままを見ようとして…ワタシが現れてワタシが消える網膜に映しだされるものが現れて網膜が消える 風景が目の奥に入ってくる 後頭部に抜ける 横須賀から新橋へ 逗子から横浜へ 痴呆の目となってモノの方へ 放心力 ヘンな言葉だがワタシもそういう力があるのを知っている
- W7 網膜！縮尺の欺瞞！
- W8 ペ？ペソア？何それ？ ポルトガルの詩人？ 感じるとは放心力にほかならないって？ 放心力？いいね そんなもんだ

3) 距離

- W9 漠然と風景を見ている自分と風景とは絶縁されているっていうか 無関心 無関係なんだ という思いはずうっとあった 僕がここにいなくても 存在しても存在しなくてもどっちにしても 関係ないんだみたいな感覚 自分が存在しているのもアヤシイ ひよっとしたらいいんじゃないか自分の存在証明を…？存在理由をその感じ方そのものの中に探していたんだらうね この自分とモノの間にある距離って何んなのかと
- W10 隔たりをもって捉える ワタシの方に近づけるのではなく 距離を計量すること

4) 目覚める

- W11 Tappi！竜飛！半島のはずれ 北のはずれ 郵便船が通ってくるだけの 一番遠いところで
ワタシはワタシに出会うワタシではないワタシに出会う ワタシのようにも見えるアノ子
タチが不思議な騒音で口をいっぱいにして家の前を通り過ぎる 坂を下ってアノ子タチの
部落の方に帰って行く 遠いところでワタシは目覚める
- W12 竜飛から大湊へ 大湊から館山 そして観音崎 はずれからはずれへ 港に帰ってくる
Oppama！ 和菓子屋の店先に前垂れを着けた番頭がいる
- W13 半島の突端を吹雪が横切った 過ぎて行ったのは雪ばかりではない 斜面をオニユリだか
ベニユリだかの赤い花が埋め尽くした
- W14 半島の突端は吹きさらしの場所 降ってくる雪も積もらない 年上の男の子が風を押しな
がら小さい子どもたちを引き連れてゆく
- W15 花が咲いている きれいだなというより不思議だなと考える

5) 描く

- W16 高校生のときのデッサンというのは 至近距離のものばかり描いていた手で触れられるせ
いぜい10メートル20メートル離れたもの 要するに見ているうちに不思議だなと思ったら
触りに行ける距離 手にとって横から見たりあるいは後ろに回って裏を見ることができる
距離 遠景があって中景がある 近景があって風景ができる そんな絵は描かなかった
今見えている富士山 これ見ているけど描きたいと思わない 要は遠すぎて歩いて行けな
いから
- W17 遠景と中景と近景と で田園風景とか…概念の絵解き
- W18 色を作るのはイヤだ！
- W19 写生？何故ものをキャンバスに写さなければならないのか？ものをキャンバスに移せばい
いのではないか？

6) 60年代

- W20 何か自分がバイシクなどところから出発すれば絶対誰かがキャッチしてくれると思ってい
た 楽観的かもしれないけれど世界と自己がどこかで合致している感じ 美術にもそう思
わせる力があつた それが60年代17歳18歳19歳の頃
- W21 自分が社会制度とか約束事に関わりなく 自分の欲求で何かをやればそれは達成されると
いう力を持っていた美術は単なるきっかけでしかないけれど やれば世界が 時代がガラ
ッと変わったまだ何がやって来るのかわからないから何もかもが面白かった
- W22 その頃はね 非常に観念的で造形志向だった 立体と平面を同時に合わせたらどうなるか
というような問題意識絵画でもない彫刻でもない その中間のものを探っていた彫刻家に

もなろうと思わなかったし画家になろうとも思わなかった そんなことはどうでもよかった 1968年の頃「物質」という意識はなかった モノの機能それも機能の不全機能の不在に興味を持っていた

- W23 上智大学のジョゼフラブさんが或る作品を気に入ってくれて、以降随分応援してくれた アメリカ文化センターの個展ができたのもラブさんのおかげだった
- W24 野暮な質問だけどね 若いときにそのラブさんに訊いたことがあったアートって何んですか？ 作ることでいいか？ そうか 作ることでいいか？ と思った 何を作ってもいい それがアート何をやってもいいんだ！

7) スカイホーク

- W25 もう朝の三時か四時横浜で酒を飲んでタクシーを待っていると 見上げる高さのソレがトレーラーに載せられて過ぎて行った 商店街の色つき照明にきらきら輝いて 戴冠式の行列の遅さでゆっくりと ぶった切られた尾翼だけのスカイホーク 不能にされた殺戮兵器 ベトナムではナバーム弾がジャングルを焼き尽くし テレビには殺される人びとの写真が毎日流されていた頃 衝撃を受けた 質量というか 物体の持っている圧倒的な威圧感にへなちょこのアートだの 絵画だの 彫刻だの 公園や美術館に置いてある彫刻 台座の上に鎮座ましましているそんなものはどうしようもないな と思った バリケードの中でこの作品を作り始めたとき考えていたのはひとつのことだけだった 原寸大で作らなければならぬ！
- W26 お！これすごい！という驚きと この輝くものがどんなに酷薄なものであり得るかという知識 それに機能が失ってまだ圧倒的であること このアンビバレンツに対極化して行く構造に沿って ある種の暴力 精神的な暴力性のようなものが生まれたと思う
- W27 評判？ 完全な無視！ 完全な無関心！
- W28 アメリカン・ポップアートへの挨拶のようなものはあるね ハローグッバイみたいな60年代にヨーロッパアメリカの現代美術に触れていたわけだから 10代の頃にミニマルアート ポップアートを見ていたわけだから
- W29 これはバリケードの中で消失消滅した

8) 芸術家たち

- W30 1970年東京ビエンナーレ そこでもまた あ！これで良いんだ！という確信 ワタシは既に砂鉄だの鉄だの そして建築材を使った作品を作っていた それがぴたっと合ったと感じた

W31 1970年東京ビエンナーレ 1973年デュッセルドルフ 1977年カッセル 作家たちはエゴイ
スティックで魅力的で自由だった 準備に往来する作家たちはギラギラして ほとんど狂
気 この共和国の住人たちは 絶えず今 今 リアルタイムに今を打つ 打撃する ただ
単に画家や彫刻家であるのではダメなのだ

9) 70年代

10) デュッセルドルフ

11) 鉄の移動

W32 あれ?というよりガクン!70年が来て大阪万博 72年に浅間山荘事件 73年頃じゃないか
な 凄くガクンとダウンした感じだった 日本が 時代的に失速しているという感じ 周
りはどうか分からない 僕にとっては現代美術が失速している感じで あ!ダメだな み
たいな思いがあった「鉄の移動」はそういうことと関係がある 何かを性急に取り戻さな
ければならなかった

W33 誰とも話さない 絶食をしてこちらのモノをあちらへ

W34 こうして紙をねじるのも作る ここにあるものをこちらに置いてやるのも作る 物を動か
してやる 命がけで先端のようなところでそれを体感するのが目的だった

W35 で?結局?何もわからなかった!はは!

12) カッセル・ドクメンタ

W36 1977年ドクメンタ6の開かれたカッセルは東ドイツとの国境に近い暗い町 そう その頃は
まだ西ドイツ東ドイツというのがあった 着いたのは六月 それなのにまだ寒い何が起こ
るのか分からなかった 何をすればいいのか分からなかった 小っぼけなホテルの部屋に
入れられると ここでニヶ月すごすのかと憂鬱になった

W37 いつもそうだが ワタシは作品の据え付けられる場所をみるまでは本当のプランをはじめ
ることができない ワタシにはワタシだけのためのひとつの部屋が与えられた 与えてく
れたのはドクメンタ6をひとり取り仕切っていたシュネッケンベルガーというまだ40代の
男 この男が東京に来てワタシの作品を気に入ってくれたワタシはまだ30歳最も若い参加
者のひとりだった

W38 ホテルの部屋を出るとフランクステラだのオルデンバーグ ナムジュンバイク ボイス
ウッカーがいた また共和国の住人たち ワタシはプランを抱えてシュネッケンベルガー
のオフィスに行く コメントを求めて

W39 オープニングが近づくと もうこれはたいへんなことになるなというのが分かってきた
廃油の作品の評判は準備段階で高まっていて—あそこで日本人がすごいことをやっている！—ヨーロッパ・アメリカの画廊からオファーが舞い込みはじめていた インタヴィユの
依頼はひきも切らず やがてオファー殺到 オープニングの二日前に日本から同時通訳に
来てもらわなければならなくなった もうとても一人で手に負える状態ではなくなっていた

13) 廃油

W40 廃油の作品を作るのはカッコ悪い 油を鉄ブルーの中にドボドボ入れる 自分でイヤになる
臭いしね アブクがぶくぶく湧いてくる それが翌朝になるとしんと静まり返ってワ
タシを拒否している 鏡のようになって もうワタシなど何の関係もない

W41 カッセルでオイルの作品ができたと言っている それまでオイルを使った作品を作っていた
けれどそれは非常に視覚的であったり造形的であったりした

W42 部屋の床の七割を占める油槽が置かれると それを造形性から見ることも 視覚に頼って
見ることも できなくなった作品の正面性というものもない そういうサイズになっている
すぐ後ろに壁があるから引きもない写真をとるのもほとんど不可能だった部屋には廃
油のにおい

W45 この扱いにくいものを扱うことによって自らの身体を確認する

14) 帰ってきた

W46 怒りの作法を学んで帰って来た そしたら誰もいない

W47 日本の作家たちはおとなしいと思った ヨーロッパの作家たちはみな何かに対して怒って
いた ワタシが学んだは怒りの作法だったかもしれない

15) ポリウレタン

W48 当時間借りしていた綱島のアトリエの裏にポリウレタンの工場があった 気色悪い色で面
白いなと思った もろ工業色 工業製品 面白い！

W49 ひとつはもともと絵を描いていて 絵画という問題が常にどこかに残っていた それが油
の作品 コンクリート鉄の作品と いわゆる彫刻ではない三次元的な作品になった 壁か
ら床に下りてきたそれがヨーロッパアメリカを回るうちにまた絵画って何だ？ 彫刻って
何だと考え始めたそこをもう一度検証してみたい ポリウレタンの作品はレリーフではな
い ある厚さがあって そう油の作品が今度は床から壁に上がってきたのだ

16) 大きさ

W50 平面の作品だとしよう 絵の背景やテーマより むしろ大きさ たとえばモナリザダ ヴィンチのルーヴルの これぐらいの大きさのもの こんなにでかい作品じゃない あの大きさがすごい ぴたっとはまっている あれ以上大きかったらモナリザにならない 同じようにイヴクラインのブルーの作品あの大きさイヴクラインが 何をもってあの大きさにしたか分からないが 圧倒的に決定されていると感じる だからアメリカンアートのアメリカ現代美術の 大きい作品が多いがあの大きさが重要なんだ ヨーロッパの二分の一 三分の一というのは違う 網膜！縮尺の欺瞞！

17) もの

W51 そこにあるものが そこにあること以外のなにごともしゃべらないように！そこまで出来れば ワタシの仕事の半分は終わりだ

W52 ただそこにあることの緊張をあらわにすること

W53 あの人たちはモノを扱っているつもりで観念と戯れている

18) 場所

W54 関係 場所との関係 空間との関係 廃油の作品を置く据えるそれは据え付ける場所との空間の取り合い 高さがあり 幅があり 奥行きがある 光がある 照明がある それらがまじりあって 成功することもある 失敗したこともある 鉄を運ぶことも オイルを注ぐことも それはどこでやっても同じだが 美術館でやる 教会でやる 工場でやる 空間によってすべてが違う だから自分が自分自身が行く 自分の身体をそこに持って行かなければならない

19) 現実

W55 今さら言うのも何んだけど 現実なんてものはないんだよ それで行ったり来たりする

20) 美術を見る

W56 二種類の人がいるのかもしれない 作品を美術館に見に行つて じーっと一所で見ている人がいる ワタシは多分出口に出てくるのが一番早い 瞬間で良いか悪いかを判断する そんなにじーっと見えて何が面白いのという感じ良い作品は直感でピンと来る すると立ち止まって一瞬見る それで立ち去る 自分の中に判断の基準がある 何が良い作品何がワタシをひきつけたかというとその存在構造というか 物質の美しさ

21) 消す

W57 或るとき やり過ぎたのに気づいた それから消す作業を始めた

22) 思う

W58 靱さはワタシの誇りだ

W59 若いヤツとの断絶を感じる 怒りを聞け！おれの怒り！

23) 美

W60 美なんてものはアートと何の関係もない 関係があったこともない ワタシの作品が美しい？ゴメン それはワタシのせいじゃない！

24) ユーモア

W61 多分文明がユーモアを生むのだろう そしてワタシは文明が好きではない 野蛮人であること原始の目を見開いて

25) 美術以前

W62 ワタシの见ているのは ワタシのやっているのは 美術の体裁をとる以前のものなのだろう 物の持っている現象的な側面？科学でもない 物理でもない 物質の持っている属性 例えば液体と固体と気体とか 単純に小学校の理科の実験のようなもの 固体はなにかを支える 液体は流れる 注ぐことができる それで器 鉄の固体のブールがある 皿とか茶碗とかと同じようにそこに液体を注ぐ同じ構造 器と液体があつてここを液体でみたく当然 重力とか液体のもつてゐる物質の属性で 水と油の違い鉄と銅の違い 鉛と鉄の違いが現れる 紙で箱を作ってこれに液体を注げば 紙の箱はこうふくらんでそのうち水が滲みてふにやふにやになって崩れる じゃあ最低限そのささえられるのは何か コスト的に考えて合理的なのは規制品の工業製品の鉄で 厚さは何ミリ 高さは何センチ何ミリで と言う事になる 例えば1トンの水を入れるとする高さ1メートル幅1メートル奥行1メートル1トン水が入る そのためには相当厚い鉄が必要 水圧っていうのがあるから こんな薄っぺらい鉄板だとふくらんできて形が狂う そうすると1メートルの立体作品を作るよりは もっと薄くしてって言うか 浅くして大きくすれば同じ1トンの液体を入れても保つことがわかる この幅で

26) バーチャル

W63 バーチャルな時代？かつてバーチャルではない時代があったのか？この人間の世界で 薄れてゆく身体感覚に息を詰まらせて擬似的体験に耐えるのが人間だからか 眩暈と放心のなかでものに向かって手を差し伸べる

27) 洗練

W64 洗練というのは技術の洗練ではない 精神の洗練なのだ

W65 繰り返し 繰り返し 検証する 一本の線を引くことにも洗練が現れる

28) 考える

W66 ワタシが提示してきたのは 思考のサンプル あの人たちが嘗々と試みてきたのに倣って

29) 作る才能

W67 好奇心が強いから たとえば技術的なことやモノの構造 空間の読みとり そういうことはすごく分かる それほど作れるとは思っていない

29) 緊張

W68 張りつめたものの中で眠り ゆるんだものの中で震えている

W69 特別仕様？そんなものは要らない

30) もの・工業製品

W70 そこにあるものでなければならぬ 探しに行ったものではなく ころがっているもの むこうからやって来るありふれたもの

W71 工業製品 それがワタシの自然だ ワタシがここにいることとワタシを作ったものの書名だ

W72 20世紀の署名

W73 ワタシの愛かもしれない

W74 今以外の場所にいるのを願ったことはない ここを打つ今を打つ

31) 色

W75 色彩っていうのは非常に抽象的で 都合が良い 例えば風景描いて まあ それはピンクに見えることもある 紫に見えることもある 青だったり 緑だったりもする 画家はピンクに見えたらピンクの絵の具を引用する 素材としてというか材料としてというか 自分のそのピンクに見えた空を表現する為に引用する道具っていうのか そういう風な所で

しか色彩ってないのか 実は色も物質だろう 引用してくる色彩は使いたくない 物質としての色彩を使いたい 色として抽象的に画面に載せるのではなくて物質である色を

32) 探求

W76 今という時にここに存在していることの絶え間ない 探求がアートなのだと思います

33) 不可能

W77 不能のテーマがゆっくり不可能のテーマへと変わっていたのかもしれませんが それによって自由になったのかもしれませんが

34) 作品

W78 作品をメディアにしないこと

35) 断片

W79 作品はニュートラルな状態から表出されたひとつの断片にすぎない そしてワタシ自身もワタシ自身も作品も断片なのです

35) 世界

W80 「このわたし」と「この世界」にどうワタリをつけるか「この世界」を切り離して自分を考えることはできない

36) 何処へ

W81 どんな時にもワタシ自身がどこかに行き着くという感覚はなかった ワタシ自身がどこかに行き着くことはないだろう

(原文ママ)

※本付録は、元々が『Noriyuki Haraguchi: society and matter』（編：BankART1929, BankART1929、2009年5月）に掲載された。

原口典之 作品リスト

本論文の原口典之の作品のデータでは、サイニィや国立国会図書館、国立新美術館、東京文化財研究所、東京国立近代美術館、東京都現代美術館、東京都美術館、日本大学芸術学部、原口典之のアトリエ、出展された画廊など公開している資料などの検索を通じて、年代順に収集した資料に基づいて、作品ごとの題名や制作年、寸法、素材などの基本データや所蔵者、展覧会出品歴などが記載された本を一冊ずつまとめた。

本論文で収集した「作品リスト」の内容の大部分はカタログ・レゾネ『Noriyuki Haraguchi: catalogue raisonné, 1963-2001』を参照している。このカタログは、ドイツの芸術史家、この展覧会のキュレーターでもあるヘルムート・フリーデルが編集し、二〇〇一年にドイツのオストフィルダーン・ルイトで出版された。出版された理由は、二〇〇一年四月二八日から七月二二日までレンバッハハウス美術館（ミュンヘン、ドイツ）で開催された原口典之の個展＜NORIYUKI HARAGUCHI Elemente der Wahrnehmung. Arbeiten(知覚の要素) 1963-2000＞の展覧会のカタログである。本書は二〇五頁の内容で、一九六三年から二〇〇一年までの三八年間にわたる原口の作品を年代順で列挙し、一九六〇年代から七〇年代にかけての原口の彫刻の基本的な意図を明らかにするとともに、美術史や作家の出身を示すものとして集約された労作である。

本論文で収集した「版画作品リスト」の内容の大部分は原口典之の一九八八年および一九九〇年の版画作品のデータは、一九九〇年の個展に出版されたカタログ「Noriyuki Haraguchi : prints & multiples」（エーシーアンドティーコーポレーション、1990年9月）から取り上げられたものである。また、原口典之の一九六七年の版画作品のデータは、二〇一二年の個展に出版されたカタログ『原口典之 : ship 60's & work on paper』（鎌倉画廊、2012年6月）から取り上げられたものである。

また、補助として、『NORIYUKI HARAGUCHI “How freely I can open up this space and time I am sharing”』（2020）、『ONE ART TAIPEI』（2019）、『回遊劇場 spiral : 公式ガイドブック』（2019）、『アートコレクターズ No. 102』（2017）、『大地の芸術祭 : 越後妻有アートトリエンナーレ 2015 : 地球環境時代のアート』（2015）、『CROSSROAD 2』（2014）、『Noriyuki Haraguchi』（2014）、『街かど美術館 2011 アート@つちざわ〈土澤〉』（2014）、『水と土の芸術祭 2012 : 開港都市にいがた』（2013）、『Re:

quest : 1970 年代以降の日本現代美術』 (2012)、『Cosmic travelers : toward the unknown』 (2012)、『Ship 60's & Work on Paper』 (2012)、『街かど美術館 2011 アート@つちざわ〈土澤〉』 (2011)、『アート循環系サイトカタログ : 大分現代美術展 2002』 (2002)、『第 16 回現代日本彫刻展』 (1995)、『モノ派 : 1994』 (1995)、『Joseph Beuys、Piero Manzoni、Noriyuki Haraguchi』 (1992)、『原口典之』 (1990)、『Noriyuki Haraguchi exhibition』 (1990)、『PHARMAKON'90 Poster & Bag』 (1990)、『Noriyuki Haraguchi、work 1981-1986』 (1986)、『Noriyuki Haraguchi : new work』 (1981)、『コラージュ展』 (1979) など書籍を計 25 冊参照した (重複する書籍の内容が省略されている)。それぞれのカatalogや展示資料の性質は、註や参考文献などでまとめる。

作品リスト

No	作品名	制作年	寸法 (センチ)	素材・技法	初展示	所蔵先
1	Ship 1	1963-1965	54×46×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
2	Ship 2	1963-1965	54×62×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
3	Ship 3	1963-1965	54×46×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
4	Ship 4	1963-1965	54×46×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
5	Ship 5	1963-1965	66×64×18	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
6	Ship 8	1964	54×46×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
7	Submarine 1	1963-1965	54×122×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス、ガラス チツク	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
8	Submarine 2	1963-1965	54×182×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス、ガラス チツク	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1996)	アキライケダギヤラリー
9	Tsumu 147	1966	134×170	ミクストメディア	<第7回現代日本美術展> (東京都美術館、1966)	作家蔵
10	Ship 9	1966	54×46×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
11	Ship 10	1966	54×62×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
12	Ship 11	1967	54×62×15	ラッカー、合板、紙、フレキシガラス	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
13	Untitled	1968/2000	130×130	アクリル(コンクリートの床に)	<1st APPLE IN SPACE 展> (日比谷画廊、東京、1968)	
14	Untitled 1, Untitled 2	1968/2000	184.5×29×1.5 (1968)	合板、エナメル(襦の上に)	<にっぽん・かまいたち展> (横浜市民ギャラリー、横浜、1968)	
15	Untitled 4	1968	160×120×36	合板、アクリル	不明	証明・指示書 (作家)
16	Untitled 5	1968	160×120×36	合板、アクリル	不明	証明・指示書 (作家)
17	Untitled	1968	27.0×18.0	鉛筆、トレーシングペン	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
18	Untitled	1969	40×54	リトグラフ、プラスチックシート、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
19	Untitled	1969	56.0×76.0	シルクスクリーン、インク、ペンステル、和紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	

資料編

20	Untitled (Air Pipe)	1968	40×54	鉛筆、クレヨン、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
21	Untitled (Air Pipe)	1968	40×54	鉛筆、クレヨン、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
22	Untitled	1969	60×70	鉛筆、アクリル、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
23	Untitled	1969	60×70	鉛筆、アクリル、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
24	Untitled	1969	60×70	鉛筆、アクリル、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
25	Untitled	1969	100×55	鉛筆、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	鎌倉画廊
26	Air Pipe (White Series)	1968	359×94×2	エナメル、キャンパス	<にっぽん・かまいたち>横浜市民ギャラリー (横浜、1968)	ギャラリー一現
27	Air Pipe 1	1968	90×270×140	合板、キャンパス、アルミニウム	個展 (村松画廊、東京、1968)	証明・指示書 (作家)
28	Air Pipe 2	1968	110×160×30	エナメル、キャンパス	個展 (村松画廊、東京、1968)	証明・指示書 (作家)
29	Air Pipe 3	1968	50×400×2	合板、アクリル、キャンパス、	個展 (村松画廊、東京、1968)	証明・指示書 (作家)
30	Air Pipe 4	1968/1995	205×205×11	銅、アクリル、キャンパス	個展 (村松画廊、東京、1968)	アキライケダギャラリー
31	Air Pipe 5	1968	90×120×150	合板、エナメル、アルミニウム	個展 (村松画廊、東京、1968)	証明・指示書 (作家)
32	Air Pipe A (White Series)	1969/1995	120×152×31	キャンパス、合板	<第5回国際青年美術家展> (西部百貨店SSホール、東京、1969)	ギャラリー一現
33	Air Pipe B (White Series)	1969	120×152×31	キャンパス、合板	<第5回国際青年美術家展> (西部百貨店SSホール、東京、1969)	ギャラリー一現
34	Air Pipe C (White Series)	1969	136×155×25	キャンパス、合板	<第4回国際青年美術家展> (西部百貨店SSホール、東京、1969)	ギャラリー一現
35	Air Pipe, Inability (White Series)	1969	180×90×90	アルミニウム、ポリウレタンフォーム	<第4回ジャパン・アート・フェスティバル> (東京国立近代美術館、東京、1969)	
36	Air Pipe, Inability I	1969	100×640 (3点組)	アルミニウム、ポリウレタンフォーム	<2nd APPLE IN SPACE> (村松画廊、東京、1969)	証明・指示書 (作家)
37	A-4E Skyhawk	1969/1995	444.5×542.5×352	木	<三人展> 秋山画廊 (東京、1969)	アキライケダギャラリー
38	Communications	1969	組) : 300×627 400×65、気球 (2点組) : 6150	鋼管、プラスチック、ゴム気球	京都国立近代美術館 (京都、1970)	
39	Mechanic Cross	1969	240×400×700 (鋼柱: 240×630)	鋼柱、鋼管、ストロボ、ワイヤー、枯葉、オイル	個展 (田村画廊、東京、1970)	

40	Apple in Space-Iron Room	1970	不明	鋼管、鉄、鋼板、グレーチング	<3rd APPLE IN SPACE>東京アメリカンセンター（東京、1970）	
41	Battery	1970	150×φ40、150×φ25	鋼、炭素電極、電球、フレキシガラス、水	<70年代オーペニンング展>（ときわ画廊、東京、1970）	アキライケダギヤラー
42	Untitled	1970/1995	30×150×210	コンクリートブロック、砂、オイル	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	
43	Untitled	1970/1995	18×105×180	木、砂、オイル	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	
44	Untitled	1970/2000	67×92（1970）	蝋、水	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	
45	I-Beam and Wire Rope	1970	H形鋼：700×400×400、鋼 索：4000	H形鋼、鋼索、鋼棒	<現代美術野外フェスティバル>（こどもの国、神奈川、1970）	
46	Untitled	1970	35×600×65	H形鋼、鋼索、キャンバスシート	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	アキライケダギヤラー
47	Untitled (Wire Rope I)	1970	400	鋼索	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	
48	Untitled (Wire Rope III)	1970/1995	400（4本組）	鋼索	日本大学芸術学部（東京、1970）*非公開	アキライケダギヤラー
49	Untitled	1970	80×60	鉛筆、紙	個展（鎌倉画廊、神奈川、2012）	鎌倉画廊
50	Untitled	1971	69.6×51.4	クレヨン、和紙	個展（鎌倉画廊、神奈川、2012）	鎌倉画廊
51	Material Territory	1970	150×400×10	鋼、砂鉄、セメント	個展（田村画廊、東京、1970）	
52	Untitled	1971	サイズ不明	粘土、オイル	<言葉とイメージ>（ピナール画廊、東京、1971）	
53	Untitled	1971	92×233×61	鋼、粘土、オイル、フレキシガラス、水	<三人展>（ギヤラー射手座、京都、1971）	鎌倉画廊
Seven Steel Plates						
54	(Preposition II-Material Territory)	1971	寸法違ひ（7枚組）	鉄板	<第10回現代日本美術展—物質と自然>（東京都美術館、1971）	
55	Matter and Mind（物質と精神）	1971/1992	88×168×240	鉄板、鉄、オイル	個展（田村画廊、東京、1971）	アキライケダギヤラー
56	Untitled	1972/1995	110×300×400	L形鋼、鉛板、粘土、オイル、鋼、水	個展（サトウ画廊、東京、1972）	アキライケダギヤラー
57	Untitled	1972	88×290×258	鋼、フレキシガラス	<おもりヒバナ展>（東京アメリカンセンター、1972）	アキライケダギヤラー
58	Untitled	1972	120×370×220	鋼板、フレキシガラス、オイル、鉛板	<おもりヒバナ展>（東京アメリカンセンター、1972）	

59	Untitled	1972/1995	224×219×450	鋼、フレキシガラス、水、木、銅板、キャンバスシート、H形鋼、銅索	<おもりヒバネ展> (東京アメリカセンター、1972)	アキライケダギヤラー
60	Untitled (or Iron Plate)	1972	銅板 8 枚組：180×25×3、鉛板 2 枚組：13×100×13、10×250×10	銅板、鉛板	個展 (ギン画廊、東京、1973)	ギヤラー一現
61	L-Shaped Steel-Horizontal	1972	20×500×20	L形鋼	<今日の作家' 72 展> (横浜市民ギヤラー、神奈川、1972)	アキライケダギヤラー
62	Untitled	1972	190×23×3 (8 枚組)	銅板	<今日の作家' 72 展> (横浜市民ギヤラー、神奈川、1972)	
63	Untitled (Corsair)	1972	54×81	シルクスクリーン、和紙	美術手帖 (1972 年 10 月刊)	
64	Untitled	1973	230×500	キャンバスシート	個展 (ギヤラー一射手座、京都、1973)	
65	Untitled (Wall・Sheet)	1973	260×260、240×270 (2 点組)	キャンバスシート	個展 (田村画廊、東京、1973)	
66	Untitled	1973	400	キャンバスシート、L形鋼	個展 (田村画廊、東京、1973)	個人蔵
67	Untitled (Yokosuka)	1973	400×800	オイル	<点展> (横須賀田浦港、神奈川、1973)	
68	Yokosuka	1973	小屋：700×700	フレキシガラス、水、小屋	<点展> (横須賀田浦港、神奈川、1973)	
69	Bussei	1973/1995	鋼の台：70×180×150、ボール：4×150×4	鋼、銅索、フレキシガラスボール	<第 8 回ジャパン・アート・フェスティバル> (東京セントラル美術館、1973)	個人蔵
70	Positioning of Matter (or Materiality)	1973	60×210×400	銅板、フレキシガラス、水、鉛板	<第 1 回箱根彫刻の森美術館大賞展> (彫刻の森美術館大賞、神奈川、1973)	
71	Untitled	1973	120×150×50	テープ、ショーケース	<次元と状況> (紀伊國屋画廊、東京、1973)	
72	Cylinder 1, 2, 3	1973	190×680 (3 点組)	フレキシガラス、オイル	<第 5 回現代日本彫刻展> (宇部市野外彫刻美術館、山口、1973)	
73	Untitled	1973/1995	110×150×180	鋼、フレキシガラス、オイル	<京都ビエンナーレ> (京都市美術館、1976)	個人蔵
74	Untitled	1974-1980/ 1994-1995	50×400×700	キャンバスシート、木	個展 (田村画廊、東京、1974)	
75	Untitled	1974/1995	270×300×500	木、銅板、鋼、オイル、キャンバスシート、H形鋼	<日本 伝統と現在展> (デュッセルドルフ美術館、ドルフ、1974)	作家蔵
76	Untitled	1974	60×42	鉛筆、鉛、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
77	Untitled	1974	60×42	鉛筆、鉛、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	

資料編

78	Untitled	1975	67.4×49.5	鉛筆、鉛、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	柴田知彦氏蔵
79	Untitled	1975	67.4×49.5	鉛筆、鉛、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	柴田知彦氏蔵
80	Untitled	1975	200×800×400	鉄板	<第6回現代日本彫刻展> (宇部市野外彫刻美術館、山口、1975)	
81	Untitled A	1975	1380×480	テープ	<EXHIBISM-方法から方法へ> (神奈川県民ギャラリー、1975)	
82	Untitled B	1975	1380×480	キャンバスシート	<EXHIBISM-方法から方法へ> (神奈川県民ギャラリー、1975)	
83	Event of the Transfer of Steel	1975-1976/ 1995	180×22.5×2.4 (27枚組 (1975-1976)、40枚組 (1995))	銅板	個展 (輸の木画廊、東京、1975)	
84	Title(from Tamura Gallery)	1976	160×1200×60	キャンバスシート、木、テープ	<京都ビエンナーレ> (京都市美術館、1976)	
85	Untitled	1976	57×76	鉛筆、鉛、紙	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	
86	Untitled	1976	72.0×53.0	鉛筆、油性インク、プラスチックシート、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
87	Untitled	1976	72.0×53.0	鉛筆、油性インク、鉛、プラスチックシート、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
88	Untitled	1976	72.0×53.0	鉛筆、油性インク、鉛、プラスチックシート、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
89	Untitled	1977	57×76	鉛筆、鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
90	Plan for Documenta KETAI ¹	1977	76.0×57.0	鉛筆、鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
91	Untitled	1977	50.0×54.0	鉛筆、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
92	Untitled	1977	45.0×41.0	鉛筆、油性インク、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
93	Untitled	1977	54.0×59.0	鉛筆、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
94	Galerie Farider Cadot	1977	42.0×59.0	鉛筆、製図用紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
95	Bussei	1977	30×700×900	鉄、オイル	不明	
96	Matter and Mind	1977	18×550×750	銅板、銅、オイル	<トクメンタ6> (デュッセルドルフ、トルフ、1977)	アキライケダギャラリー

97	Matter (documenta 6)	1977/1991	20×20×400、300×20×20 (2点組)	L形鋼	<トクメンタ6> (デュッセルドルフ、ドルフ、1977)	作家蔵
98	Steel and Sheet	1977/1995	木上鉄：60×240×420、シート：210×420 オイルゾール：28×246×490	シート、木、鉄板	個展 (シュメーラ画廊、デュッセルドルフ、1977)	アキライケダキヤラー
99	Horizontal&Vertical	1977/1995	(1995)、鉄板：246×246×1.2 (1995)	鉄、鉄板、オイル	<第10回パリ青年ビエンナーレ> (パリ近代美術館、1977)	アキライケダキヤラー
100	Plan for Tehran, 1977	1977	50×54.4	黒鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
101	Plan for Tehran, 1977	1977	50×54.4	黒鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
102	Work SP-5	1978	3×ø250	鋼	個展 (桜画廊、名古屋、1979)	
103	Untitled	1978	H形鋼：900×40×40、鋼索：400	H形鋼、鋼索	<第6回現代彫刻展> (神戸市立須磨離宮公園、1978)	個人蔵
104	Matter (Kiba) No. 7	1978	27×300×400	鋼、オイル	千葉県の工場に設置個展 (1978)	
105	Untitled (a)	1978	240×240×10	アルミニウムパネル	個展 (桜画廊、名古屋、1979)	
106	Work S-3	1978	180×180×10	アルミニウムパネル	個展 (桜画廊、名古屋、1979)	
107	Untitled	1978	各25.0×36.0	コピーした紙(4枚)	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
108	Untitled	1978	56.0×76.0	鉛筆、絵具、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
109	Untitled	1978	56.0×76.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
110	Untitled	1979	51.0×69.0	絵具、ホリウレタン、和紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
111	Untitled	1979	56.0×76.0	アクリル絵具、コラージュ、和紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
112	Untitled	1979	54.0×76.0	鉛筆、鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
113	Untitled	1979	52.0×69.0	ミクストメディア、和紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
114	Untitled	1979	60.2×45.0	薄紙、クラフト紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
115	Untitled	1979	61.0×59.0	鉛筆、クレヨン、トレーシングペーパー	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	

資料編

116	Untitled	1979	60.2×45.0	3 ミリマス目紙、グワッシュ、鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
117	No.1 風景—水平線から	不明	57.0×38.0	鉛筆、パステル、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
118	Untitled	不明	49.0×41.8	3 ミリマス目紙、ガラスチックシート、鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
119	Untitled	不明	41.7×39.2	グワッシュ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
120	Untitled	不明	35.0×41.7	厚紙ボード、鉛筆、薄紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
121	Untitled	不明	76.5×57.3	鉛筆、インク、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
122	Untitled	1979	33×42	鉛筆、鉛、トレーシングペンパー	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	
123	Untitled	1979	33×42	鉛筆、鉛、トレーシングペンパー	個展 (鎌倉画廊、神奈川、2012)	
124	Untitled	1979	180×90	ポリウレタン、アルミニウムパネル	<第5回名古屋コンテンポラリーアートフェア> (名古屋市民ギャラリー、1992)	アキライナダギャラリー
125	Work	1979	122×122×12.5	ポリウレタン、アルミニウムパネル	個展 (康画廊、1979)	作家蔵
126	Untitled	1979	120×113×10.5	ポリウレタン、アルミニウムパネル	個展 (アネリー・ジュエダ・フアインアート、ロンドン、1980)	作家蔵
127	Untitled (Cat.2)	1979	30×240×10	ポリウレタン、アルミニウムパネル	個展 (アネリー・ジュエダ・フアインアート、ロンドン、1980)	作家蔵
128	Work S-2	1979	220×220×10	ポリウレタン、アルミニウムパネル	個展 (桜画廊、名古屋、1981)	作家蔵
129	Prototype-Process (原質—作用 (プロセス))	1980	350×240×240、120×120×700 (2点組)	耐候性鋼	昭和大学病院 (1980)	昭和大学病院
130	Untitled	1980	122×122×10	ポリウレタン、アルミニウムパネル	不明	作家蔵
131	Untitled	1980	122×123×11	ポリウレタン、アルミニウムパネル	不明	個人蔵
132	Untitled	1980	32.5×31.7	クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
133	Untitled	1980	42.0×54.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
134	Untitled	1980	29.0×42.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
135	Untitled	1980	38.0×53.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
136	Untitled	1980	37.0×55.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	

資料編

137	Untitled	1980	39.0×54.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
138	Untitled	1980	46.0×38.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
139	Untitled	1980	37.0×55.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
140	Untitled	1980	37.0×55.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
141	Untitled	1980	51.0×69.0	鉛筆、鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
142	Untitled	1980	38.0×53.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
143	Untitled	1980	38.0×53.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
144	Untitled	1980	37.0×55.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
145	Untitled	1980	38.0×54.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
146	Untitled	1981	39.0×54.5	鉛筆、薄紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
147	Untitled	1981	38.0×53.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
148	Untitled	1981	160×180 (2点組)、180×180 (2点組)、160×160	ポリウレタン、アルミハニカムパペル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1981)
149	The Matter of Black 1. 2. 3	1981	パペル：(2点組) 240×250×10、240×250×13、オイルペ ル：18×500×250	ポリウレタン、アルミハニカムパペル、鉄、オ イル	<黒展> (デュッセルドルフ美術館、ドイツ、1981)
150	Untitled	1981	181×161×26.5	ポリウレタン、ハニカムボール	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1981)
151	Untitled	1981	181×179.5×23.5	ポリウレタン、ハニカムボール	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1981)
152	Untitled	1981	120×120×33	ポリウレタン、ハニカムボール	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1981)
153	Untitled	1981	120×100×50	ポリウレタン、アルミハニカムパペル	不明
154	Untitled A A-1	1981	122.5×122.5×11	ポリウレタン、アルミハニカムパペル	不明
155	Untitled A A-2	1981	122×122×11	ポリウレタン、アルミハニカムパペル	不明
156	Untitled A A-3	1981	123×122.5×11	ポリウレタン、アルミハニカムパペル	不明

資料編

157	Untitled A A-4	1981	122.5×122.5×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	大分県立美術館
158	Untitled A A-5	1981	122×122×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギャラリー
159	Untitled A A-6	1981	122×122×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
160	Untitled A A-7	1981	121×122×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
161	Untitled A A-8	1981	122×122×13	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	アキライケダギャラリー
162	Untitled A A-9	1981	122.5×123×13	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	<コンストラクト・イン・プロセス-1970年代の芸術>(ウツチ、ボ ーランド、1981)	ウツジ美術館
163	Untitled A A-10	1981	112×112.5×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
164	Untitled A A-11	1981	122.5×122.5×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
165	Untitled A A-12	1981	122.5×122.5×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
166	Untitled A A-13	1981	122×123×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	アキライケダギャラリー
167	Untitled A A-14	1981	122×122×13	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
168	Untitled A A-15	1981	122×122×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
169	Untitled A A-16	1981	116.5×122×13.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
170	Untitled A A-17	1981	111×111×21	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	アキライケダギャラリー
171	Untitled A A-18	1981	101×100×19	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	アキライケダギャラリー
172	Untitled B A-19	1981	121.5×126×10.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
173	Untitled B A-20	1981	122×123.5×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
174	Untitled B A-21	1981	119.5×110.5×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
175	Untitled B A-22	1981	119.5×110.5×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
176	Untitled B A-23	1981	122×130×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
177	Untitled B A-24	1981	113.5×115.5×11	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
178	Untitled B A-25	1981	119.5×111×21.5	ホリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵

資料編

179	Untitled B A-26	1981	121×127×21.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	個人蔵
180	Untitled B A-27	1981	122.5×108×21.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
181	Untitled B C-28	1981	120.5×127.5×11.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
182	Untitled A D-29	1981	122×122×11	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	個人蔵
183	Untitled A C-30	1981	122×122.5×13.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
184	Untitled A D-31	1981	122×122.5×13	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(桜画廊、名古屋、1981)	アキライケダギヤラリー
185	Untitled A C-32	1981	122×122.5×14	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
186	Untitled A C-33	1981	122×122.5×14	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
187	Untitled B C-34	1981	125×123×21	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
188	Untitled B D-35	1981	121×128×21.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
189	Untitled C A-36	1981	183×183×11	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
190	Untitled C A-37	1981	183×183×15.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
191	Untitled C A-38a	1981	183×183×11	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
192	Untitled C A-39a	1981	183×183×14	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
193	Untitled C D-40	1981	183×183×14	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
194	Untitled C D-41	1981	183×183×14	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	不明	アキライケダギヤラリー
195	Untitled	1982	200×200×2.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	<現代日本美術の展望—油絵>(富山県立近代美術館、1982)	アキライケダギヤラリー
196	Untitled	1982	200×200×2.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	<現代日本美術の展望—油絵>(富山県立近代美術館、1982)	アキライケダギヤラリー
197	Untitled	1982	180×180×16	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(アキライケダギヤラリー、東京、1982)	クレラー・ミュラー美術館
198	Untitled	1982	240×240×6.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(アキライケダギヤラリー、東京、1982)	アキライケダギヤラリー
199	Untitled	1982	160×180×13.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(アキライケダギヤラリー、東京、1982)	アキライケダギヤラリー
200	Untitled	1982	126.5×119×13.5	ボリウレタン、アルミハニカム [®] ネル	個展(アキライケダギヤラリー、東京、1982)	個人蔵

資料編

201	Untitled	1982	180×160×23	ホリウレタン、アルミハニカムパネル	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1982)	アキライケダギヤラー
202	Untitled	1982	160×180×23	ホリウレタン、アルミハニカムパネル	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1982)	アキライケダギヤラー
203	Untitled	1982	250×250×10.5	ホリウレタン、アルミハニカムパネル	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1982)	アキライケダギヤラー
204	Untitled	1982	249×246×13.5	ホリウレタン、アルミハニカムパネル	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1982)	アキライケダギヤラー
205	Untitled	1982	230×47×15.5	ホリウレタン、アルミハニカムパネル	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1982)	個人蔵
206	Untitled	1982	73×280×280	銅板	<第8回現代彫刻展> (神戸市立須磨離宮公園、1982)	アキライケダギヤラー
207	Untitled	1982/1993	52×250×25	石膏、大理石	個展 (アキライケダギヤラー、東京、1993)	アキライケダギヤラー
208	Untitled	1982	38.0×53.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
209	Untitled	1982	38.0×53.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
210	Untitled	1982	37.0×55.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
211	Untitled	1983	38.0×54.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
212	Untitled	1983	37.0×55.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
213	Untitled No. 1	1983	259×281×60.5	染色キャンバス、銅、木	個展 (ジュダ・ローワン・ギヤラー、ロンドン、1983)	作家蔵
214	Untitled No. 2	1983	255×374×57	染色キャンバス、銅、木	個展 (ジュダ・ローワン・ギヤラー、ロンドン、1983)	アキライケダギヤラー
215	Untitled No. 3	1983/1990	195×288×40	タール、鉄骨、板紙ハニカムパネル、銅	個展 (ジュダ・ローワン・ギヤラー、ロンドン、1983)	アキライケダギヤラー
216	Untitled	1983	70×50×20	タール、銅、板紙ハニカムパネル	個展 (ジュダ・ローワン・ギヤラー、ロンドン、1983)	作家蔵
217	Untitled	1983	100×110×30	タール、板紙ハニカムパネル	個展 (ジュダ・ローワン・ギヤラー、ロンドン、1983)	作家蔵
218	Untitled	1983	180×270×20	タール、板紙ハニカムパネル	不明	
219	Untitled	1983	125×135×120	タール、銅、板紙ハニカムパネル	不明	
220	Untitled	1983	230×280×50	染色キャンバス、タール、銅	不明	
221	Untitled	1983	240×240×10	染色キャンバス、タール	不明	
222	Untitled	1983	240×135×10	タール	不明	

資料編

223	不明 1	1984	不明	不明	不明	グラフィック赤坂、1984年	グラフィック赤坂
224	不明 2	1984	不明	不明	不明	グラフィック赤坂、1984年	グラフィック赤坂
225	不明 3	1984	不明	不明	不明	グラフィック赤坂、1984年	グラフィック赤坂
226	不明 4	1984	不明	不明	不明	グラフィック赤坂、1984年	グラフィック赤坂
227	Bibi No. 7	1984	70×75×46.5	テレキジガラス、銅、アルミニウムパネル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	個人蔵	
228	Taura No. A-01	1984	115×116×31.5	テレキジガラス、アルミニウムパネル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	アキライケダギャラリー	
229	Taura No. 3	1984	85×75×15、28.5×106×15.5 (2点組)	テレキジガラス、アルミニウムパネル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	個人蔵	
230	Taura No. 5	1984	115×115.5×31、109.5×133× 20、60.5×71×43 (3点組)	テレキジガラス、アルミニウムパネル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	アキライケダギャラリー	
231	Taura No. 6	1984	151×164.5×21、32.5×225×31 (2点組)	テレキジガラス、アルミニウムパネル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	アキライケダギャラリー	
232	Untitled	1984	227×546	キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1984)	作家蔵	
233	Untitled	1985	54.0×38.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
234	Untitled	1985	45.0×62.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
235	Untitled	1985	45.0×60.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
236	Untitled	1985	50.0×70.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
237	Untitled	1985	50.0×70.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
238	Untitled	1985	54.1×38.1	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)		
239	East	1985	194×284	ミクストメディア、キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1985)	証明・指宗書 (作家)	
240	Untitled	1985	138.5×78	パネル、ゴム、キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1985)	個人蔵	
241	100, Revised	1985-1986	297.5×390×346	木、銅	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1985)	アキライケダギャラリー	
242	Untitled	1985	約 200×250×200	木炭、銅、キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1985)	アキライケダギャラリー	
243	Construction I	1985	258×387	パネル、木炭、キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1985)	アキライケダギャラリー	

資料編

244	Construction II	1985	227×363	パステル、木炭、キャンパス	個展 (フキライケダギヤラリー、東京、1985)	フキライケダギヤラリー
245	Construction III	1986	259×388	パステル、木炭、キャンパス	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	個人蔵
246	East No.a 1	1985	103.3×136.8	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
247	East No.a 2	1986	103×137.8	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
248	East No.a 3	1986	103×138	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
249	East No.a 4	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
250	East No.a 5	1986	103×137.3	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
251	East No.a 6	1986	102.9×137.5	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
252	East No.a 7	1986	102.9×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
253	East No.a 8	1986	103×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
254	East No.a 9	1986	103×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	個人蔵
255	East No.a 10	1986	103×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
256	East No.a 11	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
257	East No.a 12	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
258	East No.a 13	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
259	East No.a 14	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	個人蔵
260	East No.a 15	1986	103×137	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
261	East No.a 16	1986	103×137.3	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
262	East No.a 17	1986	103×137.3	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
263	East No.a 18	1986	103×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
264	East No.a 19	1986	103×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	
265	East No.a 20	1986	101.8×137.7	パステル、紙	個展 (フキライケダギヤラリー、名古屋、1986)	

285	Wind・North 4	1986	137.8×185.5	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
286	Wind・North 5	1986	137.8×185.5	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
287	Wind・North 6	1986	137.6×185.5	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
288	Wind・North 7	1986	137×184.5	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
289	Wind・North 8	1986	137.7×185.5	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
290	Wind・North 9	1986	137.7×185.7	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
291	Wind・North 10	1986	137.8×185.4	ハステル、コム、紙	個展 (アキライケダギヤラリー、名古屋、1986)
292	黄・土 No.11	1986	133.0×177.0	ハステル、コム、紙	<原典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011) 白井弘一氏蔵
293	黄・土 No.12	1986	132.0×176.0	ハステル、コム、紙	<原典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011) 白井弘一氏蔵
294	untitled	1986	49.0×57.0	ハステル、紙	<原典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
295	untitled	1987	39.0×54.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
296	Encapsulation No.8	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	<ヨーゼフ・ボイヌ、ピエロ・ロンゾーニ、原典之> (アキライケダギヤラリー、東京、1992)
297	Encapsulation No.1	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
298	Encapsulation No.2	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
299	Encapsulation No.3	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
300	Encapsulation No.4	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
301	Encapsulation No.5	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
302	Encapsulation No.6	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
303	Encapsulation No.7	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
304	Encapsulation No.8	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
305	Encapsulation No.9	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
306	Encapsulation No.10	1987	66.3×50.2	ハステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)

資料編

307	Untitled	1987	76.5×56.8	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
308	Untitled	1987	76.5×56.8	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
309	Untitled	1987	76.5×56.8	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
310	Untitled	1987	76.5×56.8	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
311	G-18701	1987	177×135	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
312	G-18702	1987	177×135	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
313	G-18703	1987	177×135	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
314	G-18704	1987	177×135	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
315	G-18705	1987	177×135	パステル、紙	個展 (ギヤラリー現、東京、1987)
316	An Interest in Structure	1987	722×636×435	H形鋼	不明 目黒区美術館
317	Bussei No. 10	1987	18×545×724	鋼、オイル	<(C)Overt:SeriesofExhibitions> (PS1, ニューヨーク、1987年 アキライケダギャラリー
318	Untitled	1987	257×400×480	有孔鋼板、L形鋼、H形鋼、鋼板	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
319	Vanished Spring	1987	320×200×186	木、銅	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1988) 証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
320	Bussei with Bisecting Steel	1987	オイル 板: 265×480×1.3	鋼、オイル、鋼板	個展 (Judson Art Warehouse Viewing Gallery, ニューヨーク、1987) アキライケダギャラリー
321	R I	1987	259×249	パステル、キャンバスシート	個展 (ホフマン・ボーマン・ギヤラリー、サンタモニカ、カリフォルニア、1987) アキライケダギャラリー
322	R II	1987	259×249	パステル、キャンバスシート	個展 (ホフマン・ボーマン・ギヤラリー、サンタモニカ、カリフォルニア、1987) Hoffman Botman Gallery
323	Waterway	1987	259×253	パステル、キャンバスシート	個展 (ホフマン・ボーマン・ギヤラリー、サンタモニカ、カリフォルニア、1987) アキライケダギャラリー
324	Climate 4	1987	277.5×190.5	パステル、キャンバスシート	不明 アキライケダギャラリー
325	Untitled T-1	1987	292×194	パステル、ゴム、キャンバスシート	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987) 富山県立近代美術館

326	Untitled T-2	1987	261×194	パステル、L形鋼、キャンバスシート	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987)	個人蔵
327	Untitled T-3	1987	230×182	パステル、オイル、ゴム、キャンバスシート	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987)	個人蔵
328	Untitled T-4	1987	247×182	パステル、ゴム、キャンバスシート	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987)	アキライケダギャラリー
329	Untitled MT-5、Renewed	1987	455.5×185×220	ゴム板、鋼	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987)	アキライケダギャラリー
330	Sound T-4	1987	521×380	パステル、ゴム、キャンバスシート	<第3回富山国際現代美術展> (富山県立近代美術館、1987)	個人蔵
331	Heat	1987	521×380	パステル、ゴム、キャンバスシート	不明	アキライケダギャラリー
332	Untitled	1987	674×31	パステル、アクリル、糊、板紙ハニカムパネル	<ReliefsSculpture> (アキライケダギャラリー、名古屋、1987)	作品証明書・指示書(個人蔵)
333	Untitled	1987	693×28	ミクストメディア	<ReliefsSculpture> (アキライケダギャラリー、名古屋、1987)	個人蔵
334	Untitled	1987	88×88×21	ミクストメディア	<ReliefsSculpture> (アキライケダギャラリー、名古屋、1987)	個人蔵
335	Untitled	1988	40.0×54.0	鉛筆、クレヨン、紙	<原口典之・若江漢宇> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
336	Untitled	1988	64.0×52.0	ミクストメディア、紙	<原口典之・若江漢宇> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
337	Differences in Distance V	1988	279×268	パステル、ゴム、キャンバスシート	個展 (サンディエゴ州立大学アートギャラリー、サンディエゴ、カリフォルニア、1988)	アキライケダギャラリー
338	Differences in Distance VI	1988	280×266	パステル、ゴム、キャンバスシート	個展 (サンディエゴ州立大学アートギャラリー、サンディエゴ、カリフォルニア、1988)	アキライケダギャラリー
339	Differences in Distance VII	1988	280×266	パステル、ゴム、キャンバスシート	個展 (サンディエゴ州立大学アートギャラリー、サンディエゴ、カリフォルニア、1988)	アキライケダギャラリー
340	物性 No.11 (白州)	1988	30×1150×2900	鋼、水	<白州・夏・フエヌテノパル'88> (山梨、1988)	作家所有
341	桜 I	1988	257×268×285	L形鋼、鋼板、ガラス、アルミニウム	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1988)	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
342	菊 II	1988	266×422×80	有孔鋼板、L形鋼	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1988)	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
343	柳 III	1988	149×425、239×438 (2点組)	L形鋼、H形鋼、鋼板	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1988)	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
344	樫の木 IV	1988/1990	121×300×170	L形鋼、H形鋼、鋼板、アルミニウム	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1988)	アキライケダギャラリー

資料編

345	Untitled	1988	135×112×16	H形鋼、ダイアレス鋼板	<Painting&Sculpture-原口典之・若林喬・ボロフスキー・クネーベ ル> (アキライケダギャラリー、東京、1988)	個人蔵
346	Untitled	1988	205×113×18	H形鋼、ダイアレス鋼板	不明	アキライケダギャラリー
347	Construction 11	1989	239×115×131	L形鋼、アルミニウム	<グループショウ> (アキライケダギャラリー、東京、1990)	アキライケダギャラリー
348	松林 I	1989	500×500×480	H形鋼、木	<白州・夏・フェスティバル'89> (山梨、1989)	
349	松林 II	1989	450×450×400	H形鋼、木	<白州・夏・フェスティバル'89> (山梨、1989)	
350	Untitled	1989	φ181×15	鋼製カバネ、アルミニウム、フレキシガラス	<現代美術への視点・色彩とモノクローム> (東京国立近代美術 館、1989)	個人蔵
351	Untitled	1989	195×265×116	鋼製カバネ、アルミニウム、フレキシガラス	<Painting&Relief> (アキライケダギャラリー、東京、1989)	個人蔵
352	Untitled	1989	250×400×80	アルミニウム、鋼製カバネ	個展 (ギャラリー現、東京、1989)	
353	Untitled	1989	68.0×55.0	ミクストメディア、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
354	Untitled	1989	54.6×68.3	鉛筆、ポリウレタン、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
355	Untitled	1989	38.0×53.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
356	Untitled	1989	66.0×52.0	クレヨン、色付き紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
357	Untitled	1989	68.0×55.0	ミクストメディア、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
358	Untitled	1989	59.0×45.0	クレヨン、色付き紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
359	Untitled	不明	77.5×57.6	トレーシングペーパー、プラ刷紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
360	Untitled	不明	63.5×56.0	薄紙、鉛筆、厚紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
361	Untitled	不明	50.0×29.6	グロッシュ、鉛、テープ、アクリル絵具、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
362	Untitled	不明	46.7×35.8	グロッシュ、鉛、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
363	Untitled	不明	50.0×45.0	グロッシュ、鉛、鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
364	Corner Relief	1990	216×150	アルミニウム、鋼製カバネ	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	アキライケダギャラリー
365	Frame	1990	171×151×35	アルミニウム、有孔鋼板	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	アキライケダギャラリー

資料編

366	Untitled	1990	131×306.5×145.5	アルミニウム、有孔鋼板、蛍光灯	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	個人蔵
367	Three Cylinders	1990	78×54×65、ø121.5×15 (2点組)、共:125×196×65	アルミニウム、ポリウレタン	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	アキライケダギャラリー
368	Four Pieces of L-shaped Steel and Yellow Circle	1990	255×ø240	L形鋼、鋼索、鋼	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	Galerie Thaddaeus Ropac
369	Suspended Steel Relief	1990	158×190×90、96×74.5×75.5 (2点組)	鉄骨、鋼、滑車装置	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1990)	アキライケダギャラリー
370	Floating in the Night Sea	1990	229.5×102×105	H形鋼、L形鋼、コンクリート、鋼製ブレース ソダ、鋼板	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1990)	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
371	Untitled	1990	オイルブール:15×ø800、土台: 24×ø800	鋼、オイル	<ミニマル・アート> (国立国際美術館、大阪、1990)	アキライケダギャラリー
372	Untitled	1990	114.5×64×18	アルミニウム、鋼製カバー	個展 (ギヤラリー現、東京、1990)	個人蔵
373	Untitled	1990	96.5×73×13	鋼製カバー	個展 (ギヤラリー現、東京、1990)	個人蔵
374	Untitled	1990	125×ø234	アルミニウム、鋼	個展 (ギヤラリー現、東京、1990)	証明・指示書 (アキライケダギャラリー)
375	Untitled FAS	1990	240×ø48	鋳鋼	<アテルマコソ'90 幕張メッセ現代の美術展> (幕張メッセ、千葉、1990)	個人蔵
376	Untitled FBS	1990	ø280×240	ゴム	<アテルマコソ'90 幕張メッセ現代の美術展> (幕張メッセ、千葉、1990)	アキライケダギャラリー
377	Untitled FCS	1990	650×220×210	H形鋼、鋼板、L形鋼	<アテルマコソ'90 幕張メッセ現代の美術展> (幕張メッセ、千葉、1990)	個人蔵
378	Untitled FDS	1990	130×ø820	アルミニウム、鋼製カバー	<アテルマコソ'90 幕張メッセ現代の美術展> (幕張メッセ、千葉、1990)	アキライケダギャラリー
379	HG	1990	240×450×226	アルミニウム、鋼製カバー	個展 (後藤美術館、千葉、1991)	アキライケダギャラリー
380	CA-1	1990	244×145×145	有孔鋼板、アルミニウム	個展 (後藤美術館、千葉、1991)	アキライケダギャラリー
381	CA-2・EVR-1 (Yutai)	1990	250×110×90、245×145×145 (2点組)	有孔鋼板、鋼板、アルミニウム	不明	
382	Untitled	1990	240×500×65	鋼板、滑車装置	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1991)	アキライケダギャラリー

383	Untitled	1990	240×500×1.6、ø180×1.6 (2 点組)	銅板、滑車装置	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1991)	アキライケダギヤラリー
384	Untitled	1990	240×500×1.6	銅板、滑車装置	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1991)	アキライケダギヤラリー
385	Untitled	1990	260×ø250	銅板、滑車装置	個展 (アキライケダギヤラリー、田浦、1991)	アキライケダギヤラリー
386	March No. 1	1990	176.5×27.5	パステル、紙	個展 (ヨシミツヒジカタギヤラリー、名古屋、1990)	
387	March No. 2	1990	176.5×27.5	パステル、ゴム、紙	個展 (ヨシミツヒジカタギヤラリー、名古屋、1990)	
388	March No. 3	1990	176.5×27.5	パステル、ゴム、紙	個展 (ヨシミツヒジカタギヤラリー、名古屋、1990)	
389	March No. 4	1990	176.5×27.5	パステル、ゴム、紙	個展 (ヨシミツヒジカタギヤラリー、名古屋、1990)	
390	Noriyuki Haraguchi	1990	103×72.8	offset printing, 4 colors	<アトルマコソ'90パツゲンポトボスター展> (アキライケダギヤラリー、東京、1990)	
391	Noriyuki Haraguchi	1990	body size:38.5×10、overall:60×55×10	polyurethane on cotton	<アトルマコソ'90パツゲンポトボスター展> (アキライケダギヤラリー、東京、1990)	
392	3M-3	1991	紙: 394×130、絹: 370×488×11.5	紙、絹	個展 (後藤美術館、千葉、1991)	証明・指示書 (アキライケダギヤラリー)
393	1. 2. 3. 4. 5.	1993	200×200×50	銅板	<大分現代美術展'93-都市空間への提言・非常識> (大分、1993)	大分市
394	63100-2460-1	1993	187×150×28.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
395	63100-2460-2	1993	187×150×28.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
396	63111-91616-1	1993	146×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
397	63111-91616-2	1993	146×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
398	63111-91616-3	1993	146×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
399	63111-91616-4	1993	147×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
400	63111-91616-5	1993	148×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
401	63111-91616-6	1993	149×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
402	63111-91616-7	1993	150×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵

資料編

403	63111-91616-8	1993	151×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
404	63111-91616-9	1993	152×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
405	63111-91616-10	1993	153×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
406	63111-91616-11	1993	154×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
407	63111-91616-12	1993	155×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
408	63111-91616-13	1993	146×118.5×23.5	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
409	MC-908496-1	1993	196.5×150×34	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
410	MC-908496-2	1993	196.5×150×34	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
411	MC-908496-3	1993	196.5×150×34	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
412	MC-908496-4	1993	196.5×150×34	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
413	Tc-1 (from a Car Roof)	1993	145×115×21.5	石膏、アルミハニカム	不明	アキライケダギヤラリー
414	Tc-2 (from a Car Roof)	1993	145×115×21.5	石膏、アルミハニカム	不明	アキライケダギヤラリー
415	Tc-3 (from a Car Roof)	1993	145×115×21.5	石膏、アルミハニカム	不明	アキライケダギヤラリー
416	Tc-4 (from a Car Roof)	1993	145×115×21.5	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	アキライケダギヤラリー
417	Tc-5 (from a Car Roof)	1993	145×115×21.5	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	個人蔵
418	Tc-6 (from a Car Roof)	1993	120×110×20	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	アキライケダギヤラリー
419	Tc-7 (from a Car Roof)	1993	120×110×20	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	個人蔵
420	Tc-8 (from a Car Roof)	1993	119.5×108.5×21.5	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	アキライケダギヤラリー
421	Tc-9 (from a Car Roof)	1993	119.5×108.5×21.5	石膏、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、東京、1993)	アキライケダギヤラリー
422	Untitled 1	1993	120.5×107×21	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	アキライケダギヤラリー
423	Untitled 2	1993	120.5×107×21	有孔銅板、アルミハニカム	個展 (アキライケダギヤラリー、ニューヨーク、1993)	個人蔵
424	Untitled 3	1993	120.5×107×21	有孔銅板、アルミハニカム	不明	作家蔵

資料編

425	Panel Relief	1933	181×122×26	合板、紙、有孔銅板、バス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1933)	個人蔵
426	Water Disk	1933	18×ø202	ポリウレタン、アルミニウム	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1933)	個人蔵
427	LJ-2	1933	175.5×134.0	バステル、コラーージュ、紙	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1933)	
428	Untitled	1994	23×16	バステル、鉛筆、キャンバス	<第8回名古屋コンテンポラリーアートフェア> (名古屋市民ギャラリー、1995)	個人蔵
429	Untitled	1994	66.0×51.0	ミクストメディア、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
430	木・油	1974-1994	不明	木板、シート	<モノ派-原口典之・高山登> (鎌倉画廊、東京、1995)	
431	Ube	1995	630×200×400	銅板、L形銅、銅索、銅	<第16回現代日本彫刻展> (宇部市野外彫刻美術館、山口、1995)	宇部市
432	Untitled	1995	84.5×20×35	L形銅、銅、銅索、銅製留め具	<小彫刻> (アキライケダギャラリー、東京、1995)	個人蔵
433	Yumen	1995	21×888×445 (床上39に設置)	アルミニウム、鉄、オイル	個展 (アキライケダギャラリー、名古屋、1986)	アキライケダギャラリー
434	Circle	1996	オイルパネル：24.5×ø350、アクリル：ø350	アルミニウム、オイル、アクリル、木	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1996)	作家蔵
435	Four	1996	オイルパネル：35×274×454 (4点組)	銅、オイル、アクリル、木	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1996)	アキライケダギャラリー
436	Untitled (Tauro)	1996	66×539×633	アクリル、木、オイル	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1996)	
437	14 Boards	1996	243×29×4 (14枚組)	アクリル、板紙	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1996)	作家蔵
438	L	1996	23.5×549×23.5	アクリル、木	個展 (アキライケダギャラリー、田浦、1996)	作家蔵
439	a-3	1996	24×18	鉄板 (自然に腐食した)	<第9回名古屋コンテンポラリーアートフェア> (名古屋市民ギャラリー、1996)	アキライケダギャラリー
440	黄色の構成	1997	28×22	水彩	個展 (AF-LABO、東京、1997)	
441	ぬり絵1	1997	75.3×56.0	アクリル絵具、糸、記録紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
442	Untitled	1997	77.0×57.5	アクリル絵具、記録紙、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
443	Untitled	1997	77.0×56.4	アクリル絵具、記録紙、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
444	Grey	1997	148×99	オイル、キャンバス	個展 (アキライケダギャラリー、東京、1997)	作家蔵

資料編

445	Grey 1	1997	47×79	アクリル、キャンバス	個展〈アキライケダギャラリー、東京、1997〉	作家蔵
446	Grey 2	1997	47×79	オイル、キャンバス	個展〈アキライケダギャラリー、東京、1997〉	作家蔵
447	Untitled	1997	148×99	アクリル、キャンバス	個展〈アキライケダギャラリー、東京、1997〉	作家蔵
448	Untitled	1997	148×99	オイル、キャンバス	個展〈アキライケダギャラリー、東京、1997〉	作家蔵
449	Untitled	1998	73×61×11	ポリウレタン、木炭、キャンバス	不明	個人蔵
450	Untitled	1998	オイルフレーム：18×600×800、土台：25×800×600	アルミニウム、銅、オイル	個展〈アキライケダギャラリー、田浦、1998〉	アキライケダギャラリー
451	Untitled	1999	270×950	合板、油彩、オイル、墨、木の床	〈第1回熱海ビエンナーレ〉（熱海、静岡、1999）	
452	Untitled	1999	72.0×54.0	鉛筆、記録紙、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
453	Untitled	1999	77.0×57.0	鉛筆、記録紙、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
454	コウセイ	2000	37.5×56.5	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
455	コウセイ	2000	38.2×56.4	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
456	コウセイ	2000	38.3×57.0	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
457	コウセイ	2000	39.2×56.7	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
458	コウセイ	2000	38.1×56.5	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
459	Untitled	2000頃	57.0×76.4	インク、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
460	Untitled	2000頃	57.0×76.5	カラーインク、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
461	Untitled	不明	41.0×33.0	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
462	Untitled	不明	40.7×33.0	グロッシュユ、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
463	Untitled	不明	40.7×33.0	鉛筆、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
464	Untitled	不明	45.5×37.5	絵具、鉛、鉛筆、クレヨン、紙	〈原口典之・若江漢字〉（横須賀美術館、神奈川、2011）	
465	Black Viking S-3	2000	317×816×595	ポリウレタン、カーボン紙、合板、アルミニウム	個展〈レンバツハハハウス美術館、ミュンヘン、2001〉	レンバツハハハウス美術館

資料編

466	Untitled ML-1	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
467	Untitled ML-2	2000	150×150×15	Black Viking S-3	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
468	Untitled ML-3	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
469	Untitled ML-4	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
470	Untitled ML-5	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
471	Untitled ML-6	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
472	Untitled ML-7	2000	150×150×15	アルミニウム、ポリウレタン、合板	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
473	011 Works 1	2000	18×602×482 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
474	011 Works 2	2000	18×752×552 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
475	011 Works 3	2000	18×602×362 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
476	011 Works 4	2000	18×482×482 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
477	011 Works 5	2000	18×722×602 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
478	011 Works 6	2000	18×722×242 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
479	011 Works 7	2000	18×662×482 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
480	011 Works 8	2000	18×722×482 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
481	011 Works 9	2000	18×702×602 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー
482	011 Works 10	2000	18×602×482 (全体)	アロニス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インク ジュエットトリアンター、ガッツユ、紙	個展 (レンバツツノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダギヤラリー

483	011 Works 11	2000	18×802×602 (全体)	プロペンス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インクジェットプリンター、ガッシュ、紙	個展 (レノバソノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダキヤラリー
484	011 Works 12	2000	18×542×482 (全体)	プロペンス、板紙、布、ガラス瓶、オイル、インクジェットプリンター、ガッシュ、紙	個展 (レノバソノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	作家蔵
485	Untitled 2001-2500	2001	56×76 (500 枚組)	ガッシュ、紙	個展 (レノバソノハハウス美術館、ミュンヘン、2001)	アキライケダキヤラリー
486	Plastic	2001	160×105×15	アレキソガラス、プラスチック	不明	アキライケダキヤラリー
487	Aluminium	2001	120×120×20	アレキソガラス、アルミニウム	不明	アキライケダキヤラリー
488	Untitled	2001	76.1×56.5	グロッシュ、鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
489	Untitled	2001	76.0×56.5	グロッシュ、鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
490	Untitled	2001	79.0×52.4	グロッシュ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
491	Untitled	2001	76.9×57.0	グロッシュ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
492	Untitled	2001	79.0×54.6	グロッシュ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
493	Untitled	2001	67.5×49.6	グロッシュ、糸、厚紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
494	身体からー	2002	30×740×1502	鉄、水	<アート種彙系サイト大分現代美術展 2002> (大分市美術館、2002)	
495	Gravity	2003	20×28×224、42T	プラスチックシート	<重力> (大分市美術館、2003)	
496	Untitled	2003	20×28×224	鉄板 (4枚組)	個展 (ギヤラリー現、東京、2003)	
497	Untitled	2003 頃	57.0×76.4	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	
498	Untitled 3	2005	146×673×17	木、ポリウレタン	個展 (アキライケダキヤラリー、ベルリン、2005)	
499	Untitled 4	2005	282×540×20.7(2枚)	木、ポリウレタン	個展 (アキライケダキヤラリー、ベルリン、2005)	
500	Untitled 1	2005	229×66×13	木、ポリウレタン	個展 (アキライケダキヤラリー、ベルリン、2005)	
501	Untitled 2	2005	229×66×13	木、ポリウレタン	個展 (アキライケダキヤラリー、ベルリン、2005)	
502	feeling of Lead	2006	不明	不明	個展 (GalleryHirawata、神奈川、2006)	
503	白b-1	2006	38.9×51.8	グロッシュ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)	

資料編

504	斜面 白州 1	2006	32.0×38.1	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
505	斜面 白州 2	2006	32.0×38.1	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
506	斜面 白州 3	2006	32.2×38.2	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
507	斜面 白州 4	2006	32.2×38.3	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
508	斜面 白州 5	2006	32.2×38.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
509	斜面 白州 6	2006	32.2×38.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
510	斜面 白州 7	2006	32.2×38.0	鉛筆、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
511	Untitled	2006	50.9×38.0	グロウソフ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
512	Untitled	2006	50.0×32.6	グロウソフ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
513	Untitled	2006	41.5×41.5	グロウソフ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
514	Untitled	2006	76.7×57.0	グロウソフ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
515	Untitled	2006	79.0×55.0	グロウソフ、和紙、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
516	Untitled	2006	76.5×56.5	グロウソフ、紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
517	Untitled	2009	278.5×191.6×6.5	鉛、キャンパス	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011) 平綿敏郎氏蔵
518	Untitled	2009	182.2×107.7.6×7.5	油絵具、キャンパス	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
519	Untitled	2009	292.0×171.5×7.5	油絵具、キャンパス	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
520	Untitled	2009	28.5×36.0	鉛、鉛筆、ホルワ紙	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
521	Untitled	2009	オリジナル：18×492×984、土 台不明	オイル、銅	個展 (ワテーガス・ワッカークレイ、ニューヨーク、2014)
522	Phantom	2009	395×779×510	合板、アルミニウム、銅	個展 (ワテーガス・ワッカークレイ、ニューヨーク、2014)
523	Tsumu 147-2	2010	134×170	ミクストメディア	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
524	Tsumu 147-3	2010	134×170	ミクストメディア	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)

525	Untitled	2010	365.5×185.2×7.3cm (2分割して展示)	アクリル絵具、画布	<原口典之・若江漢字> (横須賀美術館、神奈川、2011)
526	Untitled	2010/2020	180×282×5.7	キャンパス、オイルペイント、鉛筆	個展 (Mamonart、香港、2022)
527	Untitled	2010/2020	180×376×5.7	キャンパス、オイルペイント、鉛筆	個展 (Mamonart、香港、2022)
528	A-7E Corsair II	2011	430×53×400	キャンパス、石墨、アルミニウム、木、合板	個展 (フーガス・ワックカーフレイ、ニューヨーク、2014)
529	社会と物質 フアントム	2011	不明	木、アルミ	街かど美術館 2011 アート@つちざわ<土澤> (2011)
530	物性 I	2012	不明	鉄、オイル	<柳幸典×原口典之> (ARTBASE 百島、尾道、2012)
531	ZH-02	2012	110.3×110.4×13.5	ホリウレタン、アルミニウム、ペーパーハニカム	<Re:Quest> (ソウル大学校美術館、韓国、2013)
532	ZH-07	2012	110.3×110.4×13.6	ホリウレタン、アルミニウム、ペーパーハニカム	個展 (フーガス・ワックカーフレイ、ニューヨーク、2014)
533	ZH-06	2012	110.3×110×13.3	ホリウレタン、アルミニウム、ペーパーハニカム	個展 (フーガス・ワックカーフレイ、ニューヨーク、2014)
534	ZG-06	2012	109.9×109.9×7.6	ホリウレタン、キャンパス	個展 (フーガス・ワックカーフレイ、ニューヨーク、2014)
535	Triad I	2012	60×6300	アルミニウム、オイル、油の絵の具	<コズミック・トラベラーズ-不明への旅> エスパスルイ・ザイト ソ東京
536	Triad II	2012	630×243×130	アルミニウム、ガラスチップ	<コズミック・トラベラーズ-不明への旅> エスパスルイ・ザイト ソ東京
537	Triad III	2012	220×220×13	アルミニウム、ガラスチップ、スチール	<コズミック・トラベラーズ-不明への旅> エスパスルイ・ザイト ソ東京
538	新潟・景 12	2012	不明	海水、鉄、油、水、ロープ	<開港都市にいがた水と土の芸術祭 2012> (新潟、2012)
539	オイルテーブル	2014	不明	廃油、他	街かど美術館 2014 アート@つちざわ<土澤> (2014)
540	Untitled	2014	不明	鉄鋼 (仕鋼)、他	街かど美術館 2014 アート@つちざわ<土澤> (2014)
541	F-8E CRUISADER	2014	740×468×550	木、キャンパス、金属、油彩	<十字路-CROSSROAD> (ARTBASE 百島、広島、2014)
542	Untitled 4	2015	不明	鉄、ワイヤー	<大地の芸術祭越後妻有アートトリエンナーレ 2015> (清津倉庫美術館、新潟、2015)

資料編

543	Gray 6	2016	41.7×30.5×2.5	キャンバス、オイルペイント	個展 (Mamonoart、香港、2022)
544	Gray 18	2016	33×24.2×2	キャンバス、オイルペイント	個展 (Mamonoart、香港、2022)
545	布袋とロープの関係	2017	不明	キャンバス生地、巨大船係留ロープ	<GROSSROAD2> (尾道、広島、2015)
546	Gray Composition No. 11	2018	37.4×39.5×8.5	アルミニウム、ハニカム、ホリウレタン、オイル	<ONE ART TAIPEI 2019> (台北、2019)
547	色彩/物質	2019	1885×1125×1497	ペーパーハニカム、合板、ホリウレタン、アクリル、シルクスクリーン	<大分アートフェスティバル2019「回遊劇場SPIRAL」> (大分、2019)
548	斜めの構成1/斜めの構成2 /水平の構成	2019	不明	H鋼	瀬戸内国際芸術祭 (岡山、2019)
549	Black F	2020	90.2×89.8×6	ハニカム、ホリウレタン、アクリルペイント	個展 (Mamonoart、香港、2022)
550	Black D	2020	101×81.6×9.4	ハニカム、ホリウレタン、アクリルペイント	個展 (Mamonoart、香港、2022)

Haraguchi Noriyuki List of Prints

No	title	production	size (mm)	material	technique	printed by	published by	exhibition	collection	note
1	Untitled	1967	420×543	paper	silkscreen collage	unknown	Haraguchi Noriyuki	solo exhibition (Kamakura Gallery, Kanagawa, 2012)	Kamakura Gallery	
2	Untitled									
3	Untitled I-No. 1									
4	Untitled I-No. 2					Haraguchi Studio				
5	Untitled I-No. 3					Takahiko	ACKT CORPORATION,			portfolio of seven prints, 1987
6	Untitled I-No. 4	1987	1065×755 Image : 800×508	paper : Velin Arches Blanc ink : F. Charbonnel Noir Taille Douce F. 66	etching aquatint drypoint	Hayashi, Shinji Ando, Tomohide Kameyama, Kaoru Takahashi	ACKT CORPORATION, 1987	solo exhibition (ACKTCORPORATION, Tokyo, 1988)	ACKT CORPORATION/ Private collection	edition: 30, 2A.P., IH. C., JP.P. signed and dated lower right
7	Untitled I-No. 5									
8	Untitled I-No. 6									
9	Untitled I-No. 7									
10	Untitled II-No. 1									
11	Untitled II-No. 2					Haraguchi Studio Takahiko	ACKT CORPORATION, 1987	solo exhibition (ACKTCORPORATION, Tokyo, 1988)	ACKT CORPORATION/ Private collection	portfolio of seven prints, 1987 edition: 30, 2A.P., IH. C., JP.P. signed and dated lower right
12	Untitled II-No. 3	1987	768×580 image : 580×385	paper : Arvare Arches Grain Torchon ink : F. Charbonnel Noir Taille Douce F. 66	etching aquatint drypoint colagraph	Hayashi, Shinji Ando, Tomohide Kameyama, Kaoru Takahashi	ACKT CORPORATION, 1987			
13	Untitled II-No. 4									
14	Untitled II-No. 5									

15	Untitled II-No. 6									
16	Untitled II-No. 7									
17	E Autumn			oiled Kozo paper, kaolin coated Nepali paper	silkscreen 9 screens, 3 color					
18	E I-W			kaolin coated Nepali paper, K ozo paper (collage)	silkscreen 6 screens, 3 color lithograph 2 plates, 1 color collage			portfolio of five prints, 1990		
19	E h	1990	2000× 1300	oiled Kozo paper, kaolin coated Nepali paper	silkscreen 18 screens, 7 color	Edition Works, Tokyo	ACKT CORPORATION, 1990	solo exhibition (ACKTCORPORATION, Tokyo, 1988)	ACKT CORPORATION/ Private collection	edition: 25, 3A.P., IH. C., IP. P., IB. A. T. signed and numbered by the artist
20	E 関節(Joint)			kaolin coated Nepali paper, HMP Belgique (collage)	silkscreen 11 screens, 6 color collage					
21	E 遊動(Yudo)			oiled Kozo paper, kaolin coated Nepali paper	silkscreen 13 screens, 5 color					
23	CONSTRUCTION Cards			Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon juice), 2 pieces Rives BFK tan (collage)	silkscreen 10 screens, 6 color lithograph 3 plates, 3 color collage					
24	CONSTRUCTION Double T	1990	970× 1080	Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon juice), 3 pieces Rives BFK tan (collage)	silkscreen 9 screens, 6 color lithograph 3 plates, 3 color relief printing 1 plates, 1 color collage, collaged polyurethane relief	Edition Works, Tokyo	ACKT CORPORATION, 1990	solo exhibition (ACKTCORPORATION, Tokyo, 1990)	ACKT CORPORATION/ Private collection	portfolio of five prints, 1990 edition: 25, 3A.P., IH. C., IP. P., IB. A. T. signed and numbered by the artist
25	CONSTRUCTION Balb			Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon	silkscreen 2 screens, 2 color lithograph 3 plates, 3 color					

			juice), 2 pieces pink Gampi (collage)	relief printing 1 plates, 1 color collage				
26	CONSTRUCTION Datar-Cyclone		Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon juice), 3 pieces Rives BFK tan, pink Gampi (collage)	silkscreen 4 screens, 2 color				
				lithograph 7 plates, 6 color relief printing 1 plates, 1 color collage, collaged polyurethane relief				
27	CONSTRUCTION A Moat Fixed with Clay		Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon juice), 2 pieces Rives BFK tan (collage)	silkscreen 4 screens, 3 color				
				lithograph 3 plates, 2 color relief printing 1 plates, 1 color collage				
28	STENCIL Pretty Woman			silkscreen 5 screens, 4 color collage				
				silkscreen 4 screens, 3 color				
29	STENCIL N-1 [This is not a destructive act]			lithograph 3 plates, 3 color				
				silkscreen 2 screens, 2 color				
30	STENCIL 5- 3-Cylinder Flying		Kozo paper(hand-dyed with walnut and persimmon juice)	lithograph 3 plates, 3 color	Edition Works, Tokyo			
				silkscreen 5 screens, 4 color				
31	STENCIL ENS-Children Fan			lithograph 2 plates, 2 color relief printing 1 plates, 1 color	ACKT CORPORATION/ Private collection			portfolio of five prints, 1990 edition: 25, 3A.P., IH. C., IP. P., JB. A. T. signed and numbered by the artist

32	STENCIL rai			silkscreen 5 screens, 4 color lithograph 1 plates, 1 color silkscreen 2 screens, 2 color							portfolio of five prints, 1990 edition: 25, 3A.P., IH.C., 1P.P., 1B.A.T. signed and numbered by the artist bound by Shimojimatatekand o, Tokyo
33	STENCIL Ground			lithograph 1 plates, 1 color relief printing 1 plates, 1 color							
34	GEAR	1990	paper : 280×210 book : 290×235 ×25	paper : Kozo-Gampi (book of 22 prints)	metal relief printing with embossing and Gampi chine- colle	Edition Works, Tokyo	ACKT CORPORATION, 1990	solo exhibition (ACKTCORPORATION/ Tokyo, 1990)	ACKT CORPORATION/ Private collection		
35	Untitled Black Square #1, 1990		460×460 ×105	polyurethane, aluminum honeycomb board		Haraguchi Studio, Yokosuka	ACKT CORPORATION, 1990	solo exhibition (ACKTCORPORATION/ Tokyo, 1990)	ACKT CORPORATION/ Private collection		3 multiples edition: 45 proofs: 4A.P., IH.C.
36	Untitled Green Square #2, 1990	1990	480×480 ×105								
37	Untitled Green Disk #3, 1990		ø570× 100								