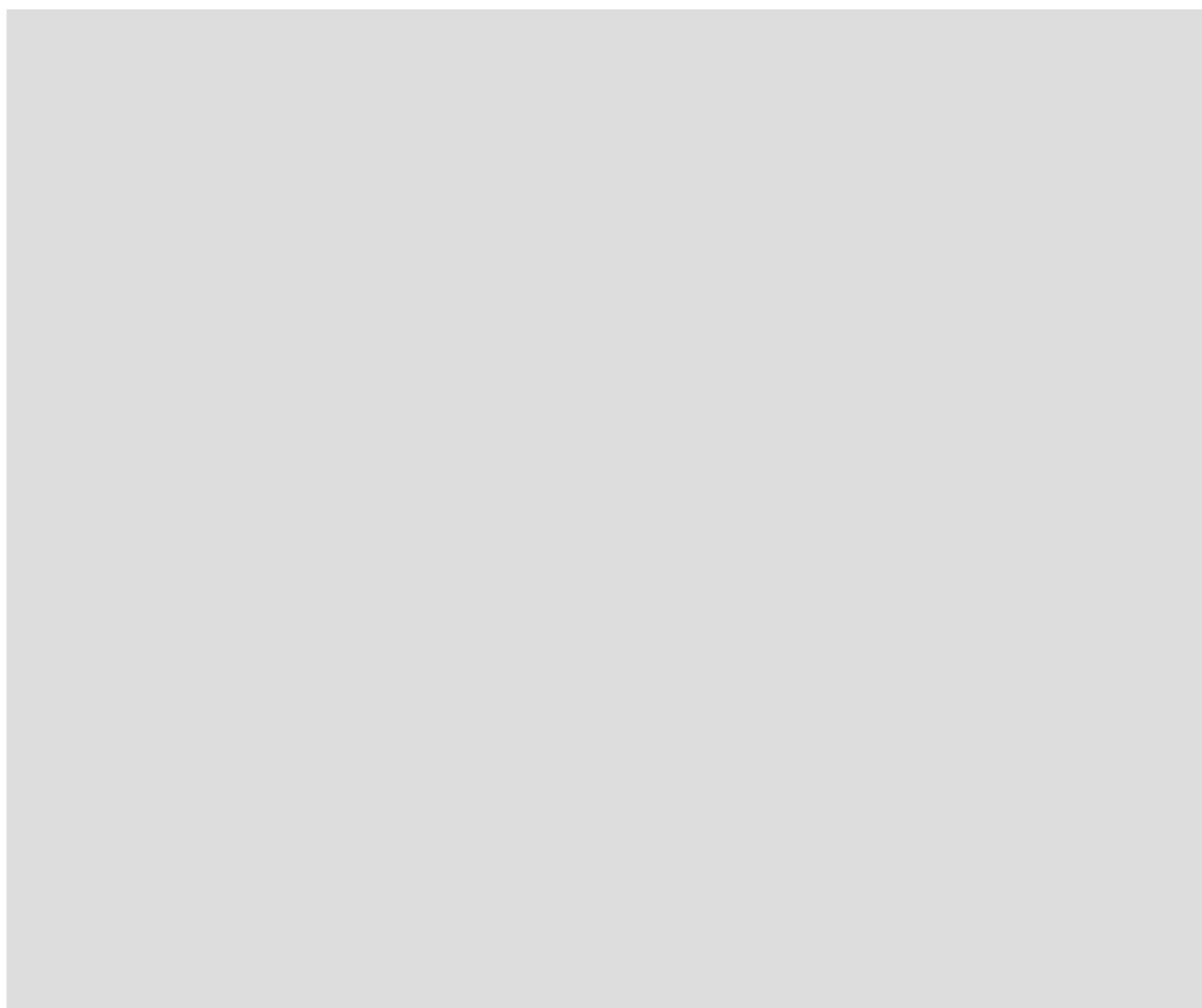


# 国立国際美術館 ニュース

2017.08  
221

 THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



# 四次元の読書

藤本 由紀夫

## 1. デュシャンの「見る」と「読む」

一〇代の終わり頃、雑誌に載っていたある写真を目にしたことが、私がアートに興味を持つ一つのきっかけとなった。その写真はマルセル・デュシャンのレディメイド《Porte-bouteilles》（《瓶乾燥器》、一九四〇／一九六四年）であった。その作品が既製品をそのまま提示したもので、実際にワインの瓶を乾かすためのフランスでは一般的に知られている商品であることは当時の私には知るはずがなかった。私はただそのフォルムの美しさ、何も感情を揺さぶらないクールさに魅かれた。その後、デュシャンという人を知りたくなり、デュシャンについて書かれた本を読んでみたが、何やら難解な、持つて回った文章に戸惑い、当時の私の頭では理解することができなかった。

古本屋で『表象の美学』というタイトルの本が目に入った。著者がマルセル・デュシャンであるのに驚き中をのぞいてみると、四次元やら透視法や影といった、私のお気に入りの言葉が各所に出てきた。この本はデュシャンのメモを集めたものであることがわかり購入した。デュシャンは作品制作のために膨大なメモを残していた。彼はそれらのメモを「いわば設計図のようなもの」と語っている。実際、彼の代表作である《La mariée mise à nu par ses célibataires, même》（《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》、通称《大ガラス》、一九一五〜一九三三年）は、この作品制作のために書かれたメモを箱詰めにしたもの（通称《グリーン・ボックス》、一九三四年）と合わせて二つの作品であり、デュシャン自身「美学的に鑑賞されるものではなく、『メモ』と二緒に見るべきも

のである」と語っている。

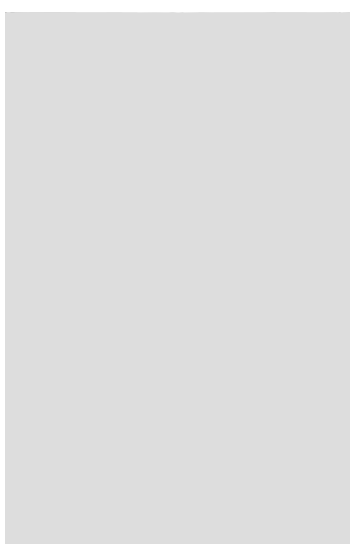
デュシャンのメモを読んでいると、私には楽譜のようなもの思えてきた。音楽の楽譜であれば、ただ眺めるのではなく実際に演奏して、作品を解釈し分析を行う。その行為と同じことができるのではないかと思う、手始めに「メートルの糸を、一メートルの高さから床に落としてみたら」という《3 stoppages-éclat》（《三つの停止原器》、一九三三〜一九四〇／一九六四年）のアイデアのメモを実際に実行してみた。ピンと張った糸を一メートルの高さから落としてみると、デュシャンの作品で見られるような優雅な曲線は描かれず、何度試しても、糸の種類を変えても、絡み合ったただの糸の塊にしかならなかった。私はデュシャンを疑い、その分デュシャンのメモに対する興味が深まった。

一九八八年、フィラデルフィア美術館で初めて《大ガラス》を鑑賞した。その作品の迫力は想像を超える感動的なものであり、私は三〇分ほどじっと眺めていた。しかし、その傍らにアクリルケースに収まった《グリーン・ボックス》を見たときにはそれほど感動は覚えなかった。むしろ戸惑いを感じた。《グリーン・ボックス》は「見る」ものではなく「読む」ものではないかという疑問が生じた。ただメモの断片を箱に収めた状態のものを見

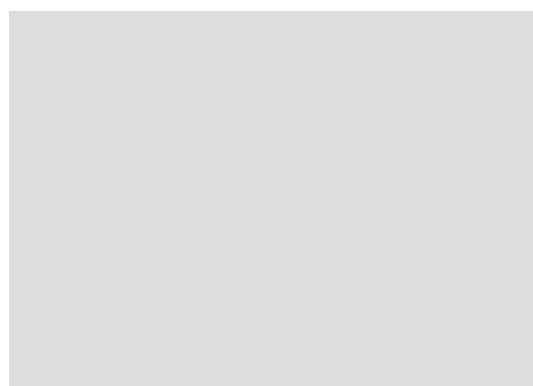
ていると、《グリーン・ボックス》の場合、「読む」とはただ文字を追うことだけではないのだろうかということは何となく感じられた。しかし、どのように読んだら良いのかという答えは浮かんでこなかった。

## 2. 「読む」とは？

九〇年代始め電子書籍の制作に関わった。一九九三年ボーイジャー・ジャパンより出版された『タルホ・フューチュリカ』は、一九〇〇年生まれの小説家稲垣足穂の作品を



マルセル・デュシャン  
《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》  
1915-1923年  
油彩、ニス、鉛箔、鉛線、ホコリ、ガラス  
277.5×177.8×8.6 cm  
フィラデルフィア美術館蔵  
キャサリン・S・ドライヤー遺贈  
© Association Marcel Duchamp /  
ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2017 C1519



マルセル・デュシャン《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁さえも（グリーン・ボックス）》1934年  
メモ、デッサン、複製写真、スエード張りの紙箱 2.5×28.0×33.2 cm  
国立国際美術館蔵  
© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2017 C1519

コンピュータのディスプレイで読むためのソフトで、フロッピーディスクの形態で発売された、日本ではほぼ最初期の電子ブックであった。私は「オールドーブル」という作品の電子化を担当した。

この作品は短いフレーズからなるメモを集めたようなもので、デュシャンのグリーンボックスのイメージが浮かんできた。そこでカード形式による複数のメモが順番に画面表示されるようにし、カードの切り替え時間を音で制御するプログラムを作成した。できあがった「オールドーブル」は、印刷された書物とは全く異なる読書体験をするものとなった。マージナル・マクルーハンは「メディアが変わることで我々の考え方も変わる」と言っている。紙の上の言葉が液晶のスクリーンに移っただけのことではなく、「読む」という体験そのものが変化したのである。情報は同じでも、その情報の「読み方」を変えることで、理解の度合いが変化するということは、アート作品の体験の過程と共通している。それから私にとって「読む」ということがアート活動の一つのキーワードとなった。

### 3. 美術館における図書空間

一九九七年から二〇〇六年までの一〇年間、西宮市大谷記念美術館で開催した「美術館の遠足」では、展示室に限ることなく、美術館のすべての場所を展示空間とすることをコンセプトとし、毎年様々な空間に作品を展示した。私は美術館を一つの「書物」として捉えることにした。廊下の奥に作品があったり、展示室で突然パフォーマンスが行われたり、講座が行われたりといった様々なモノやコトが美術館の各所で繰り広げられる。

観客は、ページをめくるように館内を巡っていく。これは、アーティストと美術館が執筆した一冊の本を、観客が読書することと同じであるということに気付いた。美術館は読書する空間なのである。

読書するものは作品というモノだけではない。様々なメディアが登場することによって、アートの表現の幅も広がってきている。時間軸を伴った作品や、コンピュータネットワークを活用した電子空間

稲垣足穂作品集『タルホ・フューチュリカ』ポイジャー・ジャパン、1993年

そのものが作品であったり、記録物しか残されていない作品や、手にとって触れることが重要な作品といった、現在の「展覧会」という枠で取り扱うことが困難なものが多く見られる。それらの表現物に対応できる空間として「図書空間」が考えられないであろうか。

美術館は、一・展覧事業、二・作品・資料収集、三・調査研究、この三つの柱を軸として成り立っている。「図書空間」は美術館の「三つの柱」を統合することができ機能を持つている。モノを見せたり、資料を手にとってみたり、学芸員という専門家の知識とコミュニケーションをとることができる、一般の図書館や書店ではできない独自の空間を作り上げることができるのではないだろうか。そのためには、美術館とアーティストが互いに協力しあつて、一つの作品としての空間を作り上げる創造的な意欲が重要であり、何よりも読者である観客が積極的に興味を示してくれることが、書物である美術館を意味あるものとする必要条件である。

メディアの変遷により、作品の形態が変わるとともに、資料の形態も変化している。時代にあった展示を模索している美術館は同時に、収集している資料の時代にあった提示を考えるべきである。資料を収集、保存することだけが美術館の役目なら、作品を収集して誰にも見せないことと同じことである。どのような形で「読書」するかを工夫すべきである。それは教育普及事業に見られるような、いかに専門的知識を素人や子供にもわかりやすく見せるかという工夫とは根本的に異なる。印刷された紙の書物だけでは不完全なところを、美術館の機能を活かして、三次元的、四次元的に展開し、テキストや静止画像だけでは読み取れない領域に読者を引き込み、アートに対する興味をより深める工夫が必要である。美術館の図書空間のあり方に関する試みは始まったばかりである。

(ふじもと ゆきお アーティスト)

註

国立国際美術館地下一階の情報コーナーにて、三期(二〇一七年七月一八日(火)～一〇月一五日(日)／二〇一七年一〇月二八日(土)～一二月二四日(日)／二〇一八年一月二〇日(日)～五月六日(日))にわたり、三つのテーマで「アート／メディア／四次元の読書」を展開いたします。

# マルセル・デュシャンと非物質性

竹内 創

一九八九年、フランスで二世紀に向けた大規模な都市計画が進んでいた頃、はじめて旅行する機会があった。古い町並みがそのまま残るパリで「水道とガスがすべての階に」と建物に掲げられた看板を見つけた。近代的であることをアピールするため一九世紀末から設置されていたものであるが、一九八〇年代となつては目的が無くなった。超芸術トマソンとしての可笑しさがある。

マルセル・デュシャンが気になっていた時期であつたこともあり、デュシャンがパリで見つけたものを探してみた。レディメイド作品を制作するために購入したワイン瓶乾燥器は、デパートの地下にまだ同じように売っている。パレ・ドゥ・ラ・デクヴェルト（科学博物館）に行けば「光の干渉」装置が展示されている。「パリの空気」を詰めた空つぽの缶詰も土産物屋で売っている。デュシャンが見たものや、訪れた場所に彼と同じ目線で立ち会えたことの面白さを当時感じた。のちにノルマンディ地方にあるデュシャンの生家やスイス・レマン湖畔にある通称《遺作》（一九四六～一九六六年）の背景にある滝を訪れることができたことは今でも深く印象に残っている。

## 「モデル」としてのボックス作品

その二年後にパリに留学することになり、そこでデュシャンの研究を進めてみたいと考えていた。そして現代美術の文脈の中で偉大なデュシャンを再定義し、どのような位置付けで捉え直すことができるか模索していたちようどその頃、パリ第八大学でジャン＝ルイ・ボワシエ教授と出会った。

彼は一九八〇年代初頭より研究者やキュレーターとして活動する傍ら、インタラクティブアートの人者として精力的に作品を研究して発表していた。フランスだけではなく、新しいメディアを扱ったアート表現は「ニューメディア」と呼ばれ、アートの文脈の中でその延長線上に位置するものとして語られることが多い。

「実験」と呼ぶ彼の作品には、新しく登場してくるメディアだけを扱うのではなく、絵画から写真、映画などのメディアの出現によって発明された手法や文法を引用する。そうして歴史的なメディアを現在のメディアと同じレベルで扱いながら、総合的にひとつの「装置」(dispositif)として観客に提示するのである。

彼の研究テーマであり、当時世界的に流行っていた「インタラクティヴ性」を私の研究

と結びつけ、コンピューターを使った表現を学んでいた。インタラクティヴという言葉は、必ずしもコンピューターを使った表現だけに限られたものではなく、作品を鑑賞する人の心が揺れ動かされるだけでも成立すると考える。

また、作品の中に観客を取り込み、関係性を成立させる。それに映像、演出、機材、言語などが総合的に結びつく場をつくることもある。こうした美学の中でデュシャンの考えを受け継ぐ方法を探っていくことになった。

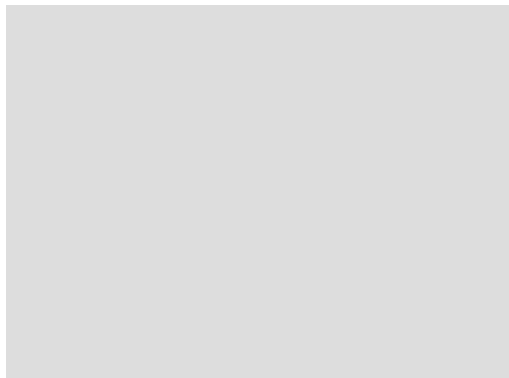
デュシャンはすでに「作品を完成させるのは観客の役割である」という観客の立場を明らかにしていること。また彼が制作した通称《グリーン・ボックス》（一九三四年）に代表される一連のボックス（箱）作品には手書きメモが収められており、線的な解釈ではなく、ランダムな読み方を鑑賞者に提示する方法。このような手がかりをもとに、デュシャンのボックスを表現方法の「モデル」として考えてみた。

## アンフラマンسとニューメディア

ここに出てくるデュシャンの *inframince*（アンフラマンス、極薄）という概念がしっくりと結びついてきた。アンフラマンスとはデュシャンの造語で「そこに存在するが捉えきれない、人間が知覚できないほど極めて薄い世界」を表す。それと日本のアーティストを比較させることによって見えてくるアンフラマン的な「感覚の世界」を伝えてみようと考えた。

選んだ日本のアーティストは、世界との関係性の中で自身の存在を捉える試みを続けてきた具体の村上三郎。日常のなかの音に着目し、音の体験から新たな認識の世界を開くサウンドアーティスト藤本由紀夫。匿名性を保ちながら、現代社会の制度とオリジナル性、作家性を意識させるプロジェクトを行う *Ideal Copy*。

村上三郎による紙破りパフォーマン



竹内創 《Infra-mince》1997年 ハイパーメディア作品

は、スリット状に存在する薄い世界を想起させる。藤本由紀夫は、音の体験からアンフ  
ラマンズな別次元の存在を気づかせてくれる。Ideal Copyによる作品には、大量生産  
とレディメイドにある複製技術の関係性が感じられる。

こうした彼らの特徴から、関連するデュシャンのメモ書きを選んでみた。そうして「デュ  
シャンのメモ書き」、「アーティスト作品」、「デュシャンの視点」の三つの要素をコンピュ  
ターに取り込んで画面上に配置させた。アーティストの作品は、カーソルを操作しながら  
映像で体験できる。それと同じレベルでデュシャンのメモ書きを忠実に再現したデュシャン  
目線の画像が並んでいる。具体的に作品を解説するものではなく、二つの対比する画面で  
構成した。

## phono/graph

これまでの過去三〇年、アナログからデジタルまで多様なメディアが大きく移り変わっ  
てきた。phono/graphとは、音・文字・グラフィックをテーマに可能な組み合わせを実  
験するプロジェクトである。集まったアーティストやデザイナーたちが新旧さまざまなメ  
ディアを駆使し、展示場所を変えながら展開し続けている。アナログレコードからデジタ  
ルデータまですべて存在している今の時代こそ次への新たな発想の機会であると感ずる。

このプロジェクトの中でもデュシャンのテ  
キストをモチーフにした作品を制作して  
いる。「テキストの母音と子音を切り離  
していくと、造形的なカタチが浮かび上  
がる」というデュシャンの言葉を再現しよ  
うと考えた。手に収まるPod touchを  
使い、手の動きに合わせて文字が音のよ  
うに広がり、切り離され、偶然性によつて  
「造形的なカタチ」を浮かび上がらせるこ  
とが可能になった。

## 作品の記録と再表現性

二〇一六年秋、日仏イノベーション年の  
一環として京都dd dギャラリーで「物  
質性―非物質性 デザイン&イノベ

ション」展が開催された。この展覧会のテーマは一九八五年にパリのポンピドゥー・センター  
で開催された「非物質的なもの(Les immatériaux)」展(ジャン・フランソワ・リオター  
ル監修)へのオマージュである。デュシャン作品もこの中で展示されている。リオター  
ルが当時、提唱した非物質性のキーワードが、現代のわれわれにどのように影響を及ぼし、  
デザイン／アート分野において三〇年後に再び解釈できるのかを探っている。

リオタールはの中で、日本の美意識の持つ「軽やかさ」や「事物の壊れやすさ」、「は  
かなさ」にも注目している。われわれの生活はテクノロジーの世界にどっぷりと浸っている。  
非物質的なネットワークに日々接し、テクノロジーの「内部」で生活しているともいえる。  
こうした時代にこそ再び「物質性」に注目することが必要なのかも知れない。

デジタル化社会という非物質的な現代の中で三〇年前の展覧会が今、あらためて脚  
光を浴びて再解釈されているのは当然なことのように思う。当時この展覧会の制作に  
ボワシエが携わっていたこともあり、彼は京都での展覧会にアドバイザーとして参加して  
いる。また「漢字」をテーマに画像認識システムを使ったインタラクティブ映像作品も出  
品した。

現在この京都展のアーカイヴの制作を進めている。この展覧会の写真、動画、インタ  
ビューなどの記録は、紙媒体ではなく、AR (Augmented Reality 拡張現実) 技術を使  
い、展示されていた作品を再び体験できるような見せ方として演出している。タブレッ  
ト端末を持ち、鑑賞者が「文字」にカメラをかざすと、それに対応する音と映像が画面  
に浮かび上がる。展覧会を再現し、追体験できる非物質的なアーカイヴとしてまとめて  
みたいと考えている。

ここに至ってまたデュシャンのアンフラマンズが頭をよぎる。拡張現実が、あたかもふと  
立ち現れる薄い世界のように思える。デュシャンが残した非物質的な世界は、こうして  
いろんなところで立ち現れてくるのだろうか。

(たけうち はじめ ニューメディア研究・名古屋芸術大学准教授)

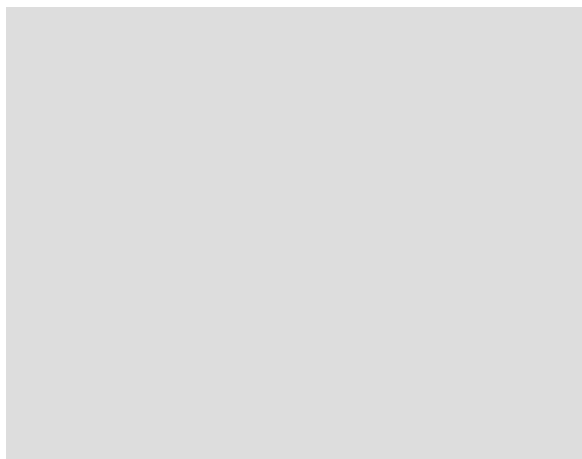
softpad 《noir/blanc MDC》2011年  
インタラクティブ・タイポグラフィー作品



# マルセル・デュシャンと言葉、あるいは二一世紀における・・・ 平芳 幸浩

今年マルセル・デュシャンの生誕一二三〇年、男性用小便器に署名して展覧会に出品した《泉》(一九一七年)が事件を起こしてから一〇〇年に当たる年のせいか、デュシャンおよびレディメイドに関する書籍が数多く出版されている。来年がデュシャン没後五〇年に当たるので、しばらくこの傾向は続くようだ。周年を記念するにあたって展覧会ではなく出版が増えるのはいかにもデュシャンらしいところである。これがピカソやマティスであれば、大回顧展が彼ら以降の絵画の展開を通覧する展覧会がまず開催され、そこにいくつかの研究書が付随するという形になるのであろう。来年にはデュシャンの展覧会も予定されているという噂も耳にするが、それよりも「言葉」が先行するところがデュシャンの立ち位置をはっきりと浮かび上がらせている。デュシャンとはとりもなおさず言葉なのだ。その理由は大きく二つある。

一つは、デュシャンについて考えたり語ったりするために作品を観る必要がないこと。既製品の利用、レプリカの許容など、芸術作品の唯一性や芸術家のオリジナリティに拘泥しない(と解釈できる)デュシャンの作品および制作態度は、物体の選定や命名といった



瀧口修造《マルセル・デュシャン語録》1968年  
瀧口が翻訳したマルセル・デュシャンのノートのテキスト、荒川修作、  
ジャン・ティンゲリー、ジャスパール・ジョーンズ、デュシャン、瀧口によるエディション作品  
35.0×27.5×4.0 cm 国立国際美術館蔵

行為および思考と実作のプロセスを主眼とするもので、結果的に成立する作品を「鑑賞する」ことによつて生じる美的快楽が求められているわけではない。それゆえ、デュシャンがいつどこでどのような物体を選び、どのような思考を積み上げて何をなそうとしてきたかを画像や文章で「情報として」入手すること、実作品を鑑賞することによって得られる「経験」との間に落差がない(とされてきた)。おそらく二〇世紀の芸術において最も悪名高く、最も「語られて」きたデュシャンの作品《泉》は、周知の通りオリジナルはすでになく、彼の友人数名によるものを除いて、《泉》について語られた「言葉」は全て、実物を見ないで紡がれたものである。アンドレ・ブルトン《大ガラス》(一九二五〜一九二三年、正式名称は《花嫁は彼女の独身者たちによつて裸にされて、さえも》を観ることなく「花嫁の灯台」を著し、ウルフ・リンデはオリジナルを観ずに《大ガラス》のレプリカを作り上げた。戦前から日本でデュシャンをいち早く紹介し、一九五八年にはスペインでデュシャン本人に会つてもある瀧口修造が、実際の作品を初めて目にしたのはデュシャンの没後にフィラデルフィア美術館で開催された回顧展の会場でのことであつた。彼らに共通していたのは、デュシャンを知ることができるのは、その思考に触れることによつてであり、作品を「眺める」ことによつてではないということを見抜いていた点である。思考とは常に言葉との闘いに他ならない。想像力や思考は言葉の限界を飛び越えようとするが、それは言葉でしか理解することも示すこともできない。そしてさらに言えば、言葉は常に他者のものとして既に存在しているものであり、我々はそれを「選ぶ」ことしかできない。瀧口修造は一九六八年に刊行した『マルセル・デュシャン語録』の中で、デュシャンのレディメイドについて次のように語っている。「おそらくそれは彼が言葉の領域で考えたような《第一語》を物体の世界でこころみたのではなからうか。誤解をおそれずにいえば、これらのオブジェこそ、その最短距離において思想の優位を証明しているのであつて、デュシャンはそれをいわば空間の、触れられる諺のように示したのだろう」。詩人であつた瀧口が殊更言葉に敏感であつたことは言うまでもないが、デュシャンのレディメイドを「第一語」として捉える彼の視点は、工業製品の即物性による幻惑から我々の目を覚ましてくれる。

二つ目は、二つ目の理由と表裏一体でもあるが、デュシャンの作品は常に人に何かを「語らせ」てしまうこと。鑑賞による美的快楽とは無縁である(と思われる)デュシャンの作品(初期の絵画作品は別として)は、逆に言えば、ただ単に鑑賞して終わることができ

る作品がないということである（何も興味を持たずにスルーするという選択肢はある）。レディメイドのようにあまりにあからさまな物体であるか、《大ガラス》のようにあまりに難解な思考の集積が図像化されているか、いずれにせよそれらは常に「言葉」を要求している。いや、我々は要求されるのではなく、デュシャンに对峙するとしても語りたくなってしまうのである。先の瀧口の言葉を援用するならば、デュシャンはこのような物体を選びました、あなたはどのような言葉を選びますか？というところか。こうして我々はデュシャンお得意のチェス・ゲームに参加することになる。オブジェと言葉を駒にして芸術を賭けたゲームに。デュシャンのゲームがやっかいなのは、それがエンド・ゲームのようでありながら、どこかで千日手に陥ってしまう危険があることだ。デュシャンは自身の作品の解釈の妥当性について、「答えなんてないさ、なぜなら問題がないから」と述べた。ここでデュシャンは、全てが自明である（問題がない）から答えを出すまでもない、と言っているように見受けられるが、原文は「There is no solution because there is no problem.」であり、ここにはチェスのエンド・ゲームが絡んでいる。つまり、予め設定された課題（チェス・プロブレム）があるわけではないので、解が導き出されるようになってはいない、ということでもあるのだ。どこまでいつても終わらないゲームがそこにある。そう

してこれまで解釈、説明、謎解きから批判に罵詈雑言まで膨大な量の言葉が紡がれてきた。その言葉たちは今もなお、ベルトコンベアで運ばれてくるかのように、生産され続けている。この言葉の誘惑が、どれほど人を虜にするかは東野芳明の古典的著作『マルセル・デュシャン』に典型的に現れている。そこで東野は、デュシャンの作品についての数々の解釈を紹介しながらそのような「解釈の魔」に辟易とする一方で、自らその解釈に屋上屋を重ねていくのである。

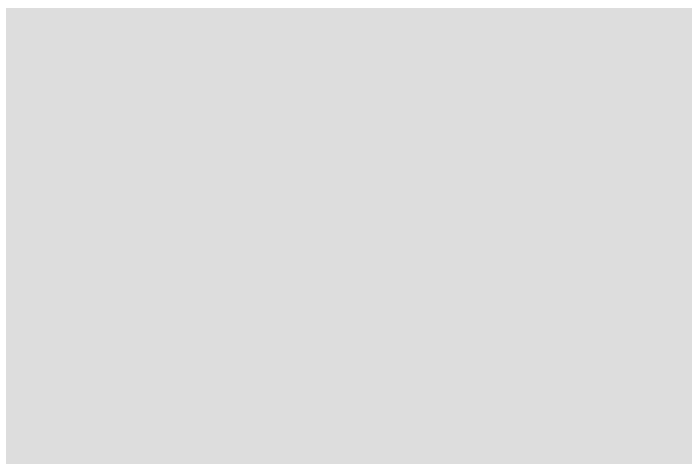
デュシャンは言葉でできている。一つは彼自身の思考の言葉として。

過去5年以内に刊行されたデュシャン関連書籍（の一部） 筆者撮影

もう一つは他者の思考の言葉として。このように言うと、相変わらずデュシャンは難解で、その思考についていかなないと理解不能で重々しい、と思われてしまうかもしれない。だが、デュシャンをめぐる言葉は、正しい答えを探すためのものではない。それはゲームに参加した者自身の言葉を選び出してくるためのものだ。そしてこのゲームはここ最近、新たなフェーズに入ってきているようでもある。海外で出版されるデュシャンの研究書の傾向が、《大ガラス》を頂点とするデュシャン作品の意味や謎を解くものから、彼の全活動（非芸術活動を含め）を二〇世紀の歴史的文脈に据えて見直すものへと大きく移行しているのである。これは美術史研究全体の変化によるものもあるが、それよりも世代の差によるデュシャンとの距離感の違いが大きいのではないだろうか。具体的には北米では一九七三年のフィラデルフィアとニューヨークでの回顧展、ヨーロッパではバリのポンピドゥー・センターの柿落としともなった一九七七年の回顧展、日本では一九八一年の高輪美術館でのデュシャン展、これらの展覧会を「経験していない」世代の研究者たち、美術家たちが中心を占めるようになってきたことが挙げられるように思われる。生きた伝説として晩年を過ごしたデュシャンが没したのが一九六八年。その後開かれた上記の各回顧展は、いわば同時代性を持ち続けたデュシャン作品の「生々しさ」を伝える最後の展覧会であり、あの場を経験している者と情報としてしか知らない者との間には決定的な差があるように思うのだ。それは作品を観たか観ていないかの違いではない（作品はフィラデルフィアに行けば誰でも観られる）。そうではなくて、なま物としてのデュシャンに触れている感覚、その最期に立ち会っているという一体感、を引き受けるか否かの違いなのだ。（ちなみに私は高輪美術館で展覧会が開催された時には一四歳、厨二病の真っ最中であつた。）

二一世紀のデュシャンは、そんな生臭さの消えた、冷たく乾いた言葉・思考・表象として我々の前に姿を現すであろう。それがどのような言葉で語られるかはあなた次第だ。

（ひらよし ゆきひろ 京都工芸繊維大学デザイン・建築学系准教授）



荒川修作  
(1936-2010)  
《言葉のような線》  
1963年  
油彩、アクリル、鉛筆、カンバス  
165.0×246.5 cm  
© 2017 Estate of Madeline Gins.  
Reproduced with permission of the  
Estate of Madeline Gins.

荒川修作が、彼の初期作品として知られる棺桶型の立体作品を作った後、単身ニューヨークに渡ったのが一九六二年二月、二五歳の冬であった。そしてその地で、荒川は念願のマルセル・デュシャンに会い、後にパートナーとなる詩人マドリン・ギンズと出会う。この二つの出来事が、荒川のその後の活動を方向づけ、「図式絵画(ダイアグラム)」へと結実していく。《言葉のような線》は、その早い時期の作品として注目される一点である。

この絵は大きく三つの要素によって構成されている。左右を大きく占める長方形の囲い。画面中央、黄土色をした吹き出しのような多角形の集合体。そして、左右から中央に向けて引かれた長短数十本の矢印である。六〇年代も後半になると、荒川の画面は多くのアルファベットによる単語や名辞によって埋め尽くされるようになるが、この時はまだ文字の使用は限定的である。すなわち、左右の端にほとんど切れなかったように書かれた“LIVING ROOM”の二〇文字が、かろうじて解読できるだけである。

当時、荒川は自身が住んでいたニューヨーク最初の住居の間取りを図示した作品をしばしば描いている。それは彼が街中で偶然に見つけた、とある建物のブループリントの設計図面がヒントになったとされており、その平面図が、やがて彼の思考回路を解析する、後の「意味のメカニズム」へと展開していくわけであるが、当初は部屋の間取り図をそのまま描き入れることで、彼自身の精神の拠り所が示されていた。

本作では、その“LIVING ROOM”が真二つに分

断され、その間を幾つにも粹取りされた「ブランク」が占めている。それは沈黙としての言葉の不在を、あるいは意味が通じ合わない不毛な会話を見るものに連想させる。なぜなら、左右から伸びる矢印が、まるで向かい合う二人の人物から発せられる言葉のように、交叉する双方を暗示するベクトルとして機能しているからである。矢印は、まさに本作のタイトルでもある「言葉のような線」となっているが、発話は黄土色の霧に隠れてうかがい知ることとはできない。言語以前の、意味の生成のプロセスとも読み取れる謎めいた図解である。

荒川の一連の作品は、いわゆるコンセプチュアル・アートとして理解でき、したがって言葉と図式が重要な要素であることは言うまでもない。その点で、彼はマルセル・デュシャンの正統な継承者であった。デュシャンに遭遇してほどなく、荒川はデュシャンの有名な《彼女の独身者たち》によって裸にされた花嫁、さえも(通称《大ガラス》、一九二五―一九三三年)に対するオマージュともいえる作品《小さな細部としてのデュシャンの大ガラス》とともにある図式(一九六四年)を制作する。

もともと、身体や物質を超えた、より高次の精神的領域へと向かうことで、やがて絵画を放棄するデュシャンに対して、荒川は、まさにこの時期を出発点として、絵画における観念的実験を開始する。それは、抽象表現主義からポップ・アートへといたる、同時代のアメリカの美術界においても、まったく特殊で他に類を見ない孤高の挑戦と言えるものであった。

(安来正博 当館主任研究員)