

「底が突き抜けた」時代の歩き方 584

「ゴミとはなにか」を問いつづける大竹伸朗の作品

東京都現代美術館で開かれていた大竹伸朗の「全景 1955－2006」が、昨年末に無事終了したことがエッセイ「青い理不尽」(『群像』07. 3)で報告されている。準備に約3年を費やしたこの個展は、《会期終了が近づくにつれ来場者も増え、最終的に5万5千人以上》の来場者になったという。10月14日－12月24日の期間で72日間だから、一日当たり760人、770人ほどになり、かなりの賑わいであったと思われるが、大竹自身、先のエッセイでこう記している。

《この数字自体は自分の知らない様々な分野においてはおそらく小さなものなのだろうが、一万の数字が本当に遠い自分の立ち位置からみると、とんでもない数に思えた。本当に有り難いことだと素直に思う。初めての個展から25年間、いろいろなところで関わりを持ち、気にかけていただいていた多くの人々の気持ちの結果なのだろうと逆に大きな希望を受け取ることができた特別な展覧会だった。

美術館全館使用といった規模、2ヵ月半の期間での個展はもちろん初めてのことであったが、あれほど大勢の、また幅広い年齢層、様々な国の人々を、最終日の会場で一堂に目撃するのも初めての経験だった。許されるのであれば会場をあと1日、いや半年間くらい延長して作品を掛け替え続け、どこまでやれるのか試してみたい、そんな思いが断ち切りにくい年末だった。》

おそらくNHK教育テレビの新日曜美術館で大竹伸朗「全景」展が取りあげられ、大竹という作家が紹介されるに至って来場者が増大していった、と推測される。作家にとって読者が増えたり、来場者が多くなることはもちろん、喜ばしいことだが、ここでふと気になるのは、やはり来場者の層である。ゴミを枠に収めた大竹作品を鑑賞しに来る5万5千人以上の人々のなかに、一体、美術館などとは無縁な、「社会のゴミ」として排除されるような人々がどれほど含まれていただろう。彼らがNHK教育テレビの新日曜美術館を見たとも思えないから、いくら来場者が多かろうとも、「社会のゴミ」扱いされる人々がわざわざ大竹のゴミ作品を見に、美術館まで足を運ばせることは到底考えられない。美術館に展示されている以上、ゴミもまたユニークな美術作品として受けとめられ、そこからなにかを得ようとする人々であふれ返っていたのだろう。

もし本当にホームレスの一群が美術館にやってくることがあったなら、美術館側や大勢の来場者は異臭を放つ、それらしき風体の一群にどのように対応しただろうか。もちろん、そんなことはありえないことなのだが、5万5千人以上の来場者と知って、あえてそう想像してみたいのだ。大竹のゴミ作品を展示する美術館側は入場料を支払ってく

れるかぎり、なんの分け隔てもなくホームレスの一群に対するだろうか。それとも表面上は取り繕いながらも、困惑の表情を押し隠すのだろうか。他の来場者はどうだろう。一群の異臭から離れて、鼻をつまみながら大竹の作品を見ようとするのだろうか。美術館側にしても一般来場者にしても、美術館に無縁な一群が出現したことに戸惑いや嫌悪感を募らせることはなかっただろうか。つまり、美術館に展示されているゴミ作品を美術作品として見ようとする自分たちと、ゴミ作品に引き寄せられるようにしてあらわれたホームレスの一群とは、けっして相容れない存在であると思うことはなかっただろうか。

もしそうであったなら、ホームレスの一群を自分たちとは異なる人々と思っているのに、美術館でゴミ作品を美術作品として見ようとするのは、おかしいことではないか。もしゴミ作品でも美術館に展示されれば美術作品として見るのであれば、たとえホームレスの一群であっても来館すれば、一般来場者として扱われなくてはならない筈である。ところが、ホームレスは美術館であろうとどこであろうと、ホームレスとして見られ、そう扱われてしまう。入場料を支払っているから叩きだされないだけなのだ。一般来場者の視線が、ゴミ作品を美術作品として見上げようとする同じ視線が、ホームレスを負け犬として見下そうとするにちがいない。ホームレスが美術館のような場所に出現することはあってはならないことであるし、自分たちが美術作品を見るようにしてホームレスが美術作品を見ることは好ましくない、と思われてはいないだろうか。

ホームレスがお金を払ってまで来場することは考えられなかったし、たとえ招待されることがあっても彼らからすれば、美術館などではなく、自分たちが寝起きしているこの場所で展示すればいいではないか、と思ったかもしれない。粗大ゴミ置場から「微妙な距離」をとって置かれた自分の作品が、粗大ゴミとして処理されるようになりたいと願っている大竹であったなら、いつか美術館展示からホームレスの生活場所での展示へと、自分の作品が移動→異動することは考えられないことではなかっただろう。それにしても、美術館の来場者のなかにホームレスが含まれなかったのはつくづく残念であったと思う。彼らの反応こそは最大の展示に値したかもしれなかったからだ。宮台真司は『ダ・ヴィンチ』連載（07. 3）で、「共生主義」から「ルール主義」へと傾斜していく社会について、藤原和博が民間校長を務める東京都杉並区立和田中学校で行われている「よのなか」科を、今年1月17日、見学し話をしたことにかかわって、こう指摘する。《今回のテーマは「ホームレスは社会のゴミか」。QAシートに記入させ、少人数の班に分かれて討論した後、ゲストの話を聞き、校長が締める。

Q（質問）は「ホームレスは社会から排除されるべきだ、という意見に賛成か反対か」。ワークシート上のA（回答）は排除派が多数。とはいえ、抹殺せよといった過激な意見は少ない。「公共の場を占有するのはルール違反だから排除せよ」という程度のものだった。

「公共施設に収容し、社会復帰に役立つ訓練を施すのがいい」という意見が目立つ。同じ意見でも、生徒によって排除派か包摂派かという自己規定が異なることが象徴的だ。生徒によって「公共空間からの排除」と「社会復帰の訓練」のどちらに力点を置くかが違う。

そこに、ホームレスを率いる「新宿ゴミゼロ部隊」隊長の津田政明氏が、本物のホームレスを伴って登場。漁師出身のホームレスから身の上話を聞いた中学生たちは、普通に驚いている。私は見学だけのつもりだったが、授業の最後に纏めのスピーチを振られた。

自分は社会学者で、今日の主題は社会学で公共哲学と呼ばれる最前線の話だと述べて、以下のように続けた。「ルール主義／共生主義」の対立が昨今先鋭化している。多数だった（公共空間からの）排除派はルール主義を、少数だった包摂派は共生主義を、象徴する。

ただ昔はルール主義にも異なる意味合いがあった。最低限のルールさえ踏まえれば何でもあり。むしろ多様なものの共生に資するので「非同化主義」と呼ばれた。共生主義の方が、歴史実績による信頼醸成を重視、イチゲンさんに厳しいので「同化主義」と呼ばれた。

だが昨今はルールの敷居が上がった。最低限どころか過剰なルールを用いて、少しでも異質な者を排除する。多様なものの共生どころではない。ルール主義が排除派の意味合いを帯び、むしろルールに合意せずとも前に進んで実質を積む共生主義が包摂派に見えてきた。

同じ変化が皆を襲う。その証拠に、実物ホームレスの話を聞いた途端、皆の雰囲気包摂的になる。異質な者が互いに目に触れ、共生の実績を積めた昔は、ルールにうるさくなかった。同質的なものしか目に入らない昨今だからルールを使った排除に傾斜するのだと。

ルールを使った排除に傾くほど、異質な者が互いに目に触れる機会が減り、異質さにますます過激になって、ルールの厳格化による排除が進む——。こうした（悪）循環が進んだ先に、果たして町はどうなるのか。》

映画『鉄コン筋クリート』（原作／松本大洋、監督／マイケル・アリアス）と、映画『さくらん』（原作／安野モヨコ、監督／蜷川実花）が、次に対比して取りあげられ、分析され論じられていく。結論としていえば、『鉄コン』が傑作である所以は、「人が町に守られるが故に人を守る」という関係が存在していた《「町」では「ここではないどこか」を夢見ることしかできないという不可能性》を知りつつ、「ここではないどこか」を夢見ることのできる牧歌性ももちえたが、その牧歌性も消えてしまって、《「ここではないどこか」を夢見ることができた「町」はもう存在しないという不可能性》の「痛み」が描けていたからである。『さくらん』が駄作であるのは逆に、そのような描写とは全く無縁だからだ。つまり、《ギャルズパワーは吉原のような「人が町に守られるが故に人を守る」町が消えたからこそ存在する。町に守られた存在が遊女だとすれば、遊女はもはやあり得ない》のに、『さくらん』は無知故に遊女をギャルとして描くという、根本的な錯誤を冒していたのだ。

〔よのなか〕科のテーマに戻ろう。「ホームレスは社会のゴミか」に対して、「公共の場を占有するのはルール違反だから排除せよ」という程度の排除派が当初は多数を占めて

いたが、《実物ホームレスの話聞いた途端、皆の雰囲気包摂的になる。》それはなぜか。同情からか。それもあるだろうが、それだけではない。子供たちはホームレスの話聞いて、それまで自分たちと異なる存在と思っていたホームレスが、自分たちと接している存在であることを知ったからだ。いいかえると、自分たちも条件や運や環境しだいではホームレスにはならないと言い切れなくなったからだ。自分たちが好き好んでホームレスになっているわけではないこと、本人の努力以外のさまざまな要因が申し掛かってきて、予期せぬうちにこうなってしまったことが語られることによって、誰もがホームレスになりうる可能性が示され、子供たちはそこに漠然とながら、社会自体がホームレス化を促迫していることを覚ったにちがいがなかった。

要するに子供たちは、自分たちとホームレスとが地続きであることがわかったのだ。ホームレスに自分たちの影を見出したとき、子供たちは包摂派に転じざるをえなかった。「排除せよ」という声が起こってくるのは、自分が排除される側に属してはいないと思いついていたからだ。もちろん、そんなことはありえなかった。排除する側に自分がいつも立っていると思いつくこと自体が、排除される側の存在を前提とし、自分を排除する側に排除してしまっていたからだ。ホームレスを「社会のゴミ」とみなすとき、「社会のゴミ」はあらゆるホームレス的なものとみなされるようになる。ホームレス的なものとは、社会にとって有用でないとみなされることだ。役立たずである。社会がそうみなすのであり、社会的な視線がそう決めつけるのだ。この社会的な視線が美術館で絵画を見上げる視線と重なっていることはいままでのない。大竹のゴミ作品も、そのような社会的な視線を浴びるなかで展示されていたのである。

榎木野衣は大竹伸朗論（『新潮』07. 2）のなかで、《大竹がつねに自作を「美術」というエスタブリッシュメントによって排除されて来た人たち——ほんとうにどこにでもいる人々に向けていること》のエピソードについて、記述している。

《大竹はしばしば高慢な美術の専門家などではなく懸命に生きる若い奴らにこそ自作を見せたいと言うことがあり、設置の現場でも管理職めいた立ち振る舞いをする学芸員などではなく実際にその場で汗をかき精を出す技に優れた職人や労働者にひどくやさしい。また大竹と以前一緒にフェリーに乗ったとき、舳から船に乗るはしごで荷物を抱えていたおばあさんに後方からずっと手を差し伸べ助けたのを見た時には、この人の人間性にはっとすると同時に、大竹の作品に通ずるなにかを強く感じた。それは、ほんとうに躊躇のない行為だった。勿論、単なる美談ということではない。普段は社会のスポットを浴びることのない無名の人たちに手を差し伸べるというようなことでもない。僕は何か、そこに大竹の作品を理解する道筋のようなものを見た気がしたのだ。大竹の作品は、本質的にはそうした人々に躊躇なく手を差し伸べるのと同じ自発性にもとづいて作られている。また裏返せば、そのように見られなければならない。その時、おばあさんにずっと差し伸べられた手は、誰も見向かない路上のゴミにずっと手を伸ばす大竹の仕草と本質的に変わりがないからだ。》

美術界にも、《きちんとした知識を持ち一定の教育を受けていないと、美術などわかるはずがない、それ以外は「ゴミである、見てほしくもない」、という考え方》が罷り通っている。《大竹はその対極にいる。「全景」とは、すべてがゴミでできた世界であり、そこでは、あらゆるひとが等価の存在となる。そこでは、作品だけではなく、見る者もまた、巨大な「全景」の一景をなすものとしてゴミの一部となるのである。そんなところで、知識がどんな役に立つだろうか。そんなものが役に立たないからこそ、大竹の作品を通じて、ゴミは美術史の輪郭を破り立ち現れて来たのではなかったか。》

ここで迫り上がってくるのは、《ゴミとはいったいなんなのか》という問いであり、《その呼び名は事態を正しく捉えているのか》という深い疑問である。もはや無用として排除されていく側に属するあらゆるモノ～人々が「ゴミ」とみなされていくが、大竹の《ゴミに寄せる視線》が、彼自身の著作『既にそこにあるもの』のなかの「造船所と海の師匠」から、次のように辿られている。

「宇和島市内の^{ないこう}内港と呼ばれる湾には魚市場や離島用フェリーの発着所などがあるが、その内港に時々比較的大きな鉄船が修理のために到着することがある。着くとまずその船で使用していた航海灯やら錆びた鎖、古くなった防水布、破れた漁網、鉄製リベット、窓枠など修理不可能のゴミを大量に船着場に放出するのだが、そんな場面に不意に出会う時程気分が高揚することはない。」

「僕が通う造船所の裏手には専用の作品パーツ置き場があり、そこにはそんな類のゴミが積んである。長い間潮風にさらされ流れ着いたものの中には手を加えなくとも既に出て上がっているものも多い。そんなゴミに出会うと思わず「師匠！」と呼びたくなる。人々に必要とされなくなった後もそうして海をゆっくりと漂流しもう一つの形に行き着くゴミは僕にはすごく幸せに見える。」(傍点榎木)

「人々に必要とされなくなった後」のゴミのありように心を惹かれる大竹は、人々が必要としなくなった時が自分が必要とする時であり、人々がゴミを捨てる時に自分はそのゴミを拾うという関係が、そこには示唆されているのが感じられる。捨てられた後のゴミが「海をゆっくりと漂流しもう一つの形に行き着く」様は、さながら死後のような生きかたを^{ほうふつ}彷彿させる。捨てられて役割を終えたゴミが、「既にそこにあるもの」として有用性の次元を越えていく自由さに「幸せ」を感じるのは、大竹が死後の視線をもちえているからである。あるいは、^{くだ}生きていく上りの感覚ではなく、死に向かっている下りの感覚でゴミを捉え、^{すく}掬いあげようとしているからだと思われる。子供の頃から「新品が嫌だった」大竹はおそらく生来的に、死後を生きる感覚に育まれ、ゴミに親しんできたのだ。そのゴミの中で、「思わず『師匠！』と叫びたくなる」ゴミに出会うことが日課となっていたのであろう。

《美術史的理解は大竹の作品を見るうえで最重要な要素ではない。なんとなれば、すでに大竹の作品そのものが、美術史の部分ではなくその総体に拮抗するような性質のものだからだ。してみれば、どんなに大竹の作品を文脈的に理解しようとしても、結局その

理解は既成の美術史のなかで堂々巡りをするにしかない。つまり、こうした文脈的理解は、他の美術作品を理解しようとするときには有効であるはずの着地点を、最終的には持つことができない。むしろ大竹の作品を通じて感じるべきなのは、それが美術史のどこに位置するかという「理解」ではなく、そうした理解もまた滅びの「全景」のなかにあるという、より巨大な黒い穴のような響きのほうであり、それは美術史の本体よりも遙かに大きい。だからこそ反面、誰にでも、それこそ知識層から「ゴミ」と烙印を押されてしまうようなひとにとっても、この響きを感じ取るのはむしろかしくない。いやむしろ、そうしたひとのほうが、この響きのブルースはよりくっきりと聴き取れることだろう。だがそんなことは、大竹の「全景」を見れば、誰にでもたちどころにわかる事だ。ほとんど直感的に感じ取ることができる——その通りだ。そこに渦巻いている得体の知れない力。どこからやってくるのかわからない増殖をやめない多産性、しかもそれがなんら意味に結びつかない強度の連続——こうしたことは、こんな言い方をしなくても、誰にでも感じ取れる「わかりやすさ」をもっている。たとえ、それに反発するものがいたとしても、その反発はまぎれもなく、その脅威と驚きに対してなされているのであって、むしろその脅威を前提にすらしている。》

ゴミとは一体、なにか、という問いを引き寄せながら、樫木はゴミがゴミとしてしかどうしてもみえないなかでの大竹作品の「理解」の困難さについて説明しているようにみえる。美術史的理解においては絵画はあくまでも絵画としてしかみえないように、ゴミもまたゴミにしかみえない。おそらく絵画が「ゴミ」にみえてくることがあるなら、ゴミもまた「絵画」にみえてくることがあるにちがいない。美術史的理解ではゴミがゴミとしかみえないように、大竹作品が「理解」できないのは、美術史的文脈をどうしても逸脱しえないからだ。つまり、美術史的文脈を逸脱してしまうなら、美術史的理解を放棄せざるをえなくなり、このことは美術史総体の否定に道を開くことになるのである。大竹作品が「わかる」ためには、ゴミがゴミにみえてこなくなることが、その第一歩であろう。そのためには、ゴミをゴミとみなす生産社会的見方から自分が外れる必要があり、ゴミとみなす社会的文脈を外れたところで、ゴミとしてあらわれてくる「なにか」に向き合わなくてはならない。

ゴミと規定されたときにゴミはゴミとして扱われるのであって、ゴミと規定されなければゴミはゴミとしてではなく、「なにか」として存在しつづけるだろう。したがって、ゴミに「なにか」として出会うためには、ゴミと規定するその外へ我々が出ていく必要がある。いいかえると、ゴミがゴミから解放されなければ、我々はゴミではない「なにか」と出会うことはできない。樫木が美術史的理解にとらわれずに、大竹作品の前に立って感じ取るがままに感じ取るならば、大竹作品は《誰にでも感じ取れる「わかりやすさ」をもっている》というのは、美術史的理解に邪魔されるな、ということである。美術史的理解の文脈には位置づけられない大竹作品に出会うためには、我々もまた美術史的理解から抜けだしてこなければならぬ。

大竹の「わかりやすさ」は、《われわれがなにをして「芸術」とし、なにをして「芸術でない」とするかという、きわめてわかりにくく論議の困難な境界を抹消してくれるがゆえに「わかりやすい」のであって、それが抹消されてしまえば、世界のすべては、ときに芸術などと肩肘張らずとも見るに値するものとして等価に立ち現れてくる。そう、その時もはやそれは「ゴミ」ではないのだ。あるものを「ゴミ」と断定することは、しよせん対象を領域的にとらえ、その結果として有意義か無用かという線引きで理解しようとするのでしかなされない判断だし、同時に、かぎりなく高慢な発想にほかならない。》「ゴミ」などはない。「ゴミ」と規定し、断定する意識のみが浮き彫りにされているにすぎない。それは社会の中で役割を終えて、有用性を失って捨てられたものとしてみられるよりも、社会の中での役割にもはや収まらなくなって、有用性の次元を超出していったものとして捉えることができる。役割から解放されることが、そして有用性で測ることのできない世界に行き着くことが、「すごく幸せに見える」と大竹の眼には映るのだ。「すごく幸せに見える」ゴミに出会うと、彼は「思わず『師匠!』と叫びたくなる」のである。大竹はゴミがゴミとしてみえなくなるところで、ゴミのかたちをしたものと出会おうとしていたのだ。

《大竹が拾い、枠に入れ、作品として来たものは、あらゆる意味で「ゴミ」でも「ジャンク」でもな》く、したがって、《大竹は決して「ジャンク・アーティスト」などではない。そのイメージは、完全に捨て去るべきだ。なぜなら、それを「ゴミ」と呼ばぬ為にこそ、大竹はそれを枠に入れたのではなかったか。だからこそ様々な紆余曲折を経て、「既にそこにあるもの」という概念に達したのではなかったか。》と、榎木は繰り返して強調しながら、《「既にそこにあるもの」に近い感覚を持つ美術家》として、赤瀬川原平を挙げ、赤瀬川の「自壊した絵画の内側」(『芸術原論』所収)から次の文章を引き出してくる。

「私は画面の上の絵具から延長した物品類への好奇心が膨張して、身の回りのものをあらためて見つめ直した。いったん油絵具を手離してみると、身の回りの物品類が全部絵具となって引つついてきた。それまで生活の制度の中に収まり、はみ出すことのなかった日常品の一つ一つが、まるで新しい可能性を秘めて輝いてくる。路上に落ちている廃品類も、ふと見た使い古しの道具類も、思わぬ角度をもって再生してくる。」

「その時点で私はまだ絵具を積み重ねて作品を作り上げるという、画家的習性の中にあった。しかしそれらのスクラップを入手するのに町の廃品回収の集積場に通りながら、そこに積み上げられたさまざまな廃品の姿そのものに目を奪われた。生活空間から無差別に除去されてそこに落ち込んできている廃品類のその意外さと新鮮さは、自分の手で作る作品というものをすでに超えてあるようだった。それに驚いて何度も廃品の山に登りながら、目的は作品の材料を探すことから、物そのものを探することにさ迷い込んでいった。山の中から物を取り出す、そのことが瞬間の作品として浮かび上がってくる。作品の価値というものが、安定した物質形態から行為そのものへと移行する予感である。

1963年の「読売アンデパンダン展」を前にして、私はすでに自分の手で作る作品価値というものに絶望していた。一人の作家の個性にもとづく表現ということでは消化しつくせないものを抱え込んでいたのだ。」(傍点榎木)

油絵を描いていた赤瀬川にとって異類の体験であったのは、「身の回りの物品類が全部絵具となって引つついてきた」ことではなく、卑近な物品類が油絵にむかって突進してくるように感じられることによって、「それまで生活の制度の中に収まり、はみ出すことのなかった日常品の一つ一つが、まるで新しい可能性を秘めて輝いてくる」ことであった。つまり、油絵を描いていた赤瀬川自身が、作品の外で生き活きと輝いている卑近な物品類を初めて目にするようになった、ということだ。もう少し言えば、絵を描くことよりも、絵によって描かれない世界のほうが魅力的に思われだしたのである。だからこそ、それまでほとんど目に留めなかった「路上に落ちている廃品類も、ふと見た使い古しの道具類も、思わぬ角度をもって再生してくる」のを感じ取っていたのである。赤瀬川が遭遇したこの体験は、絵を描くことをバカバカしく彼に感じさせただけのことであったのだろうか。

もちろん、そうではなかった。「生活空間から無差別に除去されてそこに落ち込んできている廃品類のその意外さと新鮮さは、自分の手で作る作品というものをすでに超えてあるようだった。」と彼が言うとき、それは廃品類それ自体としての作品のほうが、「自分の手で作る作品というもの」をはるかに超えているという発見であった。その発見は、自分の作品の中に自分自身が閉じこめられたくないという意識をすでに促迫しており、自分の作品から自分自身を解放させてやりたいという欲求へと向かわせていたが故に、廃品の山のなかから、「目的は作品の材料を探すことから、物そのものを探すことにさ迷い込んでいった」。赤瀬川は物を描くことから撤退していったのではなく、物を描くことから「物を取り出す」ことへとジャンプしようとしたのであり、その「物を取り出す」行為に「瞬間の作品」を見出していたのだ。

大事なことは、赤瀬川が「一人の作家の個性にもとづく表現」を断念したことではない。「一人の作家の個性」としての枠組みの中からはけっしてみえてこない表現領域に、彼が立ち尽くしていることが大変重要であった。だから榎木は、《もう作るものがない、作る必要がない——これは、「美術作家としての赤瀬川原平」が終わった瞬間の記録にほかならない》と指摘して、こう書く。

《少なくともこの後の赤瀬川の行為の軌跡、すなわち千円札を克明に描写する事から始まる一連の「さ迷い」は、この地点に端を発していると考えられる。その意味では高名な芸術裁判にまで至った模造千円札作品は、すでに芸術ではなかった。後に赤瀬川が述懐しているとおり、お札の描写は「もはや作るものがない」からやったのであり、そのためには「描く対象としてまるで価値がないもの」のほうがよかったのである。そのための千円札だったのだ。ゴミの山で立ち尽くす赤瀬川と大竹、その境地は、廃物のなかにもこそ乗り越えられぬ「師匠！」がいる、という点では完全に一致する。もっとも、両

者をめぐっての最大のちがいも、この「師匠！」に対していかに振る舞うか、という一点にかかっている。赤瀬川はそこで「つくる」のを辞め、「行為」へと向かった。彼がいう「超芸術」というのが、それである。》

赤瀬川のいう「超芸術」が、芸術の制度の中に収まらず、はみ出たところで、廃品の山の中からこちらにむかって飛びだしてくる物そのものを掴み取る、「瞬間の作品」としての行為を指していることはいうまでもなかろう。彼は「価値をつくる」(『芸術原論』)のなかで、こう書いている。

《たとえば、国電お茶の水駅の近くの民家に、戦前のものらしいセメント造りの塀があった。その玄関脇の目の位置の高さのところに、小さなセメント造りの^{ひさし}庇が出ていた。それは郵便受けだろうから、別に不思議はない。だから私はふつうに通り過ぎようとしたのだけれど、その庇の下に何もなかった。

不思議に思ってよく見ると、庇のすぐ下のところが他とは材質の違ったセメントに変っている。おそらくむかしはそこに横長の穴があり、その上の庇と一体となって郵便受であったのだ。その郵便受が何らかの理由で不用になったのだろう。穴がきれいにセメントで塞がれて、そのあとに庇だけが残されている。

この庇が常ではないのだ。それはセメントの塀の目の高さに位置して、前と変わらずに雨露をしのぐ構造をもちながら、その下にあるものを^{かば}庇いつづけている。だけど庇の下には庇われる何ものもない。ないのだけれど、なおもそのないものを庇いつづけて存在している。この庇は何だろうか。

その何だろうかの理由はともかく、私は思わず立ち止り、その庇に見とれていた。見とれながら、その美しさに感動していた。前にも何かで感じたような美しさだと思った。その記憶を点検してみて、その美しさは芸術に似ていると思ったのである。

でもよく考えて、それは芸術ではない、ただの不動産上の突起物だ。しかし芸術でもないのに、このありさまは何だろうか。

そうやって超芸術は、そのときはじめて人類の目に触れて、意識に到達したのである。」

大竹の口から《強い興味がある芸術家として赤瀬川の名》が出たことが思い出されるように、榎木は赤瀬川のこの文章について、《あらためて読んでみても、この文章から大竹のエッセイと共通する一種の既視感が立ち昇ってくる。不動産上の突起物がなぜだか美しい。もっともそれは、芸術を意識した人為のものではない、けれども、だからこそ美しい——これは、前回に触れた坂口安吾が「日本文化私観」で小菅の刑務所やドライアイス工場を「なぜだか美しい」と考えたのと、ほぼ同じ視点を持っているように思われる。共通しているのは、それが芸術ではないにもかかわらず、そこに芸術に通ずる美を発見したことにたじろぐような、一種めまいにも似た感覚だろう。それは、自分の感じる「美」を説明するために安吾の名を出した大竹にとっても、おそらく同様ののではないか》と、説明する。

芸術でもないものに美しさを感じる、しかも「その美しさは芸術に似ている」。この

ありさまを赤瀬川は「超芸術」と名づけ、榎木が言うように、《そこから赤瀬川は「作らず、行為する」ことへと突き抜けることで芸術を超え、文字通り「超芸術」の領域を模索する「さ迷い」へと足を踏み入れた》が、大竹は異なった。大竹の「超芸術」は、こちらに立ち向かってくる「超芸術」でもあったのだ。

「東京にいた頃は平面的な小物が多かったが、宇和島へ来てからは、路上廃棄立体物との突然の出会いが増えた。平面の小物は見つけた瞬間、作品上での行先が、ほぼかたづけののだが、この手の立体物は手ごわい。こちらの意識に入り込んだ瞬間、モノが『おっ、若いの、気に入ったって？で、オレを一体どうする』とこちらを問い詰め、ニジリ寄って来る」（「宇和島の手ごわいモノ」『既にそこにあるもの』）というのが、大竹の「超芸術」であった。

《そこで大竹が選んだのは、作ることをやめるのではなく、「で、オレを一体どうする？」という問いにまともに答えようとする事だった。もちろん答えなどあるはずがない。しかし、とにかく「気になった」以上はそれが何なのか、まともに「答えてみる」というのが大竹の立場なのだ。ゆえに大竹は超芸術に飛躍はせず、いまなお芸術に留まっている。》が、赤瀬川は《「行為」へと移行したがゆえに、もはや「で、オレを一体どうする？」という問いには答える必要がなく、だからこそ、この超芸術をあるときは「トマソン」というようにジャンルへと還元し趣味の領域へと囲い込む——つまり、それを大竹いうところの「味物」に変換する——ことができた》と、榎木は対比してみる。

《ひとたび芸術の領域に留まってしまった以上、大竹にはそこへと飛躍することは許されない。そこから出て来たのが、「既にそこにあるもの」という「わかりにくい」概念なのだ。「超芸術」や「トマソン」のわかりやすさ、というよりも親しみやすさは、それが芸術という極度にわかりにくいものの外部にあることにある。それは、自分が作家であり「つくらなければならないこと」から切り離して、純粹にスノッ的に楽しむことが可能なのだ。これに対し「既にそこにあるもの」がわかりにくいのは、そのことばのなかに、「オレを一体どうする？」という「作り手」に対しての強迫が実は省略されているからだ。にもかかわらず、感覚的には大竹の作品は「わかりやすい」。両者のギャップは、あきらかだ。そしてそのことが「既にそこにあるもの」をいっそう、わかりにくくしている。》

赤瀬川の「師匠！」はなにも言わず、したがって押し迫ってくることはない。それに対して大竹の「師匠！」は「で、オレを一体どうする」と、声を響かせながら押し迫ってくるのだ。いうまでもなく「師匠！」であるゴミや底は、声を響かせたりはしない。

「で、オレを一体どうする」と「師匠！」をこちらに向かわせてくるのは、大竹自身である。赤瀬川は「師匠！」をそのように向かわせようとはしない。榎木が言うように、《こんなところに「師匠！」がいるのであれば、「もう作る必要はない」と迫られる諦めにも似た認識においては、おそらく赤瀬川も大竹も同じ心持ちだ》が、赤瀬川は「作る」ことをやめてさまざまな「師匠！」と出会うことに楽しみを見出し、大竹はどうし

ても「師匠！」の中に踏みこまずにはおれなくなるのだ。「師匠！」に驚愕まれてしまったからには、驚愕まれたまま「師匠！」に対峙する以外にない、というのが大竹のスタンスであった。

「で、オレを一体どうする」と問い迫る「師匠！」に向かう大竹を、樫木は次のように追っていく。「制作する途中、常に自分の前に立ちはだかったのは、人間のコンセプトなどものともしない船自体の持つ圧倒的に強い形であった。目の前に毎日具体的に物として現われる船に対して、自分の中で矛盾しないコンセプトをあてはめてみると、それは一応収まるものの、そこで漁船はいつも必ず『で、それが一体どうしたと言うのだ』という笑みを浮かべた。」（「瀬戸内網膜造船所Ⅱ」、同前書）という大竹の記述のなかに分け入ろうとする。

《「で、オレを一体どうするのか？」に続く「で、それが一体どうしたと言うのだ？」という、どこから響いてくる声。前者の声に対しては、「いや、どうにもいたしません、ちょっとお借りして、みなで楽しませていただきます」と答えてしまえば、声はすっと消えるだろう。けれども、ひとたび「おまえをつかってなにかをつくってみたいのだ」と答えた瞬間、相手は余裕綽々の「笑み」を浮かべるのだ。そして、頭を使って絞り出した悟性的な回答に対しては、「で、それが一体どうしたと言うのだ？」と何度でも余裕で返してくることだろう。いったいどうすればよいのか。》

「頭では自分のちっぽけなコンセプトに対するその笑みを見なかったこととして押し込めようとするのだが、その途端自分の内部で意味不明の強烈な矛盾が生じ始めた。その矛盾とは言い換えれば、人間の理屈としては許せるが動物としては許せないといった衝動のようなものだ。そしてその矛盾を内部で縮める手段は、考えによってではなく、ある種の匂いによるしかない状態になっていった。『ポジティブなあきらめの気持ち』といった妙な感覚に近いのだが、その段階で僕は今までの自分の些細な体験を忘れ、正解と間違いを自分の中で同等の位置に常に置く状態を務めた。その結果、堂々巡りを繰り返していた船のパーツは確実な変化を見せだしたのだが、同時に、どんどん具体化する船の部分は表面的に今までの自分の作品の形から急速に離れていった。」（同前書）

これが、大竹が選択した《手続きだった》、と樫木は言う。《大竹に特有の「作るものなどない、でも作り続けなければならない」という矛盾した命題》に即して考えれば、「作るものなどない」のであれば、赤瀬川のように作ることをやめればよいが、「でも作り続けなければならない」という衝動は収まらない。つまり、「作るものなどない」ということの前で、はたして「作り続けなければならない」のか、という思いがたえず突き上げてくる。「正解と間違いを自分の中で同等の位置に常に置く状態」とは、そのせめぎあいの渦中にたえず身をさらすということだろう。「正解」を大きくせず、「間違い」を大きくしない状態を持続するなかで、「師匠！」を「既にそこにあるもの」により一層するために、大竹は「今までの自分の作品の形から急速に離れてい」くのに立ち会っていた、ということではなかったか。

2007年3月15日記