荒川修作と 21 世紀の新しい価値の創造
――日本、アジア、西洋を超えて――

坂　上　桂　子

Shusaku Arakawa and the Creation of 21 Century New Values : Beyond Japan, Asia and the West

Keiko SAKAGAMI

Abstract

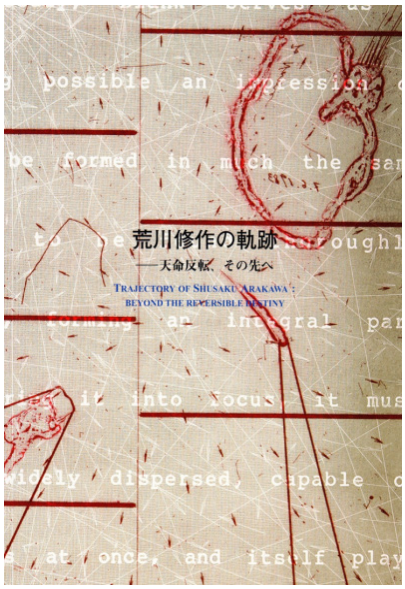
Shusaku Arakawa (1936-2010) was active in New York after the Second World War along with other artists such as Yayoi Kusama, Yoko Ono, On Kawara and Minoru Kawabata. Initially, Arakawa tried his hand at objet and painting, but in his later years, he expanded his activities into architecture and urban development, and referred to himself not as an artist but as an architect or "coordinologist" in the many writings he left behind. Because of this, his activities have attracted attention less among art historians than among people in such fields as philosophy, literature, science and architecture. The aim of this paper is to examine the thinking found in the work "To Not to Die", which he co-produced with Madeline Gins. While examining the considerably abstruse writings, it inquires into the concrete concepts shown within his creative works.

Consideration is focused on two factors. The first is the issue of what he intended when he set forth "death" as the counterpart to "life". The second is what his intention was in shifting from using English in the works of his early period, which had an international, universal appeal, to using, in his later years, Ryoanji and Japanese gardens in his creative works, and further, employing Japanese elements like the cherry blossom and Tokugawa in his writings. Through a consideration of this transition, the paper will identify what the creation of new values was in "Original to the 21st Century".

In the background of the creation of Arakawa's thinking produced by "Against Death", one can say that historical period factors played a prominent role. Arakawa himself was greatly affected by the enormous change in values that occurred in Japan in the transformation between wartime and the defeat and subsequently by his changing the location of his activities to America. Arakawa traversed the boundaries between Japan and America, between the East and the West, and between art, science and philosophy. Through a consideration of the creation of new values original to the 21st century, the paper attempts to find hints for considering our future.

I　はじめに

早稲田大学の會津八一記念博物館は、2014 年 5 月から 6 月にかけて荒川修作（1936-2010）の展覧会を開催した[(1)]（図 1）。荒川修作は生前に、早稲田大学を何度か訪れ講演をしており、展覧会の開催もそうした荒川と本校との縁による。展覧会では、早稲田大学において荒川と実際に交流のあった塚原史館長や古谷誠章理工学術院教授をはじめとする文章によるカタログが刊行され、筆者もその折に寄稿する機会を得た[(2)]。その後、文学学術院が、韓国、中国、台湾の 5 大学の間で行っている東アジア人文学フォーラムがソウルの漢陽大学で開催され、筆者はその際、大学博物館の活動を紹介しつつ、さらに荒川についてとりあげ発表した (2014 月 11 月 1 日)。



（図 1）『荒川修作の軌跡―天命反転、その先へ』展　図録

フォーラムの今回のテーマは「21 世紀の人文学」と広い領域をカバーするものであることからもわかるように、ここでは「人文学」といっても、研究対象は文学、思想、表象文化など分野も地域も時代も多様であるだけでなく、またその研究背景も異なる環境にある人びとの集まる学会であるため、参加者の多くに関心をもたらす研究テーマを見出すのはなかなか難しい。しかし、東アジアの研究者たちが「21 世紀」を考えることを念頭におくと、筆者にとっては、荒川ほどふさわしいアーティストはないように思われた。日本（東洋）とアメリカ（西洋）を往来しつつ形成された荒川の芸術とその言説は、未来の新たな価値の創造という意味において、少なからぬ示唆を含んでいるからである。荒川研究の第一人者である工藤順一はその著書で、荒川（および彼のパートナーのマドリン・ギンズ）による試みを次のようにまとめている。「はっきりと言えることは、だれにも感じられているように、世界中でそしてあらゆる分野で、近代とその諸価値が行き詰ってしまっていることだ。（中略）それにとって代わる新しい価値観と体系の樹立を彼らは主張しているのである。それは〈近代〉とか〈一元化システム〉とか〈グローバリゼーション〉とか、何と呼んでもよいがすでに『特殊西欧的な偏見あるいは普遍』として確立されている地平線にとって代わる、新しいもうひとつの覚醒の地平線である」[(3)]。

フォーラムの開催された 2014 年の春から夏にかけて、ソウルでは近年の欧米における日本の戦後美術への高い関心を受けてか、芸術の殿堂において草間彌生の展覧会が開かれ、かなりの盛況を誇っていた。このように欧米の動向に敏感なアジア各国において、日本の戦後アーティストは次第に紹介されていくことになるだろうが、美術史の専門学会でもないフォーラムでは、荒川修作を知る研究者はいないようであった。そのため、短い発表時間では、作品の概要を紹介することが中心となったが、それでも、彼の「死なないため　Not to Die」の思想に多くの研究者の人びとが関心を抱き、質問や意見も多くいただいた。

本論は、ここでの発表において行った内容をさらに展開させ、荒川の永続的テーマである「死なないため」とは何かを、具体的作品のなかから考察するものである。

II　荒川修作における造形作品の展開
―平面から立体へ

荒川は美術家として出発したものの、晩年には主として建築や都市計画へとその興味を移し、自らを画家でもアーティストでもなく、「建築家」あるいは、「コーデノロジスト coordinologist」と称していた。

「コーデノロジスト」とはすなわち、「芸術、哲学、科学の総合に何か実践する人」という意味である[(4)]。その思想をあたためた著作も多い。彼の主張は自ら定義したように、哲学や科学に深くかかわるため、哲学者、文学者、科学者などの視点から、これ

まで少なからず語られてきた。とはいえ荒川における分野横断的な視点は、一方で美術史的視点から対象をみようとすると理解しにくい部分が多い。そのためか、造形作品自体については意外にもあまり論じられていない。そもそも、アートヒストリーなどという伝統的文脈や規制の学問分野からは捉えきれない事実にこそ、彼の業績の革新性もあるのだろう。しかしながら、あらためて彼の業績を振り返って概観すれば、オブジェ、絵画、大きな空間全体のデザイン、建築、都市計画と、手法や対象は異なっても、彼は、最初から最後まで造形を通して何かを表現しようとした「造形作家」であったことも確かだ。そこでここでの試みは、あらためて荒川の「造形作品」に焦点をあて見ていこうとするものである。

この際、彼の残した多くの著作は、作品を読み解く手がかりとして有効となるが、代表的なものに『死なないために』あるいは、『死ぬのは法律違反です』といった著作がある[(5)]。「死」を中心とした衝撃的かつ奇妙なこれらの書物のタイトルは、彼の造形作品においてもまた、メインテーマとなっており、すなわち「死」の克服に向けられていたことを示している。ところで、「死なないため」とは、別の言い方をすれば、「生」へのこだわりでもある。しかしここで、一つの疑問が起きる。なぜ荒川は、「生きるため」ではなく、「死なないため」と言うのだろうか。この謎を解くため、まずは主要な作品を年代を追って確認することから始めよう。

１　初期の平面作品ー『棺桶』シリーズから『図式絵画』、『意味のメカニズム』まで

(1)『棺桶』シリーズ

1950 年代、荒川がまだ日本で活動していた初期の代表的作品に棺桶をテーマにした連作がある。《抗生物質と子音にはさまれたアインシュタイン》（国立国際美術館蔵）は、1958-59 年に制作されたそのうちの１点である。本作では、長さ約 166 センチメートルというほぼ等身大に近い木箱に、綿の入った布が敷き詰められ、その上に、セメントを素材とする塊が置かれている。箱には蓋もあって、棺そのものを連想させ、見るからに不気味である。荒川は当時、木箱にセメントのオブジェを入れて構成した類似の作品を数多くつくっている。これらは少年時代の敗戦時に死体を見すぎるほど見たという荒川の体験から生み出されたと考えられ[(6)]、まるで棺のなかに安置された死体のようである。だがこの作品では、よく見れば、上下２段に配された８つの楕円形が胚芽のようにも見えてくる。つまりここでは、死と同時に再生、生命の萌芽が暗示されてもいると考えられる。タイトルにある「抗生物質」とは、荒川自身が 10 代に体験した結核の治療薬と関連しているとも思われ、すなわち、それは荒川自身が結核による闘病において、死の縁から生還した現実が投影されていると考えられるが、問題は個人的体験に限定されるものでもないだろう。棺桶シリーズには、上記作品のほか、《オッペンハイマーとカールソンの宇宙船上の婚礼》、《キューリー夫人の思い出》など、科学や宇宙を示唆する題名がつけられており、一般的な意味では科学や宇宙によって未来を志向する時代性が感じられる。過去を葬り、新たな何かを創造しようとする、創造への意志がここには内包されているのでもある。

(2)『図式絵画（Diagrams)』

『棺桶』シリーズを発表した直後の 1961 年 12 月、荒川は渡米し、以来ニューヨークを拠点とする。『図式絵画』はその渡米後の 1960 年代から 80 年代にかけて制作されたシリーズである。これらの作品は、定規で引かれたような線、機械的なタイポグラフィの文字を配したもので、まさに「図式（ダイアグラム)」で構成されたものである。今回早稲田大学の荒川展ではこれらをまとめて展示したが、興味深いのは、図版からはわかりにくいが、作品のサイズは比較的大きいものが多く、意外にも見る人を圧倒する迫力があることだ。たとえば《Or/pinned/and Vibrating》(1977-78)[(7)] は縦横 185,7 x 252,5 センチメートルの大きさがある。だが観る者を圧倒するのは、その大きさだけによるのではない。『図式絵画』はどれもたしかに「機械的」を装っているのだが、画面は不思議なほど躍動感に満ちており、画面のなかのさまざまな図式的要素が、私たちを絵画空間へと取り込むように迫る。たとえば矢印。一定方向の流れを意図するこれらは、空間に大きな運動感をもたらしている。あるいは、画面を一杯に満たす線。シリンダー状の形態は人体を思わせる。これらは、すなわち冷たい図式から構成されているのに、私たちを取り巻く空間に満ちるエネルギーを想起させるだろう[(8)]。過去の作例をたどれば、これ

らの作品を前に思い浮かべるのは、バウハウスのオスカー・シュレンマーである。シュレンマーは3組みバレエなど、どちらかといえば舞踊や演劇といったパフォーマンス作品で知られる作家だが、初期の絵画やドローイングにおいて、人間と空間における関係性を明示した興味深い作品を残している[9]。身体と環境との関係性を示唆している意味で、荒川とシュレンマーには共通点が見出せるだろう。荒川の図式絵画の連作は、絵画という2次元の平面の作品でありながら、内容的には謎のエネルギーのようなものが空間を満たすイメージによって、3次元性を意味した作品となっており、人間と環境、身体と空間といったものへの興味をかい間見せている。

(3)『意味のメカニズム』

『図式絵画』においては、矢印や円、線などで構成される図形とともに簡単な英単語が時おり画面に登場し、「言葉とイメージ」の問題が扱われていたが、次の連作『意味のメカニズム』においては、さらなる展開をみせる。この連作は1970年ヴェネツィア・ビエンナーレで公開され、その後ヨーロッパを巡回した。全作品については、1971年ドイツの出版社から出版された同名の著作に掲載されている[10]。『意味のメカニズム』とは、「イメージ」と「文字」を画面上に共に示すことで、文字通り「イメージ」と「言葉」の間で起こる表象のメカニズムを示した作品群である。図像としては、荒川の尊敬するレオナルドやティントレットの作品が引用されている。またテクストや単語としては、簡易な英語によるものが使われている。西洋美術史上有名な図像の引用、英語によるテクストといった要素は、もちろん、パートナーのマドリン・ギンズとの共作が一要因としてあるが、荒川が国際的な活動を視野に、とりわけ、西洋の観者を意図して作品を制作していることを示している。

具体的作例として、《3、曖昧な区域の提示》に示された一作品[11]を見てみよう。レモンを題材としたこの作品ではレモンの形をした図形のなかに、「ACTUAL LEMON(現実のレモン)」と文字が書かれている。その上方には、「THIS IS A LEMON(これはレモンです)」と書かれたプレートがある。さらにその上方には、レモンの形の図形のなかに、「MODEL OF A LEMON(レモンのモデル)」と書かれたもの、「DRAWING OF A LEMON(レモンの素描)」と書かれたものが続き、すなわち、レモンの実態とイメージについてさまざまな状態が描かれている。ほかにも「PAINTING OF A LEMON(レモンの絵)」や「IMAGE OF A LEMON(レモンのイメージ)」、「MEMORY OF A LEMON(レモンの記憶)」、「AREA OF A LEMON(レモンの領域)」、「ILLUSION OF A LEMON(レモンの幻影)」、「PHOTO OF A LEMON(レモンの写真)」、「REFLECTION OF A LEMON(レモンの反映)」、「IMPRESSION OF A LEMON(レモンの印象)」などと書かれたものがある。このように、図形と言葉を並べ、実態と意味がいかに関係し生成されていくか、そしてそれらがいかに曖昧であるかがここでは示されているのである。

次に《8、再集合》と呼ばれる作品群の一点で、ABCを図式化した作品を見てみよう。再集合とは、世界を構成する要素を、一度解体してふたたび集めることによって、別の意味を生み出すことを示唆している。この作品にはその意味が具体的に示されている。ここでは、A＋B＝Cの式が繰り返し並べられている。よく見ると、Aはすべて赤、Bはすべて青で同じ色をしている。だが、両者を足した結果のCはすべて異なる色をみせている。つまり、「＋(プラス)」と「＝(イコール)」の変化で、結果が異なる、ということだ。ここでは数式だけではわかりえないもの、数字だけではすべてをはかりしれない世界が示されている[12]。

このように、私たちが普段、すっかり当たり前だと思い込んでいる世界をもう一度見つめ直し、構成し直すことへの問いかけが、この『意味のメカニズム』における作品群には一貫して見出せる。

2　立体作品への展開－奈義の『龍安寺』、養老の『天命反転地』とその後

荒川はその後、パネルとインスタレーションを組み合わせた作品などを発表するが、1990年代になると、大胆な転換をみせる。それは、空間全体をデザインする建築的作品への展開である。

(1) 奈義町の『龍安寺』

1994年、日本の岡山県、奈義町に建築された現代美術館がある。この美術館は国際的に活躍する4人の日本人芸術家に、大規模な作品を構想の段階か

らあらかじめ制作依頼しつくられた。実現にあたっては、建築設計を担当する磯崎新と造形作家の荒川修作、宮脇愛子、岡崎和郎とが話し合い計画された。そのため出来上がった建物と、そこに収蔵された作品とは切り離せない関係にあり、建物と作品とが一体化した特別な空間を生み出している。ここには3つの展示室があるが、それぞれ太陽、月、大地と名付けられ、外部からもその形状が認知出来るような形をもっている[13]。このうち荒川修作の作品は太陽と呼ばれる棟にある。それは筒状の形をしており、自然の地形の上に、正確に南北の軸に沿って、8分の1（約11度）傾いて置かれている。

太陽は外から見れば、ただの筒にすぎないが、中に入ると荒川の新しい造形の世界が広がる。《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》と名付けられた作品は、荒川自身、「いずれ国宝になる」[14]と豪語するものである。作品はタイトルの通り、1450年、京都に創建された臨済宗妙心寺派の禅寺にある龍安寺の石庭がモティーフになっている。龍安寺の石庭は、幅22メートル、奥行10メートルほどの敷地に白砂が敷き詰められ、15個の石が5か所に配された文字通り石で構成された庭である[15]。一見簡素だが、その瞑想的な空間は、日本だけではなく、海外のアーティストたちの着想の源にもなってきた。荒川は日本でもっとも有名なこの庭を模倣した造形を、円筒のなかに2つ、しかも対称的に設置した。対称的な配置は、先ほどのレモンでいえば、それが「現実の庭」なのか、「庭の反映」なのか、その場を体験する人間を混乱させる効果を持つことになる。

またこの庭には、龍安寺の石庭には一見似合わない、庭とは無関係なベンチやシーソーなどもある。つまりこの作品には、龍安寺という、非日常の「高級芸術」とされる引用と同時に、街角の公園でどこでも見かけるようなベンチや鉄棒、シーソーなどの「日常」が同時に示されている。それらはまぎれもなく、子供の頃の記憶を呼び覚ますものである。荒川の説明によると、この筒のなかにあるのは、「鉄棒、ベンチ、シーソー、龍安寺の庭、赤、グレー、緑、光、影、騒音、雑音、温度」で、「すべてのものが日本人のなかに入っているものばかりで」[16]ある。そのカーブした不安定な空間では、私たちは上下はもとより、自分の位置もよくわからなくなる。そして否応なく、自分の体を支えるための動きを強いられるが、これこそが、「建築する身体」を意味する。「建築する身体」とは、以降、荒川の思想の中心的主張となるもので[17]、荒川はこれについて次のように説明する。

「あらゆる形式において、『精神』は非常に重要視され、極限まで追求されることが望ましいとされながら、一方の『肉体』やその行為は、本質的には考慮の範囲外に置かれています。唯一、私の考えている『建築』の形式が、芸術、哲学、科学の総合にもっとも適していると思ったのです。」[18]また続けて言う。「私が提唱しようとしている『建築』は、身体の行為や運動を抜きにしては不可能です。（略）簡単に言えば、『建築する（アーキテクテング）』ことによって、『新しい生命』の構築に向かいたいのです。」[19]

すなわち、荒川はこの作品を通して、「身体」性の重視を訴えるのであり、人間と環境との相互作用を問う。荒川の主張は、記憶も、ノスタルジーも、新たな体験も、身体的感覚を通してのみ真に更新されていくというものだ。そしてその場としてふさわしいフィールドとして「建築」があるということである。

（2）養老町の『天命反転地』

荒川が次に手がけたのは『天命反転地』である。この作品は岐阜県の養老町に1995年オープンした。18,000平方メートルという巨大な敷地全体に展開する本作品は、テーマパークのような外観をもち、オープンなスペースに9つの建物と148の回遊路が設けられている。敷地は全体にすり鉢状になっており、傾斜のきびしいところもあるため、この作品に入ると、私たちは身体を意識し、使うことを余儀なくされる[20]。

ここではあちらこちらに盛土や植栽などを設けたデザインが施されているが、その景色は、日本庭園を彷彿させる。龍安寺のように明確な源泉は示されていないものの、荒川が日本の風景を意識したことは確かである。荒川は以下のように説明する。「既知のものであり、民族的、歴史的なものの、宿命的なものがここには散らばっている」[21]。ここには日本列島や世界地図のイメージも描かれ、具体的に「日本」が示されている。

荒川自身は、養老の『天命反転地』は「奈義との違いはあまりない」とする。「奈義の場合は一つの

容器に収めようという試み」であったものが、養老ではその小さな容器をたくさん置くことで、現象を散らばせて、一人ひとりの経験から生まれる感覚を結び付けるのが目的であったという。つまり、そこで「共同性のコンセプト」をつくろうとしたようである[22]。ところで、「共同性」となれば、それはすなわち、街や都市の構想と繋がってくるのであり、荒川は以降、より現実的な住宅や都市の構想へとステップを進めていくのである。

（3）大規模プロジェクトへの展開ー住宅建築から都市整備まで

2005年、荒川は東京の西郊外、三鷹市に『三鷹天命反転住宅』を完成した。現在も人びとが住む一般の集合住宅である[23]。奈義の空間は美術館であったし、養老の空間はテーマパークのようなものであり、いわば非日常的な空間としてあった。これに対しこの作品は、住宅という日常空間のデザインであり、これまでのものとは意味が違う。円筒形や方形を組み合わせた外観は、凹凸に富む。また色彩は赤、青、黄色といった反対色を組み合わせたかなり鮮やかものである。こうした外観はモノトーンの方形による住宅建築に慣れた私たちの目をまずは刺激する。また室内に入れば、目だけではなく、身体を刺激する場が広がっている。壁は傾き、床は段差があるため、そこに暮らせばつねに身体に注意を払い、身体をいろいろ使わざるを得ない空間なのである。それは現在、一般社会が懸命に取り組む平板なバリアフリーとはまったく対照的な概念を展開したものとも言えよう。

このように日常の生活自体により密接にかかわることで、荒川はついに、「死なないため」の思想をより有効に実現しようとしたのである。実現には至らなかったものの、彼が残した都市計画にかかわるデザインは、そのことを明確に示していて興味深い。住宅からさらに住宅周辺の環境も含めた地域全体を同様の概念でデザインすることで、新しい「共同体」の場を生み出そうとしたのだった。

III「コーデノロジスト荒川修作」誕生の背景

（1）少年期の戦争体験と初期作品

荒川の作品を概観したところで、この考察の最初に示した問いに立ち返ってみよう。彼は「死なないため」を自身の活動の中心テーマとし、作品や著作を展開してきたのだが、なぜそれは、「生きるため」ではなかったのだろうか。すなわち、「生きるため」というより肯定的な表現ではなく、なぜ、「死なないため」という表現だったのだろうか。ここには彼の思想の原点となる重要な論点が隠されているように思われる。

「死なないため」、すなわち、「死を回避する」という問題設定には、彼自身の個人的体験もさることながら、彼の生きた時代がもたらした共同的体験が少なからず要因として作用したのではないか。この発想の原点にあるのは、しばしば言及される書物でも哲学的思想でもなく、むしろ彼の生まれ育った現実的環境そのものにあったと考えられる。

荒川は1936年、愛知県に生まれる。3年後の1939年第二次世界大戦が勃発し、1941年日本はアメリカと開戦。1945年敗戦をむかえる。つまり、荒川は3歳から9歳までの少年時代を、戦争のただなかで生きた。荒川もまた多くの同世代の子供たち同様に、間近に戦争を体験したのである。日本本土は東京だけではなく、地方都市も含め多くの都市がアメリカ軍からの空襲を受けたが、名古屋も例外ではなかった。東京ほど知られていないが、名古屋へのアメリカ軍の来襲機数は延べ5,200機、投下爆弾12,000発、焼夷弾1,000,000発以上であった。終戦まで続いた空襲の回数は、実に111回を数え、死者11,555人、重軽傷者14,565人とされる[24]。荒川が生まれた瑞穂区も繰り返し空爆を受けている。荒川はこれを避けるために、一時、学童疎開で岐阜県に避難しているが、名古屋市の資料によると空襲がひどくなった1944年8月から大々的に学童疎開が行われている[25]。疎開で名古屋を離れたにもかかわらず、荒川は「空襲で多くの死体を目撃し、人間の生命への関心が深まり、生とは何か、死とは何かに疑問をもつようになったという」[26]。空からいつ爆弾が降ってくるか、いつ死ぬかわからないなかで暮らした少年に与えた衝撃は大きなものだったろう。

『棺桶』シリーズを荒川が最初に制作した直接の動機については、荒川は確かに戦争とは別の個人的体験による死を示唆していて[27]、むしろ戦争にかかる体験についてはあまり積極的に語ることをしていないようにさえ感じられる。戦争と死が結びつくことが、あまりにも安易で平凡なクリシェになると

考えてのことか、あるいは、より普遍的哲学的「死」の概念を強調することを目論んだからか理由はわからない。いずれにしても、荒川は自身の作品に内在する死のイメージを直接的に戦争と結びつけてはいない。

だが『棺桶』を何点も並べて展示すれば、それがただの個人の死ではなく多くの死を、すなわち、共同体の死を意味していることは誰もが容易に連想できるだろう。そしてその時代的背景を考慮するなら、根底には、やはり戦争での具体的体験が含まれていたと考えられるのであって[28]、となると、やがて荒川がその著作において明確に言葉として表現する「死なないために Not to Die」という発想にも、戦禍での体験の反映を見出し得るのではないか。戦時には、「生きる」ことより、まずは「死なない」ことが差し迫った感覚であったはずだ。また同時に、「死なない」とは現在「生きている」現実をより強く実感させる言葉でもある。すでに見たように『棺桶』の作品に、生や再生のイメージが埋め込まれているとしたら、それは戦争で犠牲になった人々への鎮魂歌にも見える。荒川はのちに、『棺桶』シリーズが「天命反転箱」であることを認めているが[29]、戦争という場に居合わせた自らの「天命 Destiny」から、それを反転するという発想が導かれ、生涯をつらぬく「死なないため」という最大のテーマになったと考えられるだろう。

（2）アメリカの要素ー西洋の伝統、普遍、グローバル

こうした戦争体験もあってか、荒川は渡米前の1961 年、すでに「人間救済」という問いを認識していたと、高橋幸次氏は荒川の言説をもとに指摘している。それによると、荒川は「現状としては、アウシュヴィッツ、ヒロシマ・ナガサキを現出したユートピア思考、モダニズムの限界と悲惨」を見据え、「普遍的なものによる救済という脱出時の希求」へ向ったと言う[30]。

1961 年の渡米で荒川が目指したのは、草間彌生や河原温ら同時期ニューヨークに移住したアーティスト同様、国際舞台での活動、世界的文脈での制作だったと考えられるが、渡米後に手がけた『図式絵画』のシリーズが、個別性やローカル性のない、いわば「普遍的」な図式で構成されている点に着目すると、その意図がよく理解されよう。これらの作品では、どの民族も地域の人も共有できる矢印や円、線といった記号的なものだけが構成要素として採用されている。『意味のメカニズム』が英語によるテクストで構成されているのは、さらに興味深い。荒川の場合、パートナーのマドリン・ギンズとの共作という点を考慮したとしても、簡易な英語によるテクストの導入は、世界を視野にした普遍性を保証するものだ。ティントレットやレオナルドといった西洋美術史における巨匠の引用も同様の意味をもつ。荒川の自画像がわずかに用いられた作品もあるものの（《12、意味の感情》）、東洋人の風貌が日本性を打ち出すわけでもなく、荒川以外は欧米人と思われる人々が採用されている。今日振りかえってこれらの作品を見ると、渡米後に展開された作品群は、日本やアジアといったローカル性を周到に隠ぺいし、欧米を視野にしたグローバル性を強く意識しているように見えるのである。しかしながらここでも、既存の価値の再検討を促し、その転換を示唆する問題意識は変わらない。『意味のメカニズム』のメインテーマは、まさにそこにあった。『棺桶』シリーズでは、「死」を「生」へ転換するという、つまり真逆のものへと価値の「反転」を図ったのだったが、『意味のメカニズム』ではレモンの例に見られたように、その過程をより詳細に検証するかのように、複雑で多層なかたちをもって、意味の変換、価値の変奏が示唆されている。

（3）日本の要素ー日本の伝統、戦中、戦後

1979 年、荒川は渡米から 18 年の歳月を経て日本に帰国するが、この頃から、次第に立体のインスタレーション作品へと向かい、1980 年代を通してあたためられた構想は、1990 年代になって、奈義町の《遍在の場・奈義の龍安寺・建築する身体》や養老町の《天命反転地》において結実する。それと同時に、これらの作品において顕著に見られるようになるのは、これまで周到に排除されてきたはずの日本的要素である。

奈義町や養老町といった、日本に半永久的に設置する作品という制作の場所性はこれと大きく関連するだろう。日本のモティーフの採用は、日本の人びとに対し、よりメッセージを届けやすいことは明らかだからである。1880 年代なかば以来、日本がおかれたバブル景気による社会的状況との関係も深い。高度経済成長を経て、建設ラッシュにわき、目

に見える変貌を遂げつつある日本をしばらくぶりに見た荒川にとって、日本の姿は複雑に映ったようだ。それは一方では賞賛すべきものであり、他方では、経済成長を遂げてなお、欧米に比し日本人をとりまく生活環境は嘆かわしいほど貧しいものに見えた[31]。荒川はとりわけ、いまだ貧困な住環境や都市環境の整備の遅れに愕然としたのであり、荒川が奈義町や養老町の作品から展開して、さらに実生活と結びつく住宅や都市計画へとその後構想を進めていくのは、日本の状況を「救済」するための提案と考えられる。

ところで、前述したように奈義町の作品は、建築家の磯崎新とともに構想した建築構造物のなかに、作品が収められていた。龍安寺の庭園に似たイメージが２つ、対称的に置かれた構造は、まさにイメージの反映であり、反転であり、すなわち価値の反転を暗示する。またこの作品の内部に立つ人が、京都の龍安寺の庭を心の中に想起したとすれば、さらに３つのイメージが多層的に広がることになるだろう。その意味でここは、『意味のメカニズム』のレモンの主題を立体化した作品とも言える。実際の龍安寺と、荒川によるその現代版レプリカと、さらにその反映のような逆さの図像。私たちは、何が実態で本当であるのか、そのなかでは見失い、もはや、身体の感覚だけが、現実として残されるのである。

それにしても、ここで不思議なのは、龍安寺の庭のレプリカを２つ内包するこの容器自体だ。「太陽」と説明されるコンクリートの円筒は、まるで、無骨な土木施設のようでもある。「太陽」といっても、それは真正面から見たときのみに見える姿で、むしろ少しでもずれた位置から見れば、あまり太陽のようには思われない。設計の経緯や意図がよく知られているために[32]、もはやこのイメージを疑うことは通常ないし、これに言及されてもこなかった。しかし、あえて言うなら丘の上に斜めに角度をつけて置かれたシリンダー状の姿は、筆者には太陽というよりも巨大な大砲のように見える。奈義の現代美術館は、その周辺にとり立てて大きな建物もないことから、わずかに空を向いて設置されたこの円筒形の姿は、周辺の自然豊かな景色のなかでは際立って威圧的で、今にもそこから砲弾が放たれそうでもある。コンクリートの素気ない外観には、巨大な土木施設の建設ラッシュであった当時の日本の状況と大砲のイメージとが重なり合って示されているようで、荒川の何らかのメッセージを感じるのである。

これに続く養老町の作品についてもまた筆者には、別のイメージが内包されているように見えて仕方ない。本作品の概観や内部の要素については、荒川自身による解説をはじめ、これまで多くの人が詳しく語ってきており[33]、これらは、そのテーマパークのような外観とあいまって、作品の意図を限定してきた。たしかに本作品は、起伏に富んだ構造物によって、この場に置かれた人が、身体を駆使し、死なないための訓練をする場所であるのだろう。だがそれだけではなく、ここにも戦争のイメージが密かに内包されているように思われるのである。日本庭園をも想起する情景は、そもそも、そのすり鉢状の大きな空間になっていることから、巨大な爆弾の落ちた痕跡を暗示するものになってはいないか。すり鉢の中を彩る歪んだ日本列島のイメージや地図、傾いた家や構造物。それは、平和な未来の広がるのんきな場ではなく、まるで原爆の落ちた跡のようでもある。各所に散りばめられた丸い盛土は、小古墳を連想させ墓のようにも見える。この作品では、その深いすり鉢状のカーブによって、見学者が怪我をする問題も生じたが、内部に立ち入ると、出るのが容易ではない部分も多い。まさに、身体を用心深く駆使して、ようやくこの穴から私たちは這い上がることができるのだ。

こうしてみると、日本で展開された作品では、日本の伝統を想起する要素が目に見える形で明確に提示されている一方で、戦争を体験した過去の日本、バブル経済に踊る同時代の日本といった要素が、同時に暗示されていると見ることもできるのではないか。

(4) 東洋と西洋を超えて

以上にみてきたように、荒川の作品は、前半と後半では、西洋から日本へと大きくそのまなざしをシフトしているが、しかしながらこれはただの日本回帰などではない。そこに見出せるのは、荒川が、日本から欧米を、欧米から日本を見渡し、東洋と西洋の間をつねに往来することで実現しようとした、新たな価値の創造にかかるひとつの過程である。

この点については、荒川とマドリン・ギンズの著作『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』における、とくに第６章「わたしからわたしへ、あるいは東から東へ」に、その手がかりが示されている[34]。この

章では、「浅間丸にのり、日本に向かう」ヘレン・ケラーがイメージされているが、そこには太平洋を挟んで、東洋と西洋を両手に見、その狭間にある荒川の姿が見出せる。荒川は以下のように問いかける。

「あの船は何度海を越えたのか。四回か五回。そして、どこであの旅は終わったのか？　どのくらいかかったのか？　なんのためだったのか？」(35) それは、荒川自身による、日本とアメリカの往復を示すと同時に、東洋と西洋を往来する思考についての問いかけと読めるだろう。桜、徳川公、小津、岡倉天心、茶の湯といった日本固有の文化を次々と引き合いに出しつつ進められる文章で、中心となっているテーマは、いまだ東洋に目をむけようとしない欧米に対するいらだちと、いまだ西洋にばかり目をむける日本に対してのジレンマである。本章のなかの岡倉天心の『茶の本』（1906）からの引用は、それをもっともよく表わしている。

「『いつになったら西洋は、西洋でないものを理解するのだろうか。理解しようとするのだろうか。』『われわれはあなた方の文化の深いところまで洞察するには至っていないが、すくなくとも喜んで学ぼうとしている。（中略）それはひざまずいて西洋に近づこうとするわれわれの意欲を示している。不幸なことに、西洋の態度は西洋でないもの（ノン・ウエスト）を理解するのに好ましいものではない。』」(36) ここでは荒川自身が、日本に渡る船上で、岡倉の本を読んでいる想定となっているが、過去の問題としてではなく、岡倉を通じ、現在における自身の見解を語っているのだろう。そして自身の言葉として、以下のように語る。

「世界―それは、わたしが永遠に信頼し続けていこうと思っているものだ。（中略）日本でも、昔ながらの文化と近代というものが相克しているようだ。若者も老人も同じように、この拮抗する二つの力に翻弄されているようだが、もし自国の文化を保持するつもりなら、この二つの力を早急に理解しなければならないだろう。」(37) だが他方では、異文化受容の難しさについても述べている。

「ごく最近になって、ある一つの文化が接触して変容することについて、次のような意見を持つようになった。視力と聴力も備わっている人びとの世界で盲聾者が経験することは、見知らぬ島に流れついた船乗りが経験することと同じだ。そこに住む人々は、彼の知らない言葉を話し、いままでの彼の生活とは異なったやり方で生活を営んでいる。彼は一人、相手は大勢である。したがって、互いに妥協しあうことなどありえない。その人たちの目で見て、耳で聞き、同じように考え、その理想とするものをめざさなければならないのである。」(38) 以上は、荒川のアメリカでの実体験を示しているようにも読めるが、さらに、以下のような文章も見出せる。

「現代の精神医学を代表する精神科医である中井久夫によれば、分裂症と診断される患者の多くは強烈なカルチャー・ショックで苦しんでいるにすぎないということだ」(39)。

本章でさらに興味深いことは、これらの異文化接触の問題を語りつつ、今、荒川とともに日本に向かう船に同乗するのは、ヘレン・ケラーであり、ニールス・ボーア（1885―1962）であるということだ。これについては、拙論ですでに述べたので詳しくは語らないが(40)、視聴覚障害者であったヘレン・ケラーが、「身体」の感覚を研ぎ澄ませることを課題とした荒川の「建築する身体」と深くかかわっていることは明白である。またニールス・ボーアは、実際に日本に来日したこともあるデンマークの物理学者で、量子論の研究においてノーベル賞を受賞しているが、その研究が原子爆弾に応用されたことを危惧し、日本への原爆投下を阻止する活動を行った人物でもあった(41)。荒川は本章で、太平洋に「電子の滝」を見ており、物理学への関心を示す。だが同時にボーアが引用されるのは、原爆を示唆するためでもあろう。岡倉をふたたび引用しつつ、荒川は以下のように語る。

「岡倉は主張する。『いつになったら西洋は、西洋でないものを理解するのだろうか。理解しようとするのだろうか。（中略）西洋でないものの諸文化を蔑ろにして顧みないなら、どんな悲惨な結果が人類に及ぶことだろう。』（これは、ヒロシマ以前に書かれたものだ！）」。ここで「ヒロシマ」を付け加えたところは重要だろう。また、彼らの乗る船が浅間丸であることも見逃せない。浅間丸は太平洋戦争と深くかかわる船で、1940 年房総半島沖を航行中にイギリス海軍の巡洋艦から臨検されたことが(42)、日本の開戦のきっかけのひとつになったといわれている。また 1944 年には、アメリカの潜水艦からの魚雷により沈没しており(43)、まさに太平洋戦争を象徴する。

この章を締めくくる言説は、荒川の創造の原点を

よく示している。「船が横浜港をめざして進んでいたとき、そのとき読んでいた本にかかれていたいろいろな言葉が私の指を通過して、わたしの内部に入り込み、そこに浮遊していたもののなかで、本当に時宜にかなった存在感を持つようになった。『東と西は狂乱の海に翻弄される二匹の竜のごとく、生命の宝玉を取り戻そうとむなしくあがいている』、また『魚のよく泳ぎ、鳥のよく飛ぶことは私も知っているが、竜の力に至っては、私の力では到底図ることもできぬ』、そして『「物質を開き、物をつくり出せ」と老子は言った』という言葉。わたしはこれらの言葉を、何度も繰り返し言ってみた。」(44)

荒川はアメリカに住み海外で活動を展開しつつも、その間、東西の文化の相違はもとより、互いの文化の受容や理解における明確な温度差をつねに体験し、痛切に感じ過ごしていたことを示す。しかもこうした異文化についての無理解や衝突こそが、ヒロシマに象徴される戦争へ、すなわち、人間を死へと追いやる原因と考えていたことを表わしている。荒川のアメリカにおける作品には、直接的に戦争のイメージは見出されないものの、その制作期においては、戦争に至る要因としての異文化対立が強く意識されていたことがわかる。荒川においては、自身の具体的体験から、異文化対立と戦争とが分かちがたく結びつき、異文化対立＝戦争という図式がつくられたと言えよう。こうして荒川は、太平洋を越え、アメリカと日本、西洋と東洋を往来するなかで、どちらの側にも偏向することのない、新たな価値の創造者として「コーデノロジスト」という自らの姿を生み出したものと考えられる。

IV　おわりに―新たな価値の創造へむけて

荒川が「死なないため」の思想を展開する際に、近年になってとりあげたキーフレーズに「死ぬのは法律違反です」というものがある(45)。2007年にマドリン・ギンズとの共著で出版された著作において使われたもので、正式な著作名は『死ぬのは法律違反です　死に抗する建築　21世紀への源流』という。それにしてもなぜ「死」は「法律」によってまで否定されなければならなかったのか。

この著作では、死が自らの戦争体験と結び付けられていないとはいえ、これまでの考察をもとに考えてみると、その発想の原点には、やはり、荒川の戦争体験が想起される。一般市民を無差別に死に導いた空襲や原爆に加え、さらには、特攻隊やひめゆり学徒隊に代表されるように、そこでは死は、積極的に称賛し自ら受け入れなければならないものでもあった。また、近年においても中東を中心に世界における武力衝突はなくなるどころではない。このように自ら体験した太平洋戦争をはじめ、現在進行形で世界各所にみられるあらゆる戦争で美化される死を否定するためには、「生きるため」であるより「死なないため」でなければならず、荒川が「死ぬのは法律違反です」と言うとき、それは、さらに確固たるメッセージとなる。戦時において、国家という「制度」が人びとを死へ追いやったことに対抗するには、「法律」という「制度」を持って死を否定しなければならない。「死ぬのは法律違反です」というフレーズは、人の力によってもたらされる作為的な死への絶対的反発となっている。

ところで荒川の「死なないため」の思想は、戦時の常識をことごとく否定し、覆そうとしたが、それは同時に新たな価値の創造をも意味した。生物学的な死が、戦争の有無にかかわらず、人間に訪れる当然のものとして私たちの前にあるとするなら、荒川はその「死」までをも否定しようとする。戦時における死だけではなく、日常における「死」さえも乗り越える大きな「価値の転換」。これほど大きな価値の転換もないだろう。

ここから、新たな「価値を創造」することこそが、荒川が究極的に意図するところでもあった。荒川が「転換」ではなく、「反転」という言葉を使う時、それはただの「変化」ではなく、絶対的な「転換」を強く意味している。そして荒川はその作品において、一貫してこれを示唆してきた。『棺桶』シリーズに見られた「死」には、「生」への「反転」が示唆されていたし、記号を用いた『図式絵画』や『意味のメカニズム』では、私たちが信じているイメージは、見方によっていくらでも「反転」することが意味されていた。

荒川の龍安寺の庭では、まるで鏡のように、同じ庭が反映され反転されるなか、私たちは、伝統と現在、実態と幻影といった、両義的価値のなか、身体をもって、その間を彷徨わされ、養老の天命反転地では、ゆらぐ大地のなかで、天命を反転すべく身体の駆使を強いられる。私たちがこれらの施設で、転

倒しないようにと、身体をきわめて注意深く動かし、移動してみれば、今見る風景は、先ほど見た風景と、まったく違ったものに見える。それは記憶のなかのなつかしい風景を呼び覚ましたり、あるいは、未来の景色を想像させるかもしれない。そこは、動いてみれば、違った諸相が現れるという具体的なかたちで、「景色の変容」、「風景の転換」、「価値の反転」を体験する場となっているのである。

荒川は欧米の「精神」を主体としたモダニズムの社会、文化を、言説にすぎない病気とし、これに対し、「街や都市を『建築』することによって、『まったく今までの人や人間とは違った現象』を生み出すのだという(46)。

「歴史的な病気で、治らないものが人間の世界にいっぱいありますよね。どうしてこんなに自分の命というものにおそれながら人を殺しちゃうんだろうとか、例をあげれば数限り無い相反する情熱が人間のなかにあるでしょう。あれを一掃するなんていうのは不可能だろうけれど、それに向かって一つの提言をすることは可能です。」(47)

荒川とマドリン・ギンズは、1995 年、養老町の『天命反転地』のコンセプトを示した著作において、『建築―宿命反転の場　アウシュヴィッツ―広島以降の建築的実験』(48) というタイトルを用いている。本書では、具体的にアウシュヴィッツや広島についてとくに詳しく触れられているわけでもないのに、わざわざ副題においてこれらが示されていることが唐突にさえ思われる。だが、西洋と東洋で 20 世紀に体験されたもっとも悲惨な悲劇がともに示され、両者を起点としていることに、荒川の活動の視点が凝縮されていると考えられる。すなわち、20 世紀までの東洋も西洋も超えて、21 世紀にはまったく新たな価値を創造しようとする意図が、ここで明確に示されているからである。

荒川は、すべての既成の「価値の反転」を、そしてそこからはじまる「新たな価値の創造」を、当初から一貫してその活動をもって訴えてきた。それを大きく要約する言葉が「死なないため」であり、その具体的方法を、作品をもって提示し続けた。荒川自身の早すぎる「死」は、多くの荒川ファンを失望させたが、とはいえ、彼の主張と思想はその造形作品、建築作品、都市計画、著作において、死ぬことはなく、現在の私たちを魅了し、私たちの未来を照らす光として生き続けている。

「わたしたちは、やがて未来の世代が構築するはずの思想のモデルや他の脱出路のために、わたしたちのユーモアが役立ってくれることを願っている。」(49)

ユーモアも含めた荒川の難解な言説は私たちをおおいに惑わす。だが、日本とアメリカ、さらには東洋と西洋の境界を乗り超え、芸術・科学・哲学といったジャンルを横断し、生み出された「21 世紀を起源」とする新しい価値の創造の提案に、私たちの未来を考えるヒントを見出すことができるように思われる。

注

(1)『荒川修作の軌跡―天命反転、その先へ』展（2014 年 5 月 12 日―6 月 14 日、早稲田大学會津八一記念博物館）。

(2) 拙論「荒川修作と日本―桜、徳川公から龍安寺まで」『荒川修作の軌跡―天命反転、その先へ』展カタログ、早稲田大学、2014 年、44-51 頁。

(3) 工藤順一『なつかしい未来の仕事　荒川修作の仕事』、新曜社、1995 年、199 頁。

(4)「インタビュー　死なないために　荒川修作」『水声通信』、水声社、2005 年 11 月、31 頁。

(5) 荒川修作＋マドリン・ギンズ『死なないために』、三浦雅士訳、西武美術館編、リブロポート 1988 年；荒川修作＋マドリン・ギンズ『死ぬのは法律違反です　死に抗する建築　21 世紀への源流』、河本英夫＋稲垣諭訳、春秋社、2007 年。

(6) 高橋幸次「序論：空間を形成する―荒川修作のモティーフの諸相をたどる試み」『荒川修作の実験展―見る者がつくられる場』展カタログ、東京国立近代美術館・京都国立近代美術館、1991-92 年、11 頁。

(7)『荒川修作の軌跡―天命反転、その先へ』展カタログ、註 2 と同書。出品番号 5、6 頁。

(8) 前掲書、作品番号 5-14、6-15 頁参照。 図式絵画については、高橋幸次「序論：空間を形成する―荒川修作のモティーフの諸相をたどる試み」（註 6 と同論文）の解説に詳しい。

(9) 例えば、人間の身体から空間へと放射されるような多数の線描を表現した以下の作品が挙げられる。Oskar Schlemmer, *Drawing of Man as Dancer*, ca. 1921、図版につい

ては以下を参照。http://library.calvin.edu/hda/node/2306（2015 年 5 月 28 日　最終閲覧）。

(10)Arakawa.S. and Gins.M., *Mechanimus der Bedeutung*, Bruckmann, München, 1971；荒川修作＋マドリン・H・ギンズ『意味のメカニズム、進行中の著作（1963-1971）、荒川修作の方法に拠って』、瀧口修造訳、ギャラリー・たかぎ、1979 年。

(11) 前掲書 17 頁に掲載。

(12)『意味のメカニズム』の解釈については以下の文献に詳しい。工藤順一『なつかしい未来の仕事　荒川修作の仕事』、註 3 と同書、および塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』、NTT 出版、2009 年。

(13) 美術館ホームページ参照。http://www.town.nagi.okayama.jp/moca/i-cons-j.htm　（2015 年 5 月 28 日　最終閲覧）。

(14) 工藤順一『なつかしい未来の仕事　荒川修作の仕事』、註 3 と同書、29 頁。

(15) 龍安寺の庭については以下を参照。http://www.ryoanji.jp/smph/garden/　（2015 年 5 月 28 日　最終閲覧）。

(16) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』（対談集）、水声社、1999 年、66-67 頁。

(17) のちにこの題名の著作が出版されている。荒川修作＋マドリン・ギンズ『建築する身体―人間を超えていくために』、春秋社、2002 年。

(18) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』、註 16　と同書、12-13 頁。

(19) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』、註 16 と同書、14 頁。

(20) 本作品については、以下に詳しい。中村雄二郎他『養老天命反転地　荒川修作＋マドリン・ギンズ：建築的実験』、毎日新聞社、1995 年。以下のサイトも参照。
http://www.yoro-park.com/facility-map/hantenchi/　（2015 年 5 月 28 日　最終閲覧）。

(21) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』、註 16 と同書、99 頁。

(22) 前掲書、81 頁。

(23) 概要については以下を参照。http://www.rdloftsmitaka.com/concept　（2015 年 5 月 28 日　最終閲覧）。

(24) 愛知県ホームページの以下を参照。
http://www.pref.aichi.jp/kenmin-soumu/chosakai/kuusyu/kuusyu.html　（2015 年 5 月 25 日　最終閲覧）。

(25) 愛知県ホームページの以下を参照。http://www.pref.aichi.jp/kenmin-soumu/chosakai/pdf/gakudo-sokai.pdf（2015 年 5 月 25 日　最終閲覧）。

(26) 塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』、註 12 と同書、29 頁。

(27)20 歳ぐらいの当時、自身が死を間近に感じていたことを語っている。塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』、註 12 と同書、208-14 頁。またあるインタビューでは知人の子供の死をその制作動機の一つとしても語っている。以下を参照。『死なない子供、荒川修作』（DVD）、ABRF 制作、2012 年。

(28) 高橋幸次は棺桶シリーズと戦争体験の関連性を示唆している。「序論：空間を形成する―荒川修作のモティーフの諸相をたどる試み」、註 6 と同論文。

(29) 塚原史『荒川修作の軌跡と奇跡』、註 12 と同書、214 頁。

(30) 高橋幸次「「現実」との接近戦」『養老天命反転地、荒川修作＋マドリン・ギンズ：建築的実験』、註 20 と同書、22 頁。

(31) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』、註 16 と同書、35-36 頁。

(32) 美術館ホーム頁に詳しい解説がある。註 13 と同 URL。

(33) 中村雄二郎他『養老天命反転地　荒川修作＋マドリン・ギンズ：建築的実験』、註 20 と同書。

(34) マドリン・ギンズ＋荒川修作『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』、渡部桃子訳、新書館、2010 年。

(35) 前掲書、75 頁。

(36) 前掲書、78 頁。

(37) 前掲書、76 頁。

(38) 前掲書、77 頁。

(39) 前掲書、78 頁。

(40) 以下を参照。拙論「荒川修作と日本―桜、徳川公から龍安寺まで」、註 2 と同論文。

(41) ボーアについては以下を参照。長島要一『ニールス・ボーアは日本で何を見たか : 量子力学の巨人、一九三七年の講演旅行』、平凡社、2013 年。

(42) 外務省情報部「浅間丸事件について」『週報』第 172 号（昭和 15 年 1 月 31 日号）、内閣・内閣情報部刊行、40 頁。

(43) http://www.nyk.com/rekishi/knowledge/history_luxury/02/（2015 年 5 月 25 日　最終閲覧）。

(44) マドリン・ギンズ＋荒川修作『ヘレン・ケラーまたは荒川修作』、註 34 と同書、78-79 頁。

(45) 荒川修作＋マドリン・ギンズ、註 5 と同書。

(46) 荒川修作・藤井博巳『生命の建築』、註 16　と同書 193-94 頁。

(47) 中村雄二郎他『養老天命反転地　荒川修作＋マドリン・ギンズ：建築的実験』、註 20 と同書、29 頁。

(48) 荒川修作＋マドリン・ギンズ『建築―宿命反転の場　アウシュヴィッツ―広島以降の建築的実験』水声社、1995 年。

(49) 荒川修作＋マドリン・H・ギンズ『意味のメカニズム、

進行中の著作（1963-1971）、荒川修作の方法に拠って』、註
10 と同書、序文より。