

# 「底が突き抜けた」時代の歩き方 581

## 膨大なゴミを作品として美術館に展示する大竹伸朗の世界

大竹伸朗という美術家(?)がいる。彼の名前は以前から知っていたが、どのような美術家(?)であるのかはまったく知らなかった。半年前であろうか、NHK 教育テレビ「日曜美術館」で、彼の作品世界が特集として取りあげられているのを見た。東京都現代美術館で彼の「全景 1955-2006」展が開催されているのに合わせて放映されたのであろう。膨大なゴミ(その中には廃船の大きなスクリーンプロペラまで含まれている)が収集され、その一つ一つに彩色が施されたり、あるいは廃屋を一軒丸ごと作品化したり、あるいはさまざまな音を拾ってきてスピーカーで響かせたり、従来の画家や彫刻家、造形作家などの枠組みには納まらない破天荒ぶりが紹介され、おそらく視聴者にあんなゴミが作品になって展示されるのか、という驚きを与えたことは間違いない。

東京都現代美術館だけでなく、作品制作場所である四国の宇和島ともう一カ所どこかでも展示されているらしい大規模な展覧会で、東京都のほうの入場者は感想を聞かれて、「圧倒的な迫力、パワーですね」とか、「エネルギーをもらいました」などの、それ以上の感想を出しづらい型どおりの言葉をテレビは引きだしていたが、作品を鑑賞してきたというよりも、面食らっているのがありありと見てとれた。従順に美術館に作品を鑑賞するために足を運ぶ善男善女からすれば、驚くべき量のゴミの展示物からでもなにかを得て帰ろうとするが、美術館などに全く縁のない者がなにかの拍子で紛れ込んだとすれば、こんなゴミやガラクタの山を見せて入場料を取るのか、と怒鳴りこむ場面も考えられなくはない。もっともそれは空想だが、入場者の大半が心の中ではそう呟いていたかもしれない。それほど展示物は従来の美術作品のイメージからかけ離れていたのだ。

個展に絡んだイベントとして対談やレクチャー、ギャラリートツアー、ワークショップなどが行われた後の締めに参加者からの質問コーナーがあり、「一日のスケジュールは?」「影響を受けた作家について」「画家を目指した若い時期のプレッシャー解消法は?」「スクラップブックに貼り込む素材はどのように収集するのか?」といったさまざまな質問が飛び出すなかで、「《その中でよく聞かれ、その度ごとに即答しかねる質問》として、「あなたにとって、長期にわたり膨大な数の作品制作に駆り立てるのは一体何ですか?」と聞かれることを、彼は短いエッセー「赤い理不尽」(『新潮』07. 1)のなかで挙げている。その質問はくだけた言いかたをすれば、「膨大なゴミやガラクタを収集してきて、それを作品に仕上げようとする芸術的な意図は何であり、そのエネルギーや情熱はどこから湧き上がってくるのか?」という問いに集約されるかもしれない。そこに

は、「所詮ゴミはゴミにすぎないのではないか」という物言いが含まれているように思う。

もちろん、ぶしつけにそう問われたわけではないから、彼はあくまでも「制作衝動の根源」はどこにあるのか、という質問として答えようとする。

《今回の展覧会は6、7歳から51歳まで、約2000点の作品を美術館3層に時系列で展示していることからか、人の一生にとって決して短いとは言えない期間と作品数との関係が気になる人が多いらしい。2000点といった作品数は個展規模としては確かに多いとは思いますが、作家や画家を名のり50くらいまでやっていたら、それ程驚く数ではないと自分自身は思っているし、またそれは基本だと思っている。質問に対し、そんなふうに正直な気持ちで答え始めるのだが、厄介なのは「一体何ですか」の「何」だ。「制作衝動の根源」といった意味に受け取っているのだが、これを一言で言い切るのはすごく難しい。何度か同類の質問が出るので考えてはみるのだが、なかなか納得のいく言葉に行き着かない。「怒りのようなもの……」以前そんなことをエッセイに書いたが、それだけで十分言いえているとも思えない。》

「理不尽」という言葉が頭に浮かび、《日常のなかで感じる到底太刀打ちのできない「理不尽な力」、それに流されないためには「理不尽な何か」を持って作品制作をしていく以外に方法はない》と言い、「理不尽」についてあれこれ説明しようとするが、その説明自体も「理不尽」に浮遊していく。たとえば、このようにだ。

《今自分のいる場所、取り巻く日常、自分の持つ意志らしきもの、感情、思い、これまでの経験、それら一つ一つを制作動機と照らし合わせて考えていけば理は通るのだ。しかしそれらが絡み合う日常に身を置き、そこに流れる「時間」に貼りついた「制作」が動き始めた時、いつもゆっくりと透明な「理不尽アメーバ」がポコンと浮上する。こいつはかなり手強い。道理が簡単に砕け散る。アメーバ雲を通して見上げる青空は微妙に屈折した色をいつもグニョグニョとこちらに投げかける。》

本人が「理不尽」について説明すればするほど、ニュアンスとしては伝わってくるけれども、曖昧模糊としたままである。《高校を卒業して約1年間を過ごした北海道別海町の牧場》については、テレビでも放映され、その牧場の夫婦の取材もなされていたが、その牧場での3、4ヶ月経ったころの「理不尽」に感じた出来事についてこう記されている。《真夏のある日、仕事に区切りがついた時、牧草の丘を越えて近くの沼に続く森の中を歩いていた。自分の周り数キロ四方に人類はいないのだという感覚が最高に心地良かった。森が途切れた小高い丘の先、1キロくらい向こうの濃い緑の森の上方一点に、とてつもなく鮮やかな「赤」を見つけた。それはプラスチックのカケラの表面を思わせるとても人工的な「赤」だった。目が眩む思いがした。》その「赤」に見せられてそれを目指して歩いたところ、《それは真夏になぜか一部だけ極端に紅葉してしまったカラスウリに似た植物の葉だった。奥まった針葉樹に絡み付いた蔓から一枚だけ手前に飛び出していたのだ。》その葉の「赤」も美しくはあったが、《見つけた時の光り輝く「赤」には到

底およばぬ色だった》ことに、ひどく落胆した。それだけの出来事であり、誰にもよくあるエピソードであった。しかし、彼の場合、他の人と異なって落胆の度合いがあまりにも大きかった。

《何かもっと特別のものであって欲しかった。決定的に根底から何かが違う。／画家を志したつもりでやってきたその牧場で、どんどんそこから離れていってしまうような日常の中に不意に訪れたその「赤」に呆気無く裏切られ、また森に失笑を投げかけられた気分になった。自分がとてつもないアホに思えた。その瞬間、やり場のない理不尽な気持ちを覚えた。同時に、まあこんなもんだろうとも思った》と書く。なにが「理不尽」であったのか。自分の目には《とてつもなく鮮やかな「赤」》に映っていたのに、近づくと単なる紅葉した一枚の葉にすぎなかったという肩透かしを食らわされた感じであったからだ。大抵の者は《まあこんなもんだろう》と思って、その場を足早に立ち去るのに、彼は自分の目にそう映ったようには自然も世界もなっていないことに「理不尽さ」を感じたのである。いや、「理不尽さ」を感じざるをえなかったのだ。

彼が遠くから見つけた《とてつもなく鮮やかな「赤」》は、そのときの興奮とともに本当に実在したのである。単なる紅葉した一枚の葉にすぎなかったとしても、彼の目にこの世のものとは思えぬ鮮やかな「赤」に映ったことは紛れもなかった。「赤」の正体に落胆しながらも、彼は《やり場のない理不尽な気持ちを覚え》るなかで、自分が確かに見つけた「赤」を心の中に深く刻みつけた。裏切られようとなんであろうと、もう一度、いや何度も、あの自分だけの「赤」を発見するために歩きだしたのである。

《しかしその「裏切りの赤」は30年を過ぎた今、そんな思い出とともに「理不尽な赤」としてなぜか心の中で輝き始めている。／あの日の出来事はすごく信じられる時間であったと、今やっとそう感じられる》と結ぶのも、大抵のものが《まあこんなもんだろう》と思うなかで流してゆくのに、彼は「そんなはずはない、あの『赤』は確かにあった、もう一度出会いたい」と思うなかで生きてきたからだ。

この出来事のなかにすでに、彼にとって大事なことは、《とてつもなく鮮やかな「赤」》が自分の目の中にいきなり飛びこんでくることにあるのであって、それが針葉樹だろうと、ビルの塊りだろうと、ゴミの山だろうと、全く意に介していないことが窺われる。彼が見つけた特別の「赤」が、《プラスチックのカケラの表面を思わせるとても人工的な「赤」だった》と記されているように、その《プラスチックのカケラ》そのものが十分ゴミの類に属していた。そう、彼の歩く森の中はゴミとガラクタの森の中に通じていたし、《自分の周り数キロ四方に人類はいないのだという感覚》は、ゴミの森を支配している静寂さに寄り添っている感覚であったにちがいない。

大竹伸朗の作品世界にいま触れようとはするものの、私自身はテレビで知っただけで、実際に美術館に足を運んで彼の作品世界の前に立って実感したわけではない。彼の廃墟感覚に興味をそそられたことを手掛かりに何かを書こうとしているのだが、このことも

また「理不尽」に思われてならない。大竹が自分の見た「赤」に迷いこんだ者であったように、テレビを通してとはいえ、そんな大竹の一心不乱の姿がどこか気がかりで私自身どこかに迷いこんでいきそうな気がするが、同じ『新潮』(07. 1-2)に美術評論家(?)の榎木野衣が大変興味深い「大竹伸朗」論を展開しており、彼が提出してくれている誘<sup>いざな</sup>いを頼りに美術界の「登山コース」から逸脱していく、道なき道を上ったり、下ったりしていこうと思う。

榎木は大竹の作品世界についてこう書く。《東京都現代美術館で開催中の大竹伸朗「全景」展の会場を経巡りながら、既に僕は作品の一点一点について考えることはあきらめている。それくらい、膨大な数量の創作物が館内に立ち並び空間を埋めている。膨大なだけではない。ここには、20世紀を彩ったありとあらゆる美術の表現様式が見いだせる。具象絵画があり、抽象絵画がある。コラージュがあり、アッサンブラージュがある。彫刻があり、ファウンド・オブジェクトがある。ネオン・アートがあり、写真がある。サウンドがあり、印刷された本がある。そうなのだ。おそらく僕は、大竹伸朗のこの巨大な個展に、20世紀の美術の全景を見ているようなのだ。ただし、その総体は、ことごとく作家の手によりジャンク化を施されている。実際これは、途方もないスケールでジャンク化した20世紀美術総体の廃墟なのだ。》

榎木は、《既に僕は作品の一点一点について考えることはあきらめている》と言うものの、「大竹伸朗」論は彼の作品というものが一体、どんなものであるのかを丁寧に説明する冒頭から始まっている。

《近くに「ラビッシュ・メン」が見えて来た。その前にすっと立つ。ぐっと見上げる大きさ。タテ、ヨコともにゆうに4メートルはある。かたわらに置かれたオープンリールのデッキが磁気テープを画面の中に送り出し歪んだ声のような音を何度でも繰り返し響かせている。いや、響かせているのは壁に掛けられたこの作品の直下に置かれたスピーカなのだが、その箱は解体され、たがいに寄せかけられるかたちでかろうじて床から立っている。スピーカ自体は小さいのが一本。少し離れて見ると、画面の全体を顔に喩えたとき、丸いコーン紙の部分がおちょぼ口のように見える。その上の画面は木製の枠取りによって八つの長方形の部分に分割されている。そのうち右下と左上の枠の中に人のかたちが見える。横を向き、手を腰に少しからだをくねらせ、顔は少しうつむいている。これがゴ<sup>ラビッシュ・メン</sup>ミ男なのだろうか。画面のなかで秩序らしいものはほかにはない。あとは、巨大な竜巻が街を襲った後の残骸のようなゴミの集積だけが目前に広がっている。その表面にゆっくりと目を這わせる。離れてみれば一枚の平面のように見えても、実のところ表面は無際限に入り組み、折り重なり、様々なレベルからなる高低差を持っている。だから目は、ついに全体を把握することができない。見れば見るほど、画面は細部にわたっている。見尽くすのはどうてい無理だ。見るたびに異なるかたち同士、異なる凹凸同士が違ったパターンを浮かび上がらせ、目は画面の一カ所に釘付けになってしまう。

なにが描かれているのかもわからない。抽象的、という意味ではない。なにが起きているかよくわからない、といったほうがよいだろう。そもそもそれらは描かれたわけではない。貼り合わされたものだ。その意味では、ペインティングというよりは巨大なコラージュといったところか。けれども、そんな分類は実のところ、まったく意味をなさない。いわば、貼り合わされた物言わぬゴミの集積。気がつけば、その傍らでは依然、ヒューンヒューンとテープデッキの音が寸断なく鳴り続けている。それを聞いているうち、まるでその音が、物言わぬゴミの集積とそれを収める枠とのあいだで発せられる、哀しみにも似た感情のように思えてきた。なぜだろう。そのすべてが「なつかしい」。この郷愁はいったいなんなのか。はっきりしているのは、この哀しみにも似た寒く残酷な響きと余韻が、大竹伸朗の作品のすべてにわたって、うすく、しかし消し難く浸透し尾を引いているということだ。そして、それはやはり決定的なことなのだ。》

「ラビッシュ・メン」という作品の説明が試みられているが、その説明でわかった気には毛頭ならない。その説明文の次頁の誌面に一頁分の大きさで写真が掲載されているが、《タテ・ヨコともにゆうに4メートルはある》らしい《壁に掛けられたこの作品》と、《かたわらに置かれたオープンリールのデッキ》と、《作品の直下に置かれたスピーカ》がどのように配置されているかが写されているだけである。「ラビッシュ・メン」らしい人物は目を凝らせば作品の中に見えるけれども、どうしてその人物が「ラビッシュ・メン」なのかはわからないし、だいいちその人物以外の、《八つの長方形の部分に分割されている》他の枠の中になにが描かれているのかもわからない。榎木は、それらは描かれておらず、《貼り合わされたものだ》と言うが、どちらであっても一見してすぐにわかるような代物ではないらしいのが、写真からでも伝わってくる。彼が「なつかしい」と思う《ヒューンヒューン》の音も当然、こちらには聞こえてこないのである。

榎木はおそらく言葉で説明するとわかるような作品ではないことを明らかにするために、あえて説明を試みたように思われる。《既に僕は作品の一点一点について考えることはあきらめている》と言いながらも、「ラビッシュ・メン」について説明するのは、説明自体がいかに無意味であるかを浮かび上がらせるためであったのだ。《画面のなかで秩序らしいものはほかにはない。あとは、巨大な竜巻が街を襲ったあとの残骸のようなゴミの集積だけが目前に広がっている》とか、《なにが描かれているのかもわからない》とか、《貼り合わされた物言わぬゴミの集積》という言いかたで、作品はわからなくてはならないか、わかるために作品はあるのか、という問いが投げかけられているようにもみえる。わかってしまうところに作品というものは置かれているのだろうか。

《貼り合わされた物言わぬゴミの集積》という言いかたには、すでに作品ですらないという響きがこめられているのが感じられる。作品ですらないものを作品として美術館で展示するという試みに、大竹は挑戦しているのだろうか。榎木は《大竹伸朗の作品について語ろうとする》が、一体なにについて《語ろうとする》のか。《語ろうとする》こ

とについても語らなくてはならない困難さに見舞われることになるのだろうが、その困難さを引き受けながら、次のように言葉を押し込んでいるのが感じられる。

《大竹伸朗がやろうとしているのは、まだ美術界の誰もやったことがないことをやる、というようなことではないのである。彼のゴミ拾いはつとに有名だが、もしそうだとしたら、その習性が様式の選択にまで及んでいないはずがあろうか。たしかに大竹の作品は、過去の、とりわけ20世紀の美術が100年を掛けて培ってきた様式や手法の見本市のようなところがある。それは認めよう。けれども大竹は、その手法の新しさを誇示しようとしているのではまったくない。それは、道で見いだされたゴミと同じく、歴史の中から拾われ、彼の手により一時だけ晒されているものにすぎない。大竹の中では、こうした美術史自体が、すでに朽ち果て、終わってしまったジャンク——既にそこにあるもの——であるにすぎない。肝心なのは、こうして朽ち果てた過去の歴史からなる唐突な組み合わせ、そこから生まれる軋みやスクラッチ・ノイズ、事故めいた出会いや衝突のなかから、なにか得体のしれないなつかしさ——哀しみと残酷さが浮かび上がってくる、ということなのだ。大竹伸朗の作品に固有の魅力を感じ取ることができるか否かは、まさにこの一点に関わっている。反対に、それがなければ、大竹の作品は文字通り、終わってしまった過去の様式の物量的な集積としか思えないだろう。》

榎木は言う。《大竹伸朗がやろうとしている》ことは、廃墟になってしまった美術史を《物言わぬゴミの集積》によって浮き彫りにする意図ではなく、《物言わぬゴミの集積》の中から、《すでに朽ち果て、終わってしまったジャンク》にすぎない美術史が発している《なにか得たいのしれないなつかしさ——哀しみと残酷さ》を浮かび上がらせる意図なのだ、と。もちろん、ゴミはいくら集めてもゴミの山にほかならない。《肝心なのは、こうして朽ち果てた過去の歴史からなる唐突な組み合わせ、そこから生まれる軋みやスクラッチ・ノイズ、事故めいた出会いや衝突》をつくり出すことであり、大竹の創作はそこに掛かっていることを強調する。それが見えなければ、《大竹の作品は文字通り、終わってしまった過去の様式の物量的な集積としか思えないだろう。》

それがみえるか、みえないかが、大竹の作品に出会えるかどうかの分かれ目なのだ。榎木は以前に大竹が子供の頃から「新品が嫌だった」と語ったことに触れて、言う。ランドセルや下敷きでも新しいものが気に入らず、「ぼろいもの」のほうがよかったのは、《それが、過去のなかからやってきたことがわかるからだ。反対に新品のものは味気ない。それが「未来」への方向感しか持っていないからだろう。考えてみれば、新品というのはおかしなものだ。原料はすべて、過去のものからできている。にもかかわらず、製品としてラインから産み落とされ、奇麗にパッケージングされたそれは、そうした匂いをすべて剥ぎ落とされて、時間のなかに逆行して立っている。だからよいのだ、という人》と、「新品が嫌」な大竹とはけっして相容れないだろう。新品にばかり目を奪われる人には、ゴミばかりを集めてなにかをつくりだしている大竹の作品はみえないだろう。

う。ゴミはゴミにしかすぎないのだから。

「ぼろいもの」もまた新品のときがあったのであり、何度も使われて、その度に汗が沁みこんですりきれてぼろくなってしまったのだ。大竹にとって「新品が嫌だった」のは、新品には人の汗や匂いがせず、モノとしての歴史が全く感じられなかったからだ。生きているものはなべて刻一刻と古くなっていくのに、モノだけ新品をほしがるのはおかしいじゃないか、と大竹が子供の頃から思っていたかどうかは知らない。また、本当の新品は打ち捨てられていくゴミの中にあり、ゴミからやってくるものであることを覚っていたののかも知らない。ただ、新品がゴミの新品にすぎないことは見抜いていたにちがいない。「ぼろいもの」が新品に取って代わられて、打ち捨てられていくということは本当のことだろうか、という疑念が「新品が嫌」のなかに渦巻いてはいないだろうか。「僕は絵を描いたり立体をつくることと、音楽を創作することの境界を昔から意識したことがない」と大竹がエッセイのなかで語り、「それは、僕にとってはどう考えても同じ所からやってくるとしか思えない」と述べているのに触れて、榎木は《両者は根本的に同じ感覚的源泉の二様の現れにすぎず、そこに共通している（…）ある「響き」や「うた」が欠損しているがゆえに、大竹は《ピカピカの新品を好きになれない》のだろう、と言う。知人の美術家の《この世の過去はすべて、再生可能なかたちで物質のなかに眠っている。ただ、人類がその再生の方法についてわかっていないだけだ》という言葉を出しながら、榎木は大竹に魅かれる理由を吐露する。

《過ぎ去った時間は、完全になくなってしまいうわけではない。完全になくなってしまふと考える方が理不尽だ。きっとどこかに凝縮され、磁気テープのように再生されるのを待っているのではないか。その待受の様態——それが「ぼろさ」という質感なのではないのか。しかし、単にぼろければよいわけでは勿論ない。そこからある響きが鳴って来るような、ある種の一回性が必要なのだ。その一回性とは、なにも理論的なものではない。実際にいじって、その響きが聞こえて来るように、色々と試してみるしかない。それではまったく客観性に欠けるではないかといわれるかもしれない。まったくそのとおりだ。けれども肝心なのは、ある人が作りだした響きが、別の人の心を共鳴させるか、からだを共振させるか、という一点に掛かっている。オカルトではない。文字通り「うた」のようなものだ。そのようなシンクロが生ずれば、そこにはなにか横断的なものがあった、ということになる。そこには共鳴しないひともたくさんいるだろう。けれども、最終的には僕は、自分のなかでそうした共鳴が確かに起こっているという事実の方を信ずる。大竹の「ラビッシュ・メン」を前にして、僕はあらためてそのことを確信している。》

ゴミ男、「ラビッシュ・メン」の前に立って見なければならぬ。人間もまた、《物言わぬゴミの集積》によって成り立っているのではないのか。いや、そのものではないのか。《ゴミの集積》でかたちづくられた人間の行く先は、一体どこにあるのか、といった思いに駆られるほど、「ラビッシュ・メン」は《ゴミの集積》のなかで起ち上がろうとして

いるのだろうか。榎木が言うように、「ラビッシュ・メン」に共鳴するものが私自身のなかで起こっているか、《「うた」のようなもの》が響いてくるか。「ラビッシュ・メン」と名づけられているだけで、哀しさに突き上げられていくところがある。「ラビッシュ・メン」としてわれわれは朽ち果て、焼却されていくのだろう。朽ち果てていく「うた」、焼却されていく「響き」は自分以外の誰に、どのようにして伝わっていくのだろうか。

《大竹伸朗のかつてない規模の回顧展が首都の美術館で開かれる》と聞いて、榎木は《あの本人すら把握しきれていない作品の総量を、どうやってひとつの美術館に収めるのか》、さらに、《大竹すら見たことのない作品が一気に会場に立ち現れたとき、そこでなにが見えて来るのか》、いろいろ想像するなかで当日がやってきた。その日のことをこう記す。

《それは、ある意味、想像とはまったく異なる体験であった。僕が勝手に想像していたのは、作家がこれまで世界中で拾い集め、貼り合わせ、積み重ね、あげくのはてに電気を通して強制起動させた創作物のすべてが、あらゆる壁を覆い、歩も進めぬくらい床を占拠して、たがいがたがいを侵犯し合い、ついに一種の化学変化を起こして、なにかとてつもない「表現」として立ち現れるのではないか、という予感だった。けれども、それはよくもわるくも裏切られた。そんな簡単なことではなかったのだ。

会場をまわりながら最初に気づいたのは、これまで大竹伸朗を語るときにとにかくイメージされがちだった要素——つまり、強烈な衝動とかゆるぎない自我、類比のない個性といったものを、ほとんど感じなかったということである。まったく反対に、そこには表現の痕跡らしきものがほとんど窺えなかった。この作家ならではの明確な作家性とか個性とかいったものが、ほとんど焦点を結ばないのだ。これはまったく意外なことだった。ある意味、面食らってしまった。その代わりに見えて来たのは、もうすっかり終わってしまったなにか——つまり、根源的に過去に属している物どものなす、ある過酷な姿だった。過去に閉じ込められ、そこから一步も先に出て行くことのできない、時に幽閉された物どもの、あきらめにも似た、たたずまいだった。それはどこか、牢屋に似ている。そう、監獄だ。僕は今回の「全景」展に、おそらくは監獄を見ていたのだ。》

榎木は、《なにかとてつもない「表現」》が、展示物同士の関係のなかから《立ち現れる》ことを予感していたのに、会場では《強烈な衝動とかゆるぎない自我、類比のない個性といったもの》はほとんど感じられず、《過去に閉じ込められ、そこから一步も先に出て行くことのできない、時に幽閉された物どもの、あきらめにも似た、たたずまい》しか見えて来なかった、と言う。そこには美術館と荒々しく対峙する破壊的なものは一切なく、まるで監獄といった風情である。《物言わぬゴミの集積》としての無秩序が、美術館という制度とぶつからない筈がないのに、展示物は美術館の中に見事収まっていたことに《面食らってしまった》のだ。

《今回の展覧会は、美術館というものが持つ、ある管理機能——どんなものでも展示というかたちで収めてしまう一種の暴力装置——と、それを破壊する無秩序なジャンクの

集積からなる混沌の解放装置としての大竹作品が正面からぶつかり合う、という幻想》からやってきた勘違いであった。大竹にはそんな幻想は無縁であった。《過剰だろうが精緻でなかろうが、端から端まで全部埋めてやる》という意図しか彼にはなかったのだ。

《両者が正面からぶつかった結果、大竹のカオスと衝動が場を埋め尽くし、ついに美術館が敗北し、空間は制御を失ってジャンクのなかに崩れ落ちる》といったことにはならず、《実際に見えて来たのは、むしろ理想的といってよい「展覧会」——あえていえば過剰なまでに展覧会、というような風景であった。たしかに通常の展覧会に比べれば出品点数は見切れぬほどある。全体を見渡すことが不可能なくらい、その総量はすさまじい。だが、時間と体力さえ許せば、ある意味、これほど見やすく整理された展覧会はずらしい》と言う。

だからといって、《大竹のカオスが美術館に呑み込まれ、敗北した》ことにはならない、とも言う。《とかくジャンクやノイズというキーワードで語られがちだったにもかかわらず、実は大竹のなかに、美術館という制度に親和的な要素が、あらかじめ備わっていたということなのだと思う。そのことをはっきり示しているのが、今回の展覧会であらためてあきらかになった、大竹の絶妙なフレーム感覚である。実際、「全景」をすべて見終わったあとで最初に記憶を蘇らせたとき、即座に浮かんで来るのはジャンクやノイズである以前に、無数のフレームによってきっちりコントロールされた空間の印象なのである。今回の展覧会は、オープン前から2000点とか3000点とか、とかく点数のことばかりが話題になっていたが、そうした話題が可能になるのも、大竹の作品がどれもきちんとした輪郭を持っており、ゆえに数える事ができる可算的な性質を持っているからにほかならない。》

輪郭そのものが溶解しているゴミやノイズにフレームで囲って輪郭を与え、数量化を施して作品に仕立て上げているということだ。ここで大竹伸朗という作家について改めて問い直すなら、彼は《ゴミを拾い、それを貼り、単に膨大なジャンクの集積を生み出す作家なのではない。むしろゴミを拾い、それを枠に収める作家》ということになるだろう。《ゴミを拾い、枠に収めるというこの活動は、実際には、かたちなき20世紀のアヴァンギャルドを根気よく分類・収蔵し、精緻に保存し展示して来た近代の美術館機能と非常に近いものがある。つまり大竹伸朗自体が、はじめから一種、美術館的な存在だったのだ。それは、今回の展示でも幼少の頃の絵や作文が豊富に見られる通り、自分についての収集癖といってさしつかえない次元に達している。だからこそ〈美術館 VS 大竹伸朗〉という構図は、最初から成立しようがなかった。両者は対立の図式ではなく、あえていえば入れ子のかたちで考えるべきものであり、実はきわめて相性がよかつたのである。ここでいう入れ子とは、つまり大竹伸朗のなかにあらかじめ美術館的なものがあるのだとしたら、美術館のなかに大竹伸朗が展示されたとしても、そこにはなんら違和感は生まれない、ということだ。「全景」展でわれわれが目にしてるのは、美術館

と作家とが、なんら反発し合わずに、ほとんどぴったり重なり合っている、その重なり合いの正確さゆえの驚きなのである。》

美術館という枠と、ゴミを収める枠とが、《ほとんどぴったり重なり合っている》ということだ。つまり、ゴミを収める枠それ自体が本来的に美術館的なのである。だからこそ大竹は、拾ってきたゴミをいかに枠の中に収めるか、で勝負する作家なのだ。枠の中に収められることによってこそ、ゴミは作品として展示されるものとなっていく。打ち捨てられて死に絶えたようにみえるゴミは、生命を新たに吹きこまれていくということなのだろうか。

《ここでの主役は、実は枠の方なのだ。大小さまざなな枠、拡張された枠、立ち並ぶ枠、写真という枠、そしてその延長としての箱、箱、箱。大きな箱、小さな箱、そしてふたたび本という枠、枠、枠、枠。その枠の反復と展開に、われわれはほとんど軽快なリズムのようなものさえ感じてしまう。しかもその枠の機能は、そのなかに収められた内容物が荒れ狂う秩序なきジャンクであり、ノイズであればいっそう、その機能を最大限に発揮する。先に僕がこの展覧会の印象を感覚の解放や個性の発露であるよりも、一種の牢屋であり監獄であると書いたのは、つまり、そういうことなのだ。しかし、だからこそというべきか、枠に収められた無数のノイズが、その幽閉された様をいっそう残酷に晒し始めるのである。「全景」展で顕わにされた文字通り数えきれないゴミのひとつひとつが、数千点といわれる出品点数をはるかに凌駕する数量となり、なにかを唄い始めるのである。》

ここで断っておかなくてはならないのは、私は大竹伸朗の創作活動については前述したように、たかだか3、40分程度のテレビで知っただけで、彼の展覧会に一度も足を運んだことがない、ということである。確かにテレビの中の彼の旺盛な制作欲には、そしてゴミを拾い集める求道的な姿には関心をそそられたが、彼のことについてはなにひとつ知らない。したがって、いま書いているのは自分の見た大竹伸朗の作品についてではなく、榎木野衣が捉えようとする彼の作品についてである。後日、私が大竹の作品に接する機会があって、榎木が感じた作品の印象と異なるところがあるかもしれないとしても、おそらくそうなるような気がするとしても、いまは榎木が大竹の作品について感じたままを追っているのであるし、彼の捉える大竹像は大変面白いし、よくわかる。大竹が《ゴミを拾い、それを枠に収める作家》とすれば、私はその大竹を榎木がその視界のなかに納めようとする枠を通して、感じようとしているといえるだろう。

さて、枠に収められた、もはやゴミとは言えないゴミの一つ一つが総体となって、《なにかを唄い始める》のが感じられる、というとき、榎木は《ネガティブな評価を下している》のではなく、評価の軌道修正を痛感しているのだ。便器を出品し、埃を培養するなどして、《なんら美術でないものが一転して美術として扱われることになるその仕組みを一貫して探求して来た》マルセル・デュシャン的なたくらみが、大竹の感覚には流

入していることを指摘して、更にこう評する。

《そしてたぶん、それはもう「表現」ではない。デュシャンのそれが個性の発露としての表現ではなかったように。「全景」展の会場全体に漂っているのは、一種、枠が織りなす無表現の境地のようなものだ。世界中のありとあらゆる種類のゴミが、ジャンクが、ノイズが、そしてまた終わってしまった20世紀美術の様々な表現の様式が、そこではローラーに掛けたように片端から枠と箱に収められ、機械のように正確に出力され、左から右へ、上から下へと出力されている。そのプログラムのような正確さと容赦ない分類の機能と、そこから出ずる一種、きしみのようななまめかしさが、大竹伸朗という作家の特徴に、ありきたりの個性や衝動とはまったく異なる冷徹さを賦与するのだ。

印象としては、真っ白で内容のない美術館の白い壁に、大小様々の枠が窓のように切り取られ、そこからいろいろな怪物が顔をのぞかせている。そんな感じだろうか。彼らはもともと道に落ちていたり、捨てられたりして世界から消え失せる運命にあった余剰の存在たちだ。あるとき不必要と言われ渡され、忘れられ、所在を失ってこの世から消滅の日を待つばかりの存在であった。大きなものもあれば小さなものもある。かわいいものもあれば無骨なものもある。共通しているのは、それがあるとき、作家によって目を付けられ拾われて、ある枠に収められて再び世に戻った、ということだ。世に戻ったけれども、彼らの素性はもうかつての気ままなそれではない。もうゴミではないのだ。ゴミとしての命と引き換えに、彼らは一種のゾンビとなった。死してこの世から消え去ったわけではない。としたら成仏もない。が、なくなってしまったわけでもない。》

ポスト産業資本主義の大量生産→大量消費社会に行きつくことによって、大量産出されるモノは大量産出されるゴミの別名にもなった。つまり、モノは使用されてゴミと化するというよりも、使用されていくプロセスが短縮され、省略されていく生産社会＝消費社会の高速度のなかで、モノの産出はゴミの産出になってしまった。したがって、モノに覆いつくされた我々の生活は、ゴミに侵食された生活といってよかった。そこで日々問われてくるのはモノとの付き合いかたであり、ゴミとの付き合いかたであった。モノの飽和状態はゴミの飽和状態と化し、もはやゴミとしてモノをどんどん捨てていくだけでは、環境問題や資源問題の面からも済まされない段階が到来している。大竹の作品は美術界において「ゴミの再生利用」として取り組まれているといえなくはなかった。ゴミは《作家によって目を付けられ拾われて、ある枠に収められてふたたび世に戻った》が、どのような「ゴミの再生」であるかが問われていたように、大竹のゴミもまた、枠に収められてどのように《世に戻った》かが問われていた。ゴミではないなにか、そのなにかが「死後のような生きかた」を響かせていることに大竹はおそらく魅せられ、棺桶のような美術館に展示して、やってくる弔問客に《枠とノイズのせめぎ合いに由来するかなしさ、怒り、むなしさ、わけのわからなさといった「軋み」》に対面させようと、そう意識せずに行っているようにもみえる。

2007年2月15日記