

ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》  
における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題  
——ジョン・ケージ《4分33秒》との比較を中心に

柴山陽生

はじめに

ロバート・ラウシェンバーグ（1925–2008年）は、音楽家のジョン・ケージ（1912–92年）と共にネオ・アヴァンギャルドに属するとされるアーティストであり<sup>(1)</sup>、作品に非慣習的な素材を取り入れることによって、芸術と生（life）の関係性をラディカルに問い直したことで知られる<sup>(2)</sup>。確かに、彼らは互いに影響を受けながら制作をおこなっており、その作品同士にはけっして見過ごせない共通点がある。そのことは当事人たちが認めてきたことでもあるが、同じく批評家や研究者たちも、これまでそれらの親近性を論じつづけてきた。しかし、本論はむしろラウシェンバーグとケージの作品間の差異を強調することで、戦後アメリカ芸術論、特にラウシェンバーグ研究を更新することを試みる。

そこで、はじめに注目すべきは、ケージが「芸術と生のあいだの差異を抹消する」<sup>(3)</sup>と主張したのに対し、ラウシェンバーグが「絵画は芸術と生の両方に関わる」、「私は両者のあいだのギャップにおいて働くことを試みる（I try to act in that gap between the two）」<sup>(4)</sup>と述べていることである。二人の「芸術と生」をめぐる発言は、一見すると似通っているように思われるかもしれない。しかし、ケージがそれらの差異の「抹消」を主張するのに対し、ラウシェンバーグはそれらの「あいだのギャップ」の存在を認め、そこを自身の活動地点であるとする点においてはっきりと異なっている。いわば、前者が芸術と生という二項対立の完全な撤廃を語っているのに対し、後者はその二項対立を——部分的にはあれ——認めているのだ。実際、1980年代前半のケージも以下のように語っている。

ラウシェンバーグと私の間には、わずかな違いがあると思います。[...] 私には、芸術と生のあいだの差異を抹消することの欲望がありますが、一方で、ラウシェンバーグはその二つのあいだのギャップにおいて活動することについての有名な発言をしています<sup>(5)</sup>。

それでは、両者の言葉の差異はなにを意味するのか。本論はその問いに対する一回答を、あえて二人の作品のなかでもっともはっきりとした類似性が見られる、ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》*White Paintings* (1951年)とケージの《4分33秒》*4'33"* (1952年)を比較することで提示したい。類似した両作品を取りあげつつ、それでもなお存在する、類似・共通点にとどまらない差異を見出すことによって、二人の発言・思想の異なる点を明確に示すことができるというのが本論の仮説である。

以下、第1節では、《4分33秒》には「場」がなく、《ホワイト・ペインティング》には「場」があるという点を指摘し、後者において「場」が根本的な役割を担っていることを明らかにする。第2節では、その観点から、その後のラウシェンバーグの作品やパフォーマンスへの展開を分析し、彼にとって「場」が根本的な問題であったことを示す。

## 1

ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》は白のモノクローム絵画であり、ケージが証言しているように<sup>(6)</sup>、《4分33秒》(1952年)の制作のきっかけとなったことでも知られる。これまで、少なからぬ論者がその点に着目し、そしてケージの《ホワイト・ペインティング》論を参照することで、それら二つの作品を同じ意義を持つものとして論じてきた<sup>(7)</sup>。例えばブランデン・W・ジョセフは、神秘主義、モダニズム、ダダ、クィア・リーディングとさまざまな観点にもとづく先行研究を批判的に検討しつつ、やはりケージの指摘——「《ホワイト・ペインティング》は光、影、微粒子の空港である」<sup>(8)</sup>——を援用し、その絵画を「時間的に変化する外部のプロセスに開

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

かれている」<sup>(9)</sup> 作品として解釈している。すなわち、《4分33秒》が無音であることによって環境の音を可聴化するのと同じように、《ホワイト・ペインティング》は(空)白であることによって光や鑑賞者の影、その上に蓄積していくほこりといった存在に気づかせる作品だという解釈である<sup>(10)</sup>。

確かに、このようなジョセフの《ホワイト・ペインティング》論は、その作品に関する先行研究やアーカイブ資料を包括的に検討している点、特にケージの記述・発言という具体的な根拠の提示をおこなっている点でひじょうに説得的である。しかし、それでもジョセフの《ホワイト・ペインティング》解釈はほとんどケージの思想——そして、彼に影響を与えたとされるアンリ・ベルクソンらの思想——のみに依拠しているにすぎない。つまり、彼はその議論を、《ホワイト・ペインティング》と《4分33秒》を類比することで済ませているのだ。

しかし、その二つの作品には異なる点もまたあると考えることはできないだろうか。もちろん、ケージやジョセフのように、それらの作品を外部の環境の要素に開かれているものとして理解することは誤りではないだろう。しかし、いわばその開かれ方には決定的な違いがある。驚くべきことに、このことを示唆しているのはケージ自身である。彼はリチャード・コステラネッツによるインタビューにおいて、以下のように述べている（管見の限り、この発言は既存の《ホワイト・ペインティング》論において取りあげられてこなかった）。

その音楽[《4分33秒》]において、環境音はいわばそこにとどまっています。一方で、ラウシェンバーグの絵画[《ホワイト・ペインティング》]の場合、ほこりや影、光の変化などは、そこにとどまっているのではなく、絵画にやってくるのです (come to the painting)<sup>(11)</sup>。

着目すべきは、《4分33秒》においては環境音がそこにとどまったままで作品になるのに対し、《ホワイト・ペインティング》においては環境内の光、影、ほこりなどが、あくまで絵画平面上にやってくることで作品になるという対比である。その意味で、後者ははっきりと空間的な有限性を持つ<sup>(12)</sup>。すなわち、《ホワイト・ペインティング》

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

は環境内の要素を作品化するための具体的な「場」を持っており、そのために、そこで作品の内／外は分割されるのだ。

このような空間的有限性や「場」の存在は、例えば、鑑賞者が、自身の影の全体がその絵画平面に含まれることがなく、画面下端において途切れることに気づくことによっても認識されうる。しかし、その有限性について本論がもっとも決定的だと考える点は、その絵画の内にこそある。《ホワイト・ペインティング》のパネル数には5つのバリエーション——1枚、2枚、3枚、4枚、7枚——があるが<sup>(13)</sup>、複数パネルの作品が有する「線」に注目すると、空間的有限性はまさにその作品内において表われていると考えられるのだ。その「線」とは、パネル同士の作る隙間であり、それはやはり絵画の全面が(空)白であることによっけははっきりと知覚されるものだが、しかし「線」を光、影、ほこりと同じ階層にあるとみなすことはできない。というのも、「線」とは環境の要素ではなく、まさにそれらを知覚可能にするための「場」が先立って存在していることを示すものだからである。《ホワイト・ペインティング》が空間的有限性を持つこと、つまりその作品が内／外を分割する「場」を持つことは、その作品内に存在する「線」によって示されているのだ<sup>(14)</sup>。

本論の問いは、「芸術と生のあいだの差異を抹消する」というケージの言葉と「両者〔芸術と生〕のあいだのギャップにおいて働く」というラウシェンバーグの言葉の差異とはなにかというものだった。いま、両者の作品には確かな差異があることを指摘できるだろう。すなわち、「場」の有無である。本論はこのことから、ラウシェンバーグのみが認める「芸術と生のあいだのギャップ」とは、まさに「場」のことだと主張したい。彼の絵画は、具体的な絵画平面において「生」に関与しているのだ。

このような本論の主張は、《ホワイト・ペインティング》と《4分33秒》という類似した作品同士を比較することによって、その類似にもかかわらず存在する差異を見出すことによって導かれている。しかし、ラウシェンバーグの「絵画は芸術と生の両方に関わる」、「私は、両者のあいだのギャップにおいて働くことを試みる」という発言が1959年になされたものだということを考慮すると<sup>(15)</sup>、《ホワイト・ペインティング》という1951年に制作された作品の解釈をとおしてのみ、「芸術と生のあいだのギャップ」とは「場」のことだと断定するのは恣意的なのではないかという

反論が想定される。次節では、特にラウシェンバーグの代表作である《モノグラム》*Monogram* (1955-1959年)を取りあげ、その発言がなされた時期においても絵画平面という具体的な「場」の有限性が問題となっていたことを示そう。

## 2

《ホワイト・ペインティング》以後、ラウシェンバーグはさまざまな素材、物体、そして生物を作品化していった。それは、まさに「生」から多岐にわたる存在を「場」の内に取り込んでいったということの意味する。このことを明確に指摘したのは、レオ・スタインバーグである。彼は、ラウシェンバーグの——おもに「コンバイン (Combines)」(1954-1964年)以後の——絵画は、ひとが直立姿勢において見る世界の表象ではなく、さまざまな物が散りばめられ、データが記入されている「平台 (flatbed)」あるいは「受容体 (receptor)」であると論じている<sup>(16)</sup>。そこでスタインバーグはその絵画平面を、「テーブルの天板やアトリエの床、図面、あるいは掲示板のような固い面」<sup>(17)</sup>とも表現しており、確かに彼の観点は、具体的な「場」としての絵画平面の存在に焦点を当てる本論の観点と親和的であると考えられる。

しかし、ある点において、本論の見方は彼のラウシェンバーグ論と決定的に異なる。問題は、スタインバーグがラウシェンバーグの絵画平面は「精神 (mind) それ自体を表している」<sup>(18)</sup>と述べ、それをいわばヴァーチャルなものとしても考えていることにある。その見方を前景化すると、絵画平面が物質として存在することは軽視され、したがって「場」の具体性・有限性の問題は捨象されてしまうのではないだろうか。つまり、スタインバーグは、ラウシェンバーグの絵画があらゆるものを取り込みうる無限の潜在性を持っているかのように示唆しているとも思われるのだ<sup>(19)</sup>。

本論の関心は、このようなスタインバーグの議論の二面性を解消することにはない。ここで指摘しておきたいのは、ラウシェンバーグの絵画における取り込みや作品化は、あくまで具体的な「場」においてなされる以上、いわば想像的・抽象的な事柄ではありえないということである。その絵画平面はあくまで特殊な有限性を持っており、そのために、取り込み・作品化は必ずしも成功するとは限らないのだ。

そして、まさにそのような作品化における実際上の困難を経て完成した作品のひとつが《モノグラム》である。以下では、絵画の文字通りの垂直／水平の問題に焦点を当てつつ、《モノグラム》の制作過程において「場」の有限性が問題となっていたことを論じる。

5年にわたる《モノグラム》の制作の過程は、写真とスケッチによって少なからず記録されている。既に、池上裕子が——ラウシェンバーグの作品に「上昇と下降」という主題を見て取ることの正しさを傍証するために——その分析をおこなっているが<sup>(20)</sup>、本論はその成果を参照しつつ、第一段階から第二段階へ、そして第三段階（完成）に至るまでの制作が、ヤギを絵画の内に取り込むかという問題をめぐっておこなわれていたという点に着目したい。

第一段階において、ラウシェンバーグは、ヤギを梯子とそれが取り付けられた絵画のあいだに配置することを構想していた。しかし、続く第二段階において、ヤギは縦長の絵画の裏側に、背を向けるようにして配置され、胴体にはタイヤが取り付けられている。それらの構成はおそらく、ヤギの剥製という巨大な素材を——梯子やタイヤといった別の存在と組み合わせることで——絵画平面から続く作品の「内」に取り込むことを意図して試みられていたと思われる。しかし、結局のところ、ラウシェンバーグはそれらに納得しなかったようだ。というのも、池上がアーカイブ資料のインタビュー記録を参照しつつ論じているように、ヤギと絵画（内のイメージ）が同居していなかったからである<sup>(21)</sup>。それは、本論の言葉で言えば、ヤギが「場」の有する空間の範囲に収まりきっていないと感じられたということだろう。

しかしついに、ラウシェンバーグは絵画の向きを水平にし、ヤギをその中央に配置することで、つまり絵画平面をヤギのための「場」にすることで、《モノグラム》を完成させた。彼は「最後の解決策として残ったのは、ただ彼〔ヤギ〕を中央に置くこと——環境を作り、彼がただそのなかに存在しているようにすることだった」<sup>(22)</sup>と述べている。そこで決定的なのは、「場」そのものに対する操作がおこなわれたことである。つまり彼は、絵画という慣習的には垂直のものを90度回転させることによって、それが素材と持ちうる関係性をつくり変え、いわば「場」の空間的有限性を拡張したのだ<sup>(23)</sup>。

そのようにして、ラウシェンバーグはヤギの剥製という巨大な素材を「場」に、「芸術と生のギャップ」に取り込むことに成功した。ここであらためて強調したいのは、ラウシェンバーグにとって「場」とは、あらゆる存在を取り込み、作品化することができるような抽象的なものではなく、ときにある存在——例えば、ヤギの剥製——を取り込みきれない、具体的なものだという点である。しかしそれでも、それ自体が具体的である以上、「場」そのものに操作を加えることができる。《モノグラム》における絵画の水平化は、まさにその例であり、それには「場」の空間的有限性を拡張する効果があるのだ。その作品が完成に至るまでの制作過程は、まさに「場」の具体性・有限性に関する実際上の問題をめぐっていたと考えられる。

これまで本節は、ラウシェンバーグの絵画作品において「場」の有限性が重要な問題であったことを確認してきた。しかし、さらにその後、彼は絵画という形式にもとづく「場」の限界そのものを乗り越えようともしている。つまり、「パフォーマンス」(1963-1968年)の実践である。そこで、彼は剥製ではなく、生きた動物——牛、鶏、鳩、亀——を作品化ならぬ「パフォーマンス化」することに挑戦している。それは絵画の「場」では不可能なことである。もちろん、このラウシェンバーグの芸術実践の展開は、あくまで「場」の拡張、あるいは変更にすぎず、けっして「場」の撤回ではない(例えば、ストックホルム近代美術館でおこなわれた《エルギン・タイ》*Elgin Tie* (1964年)に登場する牛が、その蹄がすべらないように靴下を履かされているのは<sup>(24)</sup>、ほかならぬ「場」の問題である)。それでも、人間や生き物それ自体を芸術の領域に取り込むことが可能となったというのは、きわめて重要な事実だろう。「場」をあらためることによって、「芸術と生のギャップ」に現れうる存在の範囲は変わるのだ<sup>(25)</sup>。

#### 註

(1) ペーター・ビュルガーは、第二次世界大戦前の「歴史的アヴァンギャルド」と戦後のネオ・アヴァンギャルドを区別して論じ、ブランデン・W・ジョセフを含む、後続の研究者・批評家に影響を与えた。Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (ペーター・ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』(浅井健二郎訳)ありな書房、1987年)を参照。

(2) 「作品」という概念はアヴァンギャルド、特にケージの音楽に関しては不適合であるとも

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

考えられるが、本論では佐々木健一にならって、彼の音楽も作品と呼ぶ。佐々木健一「作品」『美学辞典』東京大学出版会、1995年、151頁を参照。

(3) Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, New York and London, Routledge, 1988, p. 181 におけるケージの発言。ケージの思想については、以下の著作も参照。Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961. (ジョン・ケージ『サイレンス』(柿沼敏江訳)水声社、1996年)。

(4) Rauschenberg, Robert, “Robert Rauschenberg,” *Sixteen Americans*, ed. by Dorothy C. Miller, New York, Museum of Modern Art, 1959. p. 58.

(5) Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 188 におけるケージの発言。

(6) Cage, “On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work,” *Silence*, p. 98. (「ロバート・ラウシェンバーグについて、芸術家とその作品」『サイレンス』170頁)。

(7) 例えば、以下を参照。Feinstein, Roni, “The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Paintings, and the Elemental Sculptures,” *Arts Magazine*, vol. 61, no. 1, 1986, p. 30; Joseph, Branden W., *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts and London, MIT Press, 2003, pp. 24–71. また、やはり両作品の類似性に着目しつつ、それらのクィア・リーディングをおこなっているものとして、Katz, Jonathan D., “Performative Silence and the Politics of Passivity,” *Making a Scene: Performing Culture into Politics*, ed. by Henry Rogers and David Burrows, Birmingham, ARTicle Press, 2000, pp. 101–102 があげられる。

(8) Cage, “On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work,” p. 102. (178頁)。

(9) Joseph, *Random Order*, p. 55.

(10) 絵画が白色 (white) であることと空白 (empty) であることは区別しうるはずだが、しばしば《ホワイト・ペインティング》論においては同一視されている。本論は先行研究の議論を尊重しつつ、同時にそれら二つの語の区別の可能性を示唆するために「(空) 白」という表現を用いる。

(11) Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 198 におけるケージの発言。

(12) 以下は、ラウシェンバーグが絵画の空間的有限性を、ケージとの共作《オートモビル・タイヤ・プリント》*Automobile Tire Print* (1953年) によって打破しようとしたと論じている。大山エンリコイサム「★チェスときのこ★は挨拶を交わす——ジョン・ケージとマルセル・デュシャン」『ストリートの美術——トゥオンブリからバンクシーまで』講談社、2020年、182–184頁。なお、ケージは《オルガン<sup>2</sup>/ASLSP》*Organ<sup>2</sup>/ASLSP* (1987年) によって時間的有限性を乗り越えようとしていたとされている。

(13) “White Paintings (1951) | Robert Rauschenberg Foundation,” *Robert Rauschenberg Foundation*, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-paintings-1951>

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

(2026年1月10日アクセス)。

(14) 4つのパネルからなる《ホワイト・ペインティング》の「線」は十字を形づくっているが、その形は、ラウシェンバーグが、そもそも神秘主義的な発想にもとづいてその作品(群)を制作していたことと関係しているとも考えられる。当時の彼による《ホワイト・ペインティング》の神秘主義的な説明については、以下に収録されているベティ・パーソンズ宛の手紙(の複製)を参照。Hopps, Walter, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, Houston, Texas, Houston Fine Arts Press, 1991, p. 230.

(15) Miller, Dorothy C., “Foreword and Acknowledgement,” *Sixteen Americans*, p. 7.

(16) Steinberg, Leo, “Other Criteria,” *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 84. (レオ・スタインバーグ「他の批評基準③」(林卓行訳)『美術手帖』1997年3月号、1997年、181頁)。

(17) *Ibid.*, p. 84. (181頁)。

(18) *Ibid.*, p. 88. (184頁)。

(19) そのような側面を継承・発展させた論考として、例えば、Krauss, Rosalind, “Perpetual Inventory,” *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, ed. by Walter Hopps and Susan Davidson, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, pp. 206–223 を参照。

(20) 池上裕子『越境と覇権——ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、182–196頁。池上は、ラウシェンバーグの作品群に「上昇」や「移動」に関するイメージとそれらに反する「下降」や「重力」に関するイメージの両方が存在すると述べ、それらを《モノグラム》にも見出している。

(21) 前掲書、188–192頁、註43–44。なお、そこで引用されているアーカイブ資料の出典は以下だとされている。Rauschenberg, Robert, interview by Barbaro Schultz Lundestam and Marianne Hultman for the Swedish video program *Amerikanarna och Pontus Hulten*, 1997.

(22) Kostelanetz, Richard, “A Conversation with Robert Rauschenberg,” *Partisan Review*, vol. 35, no. 1, 1968, p. 98 におけるラウシェンバーグの発言。

(23) スタインバーグは、モダニズム以前の絵画が「垂直」的であるのに対し、ラウシェンバーグの絵画は「水平」的であるとも表現している。しかし、そこで絵画の「水平」性は、物理的な配置ではなく、「イメージが心理学的な意味でどの方向に向かうか、つまりイメージが想像力に向き合うときの特殊なありよう」(Steinberg, “Other Criteria,” p. 84 (181頁)) に関わる事柄だとされている。それに対し、本論は絵画の垂直／水平の問題をより文字通りに考えている。

(24) このことを指摘したのは池上である。池上『越境と覇権』207頁を参照。

(25) ここで本論が空間的有限性の拡張を主題としているのに対し、ジョセフは以下の箇所で、

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

「パフォーマンス」が絵画の持つ時間的有限性を拡張するという趣旨の議論をおこなっている。

Joseph, *Random Order*, p. 262.