

機能性以後の機能性

——トマソンという匿名性が芸術を「超／越」えるとき

和田寧路

序

赤瀬川原平は多様な活動を展開した芸術家である。それらの中でも、彼は、1980年代初頭から中頃にかけて〈超芸術トマソン〉を町中で探索する活動に没頭する。その第一号である〈純粹階段〉は1972年3月に発見されていたが、その物件と類似した条件にある物件が次々と発見されたことから1982年に考案される〈超芸術トマソン〉という名前の下でそれらは定義付けられ統一されることとなる⁽¹⁾。本論は、〈超芸術トマソン〉の定義にあらためて目を向けることでその特有の美的質を追求する。

1. 超芸術トマソンの定義

赤瀬川は〈超芸術トマソン〉を次のように定義する。

- ①「芸術とは芸術家が芸術だと思って作るものですが、この超芸術というものは、超芸術家が、超芸術だと知らずに無意識に作るものであります。だから超芸術にはアシスタントはいっても作者はいない。ただそこに超芸術を発見する者だけがいるのです」
- ②「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」⁽²⁾

この定義は実際の〈超芸術〉物件の発見以降に提起されたものであるため、その妥当性を確かめる必要があるだろう。その検証は〈純粹階段〉を例に次節でおこない、本節では定義の整理に専念したい。

さて、上の②に示される通り、それは「無用の長物」である。ただし、それは「美しく保存」されているという特徴をもっているがゆえに、単なる「無用の長物」ではない。ここでいわれる「美しく」とは、あくまでも「無用の長物」状態が良く保存されている様を指すための語として考えてよいだろう。さらに、「無用」の「保存」という特徴は、人為的に施されているという点で特異である。この特徴は〈純粹階段〉の補修された手すりが代表的に示している。ただし、上の②に示される通り、人為的に「保存」された「無用の長物」は、それを〈超芸術トマソン〉にしよう、という意図の下で「保存」されているのではない。何かは〈超芸術トマソン〉であるためには、それをそれとして鑑賞する人物が必要である。要するに、〈超芸術トマソン〉は、「無用の長物」という状態のまま捨てられることなく「保存」されている物件であり、その価値は「保存」するもの（以下、工作者）によってではなく、鑑賞者によって決定される。

さて、次に、〈超芸術〉という名前がどのような考えの下で考案されたものであるのかを確認しよう。上の定義に従えば、〈超芸術トマソン〉の工作者とそれをそれとしてみる鑑賞者の役割ははっきりと分かれている。赤瀬川は、芸術とゴミは「無用」という共通点を持っていると考えている。ただし、芸術の場合に、「無用」は美術館の中で「保存」されている。端的に、「保存された無用の長物」とは赤瀬川の考え方に従う限りにおいて、芸術の条件の一つであるようだ。それゆえに、単なるゴミは、「無用」であるものの、通常「保存」されることがないため、芸術ではない。他方で、ゴミが「保存」されるときに——まさに〈超芸術トマソン〉のようなものは——芸術の領域に近づくのだと赤瀬川は主張する。しかし、〈超芸術トマソン〉が代表するような、いわば芸術の領域へと近付いたゴミは、それでも芸術そのものではないと彼は続ける。まず、それは「無意識の工作者によって造られたもの」が「発見者の意識によって超芸術」とされたものであり、「工作者と鑑賞者」の役割はそこで「分担されている」。こうした条件は「意味と作業とを統一している」のが「作者一人の役割」である芸術作品の条件とは異なっている⁽³⁾。ゴミが「保存」されたとしても芸術にはならない理由として赤瀬川がここで考えているのは、要するに、芸術の場合には、鑑賞物としての価値をもつことが先ず以てその制作者によって意図されているが、ゴミの

場合にはそうではないということである。後者の場合、その鑑賞的価値は、制作に関しないものによって事後的に見出されるのである。そして、〈超芸術〉の名称は、作る作用と価値を観る作用とがこのように交差した事態を指示するために用意された。それが〈超芸術〉であるのは、一つに、その価値が作り手の意図を「越」えたところで見出されるためである。さらに、ゴミは「保存」されることで芸術に近付くのでゴミそのものではなくなるし、だからといって芸術そのものでもない、そのようにしてどちらでもないこと、すなわち、どちらをも「超」えているものであるためである。「超」芸術は、以上の二重の意味で芸術を「超／越」えているものを指す名前であり、〈トマソン〉的物件をよく説明するものとして認めることができるだろう。

2. 芸術を「越／超」える「無用の長物」

しかし、「保存された無用の長物」という芸術的条件をもつものが芸術を「越／超」えたものとしてみられるとき、そこで着目されている特徴はどのようなものであろうか。われわれはここで「無用の長物」を問題にしている。「無用の長物」とは、言い換えれば、使えなくなった道具である。そのようなものが日常生活の副産物であることは明らかである。それゆえに、それを日常的なものとしてみることは適切であろう。すると、「保存された無用の長物」は芸術的条件をもった日常的なものということになるが、ユリコ・サイトウに従えば、日常的なものの美的評価は芸術のそれと区別されなければならない。芸術の鑑賞は、絵画や彫刻といった各ジャンルが持つ慣習や芸術家の意図に従ってその指針が決定されている。他方で、日常的な対象を鑑賞するための指針、いわばフレームは、あらかじめ決定されていない。その意味で、後者の鑑賞は「無枠 frameless」であり、日常的な対象に関する美的な判断において、「我々は我々自身の想像力、判断、また案内役としての美的趣味に頼ることが許されて」と彼女は主張する⁽⁴⁾。しかし、日常的な対象であればそれは必ず「無枠」である、という考えは誤りである。例えば、マグカップはマグカップとして「無枠」に接することができるだろうか。我々は、日常という場面において、それをマグカップとして使用

するとき、それがマグカップであることを知っているからこそ、そうすることができるのである。このとき、我々はむしろ、あらかじめ決定された「マグカップ」という「枠」を通してそれを見ている。それゆえに、日常において、何かが「無枠」であるとすれば、それは特定の条件下においてである。

さて、赤瀬川作品の特徴として河合大介が指摘する「匿名性」は、そうした条件の一つであり得る。匿名性とは「字義通りには、名指すもの（名前）と名指されるもの（その名を持つもの）とのつながりを阻害することであるが、……名指すこととは、あるものを他のものから区別すること、すなわち個を同定する作用である。それゆえ、匿名化とは個性を抹消することとしても理解されている」。ただし、「赤瀬川原平における匿名性は、……完全に個性を失って無名になることや、他と区別できないほどに一樣になってしまうことではない。……赤瀬川は無名性の手前、二項対立の中間に踏みとどまるような絶妙なバランスを保っている」⁽⁵⁾。

この概念を以て実際に赤瀬川の千円札作品や梱包作品を説明することができる。前者は貨幣の個性を隠すことによって成立する貨幣制度に注目し、拡大模写という手段を取ることで、一枚の貨幣を他のものから浮かび上がらせる。つまり、匿名化された一枚の貨幣を脱・匿名化しているのである。他方、梱包作品は、反対に、ものの個性を匿名化する。ソファやキャンバス、扇風機など、様々な物を梱包することによって、それらの見かけ上の特徴の差は曖昧になり、一つ一つは匿名化される。いずれの作品も「匿名性」が主題となっていることがわかるが、これらの作品に共通している特徴がさらにある。実用品が本来の役割を達成することのできない状態に置かれている、という特徴である。端的に言って、ものが本来の文脈から切り離されると、それがどのようなものなのかがわからなくなる、つまり、概念をあてがわれていないものとなる。そのような同定不可能性が「匿名性」を表すのである。要するに、実用品を本来の役割が達成されない状態に置くというやり方は、「匿名性」を提示するための一つの技法である。

さらに「匿名性」は芸術に対する「匿名」さでもある。このことは千円札作品をみていくことで理解できる。千円札作品は千円札偽造の嫌疑から起訴され、弁護側は、それは芸術であるから犯罪ではない、という立場から作品を擁護した。その主

張は、作品は芸術のカテゴリーに属するものであるから芸術である、という主張としてあらためて理解することができるが、それはジョージ・ディッキーが「制度的理論 institutional theory」として提案する芸術のとらえ方と同じ性格を持つ主張である。彼に従えば、芸術はアートワールド関係者によって与えられる身分であり、芸術と認められた作品は、アートワールド外部においても常に芸術である⁽⁶⁾。しかし、アートワールド関係者によって作品が芸術化されるという主張と、作品が常に芸術であると主張することは両立できないはずだ。制度的理論は、元来、日常的な対象と見かけは同じである対象がなぜ芸術の文脈に位置づけられるのか、その理由を説明するために用意されたものである。つまり、その理論は、明らかに日常的なものに見えるが、芸術としても見ることのできるような対象をどう説明するか、という問題を背景に持っている。すると、問題の設定上、いくら対象が制度的に芸術であろうとも、それを非芸術として見る者がいることは事実として認められなければならない。要するに、制度的理論は、アートワールドが日常的なワールドへと侵略していく姿を正当化するための有効な議論となり得るが、そうして侵略されて芸術化された日常的なものがアートワールドにのみ所属していると言明することによって失敗しているのだ。制度的理論が有効であるのはそれが「芸術でもあり、日常的な事物でもある」対象を射程に入れるときである。それゆえに、何かが作品として「常に」芸術であるという主張は誤りである。制度的理論を有効に活用するためには、ものがアートワールドに属するものとして見るときにのみそれは芸術作品としてみられ、そうでないときには例えば日常品としてみられる、といった限定を加えるべきであろう。そして、千円札作品を制度的理論と同じような立場から擁護する弁護側も、こうした修正を認めるべきであった。すなわち、有効な制度的理論が何かを芸術と日常的なもの、その両方として認めなくてはならないように、千円札作品を芸術でも犯罪でもあるものとして認めるべきであった。さらに、厳密に言えば、芸術でも犯罪でもありうるどちらでもなさをこそ千円札作品の特徴と認めるべきであった。そうした実情を踏まえた上で、石子順造や榎木野衣は、芸術 VS 犯罪という両義性それ自体が作品の価値であると指摘し⁽⁷⁾、同様に、ウィリアム・マロッチィは、「如何なる政治的綱領の内にも包含され得ない」ところに作品の価値を見出す⁽⁸⁾。千円札作品の実際的な功績は、彼らが指摘

するように、その芸術性や犯罪性にあるのではなく、そのいずれにも包摂されず、その対立項が共存する議論の場の要となったところにあるのだ。作品自体は、その場所において、まさに、「二項対立の中間に踏みとどまるような絶妙なバランスを保っている」。作品のこのような特徴は、まさに河合が提起する「匿名性」であり、以上にみてきたように、その特徴は芸術からも姿を隠すものとしてあらためて理解できる。要約しよう。実用品を本来の機能が果たされていないように見せることで「匿名性」は表現される。そのような「匿名的」対象は両義的でありそれじたいは同定できないものである。日常的な対象の美的鑑賞がサイトウの指摘どおり「無粋」であり得るならば、それは対象が「匿名性」をもつ場合においてである。例えば、日常品の、それがどのように使用されるべきであるのか、というあらかじめ決定された指針は、梱包といった匿名化の技法によって攪乱される。そうして匿名化されている日常品は、それがどう見られ、どう使用されるべきか、という枠組みを失うのである。

ここで、〈超芸術トマソン〉の特徴を、〈純粹階段〉を例にしてあらためて具体的にみていこう。まず、それは、本来は階段として、旅館の外と内とを結ぶ媒介役として機能していたようだ。ただし、〈純粹階段〉は、それが正しく機能している場合には人を導く先であったであろう扉を失っているがゆえに、階段としての機能性を失っている。そして、実際に、本来の役割を果たしていないように見える。日常において、そうした事物は、端的にゴミである。しかし、ゴミであるはずが、〈純粹階段〉は補修、すなわち「無用」のまま「保存」されている。この「保存」を契機に、それは、ゴミとして見られながらも、階段のための階段として機能するもの、すなわち「純粹」な階段として、芸術の領域に近づいたものとして見られることとなる。以上のように、〈純粹階段〉は、本来の役割を果たさないように見えるという外見上の特徴から、それを見るための指針が失われ、そうした「無粋」な状態に対して、ゴミという「粋」と、芸術性という「粋」とが与えられている。このように、二つの見解が共存する場所の要である「保存された無用の長物」は、「匿名性」を持つとあってよいであろう。そして、そのような芸術とゴミの「二項対立の中間に踏みとどまる」もの、言い換えれば、その二つの領域を「越／超」えているものを名指すための名前が、一節でふれたように、まさに〈超芸術〉なのである。

3. 超芸術トマソンに見る「美的に心地よい視覚的緊張」

「保存された無用の長物」が「匿名性」という意味において「無粋」であることを前節で確認した。しかし、だからといって、対象の如何なる特徴をも美的特徴としてみてよい、という考え方は依然として誤りである。本節では、通常期待されるところの日常性から逸脱しながら、さらには芸術でもない〈超芸術トマソン〉のどのような特徴が美的特徴として解釈可能であるのかをみていこう。

本節でも〈純粹階段〉を例にみていこう。前節でみてきたように、それは、建物の外と内との媒介役という階段としての本来の機能性を失ったものとして、他方では、階段のための階段として見ることができる。前者の視点から見て、それはゴミであり、後者の視点から見て、それは芸術的（「保存された無用の長物」）であった。

さて、この二つの視点はどのような基準からどのように問題の物件を評価しているのだろうか。前者は、階段という実用品が介在することによって建物とその周辺環境全体が有用に使用される場所になっているかどうかを基準に問題の物件を査定している。この方法が、環境の有用性に対する実用品の貢献度を考慮に入れる限りにおいて、それが肯定的価値として認めるのは、環境が実際に有用で便利に、それゆえに快適に感じられるかどうかである。そして、〈純粹階段〉は媒介役として機能することを止めている。つまり、環境の有用性に対するその貢献度は無に等しい。すると、〈純粹階段〉は、快適でありうべき環境において、その快適さを妨害する要素であり、それゆえに不快な対象として理解することができる。そうしたものとして問題の対象を判定する前者の視点からすれば、当の対象は「保存」されるべきではなく、ただちに除去されるべきであるが、他方で、後者は前者が否定する「保存された無用の長物」を評価する。前者が日常的な実用品を評価しているのに対して、後者は端的に、そうした日常的な標準形から逸脱したものを評価する見方として理解できる。そして赤瀬川はその価値を芸術と別ものとみている。では、それはどのような意味において肯定的価値であり得るのだろうか。

階段は実用品、すなわち機能的な対象であるが、パーソンズとカールソンに従えば、機能的な対象を美的に査定するさいに、それがどのようなものであり、さらにはどのように機能するかについてわれわれが理解しているということ、すなわちその「機能的範疇 functional category」を理解しているということは必須であり、対象に関するそうした理解と比較するさいにどのようにそれは見えるのか、に従ってその価値が判定される。彼らは、機能的範疇を理解したうえでの対象の見え方に、次のような美的特徴を対応させる。

- ①機能的範疇の基準に機能的な対象が「適合して見える looking fit」場合に、それは美的である
- ②機能的範疇の基準に機能的な対象が「不適合に見える looking unfit」場合、それは「美的に心地よい視覚的緊張」として経験される。
- ③それが機能的でない場合には単に不快である⁽⁹⁾。

さらに、スティーブン・デイビーズが提案する機能美の判断モデルは、パーソンズとカールソンのこの見解を補強する。彼に従えば、機能美の「判断は、ただ単にそれら[判断の対象]の機能が満たされているかどうかを考えるのではなく、それに加えて、問題のアイテムの美的性質が、どのようにしてその機能へ呼びかけ達成するのかという方向を定めるところの方法を考慮に入れ」なければならない⁽¹⁰⁾。つまり、ある実用品の機能（一次的機能）が本質的に持つ美的特徴（二次的機能）が前者のあり方を決定付けることに手を貸しているほどに、それは美しい、と彼は主張するのである。そして、一次的機能が二次的機能によってよりよく決定付けられる、という事態は言い換えれば、美的特徴が実用品の機能的範疇が何であるのかを明白にしているという事態である。こうした特徴を以下では「機能顕示性」と呼ぼう。

さて、パーソンズとカールソンが機能的範疇に「適合して見える」対象が美的であるというとき、そこで問題となる対象の一つに機能顕示性を持っているものをあげることができるだろう。例えば、ペンの直線的デザインが、持ちやすさを高めながら、さらに、それが如何にもペンとして使用すべきであるべきことを訴えかけるように見

える場合、そのペンは機能顕示性を持ち、機能的範疇に「適合して見える」。ただし、「適合して見える」機能的な対象の美は通常、その対象が介在することによって便利になる環境の快適さとして経験されるのであり、この快適さを対象に見る、というのは不自然である⁽¹¹⁾。「適合して見える」対象の以上のような美的経験のあり方は、純粹階段の特徴を分析する中で確認した通常の階段のそれに対応している。

他方で、「不適合に見える」機能的な対象の場合はどうであろうか。パーソンズとカールソンはこの事例に関する議論を曖昧にしたまま残しているため、次に、この点を見ていこう。そのような対象は、実用品として機能しているため、環境が快適であるための一要素であるにもかかわらず、そのようには見えないという特徴がある。そのような外見は、「適合して見える」諸対象が織り成す便利なネットワークの連続においては、それを差し止める障害として見られるであろう。「不適合に見える」機能的な対象は、以上のように、快適な環境のメンバーでありながらも、同時に、環境の快適さを妨害する要因として見られるという矛盾を抱えている。この特徴は、「保存された無用の長物」のそれに対応している。

そのような対象に出会うとき、その経験の性質は、「適合して見える」対象の経験とは異なるだろう。「適合して見える」対象の快適さは、そのものに見られるのでなく、環境を生きることによって経験されるということは先に触れたとおりであるが、他方で、「不適合に見える」対象は、環境の快適さの連続した経験を中断させる要因である。それゆえに、その対象は、機能的なものとして環境を便利にしながらも、その環境における部外者のように見える。そうした部外者は、純粹階段でみたように、快適な環境という日常の地平において、通常、ゴミと呼ばれ、排斥される運命にある。人は、その不安定な外見によって突然に訪れる快適さの中断に足を止め、その部外者を注視する。しかし、それが「不適合に見える」機能的な対象であるとき、そのまなざしは、「不適合に見える」対象の実のところの機能性に気付くことになる。言い換えれば、機能的範疇の標準に対する不適合な対象を前にして我々はそこに異質さを認めるが、その対象が実のところは機能的であるとき、如何にして異質な物が機能的範疇の標準に適合しているのかを発見する。端的に、対象が機能的であるとき、「不適合に見える」という特徴は、対象の機能性に却って注目が集まるように促進する効果を持つ。そう

した注目の背景には、対象の機能性と見た目との矛盾という緊張がある。パーソンズとカールソンが「美的に心地よい視覚的緊張」と呼ぶ経験は、このようなものとして理解してよいであろう。「保存された無用の長物」が、「不適合に見える」対象の特徴に対応することは先に指摘した通りであるが、その限りにおいて、後者が「美的に心地よい視覚的緊張」として経験されるのであれば、前者も同様に経験される。それゆえに、「保存された無用の長物」が、ゴミとしてではなく、〈超芸術トマソン〉として見られるとき、そのまなざしは、「不適合に見える」機能的な対象が持つこうした美的特徴の方向を向いていると理解することができるだろう。

結論

赤瀬川に従えば、「保存された無用の長物」は、芸術の条件である。〈超芸術トマソン〉は、その条件を持つが、それが意図されたものでないため、芸術ではない。そのようにして、〈超芸術トマソン〉は、芸術制度の枠を「越」える。このことは、それが、芸術制度のエージェントである美術館を「越」えた街中という場所で見出されるということももちろん関係している。そうした場所で発見された芸術性は、厳密には芸術そのものではなく、芸術の範疇を「超」えたものである。

このように、「保存された無用の長物」という芸術性が芸術を「超／越」えるとき、それがどのようにみられるべきであるのかという指針を我々は失う。そのように「枠」を喪失することで出現する匿名性を前にして、我々は「保存された無用の長物」が元来持ち合わせていたはずの「実用品」という「枠」を発掘する。しかし、実用品という「枠」を通して見られた「保存された無用の長物」に、かつてそれが持ち合わせた機能性は面影を残すばかりである。しかし、我々は、そのような機能性以後の名残の内に、芸術性という価値ではなく、より直接的な感性的経験の源泉を見る。赤瀬川がトマソンと呼ぶ「保存された無用の長物」が芸術を「超／越」え、「超」芸術へと変貌するとき、我々はそこに、かつては機能的であった対象に特有の美を認めるのである。

註

- (1) 『赤瀬川原平の芸術原論展 1960年代から現在まで』（展覧会カタログ）千葉市美術館／他、2014年。『赤瀬川原平の冒険——脳内リゾート開発大作戦——』（展覧会カタログ）名古屋市美術館、1995年。
- (2) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房、1987年、25-26頁。
- (3) 赤瀬川原平『芸術原論』岩波書店、1991年、143-145頁。
- (4) Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, 2010, pp. 18-19.
- (5) 河合大介「研究ノート 赤瀬川原平と《山手線事件》——〈匿名性〉を手がかりとして——」『美術研究』第418号、2016年、68-80頁。
- (6) George Dickie, “What is Art? : An Institutional Analysis” in *Art and the Aesthetic -An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.
- (7) 石子順三「芸術と犯罪」『イメージ論——石子順三著作集Ⅱ』喇叭舎、1987年。榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、1998年。
- (8) William Marotti, “The Art of the Everyday as Crisis: Objects, Installations, Weapons, and the Origin of Politics” in *boundary 2* (2015) 42 (3) : 79-96.
- (9) Glenn Parson and Allen Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, 2008, pp. 98-109.
- (10) Stephen Davies, “Aesthetic Judgments, Artworks and Functional Beauty” in *The Philosophical Quarterly*, Vol. 56, No. 223, (2006).
- (11) Allen Carlson, “On Aesthetically Appreciating Human Environments” in *Philosophy and Geography* 4 (1) : 9-24 (2001).