

草間彌生美術館

研究紀要

第2号

草間彌生「集合：1000艘のボート・ショー」をめぐる考察

— 1960年代半ば以降における新たな展開の起点としての — 塩田 純一 1-12

ゼロ・イズ・インフィニティ

— 「ゼロ」と草間彌生の60年代 黒沢 聖霸 13-19

2020年度

草間彌生「集合：1000艘のボート・ショー」をめぐる考察 —1960年代半ば以降における新たな展開の起点としての—

塩田 純一

1. 「集合：1000艘のボート・ショー」

草間彌生の個展、「集合：1000艘のボート・ショー」（以下、「ボート・ショー」）は1963年12月17日から翌64年1月11日までニューヨークのガートルード・スタイン画廊で開催された。この風変わりな展覧会名はそのとき展示された作品のタイトルとしても用いられている。この展覧会/作品は草間のすべての創作活動のなかでも際立って特異であると同時に、その後に続く豊かな創造の起点にもなっている。

展示室中央には表面に白いファルス状の物体が密生した全長265cmの手漕ぎボートと一対のオールが配置されていた。1962年以降、草間は家具やキッチン用品の類いに布製の突起物—明らかに男性器=ファルスを連想させる—を付着させた一種のアッセンブラージュ、いわゆるソフト・スカルプチュアを制作してきたが、ここではひととき大きなボートが登場している。ボートを取り囲む壁、および展示室に通じる通路の壁には、このボートを撮影した写真の印刷物数百枚が同一の方向を向いた状態で隙間なく貼りめぐらされていた。このイメージに展覧会名、作家名、画廊名などの文字情報を載せたポスターが制作されている(fig.1)。あらかじめ、展示を想定しての写真撮影があり、それが展示用の印刷物と広報用のポスターの両方に用いられたのであろう。要するに、ボートのソフト・スカルプチュアとその膨大な数の複製イメージからなるエンヴァイロメント、即ち、展示される場の空間それ自体を含めて提示するタイプの作品、今日風にいえばインスタレーションである。

触先をこちらに向けたボートとポスターが貼られた向かいの壁の間で、背中を見せ佇むヌードの草間を捉えたフォトジェニックな写真が撮影されている(fig.2)。さほど余裕のない窮屈な空間での展示だったことが判る。無数のファルスが繁茂する異様な外観のボートを前にして、さらにそのイメージの果てしない反復に囲まれ、観者は逃れようのない圧迫感に捉われたことだろう。「スポットライトに照らされたボートの周りで、壁に貼られた同じボートのイメージの集合（アグリゲーション）が、木霊のように反響し合い、ひとつになって戻って来る。……この純粹で、目立たないながらも詩的なイベントはシュルレアリスムの戯れとして退けられるべきではない。草間は不可思議にうごめくひとつのオブジェと環境（エンヴァイロメント）をつくり出したのだ。」とは、評論家ブライアン・オドハーティの評である¹⁾。

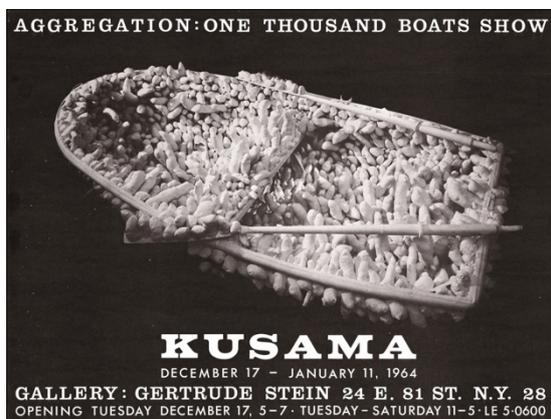


fig.1 草間彌生「集合：1000艘のボート・ショー」ポスター
ガートルード・スタイン画廊（ニューヨーク）1964年



fig.2 「集合：1000艘のボート・ショー」でポーズする草間 1964年
Photo: Rudolph Burckhardt

《ボート・ショー》は草間の作品系列のなかでどのような位置を占めているのか。あるいは、当時のニューヨークのアートシーンの動向に対していかなる関係性を有するのか。こうした比較考察を行うことで、その独自性は自ずと明らかになるであろう。

1958年単身ニューヨークにやって来た草間が、以来生み出してきた「無限の網（インフィニティ・ネット）」の絵画にせよ、ソフト・スカルプチュアにせよ、共通するのはひとつの要素を反復し、増殖させ、ある集積を形づくるという方法である。しかも、その背後には幼少時から悩まされた心的オブセッションによる恐慌という事象が横たわっており、制作はオブセッションを克服するための行為の反復にほかならなかった。しかし、その行為は決して機械的な反復ではない。網の目を描き、布製の突起物をつくり続ける果てしない作業は、そのひとつひとつに偏差を生じさせ、結果的に有機的で変化に富む類型化されない表情を生み出すことになった。

《ボート・ショー》においても、反復・増殖・集積が全体を形づくるという方法に変わるところはない。しかし、写真という複製イメージを導入することによって、大きな変化が生じてくる。異形のボートを撮影し、印刷した複製イメージの集合は、当然のことながら同一のイメージの反復をつくり出す。各要素間の差異は失われ、機械的な反復が支配することとなる。

草間は1961年、《文字の集積》を制作している。これは同年ワシントンD.C.グレス画廊での二人展案内状から自身の名前 YAYOI KUSAMA を切り抜いた紙片と自身の名前のスタンプを押した紙片とからなるコラージュ作品である。その後も、62-63年に1ドル紙幣を模した子供向け玩具や既成の事務用品（価格シールやエアメール・シール）を紙やキャンバスに糊づけしただけの作品を制作している。これらは本来ごく単純な行為の反復のほずである。にもかかわらず、たとえば《エアメール・ステッカー》では、個々のステッカーは必ずしも規則正しく一列に貼られているわけではない。隣のシールと重なり合い、上下にずれ、斜めになったりすることで全体に波打つような、心地よい自然なリズムが生まれている(fig.3)。むしろ、草間は画一的な規則性を周到に回避し、ランダムな要素を意図的に介入させているように見える。(但し、1ドル紙幣の玩具に関して、例外的に規則正しくグリッド状に貼りつけられている。)

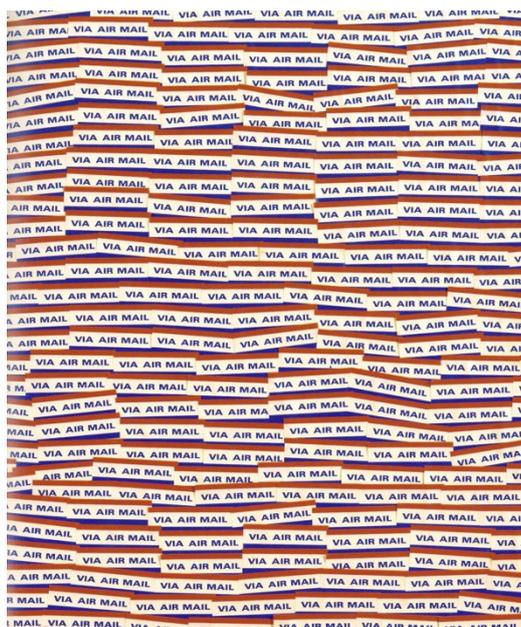


fig. 3 草間彌生《エアメール・ステッカー》(部分)、1962/1992年

これらの作品を草間は「集積 (Accumulation)」と呼んでいる。これに対し《ボート・ショー》は「集合 (Aggregation)」と名付けられており、そこには明らかに意図的な使い分けがある。試みにオックスフォード英英辞典を引けば、Accumulate とは、「積み上がること、次第に数量が増えていくこと」とあるのに対し、Aggregate は「集めること、個別のものをひとつにまとめること」とある。つまり、前者には自然的な増加という趣があるのに対し、後者には同一物を人為的に集め、統合するという主体の意志が滲んでいる。つまり、ボートの複製イメージ多数を一定のルールに従って、いかなるノイズの忍び込む余地もなく、隙間なく壁面に張りめぐらすことによって、中央のリアルな 1 艘のボートに加え、夥しい数のボートの複製イメージを集合させるという意志である。この場合、厳密に 1000 艘であることが求められているわけではなく、1000 とはむしろ「多」を意味する形容句とみなすべきであろう。当然のことながら、展示される空間の容量一壁、床、天井の面積によって、ボートの複製イメージの数には増減が生じることになる。

同一物の反復=集合という方法から思い出すのはアンディ・ウォーホルの存在である。草間が自身のネームによる《文字の集積》を制作した 1961 年、ウォーホルは未だこうした方法を採用してはいない。ウォーホルが同一イメージの反復という方法による制作を開始するのは、1962 年マリリン・モンローやコカ・コーラの連作によってである。多数のマリリンの肖像やコカ・コーラの瓶が規則正しくキャンパスを埋めつくす。刷りむらや刷り色の意図的な変化があるにしても、同一イメージ・同一サイズでの画一的な反復に変わりはない。マス・プロダクツとマス・メディアに支配されるアメリカ大衆消費社会のアイコンを、ウォーホルはシルクスクリーンという機械的な技法で見事に掬い取ったのである。

1962-63 年の草間とウォーホルはほぼ並行して、ある要素の集積・集合による作品制作を試みているが、その表れには大きな違いがある。草間が依拠するのが大量生産された事務用品であったとしても、実際に使用するのはあくまでシールやステッカーといったモノ自体であり、イメージではない。一方、ウォーホルが使用するのはスクリーン上のマリリンやスーパーマーケットに並ぶコカ・コーラのイメージであり、ひとやモノ、それ自体ではない(fig.4)。社会的消費空間のなかで流通する画像をシルクスクリーンという機械的な手段によって規則的な反復として定着したものがウォーホルの作品なのだ。これに対し、草間は自身の感覚に導かれ、画一性に陥ることなくランダムなモノの集積をつくり出していった。

写真的イメージの反復を重要な構成要素とする《ボート・ショー》は草間にとって、マス・イメージをクールに多用するウォーホルへの接近と映るかもしれない。しかし、写真的イメージの出発点としてのボートはこの場に現前しているのであり、私たちの視線はボートという個物とその写像を常に往還することになる。(写真によるイメージの使用という点では、草間は自身のネット・ペインティングを撮影、その写真を小さな正方形に裁断し、他作品の部分写真とコラージュした、《網の集積》という作品を 1962 年に制作している(fig.5)。ここでも写真は自作への自己言及の手段として用いられ、その配列もギクシャクとした不規則なものとなっている。)

草間によれば、会期中ウォーホルが来場し、称賛の言葉を残していくということがあったという。それから 2 年後の 1966 年 4 月、ウォーホルはレオ・キャステリ画廊の個展で一室の壁を牛の顔の壁紙で覆った(fig.6)。「あれは明らかに私の『集積の一千のボート・ショー』の再現または真似だった。」と草間にはべもなく言い放つⁱⁱ。確かにその指摘は当たっている。留意すべきは、ウォーホルがこのとき隣の展示室でもメタリックな銀色のプラスチック・フィルムにヘリウムガスを詰めた棒状の風船多数を浮遊させる《銀の雲》を発表していたという事実である。《牛の壁紙》も《銀の雲》も共に旧来の意味での絵画とも彫刻とも異なる、空間自体をひとつのエンヴァイロメントとして提示する試

みであった。ウォーホルは慧眼にも草間の「ポート・ショー」が孕む先駆性に逸早く気づき、それをさらに徹底し、シンプルで即物的ないかにもウォーホル的なエンヴァイラメントをつくり出した。



fig. 4 アンディ・ウォーホル《マリリンの二連画》1962年
カンヴァスに合成ポリマー絵具・シルクスクリーン 各 205.4×144.8 cm(2枚組)

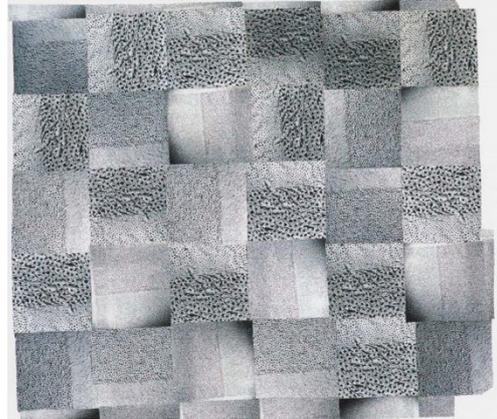


fig. 5 草間彌生《網の集積》1962年
フォトコラージュ 59.4×71.4 cm



fig. 6 アンディ・ウォーホル《牛の壁紙》展示風景
レオ・キャステリ画廊(ニューヨーク) 1966年



fig. 7 アラン・カプロー《アップル・シュライン》展示風景 1966年
出典：Alan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, p.119, pl.92

草間のネット・ペインティングでも、ソフト・スカルプチュアでも、網の目や布製のファルスが無限に増殖し、隣接する空間へと伸長し、侵食していく運動を内在させていたとしても、形式的にはキャンバスや基台となる家具という領域内に留まっていた。ところが、「ポート・ショー」においては、ポートは一個の彫刻として完結した存在であることを止め、壁に貼られたポートの複製イメージと相互に関係し、共鳴し、全体としてひとつのエンヴァイラメントが立ち上がって来たのである。「ポート・ショー」によって草間は時代を切り開く大きな一歩を踏み出したのである。

アート・ニュースの評者J.J.は、「ポート・ショー」はアラン・カプローの《アップル・シュライン》(1960年)を思い出させると述べているⁱⁱⁱ。カプローといえば、1950年代末から、ギャラリー内や野外のスペースにしつらえられた構造物のなかへと観客を導き、働きかけ、行為へと促すハプニングを上演、まったく新しいタイプのパフォーマンス的な作品をつくり出してきた。《アップル・シュライン》は夥しい紙片、印刷物、スクラップ等が天井から吊り下がり、壁や床を覆い尽くす、金網で仕切られた狭隘な迷路のような空間をめぐりながら、最終的に造りもののリングが恭しく捧げられた場所へと辿りつくという作品である(fig.7)。「ポート・ショー」も空っぽの空間や隘路を通して展示室に置

かれた異形のボートに辿りつくという意味では、同様の構造を有している。しかし、乱雑で混沌としたカプローの作品に比べると、「ボート・ショー」からはむしろ静謐で内省的な印象すら受ける。

「ボート・ショー」では、夥しいファルスを植え付けられた一艘のボートがあたかも見捨てられたかのように闇の中に置かれている。その周りに随き従うように蝟集したボートの写像。そして、両者を束ね、圧倒的な詩的イメージを喚起する「集合：1000艘のボート・ショー」というタイトル=言葉。これらの諸要素の統合によって、劇的なエンヴァイラメント作品が現出するに到ったのである。

2. 「ドライヴィング・イメージ・ショー」

「ボート・ショー」の成功から3か月後、草間は1964年4月21日から5月9日までニューヨークのカステラー二画廊で「ドライヴィング・イメージ・ショー」を開催する。残された写真を見ると、展示室中央の柱にもたせかかるように、「ボート・ショー」で展示された、あのファルスのボートがそびえ立っている(fig.8)。その背後と言わず、手前と言わず、白いファルスで覆われたソファや脚立、10人分の客用テーブル、椅子、鏡付きのドレッサーなど、ソフト・スカルプチュアの数々やネット・ペインティングの旧作で溢れかえっている。それらに加え、ドアとその手前の電話台は彩色され、プリントされた花や葉を切り抜いたもので飾られている。頭髪や身体全体に乾燥マカロニを付着させたマネキン一体が置かれ、同じくマカロニで覆われた数着の衣服が壁に掛っている。床には大量のマカロニが散乱している^{iv}。オープニング当日には、大勢の来客が訪れるなか、2匹の犬が放たれ、大変な喧騒となった。「ボート・ショー」のミニマルで求心的な展示からすると、まったく対照的な饒舌で混沌たる構成である。わずか数か月でこれほどの変わりように驚きを禁じ得ない。なぜ、草間は短期間でかくも変貌し得たのだろうか。



fig.8 草間彌生「ドライヴィング・イメージ・ショー」展示風景
カステラー二画廊(ニューヨーク) 1964年

「ドライヴィング・イメージ」とは、人間を何事かに駆り立てるイメージということだろうが、草間はこの頃、「サイソソマティック・アート (Psychosomatic Art)」、つまり、人間の精神と身体は相関関係にあるという精神医学の概念を援用したアートを提唱している。それは草間自身の個人史に由来するセックスへの恐怖に基づく発想であるが、その具体的表現として「セックス・フード・オブセッション」なる概念を導きだす。現代人は性と食という、種と生命を

維持する強迫観念に捉われている。そのふたつの強迫観念こそがドライヴィング・イメージであるというのである。それゆえ「ドライヴィング・イメージ・ショー」では、草間にとっての性的オブセッション克服のための行為の結果として生まれてきたつくりもののファルス、それらが繁茂する家具＝ソフト・スカルプチュアが空間を埋めつくす。そして、いまひとつのオブセッションであるフードは空腹を満たすために大量生産された味気ない乾燥マカロニにより表象されるのである。

追い払っても、追い払っても立ち現れるオブセッション。それらを克服するための制作行為。その帰結としての作品で溢れんばかりの草間のスタジオ。撮影されたスタジオの情景は確かに「ドライヴィング・イメージ・ショー」と一脈通じるところがある。実質的にも、この展覧会を構成する作品の大部分は草間の旧作であり、いわばニューヨーク滞在6年余の集大成、アンソロジーと言った性格が強い。しかも、その制作の全体をセックスと食物のオブセッションという観点から改めて編集し、再構成し、センセーショナルなタイトルのもとに提示したのである。

「ポート・ショー」と「ドライヴィング・イメージ・ショー」との相違は、後者では前者において重要な役割を果たしていた複製イメージが一切姿を消し、絵画と彫刻と日常生活に溢れる食物、いずれもモノのみによって埋めつくされたという点である。抑制された空間表現という印象は後退し、カオスのようなエネルギーに満ちた空間が現出した。この点において、草間のエンヴァイラメントへの傾斜は顕著である。

おまけに、初日に限ったことではあるが、2匹の犬を放ち、混乱を生じさせるという偶然的な要素が導き入れられた。これは草間の作品系列においては初めてのことであり、60年代後半におけるハプニングの全面展開をはるかに予告するものともいえる。

エンヴァイラメントとハプニングというふたつの側面において、草間は「ドライヴィング・イメージ・ショー」を契機としてカブローに一層接近することになった。カブローもまた草間に対し親和性を感じていたのであろう。その著作『アッセンブラージュ、エンヴァイラメント、ハプニング』（1966年）に草間の作品図版3点を掲載している。いずれも「ドライヴィング・イメージ・ショー」の展示に関わるものだが、2点の写真にはOBSESSION、もう1点にはENDLESSという見出しが付されている(fig.9, fig.10, fig.11)。前者の写真の1点はドレッサーのソフト・スカルプチュアの前でマカロニ・ワンピースを手にする草間、もう1点では同じドレッサーの前でマネキンと草間が共にヘアブラシを手を並んでいる。後者の写真は、ポートを含む種々のソフト・スカルプチュアが並ぶ中、草間は横長の客用テーブルに腰を下し、布のファルスに手を触れている。客観的な記録というよりは、ポーズを取る草間に焦点を当てた写真で（OBSESSIONの2点は写真家ピーター・ムーアが撮影している）、それらは草間が選定し、提供したものと思われる。カブローは草間の作品を評価すると同時に、その特異なキャラクターにも興味を惹かれていたように見える⁹。

「ドライヴィング・イメージ・ショー」において、事物の集積としてのコラージュ作品《エアメール・ステッカー》なども展示されているものの、写真＝複製イメージを使用したものは一切見当たらない。しかし、例外的に同展ポスター上部にはドレッサーを背景にマネキンと草間が仲良く並ぶさまが反復するイメージとして使用されている(fig.12)。これは後にカブローの著作に掲載されることになる前述の2点の写真をコラージュし、反復したものに他ならない。マネキンと草間というこの奇妙なカップルはあたかも戯れのロンドのように繰り返し現れる。この事実は草間が複製イメージの集合という手法になおも関心を寄せていたことを物語っている。

なお「ドライヴィング・イメージ・ショー」は同年8月25日からニューヨーク郊外ウッドストックのテン画廊に巡回している。ここで注意すべきは、「ドライヴィング・イメージ・ショー」はあくまで展覧会名であって、個別の作品名ではない。敢えて言えば、多様な作品の集合によるエンヴァイラメントに対し付された名称である。

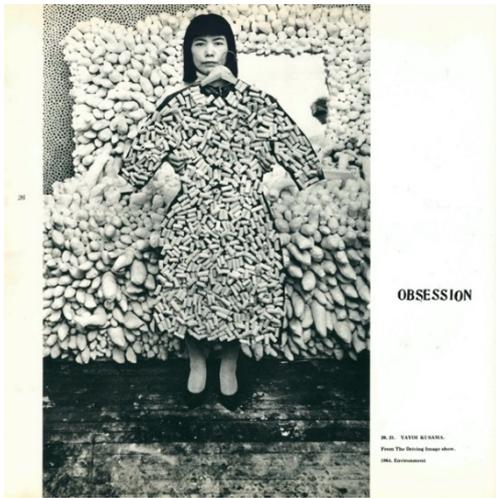


fig. 9 『アッセンブラージュ、エンヴァイラメント、ハブニング』より、OBSESSION の見出しが付された草間の写真

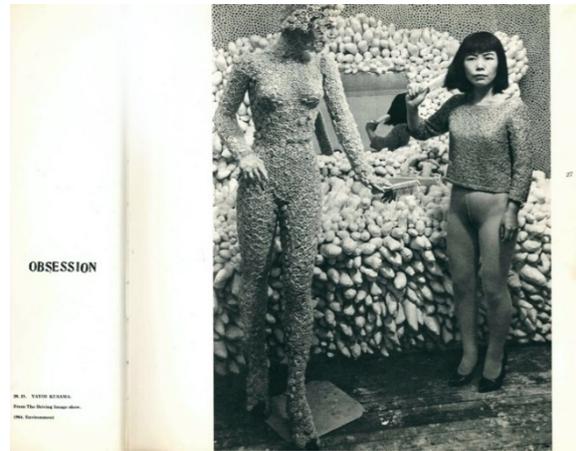


fig. 10 『アッセンブラージュ、エンヴァイラメント、ハブニング』より、OBSESSION の見出しが付された草間の写真

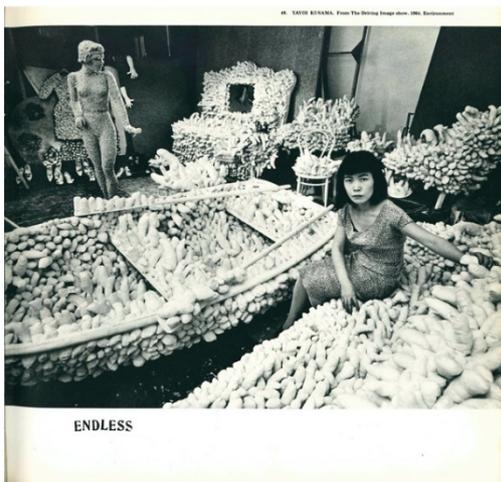


fig. 10 『アッセンブラージュ、エンヴァイラメント、ハブニング』より、ENDLESS の見出しが付された草間の写真



fig. 12 草間彌生「ドライヴィング・イメージ・ショー」ポスター 1964年

3. 「フロア・ショー」から「草間のピープ・ショー（別名エンドレス・ラブ・ショー）」へ

草間彌生は1964年夏以降、デュッセルドルフに拠点を置くオットー・ピーネ、ハインツ・マックら、「グループ・ゼロ」の作家たちとの交流が頻繁になり、ヨーロッパでの展覧会への出品の機会が増えてくる。そして、65年4月、アムステルダム市立美術館で開催された「ヌル1965」展に草間は《ポート・ショー》を出品することになる。「ヌル（オランダ語でゼロの意）」は「グループ・ゼロ」の主張に共鳴するオランダの作家たちのグループであり、「ゼロ」、「ヌル」、ミラノの「グルッポ T」などヨーロッパの新傾向の作家たちに加え、日本の「具体」、草間も含む32名の作家たちが参加した。草間には一室が与えられ、壁、天井、床一面に複製イメージが貼られた空間内にポートが展示された。展覧会終了後、作品はアムステルダム市立美術館に寄贈された。

草間はこの後も、しばらくオランダに滞在、同年5月にはハーグのオレス国際画廊で個展を開催、ソフト・スカルプチュアやマカロニで覆われた彫刻 20 点以上を展示している。

またオレス国際画廊はハーグのスハーフェニンゲン埠頭で大規模な野外展「海の上のゼロ」を企画、同年9月の開催を予定、草間にも出品を依頼するが、結局主催者の資金難や天候不順のため実現しなかった。草間は既に具体的なプラン《愛はとこしえ》を提案、そのためのドローイングを遺していたが、それは次のようなものだった。即ち、内側を鏡張りにした六角形の部屋の天井に埋め込まれたたくさんの小さな電球が点滅し、それが鏡面に映り込む。来場者は外側に開いた小さな穴から内部を覗きこむというものであった(fig.13)。

この時期、草間はヨーロッパとニューヨークを頻繁に往復しており、翌 1966 年1月からミラノのナヴィリオ画廊において「ドライヴィング・イメージ・ショー」を開催する。当然、ここにはアムステルダム市立美術館に収蔵された《ボート・ショー》は出品されていない。ニューヨークから船で輸送した彫刻 30 点に加え、ルーチョ・フォンタナのアトリエに2カ月滞在し、制作した新作8点が展示された。全身に網の目がペイントされた何体ものマネキンやマカロニを付けた服が展示され、床に敷き詰められたマカロニの上には鮮やかな色彩のドットやストライプで彩られた花のようなファルスが置かれた。従来の白ないし灰白色の彩色からすると大きな変化である(fig.14)。草間は「ドライヴィング・イメージ・ショー」を固定化されたものではなく、作品は交換可能で、必要に応じ新しい要素が付け加えられていく、フレキシブルなものと考えていたようである。「ドライヴィング・イメージ・ショー」はこの後、同年4月からエッセンの M.E.テーレン画廊でも、ナヴィリオ画廊出品作多数に加え、エッセン近郊のアーティスト・コロニーで制作した新作を加える形で開催された。

ヨーロッパでの相次ぐ発表の一方で、草間は新たな模索を試みることになる。1965年11月草間はカステラー二画廊において個展「フロア・ショー」を開催した。ここで発表されたのは、ファルスを付着させたたくさんの靴や乳母車に加えて、エンヴァイラメント作品《無限の鏡の間—ファルスの原野》(以下、《ファルスの原野》)であった。特に注目すべきは《ファルスの原野》である。複数の鏡で囲われた空間に白地に赤いドットのファルスが群生するというものであった。この展示の中に立ち、赤いレオタード姿でポーズを取る草間の写真が遺されている(fig.15)。手前の床に区切りの角材が打ちつけてあり、その区切られた領域を取り囲むように数多くの縦長の鏡が連続して立ち並ぶという構造だったと推測される。床面全体を埋めつくすように置かれたファルス群は鏡に映り込み、さらに対面する鏡に反射することで、実像と虚像によるファルスの無限連鎖が現出する。《ボート・ショー》において写真という複製メディアによって実現したイメージの反復を、草間はここで鏡の使用という全く異なるアプローチによって瞬時に獲得することになった。

鏡面効果を利用した作品の構想という点では、同展9月「海の上のゼロ」展に向けて六角形のミラールーム作成のためのプランを有していたことは既に述べたとおりである。さらに遡れば、草間は鏡付きのドレッサーを基台とするソフト・スカルプチュアを制作、これは1963年頃に撮影された草間スタジオの写真(fig.16)にも写っており、「ドライヴィング・イメージ・ショー」の重要な構成要素でもあった。その鏡はごく普通の既成のものであったろうが、覗きこめばカオスのような情景が映り込む。草間はたびたびその前でポーズを取り、写真を撮らせるなど、それなりの愛着を持っていたようだ。この作品は失われ、現在は存在しないが、《ファルスの原野》に到る淵源と考えられないことはない。そして、《ファルスの原野》は鏡面によるエンヴァイラメント作品の実現という点で草間に取って大きな一歩となった。

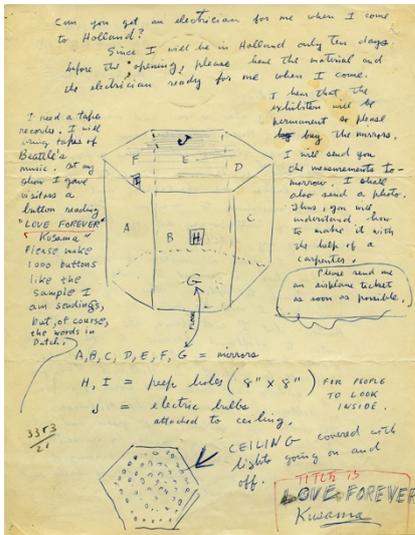


fig. 13 草間彌生《愛はとこしえ》スケッチ 1965年

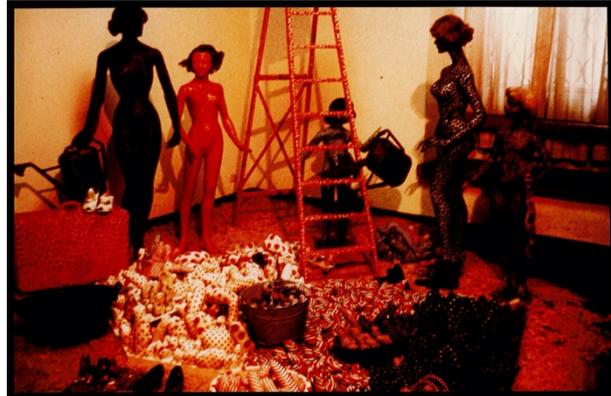


fig. 14 「ドライヴィング・イメージ・ショー」展示風景
ナヴィリオ画廊(ミラノ) 1966年



fig. 15 「フロア・ショー」にて、草間と《無限の鏡の間—ファルスの原野》、
カステラー二画廊(ニューヨーク) 1965年



fig. 16 ニューヨークの草間スタジオの様子 1963年頃

この成功に勇気づけられるように、草間は65年9月以来温めてきたプラン《愛はとこしえ》を翌66年3月に同じカステラー二画廊で「草間のピープ・ショー(別名エンドレス・ラヴ・ショー)」(以下、「ピープ・ショー」として実現する^{vi})。《ファルスの原野》には床面に設えられたファルス群が鏡に映り込むという単純な構造のものだったが、「ピープ・ショー」では天井の赤、黄、青、緑の4色の電球がそれぞれ点滅し、六面の壁と床の鏡面に映り込むことで、抽象的な光と色彩のパターンの変化と増殖として現象する。狭小な六角形のスペースが、どこまでも続く光の広がりに変貌するのである(fig.17)。来場者は覗き穴の向うで変幻する光と色彩の数十秒のサイクルを愉しむばかりでなく、自分の顔を鏡の中に確認する。見る主体であると同時に見られる客体にもなるのだ。いわば、来場者は一種の演劇的時空間を体験すると同時に、そのプロセスへの参加者ともなるのである。電氣的メカニズムの導入という意味でも、パフォーマンス性の獲得という意味でも、まったく新しいタイプのエンヴァイロメント作品が誕生したのである。



fig. 17 「草間のピープ・ショー」(別名「エンドレス・ラヴ・ショー」)にて、六角形のミラールームと草間 カステラー二画廊(ニューヨーク) 1966年
Photo: Peter Moore

と同時に、「ピープ・ショー」は、イメージの増殖・集合をいかなる方法によって実現するかという「ポート・ショー」以来の課題に対する究極の解答でもあったと考えられる。「ポート・ショー」では、写真というメディアを使用することによって、イメージの無限の増殖を可能にした。イメージの連鎖が空間を包み込み、エンヴァイラメントとしての空間を提示する。それは詩的で内省的な、自己に沈潜していくような効果をもたらす完成度の高い作品を生み出したが、草間はその後、二度とそうした手法をとることはなかった。マス・イメージの流用を常套手段とするウォーホルらとの外見的な類似を忌避したということもあるのかもしれない。ポップ・アートの関心が常に自己の外部に存する社会的情報空間であったとすれば、草間の関心は専ら自己の内部に巣食うオブセッションにあった。その意味で、「ドライヴィング・イメージ・ショー」はオブセッションにかたちを与え、溢れ出すオブジェの過剰性に身を委ねることであった。同一のイメージの反復・増殖は写真というメディアによってではなく、従来からの布製のファルスに加え、乾燥マカロニというモノの氾濫によって実現されている。

既に述べたように、「ドライヴィング・イメージ・ショー」ポスターにおけるマネキンと草間の対のイメージの増殖・連鎖のうちに、草間の持続する関心を読み取ることは不可能ではない。とはいえ結局のところ、草間は写真によるイメージの集合に立ち戻ることはなく、鏡像の連鎖によるイメージの集積を固有の方法として選び取ることになる。この効果を全面的に追求したものがこそ《ファルスの原野》であり、さらには「ピープ・ショー」に他ならない。

草間はこの時期、エンヴァイラメンタルな自作のなかに佇む自身の姿をプロのカメラマンに撮影させたポートレイトを数多く残している。草間の関心が向かうところは常に外界ではなく、自己であった。自己を映し出すものこそ鏡であり、鏡に映し出された自己と対話し、内なるオブセッションと向き合うことで制作の起点は形成された。その意味で草間が鏡像に辿り着いたことは必然であった。とはいえ、覗き穴から見入ることはある種の窃視的快楽をもたらす一方で、対象から隔絶されているもどかしさを感じさせもする。後年、草間は覗くだけでなく、観客が合わせ鏡の部屋に入りこむことで身体的な体験をする大型のインスタレーション作品を制作する。その原点が《ファルスの原野》と「ピープ・ショー」のふたつながらに既にあると言ってよい。

《ポート・ショー》はアムステルダム市立美術館に収蔵され、草間の手元を離れたが、1981年草間は再びこのポートの主題に立ち戻ることになる。ポートを記号論的に捉えれば、此岸と彼岸を結ぶもの、間に横たわる大海・大河を乗り越えて交通し、交流するためのツールであり、自由や解放を希求するロマンティックな感情の容器でもあった。他の多くのソフト・スカルプチュアが、日常性の表象としてのオブジェにファルスを充填することで非日常の異物へと変貌

させるという目論見だったとすれば、そもそもボートは本来的に非日常の存在であった。最初の「ボート・ショー」から 20 年近く経ってから、草間はこの新たなボートのソフト・スカulpture に《死の海を行く》というペシミスティックな題名を与えた。

1957 年、草間は航空機で太平洋を超えて単身シアトルにやって来た。海外への渡航が未だ自由化されていなかった当時、日本からの渡米者の大方は船で太平洋を渡って行った^{vii}。ボートには大海を超えて未知の大地に赴いたという万感が託されていたのであろう。照明を落とした薄暗い展示空間にボツンと置かれ、スポットライトを浴びた孤船。

《死の海を行く》という命名の背後に、「私に人生は、強迫的にこの生死の間を彷徨わされる、憑かれ続けた時間と空間の連続であった。」^{viii} という草間の感懐があっただろうことは容易に想像がつく。

「ボート・ショー」、「ドライヴィング・イメージ・ショー」、そして「フロア・ショー」、「ピープ・ショー」という四つの展覧会/作品の展開を見ていくと、その振幅の大きさに驚かされる。内面に遡行していくような詩的で一切の夾雑物を排除したミニマルな「ボート・ショー」から過剰な饒舌に溢れた開放的で祝祭的な「ドライヴィング・イメージ・ショー」を経て、鏡面による《ファルススの原野》、そして再び閉じた空間へ回帰しつつも、決して寡黙ではなく、感覚のシャワーに包み込まれるかのようなパフォーマンスな「ピープ・ショー」への推移。それは過去に捉われることなく、弁証法的に未来を切り拓いてきた草間彌生というアーティストの底知れぬ容量の大きさを物語っている^{ix}。

「ボート・ショー」によって草間はエンヴァイロメントへの一歩を踏み出した。と同時に、草間は事物の集積という独自の方法を保持しつつ、写真という複製イメージの集合を試みた。この試みは持続することはなかったものの、60 年代後半に実現されることになる鏡面によるイメージの無限増殖への展望を切り開くことになった。その意味で、作品《集合：1000 艘のボート・ショー》は草間彌生の芸術において決定的に重要な位置を占めている。

1999 年、東京都現代美術館での「草間彌生 ニューヨーク 東京」展において《集合：1000 艘のボート・ショー》は初めて日本で展示された(fig.18)。最初にニューヨークで発表され、やがてアムステルダムに終の棲家を見出した 1000 艘のボートは、発表から 36 年を隔てて、ようやく日本の観客の前に姿を現したのである。壁だけでなく、天井も床も覆い尽くした無数のイメージのボートと一艘の異形のボートは、果てしない視覚的反復の共鳴のなか、些かも古びることのない不撓不屈の前衛性を体現しているように思われた。

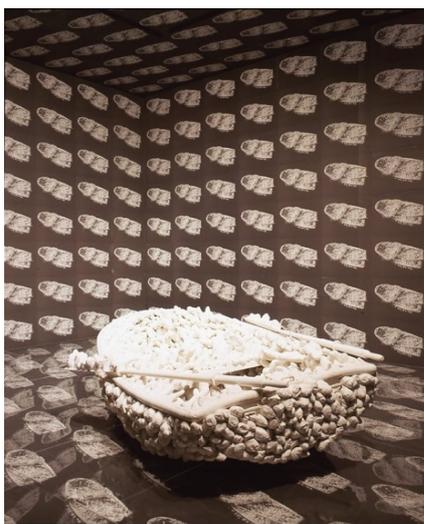


fig. 18 草間彌生《集合：1000 艘のボート・ショー》展示風景 東京都現代美術館(東京) 1999 年

ⁱ Brian O'Doherty, untitled review, *New York Times*, December 29, 1963

ⁱⁱ 草間彌生『無限の網 草間彌生自伝』、作品社、2002年、38頁

ⁱⁱⁱ J.J., *Art News*, Volume 62, Number 10, February, 1964

^{iv} これらの構成要素はドナルド・ジャッドの展評によっても確認される。D.J., *Yayoi Kusama, Arts Magazine*, 38, September 1964, pp.68-69

^v Alan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Harry N.Abrams, 1966, Plate.20, 21 and 49

^{vi} 草間の鏡面使用のアイデアが1965年のオランダ滞在以降に具現化するのとは決して偶然ではない。「グループ・ゼロ」やその周辺の作家たち—ハインツ・マック、クリスチャン・メーゲルト、アドルフ・ルター—は、光や運動、鏡面のオプティカルな効果を積極的に作品に取り入れており、草間にとって大きな刺激となったことであろう。参照『ZERO IS INFINITY 「ゼロ」と草間彌生』展図録、草間彌生美術館、2020年

^{vii} 1957年11月、はじめて乗ったアメリカ行き飛行機は、「私のほかは、米軍のGIが2人と戦争花嫁が1人乗っているだけで、あとはガラガラだった」と草間は述べている。(草間前掲書、12頁)

^{viii} 草間前掲書、61頁

^{ix} 「集合：1000艘のボート・ショー」、「ドライヴィング・イメージ・ショー」、そして「草間のピープ・ショー」という展覧会タイトルはいずれもキャッチーでセンセーショナルで草間の卓越した言語感覚を物語っている。かつての「アーモリー・ショー」(1912年)といった用例はあるものの、「～・ショー」という命名自体、展覧会タイトルとしてはあまり一般的ではない。むしろブロードウェイのショー・ビジネスやテレビのエンターテインメントにも通底する時代感覚を草間は呼吸していたようにも思われる。

ゼロ・イズ・インフィニティ

— 「ゼロ」と草間彌生の 60 年代ⁱ

黒沢 聖覇

1957年、世界的な前衛芸術家となることを決意した草間彌生は、それまで描いてきた数千点にわたる作品を自宅裏の河原で焼き捨て、アメリカへと旅立った。同じ年、ドイツ・デュッセルドルフでは、ハインツ・マックとオットー・ピーネのスタジオにて一夜限りでサロン形式の「タバの展覧会」が繰り返し行われていた。翌年1958年、マックとピーネは、ギュンター・ユッカーやイヴ・クラインを含む45名以上の作家が参加する「第7回タバの展覧会[赤の絵画]」を開催し、それに合わせて自主制作雑誌『ゼロ (ZERO)』を刊行、同名をグループ名として公に宣言する。同年、アメリカに渡った草間が網の目の反復からなるモノクローム作品、「インフィニティ・ネッツ (無限の網)」の制作を開始する。「ゼロ」と「無限」、この全く正反対の概念から生まれるふたつの芸術表現は、その後ヨーロッパを中心に多くの展覧会にて出会うことになる。

第二次世界大戦は、自己存在(実存)の徹底的破壊による絶望の状況を生み出し、当時のヨーロッパの人々に心理的トラウマを与えた。「ゼロ」はそのトラウマを乗り越え、ロケットのカウントダウンのように、ユートピア的な「新しい始まり」を模索し始める。「ゼロ」は、より広義においては、ヨーロッパ大陸の前衛芸術家たちにより生み出される国際的な潮流及びネットワークを指すと同時に、50年代から60年代の転換期を象徴する言葉でもあるといえる。あるいはピーネの言葉を借りれば、「ゼロ」は、スタイルでもなく、グループでもなく、運動でもない。それは「ひとつの態度」なのだⁱⁱ。

「ゼロ」は、近年世界的な再評価が進んでいる。その背景には、1966年に狭義の意味で活動を終了する「ゼロ」の生み出した国際ネットワークが、強烈な分断を経験したヨーロッパにおいて、独自のユートピア思想のもとにトランスナショナルな関係の基礎を築いたことへの「グローバル・アート・ヒストリー (世界美術史)」的関心があるといえるだろう。ここには、草間が日本人というよりもむしろ「ニューヨークのアーティスト」として、「ゼロ」に関連する展覧会に招待されていたという複層的な関係も含まれる。

1957年の渡米から60年代のニューヨークにおける草間の活動については、すでに数多くの国内外の展覧会にて紹介されてきている。アメリカ美術の趨勢が抽象表現主義からポップやミニマリズムへと移行していく時代の中で、「ニューヨークのアーティスト」としての草間は、多くの批評家によってその都度異なる系譜に位置づけられてきた。一方、草間自身はそうした系譜への位置づけを否定し続け、「自己消滅」や「無限」を発端とした独自の創造性を主張している。「ゼロ」に関わる展覧会に草間が度々呼ばれ、国籍の違いを乗り越えて、ルーチョ・フォンタナやヘンク・ペーテルスらによって彼女のヨーロッパでの活動が支援されたという事実は、幼少期よりインフィニティ (無限) のヴィジョンとの緊張関係に常に置かれつづけてきた草間にも、国家間の政治的境界を超越しようとする「態度としてのゼロ」が備わっていたことを示している。「ニューヨークのアーティスト」としての草間の60年代は決して一義的ではなく、「ゼロ」を通すことで、よりトランスナショナルな多面性が浮かび上がる。

本展は、草間の主に1960年代のヨーロッパにおける活動と「ゼロ」との関係性に着目し、草間芸術のトランスナショナルな展開を紹介する。ひとつのモチーフの反復やモノクロームの追求、鏡の使用によるエンヴァイラメント的転回、身体を介在させたパフォーマンス的な表現など、「ゼロ」と草間の60年代の作品には多くの影響関係が見出せる。同時に、日本国内ではこれまであまり紹介がなされていない「ゼロ」の作品及びその国際ネットワークを紹介し、50年代末から60年代にかけてのひとつの時代における芸術潮流を、「ゼロ」と「無限」という両極のアプローチを通して見つめ直すことを意図している。

草間が初めてヨーロッパの展覧会に呼ばれたのは、1960年のドイツ・レーヴァークーゼン市立モースプロイヒ城美術館の若き館長ウッド・クルターマンによる「モノクローム絵画」展である。この展覧会は、アンフォルメルやタシムを拒絶し、モノクロームを追求する「ゼロ」や「ヌル」、あるいはヨーロッパの「新傾向」の作家たちの表現を紹介した最初期の展覧会である。この展覧会が示した新しいヨーロッパの作家たちの最も大きな特徴は、絵画におけるイリュージョニズムや対象との結びつきを脱却し、二次元としての平面構造そのものを示しながら、その純粋な視覚的要素や効果を「単色」という形式的要素を用いてあらわすことである。ここで特にドイツ・ゼロのアーティストたちによって希求されたのは、アーティストの手や精神・思想の視覚的拡張としての表現主義的絵画ではなく、光や振動といった動的（キネティック）な非物質性を、平面作品と鑑賞者の「あいだ」に生み出すことであるⁱⁱⁱ。そしてこれはしばしば、均一なグリッドや幾何学形を反復することで表現された。草間が出品した「無限の網」シリーズもまた網目模様が強迫的に反復されたモノクローム絵画であり、クルターマンが草間に着目した理由を想像するのは難しくない。草間自身も「無限の網」は、常同作用の反復から来る単調さの効果によって、精神を「無」の眩暈の中に誘い込むという特徴を持ち、ヨーロッパの「ゼロ」の動向を予言していたと述べている^{iv}。一方で、草間の網目の反復は、「ゼロ」の作家たちによる単一形態の厳密な反復とは性質が多少異なるものである。草間の「無限の網」のキャンバス上の鎖状の輪は、互いに衝突しながら変化を繰り返している。草間における反復は、機械的・工業的というよりはむしろ「増殖」を示しているのだ。草間にとっての網とは、「ゼロ」による純粋な視覚的要素や主体の外側にある客観性を追求するためのグリッドとは異なり、自身の主観を支配し続ける幻覚ヴィジョンの中にある、脱中心的な自己を探るものであった。

このような反復における質的な差、あるいは方法論的な差があるにせよ、「モノクローム絵画」展における重要な意義は、当時の同展レビューが結論づけるように、激しい絵画的身振りに対するモノクロームの革命を示したことである。そして、この革命の背景には、対極とのバランス、秩序や平和に対する憧れや人間的欲望があった^v。これはもちろん、アンディ・ウォーホルのブリコ・ボックスやキャンベルのスूप缶の反復が決定的に示したような、アメリカ資本主義体制下の消費主義が生み出す欲望とは性質が異なる。それは、50年代を経たヨーロッパ独自のリアリティから生じる強力な欲望であった。その欲望を出発点として、戦後の荒廃から平和へと向かうための、もっとも純粋で「無」に近い絵画的ゼロ地点としての「単色性」がヨーロッパに花開いたのである。草間のモノクロームの実験は、網と水玉の幻覚ヴィジョンをその出発点としているものの、その幻覚ヴィジョンは日本が戦争の渦中へと向かう1941年頃に始まっている^{vi}。ヨーロッパのアーティストと草間がそれぞれ別の方法論でモノクロームという「無=ゼロ」へと到達した背後には、勝者としての米英とは状況の異なる、ヨーロッパ大陸と日本にある程度共通する戦禍の記憶と平和への欲動があったことは疑いない。この「モノクローム絵画」展ののち、ドイツ・ゼロと交流しながらも独自の展開を遂げていたオランダ・「ヌル」（オランダ語でゼロを意味する）のヘンク・ペーテルスとの文通を開始することとなり、ヨーロッパのアーティストたちとも、交流を深めていくことになる。ペーテルスは、自身のキュレーションによる「ヌル1962展」で草間の「無限の網」シリーズを紹介し、オランダ・ハーグのオレズ国際画廊に草間を紹介する。オレズ国際画廊は、前衛美術を紹介する画廊で、草間、スホーンホーフエン、ペーテルス、具体といった「ゼロ」や「ヌル」に関連する作家たちの個展を多く開催している。草間は、特にペーテルスやオレズ国際画廊を通して、ヨーロッパでのプレゼンスを高めていったといえるだろう。そしてペーテルスだけでなく、1964年ピーネもペンシルヴェニア大学現代美術研究所にて、アメリカにおける初の国際的な「ゼロ」展を企画し、草間を同展に招待するため彼女のニューヨークのスタジオを訪れている。また、後にニューヨークにおける重要なゼロの後援者となるハワード・ワイス画廊における「グループ・ゼロ・マック、ピーネ、ユッカー」展のオープニングを草間は訪れ、3人とも交流している。

60年代中期、ドイツ国内では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する。その中で、「ゼロ」のアーティストたちは、キャンバスという平面に留まることなく、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る。いわゆるエンヴァイラメント・アート（環境芸術）と呼ばれる、光、音、色彩などを用いて屋内外の空間そのもので鑑賞者を包みこんでいく総合的な作品制作を始めるのである。彼らの「エンヴァイラメント」の概念は、キャンバス上の「穴」によって、「絵画の閉鎖された空間を越えて無限に広がるよう、空間をあけ、芸術に新しい次元を生みだし、宇宙に結びつくことを願っている」フォンタナの《空間概念》シリーズ、平

面から空間へと向かおうとする脱絵画の実験の中にその萌芽を見出すことができるだろう。事実、マック、ピーネ、ユッカーは、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）》を出展する。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ラメントである。また、クリスチャン・メーゲルトは、鏡を使用してエンヴァイラメントを生み出す大型のインスタレーションを1962年の「ヌル62」展に出品している。このように平面から環境への意識転換はヨーロッパでも同時多発的に起こり、それぞれが直接的または間接的な影響関係にあったと考えられる。

同時期に草間もまた、ファルス（男根）型のソフト・スカルプチュアを椅子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広がる《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する(fig.1)。「ヌル1965展」に出品した《集合：1000艘のボート・ショー》や、オレズ国際画廊における個展では、無数のソフト・スカルプチュアを用いつつそれが環境（エンヴァイラメント）へと連続していく作品を発表している。また、この展覧会にあわせて草間は初めてヨーロッパを自ら訪れ、多くのアーティストとの交流を深めている。この時期(66年)、フェルディナント・シュピンドルのスタジオを訪れた資料もある（日本でおそらく一度も公開されたことがない）シュピンドルの作品にも、草間のソフト・スカルプチュアと似た可鍛性を見出すことができ、新素材の実験における同時代的な共通性もあるだろう。

そして草間もまた、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」で構想する。「海の上のゼロ」は、約50名の作家のサイト・スペシフィックな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だったが、経済的理由と天候不順により実現しなかった(fig.2)。草間が構想した《愛はとこしえ》は六角形の鏡張りの小部屋を覗き込む作品である。このアイデアは翌年、ニューヨークのリチャード・カステラー二画廊における個展にて実現することになり、以後、ミラールームは草間の代表作となる(fig.3)。マック、ピーネ、ユッカーによるエンヴァイラメント作品と同じようにして、草間も電気や鏡を用いて多様な形で「環境（エンヴァイラメント）」を生み出す作品を多く制作するのである。



fig.1 リチャード・カステラー二画廊(ニューヨーク)にて、インスタレーション作品《無限の鏡の間—ファルスの原野》と草間1965年
© YAYOI KUSAMA

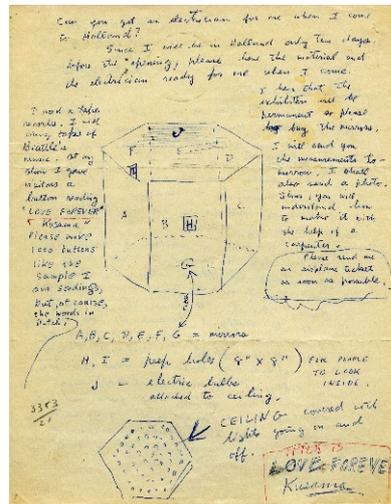


fig.2 ヘンク・ベテルスとオレズ国際画廊がハーグでの開催を企画するも実現しなかった大規模なグループ展「海の上のゼロ」で草間が展示を予定していた六角形のミラールーム《愛はとこしえ》のスケッチ
1965年
Courtesy of A. Vogel Estate / 0-INSTITUTE



fig.3 個展「草間のピープ・ショー」（別名「エンドレス・ラブ・ショー」）での草間、前年に「海の上のゼロ」展にて展示予定だった六角形のミラールームの作品《愛はとこしえ》は同展のアイデアとなった、リチャード・カステラー二画廊、ニューヨーク
1966年
© YAYOI KUSAMA



fig.4 《ナルシスの庭》と草間、第33回ヴェネチア・ビエンナーレにて
1966年
© YAYOI KUSAMA

だが草間の場合、平面空間と環境空間が地続きにあることは、もともと自身の網の幻覚ヴィジョンによって直観されており^{vii}、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」のエンヴァイラメンタルな展開とは方向性が多少異なっている。（アンフォルメル背後にあった実存主義的な）自己や安直な消費文化を批判し超えるようにして、客観的な視覚性が生む具体的な効果によって鑑賞者を包む「ゼロ」のエンヴァイラメントに対し、草間が生み出すのは常に、本人の主体そのものを無限に拡大するイメージの中で埋没させ消滅（obliterate）させるためのエンヴァイラメントであった^{viii}。

しかし、そうしたエンヴァイラ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的態度があったことは、共通しているといえるだろう。ロスト・ジェネレーションとして共通した経験を持つ「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。だがここで、草間やゼロが共有していたある種のユートピア的態度と、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」は区別しなくてはならない。ゼロのユートピア的態度についてはこれまで多くの批評がなされているが、ゼロ・ファウンデーションのバルバラ・ケンヒェス博士が、筆者との往復書簡のなかで指摘した^{ix}ように、彼らのユートピア的態度は、戦後に席卷した消費主義や物質主義に対するアクチュアルな反動としての「批判的ヒューマニズム critical humanism」または「ポジティブ批判 (positive criticism)」といった用語による解釈がより適切かもしれない。こうした見地についてはさらなる検証が必要だが、いずれにせよ着目すべきは、現実にある場としての宇宙の無限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あったのではないか、ということである。

草間のエンヴァイラメントへの意識は、その後《ナルシスの庭》へと接続していく。この作品で使われるミラーボールは、フォントナの支援のもとで制作され、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、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た (fig.4)。

これは言うまでもなく、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。

しかし、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、あくまで無限の中に消滅していく自己である。だからこそ、草間は同時にミラーボールをビエンナーレ会場で販売するというハプニング、自己を中心としたパフォーマンスを直接この作品に結びつけることが可能になった(fig.5)。即座に中止させられるこの販売パフォーマンスは、美術の商品化と資本主義的欲望のドライブを動力源として、アメリカが先頭に立って牽引するアート・ワールドへの決定的な批判を含む。同時に、エンヴァイラメント作品の実験と、その後多く行われる草間自身の身体によるパフォーマンス（ハプニング）がシームレスに接続していることを示している。

これを発端として、草間はニューヨークでベトナム戦争に対する反戦などのメッセージを込めて、予告してゲリラ的に裸の男女に水玉をボディ・ペインティングする「ハプニング」を行い、「ハプニングの女王」と呼ばれるようになったことはよく知られている。ヨーロッパにおいても、1967年草間はオレズ国際画廊における個展「ラヴ・ルーム」のオープニングのあと、ボディ・フェスティバルとも呼ばれるハプニングを初めて行う。このハプニングでは、裸の参加者に水玉を描き、水玉のシールを貼ることで、鑑賞者を巻き込んだ。このボディ・ペインティングの様子は国営テレビでも放送され、以降1ヶ月間にわたり、オランダ各地でたびたびハプニングを行う。スキューダム市立美術館にて開催されたアートフェア「バランス」のオープニングでは、「ヌル」の作家であるスホーンホーフエンにもボディ・ペインティングを行っている。彼女の作品において水玉がエンヴァイラメントへと広がっていくことと、同一空間にいる参加者の体に水玉を描いていくことは草間にとっては同一の行為であるだろう。そしてそこにはいつも水玉に埋没していく草間自身の身体がある。

一方、1961年に雑誌『ZERO』第3号の刊行にあわせて、「ゼロ」のアーティストは「デモンストレーション」と呼ぶ観客参加型のイベントを行い、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る。居合わせた人々がシャボン玉を飛ばすような、観客の好奇心による行為が主だったゼロによる「デモンストレーション」は、当時勃興したアメリカ型パフォーマンス・アートやハプニングに比べ、作品化することへのアーティストの意図は少なく、むしろ鑑賞者によって自然発生的に起きている。ただし、この「デモンストレーション」が様々なメディアで報道されることには彼らはおそらく意識的であり、こうしたパフォーマンスが、「ゼロ」のムーブメントをさらに有名にしたという側面は重要である(fig.6)。



fig.5 《ナルシスの庭》と草間、第33回ヴェネチア・ビエンナーレにて
1966年
© YAYOI KUSAMA



Fig.6 「0×0=アート 色彩・絵筆をもたない画家たち」にて放映された
「ゼロ」デモンストレーションの様子
ヘッセン放送協会 初回放送日：1962年6月27日
© Hessischer Rundfunk

また、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、資金難により短い映像化にも7年の歳月がかかっている。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る。「ゼロ」という言葉がロケットのカウントダウンを由来としているように、60年代の宇宙開発の促進と呼応するような、このひとつのユートピ的な自由空間の探求は、制度的な芸術空間の限界を突破し、無限の空間（＝宇宙的空間）へと到達しようとする身体を通したユートピ的なプロジェクトであり、アメリカ型ランド・アートの一種の先駆けともいえるものであった。しかし、草間と違い、このプロジェクトにおけるマックのパフォーマティヴィティは、人工の柱と砂漠という自然空間の間にある光の性質を客観的に媒介する中立的（ゼロ的）な身体から生じていると考えられるだろう。

この点において、草間の《ナルシスの庭》におけるパフォーマンスは、むしろマンゾーニによるアイロニカルな身体に親和性を持っている。マンゾーニの《生きる彫刻》は、台座の上のモデルに自らがサインすることで作品が成立するというパフォーマンスである。マンゾーニのパフォーマティヴィティは、過度なまでに自己顕示的な「肉体的存在」を通して、芸術的権威と制度を逆手に取りながらユーモアへと転換するものであり、草間が自己のプレゼンスを戦略的に使用しつつアメリカ的ポップに対抗するパフォーマンスを行ったことと類似しているだろう。

概していえば、「ゼロ」のアーティストたちによるパフォーマンスは、モノクロームやエンヴァイロメントといった素材や空間性の実験から発展しつつ、60年代のアメリカ型消費主義に戦略的に抵抗しながら独自の形で顕在化していったものである。同時に身体から生まれるパフォーマティヴィティは、展覧会とは異なる形で「ゼロ」のネットワークを直接的に強化することにもつながった。

ここまでみてきたように、草間と「ゼロ」には、多くの形式的類似点があると同時にその質的な相違点も浮かび上がる。それは、「ゼロ」が、多数のアーティストや芸術的文脈の位相をとりこみつつ、概観するにはあまりにも複雑なネットワークを形成したことにも起因しているだろう。彼らは共通した指針や方向性を持っていたわけでない。にもかかわらず、ヨーロッパ大陸における国家間の分断を超え独自の関係性を結んでいったヨーロッパ大陸における国家間の分断を超え独自の関係性を結んでいった「ゼロ」のアーティストたちは、まさに戦後の「沈黙のゾーン」から無限のユートピアを目指して打ち上がるロケットのように、10年に満たない短期間の中であらゆる実験を試していった。一方、同時期に草間は、幼少期から続く無限に増殖する幻覚ヴィジョンに抵抗し、その中で自己を「ゼロ=無」へと消滅させていく方法論を、自らの芸術の基礎として確立していった。彼らによる「ゼロ」と「無限」の概念を行き来する双方のベクトルは、対立関係にあるというよりはむしろ対のようなものとして理解されるべきである。幼少時代に悲惨な戦争を体験した作家たちは、戦後復興の中で旅行が解禁され、少しずつ自由になるにつれて、国境を越えたコミュニケーションを取れるようになった。個々の実践には多くの違いがあるものの、その中で未来への希望を真摯に見つめ、60年代という激しい時代を駆け抜ける作家たちが前衛芸術を通して生み出した双子のような創造力が、この「ゼロ」と「無限」であると言えるのではないだろうか。

今日、グローバル情報資本主義下により経済格差が拡大していく中、難民問題を契機としたナショナリズムの再燃やポピュリズムの台頭、ブレグジット問題など、ヨーロッパは様々なレベルの流動と分断に再び向き合い始めている。また、温暖化に代表される地球環境のマクロなスケールの危機、そして本展の開催とほぼ同時期に起こった COVID-19 によるグローバル・パンデミックは、全世界的なベシズムや排他的な態度をより決定的に推し進めてしまった。本展も他の美術展と同様、開催期間の大部分を休館とする判断を余儀なくされた。しかし、草間や「ゼロ」の作家たちによる国境の分断を乗り越えたネットワークを生み出す強力なエネルギー、あるいは「ゼロという態度」には、いまの私たちにとっても学べるものが多くあるのではないだろうか。不幸中の幸いともいうべきか、本展では、非物質性を通して新しい芸術的表現を模索した「ゼロ」にならって、作品と鑑賞者のあいだに生まれる体験を展覧会映像記録として制作する当館初の試みを行い、外出自粛が要請される状況下でも多くの反響を得た。これは、アーカイブとしての記録映像

という側面を超え、インタビュー等による展覧会解説を主目的とした一般的な美術展の記録映像を再考し、今日の状況下での美術の鑑賞体験を問う新しい試みとなったといえる。

草間は、現在の状況下に対して自らメッセージを発し、COVID-19の未曾有の脅威に対して、人類愛による共闘を呼びかけている。また、ケンヒェス博士が述べるように、マック、ピーネ、ユッカー、そして国、階級、そして国境を越えて多くの人々を引き合わせた「ゼロ」の芸術は、私たちに自信と美的感覚を与えることで、今日の困難な状況を生き抜く手がかりを与えてくれている。彼らの芸術に見いだせる、トランスナショナルな関係を構築するユートピア的な「態度としてのゼロ」は、歴史的参照点を失い分断が進む現代を生きる私たちにも、オルタナティブな未来へと向かう想像力の可能性を示すだろう。

ⁱ 本稿は、当館で開催された「ZERO IS INFINITY 「ゼロ」と草間彌生」展（2020年3月5日-5月31日）に寄せた筆者によるカタログ文を大幅に校正、加筆し直したものである。

ⁱⁱ John Anthony Thwaites, "Reaching the Zero Zone," *Art Magazine* 36, no.10 (September 1962), pp.16-21, cited in Antoon Melissen, "ZERO's going round the world!! Birth and growth of a transnational artists' network", eds. Dirk Pörschmann and Margriet Schavemaker, *ZERO Let Us Explore the Stars*, exhibition catalog, July 4, 2014- November 8, 2015, p.180

ⁱⁱⁱ バレバラ・ケンヒェス博士が筆者にあてた往復書簡（6月18日）より。

^{iv} 「絵の構成を無視し、中心がなく、常同作用からくる反復のもたらす単調さは、観る人を当惑させ、暗示と静謐は精神を「無」の眩暈の中に誘い込ませる。それは後にヨーロッパに胎動した「ゼロ」の美術運動や、ニューヨークに後に出た抽象の支配的動向となったポップアートへの予言を含んでいた。」草間彌生、『無限の網—草間彌生自伝』、作品社、2002年、p.24を参照。

^v Anna Klapheck, "Was ist monochrome Malerei? Zu einer Ausstellung in Schloß Morsbroich," *Rheinische Post* (March 26, 1960), Otto Piene Archives, cited in Joseph D. Ketner II, *Witness to Phenomenon — Group ZERO and the Development of New Media in Postwar European Art*, Bloomsbury Academic, 2017, p. 90

^{vi} 前掲『無限の網—草間彌生自伝』、p.55

^{vii} 前掲『無限の網—草間彌生自伝』、p.37

^{viii} 前掲「ゼロへの還元—草間彌生とヨーロッパの『新傾向』」、p.48

^{ix} 前掲の往復書簡（6月18日）より。

2020年度 草間彌生美術館年報 研究紀要 第2号

2021年3月31日発行

編集・発行 一般財団法人草間彌生記念芸術財団

〒162-0851 東京都新宿区弁天町 109

info@yayoikuksamamuseum.jp