

死と通俗と悪意

—現代美術家・大村益三の災難

新潟市美術館学芸員 藤井 素彦

大村益三（おおむら・ますみ、1957年、東京生まれ）の作家活動は、1979年に開始されました。程なく「ニューウェーブ」の一人として注目を集め、以後1980年代から90年代にかけて、様々な媒体への露出が相次いだ作家です。長くアートシーンに同伴し続けたドキュメンタリスト安齊重男の写真作品にも、当時の大村の澁刺たる姿が記録されています。〔註1〕今はご家族（ネコを含む）と共に京都在住、いろいろ複雑なことを複雑に考える人ですが、おおむね機嫌良く暮らしておられるようにお見受けします。

〔註1〕国立国際美術館『ANZAI フォトアーカイブ』<https://www.nact.jp/anzai/index.php>

それがあろうことか、2023年12月29日、大村益三は作家としての自身の「死」を認めることになりました。東京都町田市内の共同アトリエで発生した火災により、そこに保管していた多数の自作すべて（ミュージアム・ピースに相応しい大作、回顧展開催に欠かせない初期作品などの代表作）を失ったからです。40年超のキャリアそのものというべき作品群が、一挙に消滅してしまったのです。

その作品の複雑な主題と精緻な仕上げからして、およそ大村は多作ではなかったわけですが、特に2000年代からは発表が間遠になっていました。東京出身であることもネックとなったものか、現時点まで大村作品（くどいですが、今回焼けてしまったような大作や初期作品）を収蔵した美術館（地方公立館の多くは「地元出身作家」を優先します）は無いままです。2009年に開設されたブログ『〈B術の生態系〉Bな人のBな術』〔註2〕などを通じ、マニアックで尖った超長文の数々が読者を唸らせる、博識・達意の文章家でもあります。美術家としては既に「死」を死につつあった、といえるかもしれません。

〔註2〕はてなブログ(ID: murrari) <https://murrari.hatenablog.com/>

しかし大村益三を、「適者生存」の敗者とはいえません。10年前、20年前の美術雑誌を開いてみれば、「消えた」作家の（そして美術評論家や美術館学芸員の）目白押しです。ごく稀な例外を除いて、現代美術家の活動は、どこかの時点で退潮し、途絶するものと決まっています。生存競争のたどりが適切でないのは、「現代美術家」という名の「種」（職業）が存在するわけではなく、作家間に幅広い競争を成立させるほどの環境（市場、ジャーナリズム、論壇）もなく、実態として人生の一時期・一場面のみを指す呼称に過ぎないからです。制作・発表は収入になるどころか持ち出しばかりで、苦心の作品は保管場所の問題から廃棄を強いられ、美大などの教員となったところで必ずしも社会的評価は続かない。本物の才能は孤高の道を歩む、などというのは無益な精神論です。そもそも社会構造として、「現代美術」（同時代美術）とは消費文化であり、いつか忘却される（新しいものは次の新しいものに必ず置き換わる）ことを自明の大前提と考えるべきでしょう。

しかし筆者には、大村益三のフェイドアウトには、その制作姿勢にも深く関わるような、入り組んで要約し難い事情があると思われるのです。

大村が制作を始めた1979年当時、コンセプチュアル・アート以後の「美術」という文化事象からは、もはや新しい（「モダン」な）ものは生まれ得ず、その歴史は終わった／終わる、という状況認識（閉塞感）が広まっていた。同じ年、デビュー直後の美術評論家・北澤憲昭が書いた年末回顧「美術はいま 〈モガリ〉ということばによって」〔註3〕は、美術界の先行きに迷う人たちにはマニフェストのように受け止められたものでしょう。「思うに、われわれはいま『美術』の死のための、ながいモガリの期間をすごしているようだ」というフレーズは、2020年代にも届く強さを持っています。

〔註3〕『美術手帖』第460号、1月号増刊「年鑑'80」、美術出版社、1980年1月、pp.18-21

北澤がキーワードとした「モガリ（殯）」とは、埋葬前の遺体を安置する「仮の喪」を指す古い言葉です。「美術」の現在と、その「死」のあわいにあって、「『なにをやってもいいんなら、何をやっても意味がない』という自由の牢獄状態」（藤井雅実）〔註4〕が共有されていた。こうして大村は、「美術」の「死」を起点とし、その「死」を主題ともして、言い換えれば「美術」という文化事象の成り立ちそのもの

を主題化することになりました。

〔註4〕原田裕規（聞き手・構成）「藤井雅実に聞く。画廊パレルゴンの活動」『美術手帖』第1076号、特集「80年代・日本のアート」、美術出版社、2019年6月、pp.26-27

大村のキーワードは、「修理」そして「捏造」です。作品のタイトルは、しばしば古生物（絶滅種）や古代遺跡（滅亡した文明）の名から採られています。遠い未来（人類滅亡後）に発掘された遺物（完新世の工業製品）が、本来の機能や用途を知らない者（人類の次に来る者）によって「修理」「復元」され、結果として「捏造」と区別できなくなる。もちろん、そのような「捏造」の物語自体、大村による捏造なのです。記録と分析、あるいは継承と啓蒙の営為としての「歴史」は、そのような営為である限り、「捏造」（虚構性）を回避し得ない。大村が取り組んだのは、いわば「虚構」（歴史）についての「虚構」（作品）でした。ある雑誌のアンケートで、彼は自らのコンセプトを「美術史「絶滅、後の美術の考古学（再生ではなく）」〔註5〕と表現しています。これも大村の言葉ですが、彼の「考古学」は「現在のものを相対化して見ること」であり、「絶対に正解がない」〔註6〕のです。

〔註5〕「大村益三」『WAVE』第22号、特集「アート新世紀」1989年4月、WAVE+ペヨトル工房、1989年4月、p.25

〔註6〕大村益三（インタビュー）「考古学的方法、あるいは素材の横断」『アクリラート』第17号、ホルベイン工業、1992年1月、pp.14-15
https://www.holbein.co.jp/dcms_media/other/acrylart_vol17.pdf

大村がしていることは「修理」なのですから、そもそも他人が作った物（それだって必ずしも「オリジナル」とは呼べない物）を事後的に／途中から、勝手にいじくりまわしているだけということになります。「遺物」としての工業製品（レディメイド）をバラバラに解体・再構築した作品には、「遺物」としてのセザンヌをシミュレートした彩色が施されました。筆触・色彩・形態の分解、全体と部分、更には、芸術作品と工業製品、オリジナルと複製、というようなモダンアートの諸問題を（それらを批判的に考察することさえも）大村はせせら笑ってみせたわけなのです。大村をシミュレーション（引用・転用）の作家と評価する見方もあったようですが、「美術」とその歴史を一種「ネタ」として貶め、その虚構性・権力性・不可能性をあけすきに指差し確認する（ヨシ！と言ってるけど大丈夫なわけじゃない）〔図1〕という軽やかな「悪意」は、むしろアプロプリエーション（流用・盗用）と呼ぶべき姿勢だったのかもしれません。



〔図1〕©くまみね

かつて大村は、一人の当事者として、「確かに80年代はなかった」〔註7〕と言い切ったことがあります。『「海外評価」なる物も勘案すれば、川俣正と宮島達男のたった二人で80年代は決まりである』〔註8〕とも。徹底した自虐というだけでなく、数多い作家たちに対する撫で斬りですが、ある程度は認めざるを得ません。80年代から90年代にかけて、バブル景気のもとで全国各地に公立美術館の建設が相次ぎました。主に団塊の世代に属する作家たちが、「ポストもの派」（峯村敏明）と総称され、絵画・彫刻の「復権」が論じられ、「公式化」（美術館での個展開催・作品収蔵など）にも至ります。

〔註7〕大村益三「なかったこと」mixi日記、2007年10月22日

https://mixi.jp/view_diary.pl?id=599800976&owner_id=1133361

〔註8〕大村益三「累々」mixi日記、2007年10月23日

https://mixi.jp/view_diary.pl?id=600799083&owner_id=1133361

後続した大村たち「ニューウェーブ」は、この動きに間に合いませんでした。北澤憲昭は、彼らを「80年代アヴァンギャルド」〔註9〕と呼んでいます。「団塊の世代に続く世代は、美術館に食い込むだけのキャリアを積んでいなかったために、自由奔放にアヴァンギャルドを実践できたのではないか」〔註10〕のです。「ニューウェーブ／アヴァンギャルド」の重要拠点となった画廊パレルゴンの代表を務めた美術・美学理論家である藤井雅実は、「『何をやってもいいん

なら、なんでもやっちゃおう』という開き直りみたいな感覚が広がり出していた」(註11)と回顧しています。

〔註9〕「現場」研究会討議記録「80年代アヴァンギャルド美術について—北澤憲昭」、「現場」研究会 WEB サイト『COMPLEX』2008年4月19日

<http://genbaken.web.fc2.com/genbaken/minutes0804.html>

〔註10〕「現場」研究会討議記録「シンポジウム「80年代におけるアヴァンギャルド系現代美術—画廊パレルゴンの活動を焦点として」より北澤発言、同サイト、2008年7月6日

http://genbaken.web.fc2.com/genbaken/minutes0807special_00.html

〔註11〕前掲「藤井雅実に聞く。画廊パレルゴンの活動」『美術手帖』第1076号

アヴァンギャルド(前衛=先頭部隊)とは、最前線にあつての自陣の防衛と拡張という「役割」や「状況」を指す名です。得てして後方からの伝令や支援は届かず、前進どころか敗走すらできずに孤立・殲滅させられることもある。「前衛」は、刻一刻の移動を迫られます。そして、戦果を挙げて後方に戻る(権威化する)にせよ、その途端「前衛」の名は失われるでしょう。とりわけ、時代と社会の権威・権力の構造を痛撃するアンチテーゼとしての「美術」の「前衛」は、「敵」が仮想命題に過ぎないことを明らかにするのがせいぜいで、あっさり消失(焼失?)してしまふ。本来的には美術史(そして美術館)による回収と歴史化、あるいは要約が困難な、極めて周縁的な存在であるに違いないのです。歴史を敵とするものは、歴史化されない、というパラドックスを引き受けねばなりません。というようなフワフワした文章も、そういう困難さのささやかな証明となっているに違いありません。(註12)

〔註12〕近年、『起点としての80年代』(金沢21世紀美術館・高松市美術館・静岡市美術館、2018~19年)、『ニュー・ウェイブ 現代美術の80年代』(国立国際美術館、2018年)、『パブルラップ』(熊本市現代美術館、2018年)、Parergon: Japanese Art of the 1980s and 1990s (Blum & Poe, Los Angeles, 2019)など、80年代をテーマにした展覧会が相次ぎました。榎木野衣は、これらの展覧会の出品作家に偏りを指摘した上、「80年代をめぐる新たな歴史的発掘がそもそも目指されていないことがうかがえる」「あれほど旺盛な発表を繰り上げた吉原悠博、三上晴子、大村益三、前本彰子、コンプレッソ・プラスティコ、宮前正樹らが取り上げられず、ほとんどまったく言及もされないのはなぜなのだろう」と批判しています。一方、村田真は、『起点としての80年代』展について、「関口敦仁、大村益三、前本彰子、山部泰司、椿昇、彦坂尚嘉ら」の不在に疑問を呈しつつ、日本の80年代美術には「自分たちの時代や社会に対する批評精神」が欠けていた、と総括しています。この小さな展覧会と拙文では、逆に批評精神「しか」ない作家を紹介しているつもりです。

- 榎木野衣「1980年代をどう「括る」か。」「美術手帖」第1075号、2019年4月

<https://bijutsutecho.com/magazine/review/19465>

- 村田真「起点としての80年代」『artscape』2018年9月14日

https://artscape.jp/report/review/10149729_1735.html

更に冗談めかしますが、捏造と嘲笑の作家である大村益三は、「ウソツキと言うやつがウソツキ」「バカと言うやつがバカ」というパラドックス(?)を、ニコニコと(むしろニヤニヤと)引き受ける仕儀ともなったんじゃないか。彼のインスタレーションのシリーズ《Peeping Dinosaur》(2002~09年)は、ついに「見るという行為の暴力性」までも主題(血祭り?)に挙げ、その結果「見せるという暴力」という恐るべき反転を示すに至っている。視覚芸術の根本条件まで嘲笑しているのです。ディスクリプションが実に面倒なのでざっくりですが、床に点々と開けられた穴を、そこに這いつくばって覗き込む(と何か変なものが見えたり見えなかったりする)という作品でした。来場者は、伸縮自在の棒の先に、角度自在の小さな鏡のついた器具を使うように指示されます。器具を抜いては挿し、その長さや角度を幾度も調整し、それでダメなら立ち上がって体(視線)の向きを変え(また床に伏せ)と、随分ひどい手間をかけさせる割には、けっきょく思ったようには見ることができない、という奇怪なまでに誰得な趣向なのでした。

せっかく会場を訪ねてくれた安齊重男が、この作品の撮影ばかりはあっさり断念した、という気の毒な(誰が?)話もあります。安齊愛用のヴィンテージ・ライカは、その小さな穴には挿し込めなかったからです。むしろ来場者たちが、一生懸命になって「鑑賞」に取り組む(床に這いつくばってゴソゴソしている)異様な姿こそが「作品」かも、という大村のトンチは分かりにくく、厄介なものでした。このような試みが、仮に軽薄とか、幼稚と見られるなら、かえって自作の強度は増す、と確信していたようでもあります。この誰の目をも瞞らせるシリーズの制作が途絶えたのは、手間や経費の問題からだけではなさそうです。実際、大村は

「美術」に嫌気がさしている自分の、その嫌気を作品化する自分にも、嫌気がさしたのだと言います。ややこし過ぎます。

大村は、この新潟市美術館での小さな展覧会を自らの個展ではないと考えているそうです。当然でしょう。ここにあるのは現代美術家・大村益三の歩みでは更々なく、忘却と火災という二重に残酷な現在のみ、ひどく損なわれた「残欠」に過ぎません。焼損作品を展示することさえ、彼は迷わず決断しました。長年にわたる活動を示すマテリアルが、無惨に破壊され、無情に断片化され、あたかも考古遺物(作品であったもの)として展示されている。ここでは、大村自身が「発掘」されており、誰もがその本来の姿を大した手がかりもないまま妄想するしかなく、許されているのは「捏造」のみ。火災という不幸が企画の機縁となっても、お涙頂戴なんかではあり得ない。驚くべく因業で、ほとんど戯画的な状況が現出していると言えそうです。つまり正味の話、「死」を弄んできた大村自身の、「死=因果応報」こそが展示されているのです。火事の話をする大村は淡々、ケロリとしていて、ときどき機嫌良さそうにさえ見えるのです。

こんな試みの先はなく、次もないでしょう。この会場で、不幸な作家への同情を禁じ得ない善男善女に向かって、死せる大村は「さりながら、死ぬのは常に他人なり」(図2)としれしれ言い放ちます。あるいはルイス・キャロルの物語に登場するチェシャ・キャット(図3)のように、We're all mad here. とニヤニヤするのは、人類の認識の限界(自分の墓に参ることはできない/You must be mad, or you wouldn't have come here.)を、原理的に(取りつく島もなく)突きつけることなのです。

こうして不幸な大村(いつも大体機嫌良く、料理上手のお父さん)は、明日も明後日も、日ごとに新しい「死」を死に続けることでしょう。わたしたち(例えば美術館)は、大村益三という、通俗から絶望的に遠い不幸の彼岸へと旅立ってしまった作家に相対する限り、なんだか胸糞悪い思いを抱えつつも、目を伏せて、あの通俗的に奥床しく、どうしたって寒々しい尊称を、ボソボソとつぶやく。その他には。何かできることはないものなのでしょうか。どうやら出口はない。

ほんとうにご災難でしたね。ご苦労さまです。

何かできることはないものなのでしょうか。



〔図2〕マルセル・デュシャンの墓碑銘。墓所はフランス、ルーアン。

図版出典：<https://ja.findagrave.com/memorial/4326/marcel-duchamp/photo>



〔図3〕ジョン・テニエル『不思議の国のアリス』挿画(1865年、部分)

デュシャンとルイス・キャロルを対して解釈する試みを大村に初めて示したのは、多摩美術学部時代のゼミを指導した東野芳明教授でした。東野の主著『マルセル・デュシャン』(美術出版社、1977年)各章冒頭には、アリスの物語の章句が一行引かれています。大村は「東野經由のデュシャン」について、敬意と疎ましさをこもごもに、自らへの「輸血」と称します。

*「大村益三とその残欠 —「ネコになる」という選択肢—」展のために、2024年4月