

渋谷トリエンナーレ2010

——NO HOUSE NO LIFE , NO HOUSE NO LIFE——

文責 中島晴矢

「社会のくず」とはつまり、音楽家、絵描き、売文家、ジゴロ、おかま、チンピラ、病人、老人、犯罪者、変態、死者、精神病者、外人、身障者、オカルティスト、漫画家、タレント、宇宙人、アルバイト、浮浪者、乞食、プロレスラー、売春婦、香具師、フーテン、e t c . . . 、要するにネクタイをしめて「企業の即戦力」とならないすべての「くず」どものことである。

(中島らも「圧殺者」)

住みにくさが高じると、安い所へ引き越したくなる。どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生れて、画が出来る。

(夏目漱石『草枕』)

「俺は芸術家」

「じゃあ絵とか描いてるんですか？」

「ああそうだよ去年まではね。でも今は引越しててんだ」

「どうして？」

「それが今度の俺の作品だからさ。」

(三代目魚武濱田成夫『東京住所不定』)

注：傍点部筆者

「渋谷」という「悪い場所」

2010年11月20、21、22日に、「渋谷」で開催する「渋谷トリエンナーレ2010」は、こういった趣旨で行われるのか。

まず、この展示を行う場であるオルタナティブ・スペース「渋谷」には、展示期間中、布がかぶさっている予定である。これは、むろんクリストの作品群のシミュレーションに見えるであろうが、しかし、西洋と日本のコンテクストの違いゆえ、異なった意味を孕んでいる。

そもそも、クリストはじめ「サイト」乃至「ランドアート」と呼ばれる類いの芸術は、ミニマリズムへのアンチテーゼとして、ロバート・スミッソンが生み出した発想である。袋小路に陥ったミニマリズムの作品群が衰退した頃出てきたこの芸術ジャンルは、美術館

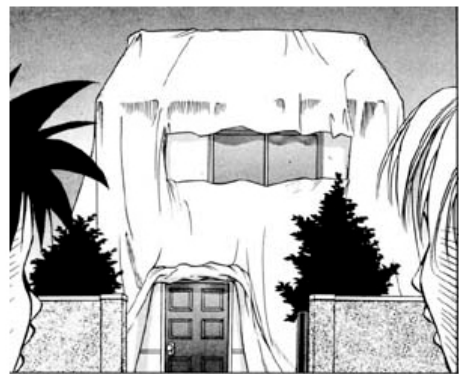


やギャラリーといった場所を離れて、それらの「内部」でなく大地や郊外といった「外部」で、アートをアートたらしめようとする概念であった。クリストはこの「ランドアート」的文脈に位置付けられ、この概念は、西洋、殊にアメリカで広まることになる。何故なら、西洋に於いては、クリスト等の作品の超絶的なスケール感を生み出すにたる、広大な土地が存在したからである。その意味で、非常に相性が良かったのだ。

しかし日本に於いては、上記のような概念は、明らかに西洋と異なる受容のされ方をしたのではないか。

「梱包」は、日本でも 60 年代反芸術の時代にみられた。たとえば赤瀬川原平や、風倉匠等が挙げられるだろう。しかし、同じく「ものを包む」とはいえ、「ランドアート」的或いは「サイト」的なものではなかったのではないかとかんがえられる。だいいち、「ミニマリズムに対するアンチテーゼ」と言うにしても、「ミニマリズム」という自明な前提があったとは思えない。ミニマリズムにしる何にしる極北まで徹底化された方法論などなく、あくまで欧米の概念を日本というローカルな文脈の俎上に乗せて扱ってきたのだ。故に日本のアバンギャルドは、寺山修司や土方巽を参照するまでもなく、「前近代」を志向するような特殊なものとなった。その意味で非常に捻れており、それが作品として現れた時に、なんともいえない「おかしみ」を湛えていた。「おかしみ」とは何かキッチュでキャンブな要素であり、風倉匠の「ピアノを打つ」という「梱包したグランドピアノをムチで叩きながら破壊する」という作品に顕著なように、よくわからないなにごとかであった。ちなみに個人的な話をすれば、ものが布で包まれているということの「おかしみ」を私が初めて体験したのは、『すごいよ！マサルさん』（うすた京介）という漫画に於いてである。「マサルさん」の実家が布で包まれているというコマを見た時、明らかな違和感に、思わず嘔き出してしまった。これは明確に「ギャグ」としての「おかしみ」を志向しており、「マンガ」、それも「ギャグマンガ」というサブカルチャーに、布で包むというモチーフが表出していることから、西洋的なハイカルチャーとは異なった文脈を日本が有していることは明らかであろう。

また、単純に地理的に、この狭い日本でクリスト的なスケール感は出せない。その問題に対し最良の答えを提示したのが赤瀬川原平の「宇宙の梱包」である。どういう作品かという、買ってきたカニ缶を食した後、ラベルを内側に張り替え、ハンダゴテで溶接して完成するというものだ。つまり、「内側」と「外側」を入れ替えて、「宇宙を梱包した」ということなのである。ク



リストが明確に「外部」を志向したのに対し、赤瀬川原平は、「内部」と「外部」の反転、そしてそこから生じる捻れを志向したのではないだろうか。

「渋谷」も、このような日本現代美術のコンテキストに位置付けられ得る。其処は、むしろ美術館やギャラリーではない。民家であり、フリー・スペースでもあるという、よくわからない場所だ。敢えて言えば「オルタナティブ・スペース」という名称が最も適切であると思われる。そういった場である「渋谷」も、明確な「外部」ではない。生活空間という「私」的な場でありつつ完全門戸解放という「公」的な場でもあり、美術館の制度や美術史的な概念にアンチを掲げているわけでもないのだ。要するに、「内部」でも「外部」でもないよくわからない「悪い場所」なのではないか。

日本に於いて美術が、「悪い場所」における「閉じられた円環」をぐるぐる経巡ってきたのだとすれば、「渋谷」は、「日本現代美術」の、ひいては戦後日本そのものの明確なアナロジーとして機能する。そもそも、榎木野衣が『日本・現代・美術』で打ち出した「悪い場所」とは、「何かをしようとするればそのことごとくが『歴史から逸脱』せざるをえない私たちの営みがどうしようもなくはらんでしまうもの」であり、「『歴史的問い』それ自体を去勢してしまうような『消極的』な悪循環」であり「閉じられた円環」、「ある非歴史的な『場所』の支配」であった。つまりヘーゲルの歴史はつみあがらず、クラインの壺的に反復してしまうのである。

「渋谷」もそんな「悪い場所」だ。其処では様々な現象が生起するが、その悉くは積み上がらず、いつのまにか元の木阿弥へと回帰している。出入りする人間は、画家、彫刻家、小説家、ダンサー、漫画家、パフォーマー、写真家、ミュージシャン、評論家…とは名ばかりの総じて「自称芸術家」であり、しかもその実、社会的には、フリーター、大学中退、プー太郎、ホスト、分裂病者、ゲイ、メンヘラー、貧者、キャバ嬢、ヒモ…要するにゴロツキに過ぎない。其処は渋谷の最下層に位置する「底」^{ボトム}なのである。

こう言うと絶望的であるが、しかし、一方で希望があるとすれば、そこ（＝其処、底）に於いて、「悪さ」を自覚的に徹底したときに、それこそ「内部」と「外部」が反転し、捻れて、「閉じられた円環」から漏洩するような、名状し難いオルタナティブな「場所」になるのではないかと私はかんがえるのだ。地面を掘り続けると地球の反対側に出ってしまう漫画のように、「底」^{ボトム}を突き詰めると「測り知れない無限」^{ボトムレス}になるのではないかと。

「友愛」と「ストリート」

ここで問題としてたちあがるのは、有像無像がアーキテクチャの上で集散するという点に於ける、ネット空間



との類似性である。つまり、わざわざ現実空間の「家」を媒介としなくとも、ネット空間で充分ではないかという疑問だ。しかし、私は「渋谷家」という場所とネット上の場所（サイト！）を明確に区分したい。では両者の間にはどういった差異が存在するのか。

第一に、決定的に違うのは、「渋谷家」では生身の身体を媒介にコミュニケーションが為されるという点である。あらゆるコミュニケーションコストを削ぎ落としてゆく方向へとベクトルが伸びているネット空間と異なり、「渋谷家」といったルームシェア的なスペースは、コミュニケーションコストが異様にかかるのだ。例えば、ゴミ出しを誰がするかといった些細な問題から諍いになることもあるし、女の子絡みで内ゲバまがいの大喧嘩に至ることもある。しかし、であるがゆえに濃密な関係性が築かれており、気の置けない連中同士くだらないことで笑い合っている時、あるいは大真面目に発展的な議論を交わしている時の強度は、何よりも楽しく刺激的だ。つまり、そこには「友愛」がある。

榎木野衣は『日本・現代・美術』に於いて、「読売アンデパンダン」がなぜ崩壊したのかを以下のように考察している。

「読売アンデパンダン」が（中略）「無審査（自由）・自由出品（平等）」を掲げながら、その内的矛盾を留保することができず、反対にその矛盾を推し進めることによって自己解体にいたってしまった最大の理由は、出品者たちのあいだに「友愛」の精神が欠けていたからにほかならない。

（榎木野衣『日本・現代・美術』 第十章 日本の熱）

少なくとも近代以降の芸術が、ヴァルター・ベンヤミンの言うように「礼拝的価値」から解放され、「神」ではなく「自由・平等・友愛」といった市民社会的なアイデアを掲げることで発展してきたのだとすれば、「自由と平等」のあいだの矛盾の橋渡しを担う、「全体を一定の共同体として統合するような友愛の精神」は、現代に於いて一層、不可欠なものとなる。その意味で、多額のコミュニケーションコストを支払うことにより、「家」それ自体を媒介に、共同体的な「美意識（趣味）」を、多様性を孕みつつも共有している「渋谷家」というプロジェクトには、確実に「友愛」が存在しているのである。

さらに言えば、榎木は、「自走する悪しき建築 シェイプ・フォルム・カオス——再生



なき破壊＊ラウンジ論」（『新潮』2010年8月号掲載）という文章に於いて、ネット上のアーキテクチャを基盤にオタク的意匠を表現の核としている「カオス＊ラウンジ」に対し、同様のロジックで批判を試みている。ここで榎木は、浅田彰らの企画した「インターネットコミュニケーション‘91——電話網の中の見えないミュージアム」という展覧会や、磯崎新の作

品「ジョイント・コア・システム（孵化過程）」を例に挙げた上で、「カオス＊ラウンジ」に「ある種の忘却と反復がある」と看做し、「こうして、カオス＊ラウンジは新しくない」と喝破するのである。

第二の違いは、ネット空間と不可分な様相を呈しているオタク的な文化との、微妙な異和である。上記の「カオス＊ラウンジ」や村上隆、あるいは東浩紀のように、昨今の美術界や思想界では、オタクカルチャーのコンテクストを汲む作品や評論がヘゲモニーを握っているのは明白だ。しかし、私たちのリアリティは、そういった文化だけでは語りえないのではないだろうか。

サブカルチャーの議論でも、オタク系の研究や批評は急速に増えている。いや、すでに飽和しているというべきか。マンガ、アニメ、フィギュア、萌え、秋葉原、ひきこもりなどをめぐる言説は確実に膨張した。理由のひとつは、ネットの空間とオタクの親和性が高いからだろう。（中略）だが、ヤンキー論はほとんど存在しない。

（五十嵐太郎『ヤンキー文化論序説』 まえがき）

むしろ、「私たちはヤンキーである」と言いたいわけではない。地域共同体に属しているわけでもないし、年齢階梯制でもないからである。しかしひとつ言えるのは、『ヤンキー〜』の帯文「オタク論には、もう飽きた！」ではないが、オタク文化とは異なる文化圏のありようが、確実に存在しているということだ。たとえば、アーティストの天明屋尚は、「我が国日本の文化は、やわなオタク文化だけではない。オタク文化とは対極に位置し一線を画す、日本オリジナルの硬派なアウトロー美学の逆襲が始まった。」



（「男伊達宣言」『美術手帳』2009年9月号掲載）と宣言し、「粹で男伊達な美意識」を打ち出している。もちろん、私たちもマンガを読んだり、ニコニコ動画を見たりして日々を過ごしているわけだが、若い世代の文化が、オタクカルチャーに一元化されて語られるような風潮に対しては、異議を唱えたいのである。

では、「渋谷家」にたむろする私たちは、どういった現実を生きているのか。それは、「ストリート」的なリアリティではないだろうか。

毛利嘉孝は、『ストリートの思想 転換期としての1990年代』に於いて、「ストリート」を「場所とも非場所とも呼ぶべき空間」とした上で、「ストリートの思想」をこう定義する。

「ストリートの思想」とは、ボトムアップ型の実践から生まれる思想である。（中略）人が動くことで思想が生まれるのだ。（中略）その思想は、複数の人々をつなぎ合わ

せたり、組織化したりすることを通じて生み出されたものだ。（中略）音楽や映像、マンガ、あるいはダンスカルチャーなど非言語的实践を通じて表現されることも多い

（毛利嘉孝『ストリートの思想』 序章 「ストリートの思想」とは何か）

「渋谷家」という「悪い（非）場所」は、既に述べたように「ボトム」からの実践で成り立つオルタナティブな「空間」である。有象無象の人間たちの蠢きによって、人と人が「フェイス・トゥ・フェイスのコミュニケーションをベースとして」つながり、展覧会やクラブ・イベント、読書会、ライブ、演劇、パーティー等の様々なプロジェクトが立ち上がる。それらは総じて多様であり、自分とはまったく異なる価値観や興味関心、技術を持った他者との無数の出会いは、クローズドで島宇宙的な世界観のフレームを容易に変容させ、ジャンル横断的に機能する。つまり、非常に「ストリート」的なのである。ただ、あくまで毛利は「ストリートの思想」に対し、アントニオ・ネグリ&マイケル・ハートが『＜帝国＞』で提示したターム「マルチチュード」を冠して、ある種の「左翼的なもの」の「新しい対抗的な政治の可能性」を見出している。この見立ては、政治性が色濃いデモやイベントなどに於いては正しいのかもしれないが、しかし、少なくとも「渋谷家」には当てはまり難い。何と言えよよいのか、そこは、もっと無目的で馬鹿馬鹿しい、「対抗的」というよりも脱臼的な、不合理な祝祭性に満ち充ちた場所なのである。その意味で、「ストリートの思想」という言辞は使わず、「ストリート」的なリアリティを生きていると言うにとどめておきたいと思う。

つまり、「渋谷家」には、第一にコミュニケーションコストに担保された「友愛」があり、第二にオタク的な文化を享受しつつもそれのみでは説明できない「ストリート」的なリアリティをも生きている。以上二点によって「渋谷家」はネット空間とは一線を画していると言えるのである。

「悪い（ゆえに可能性にあふれた）場所」

このように「渋谷家」は、「悪い場所」であるにもかかわらず、その「悪さ」を自覚的に徹底し、尚且つ「友愛」を孕んだ「ストリート」的なリアリティを導入することによって、「ボトム」が「ボトムレス」へと突き抜けるように、異なった意味での「悪い場所」になり得る。異なった意味での「悪い場所」とは、どのような「悪い場所」なのであろうか。

批評家の宇野常寛は、ゼロ年代の「決断主義」を乗り越える可能性として、以下のようなかんがえを提出する。

「死」「終わり」を射程に収めることで、「モノはあっても物語のない」ポストモダン状況＝「大きな物語」が作用しない世界は反転する。そこは「終わりのなき（ゆえに絶望的な）日常」から「終わりのある（ゆえに可能性にあふれた）日常」に変化する———そう、私たちは「大きな物語」から解放されたからこそ、むしろ生きている、ただ

それだけで物語もロマンも存在する世界を手に入れたのだ。少なくとも絶望しない程度には、私たちの日常は豊かな物語にあふれている。

(宇野常寛『ゼロ年代の想像力』 第十六章 時代を祝福／葬送するために)

生身で日々生活を送っている私たちは、ネット空間と異なり、排泄もするし生殖もおこなう。そして何より、最後には死に至る。その事実を、「渋谷家」はよりはっきりと可視化させてくれる。皆で鍋を囲み酒を飲んで騒ぎ、笑い、喧嘩をし、雑魚寝をしていれば隣でセックスが始まり、昼過ぎに起きると、散乱したビールの空き缶とゴミからたちのぼる臭気が鼻をつく。メンバーたちの自腹で家賃を払い続け、何者になるでもなく年齢ばかりを重ねていく私たちにとって、こんな場所で、こんな生活をいつまで送り続けられるのかわからない。しかし、否、であるがゆえに、「渋谷家」に於ける「私たちの日常」は、「豊かな物語にあふれている」のだ。

榎木野衣は『反アート入門』で、あり得べき新しい芸術概念を以下の如く打ち出している。

誰もが参加することができるような、なにか流動的な生そのもののような芸術です。それが日々、日常のものであり、かつ創作者と鑑賞者が交換可能であるような芸術です。文字どおり、それは万人のものです。実は西洋のアートに欠けているのは、この次元なのです。

(榎木野衣『反アート入門』 最後の門 アートの行方)

榎木はここで、宇野のかんがえに似た変化を、芸術に於いて志向しているように私には見える。『日本・現代・美術』で掲げた日本という「悪い場所」への回答は、『反アート入門』でのこの概念ではないだろうか。つまり、「悪い（ゆえに絶望的な）場所」から、「悪い（ゆえに可能性にあふれた）場所」へ――。

そして、「渋谷家」は、後者の意味での「悪い場所」だ。

なるほどそこは「悪い場所」であるが、しかし、「悪い（ゆえに絶望的な）場所」ではなく、生きているだけであらゆる現象が芸術として輝きだすような、「悪い（ゆえに可能性にあふれた）場所」なのである。

つまり、「渋谷トリエンナーレ2010」とは、「西洋のアート」ではなく「日本現代美術」の文脈に依拠した上で、「ストリート」的リアリティと「友愛」を媒介に、「渋谷家」という「悪い（ゆえに可能性にあふれた）場所」に於いて為される試みなのである。

「布」→「強制退去」

……これまで書き綴ってきたような趣旨で「渋谷トリエンナーレ 2010」を開催しようと、



私たちは、メンバー十数人によって借りている民家である「渋谷」に、2010年10月15日、布を被せた。渋谷の閑静な住宅街の中に、突如として真っ白い一枚布で覆われた一軒家があらわれた様は、私たちからすればとても美しく、感動的でした。家の内部にいても、純白の布を通して洩れ入る陽光は心地よく、テントの中か、あるいはバリケードの中にいるかのような非日常的な雰囲気のもと、しかしなお淡々と送る日常生活は、何か心躍る、非常に素晴らしい経験に思えた。

すると、布をかけたその夜、誰か知らない人がいきなりドアを開けた。鍵は一年365日24時間、常に開けっぱなしだ。私たちにしてみれば、顔の知らない人間が突然来訪することなど日常茶飯事である。そういう「場所」だからだ。

しかし、いつもの来訪者と異なり、その人は怒り、そして叫んでいた。「お前ら全員ここから出てけ」というようなことを、物凄い剣幕で怒鳴っていた。

大家だったのである。

聞けば、「布」を不審に思った近隣の住民らによって、警察に通報が行き、不動産会社から大家に伝わったのだという。私たちはどうすることもできず家の中でじっとしていたが、大家の宣告してきた結論は、《2週間後の強制退去》だった。

たしかに、住居からの立ち退きをせまるということは、法的に見てもなかなか困難なことであり、基本的には居住者側が主権を有している。とはいえ、こと「渋谷」に関しては、度重なる家賃の滞納や、騒音による幾度かの警察沙汰などが積み重なっていた。半年前に私たちは、大家からの忠告通知もしっかりと受け取っており、大家側の法的な正当性は完璧に近かったのだ。私たちは観念するしかなかった。しかし、それまで（不安定な状態であれ）続けられていた生活が、「布」を契機として最終宣告を突き付けられたのは、紛うことなき事実である。つまり、「布」によって、「渋谷」は「強制退去」を余儀なくされたのだ。

闘争するか、逃走するか

「強制退去」が決定した段階でまず問題としてたちあらわれたのは、「闘争」するか、「逃走」するか、ということだった。

「渋谷トリエンナーレ」の開催も迫っている状況で「家＝ギャラリー」を引き払ってしまうのには、かなりのリスクが生じる。何処かの貸画廊を借りて展覧会を打ってしまっただけは、コンセプトが根底から覆されてしまう恐れがあった。そこで、居住者の主権を盾に取り、少なくとも一カ月は家賃を払い、家に住み続ける、即ち「立て籠もる」という選択肢が浮かんだのである。

ただでさえ布で覆われた外観は、過激な政治党派のバリケードを思わせるし、もっと言ってしまうと胡散臭い新興宗教のようでもあった。そういった中で「立て籠もる」などという、あたかも連合“白”軍のような振る舞いに出れば、警察沙汰はより拡大することは容易に想像できたが、かつての美共闘の闘士のごとく、大家や警察と云った「権力」に「反体制」的に対峙して「闘争」することは、なるほど非常に誘惑的な構えに思えたのである。

しかし、私たちは最終的に「闘争」することを選ばなかった。それは、60年代後半の全共闘をはじめとする新左翼運動が徹底的に敗北し、現代に至ってはなんらの有効性を保持していないということを思いなおしたためである。たしかに、60年代「反芸術」の時代における「革命」を旗印にした紛争は魅力的である。そこにはアナーキーな無秩序が氾濫し、厳然として存在している国家や権力といった大きな体制に真っ向から対抗していく様は、単純に祝祭的に熱狂できる要素がある。しかし、私たちの生きる時代は、既にそのような「体制」的なものも不可視にしか存在せず、「小さな物語」が散らばった細分化された世界なのである。

「美共闘 REVOLUTION 委員会」を組織した彦坂尚嘉は、そういった「闘争」の敗北した後の70年代に於いて、すでにそのことを熟知していたと言えるだろう。「非日常」だと思っていたバリケードの中で展開されるあまりに「日常」的な塵事に直面した彦坂は、その日常性を受け、「制作（ポイエーシス）の崩壊から実践（プラクシス）へ」という「転回」を計ったのである。その「実践（プラクシス）」として行われたのが、「デリバリー・イベント」であった。



デリバリー・イベントは、その閉じられた部屋の空間を、一度解体し梱包し、あるギャラリーに引っ越しをし、また元に戻す、という繰り返しの作業行為である。ギャラリーでは、インスタレーション作品として成立する。これらは、自宅に始まり、国内のいくつかのギャラリーを往き来し、パリに達したというわけだ。

（高島直行「アートの原点を探る“イベント”」）

自宅の部屋にラテックスを撒き散らすという「フロー・イベント」とセットで行わ

れたこの「実践」は、「家」という日常的なるものをモチーフとして、そこに非日常的に立て籠り「闘争」するのではなく、部屋ごとギャラリーに「引っ越し」をし続けるというものであった。つまり、「闘争」ではなく、「実践」としての「逃走」が、ここでは目されていたのである。

70年代に浮上した「逃走」への意思が、より先鋭化され徹底されたのは80年代に於いてであろう。最早「美術」や「芸術」といった大上段に構えたものではなく、「広告」などの軽やかな差異化の身振りが全盛を極めたその時代は、「分裂型（スキゾフレニー）」の「逃走」を志向したのだ。

浅田彰が『逃走論——スキゾ・キッズの冒険』に於いて語るのは、このスキゾフレニクな逃走に関してである。浅田は、まず人間を「パラノ型」と「スキゾ型」の二種類に区分する。「パラノ」とは「偏執型（パラノイア）」のことであり、「過去のすべてを積分＝統合化して背負って」いるタイプの人間だ。一方、「スキゾ」とは「分裂型（スキゾフレニー）」であり、「そのつど時点ゼロで微分＝差異化しているような」タイプの人間である。その上で、前者に《住むヒト》、後者に《逃げるヒト》を典型例として配置し、後者を称揚するのである。《住むヒト》とは、「一家をかまえ、そこをセンターとしてテリトリーの拡大を図ると同時に、家財をうずたかく蓄積する」、近代文明を支えてきた資本主義的人間類型である。《逃げるヒト》とは、「家というセンターをもたず、たえずボーダーに身をおく」、「身軽」な「とにかく逃げる」ヒトだ。むろん、「逃げる」とはいえ後ろめたい逃亡者の趣きは無く、「逃走を続けながら機敏に遊撃をくりかえす」。差異化のゲームに身を委ね続けることの困難について言及しつつも、浅田は《住む文明》から《逃げる文明》への転換を肯定するのである。

しかし一方で、この議論が展開された時代の特殊性が挙げられるだろう。つまり、これは80年代の日本という、世界的に見ても異常なまでに経済的に恵まれたバブリーな場所であつた論だった。バブルがはじけ、失われた世代を生み出した暗黒の90年代、さらにゼロ年代を経て、10年代のはじまりを生きている私たちにとって、浅田の考えるような「スキゾ・キッズ」になることは、不可能に近い。なぜなら、差異化のゲームに淫する暇もなく、より切実で生活に密着した、生きてゆくことそのものの困難が前景化しているのが現代だからである。ネットカフェ難民や若年ホームレスの問題がひっ迫している現代に於いて、《住む》ことを放棄することは即ち生活の破綻を意味し、「身軽」に「遊撃」をおこなうことなど出来なくなってしまうだろう。むろん、だからといって、重苦しい近代の権化の如き「パラノ」人間になることは好ましくない。というよりもむしろ、私たちに関して言えば「強制退去」によって「一家をかまえ」ることからは疎外されている。そういった時、私たちが為し得るのは、浅田の人間類型の二項対立から弁証法的に脱し、第三項を提示することではないだろうか。第三項とはすなわち、《住むヒト》でも《逃げるヒト》でもなく、《住みつつ逃げるヒト》、あるいは《逃げながら住むヒト》になることである。

バリケードの中に立て籠もり「闘争」するのも、集団自殺するレミングスのように「逃

走」するのも、同等程度に安易であろう。「渋谷家」が無くなることが決まり、結論として私たちが選んだ次なるムーヴは、「イヴェント」としてギャラリーを移動し続けることでも、「スキゾ・キッズ」的に軽やかな「逃走」を企てることでもなく、《住みつつ逃げるヒト》／《逃げながら住むヒト》（パラノイアックなスキゾ・キッズ！）としての「引っ越し」であった。

「終わりある日常」の顕現

このような「布」→「強制退去」→「引っ越し」という一連の流れの中で、「渋谷家」が直面し、そして見えてきたものは、果たして何だったのだろうか。

それは第一に、「終わりある日常」の顕現である。「終わりのなき（ゆえに絶望的な）日常」が「終わりある（ゆえに可能性にあふれた）日常」へと転換するために宇野常寛が想定していたことは、上記のように、『死』『終わり』を射程に収めることであった。この理念型が、「布」からの「強制退去」を経ることによって、私たちの眼前に現実としてせり上がってきたのである。

「渋谷家」は一般的なルームシェアと異なり、メンバーの生活に全的な影響を及ぼさざるを得ない。メンバーは、プライバシーやプライベートがほとんど存在しない、寄せ場じみた空間内で集住しているからである。つまり、そこでは生活上のあらゆる「日常」的営みが公開され、共有されているのだ。

そのように徹底した日常性の全域化を支えていた家自体が、「強制退去」という形で失われ、「終わり」を迎えるとわかった時、私たちは、あたかも唐突に末期ガンを宣告された患者のように、ひとしきり茫然自失し、右往左往した末、最後には、このありそうもない日常を極限まで受け入れ、楽しむことを選択した。その瞬間、今まで完全に満ち足りていたはずの日常生活が、より濃密になり、輝き出したのである。つまり、「終わりある（ゆえに可能性にあふれた）日常」が非常にビビッドに前景化したのだ。

むろん、これは「強制退去」という「非日常性」によって担保されたものに過ぎないと言うことは可能かもしれない。しかし、いくら「非日常」だと言っても、その内実は、やはり、寝て、起きて、飯を食い、昼間に活動に出かける、というだけのものである。せいぜい、次の家を探したり、家の方付けをする割合が、活動の中で上位を占めるようになって



たくらいだ。共同身体性を宿した集団による怒涛のような日々を一旦締めくくるといった形で、退去まで二週間の「渋谷家」の「日常」は、まさに、「豊かな物語にあふれて」いたと言える。

また、「強制退去」という形で法的に裁かれた「渋谷家」は、言うまでもなく「悪い場所」であった。この一見して「絶望的な場所」は、しかし、上記の日常性が導入されることで、必然的に、「可能性にあふれた場所」として反転する。そこは近いうち消えてしまうが故に、次なる場所の出現を想起させ得るのだ。「布」によって「渋谷

家」の外部を「梱包」したばかりに、内部のものもすべてダンボールで「梱包」するはめになり、岡本太郎が否定した芸術のように、日々刻々と「きれい」に「こちよく」なっていく家は、これまでの内装がどれほどラディカルであったかを、逆説的に浮き彫りにさせた。

このように、「布」からの一連の流れは、「渋谷家」に於いて私たちが営む日常が如何に奇跡的であったかを逆照射したのである。

「ストリート」的リアリティから《リアル・ストリート》へ

第二に見えてきたものは、《リアル・ストリート》である。

「日常」の輝きに触れていたのもつかの間、月末になり「退去」＝「終わり」の日が訪れると、《逃げながら住むヒト》としての私たちは、夜逃げしながらに家から大脱走した。しかし、次の引っ越し先が決まっていたものの、入居できるまで三週間のタイムラグができてしまっていたのだ。つまり、三週間のあいだは、家が無い状態で過ごさねばならないということである。「ストリート」的リアリティを持った「場所」と定義した「渋谷家」から、《リアル・ストリート》という「(非) 場所」へと容赦なく投げだされる形となったのだ。「悪い場所」を喪失し、「ハウス・レス」となった私たちは、ある者はネットカフェ難民やファミレス難民となり、またある者は知人宅への居候となって、ブランキー・ジェット・シティばりに、単なる「悪いひとたち」へと相成ったのである。一般的な形態とは異なるとはいえ、これまで「民家」という確固とした「場所」を保持していた私たちにとって、《リアル・ストリート》は過酷であり、そのような経験ゆえに、「公共圏」ということを再考せざるを得なかった。

毛利嘉孝の『ストリートの思想』を再度、紐解いてみれば、「ストリート」とは本来「公共圏」である。「公共圏」とは、ハーバーマスが定義するところに依れば、「国家のような公的領域と企業や家庭のような私的領域の中間に属する領域」である。しかし、毛利によれば、「今日こうした『公共圏』は徹底的に切り詰められている。かつて『公共』と呼ばれた民主的な領域は国家に回収されるか、資本によって私有化されてしまっている」のである。つまり、現在ストリートは「たえず移動を強制される、一時的で不安定な空間」になってしまっているのだ。これらの「排除」の論理が駆動された例として、「渋谷アートギャラリー246」や、「宮下公園」などが挙げられている。

そう、「渋谷家」から「渋谷」に出たら、そこには「公共圏」が無かったのである。「渋谷アートギャラリー」も「宮下公園」のナイキ化も、渋谷における話である。そこでは「きれい」な秩序や「公序良俗」のために、徹底した「排除」が行われていたのだ。

「悪いひとたち」であり、引っ越し費用で財布が底をついた私たちにも、この「排除」



の論理はむしろ痛手だった。たとえば、渋谷のセンター街にあるマクドナルドで夜を過ごすとしても、ちょっとでもウトウトした時点ですぐに警備員がやってきて起こされ、それが数回続くと追い出される。そもそも、椅子が固いし席が狭く、長時間居続けることが出来ない。ミシェル・フーコーが「規律訓練型権力」から「環境管理型権力」へ、と言った権力構造の変化を、まさに実感したのである。

しかし、これらの経験を踏んだことで、「渋谷家」を続ける必要性をより強く意識したのも事実だ。「DiY」の実践としての「公共圏」＝「渋谷家」を維持するためにである。96年に清野栄一がはじめた代々木公園でのレイヴにはじまり、ラッパー・ECDの活動、小田マサノリのイルコモンズ、高円寺の素人の乱、代々木公園の「エノアール」などに加え、「ギークハウス」をはじめとする昨今の多様な運動は、個別の差異はあるにしろ、総じて「DiY的な営為を通じて自律的な空間を作り出そうとする動き」であり、「新しい公共圏」の模索には違いないだろう。

このような文脈の上に、(完全に一致しないまでも)今後「渋谷家」も位置付けられ得るのではないだろうか、と私はかんがえる。つまり、「渋谷家」は、「ストリート」的リアリティを持った「場所」から、「リアル・ストリート」へと強制的に排除されるという過程を経ることによって、よりストリート的な「公共圏」という「(非)場所」へと、漸近的に接近したのである。

また、付け加えておかねばならないのは、「強制退去」となってから、その経過を随時Twitterに於いて公開していたところ、見ず知らずの、あるいは何らかのつながりがある多くの人が、様々な形で救いの手を差し伸べてくれたということだ。弁護士は「退去」が本当に正当かどうかを考えてくれ、不動産屋はルームシェアしやすい物件を教えてくれ、空きスペースを持っている人は引っ越しのあいだ荷物を無料で預かることを提案してくれた。これらから私には、ネグリ&ハートの言うような「マルチチュード」の誕生を少しだけこの目で見た気がして、文字通りネットワーク的な「節点」から成る新しい<共>(the common)の在り方の可能性が垣間見えたのだった。

芸術である、だけど民家である、だから犯罪である

最後に、そして最も本質的に浮き彫りになったのは、「芸術」と「非芸術」の「境界線」の問題である。

「芸術」と「非芸術(犯罪)」の境界がくっきりと前景化したひとつの契機として、1965



年に起きた赤瀬川原平の「千円札裁判」がある。事の概観を説明すれば、赤瀬川が千円札の模造を自筆で行い読売アンデパンダン展で展示をしたり、千円札を片面だけ印刷するなどしたところ、それが後に検察側で問題になり、「思想的変質者」として捕え

られ、最終的に「通貨及証券模造取締法」違反として逮捕されたというものだ。

この裁判に際して宮川淳が提起した問題が、「芸術」と「非芸術」のあいだの「不在の境界線」という問題である。「芸術がどのようなものでもありえ、また、どのようなものも芸術たりうるとしても、なお芸術がすべてであり、すべてが芸術であるわけではない」とした宮川は、「芸術と非芸術（犯罪）との断絶」を思考した。この裁判では数多の美術関係者らが法廷に立ち、裁判所が美術館と化したのが、「芸術である、だから犯罪ではない」と言っ
てしまえば、「外延的に芸術の範疇を拡大することによって反芸術たらんとする」「芸術至上主義」に戻ってしまう。これを踏まえて石子順造は「芸術である、だけど犯罪ではない」と言ったものの、最終的に検察側が出した結論は、「芸術である、だけど犯罪である」というものだった。

「渋谷」に「布をかけた」ことで、家の「内部」と「外部」のあいだに、白いラインでくっきりと《実在の境界線》を引いたところ、図らずも浮かび上がってきたのは、なにが芸術でなにが非芸術かという、「不在の境界線」だった。私たちにとっては上記のようにはっきりと「芸術」であった「布に覆われた民家」は、大家や近隣住民にとっては「非芸術」であり、警察へ通報されたことから鑑みても、明らかに「犯罪」であったのだ。彼らがこの「作品」を「犯罪」と看做した要因は、言うまでもなく、そこが「民家」だったからであろう。つまり、「芸術である、だけど民家である、だから犯罪である」という論理が成り立っているのである。

この境界線上で表現をしているアーティストには、たとえばグラフィティ・ライターのバンクシーがいる。^{ウォール}壁に落書きをする、^{グラフィティ}というストリート・カルチャーをベースとした彼のアートは、世界中に屹立している「壁」という、まさしく境界線をかたちづく



っているものに対してぶつけられるものだ。そこで提起される境界は、国境であったり、人種であったり、そして芸術であったりする。^{グラフィティ}落書きという表現の特性上、常に違法である^{フリーガル}ことを免れ得ない彼の作品群は、根本的に「芸術／非芸術（犯罪）」という問題設定を胚

胎していると言っていいかもしれない。

また、近年の日本で言えば、「Chim ↑ Pom」による広島原爆ドーム上空での飛行機雲「ピカッ」が挙げられるだろう。この作品もまた、境界線上に位置している。彼らにとって「芸術」であったものが、広島の人元民にしてみれば「非芸術」どころか、被爆者や原爆、歴史に対する冒瀆として映ったのだ。



ここでは戦争を経験した世代と経験していない世代、過去と現代、アメリカと日本といった多様な問題系が、事件となることでより一層明確に炙りだされている。

もっとも最近の例のひとつとして、篠山紀信が青山墓地でヌードモデルを撮影していたことで近隣住民から苦情が行き、結果、逮捕された、というものがある。これは端的に「路上」という「ストリート」＝「公共圏」における「芸術／犯罪」という境界の問題であり、また同時に「裸はなぜ犯罪なのか」という問題でもあるだろう。「裸」という前近代的なるものが犯罪として排除されるという、日本の近代の（それこそ前近代的な）歪みが、この事件からは匂い立つのである。

LIFE IS ART

以上のように《表現》が必然的に孕まざるを得ない「芸術／非芸術」という境界線上に於いて、「非芸術」乃至「犯罪」へと転がり落ちる危険性に晒されながらも、しかし、少なくとも私たち「渋谷家」は、これからも生き続け、表現し続けるしかない。常に「／」のこちら側とあちら側を往還しながら、そのラインを永久的に引きなおし刷新すること。そのダイナミズムの裡に於いてこそ、有り得べき「芸術」の可能性が生まれ出るだろう。

「渋谷家」という、民家でも、シェアハウスでも、フリー・スペースでもある、よくわからない、渋谷の「^{ソマ}底」の、「ストリート」的な、「友愛」のある、オルタナティブで、可能性にあふれた、「悪い場所」に、芸術作品と称して、布をかけたら、大家が来て、「非芸術」の、「犯罪」となり、「強制退去」を宣告され、「日常」のまま、全てを「梱包」すると、「終わり」が来て、「悪いひとたち」は、逃走し、逃走しつつも、ストリートに、ひとり家、マクドナルドに、公園に、住んで、住んで、また追い出されると、恵比寿で、眼前に、再び、「渋谷家」が、否、新しい、「恵比家」が、新天地として、あったのだ。

このムーヴメントそれ自体が、もしかすると、アート、なのではないだろうか？

こんな風に生きることそれ自体が、アート、なのだとしたら？？？

私たちはこれからも、ずっとこんな調子で、「LIFE IS ART」し続けるだろう。

——「渋谷トリエンナーレ 2010」は、以上のような趣旨で、開催する。