

## 磯崎新と荒川修作の共作としての

### 《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》

花房太一

#### はじめに

本論文では、名古屋生まれで東京で活躍し1961年からニューヨークを拠点に現代美術作家として活動した荒川修作（1936-2010）の作品《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》（1994年、奈義町現代美術館）に対して、美術館の設計を行った建築家・磯崎新（1931-）がいかに関与していたかを分析する<sup>1</sup>。この分析を通じて、『意味のメカニズム』を中心としたダイアグラム・ペインティングと呼ばれるコンセプチュアル・アートの作品群から建築的作品群へと変容した荒川作品の断絶を接続する可能性を析出することが目的である<sup>2</sup>。

《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》（以下、《奈義の龍安寺》）は荒川のパートナーだったマドリン・ギンズ（1941-2014）との共同名義であり、本論文もギンズの影響を無視するものではない。しかし、本論文で主要な対象として扱われる実現しなかった当初のプランのドローイングに付されたサインは荒川のみのものである。また、本論文では《奈義の龍安寺》を純粋な美術作品として、つまりモノとして分析する。従って、詩人だったギンズの思想については触れず、ギンズの関与についても言及されることはない。この点については先に留意されたい。

第1章では、《奈義の龍安寺》を含む奈義町現代美術館の設立経緯について概観する。奈義町現代美術館は、2004年に開館した安藤忠雄建築の地中美術館（香川県直島町）などのように作品の展示入れ替えを行わないサイトスペシフィックなミュージアムとしては世界で初めてのものであり、その設立経緯は作品分析の前提となる。

第2章では、現在の《奈義の龍安寺》について概観する。第3章では、《奈義の龍安寺》以前のプランについて、奈義町現代美術館に残された荒川のドローイングを詳細に分析する。

上記の分析をもとに、第4章では当初のプランから変更された点に建築家・磯崎新のテキストを読み込むことで、《奈義の龍安寺》に対して、磯崎がいかに関与したかを析出していく。

《奈義の龍安寺》は、荒川+ギンズがコンセプチュアル・アーティストから、建築的作品を制作するアーティストへと飛躍する第一歩となった作品である。本論文では、その変容に磯崎が大きく影響していたことを示す。

#### 第1章 奈義町現代美術館設立に至る経緯

岡山県勝田郡奈義町に美術館の構想が立ち上がったのは1991年4月ごろである。当時、奈義町には主となる文化施設がなかったため、奈義町役場や文化センターを含めた「センターゾーン構想」の一部として美術館・図書館の建設計画が立ち上がった。しかし、この時点ではミュージアムの具体的な構想はなく、一般的な公立地方美術館が予定されていたと思われる。例えば、奈義町の広報誌に掲載された「美術館・図書館の性格、内容」という項目は以下の通りである。

●収蔵品は近現代作家を主体とし、また、洋画、日本画を中心に若干の工芸品とする。

●常時150点前後の、主として絵画を展示できる広さの展示室を備え、絵画展などを大規模に行う場合には、常設展示場以外に研究室（セミナールーム）などが、臨時展示場として使用できるようにする<sup>3</sup>。

その他、できる限り広い収蔵庫の設置や郷土資料室の併設など、一般的な公立地方美術館と同様のミュージアムが予定されていたことが分かる。

しかし、事態は一変する。翌月1991年5月に美術館の設計者が世界的な建築家・磯崎新に決定するのだ<sup>4</sup>。この急展開には、開館当初、学芸主任を務めた岡山県職員・花房香（1951-）が関わっていた。花房の父が奈義町の出身だったこともあってか現代美術のコレクションの寄託を依頼された。そこで、海外研修の滞在中にニューヨークで知り合っていた荒川修作に電話をかける。荒川はすぐに美術館建設への協力を了承した。次いで、現代美術作家の宮脇愛子（1929-2014）に電話をすると、海外でのプロジェクトが足踏み状態になっていた夫の磯崎新が電話に出た<sup>5</sup>。宮脇、磯崎も美術館建設への協力を了承した。

この話を聞いた当時の奈義町長・黒田貞太郎（1926-2014）はすぐに東京の磯崎アトリエを訪れる。このように花房香を通して得た人脈から、黒田町長がトップダウンの即決で設計者を磯崎新に決定した。

ここまでの経過を見れば、世界初のサイトスペシフィックミュージアム、あるいは「第三世代美術館」のアーティストが荒川修作、宮脇愛子、岡崎和郎（1930-2022）の3名になった理由が分かる<sup>6</sup>。まず、荒川は磯崎より前に花房が連絡していた。また、磯崎と荒川は1961年に荒川がニューヨークに移住する以前から交流があった。特に知られているのは、東京都新宿区百人町に現存する磯崎新の初設計と称される旧吉村益信邸である<sup>7</sup>。この建物は荒川がメンバーとして参加していたネオ・ダダイズムオルガナイザーズの溜まり場だった。磯崎の話では磯崎本人がこの場に居合わせたことはほとんどなかったようだが、当時から面識はあったと思われる。また、1965年に南画廊で開催された荒川の個展には、磯崎がテキストを寄せている<sup>8</sup>。すでに世界的に著名な作家となっていた荒川を排除する理由も見当たらない。加えて、ちょうど同時期に京都国立近代美術館で開催されていた荒川の個展「荒川修作の実験展—見るものが作られる場」（1992年1月7日-2月5日）に奈義町の議員や幹部が訪れている<sup>9</sup>。

宮脇愛子もまた花房が連絡した相手である。磯崎のパートナーであり、パブリック・アートの旗手でもある宮脇愛子が選ばれたことも必然だろう。さらに、岡崎和郎は唯一の岡山県出身者である。読売アンデパンダン展に出展していた荒川のような、いわゆる反芸術の作家よりやや年長の岡崎は、独自にコンセプチュアルな作家活動を続けていた。

1991年10月の時点で上記の3名の作家が常設作品を制作することが決定しており、1992年8月には完成した美術館・図書館とほぼ同じ形の構想が出来上がっている<sup>10</sup>。

ミュージアム全体は日月山水図に見立てられており、宮脇愛子の《うつろひ》が「大地」、岡崎和郎の《HISASHI》が「月」、荒川修作の《奈義の龍安寺》が「太陽」とされている。これに従って、《うつろひ》は空間の中心部が那岐山頂に向かい、《HISASHI》は中秋の名月が午後10時に位置する方角に向けられ、《奈義の龍安寺》は南北に正中している。

構想から1年少しの間に美術館及び図書館の設計がほぼ決定するという驚くべき速さで進められた。それは、上記のようにそれぞれの人脈を介したつながりと、各人の即断が実現させた1990年代ならではの出来事だった。

## 第2章 《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》の現状

まず、はじめに奈義町現代美術館に「太陽」として制作された《奈義の龍安寺》の現状（図1、2）をつぶさに確認しよう。

重厚な外壁をつたうようにして奈義町現代美術館のエントランスを入ると右側が美術館、左側がホワイトキューブのギャラリーと図書館になっている。美術館の展示室には受付から右に進む。受付のとなりは磯崎のデザインした家具が置かれたカフェ・スペースになっている。片側がガラス張りになっており、そこからすでに作品の一つである宮脇愛子《うつろひ》が見える。浅い水面に波紋を描く風は、同時にステンレスで作成された《うつろひ》をも揺らす。その側面に設けられた通路を進むようにして《うつろひ》を移動しながら一移ろいながら一進むと、次の部屋には石が敷かれただけの水のない地面の上にステンレスの《うつろひ》が設置されている。続いて、ホワイトキューブに近い空間があり、3名の作家の展示作品に関するドローイングが展示されている。荒川の実現しなかった当初のプランのドローイングもここに展示されている。これらについては次章以降で詳述する。ホワイトキューブの左奥には岡崎和郎の《HISASHI》の空間がある。「月」の部屋である。中秋の名月が午後10時に昇る方角に向いたこの建物は文字通り三日月形だが、同時にその音が特徴的だ。歩くたびに過剰なまでに反響する足音とともにゆっくりと庇の下に入りこんだり、眺めたりする。

さて、荒川修作の《奈義の龍安寺》である。ドローイングが展示されたホワイトキューブの右側に矩形の入り口がある。内部は円筒になっており、中心には傾斜した黒い円柱がある。フロアには黒と黄色で迷路が描かれており、天井には黒と黄色を反転した同様の迷路が描かれている。さらに、その周りをぐるりと囲む壁には全面に奈義町の住民の写真が貼られている。これらは設立当初から張り替えられておらず色あせたものもあるが、当時の記憶を残すものであり、設立当時を知らない鑑賞者にもノスタルジーを誘う<sup>11</sup>。

この場所はいわば玄関のようなもので、メイン・エントランスは中央にある傾斜した黒い円柱にある。ホワイトキューブから入って円柱の裏側へと回り込むと斜めの、つまり台形の開口部がある。内部は完全に光を遮断した空間で、鑑賞者は暗闇の中、螺旋階段を上る<sup>12</sup>。階段を踏みしめる足と手すりを持つ手の触覚と足音のみを頼りに進むと、円筒形の

作品の内部に突き出した小さな円柱の裏側に出る。そこでは、まだ内部の全体像はつかめない。エントランスの円柱をつたって反対側に回るといよいよ作品の全体像がつかめる。

そこで初めて、全体が8分の1、つまり11.25度傾いた円筒の中にあることが認識される。即座に視点を引く対象は、円筒の両側に配置された龍安寺の石庭のミニチュアだ。左右の局面に沿って展示された枯山水の石庭は点対称にちょうど180度回転した形で、両側に張り付いている。京都市右京区にある龍安寺では広間に沿った縁側に座って石庭をぼんやりと眺める構成になっているが、《奈義の龍安寺》では、鑑賞者は傾斜した円筒をゆっくりと上りながら横目で見ることになる。あるいは、入り口の円柱近くに配置された湾曲したベンチに座って両側に続く反転された石庭を眺めることになる。上を向くと全く同じ湾曲したベンチが配置されており、上下はまったく対称に、つまり線対称になっていることに気づくだろう。円筒の上部、つまりベンチの反対には鉄棒が配置あり、ベンチと鉄棒の間にシーソーがある。鑑賞者は公共の公園にあるような遊具を触りながら上下左右をぐるぐると眺め回すことになる。

重要な点は、これらの物体が完全な対称、シンメトリーでもなく反転でもなく、ジグザグに配置されていることだ。たとえば、龍安寺の石庭のミニチュアは点対称に180度反転されているが、ベンチとシーソー、鉄棒は線対称にそのまま転写されている。そして、それを象徴するかのように、鑑賞者が歩く下部が赤と灰色に斜めに塗り分けられ、上部は点対称に180度回転させて下部と同様の角度で緑と灰色に塗り分けられている。

以上、当初のプランから現在の形への変化を明確にするために、現状の《奈義の龍安寺》の作品内部を一つ一つ言語化してきた。次章では、実現しなかった当初のプランを分析する。

### 第3章 《五重塔プラン》—荒川修作未完の作品

本章では、荒川修作+マドリン・ギンズが奈義町現代美術館設立に向けて当初計画していた作品プランについて、美術館に残されたドローイング(図3～図5)をもとに詳細に分析する<sup>13</sup>。

このプランを端的に描写すると、地面に逆さまに突き刺さった五重塔の周りを螺旋状に上っていく体験型の作品である。従って、以下、このプランを《五重塔プラン》と呼ぶ<sup>14</sup>。

《五重塔プラン》では、《奈義の龍安寺》で横たえられた円筒が直立しており、エントランスはその

円筒の横に添えられた小さな円柱にある。入り口は10度傾いており、フロアと天井に2cmのスリットが入っている。この点は、完成した《奈義の龍安寺》の下部に設置されたエントランスとほぼ同様である。

作品の中心となる五重塔は、周りを大きな円筒で囲まれている。五重塔の屋根のさらに上の部分、いわゆる相輪と呼ばれる部分のみが地面に刺さる形になっている。この相輪は、荒川のプランではホログラフで見せるよう指示されている。

外壁は上部より下部の方を厚くせよ、といった指示があることから構造的な問題についても考慮されていたものと考えられる。

入口すぐに“TILTED RAMP”が設置されており、下部に相輪のホログラフを見ながらすぐに螺旋上の回廊が始まる。半周した点で、塔全体の4分の3未満しか見えないという指示があるが、最上部まで到達するには、円筒を五周する必要があるため、半周では全体像はほとんど把握できないよう思われる。そのため、壁や天井の隙間などから上部を把握できる設計が構想されていた可能性がある。

最初の二つのレベル、つまり円筒を2周するあいだにもっとも明確に五重塔が挿入される。この間に鑑賞者が見るものは五重塔の外観であり、自らの鑑賞対象が五重塔であることを意識付けられる。

3周目には傾いたフロアだけの何もない空間が現れる。ここには“NOTICEABLE TILT”と指示があり、傾きを意識付けるための空間である。

そして、4周目から一挙に構造が複雑化する。

まず4周目において、傾きが登ることのできる限界まで達する。そこで現れるのが矩形の抜け穴が開けられた複数のパーティションだ。これらは、天井とフロアから3～5センチメートル浮かせて吊られている。壁には直径1センチメートル以下の凹レンズと凸レンズが設置されている。ランダムな光の揺れと傾斜した地面、さらに不安定なパーティションによって空間の認識が変容される仕掛けになっている。

そこを抜けると石と草の庭によってシミュレートされたファサードが展示されている。しかし、視覚可能な角度は不均一な間隔で配置されているため、全体像を捉えることはできない。

この空間を通り抜けて最上部にたどり着くと、そこには複雑な小道や坂道が配置されている。中央には五重塔の最下部のレプリカがありその周りを自在にめぐる小道を歩いたり上ったりしながら作品を鑑賞する。この部分は、のちの荒川+ギンズの作品

《養老天命反転地》(1995 年) や《三鷹天命反転住宅》(2005 年) を想起させる。

《五重塔プラン》は未完の作品として大変興味深いものではあるが、後の建築的作品群と比べれば非常にリニアな作品であることに気づく。鑑賞者は螺旋回廊をただぐるぐると上昇していくだけの体験をすることになっただろう。そして、作品を鑑賞したあとのこと、つまり登ったあとに降りてくる必要があることを考えると、その鑑賞体験は下降するうちにエンターテインメント作品に堕した可能性も排除できないことは指摘しておく。

#### 第4章 《五重塔プラン》から《奈義の龍安寺》へ—磯崎新の介入

《五重塔プラン》は実現せず、結果的に現在の《奈義の龍安寺》の形になった。当然、どちらも荒川+ギンズのプラン・作品であることに違いはないが、《五重塔プラン》を大幅に変更させ、現在の《奈義の龍安寺》へと導いたのは建築家の磯崎新であることもまた事実である。磯崎がどの程度、作品制作に関係していたかを知ることはできないが、制作過程について以下のように述べている。

荒川修作、岡崎和郎、宮脇愛子の三人のアーティストの参加が予定されている。彼らの仕事のうち、通常的美術館のギャラリーの枠組みからどうしてもはみだしてしまうものがある。彼らのイマジネーションが、いまのインスティテューションのこだわっている通念を超えてしまっている。それをあらためて具体的に制作してもらう。私がそれを収容するような部屋を設計する。とはいってもこれは一方通行の作業ではない。幾度もフィードバックがなされ、そして一つの解決に到達した<sup>15</sup>。

現在の技術をもってしても《五重塔プラン》の実現は難しいだろうが、奈義町現代美術館が建設されていた1990年前半は、まだ3次元CAD (Computer Aided Design) が使われ始めた時期だ。《五重塔プラン》が技術的な面から却下されたということも事実だろう。

しかし、ここでは、《五重塔プラン》から《奈義の龍安寺》へ作品が変更されたことを積極的に考えたい。つまり、荒川の作品は磯崎の介入によって、そのコンセプトをより明瞭に示す作品に変容したのだと。そのために、以下、磯崎の思想がいかに《奈義の龍安寺》に反映されたのかを切り出していく。

#### 第1節 二つの柱から、一つの円筒へ

《五重塔プラン》の形態をいかに表象するか。シンプルに考えれば二つの表象があり得る。一つに「二つの円筒」、そして「二つの柱」である。

まず、《五重塔プラン》を「二つの円筒」と表象してみよう。エントランスとなる一つ目の円筒の内部プランについては現在ある資料からは不明だが、《奈義の龍安寺》で採用された螺旋階段ではなく、ただの円筒であったと考えられる。細いスリットから差し込むわずかな光をもとに二つ目の円筒へと進むためのまさに「入口」である。

続いて、メインの円筒へと進むとそこはがらんどうではなく、中央に五重塔が逆さまに聳え立っている。螺旋回廊の1周目と2周目において、鑑賞者—荒川は習作 Study の中で知覚者 PERCIEVERS と呼んでいる (図3) —は、五重塔と円筒の空き間を進む。ここは、実際の五重塔のように開かれた場所ではないため、鑑賞者は中央の五重塔に向き合うことを強制される。円筒と五重塔の空き間に閉じ込められた鑑賞者はその他の行動をとる余地が一壁を眺めるという以外には一皆無だ。この段階では、美術館における鑑賞者の一般的な視覚体験を自ら追体験させることが意図されている。ただし、五重塔が逆さまになっている点のみが通常と異なる。通常的美術鑑賞体験の中に小さな違和感が挿入されている。

3周目で螺旋回廊の傾きが強まり、鑑賞者は視覚的には何も刺激のない空間で、自らの身体のみを意識する。そして、4周目からパーティションに開けられた抜け穴を通ったり、知覚不可能な庭園を見せられたりしながら、5周目に至って最上階では再び現れた五重塔の最下部を縦横無尽によじ登るよう強制される。

《五重塔プラン》では、上記のように中心に設置された「作品」と円筒に挟まれた空き間を螺旋回廊の強制的な誘導に従って進む、とてもシステムティックな展示になっている。換言すれば、それぞれの体験を一つずつ段階を追って分解していくような、極めてメカニカルな展示である。それは、コンセプト・アーティストとしての荒川+ギンズの代表作『意味のメカニズム』のコンセプトでもあった。

すべての意味の発生は基本的には、これらの径路のうちいずれかに沿って起こるものである以上、わたしたちはそこから細分化のリストを粗略に引き出したのだ<sup>16</sup>。

第一段階で通常の知覚体験を自ら追体験させ、第二段階でそれを突き崩し、第三段階で新たな感覚を自ら作り出す—最後は、その後の荒川が「建築する身体」と呼んだ体験だ<sup>17</sup>。

このように、《五重塔プラン》を「二つの円筒」と表象しながら現在の《奈義の龍安寺》と比較すると、大きな違いに気づく。それは、《五重塔プラン》のメインの円筒が純粋な円筒ではなく、中心に巨大な柱を有した円筒であることだ。従って、次に《五重塔プラン》を「二つの柱」と表象してみなければならない。

ここから、磯崎の著作を引用しながら分析を進める。まずは、空間についての記述から始めよう。

壁で実体的に囲われた空間で、必ずしも囲われずとも、また都市のスケールに拡張しても、ルームは一つの領域を切りとっているために計画化が容易である。たとえばブラウン管内に発生する仮象の空間や身体、装備されたメカニズムによって感知されるヴァーチャル・リアリティの場面内においても、ルームの概念はそのまま用いられている<sup>18</sup>。

「部屋」だけでなく「余地・空き間」をも意味するルームという言葉で磯崎は上記のように分析する。そして、《五重塔プラン》は文字通り、壁に囲まれたルームである。さらに、磯崎はルームはあまりにメカニカルすぎると述べる。『意味のメカニズム』には言及されていないが、このテキストの初出は『GAJAPAN 01』1992年10月号なので、奈義町現代美術館の設計がすでに始まっていた時期に書かれている<sup>19</sup>。従って、一定の関連は認められるだろう。

続いて、磯崎はルームが抱える限界について以下のように述べる。

だが、その《ルーム》を建物の具体的な設計過程の記述に用いようとすると、あまりに限定の度合いが強過ぎる。張られた領域内だけでなく、その境界上の閾に発生する不確定な要因などを排除してしまうことになる。ところが《ま》は、その境界の設定もあいまいで、区切りがないために分節化しにくく、同じ建物の具体的な記述には不適切である<sup>20</sup>。

ここで、磯崎は日本の建築書『匠明』（平打家秘

伝）および『愚子見記』（平政信編著）と、西欧の建築書『建築十書』（ウィトルウィウス）を比較しながら、日本では柱と柱の間隔《ま》が単位となるのに対し、西欧では柱の太さが単位となるために、柱とその間隔の関係が東西で逆転していることを指摘する。そして、《ま》の思想を コラー 場・ルーム 部屋・エスパスマン 間隙・マ 間へと発展させながら議論を展開するのだが、ここで重要な点は、《五重塔プラン》が中央に巨大な柱としての五重塔とその周りを囲む壁によってわずかなルームを作る構造になっていた点である。西欧の建築でも柱は複数あって、それらを壁でつなぐようにしてルームが作られるため、《五重塔プラン》が一般的な西欧の建築を模倣しているとは言えないが、少なくともルームが強調されたメカニカルな形態であると言うことはできる。

西欧のルームと日本の《ま》のどちらの空間がよいのか、その美醜や善悪を判断することはできない。それでも、磯崎が西欧のルームに対抗する《ま》の建築家であり続けようとしたことは間違いない。そして、磯崎は《ま》の形態としての円筒を何度も用いてきた。ここではその典型例として北九州市立図書館を取り上げよう。

北九州市立図書館は磯崎が設計し、1975年に開館した半円筒の空間がクエスチョン・マークを描くように大きく湾曲しながら続くチューブ状の建築だ。内部空間には柱と呼べるような構造物は存在せず、ただ、継続する《ま》があるのみだ。そこには、柱や壁で区切られたルームもない。

もちろん、磯崎が北九州市立図書館で設計したチューブと同様の思想を荒川の作品に持ち込んだと言うことはできない。しかし、まずはその類似性を確認しておく。

続いて、《五重塔プラン》では円筒が直立していることと、《奈義の龍安寺》および北九州市立図書館では円筒が水平に置かれていることを比較する必要がある。なぜなら、《ま》の概念に即して柱を排除するだけなら、直立した円筒であっても問題がないはずだからだ。しかし、円筒が直立すると柱の他に二つ、別の問題が《ま》の概念と対立することになる。

まず、直立した円筒では内部の空間が壁で覆われてしまうため、空間全体がルームと化してしまう。加えて、強烈な中心性、極言すれば超越性が発生してしまう。実際、《五重塔プラン》では、鑑賞者は常に中心に据えられた五重塔に向かい合うことにな

るだろう。この点については、荒川も意識的だったに違いない。なぜなら、その超越性を示す五重塔の最上部にある相輪のみが、ホログラフで表示されるように指示されているからだ。最上部から一点に向かって突き出ている相輪、あるいは《五重塔プラン》では最下部から一点に向かって地面に突き刺さっている相輪がホログラフであること—ホログラフでしかないこと—、それは超越性を脱臼させる必要を荒川が認識していたことの証左である。

同様に磯崎も超越性の発生には警戒感を持っていた。北九州市立図書館の円筒も無限に続くのであれば、そこに超越性を見ることが可能だろう。しかし、磯崎は円筒を唐突に切断する。アートプラザ・磯崎新記念館（旧大分県立大分図書館）や北九州市立美術館でも、磯崎は水平に増殖する空間を唐突に切断している。それは、メタボリズム運動に触発された新陳代謝、すなわち増殖・増築を前提とするものであると同時に、建築の限界と可能性を、その切断面において可視化するものだった。

以上のように、《五重塔プラン》を「二つの円筒」、または「二つの柱」として表象すると、磯崎建築のキーワードであり続けた《ま》の概念と齟齬をきたすことが分かった。また、磯崎の建築と著述を検証することで、荒川のプランに、荒川自身のコンセプトを裏切る要素が紛れ込んでいることも分かった。こうして、「二つの柱」だった《五重塔プラン》は、「一つの円筒」としての《奈義の龍安寺》へと変貌を遂げたのだ。

## 第2節 倒れた柱、あるいは廃墟

1994年、奈義町現代美術館開館に際して作成された図録で、磯崎は《奈義の龍安寺》を以下のように記述している。

さし当たり、荒川修作の棟を〔太陽〕、岡崎和郎の棟を〔月〕、宮脇愛子の棟を〔大地〕と呼んでいるが、それは作品の内容を示したのではなく、むしろ建築的な形態より連想され「見立て」られたものである。〔太陽〕は円筒形をし、8分の1だけ傾いて、その軸は南北に正中している。〔月〕は半月形で、その湾曲していない側の壁は、中秋の名月が昇って、午後10時に位置する方向に向けられている。〔大地〕は半ば地下に埋められた部屋で、その中央の軸が、那岐山頂にむけられている<sup>21</sup>。

《奈義の龍安寺》は、水平から上に向かって8分

の1、つまり11.25度傾いている。磯崎は《奈義の龍安寺》に言及する際に、何度もこの「8分の1傾いている」という表現を用いている。確かにそのとおりである。水平方向から見れば11.25度、上に向かって傾いている。しかし、《五重塔プラン》から《奈義の龍安寺》への変化を知ったわたしたちにとって、それは「8分の7傾いている」と言うべきだ。つまり、直立していた円筒が垂直方向から78.75度、横たえられたと形容したほうが適切なのだ。

では、なぜ円筒は横たえられたのか。それは、閉じられたルームになることを回避するためだ。円筒は横たえられることによって、水平に広がる空間、つまり《ま》を有するようになる。さらに、柱が不要になる。直立する《五重塔プラン》は、中心に五重塔という巨大な柱を必要としたが、横たえられた円筒であれば柱は不要になる。こうして、円筒の内部を完全な《ま》として設計することが可能になった。

「二つの円筒」は横たえられた。しかし、わたしたちはもう一つ、《五重塔プラン》に表象を与えたのだった。「二つの柱」という表象である。「二つの柱」からなる《五重塔プラン》が《奈義の龍安寺》に変更されたとき、一つの柱が倒されたのだ。水平から考えれば上に向かって立ち上がっているように見える円筒だが、《五重塔プラン》が直立していたことを考慮すれば倒れた柱に見える。それは、建築の廃墟の姿ではないか。

廃墟は、  
われわれの都市の未来の姿であり、  
未来都市は廃墟そのものである。  
われわれの現代都市は、  
それ故にわずかな《時間》を生き、  
エネルギーを発散させ、  
再び物質と化すであろう。  
われわれのあらゆる提案と努力は  
そこに埋め込まれて、  
そしてふたたび  
孵化培養器が建設される。  
それが未来だ<sup>22</sup>。

『美術手帖』1964年4月号に掲載されたこの論文以降、2019年に出版された『瓦礫の未来』（青土社）に至るまで、廃墟は磯崎のテーマの一つであり、おそらくは原風景と言ってよいモチーフだ。そして、《五重塔プラン》は《奈義の龍安寺》に変容

するうちに、廃墟へと近づいていった。しかし、廃墟はけっして悲観的な場所ではない。未来に向けて《ま》を形成していく孵化培養器なのである。

実際、完成した《奈義の龍安寺》の内部は廃墟のようであると同時に、多様な生成のエネルギーが文字通り渦巻いている。公園のベンチやシーソー、そして鉄棒はノスタルジーを誘うものだった。これらは、過去の廃墟に残されたイメージだろう。また、これらの遊具は円筒の上下に線対称に転写された形で展示されている。つまり、ベンチの真上にはベンチが、鉄棒の真上には鉄棒が張り付いている。遊具が設置されているフロアと天井には、ヴィヴィッドな赤と緑、そして灰色が斜めに塗り分けられている。しかし、この色は転写されておらず、点対称に180度回転されている。換言すれば、180度回せば赤と緑の配置がぴたりと一致する。つまり、円筒は中心軸で回転している。さらに、円筒の両側面に配置された龍安寺の石庭もまた左右で点対称に180度回転されている。つまり、ここでは円筒の中央部を中心軸とした回転が発生している。

このように《奈義の龍安寺》の内部の《ま》は様々なエネルギーが、様々な方向に渦巻く空間として設計されている。そして、このような《ま》こそが、磯崎がデミウルゴスを通して表現しようとしたものだった。

リセブタクル

受容器とここで定義しようとしているのは、その語が意味するように、外側からはいりこんでくる何ものかを受け入れるような容器であるが、それは同時に、間として、空虚または余白が二つのものの中間に介在することによって、そこに事物の生成がいざなわれるような、日本において《ま》と呼ばれている空白部分でもあり、また、プラトンが『ティマイオス』において、この宇宙で万有が出現する際に、その背後の形の見えない同一性を保持しているアイデアと、その写像として可視的なものが生成されていく際に、鋳型になるような「あらゆる生成の、いわば養い親のような受容器」(『ティマイオス』四九A)としての場<sup>ゴラ</sup>の概念を導入したときに用いられた受容器<sup>リセブタクル</sup>でもある<sup>23</sup>。

ここまで幾度も引用してきた『造物主義論』という著作のタイトルを磯崎はデミウルゴモルフィズムと読ませている。加えて、現在『現代思想』(青土社)で連載中のテキストのタイトルも「デミウルゴス」である<sup>24</sup>。《奈義の龍安寺》は、磯崎の作品では

ないが、それが故に、よりシンプルにデミウルゴスの場を、受容器として設計することに成功している。

そして、このデミウルゴスの《ま》は、その後の荒川作品にも決定的な影響を与えた。作品のタイトル《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》の『建築する身体』が当初の「心」そして「建築的身体」への変更を経て、荒川とギンズの主著のタイトルとなったことを見ても、それは明らかだ。

## おわりに

《奈義の龍安寺》は荒川修作がコンセプチュアル・アートから建築的作品群へと変容する画期をなす作品である。しかし、そこに建築家・磯崎新の介入を読み込む論はなかった。本論文では、《五重塔プラン》から《奈義の龍安寺》への変化の間に磯崎の建築とテキストを読み込むことで、《奈義の龍安寺》が、荒川と磯崎の共作と呼べるほどに磯崎の影響が強く見られることを明らかにしてきた。しかし、だからといって、《奈義の龍安寺》のクレジットを変更すべきだと主張するものではない。むしろ、磯崎の介入によって《奈義の龍安寺》は建築として完成された作品になっている。その後の、荒川+ギンズは建築的作品群を制作したが、著名な建築家が関わった作品はない。この点において、《奈義の龍安寺》はおそらくもっとも成功した荒川修作の建築である。同時に、磯崎の思想をもっとも明瞭に示した、アーティスト・磯崎新の作品でもある。

建築家・磯崎新の最も優れたアート作品。そして、現代美術作家・荒川修作の最も成功した建築。《奈義の龍安寺》を端的にまとめれば、以上のように言えるだろう。

本論文は今後、荒川にとって画期となった《奈義の龍安寺》の前後、つまり『意味のメカニズム』を中心としたダイアグラム・ペインティングと建築的作品群の分析に引き継がれる。

## 謝辞

本論文で使った画像は荒川修作+マドリン・ギンズの没後も彼らの仕事を継続して支えるニューヨークの Reversible Destiny Foundation、および東京の ARAKAWA+GINS Tokyo Office のご快諾を頂き掲載させて頂いた。また、現地調査では奈義町現代美術館の岸本和明館長から様々な現場のお話を伺った。加えて、第1章で触れた美術館建設のきっかけを作った花房香は私の父である。開館時から奈義町現代美術館を見続けてきたことが論文という形になった

ことを嬉しく思う。ご協力いただいた皆様に、記し

て感謝申し上げます。

1 当初《遍在する場・奈義の龍安寺・心》というタイトルだったが、「心」が「建築的身体」、さらに「建築する身体」に変更されて現在に至る。英語名は *Ubiquitous Site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body* で、当初は *Architectural Body* の部分が *Mind* とされていた。

《奈義の龍安寺》を中心に分析された論文は、荒川の他の建築物に関する論文と比較して極端に少なく、特に本作を荒川と磯崎の共作として分析する既出論文はない。そのため、本論文では現地での調査、一次資料として荒川のドローイング《五重塔プラン》、磯崎の著書を主な資料とした。本論文の関心にもっとも近いものとしては、奈義町現代美術館編『「遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体」展—荒川修作+マドリン・ギンズ「太陽」の部屋による—』奈義町現代美術館、2005年に掲載された2つの論文、河本英夫「奈義の龍安寺の謎—アラカワ+ギンズとオートポイエシス」、高橋順一「「建築する身体」について—荒川修作との出会いから—」が挙げられる。その他、荒川+ギンズの総体的な資料としては『現代思想：荒川修作+マドリン・ギンズ』青土社、1996年8月、三村尚彦、門林岳史編『22世紀の荒川修作+マドリン・ギンズ—天命反転する経験と身体』フィルムアート社、2019年、を挙げておく。

2 『意味のメカニズム』は、Arakawa, Madeline Gins, *Mechanismus Der Bedeutung*, München, Verlag F. Bruckmann, 1971. としてドイツ語で出版された。その後、フランス語、日本語でも出版された荒川の代表作である。一般にダイアグラム・ペインティングと呼称され、このシリーズによって荒川は世界的なアーティストになった。『意味のメカニズム』の世界的な評価と知名度なくして、その後の建築的活動もなかったと考えられる。

3 『広報なぎ』No. 412、奈義町広報委員会編、1991年4月、p. 4。

4 磯崎と黒田町長の写真が「国際的な美術館を設計■第一人者の磯崎新氏設計」というタイトルで掲載されている。『広報なぎ』No. 413、奈義町広報委員会編、1991年5月、p. 4。

5 「一日一題 奈義町現代美術館・図書館〈上〉」山陽新聞、2018年7月2日、「一日一題 奈義町現代美術館・図書館〈下〉」山陽新聞、2018年7月9日。

6 第三世代美術館は磯崎の造語。第一世代美術館が民主主義国家によって設立された王侯貴族の私的コレクションを公開するミュージアム、第二世

代美術館が権威に対抗する目的をもったモダニズムの作品を展示するホワイトキューブ、そして第三世代美術館がインスタレーションと建築が合致したサイトスペシフィックなミュージアムで、奈義町現代美術館は、世界初の第三世代美術館として建築された。磯崎新『造物主義論』鹿島出版会、1996年、pp. 39-59 参照。

7 新宿ホワイトハウスについては藤森照信による磯崎新のインタビューを参照。

[https://jp.toto.com/tsushin/2016\\_spring/modernhouse.htm](https://jp.toto.com/tsushin/2016_spring/modernhouse.htm) (2022年7月14日閲覧)

現在、この建物はアート・グループ Chim ↑ Pom がアートスペース「White House」として使用している。<https://7768697465686f757365.com/> (2022年7月14日閲覧)

8 『荒川修作展』南画廊、1965年。

9 出品作品など展覧会の詳細については、東京国立近代美術館展覧会アーカイブを参照。

<https://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/1991/230.html> (2022年7月14日閲覧)

10 『広報なぎ』No. 419、奈義町広報委員会編、1991年10月、p. 9、『広報なぎ』No. 429、1992年8月、奈義町広報委員会編、pp. 2-3。

11 荒川の作品には、一般にノスタルジーが認められることは注記しておく。工藤順一『なつかしい未来の世界—荒川修作の仕事』新曜社、1995年参照。

12 設立当初は完全な暗闇だったが、現在は安全上の理由から小さなライト一つ点灯している。作品のコンセプトから考えれば不要である。

13 これらのドローイングのいくつかには《Study》とタイトルが付けられている。また、サインは荒川修作「ARAKAWA」のみのものと、マドリン・ギンズ「Madeline Gins」と連名のものがある。

14 残されたドローイングにはすべて「Study」とだけ書かれているため、作品タイトルは未決定だったものと考えられる。

15 磯崎前掲書(5)、pp. 55-57。

16 荒川修作、マドリン・ギンズ『意味のメカニズム』瀧口修造、林紀一郎訳、ギャラリーたかぎ、1979年、p. 3。

17 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年。Shusaku Arakawa, Madeline Gins, *Architectural Body*, Alabama, University of Alabama Press, 2002。

18 磯崎前掲書(5)、1996年、pp. 5-7。

19 『GA JAPAN 01』、エーディーエー・エディ



タ・トーキョー、1992年10月。

<sup>20</sup> 磯崎前掲書（5）、p. 7。

<sup>21</sup> 磯崎新「Nagi MOCA」奈義町現代美術館編『奈義町現代美術館』奈義町現代美術館、p. 3。

<sup>22</sup> 磯崎新「孵化過程」『空間へ』鹿島出版会、2007

年、p. 40。

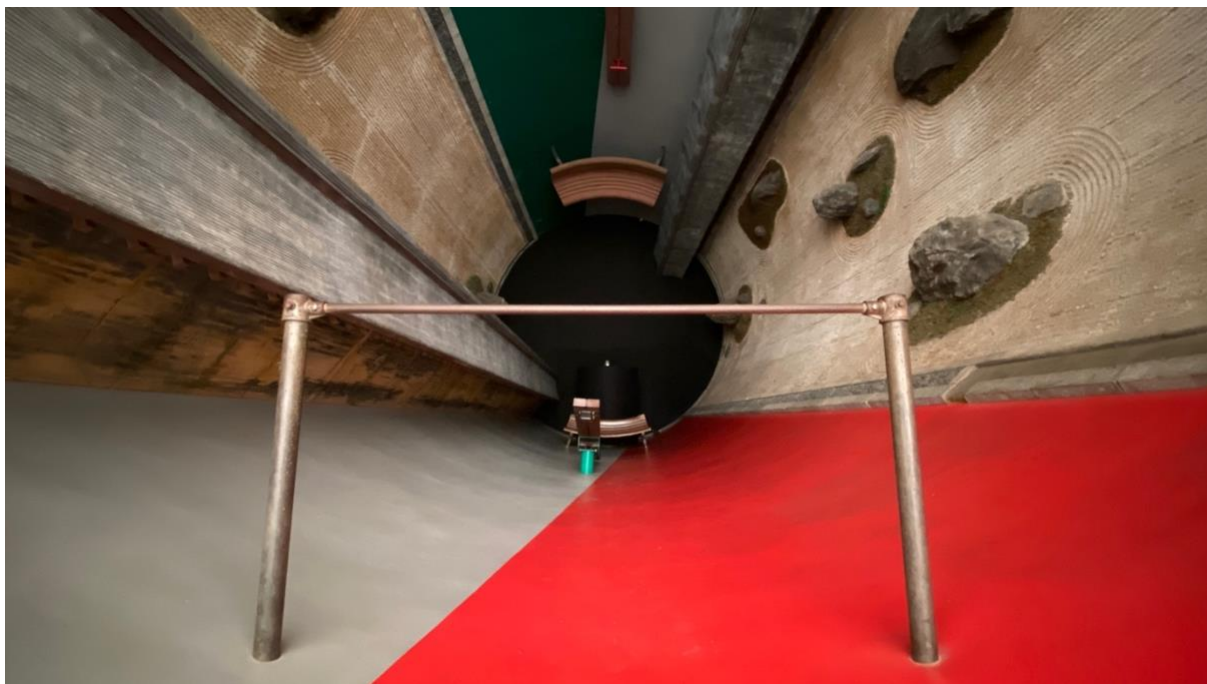
<sup>23</sup> 磯崎前掲書（5）、p. 5。

<sup>24</sup> 『現代思想』vol. 47-6、2019年5月から『現代思想』vol.48-7、2020年5月まで連載後、現在中断されている。



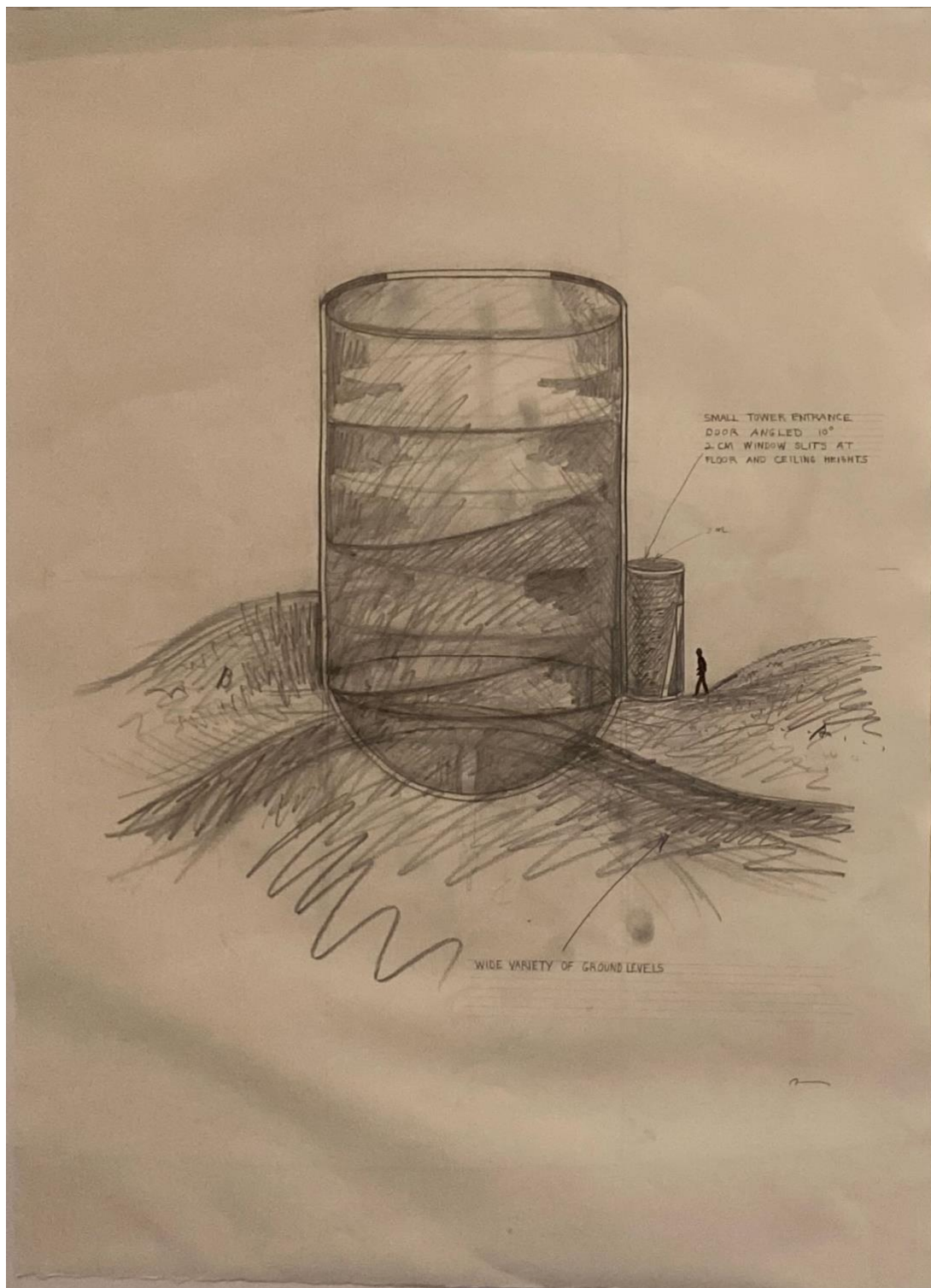
（図1）奈義町現代美術館外観

筆者撮影（2022年5月11日）、右端に見える円筒が《遍在の場、奈義の龍安寺、建築する身体》



（図2）《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》内観

筆者撮影（2022年5月11日）

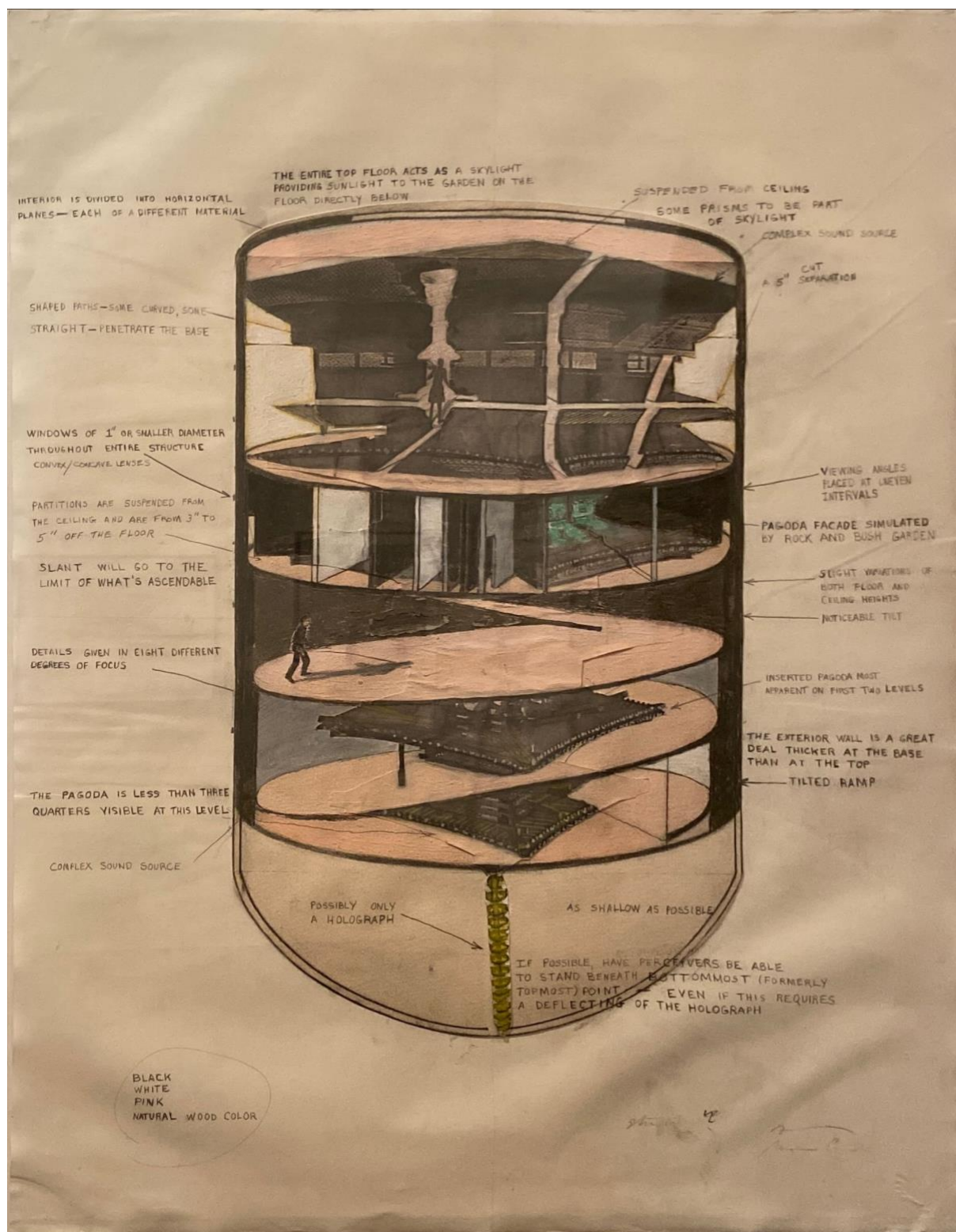


(図3) 奈義の龍安寺のための習作  
 Study for Nagi's Ryoanji 1993 年 63×50cm  
 筆者撮影 (2022 年 5 月 12 日)

※以下、筆者書き起こし

- SMALL TOWER ENTRANCE DOOR ANGLED 10°
- 2CM WINDOW SLITS AT FLOOR AND CEILING HEIGHTS
- 2m
- WIDE VARIETY OF GROUND LEVELS





(図4) 奈義の龍安寺のための習作  
 Study for Nagi's Ryoanji 1993 年 63×50cm  
 筆者撮影 (2022 年 5 月 12 日)

※以下、筆者書き起こし

◆上部

- THE ENTIRE TOP FLOOR ACTS AS A SKY LIGHT PROVIDING SUNLIGHT TO THE GARDEN ON THE FLOOR DIRECTLY BELOW
- SUSPENDED FROM CEILING SOME PRISMS TO BE PART OF SKYLIGHT
- COMPLEX SOUND SOURCES

◆左側

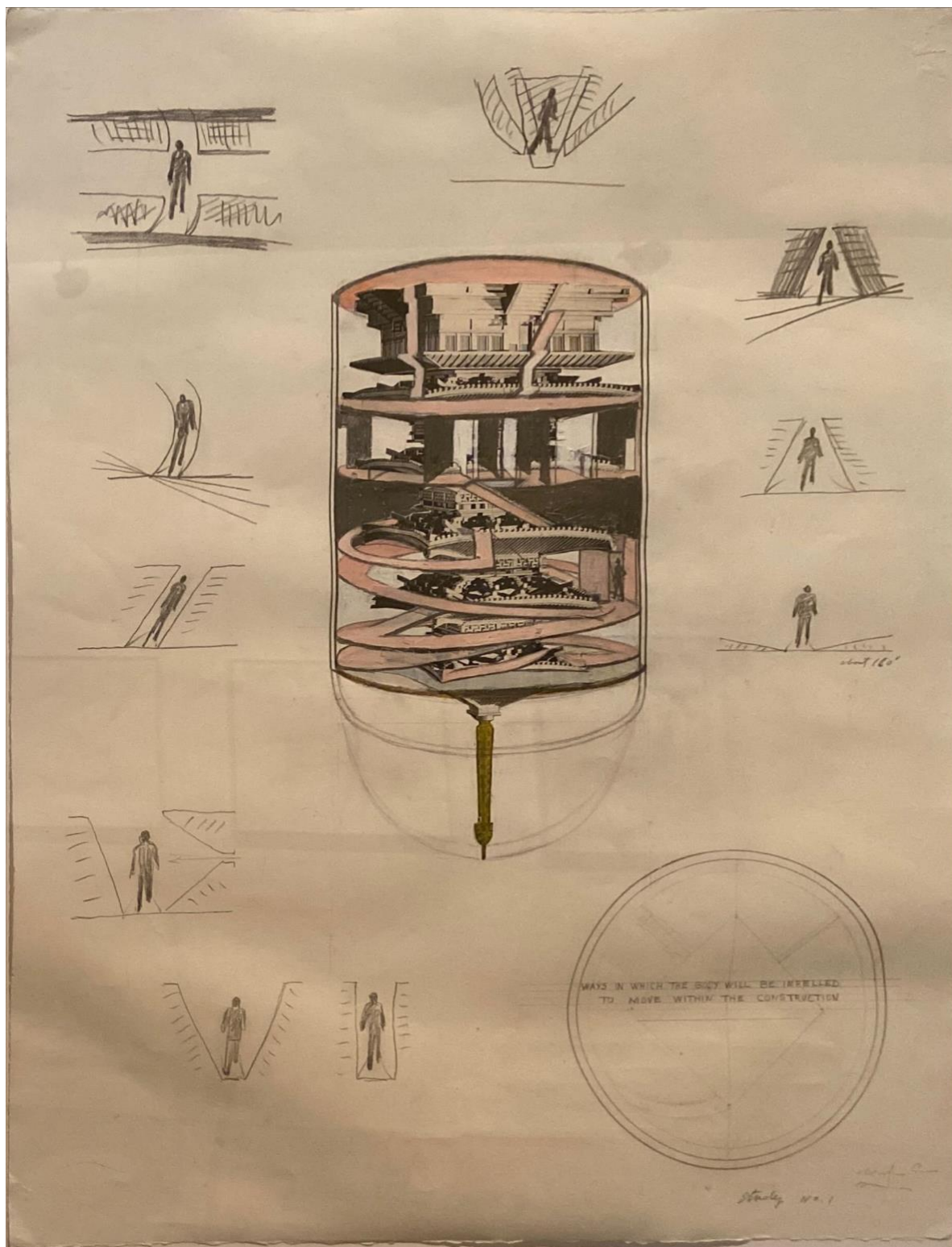
- INTERIOR IS DIVIDED INTO HORIZONTAL PLANES - EACH OF A DIFFERENT MATERIAL
- SHAPED PATHS - SOME CURVED, SOME STRAIGHT - PENETRATE THE BASE
- WINDOWS OF 1" OR SMALLER DIAMETER THROUGHOUT ENTIRE STRUCTURE CONVEX / CONCAVE LENSES
- PARTITIONS ARE SUSPENDED FROM THE CEILING AND ARE FROM 3" TO 5" OFF THE FLOOR
- SLANT WILL GO TO THE LIMIT OF WHAT'S ASCENDABLE
- DETAILS GIVEN IN EIGHT DIFFERENT DEGREES OF FOCUS
- THE PAGODA IS LESS THAN THREE QUARTERS VISIBLE AT THIS LEVEL
- COMPLEX SOUND SOURCE

◆下部

- POSSIBLY ONLY A HOLOGRAPH
- BLACK WHITE PINK NATURAL WOOD COLOR
- AS SHALLOW AS POSSIBLE
- IF POSSIBLE HAVE PERCEIVERS BE ABLE TO STAND BENEATH BOTTOM MOST (FORMERLY TOPMOST) POINT - EVEN IF THIS REQUIRES A DEFLECTING OF THE HOLOGRAPH

◆右側

- A 5"
- CUT SEPARATION
- VIEWING ANGLES PLACED AT UNEVEN INTERVALS
- PAGODA FACADE SIMULATED BY ROCK AND BUSH GARDEN
- SLIGHT VARIATIONS OF BOTH FLOOR AND CEILING HEIGHTS
- NOTICEABLE TILT
- INSERTED PAGODA MOST APPARENT ON FIRST TWO LEVELS
- THE EXTERIOR WALL IS A GREAT DEAL THICKER AT THE BASE THAN AT THE TOP
- TILTED RAMP



(図5) 奈義の龍安寺のための習作  
Study for Nagi's Ryoanji 1993 年 63×50cm  
筆者撮影 (2022 年 5 月 12 日)

※以下、筆者書き起こし

- ABOUT 160°
- WAYS IN WHICH THE BODY WILL BE IMPELLED TO MOVE WITHIN THE CONSTRUCTION
- Study NO.1

***Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body***  
**as a Collaborative Work of Arata ISOZAKI and Shusaku ARAKAWA**

Taichi HANAFUSA

The purpose of this paper is to clarify the involvement of Arata ISOZAKI to *Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body*. *Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body* (1994) was made by Japanese contemporary artist Shusaku ARAKAWA(1936-2010) and American poet Madeline GINS(1941-2014) as a permanent work in Nagi Museum Of Contemporary Art designed by Arata ISOZAKI. This is the first architectural work for ARAKAWA and GINS, who had been making conceptual works like *Mechanism of Meaning* until then.

ARAKAWA made some drawings with his own signature, which show the plan of upside-down five-storied pagoda stuck in the ground surrounded by a big cylinder. However, the plan was never realized.

As the architect of this museum, ISOZAKI played an important role in this change. ISOZAKI's influence is analyzed by the close reading of his texts.

In chapter 1, the planning process of Nagi Museum Of Contemporary Art (especially ISOZAKI's vision of the third generation site-specific museum after traditional museum and modern white-box museum) is described as the presupposition of my analysis of the art works and the architecture. In chapter 2, the completed form of *Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body* is described in detail. Then in chapter 3, the original plan shown in ARAKAWA's drawings is observed in detail. In chapter 4, both the completed form and the plan are analyzed in relation to ISOZAKI's texts, showing how the upright cylinder was laid down, giving rise to "Ma" and multi-directional energy.

Based on my analysis, *Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body* could be said as a collaborative work of Arata ISOZAKI and Shusaku ARAKAWA. In other words, *Ubiquitous site, Nagi's Ryoanji, Architectural Body* is the most successful architecture for ARAKAWA and most marvelous art work for ISOZAKI.