

ボトムレスⅠ再制作に絡めて

小野 晓彦

どうでもよいことだが、私が NY の荒川修作+マドリン・ギンズの事務所で働き始めたのが 1995 年で、その時荒川さんは 59 歳だったことになる。2022 年現在、私も知らずにその年齢に近づいたのだと気づき何か感慨深いものがあるが、「死なないために」というテーマは私にとって全く共感できるものであり、さらに切実になっている。「死なない」というよりは、「死」をいかに無力化するか、あるいは、単純にいかに「死」に備えるか、という点が私にとっては切実なのだが、アラカワにとっても彼の営為の発端はそれらに向けての入念な準備だったのだと考えられなくもない。それでも何といきいきとアラカワは私の記憶の中に生きつづけていることか。

アラカワ（あるいは A+G）の軌跡は『『棺桶』→『図式絵画(ダイアグラム)』→『意味のメカニズム』→『インスタレーション』』という三十年間の『進行中の仕事』（『意味のメカニズム』の副題）を通じて、『建築』へたどりつく（塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』p.131）のだが、そこには一貫して「信じ込まされていた私たちの〈宿命〉を反転させる」という目的、つまりアラカワの言う「死なないために」という目的がある（あるいはそれに向かっていく探求の行程がある）。「死なない」という目的は最終的には「あなたが動くことによって、あなたがつくり上げる生命が、あなたの外側にできる」ことで可能になる。「『何だ、私というのは、体の外側にもあるんだ』」ということがわかる（塚原 前掲書 p.228）。

「私が死ぬということ」という切実なテーマに対しての現在の自分の考えについて以前あるところで私は以下のように記した。

相変わらず僕の関心は「私が死ぬということ」にあり、その底なしの不可解さには「私」という価値の相対的な低下で抵抗するしかないと考えている。「私」が「世界」を見ている、という二元論的な捉え方を徹底的に退けていかなくてはならない。「世界」が「立ち現れ」ているこの動く「場」こそが<私>なのであって、それは、いわば、いわゆるみなさんが考えている「私」（誤謬としての二元論的な[主体客体という枠組みにおける]私）以外の全てが<私>なのだということになる。<私>とは「私」以外の全てである。

（小野暁彦 学科長からのメッセージ
『京都芸術大学 2021 年度卒業記念写真集』2022 より）

脳科学や大森莊蔵を経由し上記のような認識に至って、私は少しく安寧を得たりしているが、アラカワが追求したのは、「五感の〈空間化〉」によって「見るものがつくられる場」(constructing the perceiver)なのであった。1991-92年に開催された『荒川修作の実験展—見るものがつくられる場』の図録に寄せられた論考の中で高橋幸次は次のように記している。

実際の身体の行動によって、知覚が周囲の現実の〈装置〉に投影されて〈見えるようになる〉のが解るだろう。五感の〈空間化〉。そこにアラカワの言う〈空間〉が形成される。これは同時に構築し直された空間の解釈の〈再現実化〉なのであろう。そしてそれを満たし、渦巻いているはずの〈ブランク(空白)〉。

渡米以後のアラカワの30年間は、ねじれた螺旋を描くダイナミックな円環のように、今、〈空間〉に立ち上がる。〈空間〉そのものを問うものとして。空間の形成と見る者の形成が同時であり、信じ込まされていた私たちの〈宿命〉を反転させるために。彼曰く「死なないために」。

(高橋幸次「序論：空間を形成する—荒川修作のモチーフの諸相をたどる試み」『荒川修作の実験展—見るものがつくられる場』図録 p.8 1991)

今回われわれが AGxKANSAI2022 での展示に向けて再制作した「底なし(ボトムレス)I (魂の共同体)[Bottomless I (SOCIOUS)]」は、1962-63年にその原型となる立体が構想され、その後平面の図式絵画上でも幾度も登場し、上述の1991-92年の国立近代美術館での展覧会に鉄製の実物が展示された装置である。その時のオリジナルは岐阜の倉庫に分解された状態で保管されているが、吊り下げ用のケーブルの劣化が視認できる作られ方ではなかったため、安全を考慮し、採寸・図面化の上再制作したものを展示する運びとなった。

ボトムレスについて、前出の高橋は次のように述べている

実際はかなりの重さをもつが、三次元に実体化されて重力など無かったように中空にある。人はその逆四角錐に頭だけ突っ込む。それは同時に、作品による〈図式〉の実体化、すなわち〈モデル〉の知覚空間内での現実化＝装置化の始まりであった。

(高橋 前掲書 p.20)

また、さらに高橋は、「底っぽまりの底抜けである。あるいは天井なしといつても同じであろう。遠近法とデカルト空間を内蔵して、それは精神の容器、あるいはその実体化されたモデルのようだ」、「これは空間実在化の装置であるとはいえるが、しかし人間存在の象徴と呼ぶことは躊躇される」とも記している。

1980年代半ば頃から、「ヴェネチア小島のプロジェクト」や「エピナール市の橋のプロジェ

クト」などにおいて「『精神の容器』となるような様々な装置」（〈プランク〉で充満するような）を擁した建築作品が構想されるが、それらが模型にとどまっていたのに対し、体験装置として等倍スケールで実体化したのは 1990 年の東高美術館での展覧会の頃からである。しかし、ボトムレスに関しては、1962-63 年に写真のみ残る原型実物大モックアップがあり、「〈図式〉の実体化」という意味では最も早期のものであるといえるし、それゆえ、1991-92 年の展覧会に合わせて作られたものであっても制作年が 1963 年とされているのである。

オリジナルのボトムレス I はおよそ 200kg の重さがある。採寸の際に一旦仮組してもらったが、大人 7~8 人がかりでもそれぞれが相当な労力を必要とした。再制作のボトムレスは外形寸法的には原則オリジナルに沿ったものになっているが、制作にあたった鉄工職人・西川恭史による提案で、分解・組立が容易な結構を採用し、また鉄材の厚さやパネル材料の検討により、重量的には半分ほどになった。端部の見付のコントロールやディテールの完成度の高さなどにより、オリジナルよりシャープで現代的なたたずまいを纏ったが、それは天上のアラカワのご機嫌をそこねるものではないだろう。世界各地での展示要望にも応えられる準備ができたことが再制作の大きな意義であろう。

ボトムレスに関しては、哲学者の樋村晴香が、「1963 年のアラカワが制作した、中空に漂う鉄のケージ『ボトムレス（底なし）1~3』は、今世紀に制作された最も重要な芸術作品の一つである」と最大限の賛辞を送っているので少し紹介しておく。

この三部作はアラカワの世界の分節原理を凝縮・提示し、彼の世界の基本的メカニズムをすべて胚胎することにおいて、デュシャンの『大ガラス』特にその中核的分節機械「チョコレート粉碎器」に該当する。

そして人は、この中空に漂う（とはいえ微動だにせず静止する）グロテスクな宇宙船たる鉄のケージに、腰をかがめて接近し、下から内部へと頭を挿入することで、この物質と時間の圧搾が、まさに自分の頭の中で発生することを体験する。正確にいうと、このとき頭は下すぼまりのガラス・鏡・鉄ネット・衣服の周囲四面から圧迫され、だが一瞬後には、逆に同様の圧力で脳髄は膨張だし、このケージの内腔全体に脳は拡がり、その力はすべての時間と物質を押しつぶして、過去の記憶=衣服の群は脳表皮一鉄斜面に一挙に投影され、その情緒的-物質的手触りを失いながら、意識-記号へと組織変化し始める。この諸感覚が沸騰し混合するような空間で、〈今、ここ〉というケージの内側以外の、すべての時間と物質は消し去られ、ほとんど空白感に近い緊張-興奮が発生する。これは脳の享楽化、身体の意識化、あるいは逆に意識-言語の身体-強度化、つまり脳-意識が膨張 (erection) し物質となっていく過程である。

(樋村晴香「アトリエの毛沢東」『現代思想』1996年8月号増刊
「総特集 荒川修作+マドリン・ギンズ」青土社 p177-181より抜粋)

再制作されたボトムレスは、今のところ(2022年9月16日現在)、2022年3月9日から15日までの一週間、京都芸術大学の studio21 に展示されたのみである。今後、樋村が熱く語るような体験の機会が増えることを願う。

樋村はボトムレス I を脳の空間化のようにとらえている。「脳—意識の物質化」。高橋がボトムレスを「人間存在の象徴と呼ぶことは躊躇される」と言う時(それに比して、アラカワの図式絵画にあらわれる「チューブ」はまさに人間存在の象徴と捉えている)、しかし「脳の象徴」と呼ぶことは留保されていたかもしれない。もちろん「脳」は「棺桶」のころからアラカワの作品に登場している。J.J.ギブソンの生態学的視覚論との連動もさることながら、マーク・ジョーンソン／ジョージ・レイコフの「イメージ・スキーマ」の表をアトリエに掲示していたくらい認知科学への造詣と傾倒も見受けられたアラカワは、2000年代の脳科学の著しい発展による知見をどう捉えただろうか。いや、私が在籍していた1995～1999の間にもデビッド・マーへの言及があったことを記憶しているから、アメリカにおける最先端の脳科学的知見にも充分触れていたのだろう。アラカワの本当の敵(いや、最大の理解者)は「脳」だったのだと言ってみたくなる。

2019年にNYのガゴシアンで開催されたアラカワ展(ARAKAWA DIAGRAMS FOR THE IMAGINATION)の図録には、91-92年の国立近代の図録に「ボトムレス」というタイトルで掲載された図式絵画とほぼ同じものが「The communicating Vases」として載っている。これは「つないでいる壺」といった意味にとらえるべきなのだろう。『意味のメカニズム』においてボトムレス図式は「反転可能性」のセクションに登場する。「時間と記憶を飲み込んでしまう底なしの容器」(塚原 前掲書 p.90)。

2005年の名古屋での「荒川修作を解読する」展の図録において、「Untitled 1964」と題された図式絵画の中には大小2つのボトムレスが登場する。その解説には「ボトムレス(底なし)とは、人がそのなかに入る「容器」であり、そこを通り抜けていく「通路」でもあると考えができるのではないだろうか」と記されている。

そうしたことを踏まえて以下の大森莊蔵の論考からの引用を読むと、不思議な符合があるような気がする。

では「底」は網膜であろうか。そうではない。「底」はどこにもないのである。視覚風景の手前側の「底」というものをわれわれは想像できないからである。

こうしてわれわれの日常の知覚風景の全体は、その時その時の現在に、遙かな星から、

街の雜踏から、あるいは皮膚や歯や内臓から、脳に至る因果系列を、逆に脳を透し、神経を透し、あるいは更に空気や霧や真空を透して知覚した風景なのである。それは全宇宙から私に今現在到達した光や空気振動や神経パルスの全行程を逆方向に一瞬に知覚した透視覚風景なのである。 だが透視、透聴、透痛するのは「私」ではない。また他の誰でもなく、また主觀とか精神といったものでもない。そのようなものはどこにもありはしないのである。ただそのような世界風景があることそのことがすなわち、私がここにおり、私が生きていることなのである。世界の知覚風景のあり方、それがすなわち私のあり方に他ならない。その知覚風景を「知覚する私」といった余分の私などがあるのであるではないのである。私は余りものではない。

(大森莊蔵 『新視覚新論』講談社学術文庫 p184-190 「脳透視」より抜粋)

この大森の論からの触発もあって、私は先述の、「世界」が「立ち現れ」ているこの動く「場」こそが＜私＞なのである、という認識に一定の得心を得たような気がしているのだが、そういえば、と、ふと「荒川修作を解読する」展の（素敵な）図録の外箱に（確か）現地でアラカワからもらったサインを見ると、「to 小野暁彦へ」のあとに「位置的運動へ」と記してある。位置的運動？この言葉は、主体的運動といったような言葉に対抗するものとして捉えるべきなのだろうか。位置が動くのだ、と。「何だ、私というのは、体の外側にもあるんだ」。

引用文献

塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』NTT出版 2009

東京国立近代美術館編『荒川修作の実験展—見るもののがつくられる場』図録 1991

『現代思想』1996年8月号増刊「総特集 荒川修作+マドリン・ギンズ」青土社

名古屋市美術館編『「荒川修作を解読する」展』図録 2005

大森莊蔵 『新視覚新論』講談社学術文庫 2021