

## 赤瀬川原平《トマソン黙示録》について

---

### はじめに

赤瀬川原平は、実に実験的で多様な活動を行った作家である。まず、「トマソン」までの赤瀬川の活動をごく簡単に、次のようにまとめたい。1937年、神奈川県に生まれた赤瀬川は、41年に、大分市へ転居。1950年頃から、結成直前の新世紀群に出入りし、吉村益信らの知遇を得る。52年、愛知県立旭丘高等学校美術科へ転入。55年、武蔵野美術学校(現在の武蔵野美術大学)に入学し、1960年代初頭、読売アンデパンダン展やネオ・ダダイズム・オルガナイザーズにおいて、廃材を用いたオブジェ制作を行うなど、「反芸術」的な活動を行った。その後、1963年、ハイレッド・センターを結成し、活動主体として個人の名を用いずコンセプチュアルな活動を展開。1966年、赤瀬川原平が制作した「模写千円札」の違法性を問われた、いわゆる「千円札裁判」の被告となり、法廷の場で芸術論を展開した。その後、「桜画報」等のパロディージャーナリズムや美学校で担当する美術演習内での考現学の実践を経て、1972年、超芸術トマソンの第1号となる「四谷階段」を発見。自ら制作することから、みることに軸足を移していった。ここまでの赤瀬川の活動は、「芸術 → 反芸術 → 非芸術(ハイレッド・センターのコンセプチュアルな活動) → 超芸術」にまとめられる。

そもそも、「トマソン」とは、赤瀬川らが定義した概念で、「不動産に付着して美しく保存されている無用の長物」を指す。「千円札裁判」以後、つくることからみることにその軸足を移していった赤瀬川は、トマソンについて、実際的な有用性を持たないが保存されている点に芸術との共通性を見出し、さらに作り手が無意識にそれを生み、見るひとによって「価値」が見出される点で「超芸術」だとした。超芸術トマソンは、明確な定義を持つことで、赤瀬川に限らず「誰も」が発見し、「報告」できる点で、「特別な才能」により「制作」され、「展示」される「芸術(制度)」とは対照的な特徴ももつ。

トマソンは、雑誌『写真時代』の赤瀬川による連載が主な活動の舞台であり、読者にトマソンの発見報告を募り、それを受けて赤瀬川がコメントをするという形式をとっていた。この読者による投書とそれへの返答という形に

ついで佐藤守弘は、当時全盛期だった深夜ラジオの影響を指摘する<sup>1</sup>。また、それだけでなく、例えばサブカルチャーの台頭、雑誌文化の隆盛、サブカルチャーにおける「廃墟」イメージの出現<sup>2</sup>、アカデミックな場においてこれまで疎外されてきたものも含めて領域横断的な研究を行うニューアカデミズムなど、「トマソン」は1980年代の様々な文化的、学問的事象の網目の中に位置づけられる興味深い事象であるように思われるが、本論の主眼は《トマソン黙示録》であるため、これについては稿を改めたい。

《トマソン黙示録》は、それら「トマソン物件」の一部と路上観察によって赤瀬川が発見した「路上観察物件」の一部をオフセット印刷し、サインを施したもので、「第8回 オマージュ瀧口修造展」【図1】に出品された<sup>3</sup>。これまで、本作は、トマソンと路上観察の総括的な位置づけ、あるいは展示の一形態や派生形という位置づけをされており、とりたてて注目されてきたわけではない。しかしながら、ここで注目しておきたいのは、本作はサインが施されている点、作品名がつけられている点、展覧会に出品されている点において、トマソンあるいは路上観察に関する活動よりも形式として明らかに「芸術(制度)」の方に接近しており、「反芸術 → 非芸術 → 超芸術」と進んできた赤瀬川芸術を考えると、一見逆行しているかのようにみえる点である。赤瀬川自身以下のように述べており、超芸術トマソンの「超」の字をとる、つまり「ちゃんと芸術」にしようと意図的に取り組んだことが確認



【図1】『第8回オマージュ瀧口修造展 赤瀬川原平 トマソン黙示録(図録)』(佐谷画廊)、1988年

<sup>1</sup> 佐藤守弘「トマソンの類型学——ポピュラー文化のなかの超芸術」『現代思想』47巻9号、124-134

<sup>2</sup> 小澤京子「1980年代の日本のサブカルチャーに現れた「廃墟」や「遺棄された場所」のイメージ」(『和洋女子大学紀要 第61集』(2020年3月)、35-48頁)において、1980年代に現れたそれらについて「「廃墟/遺棄された場所」は、歴史的な遺跡や文化遺産、記念物ではなく、無名の場所である。そこには「古さ」が積もり重なり、人々がかつてそこに存在していたという気配が残存しているが、(筆者註：遺跡として保存されるような大きな)「歴史」は無い」と指摘しており、これはまさにトマソンとも共通する特徴である。小澤自身、超芸術トマソンや路上観察の活動についても「都市における「機能性や効率性、有用性の要請から疎外されたもの」、「意味を失ったもの」、「内部に取り残された周縁」に着目するという点で、彼らの活動は、本稿で取り上げた1980年代の「遺棄された場所」と共通している。そこには、1980年代半ばの大規模資本による都市再開発への違和感と抵抗という契機が存在した。」と言及している。

<sup>3</sup> 赤瀬川はトマソンの概念に当てはまるものをトマソン物件、路上観察で見つけた光景を路上観察物件と呼ぶ。

される。

「トマソン黙示録」という展覧会をやった。

トマソンは超芸術であるが、それをもう一度芸術にしたのだ。

ちゃんと芸術になったかどうか、超の字を消したつもりが、まだ薄く残っている気がしないでもない。<sup>4</sup>

《トマソン黙示録》について、松岡剛は、作者が不在かつ、「報告」という発表方法をとることで芸術という制度から解放されていたトマソン・路上観察を芸術作品化した点、そして後述するとおり、より上位概念である「路上観察」で統括するのではなく「トマソン」を冠している点に着目し、トマソン(超芸術)という芸術を揶揄する活動の方を強調し、あえてそれを芸術化することで、超芸術からも逸脱し、芸術を超・超芸術に書き換えたとする<sup>5</sup>。そして、そこに常に制度の外部への関心を持ち、逸脱を続ける赤瀬川の姿勢をみてとり、赤瀬川の活動に、「芸術 → 反芸術 → 超芸術 → 芸術回帰(超・超芸術)」という周期的な発展モデルをみる。

本論では、《トマソン黙示録》の制作について、出品展覧会である「オマージュ瀧口修造展」と、出品にあたってつけられた「作品名」に着目し、《トマソン黙示録》が、当時、赤瀬川が「芸術」について思考した内容を瀧口修造に報告する作品であることを明らかにする。そして、赤瀬川の周期的な芸術活動は、「芸術(制度)」から距離をとったように思われるトマソンも含め、常に「芸術とはなにか」という問いと不可分であったことを指摘したい。

## 第1節 《トマソン黙示録》概要とオマージュ瀧口修造展

《トマソン黙示録》は、前述のとおり、代表的なトマソン物件といくつかの路上観察物件によって構成されている。トマソンから選ばれているのは、《トマソン黙示録 真空の踊り場・四谷階段》【図2】、《トマソン黙示録 歩行者用のダム》【図3】、《トマソン黙示録 通り抜けた家》【図4】、《トマソン黙示録 無用の庇窓の夢》【図5】の4点であり、これらはそれぞれ「純



【図2】赤瀬川原平《トマソン黙示録 真空の踊り場・四谷階段》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵



【図3】赤瀬川原平《トマソン黙示録 歩行者用のダム》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵

<sup>4</sup> 赤瀬川原平「超芸術の超を切り取る話」『ユリイカ』1988年8月

<sup>5</sup> 松岡剛「赤瀬川原平によるトマソン、路上観察そして芸術原論」『赤瀬川原平の芸術原論展 1960年代から現在まで』(2014年)

粹階段」「無用門」「原爆タイプ」「無用庇」と赤瀬川らが分類したものにあたる。四谷階段は、記念すべきトマソン第1号。三楽病院の無用門(《トマソン黙示録 歩行者用のダム》)は、トマソン第3号にあたり、この第3号の発見によりトマソンあるいは超芸術の定義が明確化した点でこちらも記念すべきものである<sup>6</sup>。(第2号にあたる「江古田の無用窓口」は、発見後すぐに改装されて失われてしまったため、写真は存在しない。)《トマソン黙示録 通り抜けた家》、《トマソン黙示録 無用の庇窓の夢》は、それぞれ「原爆タイプ」「無用庇」と呼ばれるタイプのトマソンである。このほか、残りの作品は、トマソンではなく路上観察物件(トマソンの定義の明確さゆえに、観察行為が制限されると感じ始めた赤瀬川が、もっと自由に路上観察を行うなかでみつけたもの)から選ばれている。本作が出品されたオマージュ瀧口修造展は、佐谷画廊にて佐谷和彦のライフワークとして、瀧口修造の命日月の7月に毎年開催された展覧会<sup>7</sup>。同展は、1981年の《物質のまなざし》(タピエスと瀧口による詩画集)<sup>8</sup>の展示にはじまり、毎年瀧口と関係の深い作家や作品が展示された。ちなみに、赤瀬川の前年は、デュシャンの版画展が行われ、《L.H.O.O.Q》(髭のモナ・リザ)が展示された。佐谷は、赤瀬川原平を選んだ理由として、「模型千円札裁判」で瀧口が特別弁護を行ったことを挙げている。しかし、赤瀬川が、千円札の作品ではなく、《トマソン黙示録》を出品していることは興味深く、赤瀬川にとって本作をオマージュ瀧口修造展に出品する意味が大きかったことがうかがわれる。

## 第2節 名前の変更

まず、着目したいのは、展覧会に出品するにあたりトマソン・路上観察物件の名前があらためてつけられている点である。「作品名」をつけるということは、トマソンを芸術作品にするうえで重要な手続きである。もともと、トマソンも路上観察も「作品名」は存在しなかったが、誌面等で紹介する際には掲載画像の近く、あるいは文中にそれを指す言葉があった。例えば《ト



【図4】赤瀬川原平《トマソン黙示録 通り抜けた家》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵



【図5】赤瀬川原平《トマソン黙示録 無用の庇窓の夢》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵

<sup>6</sup> 赤瀬川原平「町の超芸術を探せ!」『超芸術トマソン』(筑摩書房)、1987年(白夜書房より1985年に刊行されたものの改訂、増補版)

<sup>7</sup> 佐谷和彦「瀧口先生との三十年 「オマージュ瀧口修造展」をふりかえりながら」『現代詩手帖』46(11)、62-71頁、2003年11月

<sup>8</sup> 瀧口修造、アントニ・タピエス《物質のまなざし》1975年、リトグラフ、紙

マソン黙示録『真空の踊り場・四谷階段』は、「四谷階段」や「四谷の純粹階段」と呼ばれてきた。つまり四谷で発見された階段ということで、「四谷階段」と呼んだり、分類としての「純粹階段」を用いたりしていた。しかし、本展においては「真空の踊り場」という文言が追加されている。その他にも、「御茶ノ水・三楽病院の無用門」と呼ばれていたものが、「歩行者用のダム」となっている。その他の変更点については、表1のとおりである。これらの変更について、筆者はここでデュシャンやシュルレアリスムとの関連を指摘する。例えば、「歩行者用のダム」は、マルセル・デュシャンの遺作である《(1) 落下する水, (2) 照明用ガス, が与えられたとせよ》からとったものだと考えられるが、これについては後述する。またほかにも、フロイトの精神分析から多大な影響を受けているシュルレアリスムにおいて、人間の無意識が現れるとされる「夢」や、男性・女性という二項対立の解消点として「両性具有」(身体の中性化)も重要な要素である<sup>9</sup>。

そもそも、トマソン物件や路上観察物件についていた呼称や言葉は、その見方を端的に示す言葉であり、「見立て」を説明するある種の冗談の提示でもあった。「作品名」を付すにあたり、赤瀬川は以下のように述べている。

そんなわけで路上観察の価値はそのような冗談の集積の上にこそ伝えられるものであったが、芸術の場合、その方法では遠去かっていくことを知ったのである。

芸術が冗談と重ならないというのではない。ただその物件をめぐる言葉＝冗談が多発すると、それは物件の分析解明という科学の方へ流れ出てってしまうのである。<sup>10</sup>

こちらはクセで、物件写真に解釈の言葉を連らねて、そこに冗談を十分に充填しようとするのだけれど、その都度、いかんいかん、これでは芸術にならんぞ、もっと言葉を減らせ減らせ、と冗談に対して禁欲的になろうとせざるを得ないのである。<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> 蘆田裕史「抽象化される身体：ダダ・シュルレアリスムにおけるマネキンと身体」『デザイン理論』54号2009年、5-16頁

<sup>10</sup> 赤瀬川原平「超芸術の超を切り取る話」『ユリイカ』(青土社)1988年8月、23頁

<sup>11</sup> 赤瀬川前掲記事、1988年、24頁

つまり、もともとトマソン物件・路上観察物件に付された言葉は冗談であるが、今回の場合は「芸術」を目指すため、言葉を減らしたと述べられている。しかし、筆者は、赤瀬川は完全に冗談をやめたわけではなく、冗談のまま、その方向性を「芸術」にする方法をとったのだと考える。すなわち、シュルレアリスム風あるいはデュシャン風の作品名をつけることは、いわば、トマソン物件・路上観察物件を芸術作品に「見立て」る行為だといえないだろうか。それではそれが、なぜ、シュルレアリスムやデュシャンだったのか。

### 第3節 トマソン・路上観察とシュルレアリスム、デュシャン、芭蕉・利休

赤瀬川原平が1980年代に執筆した文章の一部は、『芸術原論』という著作にまとめられている<sup>12</sup>。ここに収録されているのは、赤瀬川があとがきのなかで「『芸術』という磁石を近づけると吸い寄って来た」と説明する文章で、すなわち赤瀬川がこれまで記した、芸術体験に関わる文章を編集したものである。ここで、筆者が指摘したいのは、1988年に出版されたこの『芸術原論』のなかで、トマソン・路上観察は、ひとつの到達点的な位置づけとなっている点である。これは、その当時、赤瀬川の人生(画業)においてもっともタイムリーな活動であったということも大きな理由であろうが、少なくともその時点での到達点として、トマソン・路上観察は、様々な芸術的コンテキストの網目の中に赤瀬川によって位置づけられる。具体的には、それは、シュルレアリスム、デュシャン、芭蕉・利休と結びつけて語られていることが注目される。

#### 3-1 シュルレアリスムとトマソン

まずは、当時、赤瀬川がトマソン・路上観察とシュルレアリスムについて、どのように結びつけていたのか確認する。そもそも、トマソンを発見する直前、赤瀬川は美学校の授業のなかで「分譲主義」ということを議論しており、そこでの議論がトマソンを見出す視線を作ったと赤瀬川自身自覚している<sup>13</sup>。「分譲主義」とは、建築物の様々な要素(風呂、廊下、階段など)を、別の

---

<sup>12</sup> 赤瀬川原平『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年

<sup>13</sup> 赤瀬川原平、南伸坊「超芸術主義的こんにやく問答」『芸術新潮』2011年2月、65頁 / 赤瀬川原平、藤森照信、南伸坊編集「2 街が呼んでいる」『路上観察学入門』(筑摩書房)、1986年6月、50-54頁

場所に買った土地に建てたらどうだろうという冗談交じりの思考実験である。つまり、風呂は〇〇町、階段は△△町にあるというような状況である。1階と2階をつなぐはずの階段そのものだけが「意味」と切り離されて存在させられる点で、「分譲主義」は、シュルレアリスムにおけるデペイズマンを想起させ、このことは赤瀬川にも自覚されている。そして、このような視線が、「四谷階段」と出会い、「意味」と切り離されて存在している面白さにすぐに気がつくことができたと言懐する。この点で、トマソンは発見当初からシュルレアリスムに接近していたといえる。

また、赤瀬川はトマソンという概念が規定された際にも、作り手の「無意識」によってつくられるため(超現実ならぬ)「超芸術」だという説明をしている。「分譲主義」にしても、「超芸術」にしても、冗談のようなところからはじまったと赤瀬川が言懐するように、厳密にシュルレアリスムの先を目指すという意識があったわけではないようである。

しかし、第8回オマージュ瀧口修造展に出品することになる1980年代、赤瀬川はトマソンや路上観察物件について、さらにシュルレアリスムにひきつけて説明する文章をいくつか残している。加えて、そのような際には、日本におけるシュルレアリスム紹介を牽引した瀧口修造にそのことを伝えたかったとも書き添えている。

かつてのシュルレアリスムという言葉は、それについて表現のスタイルが強烈であり、その退潮とともに姿を消したかのようである。しかし超芸術を探索しながら、私はそのシュルレアリスムという言葉に近づいているのを感じている。この意外な出来事を、まず第一に瀧口修造氏に報告したいと思うわけだが、いまはもうこの世を去っていないのだった。<sup>14</sup>

かつてのシュルレアリスムが人体的な無意識を見ていたのに対して、路上観察学は都市的無意識を見ていると、強く思うのである。<sup>15</sup>

このようにみると最初は、冗談からはじまったシュルレアリスムとの結び

---

<sup>14</sup> 赤瀬川原平「Ⅲ 脱芸術的考察」『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、141頁

<sup>15</sup> 赤瀬川原平「Ⅳ 路の感覚 植物的無意識の採集」『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、218頁

付けであったが、活動を続けるうちに、シュルレアリスムと結びつける理論化が進んでいったようにみえる。さらに、路上観察物件のなかで、植物あるいは自然現象による光景のいくつかについて、前に述べた『芸術原論』のうち「植物的無意識の採集」という章にて、赤瀬川は直接的に「シュルレアリスム性」に言及している<sup>16</sup>。例えば、《トマソン黙示録 午前3時・影が越境するとき》【図6】については、実際の木(=実像)と別の木の影(=虚像)がつながって「木」の像を成しており、「実像と虚像の相互浸食を暗示する点」でマグリットの絵画を思わせるとし、「路上のマグリット」と呼んでいる。

また、前述のとおり、植物ワイパー(《トマソン黙示録 風のレコード》【図7】)については、この個展での「メダマ」だと考えていたことが以下の文章からわかる。

物凄く巨大な植物ワイパーを見つけた。タッチもくっきりとしていて名品である。(中略)七月一日からの個展「トマソン黙示録」のメダマが出来てよかったよかった。<sup>17</sup>

「植物的無意識の採集」では、「路上のマグリット」とともに「植物ワイパー」についても多く言及されている。

これが前から気になっていた。ワイプした枯草も抜け落ちてしまって、その跡だけが残されている。それが見ていて綺麗なのだ。ジャスパー・ジョーンズの絵にもある。キャンバスに塗ったばかりの絵具の上を、板のようなヘラのようなものでニュッと半円形にワイプしてある。その痕跡が何故か痛快である。<sup>18</sup>

むしろ森や野原にある自然の丸ごとの力よりも、街の中にわずかにあらわれてくる自然の力の方が、それが人工統御の力をかいくぐってあらわれて



【図6】赤瀬川原平《トマソン黙示録 午前3時・影が越境するとき》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵



【図7】赤瀬川原平《トマソン黙示録 風のレコード》1988年、オフセット、36.4×51.5、大分市美術館蔵

<sup>16</sup> 赤瀬川原平「IV 路の感覚 植物的無意識の採集」『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、219-222頁

<sup>17</sup> 赤瀬川原平「科学と抒情 トマソンからの逸脱」『ユリイカ』1988年6月、21頁

<sup>18</sup> 赤瀬川前掲記事、2006年、219頁

きた分だけ、何が自然であるかを鮮やかに教えてくれる。<sup>19</sup>

つまり人工空間であるはずの都市にあらわれてくる自然の力を見ることには、都市にあらわれた宇宙人を見るほどの驚きがあるのである。

人工の力で統御されない未知の力といってもいい。<sup>20</sup>

そしてこの文章は、シュルレアリスムは人体的な無意識であったが、路上観察やトマソンは街の人々の無意識部分を見ている、都市的無意識を見ていると、強く思うとつづく。つまり、「自然」「植物」の力が、人間が統御しているはずの都市にさえ現れることは、赤瀬川にとって都市の無意識中の無意識とでもいいたくなるようなものであった。植物ワイパーは、その自然の力でもって、ジャスパー・ジョーンズを彷彿とさせる模様を、塀をこすることによってまさに「描く」という点でも象徴的であったのだろう。

以上のように、トマソン・路上観察は、その当初からシュルレアリスム的な視点によって見出されていただけではなく、1980年代に、赤瀬川によってその類似性について理論化がすすめられた。また、特に赤瀬川が都市の無意識と位置つける「植物ワイパー」は、シュルレアリスムとトマソン・路上観察の類似性を考察していた当時の赤瀬川にとって重要であったといえる。

### 3-2 デュシャン

次に、赤瀬川がマルセル・デュシャンとトマソンをどのように結びつけていたか、そして、赤瀬川がデュシャン芸術をどのように位置づけていたのかを確認する。赤瀬川はデュシャンについて、トマソンの遠い父と位置づけている。赤瀬川のデュシャン受容としては、たとえばハイレッド・センターの活動は、デュシャンがローズ・セラヴィという架空の人格を創り出し、作者としたことと共通する。そもそも、ハイレッド・センターの活動にみられるコンセプチュアルな活動は、デュシャンが《噴水(泉)》を出品することで示した、芸術を芸術たらしめるのはつくる技術ではなく、アイデアやコンセプトであるという姿勢に基づいているといえる。

---

<sup>19</sup> 赤瀬川原平「IV 路の感覚 植物的無意識の採集」『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、216頁

<sup>20</sup> 赤瀬川前掲記事、2006年、216頁

ここで、筆者は、さらに、赤瀬川がデュシャンの作品について、以下のよう  
にこの世と重なるもう一つの世界をみせる装置だと考えていたことを指  
摘したい。

あの世といえはふつうは死後の世界を指すが、それが含まれるにせよ何  
にせよ、この世の隣に接してある不明のあの世、あるいはこの世と重なっ  
てあるもう一つの別の世界というものを、デュシャンの作品は盛んに示そ  
うとしている。(以下傍線筆者)<sup>21</sup>

そして、以下に述べられているとおり、トマソンも同じように、一見する  
とゴミのようなものを見る側が「トマソン」として見る瞬間、もう一つの世  
界に触れることができるという。

四谷階段にしろ三楽病院無用門にしろ、それがトマソンとなるのは見る  
人によってであり、見ることの力が及ばぬ限り、それはただのゴミ的物件  
として世の中に埋没している。

人がその心中に発してトマソンを見るとき、トマソンははじめて人の前  
にあらわれる。

そのときその人は、この世に重なるもう一つのあの世の扉をすり抜けた  
のだ。<sup>22</sup>

この点で、赤瀬川にとってトマソンや路上観察は、作り手が芸術として意識  
的に制作しておらず、見る側が作品にするという点でレディメイド的だとい  
う以上に、赤瀬川がデュシャン芸術にみた「本質」(この世に重なる別の世  
界をみせる)と重なるところがあったといえる。

また遺作である《(1) 落下する水, (2) 照明用ガス, 与えられたとせよ》  
について、赤瀬川は無用門との外見上の類似を指摘する。これはもちろん赤

---

<sup>21</sup> 赤瀬川原平「V芸術原論 デュシャンからトマソンへ」『芸術原論』(岩波現代文庫)  
2006年、271頁

<sup>22</sup> 赤瀬川前掲記事、2006年、275頁

瀬川のユーモアでもあるが、その無用門に《トマソン黙示録 歩行者用のダム》という「照明用ガス」を思わせる名前をつけていることはたいへん興味深い。ここで筆者が指摘したいのは、以下の文章からわかるようにこの冗談のような「言葉遊び」それ自体が、デュシャンの芸術の根幹だと赤瀬川に理解されている点である。

さらにはまた「ローズ・セラヴィ」「フレッシュ・ウィドウ」といった、ある言葉が文字の一つ二つをいじることで別の意味に変わる言葉遊びといわれるものも、それは半分をパロディということに収めながらも、その先で世界の重なりを暗示している。

そのことは結局、デュシャンの芸術とのかかわりのもとにまでつながっている。<sup>23</sup>

ここでは、デュシャンの「言葉遊び」がデュシャン芸術の根本（この世に重なる別の世界をみせるための作品）にかかわると指摘される。つまり、赤瀬川は「作品名」を半分は冗談でつけながらも、或る見方を提示する（この場合、「歩行者用のダム」という言葉によってデュシャンの遺作を想起させる）ことで、デュシャン芸術やシュルレアリスムとトマソンとの重なりを暗示しており、この操作自体が、デュシャンにならっているといえる。

### 3-3 利休・芭蕉

シュルレアリスム、デュシャンというのが西洋美術史における前衛の系譜とすると千利休や松尾芭蕉の名前が出てくるとは、突飛なように感じられるかもしれないが、1980年ごろ赤瀬川はトマソン・路上観察について利休・芭蕉を引き合いに出す場面も多く見受けられる。この頃、赤瀬川は、千利休の映画の脚本を書くことになり、これまで省みることのなかった日本美術をみなおしはじめた。

こういう路上のごみみたいなものを採集してきてはバカみたいに感動しているおれたちの気持ち、欠けた茶碗をいいなんて感動していた利休た

---

<sup>23</sup> 赤瀬川前掲書、2006年、272頁

ちの気持ちに似てるんじゃないかな<sup>24</sup>

そうやって解釈の言葉をできるだけ簡潔に短くあれこれ探りながら、それが日本語の性質上いつの間にか七五調になったりして、

「おれたちのやってることって、利休でもあるけど、芭蕉でもあるな」と認識してもいたのである。

それはなかば冗談ではあるが、路上観察学とは冗談が実体化してきているものであり、その冗談→実体化のさいに発するエネルギーを動力として進んでいるのは紛れもない事実であって、だからこの路上=利休=芭蕉という冗談認識も、あなどれないものがあるのだった。<sup>25</sup>

これ以外にも、赤瀬川は、トマソン・路上観察において、ウケをあえてねらったようなものや、なにかのタメになるようなものが否定されることと、「侘びたるはよし、侘ばしたるはわるし」という利休の言葉との共通性を指摘している<sup>26</sup>。

赤瀬川は安土桃山時代の利休の活動について、「芸術」という言葉や概念がなかった時代に存在した「芸術の内実」と考えた。一方、赤瀬川は現代について「芸術」という概念が摩耗、形骸化し、その内実が日常に拡散したと考え、トマソン・路上観察という路上に「芸術の内実」を探す活動を行い、時代は大きく異なるものの赤瀬川は両者に類似する構造を見て取ったといえる。

以上のように、1980年代赤瀬川は、「超芸術」トマソン・路上観察をシュルレアリスムやデュシャン、千利休などと結びつけることで、芸術について思考しているといえる。つまり、「反芸術」を経て至った「超芸術」は、芸術の外部へとむかう活動でありながら、赤瀬川にとっては、「芸術とはなにか」を考え続ける思考実験のようなものだったといえよう。筆者は、赤瀬川芸術の発展(「芸術 → 反芸術 → 非芸術 → 超芸術 → 芸術回帰」)を、

---

<sup>24</sup> 赤瀬川原平「V芸術原論 芸術原論」『芸術原論』(岩波現代文庫)2006年、283頁

<sup>25</sup> 赤瀬川前掲記事、2006年、285頁

<sup>26</sup> 赤瀬川前掲記事、2006年、317頁

外側に逸脱をすすめる直線的なものではなく、芸術をその中心におき、いつもそれを片眼に見ながら螺旋状に登っていくようなイメージで捉えたい。そう捉えると、手続き上、「芸術(制度)」から距離をとったはずのトマソンについて、前衛芸術との類似点を赤瀬川自ら指摘することも、さらにプロセスとしてそれを「芸術作品化」することも、矛盾しない。トマソンをいろいろな過去の美術と結びつけながら、たとえそこに「冗談」という赤瀬川らしい逡巡や留保があるとしても、むしろ冗談を原動力に、赤瀬川は常に芸術について思考し続けていたといえよう。

#### 第4節 瀧口修造と赤瀬川

以上のように、トマソン・路上観察は、当時の赤瀬川にとってシュルレアリスム、デュシャン、そして利休・芭蕉にもつながるものであった。ここまでみれば《トマソン黙示録》をオマージュ瀧口修造展に出品したことは、もはや必然的なことにみえる。なぜなら、日本においてシュルレアリスム、デュシャン紹介の第一人者であり、そしてそれらと日本的なるもの(例えば芭蕉)とを結びつけたその代表格がまさに瀧口修造だからである。

瀧口は慶応義塾大学在学中、西脇順三郎の下で詩の可能性を模索する中で、シュルレアリスムと出合った。平芳幸浩によれば、瀧口にとってシュルレアリスムは観念としての現実の背後にある本当の現実「真のリアリテ」に到達するための普遍性と永遠性を持つ方法であり、そのための人間精神の実験であった。そして、瀧口はその「普遍性」と「永遠性」を信じるがゆえに、シュルレアリスムを日本においても実現されるべきものとして積極的に紹介し、日本におけるシュルレアリスムの理論的支柱となった。

デュシャンについては、戦前のデュシャン紹介の最初期の例として瀧口修造「マルセル・デュシャン」(『みづゑ』1938年10月)が挙げられてきた<sup>27</sup>。

また、太平洋戦争下、前衛美術の立場が危うくなる中で、瀧口がシュルレアリスムと日本主義的な観点(シュルレアリスムと芭蕉、レディメイドと見立て)とを接続しようとしたことはよく知られている。ここにはもちろん時

---

<sup>27</sup> 平芳幸浩『日本現代美術とマルセル・デュシャン』(思文閣出版)、2021年、47-60頁 平芳は、実際には、当時デュシャンに強い関心を持ち積極的な紹介を行ったのは、瀧口よりも山中散生であったが、戦後の瀧口とデュシャンの直接的交流やそれによる出版が、瀧口をデュシャン紹介の先駆者としたと指摘する。

局的な配慮という側面もある一方で、内的な要請もあった。太平洋戦争下における画家や美術批評家の古典主義的な展開や、日本的なるものとの接続について筆者は、西洋から移入された「美術」について、完全に自分たちのものにしきれていないという洋画全体が抱え続けてきた課題と時局の要請が一致した結果とみているが<sup>28</sup>、これについて、瀧口にも同様のことが指摘できる。つまり、瀧口がシュルレアリスムと日本的伝統とを接続したのは、時局下における前衛美術の理論的防衛であり、同時に、平芳の指摘する通り、日本において十分に移入されていなかったシュルレアリスムの普遍性と土着性の調和という課題への取り組みであった。また、レディメイドあるいはオブジェは、「見立て」とつながる視線を事物に向けるというだけでなく、油絵の技術が必要ないため、「美術」を移入して日の浅い日本にとって、参入しやすくもあったという平芳の指摘も重要であろう。このような、いわば日本的なシュルレアリスム受容、デュシャン受容は、戦後も根強く残っており、その起点に瀧口は位置づけられる。

更につけ加えるなら、瀧口修造は、以上のような西洋美術の紹介者というだけではなく、特に戦後は現代日本美術の「目撃者」として、例えばタケミヤ画廊で多数の新人作家をとりあげる(1951~57年)など、日本の若手作家の紹介を行った。1982年、富山県立近代美術館で行われた、「瀧口修造と戦後美術」展は、瀧口のそのような活動に光をあて、瀧口ゆかりの現代作家たちの作品を集めた展覧会であり、赤瀬川も出品している。このようなことから、瀧口は赤瀬川世代の前衛芸術家たちにとって父のような存在であったことがうかがわれる。

以上のような瀧口の活動をみると、赤瀬川がシュルレアリスム、デュシャン、利休・芭蕉に重なると考えたトマソン・路上観察について、オマージュ瀧口修造展に出品することで、故瀧口へ報告しようとしたことは、もはや必然的なことだといえるだろう。

## おわりに

トマソン・路上観察物件は、つくることからみることに主軸を移した赤瀬川による活動であり、手続き的に「芸術(制度)」からは距離を置いていた。

---

<sup>28</sup> 拙稿「アジア太平洋戦争と松本竣介の「転向」」『デアルテ』(九州藝術学会) 37号、2021年

しかしながら、1988年、第8回オマージュ瀧口修造展に出品した際には、サインを施し、作品名を記すという手続きをとっており「芸術(制度)」の側に接近している。

筆者は、当時のトマソン・路上観察をめぐる赤瀬川の言説をたどり、赤瀬川がこれらをシュルレアリスム(無意識)、デュシャン(この世に重なる別の世界をみせる装置としての芸術)、利休・芭蕉(「芸術(制度)」が存在しない時代の内実としての芸術)と様々な芸術と結びつけながら、芸術について思考し続けていることを指摘した。そこには、赤瀬川らしい「冗談」が常に含まれているが、これは、「冗談で言っているのだから真に受けてはいけない」というものではなく、「冗談」という留保をつけながらも、常にそれをきっかけに実験的に思考を進める赤瀬川の思考のスタイルとしてよむべきものであろう。

「反芸術」を経て「超芸術」と、一見、既存の「芸術」との距離をとってきたように見える赤瀬川の活動は、常に芸術とは何かということを考えるための思考実験のようなものであり、《トマソン黙示録》もそのプロセスである。しかし、プロセスであると同時に本作は、トマソン・路上観察の活動を経て、それらがシュルレアリスム、デュシャン、利休・芭蕉とつながったことを亡き瀧口修造に報告しようという意図があったものといえよう。あるいは、それは真の芸術を求める道において、瀧口修造が“先生”であるならば、赤瀬川がその弟子として記した黙示録だったのかもしれない。

表1

	黙示録としてのタイトル	英語 (オマージュ瀧口修造展図録)	別名	変更点
1	トマソン黙示録 真空の踊り場・四谷階段	Thomasson Apocalypse:An Empty Hall Leading to and from Yotsuya Steps	四谷階段・純粋階段 四谷祥平館にあった純粋階段	「真空」という言葉の付加
2	トマソン黙示録 歩行者用のダム	Thomasson Apocalypse:A Dam for Pedestrian	お茶の水三楽病院無用門 御茶ノ水・三楽病院の無用門	「歩行者用のダム」という言葉 への変更
3	トマソン黙示録 通り抜けた家	Thomasson Apocalypse:The House That Passed Through	原爆タイプ 渋谷・鶯谷町にあった「原爆タ イプ」	「通り抜けた家」という言葉へ の変更
4	トマソン黙示録 無用の庇窓の夢	Thomasson Apocalypse:Useless Eaves, Window's Dream	無用の庇 無用庇	「窓の夢」という言葉の付加
5	トマソン黙示録 午後3時・影の越境する とき	Thomasson Apocalypse:3p.m.When the Shadow Crosses the Border	聖路加病院の路上のマグリット 越境する樹の影 影の樹	「午後3時」という言葉の付加
6	トマソン黙示録 雨上がりの体重計	Thomasson Apocalypse:A Weighing Machine After the Rain		
7	トマソン黙示録 風のレコード	Thomasson Apocalypse:A Record of the Winds	植物ワイパー	「風のレコード」という言葉の 付加
8	トマソン黙示録 凹んだ凸・両性具有	Thomasson Apocalypse:Concaved Convex, or Androgynous	凹んだ凸	「両性具有」という言葉の付加
9	トマソン黙示録 同じ日のハレー彗星	Thomasson Apocalypse:The Halley's Comet of the Same Day		
10	トマソン黙示録 セメントーフ	Thomasson Apocalypse: Cement Tofu		