

親愛なるバルバラ・ケンヒェス博士、

お返事どうもありがとうございます。

韓国・浦項スチール芸術美術館（Pohang Museum of Steel Art）でのゼロ展の成功を、心からお祝いをいたします。また、韓国での70年代のモノクローム絵画運動、「単色画（Dansaekhwa）」と「ゼロ」の関係性に注目する展覧会も、大変興味深いと考えています。「単色画（Dansaekhwa）」の運動は、日本でも70年代より韓国現代美術の重要な潮流として受容されておりました。近年では、アジアの戦後美術の文脈のなかで「単色画」を再度位置づけようとする国内の美術館による試みもあり、「ゼロ」と同じような再評価が進んでいると考えられるかもしれません。「ゼロ」が草間や具体が生み出した日本の戦後美術表現のみならず、韓国の戦後美術、あるいは総じてアジアの戦後美術の運動ともどのような文脈的接点があるのか、私も強い関心を持っています。今後の展覧会準備がコロナウィルスの影響の中でも、順調に進むことを心からお祈りしています。

さて、お返事にありましたように、「ゼロ」の作家たちが平面性に関心を持って制作していた、というのは確かに正確ではなかったと思います。フォンタナやクラインといった「ゼロ」の活動に少ばかり先行する作家たちを含め、「ゼロ」に関係する芸術家たちは、空間性、物質性と非物質性の関係、そしてキネティックの特徴などを平面作品の上で表現しつつ、次第に「環境芸術（エンヴァイラメンタル・アート）」的アプローチを始めていきました。一方で、各作家の表現は、平面から環境へ、という戦後美術史における純粋な様式的分類におさまりきらず、二次元と三次元的空間を行き来し、オーバーラップしていたと考えられるでしょう。あなたがおっしゃいますように、ここでの彼らの強い関心は、二次元と三次元の差異への問というよりもむしろ「鑑賞者と作品のあいだ」にこそあったのだと思います。言及していただいたジャン・ティンゲリーと同様に、キネティック・アートの先駆を切り開いた重要な人物としてヘスス・ラファエル・ソトも挙げられます。彼の視覚的錯覚を利用し、平面作品の鑑賞体験に揺さぶりをかける作品は、本展でも展示されました。加えて、フォンタナの、キャンバスに穴を開ける「空間概念」シリーズの作品も、本展で展示されています。キャンバス上の「穴」によって、平面から空間の創造へと向かおうとするフォンタナの脱絵画的実験は、ピーネ、マック、ユッカーら「ゼロ」の作家たちだけでなく、草間にも強い影響を与えています。

草間は60年代中期より、ファルス（男根）型のソフト・スカulptureを日用品や家具に無数に取り付ける作品や、そうしたファルスが合わせ鏡の原理によって無限に増殖する《無限の鏡の間—ファルスの原野》（1965年）を始めとして「ミラー・ルーム」と呼ばれるタイプの作品の制作を開始します。「ヌル1965」展に出品した《集合:1000艘のボート・ショー》や、ペーテルスの紹介を通して、草間のヨーロッパでのプレゼンスを高めたオレズ国際画廊における個展では、無数のソフト・スカulptureを用いつつそれが環境（エンヴァイロメント）へと連続していく作品を発表しています。「ヌル1965」展において、草間はフォンタナと出会っており、フォンタナは後に草間の滞在を支援します。そうした意味でも、フォンタナが観念的な意味合いだけでなく、より直接的に草間の活動に影響を与えていたと考えることができるでしょう。

また、マック、ピーネ、ユッカーも、1964年の「ドクメンタ3」がフォンタナを招待しなかったことに抗議し、3人の共同制作として、《光の部屋（フォンタナへのオマージュ）》を出展しています。この作品は、照明、回転板、釘といった3人がそれぞれに扱う素材を組み合わせることによって、空間に特徴的な光を演出するエンヴァイロメントでした。草間も同様に電気を用いた初めてのインスタレーション《愛はとこしえ（LOVE FOREVER）》を、オランダ・ハーグで企画されたグループ展「海の上のゼロ」のために構想します。「海の上のゼロ」は、約50名の作家のサイト・スペシフィックで大規模なインスタレーションによって構成される壮大な計画でしたが、経済的理由と天候不順により実現しませんでした。草間が構想した《愛はとこしえ》は電飾が施された六角形の鏡張りの小部屋を覗き込む作品です。このアイデアは翌年、ニューヨークのリチャード・カステラーニ画廊における個展で実現され、以後、ミラー・ルームは草間の代表作となります。マック、ピーネ、ユッカーによるエンヴァイロメント作品と同じく、草間も電気や鏡を用いて多様な形で「環境（エンヴァイロメント）」を生み出す作品を多く制作することになります。

「ゼロ」の作家たちが、「鑑賞者と作品のあいだにある潜在的な空間」を追求したように、草間にとっても、平面空間と環境空間が地続きにあることは、もともと幼少期から続く自身の網の幻覚ヴィジョンによって直観されていました。彼女にとっても、二次元と三次元的空間の差異はさして重要な問題ではなかったと考えられます。一方で、草間が表現しようとしたのはどちらかといえ、主観的な自己を埋没・消滅させ、作品の物理的な境界を超えていくような、無限に拡張するイメージ空間です。したがって、ある部分においては、光と色彩の効果を徹底して追求することで生まれた「ゼロ」のエンヴァイロメンタルな展開とは方向性が多少異なっているようにも考えられます。そうした観点はあるにせよ、彼らによってエンヴァイロメントが生み出された背景に、無限の

空間を目指そうとする同時代的なユートピア観があったことは、共通していたといえるのではないのでしょうか。

その背景には、60年代、ドイツ国内、そして日本でも奇跡的な戦後復興とともに戦争の傷が癒え始め、技術進歩が更に加速したことも影響しているかもしれません。ここで、「ゼロ」の作家たちが平面性に留まることなく、新しい技術によって生まれた工業製品を素材として使用することを実験し始めたことと、当時のドイツやヨーロッパの状況がどのように結びついていたかについて、もう少しお聞きしてもよろしいのでしょうか？

50年代末から60年代の転換期に「ゼロ」というネットワークが躍動し、次第にユートピア的な空間の探求がエンヴァイロメントの創造を通して促進されました。このことと、その時代的背景にはどのようなつながりがあると考えられるのでしょうか？また、例えば、ピーネが空気で膨らませるタイプの作品を生み出していったことと、草間のその後の表現にも関係性が見いだせるようにも考えられます。この時期に「ゼロ」の個々の作家の実践もさらに大きく変化し、差異化していったとすると、60年代において、「ゼロ」の作家たちは、それぞれが影響を与え合いながらもどのように固有な表現を生み出していったと考えられるのでしょうか？

黒沢聖覇

2020年6月14日



黒沢聖覇様

あなたからのお便りをいただくことが大きな楽しみになっています。また、今回の往復書簡を通して、これまでの見識をさらに広げることが出来、とても有難く感じております。物語はまるでパズルのようですが、私たちがすでに知っている事実や推測していることが必ずしもすべて辻褃が合うとは限りません。お便りのなかで、1960年代の草間彌生とルーチョ・フォンタナの繋がりについて言及されていましたが、草間とナンダ・ヴィーゴの関係については何かご存知でしょうか。ご存知のように、ヴィーゴはフォンタナのアシスタントを務めていました。彼女は、スイス連邦工科大学ローザンヌ校を卒業し、1950年代末にはサンフランシスコで学んでいます。ヴィーゴと草間は良き友人であり、「ゼロ」の芸術やそのメンバーたちに草間が馴染むのにヴィーゴが大きな助けとなっていたと聞いたことがあります。こうした二人の関係の噂について、なにか聞いたことはありますか。

草間彌生と同じように、ナンダ・ヴィーゴとクリスチャン・メーゲルトも鏡を使った作品を制作しています。2015年には、メーゲルトとヴィーゴは「鏡の中の『ゼロ』(ZERO IN THE MIRROR)」展をイタリア・リッソーネの現代美術館 (Museo D'Arte Contemporanea) にて開催しています。メーゲルトは、草間彌生美術館では《鏡の壁》(1961/2020年)のほか、何点か作品を出品していましたね。彼は、「新たな空間 (Ein Neuer Raum; A New Space)」と題したマニフェストを1961年に発表するなど、芸術によって創り出される反射のなかに新たな空間を探求しています。

前のお便りであなたがおっしゃっていたとおり、「ゼロ」の作家たちは、概して形式的なアプローチやいくつかの美的な価値観に共通点がありましたが、「ゼロ」の芸術についての全般的な説明や指示が存在したというわけではありません。例えば、ナンダ・ヴィーゴ、マーク・エイドリアン、ハインツ・マックの作品には、工業生産・工業使用されるガラス素材が用いられています。彼らは、作品の素材に構造化されたガラスを使用することで、色や空間の現象を呼びおこしていました。

20世紀に突入し、ガラス素材はいくつかの重要な発見と発展を経て、大きなサイズで大量生産することができるようになりました。そして、その発展はやがて建築の世界にも影響をもたらします。従来の小さな窓ガラスに変わって、建築家たちは大きな扉を備えた住宅や工場のファサードを構想するようになりました。フランク・ロイド・ライトやミース・ファン・デル・ローエらによる建築を思い浮かべてみてください。「ゼロ」の運動にアーティストたちが関わったとき、彼らはこのような近代建築の特徴を参考にしながらガラス素材を用いた作品を制作しています。また、もうひとつの近代建築家のあこがれは、実用的機能と美しさを兼ね備えた手頃な価格の快適な住宅を建てることでした。素材についての議論は、「ゼロ」の芸術の典型的な特徴を表しています。つまり「ゼロ」は、芸術（民主的な芸術）を人々の生活に持ちこみ、美を祝い楽しむことを望んでいました。建築家たちと同じように「ゼロ」のアーティストたちは、高価な素材ではなく工業生産された廉価な素材を用いることで、非物質性を生みだそうと試みたのです。

鏡素材についても似たようなことがいえます。空間も形作る鏡は、産業時代以降、工業的に生産されるようになりました。しかしながら、「ゼロ」のアーティストたちの作品は、しばしば異なっています。「ゼロ」の運動の中で、ヤン・スホーンホーフエンやイヴ・クライン、ピエロ・ドラツィオやジェフ・ヴァーヘイエンといった芸術家たちは、伝統的な素材に革新的な手法を組み合わせることで作品制作を行っていたと考えられます。その一方で、ギュンター・ユッカー、オットー・ピーネ、ハインツ・マック、ヘンク・ペーテルス、草間彌生、フェルディナント・シュピンドル、ヘスス・ラファエル・ソト、エンリコ・カステラーニ、ピエロ・マンゾーニ、ルーチョ・フォンタナ、クリスチャン・メーゲルト、アドルフ・ルターといった作家たちは、新しく生まれた素材と技術を、新しい手法を通して組み合わせたと考えられるでしょう。

このような新素材や新手法の採用は、「ゼロ」の芸術についてしばしば語られているようにユートピア概念に影響をもたらしたのでしょうか。または、戦後という時代背景・状況が影響したのでしょうか。

戦後のドイツの繁栄が奇跡だったのかどうかは私には定かではありません。戦後に米国主導で実施されたマーシャル・プランは、経済基盤を復興させ、社会生活を安定させるためのプロジェクトでした。このプロジェクトは大成功を収め、多くの人々が自分自身のためにお金を使うことができるようになりました。消費はより重要になり、社会はより豊かになり、いわゆる中流階級

の人口が増加していきました。特にデュッセルドルフ拠点の「ゼロ」の作家たちは、こうした買い物や消費の精神性についてあまり好ましくないと言及しています。彼らがより関心を持っていたのは、美や人間の価値です。この考察は、そのほかの多くの「ゼロ」の作家たちにも当てはまるのではないかと思います。

では、彼らはユートピアの地を夢見ていたのでしょうか。ユートピア的、というのは現実を超えるという意味ですが、この世代のアーティストたちは、若い頃に、戦争や銃、爆弾、そして死などの厳しい現実を経験しています。彼らはこの厳しい現実から逃れるために、ある種の夢の世界に逃げ込みたかったのでしょうか。それは違います。彼らは、戦争や独裁、非人道的な行為を無くして、この現実世界を改善することを願っていました。おそらく、批評家や美術史家のなかにはユートピア思想と未来について思想を混ぜこぜに捉え、彼らがさらなる混乱を招いている可能性もあるでしょう。実際に「ゼロ」の作家たちは、科学やテクノロジーなど、未来に関わる当時の課題に大きな関心を寄せていました。1950~60年代は、宇宙探査における大発見の時代でした。しかし、当時の宇宙研究の競争は、東西の政治的・軍事的抗争あつてのものでした。

「ゼロ」の作家たちは、直接的な政治的メッセージは発表していませんが、彼らの大量消費批判や西側諸国の宇宙探査に対する情熱を考えてみれば、この文脈でのユートピア概念は当てはまらないかと思います。彼らの姿勢は、「批判的ヒューマニズム (critical humanism)」または「ポジティブ批判 (positive criticism)」といった用語がより適切であるといえるでしょう。今後の研究は、この複雑な状況をさらに詳しく検証しなければなりません。1960年代の「ゼロ」の作家たちがそれぞれ全く異なる固有な表現をしながらも互いに影響を与え合っていたという点は、おそらく「ゼロ」に関する謎のひとつです。

たとえば、戦時経験 (ロスト・ジェネレーション) などの共通した経験のほか、世界をより良い場所に (ヒューマニズム) といったヒューマニズムの考えを彼らは共有しています。また、ヨーロッパ全土に国境を越えて広がるモダニティへの熱意も同じです。このようなアヴァンギャルドを互いに感じ合い、友人同士のネットワークを構築していったのでしょうか。それぞれが互いを展覧会に招待し、出版物に寄稿しあつたこともこうした理由があるでしょう。全く異なる固有の表現や活動を展開しながらも形式的な類似点を持つ作品を制作するアーティスト同士として、素晴らしい感覚を共有し、互いにつながっていったのだと思います。そして、「空間とは

なにか？」という疑問の探求に彼らはみな関心を寄せていました。たとえば、建築としての空間、美術館などのインスティチューションの空間、宇宙の無限の空間、そして空間と時間の関係といった疑問です。

最後に重要なことについて述べます。なぜ「ゼロ」が強固なネットワークを構築することができたのかについて、非常にシンプルな議論としては、「ゼロ」の芸術が初期段階で成功をおさめることができたということが挙げられます。中には「ゼロ」を嫌う批評家や、光輝く物体や揺れ動く光の作品を好まないキュレーターもいましたが、その一方で、運動する芸術への愛、光がバレエを踊っているような作品の楽しさ、影と光を創り出す作品との遊びは確かに存在していました。「ゼロ」の芸術をどう考えるかは関係なく、これまでも、そしてこれからも、彼らの芸術は一切退屈することがないのです！

振り返ってみれば、1960年代のアーティスト・グループ、～イズム、そしてアヴァンギャルド運動が、20世紀半ばに文化のつぼとなったニューヨークに上陸したことは、格段驚くことではありません。「ゼロ」の作家たちもニューヨークに移住し、ある程度の成功はおさめています。ヨーロッパでの成功に届くことはありませんでした。おそらく「ゼロ」の全盛期は過ぎてしまったのでしょう。哲学的なルーツを持ち、人道的なアイデアや道徳的なコンセプトから成った「ゼロ」の芸術は、典型的なヨーロッパの潮流だったのでしょうか。

ユートピアのヴィジョンについて、あなたのご意見を伺いたいです。草間はユートピア思想やそのヴィジョンに影響を受けていたのでしょうか。芸術の中心地となったパリやニューヨークについて、彼女はどのように考えていたのでしょうか。

草間彌生とオットー・ピーネの作品の類似点について尋ねられましたね。世界をより良い場所にしたいと願う双方の作家の力やエネルギーに対する共通の信念が、ピーネの空気で膨らませるタイプの作品や草間の作品に表れているのではないのでしょうか。

バルバラ・ケンヒェス

2020年6月18日