

「底が突き抜けた」時代の歩き方 583

「西洋美術の廃墟」展を映し出す大竹伸朗の「全景」展

榎木野衣の大竹伸朗論（『大竹伸朗 — 寒さと残酷さからなる響きのブルース（前篇）』）から触発された点を整理し、更に大竹の試みにより一層踏み入るための問いについて提出してみようと思う。大竹は子供の頃から「新品が嫌」で、「ぼろいもの」に惹かれていた。「ぼろいもの」には過去が詰まっていたが、新品は未来に向かっていたからだ。「ぼろいもの」に惹かれるのは、そのぼろぼろになってしまったものの奥から発される「響き」や「うた」のようなものが聞こえてくるからだ。歴史も経験もない新品からは、どんな「響き」も「うた」も聞こえてくることはない。すべてはこれからののだ。したがって、彼が膨大なゴミを拾い集めるようになるのは、そのゴミの山から聞こえてくる「響き」や「うた」に出会うためであり、その「響き」や「うた」を作品化するために、具象絵画や抽象絵画、コラージュ、アッサンブラージュ、彫刻、ファウンド・オブジェクト、ネオン・アート、写真など、20世紀を彩ったありとあらゆる美術の表現様式が多岐にわたって展開されており、更に、サウンドや印刷された本も見出される。

榎木が言うように、収集されたゴミの山が大竹の手でジャンク化を施されて作品化されていく全景は、さながら《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》にみえるかもしれない。いうまでもなくゴミはゴミにすぎない。どんなに形や色彩のすばらしいゴミであっても、ゴミはそのままでは作品にならない。大竹はゴミが密かに打ち鳴らしている「響き」や「うた」を取り出すために、拾ってきたゴミを枠に収めて作品化しようとしているのだ。ゴミを収める枠はそれ自体《一種の牢屋であり監獄である》と榎木はみなすが、《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。》

ゴミを収める枠は、まだ消滅していないゴミを葬るための棺桶のような気もするが、しかしその棺桶はゴミを滅却するためのものではなく、逆にゴミそのものとして堂々と人々の目に晒されるためのものなのだ。榎木の形容によれば、ゴミは《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》で、《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》のに、《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ふたたび世に戻った》が、《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。》

枠に収められることによって、もはやゴミはゴミとして消え去ることもできず、だからといってゴミ以外のものになっていくわけでもないという、ゴミから発せられる《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」の一種》を、樫木は大竹がエッセイのなかでよく使う「ブルース」という言葉に、アフリカから強制連行された黒人たちの奴隷歌唱への連想のなかで置き換える。大竹にとってゴミとは、“いまここにあるもの”でもなければ、もちろん、“これからあるもの”でも“そこにあったもの”でもなく、まさに「既にそこにあるもの」であった。では、「既にそこにあるもの」とはどのようにみえるものなのか。「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」と樫木は言い換えるが、「既にそこにあるもの」とは偶然、そこにあるものにほかならない。そこには送り手というものは存在しない、いや、かつては存在しただろうが、いつのまにか送り手は消えてしまっている。

「既にそこにあるもの」はそれに目を留める者がいるだけだから、樫木は《送り手がないまま受け手だけがいる状態》にほかならないと言う。そう、大竹伸朗という作家は美術史にむかって、新しくなにかを創造しようとする作家ではなく、「既にそこにあるもの」に足を止めて、「いいぞ！」と叫びながら拾い集め、そのゴミを収める枠をせっせと作っている作家なのである。彼自身もまた、送り手の固有名を消去してしまっている点で、「既にそこにあるもの」に同化し（ようと）しているといえるかもしれない。もちろん、大竹は「既にそこにあるもの」すべてのものに足を止めるわけではない。《過去の集積として立ち現れ》るものなかで、彼を立ち止まらせるものは「郷愁」を感じさせる一種の響きである。「既にそこにあるもの」が人を強く惹きつけるとすれば、それは自分たちの「帰っていく場所」をどこかで濃厚に響かせているからであり、「なつかしさ」というものを漂わせているからではないか。

“まだここにはない”「新しさ」や「美」を生みだそうとする力に拮抗するものが「既にそこにあるもの」に内在しているなら、それは「なつかしさ」というようなものであり、大竹伸朗や坂口安吾は、その「なつかしさ」のほうが人間の「もっと微妙な領域」にかかわる点で、「新しさ」や「美」を上回っていると感じたのだ。大竹はゴミや廃棄物品を拾い、《未来とのいっさいの「希望」を絶った枠に入れる》ことで作品化し、《え〜〜ん、え〜〜んというような響きを伴》いながら、《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》と樫木は評するが、もしそうであるなら、「既にそこにあるもの」に固執する大竹は、自分の作品が《実際には路上ではなく美術館のなかに展示される》ことによって、「既にそこにあるもの」ではなくなってしまっている背離について、どのように考え、耐えようとしているのだろう。

粗大ゴミ収集日に「微妙な距離」を取って置かれた自分の作品が、収集係員に粗大ゴ

ミとして一緒にトラックに積み込まれてしまうような、「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」と大竹はエッセイに書くが、「そんな作品をつくれるようになりたかった」ということは前号で指摘したように、彼がいまだ「そんな作品をつくれる」に至っていないということではなく、粗大ゴミから「微妙な距離をおいて自分の作品を置き」、収集係員に迷うことなく粗大ゴミとして持って行ってもらうこともかまわないようになりたいということなのだ。要するに、美術館に展示されて一枚の絵画のように見られることから早く脱却したいということである。もちろん、大竹は彼自身望めば、粗大ゴミと全く区別されずに持って行かれるように自分の作品を置こうとすることは、いつだってできる筈だ。

しかし、いまはまだ彼にはそうすることはできない。それは、粗大ゴミからの「微妙な距離」をつくりだせていないということにかかわってくるにちがいない。その「微妙な距離」をつくりだすために、どうしても美術館のなかの展示を巡ってこざるをえない、ということかもしれない。もしそうだとすれば、このことは一体なにを意味するのか。この問いは「微妙な距離」とはなにか、という問いに重なっている筈だ。繰り返すが、ゴミを枠に収めた大竹の作品は、美術館ではなく路上に置かれれば、どんな人にもゴミ扱いされて作品とみなされないことははっきりしている。ゴミを枠に収めることによって作品扱いしてくれるのは美術館であり、そのような美術館を経由せずにいきなり路上に置いて粗大ゴミ扱いされていだけなら、そこでは拾ったゴミを枠に収めるという彼の作品化の試み自体が消失してしまうし、粗大ゴミと自分の作品との「微妙な距離」もつくりだせなくなってしまう。では大竹にとって、「美術館」とはなんであるのか。

榎木は大竹伸朗「全景」展の会場を経巡った感想を、こう記す。美術館のもつ管理機能と、大竹作品を貫く《無秩序なジャンクの集積からなる混沌の解放装置》が秘める破壊力とが正面衝突し合う、といった予想された事態は起こらず、《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》り、二千点を超える作品群は圧倒的だが、《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めずらしい》とまで述べる。だからといって、《これは大竹のカオスが美術館に呑み込まれ、敗北したということを意味》せず、《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》が、《今回の展覧会であらためてあきらかになった》。

美術館と大竹作品とのバトルという幻想を覆された榎木は、大竹伸朗という作家について、《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》く、《むしろゴミを拾い、それを枠に収める作家》であることを、改めて思い知らされる。《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、あえていけ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ったのである。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。》

榎木が《＜美術館vs. 大竹伸朗＞という構図》にとらわれていたのは、大竹を《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》として見ていたからであり、彼がゴミを枠に収める作家であることを軽んじていたからだ。この「枠に収める」という行為に焦点を定めるなら、《大竹伸朗自体が、はじめから一種、美術館的な存在だった》ことが見えてくるようになり、《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》という点で、入れ子的だと指摘する。おそらく「枠に収める」という点においてこそ、全く入れ子的なのだ。ゴミを枠に収めた作品群は、更に美術館という箱の枠に収められる、というふうになっているからである。だからといって、《これは大竹のカオスが美術館に呑み込まれ、敗北したということの意味しない》のはどうしてだろう。

もう一度、大竹が粗大ゴミ収集日にゴミ置場から「微妙な距離」を取って置いた自分の作品が、一緒にトラックで積み込まれたい、と書いていたことをここに引き戻すと、「そんな作品をつくれるようになりたかった」ということは、もしかすると、自分の作品を展示した美術館共々、粗大ゴミとして処分されるようになりたかった、ということではなかったのか。自分の作品が展示されることによって、美術館それ自体が大きな粗大ゴミ置場になってほしかった、ということまでそこに示唆されてはいなかっただろうか。ゴミを枠に収める大竹作品を更に美術館の枠に収めるという入れ子的な関係は、《枠に収められた一塊のゴミ》を何千個も収納した粗大ゴミ置場として、美術館を逆に見えるようにしてしまっているといえなくはない。

榎木野衣は大竹伸朗論の後篇（『新潮』07. 2）の冒頭から、《大竹伸朗の作品には、どこか、「貧者の栄光」という言葉が似つかわしく感じられる》と切り出し、彼の《営みには、西洋が生み出した美術の全歴史に対し、素手——というよりも、素手によるゴミ拾いだけで挑んでいるような、そんな印象があるからだ》と言う。《国家が装備する重戦車に対して、身ひとつと石つぶてだけで立ち向かうパレスチナの少年たちのよう》に、彼もまた、《強大な国家のように威圧的な美術史というシステムに対して、そこに飛び込むことで内部を改変したり、ましてや、その懐で策を練り地位を上昇させた

りするのでは全くなく、つねにその傍らに居つつも、たったひとりでその巨大な全容に等しく拮抗しようとしている」とみる。

榎木の眼には「実際し得ている」とように映っているが、だからといって大竹が、アウトサイダー・アーティストに位置しているわけではない。「エスタブリッシュされた西洋美術の主流^{インサイダー}に対して、重い精神障害や犯罪による拘置などによって社会から逸脱することになった者が、美術の教育など一切受けないまま、一種妄想にも似た観念に取り憑かれ寸暇を惜しんで創作した作品（？）群を指すアウトサイダー・アートは、「しばしば膨大な数量と非常識な細部の集積からなり、どこか人間離れしている」が、彼らには描いていることの自覚はない。「その意味ではアウトサイダー・アートというのは、いくら強烈でも永遠に「外部」に幽閉されている」。つまり、美術史総体を脅かすわけではない。

大竹が「エッセイなどでしばしば彼らの創作について触れ、そこに西洋美術を揺るがす震源の在処を指摘している」のも、彼らの作品に自分（たち）の「帰っていく場所」をみているからであり、彼らに自覚がない点で、「送り手がいないまま受け手だけがいる状態」としての「既にそこにあるもの」に通じるものを見出していたからだろう。しかし、彼らの作品（？）はたとえ彼らに自覚がなかろうとも、紛れもなく描かれていた。大竹が指摘するように描かれている点で、「西洋美術を揺るがす震源の在処」を指し示しているかもしれないとしても、そのためにも彼らの作品（？）が枠に収められる必要があった。美術史から全く離れて、というより美術史を全く無視して描く彼らの作品（？）には、それを収める枠が作りだされていない点で、やはり描かれたゴミとして取り扱われざるをえなかったのだ。

彼らに対して大竹には、「西洋が生み出した美術史の全体を向こうに回そうという明確な意志があり、そのことによって外部に立つわけではないが、「しかし内部というわけでもない。この微妙な立ち位置が、大竹伸朗の創作する膨大な量の作品群にまつわる独特の存在感をかたちづくっているのではないか」と指摘して、榎木は外部でもなく内部でもない大竹の「微妙な立ち位置」に次のように踏み込んでいく。

「たしかにそこには絵画があり、彫刻があり、写真があり、インスタレーションがあり、コンピュータ・グラフィックスがある。絵画といっても具象も抽象もあり、水彩も、木炭画も、コラージュもある。つまりそれは、美術の外部であるどころか、西洋美術の全体がかたちづくる輪郭にぴったりと寄り添い、ほぼ重なり合っている。だが、大竹が作り出す西洋美術の総体にも似た「全景」は、本体にそっくりであるにもかかわらず、少し離れてみると、それとはまったく異なる響きを発していることに気づくだろう。まるで影のように。ところで影は本体にとって他者だろうか。それとも部分だろうか。どちらでもないだろう。むしろ、いずれとも決め難い。けれども、少なくとも「影」とは、本体が内から外に向かって投げかけるものであり、外部へと放擲した意味不明な余剰からなっている。影は、こうして本体にとっての余剰物からできているにもかかわらず、

その輪郭はといえば、本体そのものなのだ。大竹の場合に関していえば、影といってもそれは、いわば廃棄物からなる美術史の双生児といったところだろうか。だとしたら、それはいつのまにか本体を浸食しないではないだろう。大竹の作品を見ていると、不思議なことに、大竹伸朗という作家の個性をそこに感じる以前に、そうした本体としての美術史を、つねにデジャ・ヴュのように感じずにはおられない。大竹自身がどこかのエッセイで述懐していたけれども、とにかくそこには統一したスタイルというものが無い。「見事にバラバラで、一貫性がない」のだ。それをして、大竹という作家には「個性」が感じられない、というひともいるかもしれない。けれどもほんとうは、そんなことは問題ではない。そこで起こっていることは、あらゆる個別を呑み込んでふくれあがった美術史の総体が、ひとりの作家の手によってまるごと、別の響きを放つ「全景」へと変容されつつある、そのプロセスの公開でもあるからだ。おそらく、この出来事を前にしては、当の大竹ですら、ひとりの傍観者でしかないような。これは、それほど大きな変化なのである。従来の尺度で「個性がない、統一された作家像が感じられない」などといっても、ことはそんな批判などはるかに凌駕した次元に達している。》

いうまでもなく生産は廃棄であり、生産物と廃棄物は表裏一体である。生産されることによって廃棄され、廃棄されることによって生産が促される。美術作品についても同じことがいえる。一枚の絵画が生みだされるためには、無数の絵画ゴミが生みだされていると考えるなら、美術史の総体には当然ながら、それを確立するために累々たる作品の屍しかたぼねが積み上げられてきている。つまり、美術史総体の裏面には、膨大にうずたかまるゴミ群で成り立つ美術史総体が貼り付いているとみなされる。大竹には廃棄物で美術史の総体をつくりだして、《西洋が生み出した美術史の全体を向こうに回そうという明確な意志がある》と、榎木は読み取る。大竹がつくりだすゴミの美術史総体は《まるで影のように》、《西洋美術の全体がかたちづくる輪郭にぴったりと寄り添って》、《いつのまにか本体を浸食しないではないだろう》とみる。《本体を浸食》するように意図して創作されている、ということだ。

美術史総体がさまざまな「個性」を刻印された作品の集積によって成り立っているのに対して、「個性」を消失したゴミの塊で創り出される影の美術史総体が「個性」と無縁であるのはわかりきっている。大竹に「個性がない、統一された作家像が感じられない」のはしたがって、まさしく「個性がない」次元に踏み入っているからなのだ。「個性」というものの枠を突破しなければ、西洋美術史の総体に拮抗することはできないし、大竹が創作するゴミを収める枠そのものが「個性」の消失そのことを作品化するためのものであった。「個性」を収める枠の創作によって構築されてきた西洋美術史総体に対して、無「個性」のゴミを収める枠の創作によって影の美術史総体を構築することで、大竹は対抗しようとしているとみなされる。

ところで、西洋美術史総体の成果を開陳する美の殿堂である美術館が、正統派的な見

方からすれば、所詮は「枠に収められた一塊のゴミ」にしか見えない大竹の作品を展示することになるのはどうしてだろう。美術館の展示から一体、なにを読み取ることができるのだろう。西洋美術史の懐の深さか。あるいは、美術界の閉塞状況に風穴を開けるための例外的で、一時的なカンフル剤なのであろうか。それとも、大竹伸朗というわけのわからない、だが圧倒的に精力的な活動ぶりに、そして美術館の管理機能に意外に親和的な要素に関心を見出して、我を忘れてしまったのだろうか。それは、「美術史そのものが作品という「物」によって運営されざるをえない以上、その総体はいずれ膨大なゴミの集積となりうること」に、美術史自体が無視してはいられなくなったということにかかわってきているのではないか。その点から美術館というものを観察していくなら、作品を展示する美術館はまた、作品のゴミ化を阻止するもう一つの重要な機能をもっていることに気づく。

「いってみれば美術館とは、美術史の遺産がエントロピーの法則に従って無秩序なカオスに帰してしまうことを懸命に食い止めるための機関なのだ。それは、一見すると人類の文化的な栄光を楽々と開陳しているように見えるかもしれない。が、実際の舞台裏では日夜、絶望的な格闘が続いている。大気圏内の温度、湿度はつねに一定に保たれなければならない、それでも絵具の剥落やカビなどによる脅威はつねに忍び寄っている。仮にそれらを管理できたとしても、戦争や災害までは人為的に回避できるものではない。人の住まなくなった家はわずかの期間で廃墟化してしまうように、管理が行き届かなくなった美術館もまた、たちまちのうちにゴミの集積となる可能性を孕んでいる。その意味では、すでに美術という殿堂のなかに、ジャンクからなる影は常にその不吉な到来を告げている。その意味でいえば、影はすでに内部でもありうるのだ。大竹の作り出すジャンクからなる美術史の影が、美術館にぴったりと寄り添っているというのは、そういうことでもある。それは、美術の本体がもつ不可避の宿命なのだ。そのとき、すでに影は影ではない。

つまり、大竹の生み出す美術は、ジャンクを使った美術の一亜種なのではない。むしろ、それは美術史の行く先をあらかじめ先取りした、部分ではなくその総体なのだ。大竹がみずからの回顧展に冠した「全景」とは、煎じ詰めればそのことなのではないか。その点では、大竹はすべての美術作品がいずれ辿る道を、身近で拾ったゴミであらかじめ予兆させているのだといってもよい。この世のすべてのものはいずれゴミへと帰する運命にある。としたら、人類の生み出した美術作品など、その総量に対してはほんの一部にすぎない。人間はそれを懸命に守って文化の殿堂を名乗ろうとするだろう。が、それもいずれは崩れ落ちる運命にある。どんなに権威的に振る舞ったとしても、美術館とは、遠からず巨大な粗大ゴミとしての廃墟と化す宿命を、少しだけ先へと押しとどめているだけなのだ。つまり、世界は最終的には圧倒的に無為のゴミで満ちている。美術もいずれ、この「全景」に呑み込まれるのだ。日夜、嵐のように排出され、膨大に集積し、

焼かれ、流され、かたちを変え、灰となり、流体となり、煙となり、リサイクルされてふたたび僕らの手元に戻ったとしても、世界がゴミからなっていることに変わりはない。大竹の作品は、その前に立って作品を見る者に、このことを軽い失望とともに、しかしはっきりと、端的につきつけてくる。美術史の全容のなかに、いつのまにかウイルスのように侵入したゴミが、あつというまにその総体を恐ろしげで解釈不能な他人へと一変させてしまうその瞬間瞬間、それこそが「全景」の細部をかたちづくっている。》

この個所を書き写しながら、しきりに動物園のことを思い浮かべていた。動物園もまた、現地でしか見られないような、あるいは絵本や写真やテレビでしか見られない動物たちを《楽々と開陳しているように見えるかもしれない》。だが美術館と同様に動物園もまた、《実際の舞台裏では日夜、絶望的な格闘が続いている》。生態系の激変によって固有種の絶滅や在来種の動物の激減などにたえず脅かされながら、動物の保存、管理に励まなくてはならないからだ。更に美術館と異なって、動物園は生存している動物たちを檻に閉じ込めて、ヒトという動物に見せるために晒しものにし、本来の野生動物としての生命を奪っているという、動物愛護団体や少数の人々からの当然の批判をも浴びなくてはならない。美術館が作品の保存にしのぎを削っているように、動物園も動物の保存にしのぎを削っている。そのために美術館は作品を嚴重に囲い、動物園は動物を嚴重に囲うのだ。しかし、そのことによって逆に、美術館や動物園を訪れる我々もまた、美術館や動物園という檻の中に入り、囲まれなくてはならない。

いうまでもなく美術史が国家や資本と無縁であるわけではない。無縁であるどころか、芸術は政府や企業・資本家の支援抜きには成り立たなかった。19世紀の西洋では、資本主義的な金権主義と経済合理性に対するロマン主義的反発を底流に、芸術に対する崇拜が生まれた。芸術家は金のために仕事をするのではなく、あくまでも芸術的価値を追求し、生み出すためであるという観念が、この時期に行き渡った。つまり、芸術的価値は市場価値とは異なり、市場価値を上回るという考えであった。近代国民国家が国家としての理想をめざし、初期資本主義が経済的発展の飛躍を夢見ていたように、黎明期の文化運動もまた、芸術家は芸術的創造に命を燃やすことを至上の価値としていた。当然のことながら、芸術家が生きていくためには、彼らの芸術的創造はどうしても彼らが嫌悪する市場価値に受け入れられる必要があった。

芸術家が至上とする芸術的創造に理解を示し、崇拜する資本家階級が現れねばならなかったのである。芸術家は自分の作品を市場に売りに出すような振る舞いを控えていたように、ブルジョアのほうもまた、自らが金儲けのためだけに生きている商売上手な経済人ではなく、高邁な芸術作品を理解できる教養人であることを示唆するかのよう^{はた}に振る舞った。札東で芸術作品の顔面を叩くのではなく、あなたのすばらしい絵画を手許に置いて毎日眺めて、自分の精神を日々浄化させて生きたい、とでもいうかのように、美術作品に敬意を払い、奉仕することが高尚な趣味だと考えるようになった。ブルジョア

だけではない。国家もまた芸術を理解する文化的国家と見られるために、芸術家を支援し、芸術作品の保護に努めることで威信を示そうとした。

要するに、芸術は市場から距離を置く代わりに、政府や企業・ブルジョアからの支援、贈与によって成り立つことになり、その結果、支援、贈与によって、市場価値とは異なる芸術的価値が保証される仕組みが生みだされたのである。もちろん、その保証によって芸術は市場からますます離れていったのではなく、逆に市場価値に寄り添い、組み込まれていった。なぜなら、たとえ市場で売れなくても、公的な助成金を得たり、美術館に買い上げられることによって、かえって作品の芸術的価値が高まり、市場価値が上昇していったからである。芸術作品が芸術的価値を至上としながら、その芸術的価値は市場価値に積極的に後押しされているというあいまいさは、芸術もまたビジネスでありながら、同時にビジネス性を否定するものとして存在しているという欺瞞を定着させていった。

芸術が紛れもなくビジネスであり、芸術作品が市場価値からは免れえないとすれば、芸術の世界にも自由競争が存在するのだろうか。いや、存在しない。芸術を成り立たしめてきた政府や企業・ブルジョアからの支援、贈与が市場での自由競争を阻害していたからだ。つまり、「芸術の神話」が生みだされ、その確立に大きく寄与する支援、贈与がシステム化するなかで、文化官僚や企業と結託した専門家集団の独占が迫り上ってくる。政府や企業・ブルジョアからの芸術に対する支援、贈与が芸術のためではなく、彼ら自身の箔付けであったように、専門家集団の暗躍も、もちろん芸術のためではなく、彼ら自身の存続のためにこそ、芸術への援助が組織的になされていった。芸術ほど、芸術にかかわり群らがる者たちが、自分自身のためにそうしていながら、そのことを心地よく忘れさせてくれる装置はなかった。

20世紀前半に生まれたデュシャンらの前衛芸術は、「芸術の神話」を破壊したのだろうか。ブルジョアはしかし、そんな前衛芸術をも高尚な芸術と仰ぐことによって、その破壊性を消し去り、無害化していった。また、芸術の自己欺瞞性に乗っ掛かることを嫌うポストモダンな芸術家は、自らの作品に高い値段が付くことを歓迎し、作品に対する評価は市場価値であらわされるとみなした。もちろん、そんなポストモダンの見方も「芸術の神話」を破壊するにはけっして至らなかった。かつての前衛芸術が芸術を神聖化するシステムを破壊しえなかったように、近年のポストモダンも芸術の自己欺瞞性に踏み入らないようにするだけで、「芸術の神話」システムには全く切り込めなかった。つまり、美術館での作品展示をオークションへの里程碑のようにみなすポストモダンもまた、「芸術の神話」を強力に後押しする美術館システムに乗っ掛っているにすぎなかった。

芸術が自らを神聖化する以上に、芸術の神聖化を最も必要とする者たちこそが、「芸術の神話」化をより強力に推進していった。前衛芸術にしてもポストモダンにしても、芸術の聖域を自らの手で取り払おうとする試みであった。だが、芸術を神聖化するように働くシステムは、芸術がもはや自らの神聖化をやめたとしても、そのことにかかわり

なく存在しつづけるものであった。そのシステムの中心に位置するのが、国家と資本である。「芸術の神話」が生みだされる当初から、その神話化に国家や企業が大きく寄与してきたのは、芸術に理解を示す文化的国家とみられたいとか、経済的領域のみならず、文化的領域にまで視野を押しひろげて、世界に共通の文化に貢献する企業であることをアピールしたいとかの、要するに、芸術をダシにした自己維持のシステムの存続そのものであった。

国家も資本も自らを飾り立てるためなら、どんなことも厭わなかった。そのようにして芸術が引き寄せられ、彼らのために神話化が図られるようになった。それ故、芸術を神聖化するシステムとは、国家と資本が自らを神聖化するシステムにほかならなかったのである。この「芸術の神話」作用の観点から大竹伸朗の《西洋が生み出した美術史の全体を向こうに回そうという明確な意志》というものは、一体どのようにみえるのだろうか。彼は「芸術の神話」をどのように突き崩そうとしているのか、ということだ。いうまでもなく「芸術の神話」は《作品という「物」》がゴミになってしまったとき、そのゴミに「芸術の神話」が寄り添いつづけたり、あるいは新たな「芸術の神話」がゴミから生みだされるだろうか。もちろん、そんなことはありえなかった。芸術作品がゴミと化すると、それに寄り添っていた「芸術の神話」もゴミと化するにちがいがなかった。

そうすると、拾い集めてきたゴミを枠に収める大竹の作業というものは、単に《作品という「物」》がゴミとなっただけでなく、「芸術の神話」からも見捨てられてゴミとなった、という二重の意味を帯びている筈である。《大竹の作り出すジャンクからなる美術史の影が、美術館にびったりと寄り添い、《美術史の全容のなかに、いつのまにかウイルスのように侵入したゴミが、あつというまにその総体を恐ろしげで解釈不能な他人へと一変させてしまう》という樞木の指摘は、西洋美術史の総体に膨大なゴミの集積を影として投げかけることで西洋美術史によって生みだされてきた「芸術の神話」の前に、《巨大な粗大ゴミとしての廢墟》がぼっかりと大きな口を開けていることを垣間見せるものであった。国家と資本がいくら芸術の神聖化を通じて、自らを神聖化するシステムを強固なものにしようとも、芸術作品そのものがゴミ化していく影を感じさせるようになったら、彼らもさすがに「芸術の神話」化への寄与から踵^{きびす}を返しはじめるだろう。

大竹がゴミそのものとしてではなく（当然のことだが）、ゴミを枠に収めてであろうとも、そのような彼の作品群を「芸術の神話」でかたちづくられている美術館で展示されるというような事態は、本来あってはならないことであった。美術館に市販の便器を持ち込んでほならないように、それ以上に膨大なゴミなどを持ち込んでほならなかったのだ。《彼はゴミの側について時点で生産や創造を挫く偉大なる貧者としての「拾者」であり、みずからの辿る宿命におびえる富者の美術史を今ではもう十分に脅威にさらしている。単なるジャンルとしてのジャンク・アートなどとは決定的に袂を分かっているというのは、その一点であきらかだ。そこでは、元来、それを排除することで成立しているはず

の美術館の内部に、定義上あってはならない状態として、膨大な物量からなるゴミの帰還と氾濫がもたらされている。あってはならない、そう、それは美術館にとっては、決してあってはならないことなのだ。「朽ち果てた」絵画や彫刻がこれほどの規模で開陳される、ということは。それこそ美術の管理者たちがもっとも恐れ、避けたがっていた事態にほかならない。》

この樫木の言述に即すると、《富者の美術史》に対する貧者のゴミという図式は、生者の美術史に対する死者のゴミの図式としても語られると思う。我々人間もまた死してゴミと化していくが、遺体のゴミはすぐに焼却されて跡形もなく消え失せる。遺体のまま打ち捨てられたゴミとして、生存している我々人間の現存性を脅威にさらすことはけっしてありえない。つまり、遺体が放置されて生きている人間を脅かすことのないように、すぐさま我々の目に触れないところに隔離されて処理されてしまう。死体と化した人間を見る機会を奪われることで、生きている自分と隣り合わせにある死（の空気）を奪われ、そのことによって死を意識せず、死に脅かされず、世界はいつしか生きている我々だけで構成されているかのように感じ取ってしまう。大竹が拾い集めるゴミには、死（者）のまなざしがこもっていないだろうか。

我々の未来が死者であるように、絵画や彫刻の未来もゴミである。もしかすると大竹の作品はゴミを枠に収めるかたちから始まって、ゴミとは無縁そうにみえる絵画作品にゴミ（死）を意識させるところへと向かっているのかもしれない。では、《富者の美術史》に貧者のゴミを意識させることは、なにを意味するのだろうか。この問いは、生者としての自分のなかに死者のまなざしが入りこむことによって、なにが変わるのか、と問うことでもある。死を意識することは自分の生きかたを生側の側からだけでなく、死の側から照らしだすことなのだ。つまり、「滅び」を自分のなかに感じることであり、「滅び」は現世への執着の度合いを弱め、死者とのつながりを甦らせようとするだろう。そのなから生者としての価値観の拘束から解放され、生者の場所からはみえてこなかったものがみえてくるようになるかもしれない。

大竹の作品は、西洋美術史がこれまでみようとしてみようとしてこなかったものを正面から堂々と直視するように、その目の前に迫りだしていたのだ。おそらく美術館で展示されることが見えなくしてしまう、その隠蔽状態に気づかせ、およそ美術館などとは無縁な、「芸術の神話」の外にある（美術史からすれば）ゴミでしかない膨大な人々が視野に入ってくることを促迫していたにちがいがなかった。大竹の枠に収めたゴミ作品にとって美術とはなにか、という問いは、ゴミのような人々にとって美術（館）とはなにか、という問いを交響させながら、美術（館）にとって大竹のゴミ作品や、美術と無縁な人々とはなにか、という問いが美術史から投げ返されてくるかどうかを、大竹の「全景」展は《え〜〜ん、え〜〜ん》という寒く、もの哀しい音のなかで展示していた、と想像される。

2007年3月9日記