

「底が突き抜けた」時代の歩き方 582

作者不在の作品を出品してきたデュシャンと大竹伸朗

1917年4月、アンデパンダン展がニューヨークで組織され、この展覧会のオーガナイザーの一人だったマルセル・デュシャンは、委員会の出品作品の公正さについて懐疑的であったために、マット社製の便器を「泉」と題して出品した。彼の予想通り、それは放り投げられたが、デュシャンとピカビア、マン・レイの三人を結びつけた前衛写真家のスティーグリッツが、すかさずこの「泉」を写真に撮り、アンリ・ピエール・ロッシュの発行していた雑誌『ザ・ブラインド・マン』(The Blind Man)にそれを掲載した。この雑誌の発行者はロッシュで、編集は主にデュシャンが行っていた。「泉」という便器に「R・マット」とサインされていたことから、チャールズ・デムースは「リチャード・マットのために」という一篇の詩を寄稿し、論説でこう書いた。

「マット氏が彼自身の手で泉をつくったかどうかは問題じゃない。彼はそれを選んだのであった。彼は日常品をとり出してきて、ただ置いたのであった。そこで実用性は新しいタイトルの下で消え去った。つまり視覚——オブジェに対する新しい思考がつけられたのだ」

「泉」の便器はレディメイドの象徴であり、デュシャンはオーダーメイドである在来の芸術のすべての絶対性を覆したとされる。彼は芸術作品を作ろうなどとする志向性を、端からもっていなかった。便器を「泉」として展覧会場に置くことによって、芸術家と称する人種を嘲笑していたのである。つまり、展覧会場に「うやうや恭しく出品されている他の芸術作品も一個の便器と同等であり、どこがどう異なるのか、と問いかけていたのだ。そこには、完成した作品(The work of Art)よりも、作品化していく過程自体が芸術にほかならない、という発想が貫かれていた。いや、もはや芸術なんてどうでもいいではないか、というイロニーとシニズムとユーモアが漂ってさえいた。芸術というものは我々の生活から見上げるものなのか、我々の生活から見下ろす位置にまで引き下げられてはならないものか、と問うことで、デュシャンは芸術自体を脅かしていたのだ。

ひげを生やしたモナ・リザを描くことによって、デュシャンは「モナ・リザのあの永遠の微笑」に囚われている我々の固定した視線をはぐらかそうとしていた。マット社製の便器を「泉」と題して展覧会場に置くことも、芸術観念の全体を転倒させようとする点で同じ試みであった。つまり、便器はいわば芸術作品を陳列している会場の「ひげ」にほかならなかった。トイレ以外の場所では役立たない、そこでこそふさわしいとみなされている便器が、展覧会という特別で神聖な場所に堂々と陳列されるということ自体がありえないことであった。デュシャンはその「ありえないこと」を展覧会に出品

してみせたのである。トイレに置かれるべき便器が展覧会に置かれたとき、それはもはや便器であることをやめ、便器のかたちをした名づけがたいものに変貌しているにちがいがなかった。

あつてはならないものが展覧会場に置かれていることの驚きと衝撃は、会場に陳列されている芸術作品を鑑賞するなかから湧き出る驚きと衝撃の比ではなかった。前者の驚きと衝撃は、芸術作品を鑑賞する〈登山コース〉のど真ん中に置かれた大きな障害の「異物」から発されていたのに対して、後者のそれは、あくまでも〈登山コース〉の安全無害な予定された内部からのものにすぎなかったからだ。便器はトイレに置かれるべきものであるように、芸術作品も展覧会場に飾られるべきものであるというふうに、棲み分けられてこの世界は成り立っていた。要するに、排泄したければ美術館ではなくトイレに行って便器の中に済ませればよかったように、芸術作品を鑑賞したければトイレではなく美術館に行って従順に作品の前で済ませればよかった。トイレで便器はおとなしく役立てられ、芸術作品は展覧会場でおとなしく役立てられていた。安全無害な点では全く同等であり、そこにはなんの意外性もなかった。

そう、我々はトイレで排泄するようにして美術館に赴いていたのである。トイレで沈黙している便器はでは、美術館ではどのような声を発するのか。もちろん、声を発するのは便器の形をした「作品」ではなく、その「作品」の前に立った我々であった。「作品」とはみなされないものが美術館に出現していることの戸惑いは、我々からなんらかの声を引きださずにはおこななかった。デュシャンの悪ふざけのような試みはおそらく、彼の意図を大きく越えて多くの問いを「便器」とともに出品していたにちがいがなかった。

前述したように、展覧会のスタッフは「便器」を芸術作品としてではなく、ゴミとして放り投げた。当然ながら、トイレでのみ役立つ便器はトイレ以外の、たとえば美術館では有用ではないゴミとみなされたのである。トイレでのみ有用な便器は、トイレ以外ではゴミ扱いされるという問題は、美術館に収納されている芸術作品もまた、美術館以外ではゴミに等しいのではないか、という問いを提出していたのだ。

いや、そんな筈はない、確かに便器はトイレ以外の場所では無用で、ゴミ扱いされても仕方がないが、芸術作品は美術館以外の場所でも芸術作品であり、現に多くの人々が居間や応接間に飾って鑑賞しているのではないか、という反論が即座に聞こえてくる。それでも芸術作品は美術館の外では存在しない、と言わなくてはならない。なぜなら、芸術作品を飾っている居間や応接間もまた、ミニ美術館であり、擬似美術館にほかならなかったからだ。芸術作品を飾るとき、同時に美術館をも我が家に飾っていたのである。芸術作品にとってはつねに自体が飾られるための美術館が必要とされている、と大半の人々に思い込まれていた。場末の居酒屋や安食堂に一枚の名画を飾ったとしよう。客は名画を名画として鑑賞するだろうか。もちろん、鑑賞などしない。気づくことすらないかもしれない。便器が美術館に陳列されることなど考えられないように、名画が居酒屋に飾られることなど考えられないからだ。

便器はトイレに、芸術作品は美術館に、という思い込みのなかで、我々はトイレで用を足し、美術館で芸術作品を鑑賞する（ようになってしまっている）のである。美術館に無縁な人でも、その思い込みに支配されている。デュシャンは芸術を成り立たしめている、そのような思い込みに風穴を開け（ようとし）たのだ。だが、それだけではない。芸術作品を陳列するのにふさわしい場所として作られた美術館はまた、飾られるすべてのものを芸術作品としてしまうことをも暴露したのである。つまり、芸術作品を収納する美術館は、そこに収納されるすべてのものを芸術作品とする倒錯を發揮してしまうことをも曝け出したのだ。芸術作品が美術館に陳列されているという関係が、美術館に陳列されているから芸術作品になってしまうという関係へと倒錯していくなかでは、単なる市販の便器でも美術館に陳列されるなら芸術作品になるはずだ、という強烈なアイロニーをデュシャンは突きつけていたのである。

彼は美術館こそが芸術作品をつくりだしていることを見抜いていた。そんな芸術の制度から遠く離れたところでしか、本来の芸術や詩や文学に向き合えないことを察知していたのだ。ここで彼がなぜ、他の物品ではなく、便器を展覧会に出品したのか、という疑問が湧き起こってくる。おそらく便器とは排泄という卑近な日常行為そのものを象徴しており、芸術もまた一種の排泄行為にほかならないことを皮肉っていたのだ。デュシャンが展覧会場に便器を、我々の卑近な日常性をかたちづくっているものとして出品し、展覧会側が即座に便器を排除したことは、展覧会場に陳列される芸術作品が我々の卑近な日常性から遠くかけ離れたところで掲げられていることを浮き彫りにしていたのである。したがってデュシャンは、卑近な日常性としての便器を展覧会に出品することによって、便器を排除しなければ展覧会が成り立たない芸術作品の制度性を逆照していたのだ。

展覧会に出品された便器が卑近な日常性からやってきたとして、人々の蹲る卑近な日常性は芸術作品と無縁な領域であるか、という本質的な問いを、デュシャンの「便器」が出品していたことも間違いなかった。その問いのうえに立つなら、「便器」とはおおよそ芸術や美術館とは無縁な、無教養とみなされる一般の人々の代名詞でもあった。展覧会側の便器の出品に対する驚きや異和は、展覧会の鑑賞に習熟していない無作法な人々が展覧会場に紛れ込んでいることへの驚きや異和でもあった。もちろん、会場から便器が放り投げられるように、無教養な人々も会場から叩きだされる。そのとき本当は、芸術の淵源も同時に叩き出されたのである。便器を出品したデュシャンは美術館に収納されている芸術作品には背を向けたが、芸術の淵源である人々の卑近な日常性には向き合いつづけた。そこでけっして美術館には陳列されることのない、ある瞬間、ある場所における、現れては消え、消えては現れる無数の芸術作品の生成に立ち会っていたのである。

卑近な日常性こそが芸術の淵源であることを見通したデュシャンは、芸術と日常の境界線をいきなり突破して、誰でもがある瞬間、ある場所において芸術家でありうる可能性を指し示したといえるかもしれない。少なくとも無教養とみなされている一般の人々は、美術館に芸術作品の鑑賞を求めて参拝することになる〈登山コース〉とは無縁であ

った。彼らもやがて教養を積んで美術館の〈登山コース〉を歩むことになるかもしれないけれども、〈登山コース〉で見出される芸術作品の鑑賞とは無縁なままありつづけるかもしれない。既定の〈登山コース〉からはもはやどんな芸術も生みだされてくる余地は見出せず、〈登山コース〉を外れたところでしか芸術が生み出される可能性は見出せなかった。別の言いかたをすれば、〈登山コース〉で出会えることになる芸術は、それ以外の道なき道の困難さに喘いでいる人々にむかっては表現でもなんでもなく、沈黙以外のなにものでもなかったのである。

美術館でのみ芸術作品であることができるということは、美術館以外では芸術作品であることができないということであった。いいかえると、芸術作品としての表現は美術館に閉ざされていた。だから、美術館以外の場所にむかっては、芸術作品は表現としてどんな声も発することができなかった。表現は大きな沈黙をかかえこんでおり、その沈黙のなかでは表現であることができなかった。限定された表現であり、表現が表現たろうとするなら、その限定の枠をいかに突破するか、が表現にとっての重要な課題であった。つまり、表現はそこでは沈黙をしいられてしまうところで、どのように表現たりうるか、という課題にたえず直面していたのである。それ故に、表現はその沈黙を突き破る度合いでしか、表現であることはできなかったといえよう。デュシャンは、表現にとってのこの本質的な課題を掠め去っていたのが感じられる。

榎木野衣は『大竹伸朗』論（前編『新潮』07. 1）のなかで、拾ってきた膨大なゴミをこの世に再び戻すために、枠に収めることに執着する大竹伸朗とデュシャンを次のように結びつけて言う。

《枠についてのこの類い稀な執着において、作家としての大竹のひとつの源泉がマルセル・デュシャンにあるということは、もはや意外なことではない。デュシャンこそは、なんら美術でないものが一転して美術に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作家だった。それが、あるときは便器の出品であり、またあるときは埃の培養であり、そしてまた窓であり箱であり覗き穴であり、さらには活動の休止であり遺言であった。拡張された枠としての大小の箱、本、マルチプルといったものを好む大竹の感覚には、はっきりとデュシャン的なたくらみが流入している。デュシャンへのオマージュである『EZMD』において大竹が本能的にポルノグラフィを扱ったように、対象を枠に収める大竹の手つきは、ある意味、とてもエロティックだ。つまり、大竹の枠扱いは別段コンセプチュアルな性質のものではない。それは、きわめてなまめかしい性質のもの——つまり、一種の拘束の強制——なのだ。》

続けて、《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。》と記される。確かにデュシャンは人間の感情や個性の枠の中では、表現という行為をしなかった。しかしながら、彼は人間の感情や個性を越えたところで、紛れもなく表現を行っていたのである。便器の出品もひげ

をつけたモナ・リザも、表現以外のなにものでもなかった。大竹伸朗の作品についても同じことが言える。ゴミを枠に収めることによって聞こえてくるもの、視えてくるものが、どうして表現以外の行為でありえよう。だが彼らの表現には、感覚の解放も個性の発露も見出されなかった。

榎木は会場を覆っている《大竹伸朗の作品の総体から感じられる感覚》を、《こうした枠とノイズのせめぎ合いに由来するかなしき、怒り、むなしき、わけのわからなさといった「軋み」の一種》と受けとめ、「ブルース」になぞらえて説明しようとする。

《いうまでもなくブルースとは、かつてアフリカから強制連行されたアフリカ人たちが、アメリカ南部のミシシッピ・デルタで、部族のことばも歌も奪われた中、かろうじて許された賛美歌やワークソングの単調なコード進行に悲痛な感情を込めて唄った奴隷歌唱に由来する。逆にいえば、ブルースのコード進行という枠のなかに収めさえすれば、どんな絶望も失意も諦めも外化して唄うことができたのだ。大竹の作品をめぐる無数の枠とは、いってみればこのブルースにおけるコード進行にあたっている。コード進行さえあれば、あとはどんなに声が裏返っても、弦の響きが歪みよじれても、それはブルースとしては正調に聞こえるだろう。》

ブルースのコード進行がなければ、《部族のことばも歌も奪われた》アフリカ黒人たちは、《どんな絶望も失意も諦めも外化して唄うことができ》なかったように、大竹が拾ってきたゴミも枠がなければ、ノイズから聞こえてくる《かなしき、怒り、むなしき、わけのわからなさといった「軋み」の一種》が外化して発されることはできなかった、ということだ。大竹のエッセイ「ベル友心中」に触れて、榎木はこう言う。《ベル友とは要するにポケベル（ということば自体がもう死語だろうが）を介して繋がり合う顔も知らぬ友人同士のこと。かつて大竹が新潟の新津市美術館で個展を開いた際に、このベル友にヒントを得て巨大な展示をつくりあげた。》が、今回の展覧会では出品されなかった。この傑作の仕組みについて、《大竹自身の口を借りて》説明しながら、榎木は自分がこの作品の前に立ったときの感想をこう述べる。

《ここで大竹が「昆虫のような動き」と書いているのは、彼がテレビのドキュメンタリーで見たポケベル中毒の少年が登校中に、机の上に置き忘れたポケベルが誰かからの電波を受信し、延々と振動しながら机の上を動き回る様子を指している。そしてそこに、大竹は単なるメディアの機能ではなく、とてつもなく寂しい、孤独なありようとしての「ド演歌」を聞き取ったのだ。そして、それをもっとはっきりさせるために、このインスタレーションを思いついたのである。つまりこれは、受け手のいないポケベルの「のたうちまわり」を、31メートルの弦2本からなる巨大なギターによるブルース＝ド演歌に置き換えたものなのだ。僕も会場で何度か試してみたが、会場にある電話ボックスから指定された番号に電話を掛けると、ゆっくりとだが弦が振動し、なにか悲鳴のような声が彼方から聞こえてくる。え〜〜ん、え〜〜んというような音だ。机の上の受け手のいないポケベルのはいずりまわり、いわば悶えが増幅されているだけなのだが、それ

はなんといふかなしい響きなのだろう。そこには、いっさいの未来が感じられない。哀しく救いのない、機械の奴隷の唄だ。別にブルースのコード進行があるわけではない。ポケベルのバイブレーターから巨大な二弦ギターへの形式の変換が行われているだけだ。が、ポケベルのままであれば無味乾燥なメディア・アートであったかもしれないものが、ブルースという枠の導入によって、不思議と、むせびなくド演歌に聞こえてくる。そしてそれは、会場が外を雪で埋め尽くされた新潟の美術館であることによって、いっそう強められていた。太陽を反射する昼間の雪の発光するようなまぶしさと、そのなかに閉じ込められ、いつ来るともしれぬ彼方からの見知らぬ電波を待つ、その途切れのない沈黙の容赦ない冷たさ、行方のなさ。それはとてつもなく寒い、寒い風景だ。この寒さを自分の中に見いだせるか。意味や、意義や、新しさや、そういった文脈的な理解ではなく、この寒さを感じられるか、否か。》

榎木のこの記述から、《え〜〜ん、え〜〜んというような》悲鳴にも似た音を発する、《受け手のいないポケベルの「のたうちまわり」》が確かに聞こえてきそうな気がする。彼はその《かなしい響き》には、《いっさいの未来が感じられない》し、《哀しく救いのない、機械の奴隷の唄》としか感じられないと言う。無味乾燥な機械音を《巨大な二弦ギター》の枠に収めることによって、それは《不思議と、むせびなくド演歌に聞こえてくる》、そう、人間の発する《孤独なありようとしての「ド演歌」》に聞こえてくる。会場の外の雪景色と相俟って、その「ド演歌」は、《太陽を反射する昼間の雪の発光するようなまぶしさと、そのなかに閉じ込められ、いつ来るともしれぬ彼方からの見知らぬ電波を待つ、その途切れのない沈黙の容赦ない冷たさ、行方のなさ。それはとてつもなく寒い、寒い風景》を観客にもたらず。大竹のこの作品から《この寒さを感じられるか、否か》なのだ、と榎木は言う。

あなたがた一人ひとりの中にも、その《とてつもなく寒い、寒い風景》はかかえこまれていないか、この《寒い風景》のなかを生きていないか、と、《え〜〜ん、え〜〜んというような音》は、観客にむかって尋ねているのだ。大竹は機械音のなんともいえない《かなしい響き》を観客に聞かせようとしているだけであって、そこには《意味や、意義や、新しさ》といったものはない。というより、全く無縁なのだ。そうすると、大竹はそんな《かなしい響き》を大仕掛けで増幅させて、一体なにをしようとしているのだろう、という疑問が当然湧き起こってくる。その奥にあるものとはなにか。榎木は大竹伸朗の《根底にある》ものについて、《「永遠に過去につながれたものが持つ、あきらめにも似た無表情」と答えるかもしれない。これは、大竹がみずからの創作の原点として考える「既にそこにあるもの」ということばについての、僕なりの言い換えでもある。》と説明する。

「既にそこにあるもの」について、榎木は以前の大竹の話から次のように受けとめる。《それは、宅急便とかで送られて来た荷物を梱包しているガムテープをザッと引きはがした時、その裏側に段ボールの表面の紙ごと貼り付いてできた跡が、ものすごくいい感

じになっていたことに、一種ショックのようなものを感じたという話である。

この、いい感じの剥がし跡というのは、いったいどこからやって来るのか。もちろん、誰かが意図的に作ったわけではない。いってみれば偶然できたものにすぎない。だから作者はいない。それを「いい」と思ってしまう見るものがあるだけだ。つまり送り手がいないまま受け手だけがいる状態——それが「既にそこにあるもの」の基本である。》

大竹の「既にそこにあるもの」というのが、《送り手がいないまま受け手だけがいる状態》を指すなら、前述したポケベルの「ド演歌」もまた、その延長線上に位置している。「既にそこにあるもの」なら、作者は当然そこにはいない。作者が不可欠とされるのは、“まだそこにはないもの”あるいは、“まだここに現れていないもの”であるからだ。ゴミを拾い集める大竹には、「既にそこにあるもの」にしか関心がないのであろう。大竹の視線は“まだそこにはないもの”にむかって、作者として登場しようとするあらゆる作品の虚をつくような衝撃をもたらすわけではない。「僕は当時から、駅で電車を待ちボーっとベンチに座っている時など時折目にする描きかけの看板、特に古い図柄をまず白ペンキで雑に塗りつぶし、かすかに下の絵が見えているものなどに出くわすと、心底感激し、いつか僕もこういう絵画を描けるようになりたいと本気で思っていたし、その感覚は今でも全く変わっていない。」という大竹の文章（『既にそこにあるもの』）に注目して、論ずる。

《電車のホームの描きかけの看板は、誰かが誰かに見られることを前提に構成されたものではない。つまりそこには送り手はいない。そこにいるのは、それに心底感激している大竹という受け手だけである。したがって「いつかこういう絵画を描きたい」と言うものの、実際にはそれは絵画ではない。少なくとも絵画とは、誰かが誰か（たとえそれが自分ひとりであったとしても）に見られることを前提に描かれるものだからだ。つまり、大竹の憧憬している美とは、実際には美術へと向けられたものではないのだ。有名な大竹の「ゴミ拾い」も、基本的には同じ基準に沿って行われている。ところが、大方の美術家が自分の創作の基準としているのは、過去に作られてきた作品の総体に対して、いま自分にできることは一体なんなのか、と問うことであり、その点において、自分の同時代人たちの創作より一歩でも先んじたい、という欲望であろう。同時にそれは、過去の作品の総体がいちいち特定の作り手に結びつけられており、その固有名とともに伝承されて来た歴史に対して受け手が感じる重圧でもある。僕が思うに、大竹の創作にはそのような重圧がほとんど感じられない。先に触れたように、今回の「全景」展で使われている美術の手法は、時にそれがどんなに大胆に見えたとしても、20世紀の美術史のなかに先行例があるものばかりだ。けれども、かりに大竹の表現方法がそこから先に進んでいないからといって、それは彼についての評価を貶めるものではない。あるいは、そのような「新しさ」をめぐる近代的な評価の基軸を変えなければ見えてこないあるものが、大竹の作品には備わっている。つまり大竹にとっては、20世紀をかたちづくる美術上での個々の表現様式は、あの駅の描きかけの看板や道ばたのゴミと、本質的には

ちがっていない。終わってしまった過去の表現様式もまた、すでに役割を終えているという意味では、ひとつのゴミであり、ゆえに描きかけの看板や道ばたのゴミと、基本的には等価な存在にすぎない。そこで先人たちの表現は、それを水準に据え先へ進むための歴史の重圧などではなく、完全に粋の根を止められ打ち捨てられたジャンクとして、すなわち送り手を消去された状態で拾われ枠に収められているのである。つまり、それらは後続の「受け手」たちにとって未来への水準であるどころか、まったく利用価値のないものとして永遠の過去に幽閉／拘束されている。大竹によって拾われた、これら「偉大な」過去の表現様式が、枠の中で、あるいは枠自体として名もなきジャンク同様に廃墟化し、かぎりなく「寒く」感じられるのは、大竹とそれらとの関係が歴史から完全に切り離され、受け手にとってのみ意味をなすものとして扱われているからにほかならない。そしておそらく、このことが「既にそこにあるもの」の意味なのだ。僕が先にそれを「永遠に過去につながれたものが持つ、あきらめにも似た無表情」と呼んだのは、同じことの言い換えにすぎない。》

ここで重要なことが指摘されていると思われる。これまでの美術史に対する《評価の基軸を変えなければ》、大竹の作品は《見えてこない》ものがあることが示唆されているからだ。新しい作品、つまり差異化された作品を生み出すことの欲望と、特定の作者に対する栄光とが積み上げていく重圧とは無縁な位置に、大竹が在ることが浮かび上がってこずにはいない。彼もまた20世紀前半のデュシャンと同様に、「芸術の神話」を破壊しようとする前衛芸術家の一人なのだろうか。かつてなかった《評価の基軸》を美術史にもちこもうとしているのだろうか。榎木によれば、そんな野心的な意図は大竹には微塵もないようにみえる。自分の関心に惹かれて踏み進んでいたら、20世代の美術史のなかに収まらないところへと突き出ていたという感じだ。しかも彼の作品には美術というより、創造にとっての価値とみなされる「新しさ」は見出されない。

榎木は大竹にとっては、20世紀をかたちづくってきた《美術上での個々の表現様式》も、《描きかけの看板や道ばたのゴミ》と等価な、《すでに役割を終え》たゴミにすぎない、と言う。「新しさ」が次々と追い求められていく作品の前では、先行作品はすでに利用価値なきものとして《完全に息の根を止められ打ち捨てられたジャンク》にほかならない。大竹はそれらを《送り手を消去された》ゴミとして拾いつづけ、枠に収めていくのだが、その行為が《かぎりなく「寒く」感じられるのは、大竹とそれらとの関係が歴史から完全に切り離され、受け手にとってのみ意味をなすものとして扱われているからにほかならない。》つまり、《え〜〜ん、え〜〜んというような音》を響かせる、《受け手のいないポケベルの「のたうちまわり」》を作品化する大竹自身が、それらのジャンクとの関係において、《受け手にとってのみ意味をなすもの》となってしまっているのである。

《世界は果てしなく巨大な過去の集積として》現れている。その限りで、《それ自体がジャンクと化す。大竹伸朗にとって現れている世界の姿とは、おそらくはそうしたもの

だ。》だがジャンク・アートと完全に異なるのは、世界が《未来との接点》をもたないように、ジャンクにも《未知の可能性》が見出されていないからである。そうであるなら、たとえば「描きかけの看板」のように、《なぜ特定のものがわざわざ拾われなければならないのか》という疑問がここで起こってくる。この疑問を前にして榎木は、《大竹の描いた「作品としての絵」が、結果的に「描きかけの看板」に似て見える》というようなことではないのは、そこには作品としての目標が設定されていないことから明らかであるとして、こう説明する。

《おそらく事態は逆なのだ。大竹は、駅で見た「描きかけの看板」を、むしろ自分が作品として意図的に描いてきた絵画が「帰っていく場所」として、見出している。つまり、優れた絵の手本となるような、かたちなき生産性を孕んだものとしてではなく、そのような生産性が完全に死んでしまったとき、いったい絵はどのように見えるのか——枠に収められた一塊のゴミに見えるにちがいない——ということ、描きかけの看板はふと思ひ起こさせてくれたのである。だからこそ彼は、絵が絵としてではなく、描きかけの看板のように送り手なき「もの」の趣きを帯びることに強く憧れるのではないのか。》

絵が絵として完成されるどころに大竹の視線は注がれているのではなく、まさに逆に絵は完成されずに「描きかけの看板」のように中断されて、《枠に収められた一塊のゴミ》になってしまうところに注がれている、ということなのだ。絵が《枠に収められた一塊のゴミに見える》ことに大竹が《強く憧れ》ているなら、ゴミとしての絵と通常の粗大ゴミとの区別がもはやなくなっていることが彼の理想なのかもしれない。だから彼は、「たとえば粗大ゴミ収集日、微妙な距離をおいて自分の作品を置き、収集にきた係員が迷うことなく僕の作品をトラックに積み込むような、そんな作品をつくれるようになりたかったし、それから20年たった今、やはりその思いは変わっていない。」(同前書)と書くことになるのである。

だが彼は、ここでなにを言おうとしているのか。おそらく「全景」展に出品されている彼のどの作品を、粗大ゴミから「微妙な距離をおいて」置いたとしても、収集係員は同じ粗大ゴミとして「トラックに積み込む」ことはほぼ間違いないだろう。「そんな作品をつくれるようになりたかった」などと吐露しなくても、拾ってきたゴミを枠に収めることで成り立つ彼の作品は、初めから収集係員が疑いもなく粗大ゴミ扱いしてしまうようなモノなのだ。そうすると、彼の言いたいことは、粗大ゴミ置き場から「微妙な距離をおいて自分の作品を置」くことができるようになりたかった、ということではなかったか。つまり、彼の作品を美術作品として観ずに、粗大ゴミとして扱ってもらえるようになりたいということなのだ。

大竹の言う「微妙な距離」は現実には、粗大ゴミ置場から遠い美術館との距離としてあらわれている。もちろん、美術館という枠に収められた彼の作品は粗大ゴミとして扱われずに、美術作品としてどうしても鑑賞されてしまう。榎木は当然のように言う。

《ゆえに人々は、それをまるで一枚の絵画のように見てしまうのだ。そして、絵画とし

てどうなのか、というような退屈な品定めをしてしまう。けれども、これは大竹の意図とはまったくちがっている。まったく反対に、大竹の絵は、それが絵であるにもかかわらず、まるでそれがなんの役にも立たないゴミであるように見えてくる瞬間を招くための、つまり、意識を未来から切り離し過去に向け切断して対象化するための、誘発のための窓のようなものであり、そのための徹底した枠収めなのだ。

だからなのだろう。大竹の作品は、いつもどこか郷愁をともなって見えて来る。しかしそれは、誰かの特定の思い出に結びついており、ゆえに「なつかしい」というような性質のものではない。目前に広がる世界が、物質が、「永遠に過去につながれたものが持つ、あきらめにも似た無表情」を帯びるがゆえに浮かび上がってくる、すべての物質が宿業として持つ、残酷かつ根源的な事実としての哀しみの響きなのだ。》

美術館に出品されれば、たとえそれが市販の便器であっても芸術作品でありうることをデュシャンは主張したが、大竹は拾ってきたどんなゴミでも、美術館に出品されれば芸術作品でありうる、と同様に主張したわけではなかった。前者の便器はなんの手も加えられず、そのままの出品であったために、すぐに粗大ゴミのようにして放り投げられたが、大竹作品の場合はゴミを枠に収めるという手を加えられることによって、美術館のなかに歴然と居場所を与えられることになった。

しかしながら、《大竹の意図とはまったくちがって》こようとも、彼の作品が美術館のなかに展示されれば、人々によって一枚の絵画のように見られ、《絵画としてどうなのか、というような退屈な品定め》をされてしまう。その品定めを枠に収まらなければ、圧倒的なパワーとエネルギーであるとかの感想を述べたり、創作意図を熱心に探りだそうとしたりする。《大竹の絵は、それが絵であるにもかかわらず、まるでそれがなんの役にも立たないゴミであるように見えてくる瞬間を招くための（…）窓のようなものであ》る、と榎木は説明するが、おそらく人々の入ってくる方向は逆である。大竹の絵に対して人々は、《それがなんの役にも立たないゴミであるように見えて》いるにもかかわらず、そう見えることを打ち消しながら、必死に絵画として見ようとするからだ。したがって、《ゴミであるように見えてくる瞬間》などはなく、その《瞬間を招く》というようなことも起こりえない。

粗大ゴミ置場から遠い距離にある美術館という枠に収められた大竹の作品が、《哀しみの響き》を滲ませているのはそれ故当然であるとして、榎木は《過去の集積として立ち現れる現世界のうち、なぜ大竹が特定のもののみに感銘を受けるのか》という問いを、大竹が出会った坂口安吾の「日本文化私観」の言葉の中に深く見出そうとする。「その中の『美に就て』という章で、彼は小菅刑務所とドライアイス工場、そして偶然旅先でみかけた小さな軍艦、それぞれを美しいと思ってしまった」のは、「それらはただ必要なもののみが必要な場所に置かれた結果だからだ」という共通項が示されている。僕が興味を持つのは、彼がそこに『機能美』という単語を用いず、またそうした結果生まれたものはすべて美しいとも言い切っていない点である。」（同前書）と大竹が書いている個

所に呼応して、榎木は坂口もまた、《もっと微妙でわかりにくい感覚、別のことばでいえば、一種の「響き」》に惹かれていたのを覗き込もうとする。

大竹が更に、「彼にとっての『美』の基準は『直接心に突当り、はらわたに食込んでくるもの』であり、また『補う何物もなく、僕の心をすぐ郷愁へ導いて行く力がある』ということらしい。文章自体は安吾独特のめりはりのはっきりした調子である。が、僕にはどこか彼自身もそれを彼の中での『美』の定義とも断言できずに、もっと微妙な領域に探りを入れつつ文章化しているような、そんな彼の無意識が強く感じられるのだ。」

(同前書、傍点は榎木)と突っ込んでいるなかで、「郷愁」という「もっと微妙な領域」に安吾が触れているのを、榎木も感じようとする。安吾は「日本文化私観」の中で、こう書いている。

「勿論、この大建築物には一ヶ所の美的装飾というものもなく、どこから見ても刑務所然としており、刑務所以外の何物でも有り得ない構えなのだが、不思議に心を惹かれる眺めである。

それは刑務所の観念と結びつき、その威圧的なもので僕の心に迫るのとは様子が違う。むしろ、懐しいような気持である。つまり、結局、どこかしら、その美しさで僕の心を惹いているのだ。」

榎木は、《やはり、これは美的体験というのとは違っている》という印象の中に踏み入っていく。《「既にそこにあるもの」——そんな言葉がいま、念頭をよぎる。それが「受け手」である安吾の興味を惹いたのは、単に対象が美しいからでもなく、機能に徹しているからでもない。それが、あらゆる未来への樂觀的な結びつきを断って、過去の中だけに出自を持ち、けっしてそれ以上ではありえないものとして、すなわち物として、今、既にそこにあるからである。そして、ゆえにそれは「なつかしい」。つまり、すべてのものが本来はそうではありえない状態としての過去との繋がりへと、見るものを導くのだ。》

安吾は《「不思議」「奇妙」と感じながらも、はっきりとは言い表すことができな》かったが、おそらく《「受け手しかない世界」のことを言いたかったのではないか。その寒さと残酷さからなる響きのブルースについて伝えたかったのではないか。》と榎木は憶測するが、そのような「受け手しかない世界」は、戦前の安吾の時代から戦後の風景の中に変貌しながら、《脈々と図太く蠢いている》(大竹、同前書)。それはいま、《別府のワニ園、鳥羽の秘宝館、新津のスナック「ケルン」の扉に、それはある。それを描くのではなく拾い、未来とのいっさいの「希望」を絶った枠に入れること——大竹伸朗をかたちづくる「景」は、基本的にそうしてできあがっている。それは、まぎれもなく安吾が「美に就て」で考えあぐねた世界についての郷愁を、さらに謎めいたまま図太く受け継いでいる。え〜〜〜ん、え〜〜〜んというような響きを伴って。》そう、大竹はたぶん自分自身を完全にその枠の中に収めることを願いつつ。

2007年3月1日記