

所蔵作品研究：荒川修作《新たなしるしのはじまり》 (Beginning of a New Mark) —矢印のゆくえ—

小川綾子

1. はじめに

1950年代後半から美術作家として活動を始めた荒川修作(1936-2010)であるが、80年代後半からは公私にわたるパートナーのマドリン・ギンズ(Madeline Gins, 1941-2014)と共に、建築へと活動領域の主軸をシフトさせ、「コーディネロジスト」¹⁾として美術・建築・哲学のいずれの枠にも収まらない独自の境地を拓いていった(建築的構想自体は70年代前半から取り組んでいる)。ゆえに80年代後半からはいわゆる「絵画」を描くことは無くなっていく。その意味において、東京国立近代美術館所蔵の荒川修作《新たなしるしのはじまり》(初出時のタイトルは《Beginning of a New Mark》、以下、本稿では初出タイトルで表記、1985-86年)(図1)、《図式の欲望》(初出時のタイトルは《The Desire of the Diagram》、以下、本稿では初出タイトルで表記、1985年)(図2)は画家・荒川修作にとっては「後期絵画」であると言える。これらの絵画作品は、建築へと移行していく荒川の作家活動にとって大きな転換点に描かれた作品であり、その後に荒川とマドリン・ギンズ(以下、荒川・ギンズと記)が提唱する「建築する身体」へと繋がる彼らの思想が現れていると考えられることから、これらの作品についての解釈を試みたい。また本稿では、1986年に収蔵された上記2点のうち、主に《Beginning of a New Mark》について論じていきたい。

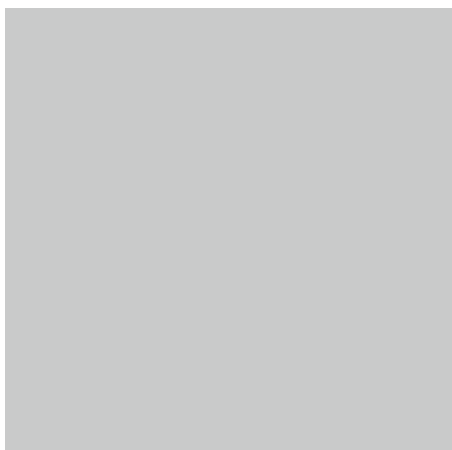


図1 荒川修作《新たなしるしのはじまり》(Beginning of a New Mark) 1985-86年、東京国立近代美術館蔵、アクリリック・キャンバス、鏡・額、183.0×183.0 cm

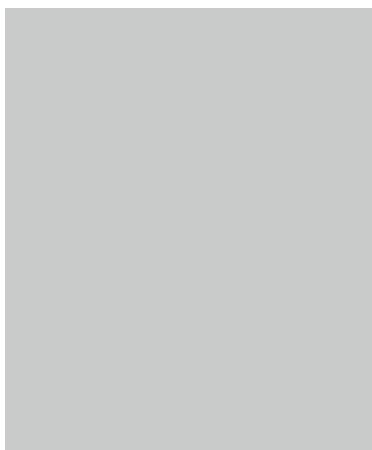


図2 荒川修作《図式の欲望》(The Desire of the Diagram) 1985年、東京国立近代美術館蔵、アクリリック・キャンバス、額、182.5×152.5 cm

2. 「瀧口修造」と「西落合」

《Beginning of a New Mark》及び《The Desire of the Diagram》は、1986年に佐谷画廊で開催された第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」²⁾の為に、画廊主の佐谷和彦(1928-2008)の依頼に応じて1984年から86年に荒川が集中的に制作した6点の大型油彩絵画のうち2点である。同展に出品された6点の絵画は、すべて「瀧口修造」をモチーフに描いた油彩の連作であり、特定の個人(友人)をモチーフとした絵画は、荒川作品の中でも特別なものといえよう。荒川にとって瀧口修造(1903-1979)は敬愛してやまない先達であり、マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp, 1887-1968)と並んで荒川に直接的に影響を与えた重要な人物である。

1979年6月、荒川は西武美術館で開催の個展「現代美術の最先端 荒川修作展」に合わせて、1961年の渡米以来18年ぶりに帰国。この年、『意味のメカニズム』日本語版の初版が刊行となったが、その冒頭文を瀧口が執筆。瀧口は同書の翻訳にも携わっており、これが瀧口の最後の仕事となった。誰よりも荒川の凱旋を心待ちにしていた瀧口であったが、西武美術館での荒川の個展開催の同時期、病に倒れ急逝してしまう。荒川は瀧口の臨終に立ち会った³⁾。荒川は当初、「ぼくは瀧口さんのために帰国し、展覧会を開いたんだよ」と語っていたという⁴⁾。渡米を後押ししてくれた恩人であり、荒川の良き理解者であった瀧口の突然の死は、荒川にとって耐えがたいものであったに違いない。この6点の連作の背景には、そのような二人の作家の特別な関係性があることは間違いない。

さて、《Beginning of a New Mark》に話を戻せば、この作品には「瀧口修造」(キャンバス上で瀧口の瀧は滝)という文字と共に、「西落合三丁目」という文字が描かれている。荒川の絵画は、基本的にテキスト部分は英語である⁵⁾。しかし、本作では漢字で「瀧口修造」の漢字の約半分と逆さまに配置された「西落合」、右肩あがりの道に沿って「三丁目」という文字が描かれている。「西落合三丁目」とは、まさに瀧口修造の自邸があった場所である。瀧口が1953年から1979年に急逝するまで暮らした自邸が、「新宿区西落合三丁目二十二番地ノ二」であったから、この「西落合」「三丁目」とは、まさに瀧口のいた場所である。また、地名だけでなく地図も描かれている。同展に出品された作品のうち、《Beginning of a New Mark》の他に、《Without a Given》(1984-85年)には約半分に切られた「修」と「造」の文字が、《The figure of Form》(1984-85年)には、逆さまに「瀧口修造」と道に沿って右肩下がりに「西落合三丁目」、《Gentle Friend》(1985年)には、「西」「落」「丁」「目」がランダムな配置で描かれている。つまり6点中、4点には、何らかの形で、「瀧口修造」と「西落合三丁目」の文字が配置されている。とはいえこれは、荒川が瀧口への個人的な思い出や記憶をキャンバスに描いたのかというと、それは主眼ではないであろう。

《Beginning of a New Mark》という図式絵画を読み解くには、他5点の連作と、これらの作品の制作ノートとも言える5点のデッサンを見ていく必要があるように思われる。瀧口と西落合の文字、デッサンとその他5点との関係については後ほど詳述する。

3. 矢印とブランク

荒川の絵画において、矢印は初期作品から多く登場するモチーフのひとつである。60年代前半の初期絵画作品における矢印は、何かを指している、もしくは指していないことを表すために存在している。しかし、《Beginning of a New Mark》や《The Desire of the Diagram》などの連作における縦横無尽に様々な方向に伸びる矢印は、何かを指しているものではなく、「何かの動き」そのものである。このキャンパス上の大量の矢印は80年代の荒川の絵画作品の多くに描き込まれており、矢印が荒川の絵画を埋め尽くすようになるのに並行して、荒川の関心は「ブランク」へと集中する。この時期に制作された作品タイトルや絵画内のテキストにも多く登場する「ブランク」であるが、文字通り「空白」、何も無いというわけではない。ブランク(空白)について荒川は当時こう述べていた。

「空虚、無、空、白紙、真空。これらのどれひとつとして、私たちが「空白」の概念によって指摘したいと思うことをおおいつくしはしない。

まず第一に、「空白」は開かれているものという意味で、なにもまして特定されない条件である。「空白」は分化されないが、存在するものである。だから無ではない。「空白」はたまることができる。だから空虚ではない。「空白」は独自の作用の法則を持つものらしい。したがって「空白」そのものは白紙ではない。「空白」は空を埋めるものである。「空白」は真空を引き寄せ、養いはするだろうが、真空と一致しはしない。」⁶⁾

当時は謎めいた言葉・概念として語られることが多かったが、「ブランク」とは後に、荒川とマドリン・ギンズが提唱する「建築する身体」、端的に言えば身体は常に建築的環境と共にあり建築的環境は身体の延長であるという考えの元になっていると考えられる。荒川は身体の行為に付随する意思や思考、感情や精神と呼ばれているものは「ブランク」に動くものだと考えた。つまり、我々の行為には、無意識下で境界を生み、場を作り、見知った「世界」として認知されると同時に消え去る動的な領域なき領域が存在している。あらゆる行為は立ち起こる瞬間に同時に消失する、我々はそれを絶え間なく行っている。荒川は、第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」に寄せた「制作ノート」の中で、次のように述べている。

「行為の一部はつねに空白である。私たちをみちびくあのエネルギーですら空白のうちに動く。ふつう感情と思考と呼ばれているものはこうしたエネルギーである。“形成しつつある空白”に場所を提供しながら、同時にエネルギーのこうした配置それ自身は空白を通じてさまざまに変位する知覚をつくりだし、また時にはそのうちに、完全な空白のままとどまるのである」⁷⁾。

荒川は、前言語的な原初的な次元における知覚やイメージの発生、事象を意味化する以前、人が場所や空間を認識する瞬間のしかも発生しては消えてゆく動的な知覚システムをあえて「ブランク(空白)」と呼んでいたと言える。この「ブランク」を発展させ、実際に建築プロジェクトの構想を具現化させていくプロセスの中で、より一層彼らの考えは厳密に理論化

されてゆく。そしてそれらは2002年に発表する彼ら独自の身体論とも言える著書『Architectural Body (建築する身体)』⁸⁾へと結実する。これらの後期絵画を『建築する身体』における彼らの言説から読み解いてみれば、また違った側面から理解する事ができるのではないだろうか。ここからは、「建築する身体」から「ブランク」に逆照射する形で、『Beginning of a New Mark』をみていきたい。

4. 《Beginning of a New Mark》、凝縮された断層

この複雑な絵画を理解するために、あえて要素に分けて考えてみたい。まず、この絵画にはレイヤーが複数あるが、大きな要素で言えば、(1) 乳白色に塗られた下地、(2) 点描で描かれた逆さまのポットとティーカップ及び花瓶の影、(3) 西落合と描かれたおそらくコラージュされた架空の場所の地図、(4) 地図の道路上に逆さまに描かれた「西落合」と「西落合」にクロスするように描かれた「三丁目」の文字、(5) 90度反時計回りに回転した前述のテキスト、(6) 縦横無尽に走る長さも色も微妙に異なる矢印、(7) 迷路の鳥瞰図、(8) 梯子のような正方形と長方形のグリッド、(9) キャンバス全体に張り巡らせるようにつながり合う多角形の図、(10) 半分に切れた90度反時計回りに回転した「滝口修造」の文字、である。

ここで、それぞれについて細かく見ていきたい。(1) ベースとなる乳白色の背景は、荒川の絵画によく見られるものだが、見る人の意識を色から得られる感覚や文化的意味に還元されないように、ニュートラルなオフホワイトでベースを制作していたことが推察される。(2) 点描で描かれた逆さまのポットとティーカップ及び花瓶の影が黄色味がかったグレーの点描で描かれている。《The Figure of Form》(1984-85年) 以外の連作の絵画には全て瓶、カップ、食器、花瓶のいずれかの影かシルエット(輪郭)が描かれている。それらの中の瓶やカップ、食器などの形状はそれぞれ異なっている。日常で誰もが使用する馴染みのある物の影が点描で描かれていることで、二次元平面としての絵画に、三次元の物体がより強くイメージとして浮かび上がる。(3) 「西落合三丁目」と描かれたおそらく架空の場所の地図であるが、「おそらく架空の」と述べたのには理由がある。前述の通り、瀧口の自邸のあった場所「西新宿三丁目二十二番地ノ二」付近の地図と見比べてみて、道路などの形状がぴったりと合う場所を筆者には探し出すことはできなかった。また、『Beginning of a New Mark』の他に、『The Figure of Form』や『Gentle Friend』(1985年)にも類似した地図が描かれているのだが、『The Figure of Form』の場合は、西落合の文字が描かれた同じ道路にW HOUSTON STREET、BROADWAY、Avenue of the Americasという荒川の暮らすニューヨーク・マンハッタンの道の名前が描かれていて、『Beginning of a New Mark』よりも地図がコラージュされているのが明白である。また『Gentle Friend』には、ST-GERMAIN、ST MICHEL とパリの道の名前が地図の道に沿って描かれ、道路の幅より大きな文字で「西」「落」「目」の文字がランダムに配置されている。こちらも、道の上に建物が重なっていたり、道が途中で切れて消えていたりするから、より一層コラージュ的である。これら、3点の絵画を合わせて鑑みるに、この地図は、特定の場所そのものの地図ではないことは明らかだ。東京／ニューヨーク／パリが同じ地平で重なっている。同じ地図上にあるはずもない異なる場所が重ね合わされ、一つの同じ地平にある。見る者の中でそれらの土地のイメージが混

ざり合うと同時に反発し合い、「地図」の意味性は破綻する。(4) 地図の道路上に逆さまに描かれた「西落合」と「西落合」にクロスするように描かれた「三丁目」という文字は、この絵画の俯瞰性をより強固なものとする。つまり見る者は逆さまの文字を無意識に回転させ天地を戻そうとするだろう。するとその地図は見る者の意識の中で動き出す。そのような見る者の意識に働きかける仕掛けがこの絵画には様々に配置されている。(5) 反時計回りに90度回転した英文テキストは以下の通りである。DURING TRANSEFERENCE, AND POSSIBLY DURING LOCALIZATION, AS WELL, THE FUNCTIONING AREA OF “FORMING BLANK” MAY INCREASE. THE INDIVIDUAL CONTINUALLY BECOMES ITS OWN AFTER IMAGE. (移動の間、そしておそらく位置を特定する間にも同様に、「ブランク(空白)を形成する」機能の分野は増加するかもしれない。個人は、常にイメージの後でそれ自身になるのだ)⁹⁾。

このテキストが《Beginning of a New Mark》のキャンバス上で反時計回りに90度回転した状態で描かれている。しかも文字はまっすぐには並ばずに、揺らいでいる。これは意図的な揺らぎである。そして、《The Desire of the Diagram》にも同じテキストがここでは回転することなく、そのまま描かれている。こちらも同様に揺らいでいる。絵とも文字ともつかない言葉は、「ブランクの形成」について語りながら同時にそのものを表している。(6) 矢印については、「3. 矢印とブランク」及び「6. まとめ」で詳述。(7) 迷路の鳥瞰図(荒川は迷路ではなくラビリンスと呼ぶ)は、荒川が多用するモチーフのひとつである。《Without a Given》(1984-85年)にも迷路の鳥瞰図の一部が描かれている。そして、この迷路の鳥瞰図はその後、荒川・ギンズが手がけた建築プロジェクトである岐阜県養老町の「養老天命反転地」(1995年竣工)内のパビリオン「宿命の家」という建築的構造物へと繋がっている。「宿命の家」の原型イメージとも言えるのが、『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』に掲載されている《Reversible Destiny House II》(宿命反転の家II)のCGイメージ(図3)である。迷路の鳥瞰図は、大きく立体化されることで、迷路というより細胞壁のようなものとなりミクロとマクロの反転が生じる。荒川・ギンズは鳥瞰図について次のように述べている。



図3 《Reversible Destiny House II》(宿命反転の家II)(荒川修作、マドリン・ギンズ、工藤順一・塚本明子訳『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、90頁)

「私たちは、多層的迷宮の作業に取りかかる直前に、ゲイズ・ブレイズをデザインした。迷宮は、ルイス・キャロルの考案した架空の動物である“スナーク”を捕らえるために、どんなに重要なものであるかが、次第に私たちにはわかってきた。(中略)このスナークこそ、私たちの事例では、建築的身体に相当する。当時、数年をかけてスナークと呼ばれる形成するブランクに密接にかかわり、その後ランディング・サイトを発見的に活用しはじめて、私たちはスナークを局所的に囲まれたエリアの中での偏在する場、短く言えば偏在する場だと再定式化した」¹⁰⁾。

ここで述べられている「数年をかけてスナークと呼ばれる形成するブランクに密接にかかわり」とは、まさに本稿で取り上げている絵画の連作を描いていた時期周辺のことを指していると考えられる。そして、この「ゲイズ・ブレイズ」のデザインとは、「鳥瞰的な視点で構成された部屋」¹¹⁾と直に見る部屋を並置するということで、これは荒川・ギンズ建築の根幹をなすものである。その思考のモデルは、既にこの《Beginning of a New Mark》での中にすでに現れている。図3を見れば分かるように、《Reversible Destiny House II》では、地図の上に立体化した迷路の俯瞰図が建っている(一部は重なっていてもいる)。地図上に迷路の俯瞰図(《Reversible Destiny House II》)が建つという三次元的構造を二次元の絵画で表現しているのが《Beginning of a New Mark》であり、それは一種の凝縮された複数のレイヤーの断層であるのだ。(8) 梯子のような正方形と長方形のグリッドは、(7)の迷路の鳥瞰図に重なる形で描かれている。この線は一部フレームに届かないところで切れているものとフレームまで到達しているものがある。線が途切れることによって、見る者はよりこの絵に惹きつけられることになる。一見するとこの絵は幾何学的に見えるが、実はそうではないことが凝視することによって分かってくる。一見単調な図形のように見えて実はパターン化及び法則化されていない。そのことによって、この絵画の線や図形はいわゆる「記号」には回収されないのだ。さらに、真ん中の線のみ色が他と異なって薄く、テキストと同じ色合いである。この色合いと同じなのが、続く(9)のキャンバス全体を不規則に張り巡らせてつながり合う多角形の図である。この図形はその後、荒川が「ブランク」から発展させていく「ランディング・サイト(降り立つ場)」のCGイメージにおいて、より3次元的な形で空間を占めるものとして描かれていく。

この絵画を描いている時に、荒川の中では、3次元での建築的構想が念頭にあったことは明らかである。(10) ほぼ半分に分割され90度反時計回りに回転した「滝口修造」の文字は、《Without a Given》と《The Figure of Form》にも描かれている。そして、それは《デッサン》(図5)の中にも描かれている。筆者は、「滝口修造」の文字は分割されていると書いたが、これは分割ではなくフレームの中に一部が隠れていて見えないだけだとも言える。現に、《The Figure of Form》では、「滝口修造」の文字は9割方見えていて、残りがわずかに隠れている。これらの作品は連作として並んで展示されていたことから、もちろん絵画

図4 荒川修作
《デッサン》1984年、
東京国立近代美術
館蔵、鉛筆、紙、
27.0×23.0 cm
(《The Desire of
the Diagram》の下
絵と考えられる。)



間の繋がりも意識してのことだっただろう。荒川と交友があったイタリアの作家イタロ・カルヴィーノは、「矢印や線や言葉は画面の余白を超えて、どこへゆくのか？アラカワの別の作品のなかへゆくのだ。彼の画がたがいに伝達しあっていることは疑いない」¹²⁾。と述べていたが、まさにこれらの連作は、それぞれの作品が伝達し合っている。どのように伝達し合っているかといえば、《Beginning of a New Mark》では、上部にほぼ半分に分割され90度反時計回りに回転した「瀧口修造」の文字があるが、それが《The Figure of Form》では「瀧口修造」の文字はさらに90度反時計回りに回転して天地逆さまになって右にシフトしていることが分かる。さらにここでは「修」の文字は拡散して消えているのだが、見る者は「修」の文字情報を無意識に補完してしまう。そのような拮抗した意識が自己の内に立ち上がることに直面させられるのだ。「瀧口修造」という文字を使って、見る者へ認識の不確かさを自らによって暴かせるための参加を誘導するための仕掛けでもあると言えるだろう。荒川の絵画は常に見る者への参加を促すのだ。

5. 《Beginning of a New Mark》と5点のデッサン

第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」に出品された作品は、《Beginning of a New Mark》(1984-85年)、《The Desire of the Diagram》(1985年)、《Without a Given》(1984-85年)、《The Figure of Form》(1984-85年)、《Gentle Friend》(1985年)、《The Virgin, the Vivid, the Fine Today》(1985-86年)の油彩6点、いずれも縦横共に約2メートルの大型油彩作品である。同展にはデッサン5点も出品された。前述のように油彩それぞれに下絵となるデッサンがあるのだが、実は《Beginning of a New Mark》だけ、明らかにこれが下絵だろうと言えるものはない。むしろ、幾つかのデッサンの中に描かれた部分を集めたものがこの作品であると言える。例えば、前述のように《Beginning of a New Mark》に書かれているテキストは《The Desire of the Diagram》の下絵と言える《デッサン》(図4)に描かれているし、“Shinjuku map and N.Y.C”の文字、分割あるいは隠された「瀧口修造」の文字は《The Figure of Form》の下絵と考えられる《デッサン》(図6)の中に登場する。

《Beginning of a New Mark》《The Desire of the Diagram》2点を当館に収蔵する際、上記の5点のデッサンも一緒に収蔵されている。これらのデッサンは、油彩の連作を解読する上で大きな手がかりとなるものである。下絵であり、荒川のアイディアの手稿と言える貴重な資料でもある。実は、これらのデッサンのうちの一枚の《デッサン》(図5)のみ、1965年の制作である。つまり、荒川は瀧口をモチーフとした絵画の構想を20年前から考えていた事がわかる。そのデッサンを元にした作品の一つが、《The



図5 荒川修作
《デッサン》1965年、
東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、
27.0×30.0 cm
(《The Virgin, the Vivid, the Fine Today》の下絵と考えられる。)

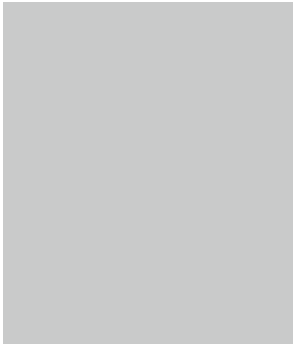


図6 荒川修作《デッサン》1984年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、27.9×21.5 cm
(《The Figure of Form》の下絵と考えられる。)

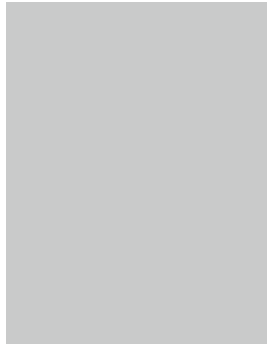


図7 荒川修作《デッサン》1984年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、35.4×27.8 cm
(《Without a Given》の下絵と考えられる。)



図8 荒川修作《デッサン》1985年、東京国立近代美術館蔵、鉛筆、紙、23.0×27.0 cm
(《Gentle Friend》の下絵と考えられる。)

《Virgin, the Vivid, the Fine Today》である。英文のテキストと骸骨やコップの影、noseと描かれた鼻のシルエットはデッサンのまま描かれているが、このデッサンには、「修造」の文字や morning map New York or Japanと描かれていたり、真ん中が線で分割されていたりして《Beginning of a New Mark》や《The Figure of Form》につながるアイディアも散見される。

《デッサン》(図6)は、《The Figure of Form》の下絵と考えられるが、滝口修造の分割された文字が上部に90度半時計周りに回転した形で存在する点など、《Beginning of a New Mark》の下絵にもなっている。《デッサン》(図7)は、《Without a Given》の下絵といえるのだが、右下の花瓶の影は《Beginning of a New Mark》にも描かれている。そして《デッサン》(図8)のティーカップとポットの影も《Beginning of a New Mark》に描かれている。こうして見ると、《Beginning of a New Mark》には、5枚のデッサンそれぞれにアイディアとなるモチーフがあり、デッサン5点全てが《Beginning of a New Mark》に関係している。つまり、これはこの連作がいかにかそれぞれ繋がっているかということの表れでもあり、《Beginning of a New Mark》が、これら連作を統合するような存在であることを示唆している。

6. まとめ

荒川は第6回オマージュ瀧口修造「荒川修作展」で帰国した折、次の様にインタビューに答えている。

「僕のやりたいのは、それだけで自明の空間や時間なんてものはこの世に存在しないということの証明ですね。それは瞬間瞬間にエネルギー体から引き出されてくるものだ。意志や感覚を時空と呼んでもいい。あるのは、方向性を持ったエネルギーの場だけだ」¹³⁾。

荒川の考える時空、場所と記憶、個人とイメージ、その後の「建築する身体」へとつながる「ブランク」という独自の考えが、《Beginning of a New Mark》及び連作の油彩の中でモデル化されて描かれている。「ブランク」を絵画で表現するためには、時空を超える意志や意

識、異なる場所が意識の中で同時にあることをモデル化して矢印で満たす必要があった。それは意識が動き出す瞬間や意志の働きを、つまり前言語的な知的活動を表すために矢印が用いられるためである。しかし、荒川の描く矢印は動きそのものを表す抽象化された「記号」ではない。繊細に細かなグラデーションがかかり、線の強弱、長さも異なる、我々の瞬時に変化してゆく知覚と同様に一つとして同じものはない。そして、その矢印は、絵画を見る者の意識の中で動き出す。この矢印は何を指しているのか？どこへ向かうのか？エネルギーの流れなのか？浮かび上がる疑問と共に、見る者の中で絵画の世界がフレームを超えて動き出し、意識の中に西落合／ニューヨーク／パリと異なる場所が同時に立ち上がる。ストリートの名前があることで、より一層イメージは局所化される。より具体的な場所を思う方が、イメージは強くなる。

荒川・ギンズは絵画で「ブランク」を描く事にとどまることは無く、本稿で取り上げた油彩の連作発表以後、実際に「ブランク」を発生させる場を作り出し始めた。身体・意識・知覚に関する独自の理論を実装・稼働させる場を作り、彼らの理想とする建築的環境を現実建設する事によって新たな身体の使用方法、人間と建築の概念の拡張を試みていく事となった。この作品のタイトルになっている“Beginning of a New Mark”（新たなしるしのはじまり）とは、まさに「絵画」から「建築」へと実際に踏み出していく意志に満ちた表明でもあったと言える。

註

- 1) コーディノロジスト(Coordinologist)とは荒川・ギンズの造語で、哲学・芸術・科学の総合を目指し実践する者の意味。
- 2) 1986年6月3日～7月12日、佐谷画廊(銀座)で開催。
- 3) 1979年7月1日逝去、享年75歳。
- 4) 林紀一郎「瀧口修造／アラカワ／意味のメカニズム」『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』佐谷画廊、Catalogue no.45-1986、12頁
- 5) 渡米後の作品は、「荒川修作」として発表している作品でも、詩人のマドリン・ギンズがテキスト部分を担当している事も多かったようである。
- 6) 荒川修作+マドリン・ギンズ、池田信雄、池田香代子、鈴木仁子訳『荒川修作SPACE AS INTENTION展』カタログ、ギャラリー・たかぎ、1983年、1頁
- 7) 荒川修作、本江邦夫訳「制作ノート」前掲書『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』5頁
- 8) Shusaku ARAKAWA, Madeline Gins, Architectural Body, The University of Alabama Press, Sept.2002、日本語版は荒川修作、マドリン・ギンズ『建築する身体』春秋社、2004年9月
- 9) 定訳はないため、これは筆者による試訳である。
- 10) 前掲書『建築する身体』、127頁
- 11) 同上、128頁
- 12) イタロ・カルヴィーノ、米川良夫訳「精神の色彩」前掲書『瀧口修造：The Desire of the Diagram ARAKAWA 第6回オマージュ瀧口修造 荒川修作展』、3-4頁
- 13) 「インタビュー-既成感覚捨てる〈魂の器〉」、読売新聞、1986年6月9日

Research on Works from the Collection: Shusaku Arakawa's *Beginning of a New Mark*—The Whereabouts of the Arrow

Ogawa Ayako

In this paper, I consider Shusaku Arakawa's *Beginning of a New Mark* (1985-86), a work contained in the National Museum of Modern Art, Tokyo collection. Acquired the same year as Arakawa's *The Desire of the Diagram* (1985), the work is a large oil painting based on a motif of the artist's beloved friend Shuzo Takiguchi. It represents one of Arakawa's later works as a painter.

Along with the poet Madeline Gins, the artist's partner in work and life, Arakawa moved into architecture in the 1990s, and stopped painting in the late '90s. The works I deal with in this paper are important because they were made during a major turning point in Arakawa's career. And as they seem to embody the ideas that Arakawa and Gins later put forward in the book *Architectural Body*, I have attempted to decode these works. Due to the fact that *Beginning of a New Mark* seems to unify the other pieces, especially as part of the series that deals with Takiguchi, I have focused primarily on this work.

In addition, I consider *Beginning of a New Mark* from the perspective of the unique theory Arakawa and Gins laid out in *Architectural Body*, which came out after Arakawa had become deeply interested in "Blanks" and developed the concept in the '70s and '80s.

(Translated by Christopher Stephens)