

超具象的なもの

——デュシャンと荒川+ギンズの間

大崎 晴地

二〇〇〇年、来日した荒川修作氏と始めて電話で話したとき、オートポイエーシスの話になり、「ようやく面白いものが出てきた」と言っていた。それまで数学や幾何学のダイアグラムをとおして思考し、建築を手がけてきた荒川にとって、文字通り答えるような理論がようやく出てきたと感じたのかもしれない。荒川がダイアグラム絵画（図式絵画）を描いている頃は、まだ精神を扱うような科学が充実しておらず、実験心理学や発達心理学、認知意味論といった細分化された分野にしかなく、哲学、芸術、科学の諸領域の総合を目指していくよりなかったのだと思われる。今では集合論や位相空間、写像、射影などを扱う分野は「圏論」としてまとめられているが、文字通りの「生命」を科学する理論からではなく、こうした数学的視点から、まるでそれじたいが生命の起源の図式であるかのように捉えていたのかもしれない。それはマルセル・デュシャンが次元や図式を、頭脳の問題として扱うところにも言える。彼らは数学的知性のなかで精神や生命の動きを直観的に読み込み、昇華させ、学を超えたユーモアや作品を制作した。いわば実体を持たない「精神」のプロフェッショナルであった。荒川・ギンズは、逆に建築物のように図面から実物に至り、理論的背景も図式だけでは済まなくなる。後年の非線形科学や医学への関心は、図式から建築への問題の移行期にあるが、芸術家である以上、社会的問題を解決することが目指されているのではなく、人間を超えた絶対的自由のためであった。

本論では、デュシャンと荒川・ギンズの「間」で、相互に思考を掘り下げを試みる。

（１）レディメイドと恒等射影

デュシャンは「それ（沈黙）は存在し、光線より速く拡散します」と述べているが、荒川は別のところで「意志は光の何百倍の速さですよ、恐らく」と述べている。物理法則を超えたところにある意志や語りえないもの（沈黙）を問題にする彼らにとって、同時代性や現実問題にはあまり関心がなく、永遠の位置から現実を見ているところがある。

デュシャンは芸術の網膜性を否定し、頭脳（観念）の方に働きかけ、それまでの手でつくられた芸術作品に対して、「すでにあたえられたもの」を意味する「レディメイド」（既製品）を制作したことで知られるが、そこでレディメイドとして提示される便器や自転車

の車輪などは、「完全な趣味の欠如」で選ばれた「視覚的無関心」であるという。美術は物としての作品そのものや作者の意図からより自由になるために、見る者の観念に重点を置くことで脱物質化していくが、デュシャン自身はチェスプレイヤーに転じることで芸術から撤退した。そのチェスのプレイの中に、観念としての芸術（それ以上のもの）を見たからであるが、美術界からの不在（ブランク）自体も、それだけの位置にいたからこそであろう。デュシャンは、チェスの対戦に四次元から見た三次元のコマの動きや、仮想世界（可能世界）の造形性を見ている。二次元が三次元の影であるように、四次元の影としてコマの動きを見ていた。デュシャンも荒川・ギンズも、現実を影から見ており、永遠から見ているのである。

デュシャンの大ガラスでは、独身者と花嫁の間にある次元の落差、つまり実体と影のように異なる次元間の超えられない裂け目がある。「タブローは観念の図である」と述べるように、具体的に「階段を降りる裸婦」のような運動よりも、図示された機械の作動のように観念的な「動き」を扱おうとする。つまり図式（ダイアグラム）ということだ。デュシャンの作品に見られる観念的な動きの図と射影は、次元の移行を横から見る眼差しはあっても、実際に変容していく当のプロセスは断ち切られている。つまり届き得ない関係が示されている。射影は「影」としての虚構と現実の両方を合わせ持った次元の間にある

ため、動きに影が付けば生命に近づく。しかし、これでは荒川・ギンズは、人間は救われないと言うと思われる。荒川はデュシャンの大ガラスをオマージュする作品を制作し、分断を取り去った関係を提示した。初期から持つ死への恐怖症に対する、死の偶然を乗り越えるためには、みずからが変身（生成変化）しなければならない。その際に、いかに偶然を意識化するか、といったことが問題となる。「今、落下によって人間から他の物になる方法。第二の遠近法の発見。すべてこの中にあります」という発言を残した時期に描かれた作品(fig.1)では、エドワード・マイブリッジの連続写真が使用され、男女が接近して結合するプロセスと、左下には「底なし」が描かれている。底な

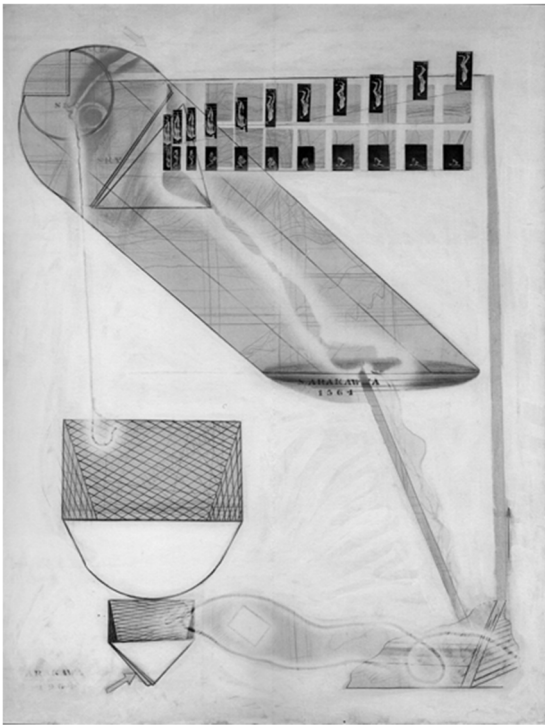


fig.1 荒川修作「SA 方程式」 1964 年

しはランディングサイト（降り立つ場）が固定できないことであり、変容していく渦中を指す。デュシャンは射影幾何学において偶然に対する思考を描き出し、大ガラスのように移行そのものの観念の図式を作品化した。荒川の図式絵画はそこからさらに射影や写像を乗り越え、変身することの方に向かう。

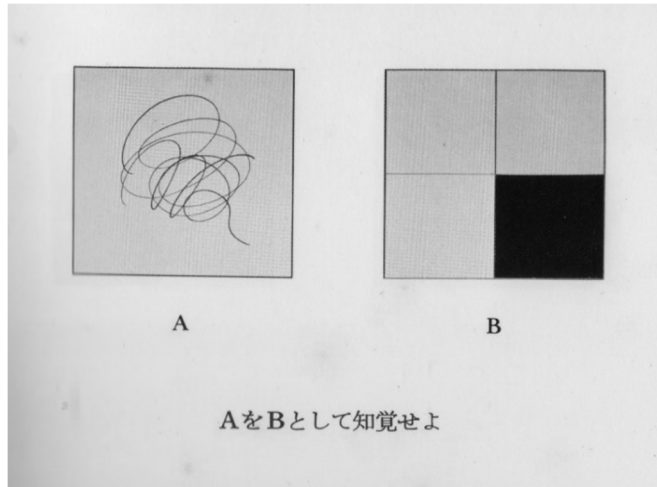


fig.2 「再集合」『意味のメカニズム』

この不可能な問いのエクササイズが『意味のメカニズム』に一貫したテーマとなっているが、ここで荒川・ギンズの作品を経由することによって、デュシャンのレディメイドを

再解釈してみたい。「AをBとして知覚せよ」(fig.2)はデュシャンの「泉」(fig.5)のように、もっとも多く引用され、端的にそこではA⇒Bへの移行の不可能な課題が提示されている。デュシャンが変身を希求するとすれば、女装することで別人格や男女の融合を果たすローズ・セラヴィであり、マイノリティの意識を表象する。対して、荒川・ギンズは、見る者の知覚の変容を促すことで、そのような別の論理や意味の可能

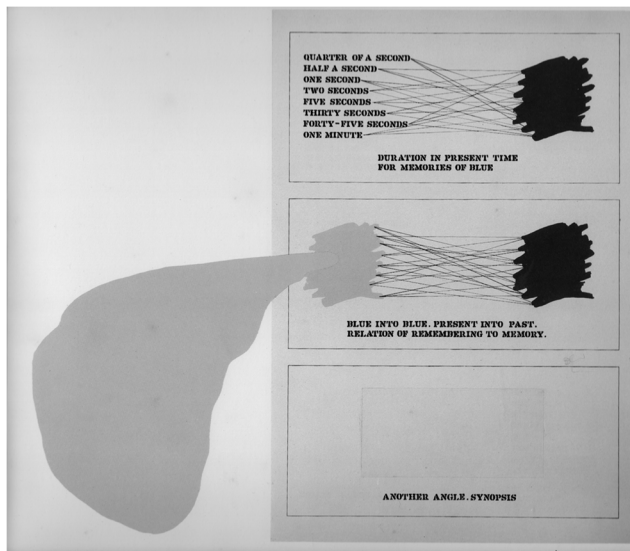


fig.3 「意味の記憶の構造」『意味のメカニズム』

態をエクササイズとして提示している。ある別のものへと生成変化し、それを反復することができれば、すでに彼らの言う「外在化された生命」であり共同性の価値に値する。

『意味のメカニズム』の中の「意味の記憶の構造」(fig.3)では、記憶の写像を扱ったものがある。一つの青色の概念でも、複数の意味性があり、青の中に青があるように、記憶の細部も忘却したり変化したりして色味にも変化が起きる。もしくは記憶は外在化されていき、個体の中に保存しておかなくてもよくなるのかもしれない。そのことが写像関係の図から大きくはみ出た水色として示されている。「写像」は前後が常に一定であることが条件であるが、このように人間の頭脳を介したときに内容（意味）は記憶とともに変容する。こうして認知や意味を扱うさいに集合論の文脈において、意味が移行するプロセスとなり、現代では認知神経科学やニューラルネットワークのような科学において研究の基盤となるのだろう。 $A \Rightarrow B$ の変容は現に起きる。しかし、先の「A を B として知覚せよ」のように同時に与えられるような場合は、別立てで考えなければならない。

圏論は矢印が本質であり、そのなかに恒等射（影）という議論がある。つねにみずからの射影をつくることで、際限のないプロセスとなる（図 1）。

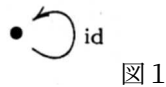


図 1

だがこのままだと A がみずからの影を追うだけで B に変容することはない。

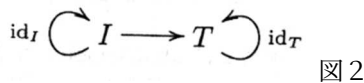


図 2

図 2 は、I の恒等射影、T の恒等射影があり、I から T への射影が描かれている。こうしていくと I を T として知覚する変容のプロセスが理論的に示されるが、このとき I と T が離散的であることが重要であり（離散圏）、I から見たとき何が起きているか不明である必要がある。なぜなら気がついたら変化していた、というプロセスが問題だからだ。「A を B として知覚せよ」は、A と B の両方が同時に与えられているため、A の図柄の自己射影の反復がもたらす狂いから捉える必要がある。認知機能が衰えるとともに意味も劣化していく。統合失調症の患者の意味の関係性を確かめる「意味促進効果」のテストでは、繋がりのある「レモン」「すっぱい」という単語よりも、「レモン」「甘い」という繋がらない単語どうしに強く反応することがあり、こうした不連続な関係付けは、脳神経形の視点からも検討できるだろう。

図 3 のように、S1 と S2 の関係（ここでの文脈では A と B にあたる）が X の位置を通じて分岐したように捉えるにはどうすれば良いか。際限のない恒等射影はこのように分岐するさいの「このもの性」（強度）として捉えられるのだと思われる。分岐は二重に分

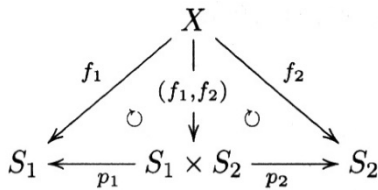


図 3



fig.4 マルセル・デュシャン「泉」1950 年
(レプリカ/オリジナル 1917)

節化していくように外部からは捉えられているが、当人 (X) にとっては一つの出来事として分岐していくはずだからだ。

A→B を恒等射影のもとに捉えるとき、その変換のプロセスは外からは手のつけられない不可能な問いのように見える。現に恒等射影の数式においても、「A を B として知覚せよ」の問いと同様、外からは手が付けようがないことが特徴として上げられる。しかし、当の変容プロセスは、みずから際限のない自己射影が微細なズレにおいて生成変化しつづけることを許容し、いつの間にか「人間から他の物になる方法」になるといった内的論理なのである。

この位置からデュシャンに戻って考えたとき、レディメイドはどのように見えるか？デュシャンからすれば絵画もレディメイドであり、既製品の絵具でできているためであるという。画家によって描かれた絵画もレディメイドであると断言するさい、レディメイドの移行のプロセスには、変容にかかわるアンフラマンズを媒介した移行がある。可能態としての絵具から絵画への移行。絵画そのものは、チューブに入れられていた絵具だった過去の自分をもはや忘却している。「泉」(fig.4) のような場合、視覚的無関心としての同一な便器は、反復された形を持つ大量生産品であり、同じでありながら別のものであるという側面を持っているが、同じものの反復において差異をともなった同一性の推移は、自己射影しつづけている出来事である。便器である「泉」も生成変化する際限のない自己射影であり、外からは手のつけようが無い。レディメイドはこの変容する差異の同一性(自己射影)と、手のつけられない、注意に値しない視覚的無関心との間で、記号的に見ればカフカの「掟の門」のような存在となる。いくら足掻いてもその内部に入ることができず、ぐるぐると回りつづける。なぜ入れてくれないのかと聞くと、門番は「お前のためにここ

に立っているのだ」と言う。レディメイドの射影は、投影や透視図法などの外部からみた影だとすれば、極薄的に変身するレディメイドの位相空間は、数学的に見た場合、みずから自身の際限のない恒等射影に近似しており、こうした移行しつづけるプロセスとしてレディメイドは再解釈できるだろう。ここに観察者の知覚の生成変化と、当のレディメイド自体の超具象性が成立する。

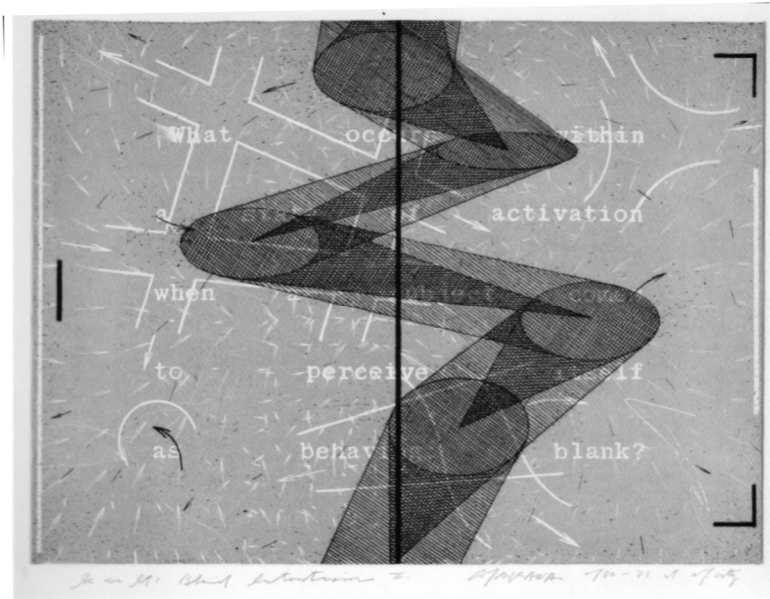


fig.5 荒川修作「実際には：盲目の意志」 1982-83 年

「泉」がなぜそこまで謎でありつづけているのか、それは単に一般に言われる制度的文脈の転置だけではなく、なぜその門のなかに入れてもらえないのかという掟の門の主人公に似た状況がある。レディメイドは、観客の疑問と対であり、その見る者の観念の働き（視覚的無関心）に向けられている。見る側が作品を作るのだから、問いつづける思考じたいが芸術作品ということだ。その不可能性を可能にするための回路として、荒川・ギンズは「A を B として知覚せよ」という「エクササイズ」を提示している。その試行錯誤が問われている当のプロセスであり、「意味とは或るものを—何であれ—考え抜こうとする欲望なのだと考えられるかも知れないのだ」と言うように、『意味のメカニズム』は人間の思考のプロセスそれじたいを浮き彫りにする。荒川の「実際には：盲目の意志」(fig.5)と題された作品は、まさに恒等射影の連鎖が描かれており、問いつづける我々の思考の方のあがきにも見える。

『意味のメカニズム』は、不可能性を通じた共同性に向かうプロセスでもある。一人でも何かに気づけば、周りにいる人もできるようになるという連鎖性のように、自己射影は別の自己射影に伝播するように飛び火する。その問いはブランクの力ということかもしれ

れない。現にこの著作は研究会を重ねて最終的に荒川・ギンズがまとめたものであり、参加者にはオリバー・サックス、スティーブン・ジェイ・グールド、アーサー・ダントらもあり、未知の共同性に向かうために編纂されたものだ。

荒川は、部屋の中で何時間でもじっとしていると向うから動いていくものがあると述べているが、レディメイドが美術館の中で謎を突き付ける「掟の門」のような存在であるのに対して、『意味のメカニズム』は日常空間のなかのレディメイドとして、私たちの知覚に引き継がれている。すでに与えられたものとしてのレディメイドから、知覚を形成しつづける環境の構築に向けた「生きたレディメイド」としての建築である。

(2) ヘレン・ケラーの位相空間

デュシャンはチェスを行う際に、片方のプレイヤーは目隠しして行うことを試みている。観念を重視するデュシャンからすれば、チェスのコマは必要悪な物体だったはずであり、頭の中で盤面とコマが配置できれば、観念的にチェスの対戦が可能だからだ。荒川・ギンズはヘレン・ケラーの见えない世界が驚くほど経験豊かであることに触れているが、デュシャンの「観念」は、ここきて文字通り、目が見えない、聴こえない、話せないヘレン・ケラーにおいて、「身体」を持つことになる。デュシャンが精神や観念に留まったのだとすれば、荒川は観念にボリュームを与え、精神を身体に置き換えたのであり、それにより建築や環境へと問題が爆発した。だが図式絵画の頃から設計図面的なイメージが色濃く出ている絵画は、概念の記号の配置によって作られる現実それ自体の図面でもある。荒川・ギンズにとっての建築とは、こうした図面（縮図、模型）こそが命であり、それはヘレン・ケラーの経験そのものなのである。

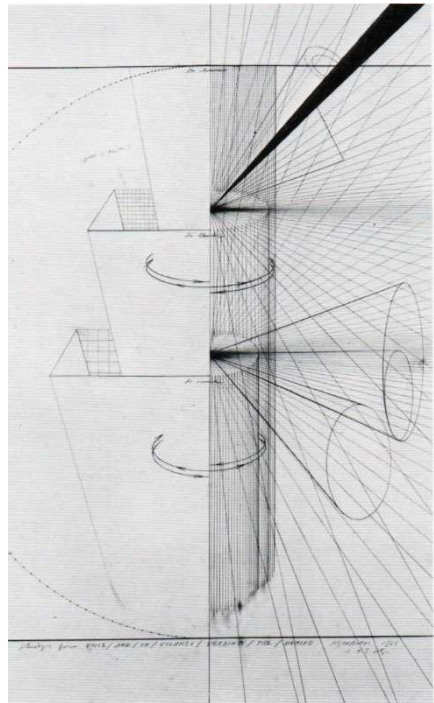


fig.6 荒川修作「声／そして／または／量魂／動詞する／を／UNMIND のためのスケッチ」1977 年

見えない、聴こえない、話せない。否定形のヘレン・ケラーの身体は、ほとんど見聞きしたことがない彼女においては「否定形」ではなく、はじめからその感覚を持ったことがない人物にとっては意味を持たない。それはブランク体そのものであり、荒川・ギンズの

キータームである「ブランク」は体をもった知覚である。「知覚は、身体を持たねばならない」(ギンズ)。こうした経験から意味は形成されるのであり、デュシャンの「視覚的無関心」にこだわるなら、むしろ像を持たない注意の分散や無視のような視点こそが問われているプロセスであろう。

ヘレン・ケラーは、身の記号と触覚だけで世界大のイメージを持てたのであり、荒川・ギンズはそこから生命の外在化のための手続きを踏む。「マラルメは早くから否定を肯定に変えた人じゃないですか。マルセル・デュシャンから聞いたんです。彼はそれに影響されて「ノン」という絵を描いたんです。・・・希望とか、人生とか、愛とか詩とかは、この世界にある最も抽象的なものの一つでしょう。それに形を少しでも与えるためには、〈ブランク〉とか〈ブランク体〉とかなない限りほとんど意味をなさないということを言ってるんです。・・・マラルメの後期の詩は決してアブストラクトでも何でもなし、そんなに抽象的なものでもない。僕にはすごく具体的です。僕はマラルメとヘレン・ケラーとよく一緒にするんですよ」。ヘレン・ケラーの記号(手文字)は、「愛」や「人生」といった抽象的な言語(空白)にも与えられる。まさにそのアルファベットそのものが愛や人生に触れることであるかのように、超具象的な抽象する手続きがある。言語は通常、意味内容と指示記号に分かれるものであるが、ヘレン・ケラーの場合は、内容と言語とが同じ触覚性のもとで進む。こうしてヘレン・ケラーはあたかも「テキスト」のような外的世界をみずから人工的にかたちづくる。マラルメが骰子を振る詩を書いたように、偶然を制御するために記号はあり、こうした内在世界の自然こそがオリジナルの自然となる。荒川・ギンズにとって「自然」そのものは人工的につくり上げるものとなり、一般に言われる自然の方がコピーということになる。建築による世界大に発展させることで「生命の外在化」というタームに繋がっていく。

集合論では「空間」は構造のついた集合ということになり、集合の中に関数を導入することで距離や内積、線形などが作られる。また部分集合の集まりに特定の性質を導入して位相空間が作られる。こうした図式にともなう射影や体積のような数式とは異なり、ヘレン・ケラーの経験の中では「距離のテクスチャー」、「ポイント・ブランク」、「切り閉じ」等の個別のキータームを、行為をとおして生成していく。それらは幾何学的であり、切り閉じをとおしてランディングサイトの次元化が生じる。切り閉じは、現実と抽象を橋渡しする概念であるとされ、ちょうど間を取り持つようなところに位置づけられるコンセプトであり、デュシャンの観念的かつ具体性をともなったアンフラマンسにも近い。荒川によれば「切り閉じ」の最初のイメージは、女性の胸の谷間からヒントを得たのだという。アンフラマンス(酷薄)は、厚みを持たない観念的な薄さのことであり、人が立ったばかりの座席のぬくもり、タバコの煙による口の香り、モアレ現象、矢印記号、歩行時の右足と左足のズボンの擦れる音、銃声と弾痕の合間、色を塗っていない方からみたガラス絵等々があり、そこには詩的で非人称的な活動がある。

荒川・ギンズは、単に建築だけが幾何学的というだけではなく、ヘレン・ケラーの身体

運動感覚による射影から幾何-運動空間が描かれている。たとえば、ギンズが「生きているキャンバス」と呼んだ内在的な幾何-運動空間の報告は、もっとも興味深い。

「わたしの右肩の内側で起こっていることは、左肩の内側で起こっていることから、二・二五フィート離れている。「生きているキャンバス」が形づくられるのは、スポット間の距離としてである。ある一瞬のスポットは、別の一瞬には距離となる。このような方法で、私は事物や出来事を配置する。スポットや領域、距離は拡大したり、減少したりして、頻繁に入れ替わり、ときにはそのことがわたしにもわからないことがある。わたしは左肩の内側で起こったことを、右肩で起こったことから二・二五フィート弱ほどの距離を保ったまま、切り閉じをする。この二つの肩を別々のものとして、その間の距離をとっておくのは、この二つのものが、その本来の性質、また（わたしの）身体の性質から考えても、そのように存在していくに値するからである。だがわたしが、物凄く素速く一銃弾のごとく速く一動くことを強制されたときのみ、その二つのものに肩という名のスポットを、場所として与えることにしている。」（マドリン・ギンズ『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』p12）

荒川の図式絵画をそのまま言葉にしたかのような記述は、速度差によって「肩」という配置（ランディングサイト）が位相的に記述される。人間は物に名前を付け、それが移動することで動詞とするように組み立てる視覚的な生き物なのであり、ヘレン・ケラーの身体は名前（肩）に先行した位相空間の生成があることがわかる。こうみていくと不連続な離散性をともなっている。一言で身体と言っても、位相的にムラがあり、消えたり現れたりしている。

身体の寝返りや瞬きのように、途中で止めると異なる行為をしていることになる。身体は動きの最中でこのものの性を持っているのであり、動きを単位として成立している。このため視覚によって整合の取れた位置では成立していない。また触覚は視覚的な整数次元では捉えることができず、非整数次元であり、無数に穴のあるカオス幾何学などが身体性の射影関係に近くなる。身体の次元性を扱うさいは、活動すること、運動することを通して決ってくるところがあり、カオス幾何学では非整数次元になる。その場合、整数の次元での移行のように、視覚的にわかりやすい二次元、三次元ではなく、三・一八次元や四・二六次元など、次元と次元の間に無数の穴の空いたカオスのパターンとして、不連続な質が前景化する。このように非整数次元においてこそ「身体のこのものの性」が成立しているはずである。

スポットと距離が入れ替わったりするとき、「右肩」という意味はどこからが右肩なのかは決まらなくなる。意味記号にも言えることだが、名詞として与えられる事柄だけを見ているは見ただけにならない。意味は焦点化するが、実際にその知覚は定点を持たない場でもある。このため、人の知覚と意味の場は近似しており、彼らは実空間において感覚か

ら抽象する働きを、切り閉じやバイオスクリーンという言葉で設定したのだと思われる。こうした意味の系列を「建築の経験」から組み立てなければならない。中間のランディングサイト、つまり知覚のランディングサイトとして固定せず、イメージや身体運動をともない知覚が変化しつづけているような状態の記述である。言語の代わりに現場の言葉を通じて、「漸近的で厳密な抽象」をする視点が重要になってくる。一つの意味でも身体があることでその内容の輪郭は変化しつづけている。これはレディメイドの恒等射影の特徴でもあったが、生きたレディメイドとしての知覚にも当てはまる。これも超具象的なものであるが、この場合は共有可能な身体運動性の経験である。このような経験のさなかの記述は、発明と発見に満ちたものであるほど充実したものになると思われる。ここで私の作品に少し触れたい。

「エアートンネル」(fig.7) は、8m 四方の布が4枚重なり、各層に空いた複数の穴の中に潜る作品で、上層はサーキュレーターで風を入れ、布は緩やかに膨らんでいる。視界は布で遮られ、自分のいる位置だけ空間がつくられる。複数人で入れば別々の層にいる人同士が干渉したりする。これは面の中に体積を持った人間が入ることで、複数の層の間の水平移動のみからなり、人が一つのイベントとなる。



fig.7 大崎晴地「エアートンネル」 2013 年 撮影：髓

脳性麻痺児の身体に見られる、非対称的な身体感を共有するような場を想定しており、身体的な負荷を通して重力や光を経験する場となっている。また軽度発達障害児にとって身体運動を発散させる場として、これまで福祉施設等でも使用してきている。

知覚(触知)を局所的なところに限定することで、ランディングサイトを封じているところがあり、文字通り身体運動や触覚から空間をつくっていくタイプのものである。筋感覚運動に働きかけてくる布の圧によって常に身体は運動する。遮蔽された布とともにイ

メージは攪乱し、自分の居る局所的な視界を移動させながら、方向を定位していくよりない。そこは物（布や人）との直接のかかわりをともなう生態空間である。特徴的に言えることは、身体が動くことで自分の重みとともに布が「ランディングしてくる」。布は自分の重心に寄り添う重さであり、姿勢によって布の接する重さも変わり、自分が動くことと対を成している。自分が動くことで自分にランディングしてくる環境となっている。このため子供は喜んで動き回り、みずから布のなかで戯れたり探索したりする。「布の配置は重力が体験者の身体を借りてみずから重みを形成するかのように、外側のイメージの配置が固有感覚を代理する」（大崎、2015）。こうして視覚や知覚に頼らずに運動だけでイメージをつくる空間は、素材やテクスチャーそのものとしての身体の延長になる。場のイメージを、筋感覚運動をつうじてつくり上げることになる。幼児が母の代わりとして布を手放さないライナスの毛布があるが、それが依存的な物であるとすれば、エアートンネルでは「切り閉じる」空気のプロセスが入ることで、境界や分散する身体感覚的な運動とともにある。

（3）宿命反転思想と社会

超具象性は、抽象と具象の区分ではない。言語や意味はすでに一つの抽象であり、その内実はそれぞれの意味として経験している。意味の場合は他人との間でコミュニケーションが成立すれば、ひとまず抽象的に成立したと言える。しかし、ここまで見てきたように、外からは容易に共有できない意味や経験の位相がある。たとえば、養老天命反転地のように、敷地の内部を体験することだけでなく、俯瞰的に成立している外部の視点があることで、体験する者それぞれの仕方で辿り着くエクササイズとなっている。ところが奈義の龍安寺のように外からの視点がない場合、すべて取り囲まれたシリンダーのような場所では、知覚を形成しつつけるものの着地点が決まらない。仮にでも解答が決まらないのであり、ランディングサイトが固定しない。このため何が起きたのか不明な帰路を辿る。経験が言葉になることと、うまく言葉にならないことがある。

障害を持つ人にとっては、障害は合理的であるかもしれない。身体が構造的に落差が生じている場合、そこには共約不可能な現実性がある。リハビリしても容易に戻らないのは、合理性の位置価が変容したからである。たとえば、ろう文化は、自分たちのコミュニケーション手段を社会のオルタナティブとして提示した一つの共同体だが、この場合は健常者にも使えるメディアであり、これも別の記号体系であることは確かだが、感覚の伝達手段が異なるだけで、意味じたいの成り立ちは同じである。しかし、荒川・ギンズが行っていることは、『意味のメカニズム』にもあるように、不可能な問いを思考する欲望とその知覚の形成（エクササイズ）にあり、まったく異なる環境の条件下で生きることを内実を含めている。精神病は掛かってしまうと戻することはほとんどできないが、環境や意味であれば戻ることにはできるだろう。荒川が「火星に春は来るのか？」と問うのも、地球で

はない環境条件で地球と同じ意味や記号が成立するのか？ということを述べてもいるのだろう。

たとえば、意識性や認知の度合いが低い脳性麻痺児にとって、「抽象」はまず何を意味するのか、という喫緊の課題にも関係してくると思われる。そして、抽象は本人の具体的な感覚から作られるものである。ここを超具象的と呼んでいるのであり、不可能な経験に対してどう共同性をつくれるかという臨床的な手続きと接点を持つ。本人たちが障害をとおして別の体系としての記号化（抽象）が成立すれば、それは一つの社会（共同体）にまで発展していくことになる。それは別段、大きなものでなくても、二人のコミュニケーションの間で暗号のようなやりとりができれば、すでに共同性の萌芽なのである。ギンズは抽象について、やはり似たところから言及している。

「臨床心理学者は、ウィリアムズ症候群のこどもたちが描く絵を使って、この症候群の精神遅延の度合いを明らかにする。この精神障害は、別名、カクテル・パーティ症候群と呼ばれる。つまり、重度に精神遅延の症状があるとされるこれらのこどもたちの言葉を使いこなす能力は、カクテル・パーティの時の大人の能力に近いものである。心理学者たちは、ウィリアムズ症の子供たちが洗練された言葉の使い方をすることと、そのほかの分野では重度の障害を持っていることの両方を、なかなか受入れられない。この子供たちは、自宅から一ブロックでも離れると完全に見当識を失ってしまう。また彼らの描く絵は、より重度の精神遅延症であるとされているダウン症のこどもたちの描く絵よりも、驚くほど断片的であり、見当識が明らかに欠如していることが見て取れるのである。奇妙に分裂しているのは、彼らに表象する能力が欠けていることを示す証拠ではなく、抽象化する能力が普通の人より優れているというしるしだとしたら、どうだろうか。彼らの絵は、彼らによって体系化され、彼らにしか読めない暗号となっている高度に発達した抽象画ではないだろうか？」（『ヘレン・ケラーあるいは荒川修作』ギンズ p211）

障害者の個別の潜在性を吟味したとき、こうした抽象能力のあり方が規範的な教育による経験とは別に、個体それぞれにおいて成立する抽象ないし超具象があるはずではないか。ところが、障害者はそうした高度な視点に立つことができないことが多いため、健常者が判断することになる。こうなると超具象性が抜け落ちた抽象にすぎなくなる。

視覚的で規範的な空間に生きる健常者よりも、目の見えない人や自閉症の人の方がはるかに豊かな世界を生きている、という視点が荒川・ギンズにもあった。むしろ健常者の方が障害者だと発言しているのは、荒川の家族にも障害を持つ兄妹が居たことも関係していたのだろうか。社会構成主義における障害学の分野では、障害が個人に原因があるとする医学モデルではなく、社会の側に原因がある社会モデルが一般化されてきているが、このことを説明するさいに「障害者の村」という寓話が提示される。これは健常者目線で

はなく障害者目線で環境そのものを作り、自足する共同体である。こうした環境が仮に実在した場合、定型の教育をベースにした社会に対して、非定型の教育の社会条件が問題として浮上してくるが、それは特別支援学校などの現状の体制ではなく、抽象のあり方や常識が根本的に違う社会が想定される。つまり、意味のメカニズムが違うということだ。常識の異なる環境からは異なる「抽象」のあり方があってしかるべきであろう。自閉症が二次元的に奥行きを欠いた知覚を持つことがあるが、「ランディングサイト喪失群」(人見真理)などの、脳性麻痺児にとっての臨床的手続きにも重要な視点を持った。しかし、建築的手続きとしてのランディングサイトは、荒川・ギンズの建築設計の仕方だけがすべてではなく、それぞれの方法があっても良いのだと思われる。不可能性が世界大になった建築的環境は、超具象的な経験を共有するための場として、他者を理解するための場、他者へと生成変化する場としての意味を持つのかもしれない。当人の視知覚を更新していきけるような身体運動の変化を一時的にもつくれば、世界のスケールや弾力性は変わる。具体的な場におけるランディングサイトは、これまでの幾何学的な視点からよりも具体的な身体性のレベルでの検証が重ねられるべきであろう。荒川・ギンズ以外にも設計の仕方は無数にありうるのであり、建築物としてさまざまな宿命反転住宅は可能である。



fig.8 「障害の家」プロジェクト 北千住、2017年 撮影：津島岳央

ここで私が近年行っている「障害の家」プロジェクトについても触れる。「障害の家」は、ユニヴァーサル化する社会に対して、ネガティブな「障害」の方に向かう家の実現に向けたプロジェクトであり、健常者よりも障害者の方が多様で豊かな経験を固有に生きていることを、家の障害から検証していくプロジェクトである。ここでは、障害は建築の方にあるとする「障害の建築モデル」を追求する家でもある。

たとえば、2017年に北千住で行った時は、子供たちの集まるコミュニティスペースを改装した発表だった。畳をばらばらな高さに断片的に配置し、さまざまな障害の仕掛けを

つくる(fig.8)。デュシャンが既製品を壊し途中で止めるように、家も組み替えていく。大人は躊躇する人が多いが、子供たちはほとんど「障害」をなきものにして遊んでいた。子供ははじめてから人間を超えており、先に見たエアートンネルのように発達障害児にとって親和性が高い。このときは東京新聞でも記事が掲載され、「空き家で考えるバリアフリー」と紹介された。つまり、バリアに向かうことが一つの相互理解のかたちになりえたということなのだ。

2018 年に墨田区の京島で行った時は、取り壊し前の長屋を舞台に二つの会場で開催された。「斜面の床」(fig.9 左)と題した第一会場は、二軒長屋の半分を改装し、隣はゴム製作所である。このように街との関係性を保ったまま障害の家が共存している。既存の二階の床を外し、梁だけをそのまま残す。ここに三つの斜面を新たに施工する。各層は、ばらばらな傾斜で、それぞれの床に人が通れる穴を複数空け、階段はなく、穴をよじ上っていく空間である。エアートンネルが硬くなったイメージである。このときは養老天命反転地を思い出したという観客が何人かいた。



fig.9 「障害の家」プロジェクト「斜面の床」(左)、「中層」(右) 2018 年

撮影：金川晋吾

裏手の五軒長屋の中の二軒分を改装した「中層」(fig.9 右)では、その間の共有壁を壊すことで、鏡面のように線対称となった空間がつくられる。さらに二階の床を下に下ろし、一階の天井を上引き上げる。本来、天井裏や床下の隠れた隙間が相互貫入することで空間が作られ、人が入れるほど広げていくと、家の中央に暗がりの隙間がつくられる。

一階は這いつくばって移動する天井の低い空間になり、直立できるところがない。階段を上がり残された既存の梁の下に降りる。ここを「中層」と呼んでいる。壁じたいはそのままの状態なので、床ないし天井の高さだけが移動したことになる。二階は床が高くなることで屋根に近くなり、一軒の天井の屋根の瓦はそのまま二階の床に下ろして敷き詰め、屋根はスケルトンにした。部屋の中に外部を取り入れ、外なのか内なのか宙づりとなる。

こうして身体との関係を規格外からつくりなおしているのである。規格外の家に住む異化された空間で、規格外の身体性に気づく。そして、既存の日常空間を再度調整しなお

す。たとえば天井の高低差などが際立つことや、化粧台を通路に変えること、梁を平行棒に使うこと、ガスメーターや換気扇などの位置の変化など、既存のレディメイドが異化され、身体との新しい関係として組みなおされる。姿勢や位置の変化で物とのかかわり方や意味が変わる体験となっている。

＊

長寿や健康がいままさに現代社会の目標となり、**ips** 細胞によって「死なない」可能性が現実的になりつつある現在、荒川・ギンズの掲げていた思想にようやく時代が追いついてきたと思うことが少なくない。しかし同時に、社会学やポリティカルコレクトネスなどの政治性と連動すると、核心的な部分は抜け落ちる。共約不可能な超具象性を追求し、不可能な問いのプロセスを人それぞれの自由放任にするのではなく、「意味のメカニズム」のような視点からランディングサイトをどう維持していくことが可能か？建築はその点では記憶する容器である。絶対的自由の構築のように、多様化する社会において「死なないため」のオルタナティブな方法を人それぞれが見つけなければ、科学技術や人工知能によって奪われてしまうだろう。

最後に、荒川・ギンズが「死なない」ことを標榜していたことは、芸術作品として維持していく制度的な問題やアーカイブの問題も含めて、つまり、アーカイブ化できない「ランディングサイト」をどう後世の観客に伝えるのか、といった問題にも通じるものと思われる。デュシャンは「後世の観客」が作品をつくるのだと言った。既存の社会と同じような保存の仕方では荒川の思想に反しているとも言えるかもしれない。知覚を形成し、その場で経験を形成するところに芸術作品としての意が込められ、物としての作品はそのための装置であり、永久に残らなければいけないのはランディングサイトの方である。つまり、我々自身であるからだ。逆を言えば、既存の社会の常識に抗ってそのような不死の可能性に挑んだのではなかったか。作品を残すのではなく残らなければならないのは我々、見る者の方だと。荒川にとっては場がすべてであり、データベース的な記録する行為は「作品の死」ともいえる可能性がある。彼らの言語記述は容易に理解されるものではなく、中間のランディングサイトとともにあり、いかに超具象的にありつづけられるのだろうか。荒川・ギンズの宿命反転思想をどう具体的に考えるのかは、それじたい建築的な問題なのである。

<参考文献>

中岡宏行『圏論の技法』日本評論社、2015

森田真生「哲学者のための圏論入門」（インターネット）

- 荒川修作+マドリン・ギンズ『意味のメカニズム』、ギャラリーたかぎ、1963
- 荒川修作+マドリン・ギンズ『建築する身体』河本英夫訳、春秋社、2004
- 荒川修作+マドリン・ギンズ『死ぬのは法律違反です』河本英夫、稲垣諭訳、春秋社、2007
- 荒川修作『見る者がつくられる場—荒川修作の実験展』東京都近代美術館カタログ 1991
- 荒川修作+マドリン・ギンズ『REVERSIBLE DESTINY-WE HAVE DECIDED NOT TO DIE』グッゲンハイム美術館カタログ、1997
- 荒川修作、小林康夫『幽霊の真理』水声社
- マドリン・ギンズ『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』新書館、2010
- 塚原史、田中綾子『荒川修作の軌跡—天命反転、その先へ』早稲田大学會津八一記念博物館 2014
- マルセル・デュシャン「極薄（アンフラマンズ）」岩佐鉄男訳（『ユリイカ』特集＝マルセル・デュシャン）
- マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北川研二訳、未知谷、1995
- マルセル・デュシャン、ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』みすず書房、1997
- マルセル・デュシャン、ピエール・カバンヌ『デュシャンは語る』岩佐鉄男、小林康夫訳、ちくま学芸文庫 1999
- 『マルセル・デュシャンと 20 世紀美術』展カタログ、2004、横浜美術館
- 平芳幸浩『マルセル・デュシャンとアメリカ』ナカニシヤ出版、2016
- 菅野昭正、荒川修作、渋谷孝輔「虚無の闇の中で苦闘したマラルメのあとで」『ユリイカ』特集＝ステファヌ・マラルメ
- 『現代思想』特集＝荒川修作+マドリン・ギンズ 1996
- 大崎晴地「触覚性イメージの発達—物とかかわる行為の手続き」『現代思想』特集＝精神病理の時代 2015.5

<図版出典>

- fig.1 荒川修作「SA 方程式」『荒川修作を解読する』展カタログ、名古屋市美術館、2005
- fig.2 「再集合」荒川修作+マドリン・ギンズ『意味のメカニズム』、ギャラリーたかぎ、1963

fig.3 「意味の記憶の構造」荒川修作+マドリン・ギンズ『意味のメカニズム』、ギャラリー
ーたかぎ、1963

fig.4 マルセル・デュシャン「泉」 マシュー・アフロン『デュシャン 人と作品』フィ
ラデルフィア美術館、2018 年

fig.5 荒川修作「実際には：盲目の意志Ⅱ」塚原史、田中綾子『荒川修作の軌跡—天命反
転、その先へ』早稲田大学會津八一記念博物館 2014

fig.6 荒川修作「声／そして／または／量魂／動詞する／を／UNMIND のためのスケッ
チ」1977、『荒川修作展図録 絵画についての言葉とイメージ』西武美術館、1979 年

fig.7 大崎晴地「エアートンネル」2013 年、撮影：髓

fig.8 「障害の家」プロジェクト 北千住、2017 年、撮影：津島岳央

fig.9 「障害の家」プロジェクト 京島、「HYPER-CONCRETENESS—フィクションと生
活」、2018 年、撮影：金川晋吾

図1～図3 中岡宏行『圏論の技法』日本評論社、2015

本論は、2018 年 12 月 2 日に開催された第 12 回東西学術研究所研究例会「荒川+ギン
ズのアートおよび建築の諸相」の発表原稿に、部分的に加筆・修正を加えたものです。

