

親愛なるバルバラ・ケンヒェス博士

大変見識深く、かつ「ゼロ」のそれぞれのアーティストの制作、鏡に代表される工業素材の使用、それをとりまくヨーロッパの時代状況や哲学的背景に対する鋭い分析をありがとうございます。ご指摘の通り、「ユートピア」という用語の扱いには注意しなければならないでしょう。また、「ゼロ」のアーティストの実践は、「ユートピア」という用語を介すよりもむしろ、「批判的ヒューマニズム」を背景とした検証が必要である、というご指摘も大変参考になりました。

まず、お聞きになられていた草間とナンダ・ヴィーゴの関係についてですが、ご指摘の通り、私も彼女が草間の初めてのヨーロッパ訪問時、「ゼロ」のアーティストたちと引き合わせる重要な人物の一人であったとお聞きしております。具体的には、1965年4月のヌル展のオープニングの後、フォンタナの指示によって、ヴィーゴがフォンタナのスタジオまで草間を車で連れて行ったと聞いています。同時期には、ご存知の通りフォンタナのスタジオにて「ゼロ前衛 1965」が開催されています。そして、同年5月に、ヴェネチアへと巡回したこの「ゼロ前衛」展のオープニングに草間が出席したあと、翌日再びアムステルダムへと戻っている記録が残されています。具体的な時期の特定にはさらなる検証が必要ですが、そのあいだの期間に、ヴィーゴが同行し、ヨーロッパ各地のアーティスト・スタジオを車で訪れのではないかと私どもは推測しています。例えば、ベルンにあるクリスティアン・メーゲルトのスタジオに、ヴィーゴとともにミランから訪れに来たと、メーゲルトご本人からもお聞きしています。ヘンク・ペーテルスやフォンタナらとともに、ナンダ・ヴィーゴも、「ゼロ」に参加した数少ない女性作家として、ニューヨークから初めてヨーロッパへ訪れた草間を「ゼロ」のアーティスト・ネットワークと結びつけ、草間のヨーロッパの活動の基盤を作ることに貢献したことは間違いないでしょう。

また、草間がユートピア思想に影響を受けていたか、という点についてですが、必ずしもそうではない、と私は考えています。私が前回の手紙にて用いた「同時代的なユートピア観 (a shared utopic vision)」という用語は、正確ではありませんでした。「ゼロ」のアーティストと同様、草間にとっても戦時経験は決定的なものであり、世界をよりよい場所にしたいという願いは、彼女のアヴァンギャルドの芸術実践の中で大きな位置を占めているのは間違いないでしょう。しかしそれはご指摘の

とおりに、非人道的な経験や席卷する消費主義から逃避するようにして、現実としては存在しない理想的社会（an ideal society）を目指す（イズムとしての）「ユートピアニズム」によるものではありません。むしろ、現実にある場としての宇宙の無限の空間や時間の関係の探求に対する、ある程度類似した実践がそこにあったのではないだろうか、ということです。

「ゼロ」と似たようにして、草間も当時の大量消費主義、そして特にアメリカ型の資本主義的な欲望に批判的な考えを持っていました。これが如実に顕在化したのが、1966年の第33回ヴェネチア・ビエンナーレの会場に敷き詰められた《ナルシスの庭》です。フォンタナの支援のもと制作された、およそ1500個のプラスチック製の銀色のミラーボールは、その球体の鏡面によって周囲の景色を無数に映し出しました。ご存知の通り、草間はここで、ミラーボールのひとつひとつを無断で販売するというハプニングを展開します。即座に中止させられるこの販売パフォーマンスは、アメリカが先頭に立って牽引する美術の商品化やアート・ワールドの状況への決定的な批判を含んでいました。このパフォーマンスからもうかがえるように、草間は自身が拠点としていたニューヨークよりも、イブ・クラインやピエロ・マンゾーニを含め、ヨーロッパのアーティストたちに共感を覚えることも多々あったようです。

この作品は、反復（無限の網）や鏡の使用によるエンヴァイラメントへの転換（ミラールーム）といったこれまでの草間の実験が、総合的なインスタレーションとして統合されたものであると考えることができるでしょう。ですが、草間にとって重要な点は、こうした形式・手法的な展開ではなく、一貫して無限の中に消滅していく自己の問題であったと考えられます。草間も、60年代よりも特に近年に顕著ですが、宇宙の無限の空間（あるいは愛）についてしばしば言及しています。しかし、それは必ずしも60年代の宇宙探査など、科学的な知見の発展や未来的思考に裏打ちされたものではなく、あくまで無限の幻覚のヴィジョンの中に埋没していくという、幼少期から続く感覚をもとにしているのではないかと考えられます。だからこそ、大量のミラーボールのエンヴァイラメントに対して即座に、自己を中心としたパフォーマンスティヴィティを入れ込むことが可能になったのでしょうか。一方で、ベトナム反戦といった明確な政治的メッセージを持つ、同時期のニューヨークでの一連のハプニングでは、よりアナーキーで強い現実批判を行っています。無限に増殖する水玉と物理的身体の関係性の中に、明確な政治性を組み込んだことは、あくまで現実の社会の中にあるユートピア的可能性を探求する草間の姿勢を示しているように考えられます。

これと類似した例として、マックによる「サハラ・プロジェクト」においては、光を反射する柱型の彫刻がサハラ砂漠の上に設置され、砂漠という広大な自然空間における芸術の条件をテストする「人工庭園」の実現が試みられています。マックはこの庭園において、近未来的な銀色の衣装をまとい、光の反射や振動の実験を行っています。これは、上述した草間のハプニングとの類似点を見出すことができる反面、より当時の宇宙探査のテクノロジーの課題を反映しつつ、制度的な芸術空間の突破によって無限の空間へと到達しようとする実験にも見受けられます。

「ゼロ」のアーティストたちにとって、こうした身体を通したパフォーマンスは重要な要素であったと考えられます。1961年に雑誌『ZERO』第3号の刊行にあわせて、彼らは「デモンストレーション」と呼ぶパフォーマンスを行い、雑誌に掲載されたアーティスト以外にも、ヨーゼフ・ボイスやナム・ジュン・パイクといったアーティストも参加していますね。私からの質問としては最後になりますが、こうした身体を用いたパフォーマンス、あるいは「デモンストレーション」は、「ゼロ」の実践やネットワークの中で、どのような重要性があったのでしょうか。同時期にアメリカで起こるハプニングの動向とも大きな影響関係があると思いますが、その上で「ゼロ」独自の身体性やパフォーマンスイビティとは、どのような点に見出すことができると考えられるのでしょうか。

黒沢聖覇

2020年8月3日



黒沢聖覇 様

今回の往復書簡の5通目となるお便りを拝読しました。草間彌生と「ゼロ」の作家たちの交流の興味深い史実や、ユートピアのアイデアについてのご回答、そして彼らの芸術にどのくらい身体が関与していたかどうかについての質問は、とても思慮深い内容で、このようなお便りをいただけて改めてとても嬉しく思います。

さて、おそらくここで、哲学の方法論である「オッカムの剃刀」を使って考えてみることでできるでしょう。彼らの芸術にユートピア思想のような理想主義的な背景があるならば、現実の生物学的なエンヴァイラメントの一部となることはできないでしょう。また一方で、彼らの芸術が生物学的なエンヴァイラメントを目指していたとすれば、それは物理的な高揚がなければなりません。

「ゼロ」ムーヴメントをめぐる事柄は、非常に複雑であることが多いため、特定のひとつの思想やアイデアの引き出しの中に回収し難いのです。

貴方が言及されたように、マックの「サハラ・プロジェクト」は、わたしたちの議論を精査するのに素晴らしい例です。

はじめに、マック自身は、「サハラ・プロジェクト」をユートピア的なプロジェクトであると常に話していますが、映像の数分ではそれはほとんど実現できていないでしょう。風景をキャンバスとして、彫刻を絵筆としてとらえるマックのアイデアは、リチャード・ロング、マイケル・ハイザー、ロバート・スミッソン、ウォルター・デ・マリアらが「サハラ・プロジェクト」を知っていたかに関わらず、アメリカのランド・アートの一種の先駆けであったといえるでしょう。

当時とても大きな話題となった1959年の初の宇宙服を彷彿とさせるマックの近未来的な銀色の衣装について言及されていましたね。マックは、1961年の雑誌『ZERO 3』の中で、初めてこのプロジェクトのアイデアについて言及しています。資金が無く、当時のドイツではスポンサーを付けることもあまりなかったので、1968年にマックがそのヴィジョンのほんの一端を「テレ・マック」制作チームと共に作品化するまで、実に7年もの月日を要しました。「サハラ・プロジェクト」を論じた書籍を最近刊行したソフィア・ソトゥケ (Sophia Sotke) は、「マック本人がデザインしたこの衣装は、砂漠の太陽を反射し、まるでマック自身が光の物体であるかのようだ」と説明しています。この引用が興味深いのは、マックがこの映像にパフォーマーとして登場しているというよりむしろ、映像のなかの他の物体と同様にあるひとつの物体であることを示

していることです。そしてその意味では、マックは作品の一部というわけではないと私は考えています。

ここで、『ZERO 3』の刊行に併せ、1961年にシュメーラ画廊で開催された「エディション、エキスポジション、デモンストレーション」を見てみましょう。『ZERO 3』は、ハインツ・マックとオットー・ピーネによって編集されました。全302頁で構成された同誌は、それまでにない斬新なレイアウトデザインによって紙面にダイナミズムをもたらした、新しいタイプの刺激的な出版物です。そしてこの雑誌の成功には、30人の国際的な作家たちが貢献しました。

同雑誌の出版イベントは、小さなシュメーラ画廊の屋内と屋外で催されました。屋内では、雑誌「ZERO」の表紙が天井に吊るされ、ポスターが壁に貼られた実験的な展覧会が開催されました。ジュークボックスからは音楽が流れ、雑誌が売れる度に古いレジ機の音が響きます。そして屋外では、黒地に白文字で「ZERO」と書かれた大きなバナーが掛けられ、透明なプラスチック製のバルーンが浮遊していました。バルーンは、フリードリヒ・カール・オッペルン (Friedrich-Karl von Oppeln) が制作しました。そして、たくさんの訪問客がシャボン玉を黒い夜空に向かって吹き上げました。若い少女たちは、表に白文字で「ZERO」と描かれた黒いドレスを着ており、また、竹馬に乗った男性は、画廊の入口の前にある家の壁に白い塗料で「ZERO」と描きました。

ここで初めて、ギュンター・ユッカーがデュッセルドルフの「ゼロ」ムーヴメントの一員となりました。そして、このシュメーラ画廊でのイベント以降、1966年の終わりに「ゼロ」が解散するまで、ユッカーは「ゼロ」のメンバーとして活動しました。

イベント当日の夜、ユッカーは目の粗いほうきを白い塗料で浸し、画廊の前の敷石に円を描きました。観客が取り囲んだ中心には、『ZERO 3』に寄稿した作家たちだけでなく、ヨーゼフ・ボイスやノルベルト・クリッケ (Norbert Kricke)、ナム・ジュン・パイクなど彼らの作家仲間も居ました。テレビ局のWDRは、このイベントをルポルタージュとして報道し、このドキュメンタリーには、ヨーゼフ・ボイスが前列でシャボン玉を吹いている姿も確認することができます。この頃のボイスは、デュッセルドルフのアートシーンで活動しており、アルフレッド・シュメーラとは友人関係でした。ですので、彼がこのイベントに参加していたことは、それほど驚くこと

ではありません。このイベントがラジオや多くの新聞で報道されたことによって、「ゼロ」ムーヴメント、なかでもマックとピーネはさらに有名になりました。

テレビの報道を観ると、ユッカーだけが色付きのズボンとセーターを着ています。一方で、その夜のマックとピーネは、ダークあるいはライトカラーのスーツにネクタイを締めた装いでした。

ユッカーの例外を考えれば、このイベントに対するパフォーマンス的な貢献は作家からではなく、無害なシャボン玉を飛ばすような、好奇心から来る観客の行為によって形成されているのが分かります。作家から与えられるインストラクションが基となるハプニングに比べると、この夜の観客は、作品制作するような類いのことを目的としておらず、むしろその行為自体を楽しんでいます。マック、ピーネ、ユッカーは、シャボン玉を飛ばす行為、そして「ZERO」の衣装やバナナがメディア記事のなかで適切な画になることをはっきりと自覚していたでしょう。とはいえ、観客も作家もハプニングやパフォーマンス作品と比較できるような形で、このイベントに身体的に関与しているわけではありません。「ゼロ」は、オーセンティックな芸術作品の状態を保持しながら、それと同時に観客を能動的な受容者として巻き込むことでイベントを構成する第三のアプローチを採ったのです。

オットー・ピーネの光のバレエ、ギュンター・ユッカーの釘の絵画、そしてハインツ・マックの光の記念碑などを芸術作品として完成させたように、芸術的な物体の振動や光の反射あるいは周波数を変容させる「ゼロ」の作家たちにとって、こうした美的な共鳴板としての作品に比べて、身体は物理的な出来事としての要素がより少ないものだったのです。

バルバラ・ケンヒェス

2020年9月14日