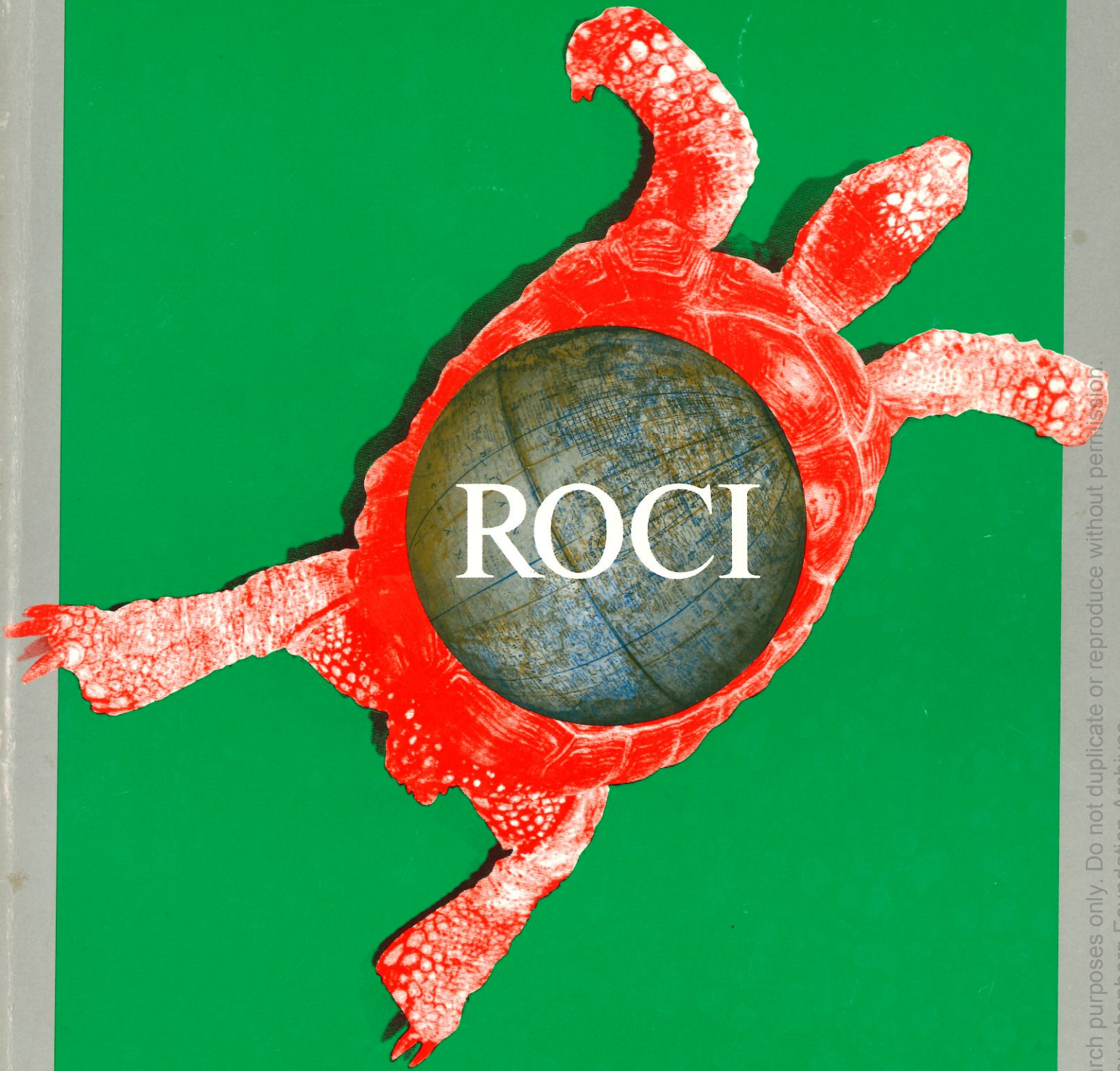


ラウシェンバーグ — ROCI 日本展



1986年 11月22日 土 — 12月28日 日
世田谷美術館

ラウシェンバーグ—ROCI日本展

ROCI RAUSCHENBERG
OVERSEAS
CULTURE
INTERCHANGE

会期=1986年11月22日(土)—12月28日(日)
会場=世田谷美術館
主催=世田谷美術館/朝日新聞社
後援=アメリカ大使館
協力=株式会社プロセスアート

Acknowledgments :

J. Carter Brown
Thomas Buehler
Jack Cowart
Sidney Felsen
Bradley Fray
Emil Fray
Bill Goldston
Rubin Gorewitz
Elyse & Stanley Grinstein
Nicholas Howey
Robert Hughes
Emily Landau
Michael Moneagle
Gregory O'Brien
Minoru Okuda
Seiji Oshima
Mark Pace
Sheryl Pharr
Darryl Pottorf
Deli Sacilotto
Donald Saff
Ruth Saff
Hisachika Takahashi
Ilona Tullmin

Terry Van Brunt
Lawrence Voytek
Kohei Watanabe
David White
Brenda Woodard
Charles Yoder
Crozier Fine Arts
New York, New York
Gemini G. E. L.
Los Angeles, California
Graphicstudio,
University of South Florida
Tampa, Florida
W. R. Keating, Fine Arts Consultants
New York, New York
National Gallery of Art
Washington, D. C.
Universal Limited Art Editions
West Islip, New York
University of South Florida
Tampa, Florida

Special Thanks :
Fujiko Nakaya

目次

4	あいさつ
5	R.O.C.I.展趣意書 ロバート・ラウシェンバーグ
6	R.O.C.I.日本展に寄せて ドナルド・サフ
7	対談：象に作品をくくりつけたり…… ——ロッキー・プロジェクトを巡って 東野芳明 ロバート・ラウシェンバーグ
12	ロバート・ラウシェンバーグ ——ザ・モスト・リヴィング・アーティスト ロバート・ヒューズ
35	カタログ
57	出品目録

ラウシェンバーグはいうまでもなくジャスパー・ジョーンズと並ぶアメリカ・ポップ・アートの大先達です。その影響力は美術界ばかりでなく、芸術全般に及び、さらには世界の文化、風俗、あるいは社会生活にまで、広く深く達しています。現代美術界の尖端に立つ前衛作家として、一般庶民の日常生活に深くかかわることは当然のことですが、彼の場合単に庶民の日常生活からモチーフやテーマを採取するばかりでなく、現代社会の抱えているさまざまな問題点、矛盾や醜さ、明るさや暗さ、悪徳や善意などもふくめた複雑な相貌を、言葉によらず、イメージによる表現をもって、いわば象徴的に集約化し、かつ視覚化して、その本質を提示しています。こうして彼の作品に提示されたさまざまな問題点は、現代社会さながらに多義的であり、接する人々それぞれに応じて多様な感じ方や解釈の仕方を生み出すわけです。しかし彼の芸術活動の結果として提示されたそれらは、言語表現の限界をはるかに超越して、感性を介した認識の強さ、重さ、手応えを十分に発揮しています。彼の前衛作家としての外界への対応の仕方は、身の廻りの日常を手づかみにして、社会・経済・政治外交、もしくは哲学的な思想にまで達しています。彼こそ、真の現代の前衛作家というにふさわしい芸術家であると信じます。

そうした40年にも及ぶラウシェンバーグの前衛的な作家活動の総決算ともいうべきものが、このロッキー展です。これは、アメリカの元国連大使カークパトリック女史の支援を得て開始された、誠に勇気ある壮大な芸術的プロジェクトで、それがそのまま一人の個人作家による芸術を通じての真の国際交流を目指すものとなっています。このロッキー展の特色は、とかく従来の国際的な現

代美術界が欧米先進国主導型で展開されてきたことに対する深い反省や批判をふくんでおり、それによって、地球上の人類が現在当面している各種の難問に、作家自身が、むしろこれまで等閑視されてきたアジア・アフリカ・アラブ世界など、第三世界の状況を主として、真正面から生身でかかわろうとしています。1985年4月メキシコから始まって1990年に彼の母国アメリカの首都ワシントンのナショナル・ギャラリーで総括展を開催するまで、5年間、22カ国に及ぶ類例のない大規模な個人プロジェクトです。

現代美術がとかく一般庶民の日常生活から遊離しがちな日本における本展は、特に非ヨーロッパ社会の先導的な立場にあるべき筈のわが国での開催という意味で、とりわけ重要な意義を持っていると思います。この意義ある展覧会が当美術館において開催できますことは、主催者として何か宿命的な感がいたしますと同時に、大変光栄に存じます。

本展の開催をご承引いただいたロバート・ラウシェンバーグ氏を始めロッキー展関係者の皆様、日本展開催のために文字通り献身的なご尽力をいただいた中谷英二子氏、本展出品作品の国内輸送及び保管に格別のご協力をいただいた渡辺興平氏、さらにセラミック作品の展示についてご協力いただいた大塚オーミ陶業株式会社、その他さまざまな形でご援助いただいた多数の方々衷心から深く感謝申し上げます。

1986年11月

世田谷美術館
朝日新聞社



TERRY VAN BRUNT

6年にわたる精神的支援の後を受け、「ラウシェンバーグ海外文化交流 (Rauschenberg Overseas Culture Interchange)」展がいま現実のものとなりつつあります。略して R. O. C. I. と呼ぶこの展覧会は、世界各地で芸術を創造し、それぞれの土地の現実と交流を計ることを目的とした、4年間にわたる私的なプロジェクトなのです。

重要なことは、非政治的思考にあまりなじみのない社会集団と種々の経験を分かち合い、芸術を通じ世界中とコミュニケーションすることなのです。このプロジェクトに参加した国々で制作され、あるいはそれらの国々の影響を被った一群の作品は、ビデオや写真、音響、ドローイング、版画、そしてカタログをも含めて、漸次各国を巡回していくこととなりますが、この巡回は、そもそもの発端となった展覧会—それはいわば触媒として機能します—をシステムティックに更新し、国際的な展覧会なり共同制作の成立を可能にするのです。

世界中いたるところで行なったさまざまな共同制作の体験からいっても、芸術を通じた人と人とのふれあいには平和的な力がみなぎっています。そして、このふれあいこそがエキゾチックで特殊であると同時に普遍的な知識を分かち合う最も非エリート主義的な方法なのです。これが必ずやすべての人のための創造的な相互理解へと我々を導いてくれるものと私は確信しています。

たとえ最初は理解されないにせよ、芸術は教育的で、挑発的で啓蒙的なものです。きわめて創造的な混沌が、好奇心と成熟を促し、信頼と寛容へと導いていきます。我々の内奥から発するエキセントリックな特殊性を誇りをもって分かち合うことは、我々をもっとずっと親密にしてくれるでしょう。

私がニューヨーク市のアート・スチューデントズ・リーグで学んでいた頃、私の周囲にはたくさんの芸術家でしたが、彼等は専ら事物の間の相似や類似に眼を奪われていたのです。私が本当に見ることのできる芸術家となったのは、事物の間の相違を明らかにすることこそ芸術だと覚ってからのことです。こうしたものの見方を可能にしてくれるものこそ R. O. C. I. であると、私は考えているのです。

ロバート・ラウシェンバーグ
1984年10月22日 トバゴにて

ロバート・ラウシェンバーグの芸術が世界の22ヶ国を巡回するが、これはその6番目の展覧会である。ラウシェンバーグの芸術が表現しているのは、継承し、発展していく、世界的な協調精神の第一段階である。そこから出現するイメージは、各国の文化の独自性を明確にし、芸術を通じてあらゆる人生を可能とする表現となる上の、重要な要素になっている。

私たち一人一人をかけがえのないものとしている万物への尊敬の念こそ、ラウシェンバーグの芸術的な狙いの核心に迫るものである。世界的規模を持つ彼の共同制作は、長年にわたる制作方法の自然な拡がりを見せている。

ここに展示される作品の哲学的な萌芽は、ラウシェンバーグの最も早い時期の作品の中に見出される。1951年に描かれた、一切が白ならびに、一切が黒の絵画は、芸術作品の客観性の観念と、個々の創造的体験の主観性とを、文化の基本単位として確立し、常に主張し続けている。

芸術と文化が価値を得るのは、歴史が定める方法や文化人の発言によって正当化される儀式によるほかにないのだ、という考え方があつた。しかし、ラウシェンバーグは壮大にして勇敢な身振りで、この考え方を一蹴してしまった。これらの作品は制作された当時は十分な理解を得られなかった。しかし現在は、文字通りに、また比喩的にも、タブラ・ラーサ（白紙）として存在している。ここに西欧芸術の物語が、永遠に書き込まれてゆくであろう。それはすべての芸術家が自由に考え、結びつけて、新しい構文法を探り……創造的となることに許可を与えてゆく物語である。

ラウシェンバーグは芸術の外観と、その制作方法とを変えてしまった。彼は芸術に斬新な方法で接近し、絵画を壁から取り外して、新しい開かれた次元に置き直した。画面は世界に伸び拡がり、

膨張して、あらゆる次元において描かれるのである。ラウシェンバーグは絵画や彫刻に関する伝統的な定義を捨てて、新しい芸術作品の概念をもたらし、また芸術作品を作り出す材料の妥当性に関して、革命的なアイデアを提供した。そして、芸術の価値は芸術の材料の固有な価値にあるのではなく、意味を導き出すもっと大きなプロセスにおいて、材料の機能を明らかにすることにある、ということを示した。

彼は独力で、ドローイング、プリント、そして紙そのものの機能的な役割に対する、私たちの受けとめ方を変えてしまった。また、あらゆる芸術に広い関心を持ち、これが共同制作活動となつて、劇場やダンスや音楽の観念を、大きく前進させたのである。

意味を封じ込め、普遍的な意識を分割する、図像学的方法にとらわれない今回の展覧会の作品は、精神を解放する。これらの作品では、表面の緊張が言葉によらずに諒解され、本質的に異なる文化を確認できるのだ。作品は水路の役を果し、そこには国家の枠を超越した価値と質を持つ小川が流れている。小川は人類の目的を統一し、人生の意義に対して、威厳、高潔、完全性、激しさを与えている。ラウシェンバーグは、世界の見方を教えてはいない。彼が展開したのは、世界自体に世界を提示するユニークな方法である。彼は人生に注釈を加えない。そのかわりに、生きる機会を提供している。この機会を促えることによって、私たちも活動的な共同制作者とならねばならないのだ。その際には、世界をゆがめる先入観を持たずに、現に存在するものを認識し、卒直に反応する、自由な参加者として立ち上るべきである。

ドナルド・J・サフ
フロリダ州タンパ

——ロッキー・プロジェクトを巡って

ロバート・ラウシェンバーグ
東野芳明

まえせつ

——東野芳明

以下の対談は、ラウシェンバーグが1983年、信楽でセラミックの作品を作るために来日した際に行ったものである。このポップ・アートの先駆者は1964年にジョン・ケージ、マース・カニングハムらとはじめて来日して、当時の草月アート・センターでハプニングを開演したり、カニングハム・グループのダンスの装置や衣裳や照明に参加して、60年代中葉の日本の美術界に大きなインパクトを与えた。その後、ぼったりと来日しなくなったが1983年に中国でペーパーワークを試みた帰りに立ち寄ってから、信楽の仕事をはじめ、立て続けに日本に何度も来るようになった。今回日本でも実現したロッキー展の巡廻プロジェクトは、すでにこの頃に発している。この対談でも、このプロジェクトが話題の中心になっている。そこには、アメリカ美術界のスーパー・スターという個人的立場を脱して、世界各地のせめぎ合う異なった文化の波動の中に、自らを解体しようという、70年代後半からの、第2期のラウシェンバーグの顔がある。本展の理解にいきさかでも貢献すると思ひ、この対談を再録して頂いた。(対談は1983年5月に東京で行なわれ、岩波書店刊の拙著「作り手たちとの時間」に収録してある。なお、一部を省略したことをお断りしておきます。)

東野 昨年(1983)行ったという中国はどうでした。

ラウシェンバーグ 中国での緊張感というのはすごい。飛行機を降りてから出国するまで、一瞬たりとも、あの、じつにゆっくりとした緊張を感じないことはなかった。水道の蛇口から、ほんの少しだけ水がぼたぼたと出つづけているときに感ずる緊張感、とでもいうかな。つまり中国はわれわれがいう意味での行動の自由がない。ぼくらは知事や文化副大臣とか市長にも会ったし、ずい分とめぐまれていた。けれど、なにかやろうとすると、ほんのささいなことひとつひとつが、それぞれ、別々のグループに管轄されていて、そのグループが、10フィート動くたびに変わるんだ(笑)。ぼくらはきわめて品行方正だったし、過激な振舞いはいっさいなし。滞在して仕事をしたかったし、ちょっとでも悪いことをしたら国外退去、ということは分かっていたからね。もっとも、一体全体、何が「悪い」ことなのか分からなかったけど。それと、あの、ゆったりとした倦怠感もちょっとしたものだった。

東野 中国に行った動機はなんだったんですか。

ラウシェンバーグ 世界最古という安徽の紙漉工場の話聞いたのがきっかけ。あそここの紙はいまでもいちばん美しい紙だというね。ぼく自身は紙の質のことはよく分らないし、ぼくが紙を作つたり作品に使うやり方は、伝統的なやり方ではないけど、ともかく、その紙の目が粗くて腰の柔らかいこと、インクののり具合が驚くほどデリケートなんだ。

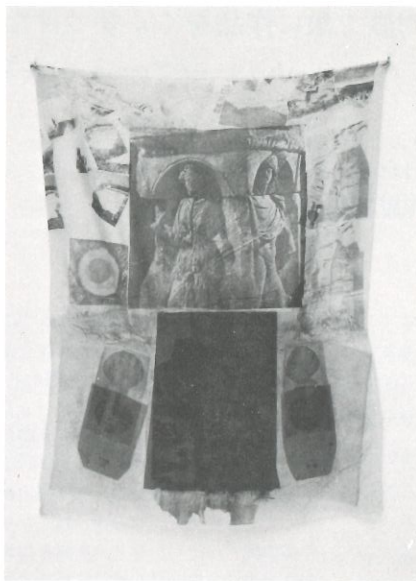
東野 70年代の君の作品には、自分で作った紙の上にシルクスクリーンや手描きでイメージを置いたものが多いけど、最初はどこで紙をやつたの。

ラウシェンバーグ 1973年、フランスのヴィシー地方のアンペール。14世紀からの伝統のある紙漉工場をやつたのがはじめてだったけど、その2年あとで、インドのガンディ・アシュラムのオムニパッドで4ヵ月、彫刻的な仕事をしたとき大きな転換だった。

東野 75年の「骨と癒合」というシリーズですね。あれは、紙のパルプに布だの竹だのを編んでプレスしたり、パルプやインド泥やぼろ布や植物の種なんかを固めたものを使った構成的なマルチプル作品で、君の作品系列でも非西欧的な素材を生まにコンパインした異色のものだった。

ラウシェンバーグ そう、紙だけでなく、竹、木、泥、布、なんでも使つたし、あれは他の土地では作れなかった。あの土地独特の条件に出来る限り自分を開いておこうと努めた結果です。それにインドでは、欲しいだけ、人々の小さな手を借りることが出来たというのは、大へんなぜい沢だった。床に坐った老婦人たちが糸で縫つたり、竹で包んだり、風みたいな紙の心棒を切ってくれる、それが、200年も昔からうずくまってきたまやっているように見えてくるんだ(笑)。

インド泥というのがあってね、これがすばらしい。泥で作つたインドの家を見たことがあるかい？ インド泥は牛なんかの糞や泥や麦藁やなんかを混ぜて作るんで、永持ちはしないんだが、すごくプリミティブで美しい。これで壺を作つたら三千年前のアフリカの壺といたつて分かりゃしない、それぐらい不思議な材料でね。それに不思議なのは、アシュラムの紙漉工場働いている



持体を、発明したことになる。たぶん、ぼくのそれ以後の方向はこのことに関係があるな。

東野 たしかに、君は慣習的なキャンヴァスを一時期保っただけで、70年代になると、ダンボールの箱や板をパンチでとめたり、パルプを固めた板から布をたらしたり、「白霜」という74年のシリーズでは、薄い絹の布にリトでイメージをすりこんで、ただ壁にピンでとめたり、という風になってきて、木枠に張られた、固い表面の、「永遠めかした」キャンヴァスではなくなっている。つまり、虚構としての画面ではなくて、表現と表面とが、非ヨーロッパ的な柔らかい素材のなかで溶けあっている。極端にいうと、君は、表面に何かを描いたり、刷りこんだりするよりも、つまり、イメージには興味がなくなってしまって、その表面の紙とか布とかを作る方に熱中しているようにさえ見えている。

ラウシェンバーグ 何かを表現するための素材を作るという行為の中に、内容が見えてくる。つまり、主題というものは、じっさいに、物理的なプロセスから生まれるものであって、素材を選んで、それにアイデアをただ加えてゆくのではない。「白霜」にしてもそうだ。インドではものすごく暑かったけれども、空調のきいたアトリエで仕事するのはいやだった。手伝ってくれたすばらしいインドの友人たちはみんな猛烈な暑さの中で仕事していたからね。汗でべとべとになって、それで冷蔵庫の霜を見て「白霜」という言葉が浮かんだんだが、絹にイメージを刷って、溶剤を吹きつけてみて、自然の絹だとうまくいくんだが、合成の繊維ではイメージが定着しない。自然な素材が息づいてくるのが目に見えてわかるんだ。

これは、仕事のやり方にも影響があった。ぼくは何度も世界各地で仕事をしたけれど、いつもいつも同じことの繰返しだった。飛行機にのって、空港に着いて、タクシーにのって、美術館とか画廊へ行って、そこで仕事をして、時にはそこで眠って、展覧会をやった、また、たぶん同じタクシーにのって(笑)、空港から飛び立つ。もう、それにはうんざりしきってきてね。

イスラエルで「ダンボール・シリーズ」を作ったとき、もうあの繰返しはやめようと思って、自分に罫をかけてみた。ダンボールに砂を使ったけど、その砂を砂漠のいろんな場所から採ってくることにして、旅行をしたわけ。そのおかげで、風景や物を見たりいろいろな経験ができた。そうじゃなかったら美術館にとじこめられたきりになっていたらもうな。「罫」といったのはそういう意味で、分裂病でさえあれば、自分に罫がかけられる(笑)。

東野 それは、ブルジョア・アヴァンギャルドの悲劇だね(笑)。

イスラエルとかインドとか中国とかへ行って、まあ日本は別だろうけど、ヨーロッパやアメリカの文化とはちがう文化の伝統や現実のただ中で仕事をする——資本主義先進国の前衛作家が、異文化、異文明の現実から自分の新しい表現や素材の突破口を見つけようとする——それはすばらしいことなんだが、結局、そうして出来た君の作品は、ヨーロッパ、アメリカ、日本といった先進国の国際現代美術界のサロンで、ほめそやされ、ラウシェンバーグの新しい展開としてだけ評価され、買われ、美術館のコレクションに入るだけになる。そういうことに矛盾を感じませんか。

ラウシェンバーグ それなんだ、それがいつも問題なんだ。芸術というものは、いつも、人間の不安に訴えかけるべきなんだ。それが、君のいう通り、ブルジョア・アヴァンギャルドのサロンでだけ話題になるのはデカダンスにちがいない。しかしね、たとえばイスラエルはイスラエルで、芸術に対しては、昔からちっとも変わらない偏見とスタイルがはびこっている。彼らには、美術といえば、宝石とか金とかを使ったものでね、ダンボールを使ってぼくが作品を作るので、大へんなカルチュア・ショックを与えたことになる。イスラエル人には、戦争の暗い記憶や現実の苦しみがいつもつきまとっている。そのくせ、美術というとき、きまりきった伝統のものだけ。ひとりだけ、戦争でもものすごくひん曲った鉄道線路を描いた女性の画家がいて、とても面白かったんだけど、だれも彼女を下らない画家としか思っていなかった。だから、ぼくがイスラエルで作った作品は、イスラエル人が耐えて発見しなければ見えてこない、何か新しいものをつきつけたことになる。一部の連中は、それにじつに敏速に改宗されたこともたしかだ。

東野 君は「ロッキー・プロジェクト」という壮大な計画を立てているね。ロッキーというのは君が飼っている亀の名前だそうで、亀のように忍耐強く、時間をかけて実現しようということらしいけど。「ロッキー・プロジェクト」は、君の作品展をいわゆる現代美術通の国だけでなく、アフリカ、中近東、南米、中国といった異文化の地域へ巡回して、二つの文化の衝突を起こすための計画と聞いているけど……。

ラウシェンバーグ たとえばね、日本ならすぐに展示ができるけれど、スリランカやモロッコならどうなるか。テント掛けで展覧会をやったり、象に作品をくくりつけたり(笑)、小さな地方の大学を探したり、予想のつかない面白い問題がでてくると思うんだ。ぼくのような作品の受け入れ体制のない土地に作品をぶつけてみようということが発想の元にある。

東野 作品としては、どんなものを持ってゆくの？
ラウシェンバーグ まず、あの回顧展という奴はやりたくない。とくに初期の作品は、貧乏してたから、みんな売ってしまって手許にないんで、コレクターから借りなきゃならないんだが、コレクターという奴に頭を下げるのがいやでね。彼らはメトロポリタン美術館とかポンピドー・センターなら箔がつくし、値も上がるので喜んで貸すが、テキサスの小さな町だったら貸そうともしないし、ハナもひっかけない。こういう思いをさんざんしてきたんで、ずっと考えてきて、ある時期から、作品の中から特定のもの

は売らないで手元においた。
だいたい、さっきいった71年のダンボール・シリーズから、そうね、昨日の作品まで、たつぷりと自分のコレクションにしてある。ひとから借りるとか保険とかの煩わしさをしに、そこから選んで展覧会が構成できる。

東野 売れっ子の悲哀だね(笑)。
ラウシェンバーグ 展覧会を見せるだけでなく展覧会をやる場所、場所で、その場所の素材やイメージから作品を作って加えようと思ってるし、各地のビデオを撮って、それをほかの国で見せることも考えている。たとえばメキシコに「ロッキー・プロジェクト」が行ったときも、エジプトでの生活や展覧会の様子のビデオを見せるといった具合にね。これはEATの頃から考えていた、ビデオによる交換の試みで、牛を持っていてもチーズの作り方を知らない連中と、チーズは作れるが牛乳のない連中とをビデオで結びつけるわけだ。

日本やアメリカのようにソフィスティケートされていない社会では世界のほかの部分についてはまったく知らない。中国で驚いたのは、一生、中国に住んでいても、15マイル旅行するのにも許可がいるし、それが何世代も続いてきている。自分の国全体のことも分からない。そこで、ぼくの展覧会をきっかけに南米のビデオを見せたらどうなるか。

東野 モスクワではやらないの？
ラウシェンバーグ あそこは問題が複雑でね、まだ手続きをちゃんとやってないで交渉の最中ですがね。もっとも、モスクワからの公式な答は、「レーガンが大統領の間は、貴兄の展覧会は開けません」という、もっとも明快な答だった(笑)。これではどうも手のつけようがない。北京でもいまではむずかしくなりつつあるけど、中国でぼくが主張したのは、このプロジェクトは、個人と個人の関係に立つもので、国家と国家の関係ではない、ということだった。

これこそ、中国のような国がいま必要としている関係だ。あまり事実を隠そうとしなかったからね。写真も、一度だけ、町にしょっちゅういるスパイに止められたとき以外は、何を撮っても平気だった。

東野 中国とラウシェンバーグという組み合わせはなかなか刺激的だな。東洋の社会主義リアリズムの大国とアメリカのアヴァンギャルドとのコンパイン。もっとも、それに、日本を加えると、ちょっと、ラウシェンバーグにおける日中米安保条約といった感もしないでもないけどな(笑)。

ラウシェンバーグ 中国に最初は紙を作る研究にいったのがよかったのかもしれない。一種の斜めの間接的な関係だったわけだからね。ただ、タイミングはぴったりとよかったとはいえる。最近ではまた規制が厳しくなったけど、ぼくがいるときは、芸術作品には政治的スローガンは不要という雰囲気があったね。ぼくらのためにじつに美しい古い木版や絹絵や現在の画家たちの展覧会を開いてくれたときも、ほとんどの美術家たちが参加できたという。それと、壁に書かれた古いスローガンを塗り消して、ぼ

連中は、たいへん貧しい国だから、一日に1ドルしか稼げない。大家族でね。彼らはマハトマ・ガンジーのたしか三代目の世代で、まだ不可触賤民なんです。

東野 泥といえば、君は、「泥女神」という奇妙な作品を作ったでしょう。泥を入れた大きな箱があって、まわりの騒音やサウンドトラックの音に反応して泥が泡を立てる。あれが「アート・アンド・テクノロジー」という、ロスアンゼルスでの超現代的な展覧会に出品されたのは皮肉だったな。

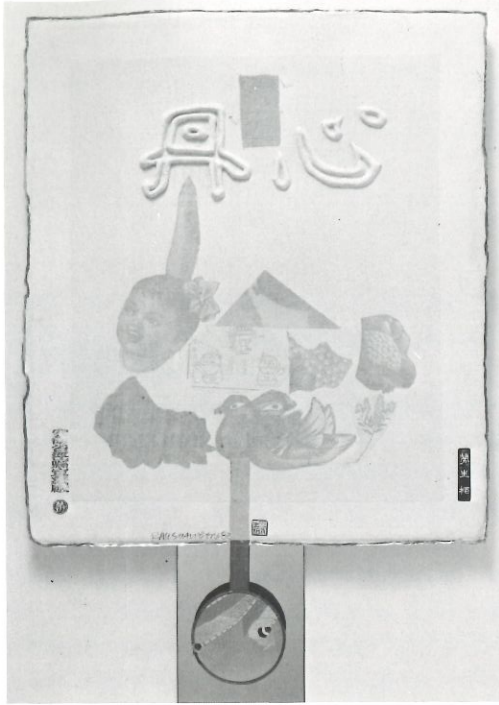
ラウシェンバーグ ああ、あれは1971年だから、はじめてマース・カニングハムのダンスと世界一周したときにインドで見た泥が印象に残っていたんだ。泥の家というのはインド泥でみんなで作る家だね、雨で溶けてしまっても気にしない。人手はあるし、糞も草もいっぱいあるから(笑)、家中で集まって建て直す。ただぼくの作品の場合は、インド泥はすごくもろいんで、固くするために、新しい調査をしなければならなかった。それに、エジプト製飾り紐だとか透明な糊とか紙のパルプとか竹とか、もっぱらインドの現地での素材を使って彫刻的な構成の作品を作ったわけだけど、かびが生えだし、しまいには奇妙なきのこみたいなものが生えてきて、傑作だった。

東野 面白いね。君が自分の手で紙なんかを作って、その上にシルクスクリーンでイメージを転写しているのを見ると、以前とちがって、イメージそのものよりも、イメージをのせる支持体の方に興味を持ち出しているように見える。考えてみれば、キャンヴァスにしても、本来は、麻の布という、糸を織った物質なわけですが、いままでは、キャンヴァスはなにかをその上に表現すべき空白の場と考えられてきたわけですが、君だけではなく、最近の美術が、たとえばフランスの「表面/支持体」グループにしても、画面上の表現よりも、かつては場であり地であった表面や支持体自体が物質としてすでに表現をもっていることに注目しはじめてるように思える。

ラウシェンバーグ そうだなあ、ぼくが伝統的なキャンヴァスを使ったのは中間の時期、シルクスクリーンでケネディや名画やトラックや都市の風景なんかの写真をキャンヴァスに刷った時期だけだな。そのキャンヴァスも薄い布を使ったのは、あの厚手のキャンヴァスの絵の、「永遠めかした」感じがいやだったからで、すけて見えるくらいの薄いキャンヴァスを使うと、壁に直接描いたように見えたのがよかった。ラジオのアマチュアのハムみたいな感じがね。

50年代の前半、ほとんど最初の頃は、魚屋の捨てた木の箱を使って、中に泥をくるんだ布をいれたりした。あの頃住んでいたフルトン・ストリートは魚市場の近くでね、その箱がじつに臭いんだ(笑)。大きい作品では、コン・エディソン電気会社の大きな木箱を使ったし、金がなくてキャンヴァスが買えなかったからでもあって、けっして美学上の問題じゃない。

あの「ベッド」という作品も、キャンヴァスがないんで、枕やシーツやベッドカバーを使って描いたものなんだ。手当たり次第、拾えるものの上に描いたわけで、初期のぼくは自分の表面を、支



くには読めなかったけれど、赤茶色の塗料で書かれている文化革命時代のスローガンが白いペンキで塗りつぶされている——それが古いエトルスク美術のような肌合いになって美しいんだ(笑)。塗りつぶしているときの写真は撮らせてくれなかった。もうひとつ、これはぼくらが中国を出てから数週間後のことで、新聞で読んだんだけど、党のメンバーの再登録をやったという。文化革命の時代は、学者や芸術家や教師や技師がみんな農場へ追い払われて、そこで死んだひとたちもいる。長い間、国を支配してきたのは、とくに地方では、ほとんど文盲の連中だったわけで、いまやあらゆる党員の再登録をはじめているそう。気の遠くなるほどいろいろな事を変革していかなければならない——そういう中国にすごく共感するし、だからこそ、ぼくはひとりの異星人として、中に入ってゆき、いろんな表現とか考えとかエネルギーとかをずばり見せたい。ぼくが外国人であることは利点で、だれもぼくを批難したり禁止したりできないから、みんながぼくの作品を経験するチャンスがある。

東野 中国の若い芸術家はどんな状態なのかな。なにかで読んだけど、若い連中が君にデュシャンのことを質問したんだけって？

ラウシェンバーグ そう、あれには驚いた。ふつうは講演はやらないんだが、中国の現状があまりにひどいんで、美術学校スタイルの講演を、ちょうど持ってきていた版画を見せながらやって、アメリカやフランスの美術界で起きたことの話をしたんだ。大家もたくさん来だし、若い美術家もきてね、デュシャンのことを聞くわけだ。そういえば牛の絵を見せたとき、ピカソの絵だらいは知っていたが、それがポップのロイ・リキテンスタインがピカソを下敷きにした作品だというって狂喜したね。リアリズムから厳格な抽象絵画まで辿って見せたし、ダダのことはとりわけ訊ねられた。ぼくは、自分をダダを実際には見ていないしあれはむしろ文学の運動だったかもしれない、という前置きをしてから、デュシャンもぼくがはじめて見たときはすでにピカソやブランクーシくらいに古典に見えた、しかしダダの意味は、アカデミーを壊そうとしたところにあるし、何かに反抗することが共通の運動を生み出したんだ、といったことをしゃべった。

東野 ポンピドー・センターの館長だったポントゥス・フルテン

から聞いた話だけど、かれが北京で若い画家たちを見て歩いたら、赤一色のモノクロームだけの絵を描いている、すごくいい画家がいたんで、フランスのモノクロミスト、イヴ・クラインのことを知っているかと聞くと、相手はにやとして、これは赤旗の一部分を描いたリアリズムです、と答えたという(笑)。それにしても、中国でデュシャンへの興味があるなんてね。

ラウシェンバーグ ぼくも驚いたよ。ひそかに画集とか本を持ち込むやつがいるらしいね。ともかく、彼らの好奇心の旺盛なこと。世界にたいする好奇心がなくては個人としての存在はあり得ないし、好奇心がなければ世界はのっぺらぼうだ。

東野 好奇心とは、自分への反逆から生まれるものだからね。

* * *

ラウシェンバーグ 好奇心は芸術以外のほかの分野では武器として使われてきた。芸術が最後の本当に大切な職業であるのは、世界がなお誠実さと個の強さと意識をもってからのからだ。前はスポーツにもそれがあると思ってたけど、今度のオリンピックのごたごたを見ていると、残念だが、選手たちが政治の手段に使われてしまっている。ロスアンゼルスオリンピックに参加して芸術上のイベントをやる計画をやめたのもそのせいなんだ。ぼくの芸術は、いつも、自己表現よりもコミュニケーションの方向に向いてきた。

特定のさまざまな国でぼくが制作する作品は、ぼくのアメリカというエネルギーとそれぞれの国の現実との結合にほかならない。ぼくは、その国独特の文明や現実の内部にあるものが、ぼくのエネルギーを通して翻訳され、眼に見えてくるようにしたい。その国の人たちは、自分の周囲の世界を新しく見る方法をそこでつかむはずだ。

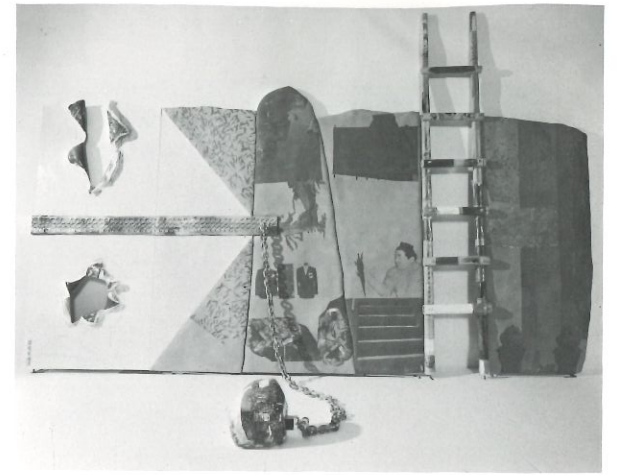
東野 本当に、そこでコミュニケーションが成り立つと信じているわけですか。

ラウシェンバーグ もちろんさ。とくに、たとえば、今度の信楽での陶板制作のときでも、大塚オーミ会社の現場の専門家と一緒に仕事をしたわけだけども、彼らがこれまでやってきたセラミックの仕事では考えられない、無茶なことを一緒に実験していった。そこには、ヒエラルキーがなくなって、先輩が新米に相談することもあれば、新米が思いがけないアイデアを提案することもある。こういう現場で、すでに、コミュニケーションがあったわけです。

東野 君の作品といえば、コンパイン・ペインティングという考え方が基調になっている。つまり、雑誌によった写真や自分の撮った写真や日常的なオブジェ——それが世界のトピックであったり、何でも日常の風景であったり、がらくたであったりするわけだが、それらが、まるで新聞の紙面のように、いわば無関係の関係でもって画面上にコンパイン(結合)されている。それは、世界というものの曖昧さ、あるいは多様性を……。

ラウシェンバーグ 同時性と、あらゆる矛盾も含めてだ。

東野 そう、そういう世界というものの表層の曖昧な多様性を、君の画面は反映していると思うんだ。そのとき、君は、画面にコンパインするイメージやオブジェをどうやって選ぶのか、という



ラウシェンバーグ しかも挑発的にね。ぼくの作品が、けっして、単なる自分の記憶の連鎖ではないことはたしかだ。

いまやっている写真の仕事に「In and Out City Limits」というのが。ある都市へ行くと、何日か過ぎて、何千枚という写真を撮る。別に都市をよくしようとか、論じようとか批判しようというのではなくて、その都市をただ体験するために、都市の影から光へと動き廻る。ニューヨークへ帰って、その中から八十枚ほどを選んで、撮ってきたその都市へ帰って写真展をやる。すると、見に来る連中の反応が生ままじいんだ。見なれているもの、目の前にありながら見なかったもの、見たことのないもの、自分だけが知っている片隅——それぞれで、自分の都市を再発見する。ぼくらは次の都市へ行くとまた同じことをやる。もうじき、これは一冊の本になって出版される予定だ。

東野 もうひとつ、「4分の1マイル」という壮大な計画があると聞いたけど。4分の1マイル、400メートルに及ぶ長さの作品だとか。

ラウシェンバーグ これも、いってみれば、もうひとつの仕掛けの試み、自分の作品を自分の冒険たらしめようという試みというかな。端から端まで4分の1マイルの作品なんて構想しようがない。ある作品にある時間をかけて作ってあげれば、どこかで自分の美学が結局はまともになってしまうもんだけど、ここでは、予想や先入観をもちようがない。ちょうど、日本で陶板をやったときと同じで、セラミックの専門家に囲まれて、まったく手ぶらで無知のぼくは、最初、すごくおびえてしまった。

しかし、無知こそが例外的な作品を作るんであってね。自分が何をしているかを正確に知っている芸術家が多すぎる。それは最悪の芸術家だ。ともかく、この作品が出来上がるころには、自分自身、最初の端の方がどんなだったか、まったく分からないと思う。

東野 その大作でコンパインされるのは、やはり世界中の場所や人間のイメージやオブジェなわけね。

ラウシェンバーグ そう、まだはじめたばかりで、それから中国や日本に行ったから、これから、何がでてくるか分からない。それに、この作品は一所にかためて展示するのではなくて、展示しようもないけど、ばらばらにあちこちに分散して置くつもりです。たとえば、ブロードウェイ381番地からはじまって、アップタウンで終わるとか、あるいは別の都市に行かないと最後まで見えないとか。観衆は地図を手渡されて、作品から作品へと移動し旅をする。その移動が作品の一部になるから、じっさいには4分の1マイルよりはるかに長い作品ということになる。それに終わりまで見ると最初の方は忘れてしまって、何度も何度も見ることになるかもしれない(笑)。

こと。視覚的な面白さか、言語的な基準か、あるいは本能的になのか。

ラウシェンバーグ それは本能的にだ。しかし、同時に、選択はまた、事実や物から逆襲される。曖昧さというのはい言葉だ。そこらにころがっている物にも破局的な経験をしてきた痕跡が残っている。それを見て、それが何であり、また、それが何ではないかと、二度、考えなければならない。ぼくは、画面の調和とか造形ということは考えない。あるイメージやオブジェが画面上で、正にそこにあるべき位置にあるように見えたら、それは使わないことにしているんだ。また、この作品の色調があまりにうまくいったら、調子をわざとこわすことにしている。

東野 相互に無関係な記事や写真が並存している新聞の紙面と同じだね。ぼくの十歳になる娘が、新聞をいやがるんだ。殺人とか災害とか、悪いニュースでいっぱいでしょう、新聞は。いいニュースは悪いニュースが何もないうきにしかのらない。それがいやだ、というんだ。新聞の紙面の大きさはいつも同じだから、ニュースが多いときは大事件も小さく扱われたりする。娘はね、ニュースがないときは新聞を白くしておけばいい、といい張る。休刊日で新聞が来ないと、何も起こらなかった、と安心する(笑)。

ラウシェンバーグ ぼくの記事がのった、先週の『ニューズ・ウィーク』は彼女に見せない方がいい(笑)。ぼくの作品にコンポジションがあるとすれば、それは、関係性を利用するのではなくて、事物が無関係に存在していることを強調するためである。すると、その作品を見て、たとえば君は、心の中に、ある関係性を作り出すだろう。それは、ほかの人が心の中に作り出す関係性とはまったくちがうものであるはずで、この多様な異なった反応が作品の生命を長びかせる。新聞の場合は、一度読んだらおしまいだ。しかし、ぼくの作品を読むときは、情報が抽象化され、不調和なものだから、前の日には思いもつかなかったことが見えてくることもある。そしていつかは、曖昧な画面のすべてが分かかってしまうときがくるかもしれない。そうなったら芸術作品は象徴になってしまう。ぼくは、その時を出来る限り先に延ばすために、画面を複雑に、あるいは同じことだが、単純にしておきたい。

東野 君が今度、信楽で作った陶板の「泥神社」を見ていてね、陶板に刷った相撲の人はすごくよく分かるけど、奇妙なローマの遺跡のようなイメージは謎めいてた。聞いてみたら、なんのことはない階段の写真を九十度傾けたものだったけど、こういう風に、君のコンパインは、見る人見る国によって、たいへんエキゾチックなものに見えたり、たいへん日常的なものが見えてくる。画面はけっして均質に様ではなくて、見る人間によって、へこんだ部分、とび出した部分がそれぞれ絡み合って見えてくる。

ラウシェンバーグ しかしね。エキゾチックなものやキッチンなものとの間の結びつきが、もうひとつの答を生み出すんで、論理学では、バナナと林檎を足すことは出来ないと教えられるけど、ここでは、それが出来るわけさ(笑)。

東野 君が作品を、世界が多様であると同じように曖昧なものとしておきたいということはいよく分かった。

ロバート・ラウシェンバーグ
 ——ザ・モスト・リビング・アーティスト
 ロバート・ヒューズ

The Most Living Artist

Robert Hughes

本稿はワシントン、D.C.のNational Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution で開かれたラウシェンバーグ回顧展(1976年10月30日-1977年1月2日)に際し、タイム誌1976年11月29日号に発表されたものである。

他の多くの事象と同様に、美術においても70年代はまだ名づけられてはいない。60年代アメリカ美術を回顧する歴史家たちは、そこに幾多の運動と正統性を見出している。—ポップ・アート、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、オップ・アート、カラー・フィールド・ペインティング、^{フラットネス}平面性と縁取り^{フレミング・エッジ}の原理、さまざまな権限の剥奪と付与。芸術のカテゴリーはパンチ・カードを機械に差し込む時のようにガタガタと揺れ動いている。70年代の美術は、それに比べはるかに多様で、野心に乏しく、分類するのは一段と難しい。昨今の芸術宗派は、「どちらでも(the Either)」とか、「さもなくば(the Or)」とか「聖なる両者(the Holly Both)」とかいったものへの信仰を布告しているのである。

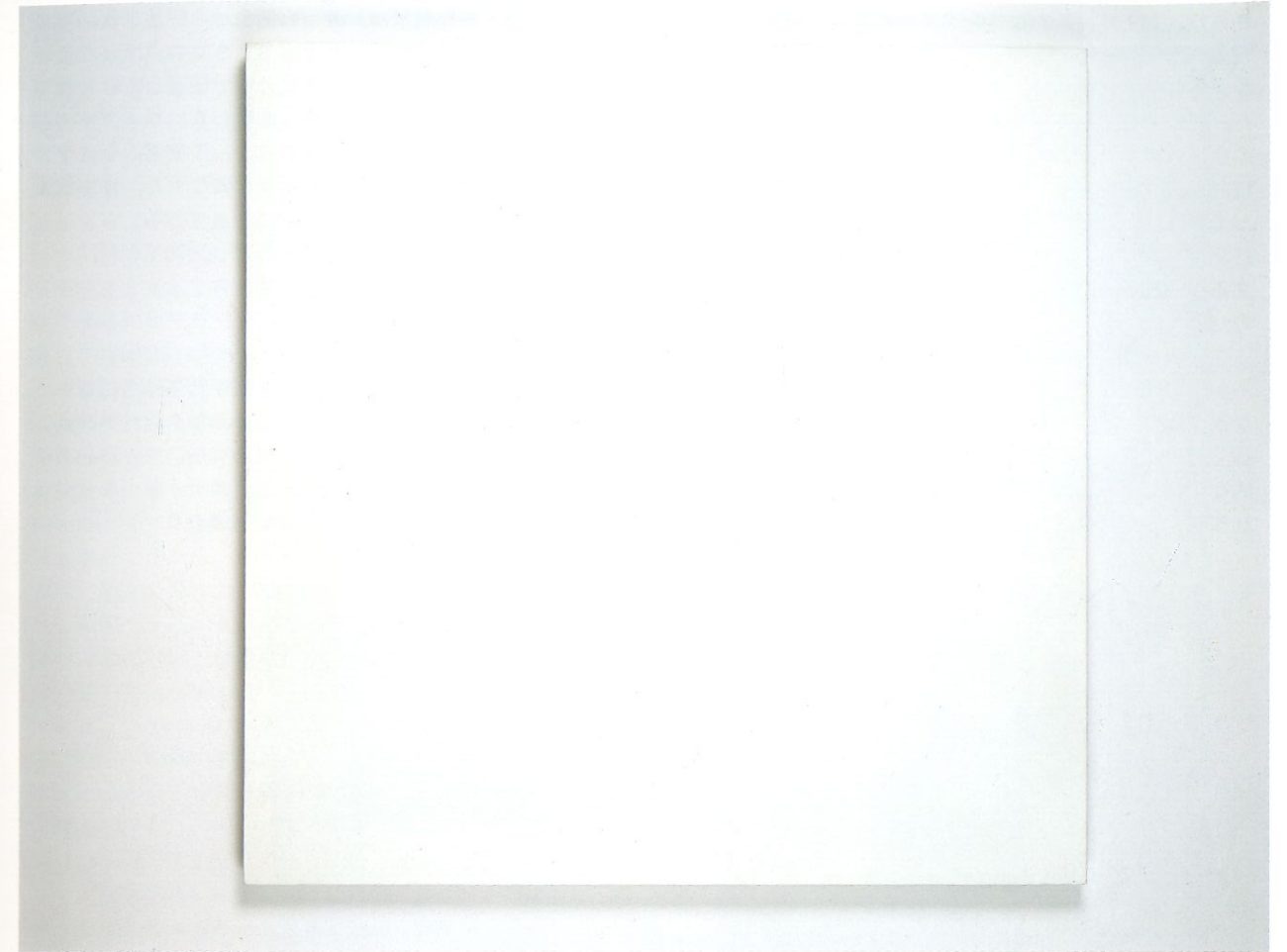
1960年代、フォーマリズムは趣味に対し、殆んどメシア的な専横をふるっていた。もし人がある種の美術に「賛成」なら、それ以外の美術については「反対」だと見な

DAN BODNIK



パール・ストリートのアトリエでのラウシェンバーグ 1955年頃

GLENN STEIGELMAN



ホワイト・ペインティング 1951
 White Painting

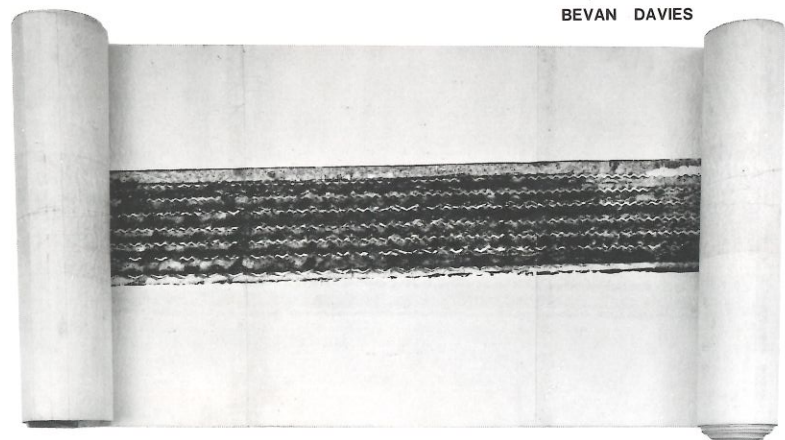
GLENN STEIGELMAN



ブラック・ペインティング 1951-52
 Black Painting

された。加えて、新たなコレクター階級は、確実な投資対象—歴史的に不可避なもの、文化の趨勢—にのみ金を注ぎ込むことに熱心で、そのための権威づけを欲していた。だが今日ではそんなことはもうない。アメリカ美術の主流はデルタ状の河口へと流入し、拡散し、一方、伝統的なアヴァンギャルド概念は既にそこで溺死してしまっていた。かくして、抽象美術と写真によって写実主義絵画が謀殺されたというドグマに果敢に抗しつつ、写実主義が画家の人数と同じ位、多様な形式で復活してきたのだった。

プラスチック製の環境に対するフォトリアリズムのクールで微視的なまなざしから、メイン州のロマンチックな風景画家、そして数インチの砂を一粒一粒、小画面に描くのに7年も要したカリフォルニアの画家の強迫観念的な凝視に至るまで、その多様性は無限である。写真は10年前には想像もできなかったような地位を獲得してい



自動車のタイヤによるプリント 1951
Automobile Tire Print

グは、ここ25年というもののアメリカのモダニズムのアンソニー・トリプル恐るべき子供であり続けてきた。すべての人を耽溺に誘う永遠のならず者。彼は芸術の喜びの格好のモデルなのである。

ラウシェンバーグは、60年代に至ってポップ・アートが占有することになるイメージの領野を、最初に切り拓いた人物として良く知られている。この展覧会は、コンパイン作品、絵画、シルク・スクリーン、彫刻、版画といった、ラウシェンバーグの膨大かつ多彩な作品をスミソニアン20世紀絵画の学芸員ウォルター・ホプスが巧みに要約したものである。これを通観する時、はっきりと認識されるのは、アメリカ美術において今だからこれほどの反形式主義者はいなかったということである。だが、ラウシェンバーグの潑刺として、気取りのない創造力に富んだ才能が、そのことを暗にほめかしたり、直接喚起したりすることはない。彼は、文化についてのある根元的な仮説に、その多くを負っている。その仮説とは、時間の長短に関わりなく、どんな素材であろうと

る。一方、抽象画家は、厳しい使命から解放され、もはやパターンや装飾に頭を悩ますこともない。思ったとおりに絵を描くという欲求が歴史の中で後退していくにつれ、新たな主観性がそれに取って替わり、ビデオやパフォーマンス、観衆の参加などによって美術の中に生の全体を持ち込むことが許されるようになった。自由気ままで意図的な折衷主義が支配的になっている。

そうした状況下においては、先月(1976年10月)ワシントン、D.C.のスミソニアン・インスティテューション附属ナショナル・コレクション・オブ・ファイン・アーツで開催したロバート・ラウシェンバーグの約160点の作品による回顧展は、象徴的な意味を帯びた事件なのである。(この展覧会は1977年中に、ニューヨーク近代美術館、さらにサンフランシスコ、パッファロー、シカゴの各美術館を巡回することになっている。)アナキーな甘美さと豊かな才能を兼ね備えた、当年51歳のラウシェンバー

(剥製の山羊から生きた人体まで)、どこにでも(ステージの上、テレビ・カメラの前、水中、月の表面、あるいは封印された封筒の中)、いかなる目的であろうと(陶酔、瞑想、娯楽、祈り、脅迫)、美術館からくず入れまで、選ばれた場所がどんな所だろうと、芸術作品は存在し得るというものである。「変幻自在の天才」、美術史家ロバート・ローゼンブルムは彼をこう呼んだ。「1960年以降、絵画と彫刻の制約に挑戦し、生のすべては芸術に開かれていると信じた、あらゆる芸術家は何がしかをラウシェンバーグに負っている—永遠に。」

もちろん、異なった見解は存する。60年代において、ラウシェンバーグはフォーマリットの陣容からは疑いの眼で見られていた。彼の趣味は常にこだわりのない雑食性のものであった。展覧会ではこの事実はホプスの慎重な作品選定によっていくぶん覆い隠されている。だが専ら耳ざわりな音を立てているのは、人間の多様性や良きユーモアなのである。非妥協的なニューヨーク美術界が強い生真面目な傾向など、彼は一顧だにしなかった。

世評がどうだろうと、彼は一切気にかけようとはしなかった。おまけに、ラウシェンバーグは生まれながらの道楽者であった。ヤマアラシの皮のジャケットを着こみ、微動だにしない直立不動の姿勢で、ジャック・ダニエルズをあおりながら、テキサスのやくざ者のように喋りまくり、誰でもすぐ親しげに抱きかかえる、彼の立居振舞はあまりに有名である。

それゆえに、彼は常に—その利他主義に対してさえも—それにふさわしい賞讃を得ることがなかった。この利他主義はニューヨークの美術界における最近の似たような現象とは全く無関係である。自らの声望も投げ打ち、かなりの時間を費やして、芸術家の権利のための運動や絵画販売に伴う著作権料に関する着実な手堅いロビー活動に専心したのは、ほかならぬラウシェンバーグだったのである。種々の財団が補助金を出す際のやっかいさを知った上で、チェンジ・Incを創設し、その財源を惜しみなく寄付したのも、ラウシェンバーグだった。—それは、緊急に現金の要る芸術家が、少額の当座金なら数日のうちに調達できるような互助基金であった。彼には他人を助ける余裕があったのである。最近のマルチプル作品《白霜(Hoar frost)》シリーズは1点4,000ドルまで達している。1962年のシルクスクリーン《専用艇(Barge)》は、今日の美術市場では50万ドルでも十分に売れる。「ポップは自分の金と時間を現存のどんな美術家よりも美術界に還元してきた。」と、彼の知人の一人は言う。「彼は芸術による共同体を信じているに違いない。それは聖パウロの『我々は互いに愛し合ねばならない。さもなくば死なねばならぬ。』という言葉に真直につながっている。」

ミルトン・ラウシェンバーグ(彼は若い頃ロバートと改名した。)は、1925年10月22日、メキシコ湾岸のみずぼらしく、じめじめした石油精製の町、テキサス州ポート・アーサーで生まれた。父アーネスト・ラウシェンバーグは、ベルリンから移住して来た医者の子息だったが、この祖父に当る人物はテキサス南部まで流れて来て、チェロキー・インディアンと結婚したのだった。ポート・アーサーは文化など無縁の土地だった。ジュークボックスが交響楽団なら、コミックは美術館だった。眼に触れる最も美術らしきものは、ラウシェンバーグ家の居間に飾られた安手の多色石版刷り宗教カードだった。(一家は一人残らず、田舎のキリスト教会で献身的に活動していた。)10年後、ラウシェンバーグは、1953—54年の《コレクション(Collection)》や1954年の《シャーリーン(Charlene)》のような初期のコンパイン作品において、これらのカードのごとくと悪趣味な聖像へのノスタルジーをそれとなく示している。彼が受けた教育は不規則なものであった。彼はポート・アーサーで公立学校に通い、1942年同地で高校を卒業した。「成績の悪さでは誰にも負けたことがなかった。」と、ラウシェンバーグは回想している。彼は今でもなお満足に単語が綴れない。1942年秋、彼はオースティンのテキサス大学薬学課程に入学した。しかし、ラウシェンバーグの動物好きはこの職



ベッド 1955
Bed



オダリスク 1955-58
Odalisque

業には合わなかった。「ぼくは解剖学教室で生きたカエルを解剖するのを拒んで、わずか6ヶ月で放校処分となった。」しかし、その頃までにアメリカは参戦し、ラウシェンバーグは合衆国海軍に入隊することになる。彼はサン・ディエゴの海軍病院兵科学校に精神病院看護兵として配置される。そして、ラウシェンバーグは終戦までの2年半を、カリフォルニア各地の病院を転々としながら過ごすことになる。「ぼくはそこで、正気と狂気の間には殆んど違いがないことを学んだ。一そして、両者の結合こそすべての人が必要としていることなのだということを知った。」

精神病院からの数日間の外出許可を得ると、ラウシェ

ンバーグはきまって近所のハイウェイに足を向け、どこかヘッチハイクに旅立つのだった。こうした暇つぶしの旅行の折に、ラウシェンバーグはサン・マリノのハンティントン図書館にあるサボテン公園について話を聞いた。彼はそこに赴き、図書館に絵が掛けられていることを知った。それは彼が初めて見た「本物の」絵だった。サー・ジョシュア・レイノルズの《悲劇のミューズとしてのシドンス夫人の肖像 (Portrait of Mrs. Siddons as the Tragic Muse)》とトマス・ゲインズボロの《青衣の少年 (The Blue Boy)》の2点であった。これらの上品で華麗なジョージ朝文化の幻影がラウシェンバーグの感覚を麻痺させた。彼はそれまでの生涯で、美術品を芸術

SQUIDS AND NUNNS



コカ・コーラ・プラン 1958
Coca-Cola Plan

として見たことがなかった。何より、彼を感動させたのは、「誰かがこうしたことを思いついて、それらを作った。」ということだった。「各々の作品の背後には、それらを作ることを職業とする人がいる。そんなことは今だから思いもよらないことだった。」

こうしてラウシェンバーグは絵を描こうと決心する。そして、絵具と筆を見つけ出して来るのである。だが兵営には全くプライベートはなく、絵を描いているのを見られると果てしない嘲笑をひき起こしたのだった。あ

る晩のこと、ラウシェンバーグは膝の上に厚紙の切れはしを抱えて便所に閉じこもり、ひそかに彼の最初の下手くそな絵を—海軍の仲間の肖像—を描いたのだった。30年後の今もなお、彼はその最初の禁を破った夜のことを価値あるものと考えている。「芸術の創造には常に人目を避け、禁忌を犯すような要素があった方が良い。」と彼は言う。「だが、もし君が成功を収めれば、そうした要素を保持することは困難になってくる。ぼくらは誰しも結局は満ち足りて落ち着いてしまう。それはヤクザでなけれ

ばできないことなのだ。」

1945年、海軍を除隊したラウシェンバーグは美術を学ぶ決心をする。復員軍人援護法により、彼はカンザス・シティ美術研究所の学生となるのである。余分な金はすべてヨーロッパ旅行のために蓄えられ、彼はこのメッカへのおきまりの巡礼を1948年に実行するのである。「ぼくは、芸術家ならパリで勉強しなければならないと思込込んでいた。ぼくは人より少なくとも15年は遅れていたと思う。」短期間だが、彼はアカデミー・ジュリアンで学ぶ。しかし、フランス語は一言もしゃべれないため、そこでの教育は殆んど効果がなかった。彼には理解不能の、既にアカデミズムと化した近代の伝統に取り囲まれて、彼は目標も一向に定まらず、放縦さと不安ばかりを感じていた。

しかし、彼は学校で、やがて彼の妻となるスーザン・ワイルというアメリカ人学生と出会う。そして、1948年秋、彼等と一緒にアメリカに帰ることになる。ラウシェンバーグはかつて、抽象のパイオニア、ジョセフ・アルバースに関するタイム誌の記事を読んだことがあった。彼は当時、バウハウスを退いて、カリフォルニア北部のブラック・マウンテン・カレッジで教鞭をとっていた。アルバースは理論家として、厳格な教育者として畏怖さ

れていた。いわば、芸術的靈感を賦与されたドイツ人将校といったところであった。ラウシェンバーグが自ら必要であると感じたものは、この規律であった。

ラウシェンバーグはアルバースがかつて教えた生徒のうちで、最も成功した美術家の一人である。だが、アルバースはその作品をひどく嫌っていた。「誰がそいつをやらかしたかなど知りたくないわい。」彼は教室に入って来るなり、ラウシェンバーグの最新の奮闘の跡を指さしながら言うのだった。数年後、ラウシェンバーグについて質問を受けた時、老巨匠は大声でこうどなり返したものだ。「今日まで私は、60万人もの学生を教えて来たんだ。全員を覚えていられるはずがないだろう。」これに対し、ラウシェンバーグはその師に大いに瞠目していた。彼の非体系的で騒々しい精神には、アルバースの堅固で厳格な思考とまともに取り組むことは不可能だった。「アルバースは驚くべき体系を有していた。」と彼は回想している。「その事に加え、彼には人をおじけづかせてしまうようなところがあった。ぼくは押しつぶされてしまいそうな気がした。ぼくは彼に喜んでもらえるようなことをしようと思った。だが、そうすることは苦痛だった。アルバースはぼくの作品をとりわけ嫌っていた。ぼくには注目に値するようなことは決してできないように思え

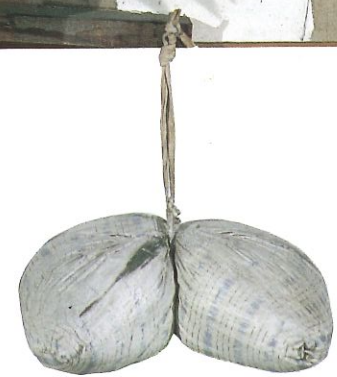


モノグラム 1955-59
Monogram

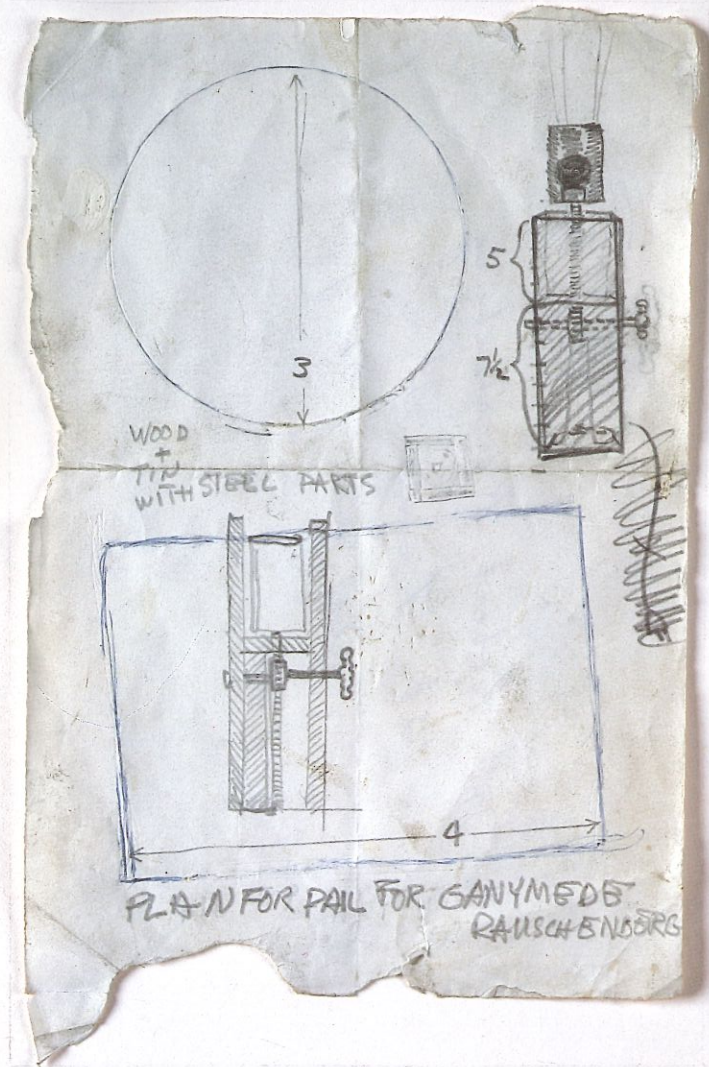


た。ぼくには過去も未来もまるでなかった。」

とはいえ、アルバースが学生たちに割り当てたバウハウス風の課題は後年のラウシェンバーグの制作の基礎となった。学生たちは「面白い」廃物—古いブリキかんから自転車の車輪、石に至るまで、どんなものでも見つけ出し、偶然の美的形態の例として教室に持って来なければならなかった。さらに、アルバースが課した厳格な色彩練習は、窮極的にラウシェンバーグが1951年から53年にかけて制作した無味乾燥な絵画と大いに関係するところとなる。白一色の絵画と黒一色の絵画がそれだが、そのうち後者は色彩とは余り関係のない皺くちゃの新聞紙の上に描かれたものだった。25年前、これらの絵画は馬鹿げたものに見えた。それが今日では、現在を予知して



峡谷 1959
Canyon



ガニメデスの水桶のためのプラン 1959
Plan for Pail for Ganymede

GLENN STEIGELMAN

いたようにも思える。美術史がそれによろしく追いついてきたのだ。今や最も賞讃されている若きアメリカの画家たちの何人かの作品—ロバート・ライマンの白一色の絵画やブライス・マードンのモノクロームのエンコウスティック板—は、ラウシェンバークの上述の作品にまでその起源を辿ることができる。「アルバースは」とラウシェンバークは言う。「ほくに規律の感覚を与えてくれた。それなしには、ほくは制作できなかっただろう。」

しかし、ブラック・マウンテンにはもっと雑多で沸き立つような感覚があった。というも、同地で暮らす芸術の革新者たちの間に、作曲家のジョン・ケージと、その友人で舞踊家・振付家のマース・カニングハムがいたからである。50年代から60年代初頭を通じて、アメリカの前衛芸術にとって、唯一固有の指導者を挙げ得るとすれば、それはケージであった。最も前衛的で、最も平明な作曲家、音楽のマルセル・デュシャン、芸術に生の包括的な稠密さを賦与すべく、沈黙とランダムな音の組合せを美学的戦略へと昇華させた人物。「絵画は芸術と人生の両方に関係している……ほくはこの二つ（アートとライフ）の間で活動しようと思うのだ。」ラウシェンバークをしてこのしばしば引用される言葉を語らしめたのは、ケージという実例であった。

GLENN STEIGELMAN



ガニメデスの水桶 1959
Pail for Ganymede



「地獄編」第34曲 1959—60
Canto XX XIV



「地獄編」第4曲 1959—60
Canto IV

一人の画家がケージやカニングハムという気むずかしい聖人のような存在に対抗することなどではできない。できるのはただ共同して何かをすることだけである。それゆえ、ラウシェンバークはそうしたのである。50年代から60年代初頭を通じ、彼はカニングハム舞踊団のために舞台装置や衣裳をデザインしている。注目すべきことだが、ラウシェンバークは最終的には自分を水路と化してしまった。この水路を通して、ラウシェンバーク自身を含む60年代の新しい美術によって産み出された巨額の金が、舞踊や音楽の前衛、つまり「もうからない」前衛へと流れていったのである。そうすることで、ラウシェンバークは自分が当然支払うべきものを支払っているにすぎないと感じていた。というも、ラウシェンバークが1949年の秋にニューヨークに出て来た時、彼はケージ、カニングハム、そしてモートン・フェルドマンの周囲に集う舞踊家と音楽家のグループに加わっている。芸術家による本当の共同体というもの、初めて彼に実感させたのは、ニューヨークの画家たちよりは、彼等のグループであった。「ほくらに共通していたのは、興奮と貧窮であった。ほくは周囲の画家たちの作品は嫌いではなかったが、彼等の気持には馴染めなかった。彼等の間には、随分と自己憐憫の雰囲気があり、世間から冷遇されているという感覚があった。ほくはそんな風には決して思わなかった。子供の頃から教会に通っていたせい、ほくはいってみれば、こんな風に生きることに決めたのは自分自身でありそれは道徳的な選択であるという感情を持っていた。ケージとほくは本を売って、食費に充てたものだった。惨めに思うことも再三あった。だが一旦こうと決めた以上、『それはお前がやりたいことではなかったのか。』そう思うと、いつでも仕事はととも楽しくなった。」

普通の画材が買える金などめったにあつたためではなく、その結果ラウシェンバークは変則的な素材を用いることになった。幅広の青写真用印画紙は一巻き1ドル75セントだった。彼とスーザン・ワイル（彼等は1950年に結婚し、翌年には息子クリストファーが生まれている。）は、自分たちのアパートメントの床に素材を拡げ、その上に魚網や小さな布を配して、一人が裸で横たわる。もう一人が印画紙の上を携帯用の太陽灯を持って動き回り、巨大な版画を作るのである。それらの作品のうち現存しているのはたったの一点である。そこでは、青いモードの幽霊がレントゲン線を浴びたかのように、無気味に透けて見えている。後に、ラウシェンバークは同様なモチーフ—彼自身の身体の部分的なX線写真—を、彼のリトグラフでは、最も大きく人目を引く作品、《ブースター（Booster）》（1967年）において用いている。

これらの青写真による作品には、ラウシェンバークの後年の芸術における二つの問題が現われている。一つは共同制作という問題である。演劇や舞踊、版画制作において他者と共同作業をするのと同様に、彼は妻と一緒に

それらの作品を制作している。「観念には実体がない。だが、それらがひとつにまとまり大きくなっていけば、一般に芸術をむしばんでいる自己中心的な一人よがり克服されることになる。」

第二に、同じように重要なことは、画面は等価なイメージの集積であるという考え方である。青写真の上に何かかしたたり落ち、痕跡を印していく。その後まもなくして、ラウシェンバーグは草の絵画を制作している。それは金網でひとまとめにされた土と植物から成る塊で、やがてそこから若木が芽吹いてくることになる。(ア

ース・アートのささやかな先駆とでもいべきこれらの作品の最後のものも、寒さと乾燥のため1954年フルトン・ストリート埠頭南の彼のロフトで朽ち果ててしまった。) この一見こっけいな習作の結果は、モダン・アートにとってきわめて重要なものとなっていくのである。

現在に至るまで、ラウシェンバーグは、がらくたのひしめき合う環境のど真中—マンハッタン—で暮らしている。そこでは18世紀のパリで1年間に生産されるより、もっと多くの加工品が毎週捨てられていく。従って、午後の散歩は、美術品制作の必需品が全部揃った完全な「パ



テニーとマルセル・デュシャン夫妻のためのトロフィーII 1960—61
Trophy II for Tenny and Marcel Duchamp

レット」を彼に供給することになる。段ボールの箱、縞模様の警官防護冊、タール、剥製の鳥、こわれた傘、ひげそり用鏡、汚れた絵葉書、これらの残骸をアトリエで分類し表面に貼り付け、厚塗りの絵具でアクセントをつける。それは大規模なコラージュであり、これをラウシェンバーグはコンパインと名付けたのである。最初それらは比較的フラットであった。《コレクション》は殆んどオーソドックスなコラージュである。そこでは、片

見の品といった趣のがらくたが層を成し、それぞれのがらくたは明るい赤の絵具の筆触に覆われ半ば見えなくなっている。(ラウシェンバーグは、捨得された物体と同様に「あらかじめ与えられた」という特質を色彩にも付与しようとした。即ち、ラベルの貼っていない缶入り家庭用ペンキが一缶5セントで売られているのを見つけると、彼はその缶を開け、中味が何であろうとその色を使ったのである。)



上陸第一歩 1961
First Landing Jump



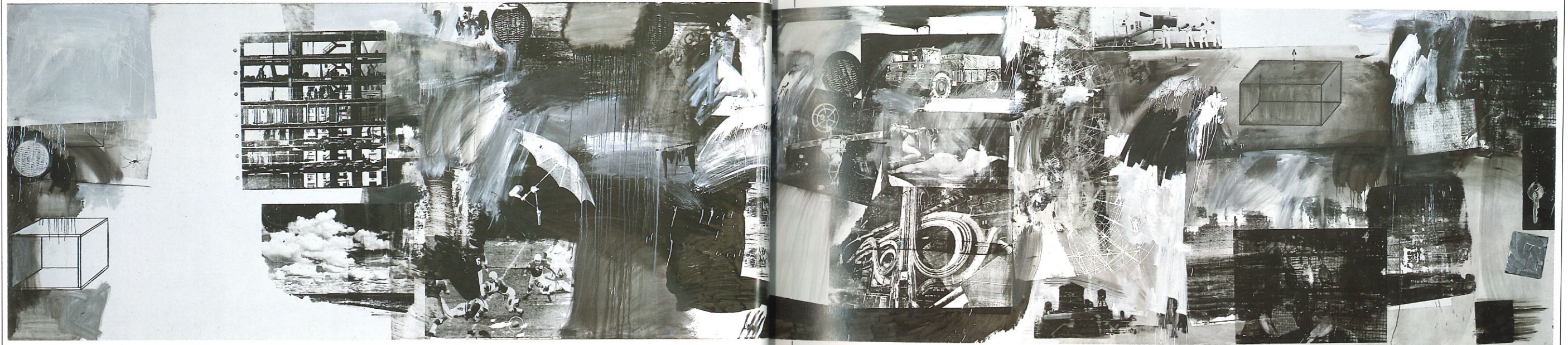
風 1963
Kite



エステート 1963
Estate

もちろん、ラウシェンバーグのコンパインの起源は、コラージュの歴史の中に、特にドイツのグダリスト、クルト・シュヴィッターズの作品の中に定位される。ラウシェンバーグはニューヨーク近代美術館で見たシュヴィッターズのコラージュに「仰天」したことを記憶している。彼は特に、その水平と垂直のグリッドに基く構成法の影響を受けていた。「彼は対角線を用いたことがない。ぼくはだから対角線が嫌いなのだ！」《判じ絵 (Rebus)》(1955年)のような作品では、その効果がよく分る。その大きさは裏腹に妙にはかなげなイメージ、そこには非現実的な空間と飛翔のイメージが満ちているのだ。ポッティチェルリの《ヴィーナス誕生》の風の神、蜂やトンボ、蚊、ハエの眼等の写真。だが次第に、三次元の物

体が幅をきかせている。ラウシェンバーグは、自分のベッド・カバーを即製の額縁の上に広げ、枕をくっつけ、その二つを絵具で塗りたくったのである。その結果、《ベッド (Bed)》(1955年)はアメリカ美術における醜聞(オブジェ・ド・スキヤングル)のひとつとなったのである。ラウシェンバーグの作品における事物の攻撃的特性ゆえに、その最良の理解者は、コンパインに何ら象徴的意味はないし、叙述の意味はなおさら乏しいと考えている。「ラウシェンバーグには、隠されたメッセージなどというものはない。」美術史家の故アラン・ソロモンは1963年にこう書いている。「その記号体系に、社会的ないし政治的異議申し立てのプログラムは組み込まれてはいない。」確かに、ラウシェンバーグのコンパインは捜すに価す



専用艇 1962-63
Barge

るような政治的内容を持っていない。50年代の「主要な」アメリカ美術の殆んどがそうであった。一静かな政治的無関心が時代の気分を支配しており、芸術には世界を改革しようとする力はないと考えられていた。けれども、こうした違いはあるにせよ、多くのコンパインは「記号」と化しているように思われる。《オダリスク (Odalisk)》(1955-58年)という題名は、フランス美術の二人の巨匠、アングルとマチスがことのほか好んだイメージ—ハレムのヌード—を我々に思い出させる。つまり、ラウシェンバーグは、オダリスクのパロディを制作しているのだ。支柱の上の箱は、人体を暗示する。何ともそぐわないハレム風クッションの上に、不安定に置かれたトルソ。箱の側面には、ピンナップや古典美術における裸体像の複製がべたべたと貼られている。ついでに、箱の頂にの

った剝製の鶏は、フランス語では高級娼婦のことを poule de luxe (贅沢な雌鶏)とも呼ぶことを思い出させてくれる。

ラウシェンバーグのコンパインには、その友人で良き助言者でもあったマルセル・デュシャンの作品と同様、意味上の地口や平行関係、しゃれといったものが散りばめられている。デュシャンと同様、彼にはある種の皮肉な好色をイメージに盛り込む癖がある。《モノグラム (Monogram)》は、その格好の作例である。《モノグラム》はラウシェンバーグのコンパインの中で最も良く知られた作品である。タイヤを巻いた剝製のアンゴラ山羊。この題名は自己充足的である。—それはラウシェンバーグ自身のモノグラムであり、彼の名を高からしめた記号なのである。—しかし、この作品がなぜこんなに有名

になったのか。ひとつには、精力溢れる性的対象物としてのアンゴラ山羊の知られざる生活のためである。やや異なる文脈中においてはあがあるが、ウィリアム・ブレイクも述べているように、山羊の淫欲は神の賜物なのである。従って、《モノグラム》は交尾のイメージでもあるのである。

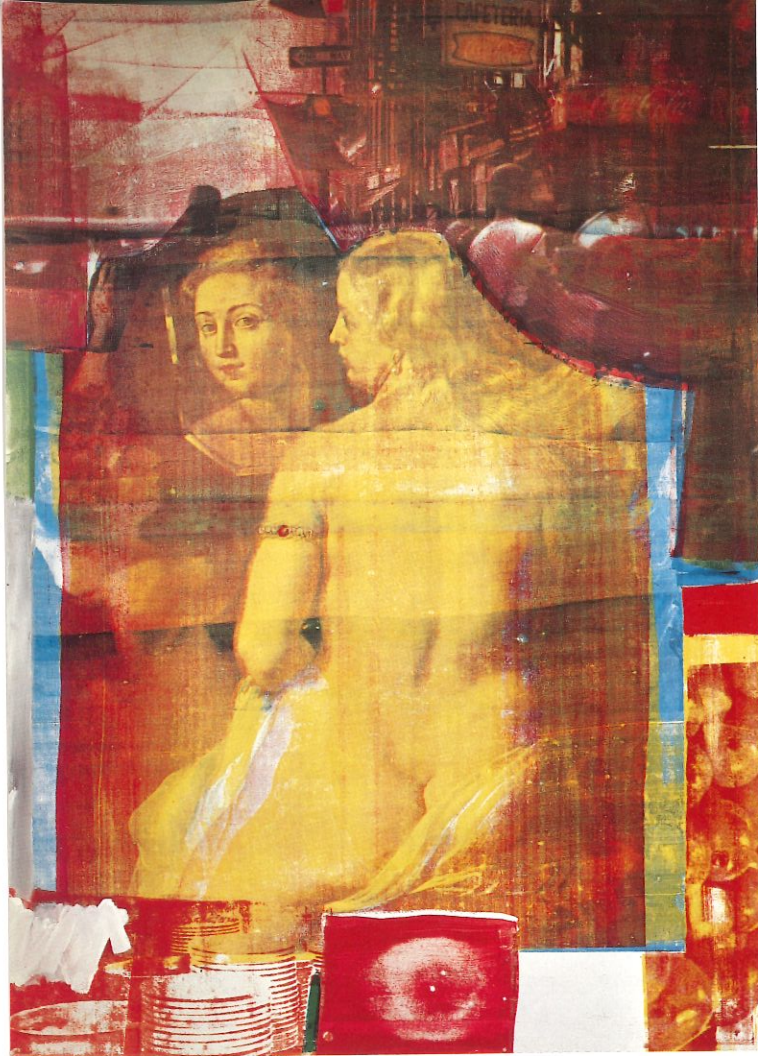
ニューヨークの美術界の誰もが記憶していることだが、1955-64年の10年間は殆んど魔術的な空気を有していた。それはいわば変身の泉であった。蛙の格好をして登場したラウシェンバーグは、1964年ヴェニス・ビエンナーレ最優秀賞を携え、正真正銘の王子へと変身したのである。1955年までに、抽象表現主義の成果—ポロック、ゴッシー、デ・クーニング、スティール、ロスコ、クライン、マ

ザーウェル—は、大西洋の彼方でも認められ、美学的な意味でのニューヨークの美術によるヨーロッパの植民地化が本格的に始まっていた。このゆゆしき趣味の変化の中で、また活動の場とエネルギーが推移していくにつれ、より若い世代のアメリカの美術家たちが抽象表現主義の遺産の継承者となっていった。ロバート・ラウシェンバーグとジャスパー・ジョーンズこそ、その象徴的な双生児、いわばカストールとポリュデウクス⁽⁴⁾であった。

彼等が出会ったのは、1954年の末頃であった。二人とも自分のことを田舎者と感じていた。ジョーンズはサウス・カロライナ出身で、痛々しいほどはにかみ屋だった。一方、ラウシェンバーグは、とりわけバーボンを楽しむように飲んだ時など、自ら「テキサスの貧乏白人」と称

するのが常だった。この頃までにラウシェンバーグの結婚生活は単なる友情へと変化し、1953年ついに離婚に至る。1955年には、ラウシェンバーグはマンハッタン南部の、ジョーンズのアトリエがあったビルのロフトに移住している。彼等はティファニーやボンウィット・テラーのウィンド・ディスプレイの仕事で生計を立てていた。けれども、驚くべきことに彼等は美術家としては殆んど共通点がなかった。ジョーンズの作品は捕えどころがなく、入念に考え抜かれ、巧みに転調が施されていた。(そのエンコウスティックによる旗や標的や地図の絵は、20世紀に制作された純粋絵画の最良の作品のひとつである。)それは高級で、注意深い知性の産物であり、アイロニーとパラドックスに満ちている。それはすべからく方向の欠除に関するものである。何かを明瞭に見るこ

との困難、正しく命名することの困難に関するものなのである。ジョーンズの芸術における形式上の晦渋さは、ラウシェンバーグの明るく、ほとぼり出るような欲望とはまるで異なる。ジョーンズは見ることを強い、次に考えさせる。一方、ラウシェンバーグは見ることを、さらに見ることを強いる。ラウシェンバーグは息を吐き、ジョーンズは息を吸う。このことはラウシェンバーグの意にそぐわない結果をもたらした。というのも、60年代の鋭い批評が美術において最も好んだのは、作品の内的なシステムを見きわめるということだった。美術批評家ブライアン・オドハーティが述べたように、「ニューヨークの批評的知性が自らのナルシズムに頼るべく要求するあらゆることを、ジョーンズは与えてくれた。」



柿 1964
Persimmon

50年代、ラウシェンバーグの主要な観衆は、仲間の美術家たち、中でも若い美術家たちであった。彼等は60年代の「状景」をさまざまに形造っていくことになる。ジェームズ・ローゼンクイスト、クレス・オルデンバーグ、ロバート・モリス、ジャン・ティンゲリー—彼等はハプニングの仕掛け人であり、ポップ・アートの創始者であった。ラウシェンバーグは語っている。「ぼくらは抽象表現主義者たちが捉えられていたような責任からは解放されている。彼等は、アメリカ美術というものが存在するということを示すために闘ったのだ。ぼくらにはそんな問題はもうない。コレクターとか、税金とか、ぼくらが想像もできないような代物に惑わされることなどはやない。起き上って、何かやる、そのことだけを強く感じている。」

ラウシェンバーグは抽象表現主義に対しエディプス的な闘いを敢行した、というしばしば唱えられる見解ほど、真実から遠いものはあり得ない。こうした発想は、彼の良く知られた行為のひとつ、デ・クーニングの鉛筆によるドローイングを消しゴムで消すという行為によって促されている。だが実際には、デ・クーニングはその目的のために、ラウシェンバーグにドローイングを与えてい

た。若い美術家にとって、それはデ・クーニングに対する敬意の表われだった。事実、ラウシェンバーグのコンパインにおいて荒々しく叩きつけるような筆触で描かれた部分は、抽象表現主義の遺産に対する熟考の結果である。それらは、抽象表現主義の遺産を拒絶しているというよりは、むしろ拡張しているのだ。

ラウシェンバーグのコンパインの表面は、入念に選択されたなど見えないよう意図されている。それは出会いの場である。そこでは、ごく普通の日常的イメージが、それぞれの相対的「重要度」に対する美術家の判断など関わりなく、己れを示すことができるのである。その意味で、ラウシェンバーグのコンパインには廃品などというものは存在しない。剥製の鳥であろうと、タイヤであろうとすべて、いわば至福の地にある。しかし、それらのオブジェなしに、同じようにさりげなくイメージを取り込むことができたのだろうか。1959—60年、ラウシェンバーグは、ダンテの《地獄篇》の挿図連作を制作している。ざら紙を液体で濡らして、こすり合わせ、紙の上に押しつけると灰色の影のようなものが転写されることに彼は気付いたのである。このことは、彼の作品を印刷物からの奔流のようなイメージの引用へと導いていった。「ダンテ素描連作」では、教導者ヴェルギリウスは、アドレイ・スティーヴンスン⁽²⁾並びに野球の審判として交互に現われる。ダンテは、タオルを巻いた普通の人物である。この人物を、ラウシェンバーグはスポーツ・イラストレイティッド誌の広告の中で見つけたのである。そして、ケンタウロスはレーシング・カーに、悪魔はガス・マスクをつけた兵士に変えられている。

その次の段階は、カンヴァスにシルク・スクリーンを使って大きなイメージをプリントするということだった。ラウシェンバーグが1962年から65年にかけて制作した、シルク・スクリーン絵画には、きらびやかに誇張されたドキュメンタリーといった趣がある。イメージを拾い集

PETER MOORE



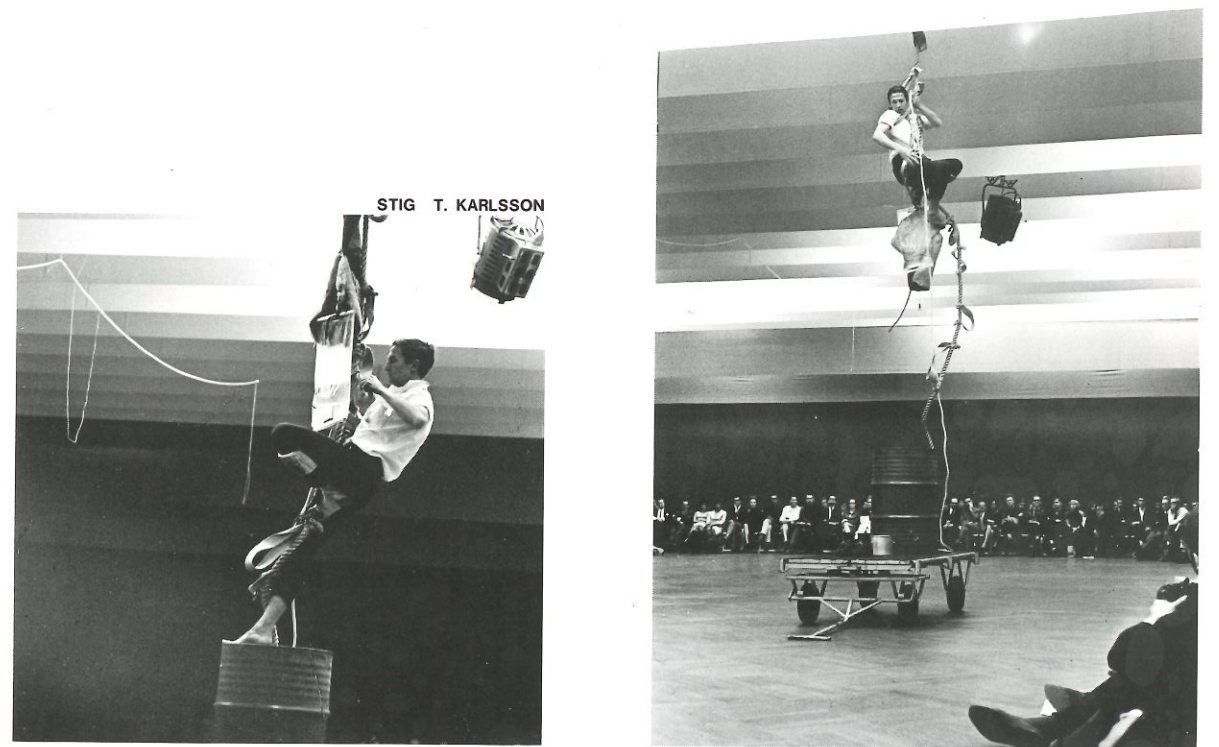
ペリカン
Pelican



ペリカン 1963
Pelican

PETER MOORE

STIG T. KARLSSON



エルギン・タイ 1964
Elgin Tie

STIG T. KARLSSON

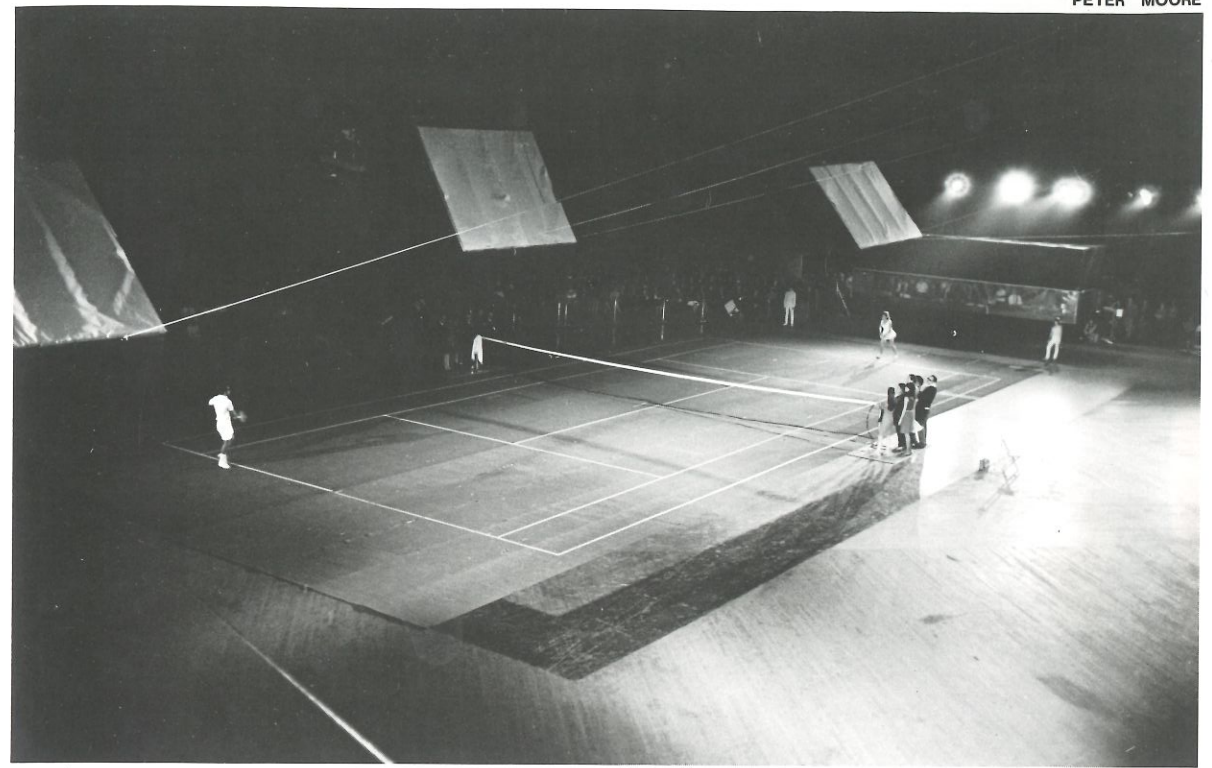


リボルバー 1967
Revolver

め、捕えてしまう罟がキャンバスに仕掛けられているのだ。それは丁度、テレビのチャンネルを変える時の、受信機の明滅を思い出させる。ロケット、鷲、ケネディー、ダンサー、オレンジ、箱、あらゆるものが、孔雀のように鮮やかで突き刺すように強烈なエレクトロニック・カラーによって記録される。題材はうんざりするほどあるのだ。

カラー・シルク・スクリーン絵画の最良のもの、《遡及

力(Retroactive) I》(1964年)のような作品はいわば朗々たるベル・カント唱法で、イメージとイメージの思いがけない共鳴の間を軽々と飛びはねていってしまおうである。右下隅の赤い部分を見よう。それは、ジョン・ミリによる歩く裸婦のストロボ写真をシルク・スクリーンで拡大したものである。ところで、ミリの写真は、デュシャンの《階段を降りる裸婦》を模して制作したものだが、このデュシャンの作品自体、往年のマレーの連続



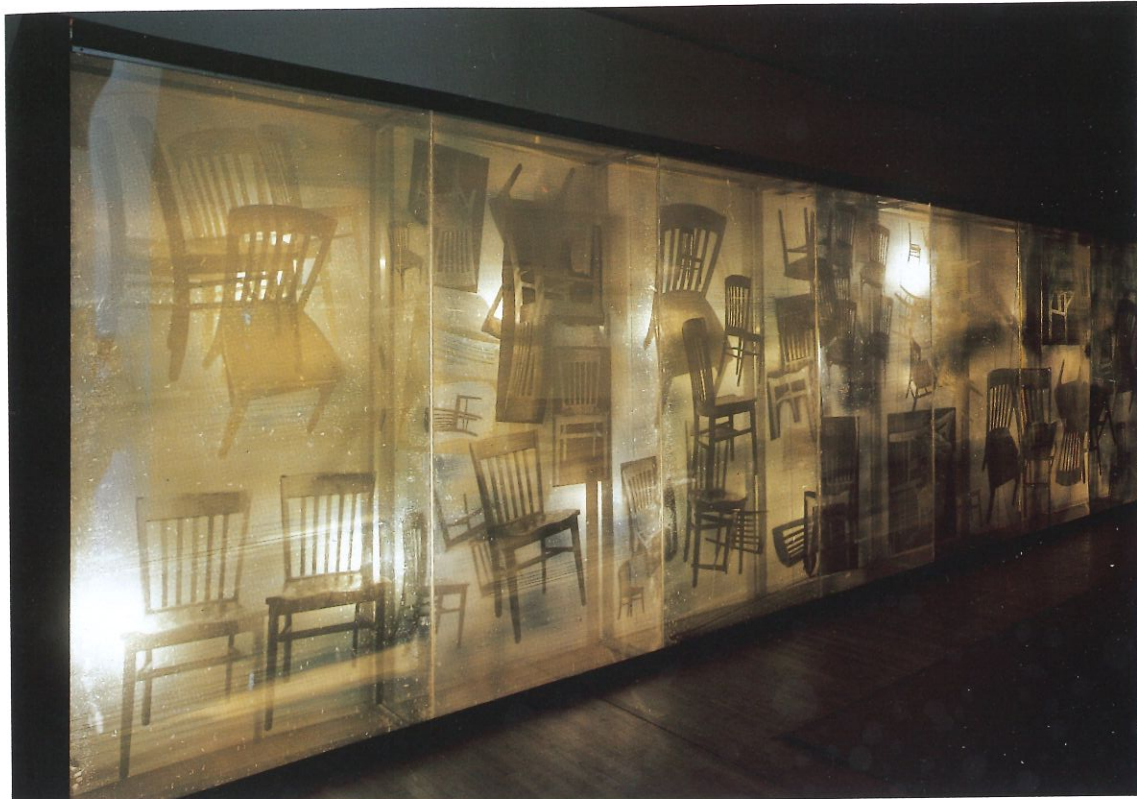
PETER MOORE

オープン・スコア 1966
Open Score



ERIC POLLITZER

至点 1968
Solstice



音響 1968
Soundings

写真に基づいている。科学技術が可能にした時間の中で、イメージは躊躇しながら後ずさりしているかのようだ。だが一方で、それはまたマサッチオの《樂園追放》における哀しみに打ちひしがれたアダムとイヴのようにも見える。そして、それは（制作当時に死去した）ジョン・ケネディーの巨大で粒子の粗い画像を、その指さす手の部分を反覆することで、復讐心に燃えた神のタイプへと変えてしまっている。ラウシェンバーグは、社会的アイロニーに富む重大な時期にさしかかってきていたのだった。エドモンド・ド・ゴンクールは1861年の日記にこう書いている。「すべての近代国家がある種のアメリカの神を崇拜し、それについて多くのことが大衆紙に書かれる、そんな日が訪れることだろう。そして、この神の画像が教会に掲げられることになる。だが、それは個々の画家の想像力が心に思い描くものとしてではなく、写真によってはっきりと定着され、文明は高みに達し、ヴェニスにはプロペラ付き蒸気ゴンドラが就航することになる。」

1964年、ヴェニス・ビエンナーレ最優秀賞受賞に伴う大騒ぎの中で、ラウシェンバーグはゴンドラの客となっていた。今や芸術の中心がニューヨークに移ってしまったことを疑う者は殆んどいなかった。そして、ラウシェンバーグの受賞は大西洋の両岸での、過熱した愛国主義をさらに一段と燃え立たせたのだった。ドガがかつて語ったように、成功の諸形式とパニックとを見分けること

は難しい。それは分ちがたく一体化している。今やラウシェンバーグは、名士であり、世界でも著名な芸術家といっても良かった。批評家たちは、洗練されていないという理由で性急に彼を非難したが、それこそがポップ・アートの出現を促したのもだった。

夢遊病者が不思議とコーヒー・テーブルに突き当たらないように、ラウシェンバーグは名声に対し距離を置いてふるまっていた。文化的英雄として有名になっていくことに対する彼の本能的な反応は、個人として芸術を創造することを止めてしまうことだった。彼は集団へと回帰し、60年代の残りの歳月は、共同プロジェクトという方法で制作に携わることになる。即ち、マルチ・メディアによるイベント、ダンス、芸術と科学の連携。もちろん、現在に至るまでその集団は大いに拡大してきた。それは共同で制作に携わることを欲する芸術家たちを包含していたが、中にはタカ派政治家の妻君やパーク・アベニューのアート・グルーピーから、生真面目で無能な学生に至るまで、単にラウシェンバーグの作品を一点欲しいだけの人々も何十人といたのである。アンディー・ウォーホルの周囲に集まった一団ほど異常でも、スノビッシュでもなかったにせよ、そこには混乱が生じていた。「何十人もの連中がポップから金と時間を奪い取っていった。」60年代からの友人の一人はこう回想している。「彼はそのことを知っていたけれど、奴等に反対するようなことは一言だっって言わなかった。」

彼が最も夢中になった共同制作は、ベル電話研究所でレーザーを研究していたスウェーデン人科学者、ビリー・クリューヴァーとのそれだった。1966年、彼等はE. A. T.、もしくは Experiments in Art and Technology (芸術と技術における実験) と名づけられた非営利的な財団を発足させた。公にされた財団の目的は、「産業、技術、

芸術の不可避かつ積極的な連携を活性化させること」であった。E. A. T. はやがて1966年ニューヨークで開催された一連のマルチ・メディアのハプニング、「11の夕べ」へと発展していった。その最大のプロジェクトが大阪のエキスポ'70におけるペプシ・コーラのパヴィリオンであった。それは、映画作家ロバート・ブリアー、彫刻家フ



記号 1970
Signs

オレスト・マイヤーズ、美術家ロバート・ホイットマン、その他12人の人々の才能を結集したのもだった。

60年代の混沌の後、一人の美術家としてラウシェンバーグが再び断続的に着手したのは、版画を通じてであった。1962年、ロング・アイランドのタニヤ・グロス

マンの工房で最初のリトグラフを制作して以来、ラウシェンバーグはこの技法に夢中になってしまった。彼にとってリトグラフに用いる石灰石はエロティックですらあった。「それは岩の硬さばかりではなく、アルビノの肌のもろさや繊細さも兼ね備えている。」と彼は語っていた。

60年代の後半頃までに、彼はアメリカにおける最も優れた二人の刷り師と共に仕事をしてきた。一人はイースト・コーストのタニヤ・グロスマン、いま一人は、ロサンゼルス版画工房ジェミナイの代表だったケネス・タイラーである。1974年にジェミナイから分れたタイラーは、彼の意見を卒直に次のように述べている。「ラウシェンバーグは何と言おうと本物の巨匠だ。私は、例えば、ピカソやミロと一緒に仕事をしたという刷り師たちと話をしたことがあるが、一彼等との共同制作はラウシェンバーグとのそれに比べれば、はるかに簡単だった。彼と一緒に仕事をすると、彼の人生なり、精神なり、活力なりを身につけてしまうことになる。彼は美術界には珍しい他人とコミュニケーションできる人物なのだ。」

おまけにタイラーは、ラウシェンバーグが目ざしていたのはリトグラフに主要な表現形式としての地位を賦与することであったと、信じている。「壮大な規模の構想を、一片の私心もなく、版画というメディアに委ねる覚悟が彼にはできていた。」その格好の作例が《ブースター》である。その時点で、それはかつて制作された最大の手刷りリトグラフだった。長さ6フィートにも達するこの作品は、二つの石から刷られていた。「技術的意味では」と現在のジェミナイの共同代表シドニー・フェルゼンは語っている。「ポプのリトグラフィへの唯一かつ最大の寄与は、写真のイメージと手描きのドローイングを組合せたことにある。だが、ポプのユニークさはそのことだけに留まらない。彼はあらかじめ決められた構想など見向きもしない。だから、いついかなる時でも環境に即応していくことができるのだ。頭の中を空っぽにして、瞑想に耽ける。すると、鼻先や頭の中を通り過ぎていくものがどんなものであろうとも、彼はたちまちそれを石版上に表現したくなってしまうのである。」

版画の制作は、素材及び画面の豊かな広がりやラウシェンバーグにもたらした。1973年、彼はフランスに赴き、アンペールの古い紙漉き工場に《ページとヒューズ (Pages and Fuses)》と称する一組の作品を制作している。それは鋳型に入れて形成し、染色した紙から成り、その表面にはかすかなイメージが浮かび上っている。1975年には、ラウシェンバーグとそのグループ刷り師、アシスタント、友人たち一はインドに旅行し、鋳型で形成した紙、竹、サリー用プリント布地、泥から成るマルチプル作品を制作している。しかし、彼の筆触の繊細さは、《自霜》シリーズという傑作を産み出した。彼はこれを1974年にジェミナイで制作したのである。《自霜》(タイム誌1975年1月27日号)は、互いに重なり合った絹、シフォン、タフタの布から成っている。各々の布には、ラウシェンバーグの言ってみればイメージの銀行から引き出したイメージが刷り込まれている。1974年の《牽引 (Pull)》における、中心的なイメージはプールに飛び込むダイバーを上方から見たもので、宇宙遊泳中の人のように無限の青い広がりやに呑み込まれている。コラージュ

の記録としての「現実」と大気のぼんやりとした美しさとの間の精妙な戯れを、いかなる複製写真といえども明示することはできまい。

ラウシェンバーグは、今もなおニューヨークに拠点を有している。それは、ダウタウンのラフィエット・ストリートにある、19世紀に建てられた5階立ての建物で、不規則に建て増しされ、礼拝堂まで完備している。かつては孤児院であったが、改築され、現在は数々の思い出の品、ドローイング、植木、歩き回るアシスタント、彼が自らの管理者と見なす、一匹の垂れ流し同然の年老いた亀などがひしめいている。しかし、彼は近年、フロリダ州タンパの南、メキシコ湾流の中に浮ぶキャプティヴァ島の15エーカーのヤシのジャングルときめの粗い貝殻の粉に覆われた浜辺との間に建てられた、木造の家で大半の時間を過している。2台のリトグラフ用プレス機が備えつけられたその家で、彼は刷り師や友人たちから成る制作共同体を主宰しているのだ。共同体の日々の暮らしは、ラウシェンバーグのそれに合わせて進められていく。正午に朝食、午後から夕方にかけてずっと仕事をし、夕食は決まって真夜中過ぎである。「君には想像もつかないだろうが」、彼は大声でがなり立てる。「ここに来てはくがどんなに多くの心労から解放されたことか。《自霜》に始まり、絹、麻糸、籐などを繊細に縫い合わせた構成的作品《ジャマー (Jammers)》連作へと続く、彼の近作にとり、この地の風景はいわば導きの糸である。これらの作品には銜いがなく、軽やかで殆んど空気と変わるところがない。色彩は揺らめき、光を浴びた帆のようにも見える。ハマベドウの葉ががさがさ音を立てる草叢を離れ、はるか沖合で不分明な二つの平面が出会う。浮遊する海草のせい、滑らかなで、サテンのような光を帯びた、浅瀬の海面。そして、ティエポロの天井画特有の薄い青色をした蒼穹。今しがた飛び立ったばかりのペリカンが、ごちなく過ぎ行き、風景の織物にその不格好で原始的な輪郭を刻みつけていく。過去20年間そうであったように、ここでもまた、ラウシェンバーグの芸術はその源泉、つまり世界へと還流していくのである。

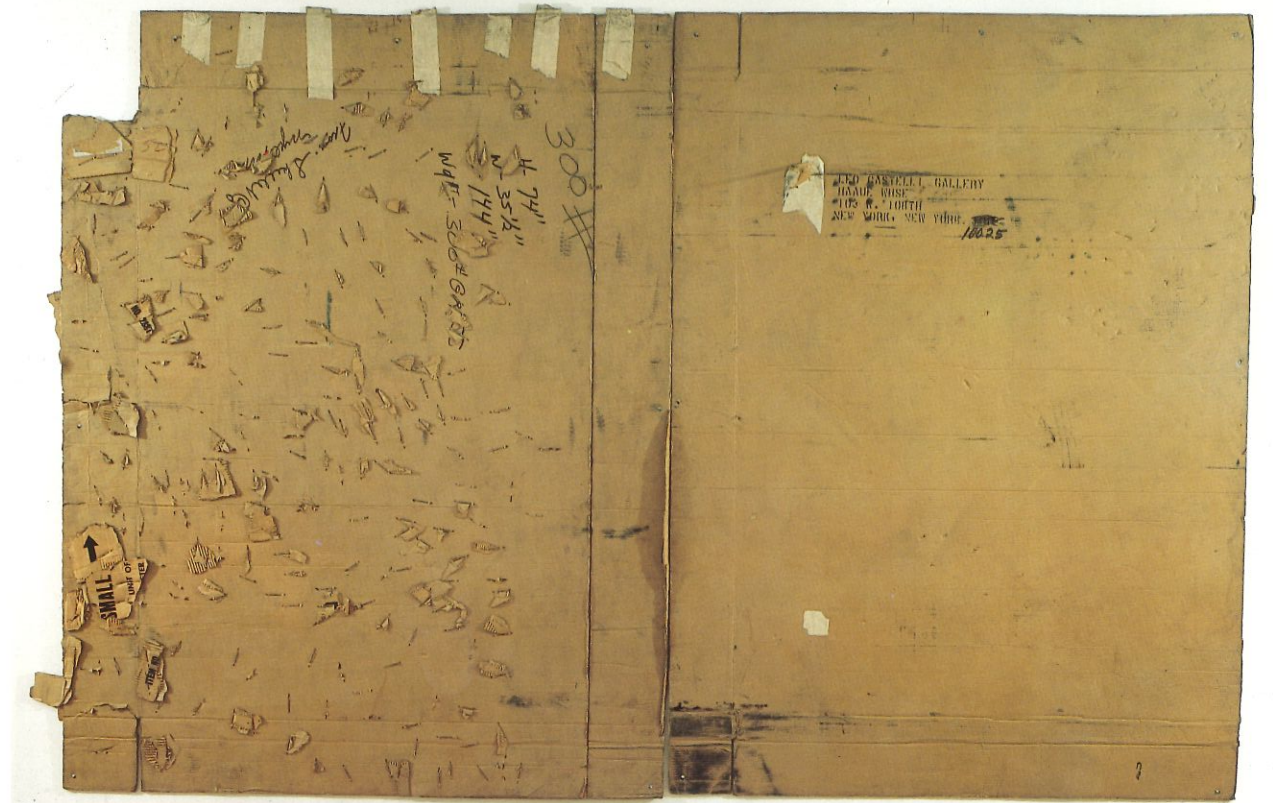
訳注

1)ギリシア神話に登場する、ゼウスとレダとの間に生まれた双子の兄弟。兄弟愛の典型とされ、また船乗りの守護神とされる。二人はゼウスの許しを得て、1日おきに天上と人間世界で暮したといわれ、双子座 (Gemini) の二星になったとされる。

2) Adlai Stevenson (1900-65) : アメリカの政治家、外交官。1960-65年に国連大使を務めた。

カタログ
Catalogue

1.
 エアロ・シールド/メロンズ (段ボール)
 Aero Shield/Melons (Cardboard)
 1971
 段ボール, ベニヤ
 cardboard, plywood
 199.5×137×22.8cm



2.
 キャステリ/亀の小鉢 (段ボール)
 Castelli/Small Turtle Bowl (Cardboard)
 1971
 段ボール, ベニヤ
 cardboard, plywood
 238.7×368.3cm



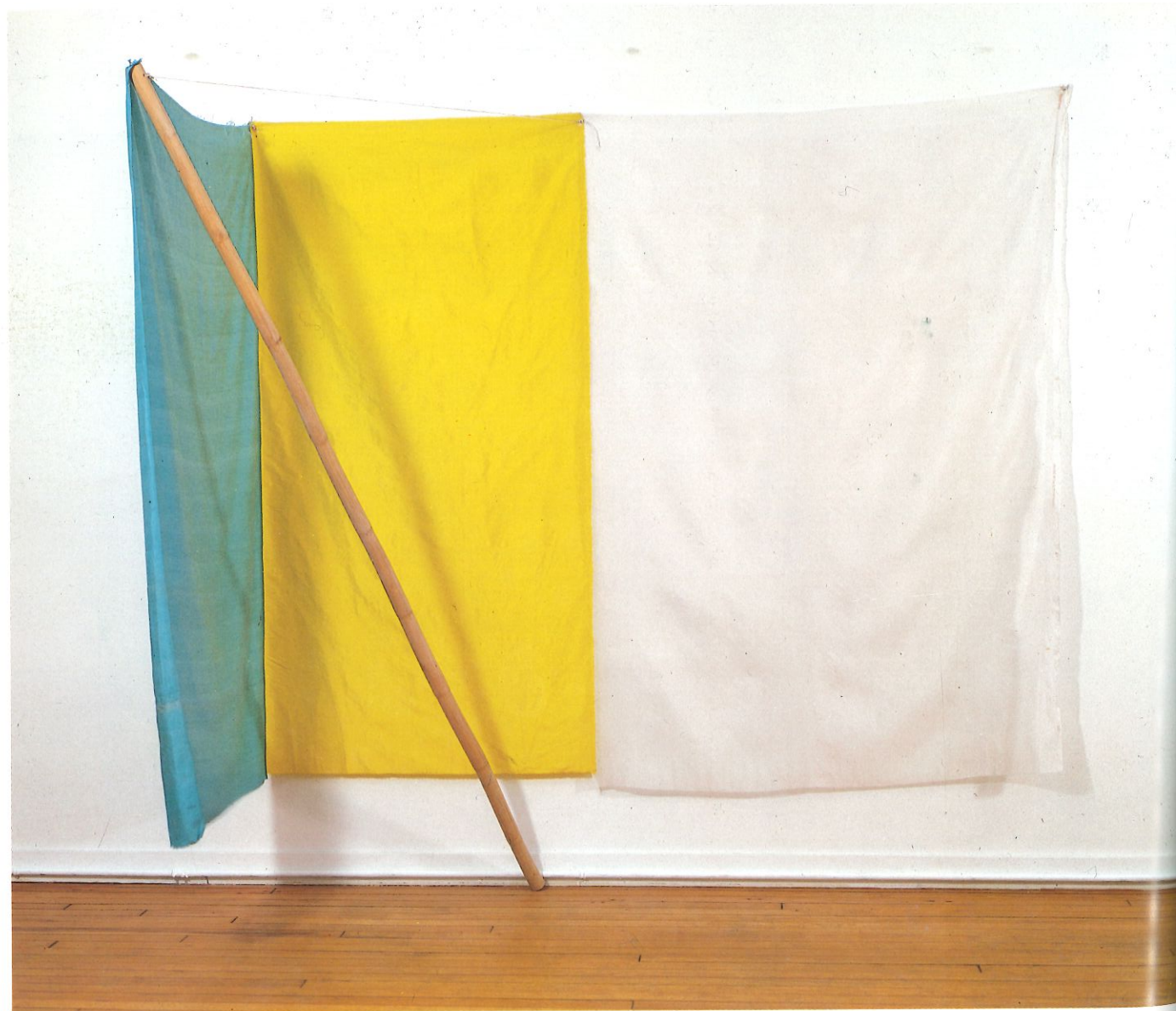
10.
 無題 (ヴェネチアン・シリーズ)
 Untitled (Venetian Series)
 1973
 ゴムタイヤ, 木
 tire tread, wood
 70×228.5×41.9cm



13.
シビル (白霜)
Sybil (Hoarfrost)
1974
布, 紙, ロープ
fabric, paper, rope
203×188cm

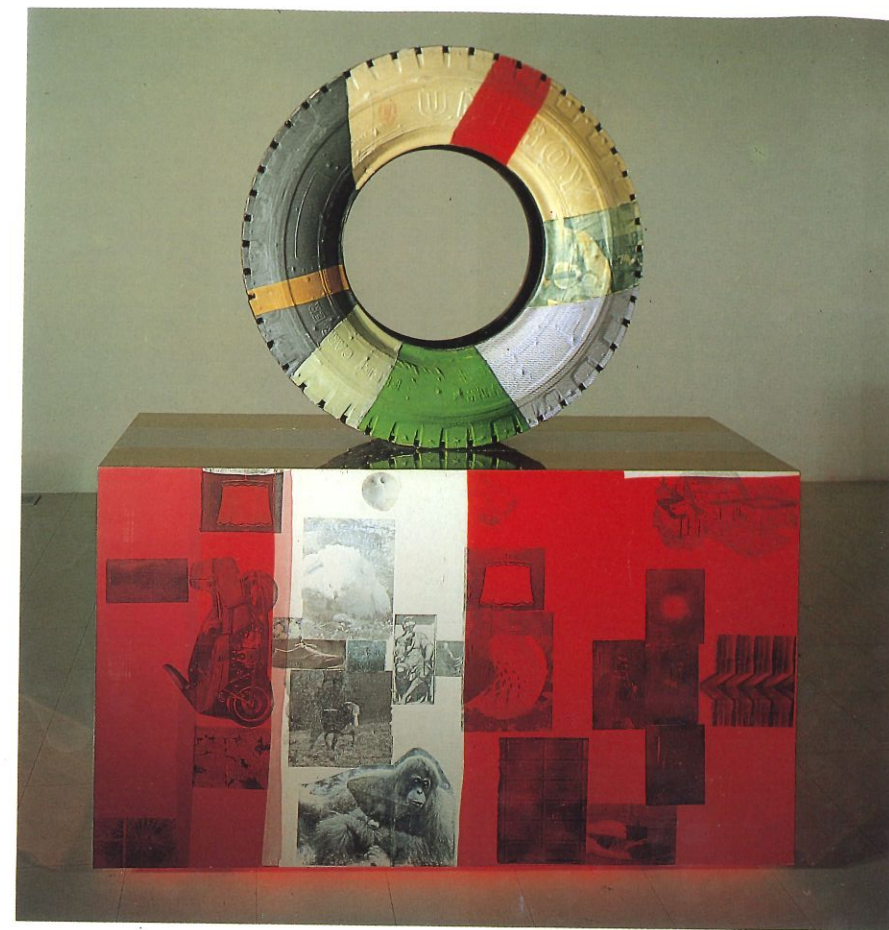
14.
ハネムーン (白霜)
Honeymoon (Hoarfrost)
1974
布, ロープ
fabric, rope
213.5×114.5cm



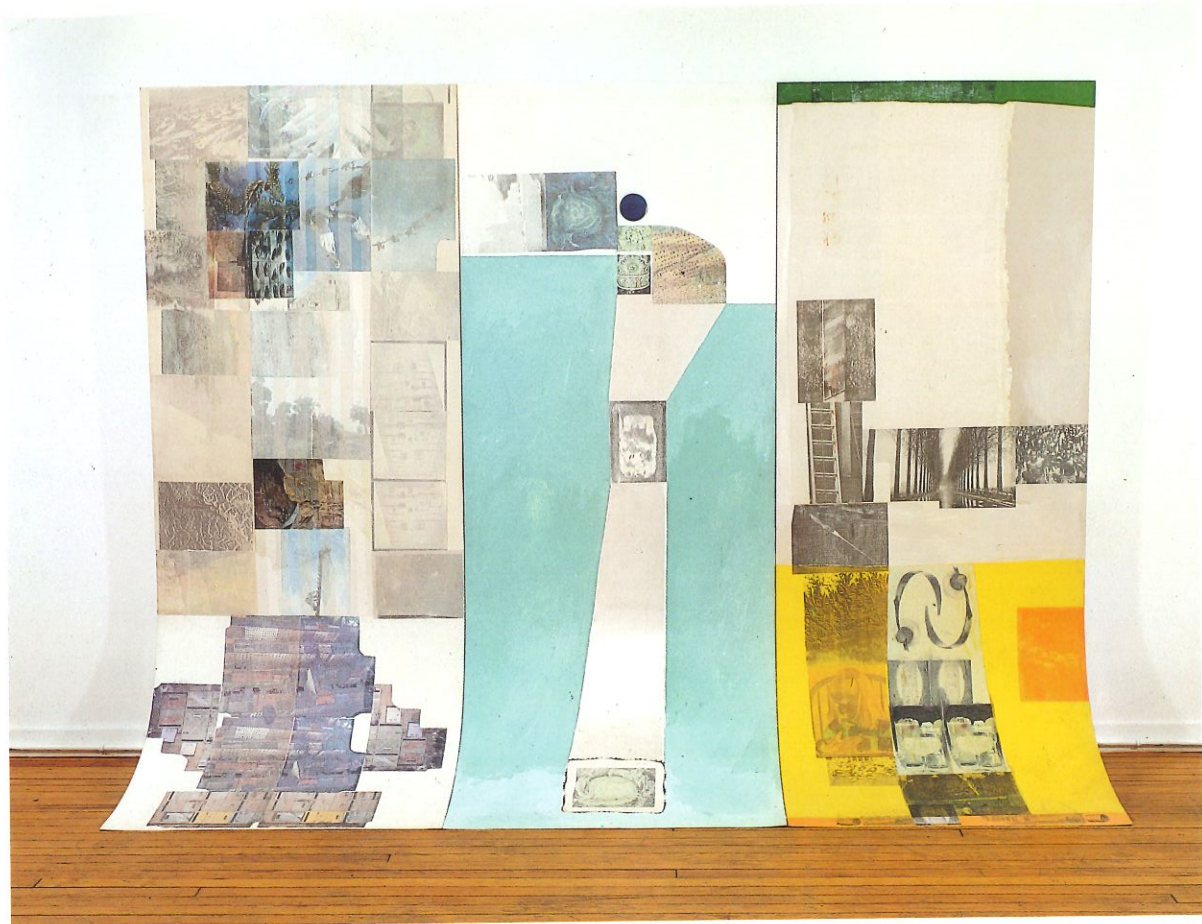


20.
パイロット,(ジャマー)
Pilot (Jammer)
1976
布, 棒, 糸
fabric, pole, string
205.7×216×99.6cm

23.
フェニックス (スケール)
Phoenix (Scale)
1978
タイヤ, 木, 布, 鏡, ライト, ホイール
tire, wood, fabric, mirrors, lights, wheel
195.6×162.6×50.8cm



25.
フランク (シグナル)
Frank (Signal)
1980
木, 布
wood, cloth
81.3×81.3cm



31.
領事 (スプレッド)
Consul (Spread)
1980
木, 布, アルミニウム
wood, fabric, aluminium
203.2×279.5×66cm



47.
無題
Untitled
1983
木, 傘, 布
wood, fabric, 2 umbrellas
188×243.8×91.5cm



36.
土蜘蛛の視力測定所 (カパル・アメリカン・ゼファー)
House of the Eyetest of the Earth Spider (Kabel American Zephyr)
1981

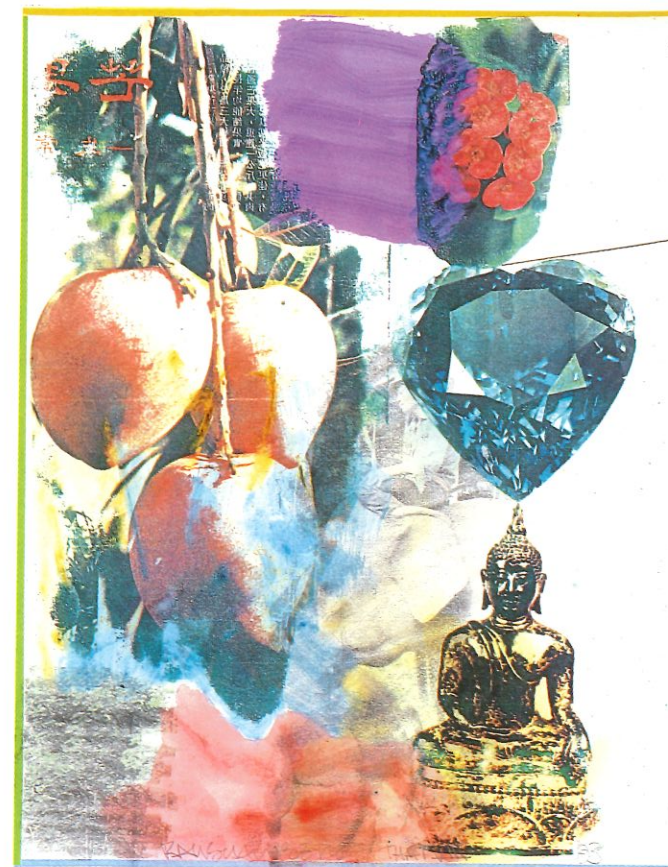
金属, 鏡, オブジェ, 蛍光管
metal, mirror, objects, fluorescent tubes
208.2×101.6×266.7cm



35.
著名なる28の殺人に詩を添えて(英名28撰)(カバル・アメリカン・ゼファー)
28 Famous Murders with Poems (Kabal American Zephyr)
1981
木, 布, 針金
wood, fabric, wire
233.7cm (直径)



57.
スリランカIV
Sri Lanka IV
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
38.4×27.9cm

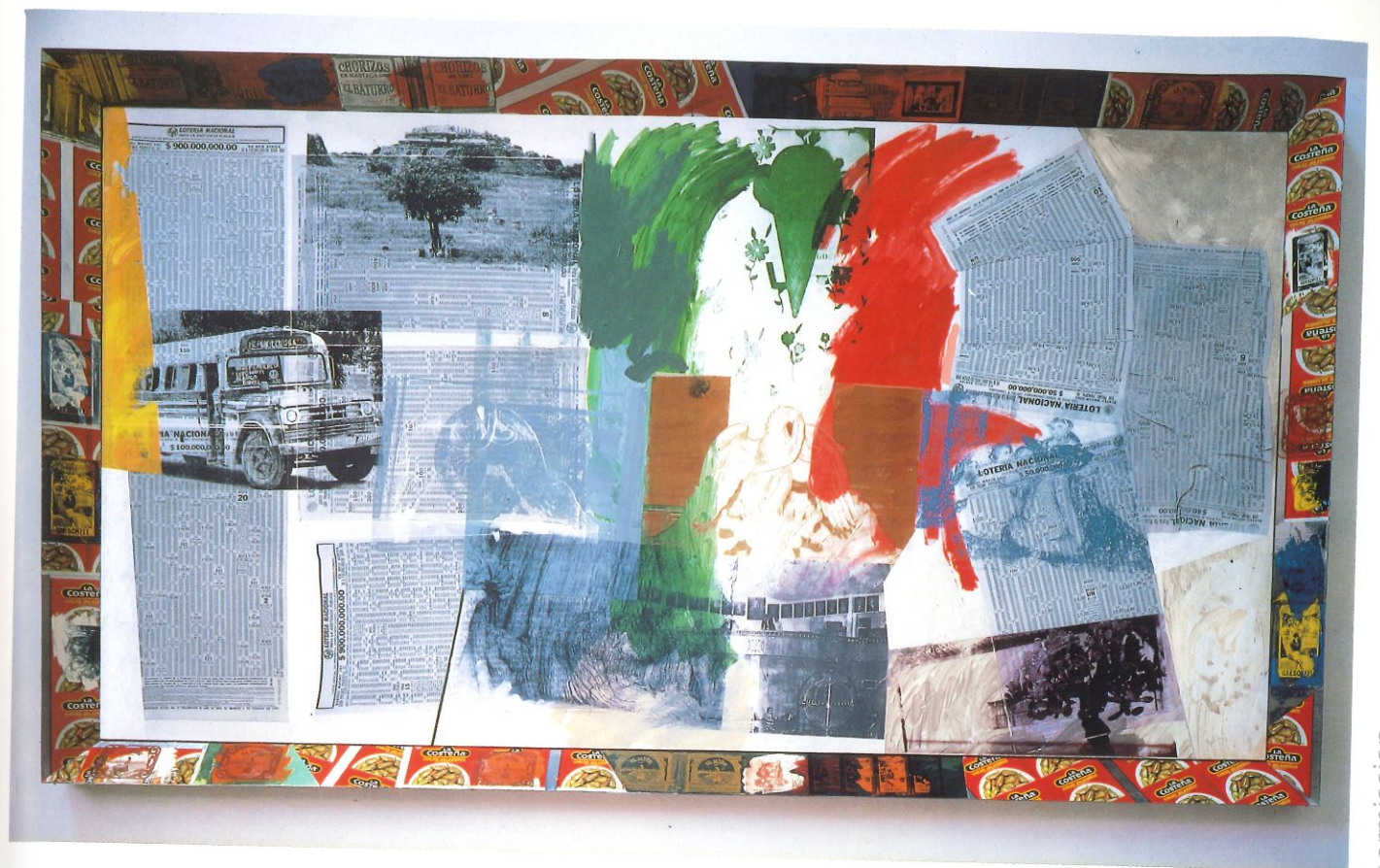


65.
タイVIII
Thai VIII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
41×31.8cm



79.
カジノ—R. O. C. I. メキシコ
Casino—R. O. C. I. Mexico
1985

アクリル、カンヴァス、シルクスクリーン、布、両面に賦彩
acrylic on canvas, silkscreen, fabric, double faced unstretched painting
770×330cm



77.
メキシコのカナリア—R. O. C. I. メキシコ
Mexican Canary—R. O. C. I. Mexico
1985
アクリル、カンヴァス、シルクスクリーン
acrylic on canvas, silkscreen
203.8×383.5cm

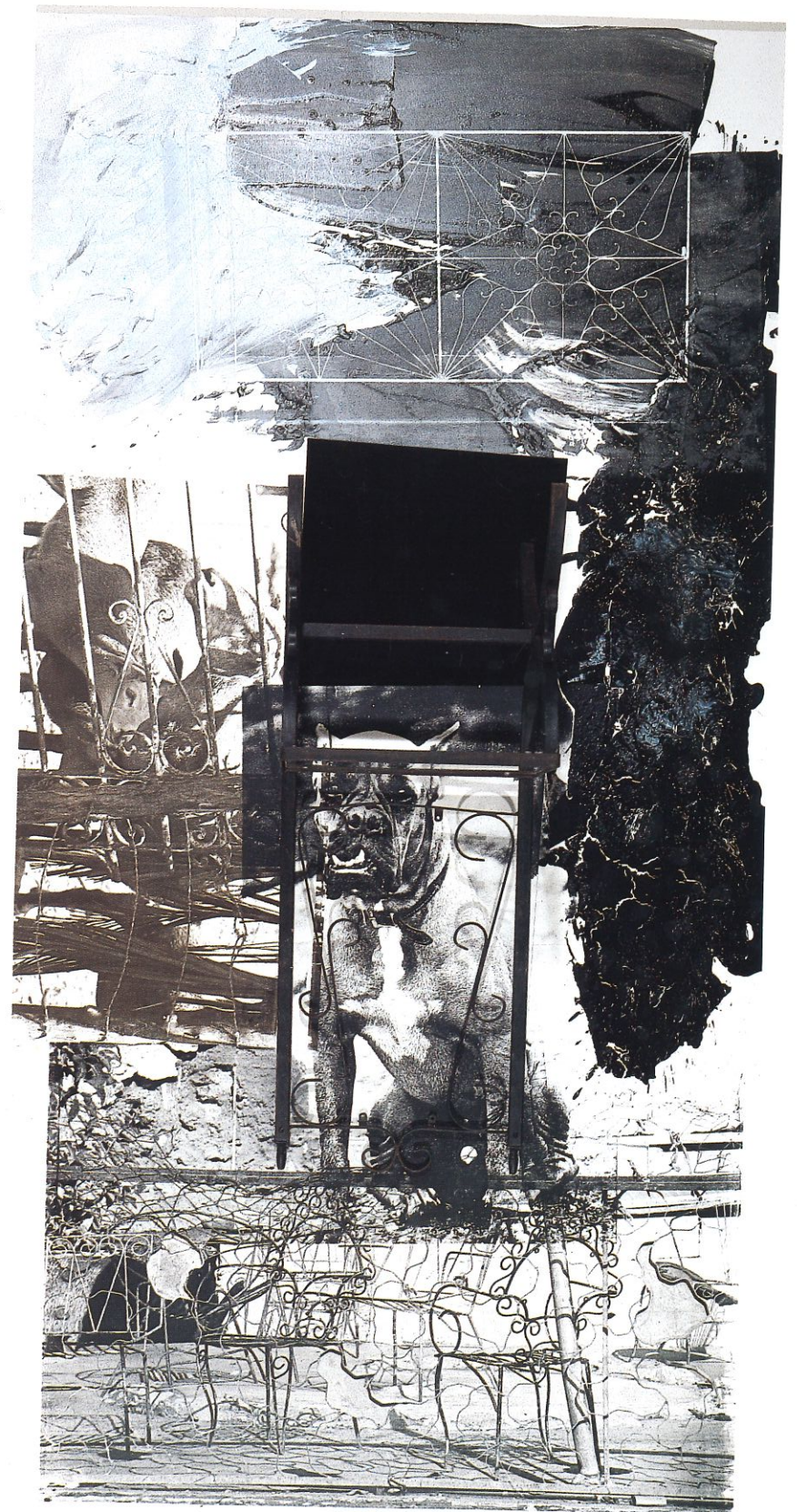
81.
カリヤティドの行列 I—R. O. C. I. チリ
Caryatid Cavalcade I—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル、シルクスクリーン、亜麻布
acrylic, silkscreen on primed and unprimed linen
352×662.5cm

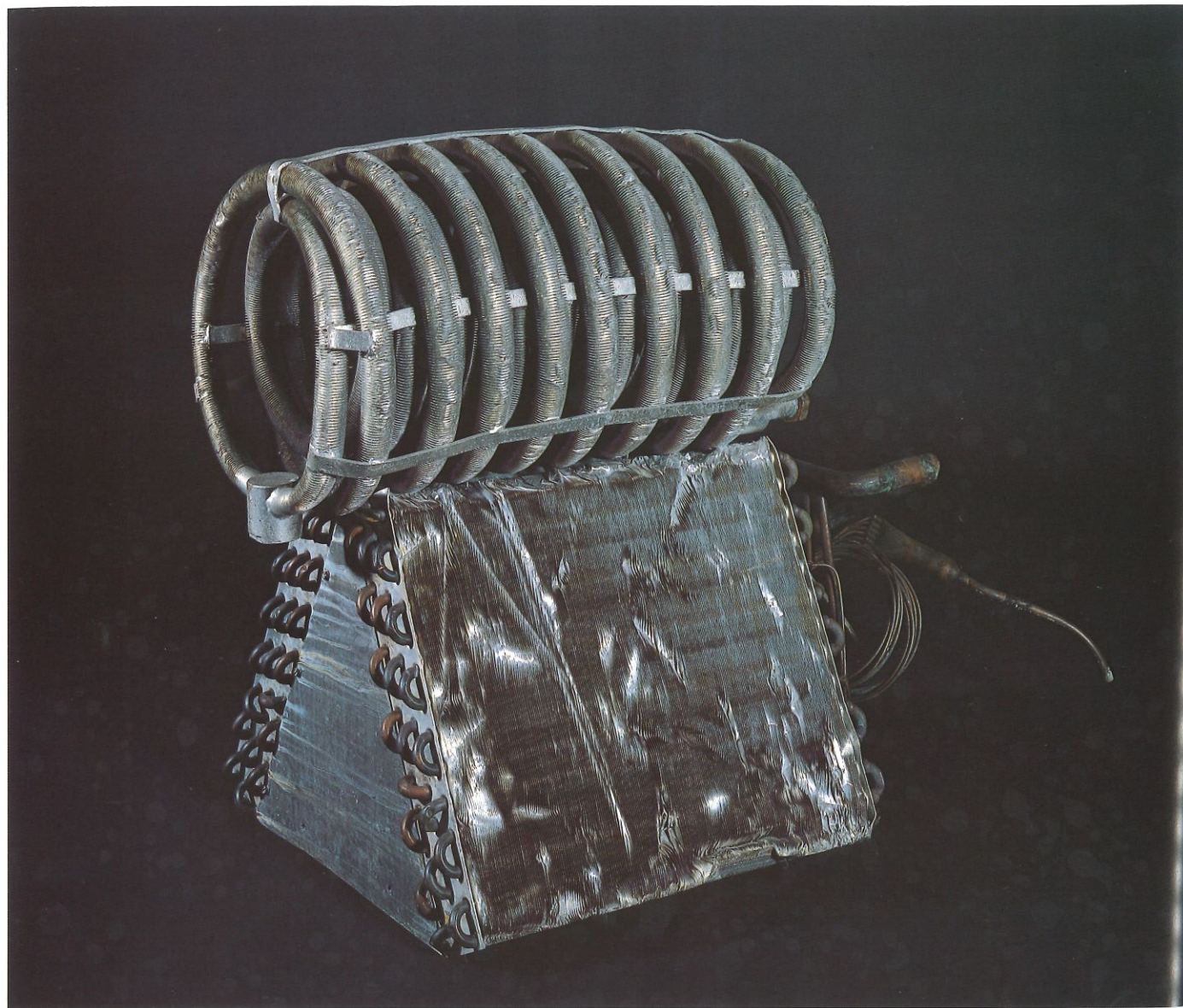


83.
コパーヘッド・バイトVI—R. O. C. I. チリ
Copperhead—Bite VI—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen, coppersheet
246×130cm



89.
ルディーの家—R. O. C. I. ベネズエラ
Rudy's House—R. O. C. I. Venezuela
1985
アクリル, シルクスクリーン, 板,
金属の椅子, 鏡
acrylic, silkscreen on wood, metal chair,
mirror
250.6×125.6×54cm





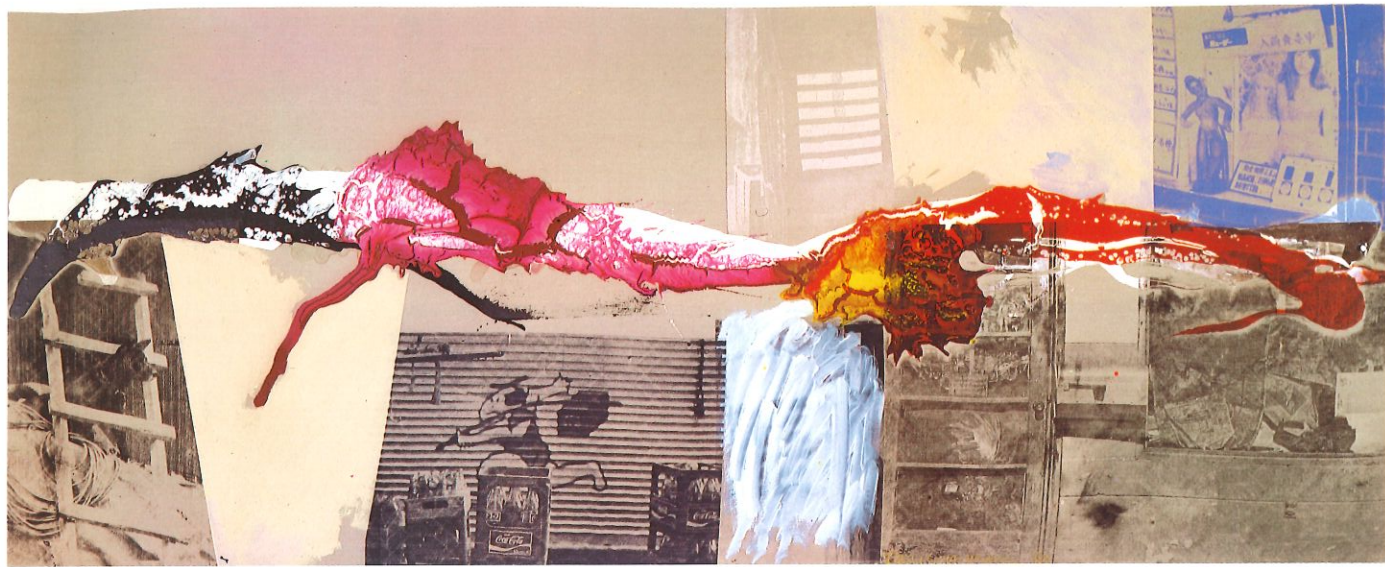
90.
アルマジロ—R. O. C. I.チベット
Armadillo—R. O. C. I. Tibet
1985
金属
metal sculpture
63×78.8×45cm



102.
祝, 蛭子丸—R. O. C. I.日本
Happy Birthday Baby Leech—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, カンヴァス, 竹棒, 金箔, ロープ, ほうき
acrylic, silkscreen, canvas, bamboo poles, gold leaf, ropes and brush
294.6×349.2cm



107.
フィッシュ・パークーR. O. C. I.日本
Fish Park—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 布, 下塗りした亜麻布
acrylic, silkscreen on primed linen canvas
199.4×559.4cm

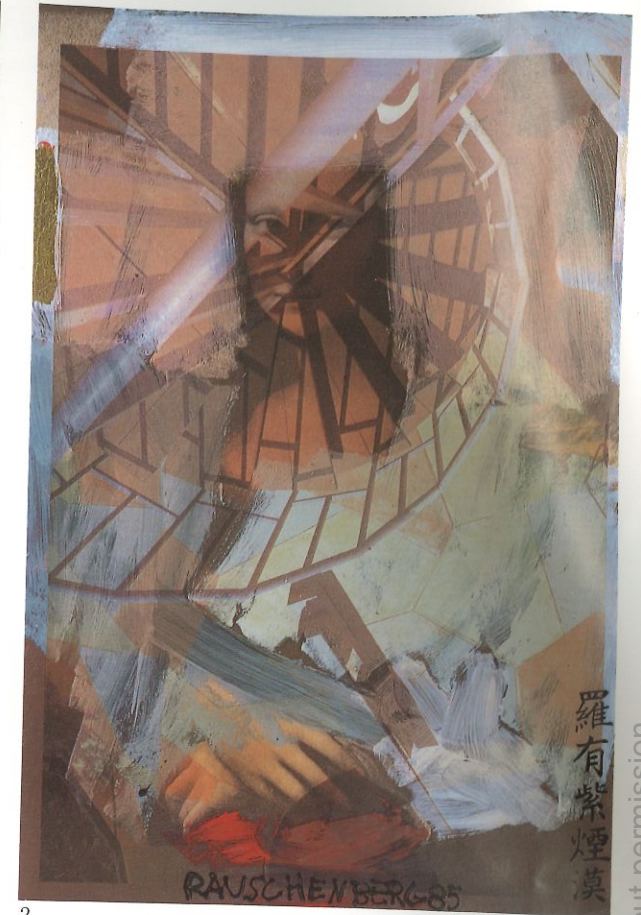
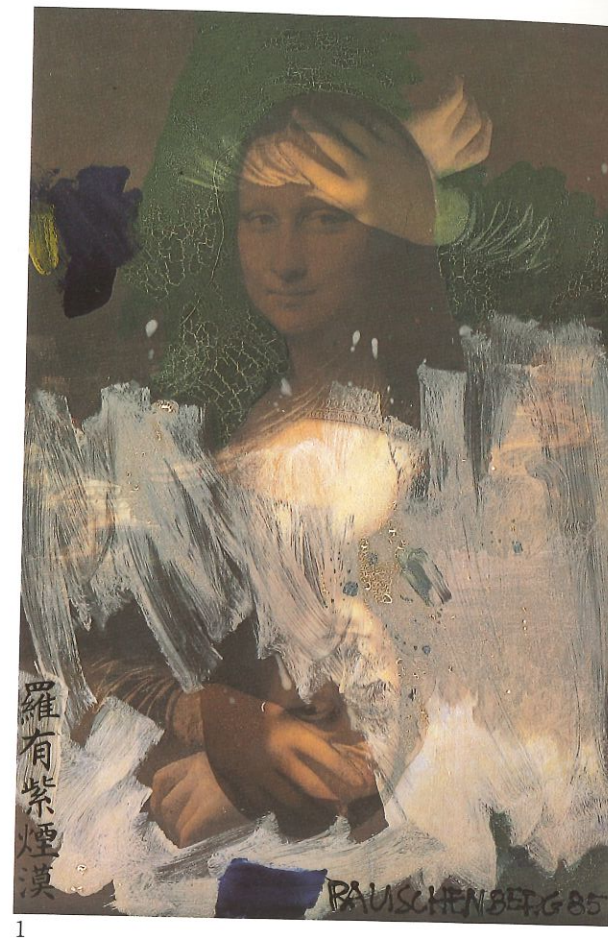
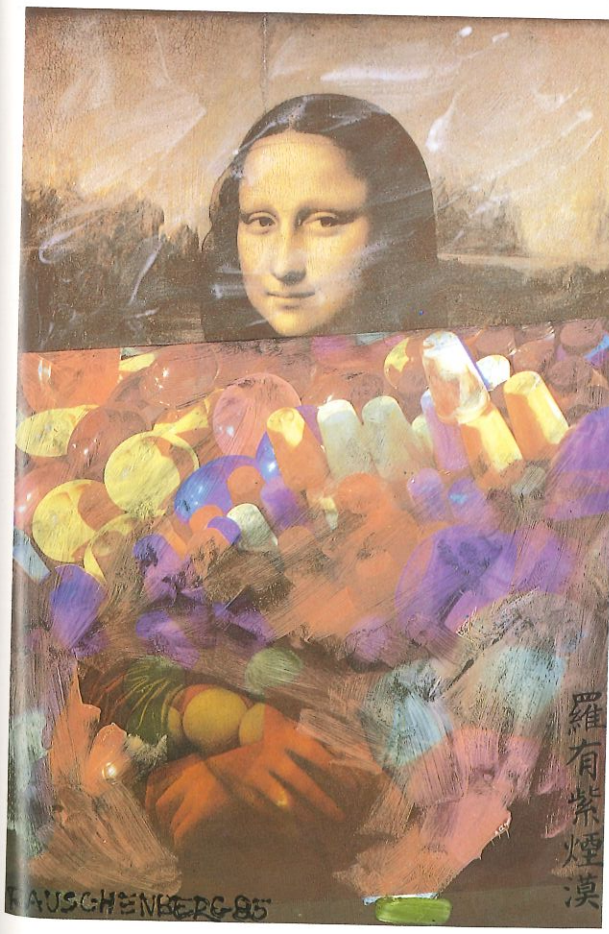


106.
ラズベリー・クライム—R. O. C. I. 日本
Raspberry Crime—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 粗亜麻布
acrylic, silkscreen on raw linen canvas
129.5×317.5cm

100.
タケノコ—R. O. C. I. 日本
Take·No·Ko—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, コラージュ, 粗亜麻布
acrylic, collage on raw linen
189.2×207cm



108.
モナリザのフーガ#1, 2, 3, 4
(日本でのクレイワーク)
Lisa Fugue #1, 2, 3, 4
(Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
82×55cm (4点組)





109.
エルバを見るまで朕は全能なりき (日本でのクレイワーク)
Able was I are I saw Elba (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
270×230.8cm

作品目録
List of Works

凡例
作品データは、カタログ番号、作品名、制作年、材質、寸法 (平面作品は縦×横、立体作品は高×幅×奥行) の順に記載しました。

- | | |
|--|---|
| 1. *
エアロ・シールド/メロンズ(段ボール)
Aero Shield/Melons (Cardboard)
1971
段ボール, ペニヤ
cardboard, plywood
199.5×137×22.8cm | 8.
タンパ・クレイ・ピース 4
Tampa Clay Piece 4
1972
陶
fired clay
24.1×43.2×3.8cm |
| 2. *
キャストリ/亀の小鉢 (段ボール)
Castelli/Small Turtle Bowl (Cardboard)
1971
段ボール, ペニヤ
cardboard, plywood
238.7×368.3cm | 9.
聖アグネス (ヴェネチアン・シリーズ)
Sant' Agnese (Venetian Series)
1973
椅子, 布, ビン
chairs, cloth, bottles
81.2×262×40.6cm |
| 3.
ナショナル・スピニング/
レッド・スプリング
National Spinning/Red Spring
1971
段ボール, ペニヤ
cardboard, plywood
25.4×25.0×20.3cm | 10. *
無題 (ヴェネチアン・シリーズ)
Untitled (Venetian Series)
1973
ゴムタイヤ, 木
tire tread, wood
70×228.5×41.9cm |
| 4.
星座
Starquarters I, II, III, IV
1971
シルクスクリーン, 鏡面プレキシガラス
silkscreen on mirrored plexiglass
121.9×121.9cm (4点組) | 11.
無題
Untitled
1973
段ボール, ペニヤ, ロープ
cardboard, plywood, rope
66×703.5×30.5cm |
| 5.
タンパ・クレイ・ピース 1
Tampa Clay Piece 1
1972
陶
fired clay
36.8×39.3×1.9cm | 12.
無題
Untitled
1974
紙袋, 布
paper bags, cloth
48.2×162.5×43.2cm |
| 6.
タンパ・クレイ・ピース 2
Tampa Clay Piece 2
1972
陶
fired clay
39.3×59.7×1.9cm | 13. *
シビル (白霜)
Sybil (Hoarfrost)
1974
布, 紙, ロープ
fabric, paper, rope
203×188cm |
| 7.
タンパ・クレイ・ピース 3
Tampa Clay Piece 3
1972
陶
fired clay
49.5×60.9×14cm | 14. *
ハネムーン (白霜)
Honeymoon (Hoarfrost)
1974
布, ロープ
fabric, rope
213.5×114.5cm |

15.
無題 (白霜)
Untitled (Hoarfrost)
1974
布, 紙
fabric, paper
116.8×91.4cm
16.
アナレクタ (白霜)
Analecta (Hoarfrost)
1974
布
fabric
289.5×246.5cm
17.
無題 (ジャマー)
Untitled (Jammer)
1975
布, ロープ, 木, スズ缶
cloth, rope, wood, tin cans
254×81.3×68.6cm
18.
無題 (ジャマー)
Untitled (Jammer)
1976
竹棹, 綿布
bamboo pole, cotton fabric
213.3×101.6×49.5cm
19.
ギヤ (ジャマー)
Gear (Jammer)
1976
布
fabric
208×436.9cm
- 20.*
パイロット (ジャマー)
Pilot (Jammer)
1976
布, 棹, 糸
fabric, pole, string
205.7×216×99.6cm
21.
無題 (ジャマー)
Untitled (Jammer)
1976
タイヤ, 棹, ロープ
tire, poles, rope
137×68.6×55.9cm
22.
トロイの楔
Trojan Wedge (Scale)
1977
木, 車輪, パラシュート, 鏡
wood, wheels, parachute, mirrors
172.7×243.8×91.8cm
- 23.*
フェニックス (スケール)
Phoenix (Scale)
1978
タイヤ, 木, 布, 鏡, ライト, ホイール
tire, wood, fabric, mirrors, lights, wheel
195.6×162.6×50.8cm
24.
ローズ・ポール (スプレッド)
Rose Pole (Spread)
1978
木, 布, ブラシ, 枕
wood, fabric, brush, pillow
215.9×370.8×12.7cm
- 25.*
フランク (シグナル)
Frank (Signal)
1980
木, 布
wood, cloth
81.3×81.3cm
26.
ダート (シグナル)
Dart (Signal)
1980
木, 布
wood, cloth
81.3×81.3cm
27.
コズメルの幻 (シグナル)
Cozumel Mirage (Signal)
1980
溶剤転写, コラージュ, 木
solvent transfer, collage, wood
81.3×81.3cm
28.
孢子 (シグナル)
Spore (Signal)
1980
溶剤転写, コラージュ, 木
solvent transfer, collage, wood
82.5×82.5cm
29.
チャンネルII (シグナル)
Channel II (Signal)
1980
木, 布
wood, cloth
82.5×82.5cm
30.
スノーベリー・ファッジ (スプレッド)
Snowberry Fudge (Spread)
1980
布, 木, 椅子, 鏡
fabric, wood, chairs, mirrors
241.3×320×66cm
- 31.*
領事 (スプレッド)
Consul (Spread)
1980
木, 布, アルミニウム
wood, fabric, aluminium
203.2×279.5×66cm
32.
刺青 (スプレッド)
Tattoo (Spread)
1980
木, 布, 吹き流し, 金属
wood, fabric, 2 wind socks, metal
185.4×243.8×48.3cm
33.
5:29 湾岸
5:29 Bayshore
1981
リトグラフ, 紙
lithograph, paper
114.3×236.2cm
34.
外国人吏員2名の自殺もしくは動く熱狂
(カバル・アメリカン・ゼファー)
The Suicide of Two Foreign Clerks or
the Moving Fever
(Kabal American Zephyr)
1981
木, 布, 車輪, ライト
wood, fabric, wheels, lights
208.3×233.7×129.5cm
- 35.*
著名なる28の殺人に詩を添えて(英名28撰)
(カバル・アメリカン・ゼファー)
28 Famous Murders with Poems
(Kabal American Zephyr)
1981
木, 布, 針金
wood, fabric, wire
233.7cm (直径)

- 36.*
土蜘蛛の視力測定所
(カバル・アメリカン・ゼファー)
House of the Eyetest of the Earth Spider
(Kabal American Zephyr)
1981
金属, 鏡, オブジェ, 蛍光管
metal, mirror, objects, fluorescent tubes
208.2×101.6×266.7cm
37.
有史前のバラの種子
(カバル・アメリカン・ゼファー)
Prehistoric Rose Spore
(Kabal American Zephyr)
1981
木製プロペラ, 腰かけ
wooden propeller, stool
86.4×193×38.1cm
38.
干(幹) (漢字7文字のうち)
Trunk (7 Characters)
1982
紙, コラージュ, プレキシガラスの箱
paper, collage, plexi box
109.2×78.7×6.4cm
39.
丹心 (漢字7文字のうち)
Red Heart (7 Characters)
1982
紙, コラージュ, プレキシガラスの箱
paper, collage, plexi box
109.2×78.7×6.4cm
40.
真 (漢字7文字のうち)
Truth (7 Characters)
1982
紙, コラージュ, プレキシガラスの箱
paper, collage, plexi box
109.2×78.7×6.4cm
41.
無題
Untitled
1982
塗料, コラージュ, 段ボール
paint, collage, cardboard
61×102cm
42.
無題
Untitled
1982
塗料, コラージュ, 段ボール
paint, collage, cardboard
61×55.9cm
43.
無題
Untitled
1982
木桶
wooden bucket
31.8×28.6cm (直径)
44.
グローバル・シュート
(カバル・アメリカン・ゼファー)
Global Chute (Kabal American Zephyr)
1982
金属筒, 地球儀, シャベルの柄
metal pipe, globe, shovel handle
148.6×53.3×33cm
45.
地軸:南 (日本でのクレイワーク)
Axis: South (Japanese Claywork)
1982
高温焼成による陶
high fired ceramic
287×15.2×12.7cm
46.
肺炎のモナリザ
(日本での再創造クレイワーク)
Pneumonia Lisa
(Japanese Recreational Claywork)
1982
高温焼成による陶
high fired ceramic
82×219.7cm
- 47.*
無題
Untitled
1983
木, 傘, 布
wood, fabric, 2 umbrellas
188×243.8×91.5cm
48.
無題
Untitled
1983
ガソリン缶, ハエタキ
gascan, flyswatter
28.9 (直径)×99.1cm
49.
無題
Untitled
1983
糸巻きボール, アルミニウム, 枕
ball of string, aluminium, pillow
152.4×40.6×38cm
50.
無題
Untitled
1983
金属, 木箱, 腰かけ, 煉瓦
metal, wooden box, stool, brick
41.9×57.8×150cm
51.
京都III
Kyoto III
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
52.
京都IV
Kyoto IV
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
53.
京都IX
Kyoto IX
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
54.
京都XIII
Kyoto X III
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
52.7×45.4cm
55.
スリランカ I
Sri Lanka I
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
38.3×27.9cm
56.
スリランカ II
Sri Lanka II
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
38.4×27.8cm

57. *
スリランカIV
Sri Lanka IV
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
38.4×27.9cm
58.
スリランカVII
Sri Lanka VII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
54.6×38.1cm
59.
スリランカVIII
Sri Lanka VIII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
54.6×38.1cm
60.
スリランカX
Sri Lanka X
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
54.6×38.1cm
61.
スリランカXIII
Sri Lanka XIII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
58.1×46.4cm
62.
タイII
Thai II
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
63.
タイIV
Thai
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
64.
タイV
Thai V
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
27.3×24.4cm
65. *
タイVIII
Thai VIII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
41×31.8cm
66.
タイIX
Thai IX
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
41×31.8cm
67.
タイX
Thai X
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
53×45.4cm
68.
タイXIII
Thai XIII
1983
ドローイング, 紙
drawing, paper
53×45.4cm
69.
フォトグラビュール—連作2
(チャイナ・ミックス21)
Photogravures—Suite2 (China Mix21)
1983
フォトグラビュール, 紙
photogravures, paper
52.1×66.7cm
70.
喧騒 (サルベージ・シリーズ)
Razzle—Down (Salvage Series)
1984
アクリル, カンヴァス
acrylic on canvas
130.8×114.3cm
71.
牛の輝き (サルベージ・シリーズ)
Bovine Shine (Salvage Series)
1984
アクリル, カンヴァス
acrylic on canvas
120.3×81.6cm
72.
無題 (サルベージ・シリーズ)
Untitled (Salvage Series)
1984
アクリル, カンヴァス
acrylic on canvas
83×103cm
73.
チャイニーズ・サマーホールのための習作II
Studies for Chinese Summerhall #II
1984
写真
photograph
76.2×223.2cm
74.
チャイニーズ・サマーホールのための習作V
Studies for Chinese Summer Hall #V
1984
写真
photograph
91×265cm
75.
スリング=ショット・リット#4
Sling - Shot Lit #4
1984
シルクスクリーン, プラスチック, 木箱, ライト
silkscreen on plastic in wooden box with lights
214.6×137.1×30.5cm
76.
スリング=ショット・リット#6
Sling - Shot Lit #6
1984
シルクスクリーン, プラスチック, 木箱, ライト
silkscreen on plastic in wooden box with lights
214.6×137.1×30.5cm
77. *
メキシコのカナリア—R. O. C. I. メキシコ
Mexican Canary—R. O. C. I. Mexico
1985
アクリル, カンヴァス, シルクスクリーン
acrylic on canvas, silkscreen
203.8×383.5cm
78.
サーヴィス—R. O. C. I. メキシコ
Service—R. O. C. I. Mexico
1985
カンヴァス, アクリル
acrylic on canvas
112.4×203cm
79. *
カジノ—R. O. C. I. メキシコ
Casino—R. O. C. I. Mexico
1985
アクリル, カンヴァス, シルクスクリーン, 布,
両面に賦彩
acrylic on canvas, silkscreen, fabric,
double faced unstretched painting
770×330cm
80.
平和の祭壇 チリ—R. O. C. I. チリ
Altar Peace Chile—R. O. C. I. Chile
1985
布, アクリル, シルクスクリーン, ライト, ファン,
アルミニウムによる構成
fabric, acrylic, silkscreen with light and fan,
aluminium construction
202×113.5×38.5cm
81. *
カリアティドの行列I—R. O. C. I. チリ
Caryatid Cavalcade I—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 亜麻布
acrylic, silkscreen on primed and unprimed linen
352×662.5cm
82.
コパーヘッド・バイトIII—R. O. C. I. チリ
Copperhead—Bite III—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen on coppersheet
246×130cm
83. *
コパーヘッド・バイトVI—R. O. C. I. チリ
Copperhead—Bite VI—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen, coppersheet
246×130cm
84.
コパーヘッド・バイトIX—R. O. C. I. チリ
Copperhead—Bite IX—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen, copper
246×130×4cm
85.
コパーヘッド・バイトXI—R. O. C. I. チリ
Copperhead—Bite XI—R. O. C. I. Chile
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen, copper
246×130×4 cm
86.
コパーヘッド・チカ
Copperhead Chica
1985
アクリル, シルクスクリーン, 銅板
acrylic, silkscreen, copper
124×151.7×4 cm
87.
プリモ・カッレ—R. O. C. I. ベネズエラ
Primo Calle—R. O. C. I. Venezuela
1985
アクリル, シルクスクリーン, カンヴァス,
布によるコラージュ
acrylic, silkscreen, canvas, fabric collage
209×543cm
88.
オノト・スネア—R. O. C. I. ベネズエラ
Onoto—Snare—R. O. C. I. Venezuela
1985
アクリル, カンヴァス, ナイロンネット
acrylic, canvas, nylon net
180×202cm
89. *
ルディーの家—R. O. C. I. ベネズエラ
Rudy's House—R. O. C. I. Venezuela
1985
アクリル, シルクスクリーン, 板, 金属の椅子, 鏡
acrylic, silkscreen on wood, metal chair, mirror
250.6×125.6×54cm
90. *
アルマジロ—R. O. C. I. チベット
Armadillo—R. O. C. I. Tibet
1985
金属
metal sculpture
63×78.8×45cm
91.
ホンキー・トンク—R. O. C. I. チベット
Honky Tonk—R. O. C. I. Tibet
1985
金属による構成, アルミ管, プロペラ
metal construction, aluminium tubing, propeller
186.5×66×101.6cm
92.
赤い鯨—R. O. C. I. チベット
Red Whale—R. O. C. I. Tibet
1985
つぶれた鉛, エナメルを塗った鉄板
crumbled lead, enamelled steel plate
90.2×71.7×33cm
93.
予兆—R. O. C. I. チベット
Omen—R. O. C. I. Tibet
1985
錨用鉄鎖
2 links of anchor chain
14×45×14cm
94.
月影の波の粗暴な静けさ—
R.O.C.I.チベット
The Brutal Calming of the Waves by
Moonlight—R. O. C. I. Tibet
1985
自動車のバンパー, ステンレス製樽, 木
car bumper, stainless steel barrel, wood
62.2×175.2×53.3cm
95.
マグネティック・スクリプト—
R. O. C. I. チベット
Magnetic Script—R. O. C. I. Tibet
1985
椅子2脚; タイプライター
2 chairs, typewriter
111.1×77.5×57.1cm
96.
二輪の花—R. O. C. I. チベット
Twin Bloom—R. O. C. I. Tibet
1985
ミックスド・メディア, 自転車のペダル, ファン
mixed media construction, bicycle pedals, fan
43×72.4×35.5cm
97.
チベットのサガのための歌—
R. O. C. I. チベット
Song for Tibetan Saga—R. O. C. I. Tibet
1985
金属洗い桶, チェロ, 鎖, 煉瓦, 水
metal washtub, cello, chain, brick, water
120.6×55.9cm (直径)
98.
ナルシスの父—R. O. C. I. チベット
Narcissus' Father—R. O. C. I. Tibet
1985
ミックスド・メディア, クロム板上に消火栓
mixed media, fire hydrant on chrome plated base
67.3×68.6×43.2cm

99.
虹のハーブ—R. O. C. I.チベット
Rainbow Harp—R. O. C. I. Tibet

アルミ管, 布, カメの頭骨, トルコ石
aluminium tubing, fabric, turtle skull, turquoise
304.8×263.8×20.3cm

100.*
タケノコ—R. O. C. I.日本
Take-No-Ko—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, コラージュ, 粗亜麻布
acrylic, collage on raw linen
189.2×207cm

101.
彩度—R. O. C. I.日本
Chrome—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 亜麻布
acrylic, silkscreen on canvas linen
152.4×314.6cm

102.*
祝, 蛭子丸—R. O. C. I.日本
Happy Birthday Baby Leech
—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, カンヴァス,
竹棒, 金箔, ロープ, ほうき
acrylic, silkscreen, canvas, bamboo poles,
gold leaf, ropes and brush
294.6×349.2cm

103.
ペンダント—R. O. C. I.日本
Pendant—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, カンヴァス
acrylic, silkscreen, canvas
139.7×86.3cm

104.
回廊—R. O. C. I.日本
Corridor—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 布, 板
acrylic, silkscreen, fabric on wood panel
229.2×372.1×28cm

105.
タグ—R. O. C. I.日本
Tug—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, カンヴァス
acrylic, silkscreen, canvas
193.1×124.5cm

106.*
ラズベリー・クライム—R. O. C. I.日本
Raspberry Crime—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 粗亜麻布
acrylic, silkscreen on raw linen canvas
129.5×317.5cm

107.*
フィッシュ・パーク—R. O. C. I.日本
Fish Park—R. O. C. I. Japan
1984
アクリル, シルクスクリーン, 布, 下塗りした亜麻布
acrylic, silkscreen on primed linen canvas
199.4×559.4cm

108.*
モナリザのフーガ#1, 2, 3, 4
(日本でのクレイワーク)
Lisa Fugue #1, 2, 3, 4 (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
82×55cm (4点組)

109.*
エルバを見るまで朕は全能なりき
(日本でのクレイワーク)
Able was I ere I saw Elba
(Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
270×230.8cm

110.
インデックス (日本でのクレイワーク)
Index (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
226.5×161.6cm

111.
ライス・プレッシング (日本でのクレイワーク)
Rice Blessings (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
180×200cm

112.
宣誓 (日本でのクレイワーク)
Testimony (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
180×200cm

113.
サーキット (日本でのクレイワーク)
Circuit (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
180×200cm

114.
水 (日本でのクレイワーク)
Water (Japanese Claywork)
1986
高温焼成による陶
high fired ceramic
89.9×61cm

都合により出品作品の一部に変更のある事をご了承下さい。
なお ※を付した作品は本図録に図版が掲載されています。

委員 大島清次 (世田谷美術館長)
坂根巖 (朝日新聞社編集委員)
塩田純一 (世田谷美術館学芸員)
東野芳明 (美術評論家・多摩美術大学教授)
中原佑介 (美術評論家・京都精華大学教授)
中谷美二子 (造形作家)
吉田和男 (朝日新聞社企画総務)
米倉守 (朝日新聞社編集委員)
渡辺興平 (大谷アート・フェスティバル主宰)
(五十音順 敬称略)

ラウシェンバーガー-ROCI日本展図録

編集 世田谷美術館, R.O.C.I.

翻訳 宝木範義, 塩田純一

発行 世田谷美術館

制作 フレックス

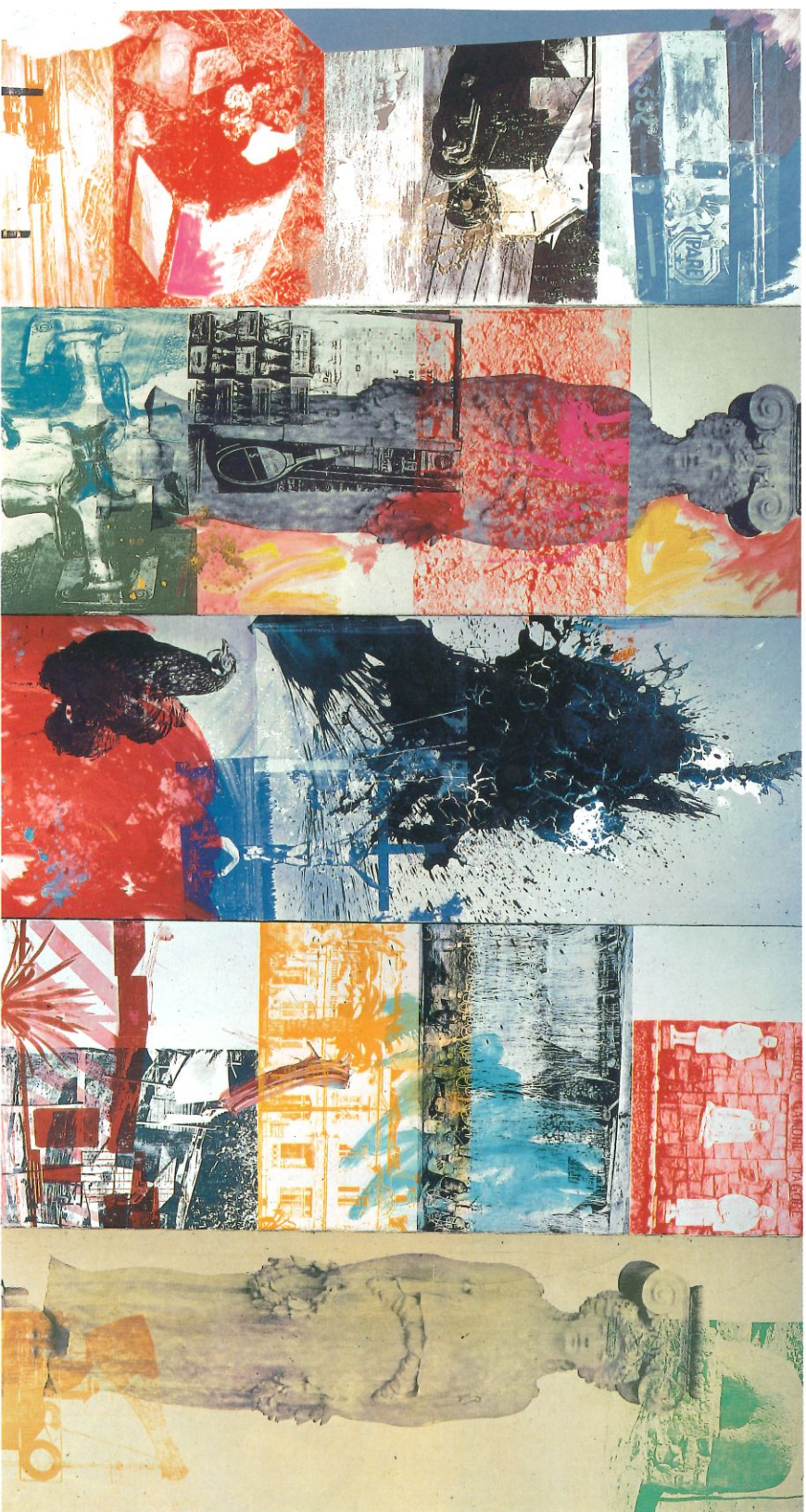
©1986 世田谷美術館, R.O.C.I.

ラウシェンバーグ

For research purposes only. Do not duplicate or reproduce without permission.

ROO日本展

Robert Rauschenberg Foundation Archives



カラテイトの行列I—R.O.C.I.チリ, 1985

1986年11月22日(土) — 12月28日(日)

午前10時—午後6時(土曜は8時まで)入館は閉館30分前まで)
休館日/11月25日, 12月8日, 12月22日

主催=世田谷美術館/朝日新聞社 後援=アメリカ大使館
協力=株式会社プロセニアト

観覧料/一般500円(400円)・大高生350円(280円)・中/小生250円(200円)

※()内は20人以上の団体料金

世田谷美術館

SETAGAYA ART MUSEUM

東京都世田谷区砧公園1-2 TEL.(03)415-8011

対談

ロバート・ラウシェンバーグ + 大島清次(世田谷美術館長)
11月23日(日)午後2時—4時 世田谷美術館講堂 (通訳付き)

ROCI RAUSCHENBERG OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

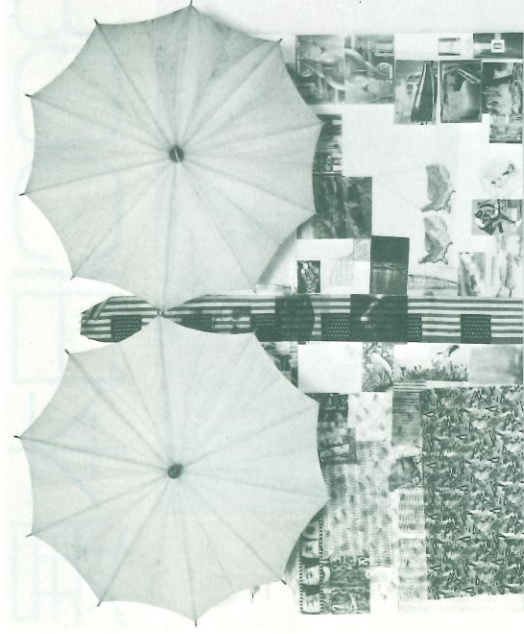
ロバート・ラウシエンバーグ(1925~)は、ジャズパー・ジョーンズと並び、60年代美術の主流を成したポップ・アートの先駆者として、またアメリカ現代美術を代表する巨匠の一人として世界的に著名なアーティストです。50年代初頭のモノクローム絵画に始まり、さまざまに日常的事物の断片をカンヴァスに付着させた「コンパイン・ペインティング」、立体作品や版画、写真、ビデオ、さらにはパフォーマンスやアート・アンド・テクノロジーの美験グループを組織するなど、その美的冒険の数々は、常に世界の美術界を震撼させてきました。

ROCIとは、このラウシエンバーグが自ら「芸術による平和外交」と呼ぶ、国際的な共同制作による展覧会です。彼は5年間にわたり日本を含む世界22ヶ国を歴訪、それぞれの土地に固有の風土や人々と関わり合いながら制作を続けてきました。本展はその成果である多数の平面及び立体作品を、制作の模様や人々との交流を記録したビデオや写真と共に公開しようとするもので、メキシコ、チリ、ベネズエラ、中国、チベットに次ぐ、世界で6番目の開催になります。日本展終了後は、オーストラリア、スリランカ、タイ、スペイン、イタリヤ、エジプト、モロッコ、ソ連等、世界各国を巡回、1990年にアメリカの首都ワシントンのナショナル・ギャラリーで5年間の巡回の成果を問う大回顧展の開催が予定されています。

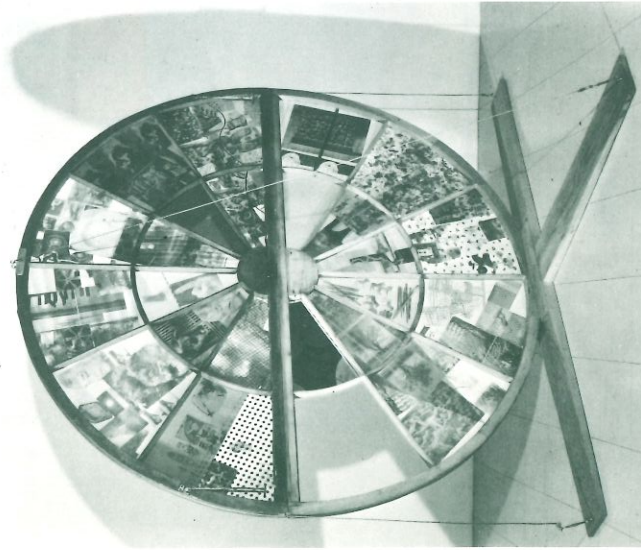
人間は芸術というメテオアを通じ、もつと卒直にわかり合えるはずだ、それが彼の信念なのです。



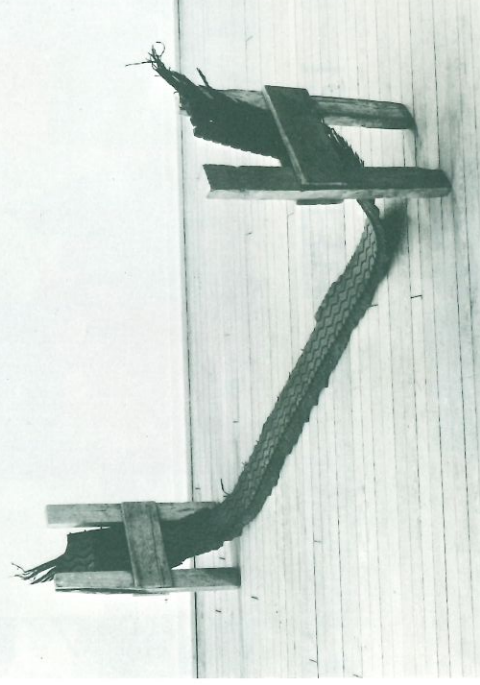
エルバを見るまで朕は全能なりき (日本での再創造クレイワーク) 1988



無題 1988



For research purposes only. Do not duplicate or reproduce without permission.
英名88展 (カハル・アメリカン・セプアニー) 1991
Robert Rauschenberg Foundation Archives



無題 (クエネティアン・シリーズ) 1973



●東京新玉川線「用賀」駅下車・徒歩20分または世田谷美術館行きバスで「美術館前」下車
●小田急線「成城学園前」駅から渋谷行きバスで「砦前」下車、徒歩7分