

Love forever : Yayoi Kusama, 1958-1968

Tokyoto gendai bijutsukan, [Lynn Zelevansky ... [et al.]

Author

Kusama, Yayoi

Date

1999

Publisher

Tankosha

ISBN

447301679X

Exhibition URL

www.moma.org/calendar/exhibitions/216

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

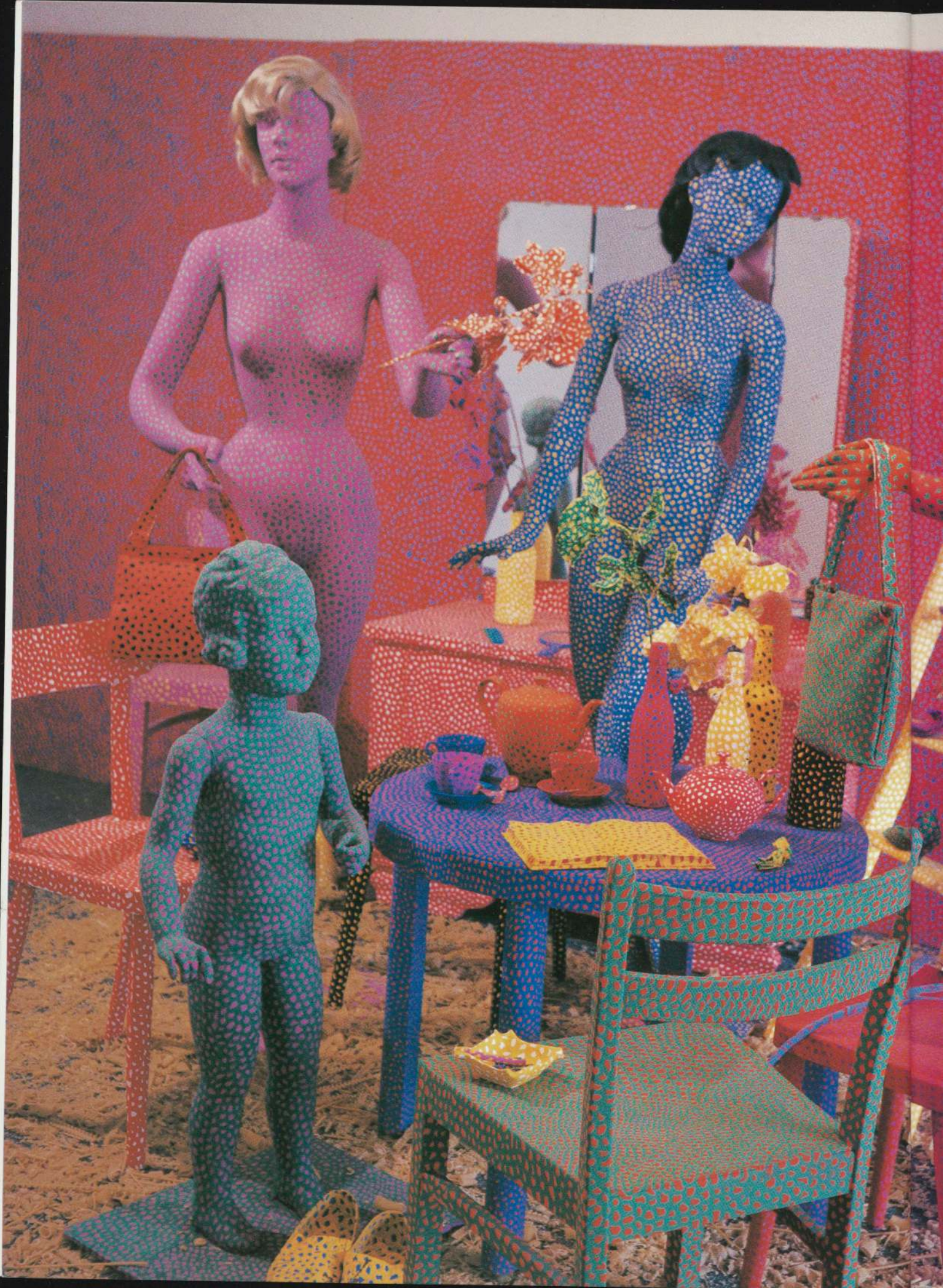
**LOVE FOREVER:
YAYOI KUSAMA, 1958-1968**

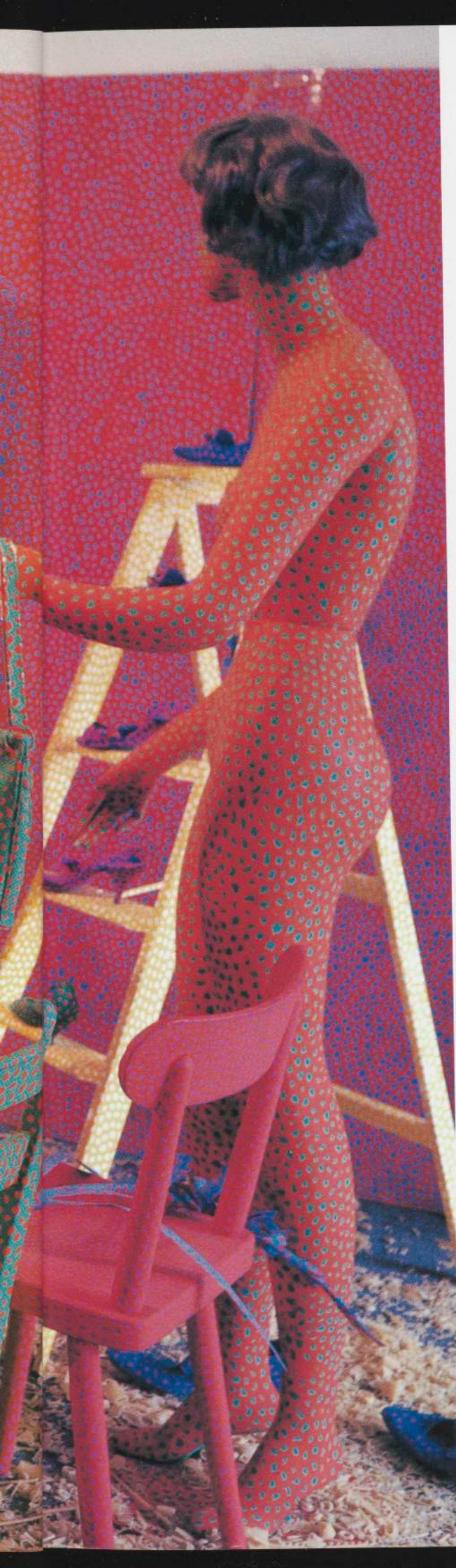
草間彌生 ニューヨーク

Archive
MoMA
1811j

MUSEUM OF
MODERN ART
LIBRARY

Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968





YAYOI
KUSAMA
2021

LOVE FOREVER: YAYOI KUSAMA, 1958-1968

草間彌生 ニューヨーク

Lynn Zelevansky

Laura Hoptman

Akira Tatehata

Alexandra Munroe

日本語版監修
東京都現代美術館

淡交社

Archive
MoMA
1811j

ORIGINAL EDITION

Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968

This volume was published in conjunction with the exhibition of the same name. The exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art in collaboration with The Museum of Modern Art, New York, with special assistance from the Japan Foundation. It was supported by a generous grant from the Nippon Foundation. Transportation assistance was provided by Japan Airlines. The exhibition catalogue was supported in part by a grant from The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. The presentation in Tokyo is made possible by Museum of Contemporary Art, Tokyo.

Exhibition itinerary

Los Angeles County Museum of Art
8 March - 8 June 1998

The Museum of Modern Art, New York
9 July - 22 September 1998

The Walker Art Center
13 December 1998 - 7 March 1999

The Museum of Contemporary Art, Tokyo
29 April - 4 July 1999

Published by

Los Angeles County Museum of Art
5905 Wilshire Boulevard
Los Angeles, California 90036

Copyright © 1998 by Museum Associates,
Los Angeles County Museum of Art.
All rights reserved. No part of the contents
of this book may be reproduced in any form
or medium for any reason without permission
in writing from the publisher.

Photography credits

Most photographs in this volume are reproduced
courtesy of the creators or lenders of the artworks
depicted. For certain documentary photographs
we have been unable to trace copyright holders;
we would appreciate notification of same for
acknowledgement in future editions.

Additional photo credits: © Louise Bourgeois, courtesy
of Robert Miller Gallery, fig. 12; Peter Brenner, pp. 73,
77, 80; Frank D. Deinhard, fig. 17; courtesy of the Estate
of Eve Hesse, fig. 13; © Eiko Hosoe, cat. 83; Donald
Judd Archive, Marfa, TX, p. 10; courtesy of Yves Klein
Archive, Paradise Valley, AZ, fig. 28; © Fred W.
McDarragh, pp. 70, 183; © The New York Daily News
L.P., reprinted with permission, fig. 11; courtesy of Otto
Piene, fig. 19; Wolfgang von Contzen, cat. 72.

Edited by Thomas Frick

Designed by Sandy Bell

Text composed in New Caledonia and
Clarendon typefaces

Photography supervised by Peter Brenner

Production coordinated by Rachel Ware Zooli

Printed by Toppan Printing Company,
Tokyo, Japan

FRONTISPIECE

Driving Image Show, installation view, Galleria d'Arte
del Naviglio, Milan, 1966

目次

ごあいさつ	7
ドライヴィング・イメージ —— ニューヨークの草間彌生 リン・ゼレヴァンスキー 木下哲夫 訳	10
ゼロへの還元 —— 草間彌生とヨーロッパの「新傾向」 ポーラ・ホプトマン 関直子 訳	42
内発的なシュルレアリスム —— 渡米までの草間彌生 建島 哲	60
天と地の間 —— 草間彌生の文学作品 アレクサンドラ・モンロー 木下哲夫 訳	70
図版	87
展覧会略歴	170



ごあいさつ

50年以上にわたり創作活動を展開している草間彌生は、視覚的インパクトの強い作品によりひろく知られております。その多彩な活動の中でも、ニューヨークに住み、米国とヨーロッパで作品発表を精力的に展開した1960年代については、作品が散逸していたためその全貌はこれまで把握されないままに、日本では伝説的な活躍だけが伝えられてきました。

本書は、60年代当時の米国におけるポップ・アートやミニマル・アート、ポスト・ミニマルへの影響だけでなく、イヴ・クラインやピエロ・マンゾーニといったヨーロッパの芸術家たちとの関係など、広く60年代の芸術活動の中で草間が果たした重要性を再評価しようとする、近年の動向を網羅するものです。また、草間より若い世代の芸術家に影響を与えている、身体性やジェンダーといった側面から捉えた場合の先見性についても詳述されます。

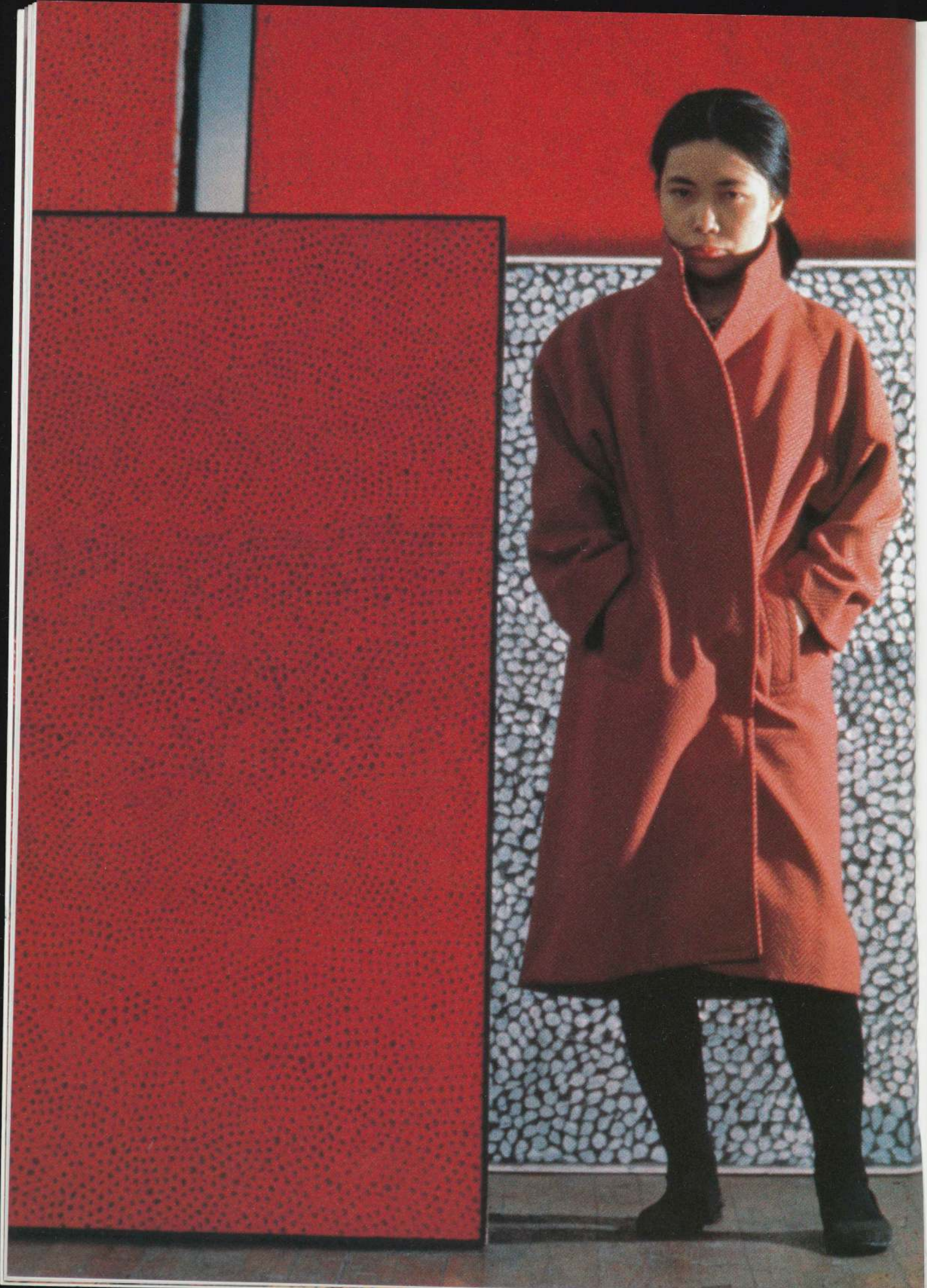
ロサンゼルス・カウンティ美術館とニューヨーク近代美術館の企画による同名の展覧会に併せ刊行される本書は、代表的なネット・ペインティングやソフト・スカルプチュアのほか、新出の写真のコラージュ、さらにインスタレーションや映像作品などによって、草間の60年代を多角的に紹介するものです。

展覧会の開催ならびに本書の刊行にあたりご協力を賜りました所蔵家の方々をはじめ関係の皆さまに篤く御礼申し上げます。

東京都現代美術館館長 嘉門安雄



**LOVE FOREVER:
YAYOI KUSAMA, 1958-1968**



ドライヴィング・イメージ

—ニューヨークの草間彌生

リン・ゼレヴァンスキー

Lynn Zelevansky

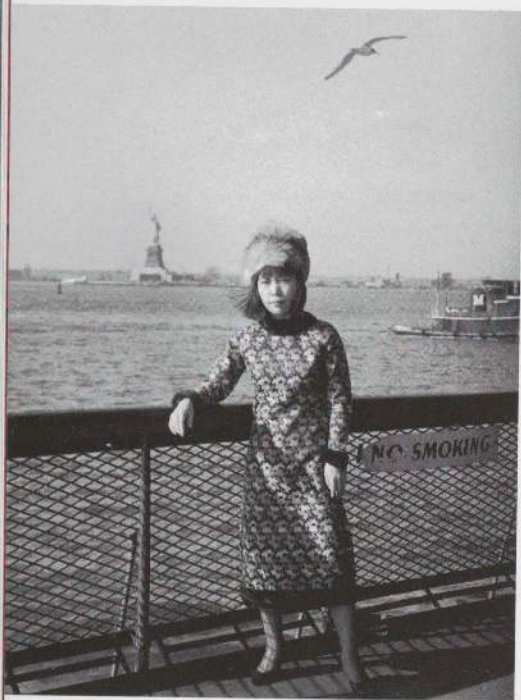
ロサンゼルス・カウンティ美術館近現代美術部門アシリエイト・キュレーター

ニューヨークに到着した1958年から、パフォーマンスが作品の主体となるその10年後までの間に、草間はだれにも否定のしようのない力を備え、アメリカの美術の将来を予告する先見性に富んだ作品群を産みだした。ヨーロッパ各地で、またアメリカで、当時最も勢いのあった画家や彫刻家の多くと肩を並べ、美術館や画廊で作品を発表した。美術関係のマスコミに受けが良く、豊かな人脈にも恵まれた草間は、ニューヨークの流行界の常連となった。ところが批評の分野でも、また経済面でも継続的に支援を得ることがなかったため、美術家としてアメリカで揺るぎない名声を築くにはいたらずに終わる。そして70年代半ばに東京に戻ってからは、アメリカでは忘れられたも同然になった⁽¹⁾。「愛は永遠に—草間彌生、1958—1968年」と題する展覧会は、草間のニューヨークでの活動とそれに先立つ時代を後に続く時代に関連づけることによって、つい最近までほとんど失われていた美術史のひとコマをとり戻す試みである。

ひとの心に深く根づいた創造性と作品制作に関する思いこみの数々に、草間は疑問を投げかけた。つかみどころがなく、しかしきわめて重要な矛盾や逆説が草間の作品の核にあり、草間について書かれた文章の大半はこのことに影響を受けている。60年代から今日に至るまで、二者択一を迫る問いが草間にはつきまとう。精神障害の既往症をもつ草間は、アーティストとして自ら手がけた作品の意味を意識しているのか、あるいは意識していないのか。草間は実際に精神を病んでいるのか、それともメディアの操作に長けた抜け目のない女性なのか。草間にとってなにより大事なものは世間の評判をとることなのか、それとものびきならない芸術的な課題と対決することなのか。美術界の流行を利用してきたのか、それともその時々々の文化の動向に真摯に応じてきたのか。草間の作品、とりわけパフォーマンスのかたちをとる作品は自己顕示欲に駆られたものなのか、それとも性、社会、美術界における男性支配への痛烈な批判なのか。女性として、アジア系の人間として、草間はニューヨークで二重の意味で不利な状況に置かれていたのか、それとも性的な挑発を試み、東洋に対する憧れを巧みに利用したのか。

本稿がこれから明らかにするように、草間についてこうした二者択一の解答を求めるのは、ほとんどの場合あやまりである。草間の創造面での知性の豊かさは、二元性をあわせもち、包含する能力の高さに依る。草間の作品がなによりまず、努めてすべてを内にとりこもうとしているのであれば、作者にとって創作行為と世間の評判の間に、あるいは精神の疾患と情緒の抑制の間に矛盾のあるはずもなく、自己と作品の間に明瞭な境界がたねに存在するわけでもない。本稿ではきわめて多作だったニューヨーク時代の草間の成長の跡をたどってみようと思う。またそれを通じてわたしは、好意的なもの、否定的なもの別なく草間に関する従来の議論の多くが採用してきた二者択一式の問題の立て方に異論を提示し、草間の業績の本質をより深く理解した

ニューヨークのアパートで「無限の網」の絵の前に立つ
草間彌生、1961年頃



挿図1
草間、スタテン島行きフェリーの上で、1958年頃
Photo by Lock Huey

いと考えている。

草間の視覚的な表現技法は、かなりの部分まで日本で過ごした幼少期とアーティストを志した修業期間に形成されたとはいえ、大きな野心をもつように仕向け、作品を円熟の域に高めたのは、活気に溢れ、競争も激しいニューヨークの美術界だった。1958年6月に初めてニューヨークに到着したとき、草間は日本で制作した約二千点にのぼる小品を携えていた。そのなかには、後々まで主要なモチーフとなる水玉模様や網目を描いた水彩や素描も含まれていた⁽²⁾。このように模様だけをとりだし画面全体にゆきわたらせ、旧来からある構図の概念をしりぞけた例もいくつかあり、それらはニューヨーク時代の大胆な油彩画を予感させる。しかし大半は、戦後フランスに興ったタシスムやアメリカの抽象表現主義の一面を偲ばせる、色彩の対比を活かした優美な水彩の抽象や、インクの素描の一要素としてとり入れられていたにすぎない。

驚くべきことに、ニューヨーク到着後1年半も経たないうちに、草間の作品に根源的な変化が顕れる。1959年10月、草間はアーティストが共同で運営する有力な画廊ブラタ画廊で個展を開く機会に恵まれた⁽³⁾。そこで草間は画廊の壁面とほぼ同じ大きさの、白地に白で描いた油彩画5点を発表する。眼に映じる変化は微妙きわまりないものだったので、「(画廊に入った) 当座は、展示はまだ始まっていないのかと思った」と評論家のルーシー・リバードは後に報じている。「しかし近寄って詳しくみると、細かな網目の丸い模様が現れた」⁽⁴⁾。リバードがここで描写している「無限の網」の早い時期の作例は、モノクロームに近い(実際にはかろうじて見分けのつく二色が用いられている) 模様のくりかえしが妙なる美を感じさせる作品で、アメリカ時代の初期に、草間はこの模様の作者として知られていた(図版1-4)。展覧会には好意的な評が寄せられた。アート誌ではシドニー・ティリムが幅4メートルを越す作品をジャクソン・ポロックの《微光体》(1946)になぞらえ、「展覧会シーズンは始まってまだひと月も経たないが、驚くほど美しく、穏やかでいて抗いがたい魅力を有するこの展覧会が大きな話題をよぶことはまちがいに、また長く語りぐさとなるだろう」と断言した⁽⁵⁾。ドリー・アシュトンが展覧会を評して、「すばらしい力作ではあるが、厳格な禁欲性がいささか気にかかる」⁽⁶⁾と記したのに対して、当時は彫刻家としてより、評論家としての方が通りがよかったドナルド・ジャッドは、草間の作品を「大きくて脆く、しかし力強く彫られた格子やびっしり目の詰んだレース」になぞらえ、「草間の表現は、東洋的かあるいはアメリカ的かとの問いを超越する。両者のなにかがしか、とりわけロスコ、スティール、ニューマンら、アメリカの画家から受け継いだものがあるのはたしかだが、つぎはぎの印象はまったくなく、徹底した独自性を備えている」⁽⁷⁾と記す。

ニューヨークで過ごした最初の1年半の間に、草間の作品が遂げた驚くべき変化は、時代の文化状況の求めに敏感に反応した結果である。ニューヨーク・スクールの最大の教義である、イーゼル絵画を超越するという目標にさっそく応え、大きなカンヴァスに向かったばかりではない。ニューヨークではまだ兆しが見える程度でしかなかった同じフォルムのくりかえしや、モノクロームの流行も先取りした⁽⁸⁾。草間の描く油彩画は、抽象表現主義の絵画性へのこだわりと、台頭する時をうかがっていたミニマリズムの最小限の要素による美とを結ぶ理想的な架け橋となった。草間は私的な表現術を新たな状況にあわせて見事に仕立てなおした。この後、草間がたどる発展

の道筋は、おおよそこれと同じ手順をふむことになる。

草間と時代との複雑な関係を考察するにあたって、あらゆる芸術作品は——いかに個性的であろうとも——それが制作された社会状況により媒介されることを既定の事実としてわたしは認める。文化状況はどの時点をとってみても、様々な要素が重層的に関わる現象で、片時も静止することはない⁽⁹⁾。わたしたちもその時々、状況に関与するけれども、その総体を見通すことは不可能だ。とはいえ、ある特定の作品群が広く世間に受け入れられるか否かは、判別するのさえ困難な多くの可能性のなかから、主役となるべき時を間近に控えた思想や風潮を選びとるアーティストの能力に、もっぱらかかっているように思われる。T.W. アドルノは「芸術作品の言語はどのような言語もそうであるように、集团的底流によって構成されているが、このことはとりわけ文化的きまり文句によって、孤立し、象牙の塔のうちに閉じこめられているものと推測されている言語に当てはまる」と記す。多くのひとの考えとは逆に、「テーマ選択、あるいは効果連関といったものを通して、芸術作品を覆う拘束力を直接手に入れようとするのではない」⁽¹⁰⁾。風潮の芽生えを識別し、形を与えて、流行に仕立てあげるには、アーティストがその時点の文化状況との真摯な関わりをもつことが欠かせない。そうした裏付けがあって初めて、アーティストは広範な大衆の心をつかむことができる。極めて独創的な流儀で、草間は当時ようやく頭をもたげようとしていたある重要な、多様な発展の可能性を秘めた文化傾向を直観的に察知し、吸収し、それに形を与えようとしたのだった。

アドルノも示唆しているように、こうした関わりは無意識のうちに生まれるもので、意識的にそれを左右できるアーティストはほとんどいない。それでも、なかには生得の才能に恵まれて、その時期が自身の感覚に完璧にマッチするしないを、ある程度まで判断できるひともいるようで、そうした人々は幾分か成功にあずかれる。後で詳しく論じるが、60年代が草間の作品と、時の文化の主流が最高のレベルで合致した時期だったとは思えない——今こそその時期ではないか。とはいえ周囲の状況を把握し、それに応え、解釈しなおす稀な才能に恵まれた草間の手がける作品は、当時でもすでに意義深いものとして注目的となった。

初めてニューヨークにやってきた草間は、この街に暮らす多くの才能あるアーティストに強く心を動かされた。エンパイア・ステート・ビルの最上階に昇り、眼下の賑やかな活動を眺めながら、よほど目立つことをしないかぎりニューヨークで名を掲げることはできないと思った日のことを、草間は今も憶えている。白い絵には「爆弾のような」効果があるだろうと草間は考えた⁽¹¹⁾。これは有名になりたいという草間の渴望の現れだが、これまでも見てきたように、草間の作品にはつねに複数の志向が含まれていて、ここでは第二の故郷ニューヨークの美術界が直面する差し迫った課題にも注意が向けられている。草間のことばは、アーティストとしての真摯な目標と、注目されたいという欲求を二つながら表明したものだ。それと同様に、「無限の網」はミニマリズムとポスト・モダニズムを部分的に予告すると同時に、幼年期に幻覚を体験してからの草間には欠かせない感情の捌け口にもなった。

草間に精神を病んだ時期があったことはよく知られているが、病と作品の間の複雑

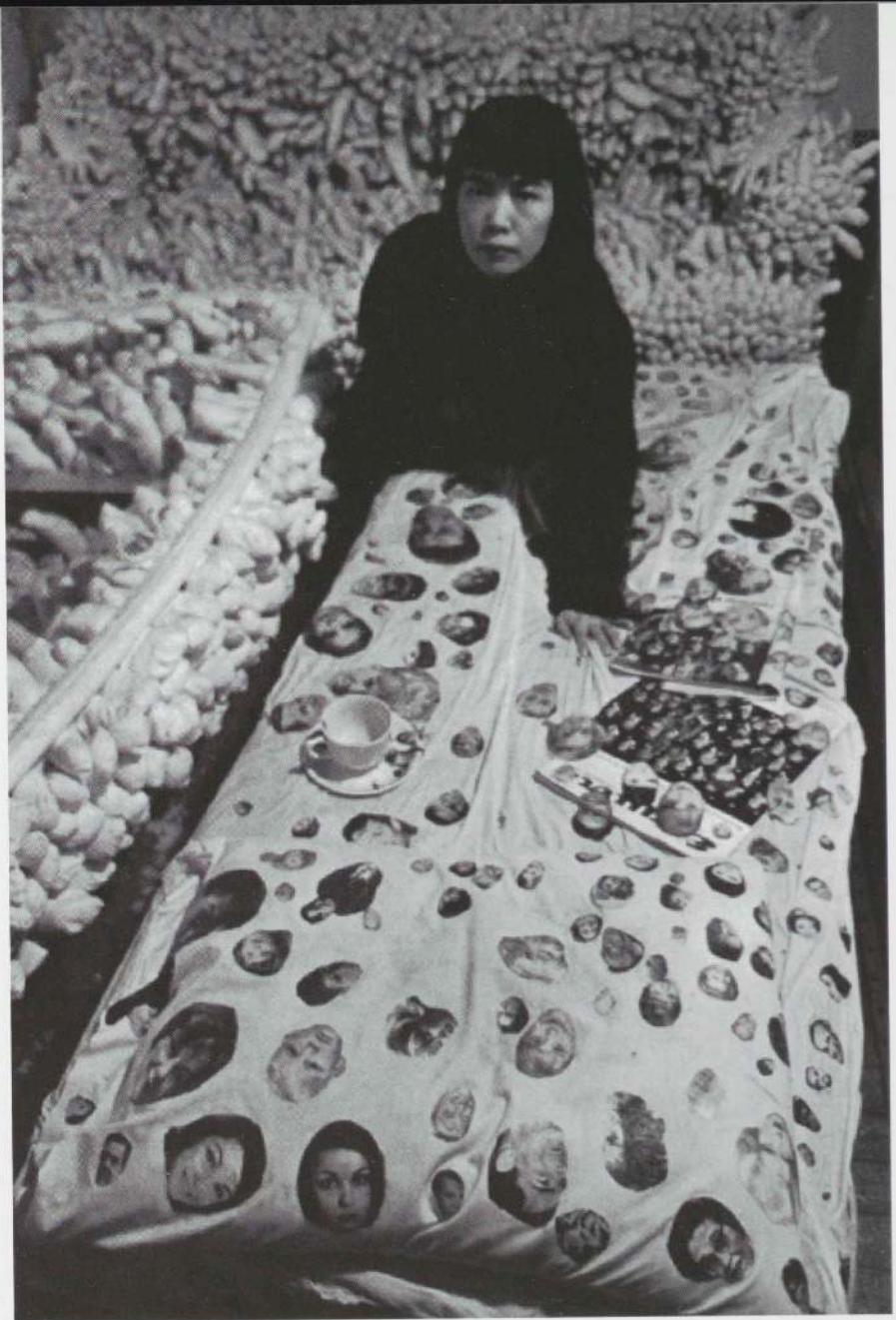


挿図2
バーネット・ニューマンと草間、1960年代初め
Photo by Lock Huey

な相互関係は慎重に考察しなければならない。この問題にとりくむときには、草間を幻視家として神話化してもいけないし、作品の数々を病理学の見地から分析するのも慎む必要がある。病が作品を形成した部分もあるけれども、だからといって、似たような病をもったひとに、草間と同じ作品がつかれるものでもない。狂気のアーティストといえば、苦悩の試練に身を委ねたという理由でもはやされるかと思えば、子供の作品やプリミティブ・アートになぞらえて貶められるというぐあいに、ロマンティックな色眼鏡で見られるのが通例だが、草間はこうしたステレオタイプの有効性に疑義を呈したともいえる⁽¹²⁾。正気を失ったひとは、時代の思潮とは無縁に、損得勘定も抜きに、ただ本能の赴くままに制作するものと一般的には考えられている。ところが草間はつねに「目端の利く作り手」⁽¹³⁾であって、多くのアーティストと同じように直観を道具にはしても、自分の行為がもつ知的な意味合いを充分に理解もしていた。ニューヨークでの草間は、「アウトサイダー」とは大違いの、美術界では名うての「インサイダー」だった(挿図2)。斯界の重鎮ジョゼフ・コーネルやドナルド・ジャッドらとの親交については、資料も少なくない⁽¹⁴⁾。美術史家で評論家のウード・クルターマンは、1960年に「モノクローム絵画」展を企画して草間を初めてヨーロッパに紹介した人物だが、ドイツから初めて訪米したおりに、草間の仲介のおかげで、マーク・ロスコやバーネット・ニューマンをはじめ美術界の名士たちと近づきになれたと記している⁽¹⁵⁾。

とはいえ、心の病が草間の作品に深く影響していることを認めるのも大切である。病は子供の頃に始まり、水玉、網、花の模様が果てしなく、くりかえし増殖する恐ろしい幻覚にたびたび襲われた。こうした模様は今にもなにもかもすべてを、草間自身も含めて覆いつくそうとするように思われた⁽¹⁶⁾。10歳まで続いた⁽¹⁷⁾というこの幻覚は、今日まで草間の発想の源でありつづけている。こうした幻覚から生まれた「無限の網」の絵は、自分を自由に操る力があるという感覚を草間に与えたのではないだろうか。模様をくりかえし描くことによって、その出現の仕方、あるいは動きをコントロールできるとでもいうかのように。視覚を賑わす網や水玉、花のかぎりない反復を表現する方法を子供の頃から求めるうちに、草間はやがて布や紙を細かくちぎったり、窓や鏡を石や金槌で粉々に砕いたり、木の葉や蝶の翅の微細な網模様を描くようになった。草間はまた「数千の人間の顔を雑誌から切り抜き、それを箱に貯めた」⁽¹⁸⁾。後年ニューヨークで制作した一連のコラージュ作品(挿図3)は、これに関連したものだと草間は語っている。草間の創作活動のなかでは、おそらくなにより頻繁に顔を出す憑かれたような収集癖は、どうやら幻覚の副産物であるらしい。

草間の病は創作過程のあり方をも規定した。普通のひとなら30センチ四方を仕上げ程度で作業の単調さに堪えられなくなるだろうが、特殊な精神状態にあるせいで、広大なカンヴァスを精緻な反復模様で埋めつくす集中力と根気が自分にはあると草間は述べている⁽¹⁹⁾。この飛び抜けた集中力のおかげで、草間は驚くほどのペースで作品を産みだせる。本人の概算によると、50年代初期に紙に描いた小品の数は五千点に上る⁽²⁰⁾。70年代半ばに帰国してからの草間は、大量の美術作品を制作したばかりでなく、13冊の小説と詩集を上梓した。こうしたハイペースの制作には精神に対するよい働きがあるそうで、これによって極度の不安感を抑制できると同時に、制作に必要な作業自体に癒しの効果があるとの理由から、草間は創作活動を「芸術＝薬」とよ



挿図3
頭部を切り抜いた図版のコラージュと草間、
1965年頃【作品は消失】

ぶ⁽²¹⁾。というわけで、60年代のニューヨークで大きな影響力をもったアーティストの幾人かとは対照的に、草間の作品は肉体労働抜きには存在しえないものだった⁽²²⁾。

成熟したかたちでの草間の作品は、厳密に直線的な発展の跡をたどってはいない。ときによってある種のものが主流を占めることはあっても、草間は一度としてひとつのメディアをすっかり捨てて、別のメディアに乗り換えたことはない⁽²³⁾。ニューヨークに着いて最初の3年はもっぱら油彩画を手がけた。使う色を白に限定した作業を続けたのち、様々な色彩で「無限の網」を描いた。背景はコントラストの強いものが一般的である(図版6、7)。作品のサイズは大小とりどりだが、初期の油彩画は厚塗りが多用され、網目の大きさは1枚のキャンバスの中でも部分によって異なることも珍しくない。この時期には同じモチーフを繊細な線で緻密な網に仕上げた水彩画も描いている。

1961年と翌62年は草間にとって実験の時代の幕開けに相当する。1961年以降の草間は、無限の観念にとりつかれ、それを表現するため次々とメディアをとり替えていったように見える。コラージュの第1作は「無限の網」の小さな部分を撮った写真をチ

ェッカー盤状に並べたもので、1962年に完成した⁽²⁴⁾。この年には航空郵便のステッカーと価格ラベル、ファイルホルダー用ラベル、粘着テープを使った作品もあり、1ドル紙幣の大きなコラージュ作品も制作されている。アレクサンドラ・モンローは、これらの作品とアンディ・ウォーホルの紙幣と切手のシルクスクリン作品の類似性を指摘し、実物を採用した点で草間はモダニズムの伝統に連なると述べている⁽²⁵⁾。ところが古くから通用してきた美術のしきたりを平然と無視するくらいの大胆さなら、草間はそれ以前から示しているので、メディアの選択がただ形式への関心から導かれたとするには疑問が残る。ここでは草間が肉体的な作業の反復を必要としていたことが意味をもってくる。草間のコラージュでは、憑かれたような実物の積み重ねが、それをひとつひとつ糊付けする作業とあいまって、熱のこもった制作過程に見るものの関心を誘う。それはシルクスクリンの冷めた距離感とはおよそ縁のない、一心不乱の、人間性剥き出しの作業になるだろう。

草間は後にポップ・アートの特徴とされる諸々と一致しなかったけれども、60年代前半にはポップ・アートが今日より広義に解釈されていたこともあって、航空郵便のステッカーや1ドル紙幣——消費社会の象徴——を用いたコラージュ作品を、そうした文脈に引きよせて見るひとも少なくなかった⁽²⁶⁾。この関係は、コラージュと同時に制作の始まった、ありきたりな家具や台所用品を支持体とする立体によって、さらに強いものとなる。立体の第1作《集積 No.1》(図版42)は、カンヴァス地を縫ってつくったペニス状の突起で古いアームチェアの木枠を覆いつくしたもので、草間がこれに着手したのは、どうやら1961年後半のことらしい⁽²⁷⁾。初期の立体は草間の全作品の核をなす反復を含み、また白、銀、ブロンズの単色で塗られている。

これらを仕上げて間もなく、草間はニューヨークのグリーン画廊で立体の第1作と2作を発表した。画廊を開く準備を進めていた時期に、ディレクターのリチャード・ベラミーは草間に専属アーティストのひとりになるよう求めた。草間はこの招きには応じなかったものの、グリーン画廊が企画した2つのグループ展には参加した⁽²⁸⁾。1962年9月、リチャード・ベラミーはポップ・アーティストが大勢を占める展覧会に、草間の《集積 No.1》と《集積 No.2》(図版43)を出品する。この展覧会には、他にクレス・オルデンバーグ(ほぼ同じ時期に、草間とは異質ながら、やはり柔らかい素材による立体作品を考案した)、ジョージ・シーガル、ジェームズ・ローゼンクイスト、そしてアンディ・ウォーホルの作品も並んだ⁽²⁹⁾。(ベラミーはロバート・モリスの作品も展覧会に含めた。モリスは後にミニマリズムのアーティストとなる。)草間の立体はコラージュと同じように、手仕事の要素がいやでも目につく極端に労働集約的なもので、ローゼンクイスト、ウォーホルはもとより、オルデンバーグも含めてポップ・アートの代表的な作家たちの特徴をなす、均一な表面感覚を欠いていた⁽³⁰⁾。草間には大衆文化を批評するつもりなど毛頭なかった。ただ物の世界を自分の感じるままにとりこみ、それをパロディであると同時に神経を逆なでするようなやり方で、ねじ曲げたのだった。

草間の絵画作品は、抽象表現主義とミニマリズムの関心を結ぶ優雅な架け橋であり、コラージュがポップ・アートとミニマリズムの反復をふまえた手作りの変奏であったとしても、《集積 No.1》と《集積 No.2》、そしてそれに続く立体は、草間の作品の底に流れる差し迫った心理の問題を、それまで以上に外から見えやすくした。絵画の

あえかな美やコラージュの優美さはすっかり影を潜めてしまう。ペニス型の詰め物は愚かしく、反復は支持体の家具や日用品との隔たりを際立たせるばかりで、それまで草間の手がけたどんな作品よりも立体を生硬かつ滑稽、そして見る者の感情を荒々しく揺さぶるものにした。こうしたオブジェはあえて笑い物になり、醜い姿をさらし、ひとを脅かそうとする。

草間の立体作品はニューヨークに強烈な印象を刻み、その余韻は長く尾をひいた。ルーシー・リパードが1966年に著したエッセイ「エキセントリックな抽象」——リパードが同年にフィッシュバック画廊で企画した展覧会のタイトルでもある——で、草間は後のポスト・モダニズムを予告したアーティストのひとりに挙げられている。展覧会に選ばれたアーティストたちは「ミニマリズム、そして驚くべきことには、シュルレアリスムのある側面と共通点の多い様式を……つくりあげた」とリパードは言い⁽³¹⁾、さらに続けて、「1960年頃、草間はペニスを植えつけた家具を制作して同様の道を歩んだ。その作品の創造性に疑問の余地はないとしても、シュルレアリストの精神を受け継いでいることも否定できない」⁽³²⁾と記す。

シュルレアリスムと関連づけたリパードの視線は鋭い。本人はシュルレアリスムの影響を否定しているものの、草間がその手法の一部を、自分の目的にあわせて仕立てなおしたのは明らかである。1954年にはシュルレアリストのアンドレ・マッソンが開発したデカルコマニー[特殊用紙に描いた図案や絵をガラスや陶器に移しつける方法]を試みたのに加えて、50年代の初期作品には、伝統的な日本画の技法でシュルレアリスム好みの主題を描いたものもある⁽³³⁾。50年代初期の紙の作品には、ホアン・ミロを連想させる蜘蛛に似たヴァギナ風のフォルムが現れる。これは後に抽象表現主義の画家アーシル・ゴキーもとり入れたものだった。さらに、直接の影響の有無はひとまずおくと、草間の立体の前触れとよべそうな、濃厚な性の気配はハンス・ベルメールとメレット・オッペンハイムの作品にも見出せる。

草間はフェティズムをとり入れた点で、とくにシュルレアリスムと縁が深い。シュルレアリスムの作家で理論家のジョルジュ・バタイユは「美術愛好家は、靴を崇拝するフェティリストと同じように、カンヴァスを崇拝する」⁽³⁴⁾と挑発的な指摘を行い、フロイトの提起したフェティリストの概念を援用して、高級な芸術に対するブルジョア的価値観、思考法の蔓延に揺さぶりをかけ、土台を崩そうと試みた。フロイトの説によると、フェティズムは少年が母にペニスがないことに気づき、去勢されたと思いこんだときに発生する心の傷が原因で起こる。最近ではフェティズムをオイディプス・コンプレックスの副産物に位置づけ、男性に特有な現象と見なし、精神分析の中心に据えるフロイトの考え方⁽³⁵⁾に反対する意見も多く、古典的なフロイト理論に則った場合に、女性がフェティリストになりうるか否かについては、今後の議論を待つ必要がある。ここで問題になるのは、これまで何人かの精神分析の専門家によって、フェティズムの心理過程と密接に関連するとされてきた創造性の概念そのものである⁽³⁶⁾。

フロイト理論によれば、男性にとってのフェティズムの対象物は、母がなくしたペニスの代用品になる。それは「否認」の手立てとして働き、その作用によってフェティリストは母にペニスがないことを意識していても、潜在意識として母にペニスがあるという幻想を保つことができる⁽³⁷⁾。女性の場合には去勢の観念から心の葛藤を起こ

すことはなさそうだが、物に呪術的な力が宿るように思いなし、それとの接触をくりかえすフェティシスト的な振る舞いをする人間がいるのはまちがいない。こうした点で、草間の作品は否定の余地なく、フェティシズム的な傾向を示している。心理的なフェティシズムでは、フェティシズムの対象物の儀式的な使用は不安を退ける効果があるとされる。これは草間の作品制作に必要な労働集約的な手作業の反復が、幼年期の幻覚に起因する不安感を和らげるのに役立つのと同じことだろう。

立体(そして後にはヌードのパフォーマンス)を手がけた元来の理由は、セックス全般、とりわけ男性の性器が恐ろしかったためだと草間は述べている(38)。この説明はいくつかの写真に見える、性を強調した草間の自画像や、ヌードのパフォーマンスに自ら参加している事実とズレがあるように思われるとしても、不安の原因をとりあげ、それを複製することによって不安を抑制しようとする試みとは寸分の狂いもなく一致する。草間の立体に現れるペニス状の物体のフェティシズム的な反復は、性への恐怖心に具体的な形を与えつつ、それに闘いを挑む。これは網目模様の絵画をくりかえしつくりだすことが幻覚への恐怖を表すと同時に、それに対する反撃でもあったのと同じことである。とはいえ立体作品では、ペニス状の突起は現実のペニスを表している。草間は恐怖の原因をとりあげても、それを隠そうとはしない。それに対してフロイトの想定する男性のフェティシストは、恐怖の原因を象徴する物に意味を与えることによって、それを隠蔽してしまう。

しかし草間の作品はたんに心の眼に映ったものの再現と、恐怖の表現にとどまりはしない。草間はフェティシズムの心理過程を醒めきった眼で明らかにすると並行して、フェティシズムの実践までも展示の舞台にひきだした。たとえば、草間の立体に頻繁に登場する、ペニスのぬいぐるみを詰めたハイヒールを見よう(図版53)。草間の話によると、これらは最初から「二重の意味でフェティシズムの対象」となるように意図されたもので、それだけ作者の意図を強烈に反映している(39)。ハイヒールは言うまでもなく、男性のフェティシズムや夢想の対象の典型だが、草間はその意味合いを幅広い社会状況にもあてはめた。60年代の草間の作品では、他のなによりも靴が頻繁にとりあげられる。単独の立体作品として、あるいはいくつもまとめて、またより様々な要素を含む大作の一部として、草間は靴をたびたび用いた。《強迫家具》(1966年)では、ペニスを詰めたブロンズ製のハイヒールが、ボールやカップをはじめとする台所用品の間に転がっている。こうした品々も色鮮やかに派手な模様の布地で覆われ、ペニスのぬいぐるみを詰めこまれている(40)。

《強迫家具》には草間の作品に生じた重要な変化が見てとれる。1965年頃に草間は水玉や縞模様の布地を用いて、立体作品にふんだんに色をとり入れるようになった。支持体には相変わらず日用品や家具を多用し、強烈な色彩の作品にあとから絵具を塗ることはしていない。これとほぼ同じ時期に、草間は売場のマネキン人形を素材とする作品にも手をそめる(挿図4、図版71)。マネキンがシュルレアリストを魅了したこと、そしてフェティシズムの対象としても古典的な存在であることはここで断るまでもないだろう。草間はマネキンを詰めもののペニスや水玉、マカロニで覆い、あるいは色鮮やかな「無限の網」をそこに描いて、パスタを敷きつめた床まで色彩と模様で埋まる模造の室内に立たせた。性と無茶食いを融合させたこの地獄図絵は、60年代半



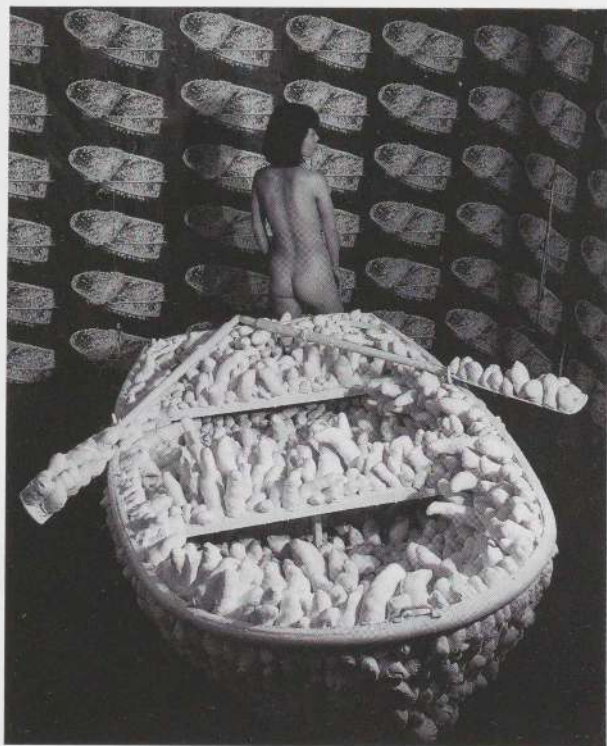
挿図4
「フード・オブセッション」シリーズの
マカロニ・マネキンと草間、1966年頃
Photo by Eiko Hosoe

ばにマネキンを使って制作された、草間にしては抽象性が低く、より具体的な室内風景に最も明瞭に表現されている(41)。

今日では明白のように思えるけれども、当時の評論家はだれひとりとして、作品の底流をなす主題に触れていない。そのころはまだ、知的な議論が行われる場で、女性に特有な諸問題がほとんどとりあげられていなかったせいもあるだろう(42)。事実、はかなさの極みのようなこうしたインスタレーション作品は、女性という存在の解釈を追い求めながら、それを諷刺したものだ。小物や洋服、ヘアブラシなど女の持ち物をちりばめた、たとえば《ドライヴィング・イメージ・ショー》(pp. 2-3 参照)などは、等身大のパービー人形用のできそこないの家かと思ふうばかり、人間の代役を務めるマネキンは幼い草間を脅かした模様で覆いつくされている。これらのエンヴァイラメント作品は、幼い女の子が好んでつくる家庭の情景を模した細工をねじ曲げ、ふくらませたものと見てさしつかえない。人形用の家具、人形の洋服、そして玩具を必要な道具の代わりに使って子供がよくつくるこうしたミニチュアの家は、大人になるための訓練の場でもあって、少女たちは遊びながら文化全般に広くいきわたる女性の役割モデルにしないで馴染んでいく。マネキンはパービーちゃんと同じく魅力たっぷり、非のうちどころのない体型を洒落た服に包み、見事な家具セットの持ち主として展示されるのが通例だ。

立体作品《フード・オブセッション》で草間はこの理想像を逆転させる。固いマカロニがマネキンの完璧な体型を覆いつくし、最新流行の装いにとってかわる。増殖するパスタは、かつて冷やかで難攻不落と思われた見かけを拭いさる過程の、行きすぎと必要性をともに示しているように思える。草間のことばによると、このテーマの立体作品は、ベルト・コンベアの脇を通ったときにひとが生涯に摂取する食糧の膨大さを想像して感じた恐怖を表現したものだという(43)。今日では、食べ物で表面を覆ったマネキン作品は、拒食症と病的飢餓を批判したものと受けとられるだろう。女性の理想像にあわせて変身をめざす、度を越した憑かれたような行為、肉体を蝕むこうした病気は、当時まだ世間を賑わしてはいなかった(44)。さらに最近では、こうした食物摂取に関する異常は、通過儀礼[成人、結婚など人生の折り目の通過に際して行われる儀式]の行きすぎと見なされるようになり、性的なフェティシズム同様、「無意識の葛藤と折り合いをつけるための、経過のメカニズム」(45)として機能すると考えられている。

草間は写真を用いた作品でも、女性という性を解釈する試みを展開した。ニューヨーク時代の草間は多くの写真家に作品の撮影を依頼しているが、しばしばそこに自ら登場する。こうした写真を「撮った」写真家は何人もいるけれども、イメージの作者は基本的に草間と考えてさしつかえない。《集合——千のポート・ショー》(1963-64)のインスタレーションにヌードで立つ草間を撮影したルディ・パークハートは、草間が写真の構成を厳密に指示したと語っている(挿図5)(46)。これらの写真はしたがって自画像とパフォーマンスを、カメラの前で組み合わせる慣例に則ったといえる。この形式は19世紀初頭の写真家が開拓し、今世紀初頭にはマルセル・デュシャンとマン・レイが様々な試みを行い、60年代後半から70年代にかけて身体をめぐる問題に関わったヴィト・アコンチ、エリノア・アンティン、そしてデニス・オッペンハイムらによって再び



挿図5
《集合——千のボート・ショー》の
インスタレーションの中に立つ草間、1963年、
ニューヨーク、ガートルード・スタイン画廊
Photo by Rudolph Burckhardt

とりあげられた(47)。

バークハートの撮った写真には、あからさまに性的なところはほとんど見受けられない。草間は鑑賞者に背を向け、ほとんど古典的ともよべそうなポーズでたたずむ。それとは対照的に、ファッション写真家のハル・リーフが60年代半ばから後半にかけて撮影した有名な写真には、旧式なピンナップ写真から抜け出たようなポーズで、触れなば落ちんといった風情の草間が写っている(挿図6)。裸のまま草間は、長椅子を支持体にした《集積No.2》に腹這いで横たわる。膝を曲げ、下肢をもたげて、ハイヒールを履いた足を組む。掌で頬を支え、草間は鑑賞者に目を向ける。髪はいつもどおり適当なところでちよん切っているが、以前よりいくぶん長めで、背中に垂れ、肩にかかる。髪形とアイラインはエリザベス・テイラー扮する男たらしのハリウッド版クレオパトラを連想させる。草間の全身はすっかりトレードマークとなった水玉で覆われている。60年代半ばから後半にかけてアメリカを席卷したイギリス文化が運んできた、ポップ風の軽快で派手な模様を特徴とするデザインに照らしてみれば、草間の水玉は「モッズ」に通じる流行の先端を行くものとなる。

草間が世間の評判をとるのに熱心なことはよく知られているので、この写真も撮影された時点ではおそらくそうした受けとめ方をされたことだろう(48)。ところが、草間の作品の多くがそうであるように、これにも相矛盾する意味が含まれている。性的な挑発を意図し、露出趣味をあけすけに示す一方で、この写真は表現と現実、作品と作者を融合させたいという草間の願いの現れともとれる。たとえ一見したところ露骨に性を売り物にする写真にこうした解釈はそぐわないように思われても、作品と自分自身を分かちがたく結びつけようとする草間の無数の試みが、そうした見方を裏付けてくれるだろう。

自ら撮影を委嘱した多くの写真をもとにしたコラージュには、とくにこれが明瞭に現れている。ほかのどの種類の作品にも増して、これらのコラージュはアーティストとしての草間がめざしたものについて、多くを語ってくれる。草間は自分の作品が伝染病のように世の中に蔓延し、世界を覆いつくすことを願った。コラージュが表しているのは、「ドライヴィング・イメージ・ショー」に通じる空想の世界だが、平らに押しつぶされた空間にあまりに多くが詰めこまれ、幾重にも層をなしているので、実物を再現するには無理がある(49)。コラージュの中で草間の作品は空気さえ圧迫しているようだ(50)。草間はこうしたコラージュの多くに、自ら絵画の一要素として登場する。ある作品では、マカロニをぶちまけた床の上に、同じくマカロニのこびりついたドレスを身にあてて浮かんでいる(挿図7)。草間はベニスで覆われた大きな鏡台に包囲され、その鏡台は網目の絵で囲まれている。また別の作品には、網目のストッキングを履いて登場するが、そこでは性愛のシンボルともよべるこの模様が絵の模様と符合する。

これと同じく、自己と作品の完全な統合を求める草間の願いを表したのが、先程と同じ鏡台の前に、爪先から頭のとっぺんまでバスタで覆われたマネキンと並んで立つ姿をそのまま撮影した写真である。草間はかぎ針で細かな模様を編んだブラウス



挿図6
ハル・リーフが撮影した《集積No.2》に横たわる
草間の写真を使ったコラージュ、1966年頃[作品は消失]



挿図7
ピーター・ムーア撮影の写真を使ったコラージュ[消失]、
1964年
Photo by Peter Moore

挿図8
「フード・オブセッション」シリーズの
マカロニ・マネキンと草間、1964年2月
Photo by Peter Moore, © the Estate of Peter Moore



を着ているが、これがモノクロ写真ではマネキンを覆うパスタの模様とそっくりなうえ、網目のストッキングにも似ている。鏡像のようによく似た草間とマネキンだが、ヘアブラシを手に、視線を合わせようとはしない(挿図8)。リーフの撮影した写真では、草間はここからさらに一歩進んで、マネキンを割愛し、自ら水玉模様をまとっている。草間の作品は、絵画でさえ、根本的にはパフォーマンスの要素が支配的で、作品は制作過程の前で影が薄く、作家自身が作品を包摂する傾向さえある。草間が網目のストッキングやかぎ針編みのブラウス、あるいは水玉模様をまとって登場する写真作品には、そうした志向性が明確に現れている。

草間がライブのパフォーマンスにめったにヌードで参加していないことは注目値するだろう。草間がヌードになるのは、もっぱらカメラの無機質な目の前でポーズをとるときに限られる⁽⁵¹⁾。草間にとっては、どの程度まで支配力を行使できるかが重要なのだ。リーフの写真で、草間は目に見えても、触れることのできないピンナップとなって、この支配を一段と高める——彼女は気をもたせても、決して男の思い通りにはならない⁽⁵²⁾。草間はここでパフォーマンスの代わりに、芝居紛い、仮装同然のおよそ陳腐な女性の描き方に自ら身を投じてみせた。草間の「仮装」は、フェミストの映画研究家メアリー・アン・ドーンの指摘するとおり、「女らしさを装いつつ、それを我身から遠ざける」⁽⁵³⁾。

リーフの写真に見られる、性の差別にもとづく紋きり型の女性像につけこむ草間のやり口には、ユーモアと同時に、いくぶんかの残酷さも認められる。たんにピンナップ・ガールを装うだけでなく、ハリウッド版の男たらしに扮して、草間はクレオパトラと同じ妖婦になりすます⁽⁵⁴⁾。男を遊ぶ、危険なタイプの女性の起源を求めれば、イヴにまでさかのぼるだろう。人類の墮落は、このイヴに道徳観念が薄く、意志が欠け

ていたために起きた⁽⁵⁵⁾。フロイトの考えた自己愛の強い女のモデルはこのイヴで、たいがい大変な美人でありながら、自分のことしか考えず、愛人をとことん悩ませる⁽⁵⁶⁾。フィルム・ノワールに描かれる妖婦は、支配欲と享楽癖の罰が当たり、かならず哀れな最期を遂げることになっている。しかしその間に会おう男たちを妖婦は破滅に追いこむ⁽⁵⁷⁾。ドーンは、女性にとって仮装の効力は、「イメージとの距離を構成し、イメージを操作、生産、読解可能にする不確定な状況を醸成する可能性にある」と記す⁽⁵⁸⁾。ピンナップ・ガールと妖婦という2つの仮装の背後にある社会的な力関係を明確に把握していたからこそ、草間は女性のこうした描き方を自分の目的にあわせて利用できた。問題の写真では、ごく限られた選択肢のひとつを採用して、草間は力を得たのだった。そうした力は男性の側のやむにやまれぬ欲求に支えられている部分もあるとはいえ、力であることにはかわりがない。

草間は性だけでなく文化にまつわる固定観念も巧みに操った。ニューヨークとヨーロッパでは、重要なオープニングにたいがい着物姿で現れた⁽⁵⁹⁾。押しつけられた文化的な偏見に進んで同化し、世間の期待に添う姿を披露したのである⁽⁶⁰⁾。人種の違いが女性の表現の仕方に関する問題を複雑にし、先鋭化させた⁽⁶¹⁾。西欧人はおそらく着物を見て、しとやかで控え目なアジア系の女性を思い描いたことだろう。それはリーフの写真に見られる日本の妖婦とくらべてはるかに受け入れやすく、脅威とも縁が薄かったはずだ。着物は草間の姿に異国情緒を添えて、西欧の男性がアジア人女性に対して抱く特別な憧れに拍車をかけた⁽⁶²⁾。それと同時に日本人であることを強く打ち出すことによって、草間は50年代、60年代に禅をはじめとする東洋思想が知識人の中で得た高い評価のお裾分けにあずかることにもなった⁽⁶³⁾。

性差、人種、文化をこのように扱うことは草間にとって両刃の剣であり、長い目で見ると、この戦略は逆目に出てしまう。性的魅力や神秘性をまとう固定観念を引き合いに出すことは、男性優位の社会構造のなかで、草間を世の中に押し出すテコの働きをしたかもしれない。しかし女性アーティストはだれであれ、まともにとりあってもらうために闘わねばならない時代であったから、草間の選んだ仮装は、草間を無視しようとする人々に口実を与えることになった。草間が自分自身をどのように提示したにしろ、人種や性差についての当時の風潮が作品の受けとられ方に影響を及ぼしたにちがいないが、ことさらに艶めかしい装いが、世間の受けとめ方や他者による草間の説明に影響を落としたことも否めない。好意的な批評でさえ、草間を1961年には「若い日本人」⁽⁶⁴⁾、1964年には「可愛い草間」⁽⁶⁵⁾、そして1965年には「小柄で髪の長い日本娘、どこにいてもその場を楽しくできるほどの美貌の持ち主」⁽⁶⁶⁾とよび、そうしたことがなければ草間が得ていたかもしれない説得力をしだいに触んでいった。

性そのものや関連する問題が草間の活動の中心をつねに占めてはいたものの、60年代の草間をよく知るアーティストのキャロリー・シュネイマンは、草間が「決して好色家ではなかった」⁽⁶⁷⁾と強く言いいきり、これまでも見てきたように、草間の作品は性欲と同程度に権力を問題にしていると語っている。フェミニズムが世に現れる以前の60年代には、自らとりあげた社会問題を考察する理論的な枠組みをもたなかったとしても、最近のインタビューをみると、草間はこの間にそうした関心を言語化する手立てを身につけたようだ。「子供を産むことだけを除いて、それも男たちは自然のなせる

技と考えているようだけど、充実した人生をおくる権利を男たちは独り占めして、女にはやりがいのない地位しか与えない。女はセックスのためだけに存在し、セックスの道具としてしか用をなさない男たちは信じている。男が女をペットみたいに収集し、そんな見方しかしないから、女たちはいやでもお化粧したり、ピチピチの窮屈な服を着たりしなければならなくなる」(68)。

ないものねだりはせずに、世の中が与えてくれるものにあわせていこうというのが草間の流儀だったから、60年代の作品が、女性であるがために強られる窮状を知的に読み解くことはしなかったにせよ、制作時点の社会状況を反映したとしても驚くにはあたらない(69)。両性の社会的な関係についての草間の理解はもっぱら直観に頼ったものであったかもしれないが、鋭利さを欠いてはいない。草間の、問題への対応が、ニューヨークの美術界の触媒作用によって引き起こされたことも事実だろう。60年代のニューヨーク美術界は、女性アーティストにとって耐えがたいほど生き辛い所だった。美術の世界で性の差別が根絶されたとはとても言えないにしても、当時の状況が今日とくらべてはるかに劣悪であったことは否めない。シュネイマンは当時を回想して言う。「女だというだけで自分からものを言うことはできないし、本当におもしろい男と付き合っていないと相手にしてもらえなかった……アーティストにはなれるけど、実際には女性器付のマスコットってとこ。美人でなければおよびでない」。シュネイマンは草間の不屈さに深い敬意と親愛の情を抱いた。「草間はものすごく意志が強く、よそ者として入りこんだ世界の上下関係を頑として受け入れようとしなかった。オルデンバーグにはコレクターや画商がついているから、自分より大物だなどはすこしも考えない……それから相手がだれでも、世の中でだれよりも重要なアーティストとして扱われなければ承知しなかった」(70)。このような環境で、アーティストとして順調に成長できた女性はほとんどいない。男性のアーティストが自分の男らしさを思いきり表現するように励まされる傍らで、女性アーティストはまともにとりあげてもらいたいなら、自分が女性であることを作品に表してはならず、また実生活でもそれと同じことが求められた(71)。

草間がアメリカで直面した状況はこうしたものだった。周囲の環境に敏感なうえに、作品と生き方を緊密に結びつける草間であったから、60年代初期の立体作品にも、その数年前の絵画作品と同様に、身のまわりの状況が影響を及ぼした。草間がニューヨークにやってきて3、4年後に登場するペニス状の詰め物は、草間の創作に欠かせない諸々のモチーフのなかで唯一、それ以前の作品にまったく前例のないフォルムだということから、多くが読みとれるのではなからうか(72)。それらが少なくとも部分的には、草間が自ら身を置いた状況、その圧迫感への応えであった可能性は充分にありそうだ。

男性が支配するニューヨークの美術界に対して草間が何を感じたかは、立木のそこかしこにちりばめられた刺のあるユーモアにはっきり現れている。《トラヴェリング・ライフ》(図版46)ではハイヒールが高い梯子の段に置いてある。ペニスにとりまかれて、ハイヒールは段を昇る構えを見せる。この作品では靴が草間を表し、作品全体は草間なりの状況把握を示しているようだ。ニューヨーク美術界の頂点をめざす草間は、男たちに囲まれ、脅かされ、今にも押しつぶされそうになっている(73)。写真の中で草



挿図9
集積作品を構成するフェルス状のスプーンを持つ草間、
1966年頃



挿図10
《無限の鏡の間》の中の空間、1965年、
ニューヨーク、カステラーニ画廊
Photo by Eiko Hosoe

間がときに女の魅力で身を護ろうとしたとすれば、ここでは尖った踵が防御の武器となる。《アイロン台》(図版45)ではアイロンが底を下にして置かれ、表面を埋めつくす勃起したペニスの群れを焼き焦がし、ペシャンコにしようとする手ぐすねをひいている。台所用品を使った数多くの立体作品でも、ペニスは挟み具でつままれていたり(図版52)、根元から切りとられ、ヘラカスプーンにのせられ鑑賞者にすすめられる(挿図9)。

草間の立体の制作法、そして無限の観念への執着は自然にインスタレーションへと発展していく。その種のエンヴァイラメント作品の第1作《集合——千のポート・ショー》(図版54)は、1963年12月にニューヨークのガートルード・スタイン画廊で発表された。草間は大きな白のポートを暗い背景に配したポスターをつくり、そのコピー999枚で壁を埋めつくす(挿図5参照)。薄暗く、狭い廊下が大きめの部屋に続き、そこに置かれたポートにスポットライトがあたっているため、鑑賞者は実際の作品に出会う前に、ポートのイメージの洪水に飲みこまれることになる。こうして草間は、ポートの立体作品を、実際に目にする前からそこにあることがわかり、古今の傑作のように、周囲をとりまく複製の元本となる状況をつくりだした。この作品はまた芝居があったところを臆面もなく見せた。60年代のニューヨークでは芝居があったものはさほど珍重されてはいず、パフォーマンスでさえミニマルズムの立体やボディ・アートと関連づけてのみ理解され、娯楽的な要素や情緒に訴えるものを排し、余計なものを削ぎ落とし、抽象的で知的な内容に体系的に迫ることに熱心だったのである(74)。

この時代に手がけた鏡を用いたインスタレーション2作《無限の鏡の間》(図版80)と《草間のピーブ・ショー》(「エンドレス・ラブ・ショー」ともよばれる。pp.168-69)で、草間はこれ以上何ひとつ付け加えるべき物のない、独立したエンヴァイラメント作品をつくりあげた。その過程で草間は芸術分野の境界を消し去った。なぜならこの作品はどうみても建築的な作品であり、それが美術作品として展示され、しかもそれを草間が演劇的な目的で使用したからである(挿図10)。鑑賞者は鏡に映って数限りなくその数を増し、芝居の一部となる。こうした部屋は舞台装置にも用いられ、草間はその中に身を置いて数多くの写真を撮影した。

日本文化を記号論の観点から説いた「表徴の帝国」にロラン・バルトは次のように記す。「西洋においては、鏡は本来ナルシス的なものである。人が鏡のことを考えるのは、そこに映して自分の姿を眺めるためである」(75)。ヴィーナスやパテシバを描いた後期ルネサンスやバロック初期の絵画では、化粧の場面が女らしさを表す主題として様式化され、鏡を持つのは女になり、鏡はうぬぼれの象徴となった(76)。草間の鏡の間を素朴に解釈すれば、覗き趣味をとりあげたもので、そこで撮られた写真は自己愛と自惚れの披瀝ということになるだろう。しかしそれでは作品にいくつもの意味を植えつける草間の能力を見逃すことになってしまう。これらの作品で、草間はコラージュの原理——1962年以降、草間の作品の核をなし、《千のポート・ショー》の壁紙にも援用された——を、自分なりに論理的な帰結にまでつきつめた。部屋の内部でイメージは自己増殖し、草間につねにつきまとう無限の反復の観念をこれ以上望めないほど完璧に実現してくれる。草間にとって集積(アキュミュレーション)と抹消は共存する。水玉でも数さえ充分に揃えば、世界を消滅させることができる。バルトの述べる通り、「東洋においては、鏡は空虚であるように見える。鏡は、象徴の空虚その

ものの象徴である……鏡のとらえるものは、もう一つ別の鏡にほかならない。そしてこの反映の無限連続こそが、空虚そのものである……」(77)。草間のこしらえた鏡の間で、東洋の無と西洋の増殖がひとつになった。

1966年に行われた《草間のピープ・ショー》——鏡を使ったエンヴァイラメント作品としては2作目、また草間が西欧で手がけたものとしては最後の作品——のオープニングの最中に、草間は「Love Forever (愛は永遠に)」のボタンを配った(78)。その3か月後、ヴェネツィア・ビエンナーレへの非公式の出品作《ナルシスの庭》(図版81)に用いた1500個のプラスチック製ミラーボールを1個1200リラで販売する(79)。この行為は草間初の公開の場でのパフォーマンスと見なすことができる。草間はしだいにライブ・アートに熱を入れるようになり、1968年にはついにそれが活動の主要な部分を占める。それ以前にも写真を使ってエンヴァイラメント的な立体的演劇的な可能性を探っていたことを考えれば、これは筋道の通った展開といえるだろう。イベントを記録した写真と、映画作家ジャド・ヤルクートと共同で制作した表現主義的な1967年の映画『草間の自己消滅』(多くのハプニングを撮った場面を組み合わせ、乱交に近い雰囲気を与えている)こそ残されてはいるものの、草間の行なったパフォーマンスやハプニングなど、時間の経過のなかで展開する作品について知るすべはない(80)。

草間のパフォーマンスは、長く当然と受けとめられてきた社会の様々な仕組みに対して多方面から異議が提起され、美術が自らを非物質化するように求められた時代を反映している。草間初の公開の場でのイベントは、1967年6月にニューヨークのブラック・ゲート劇場で行われた。夏至になると舞台は路上へ移り、トンプソン広場とワシントン広場でボディ・フェスティバルが催される。草間はここで紙や公園にたむろする放浪のフラワー・チルドレンにトレードマークの水玉模様を描いた(81)。60年代後半以前にも、また70年代に日本に帰国して以降も、草間の作品が政治意識に動機づけられたことはない。それにしても、この時代の緊迫した情勢にあっては、裸になること自体が社会的、政治的な意志表示と見なされて、さらに先鋭的なイデオロギーの問題までが草間のハプニングに浸透することになる。草間は1968年にウォール街で「裸デモ/人体炸裂」をくりひろげる。そのプレスリリースに草間は「株はくわせもの! / 株券はブルーカラーにゃ無縁の代物 / 株券は資本家たちのいかさま」と宣言し、「ウォール街証券マンは水玉模様で抹殺だ」と市民に論じた。草間のふだんからの関心により近いものとしては、1969年8月の《MoMA (またの名を近代美術館)にて死者を目覚めさせるグランド・オーギー》がある。このハプニングは美術館の彫刻の庭で行われ、8人の参加者が全裸で池に歩み入り、周囲の彫刻のポーズを真似た。この出来事はニューヨークの新聞「デイリー・ニュース」の一面を飾る(挿図11)(82)。

草間のパフォーマンスは悪評だった。草間をずっと支持してきた人々でさえ、ある批評家のことばにもあるように、「世間の注目を集めるためなら、草間はどんなことでもやっけるのではないかという予感が頭をもたげる」のを禁じえなかった。批評家はさらに続けて、「どんなアーティストでも物事を極限までつきつめるひとには、なにがしかの価値がある——そのひとが初めて見出した素材を、やがて別のアーティストが使いこなすときがくるかもしれないからだ。その際、本人の手際の良し悪しは問題ではない。それにしても、草間には疑問が残る。草間がもしアーティストに徹してい

FEARFUL BERET BLEW LID OFF

His Role in Viet Slaying Bared



But Is It Art? Security officer Roy Williams (right) looks on as artist John Sweeney (left) removes the lid of a sculpture in a performance at Grand Central Station. (AP Wirephoto)

Our Noisy, Dirty, Crowded Subways—See Page 3

挿図11

草間の《MoMAに眠る死者を目覚めさせるための
グランド・オージー》を一面で伝えるニューヨークの新聞
「デイリー・ニュース」、1969年8月25日付

れば、これほど気味悪くはなかったろう。逆に功名狙いに徹していても同じこと。ところがウォーホルのようにこの二面をあわせもつ草間には、アーティストの妄執と功名狙いの非情なシニシズムが同居している。そして草間が自己消滅を語るとき、ひょっとすると本気なのではないかという思いが頭をもたげてくる⁽⁸³⁾。パフォーマンスとの関わりが深まるにつれ、美術雑誌には草間に関する記事があまり載らなくなった。活字メディアについて見ると、草間の活動はタブロイド版の新聞と、美術の専門誌以外の雑誌を通じて世に伝えられる頻度が高くなる。そこでは草間に「水玉の女王」の呼び名がついた⁽⁸⁴⁾。そのころ草間のマネージャーをしていたジェームズ・ゴラータは、草間が美術雑誌から無視されて気分を害してはいたものの、タブロイド版の新聞は美術を「普通の人々」に伝えてくれるから、美術にとって好ましいと思っていたことを記憶している⁽⁸⁵⁾。

アーティストのマイク・ケリーは、1993年に出版した著書「薄気味悪いもの (The Uncanny)」⁽⁸⁶⁾に、マカロニだらけのマネキンとポーズをとる草間の写真をとりあげているが、美術界が草間のパフォーマンスにそっぽを向いたのは、60年代のカウンター・カルチャーのなかでも過激な部分を見捨てる世間の風潮を反映したものと指摘する⁽⁸⁷⁾。今日の視点からふりかえれば、当時の行きすぎたロマン主義、個人の無謬性や無媒介な感情の力に対するユートピア的な信仰はとうてい受け入れがたい。当時の文化所産の多くは、こうした考えや、これに類する思いこみを核に生まれたものだった。草間の作品も例外ではない。草間のハブニングは時代を象徴する思潮の数々——資本主義は悪、労働倫理は抑圧的、個人の表現が問題を解決する、自由な愛が世界の病を癒す——をとりあげ、その当否を探ったものである。

いまとなつては草間のパフォーマンスの本質を精確に把握するのは難しいが、伝えられる記録から判断すると、草間の創作活動のなかでは最もぶっきらぼうで、おしつけがましいものであることは明らかだ。立体ではベニス状の突起が食欲なバクテリアのように日用品を覆いつくしたのに対して、パフォーマンスの鑑賞者の目に映るのは現実の肉体であり、それが無防備な裸をさらし、病と極度の不快感を暗示する吹き出物に似た斑点で覆われている。映画作品「自己消滅」には草間のオージー・パフォーマンスの場面が記録されているが、これもまったくのばか騒ぎというわけではないようだ。草間の作品がすべてそうであるように、イベントにも二面性があり、諷刺とかすかな嗜虐性がないまぜになっている。集団そのものが感情の赴くままにふるまえば、個々の参加者にアーティストの支配を拒むすべはなく、ある場面では草間がベニスに靴下を被せ、それに絵具をなすりつける。草間はこうして男の象徴を幼児化し、象徴的な支配力を剥奪する。草間は立体の多くでも、この目標を達成している。「自己消滅」で草間とヤルクートは、平和と愛という倫理観を掲げながらも、時代に浸透した虚無観も捉えている。どれだけ生に密着し、感覚を研ぎ澄まし、判断や深入りを避けられるかが、恰好良さを計る基準とされる時代だった。性革命の暗部を暴こうと意図したかどうかはさておき、草間がヒッピー的な状況にどっぷりと浸り、それに応えていたことには疑いの余地がない。

ニューヨークに暮らし始めた当初、草間に大きな恩恵をもたらした、時代の文化状況に対する鋭い嗅覚と小気味良い反応が、10年を経て、物としての在り方を忌避す

るようになった美術界に促されて、物として在る作品を放棄するようになったとき、逆目に出たとも考えられる。観念のうえでは反復するものであっても、パフォーマンス作品には、草間にとって「芸術＝業」であった長時間の反復作業は必要でない。こうした癒しの行為を奪われたのに加えて、草間の出入りする社会では浮き沈みが甚だしい。もともと不安に襲われやすい草間にとって、この状況は精神に大きな負担を強いるものだったろう⁽⁸⁸⁾。人生はいつの時代でもけっしてたやすいものではなかったにしても、60年代後半は草間にとって精神的にも、経済的にも、極めて困難な時期となった⁽⁸⁹⁾。

人騒がせで、売名的との非難はあったが、草間がハプニングにも他の創作活動と同様に真剣にとりこんでいたことはまちがいない。反復や強迫観念と並び、身体への関心というふだんのテーマを強く打ち出している点で、他の創作行為と芸術的な一貫性を保っているばかりでなく、草間にとってハプニングは政治的にも大きな意味をもった。ウッド・クルターマンをはじめとして、60年代後半に草間が断固としてヴェトナム戦争に反対していたことを記憶しているひとは少なくない⁽⁹⁰⁾。70年代にパフォーマンス集団ゲリラ・アート・アクション・グループの創立メンバーの一員となるジョン・ヘンドリックスは、草間から影響を受けたと語り、とくに近代美術館で行なったパフォーマンスに言及している⁽⁹¹⁾。

新機軸を打ち出しても発案者としてかならず認められたわけではないが、70年代にアメリカを発ったとき、草間は同世代のアーティストのみならず今日にも影響の及ぶ置き土産を残していった⁽⁹²⁾。60年代のニューヨークで活躍したアーティストは数多いが、ポスト・ミニマリストの最右翼に挙げられるエヴァ・ヘスの、強迫観念に駆られたような反復の多い、身体に関わるオブジェ作品の先鞭をつけたのは草間だったとリバードは語る⁽⁹³⁾。1970年代後半には、ルイズ・ブルジョアが突起のある立体を手がけたが、これも草間が60年代半ばに制作したペニス状の詰め物を植えた家具にそっくりだ。1978年にブルジョアが行なったパフォーマンスで参加者が身に着けた衣装も、それ以前の草間の洋服の作品を彷彿とさせる(挿図12)⁽⁹⁴⁾。そう考えれば、草間の業績が西欧では忘れられたも同然だった時期でさえ、西欧の産んだ最も有力な立体作家2人の作品に、草間の影響は間接的ながら現れていたことになる。

草間が日本に戻った後、ほぼ忘れられたも同然になった理由はいくつも考えられる。それは女性アーティストの活動する条件がかなり改善される前にニューヨークを離れたことや、美術界には出発前の草間の主な関心事であったパフォーマンスを猜疑の目で見るとがいたせいばかりではない。ここで重要なのは、飛び抜けた成功を収めたアーティストのなかでも、美術界や美術市場のはやり廃りの波を乗りきって、充実した活動を持続できるのはほんの一握りにすぎないこと、そして比類ない才能と創造エネルギーを兼ね備えたアーティストでも、仕事、人格、時代状況の複雑な相関の、稀にみる幸運な出会いに恵まれないかぎり、名声は長く保てないという事実を認めることだろう。現実的には、有力な画廊が長期的に肩入れしてくれていれば、事情もよほど変わっていたにちがいないが、草間は一度としてそうした支持を受けることはなかった。

本稿のはじめの部分で、特定の美術作品が世の中に受け入れられるか否かは、ア

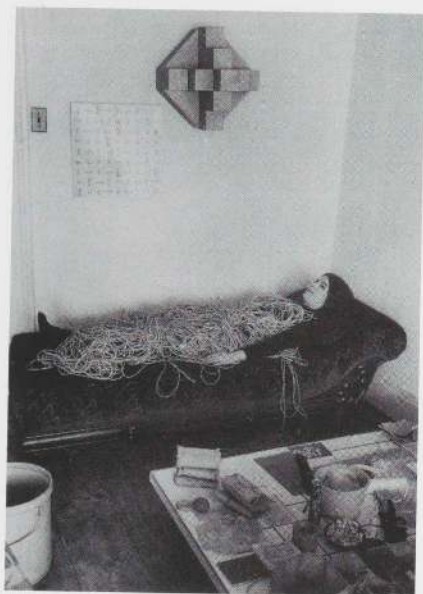
挿図12
ルイズ・ブルジョア
《宴／身体部位によるファッションショー》
1978年、ニューヨーク、ハミルトン画廊
Photo by Peter Moore, © the Estate of Peter Moore



アーティストがやがて台頭しいずれは文化の主流を占めるべきものを、どの程度まで表現しているかに大きく左右されると指摘した。そして60年代は、草間の創造的な感性とそうした流れの歩調が最もよく合致した時代ではなかったとも述べた。1958年から1968年にかけて草間は、第二の故郷アメリカの美術界が形式と概念の両面で直面する、最重要課題のいくつかにとりくんだ。ミニマリズムやポップ・アートの内容が厳密に定義づけられる以前から、反復と部分を組み立てて全体を構成する手法を採用した点でミニマリストと見なすことができたし、大衆文化や日常生活の要素を作品に組み入れた点では、ポップ・アーティストとしても通用した(95)。しかしその核心において、草間の作品は生理との紐帯が緊密すぎ、感情過多で、ときには荒削りすぎるために、時代を支配する美意識とびたりと一致することはなかった。60年代には台頭しつつあった新様式との類似が、相違より目立ったためにそれほど明白ではなかったのかもしれないが、自伝、身体、女性の視点との独特のつながりを有する草間の作品は、最終的にどのカテゴリーにも収まりきらない。しかしそうした特色があるからこそ、草間の作品は今日とりわけ強く心に訴えかけるのである。

過去25年の間、美術界にはモダニズムに連なる客観性と永遠の真理の強調から、文化評論家アンドレアス・ハイゼンの説によれば、「伝統と新機軸、保守と革新、大衆文化と高級芸術の間の緊張を孕んだ場で展開される」ポスト・モダンの考え方へのきり換えが生じた。またここでは「後者が自動的に前者に対して優位に立つものではなく、またこの緊張を孕んだ場は、進歩対反動、左翼対右翼、現在と過去、モダニズム対リアリズム、抽象対具象、前衛対キッチュの範疇に頼ってはいはもはや把握しきれない」(96)。70年代にはフェミニストが美術や大衆文化の女性の描き方を丹念に吟味した結果、性差にまつわる固定観念が揺らぎはじめた。80年代に入ると、エイズの蔓延に刺激されて、身体の探究に関心は移り、社会のなかで身体の解釈や意義は絶えず変化することが強く打ち出される(97)。こうした展開は文化の多様性をめぐるより広範な議論とあいまって、アメリカの美術愛好家の関心を性、性差、民族性の問題に引き寄せた(98)。

その結果生じた知的雰囲気は、草間にとっては好ましいものとなった。草間はポス



挿図13
長椅子の上でポーズをとるエヴァ・ヘス、1968年頃

ト・モダンという語が流通するようになる前から、多くの点でポスト・モダンの域からである。対立項とされるものを受け入れてしまう草間の包容力、文化が規定する個の態様を他に先駆けて俎上に乗せた先見性に着目して、若手アーティストは、草間に対する評価をしだし高めていく。パフォーマンス性をふまえた草間のインスタレーションや写真作品は、ジャニス・アントーニ、マシュー・バーニー、森村泰昌をはじめ多くのアーティストの作品の先例にあたる。草間にとって身体は感情表現、とりわけエロティックな体験の手段であると同時に、その隠喩の主な担い手となる。断片化され、不条理、脆弱なひとの身体はおぞましい反面、滑稽だ。こうした心理傾向はロバート・ゴーパー、ローナ・ボンディック、シンディ・シャーマン、そしてキキ・スミスら、肉体やその一部に注目し、極限的な心理を探る手だてとするアーティストの立体や写真を予告したといえる⁽⁹⁹⁾。

ボンディックは、草間が70年代の美術史の編年記述からこぼれ落ちたのは、作品があまりに个性的で、情緒過多なために、独断的な傾向が強かった60年代にすんなり溶け込めなかったという説を支持する。ボンディックの印象によると、当時の文化論議では形式に対する関心が完全に他を圧倒していたので、芸術の域外にある作品の内容は看過されることも多かった。30年前のヘスは性的問題を取りあげたからというより、もっぱら風変わりな素材を用いたという理由で注目されたとボンディックは指摘する⁽¹⁰⁰⁾。1968年頃に撮影された、ユーモラスな写真には、古めかしい長椅子に、目を開けたまま身を硬くして仰向けに横たわるヘスが写っている。服もちゃんと着けているので、これから埋葬されても心理分析のカウンセリングを受けてもおかしくない(挿図13)。身体を覆っているのは、ヘスの作品によく使われる紐かロープである。この写真と《集積 No.2》に裸で横たわる草間の写真をくらべると、問題のありかがはっきりする。ヘスは、作品によく使う素材にすっかりくまれ、包みこまれているのに対して、草間の場合にはセクシュアリティやアイデンティティなど、具体的な形をもたないものが主な関心事となる。ボンディックの見方によると、ヘスは草間より自制が効いていて、美術に特有な問題とより深い関わりをもつ。「草間はヘスが怖がってやらなかったことを全部やってのけた」とボンディックは主張する。草間の作品は、別にだれを喜ばせようともしていないようにボンディックには感じられる。草間は、「ひとがどう思おうとかまやしないから、あれこれ考えずにただやってみる」にはどうすればよいかを教えてくれる⁽¹⁰¹⁾。ボンディックの指摘は重要だ。草間は是が非でも人から認められたいと強く念じてはいたけれども、自分の言いたいことをなんとしても言わねば気がすまなかった。パフォーマンス・アートにとりくんでからは、美術界での評価と自己表現のどちらかを選ばねばならない立場に追いこまれて、けっきょく自己表現に軍配を上げた。

ボンディックと同じく、アーティストのポリー・アフェルバウムも作品に明らかに見てとれる強迫観念に興味を覚えるが、その関心は抽象に内在する自由を駆使する草間の手さばきに集中する。アフェルバウムがとくに注目するのは、草間の用いる図柄の特質とその反復が揺れ動く心理状況を伝える経緯である⁽¹⁰²⁾。一方マイク・ケリーは、草間がとりあげる素材の衝撃力、イメージの引き起こす幻覚作用、そして作品のけげばしさに面白味を感じる。ケリーは「自分たちの行動や……世界のなかでの立場

を、作品制作に等しいと考え……(その結果)服装や振る舞いが……作品の一部となったそのころのアーティストを好ましく思う」(103)。ジェシカ・ダイヤモンドは「草間へ捧ぐ」と題する制作継続中のマルチメディア作品を、1993年のヴェネツィア・ビエンナーレのアベルト部門に出品した(104)。(この年、草間も日本を代表してビエンナーレに参加している。)ダイヤモンドはここで、テキストで壁面を埋める絵画作品に、60年代半ばに草間が用いた鮮やかな色彩を借りた。またパフォーマンス作品をないがしろにするどころか、1992年の作品では、草間が1968年にウォール街で行なったハプニングの「株はくわせもの」のフレーズに光をあてた(105)。

草間のもくろみは多面的で、それがために作品も奥が深く、含意に富み、予断を許さない。露出趣味や便宜主義の装いと、真摯な心構え、深い意味とを結びつけることも、性的な挑発を性的なためらいにつなげるのも、草間にはたやすいことである。ニューヨーク時代の作品は、物としての存在を薄めつつあった時期にも、存在への途方もない野心を示した。この時期を通じて、草間の進路は驚くほど一貫している。草間がニューヨークで手がけた作品のすべてがパフォーマンスをふまえたものであることは、平面や立体作品の形をつねに定める役割を担った過程の重要性からも明らかだろう。無限の観念はつねに草間の頭にとどまり、身のまわりの世界をすべてとりこみたいという欲求も溷れることはなかった。1961年という早い時期に草間はステファン・ラディチ画廊で開いた個展に、2.7×9.9メートルのキャンバス作品を出品した(挿図20、48ページ)(106)。インスタレーション作品の萌芽ともよべるこの類の絵画は、ただ作品のみによって境界を画される空間をつくりだそうとする試みであり、後の写真によるコラージュ、インスタレーション、「鏡の間」を予感させた。

草間の世界は果てしない舞踏のような制作行為で充満し、そこには芸術と人生の区別などつけない隙もない。人間と作品が分かちがたく結びついているために、どこからが作者で、作品はどこで終わるかの見極めも不可能に近い。草間の作品の全貌と向き合うとき、ひとは珍しいくらい剥き出しの創意に出会うだろう。大胆さは、善きにつけ悪しきにつけ、紛い物でない強迫観念の副産物かもしれない。草間は大きな困難にもめげず、やむにやまれぬ思いに駆られ、大胆に創作を行なった。時代が違えば、草間もヴァンセント・ファン・ゴッホやジャクソン・ポロックと同様に伝説的な人物に祭りあげられたかもしれない。創作への強迫観念が、感情と肉体を極限まで追いつめ、ついに自滅への道を突き進んだロマン主義の権化という点では、草間も二人とたいして違いはしない。ただ草間に英雄的なところがあつたとしても、それは二人とは対照的に、おそらくはもっと散文的な理由からであらう。芸術のために苦しむよりも、草間は崩れようとする己の精神を救うために芸術を利用した。作品は闘いの証しであり、褒美でもある。今日のアメリカ美術界の大勢は、運動や流行の呪縛から解放され、大仰な物言いや理論の大風呂敷には疑いの目を向けるようになっている。わたしたちにとって受け入れやすい英雄とは、ひょっとすると、型破りだがむしやらうえに、女性である草間しかいないのかもしれない。

(木下哲夫 訳)

註

(1)

草間は1973年に日本に戻った。その後、日本、ヨーロッパ、そしてアメリカ各地で短期の滞在をくりかえし、1975年に再び帰国した(著者によるインタビュー、1995年10月1日、東京、ギャラリー五辻)。

(2)

日付は以下より。

Bhupendra Karia, "Biographical Notes," in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, exh. cat. (New York: Center for International Contemporary Arts, 1989), p. 74.

水彩の多くは60年代に手直しされた。50年代初期に描いた部分を残したものもあるが、すっかり描き直したもの、上から別の絵を描いたものもある。

(3)

10丁目にあったアーティストの協同組合形式の画廊。ニコラスとジョンのクルシュニック兄弟が運営にあたり、多くの有力なアーティストがまだ駆け出しの頃、その作品を紹介した。巻末の「展覧会略歴」参照。

(4)

Lucy Lippard, "The Silent Art," *Art in America* 55, no.1 (January-February 1967): p. 60.

(5)

Sidney Tillim, "In the Galleries," *Arts* 34, no. 1 (October 1959): p. 56.

(6)

Dore Ashton, "Art: Tenth Street View," *New York Times* (23 October 1959).

草間スタジオにて複写。

(7)

Donald Judd, "Reviews and Previews: New Names This Month," *Artnews* 58, no.6 (October 1959): p. 17.

ジャッドは評論の初稿を次のように結んでいる。草間の絵画は「あらゆる面で先進的だ。徹底したフロンタリティ、色調変化の少なさ、簡潔にして複雑な構成、個々の筆痕の重視(ここでは筆痕の重なりがきわめて大きな意味をもつ)、そして表面そのものとなる色彩とディテール。表現は冷静かつ強靱だ。茫洋たる普遍性は精緻さと内容の個性の強さから得られるもの。けっしてそれをじかに求めているはいない。」(ドナルド・ジャッド記録資料 [Judd archive, Marfa, Texas] に収められた草稿より)。ジャッドは草間の「白い絵」2点(少なくとも一方は購入したもの)の他、1970年代に制作されたベニス付きの立体の大作1点、彫刻の小品1点、ニューヨーク時代の絵具で模様を描いたドレス1着を収集する。

(8)

モノクローム絵画はアメリカよりヨーロッパの方が盛んではあったが、50年代のニューヨークにも先例はあった。ラウシェンバーグが1951年に手がけた白一色の絵画は基本的にはタダの流れをくむものだが、同年に始まる黒の作品は草間の試みに近い。レオ・キャステリ画廊で開かれたジャスパー・ジョーンズの初個展(1958年1月20日—2月8日)には《緑の標的》、白一色の《白い旗》、モノクロームの灰色の《数字》と《白い数字》が出品された。アド・ラインハートは1952年から青と赤のみのカンヴァス作品を描きはじめた。1954年になると、ラインハートの使う色は黒の濃淡のみに限定される。

(9)

わたしはマルクス主義理論の「イデオロギー」の代わりに、深く、複雑で、ダイナミックな文化の作用を指す「文化状況」と「時代の文化状況」を用いた。時代の文化状況の概念を人を鼓舞する時代精神(ツァイトガイスト)と混同してはならない。

(10)

T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhart (London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984), p. 127./邦訳=T. W. アドルノ「美の理論」久保健治訳、河出書房新社、1985年、p. 147.

(11)

著者によるインタビュー(1995年9月26日、東京、草間スタジオ)。

(12)

例えば以下を参照。

Michel Thévoz, *Art Brut* (New York: Rizzoli, 1976), p. 11.

シュルレアリストもそうした固定観念をふりまく誤りを犯した。

(13)

草間を的確に捉えたこの語の発案者はマイク・ケリー(著者によるマイク・ケリーへのインタビュー、1996年3月27日、ロサンゼルス、ケリー・スタジオ)。

(14)

以下も参照。

Karia, "Notes," pp. 76, 98.

(15)

著者によるクルターマンへのインタビュー(1995年4月17日、ニューヨーク市、クルターマン宅)。

(16)

草間は病と作品の関係にしばしば言及している。1975年の「わが魂の遍歴と闘い」は、「幻覚がわたしを絵に駆り立てた」ことから始まっている(未発表の草稿より)。

以下も参照。

Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama," in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, pp. 13-14.

(17)

著者による草間へのインタビュー(1996年5月15日、東京、草間スタジオ)。

(18)

ゴードン・ブラウンによる草間へのインタビュー(1964年6月、WABCラジオ)。この内容は以下に採録された。

Armando et al, eds., *De nieuwe stijl*, vol.1 (Amsterdam: De Bezige Bij, [1965]).

今回の展覧会の準備にあたって、ひとの顔の切り抜きでつくったコラージュは1点しか発見できなかった。ただ60年代の草間のアトリエを撮った写真にはこの種の作品がいくつも写っている。またベルギーのテレビ番組『ニューヨーク・スクール(1965年、ブリュッセル、フランス系ベルギーのラジオ・テレビ局制作)用に撮影されたビデオには、こうした切り抜きでくまられた皿やカップ、ベッドの敷布などの日用品に囲まれた草間が登場する。

(19)

前掲、1995年9月26日のインタビュー。比較的大きなカンヴァス作品の制作にあたって、草間は通常画面を30センチ四方に区切り、集中して描く。そのためニューヨーク時代の絵画の多くは、微かな線の交錯によって分割されている。

(20)

前掲、1996年5月15日のインタビュー。

(21)

前掲、1995年10月1日のインタビュー。草間はアーティストが心理療法を受けることに強い抵抗をもち、創作意欲を削いでしまうフロイト理論は、百害あって一利なしと考える(前掲、1995年9月26日、10月1日のインタビュー)。

(22)

わたしがここで念頭に置いているのは商業印刷の技法シルクスクリーンを好んだポップ・アーティストのアンディ・ウォーホル、工場など専門の製造業者に作品制作を発注したドナルド・ジャッドなどのミニマルズムのアーティスト、そして60年代末に登場したローレンス・ワイナーなどのコンセプチュアル・アーティストである。ワイナーはアーティストは思考を提示すれば充分で、身体を使って作品をつくり上げる必要はないと考えた。

(23)

例えば、1958年に第1作が完成した「無限の網」の油彩画は、その後の3年間、草間の制作活動の中心を占める。網は後に草間の好む図柄のレパートリーのひとつとなり、様々な状況にあわせて用いられた。60年代に入ると、網はフェルトペンですばやく仕上げた素描が主となる。素描は先行する油彩画の濃厚な質感と強度を欠くために、制作過程そのものを表すのではなく、そのシンボルに変質した。この他にも、多様な要素をとり入れた絵画の一部となり、インスタレーションに使うマネキンにも描かれた。60年代後半には、草間のデザインした洋服を飾る模様にもなった。

(24)

前掲、1996年5月15日のインタビュー。草間は後に、これと同じ趣向のコラージュを4、5点制作したと述べている(1996年9月18日、ニューヨーク近代美術館における、草間とローラ・ホブトマンとの会話より、ホブトマンからの伝聞)。

(25)

Munroe, "Obsession," p. 20.

ジョージ・シーガルは1ドル紙幣の図柄をくりかえすウォーホルの作品を見て、「あれは面白く見ましたよ。どうしてかという、すでにグリーン画廊で草間彌生という日本の若い女性のペニスの複製があったからです」と語った(Jean Stein, *Edie: An American Biography* [New York: Alfred A. Knopf, 1982], p. 189. / 邦訳=ジーン・スタイン、ジョージ・プリンプトン『イーディー—60年代のヒロイン』青山南ほか訳、筑摩書房、1989年、p. 204)。

(26)

今日のわたしたちには、草間のコラージュを当時まだ萌芽状態にあったミニマルズムの優雅で、ウィットたっぶりな洒落とみる方がしっくりする。例えば以下を参照。

Roberta Smith, "60's Minimalism, Looking Handmade," *New York Times* (24 May 1996).

(27)

ドナルド・ジャッドは草間が彫刻を手がけはじめた頃、舗道に捨てられた家具を拾い集める手助けをした。また《集積 No. 1》を覆う突起に詰め物をする手伝いもしている (Karia, "Notes," p. 79)。

(28)

著者によるリチャード・ベラミーへのインタヴュー(1995年11月29日、ニューヨーク州ロングアイランド市、オイル・アンド・スティール画廊)。草間は後に考えを変え、ワシントンの契約画廊主ベアトリス・ペリーとジャッドを通じて、ベラミーに作品の扱いを依頼しようとした。しかしこれは長期的な契約には結びつかなかった。

(29)

ルーシー・リパードは草間を「ジョージ・ブレヒト、ダン・フレイヴィン、ロバート・ワッツ、ロバート・モリスなど」1960年代初めに「身近な品々を作品にとり入れたアーティスト」のグループに含めた。「草間彌生は、郵便用シールを非具象的にいく列も並べることによって、ウォーホルのサブ缶、貨幣、グリーン・スタンプ、写真などの繰り返しに先んじた」

(Lippard, "New York Pop," in *Pop Art* [New York: Praeger, 1966], p. 75. / 邦訳=ルーシー・R.リパード「ポップ・アート」関根秀一ほか訳、洋販出版、1993年、p. 75)。

(30)

1962年以降、ウォーホルは絵画や素描を自ら筆をとって描くことは少なくなり、それに代わってシルクスクリーンが多用される。これと同じくオルデンバーグの彫刻からも、1963年、あるいは64年を境に絵画的な要素が薄れていく。ポップ・アートのこうした傾向には、ジム・ダインを筆頭に、例外のあることは言うまでもない。

(31)

Lippard, "Eccentric Abstraction," in *Art International* 10, no. 9 (20 November 1966): pp. 28-40; reprinted in *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: Dutton, 1971), p. 99.

この展覧会に草間の作品は出品されていない。同じく先駆者に相当するメレット・オッペンハイム、クレス・オルデンバーグ、イヴ・タンギー、リー・ボンテクーも選にもれた。

(32)

Lippard, "Eccentric Abstraction," p. 101.
リパードはシュルレアリスムの研究者
(例えば以下の論文参照。

"Ernst and Dubuffet: A Study in Like and Unlike," in *Art Journal* 21, no. 4 [summer 1962] and *Surrealists on Art* [Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1970])

しかしこの時期のニューヨークの美術界では、シュルレアリスムがしばしば蔑視されていたことを示す資料もある。たとえばブライアン・オドハーティは、ガートルード・スタイン画廊で1963年から64年にかけて開かれた草間の《千のポート・ショー》をとりあげた展評のなかで、草間の作品はもはやたんなる「シュルレアリスムの戯れ」ではないと読者に請け合っている。

(33)

著者による草間へのインタヴュー(1996年5月17日、東京、草間スタジオ/作品収蔵用のマンシオン)。

(34)

Georges Bataille, "L'esprit moderne et le jeu des transpositions," in *Documents* (Paris: Mercure de France, 1968), p. 200. / 邦訳=ジョルジュ・バタイユ「現代精神と置換の手法」、『ドキュマン』片山正樹訳、二見書房、1974年、p.184。

(35)

例えば以下を参照。

Lorraine Ganman and Merja Makinen, *Female Fetishism* (New York: New York University Press, 1994), pp. 2-3.

(36)

このテーマについて、たとえばジャンヌ・シャスゲ=スミルジェルはフェティシズムが「父親とその付随物の権威を否定し、生殖器に囚われた性意識を排除する新たな状況をつくりだすうえで」重要な要因となると主張している (Janine Chasseguet-Smirgel, "Reflections on Fetishism," in *Creativity and Perversion* [London: Free Association Press, 1985], p. 80)。

(37)

「心的なものにおいては、たしかに女性はまだペニスをも所有しているが、これは以前と同じペニスではないと考えるのである。以前のペニスのあった場所に何か別のものが現れた……去勢の嫌悪によってこの代理物が作り出されたのであるが、その際に一つの記念物を残したからである」(Sigmund Freud, "Fetishism," in *Sexuality and the Psychology of Love* [New York: Macmillan, 1963], p. 216./邦訳=ジークムント・フロイト「フェティシズム」, 『エロス論集』中山元編・訳、ちくま学芸文庫、1997年、p. 286)。

(38)

前掲、1995年9月26日のインタビュー。

(39)

前掲、1996年5月15日のインタビュー。草間はまた靴をありとあらゆるところに置きたいと思った、できれば壁にも掛けたかったと語った。これは訴える力をさらに強めたいという欲求の現れだろう。

(40)

《衝動家具》は2つの部分からなる。1960年代にドイツの画商が作品を2つに分け、それぞれ独立した作品として売りさばいた。一方はペーター・ルートヴィヒのコレクションとなり、現在はケルンのルートヴィヒ美術館に、ほぼ完璧に近い保存状態で収蔵されている。もう一方は長年行方が知れなかったが、最近になって所在が判明した。しかし傷みがひどく、かなり修復の手が入っている。本展を担当した学芸員の判断では、現在のところ展示できる状態にはない。とりわけルートヴィヒ美術館が所蔵するほとんど無傷の片割れと合体させるには無理がある。こうした事情で、本展には《衝動家具》を含めていない。

(41)

シャスゲ=スミルジェルには、草間が「ドライヴィング・イメージ」のインスタレーションで構成した世界に近い描写がある。「あやつり人形、マネキン、蠟細工のからくり人形、人形、手描きの背景、石膏塑像、ダミー……これらはすべてフェティシストの人工的な、魔法の世界を構成する要素になる。生と死、自然の生命と機械仕掛けの狭間に横たわる、人間の自惚れが生み出した2つを掛け合わせたような生き物は、フェティシズムの対象になぞらえられる。そしてフェティシズムの対象として、それらはわたしたちにしばし慣習の支配を外れた、素晴らしい、神秘の世界の存在を感じさせてくれる」(Chasseguet-Smirgel, p. 88.)。

(42)

ベティ・フリーダン著 *The Feminine Mystique* (ニューヨーク、ノートン社、1963年刊/邦訳版「増補 新しい女性の創造」三浦富美子訳、大和書房、1977年)が刊行され大きな反響を呼んだとはいえ、女性問題を政治的視点から議論するきっかけとなったにすぎず、そこで提起された争点はいまだに世間一般からまともに扱われるにはいたっていない。

(43)

前掲、1996年5月15日のインタビュー。

(44)

同上。草間はこうした病気のことは当時はまだ知らなかったと語る。

(45)

Ganman and Makinen, "Bulimia: The Fourth Fetishism?," in *Female Fetishism?*, p. 122. ガンマンとマキネンは食物摂取異常に関するキム・シャーニンの考え方を、歪んだ通過儀礼とよんでいる(Chernin, *The Hungry Self: Women, Eating, and Identity* [London: Virago, 1986], pp. 166-67)。

(46)

ルディ・パークハートと著者の対話(1995年12月11日、ニューヨーク市、パークハート宅)。パークハートは、草間のヌードを撮ったのは自分が最初かもしれないと語っている。

(47)

ジュリア・マーガレット・キャメロン(1815-79)やF・ホーランド・デイ(1864-1933)など、自分自身やモデルを宗教的あるいは寓意的な絵画風に撮った写真の先駆者たちは、デュシャン、マン・レイからシンディ・シャーマンといったアーティストに特有の、自意識とは無縁だった。

(48)

最近発表した文章のなかで、カルヴィン・トムキンはリーフの撮影した草間の写真を、撮影時にはおそらく一般的だったと思われる見方——男に対する媚態——にしたがって解釈している。トムキンは草間の彫刻を男性支配に反抗する試みとするアレクサンドラ・モノローの分析をとりあげ、次のように記す。「そういう見方も成り立つだろう。ただ、ひとつ押さえておきたいのだが、ハイヒールのパンプス以外に何も身にまどわず、ベニスがびっしり生えた長椅子に腹ばいになり、さりげなくカメラのレンズをみつめている、あの始終あちこちで見かける1966年の写真に写った草間の表情からは、反抗的な気分は必ずしもうかがえない」(Tomkins, "A Doyenne of Disturbance Returns to New York," *New Yorker* [7 October 1996]: p. 102)。

(49)

1964年にカステラーニ画廊で開かれた草間の「ドライヴィング・イメージ・ショー」を評する文章のなかで、ドナルド・ジャッドは室内を埋めた多数の絵画、彫刻、コラージュを数え上げた後、こう書き添えた。「画廊は狭く、そのためかなり立て込んでいた」(Judd, "Yayoi Kusama," *Arts* 38, no. 10 [September 1964]: p. 68)。

(50)

この種のコラージュで今日まで原型を保っているものはほとんどない。たとえばニューヨークで開かれた「草間彌生、ドライヴィング・イメージ・ショー」にあわせて制作された数点は展覧会の案内状に用いられ、その後印刷所によって廃棄されたのかもしれない。

(51)

草間が裸になって人前でのパフォーマンスに自ら参加した例のひとつとして、1969年にニューヨークのセントラルパークで行われた《いかさま賭博》を挙げる事ができる (photograph in Karia, "Notes," p. 93)。

もうひとつ、1968年にマンハッタンのトリニティ教会のそばで、ガーゼのように裏が透けてみえる生地で身をくるみ、ほとんど裸体のような草間を撮った写真も残っている。祭壇でパフォーマンスをするつもりだったけれども、牧師に諷められ、思いとどまったという(前掲、1996年5月17日のインタビュー)。

草間はまた1967年の映画「草間の自己消滅」(これについては後に検討を加える)にもヌードで登場するが、これが現実をそのまま撮ったものか、撮影用の演技かはさだかでない。

(52)

今日では、歴史的に女性は主体ではなく、客体として描かれてきたとする見方が一般的になった。ローラ・マルヴィが20年以上も前に主張したように、見ることの喜びは、主体となる男性の鑑賞者が、期待に添うかたちで提示された受け身の女性像に、自分の好みの夢想を投影することを前提に想定されてきた (Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," written in 1973 and first published in *Screen* 16, no. 3 [autumn 1975]; reprinted in Constance Penley, ed., *Feminism and Film Theory* [New York: Routledge, 1988], pp. 57-68./邦訳=ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」、『新・映画理論集成 1』岩本憲児ほか編、斉藤綾子訳、フィルムアート社、1998年、pp. 126-39)。

リーフの写真では、草間はこうした古典的な男性の期待に応えるかたちを採った。

(53)

Mary Ann Doane, *Femmes Fatales* (New York and London: Routledge, 1991), p. 25.

写真作品のなかで草間が自らの映像をどのように用いているかについて考察するにあたり、以下を参考にした。

Abigail Solomon-Godeau, "The Legs of the Countess," in Emily Apter and William Pietz, eds., *Fetishism as Cultural Discourse* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1993).

(54)

ドーンは次のように記す。「この類の仮装、過剰なまでの女の性の強調は、妖婦性に通じ……どうしても男性から悪の権化とみなされる」(Doane, p. 26)。

(55)

以下を参照。

Nel Noddings, *Women and Evil* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), pp. 5-35.

(56)

以下を参照。

Sigmund Freud, "On Narcissism: An Introduction," in *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*, ed. John Rickman (New York: Doubleday, 1957), p. 113. / 邦訳=ジークムント・フロイト「ナルシズム入門」、『エロス論集』中山元編・訳、ちくま学芸文庫、1997年、p. 255。
スラヴォイ・ジジェクはこれとは対照的に、妖婦を男性の欲望の産物とみなす。以下を参照。
The Metastases of Enjoyment (London and New York: Verso, 1994), pp. 89-112. / 邦訳=スラヴォイ・ジジェク「宮廷恋愛、もしくは、〈もの〉としての女性」、『快楽の転移』松浦俊輔・小野木明恵訳、青土社、1996年、pp.143-81。

(57)

以下を参照。

Slavoj Žižek, "Looking Awry," *October* no. 50 (Fall 1989): pp. 53-54. / 邦訳=スラヴォイ・ジジェク『斜めから見る』鈴木晶訳、青土社、1995年、p.127。

(58)

Doane, *Femmes Fatales*, p. 32.

(59)

アムステルダム市立美術館で開かれた「ヌル／ゼロ」展のオープニングで撮影された参加アーティストたちの記念写真(挿図14)では、草間は前列に立ち、他の人々の黒っぽい服装とくらべて明るい網の着物が際立つ。草間はナヴィーリョ画廊の個展「ドライヴィング・イメージ・ショー」の模様を伝える新聞写真にも着物姿で写っている(*Corriere d'informazione*, February 1-2, 1966)。同じ衣装を着け、画廊主のレナート・カルダッツォと作品の前で撮った写真もあるので、これはおそらくオープニングで撮影されたものと思われる(Karia, "Notes," p.86)。ニューヨークの画商ステファン・ラディチは、草間も参加した1961年のホイットニー・バイアニュアルのオープニングで、着物姿の草間を見かけたという(ステファン・ラディチと著者の電話での会話、1996年2月)。

(60)

エドワード・サイードは、ニューヨーク時代の草間のように「よそもの」とみなされていた人々が、どのように支配的な文化の抱くイメージに添って自らを理解し、それに合わせた振る舞いをするかを述べている。「アラブが自分の姿を、ハリウッドがつくり出すような『アラブ』として認識するといった逆説」を説き、「現代のオリエンタリズムは、みずからをオリエンタリズムのに役買っているのである」という(Said, *Orientalism* [New York: Pantheon, 1978], p. 325. / 邦訳=エドワード・W. サイード『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1986年、p. 329)。

(61)

例えば以下を参照。

Gina Marchetti, *Romance and the Yellow Peril: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), pp. 71-72.

(62)

ハリウッド映画では、「ユーラシア系の女性はお人良しで、ひとの言うがままになり、目を楽しませ、想像をふくらます対象である限り無害と見なされる。ところがいったん自分の欲求を主張しはじめると、世の中を混乱に陥れ、道徳を墮落させる要因となる」(Marchetti, p. 71)。「西洋世界のアジア観のなかで最も根深いもののひとつは、アジアは生来ひとを誘惑するものという思いこみである」。アジアは「西洋人の想像のなかで、女性的と見なされ」、したがって大陸全体が「エキゾチックで、人に誘いかけてくる女、西洋の男性の禁じられた欲望を満足させると同時に、墮落の淵に誘き寄せる女に見立てられる」(Marchetti, p. 67)。

(63)

草間が日本人であったことが、作品の知的内容に一目置かせるうえで有利に働いたことは、初期の評論が如実に物語る。1959年にプラタ画廊で開かれた個展の展評の草稿にジャッドは、草間の作品の日本らしさは、「7世紀に法隆寺で刻まれた精緻な透かし彫りやパターンの反復、同じ平面のなかで不断に方向を転じる光琳の波」との類縁性にもうかがえると記している (Judd archive, Marfa Texas)。

シドニー・ティリムは「たんに白黒のみでなく、慎み深さを尊ぶ文化のもとで育った日本人アーティストでなければ、西洋抽象表現主義の感情の葛藤に煩わされず、自己の内部に沈潜するような作品は描けないのではないか」と感じた (Tillim, *Arts* 34, no. 1 [October 1959]: p. 56)。ボストンの新聞に、ある記者は次のように記している。「控え目で、色彩を白と黒に限った草間の作風は、あきらかに日本的だ。しかも草間は抽象表現主義の流儀に則して、独自の内容を表現する……草間のスタイルは仏教思想と関わりの深い無の感覚を、婉曲に、繊細に表現しているのではないかという気がしてならない……」(ボストンの新聞に載った著者不明の評論、草間記録資料)。

ドリー・アシュトンも草間を「忍耐の天才」と呼び、「草間は日本に生まれ、画家となる訓練を受けたのであるから、東洋式の忍耐と考えるとさしつかえないのではないだろうか」と問う。アシュトンは「この類の絵画が反映するとされる思想には通じていない」と認めている (Ashton, "Art: Tenth Street Views," *New York Times* [23 October 1959])。

草間が実際に仏教と関わりをもったことはなく、また日本の伝統を意識して用いたこともない。本人は自作を明らかに西洋的と考え、今日ではこうした評を民族に対する固定観念に縛られたものと見なしているようだ (前掲、1995年9月26日のインタビュー)。とはいいながらも、無限の概念や果てしない反復をとり入れる草間の手法は、広い意味での日本文化が造形的に影響を及ぼしていたことをたしかにうかがわせる。

(64)

J. K. [Jack Kroll], "Yayoi Kusama," *Artnews* 60, no. 3 (May 1961): p. 15.

(65)

Lil Picard, "Kühler Wind des Nihilismus," *Die Welt* (5 March 1964).

(66)

Charlotte Willard, "In the Art Galleries: Kusama's Show," *New York Post* (14 November 1965): p. 46.

これを書いたのが女性だったという事実から分かるのは、女性記者は一般に男性記者と同じようなことを書くということだけだ。またそうでなければ、職を得ることも、維持することも望めなかったろう。同年、草間を「小柄な日本娘」と呼んだ記者は、草間は「アポリジニの彫刻家と同様に、自らにとりついた悪霊を絵に置き換えることによって、それを征服する」と書いている (Jan Cremer, "On the Cover," *Art Voices* [Fall 1965]: p. 5)。このようにひとを見下した論調は、草間が公開の場でパフォーマンスをするようになると、いっそう目立つようになる。

(67)

著者によるキャロリー・シュネイマンへのインタビュー (1996年3月14日、ロサンゼルス、シトラス・レストラン)。

(68)

Kusama, untitled statement, *Tema Celeste* (special issue, "The Question of Gender in Art") no. 39 (Winter 1993): p. 50.

(69)

草間自身は自分の置かれた状況が、60年代のニューヨークに生きる女性アーティストに特殊なものと考えたことはないと言っている (前掲、1995年9月26日のインタビュー)。

(70)

前掲、1996年3月14日のシュネイマンへのインタビュー。

(71)

女性アーティストの中には、作品のなかだけでなく、暮らしや世の中との付き合いでも女らしさを表に出さないように努めたひといたようだ。一方、前述のシュネイマンのことは示唆するように、容姿の魅力が少なくとも幾分かには有利に働いて、男性アーティストに認められた例も少なくない。子供を産み、育てることは伝統的に女性の人生の一部とされてきたが、女性アーティストにはこれがまったく認められなかった。1971年にリバードは女性アーティストに対する差別のあり方を9つ列挙したが、そのなかにはシュネイマンの記憶の正しさを裏付けるものがいくつかある。「自作の価値を強く主張したり、待遇に抗議すると、女らしくないとか、異常に押しが強いとレッテルを貼る」とか、「既婚や子持ちの女性は、どれだけ作品制作に労力を傾けようと、またどれほど作品が優れていようと、アーティストとして認めない」などはそれに当たるだろう (Lippard, "Sexual Politics: Art Style," in *From the Center* [New York: Dutton, 1976], p. 31; originally published in *Art in America* 59, no. 5 [September 1971]: pp. 19-20)。

(72)

水玉模様が、子供の頃から草間がよく描いてきた図案の一部であるのはまちがいない。50年代の水彩画の大半は60年代に描きなおされているため、網目が初めて作品に登場したのが正確にはいつかを確定するのは困難だ。ただ50年代の初めに、日本ですでにこのモチーフを用いていたらしい。例えば、1989年の「草間彌生回顧展」カタログの図版11を参照。

(73)

モンローも靴を草間のシンボルと見ているが、作品にはもっと穏当な解釈をつけている ("Obsession," p. 24)。

(74)

例えば以下を参照。

RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art, 1909 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1979) / 邦訳=ローズリー・ゴールドバーグ「パフォーマンス— 未来派から現在まで」中原佑介訳、リプロポート、1982年の、とくに pp. 142-43のジャドソン・ダンス・グループについて、pp. 153-91「70年代のパフォーマンス」を参照。

(75)

Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1982), pp. 78-79. / 邦訳=ロラン・バルト「表徴の帝国」宗左近訳、ちくま文庫、1996年、p. 124。

(76)

Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (New York: Penguin Books, 1988), pp. 396-97.

西洋美術における鏡の象徴性に関する詳しい考察については、同書 pp. 391-418を参照。

鏡はヌードのモデルの背中まで見せて、視覚体験をいっそう強烈なものにするから、こうした象徴性のとらえ方には欺瞞もつきまとう。以下を参照。

Carol Armstrong, "Fracturing Femininity: Manet's Before the Mirror," *October*, no. 74 (Fall 1995): p. 79.

(77)

Barthes, *Empire*, p. 79. / バルト「表徴の帝国」, p. 124。

(78)

17年後の1993年に日本を代表してヴェネツィア・ビエンナーレに参加したときにも、草間はこれと同じように、黄色と黒のミニチュア版「カボチャ」を配った。

(79)

Karia, "Notes," p. 87.

草間はアーティストのルーチョ・フォンターナに制作費を立て替えてもらい、おかしに別の作品をひとつ贈ったという(著者によるインタビュー、1997年5月10日、東京、草間スタジオ)。

(80)

初めて公開の場でパフォーマンスを行なったときから、草間はヤルクートとパートナーを組んだ。映画「自己消滅」はいくつかの実験映画の国際映画祭で表彰された (Karia, p. 89)。

(81)

Karia, p. 89.

(82)

これらのパフォーマンスに関する資料は以下に依る。Karia, pp. 88-94.

ニューヨーク近代美術館でのハプニングにあわせて発表したプレスリリースに草間は、「服を脱いで、ルノワール、マイヨール、ジャコメッティ、ピカソらの、楽しいグループの仲間入りをしよう。上記の諸氏がもれなく参加すること、またこぞってヌードであることは誓って請け合います」と誘いのことばを記している。草間はまた「社会学的覚書 (Sociological note)」も添えた。「美術館の庭園を多かれ少なかれ終の仕度と定めた諸氏の間で、裸体は社交儀礼として恥ずかしくないものと認められるようになりました。全裸も流行しており、とりわけ御影石、玄武岩、青銅など、硬度の高いものが好まれている模様」(Karia, p. 93)。

(83)

Neal Weaver, "The Polka-Dot Girl Strikes Again, or Kusama's Infamous Spectacular," *After Dark* 10, no. 1 (May 1968): pp. 43-46.

(84)

"Kusama: The Polka-Dot Princess," *Bachelor* 10, no. 3 (June 1969): p. 10.

(85)

著者によるジェイムズ・ゴラタへの電話インタビュー(1996年4月3日)。ゴラタにとってビジネス・マネジャーの業務はこれが初体験だった。ゴラタは版元アル・ゴールドスタインの刊行する雑誌「スクリュウ」で、投書欄と3行広告欄の責任者を務めたことがあり、「スクリュウ」はその頃、草間に関する記事を頻繁に掲載した。ゴラタは草間の活動に心から共鳴した。ゴラタの記憶によれば、草間にはその前からマネジャーがついていて(名前は覚えていない)、3人で相談の末、ゴラタがマネジャーの仕事を引き継ぐことで意見が一致したという。

(86)

Mike Kelley, *The Uncanny* (Arnhem, Netherlands: Gemeentemuseum Arnhem, 1993).
ケリーの企画構成により、アルンヘン市美術館で開かれた展覧会にあわせて出版されたこの本は、それ自体が一種の展覧会に相当する。実際の展覧会には草間の作品は含まれていない。

(87)

前掲、1996年3月のケリーへのインタビュー。抑圧された類のひとつに、ケリーはサイケデリック・アートを挙げる。

(88)

ニューヨークで暮らしていた頃、草間は身体に危害を加えられそうで怖かったという。ニューヨークで草間は4回の盗難にあった。またオージー・パフォーマンスの参加者が病気持ちかもしれないので、裸になるのは怖かったとも語っている(前掲、1995年9月26日のインタビュー)。

(89)

Karia, pp. 95-99.

(90)

前掲、1995年4月17日のクルターマンへのインタビュー。

(91)

著者によるジョン・ヘンドリクスへのインタビュー(1995年4月17日、ニューヨーク、ヘンドリクス宅)。

(92)

草間がガートルード・スタイン画廊の壁にポートのポスターをとどころせましと貼りつけたのは1963年12月のことで、ウォールホルが牛の図柄の壁紙をつくる2年前だったことは注目に値する。また草間は短命に終わったカステラーニ画廊で1965年11月に《無限の鏡の間》を展示しており、これはルーカス・サマラスがベイス画廊で《鏡の間》《ルーム No. 2》を発表するのより1年近く早かった。註25のジョージ・シーガルの引用も参照のこと。

(93)

Lucy Lippard, *Eva Hesse* (New York: New York University Press, 1976), p. 197.

1996年5月に草間のニューヨーク時代の作品を集めてポーラ・クーバー画廊で開かれた個展の展評で、ふたりの評論家がそれぞれ草間の《No. B. 3》(1962年)とエヴァ・ヘスの後期作品との類似性を指摘している

(Smith, "60's Minimalism"; also Howard Halle, "From Here to Infinity," *Time Out*, no. 34 [15-22 May 1996] n. p.)。

(94)

「祝宴/身体の部分のためのファッションショー」はニューヨークのハミルトン画廊で1978年10月21日に開かれた。ブルジョアの《対峙》などの彫刻作品(1978年)も、60年代初期から半ばにかけての草間の作品を想起させる。以下を参照。

Deborah Wye, *Louise Bourgeois* (New York: Museum of Modern Art, 1982), pp. 96-97.

(95)

ポップとミニマリズムには実際に共通点がある。たとえばウォーホルは、モチーフを均質に配して全体を構成する手法や、反復を用い、これが大きな特徴となった。草間はニューヨークのグリーン画廊が主催するグループ展に2度参加したが、1962年9月に開かれた1回目はポップ・アーティストが大半を占めた。1964年3月にウェスリー大学のデイヴィスン・アート・センターで開かれた「ザ・ニュー・アート」展についてもほぼ同じことがあてはまる。1965年にベルギーのテレビ局が制作した番組「ニューヨーク・スクール」では7人のアーティストにインタビューしたが、大半がポップ系のなかにあつて、草間にも白羽の矢が立った。他の6人はジム・ダイン、リー・ボンテカー、ロイ・リキテンスタイン、アンディ・ウォーホル、マリソル、ジョージ・シーガル。今日この番組を録画したビデオを見ても、草間がグループの一人として扱われていることになんの違和感もない。

(96)

Andreas Huyssen, "Mapping the Post-Modern," in *After the Great Divide: Modernity, Mass Culture, Post-Modernism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986), pp. 216-17.

(97)

「身体」をめぐる解釈には様々な理論があり、なかには互いに矛盾しあうものもある。近年の美術にとっても最も重要なのは、「精神分析の礎となる直観的、抑圧された身体」かもしれない。議論の形勢を知るには、以下を参照。

Michel Feher, "Introduction," *Fragments for a History of the Body*, vol. 1 (New York: Zone, 1989), pp. 11-17. 前述の引用は同書 p. 11.

(98)

詳しい記述は以下を参照。

Norman Kleeblatt, "Passing into Multi-Culturalism," in *Too Jewish* (New York and New Brunswick, NJ: The Jewish Museum and Rutgers University Press, 1996), pp. 3-6.

(99)

ポーラ・クーバー画廊の草間の個展を評する文章のなかで、ビル・アーニングは草間は同時期に活動していたウォーホルとロバート・ライマンに影響を与えたと主張し、「いわく言いがたい浸透作用により、現代のリッチモンド・バートン、ジュリアン・レスブリッジ、フレッド・トマセリ、デイヴィッド・ニジオ、そしてボリー・アフェルバウムにもその影響は及ぶ」と記している。これには少々誇張があるかもしれないが、アーニングの趣旨は、草間の存在意義は今日でも少しも色褪せていないということだろう (Bill Arning, "MIA Rescue," *Village Voice* [4 June 1996]: p. 79).

(100)

著者によるローナ・ボンディックへの電話インタビュー(1996年3月20日)。リパードにもこれと同様の指摘がある。以下を参照。

Lippard, "Eva Hesse: The Circle," *Art in America* 59, no. 3 (May-June 1971): pp. 63-73; reprinted in Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (New York: Dutton, 1976), p. 161.

(101)

前掲、1996年3月20日、ボンディックへのインタビュー。

(102)

著者によるボリー・アフェルバウムへの電話インタビュー(1996年3月11日)。

(103)

前掲、1996年3月27日のケリーへのインタビュー。

(104)

ヴェネツィア・ビエンナーレのアベルト部門は、世界各地の若手アーティストの作品を展示する。

(105)

以下を参照。

Ralph Rugoff, "Crazy Love (Dimensions Variable)," in Ulrich Loock, ed., *Am Rande der Malerei* (Bern: Kunsthalle Bern, 1995), pp. 89-93.

(106)

これは草間のニューヨーク時代に制作された多くの巨大な油彩画のひとつ(本書 p. 172の図はその一例)。この種の作品は1点も発見できなかった。写真と説明文の他に、作品を知る手がかりはない。

KUNST ZOEKT NIEUWE WEGEN
Nul, Zero, T en Gutai
te kijk in Amsterdam

DE POINTES VAN NUL

Nul-groep: persoonlijke gevoelens
vermijden blijkt fundamenteel

Gallery
previews

Nul' in 'stedelijk
Stilte voor de storm

Johnny Lij
gilde circ

NUL Geraffineerd kijkspel
bezijden de schilderkunst

Schoneit van het ontwerp
0-65 toegang a.l.

MORGEN
SCHILDEREN
MET
RIPOLIN

3X

Zeroten aan het werk...

De kunst van Nu in een
walm van woorden

in Orez: practical

rie van der Boon
groot tekenaar

Nul - Zero - Gutai - T - N
ONZE TUD KRUC
ZIJN VISUELE
INFORMATIE

en macaronigarderobe
elmeubilair

KUNST
Een mal, morsse
van 'Inter-Nox'

RELEVANTE KUNST
Waardevol?

• Vol experimenteel
enkele aspecten van het laatste
decennium

de kunst van de laatste
decennium, van de
aanpak van de kunstenaar
aanpak van de kunstenaar
aanpak van de kunstenaar

NUL
STAPEL

KUNST

ゼロへの還元

—草間彌生とヨーロッパの「新傾向」

ローラ・ホプトマン

Laura Hoptman

ニューヨーク近代美術館ドローイング部門アシスタント・キュレーター

1957年にアメリカへ向けて日本を発ったとき、草間彌生の目標は国際的な芸術家となることにあった。しかし、1960年代の彼女の作品は、もっぱらニューヨークのアート・シーンの一部としてこれまで捉えられてきた。一般的にはその時代のアメリカ美術の主たる傾向であったポップやミニマリズムとの関係が強調されている。だが実際には、1960年から70年にかけて、彼女の作品はニューヨークよりむしろミラノやアムステルダムにおいてより頻繁に見ることができた。草間は、ヨーロッパの最も権威ある画廊や美術館で開催された20を超える展覧会に、ルーチョ・フォンターナやピエロ・マンゾーニ、イヴ・クライン、そしてドイツの「ゼロ」やオランダの「ヌル」グループといったヨーロッパのもっとも前衛的なアーティストとともに参加している(挿図14)。草間は、ポップやミニマリズムの美学を連想させる作家とともに言及されることはあまりなかったが、当時ヨーロッパで広がっていた国際的な美術の潮流である「^{ニューヨーク}新傾向」の動向を伝える記事やカタログ、作家の出版物の大部分に彼女は登場している。ヨーロッパの前衛のなかで、彼女は異彩を放つ存在だったのである。

50年代のヨーロッパでは、とりわけフランスやイタリア、オランダ周辺において、アンフォルメルの名のもとにゆるやかに集約される様々な表現主義的な抽象の傾向が席卷していた。オートマティスムといったシュルレアリスムの技法に発するにもかかわらず、この感情を吐露する行為の絵画のスタイルは、アメリカの抽象表現主義と関連づけられることが極めて多い。第2次世界大戦終結直後から、荒廃したヨーロッパには経済援助とともにアメリカの大衆文化が洪水のようになだれこんできた。ハリウッド映画や雑誌、マンガ、ポップ・ミュージックなどを通して、アメリカの大衆文化のイメージが浸透していったのである。流入したのは、ジャズやSF、カウボーイ映画、マールボロ、ブルージーンズだけではない。高級な文化であるニューヨーク・スクールの絵画についてもまた、複製を通してだけでなく、作品と直に接する機会が訪れた。1948年には早くもヴェネツィア・ビエンナーレにおいて、ジャクソン・ポロックやウィレム・デ・クーニング、マーク・ロスコ、クリフォード・スティル、フランツ・クラインの作品が展示されている。1958年には大規模なポロックの回顧展がヨーロッパの主要都市の文化に刻印を残した。大量の観客を動員しただけでなく、ヨーロッパ文化におけるアメリカ化に対する批判的な論議をまき起こしたのである。このような熱狂のなかから、「新ヨーロッパ派」⁽¹⁾形成へのうねりが沸き起こった。そこでは、国ごとの文化言語的な枠組みは捨象され、全ヨーロッパの前衛を、越境する一つの旗印のもとに収斂させることが意図された。抽象表現主義ならびにヨーロッパにおける同時現象であるアンフォルメルに対する対抗手段として提案されたこの「新傾向」はまた、旧大陸を席卷するアメリカの潮流に対して、「ヨーロッパ固有の特質」を規定しようという試みでもあった。

ビエト・モンドリアンといった戦前のハード・エッジの抽象画家たちや、ルーチョ・

床に置かれた草間の展覧会批評(大半はヨーロッパの出版物)、
1968年頃
Photo by Peter Moore, © the Estate of Peter Moore



挿図14

ヌル・グループのメンバー

[左から] 古原治良、ハンス・ハーゲ、ヘンク・バーテルス、
 ロトラウト・クライン・ウェッカー、ギン・スホーンホーフェン、
 ルーチョ・フォンターナ、ボル・ビュリ、ジャンニ・コロソ、
 フォンターナ夫人、E.L.L.D・ウィルド、ノノ・ラインホルド、
 草間彌生、ジョージ・リッキー、ヘスス・ラファエル・ソト、
 オットー・ピーネ、ナンダ・ヴィゴ、アルフレッド・シュメラ、
 ハインツ・マック、[一人おいて] ギュンター・ユッカー

フォンターナなどの戦後の独自の実験的な作家による理論的著作を出発点として、多様なグループが共有していた問題意識は、^{イリノイ・ジョーニクス} 絵画的錯視法に頼ることなく、対象とその周囲の空間との関係を把握する表現をいかにして追求するかということであった。これらのグループには、ドイツの「ゼロ」、アムステルダム「ヌル」、パリの「視覚芸術探究グループ (GRAV)」、イタリアの「アジムート」、「グルッポN」、「グルッポT」などがある。科学的な探究を想起させる精密さをもった種々様々な戦略を用い、またアメリカのミニマリズムの理論を先取りして、これらのグループの作家たちは、表面や色彩、光の物質的、視覚的な性質を探究し、メタファーの力を借りない、均質で、作品以外のいずれをも参照しない美術の創造を企てた。このような規定から、モノクロームの表面上の純粹に視覚的な要素に専心する画家も登場したし、また二次元の構造を明らかにするために、厳格なグリッドという幾何学的な形態に限定して制作するものもいた⁽²⁾。彼らは対象との参照関係から絵画の表面、あるいは作品としての物体を解き放したので、単一形性(ひとつのモチーフの連続的の反復)と単色性が、作品は作品以外のいかなるものでもありえないという作品の具体的な性格を徹底させる、理想的な形式上の要素とされた。

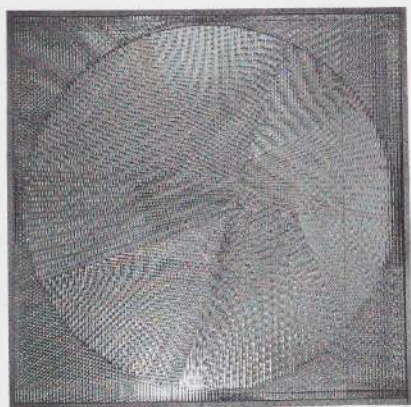
「モノクローム絵画」と題された展覧会が1960年3月、旧西ドイツ、レヴァークーゼンの市立美術館シュロス・モルスプロイヒで開催された。若きキュレーター、ウード・クルターマン企画のこの展覧会は、「新傾向」の最初の国際展だったと考えられる。そしてこの展覧会で、草間彌生の作品はヨーロッパに紹介されることになった。クルターマンが初めて彼女の作品を雑誌の図版を通して目にしたのは1960年で、展覧会には、1959年制作の白い「無限の網」の作品《コンポジション》を選んだ。これは、ルーチョ・フォンターナ、イヴ・クライン、ピエロ・マンゾーニ、そしてゼロのメンバーたちによるモノクロームの作品とともに展示された。クルターマンは、当初草間の作品を厳密にアメリカの文脈のなかに位置づけようと考えていたというが、結果としてこの展覧会は、草間とヨーロッパの「新傾向」の芸術家たち、とりわけゼロとヌルに関係する人々を結びつけることになった⁽³⁾。実際にはその約5年後まで個人的に面識をもつことはなかったが、「モノクローム絵画」展に参加した結果、草間はゼロのハインツ・マック、オットー・ピーネ、ギュンター・ユッカー、そしてヌルのヘンク・バーテルスと親交を結ぶこ

とになった⁽⁴⁾。作家であると同時にオランダで積極的に国際的なグループ展を組織したペーテルスとの活発な文通を通して⁽⁵⁾、草間はゼロやヌルの活動と緊密な接触をもつことになった。そして彼女の作品は、1966年のゼロの解散まで、ゼロやヌル主催の「新傾向」の国際展の大半に出品されている。

活動宣言を通してより緊密に結びついていた当時の他のグループとは異なり、ゼロには「会員」といったものは存在せず、ただ「仲間」あるいは「支持者」がいるだけで、彼らは共同制作を行なったり、共同宣言を表明することもなく、ただ展覧会にともに参加することだけが活動の全てだった⁽⁶⁾。草間のゼロやヌルとの関わりは、「モノクローム絵画」展の成功を機に開催された、1960年のいくつかの展覧会に参加することで始まった。「新傾向」との関係が物語るように、理念としてのゼロはゆるやかに定義されたものだったが、物質そのもののオリジナルな状態にできるだけ近い状態で提示される要素の、視覚効果の探究という点は徹底していた。ゼロの作家たちは、例えば反射する金属を連続して表面に並べるマックの作品や、ピーネの踊るような光線、そしてユッカーの多彩なパターンを展開する釘に至るまで、誰もが、色彩と「魅惑的な呼び物としての光」⁽⁷⁾を伝統的な描写や象徴性といった役割から解放すること、そしてそれらを純粹にそのもの自体として提示することにのみ関心を寄せていたのである。ヌルの目指すところはその同義語であるゼロのそれと極めて近く、「無という純粹な可能性の領域」に焦点をあて、「美術をめぐる古い理論や期待をとり除き、ただく新しさ」の追究のみに専念する」というものであった⁽⁸⁾。ヌルの核となる4人——ヘンク・ペーテルス、アルマンド、ヤン・スホーンホーフエン、ヤン・ヘンデリクセーの作品は、モノクロームで、物質性を強調したものであった。レリーフ状の反復するグリッドの構造を用いることによって(図版16)、ヌルの作家たちは色彩の効果を追究するかわりに、空間の中に物体を提示することに専心した。それは、隠喩や幻影を求める態度とは対極にあった。ヘンク・ペーテルスが草間宛の1963年の手紙で簡潔に記している

ように、「私にとって、絵画とはただ絵画そのものであって、それ以上のものではない」のだった⁽⁹⁾。

草間の初期作品、特にモノクロームの「無限の網」や単一形態の「集積家具」と、ゼロの作家たちの作品との間に類縁性を見出すことは、容易である。ギュンター・ユッカーの突き出した釘によるレリーフと草間の1950年代後半から60年代初頭の「無限の網」シリーズの絵画とは、まったく正反対の視覚的な手段を用いているにしても、いずれにおいても集積する有機的パターンによってキネティックなうねりが生み出されている。草間の



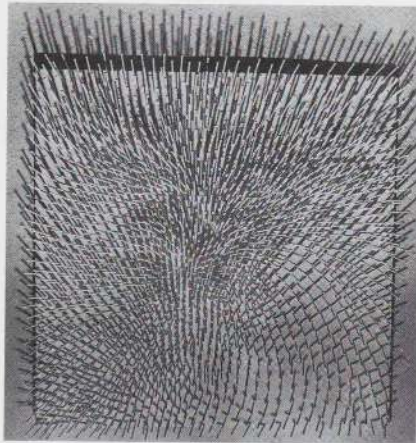
挿図15
ハインツ・マック《銀色の発電器》
1964年 アルミシートで包まれた車のホイール、アルミ棒、ガラス、
152.4×152.4×17.8cm ニューヨーク近代美術館蔵
The Museum of Modern Art, New York;
Elizabeth Bliss Parkinson Fund;
©1997 Artists Rights Society (ARS), New York
Photo ©1997 The Museum of Modern Art, New York



挿図16
ヤン・スホーンホーフエン《無題》
1965年 紙張り子/ボール紙
147.0×85.0cm ソウル、HO-AM美術館蔵
Collection of Samsung Foundation of Culture
©1997 Artists Rights Society (ARS),
New York/Beeldrecht, Amsterdam



挿図17
アトリエのギュンター・ユッカー 1963年



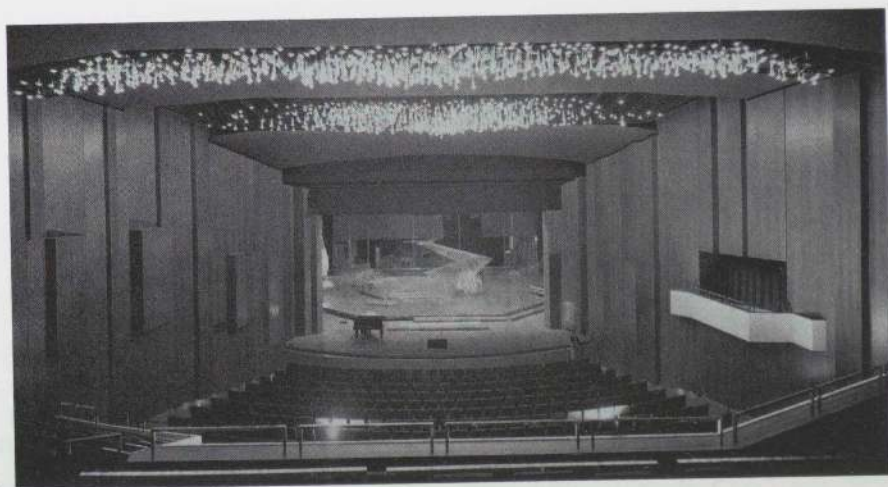
挿図18
ギュンター・ユッカー 《大きな風》
1966年 釘、木 100.0×100.0cm
Städtisches Museum, Mönchengladbach

環状の穴とユッカーの釘は同じように渦巻いて配置され、強迫観念的でシステムティックではない動きとなつてうねり、重なりあっている。しかしながら、さらに直接的な類似を見せるのは、1961年に開始する草間の「集積家具」と、ユッカーのスツールやテーブル、テレビ、マシンなどを支持体として、釘が一面に林立する作品である(挿図17)⁽¹⁰⁾。《集積 No.1》(図版42)におけるファルス状の詰め物のパーツと同じように、ユッカーの釘は、家庭内にありふれた物に、威嚇的で、それでいて明らかに性的な戦慄を与えている⁽¹¹⁾。その多様なパターンと設定は、草間のファルスとは反対に、風変わりなで危うい女性の陰部を想起させる(挿図18)。

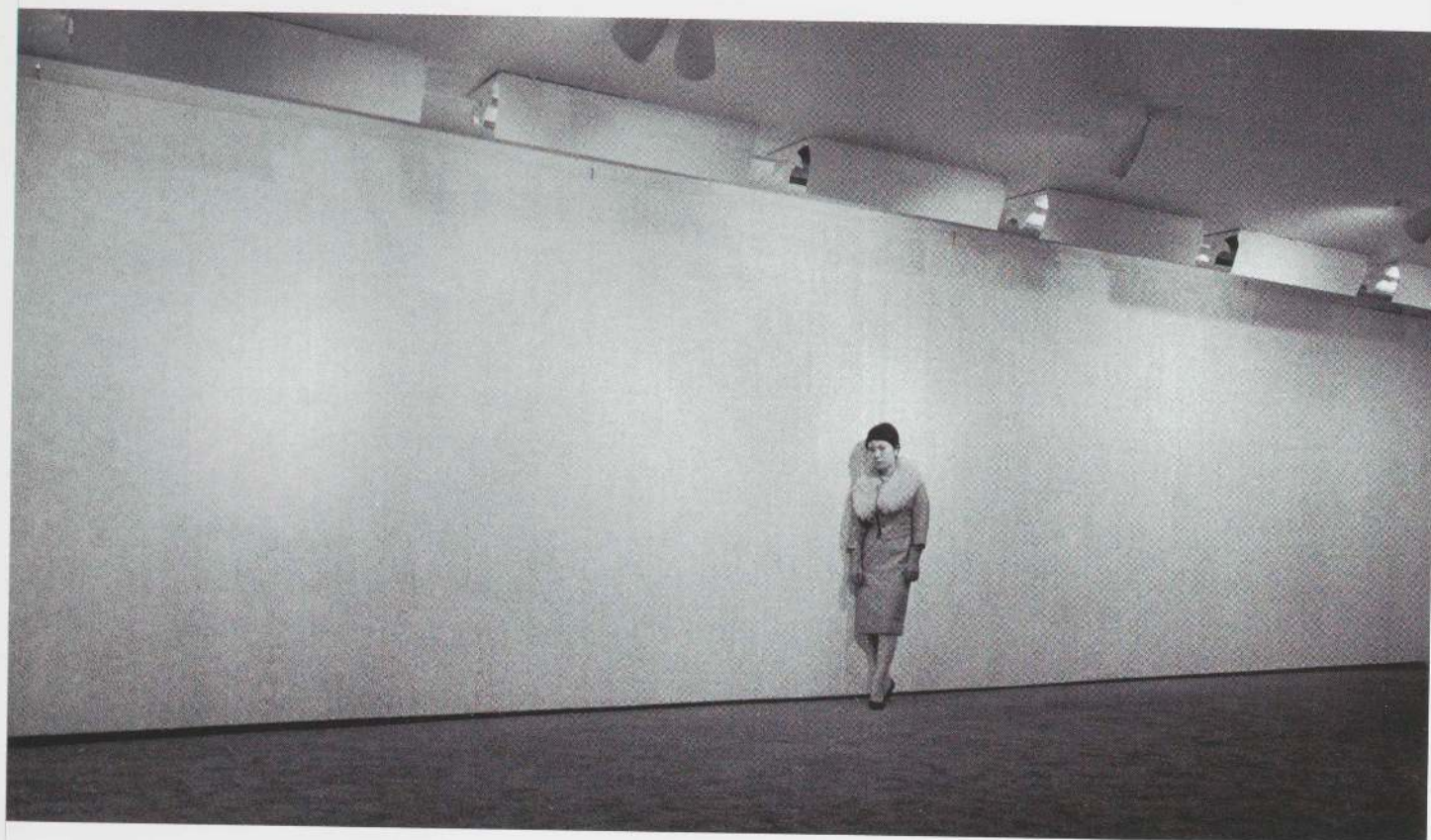
光と色彩の知覚効果によるヴァイブレーションとダイナミズムは、ゼロおよびヌル双方にとって、理論の骨子となるキー・タームであった。これらのグループの創立メンバーは反射する素材や、火、水、空気、光といった基本現象の効果を活かすことに熱心であった。彼らは、鏡のレリーフやモーターをつけた金属のオブジェ、モビールなどを制作し、また、実現不可能な火の庭や光の壁、そして空気の建築などを構想した。マックは書いている。「色彩は様々な意味をもちうる。しかしながら、その虚像による具現化、すなわち色彩が有する本質的な力は、それ自体のヴァイブレーション、つまりその命や息吹に触れたときに生みだされるのだ」⁽¹²⁾。50年代初頭から、草間の油彩画や紙作品は、色彩のヴァイブレーションに誘発された魅惑を放っていた。紙作品の大部分でとりわけ特徴的なたびたびくりかえされたモチーフは、彩色された網目状の球体が、ぼんやりした黒紫色の深い空間を背景にして浮かんでいるというものである。おそらく、このようなキアロスコーロによるあっさりとした効果に満足することができなかった草間は、1960年代の初頭になると、50年代初頭に描いた球体や網目の上に、補色の効果をねらった蛍光色を加筆することで、よりキネティックな効果を編みだした。当初の素描がたんなる輝きにすぎないとするならば、補筆改訂後の作品はサイケデリックな流星のように、奥行きのある黒い背景の深みを駆けめぐりながら、幻覚のようにちらつくのである(例えば図版14-16)。

三次元の立体作品に着手するようになってからも、草間はこのような力強い視覚的な組み合わせを引きつづき試みている。とりわけ自らのアトリエ内での展示を除いては初めてのインスタレーションである、「ドライヴィング・イメージ」(扉ページ参照)は最も強烈なものであった。このインスタレーションは、1964年春にニューヨークのカステラーニ画廊で初めて発表され、形を変えて1966年1月にミラノのナヴィーリョ画廊で、そして同年4月には旧西独エッセンのテーレン画廊で行われている。「ドライヴィング・イメージ」は、「無限の網」シリーズの絵画で覆われた壁に囲まれ、床にはマカロニがカーペットのように敷きつめられ、家具や衣服、雑貨そしてマネキンといったオブジェに充たされた空間である。そして各オブジェは、詰め物入りの布製ファルスや様々な形の乾燥パスタ、蛍光色の補色で彩色された網目や水玉で覆いつくされている。こうして生まれた反復するパターンは反乱のように視覚の錯乱をもたらし、曖昧となった地と図の境界により、個々のオブジェを判別することは困難になっている。「ドライヴィング・イメージ」においては、ある批評家がいみじくも指摘したように、「個々に独立したモノたちが、全面に広がるテクスチュアのなかに埋没していくかのようだった」⁽¹³⁾。

《草間のピープ・ショー》(副題「エンドレス・ラヴ・ショー」)は、ロックンロールにあわせて様々な色の光が点滅する六角形の鏡の部屋である。この作品がニューヨークで最初に公開されたのは1966年3月のことであり(pp.168-69)、それはルーカス・サマラスがよく知られた鏡を用いたエンヴァイラメントをベース画廊で発表するおよそ1年も前のことであった⁽¹⁴⁾。この手のアイディアはヨーロッパの「新傾向」の作家たちの間にもやはり見られるものであり、ドイツのシュメーラ画廊におけるハインツ・マックによる1964-65年の鏡の部屋《ライト・ボックス》や、オットー・ピーネの照明によるエンヴァイラメントの作品に、形態のうえでは共通するものである。しかしながら、これらゼロの作品と草間のそれとの間には、観者と作品とのあいだの交歓において、決定的な差異が存在する。光と鏡を用いることによって、マックとピーネは環境的な効果を生みだしている。例えば、ピーネの《天の川》(挿図19)は、ドイツ、ボン市のオペラ・ハウスに設置された、優雅に点滅しながらまたたく光のシステムである。これに対し、《ピープ・ショー》の方は観者を包み込むというより、観者の内面に対峙させるものであ



挿図19
オットー・ピーネ 《天の川》
1965年 照明によるインスタレーション、ボン市オペラハウス



挿図20
約10メートルの白のネット・ペインティング(作品は消失)の前の草間彌生、
ニューヨーク、ステファン・ラディチ画廊の個展、1961年

る。作品の題名が示すように、ピープ・ショーの主体(そしてやがて客体)は、物理的には作品の内部空間に入っていくことのできない観者であり、そのかわり、顔面ほどの大きさの穴が用意されている。中を覗き見ると、一種の動く自画像のように、瞬時に自らの無数の顔と対面することになる。この情景は、ピープ・ショーを撮影したピーター・ムーアの写真(pp.168-69)で確認することができる。そこでは、草間自ら戸口を通して覗き見ており、その顔は幾十にもなってまたたく光の中で鏡に映しだされている。作品の中に自己の形跡をのこすことは、もちろん「新傾向」の作家たちが反復によって回避しようとした行為であるが、しかし草間のフォトモンタージュや《ピープ・ショー》は、機械的な反復や究極の客観性といったものを、たんに嘲笑するだけのものではない。このことは、草間の作品と「新傾向」の作家の大半の作品との根本的な差異を興味深く示している。ある批評家のことばを借りれば、「新傾向」とは「リアリティについての初めての重要な概念であり、個々の作家の役割は最小限に限定されている」⁽¹⁵⁾。これとは対照的に、60年代の草間の重要な作品とは、なによりも彼女自身なのである。網目と構造上はその反転である水玉によって特徴づけられる草間であるが、その絵画や彫刻、エンヴァイラメント、パフォーマンスでは、なによりも彼女自身がその主題であり、彼女の身体的な存在の痕跡がしるされない作品はひとつとしてない。その存在は作品において極めて強烈であるがゆえに、いみじくもハンス・ハーケが指摘するように、初期の「無限の網」の絵画から、60年代後期のハブニングにいたるまで、草間は「パフォーマンス・アートの特異な世界へと突進していった」ことは、後から見れば明らかだった⁽¹⁶⁾。「無限の網」の制作の様子についての草間の説明は、他のアクション・ペインターたち同様、作品がキャンバスにしるしをのこすことに身

体的に結びいた作家による驚くべき絵画であることを証している。40、50時間休むことなく描きつづけることについて、「まるで死ぬまでハイウェイを走っているか、ベルト・コンベアに乗せられているかのようだ」と語っている。「それはまるで何千杯ものコーヒーを飲みつづけたら、何千ものマカロニを食べつづけるかのようだ。私が望むと望まないと、私の生涯の終わりまで、ありとあらゆる感覚とヴィジョンを欲望し、同時に逃避しつづけるつもりだ」⁽¹⁷⁾。極めて小さなサイズの紙作品から、1961年のニューヨークのステファン・ラディチ画廊での個展のために制作した10メートルの白地に白の壁画サイズのもの(挿図20)まで、この時期の「無限の網」の絵画はどれも、絵筆を最小限に規則的に動かしてつづけたことを証するばかりでなく、作家の制作に関わった時間と営為の記録でもあるのだ。制作時の精神状態について、草間が説明するように強迫観念的な状態であるとする、「無限の網」の表面は、「機械のギアのように正確に一律にくりかえす」⁽¹⁸⁾一貫したパターンと彼女がよぶものだと考えることも可能かもしれない。しかし詳しく見れば、機械的な筆使いも単純な穴の連鎖もそこには存在しないことが明らかになる。流れるような鎖編みにも、また有糸分裂する細胞にも見えるこの不規則な輪は、カンヴァス上のいくつかの「結節点」から生成し、絵画平面の上で活発な増殖を続けるなかで互いにお互いにぶつかり、そしてしばしば重なりあっているのだ。この渦巻くパターンは、絵画に奥行きを与え、眼前でその表面にゆらめきを起こす。ファクチュール[絵具の付き方、筆遣い]はこれらの作品の基本的要素として重要な役割を演じており、それは「無限の網」のシリーズ、とりわけ初期のそれで渦を巻く明るい白やキャンディのような色の濃厚な混合においてさえも際立つ、容易に識別できる個々の筆使いに明らかである。こういったしるしは通常極めて大型のこの種の絵画の制作に関わる驚くべき膨大な仕事量を印象づけるものであると同時にまた、機械的な制作方法とはいかなる関わりももたないものであることを示している⁽¹⁹⁾。

表層的なレベルでは、草間の強迫観念的なパターンは、とりわけ複製画において、スホーンホーフエンの紙作品やペーテルスのコラージュにおける連続する反復に比せられるかに見えるが、しかし実際には草間のテクニクは「新傾向」の作品における単一の形態を連続させていく方法を根本からくつがえすものである。グリッドの構造を堅持するもの——糊付きのステッカーや郵便ラベル、さらに「無限の網」や「集積」の作品の一部を写した白黒写真などをコラージュしたもの——であってさえ、ひとつないし複数のパーツを不規則にしたりずらしたりすることによって、連続する構造は慎重に回避されているのである。グリッドの無機質な表情に対してほとんど圧倒するような動きを見せるのが、意図的にくずして配されたステッカーや写真であり、これによって厳密な連続パターンという視覚的な快楽は放棄されている。ニューヨーク近代美術館所蔵の《スタンプの集積 No.63》(図版30)において曲がったステッカーの存在は、布の裂け目のように、瞬時に観者に作品の制作過程に思いを至らせる。「無限の網」の絵画を写したモノクローム写真の断片によるコラージュ、《網の集積No.7》(図版36)の切り落としで不揃いのパーツは、これも同じような機能を果たしている。1950年代後半から60年代初頭の「新傾向」の作品を想起させるグリッド状の構造にもかかわらず、コラージュされた断片の切り端は、極めて不揃いに切断、接合されており、個々

の四角形のあいだに生じた隙間を埋めるために、写真の小片が貼付されている。予測可能な規則的な行列におけるこのような意図的な不規則性は、多様な網目のパターンを配置することによって引き起こされる、視覚上の振幅の可能性を破壊するだけでなく、グリッド構造の目的をも刈り取ってしまう。これらの作品において、我々の眼差しの焦点は構成要素の連続する性質ではなく、個別性に向けられる。

ニューヨークの「ドライヴィング・イメージ・ショー」の展評においてドナルド・ジャッドは、草間の展覧会を見ることは、「作品そのものではなく、草間の制作の成果」を見ることなのだとして記している⁽²⁰⁾。手作業による作品における生のままの不規則性に対する草間の固執は、その力点を形のある作品からその制作行為、そして究極的にはその作者へと変えていった。このことは60年代半ばの美術界においてとりわけ、政治的な動向と連動するものだった。機械的な連続性に対する草間の反発は、彼女のことを借れば「高度に文明化されたアメリカ、特にニューヨーク」⁽²¹⁾に要約される商業主義的な文化に対する先鋭的な批判を内包するものであった。草間はニューヨークの発展しつつあったアート・シーンに野心的にも乗り込んでいく一方で、当初から「アメリカの芸術家たちがナショナルなプライドを育み、他の文化圏で生成されつつあるものを意識し認めることを許容しないような時期」に、外国人でしかも女性でもあるということの困難をはっきりと意識していた⁽²²⁾。草間にとって、ポップ・アートとは当時支配的な「アメリカのナショナル・スタイル」であり⁽²³⁾、ナショナリズムと機械化、そして商品文化の代弁であり結果を意味するもの、言ってみれば「国家の政策と並行するものだった」のだ⁽²⁴⁾。草間の作品は、ニューヨークのグリーン画廊のようなポップ旋風の中核で開催された重要な展覧会に出品され、そのサークルのなかに位置づけられた。例えば批評家のルーシー・リバードは、1966年にニューヨークのポップ・アートの決定版のアンソロジーの展覧会に、草間を加えている。しかしながら、ヘンク・ベートルスへの手紙に、草間は自らを、くりかえしはっきりと、ポップ・アートに対立すると彼女が見なすヨーロッパの作家として分類している。「ポップ・アートによって、アメリカ人は他者に対して排他的になり、モノクロームの作家たちと若いヨーロッパの作家たちを抑圧しようとしている」と書き、ベートルスらと同様、ニューヨークにおける自らの地位確立への闘いに言及している⁽²⁵⁾。

ポップ・アートを特にアメリカの現象として痛烈に批判する草間のあり方は、ポップの世界という観点からだけでなく、また活況を呈していた美術市場の観点からも、彼女が排除されていたことに対する欲求不満だけでは説明がつかない。ポップが美術を商品化したという漠然としたマルキスト流の立場をとる草間の見解は、とりわけポップをはじめとするアメリカ美術に向けられた、ヨーロッパの怒りの大合唱と呼応するものであった。怒りの声は、1964年のヴェネツィア・ビエンナーレでロバート・ラウシェンバーグがグランプリを受賞した後、ピークに達した。というのもビエンナーレは、多くのヨーロッパの美術界の人々に、文化的な政治力がパリからニューヨークへ移行したことを決定づけるものとしてうつったからである。キャンベル・スープの缶やシボレーといった愛すべきポップの肖像においては、オブジェ＝商品、あるいは作家＝有名人といった枠組みをとりうる美術制作を称賛、称揚するよう見えた。米国の鑑賞者にとっては、ポップが包含する商品に対する二面的性格は往々にして容認されるも



挿図21
《ナルシスの庭》のミラーボールを投げる草間彌生、
ヴェネツィア・ビエンナーレ、1966年

のであった。しかしながら、戦後のヨーロッパにおいて、同時代美術の商品化についての、反感とまでは言わないまでも、ほとんど普遍的ともいえる関心が存在したのである。

1966年のヴェネツィア・ビエンナーレへの参加は、当時の機械化と美術市場の商品化に対する草間の最も直接的な批判となっている。一瞥すると、ビエンナーレの中心に展示された《ナルシスの庭》(挿図21)は、人工光と自然光による反射する表面の効果で、「ゼロ」風のまぶしいほどの交響楽を奏でていたようだ。イタリア館の前の20メートル四方の芝生に、ぎっし

りと並べられたプラスチック製の銀色の球はおよそ1500個におよび、それぞれが青空と緑の芝生、そしてビエンナーレ会場の交差点のような場の動きを余すところなく映しだしていた。純粹に視覚的なレベルでは、さざめく海のような色ときらめく光は、風や水そして反射する光によって動くキネティック・アートの野外彫刻の伝統を踏襲するものであった。しかし「低調で活気がない」⁽²⁶⁾と評された展覧会のなかにおいて、草間の「非公式のミラーボールの出品」⁽²⁷⁾は視覚的なセンセーションだけではなく、スキャンダルをも引き起こした。草間のスポンサーでナヴィーリョ画廊の経営者でもあったレナート・カルダッツォにとり、大きな驚きだったのはおそらく、《ナルシスの庭》を設置するやいなや、作家自身が銀の球を行き交う人に売りはじめたことであった(挿図22)。恐れをなしたビエンナーレの主催者たちは、警察をよんで作家に販売を止めさせることにした。実際彼女は中止したが、それは彼女が海外のメディアによる膨大なインタビューを受けた後のことにすぎなかった。記事はいずれも、ビエンナー



挿図22
《ナルシスの庭》インストール風景

レの空隙をぬっての、現代の美術市場の経済主義的な動向を想起させるこの作家の大胆な方法に対する衝撃を記していた。同時に、記事では、赤いレオタードを着た草間が陽光の下で動いている写真を掲載し、草間のこの離れ業を記事にしようと思いついたのだった。このパフォーマンスで起きたメディアの騒ぎを草間が計算ずみだったことは明らかだ。自作を販売することは現代美術の論理的帰結だと説明する彼女は、インタビューにこう答えている。「かつては、絵筆や絵具や^{のみ}鑿を使って制作したものが、今日では美術作品はただ作家のセンスによって生みだされるのだ。もはや職業としての困難に妨げられることもない。芸術家は今日ではただオブジェに対するアイデアさえもてばよいのだ」(28)。そして、芸術家はスーパーマーケットで物を買うように、美術作品が高くはなく手の届く状態にすることで、経済的にも折り合いをつけていく必要があるとも続けて述べている。

キネティック・アートの実験的作品を構成する要素を販売することで、草間は《ナルシスの庭》を、「新傾向」流の無用の庭から、文化ナショナリズムや過度の商品化、個人の創造性の抹殺に対して社会的な批判を加える行為へと変質させたのだった。《ナルシスの庭》は一見したところヨーロッパの動向を伝えるものであったかもしれないが、行為を含む作品全体の内容まで踏み込んで捉えるなら、「新傾向」からははっきり逸脱したものとなっている。「新傾向」の作家たちの形式上の試みは大胆であり、彼らは物質性の限界に挑戦し、最終的にはハイ・アートの領域を拡張しようとしたのであるが、その限界を越えることはなかった。造形美術の日常生活への統合という、より大きな問題——芸術におけるオブジェの位置づけについての徹底的な批判へといたりつつあった問題——は、「新傾向」の論争の対象ではなかった。「新傾向」の作家たちの多くは、二次元や三次元の素材という伝統的な分類の制約のなかで制作していた。「新傾向」のレリーフ作品やオブジェの多くは、非伝統的で「非芸術的」な素材——ユッカーの釘や雑貨、マックの鏡——をとり込んでいたにもかかわらず、それらの作品が美術作品としての地位や日常生活からの逸脱もありえるかもしれないことについて、彼等は一片の疑念ももたなかったのである。

オブジェのインスタレーションを、アイロニックな批判をはらむパフォーマンスへと変質させることによって、草間は「新傾向」の作家たちの、ダイナミズムや非物質化、芸術と生活の境界についての最も急進的な探究を乗り越え、さらに先へと突き進んでいった。「新傾向」の展覧会に作品を展示しつつも、その形式的な制約を打ち破って制作した作家に、イヴ・クラインとピエロ・マンゾーニがいる(29)。二人は、ひとつの党派に縛られることなく、モノクロームの実験的な平面作品から、華麗なパフォーマンスにいたる、多様な作品を制作している。それらは、写真や映像、ラジオ、プレスリリースなどの媒体で公表するために、注意深く記録されている。草間の作品では、パフォーマンスの要素と主体性の強さは特筆される。この点から、その60年代の活動は同時代のヨーロッパやアメリカの作家たちより、むしろマンゾーニやクラインの作品と共通するものとなっていると言えよう(30)。

マンゾーニの作品は、新たに国際化された美術市場における美術の商品化を顕在化させ、さらに揶揄するという立場を示していた。彼の《芸術家の排泄物》(1961)、《芸術家の息》(1959-60)そして様々な「芸術家の指紋」(1960-61)はアート・オブジ

挿図23
アングリ・シャツ工場のトイレで
《芸術家の排泄物》を初公開するピエロ・マンゾーニ
© Piero Manzoni/Licensed by VAGA, New York, NY



エと芸術家の名声を同時に擲擄するものであった。突然の死による悲劇的に短かったマンゾーニの人生を、たんなる越犯的なものから、言ってみればスキャンダラスなものにしているのは、マスメディアを通して自らとその作品を飽くことなくプロモートしたことに因っている。プレスリリースを発送し、写真家を雇って振り付けのような劇的な動きを記録させたため、彼は生涯を通して



挿図24
ミラノのアトリエで《芸術家の排泄物》を持つマンゾーニ
© Piero Manzoni/Licensed by VAGA, New York, NY

美術関係の刊行物においてよりも、新聞や雑誌、ラジオ、ニュース映画⁽³¹⁾にはるかに頻繁に露出している。その多くの場合、マスコミへの露出をもって、作品は完成している。最初の《大衆をのみこむ芸術によるダイナミックな芸術の消費》(1960)は、「観客」が作家の親指の指紋によるサインを付した、かためで卵を消費するというイベントであったが、これは一般公開のかたちで実現することはなかった。しかし招待された客が列席するというスタイルで、スチール写真やニュース映画に記録された⁽³²⁾。また写真による記録をもって作品が完成したものとしては、悪名の高い《芸術家の排泄物》(挿図23-24)がある。90個の缶詰は、「芸術家の排泄物：イタリア産」と記したラベルと番号を付された。そこには、自身の「傑作」とともにある作家の連続写真が伴っていた。ある写真では、マンゾーニは洗面所でラベルのついた缶詰を手にしており、また深く美学的に沈思黙考しながら一群の缶詰を眺めているものもある。「排泄物」の缶詰は現在では台座の上に安置されたり、ガラスで保護された状態で、つまりまさに彫刻として展示されているが、これらの写真は、作家がこうしたオブジェ崇拜自体のパロディとして制作した意図を明確に示している。また、美的な創作行為の周囲に漂うオーラについてのパロディでもある《排泄物》とそれに付随する写真は、作家と美的創作のプロセス、作品そして日常生活との複雑な関係を強烈に提示している。

まったく純粹にメディアの創造物であるという事実にもかかわらず、否それ故に、《消費》と《芸術家の排泄物》は、マンゾーニの作品のなかで最も有名な作品となっている。大衆メディアと一般大衆の操作に長けていたため、彼は作品を制作するよりもむしろ、自己宣伝に関心があったのではないかとして糾弾されることが、しばしばあった。このような批判が見落としているのは、マンゾーニが両者の間に大きな違いを認めていなかった点である。彼は戦後世代の作家のなかで初めて、自らの作品や呼吸やサインや排泄物を、より野心的な作品である作家自身のアイロニックなよすがとして、自らの生を送ったのである。物質的なモノの創造者としての作家の重要性を侵犯させることなく、マンゾーニは日常性に向かうポップ・アーティストのアンビヴァレンスとは無縁のままに、芸術の可能性を具体化するというプロジェクトを開拓したのだ。

ヴェネツィア・ビエンナーレにおいて注目を集めた草間の行為もまた、同様の過度



挿図25
草間彌生のマルチプル・ポートレート、1966年
Photo by Eiko Hosoe

の自己宣伝として批判された。そしてこの種の非難は、生涯にわたって彼女についてまわることになった。1968年にニール・ウィーヴァーはこの作家の特集のなかで書いている。「彼女は自分についての世界中の雑誌記事をコレクションしている。そしてアトリエの訪問者は、それらすべてに目を通すまで立ち去ることは難しかった」⁽³³⁾。マンゾーニの場合と同じように、この種の批判というのは、草間の最も華やかなパフォーマンスを動機づけているパロディの次元を考慮に入れていないのだ。《ナルシスの庭》は、60年代の前衛における最も重要な二問題、すなわち、美術と生の統合、そして美術市場の急激な商業化の問題に正面からとり組んだものである。作品の題名が明らかにするよう

に、これは作品の一部を販売することによって彫刻的なオブジェを非物質化することというよりも、メディアを通して作家そのものをプロモートすることを問題とする作品である。

マンゾーニ同様、草間も自らを生きている美術作品と見なし、そのようにプロモートした。活動の当初から、彼女もまた、プロの写真家を雇い、様々な活動の場面のすべてを意図的に記録した。作家自ら注意深くポーズをきめているため、草間自身とその作品を写した写真の多くは、たんなる広報用の写真と見なすことは難しい。むしろそれらは、パフォーマンスの記録であると同時にまたセルフ・ポートレートに近いものであろう(挿図25)。おそらく、ジャクソン・ポロックをアトリエで写したハンス・ナムスによる有名な写真の成功⁽³⁴⁾——1951年『アート・ニュース』誌に初掲載され、その後数年にわたって広く複製された(特に『ライフ』誌が有名)——を契機として、60年代のメディアを意識し利用する作家たちの間では、写真家を雇って作品の制作過程を記録させることは珍しいことではなくなっていた。異論はあるにせよ、ポロックは、国際的なスター芸術家としての地位を確立した最初の作家であり、これはナムスの写真の貢献によるところが大きい。草間のストレートフォトやフォトコラージュは名目上この伝統に位置づけられるものである。しかしそれよりも、おそらくマンゾーニの自身と作品を記録した一連の写真と、草間のそれとを比較してみるならば一層明らかになるだろう。草間の作品を写した写真で、作家自身の存在が入り込まないものを見つけることが事実上困難であることは、研究者の間でしばしば指摘されている。従来、これについては、「バブリシティに対する彼女の欲望」⁽³⁵⁾という点から説明されてきたが、改めて検討してみると、明らかにそれ自体は一時的であるにもかかわらず、絵画や立体、エンヴァイラメントとフィルムの相互作用が作品を構築していることがわかる。《ナルシスの庭》同様、彼女の作品のすべてに重要なパフォーマンスの要素は、行為中の作家の写真が雑誌や新聞、そして他の様々なメディアを通して公にされるまで、顕らかにはならないのだ。

近年発掘された初期の写真の多くにおいて、彼女は自らの姿と絵画や立体とを、同じ比重で混交させるという独創的なテクニックを様々に駆使している。《草間と無限の網》と題される二重露光の作品では、草間と「無限の網」のイメージが重なりあ



挿図26
草間彌生と「無限の網」(二重露光) 1960年代初め

い、作家はぼんやりとした透明な水玉のヴェールに巻きこまれ、ほとんど自己消滅してしまっている(挿図26)。おそらく1960年代中盤の撮影と思われるアトリエ内の作家を捉えた写真では、草間はブレキシンググラスの箱の中に座り、その周囲を「無限の網」のキャンバスが囲んでいる(挿図27)。カラー写真のシリーズでは、引きつづき草間は絵画作品の前で色調を揃えた服を着てポーズし、作品の表面へと侵入していくことをたくらんでいる。それらは、まるでただの記録写真であるかのように仕立てられているが、しかし絵画の前で意志的に佇む作家の姿は、彼女こそが作品の必須の構成要素であることを、疑いなく示している。

草間はその作品および「無限の網」という署名ともいえるかたちと、自身とをほとんど同一化しており、60年代末には、このモチーフとそのヴァリエーションである水玉とファルス、自身の作品の商標と等価のものに変質させることに成功している。彼女が作品と作家の一体化に成功したのは、制作過程や写真の扱い方よりも、むしろこの驚くべき変質に成功したことに因っている。もし、美的なオーラをめぐる草間流のパロディをピエロ・マンゾーニの作品に比することが可能だとするならば、「無限の網」のモチーフの扱いは、マンゾーニと同世代のフランス人、イヴ・クラインと関係づけることが可能だろう。クラインもまた草間同様、オブジェ/コンセプト—— 彼の場合はインターナショナル・クライン・ブルー (IKB) と名付けた慎重に選んだ色 —— を、作家自身の特許へと変質させている。ジャクソン・ポロックのもつれる線のような芸術的な感情表現ではなく、クラインにとってIKBは作家の存在と同格のものだった。1957年に彼は書いている。「画家はつねに、一点の傑作を描かねばならない。そうして彼は一種の原子炉、すなわち自身の絵画的存在によって大気を充たす、絶えざる放射エネルギーの発生器となる」⁽³⁶⁾。クラインは、ときにライヴァルであったマンゾーニがそうしたように、芸術家と作品は、分かちがたく結びついているものであると見なしたが、自らの身体の一部を素材として用いるよりも、むしろ自ら選んだ深く鋭いブルーを利用した。クラインの「モノクロームの冒険」は、IKB が壁画サイズの絵画、彫刻、インスタレーション、そして全世界を包み込むまでに急激に拡がっていった。《青による植民化》

(1958)といったプロジェクトや《青色革命》(1959)と題されたフランスの国土大のモノクローム絵画の提案において、クラインは、絵具、光、そしてコンセプトとしてのIKBを、まずはギャラリーを、それからフランス全土を支配する態勢にあるものとして想定していた。《サモトラケのニケ》(挿図28)や《青いヴィーナス》(1962)、《死にゆく奴隷》(1962)はいずれも、西洋文化のすべてを青い顔料で覆うというクラインの夢の一端



挿図27
ブレキシンググラスの中で絵画作品に囲まれた草間彌生、1964年頃



挿図28
イヴ・クライン〈サモトラケのニケ〉
1962年 石膏、青色顔料 高さ49.2cm 個人蔵
©1997 Artists Rights Society (ARS), New York

を形成するものだった。クラインのモノクロームのIKBは、「私自身の精神と向きあう」と同時に、「無を経験する」ことを彼に強いることになった。IKBに包まれたクラインは記している。「私はもはや私自身ではなくなった。私は一人称の私ではなく、生そのものとともにある何ものかとなった」(37)。

「水玉娘」(38)とか「水玉」(39)、「水玉の女王」(40)とメディアから名付けられた草間は、クラインがIKBと同一化されたのと同じように、自らの作品のモチーフとほとんど同一視されていた。希望をこめて彼女は述べている。「このイメージに自由が与えられるとするならば、それは時間と空間の限界を越えてあふれ出るだろう」(41)。クラインの場合その色に纏わる強迫観念が幼年時代まで遡るように、草間も自ら網と水玉のヴェールにまつわる強迫観念は、幼時に体験した幻覚にまでもとをたどると述べている。両芸術家ともに、自身の物理的な身体からの遊離と、作品の物質的存在からの離脱を想定している。1966年に草間はこう説いている。「永遠の存在となれ。人格を消滅させなさい。環境の一部となりなさい。自らを忘却しなさい」(42)。この完全なる非物質化、作家と作品の一体化の推進は、普遍的な「理念」の優越と承認を表象するものであろう。

存命中のクラインやマンゾーニ同様、草間の作品は60年代の末になるにつれて、ニューヨークでは評価が芳しくなくなっていき、70年代初頭には論じられることはなくなった。ヨーロッパにおいてゼロやヌル、その他「新傾向」の作家たちとともに60年代末まで展示を続けたようには、米国の美術界は彼女を遇さなかったのである。もし彼女の作品がヨーロッパから発信した「新傾向」に関連づけられるとすれば、それは特に「新傾向」の旗を振りながらこれとはほとんど分かちあうものがなかったマンゾーニやクラインの実験にであろう。草間自身が彼らとの結びつきを感じていたことは、1972年にヘンク・ペーテルス宛の手紙に意気消沈した様子で記していることから明らかである。「ピエロ・マンゾーニとイヴ・クラインと私は、この国では過酷なときを過ごしました」(43)。商品としての美術品に対する批判、非物質化に向う動き、作品における作家の存在の重要性などは、空間におけるモノから、社会における作家の役割をめぐるものへと論議を向けるものであった。究極的には、彼らの作品によって、作家中心の、そして身体性を重視したパフォーマンスやエンヴァイロメントへの動きは、1970年代から始まり、今日まで増大を続けている。

「永遠の存在となれ。人格を消滅させなさい。環境の一部となりなさい。自らを忘却しなさい」という呼びかけにもかかわらず、作家は、作品の写真に出没する自身のイメージ同様、消滅することを拒否している。最初は自己投影の一要素として、次に自己と交換可能なものとして、最後にパフォーマンスにおいては自己と同一のものとして、美術は、草間にとって、世界へと消滅していくだけでなく、そのなかで行為する手段として存在した。われわれすべてにとって幸運なことに、彼女は最終的には成功をその掌中に納めている。

(関直子訳)

註 (1)

「新ヨーロッパ派 (nouvelle école européenne)」という呼称は、ジョルジュ・J.カスベルがローザンヌで刊行していた彼の雑誌『Art Actuel International』誌上で展開したものである。この言葉はまた、1960年にカスベル&モニク・カスベル・フランコがローザンヌの新芸術国際協会 (Fondation internationale pour l'art nouveau) のために編集した、芸術についての批評および芸術家自身によるエッセイを集めたアンソロジーの題名でもあった。

(2)

ありきたりの構造システムであるグリッドは、地と図の関係が消滅した「非構成的」な平面を生みだした。この視覚効果については、「モノクローム絵画」展 (レヴァークーゼン市立美術館、1960年) のカタログ序文において、エンリコ・カステラーニが「新傾向」のまた別の特質として記述している。

(3)

草間は、この展覧会に参加した二人のアメリカ作家のひとりであった。いまひとりの作家とは、マーク・ロスコである (リン・ゼレヴァンスキーによるウード・クルターマンへのインタヴュー、ニューヨーク、1995年4月17日)。

(4)

「モノクローム絵画」展の会期後、ペーテルスとの文通を開始したにもかかわらず、草間が個人的に彼と会ったのは、1965年にアムステルダム市立美術館で開催された「ヌル」展のオープニング出席のためヨーロッパを訪れたおりのことである。ペーテルスを通して、彼女はレオ・フェルブーンとアルベルト・フォーヘルを紹介され、彼らは1965年5月にヨーロッパで最初の草間の個展をハーグのオレズ国際画廊で開催した。画廊の名称「オレズ (Orez)」は、ゼロ (zero) のスペルをひっくり返したものであり、ゼロとヌル両グループの作家を象徴していた。同画廊は、北ヨーロッパにおける草間の最初のエージェントとなり、その関係は名目上は、今日にいたるまで続いている。

(5)

この文通はおそらく1980年代初頭にいたるまで続いた。

(6)

Otto Piene, "The Development of Group Zero," *Times Literary Supplement* (3 September 1964). イヴ・クライン、ピエロ・マンゾーニ、ルーチョ・フォンターナもまた、支持者としてゼロの出版物に登場している。

(7)

Otto Piene, "Zero," in *Group Zero* (Philadelphia: University of Pennsylvania Institute of Contemporary Art, 1964). このエッセイは、ゼロの名祖となった展覧会の小カタログ (ページ付けなし) に掲載されている。

(8)

Samuel Adams Green, "Foreword," in *Group Zero*. グリーンはフィラデルフィアICAの館長兼キュレーターであった。

(9)

草間宛のペーテルスの手紙、1963年10月 (Peeters archive)。この手紙や他の発言がフランク・ステラやドナルド・ジャッドのレトリックのように思えるのと同様に、ゼロやヌルの作品は、ミニマリストよりも、アメリカのキネティック・アーティストの作品に類似している。しかしながら、ゼロとヌルは、ヴィクトル・ヴァザレリ率いるパリの視覚芸術探究グループ (GRAV) といった「新傾向」のグループが目指した視覚効果に対する関心を共有してはいなかった。興味深いことに、草間自身は、1963年頃にパブリシティのため自身で作成した略歴に、GRAVのメンバーとして自らを記述している (Beatrice Perry archives)。

(10)

これはハンス・ハーケによる指摘である (アレクサンドラ・モンローと富井玲子による電話インタヴュー、1988年12月8日)。

(11)

この関連性は、早くも1966年には批評家によって指摘されている。「草間の作品は孤立した現象ではない。それはギュンター・ユッカーの釘をめぐらした家具と比肩されるかもしれない」 (Ed Sommer, "Letter from Germany: Yayoi Kusama at the Galerie M.E. Thelen, Essen," *Art International* 10, no. 8, October 1966, p. 46)。

- (12)
Heinz Mack, "The New Dynamic Structure" (first published in *Zero* 1, Düsseldorf, 1958). Reprinted in Otto Piene and Heinz Mack, eds., *Zero* (Cambridge, MIT Press, 1973), p. 14.
- (13)
Sommer, "Letter from Germany," p. 46.
- (14)
サマラスの部屋は244×305cmの広さで、一連の鏡貼りのキューブが中に置かれていた。
- (15)
Unsigned article in *De Nieuwe Stijl*, an artist-produced magazine from 1965; quoted in Janneke Wessling, *Schoonhoven* (Den Haag: SDU Openbaar Kunstbezit, 1990), p. 39.
- (16)
ハーケへのインタビュー、1988年12月8日。
- (17)
Jud Yalkut, "The Polka-Dot Way of Life (Conversation with Yayoi Kusama)," *New York Free Press* 1, no.8 (15 February 1968), pp. 8-9.
- (18)
同上、p. 8。
- (19)
草間が水玉や網の模様の服を生産し、販売するという短命に終わった計画に着手した際の販売戦略は、ひとつのパターンは一着しか作らないというやり方であった。
- (20)
Donald Judd, "In the Galleries," *Arts* 38, no. 10 (September 1964), p. 68.
- (21)
Al van Starrex, "Some Far-Out Fashions: With and without Clothes," *Mr.* 13, no.8 (July 1969), p. 41.
- (22)
ハーケへのインタビュー、1988年12月8日。
- (23)
ヘンク・ペーテルス宛の草間の手紙、1963年9月9日付 (Peeters archive)。
- (24)
同上。
- (25)
同上。
- (26)
Norman Narotzky, "The Venice Biennial: Pease Porridge in the Pot Nine Days Old," *Arts* 40, no. 9 (September-October, 1966), p. 42.
- (27)
同上。
- (28)
ゴードン・ブラウンによる草間へのインタビュー、WABCラジオ、1964年6月。Reprinted in *De nieuwe stijl: Werk van de internationale avantgarde*, exh. cat. (Amsterdam: De Bezige Bij Gallery, 1965).
ブラウンは草間の友人であり、ヘンク・ペーテルスのヌル展のカタログの一冊においても、彼女をインタビューしている。
- (29)
二人とも、若くして亡くなった点は重要である (クラインが1962年6月、マンゾーニが63年2月)。その作品は彼らの死後、1960年代初頭から中葉にかけて「新傾向」の展覧会の大半に出品された。

(30)

草間とウォーホルの作品の関係、例えば1962年以降のドル紙幣の反復の構造によるシルクスクリーンの作品と、草間の本物のアメリカの通貨を組み込んだ今は消失したコラージュ作品、そして「美術界のスター」としての絶えざる自己宣伝の問題については、ここで明記されねばならない。草間はウォーホルの活動を強く意識し、また関心を寄せていた。しかしながら、両者のプロジェクトには重要な相違点がある。またその点で、ウォーホルとマンゾーニ、クラインの間にも相違がある。彼らはいずれも、アイロニックな自己宣伝の戦略を共有していたのかもしれないが、草間とこの二人のヨーロッパ人は、文化ナショナリズムと商品化という問題に対する批判的な態度を強め、より直接的になっていた。それは、ウォーホルの「長いものには巻かれる」というからかい半分の態度とは著しい対照をなすものである。

(31)

マンゾーニは映画雑誌「Cinegiornale Sedi」に何度も自らの作品について語り、またパフォーマンスも行っている。おそらく、同誌の二人のカメラマンと交友関係にあったのだろう。

(32)

この戦略は、イヴ・クラインの有名な《虚空への跳躍》を想起させるものである。それは、カメラのために演出されたものであり、フォトモンタージュのかたちで残されているだけである。

(33)

Neal Weaver, "The Polka-Dot Girl Strikes Again, or Kusama's Infamous Spectacular," *After Dark* 10, no. 1 (May 1968), p. 46.
手厳しい内容ながら、ウィーヴァーのエッセイは、アンディ・ウォーホルのマスメディア戦略との対比のもとに、草間の「おそろべきショーマンシップ」を認めている点で、例外的である。

(34)

ナムスはまた、制作中のポロックを映画に撮影しており、画家の死後開催された回顧展がヨーロッパを巡回した際に上映された。

(35)

Unsigned article, *Village Voice* (28 November 1968).

(36)

Klein, quoted by Sidra Stich in *Yves Klein* (London: Hayward Gallery, 1995), p. 104.

(37)

同上。

(38)

Neal Weaver, "The Polka-Dot Girl," p. 43.

(39)

Alfred Carl, "Call Her Dotty," *New York Sunday News* (13 August 1967), p. 10.

(40)

Unsigned article, "Kusama: The Polka-Dot Princess Who Practices What She Preaches!" *Bachelor* 10, no. 3 (June 1969), p. 10.

(41)

ゴードン・ブラウンによる草間へのインタビュー、WABCラジオ、1964年6月。

(42)

Jud Yalkut, "The Polka-Dot Way of Life," p. 8.

(43)

ヘンク・ペーテルス宛の草間の手紙、1972年8月17日付 (Peeters archive)。



内発的なシュルレアリスム

— 渡米までの草間彌生

建高 哲
Akira Tatchata
多摩美術大学教授

草間彌生はアカデミックな美術教育とはほとんど無縁のところから出発した画家であるが、唯一の例外は、1948年から翌年にかけて、郷里の松本を離れて京都市立美術工芸学校に学んだ一年半あまりの時期である。草間はすでにその三年前に女学校を卒業していたが、以来、画家の道を目指そうとする彼女と、それを絶対に許すまいとする母との間に激しいいさかいが続いていた。ようやく京都行きが認められたのも、この町で日本の伝統的な礼法(小笠原流)を教える親戚について見習いをするという条件のもとにである。

もっとも草間にしてみればこの京都での学校生活は、気性の激しい母との確執から逃れて絵を描くことに専念するための方便であった。当然ながら習い事などは眼中になく、また授業にもあまり出ずに、もっぱら一人でデッサンに取り組むことになったのである。籍を置いたのは日本画のコースだが、それもたまたま女学校の美術教師が日本画家であったからにすぎず、このジャンル自体にとりたてて関心があったわけではない。

日本画は直接的な伝統絵画の延長ではなく、むしろ明治初期に導入された洋画教育への反動としての国粹的な理想主義によって生み出されたものである。その系譜は今日に至るまで主要な公募団体展によって維持されており、京都画壇はその一方の中心をなしてきたが、もとよりアウトサイダーである草間は、そうしたイデオロギーとも制度とも触れあうところはまったくなかったのである。

しかし彼女がまがりなりにも日本画の技法を学んだということは、画家としての自己形成にやはり無視することのできない意味をもったように思われる。ひとつには、幼時以来、ひたすらに自らの幻覚に基づくイメージだけを描き続けていた彼女が、この一時期だけは写実的なスケッチに集中的に取り組んだということである。日本画教育の基礎は線描による写生であり、それに従って当時の彼女の画帳には植物や動物園の猿などの、鉛筆や毛筆の墨の線に部分的に淡彩をほどこした的確なスケッチが数多く残されている。いずれも学校の課題の域を出るものではないが、そこで養われた観察力と描写力が、内発的なシュルレアリスムともいべき次のステップの素地となったのは事実であろう。

もうひとつ興味深い点は、京都時代についての筆者のインタビューに、草間が日本画家の村上華岳(1888-1939年)と速水御舟(1894-1935年)に関心をもったと答えていることである⁽¹⁾。通常、他の画家の作品に言及することのない彼女にしては、きわめて珍しい発言と言わねばなるまい。華岳と御舟はともに中国や日本の古典絵画に深く学ぶことによって日本画の世界を革新した特異な存在として知られるが、草間はおそらくそうした両者の例外的な近代性に惹かれたに相違ない。すなわち華岳にあっては霊的、神秘的なものを宿した画風に、御舟にあっては徹底した写実主義から濃厚な幻

初期の紙作品と草間彌生、1952年頃
[新聞に掲載された写真]

想の世界への展開に、である(挿図29)。

京都時代で制作された《玉葱》(挿図30)は、画家としての彼女のもっとも早い作品であり、またドローイング類をのぞけば今日残されている唯一の写実主義の作品でもある。彼女はこれを御舟の細密描写への対抗意識をもって描いたと述べているが⁽²⁾、たしかに粘性のある油彩によるモデレ(肉付け法)とは性格を異にした克明な描写は日本画ならではのものであるだろう。しかしその凝視された対象は静物画としての安定した構図に収まっているのではなく、まったく異質の要素である奇妙な揺らぎをはらんだ格子模様(後のネット・ペインティングの明らかな予兆である)の上に浮いているために、全体としては現実から切り離された幻想の光景であるかのような奇妙な感覚を私たちに印象づけてしまう。

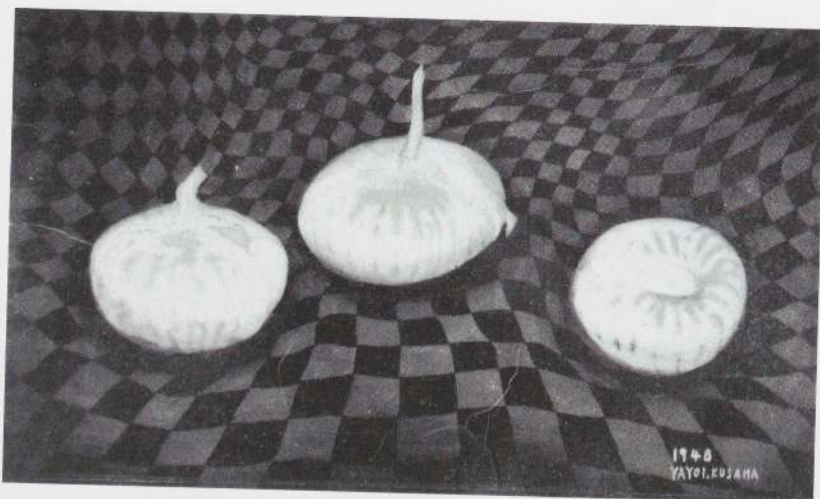
翌49年の《残夢》(挿図31)も在学中の日本画の作品で、松本の実家が所有する採種場の風景の記憶をもとにしたものである。真紅の大地、緑の蝶、植物を描く奇怪なバイオモーフイズムなど、考えようによっては草間のなかでも、もっともシュルレアリスム的なイリュージョンに近づいた作品だが、驚くことに彼女自身は当時、まったくこの運動についての知識がなかったという。こうしたイメージが精神的な病理による幻覚とスケッチで身につけた描写力が結び付いたときに、自ずと出現してきたものであるとするならば、草間はまさに内発的なシュルリアリストであったと言わねばなるまい。

御舟もまた年代的に見て、シュルレアリスムに直接的な知識をもっていたとは考えがたい。彼の徹底した細密描写は中国の宋代の院体画に学んだ方法と西欧から移入された写実主義の融合として実現されたはずである(挿図32、33)。その御舟を草間がことさらに「マボロシを描く画家」として意識した⁽³⁾のは、おそらくは彼の対象の凝視のなかに、“物自体”の存在のオブセッションを暴いてしまうような、日本画家としては異例の近代の視線を感じ取ったからではなからうか。彼女にとっての御舟はまさに写実の極みとしての内発的なシュルリアリストであったに違いない。

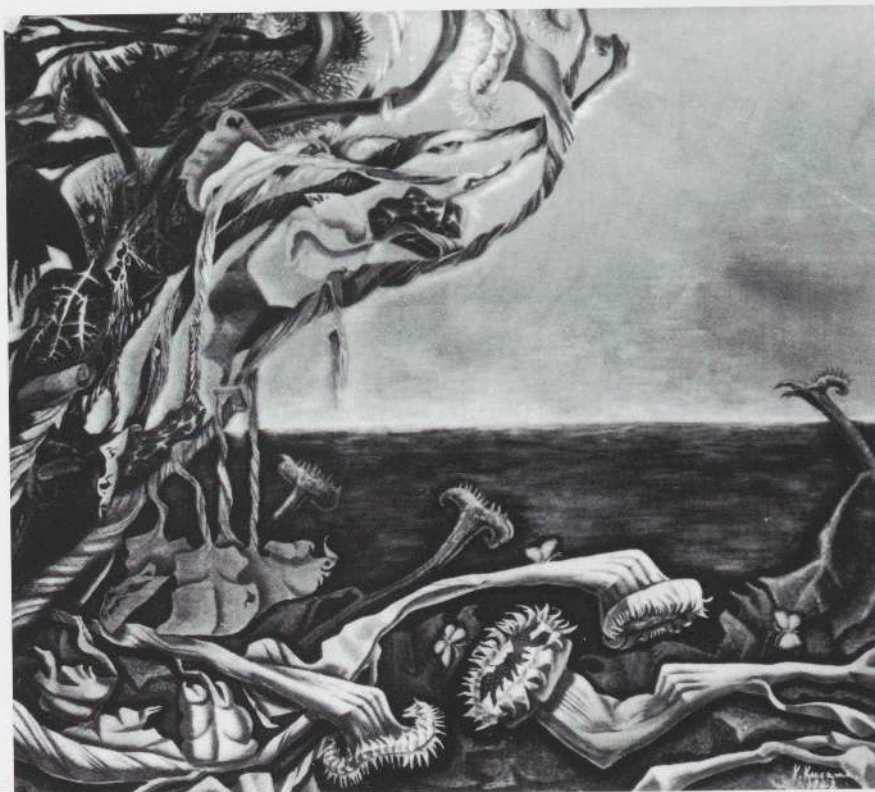
京都での生活を草間は母から逃れるための迂回であり、無駄な時間であったと回顧するが⁽⁴⁾、学校の課題としてではあれスケッチに取り組み、また近代日本画の特異



挿図29
速水御舟《林檎(果实)》
1920年 膠彩/絹布 26.4×23.9cm 豊田市美術館蔵



挿図30
草間彌生《玉葱》
1948年 岩彩/紙 39.5×59.0cm 作家蔵



挿図31
草間彌生《残夢》
1949年 岩彩/紙 136.5×151.7cm 作家蔵

な幻想の世界に触れえたこの“迂回”は、やはり画家たるために早い時期にくぐらねばならない関門であった。それは描くことへの逃避にのみ心の安らぎを得ていた一人の少女にとって、自らの病理を客体視するもう一人の自分を目覚めさせる契機となったのである。

草間が本格的に油彩を制作し始めたのは、一年半の京都生活を終えて、松本へ帰ってからのことである。しかし不幸なことに家庭の状況は変わっておらず、この帰郷は母とのそれまでにも増した激しいいさかいの再開を意味せざるをえなかった。1950年の《残骸のアキュミレーション(離人カーテンの囚人)》(挿図34)は、そうした心理的抑圧のもとで描かれた作品である。



挿図32
連水御舟《鍋島の皿に柘榴》
1921年 膠彩/絹布
36.8×49.5cm 個人蔵



挿図33
連水御舟《生果(林檎と無花果)》
1921年 膠彩/絹布
24.9×22.3cm 個人蔵

挿図34
草間彌生 《残骸のアクムレイション(離人カーテンの囚人)》
1950年 油彩、エナメル/種袋 72.3×91.5cm 作家蔵



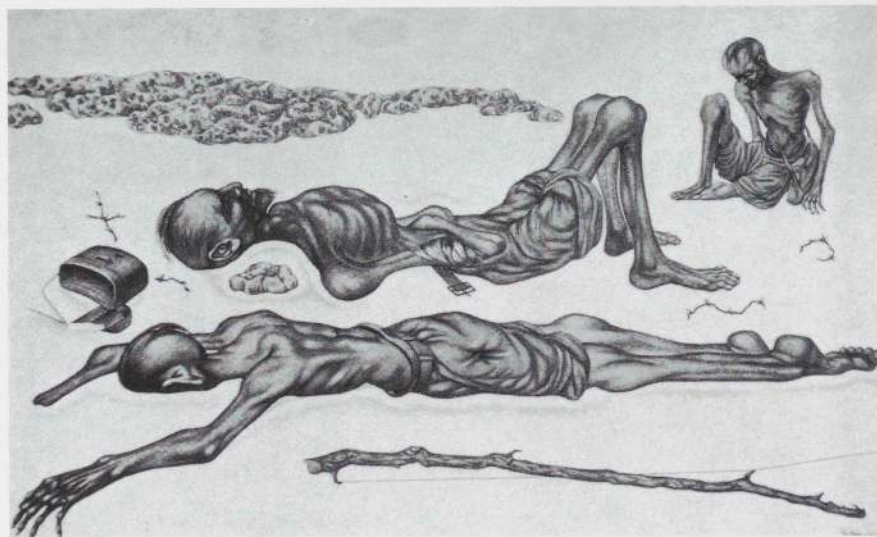
当時、彼女はしばしば離人神経症の症状に襲われたが、それは光景であれ人物であれ音であれ、外界のイメージが急速に遠のいていき、視野の大半が渦巻く霧のようなカーテンで覆われてしまうというものであった。現実逃避の感情によって引き起こされるのであろうこの現象を、自ら特定の神経症として認識するのは精神科医にかかってからのことだが(タイトルも後から付けられたものである)、ともあれ草間はその時の恐怖に満ちた感覚を忠実に絵にしたという。窓のような遠くの明るみの中には小さく木立が見え、周りを無気味な赤みを帯びたカーテンの襲い取り巻いている。うねる襲いのイメージは、実家周辺の耕作地の畝の眺めとも重なっているらしい。その渦からまるようにして散在しているバイオモーフィックな形態は、人体の断片であろうか。

たしかに恐怖の感覚の表現には違いないが、同時にこの画面が私たちに印象づけるのは、絵画空間としての構造の強靱さである。日本画の顔料では得られなかった生々しいモドレが見られ、また果てしなく反復し増殖する有機的なリズムが全体を支配している。奥行きのある画面を官能的に振動させているこの反復のリズムは、紛れもなく《玉葱》の背景の揺らぐ市松模様の延長上に現れてきたものだ。

もはやこれは彼女の幼時からのドローイングのような単なる絶望的な絶叫の形象化ではない。いや絵に向かう動機は同じであるにしても、そこにはすでにメチエを身につけた画家の“描く意志”が強力に介在しており、ナイーブなアウトサイダーとしての心象風景の表出とは異なった、堅牢なる空間性が備わっているのである。エキセントリシティにおもねるのではなく、それを冷静な距離をもって見据える表現者の眼があると言ってもよい。

この“離人カーテンの囚人”とは、当然ながら画面のこちら側に、つまり観客と同じ側にいて、自らを幽閉する光景を眺めている人物ということになる。画家は反復し増殖するイメージを紡ぐことに没入しながらも、その作業自体が規則的であり単調である(後に草間はその繰り返しの作業をより客観的にアクムレイション [集積] と

挿図35
阿部展也《飢え》
1949年 油彩/カンヴァス
80.0×130.0cm 神奈川県立近代美術館蔵



呼ぶことになる)だけに、ある意味では醒めた観察者の状態に自らを置いているわけである。

この不条理な檻に幽閉された者としての自己認識と、それを観察する者としての冷徹な距離の意識は、しかし草間ばかりが有したわけではなく、敗戦後間もない1950年前後の日本の、何人かの注目すべきアーティストたちの作品に共通して見られるものであった。

例えば阿部展也の《飢え》(挿図35)の極限的な状況の描写である。これは南方での悲惨な戦争体験と精神的な支えを失った戦後の荒廃とを重ね合わせた世界には違いないが、しかし彼の立場を短絡的に社会派的な姿勢と同一視するわけにはいきまい。その光景が《人》(1951年)のようなシュルレアリスム的な裸体のイメージへと展開していくことを考えるなら、画家の意図は何も直接的な戦争の悲惨の告発や喪失感、挫折感の吐露にはなかつたはずである。阿部はこのトラウマに満ちた人間像をあくまでも一個の物体として凝視しているのである。

河原温の最初期の油彩やドローイングもまた、物体化した人間のイメージを描いたものであった。《肉屋の内儀》(挿図36)や《天然痘》(1952年、ドローイング)では切断され解体された人体という凄惨であるはずの室内の光景が、あたかも機械の部品でもあるかのように無機的、即物的に捉えられている。その非情な空間も戦後の閉塞状況の反映ではあろうが、しかし一切の物語的な解釈を成立させない描写の異様さという意味では、阿部以上に冷やかな距離をはらんだ観察者の位置に身を置いているとも言えよう。

50年代初めの草間、阿部、河原らを、直接的な社会批判を行なった当時のリアリズム絵画のグループと対比させつつ、「荒廃と不信の戦争体験を経て、一切のイデオロギー的高言や粉飾としての造形に拒絶反応を起こさざるを得なくなった世代」と規定したのは、美術評論家の峯村敏明である。「(この世代の感性が)何よりもまず物質と



挿図36
河原温《肉屋の内観》
1952年 油彩/カンヴァス 130.0×86.0cm
大阪市立近代美術館(仮称)建設準備室蔵

ものの実在(そしてまた、ものとしての人間、ものとしての作品の在りよう)を直視することを命じ、彼らの多様な表現に思いがけない通奏低音を響かせることになった」⁽⁵⁾ 「見るという行為の先に、物語化されたり粉飾されたり意味づけられたりする以前の實在が立ち現れることを望み、ついには、見る行為が成立させた作品に対して、それがつねに(初めから、そして無限に)實在として視覚に相対すべき物であることを要求する」⁽⁶⁾と彼は記しているのである。

戦後の状況下で、物体を凝視した一群のアーティストたちを捉える正確な視点である。さらに言えば、草間が1920年代の御舟の対象を凝視する視線に、あたかも同時代のライヴァルであるかのような対抗意識をもったのも、まさに世代を越えた「思いがけない通奏低音」ということになろう。それは(アンフォルメルにせよ抽象表現主義にせよ)欧米からの美術の情報はまだ極めて限られた時期であった。また彼ら自身、ひとつの運動体をなしていたわけでもなかった。(興味深いのは、結果的に多少なりともシュルレアリスムに近い場所にいた彼らばかりではなく、明確に反シュルレアリスムを掲げた具体美術協会のアーティストたちがグループの結成前夜に始めていた「物質としての絵画」のラディカルな実験についても、峯村の見解が当てはまりうることである。)それだけに50年前後は、戦後日本美術の原点としての時代精神を、かえって純粹に浮かび上がらせている時期とも言うるのである。

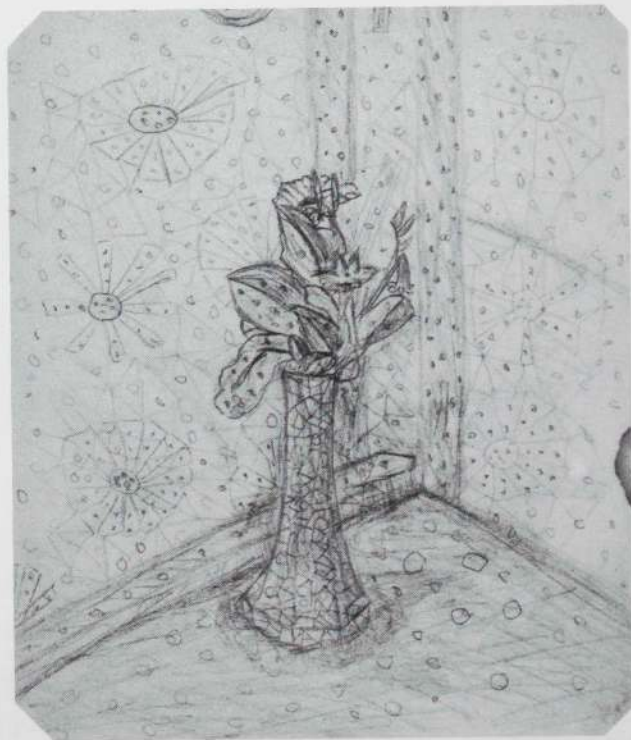
もっとも草間個人にとっての戦中、戦後の体験はそれほどシリアスなものであったわけではない。女学校時代に学徒動員された工場でパラシュートの縫製に従事したが、他の日本の多くの家庭のように爆撃に怯えることも、親兄弟から戦死者を出すこともなかったのである。田園地帯の素封家であれば、戦後の食糧難にも悩まされずに済んだはずだ。彼女が学んだ京都もまた、日本の大都市としては例外的に戦火を免れた町であった。

阿部や河原、あるいは鶴岡政男らの作品については、それなりの反映論的な解釈の余地がある、つまり時代の不条理の犠牲者である人間像と見なすことができるのに対し、草間の不条理の感覚は内なる精神的な病理によって喚起される事態にすぎない。彼女は犠牲者としての人間を描くことはない。先に述べたように、不条理の犠牲者は画面のこちら側に幽閉されている囚人としての彼女自身であり、その孤立した場所から幻視された恐怖のイメージだけを描いているのである。社会派的リアリズムとは別の場所においてではあれ、河原らが時代の状況に対峙する意志を有していたのに対し、草間はひたすらに孤独な幻視者であったと言ってもよい。アレクサンドラ・モンローが1989年の草間の回顧展のカタログで、的確にも「阿部や河原の形象がシンボリックでありファンタスティックであるのに反して、草間のそれはほとんど自覚的なものではなく、それだけにもっとも純粋な悪夢のようである」⁽⁷⁾と述べているようにである。もちろんそのことは草間の限界を意味するものではなく、むしろ内的な壮絶な孤独のみが到達しうる、より普遍的なヴィジョンと言うべきなのだが。

さて1951年以降、57年の渡米までの草間の制作はもっぱらパステルやグワッシュ、インクなどによる紙の作品に集中することになる。注目すべきなのは、その50年代前



挿図37
草間彌生《無題》
1939年頃 鉛筆／紙 24.8×22.5cm 作家蔵

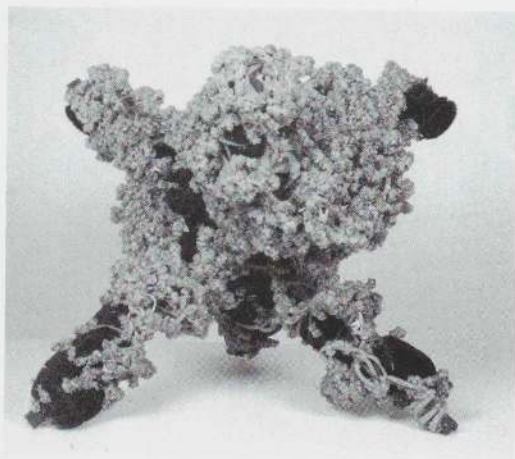


挿図38
草間彌生《無題》
1939年頃 鉛筆／紙 24.8×22.5cm 作家蔵

半のドローイングのなかで、明らかにニューヨーク時代初期のネット／ドットのタブローの原型と言いうる方法が試みられていることであろう。インクをつけた指先を押してドットを散らばせたり、揺れ動く網目を微細に描き連ねたりしたもので、小品ながらも増殖感覚を伴った常同反復のオブセッションの産物であることは紛れもない。この方法は《玉葱》や《離人カーテンの囚人》にも部分的に見られたが、さらに遡れば、すでに彼女の小学校時代にその予兆である二点の鉛筆ドローイングが残されている。一点は目を閉じわずかに顔をうつむかせた若い母の像で、雪が降りしきるかのように、その顔や着物や背景に小さなドットが描き込まれている(挿図37)。もう一点は部屋の隅に置かれた花瓶で、やはり一面をドットが覆い、壁や花瓶の部分には三角形に分割された放射状やネット状のパターンが乱雑に広がっている(挿図38)。ともに単なる児童画の奔放さといっては済まされない、不穏な幻視体験を思わせるドローイングである。その癒やしがたい内的オブセッションを、画家は十数年の歳月をかけて、チャーミングなネット／ドットのシステムへと昇華させえたことになろう。

50年代前半のドローイングでもうひとつ指摘しておかなければならないのは、おそらくは瀧口修造との出会い(1952年)をきっかけにした、自らのシュルレアリスム的な方法への自覚である。ブルトンとの文通を通じて日本に早くからシュルレアリスムを紹介した詩人である瀧口は、またその立場から草間の才能を最初に評価した美術評論家の一人でもあった。もっとも筆者のインタビューによる限りでは、彼女は現代美術の世界で当時もっとも影響力のあった瀧口に認められたことを喜びはしても、シュルレアリスムの運動自体に積極的な興味をもつことはなかった⁽⁸⁾。それ以降の制作においてもデコルコマニーの方法がいくつか試されたくらいで、本質的な変化が作品に現れたわけではない。パウル・クレーやホアン・ミロ、ヴェルース、あるいは初期のポロックを思わせる当時の多彩な傾向のドローイング群も、なんら直接的な影響によるも

挿図39
工藤哲巳《X型基本体に於ける増殖性連鎖反応》
1960年 ビニールチューブ、紐、タワシ、鉄
65.0×75.0×90.0cm 東京都現代美術館蔵
©1997 Artists Rights Society (ARS), New York



のではなかったと草間は語っている。内発的なシュルレアリストが瀧口らの手で個展の機会を与えられて、次々に展開した方法的なバリエーションがたまたま類同性を有していたと言うべきであろうか。

幻視者として多分に霊的なものをはらんだ彼女のドロ잉の世界が、一種のアニミズムを感じさせるという事実も最後に付け加えておくことにしよう。それは60年代に入ってから制作される草間のオブジェ、明らかに性的なフェティッシュである威嚇的、フェミニスト的なオブジェの背後にも潜んでいるもののように思われる。このアニミズムの気配の出自を農耕社会の歴史や風土に結び付けるのは、いかにも危険な誘惑に過ぎるかもしれない。しかし工藤哲巳(挿図39)や荒川修作から三木富雄にいたるオブジェの系譜を考えるなら、そこには日本的なフェティッシュの独自性を解くひとつの鍵がありそうではある。(もっとも草間のオブジェがニューヨークで始められたからには、その系譜とは無縁だという議論も当然ありえようが。)

ともあれ50年代半ばに渡米を決意した草間は、頂点に達した母との確執の最中に、何千点にも及ぶドロ잉を家の裏の河原で燃やすことになった。

《太平洋》(1959年、図版13)はニューヨークで描かれたもっとも早い時期のネット/ドット作品である。タイトルどおり、この揺れ動くオールオーバーの画面は、太平洋を渡るプロペラ機の窓から眺め続けた海の波であると彼女は言う⁽⁹⁾。すでに自己形成を終えていた画家にとって、それはまさに内発的なシュルレアリストであった時代との決別を象徴する一点となったのである。

- 註 (1)
筆者による草間彌生へのインタビュー(1996年
12月19日、東京、草間スタジオ)。
- (2)
同上。
- (3)
同上。
- (4)
筆者による草間彌生へのインタビュー(1997年3
月18日、東京、草間スタジオ)。
- (5)
峯村敏明「総序」、『1953年ライトアップ—新しい
戦後美術像が見えてきた』展カタログ、目黒区
美術館、1996年、p.14。
- (6)
峯村敏明「触覚のリアリズム—噴出したもう一
つの日本」、同上展カタログ、p.127。
- (7)
Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy and
Outrage: The Art of Yayoi Kusama," in *Yayoi
Kusama: A Retrospective*, exh. cat. (New York:
Center for International Contemporary Arts,
1989) p.15.
- (8)
前掲、1997年3月18日のインタビュー。
- (9)
同上。



天と地の間

—草間彌生の文学作品

アレクサンドラ・モンロー

Alexandra Munroe

ジャパン・ソサエティ・ギャラリー、ディレクター

日本に戻ってから5年を経た1978年、草間彌生は1960年代にニューヨークのダウンタウンでアーティストとして暮らした体験をもとに、自伝的小説『マンハッタン自殺未遂常習犯』を著した。原稿の書き方も美術作品の制作ぶりとよく似ていて、創作意欲に憑かれたように一気呵成に、わずか3週間で草稿を仕上げ、それがそのまま決定稿となった⁽¹⁾。60年代の草間の作品（『無限の網』の絵画、インスタレーション『ドライヴィング・イメージ』、ヌードのハプニングなど）を挿絵に添え、小さな出版社から刊行されたこの小説は、当初は一部の評論家の注目を集めたにすぎなかったものの、やがて日本の前衛的な文学者の間でカルト的な存在となる。『マンハッタン自殺未遂常習犯』の上梓はプロの作家としての草間の門出に相当する。以後これまでに草間は小説、詩集、短編集など14冊の著書を出版した⁽²⁾。草間がこれらの著作の原稿を書いたのは、1977年以降自らすすんで住まいに定めた東京の精神病院の小部屋である。草間は絵画や彫刻に代わり、著述に没頭することによって精神の衛生を維持する道を見出した。それが「哲学的なもの、わたしの中にある嫌な感じ、人間の苦しみ、生や死」⁽³⁾を表現する捌け口となる。

草間の美術と小説は、心に癒しがたい傷を残し、とりついて離れない幻覚に似た超自然的な体験をくりかえし作品化した点では共通しており、それが違った形をとったにすぎない。草間の散文は自己消滅の虚空に抗い、主体意識を喪失した自己が展開する絶えまない叙述とよべる。今日のニューヨークあるいは日本を舞台に、草間の小説では社会の周縁に生きる多様な人種の登場人物が異常な振る舞いをくりひろげる。半ば気が触れて一文無し同然、大半はアーティストの登場人物の暮らしに、麻薬中毒や心の病、近親相姦、強姦、売春、孤児体験、愛する者の喪失、自殺などが次々にふりかかる。草間にとって狂気、超自然現象、そして自殺はけっして悲惨なものではなく、たとえようもなく自由で、絢爛たる運命であり、墮落した世界における気高さの証でもある。草間の小説のなかでもとくに名高い『クリストファー男娼窟』と『聖マルクス教会炎上』はみずぼらしさと幻覚を流麗な散文にとりまぜ、豊かなイメージに満ちた作品である。村上龍は、草間の小説は都会の墮落した暗部を描いたジャン・ジュネの小説を思わせると語り、それは「どちらも不浄なものを輝かせる」からだという⁽⁴⁾。女装の同性愛者、麻薬中毒患者、遠い世界からの難民——工業化された現代社会が排出する糸の切れた凧のような、不穏な沈溺物——がしたたかに酒を飲み、騙しあい、愛人の性器を削ぎ落とし、あるいは呆気なくあの世に旅立ちながら、精一杯派手などんちゃん騒ぎをくりひろげる。ジュネとは違って、草間の狂想的な通俗劇は超現実的なものを湛えたまま、「魂が現実と映像の間を彷徨う」⁽⁵⁾曖昧な世界に宙吊りになる。

草間の小説では、絵画やコラージュ、立体、エンヴァイラメント、そしてハプニン

ブルックリン橋でパフォーマンスをする草間彌生、
1968年5月17日
Photo by Fred W. McDurrall

グ同様、憑かれたような反復による構成が表現の強度を支えている。評論家の谷川渥は「草間のことばは無意識の叙述の不安な流れにのって増殖する」と言う⁽⁶⁾。とはいえ草間の美術作品と著作を結びつけるのは、作品を構成する語彙の反復ばかりではない。草間のあらゆる作品にくりかえし現れる強迫観念に近い主題への関心は、力の濫用が起こる場としてのセックス、フロイトが「神秘性」とよんだものの再現にあたる幻覚体験、個としての人間の尊厳の居丈高な否定から逃れ、あるいは反抗する方法としての自殺の観念化などにある。草間は過去50年の間に無数のインタビューや作家のことばのなかで、そうした強迫観念は、幼年期に根ざす病の現れだと主張している。自己を消滅させようとしたり、他者から引き離そうとする負の力に逆らうために、草間は抑圧に抗うと同時にこれをねじ伏せようとして、桁外れの意志の力を奮い起こさねばならなかった。草間の創りだした膨大な美術作品が、具体的な現実と存在しないものの圧倒的な虚しさの間の熾烈な戦いであり、草間に背き、あるいは脅かす映像を自らの創造力の支配下に置きつつ、くりかえし再現することによって征服しようとする闘いであるとするなら、草間の小説(つい最近まで英訳されていなかった)は、心にうずく物騒な幻想を、持続的な価値をそなえた芸術に仕立て直す非凡な才能のさらなる証となるだろう。つきつめれば、草間の作品は象徴的な秩序が破綻し、わたしたちを「マンハッタン自殺未遂常習犯」の語り手と同じ宙ぶらりんの状態に置き去りにする世界を正当化するものなのである。「わたしは生存をやめることもできない。また、死からにげることもできない。このものうい、生の重さ」⁽⁷⁾。

草間と現代日本文学の潮流

草間の処女小説が東京で出版された1970年代後半に、日本の美術界で草間を知るひとはごく少数のグループにすぎなかった。草間は1957年に日本を発ち、海外で名声を博し、15年の不在の後、心身の病を癒すためひっそりと帰国した。草間が西洋で高く評価されたことを知っていた戦後の前衛アーティストと評論家の揺るぎない支持をのぞけば、草間の日本での評判は慎ましいものだったといえるだろう。ニューヨークでの活動が美術誌にとりあげられることはほとんどなく、その時代の作品はまったくといってよいほど日本では紹介されていなかった。草間が新たに注目を集め、国際的な前衛美術界に名の通った日本人として地位をとりもどすのは、1982年に東京のフジテレビギャラリーが初の個展を開いて後のことである⁽⁸⁾。したがって草間の著述活動を考えるとき、小説の初期の読者の多くはまず著述家としての草間に出会ったという事実を忘れてはならない。草間の初期の愛読者——その数はけっして少なくなかった——の多くは若い都会人で、社会、性、精神の境界を楽々とふみ越えていく草間の小説の登場人物たちに自らの姿を重ねてみたのだった。

草間の初期の小説はそればかりでなく、評論家からも注目された。1983年には「クリストファー男娼窟」が月刊誌『野性時代』の新人賞を受けた。このときの審査員は三田誠広、高橋三千綱、宮本輝、村上龍、そして中上健次である。この面々は安部公房、三島由紀夫、大江健三郎らが代表する戦後派より一世代、あるいは二世若く、日本文学の新しいジャンルの旗手として台頭した。1960年代に青年期を迎えた知的ニヒ



草間彌生『聖マルクス教会炎上』、1985年

リストである彼らは、安部の実存主義、三島の浪漫主義、そして大江の政治的イデオロギーを敬して遠ざけた。村上、中上を例にとれば、こうした作家たちが物語る得体のしれない暴力、性的な妄念、オカルト的なできごと——一種のポスト・モダン風マジック・リアリズム——は、近代初期の日本文学、とりわけ泉鏡花(1873-1939年)の目覚ましい奇矯さに魅力を感じたところに源を発する部分もある。

時代の趨勢だった自然主義の散文とは距離を置いたため、生前は傍流と見なされた鏡花は民話、迷信、伝説を駆使して、自然を超越した、グロテスクな虚構の煉獄を創りだした⁹⁾。1970年代、80年代の革新的な作家を魅きつけたのは、鏡花の生々しい映像、ゴシック的な頹廢、前近代的な驕の濃い感受性だった。物語の筋立てや登場人物の性格づけは脆弱で、おごりなことも珍しくないが、現実が幾重にも交錯する気配——芥川龍之介が「鏡花の世界」と要約したもの——は、新しい文学のジャンルの台頭に深い影響を及ぼした。中上と村上は、鏡花のように、近代性と西欧化によって課され、世にはびこる象徴的な秩序に抵抗しようとして、思考と知識を超えた曖昧な領域を創造する。敬愛する作家の先頭に鏡花をあげる草間の文壇への登場が、「鏡花ブーム」の最盛期にあっていたこと、また審査員のうちの3人——宮本、村上、中上——と後に親密になるのは、このような背景を考慮すれば、少しも驚くにはあたらない(この3人は現在、日本文学に新風を吹きこんだ作家として、国際的な評価も高い)。したがって、草間の文学作品をこうした展開と関連づけて考察すれば、実りある成果が得られるだろう。

『クリストファー男娼窟』は性的暴力、幻覚、自殺をめぐる小説で、草間ならではの虚構の煉獄をよく表している。鏡花と同じく、草間も奇怪な愛や裏切りの跋扈する不気味で異常な世界を、これまた高度に視覚化、形式化、様式化されたことばで描いた。鏡花の代表作「高野聖」(1900年)は、木々が黒い蛭を雨のように降らし、地面には巨大な蛇がとぐるを巻く精神界に越境した遍歴の修行僧の物語である。そこで僧は白痴に嫁いだ霊妙な美女と出会う。女は僧を嘲り、戒律を破らせようとする。僧は

誘惑に負けそうになるが、そこで女の正体が蛇に姿を変えた悪魔で、愛人を蝙蝠こうもりや老いた使役動物に変える力をもつことに気づく⁽¹⁰⁾。

鏡花の小説は娼婦の暮らしをとりあげたものが多く、官能性の暴力的な側面を美化し、日本の前近代の民話によく登場する魔力を女体に託す。「化け物はわたしの感情が形を得たもの」⁽¹¹⁾と語る鏡花にとって、ことばそのものが化け物であり、文章を書くことは、「現実を超えてより偉大な力に到達する」⁽¹²⁾ための儀式的な行為なのであった。鏡花は連歌を復活させ、「近代日本文学が忘れさった連想の飛躍と、絢爛たる映像」⁽¹³⁾を呼び戻したと三島も語っている。草間の小説が危険を承知のうえで映像をふりまき、この世とあの世の関係を曖昧にしていることについては、鏡花のグロテスクで、怪奇な物語の系譜に連ねてみるのが、最良の理解の仕方であることには疑問の余地がない。

『クリストファー男娼窟』は、香港出身の若い女性ヤンニーの身の上にかかる様々な出来事を綴ったものである。ヤンニーは短期間コロンビア大学で哲学を学んだが、現在はロワー・マンハッタンで男娼の面倒をみている。そのうちのひとりがアフリカ系アメリカ人のヘンリーで、大学を中退し、ヘロイン中毒に罹ったヘンリーに、ヤンニーは「人種差別の国で『黒んぼ』だということだけ」で、いくら好意を抱き、ときにはセックスもする。「彼の好むという東洋の、黒髪を腰までたらしつつぶらな黒い瞳の小猫のようなヤンニーの肉体をもってしても、彼の心は深く空虚だった。いや、ヤンニーにしても、とくにヘンリーに愛を感じているわけではない……心底は男への憎悪で一杯なのだ」⁽¹⁴⁾。ヤンニーがまだ幼かった頃に香港で実の父に処女を奪われたこと、その父親はその後も定期的に娘に性行為を無理強いしたことを読者はおいおい知ることになる。男に復讐するために、「若いカナリアに男色家たちを世話」することは、いまではヤンニーにとって「すばらしいゲーム」となった。

物語の冒頭、ウェスト・ヴィレッジのうだるように暑い夏の日、麻薬が切れかかったヘンリーは血眼で現金を捜しまわる。ヤンニーはヘンリーをロバート・グリーンバーグという金持ちの晶屑にあてがう。グリーンバーグはヘンリーを白いボルシェに乗せてニュージャージーの別荘につれこみ、くりかえし強姦する。ヘンリーは麻薬の禁断症状に襲われ、周囲が無限や破壊の恐ろしいイメージで膨れ上がる幻覚に囚われる。「部屋の中は眩暈の中でチコチコと時計の音のように動き出し、天井が空の一角から押しつぶされて落下してくるようだった」。花々はちよん切られ、「血がふき出し、カーペットに吸いこまれている」。ヘンリーの「視覚のすべてを破壊へと、肉体の生理は、絶えまなく引きずりこんでいく。ジアセチルモルヒネの薄茶色の、苦い丘陵地帯に、ケシの花が見わたすかぎり咲いていて、ヘンリーは、狂気の如く花畑にむかって突進していった。血脈をかけめぐっていた馬にまたがり、トルコのケシ畑を走りまわった」。

「ポップのなめくじ」に再び誘われて、ヘンリーはボルシェが「まぼろしのハイウェイ(が)……ぐるぐるとくねって、地面の上をのたうっている」その上を「終着駅へ」向かって「猛スピード」で走るのを見る。ボルシェは横転し、「宙に向って、車輪を空まわりさせている」。そして姿を現した背景の中に、「もはや、一滴も飲みこめないとおもった尻の間に横たわる谷間の中の、黒皮の井戸にポップが溢れるようにそそぎこんだ白っぽい精液。井戸の口は、たちまち一杯に充満して、溢れ、破壊された風景画の上

に洪水のように浸食していく。風景画は、白い精液でたちまち、変色していく」。嫌悪と渴望の最期の発作に見舞われて、ヘンリーはグリーンバーグのペニスを断ち落とす。

ヘンリーはこの不気味な風景の中に立っている自分をみて、戦慄した。彼の不吉な手の中に、スポーツカーのように銀色に煌めくものを見出した。夜目にも白々とつきまとう精液は、なおも無限にあふれでて、ヘンリーの手の中に握られていたジャック・ナイフにからみつき、とめどなく床のカーペットに滴りおちた。

夜の星がすべての光を一瞬とめた刹那だった。星が光を失ったその途端、あの生々しい小動物はポップの肉体を離脱した。

肉体を去った小さな塊りは、ハイウェイに、コロコロところけて石にぶつかって、やっと止まった。

犯した罪の現場から離れようとして、ヘンリーはヤンニーと連れだってエンパイア・ステート・ビルの最上階に逃げ場を求める。摩天楼は「宝石を散りばめた不夜城」、目も眩むほど高いビルは「銀色の無」のような霧にすっぽり包まれていた。幕切れでふたりのパニックは、「地軸は全く動きをとめている」のではないかという架空の恐怖によってさらに拍車をかけられる。ヘンリーは「薄い幕のように透けたカーテン」に包まれ、「(カーテンが)彼と下界とを隔て……彼を離人カーテンの囚人にしてとじこめてしまった」。だしぬけにヘンリーは純白の忘却の中に姿を消す。ヤンニーは手すりに駆け寄る。「ミルク色の霧の中にひとつ。黒い点が落ちていく」。

1960年代のアメリカのサブ・カルチャーをとりいれた点で、草間の小説は1976年のベストセラー「限り無く透明に近いブルー」の他、同じく乱痴気騒ぎをシュルレアリスム風の精緻さで綴った小説の数々で知られる村上龍との共通点を指摘されてきた⁽¹⁵⁾。内省的な戦後文学とは趣を変え、村上は異人種のいりまじるオージーや麻葉の引き起こす幻覚、暴力的ではあっても最終的には無益な政治的破壊行為のおりなす断片的で、映画の一場面のような物語を、飄々と綴っていく。しかし村上がこのように虚無化し、アメリカナイズされた日本の若者たち——そして草間の小説のなかで村上が高く評価するのは——本物への志向である。村上と草間のふたりにとって麻葉、精神病、無意識のイメージは、象徴的秩序(ありふれた現代世界の現実、社会構造、国家統制)の拘束に反対し、ついにはこれを破綻させるからこそ、他のものより高貴なのである。草間を「天才」とよぶ村上は、草間の小説が心理的な緊張感の強烈さによって「正常な世界と極めて奇異な世界の境界に生きること」の描写に「かぎらない現実味を与えている」点で他に類がないと述べた⁽¹⁶⁾。

現代の小説家のなかでも鏡花の復権と新たな超自然主義の台頭に最も深く関わった中上健次(1946-92年)が、草間の熱心な支持者のひとりだったことも見逃せない。中上は、イメージ豊かな草間の文章のスタイルにとどまらず、暴力、差別、近親相姦、そして両性愛といった禁忌の領域をひたむきに探る草間の意欲に感銘を受ける。賞賛をよぶ一方、多くの議論を引き起こした中上自身の作品もまた、こうした問題と根深いところで繋がっている⁽¹⁷⁾。日本の伝統的な物語の形式を意識的に用いて、中上は原始と現代の混在する風土に、古代のアニミズムと深く結ばれた衝動にかられ

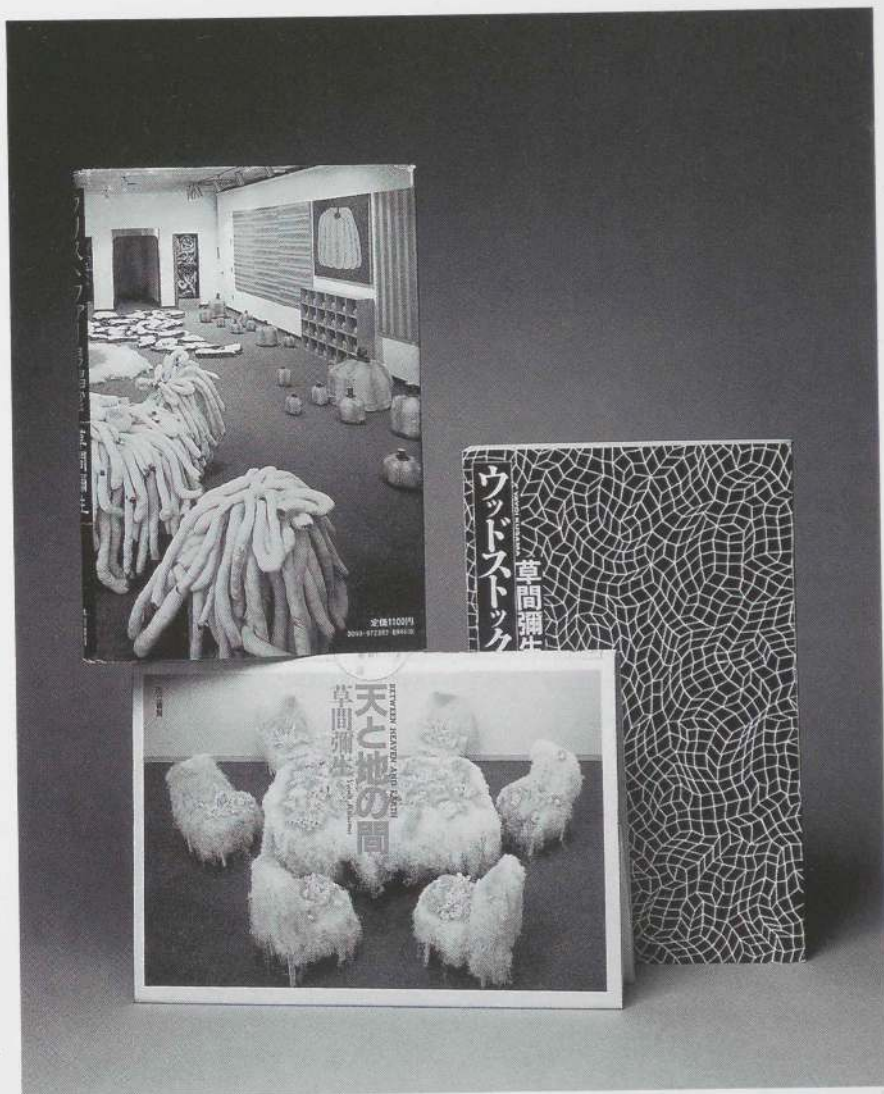
て激情的な犯罪をくりひろげるアンチ・ヒーローを配した。

代表作のひとつ「蛇淫」(1976年)は、中世の幽霊譚を現代の集落に所を移して翻案したもので、少年とその恋人が少年の両親を殺害する。1981年作の「月と不死」は鏡花の「高野聖」をもとにした小説で、「確かに今静まり返り日を受けている山の何処かに入り口はあり、魔界はある」⁽¹⁸⁾と、依怙地になって探す修行僧が主人公をつとめる。ただし鏡花の僧が好色な蛇女の魔力を逃れるのに対して、中上の描く僧は化物との激しく淫らな闘いに身を委ね、半人半獣、半分男で半分女の怪物に姿を変えられ、果てしない彷徨と苦悩を運命づけられる。中上と草間の小説では、性的な妄念は粗暴であると同時に、超越的でもある。違いは中上の私小説では自然現象との恍惚とした交わりが起こる⁽¹⁹⁾のに対して、草間では崇高なものへの服従がこれとは対照的な感情——性行為に対する嫌悪感と反感から誘いだされるところにある。

中上と草間はどちらも日本社会のアウトサイダーであり、それがふたりの仕事の内容にも影響し、また1983年から中上が痛により早すぎる死を迎える92年までの間、ふたりの間に友情を育んだ⁽²⁰⁾。「路地」出身の中上は生来のアウトサイダーでもあり、そうした出自をめぐる著作も少なくない。長野県の上流家庭に生まれた草間も、日本の牢固とした社会の上下関係のなかで、主体性をもった自己を主張する闘争を展開した。成人してから後の大半を女性アーティストとして、精神病患者として過ごした草間は(中上と同じく)、抑圧される「よそもの」の視点から文章を書き綴った。そしてどちらの場合でも、このよそものであることは、現象としてのリアリズムを越境し、破綻させる強靱な想像力にその象徴を得たのである。

草間版の鏡花に似た蛇の物語「天と地の間」は、魔法をかける女の側から、つまり山の本立に棲む白痴の女オチューによって語られる。悪魔の蛇はここでは地元の巡査に姿をかえて女を追い詰める。したがって、相手を滅ぼす性の力とはいっても、女ではなく男のものである。語り手は女の産んだ父なし子チイで、森の中で巡査が母を強姦する様をくりかえし見るよう強いられる。無言の恐怖にわしづかみにされ、チイは巡査の足元の葉の「枯れ死んだ葉脈の網に鱗様の斑が絡みあって、斑と斑の間隙にじっとまばたきもしない疑惑の小さい目がニョロリと溢き上った」⁽²¹⁾様を目にする。まもなく地面全体と周囲をとりまく木々の幹が、爬虫類のようなベニスの群れ——「男根の柱」——となって空をめがけて身をよじる。男根中心のアニミズムに対するすさまじい妄執を導きの糸に、異次元へ越境する周囲と適応できない女たちの身の上を、草間はくりかえし描く。幻覚体験は足枷になるよりも、解放力として働く。意識を陳腐で残酷な現実の彼方にある領界に目覚めさせるのである。

草間の文学の様式は、生涯を通じたシュルレアリスムとの関係からも理解することができる。無意識の作用を重視し、オートマティズムを試み、パウル・クレーが「わたしたちを下へひきずり降ろし、原初の源へ連れもどす本能」⁽²²⁾とよぶものに帰依するシュルレアリスムは、初期の有機的な形態の水彩画から性心理に裏付けられた後の立体まで、草間の美術作品の鑑賞にあたってつねに批評の枠組みとなってきた。草間の作品をこうした文脈に位置付けるうえで、だれより大きな役割を果たしたのはシュルレアリスト詩人の瀧口修造(1903-79年)だった。アンドレ・ブルトンやフランスのシュルレアリストとの関係を咎められ、軍部に逮捕拘留されたこともある瀧口は、戦



草間彌生「クリストファー男婚室」1983年、
「ウッドストック陰茎斬り」1988年、
「天と地の間」1988年

後、日本の前衛芸術に関して最も影響力のある評論家となった。ヒューマニストで近代主義者、そして多作でも知られる瀧口は、近代美術や文芸を徳育の術として、またアーティスト心理の即興的な表現として説き明かし、精神と想像力がいかなるイデオロギー、国家統制にも優ることを明らかにした⁽²³⁾。瀧口にとって美術は現実の図解でも、再現でも、模倣でもなく、形を生み出すとともに、その形を変えていく行為なのだ。

戦前の日本でシュルレアリスムといえば、全体主義的な国家に対する暗黙の批判を意味した。幻想には社会的、政治的な反体制意識がおりこまれていた。戦後日本の前衛芸術家は、伝統を尊重しようとする時代の流れと、30年代から尾を引くファシスト芸術のイデオロギーに反発して、ナイーブ・アート、子供や精神病患者、そして「時代とは無縁のように絵を描き、彫刻を創るアマチュア」⁽²⁴⁾の作品をとくに高く評価した。草間の権威主義に対する怒りには、こうした根源的なものの考え方が背景としてあり、またそれが「ドライヴィング・イメージ」のシリーズや、1960年代の反戦ハブニングなどの作品に緊迫感を与えた。小説でも草間は幻想を(麻薬や狂気による幻覚の形で)、男根中心的で人の弱みにつけこもうとする権威の外部構造に対峙させた。

1950年代初めに瀧口に支持されたことにも助けられ、草間はシュルレアリスムを通

じて、アーティストとしての自己の別の側面——際立って「心理分析的な美術」⁽²⁵⁾を創る精神病患者——とも概念を介してつながる前衛アーティストという独自の個性を確立する。1952年に松本市第一公民館で開かれた第二回個展に、瀧口は次の文章を贈った。「そのデッサンはせきを切ったように止め度もなく流れている。作家はどんな表現をとるにしても、デッサンの中に自己の本能的な慾求の刻印をまずにじませねばならない。幻想的な形とか像とかは、つくりものではなくて、そうした深い動きが象徴の姿をとるのであって、ここには作者の呼吸が筆跡といってもいいような自然な流出のしかたをしている」⁽²⁶⁾。それから25年後、処女作「マンハッタン自殺未遂常習犯」を刊行するにあたって、草間には瀧口に後書きの執筆を依頼する。「妖精よ永遠に」と題した草間との長い交遊を回想したこの文章を、瀧口は文学的で、詩的にさえ響くことばでしめくり、文学者としての衣鉢を継がせる。「虚のはざまに立って、いまは私よりも遙かにつよい眼差しを投げる妖精！」⁽²⁷⁾。

虚構のテーマと草間の物語創作

1950年代初めに「インディペンデント」を名乗って東京の現代美術界に初めて登場して以来、草間は数多くの作家のことばやインタビューのなかで、自作は精神の病と関わりがあると主張してきた。1975年には「我が魂の遍歴と闘い」と題するマニフェストを発表し、くりかえし幻覚に襲われたことが絵画に向かう動機となり、自ら「オブセッション・アート」⁽²⁸⁾とよぶユニークな活動を産んだと説く。なんとしても幻に形を与えたい、くりかえし我が身を脅かし、消滅させようとする恐怖を、その創作行為によって克服できるかもしれないと考えたというのである。オブセッション・アートの道を歩んだことによって絶望の淵から、おそらくは自殺から救われたと草間は言う。またそれが現代アートの主流——草間にとっては蔑視の対象——に混じって、草間の独創性を証明することにもなった。草間は「絵を描くことは……およそ芸術からほど遠いところから原始的、本能的に始まってしまっていた」と記す⁽²⁹⁾。

1975年のマニフェストは見ようによって、2年後にとりかかる自伝的小説の筋立てにもあたる。またこの2年後に草間は芸術療法で名高い精神病院に入院し、以来今日までそこに暮らしている。草間の小説では性、死、そして狂気がくりかえし浮上してくるため、全編を通じて合理性やリアリズムによる筋道のたった展開が阻まれてしまう。草間自身の説明によると、ひとつの仕事に没頭し、衝動的に一気に呵成に作品を仕上げ、それがいったん外に「出」てしまえば、再びもとに戻って手直しをすることはまずないという点で、文章を書くことは美術作品の制作とよく似ている。心理分析の視点から見れば、こうしたやり方をすれば主体と客体の区別が失われることになる。無意識のイメージが力を得て客観的な現実をねじ曲げるにつれて、象徴的な秩序が瓦解する。草間の創作物は、正気と狂気の境を超える体験の記録として残存するともいえるだろう。

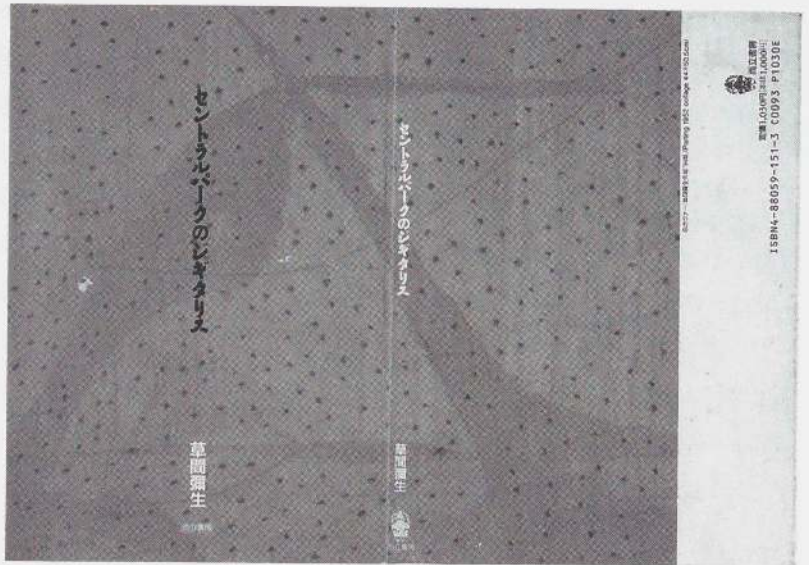
ただし草間はたんに狂気を記述しているわけではない。それを再現し、再生する芸術を創出しているのである。つきつめてみれば、草間の妄念は単独のイメージに絞られるのではなく、本人を客体兼主体、作者兼登場人物、美術家兼美術作品の主役

とする幻想的な物語をくりかえし産みだすことに収斂する。草間の伝える物語のテーマは一貫しているが、草間が主体である度合いとその立脚点は、精神病の危機から自意識的、政治社会的な批評、そしてウォーホル顔負けの自己宣伝へとつねに変化して止むことがない。草間が作品の傍らでポーズをとったり、作品のなかで、あるいはそれを相手に演技をした様子を記録した写真を膨大に残していることは、ロラン・バルトが日本の文楽に見出したものに通じる微妙な境界のうつろいを暗示するものだろう。文楽では黒の衣装に身を包んだ人形使いが芝居の一部をなす。バルトによれば、文楽は「行為と身ぶりとを分離する。《文楽》は身ぶりを示し、行為も見せてくれる。《文楽》は芸と労働を同時にさらけだし、その双方にそのそれぞれの表現体をゆだねておく」⁽³⁰⁾。さらに続けて、これはベルトルト・ブレヒトの言う「異化効果」と関連するとバルトは記す。

ブレヒトによって正確に革命的演劇の中枢に位置づけられはしたものの……この距離は、フランス人にとってあり得ぬ、無益または子供だましであるとされ、したがってすぐに見棄てられた……《文楽》はこの距離というものがどのように機能しうるかを理解させてくれる。つまり、いくつもの基本表現の断絶によって、したがって舞台化のさまざまな特徴線に与えられた句切りによって、距離は機能しうるのである。すなわち舞台の上で入念におこなわれる模倣は、消滅させられるのではなくて、二つの断絶と句切りによっていわば打ちくだかれ、割れ目をつけられて、ために、わたしたち西欧の俳優を鳥もちにかけて捉えこんでいるあの、声と身ぶりの、そして魂と肉体の換喩法的な感染からまぬがれうるのである⁽³¹⁾。

草間はしたがって、おしきせの衣裳をかなぐり捨てた黒子の立場で小説を書く。草間の物語からは性的虐待への病的執着、自己消滅の観念による呪縛、離人症の自覚が読みとれる。字面からも「人から離れる症状」とわかるこの病は、囚人のように世間や現実から切り離されることを意味する。この「離人カーテン」の中では、現実と非現実の境界がかき消える⁽³²⁾。英訳にあたって、草間は離人症に「自我感喪失」を表す単語を充てることを認めたが、この語はさらに個人の特徴を剥奪され、没個性化され、存在を喪失することを暗示する。「クリストファー男娼窟」で強姦されたヘンリーが感じるのは、まさにこの感覚であり、その恐怖が自殺という手段をとって自己を消滅させるようヘンリーを駆りたてる。草間の世界で起こる性的虐待は、加害者が虐待対象の自我意識を喪失させる。心に深い傷を残す体験を秘密にしておかなければならないこと、眼前の現実を意識を閉ざしてようやく達成される逃避の必要性、体験が現実であることを否定する権威者に対する絶望的な闘い、やがては人格乖離の生む憤激に変わる屈辱の体験——草間の小説の全編を通じて、登場人物の運命はこうした要素によって左右される。

1988年作の「ウッドストック陰茎斬り」には、草間の物語の反復性がとくによく表れている。この作品もまた、子供の視点から語られる。エミリーは絵を描くのが好きな10歳の少女である。ニューヨークのアート・スチューデントズ・リーグの教師を勤める絵描きの父は、ホイットニー美術館や近代美術館の展覧会に作品をとりあげられたこともあ



草間彌生「セントラルパークのジキタリス」、1992年。

るが、女蕩して子供には性的な悪戯をする。小説は森の中で父親がエミリーを強姦する場面から始まる。ヒステリー症の母親は積んだ皿を割って暇をつぶすのを日課にしている、兄も日常的にエミリーと近親相姦の関係をもつ。父親とのセックスの最中にエミリーは離人症の発作に襲われ、鉄で父のペニスを切り取ってしまう。これがきっかけとなってエミリーはペニスを手に入れることにとり憑かれ、456個のペニスを集めた医者去勢して、そのコレクションを奪おうとする。投獄を免れようとして逃亡するうちに、エミリーは自ら命を絶つ。

エミリーはまず、離人症の発作を起こして現実を否定しようとする。次いで虐待の武器を盗み、静かな怒りをあらわにする。最後に自我感喪失の激しい行為を、存在の失せた超越状態へ変化させる、つまり自己消滅を通じ、仏教で言う、無限の虚空と一体化する。浅田彰によると、草間は去勢に二重の手続きをふむ。男らしさにじかに攻撃をしかけるだけでなく、ペニスをユーモラスで無力な形に仕立て直し、増殖させることによって、巧みにペニスの脅威を削ぐのである。この手法は草間の立体作品にもしばしば用いられる⁽³³⁾。およそ現実離れた草間の小説は、立体やエンヴェイラメント作品と同様に、笑いたくなる反面、心にしこりを残す。しかし草間のことばの力は、陰惨な主題に、別世界の出来事を思わせる夢のような雰囲気添える。

草間の小説の登場人物を支配し、物語に満ちる物狂わしい不安感とパニックは、しかしながら、たんなる想像力の産物ではない。草間の小説の真の主題は精神的な外傷である。フロイト理論によると、精神的な外傷は患者の私生活を襲いながら、本人が抑圧するため再構成することも、真偽を明らかにすることも叶わない惨事から生じる。そうした体験を再現する必要性、抑圧の発現がフロイトの言う「反復衝動」⁽³⁴⁾で、これはまぼろしや幻影——くりかえし見る夢や「異常現象」——の形で頻りに現れる。異常現象が起きるのは、空想と現実の区別が消えるときであり、想像上のものと見なされるべきものが眼前に現実として現れるときである。このような心理のなかにもみ存在する現実とは、抑圧を通じて疎外された記憶／出来事が、幻影として浮上したものとフロイトは捉える⁽³⁵⁾。

空想場面の主役はどんな場合でも物語の主人公であり、草間の空想は無意識の願

望が成就した姿を示す。このように読み解けば、草間につきまとう幻覚は、精神に傷痕を遺した幼児体験を、フロイトの言う異常現象のかたちで、くりかえし再現したものとなるだろう。1964年という早い時期に、草間はペニス状のもので覆った家具について、次のように述べている。「私の集積作品は、私が子供のときからやってきたすべてのことの論理的な発展です。心の中にある反復するイメージを、目に見える形に表現したいという根深い衝動から生まれたものなのです」⁽³⁶⁾。草間が精神療法を通じて病の症状の現れ方に馴染み、その原因が幼年期にあることを分析的な思考により認識するにつれ、作品は文字通り精神の乱調を解決する作業としての性格を強めていく。ジュネは「創作とは子供時代について語ること」⁽³⁷⁾ということばを残しているが、草間もジュネと同じように、自我の最深部を手がかりに小説を書いたのだった⁽³⁸⁾。

精神分析医を兼ねる文芸評論家のジュリア・クリステヴァは、20世紀の前衛アーティストの多くにとって美術は精神の病との、そして象徴的な機能の崩壊との対決にほかならないと指摘した。

偉大な美術作品はすべて……端的に言うなら、主体性の危機、文脈を違えれば精神の危機ともよばれるものを巧妙に昇華した結果であることを理解する必要がある。それは以前から存在した曖昧模稜とした主体性の表現の自由とはおよそ縁がない。それは極めて単純に、記号の作用と働きを通じた主体性の危機、あらゆる創造活動の基礎をなし、生き永らえる可能性を最低の前提条件に成立する危機なのである⁽³⁹⁾。

草間の美術と文学作品が無意識との、そしておそらくは存在の超自然的な領域との、病を通じながらも特権的な繋がり源を発しているのはたしかだろう。しかし作品を創造するには、狂気に身を委ねるだけでは充分ではなく、それに打ち勝つことも求められる。精神的な外傷も相当の変身を遂げなければ、他人に美として、意味として伝えることは望めない。草間の稀な才能は、内部から外へ、外部から内へ迫る能力にかかっている。病状が悪化すれば、草間は世間から身を退く。症状を手なづけ、そこから視覚的な表現を紡ぎ出せるときには、偉大なアーティストとして世に姿を現す。評論家たちもようやく正しく認識したとおり、草間の作品は、「置換されたエネルギーではなく、エネルギーそのもの」⁽⁴⁰⁾なのだ。視覚と言語双方を操る草間の芸術のこの世のものとも思われぬ素晴らしさは、踏み越えることのできない境界の両側を映すかのような、この「二重写し」によって創りだされるのである。

(木下哲夫 訳)

註 草間の小説の翻訳を読ませてくださったラルフ・マッカーシーと、貴重な助言をいただいた富井玲子さんに感謝の意を表したい。原稿に目を通してくださった方々のなかでも、アッカーマン家族療法研究所のジリアン・ウォーカー、ニューヨーク大学のハリー・ハルトゥニアン教授、東京大学の上野千鶴子教授にはとくにお世話になった。ロサンゼルス・カウンティ美術館のリン・ゼレヴァンスキーとトマス・フリックからも、本論の草稿に対して、専門家ならではの的確な批評をいただいた。日本では、浅田彰、柄谷行人、木幡和枝、村上龍、および而立書房の宮永捷の各氏より、草間の日本文壇における位置について、有益な意見を伺うことができた。最後になったが、わたしの研究にかぎりない支援を与えてくださった草間彌生とアシスタントの高倉功氏に感謝する。とくにただし書のなにかぎり、日本語からの翻訳は著者自ら行なった。

(1)

草間彌生「マンハッタン自殺未遂常習犯」(工作舎、1978年/角川文庫、1984年)。草間の処女作の草稿を入手した編集者の木幡和枝は、草間から小説を書きたいとの提案を受け、出版社が関心ありと正式に返事をしてから3週間以内に原稿が仕上がったと明言した(著者による木幡和枝へのインタビュー、1996年5月21日、東京)。

(2)

「マンハッタン自殺未遂常習犯」(註1参照)のほか、草間の著書は以下のとおり。
「クリストファー男娼窟」(角川書店、1984年、1989年に而立書房より、「離人カーテンの囚人」、「死臭アカシア」と併せて再刊)、「聖マルクス教会炎上」(Parco出版、1985年)、「天と地の間」(而立書房、1988年、「女の園」併録)、「ウッドストック陰茎斬り」(ベヨトル工房、1988年)、詩集「かくなる憂い」(而立書房、1989年)、「心中櫻ヶ塚」(而立書房、1989年)、「傷みのシャンデリア」(ベヨトル工房、1989年)、「ケープコッドの天使たち」(而立書房、1990年)、「セントラルパークのジギタリス」(而立書房、1991年)、「子捨て草原」併録)、「沼に迷いて」(而立書房、1992年)、「ニューヨーク物語」(而立書房、1993年)、「ニューヨークAIDS」併録)、「蟻の精神病院」(而立書房、1994年)、「バイセクシュアル」併録)、「すみれ強迫」(作品社、1998年)。

(3)

著者による草間へのインタビュー(1996年5月19日、東京)。

(4)

著者による村上へのインタビュー(1996年5月21日、東京)。

(5)

以下に収録された草間の文章。Yuyoi Kusama: *Recent Works*, exh. cat. (New York: Robert Miller Gallery, 1996), n.p.

(6)

著者による谷川へのインタビュー(1996年5月22日、東京)。

(7)

草間「マンハッタン自殺未遂常習犯」、工作舎、p. 167。

(8)

この個展には、1959年から61年にかけて制作された油彩画の大作5点、1960年代と70年代の突起物のついたオブジェ3点、会期までの3年間に制作された油彩画9点とオブジェ9点が出品された。山本進社長が企画したこの展覧会は、主だった美術雑誌、テレビの美術番組、そして一般向けの新聞雑誌にもとりあげられた。回顧展的な性格をもつこの大規模な個展に先立ち、草間は1975年以降、小規模な個展を東京で10回開いている。

(9)

泉鏡花に関する英語文献は以下のとおり。

[書籍]

Charles Shiro Inouye, ed. and trans., *Japanese Gothic Tales: Izumi Kyoka* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1996); Charles Shiro Inouye, "Water Imagery in the Works of Izumi Kyoka," *Monumentica Nipponica* 46, no. 1 (1992): pp. 43-68; Donald Keene, "Izumi Kyoka," in *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984), pp. 202-19; and Juliet Carpenter, "Izumi Kyoka: Meiji-Era Gothic," *Japanese Quarterly* 31, no. 2 (April-June 1984): pp. 154-58.

[論文]

Jean Funatsu, "Through the Colored Looking Glass of Izumi Kyoka: Reflections of the Kusazoshi" (Harvard University, 1972); Mark Jewel, "Aspects of Narrative Structure in the Work of Izumi Kyoka" (Stanford University, 1984); Charles Shiro Inouye, "Izumi Kyoka and the Visual Tradition" (Harvard University, 1988); Cody Poulton, "A Dissertation on the Fireflies, A Discourse on the Stars: The Major Plays of Izumi Kyoka" (University of Toronto, 1990); and Nina Cornyetz, "Izumi Kyoka's Speculum: Reflections on the Medusa, Thanatos, and Eros" (Columbia University, 1991).

[日本語文献]

『鏡花全集』(岩波書店、1973-76年)。

(10)

『高野聖』の英訳は以下を参照。

Inouye, *Japanese Gothic Tales*, pp. 21-72.

(11)

同上、p. 171に引用。

(12)

同上、p. 174に引用。

(13)

p. 7に引用。

(14)

草間「クリストファー男娼窟」、p. 64。

[同書英訳] Kusama, trans. Ralph McCarthy, *The Hustlers Grotto of Christopher Street* (Berkeley: Wandering Mind Books, in press).

(15)

村上の小説の英語文献は以下のとおり。

Almost Transparent Blue, trans. Nancy Andrew (Tokyo and New York: Kodansha International, 1976); *Sixty-Nine*, trans. Ralph McCarthy (Tokyo and New York: Kodansha International, 1993), and *Coin Locker Babies*, trans. Stephen Snyder (Tokyo and New York: Kodansha International, 1995).

(16)

著者による村上へのインタビュー(1996年5月21日、東京)。

(17)

中上の独特なことばづかいが翻訳しづらいため、日本の文壇での高い評価にも関わらず、英訳は少ない。中上の作品の英語文献は以下のとおり。

[作品論]

Nina Cornyetz, "Nakagami Kenji's Mystic Writing Pad, or Tracing Origins, Tales of the Snake, and the Land as Matrix," *Positions: East Asia Cultures Critique* 13, no. 1 (spring 1995): pp. 224-54.

[作品翻訳]

"Fushi," eds. Van C. Gessel and Tomone Matsumoto, *The Showa Anthology: Modern Japanese Short Stories, 1929-1984* (Tokyo and New York: Kodansha International, 1985).

[日本語文献]

『中上健次全短編小説』(河出書房新社、1976年)、『熊野集』(講談社文庫、1988年)。鏡花と中上の作品を研究したニーナ・コーニッツによると、「中上自身、鏡花の作品に傾倒していると告白した」(Cornyetz, "Mystic Writing Pad," p. 231, n. 20.)。

- (18)
「月と不死」(『熊野集』講談社文庫) p. 201。
- (19)
Cornyetz, "Mystic Writing Pad," p. 243.
- (20)
村上龍、浅田彰、そして草間自身が著者との対話のなかで、中上と草間は互いに深く相手を尊重しあう友人同士であったと明言した。
- (21)
草間「天と地の間」pp. 83-84。
- (22)
Klee quoted in Stephen Prokopoff, "The Prinzhorn Collection and Modern Art," in *The Prinzhorn Collection: Selected Work from the Prinzhorn Collection of the Art of the Mentally Ill* (Champaign: Krannert Art Museum, University of Illinois; and Heidelberg: Prinzhorn Collection, University of Heidelberg, 1984), p. 17.
- (23)
[滝口と草間に関する英語文献]
Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama," in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, exh. cat. (New York: Center for International Contemporary Arts, 1989), pp. 14-17.
[滝口と日本の前衛に関する英語文献]
Munroe, *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994).
- (24)
Michel Ragon (1966) quoted in Henry-Claude Cousseau, "Origins and Deviations: A Short History of Art Brut," in "Art Brut: Madness and Marginalia," ed. Allen S. Weiss, special issue, *Art & Text* 27 (December 1987-February 1988): p. 6.
- (25)
草間は1950年代の初め、信州大学医学部の精神科医の西丸四方教授に見出され、自分が「精神分析的な美術作品」を制作するアーティストであることに気づいた。西丸教授は1952年に松本市第一公民館で開かれた2度の個展の一方、あるいは両方を見たと思われ、後に日本精神医学会で作品を紹介した。やはり精神科医として名高い式場隆三郎も草間の作品に深い関心を抱いた。
[上記事項に関する英語文献]
Munroe, "Obsession," p. 16, and Bhupendra Karia, "Biographical Notes," in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, pp. 70-71.
- (26)
滝口「草間彌生個展について」(草間彌生新作個展パンフレット、1952年)。
- (27)
滝口「妖精よ永遠に」(『マンハッタン自殺未遂常習犯』講談社、1978年に寄せた後書き)。
- (28)
「我が魂の遍歴と闘い」(『芸術生活』、1975年11月号)。
- (29)
同上、p. 1。
- (30)
ロラン・バルト『表徴の帝国』宗左近訳、ちくま文庫、1996年、p. 83。
- (31)
同上、p. 86。
- (32)
「無限の網目」の絵画制作に関して、1966年頃に草間は、「魔法にかかったようだった。カンヴァスに描く網は、わたし自身を人々や現実から隔てるカーテンのように思えた……壁や天井、床、家具を見ると、そうしたものがすべて網で覆われていた」と記している(未発表のタイプ原稿、1966年頃、草間記録資料)。
[上記事項に関する英語文献]
Munroe, "Obsession," pp. 17-20.
- (33)
著者による浅田彰へのインタビュー(1996年5月23日、東京)。

(34)

ジークムント・フロイト「快感原則の彼岸」、『自我論集』竹田青嗣編・中山元訳、ちくま学芸文庫、1996年。

フロイトは精神的外傷を、流入する刺激が精神の許容量を超えて、神経症を引き起こしたものと定義する。以下の貴重な研究も参考にした。

J. Laplanche and J.-B. Pontalis, trans. Donald Nicholson-Smith, *The Language of Psychoanalysis* (New York and London: W. W. Norton, 1973). J.ラプランシュ/邦訳=J.-B.ポントリス『精神分析用語辞典』村上仁監訳、みすず書房、1977年。

(35)

ジークムント・フロイト「不気味なもの」、『フロイト著作集 3 文化・芸術論』高橋義孝ほか訳、人文書院、1969年、pp. 327-57。

(36)

ゴードン・ブラウンによる草間へのインタビュー、WABCラジオ用に収録(1964年6月)。後に以下に収録、出版された。Armando, et al., eds., *De nieuwe stijl*, vol. 1 (Amsterdam: De Bezige Bij, 1965)。

(37)

Edmund White, *Genet* (London: Picador with Chatto and Windus, 1993), p. 17.

(38)

多くのインタビューや作家のことばとして、草間は作品の図柄と創造意欲を、戦時態勢下の、親子の絆が薄く、保守的で権威主義的な家庭環境に帰している。家庭では創造性や個性が徹底的に抑圧された。草間の父親はほとんど家に寄りつかず、公然と妾を囲っていたらしく、母親はそれに激しく嫉妬した。草間は母親を傲慢な存在として記憶にとどめている。躰に厳しく、殊勝ぶったモラリストで、草間の振る舞いを言語道断と見なし、あくまで咎めた。娘が芸術に魅かれるのに反対し、草間によれば、母との間では喧嘩が絶えなかったという。また草間が育ったこの地方では、当時まだ強姦や近親相姦は日常茶飯事だった(著者による草間へのインタビュー、1997年4月6日、東京)。1930年代には全体主義のイデオロギーが市民生活にも徐々に浸透しはじめ、自由主義や個人主義の傾向に対する暴力的な抑圧も目につくようになる。右翼的な警察国家は反対勢力の活動を日常的に弾圧し、広範な検閲を施行した。日本の15年に及んだ戦争は、1945年に惨憺たる幕切れを迎えるまで、愛国主義の空疎な論理と組織的な恐怖政治を国民に押しつけたが、これが若い日の草間にとって苦痛でならなかった。草間は戦争が「わたしの心を殺した」と語っている。

[上記事項に関する英語文献]

Munroe, "Obsession," pp. 12-14.

(39)

Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, cited and trans. by John Lechte, *Julia Kristeva* (London and New York: Routledge, 1990), p. 53.

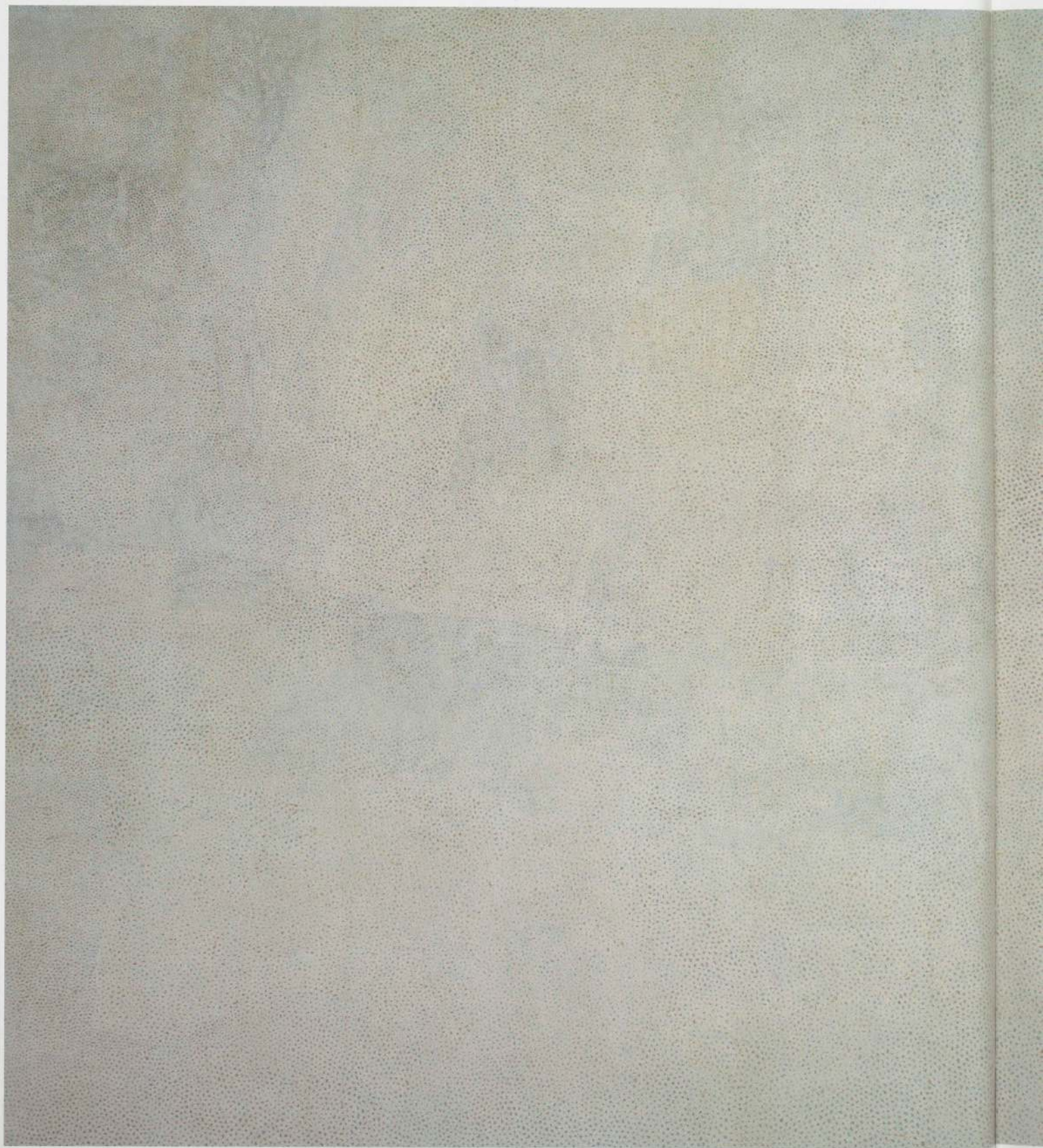
(40)

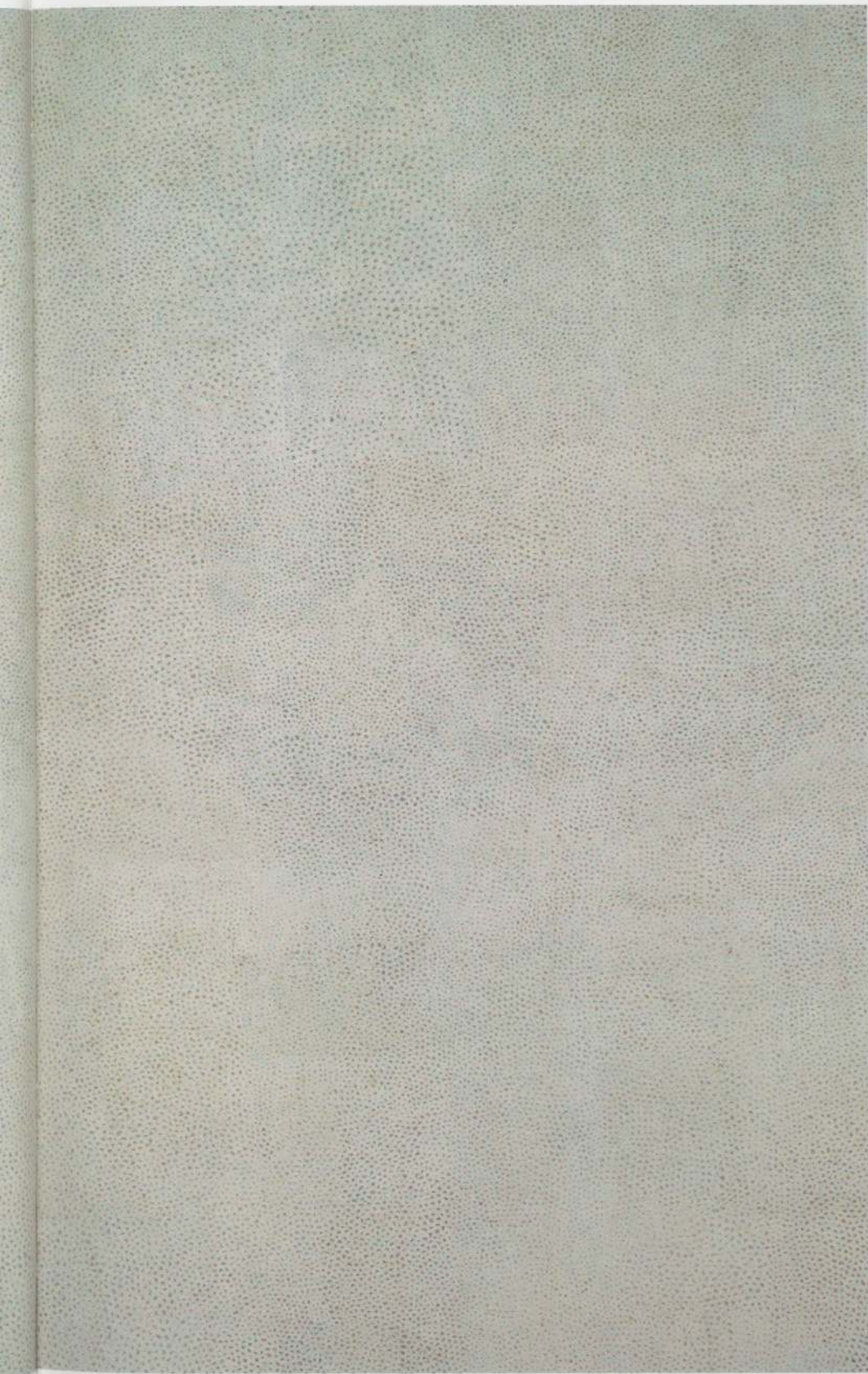
Andrew Solomon, "Dot Dot Dot: The Lifework of Yayoi Kusama," *Artforum* (February 1997): p. 109.

本書図版頁に掲載した作品の題名は、作家自身による英語題名が原題であり、邦題は国内所蔵先、あるいは日本語版編集にあたって東京都現代美術館が付したものである。

(右頁)《私の花壇》に横たわる草間彌生、1965-66年頃
Photo by Peter Moore © the Estate of Peter Moore



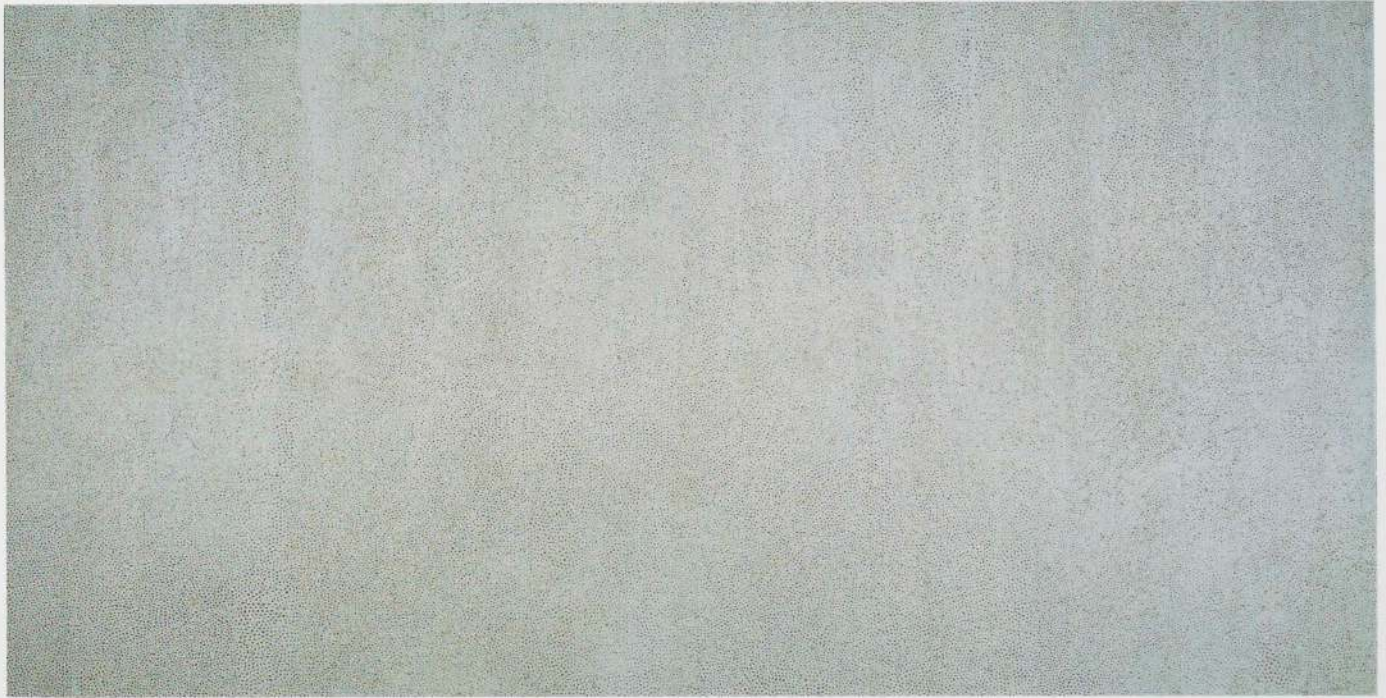




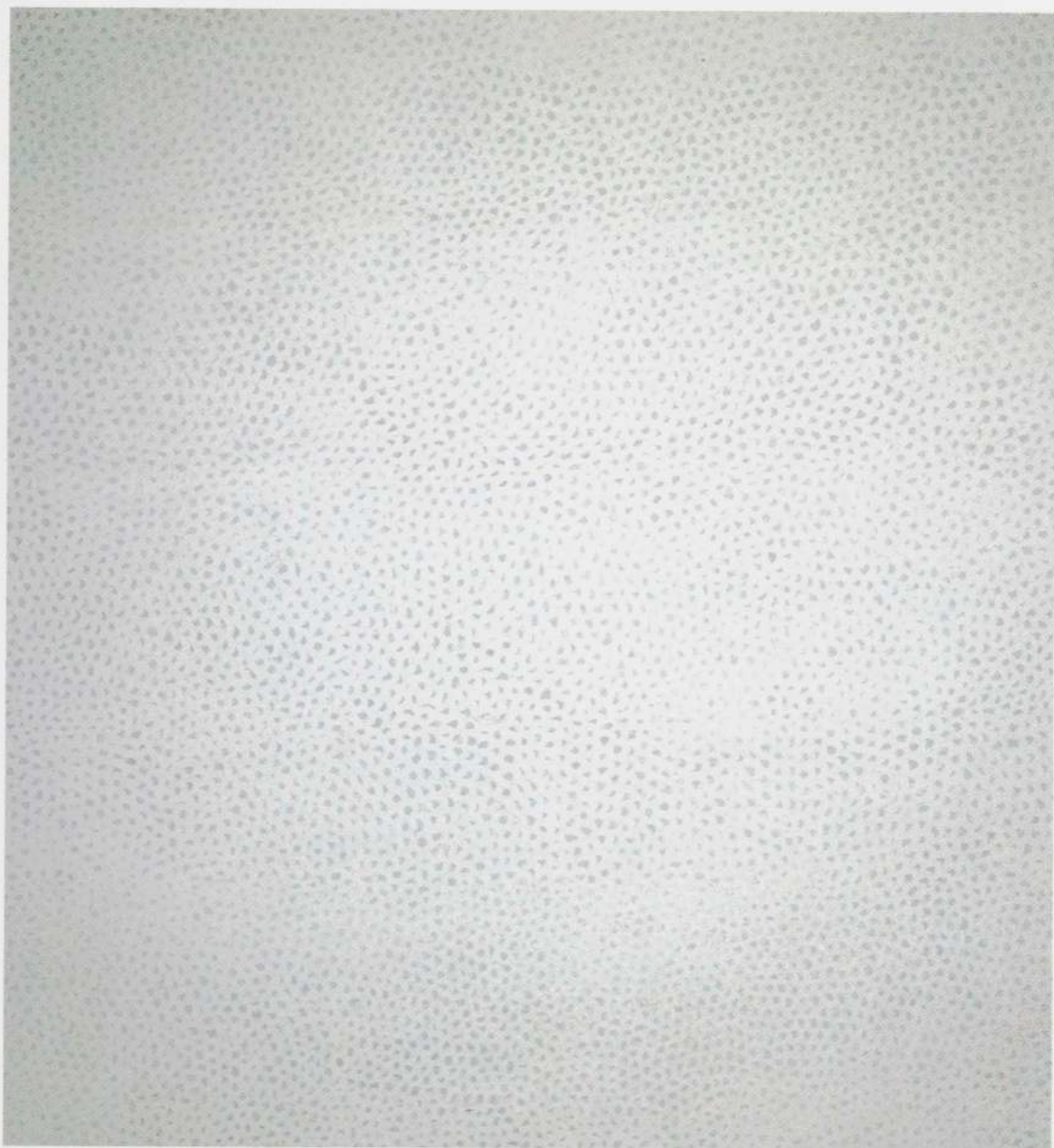
1 No. White A.Z.
1958-59年
油彩/カンヴァス
232.4×362.0cm
静岡県立美術館蔵



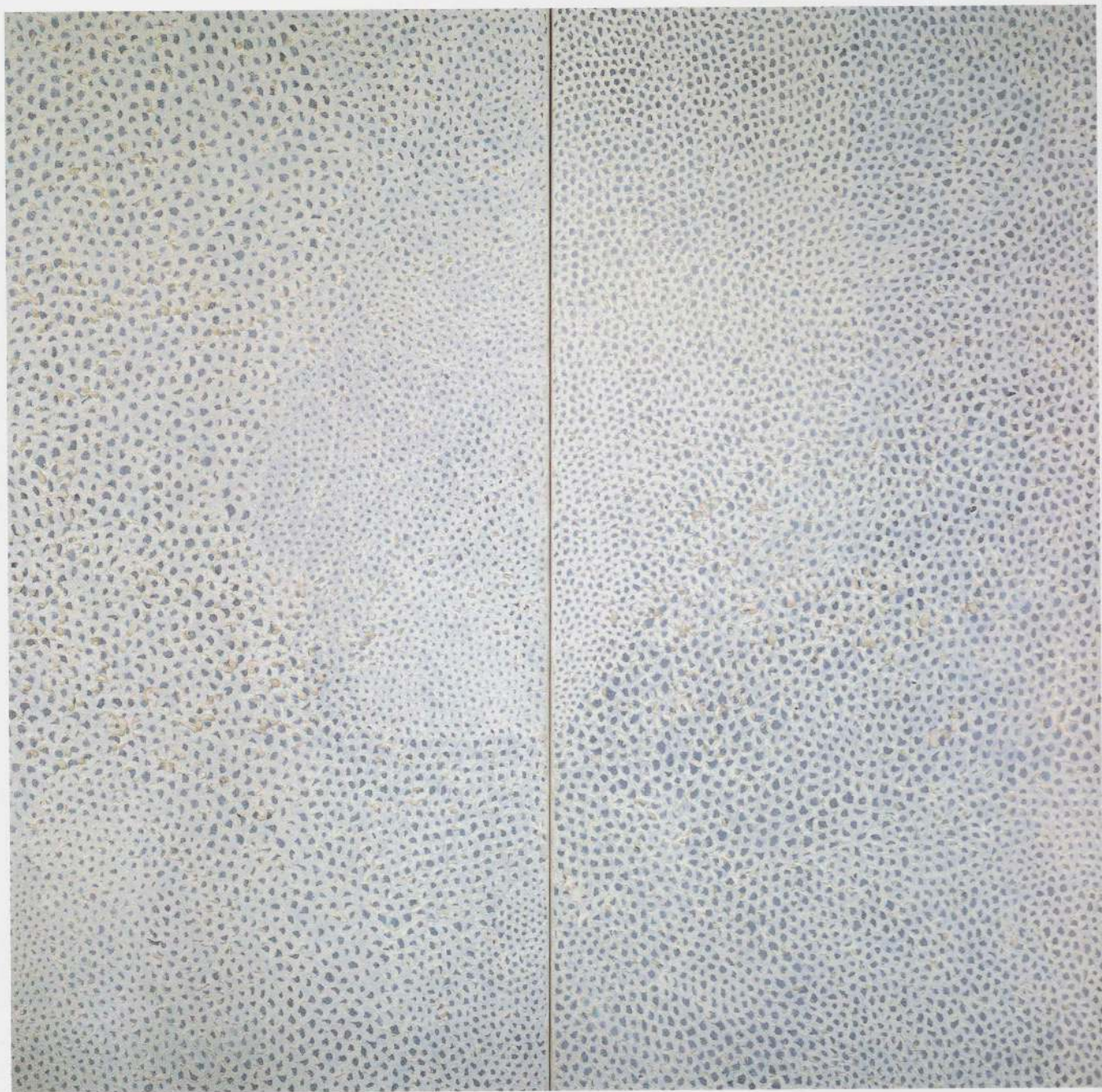
2 No. D.
1959年
油彩/カンヴァス
90.2×72.4cm
Collection of the Donald Judd estate



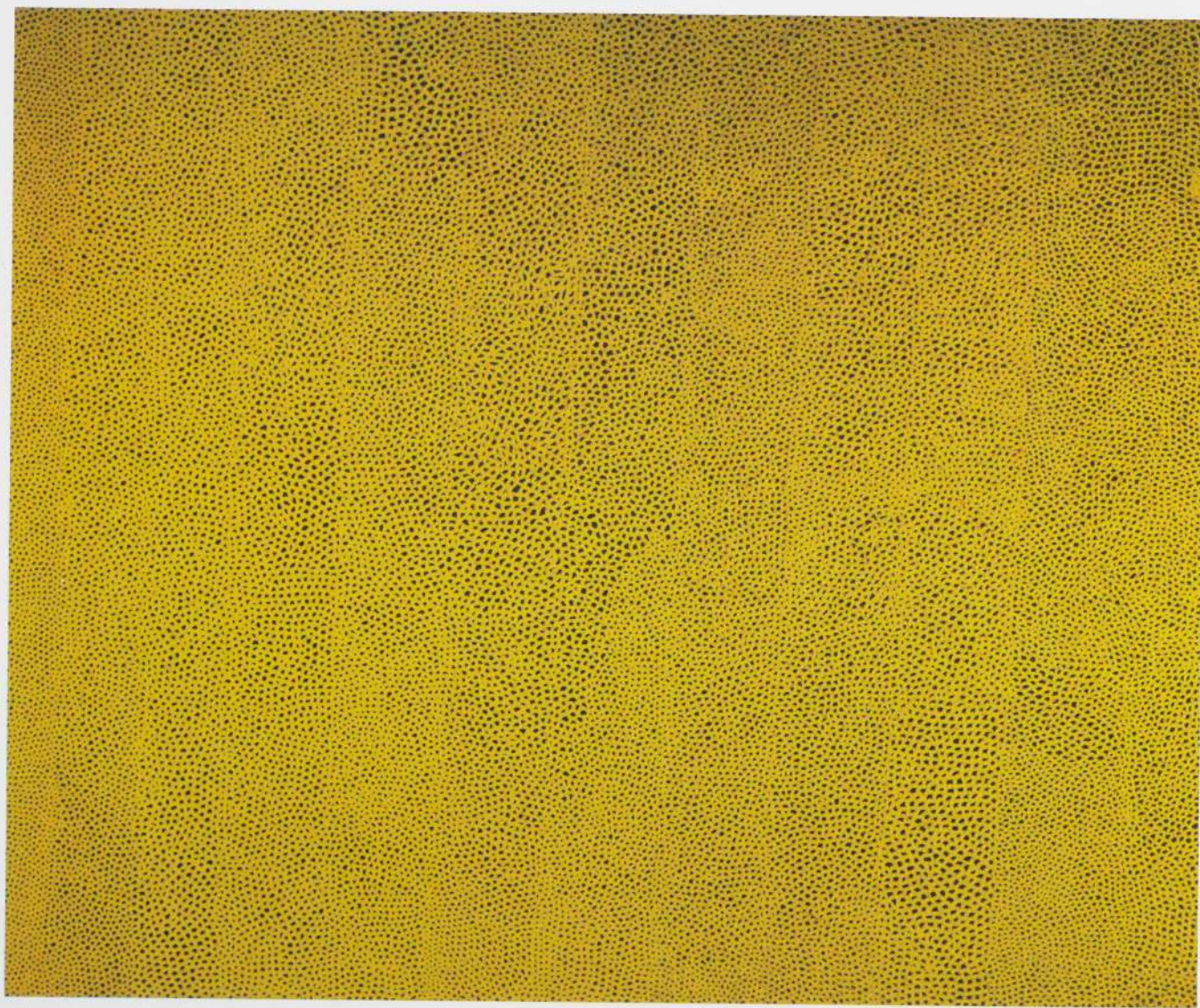
3 No. A.B.
1959年
油彩/カンヴァス
210.0×414.0cm
豊田市美術館蔵



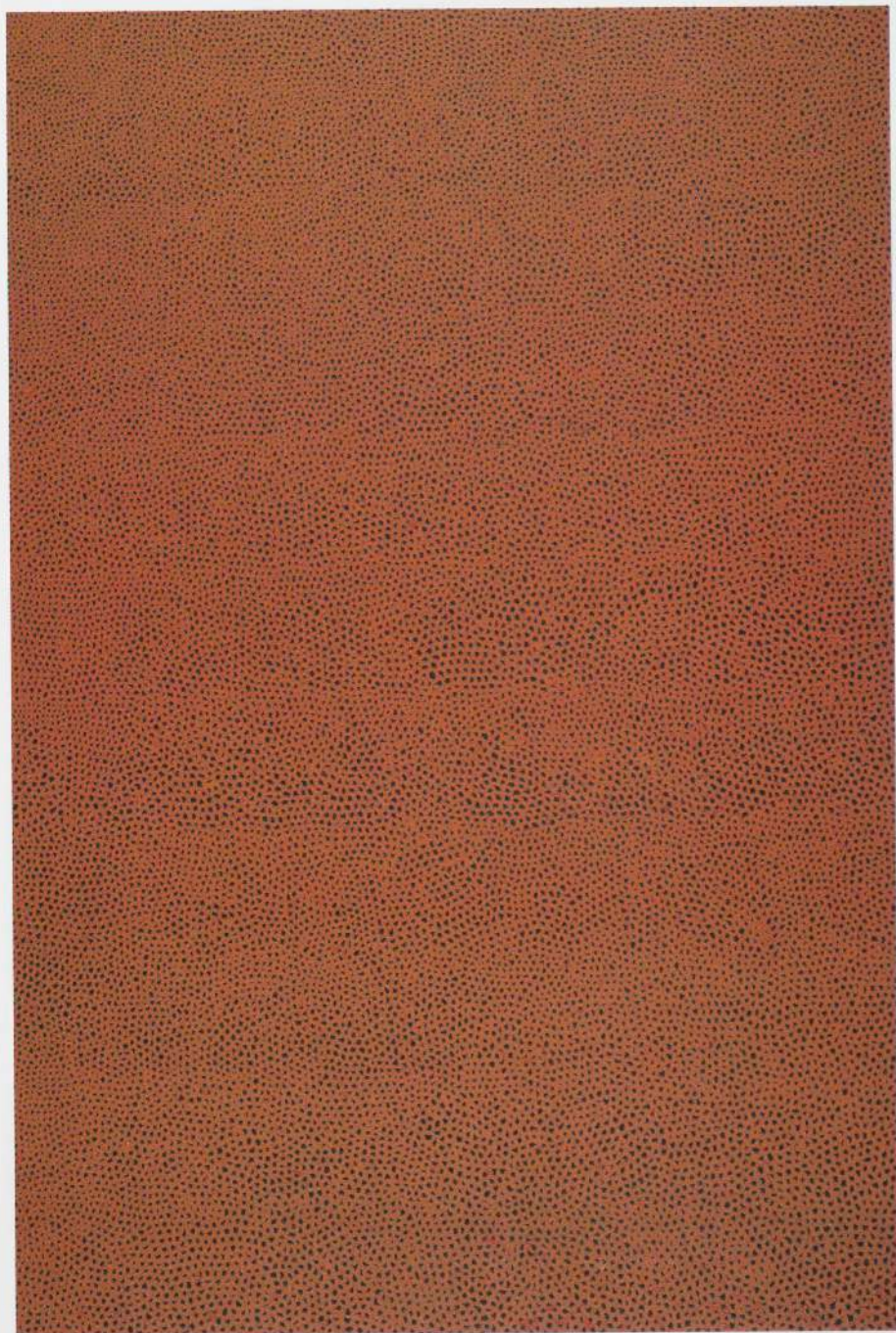
4 Interminable Net
果てしない網
1959年
油彩/カンヴァス
133.4×125.7cm
Collection of Michael and Gabrielle Boyd



5 Pacific Ocean
太平洋
1960年
油彩/カンヴァス
183.0×183.0cm
東京都現代美術館蔵



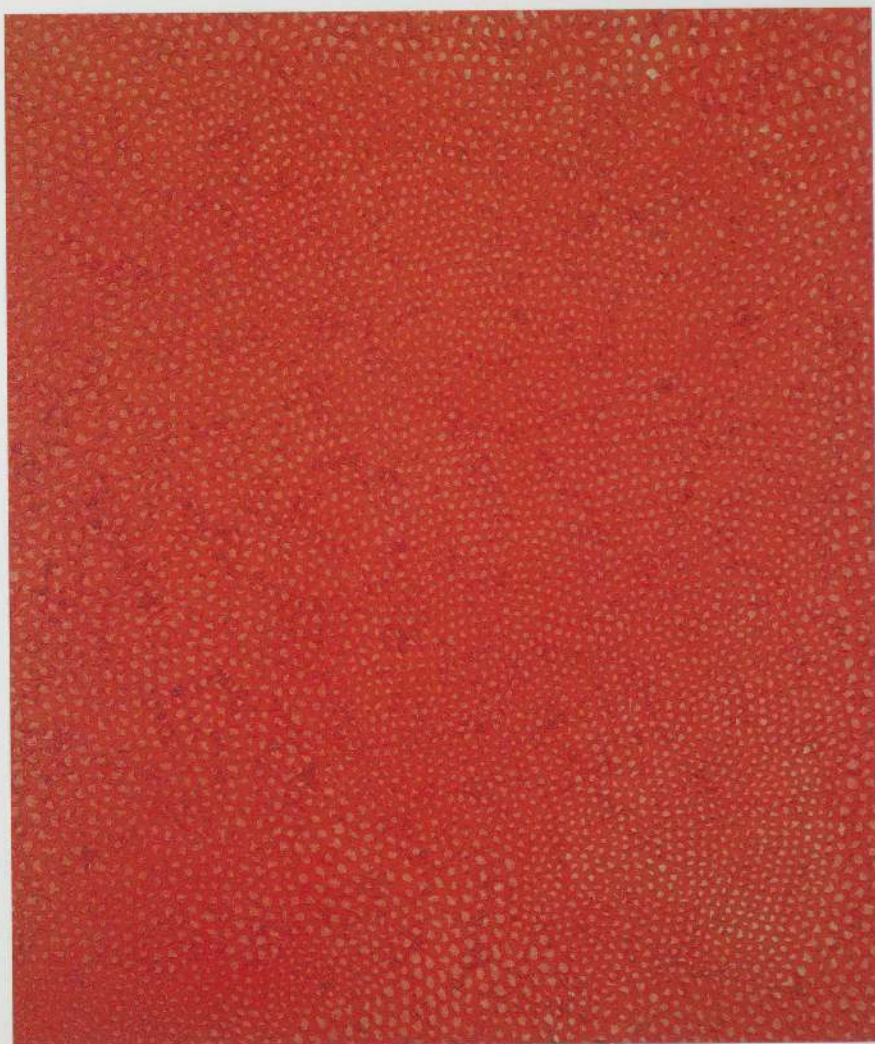
6 Yellow Net
黄色い網
1960年
油彩/カンヴァス
240.0×294.6cm
Collection of Frank Stella



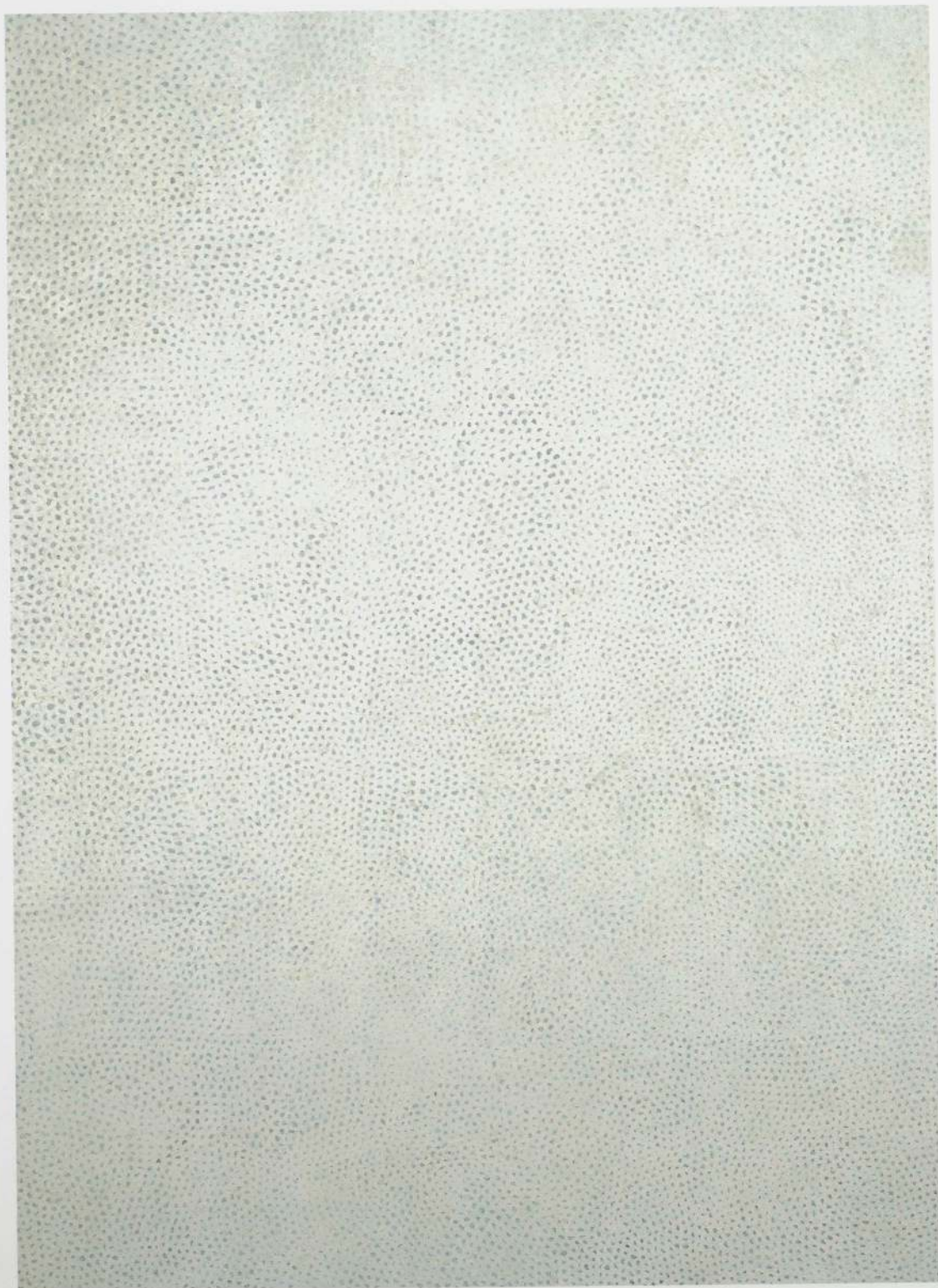
7 No. P.Z.
1960年
油彩／カンヴァス
269.2×177.8cm
長野県信濃美術館



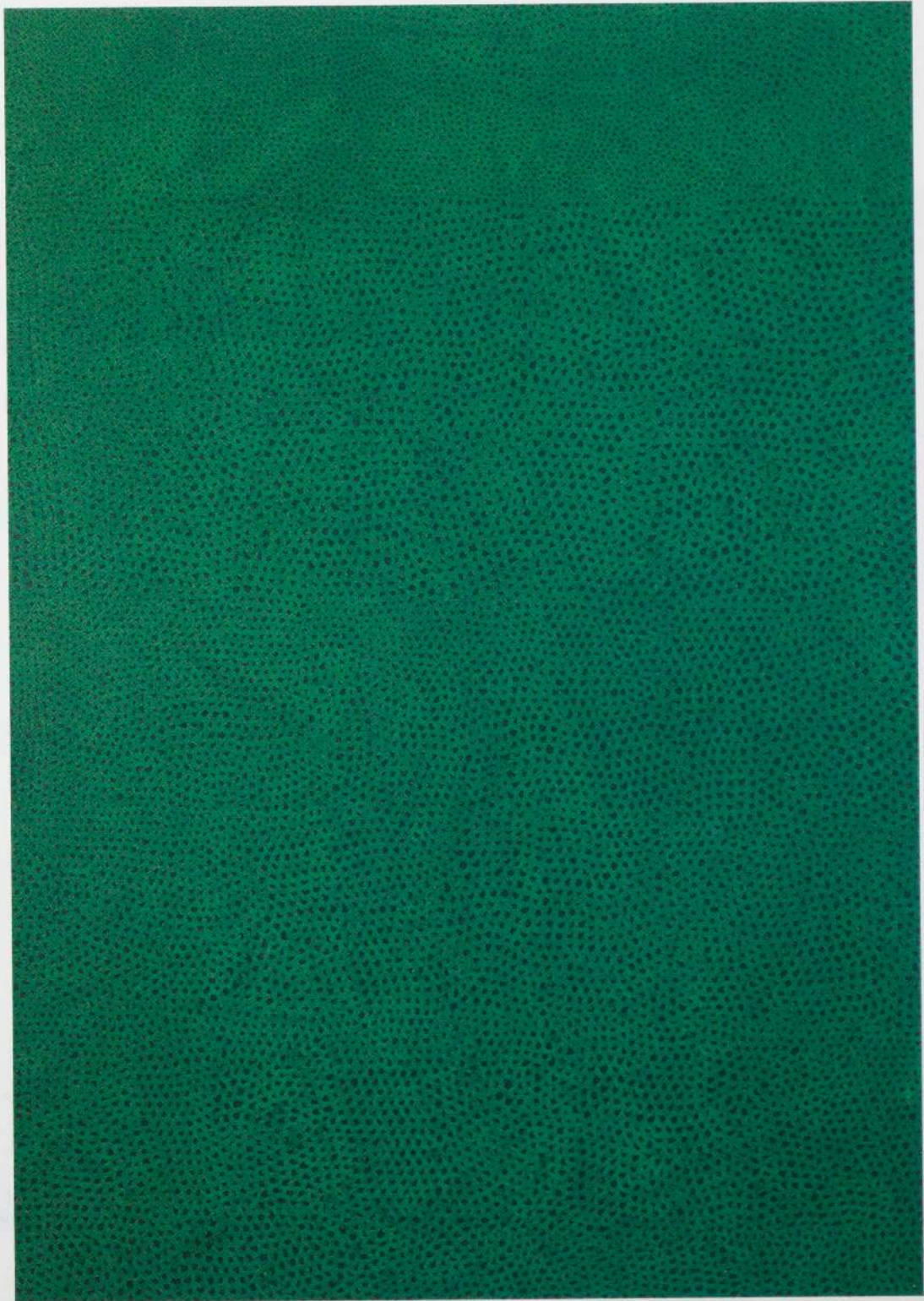
8 No. F.C.H.
1960年
油彩/カンヴァス
76.2×66.0cm
Collection of Linda and Ronald F. Daitz



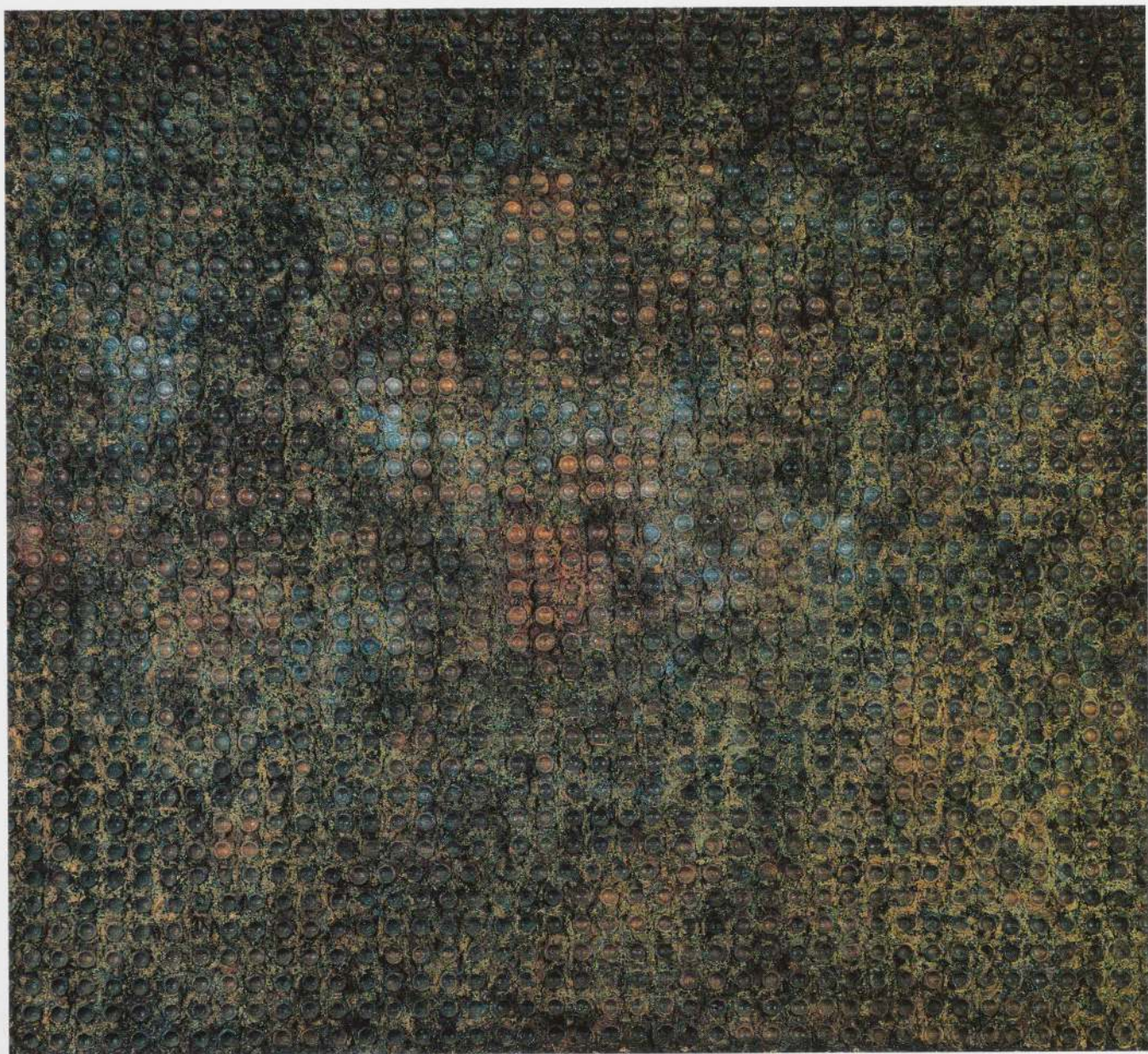
9 No. Red B.C.F.
1960年
油彩/カンヴァス
72.0×60.3cm
Collection of Julie and Barry Smooke, Los Angeles



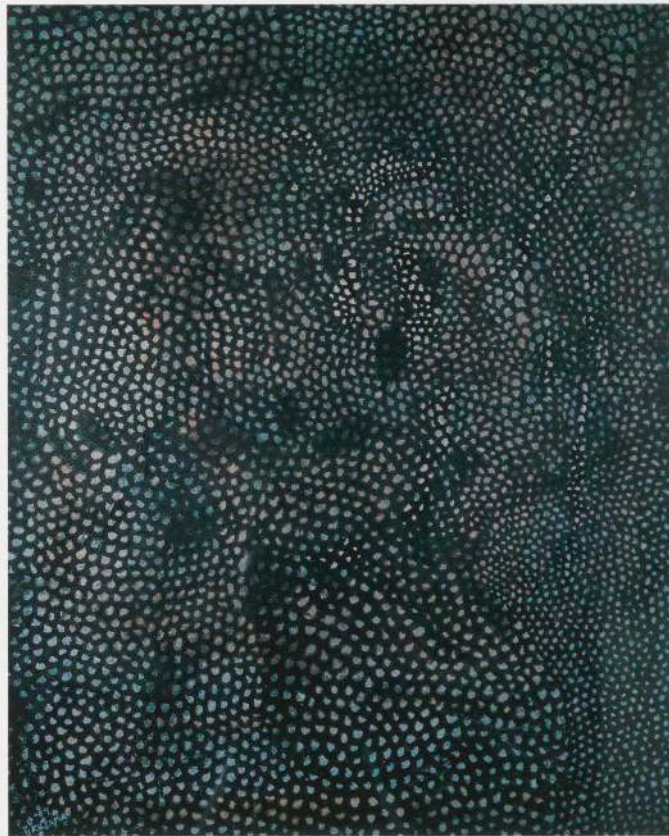
10 No. T.W.3.
1961年
油彩／カンヴァス
175.3×125.7cm
Collection of Agnes Gund



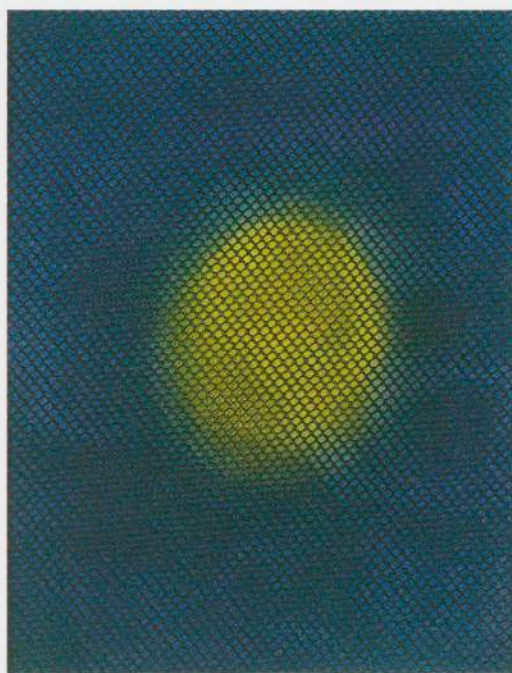
11 No. Green No. 1
1961年
油彩/カンヴァス
177.8×124.6cm
The Baltimore Museum of Art;
Edith Ferry Hooper Bequest Fund



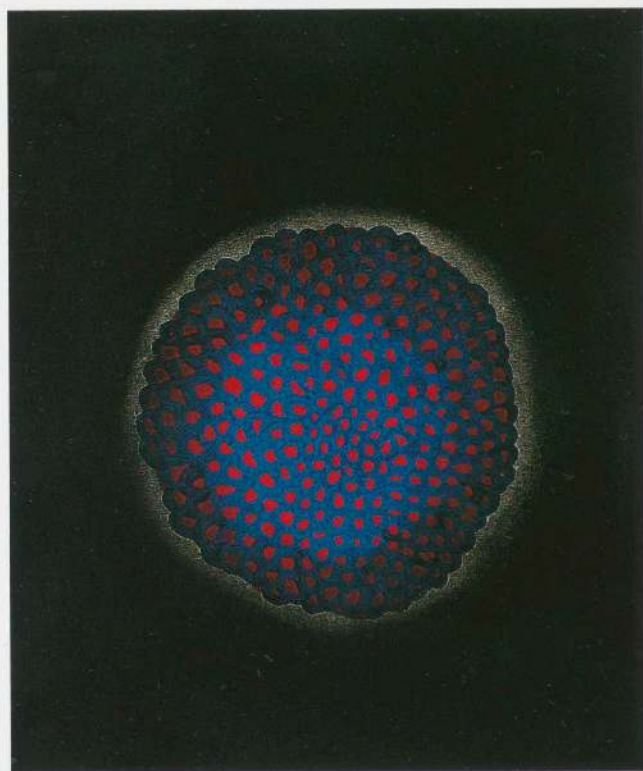
12 No. 62 A.A.A.
1962年
ミクスト・メディア/カンヴァス
178.0×202.0cm
Jack S. Blanton Museum of Art, the University of Texas at Austin;
gift of the Center for International Contemporary Arts;
Emmanuel and Charlotte Levine Collection, 1992



13 Pacific Ocean
太平洋
1959年
インク、水彩/紙
75.9×60.6cm
安西啓二氏蔵



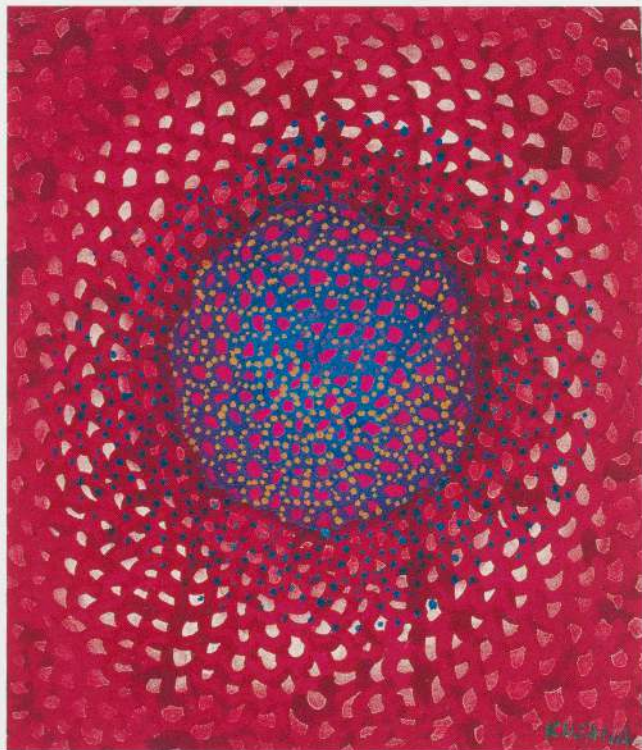
14 Nets and Red No. 3
網と赤 No.3
1958年/1963年頃
パステル/紙、合成繊維の網
27.9×21.6cm
個人蔵



15 Flower
花

1950年代/1963年頃
水彩、パステル/紙
40.0×33.7cm

The Museum of Modern Art, New York;
purchased with funds provided by Sheldon H. Solow



16 Nets and Sun

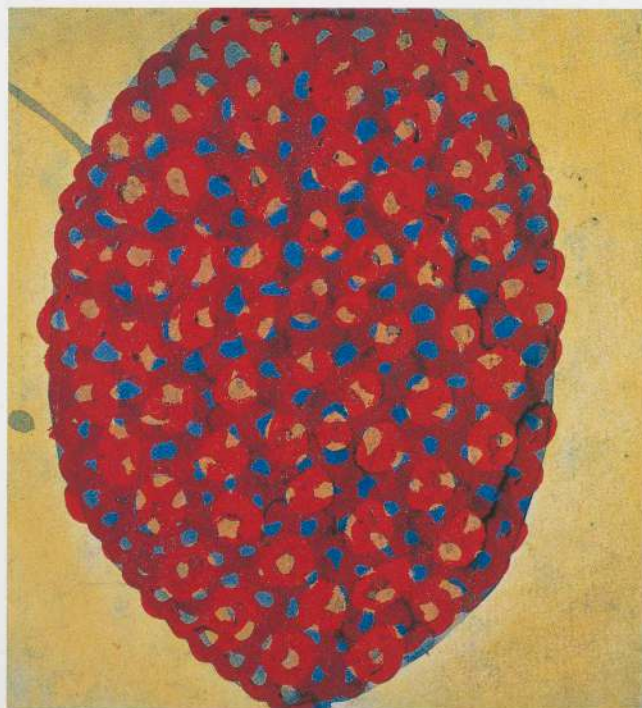
網と太陽

1953/63年

グワッシュ、パステル/紙

38.1×32.4cm

Collection of Richard Castellane; courtesy D'Amelio Terras Gallery, New York



17 Seeds

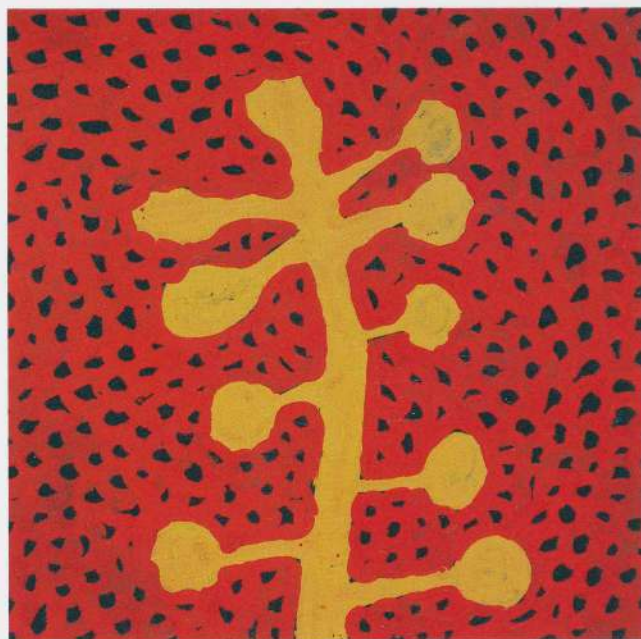
種子

1953年/1963年頃

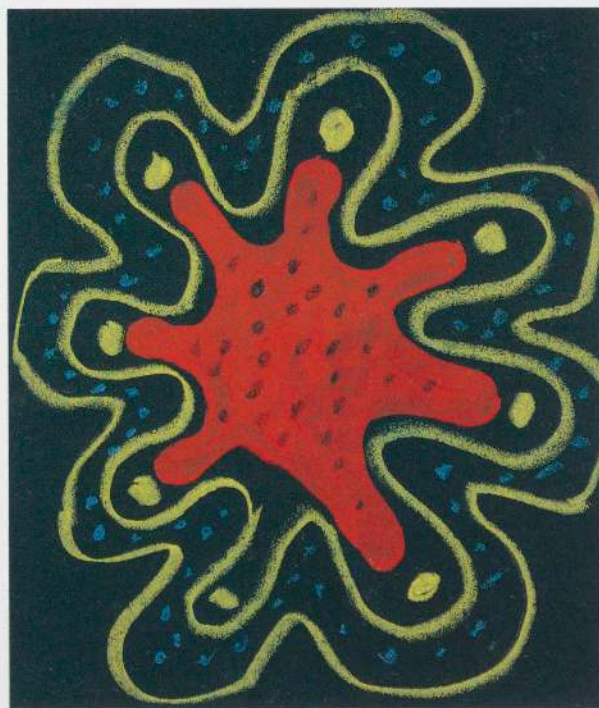
グワッシュ/紙

33.0×29.0cm

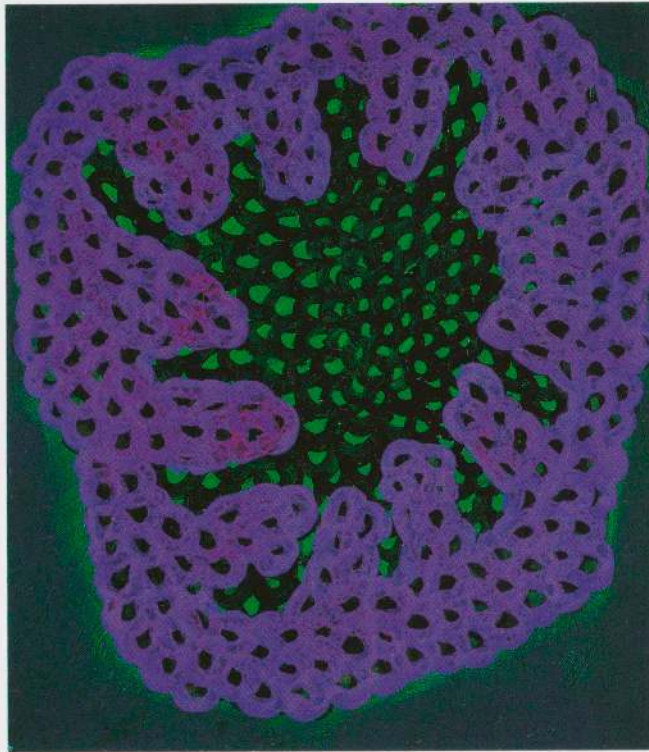
作家蔵



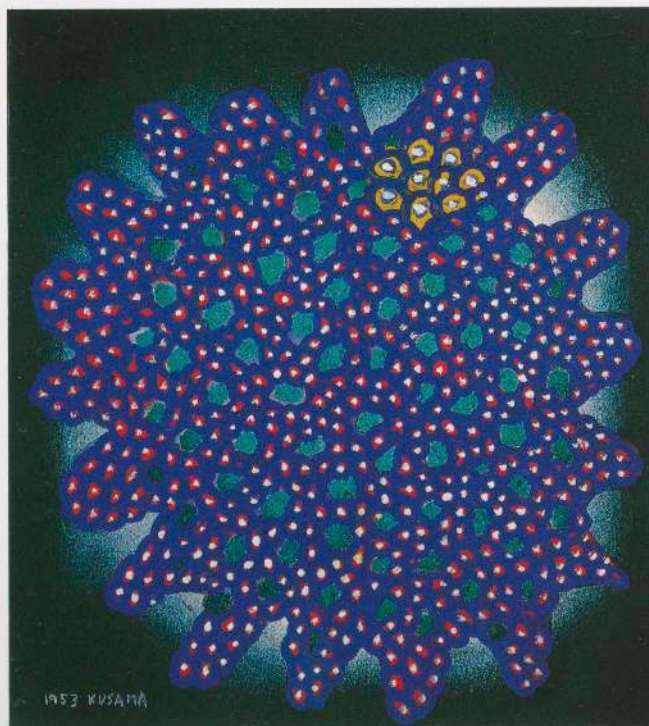
18 Flower
花
1950年代/1962年
グワッシュ/紙
30.5×30.5cm
作家蔵



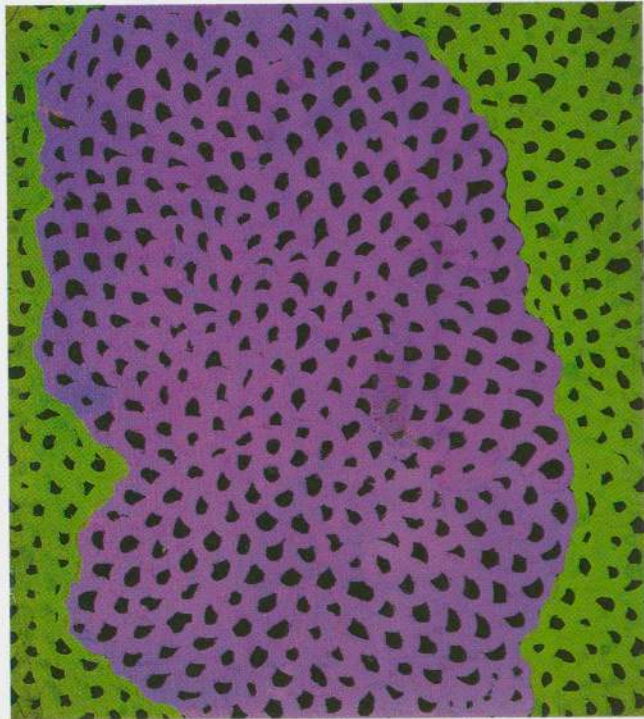
19 Flower
花
1950年代/1962年
グワッシュ/紙
35.0×30.0cm
作家蔵



20 A Flower with Nets
 網のある花
 1952年/1963年頃
 グワッシュ/紙
 34.0×29.8cm
 作家蔵



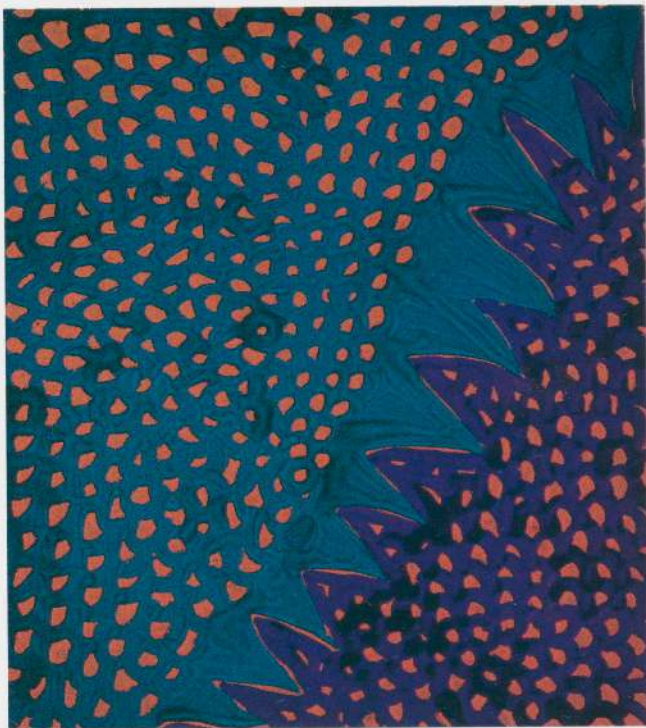
21 Nets Flower No. Q. 121
 網の花 No.Q.121
 1953/64年
 グワッシュ/紙
 33.5×29.5cm
 作家蔵



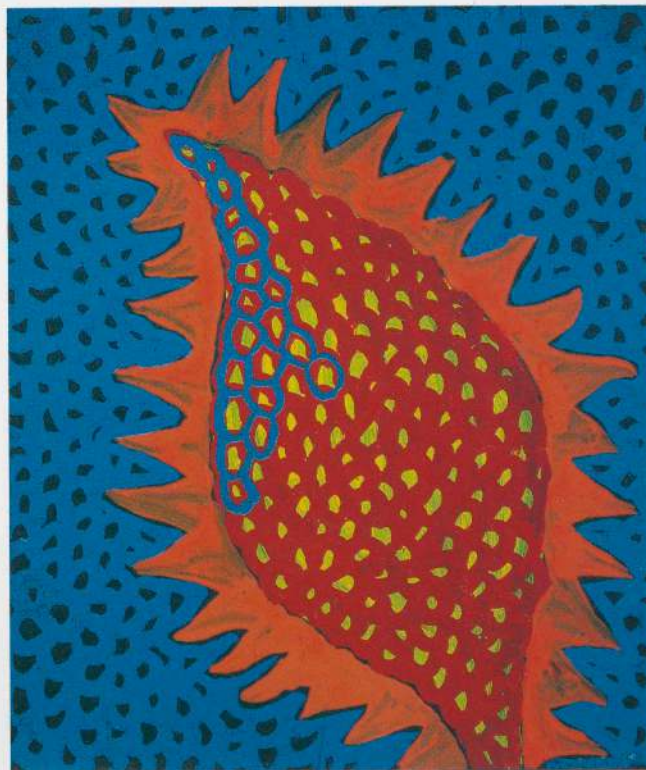
22 Nets Obsession
網強迫
1950年代/1964年
グワッシュ/紙
38.0×34.0cm
作家蔵



23 Nets
網
1950年代/1964年
グワッシュ/紙
33.0×27.0cm
作家蔵



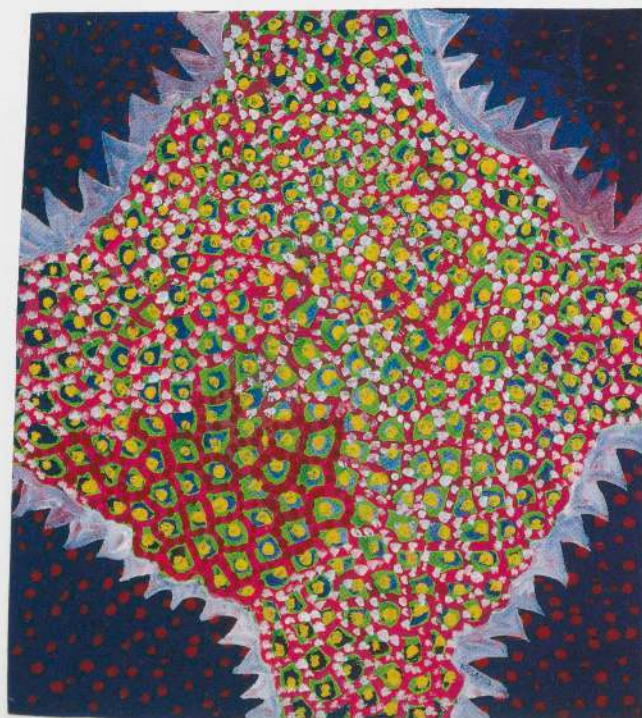
24 Flower
花
1950年代/1964年
グワッシュ/紙
33.0×30.0cm
作家蔵



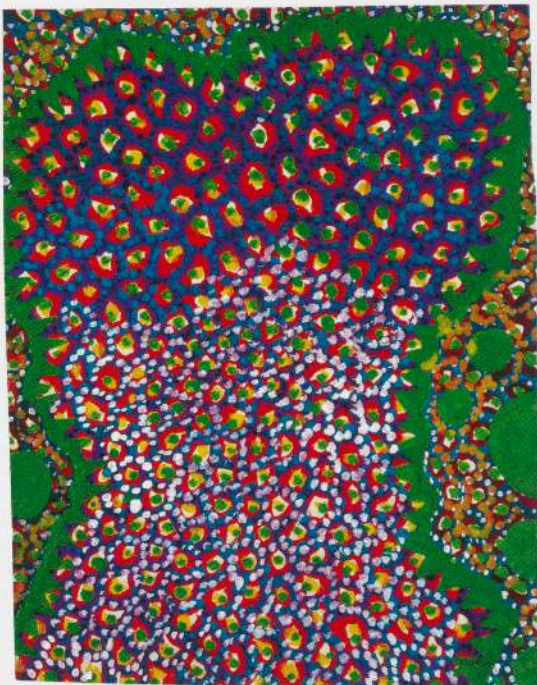
25 Flower
花
1950年代/1964年
グワッシュ/紙
35.4×30.0cm
作家蔵



26 Flower P.P.P.
 花 P.P.P.
 1954/64年
 グワッシュ/紙
 36.6×31.8cm
 作家蔵



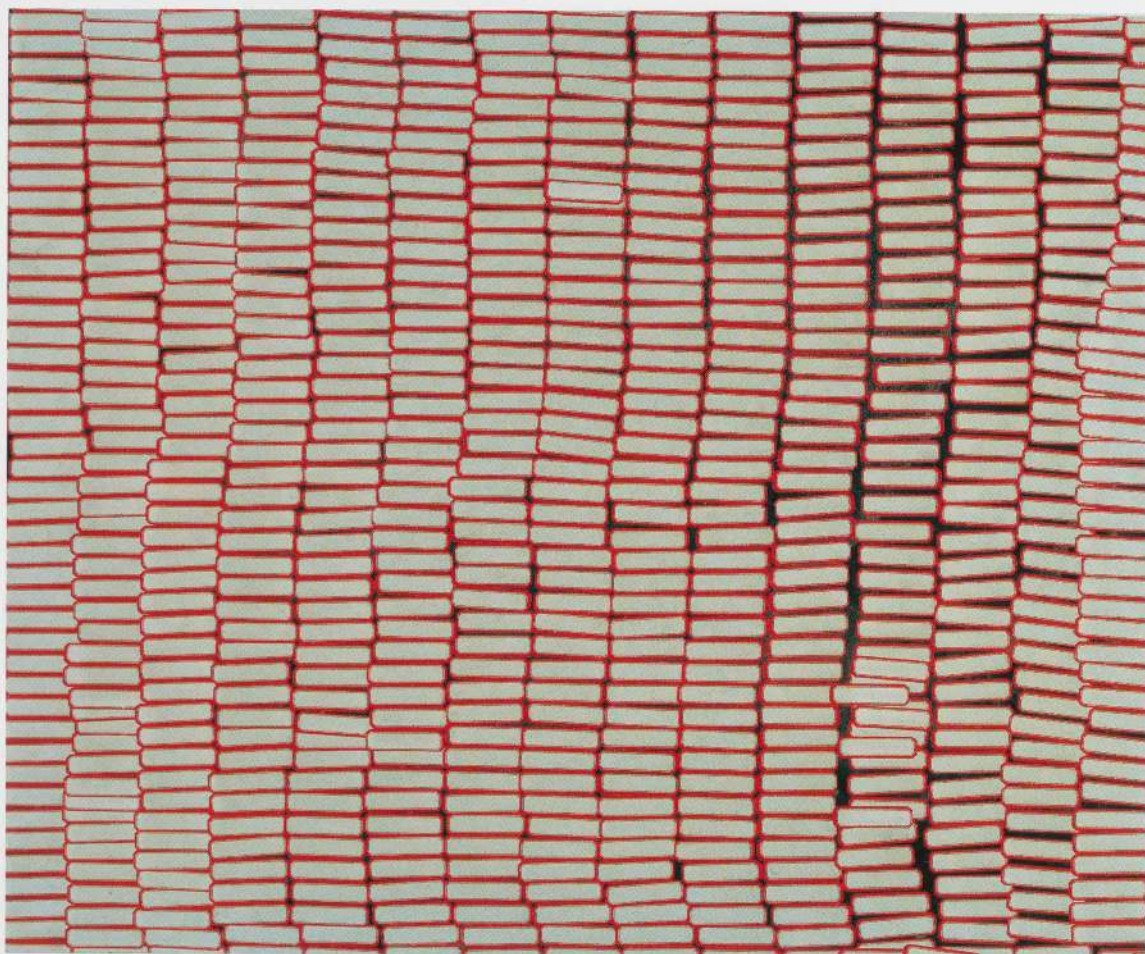
27 Flower A.3.
 花 A.3.
 1954/63年
 グワッシュ、パステル/紙
 33.0×29.2cm
 Collection of Richard Castellane



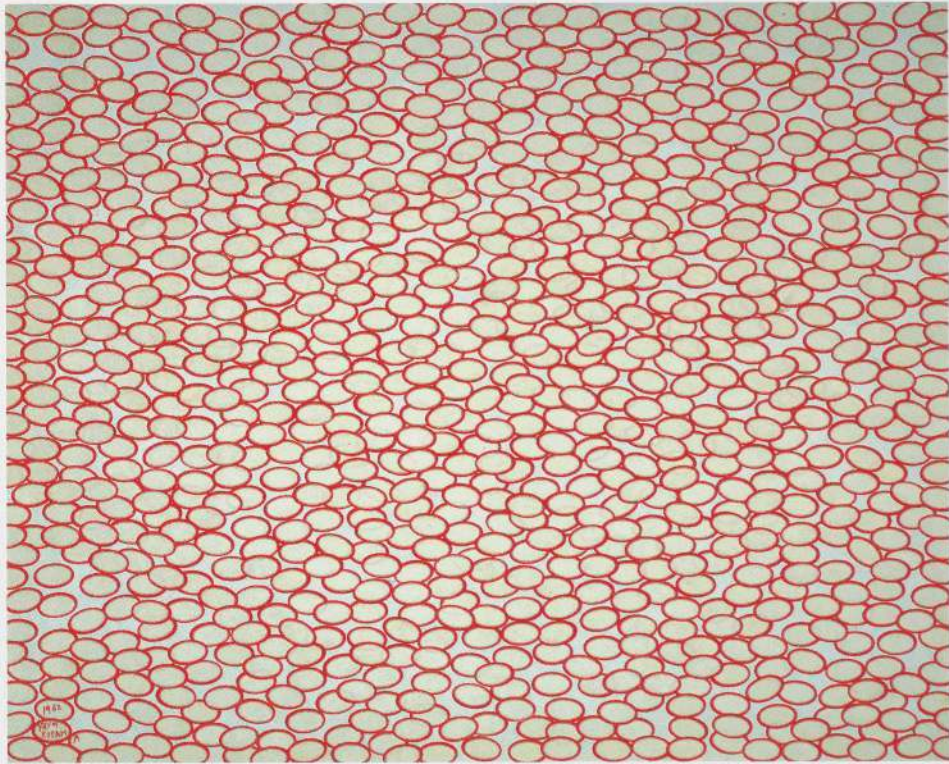
28 Ground
地面
1950年代/1963年
グワッシュ、パステル/紙
28.6×22.2cm
Collection of Richard Castellane



29 M.A.M. Egg
M.A.M. 卵
1954/63年
グワッシュ、パステル/紙
28.3×33.7cm
Collection of Richard Castellane

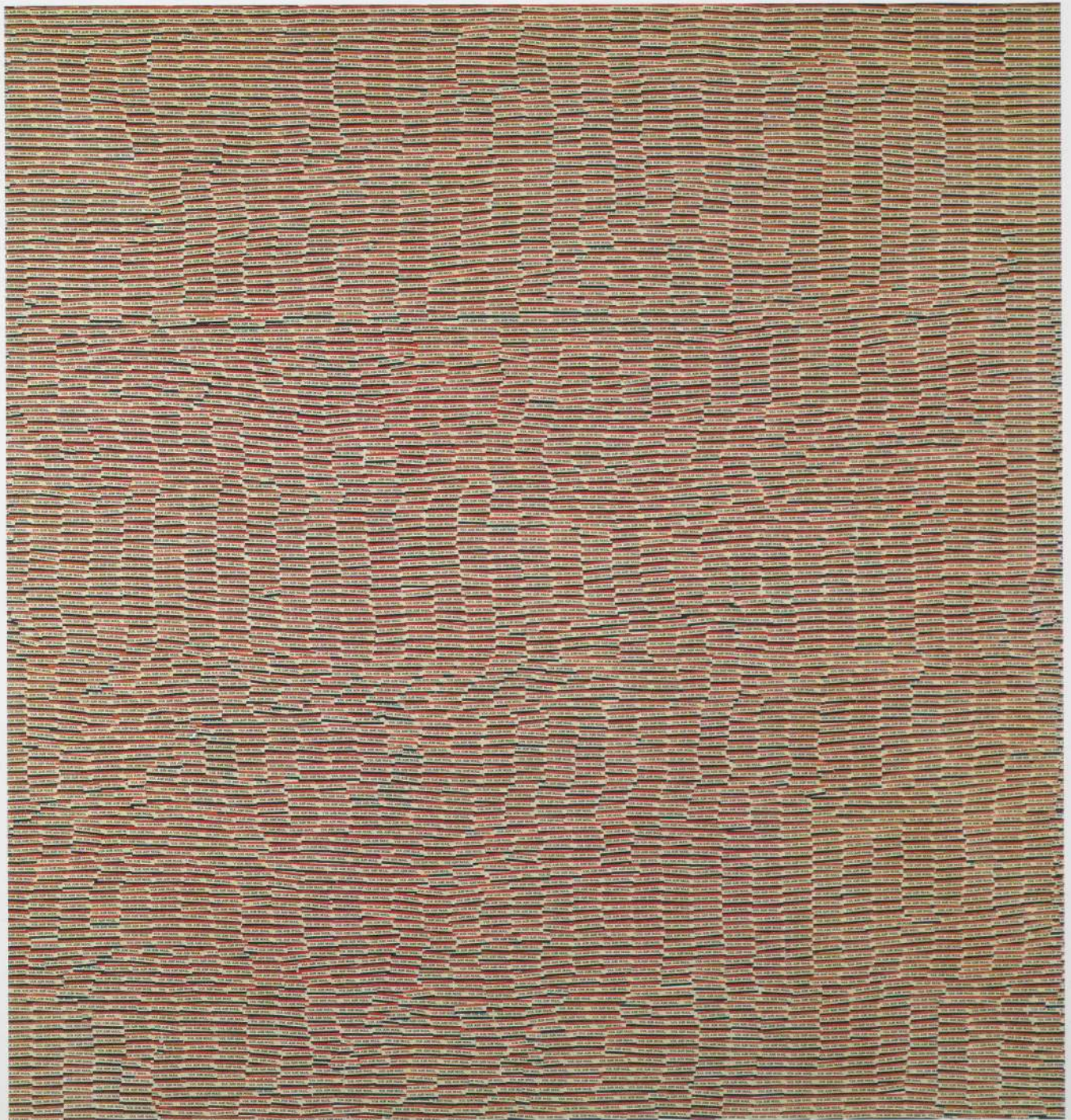


30 Accumulation of Stamps No. 63
スタンプの集積 No.63
1962年
コラージュ、水彩/紙
60.3×73.6cm
The Museum of Modern Art, New York;
gift of Philip Johnson

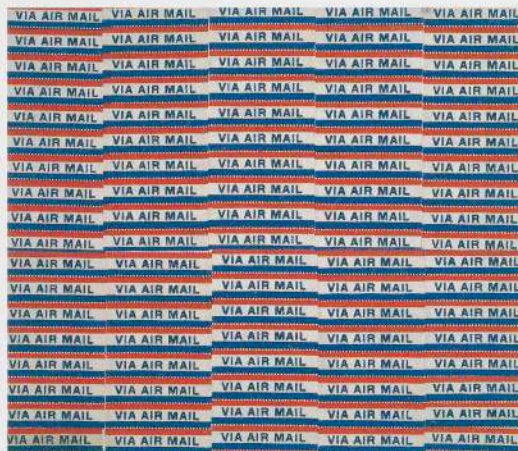


31 Accumulation No. 15 A.
集積 No.15 A.
1962年
コラージュ/紙
51.5×65.5cm
Collection of Henk Peeters

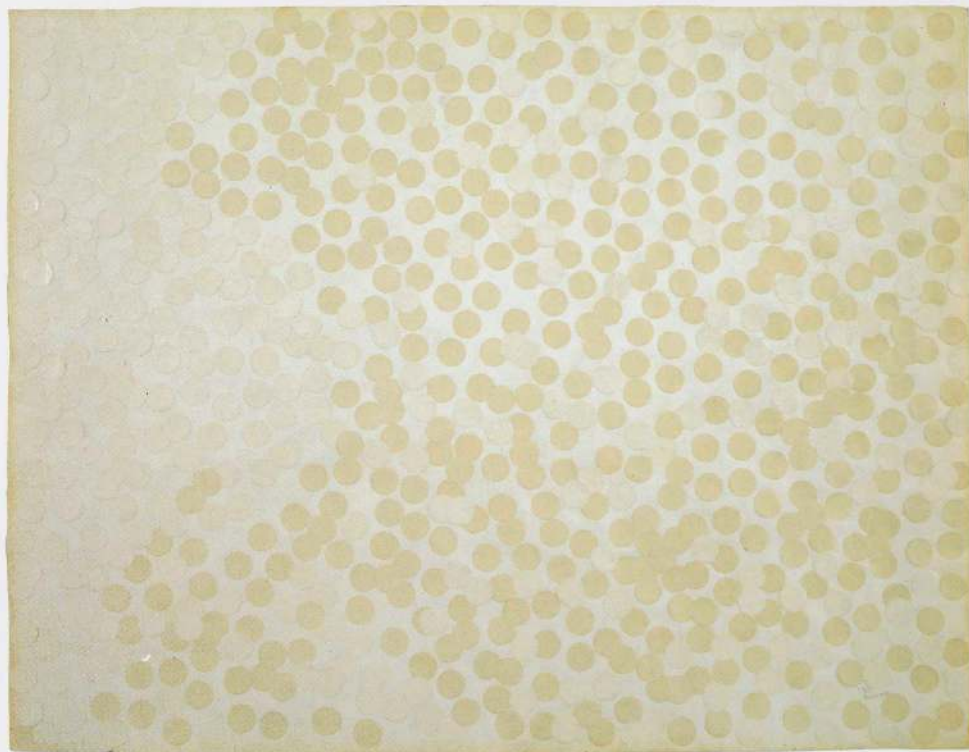




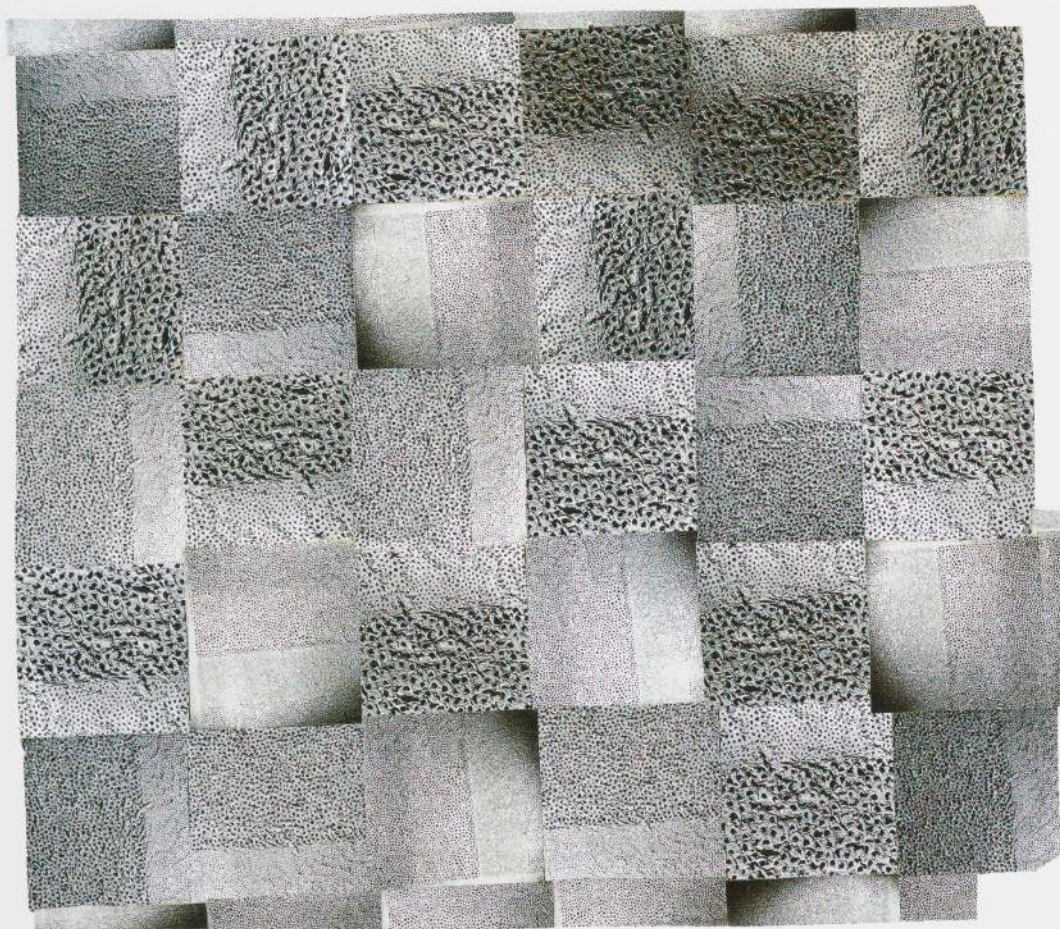
32 Airmail Stickers
航空郵便ステッカー
1962年
コラージュ/カンヴァス
181.6×171.4cm
Whitney Museum of American Art,
New York; gift of Hanford Yang



33 Airmail No. Q.Z.
航空郵便 No.Q.Z.
1963年
コラージュ/紙
23.5×26.7cm
Collection of Eileen and Michael Cohen



34 Accumulation of Spaces No. B.T.
空間の集積 No.B.T.
1963年
コラージュ/紙
49.5×64.8cm
Walker Art Center, Minneapolis;
T. B. Walker Acquisition Fund, 1996



35 Accumulation of Nets

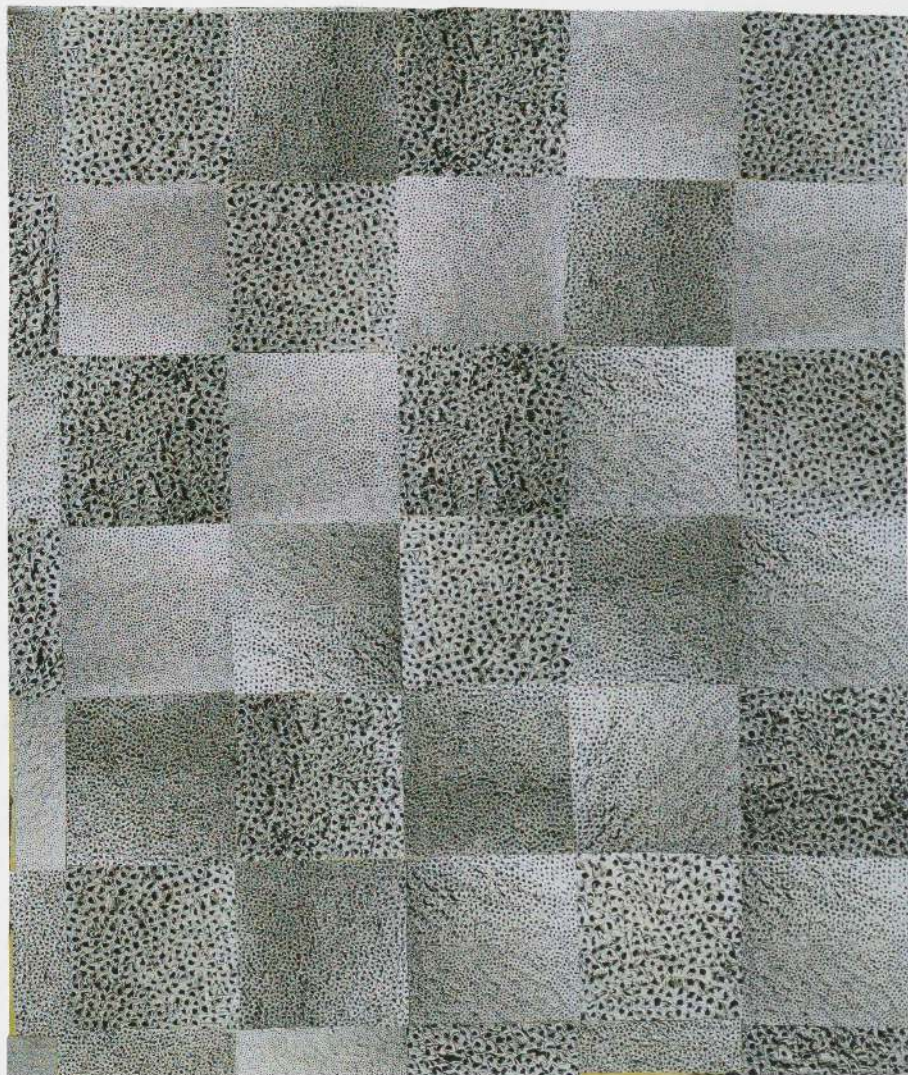
網の集積

1962年

フォトコラージュ

59.4×71.4cm

Los Angeles County Museum of Art; purchased with funds provided by the Ralph M. Parsons Discretionary Fund, Blake Byrne, Tony and Gale Ganz, Sharleen Cooper Cohen, Stanley and Elyse Grinstein, and Linda and Jerry Janger



36 Accumulation of Nets No. 7
網の集積 No.7
1962年
フォトコラージュ
73.7×62.2cm
The Museum of Modern Art, New York;
gift of Agnes Gund



45bis Accumulation on Cabinet No. 1

戸棚の集積 No.1

1963年頃

詰め物入り縫製布、木製戸棚、金網、瓶、コーヒーカップ、彩色

153.7×108.0×43.8cm

Collection of Jerome and Ellen Stern



37 Accretion No. 3
増大 No.3
1964年
コラージュ/紙
110.8×70.2cm
大分市美術館蔵



38 Compulsion Furniture (Accumulation)
強迫家具 (集積)
1964年頃
フォトコラージュ、著彩
20.4×25.1cm
Collection of Christopher D'Amelio, New York



39 Love Forever Collage
「愛は永遠に」コラージュ
1966年
フォトコラージュ
35.6×28.0cm
Beatrice Perry Family Collection



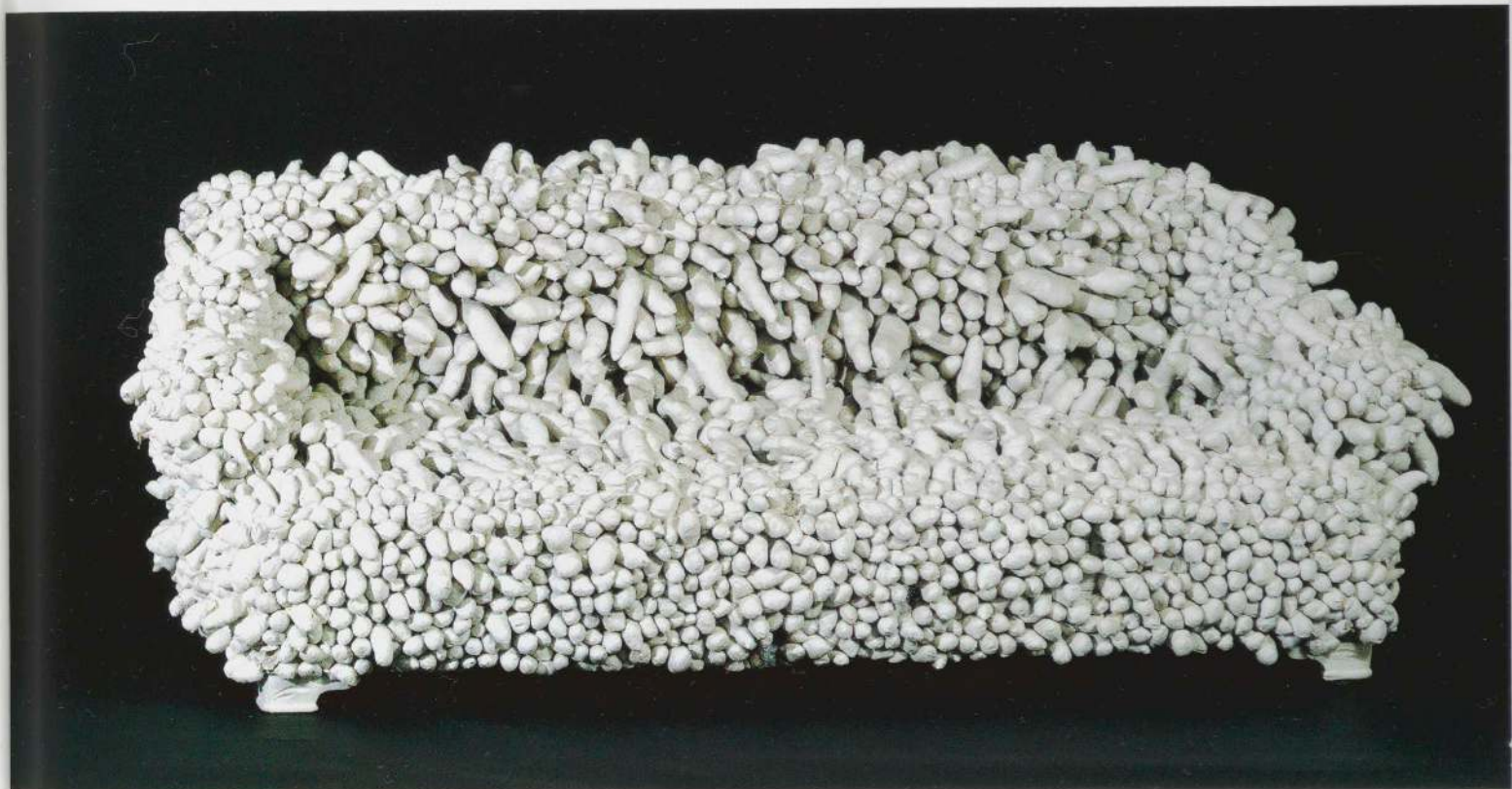
40 Self-Obliteration
自己消滅
1967年
白黒写真、インク
Photo by Harrie Verstappen
18.2×24.0cm
オオタフインアーツ蔵



41 Self-Obliteration (Net Obsession Series)
自己消滅 (網強迫シリーズ)
1966年頃
フォトコラージュ
20.3×25.4cm
オオタフインアーツ蔵



42 Accumulation No. 1
集積 No.1
1962年
詰め物入り織製布、彩色、房飾り／椅子の骨組み
94.0×99.1×109.2cm
Beatrice Perry Family Collection



43 Accumulation No. 2
集積 No.2
1962年
詰め物入り織製布、彩色／長椅子の骨組み
88.9×223.5×102.2cm
Hood Museum of Art, Dartmouth College;
gift of Mr. and Mrs. Harry L. Tepper





45 Ironing Board

アイロン台

1963年

詰め物入り縫製布、アイロン、アイロン台、彩色
111.8×142.2×69.9cm

Storm King Art Center; gift of Hanford Yang

44 My Flower Bed

私の花壇

1962年

詰め物入り綿製手袋、ベッド用スプリング、彩色
250.2×250.2×250.2cm

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou





47 Untitled
無題
1963年
詰め物入り縫製布、スーツケース、彩色
99.1×142.2×69.9cm
Des Moines Art Center Permanent Collections;
gift of Hanford Yang

46 Traveling Life
トラヴェリング・ライフ
1964年
詰め物入り縫製布、ハイヒール、木製脚立、彩色
248.0×82.0×151.0cm
京都国立近代美術館蔵



48 Bronze Coat
ブロンズ・コート
1962年頃
詰め物入り縫製布、レインコート、
ハンガー、彩色
106.7×88.9×7.6cm
Collection of Ikkan Sanada, New York



49 Suit

スーツ

1962年頃

詰め物入り縫製布、ジャケット、スカート、
ハンガー、彩色

101.6×76.2×10.2cm

Courtesy of D'Amelio Terras Gallery, New York



50 Untitled Accumulation
 無題の集積
 1963年
 詰め物入り縫製布、木製椅子、彩色
 101.6×76.2×10.2cm
 豊田市美術館蔵



51 Untitled
 無題
 1963年
 詰め物入り縫製布、木製腰掛け、彩色
 116.8×48.3×49.5cm
 Des Moines Art Center Permanent Collections; gift of Hanford Yang



52 Untitled
無題
1963年
詰め物入り縫製布、金属製パン焼き皿、金属製挟み具、彩色
30.5×45.7×45.7cm
Collection of Helen Lewis and Marvin Meyer



53 Untitled Accumulation
無題の集積
1963年
詰め物入り縫製布、婦人靴10足、彩色
サイズ可変
アンザイ・アート・オフィス蔵



54 Aggregation: One Thousand Boats Show

集合——千のボート・ショー

1964年

詰め物入り縫製布、木製手漕ぎボート、彩色

[実際のインスタレーションではボートを写した999枚のポスターと共に展示]

265.0×130.0×60.0cm

Stedelijk Museum, Amsterdam



55 Chair
椅子
1965年
詰め物入り縫製布、木製椅子、彩色
90.0×80.0×85.0cm
豊田市美術館蔵



56 Baby Carriage

乳母車

1964-66年頃

詰め物入り縫製布、乳母車、

カンガルーの縫いぐるみ、彩色

96.5×59.0×101.7cm

The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College;

gift of Mr. and Mrs. Harry L. Tepper



57 Flower Shirt
フラワー・シャツ
1964年
シャツ, 造花, ハンガー, 彩色
81.0×105.0cm
ギャラリーHAM蔵



58 Silver Dress
シルヴァー・ドレス
1964年頃
ドレス、造花、ハンガー、彩色
115.0×57.0×20.0cm
Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna





59 Phallic Bottle Tray
ファリック・ボトル・トレイ
1965年
詰め物入り縫製布、瓶、カップ、
金属製トレイ、彩色
34.0×34.0×31.0cm
Collection of Caroline de Westenholz



60 Macaroni Handbag
マカロニ・ハンドバッグ
1965年
ハンドバッグ、マカロニ、彩色
34.0×33.0×15.0cm
Collection of Henk Peeters



61 Macaroni Shirt
マカロニ・シャツ
1965年
シャツ、マカロニ、ハンガー、彩色
84.0×152.0cm
Collection of Caroline de Westenholz



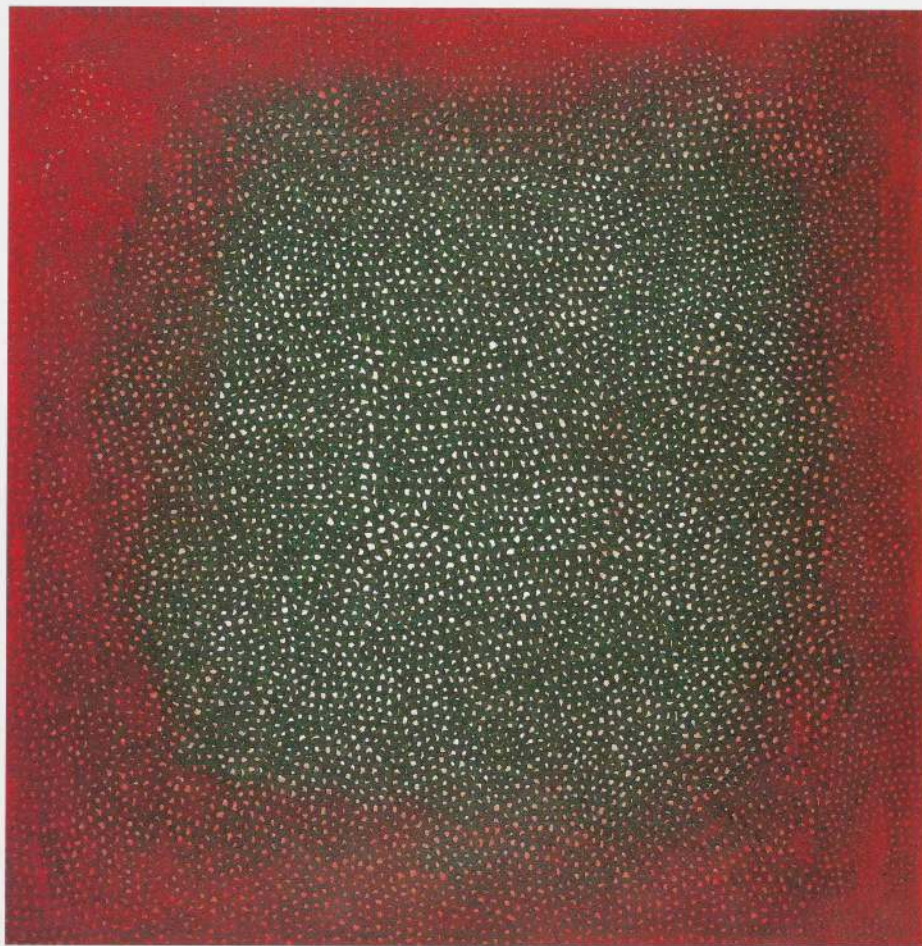
62 Macaroni Coat
マカロニ・コート
1963年
コート、マカロニ、ハンガー、彩色
118.0×80.0×12.0cm
板橋区立美術館蔵



63 Macaroni Pants
マカロニ・パンツ
1963年頃
ショーツ、マカロニ、ハンガー、彩色
50.0×48.0cm
Collection of Albert-Udo Stappert



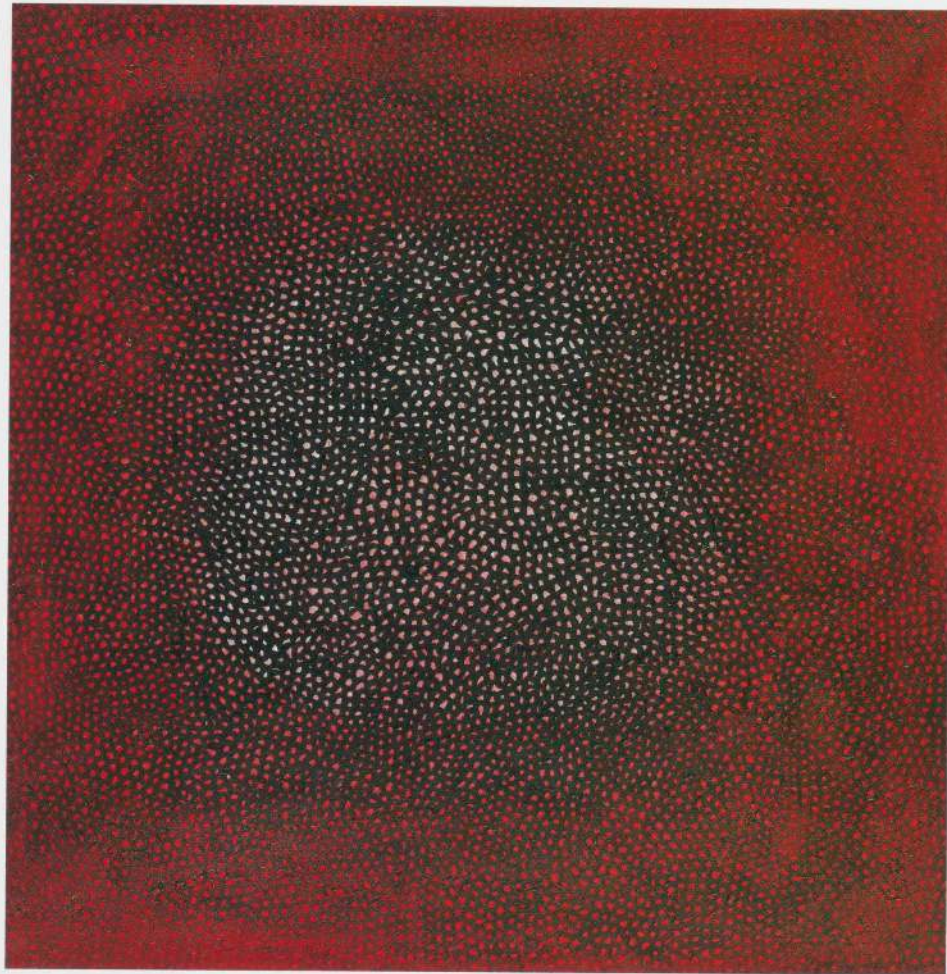
64 Macaroni Suitcase
マカロニ・スーツケース
1965年
スーツケース、マカロニ、彩色
36.0×54.0×16.0cm
Collection of Dr. and Mrs. Virgilio Gianni



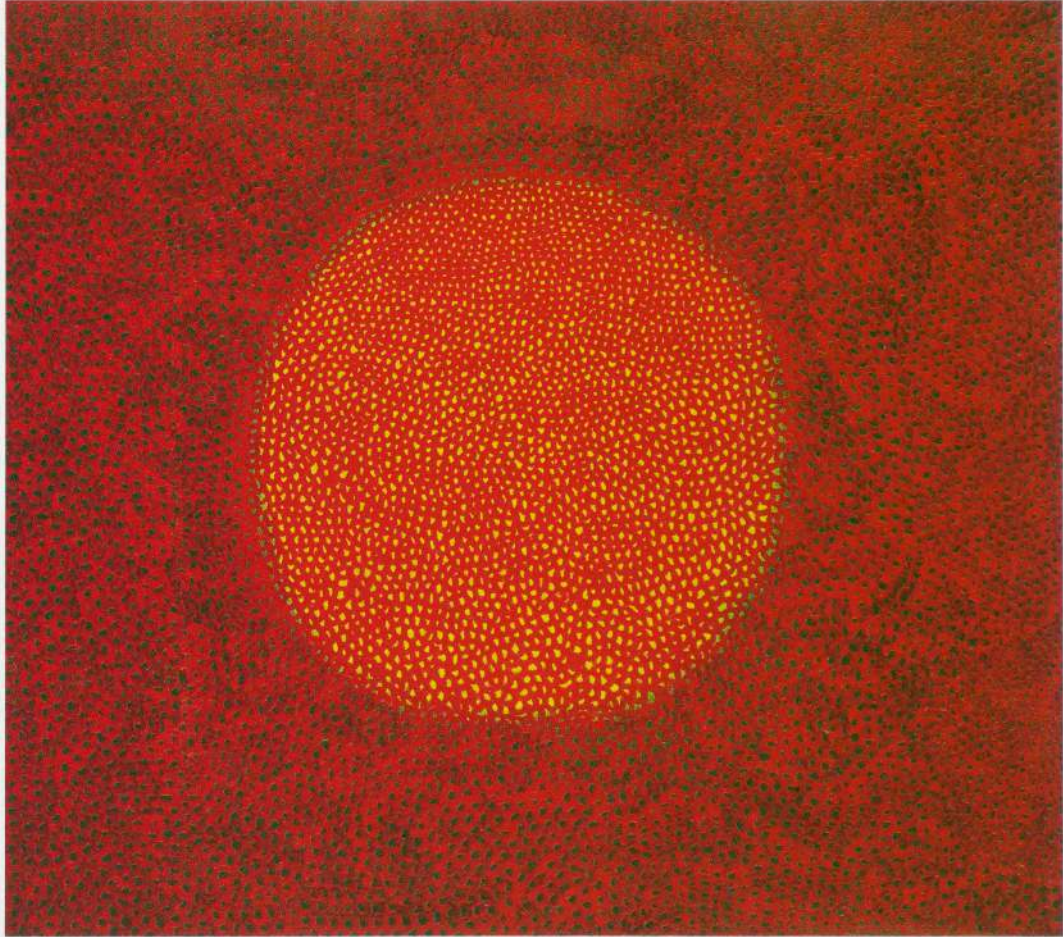
65 Infinity Net A.
無限の網A.
1965年
油彩/カンヴァス
132.0×126.0cm
作家蔵



66 Infinity Net B.
無限の網B.
1965年
油彩/カンヴァス
132.0×126.0cm
作家蔵



67 Infinity Net C.
無限の網C.
1965年
油彩/カンヴァス
131.0×127.0cm
作家蔵



68 Infinity Net
無限の網
1965年
油彩/カンヴァス
152.0×132.0cm
宮津大輔氏蔵 (オオタファインアーツ協力)



69 Untitled
無題
1966年
マネキン、彩色
105.0×51.0×38.0cm
Collection of Udo Kultermann



70 Untitled
無題
1966年
木製腰掛け、彩色
43.0×35.0×35.0cm
Collection of Udo Kultermann



71 Untitled
無題
1966年頃
マネキン、かつら、彩色
高さ169cm
Galleria d'Arte del Naviglio, Milan



72 Still Life

静物

1966年

瓶，布，針金，本，彩色

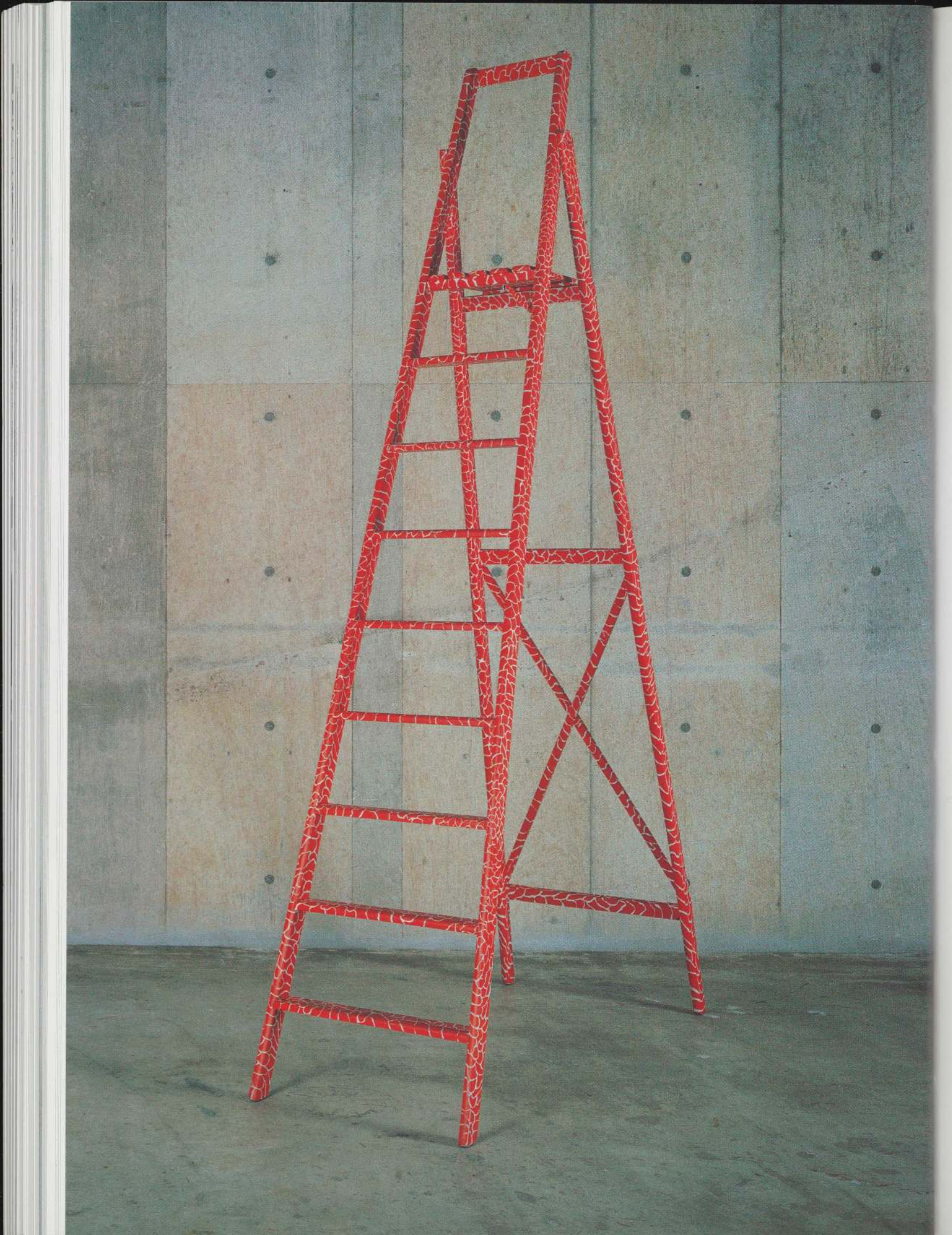
瓶：26.5×7cm，花：58.0×22.0×10.0cm，

本：19.0×27.7×2.4cm

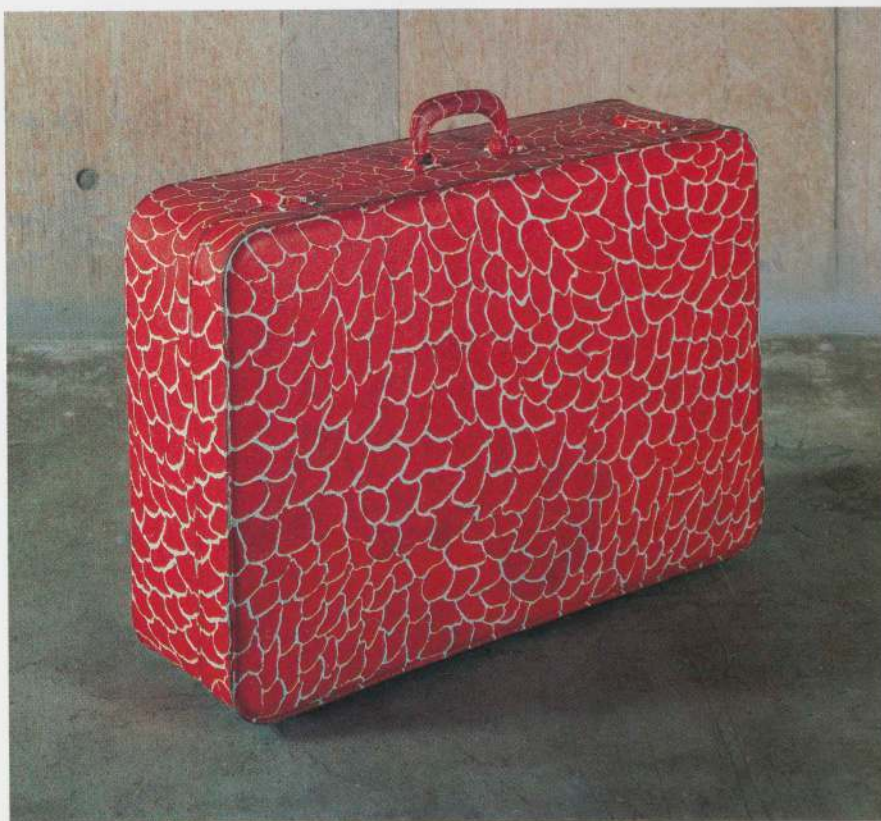
Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach



73 Untitled
無題
1966年
瓶、紙、針金、彩色
42.5×23.0×20.0cm
Collection of Albert-Udo Stappert



74 Stepladder
脚立
1966年
木製脚立、彩色
250.0×60.0cm、奥行き可変
ギャラリーHAM蔵



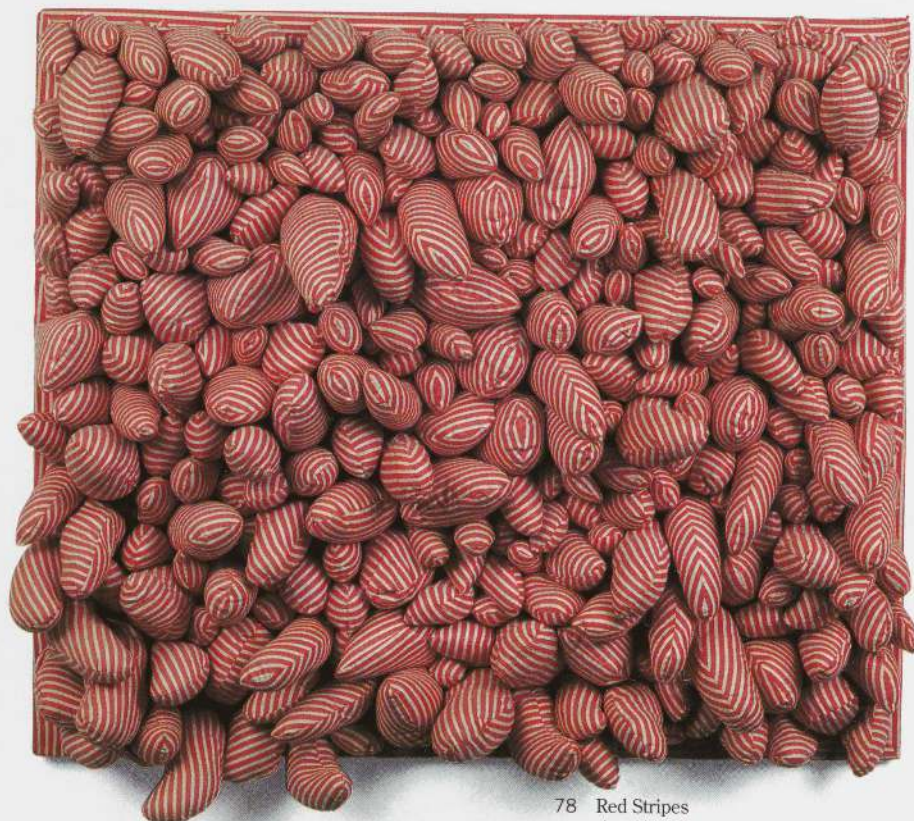
75 Suitcase
スーツケース
1966年
スーツケース、彩色
46.0×70.0×19.0cm
埼玉県立近代美術館蔵



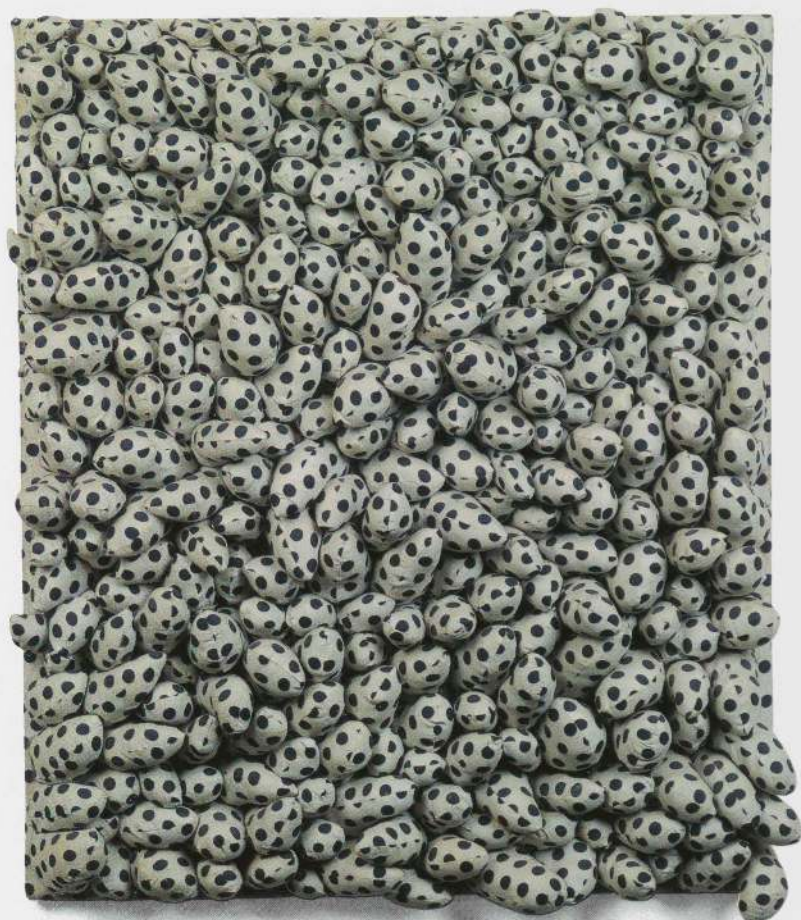
76 Valise
旅行鞆
1965-66年頃
詰め物入り縫製布、布で覆われた旅行鞆
40.6×63.5×45.7cm
Beatrice Perry Family Collection



77 Dustpan
塵取り
1965年
詰め物入り縫製布、布で覆った塵取り
20.3×30.5×29.2cm
Private collection; courtesy D'Amelio Terras Gallery



78 Red Stripes
赤い縞模様
1965年
詰め物入り縫製布／板
70.0×83.0×20.0cm
Collection Becht, Naarden, Netherlands



79 Blue Spots
青い水玉模様
1965年
詰め物入り縫製布／板
83.0×70.0×13.0cm
Collection Becht, Naarden, Netherlands



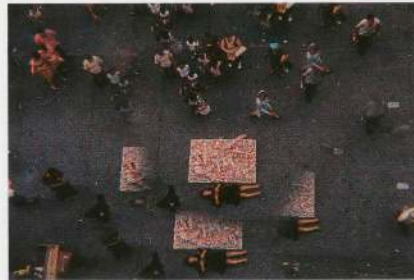
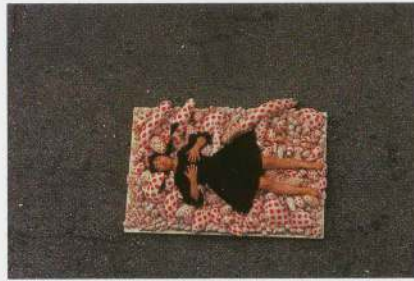
80 Installation view, Infinity Mirror Room—Phalli's Field (or Floor Show),
Castellane Gallery, New York, 1965
インスタレーション風景：《無限の鏡の間—ファルスの野（あるいは
フロア・ショー）》、ニューヨーク、カステラーニ画廊、1965年
現存せず／再制作：1998年
詰め物入り縫製布、合板、鏡
250.0×500.0×500.0cm



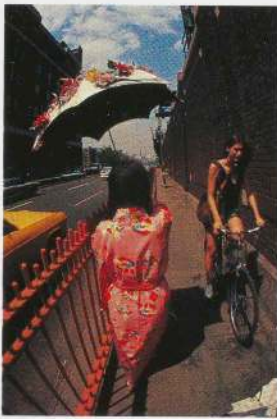
81 Installation view, Narcissus Garden, 1966
インスタレーション風景：《ナルシスの庭》、1966年
現存せず／再制作：1998年
1500個のプラスチック製ミラーボール
ボール：各直径20.0cm

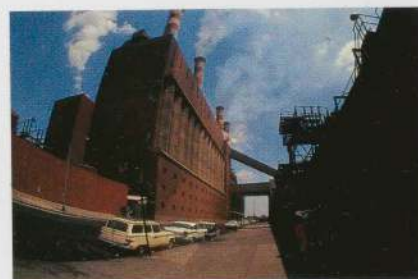
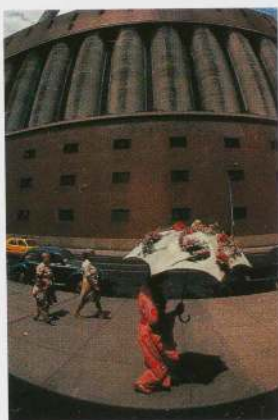


82 Kusama's Self-Obliteration
草間の自己消滅
1967年
16mmカラー映画（23分）の
スティール写真8点
美術監督：草間彌生、
撮影・編集：ジヤド・ヤルクート
Collection of Jud Yalkut



83 14th Street Happening
14丁目のハプニング
1966年
細江英公撮影のカラー・スライドによる
パフォーマンスの記録
作家蔵





84 Walking Piece
ウォーキング・ピース
1966年頃
カラー・スライドによるパフォーマンスの記録
作家蔵





展覧会略歴

クリスティーン・C.クラミツ/ジュリー・ジョイス編

本略歴では、主に草間彌生の在アメリカ時代(1957~68年)における展覧会活動の詳細を著し、1969年以降は、アメリカ時代の作品を展示した展覧会を抜粋した。

展覧会の名称、開始日、出品作品、グループ展の出品作家名が判明している場合にはこれを記した。一部の作品、とくに紙の作品には、草間が再制作したものがある。また、個々の作品や制作日を厳密に特定するため、制作年月日や作品名を変更したもの、後に追加したものがある。

- 〔凡例〕 (1) 文頭の記号は以下を表す。
- 展覧会名〔グループ展は(G)、個展は(S)で表示]またはイベント
 - △ 開催地・会場
 - ◎ 展示作品〔英文原題〕・制作年(n.d.は制作年不明)
 - グループ展の出品作家・作品
 - ☆ 巡回先
 - * 解説・出典()
- (2) 各データの資料性を考慮し、展覧会名や会場は原文と邦訳を併記、草間の作品および出品者や文献についてはあえて訳出せず原文のみとした。
- (3) 1969年以降の展覧会の展示作品は、展示作品の欄にアメリカ時代の作品を記した。
- (4) 本書に図版を掲載した作品は、初出時に図版番号を記し、以降は*印を作品名の右肩に付した。

1957年

12月8日

□ アメリカにおける初個展

△ Zoe Dusanne Gallery, Seattle

[シアトル、ゾーイ・デュザン画廊]

◎ 《Laughing Bones》《Old Animal》

* 上記の大作2点を含む水彩画約60点を展示
(「日本人女性画家シアトルで個展」毎日新聞、1957年11月12日付)。

1958年

11月14日

□ *Modern Japanese Paintings*

[現代日本絵画展](G)

△ Brata Gallery, New York

[ニューヨーク、ブラタ画廊]

* 当時マンハッタンの東10丁目には、アーティストが運営する前衛的な画廊が数軒存在したが、そのひとつであるこの画廊では、ロナルド・ブレイドン、エド・クラーク、アル・ヘルド、ジョージ・シュガーマンなどを扱っていた。

12月13日

□ *Japanese Prints from the Eighteenth Century to the Contemporary/Paintings and Woodblock Prints by Artists in America Working in the Oriental Spirit*, Mrs. Samuel Louis Slosberg's private collection

[18世紀から現代までの日本の版画/東洋の精神を描くアメリカ在住作家の絵画と木版画展(サミュエル・ルイス・スロスバーグ夫人の個人コレクション)](G)

△ Slosberg residence, Brookline, MA

[マサチューセッツ州ブルックリン、スロスバーグ邸]

◎ 《The Sea》(n.d., 油彩/カンヴァス)、《Pacific Ocean at Twilight》(n.d., 水彩/紙)

* 作品はニューヨークの画廊・書店のE.ウエイエ社が購入(Center for International Contemporary Arts [CICA] archive, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin)。

1959年

4月7日

□ *Twentieth Biennial International Watercolor Exhibition*

[第20回国際水彩画ビエンナーレ](G)

△ The Brooklyn Museum, New York

[ニューヨーク、ブルックリン美術館]

◎ 《Work No.11》(n.d., 米国の部に出品)

* 現在この作品はブルックリン在住の収集家ジェームズ・フェナーが所有
(CICA archive, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin)

6月3日

- グループ展
- △ Nova Gallery, Boston
- [ボストン、ノヴァ画廊]
- ◎ 《Large White Net》(1958) など
「無限の網」の大作3点。
- Wilfred Croteau, William Hegelheimer, Marilyn Quint-Rose

10月9日

- 個展
- △ Brata Gallery, New York
- [ニューヨーク、プラタ画廊]
- ◎ 白いネット・ペインティングの大作5点
- * 美術関連の全国誌に掲載された展覧会評には、ドリー・アシュトン、シドニー・ティリム、ドナルド・ジャッドら著名な評論家たちがこぞって賛辞を寄せた。ティリムは「草間の作品は、なんら興味の対象となるものが存在しない抽象的美学にふさわしい一種の“印象主義”といえる。……数知れない“試練”を乗り越えて10年間制作を続けた草間は、大いなる忍耐と柔軟性をもち、この数年来ニューヨークのアート・シーンに登場した新人作家のなかで最も将来を囑望される一人と見なしてよいであろう」と評した (Tillim, "In the Galleries: Yayoi Kusama," *Arts* 34, no.1 [October 1959]: p. 56)。

11月23日

- *Recent Paintings by Yayoi Kusama*
- [草間彌生近作展] (S)
- △ Nova Gallery, Boston
- [ボストン、ノヴァ画廊]
- ◎ 黒地に白いネット・ペインティング10点と夥しい数の水彩画 (A review in the *Boston Herald* by Robert Taylor)。絵画の1点は《No. A.B.》(1959、図版3)。
- * 画家で理論家のジョージ・ケベッシュが来廊。

12月15日

- *Exhibition of Smaller Works*
- [小品展] (G)
- △ Nova Gallery, Boston
- [ボストン、ノヴァ画廊]

1960年

2月

- グループ展
- △ Brata Gallery, New York
- [ニューヨーク、プラタ画廊]
- ☆ Gallery One, Baltimore
- [ボルティモア、ギャラリー・ワン]

3月18日

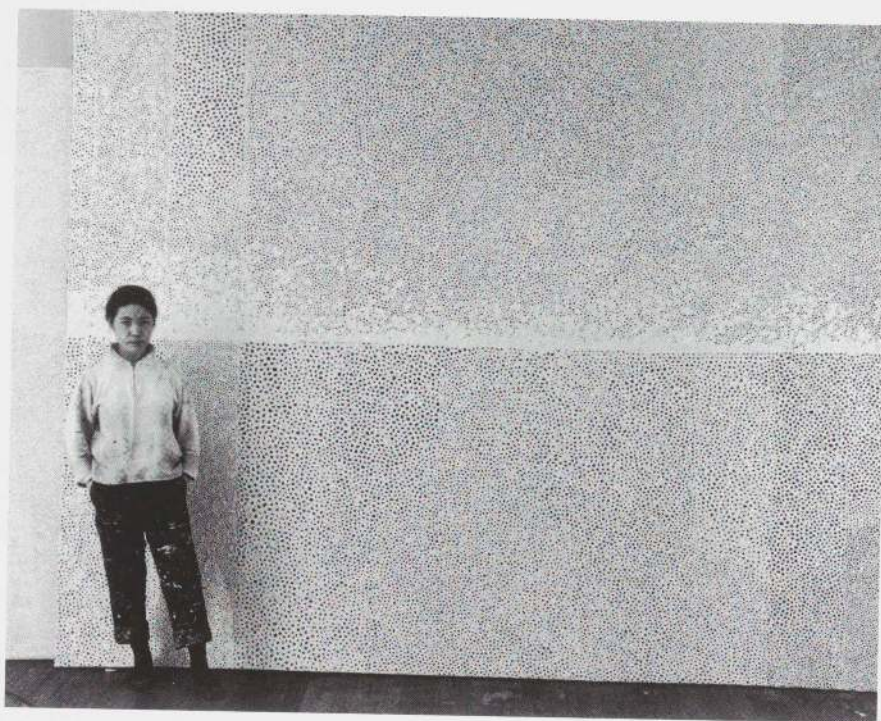
- Monochrome Malerei
- [モノクローム絵画] (G)
- △ 旧西ドイツ、レヴァークーゼン市立美術館
- [Städtisches Museum, Leverkusen, West Germany]
- ◎ 白のキャンパスの大作《Composition》(1959)
- [ドイツ、ゼロ] Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, [イタリア、アジムート] Enrico Castellani, Piero Manzoni, [フランスのヌーヴォー・レアリズム] Yves Klein
- * モノクロームの油彩や彫刻を制作する作家を集めたこの展覧会で、草間の作品がヨーロッパで紹介され、また初めて個人やグループの多様なアーティストたちが一堂に会した。参加したグループは、本展以降60年代を通じて、「新傾向」あるいは「新様式」という総称を掲げ、しばしば共同で展覧会を開催した。出品者のなかで、草間とマーク・ロスコのみがニューヨークを拠点とする作家。

3月26日

- *Contemporary Paintings in a Modern House*
- (The First Tour of Private Art Collections and Artists' Studios)
- [近代的な家の現代絵画(個人および作家の絵画コレクションを集めた初の巡回展)] (G)
- △ ワシントンD.C.、ジョージタウンのH.ゲイツ・ロイド夫妻の邸宅
- ◎ 《No. F.C.H.》(1960、図版8)、白地に赤のネット・ペインティング (n.d.)
- Jean Arp, Georges Braque, Arshile Gorky, Morris Graves, Paul Klee, Joan Miró
- * 本展はコラン美術館女性委員会が後援(リン・ゼレヴァンスキーによるベアトリス・ペリーへのインタビュー、1996年7月23日)。

4月19日

- 個展
- △ Gres Gallery, Washington, D.C.
- [ワシントン D.C.、グレース画廊]
- ◎ 「無限の網」の絵画数点とネット・ペインティングの習作小品
- * この画廊の創設者でもあるディレクターのベアトリス・ペリーは、草間が初めて画廊にやってきて自己紹介し、作品を見せてくれた日のことを覚えている(前掲、7月23日のペリーへのインタビュー)。



壁を覆う巨大な「白い絵」と草間彌生。
1961年頃(作品は消失、以前はフィンチ大学が所蔵)

9月27日

□ *Drawings, Paintings, and Sculpture*
[素描・絵画・立体](G)

△ Stephen Radich Gallery, New York
[ニューヨーク、ステファン・ラディチ画廊]

○ Peter Agostini, Seymour Boardman, Mary Frank, Ilse Getz, Dimitri Hadzi, Henry Pearson, Sugarman, 金光松美

10月23日

□ *Painting, Sculpture, and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Patrick B. McGinnis*
[パトリック・B・マクギネス夫妻のコレクション
より絵画、立体、素描](G)

△ De Cordova Museum, Lincoln, MA
[マサチューセッツ州リンカーン、デ・コルドーヴァ美術館]

◎ 絵画《Pacific Ocean》(1960)

*マクギネス夫人がボストンの住居のために制作を依頼した作品。夫妻は後にスタテン島の邸宅用に、赤い小型のナイトテーブルなどの作品を草間に依頼した(前掲、7月23日のペリーへのインタビュー)。

11月15日

□ *Japanese Abstraction*[日本の抽象](G)

△ Gres Gallery, Washington, D.C.
[ワシントン D.C.、グレース画廊]

○ 日本を拠点とするオノサトシノブ、山口長男、ニューヨークを拠点とする桂雪子(ユキ)、川端実、岡田謙三。

*展示作品はすべてカンヴァスに油彩。

12月4日

□ *Japan-America Women Artists Exchange Exhibition in Commemoration of the Centennial of the Japan-U.S. Amity Treaty*

[日米和親条約100周年記念、日米女性作家交換展](G)

△ Riverside Museum, New York
[ニューヨーク、リバーサイド美術館]

*本展は日本へも巡回の予定が組まれる。草間は作品1点を出品。展覧会を企画した国立女性芸術家協会(National Association of Women Artists)は、アメリカの女性アーティストに作品発表の場を提供するために、1898年に設立された。現在、協会はニューヨークに本部を置く。

12月18日

□ *Gala Holiday Group Show*
[ガラ・ホリデー・グループ・ショー](G)

△ Hilda Carmel Gallery, New York
[ニューヨーク、ヒルダ・カーメル画廊]

○ Elaine de Kooning, Joan Semmel ほか全48作家。

1961年

5月2日

□ *Recent Paintings: Yayoi Kusama*

[草間彌生近作絵画] (S)

△ Stephen Radich Gallery, New York

[ニューヨーク、ステファン・ラディチ画廊]

◎ 《White A.B.3》(n.d.), 《Infinity Nets》(1959),

《Yellow Net》(1960, 図版6)

* 《Yellow Net》は後にフランク・ステラが所蔵
("Yayoi Kusama," *Pictures on Exhibit*, May
1961, p.31)。[5、6点の油彩の大作を展示しま
したが、そのうちの1点は画廊の壁一面を覆う
ほど巨大でした……。白やオフホワイトのカン
ヴァスがまるで夢のなかにいるような雰囲気
をかもしだし、展覧会はかなり注目されました]
(ステファン・ラディチからジュリー・ジョイスへの手
紙、2月3日付)。

7月15日

□ *Internationale Malerei 1960-1961*

[国際絵画展1960-1961] (G)

△ Stadt Wolframs-Eschenbach and Galerie

59, Aschaffenburg, West Germany

[旧西ドイツ、アッシャフェンブルク、ヴォルフ
ラム・エッシェンバッハ/ギャラリー59]

◎ 「無限の網」の絵画: 《No. White O.X.》(1960),

《No. 2 J.B.》(1960), 《No. H. Red》(1961)

9月26日

□ グループ展

△ Gres Gallery, Washington, D.C.

[ワシントン D.C., グレース画廊]

◎ 水彩 《No. U.Q.Z.》(1959), 「無限の網」の絵
画: 《No.E.5》(1960), 《Black and Black》(1961)

10月7日

□ *Avantgarde 61*

[前衛61展] (G)

△ Städtisches Museum, Trier, West Germany

[旧西ドイツ、トリエル市立美術館]

◎ 「無限の網」の絵画1点

○ ゼロ、ヌルのグループ、Castellani, Gianni

Colombo, Lucio Fontana, Klein, Francesco

Lo Savio, Manzoni

10月26日

□ *The 1961 Pittsburgh International Exhibition
of Contemporary Painting and Sculpture*

[1961年ピッツバーグ国際現代絵画彫刻展] (G)

△ Carnegie Institute, Pittsburgh

[ピッツバーグ、カーネギー・インスティテュート]

◎ 「無限の網」の絵画 《The West》(1960)

11月21日

□ *Yayoi Kusama: Watercolors (with Franco
Assetto)*

[草間彌生——水彩画展(フランコ・アセットとの
2人展)]

△ Gres Gallery, Washington, D.C.

[ワシントン D.C., グレース画廊]

11月22日

□ *Gres Artists Selected for the Pittsburgh
International Exhibition of Contemporary Painting
and Sculpture*

[ピッツバーグ国際現代絵画彫刻展に選ばれた
グレース画廊の作家たち] (G)

△ Gres Gallery, Chicago

[シカゴ、グレース画廊]

◎ 《The Sea》(1959), 《U.Q.2》(1959) などの
水彩画。

グループ展の展示風景(《集積No.1》《集積No.2》)、
ニューヨーク、グリーン画廊、1962年
Photo by Rudolph Burckhardt





アンリ・ルソー《夢》(1910)と草間彌生、
ニューヨーク近代美術館、1960年頃

○ Karel Appel, Franco Assetto, José Bermudez, Grace Hartigan, Alexander Kobzdej, Luis Martinez-Pedro, Antonio Tàpies, Rajmund Ziemiński

* グレース画廊のシカゴ店オープン記念展。

12月13日

□ Whitney Annual Exhibition: Contemporary American Painting

[ホイットニー・アニュアル:現代アメリカ絵画展] (G)

△ Whitney Museum of American Art, New York

[ニューヨーク、ホイットニー美術館]

◎ 「無限の網」の絵画《No.3P.B.》(n.d.)

1962年

1月

□ Accrochage 1962

[アクロシャージュ 1962] (G)

△ Galerie A, Amsterdam

[アムステルダム、ギャラリーA]

◎ 「無限の網」の絵画1点

○ 「新傾向」の全グループが参加

3月9日

□ Tentoonstelling Nul

[ヌル展] (G)

△ Stedelijk Museum, Amsterdam

[アムステルダム市立美術館]

◎ 油彩:《J.Q.》(1960)、《No.T.W.3》(1961、図版10)、《No.1A》(1960)、《No.H.Red》(1961)、《No.White X.X.A.》(1961)、エッグニカトン・レリーフ《No.3B.》(1961)

○ 「新傾向」のグループ(ヌル、ゼロ、アジマス、ヌーヴォー・レアリステ)の作家およびヨーロッパの作家(Arman, Fontana, Hans Haacke, Manzoni)

* ヘンク・ベートルスの企画。会期はわずか16日間だったが、入場者は13,000人にのぼった。マスコミの反応は「おもしろかったものから憤慨したものまで」さまざまであった(ヘンク・ベートルスから草間への手紙、4月7日付)。草間はアメリカから唯一の参加者。

3月14日

□ Nieuwe Tendenzen

[新傾向] (G)

△ Rijksuniversiteit State University Gallery, Leiden, Netherlands

[オランダ、ライデン州立大学美術館]

◎ 《Fotomontage》(n.d.)

○ Mack, Manzoni, Peeters, Uecker

* アムステルダム市立美術館の展覧会

Tentoonstelling Nul の関連企画。

3月18日

□ 個展

△ Robert Hanamura's Gallery, Detroit

[デトロイト、ロバート・ハナムラの画廊]

◎ 油彩習作、日本で制作した初期水彩画、コラージュ、「無限の網」の絵画、白地のステッカー(赤い縁取りの楕円形と緑の縁取りの方形)、航空郵便ステッカーのコラージュ、「無限の網」を使ったフォトコラージュなどの小品を出品 (Joy Hakanson, "Gifted Young Painter from Japan," unidentified Detroit news-paper, 1962).

* この画廊は建築展専用のスペース。

6月16日

□ グループ展

△ Guy Dorekens Gallery, Antwerp

[アントワープ、ガイ・ドレキンス画廊]

◎ 3月のアムステルダムのグループ展

Tentoonstelling Nul に出品した6点の作品。

○ Fontana, Klein, Rene Magritte, Peeters

9月

□ グループ展

△ Green Gallery, New York

[ニューヨーク、グリーン画廊]

◎ 《Accumulation No.1》(1962、図版42、ファルス状の詰め物の突起で覆われ、白く彩色されたひじ掛け椅子)、《Accumulation No.2》(1962、図版43、同様の突起で覆われた8本足の長椅子)。

○ Robert Morris, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, Richard Smith, Andy Warhol

* 草間には本展で初めて立体を出品する。1961年にリチャード・ベラミーが開設したこの画廊は、ニューヨークにおけるポップ・アートの発祥地となった。

11月3日

□ Anno 62 (G)

△ Galerie't Venster, Rotterdam

[ロッテルダム、フェステル画廊]

◎ コラージュの小品:《Accumulation No.13》(1962)、《Accumulation No.15A.》(1962)、《Accumulation No.18A.》(1962)

○ Dadamaino, Fontana, Peeters, Dieter Rot, Jan Schoonhoven

* 草間はヘンク・ベートルスの推薦で参加。

11月

□ グループ展

△ Penthouse Gallery, The Museum of Modern Art, New York

[ニューヨーク近代美術館ベントハウス・ギャラリー]

◎ 《Q.Z.》(1957、インク/紙)

* 本展はMoMAの作品貸出部門が後援。



《ドライヴィング・イメージ・ショー》展示風景、
ニューヨーク、カステラーニ画廊、1964年

《ドライビング・イメージ・ショー》のためのポスター、
ニューヨーク、カステラーニ画廊、1964年



1963年

1月8日

□ *New Work Part I* [新作 パートI] (G)

△ Green Gallery, New York

[ニューヨーク、グリーン画廊]

◎ 《Accumulation No.2》* (1962) ほか。

○ Millet Andrejevic, Dan Flavin,

Donald Judd, Morris, Larry Poons,

Lucas Samaras, Segal

5月5日

□ *Panorama van de nieuwe tendenzen*

[新傾向のパノラマ] (G)

△ Gallery Amstel, Amsterdam

[アムステルダム、アムステル画廊]

○「新傾向」グループの作家 (Klein, Manzoni, Peeters, Rot, Uecker) とバリを本拠地とする視覚芸術探究グループ (GRAV) の創立者 Julio Le Parc.

10月8日

□ *No Show*

[ノー・ショー] (G)

△ Gertrude Stein Gallery, New York

[ニューヨーク、ガートルード・スタイン画廊]

◎ 「夥しい数の白い布製の突起の寄せ集め」 (Jill Johnston, "In the Galleries," *Artnews* 62 [November 1963]: p.16).

○ Rocco Armento, Stanley Fisher, Esther Gilman, Sam Goodman, Gloria Graves, Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Boris Lurie, Gertrude Stein, Michelle Stuart, Richard Tyler
*「ノー・ショー」展は、コラージュ作家で理論家のボリス・ルーリーが、虚無で反体制的な「ノー・アート」を宣言したもので、「ノー・アート」はこの画廊を活動拠点としていた。

11月10日

□ *Kusama/Onosato*

[草間・オノサト2人展]

△ Zuni Gallery, Buffalo, NY

[ニューヨーク州バッファロー、ズーニー画廊]

◎ 《No. A.》(1958, パステル)、《No. 91》(1960, 油彩)、《Black Net》(1961, 油彩) および水彩とグワッシュ7点。

12月17日

□ *Aggregation: One Thousand Boats Show* (図版54)

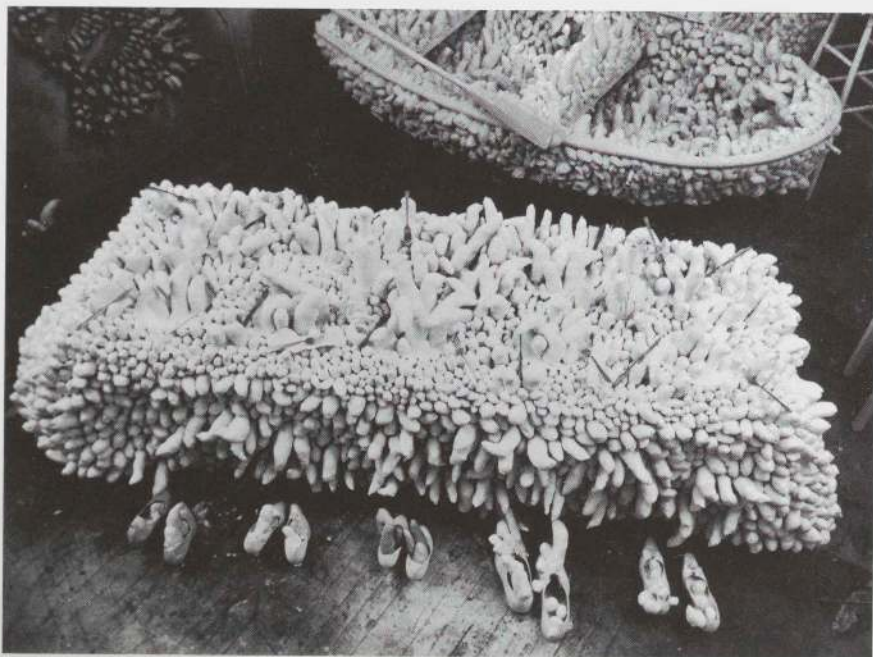
[集合——千のボート・ショー] (S)

△ Gertrude Stein Gallery, New York

[ニューヨーク、ガートルード・スタイン画廊]

* 部屋の中に白い突起を満載した一隻のボートを置き、そのボートを写したモノクロームのポスターで部屋の壁を埋めつくす、部屋全体を使

《10人の客用テーブル》1963年 (作品は消失)



《Sex Washed Up at the Beach》
1965-66年（作品は消失）



った初のインスタレーション。控えの間は劇場的な効果を考えて暗くした。評論家のブライアン・オドゥハーティは「スポットライトで照らされたボートのまわりでは、壁に貼った同じボートの画像が反復し、木霊のように反響しあい、ひとつになって中央のボートに戻ってくる」と評し、鑑賞者に次のように促している。「この本物で詩的なイベントは目立たないものではあるが、シュルレアリスム的な悪ふざけだと一笑にすべきではない。草間は奇妙にうごめくオブジェと環境を創りだしている」(Brian O'Doherty, untitled review, *New York Times*, 29 December 1963)。

1964年

3月1日

□ *The New Art*

[ザ・ニュー・アート展](G)

△ Davison Art Center, Wesleyan University, Wesleyan, CT

[コネティカット州、ウェスリー大学デイヴィソン・アート・センター]

◎ 《Accumulation》(1963)、《Ten-Guest Table》(1963、詰め物をした明るい色の布製ファルスで覆われた品々が載った食卓)、《Accretion》(1964、コラージュ)

○ Richard Artschwager, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Robert Moskowitz, Rosenquist, Oldenburg, Wayne Thiebaud, Warhol, Tom Wesselman etc..

*本展は、草間をポップ・アーティスト(上記出品者)の一人として位置づけた。

4月21日

□ *Driving Image Show*

[ドライヴィング・イメージ・ショー](S)

△ Castellane Gallery, New York

[ニューヨーク、カステラーニ画廊]

◎ 「無限の網」の絵画数点、《Aggregation: One Thousand Boats Show》*(1963、突起物で覆われたボートのみを展示)、椅子、長椅子、テーブル、ドレッサーなどのファルス家具。

☆ Gallery Ten, Woodstock, NY [ニューヨーク州ウッドストック、テン画廊](8月25日より)

*乾燥マカロニで覆われたドレス2点、マネキン数体を加え、床にマカロニを敷き詰め、ドア横の彩色されたテーブルを切り紙の葉で覆った展示は、画廊全体を使ったインスタレーションであった(Donald Judd, "Yayoi Kusama," *Arts* 38 [September 1964]: pp. 68-69)。また、草間は《Accumulation No.2》(1962)に手を加え、長椅子の両腕にグローブを1個ずつ置き、ボートの中にはファルスを突っ込んだ靴を置く。展示会の初日には、からだにマカロニをつけた犬を2匹放った。

草間は個展が成功であったことを得意気に書き送った。「非常に多くの来場者があったばかりか、人々はとても興味をもってくれ、たいへんな評判となりました。半年たった今でも美術界の語り草となっています……」(草間からヘンク・ペーテルスへの手紙、10月19日付)。しかし、作品は1点も売れなかった。

4月30日

□ *Around Travel*

[アラウンド・トラヴェル](G)

△ PVI Gallery, New York

[ニューヨーク、PVI画廊]

◎ 《Traveling Life》(1964、図版46、ハイヒールとファルスで覆われた脚立)

○ Arman, Chryssa, Marcel Duchamp, Kaprow ほか。

*招待状には草間の名前が記されていないが、この作品が展示された。



ベルギー国営テレビのドキュメンタリー番組「ニューヨーク・スクール」からのビデオ・スティール、1965年

6月2日

□ *Best of 1964*

[ベスト・オブ1964] (G)

△ Southampton Art Gallery, New York

[ニューヨーク、サウザンプトン画廊]

○ Indiana, Lichtenstein, Oldenburg, Warhol, Wesselman

*草間は著名ポップ・アーティストらにまじって参加した。

8月7日

□ *Mikro Zero/Nul/ Mikro nieuw realisme*

[ミクロ・ゼロ/ヌル/ミクロ・ニュー・リアリズム] (G)

△ Galerie Delta, Rotterdam

[ロッテルダム、デルタ画廊]

◎ マカロニで覆われた靴と、《Accumulation》(1962)と表示されたコラージュらしき作品。

○ Arman, Christo, Fontana, Haacke, Klein, Manzoni, George Rickey, Daniel Spoerri, Jean Tinguely

☆ Rhedens Lyceum, Velp, The Netherland

[オランダ、フェルプ、レーデンス・リセウム] (8月

24日から)、Galerie Amstel 47, Amsterdam

[アムステルダム、アムステル47画廊] (8月31日

から)
* 展覧会は「ヌル」といわゆる「ヌーボー・リアリズム」の2部に分けられ、草間は「ヌル/ゼロ」に出品。

10月

□ グループ展

△ International Gallery Prague

[プラハ国際画廊]

* オレズ国際画廊の共同経営者、アルベルト・フォーヘルが企画。後に、彼の画廊がヨーロッパにおける草間のエージェントとなる。

10月30日

□ *Group Zero*

[グループ・ゼロ] (G)

△ Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, PA

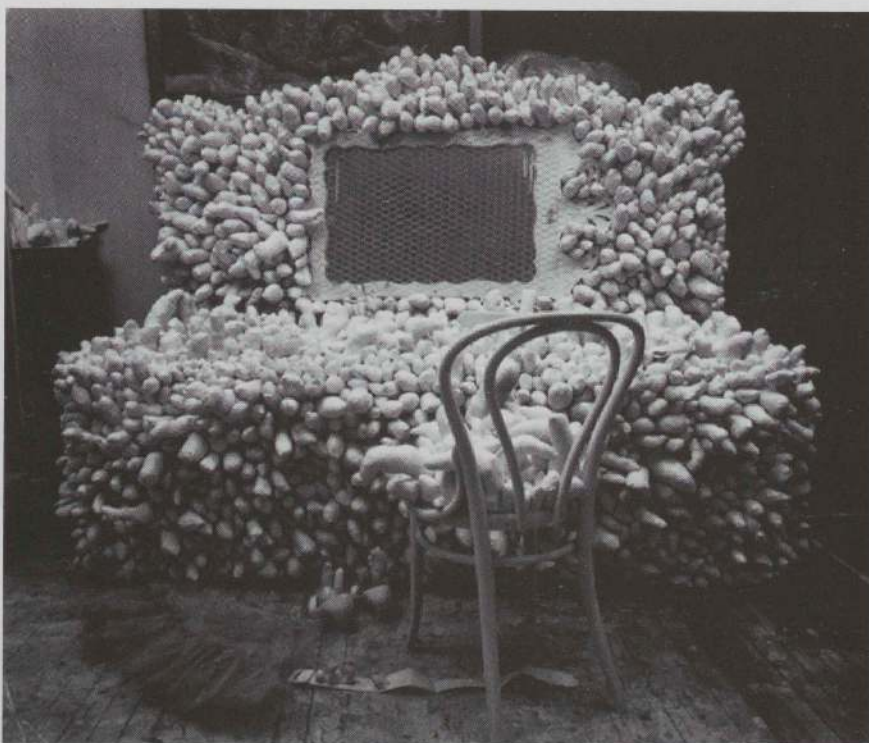
[フィラデルフィア、ペンシルヴァニア大学現代美術研究所]

◎ 《The West》(1960、油彩)、《No. Green No.1》(1961、油彩、図版11)、《No. T.W.3》* (1961、油彩)、《No. B.3》(1962、エッグ=カートン・レリーフの大作)。

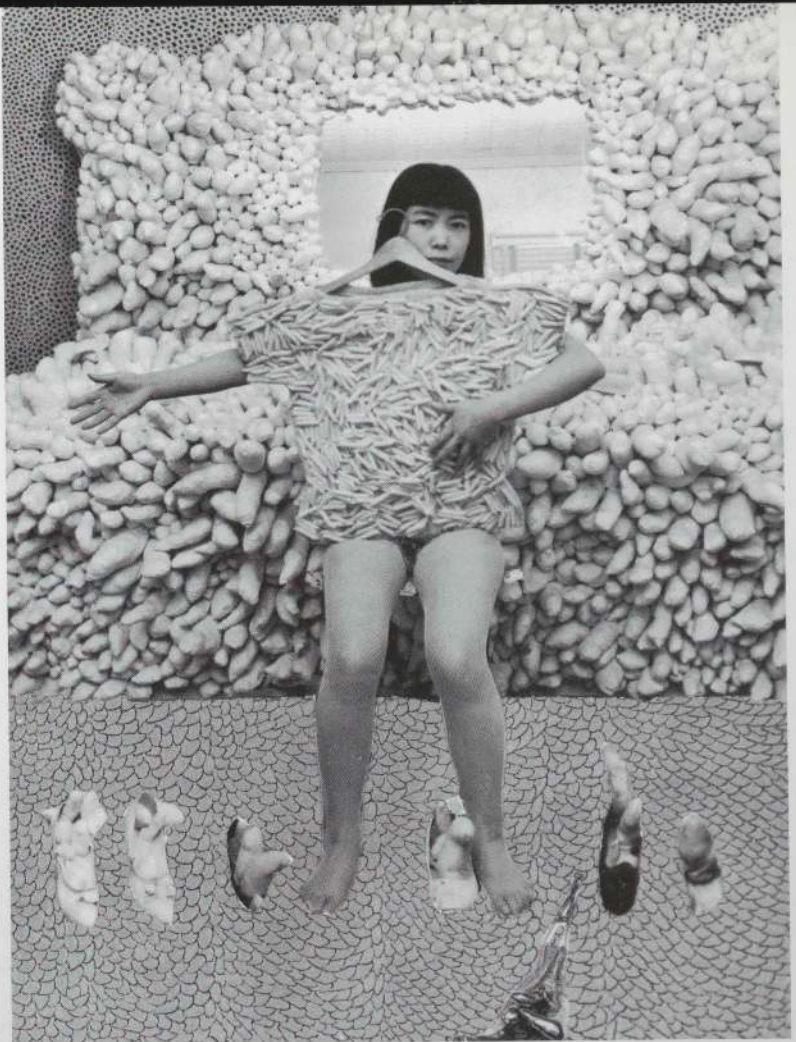
☆ Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C.

[ワシントンD.C.、ワシントン近代美術館] (1965年1月9日より)

* この概観展の企画者は「ゼロ」のメンバー、オットー・ピーネ。本展は、ヨーロッパの現代美術の前衛に焦点をあて、初めてアメリカに紹介した展覧会のうちのひとつ。



集積作品、1963年頃(作品は消失)



コラージュ、1964年頃(作品は消失)



コラージュ2点、1966年頃(作品は消失)

日付未詳

- グループ展
- △ Galerie J., Paris
- [イリ、J 画廊]

1965年

1月16日

- Aktuell 65
- [現代美術65](G)
- △ Galerie Aktuell, Bern
- [ベルン現代美術画廊]

○「新傾向」(Zero, Nul, Arte Programmatica, Anti-Peinture, GRAV, Recherche Continue)の作家120名が参加。

2月17日

ベルギーのテレビ会社が製作したドキュメンタリー「ニューヨーク・スクール」が、ベルギーで放映される。ニューヨークのアーティストに焦点をあてたこの番組はインタヴューやアトリエ、ギャラリー訪問の場面が豊富。草間のほか、リー・ボンテュー、ジム・ダイン、リキテンスタイン、マリゾール、シーガル、ウォーホルが紹介された。

4月8日

- *De nieuwe stijl: Werk van de internationale avantgarde*

[新様式 — 国際前衛作品](G)

△ Galerie de Bezige Bij, Amsterdam

[アムステルダム, Galerie de Bezige Bij]

市立美術館での「ヌル1965」展の関連企画。「ヌル」のメンバーも参加した。両展の開催時期は、美術雑誌「新様式—国際前衛作品」(De Nieuwe Stijl: Werk van de Internationale Avant-Garde)の創刊と重なる。この雑誌の編集は、5名のアーティスト(Armando, Peeters, Hans Sleutelaar, Cornelis Bastiaan Vaandrager, Hans Verhagen)が行う。雑誌の表紙には、自作の間に立つ草間の写真を採用。写真に写った作品は、主に次のものと考えられる。突起物で覆われたひじ掛け椅子(Accumulation No.1) (1962)、エッグ=カートン・レリーフの白い大作(No. B.3) (1962、ベアトリス・ベリー蔵)(Armando et al., *De Nieuwe Stijl*, exh. cata. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965)。

4月15日

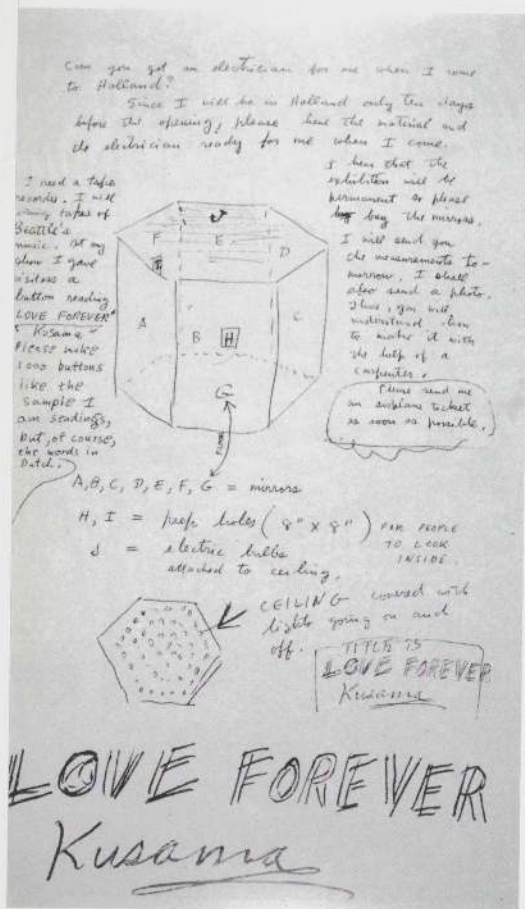
- *nul negentienhonderd vijf en zestig*
- [ヌル1965](G)

△ Stedelijk Museum, Amsterdam

[アムステルダム市立美術館]

◎《Aggregation: One Thousand Boats Show》* (1963)

○ Nul, Zero, Gruppo T (イタリア)、具体(日本)。



オランダでの「草間彌生のピープ・ショー」のための展示スケッチ、1965年

*カタログには《Aggregation—Rowboat》と表記されている。作品は、美術館の展示室の床と壁をボートのモノクロームの画像で覆いその中に展示された。展覧会后、草間は作品を美術館に寄贈した。

4月21日

□ New Eyes

[新しい視点] (G)

△ Chrysler Museum of Art, Provincetown

[プロヴィンスタウン、クライスラー美術館]

◎ 《Ten-Guest Table》(1963)、《Macaroni Overcoat》(1964)

5月

□ 個展

△ Internationale Galerij Orez, The Hague

[ハーグ、オレス国際画廊]

◎ ファルス状突起のある作品2点：《Blue Spots》(図版79)、《Red Stripes》(図版78)。ファルス状突起の集合作品《Chair》(図版55)、《Macaroni Handbag》(図版60)、《Macaroni Shirt》(図版61)、《Macaroni Trousers》、《Phallic Bottle Tray》(図版59)、改造マネキン《Phallic Girl》、オレンジ色の斑点のあるマネキン2点、緑の斑点のあるマネキン1点。作品はすべて1965年制作(カロリースド・ヴェスタンホルツからジュリー・ジョイスへの手紙、1996年9月12日付)。

*レオ・フェルブーンとアルベルト・フォーヘルが創設したこの画廊の名前は「Zero」を逆に綴ったもの。「ゼロ」、「ヌル」をはじめ「新傾向」の作家を専門に扱う。草間はベートルスに、展覧会への協力や、ヨーロッパでの草間の作品紹介に対するお礼として、ハイヒールの立体作品を贈る(草間彌生からヘンク・ベートルスへの手紙、1965年)。

5月4日

□ Zero Avanguardia

[ゼロ・前衛] (G)

△ Galleria del Cavallino, Venice

[ヴェネツィア、カヴァリーノ画廊]

○ Fontana, Haacke, Klein, Peetersら28人。

*アーティストでデザイナーのナンダ・ヴィゴの企画。カヴァリーノ画廊は、ミラノの画商レナート・カルダッツォが所有・運営するもの。彼は、ヨーロッパの重要な前衛作家の大半を扱う一流のエージェントであり、ミラノのナヴィーリョ画廊のオーナーでもある。

5月26日

□ Recent Acquisitions

[新収蔵品展] (G)

△ Whitney Museum of American Art, New York

[ニューヨーク、ホイットニー美術館]

◎ コラージュの大作《Airmail Stickers》(1962、図版32)。

○ Dine (ハブラシのスケッチ)、Frank Gall《Swimmer》、Mike Todd《T-21》、Warhol《Bow Ties》

*建築家ハンフォード・ヤングから美術館への寄贈作品。

6月

□ Zero Avanguardia

[ゼロ・前衛] (G)

△ Galleria il Punto, Turin

[トリノ、イル・プント画廊]

*5月4日にカヴァリーノ画廊でオープンした同名展とは別の企画であろう。

7月

□ Yayoi Kusama and Clifford La Fontaine

[草間彌生とクリフォード・ラ・フォンテニス2人展]

△ Castellane Gallery, New York

[ニューヨーク、カステラーニ画廊]

10月10日

□ White on White

[白の上の白] (G)

△ De Cordova Museum, Lincoln, MA

[マサチューセッツ州リンカーン、デ・コルドーヴァ美術館]

◎ 《Accumulation No.1》*(1962)

○ Josef Albers, Arp, Chryssa, Fontana, Jasper Johns, Louise Nevelson, Peeters, Piene, Tapiés, Wesselman

*モノクロームの作品展。

10月15日

□ 在外日本作家展：ヨーロッパとアメリカ

△ 東京、国立近代美術館

◎ ファルス状突起で覆われた日用品数点。

11月3日

□ Floor Show

[フロア・ショー] (S)

△ Castellane Gallery, New York

[ニューヨーク、カステラーニ画廊]

◎ 《My Flower Bed》(1962、図版44)、《Kitchen Utensils》(1963)、詰め物をした大量の靴(1964)、ファルス状突起で覆われた《Baby Carriage》(1964-66頃、図版56)、エンヴァイラメント作品《Infinity Mirror Room—Phalli's Field [無限の鏡の間—ファルスの野]》(1965、図版80)など(“Floor Show,” *Arts* 40, no.2 [December 1965]: p.18)。



《ナルシスの庭》に立つ草間彌生、
1966年、ヴェネツィア・ビエンナーレ

*《Baby Carriage》は赤にオフホワイトの縞のある素材で作られたが、展覧会直後、草間は乳母車の内部に3個のカンガルーの玩具を加え、さらに作品全体を銀のスプレー塗料で彩色した(マーサ・バスカーからリン・ゼレヴェンスキーへの手紙、1996年9月10日付)。《Infinity Mirror Room》が展示空間の半分を占め、その中の鏡張りの壁と天井には、様々な大きさの赤い斑点で覆われた突起を敷き詰めた床が映る。展覧会評の反応は、草間の作品の突飛で強迫的な特質に集中した。「草間の作品は様式から見ればたしかに独自のものであるが、精神的には、つまよじでエッフェル塔を作ったり、「主の祈り」をピンバッジに彫り込んだり、新聞紙の一面全部の文字をそのまま細密に描写したりするような、緻密な作業に熱狂する人たちと同じである」(Jay Jacobs, "In the Galleries," *Arts* 40 [January 1966]: p.16)。

1966年

1月26日

□ Yayoi Kusama: Driving Image Show

[草間彌生:ドライヴィング・イメージ・ショー](S)

△ Galleria d'Arte del Naviglio, Milan

[ミラノ、ナヴィーリョ画廊]

◎ 大型の立体30点(ニューヨークから船で輸送)、新作8点(ミラノのルーチョ・フォンターナのアトリエに2カ月間滞在して制作)。マカロニを敷き詰めたエンヴァイラメント作品には、水玉模様のマネキン、家具、装飾品(本、ピン、花瓶、鏡、食器など)が置かれた。ドレス、シャツ、ハンドバッグなどマカロニで覆われた小品。《Compulsion Furniture》(1966)など集合作品数点(うち1点はイタリアで制作)。

*《Compulsion Furniture》は、2枚の厚板を合わせたテーブルに明るい色彩模様の布をかけ、その上にいろいろな日常雑貨を置いたもの。この作品は後に草間の知らないところで、より多くの利益を目論む画商によって二分割され、一方が収集家のベーター・ルートヴィヒの手にわたり、ケルンのルートヴィヒ美術館の収藏品となる。もう一方は、数年後ドイツで市場に出回り、日本の画商が購入した。

英国での展示を切望した草間は、ナヴィーリョ画廊にロンドンへの巡回を手配させたが、港湾ストのため作品は英国の税関で止まったまま、翌年3月にオランダ国際画廊のアルベルト・フォーヘルとレオ・フェルブーンが購入し、オランダへ送り出すまで留保された。

このミラノ滞在中に、ナヴィーリョ画廊のクロード・カルダツォは、次のヴェネツィア・ビエンナーレに屋外作品を出品するよう草間に提案した。

3月16日

□ Kusama's Peep Show (also titled *Endless Love Show*)

[草間彌生のピープ・ショー(別名、エンドレス・ラヴ・ショー)](S)

△ Castellane Gallery, New York

[ニューヨーク、カステラーニ画廊]

◎ 絵画や立体は展示せず、マルチメディア・インスタレーション1点で構成。

*作品は、内側を鏡張りにした六角形の部屋で、鏡張りの天井に埋め込まれた赤、白、青、緑の小さな電球が絶え間なく点滅する。オープニングでは、ビートルズの曲が流れ、草間は訪れた人々に「Love Forever[愛は永遠に]」のバッジを配る。草間は展覧会の宣伝用の冊子に「私の1966年の《エンドレス・ラヴ・ショー》は、機械化、反復、強迫観念、衝動、めまい、実現しない無限の愛、といった概念を包括したものです。私はそれを、私の「ピープ[のぞき見]・ショー」と呼びました。なぜなら、鑑賞者は部屋の中にあるものを見ることはできても、けっしてさわれないからです」と書いた(Richard Castellane archive)。

4月15日

□ Zero op Zee

[海の上のゼロ](G)

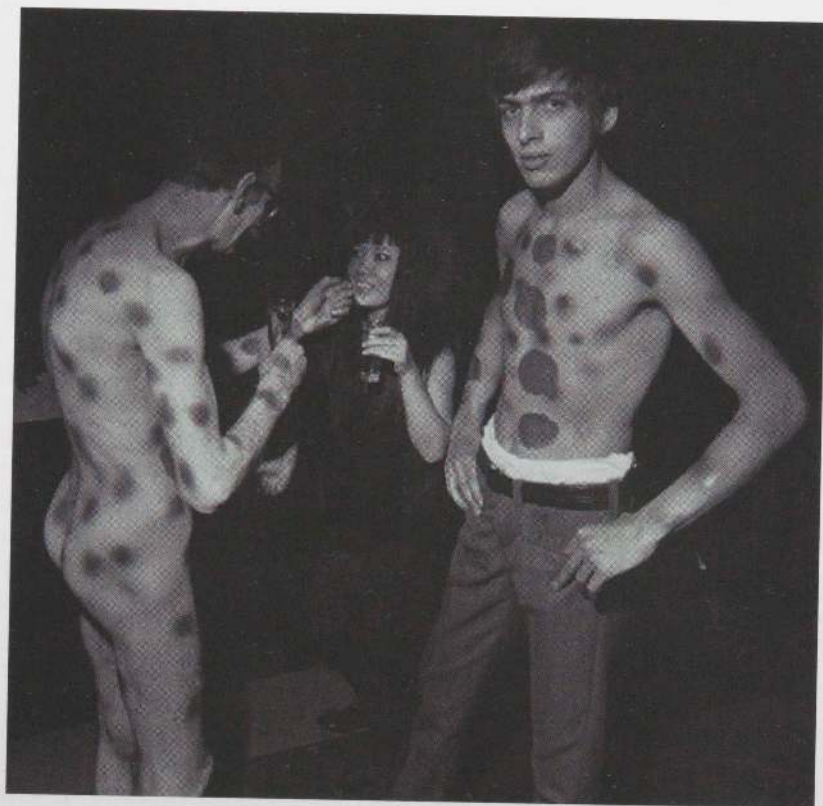
△ Internationale Galerij Orez, The Hague

[ハーグ、オレズ国際画廊]

*スヘーフェニンゲン棧橋でのフェスティバル(1965年8月に予定)のための習作スケッチを展示。ライナー・ツヴォルスマンを代表とする主催者グループは、悪天候を予想してフェスティバルを中止する。実行されれば、「煙の絵、腹をすかしたカモメのための食物彫刻、海を漂う泡の島、花火など」、棧橋全体が一時「ゼロ」のインスタレーションとなるはずだった。「アルマンドは、海の音を巨大な拡声器で増強するつもりでした。ヤン・ヘンドリクセはアートを「釣る舟」を乗り出そうとしていました……[イヴ]クラインの遺作となるはずのプロジェクト(雨が降り込まない露天の気象観測部屋)も用意されていました。草間も[《Peep Show》を]やりたがっていました……」(カロリーヌ・ド・ヴェスタンホルツからジュリー・ジョイスへの手紙、1996年9月12日)。実現しなかったが、プロジェクトのカタログには、草間が自作の《Kusama's Peep Show》のスケッチや、《Floor Show》のインスタレーションの中に横たわる写真が収録されている。

○ Colombo, Fontana, Haacke, Mack, Peeters, Piene, Schoonhoven, Uecker, 具体のメンバー(Forum voor architectuur en daarmee verbonden kunsten 20 [June 1967])

ヨーロッパで初めての「ボディ・フェスティバル」を演出する草間彌生、1967年
左はアーティストのヤン・スホーンホーフェン



4月29日

□ 個展

△ Galerie M. E. Thelen, Essen, West Germany
[旧西ドイツ、エッセン、M. E. テーレン画廊]

◎ 年初にミラノで行われた展覧会「ドライヴィング・イメージ」に出品した多数の作品と、エッセン近郊のハーフマンショップにある芸術家村で制作した新作。

*ある評論家は、草間の作品を「モノクロームの表面と増殖する要素を記号化するための実践」と呼び、オブティカル・アートとして位置づけた (Ed Sommer, "Letter from Germany," *Art International* 10 [20 October 1966]: pp. 46-48)。

6月14日

□ 33rd Venice Biennale

[第33回ヴェネツィア・ビエンナーレ] (G)

*前年末からこの年のはじめにかけて、草間はミラノに2カ月滞在し、ビエンナーレに出品する屋外インスタレーションの計画を練った。そのエンヴァイラメント作品《Narcissus Garden》(図版81)は、プラスチックのミラーボール1500個を青々と茂った芝生に散りばめたもの。草間は、美術界の商業主義を批判して、そのボールを1個1,200リラ(約2ドル)で販売したが、そういった観客を巻き込んだパフォーマンスは、美術作品を「ホットドッグやコーンアイスクリーム」のように売ることに関心を抱いたビエンナーレ主催者によって禁止された (unattributed quote, Karia, p. 87)。この作品の制作資金は、ルーチョ・フォンターナが工面し、草間はその代わりに、ファルスで覆われたスーツケースの作品を彼に

贈った。草間は金色の着物に赤い帯を付けて、ミラーボールの間に立ち、2年前ハーバート・リードが草間の創造性を賞賛した言葉(ニューヨークのカステラー二画廊での「ドライヴィング・イメージ」展に寄せたもの)を印刷したチラシを手配りする。「数年前、ワシントンで草間彌生の作品を発見したとき、すぐに自分が今、比類なき才能を目の前にしていると感じた。描き始めも終わりもなく、形もなく、描写もないそれら初期の絵画は、無限の空間を体現しているように思われた。まさに、草間は完璧な密度で菌糸体の如く増殖する形態を創り出し、その形態は白い表皮の内側に封じられ認識されない。それはひとつの自律した芸術であり、スーパー・リアリティを最も忠実に表現した様式である。その絵画の奇妙な美しさは、われわれの知覚器官にしっかりと残像を焼き付けるのである」 (Kusama, archive, transcription of original flyer from Venice Biennale)。

6月28日

□ *The Object Transformed*

[変容するオブジェ] (G)

△ The Museum of Modern Art, New York
[ニューヨーク近代美術館]

◎ 《Handbag》(Dress) (ともに1964、マカロニの覆いと銀の彩色)



不思議の国のアリス像の前でのパフォーマンス、
ニューヨーク、セントラルパーク、1968年8月11日

○ Meret Oppenheim《Object》(1936、毛皮で覆ったカップ、受け皿、スプーン)、Robert Rauschenberg《Bed》(1955、アッサンブラージュと彩色)、Man Ray(オブジェ数点)、Johns《Book》(1957、彫金)、Samaras(無題の立体、1962)。

夏

□ *New Collection*

[新収蔵品](G)

△ Chrysler Museum, Provincetown, MA

[マサチューセッツ州プロヴィンスタウン、クライスラー美術館]

◎ 《Ten-Guest Table》(1963)と《Macaroni Overcoat》(1964)を置いた、マカロニのエンヴァイラメント作品。

○ Franz Kline, Hans Hoffman ほか。

10月23日

□ *Total-Realismus*

[トータル・リアリズム](G)

△ Galerie Potsdamer, Berlin

[ベルリン、ポツダム画廊]

◎ 《No. B. 3》(1962、エッグ=カートン・レリーフ)、マカロニで覆われた服、大きなファルス状の長椅子。

○ Michel Cardena, Hans J. Spesshardt, Gerard Verdijk

*ハーグのオレズ国際画廊との共催。カタログの表紙には、ヴェネツィア・ビエンナーレのインスタレーション《Narcissus Garden》のそばにひざまづいた草間の写真が載る。

12月26日

□ *Inner and Outer Space*

[内側の空間、外側の空間](G)

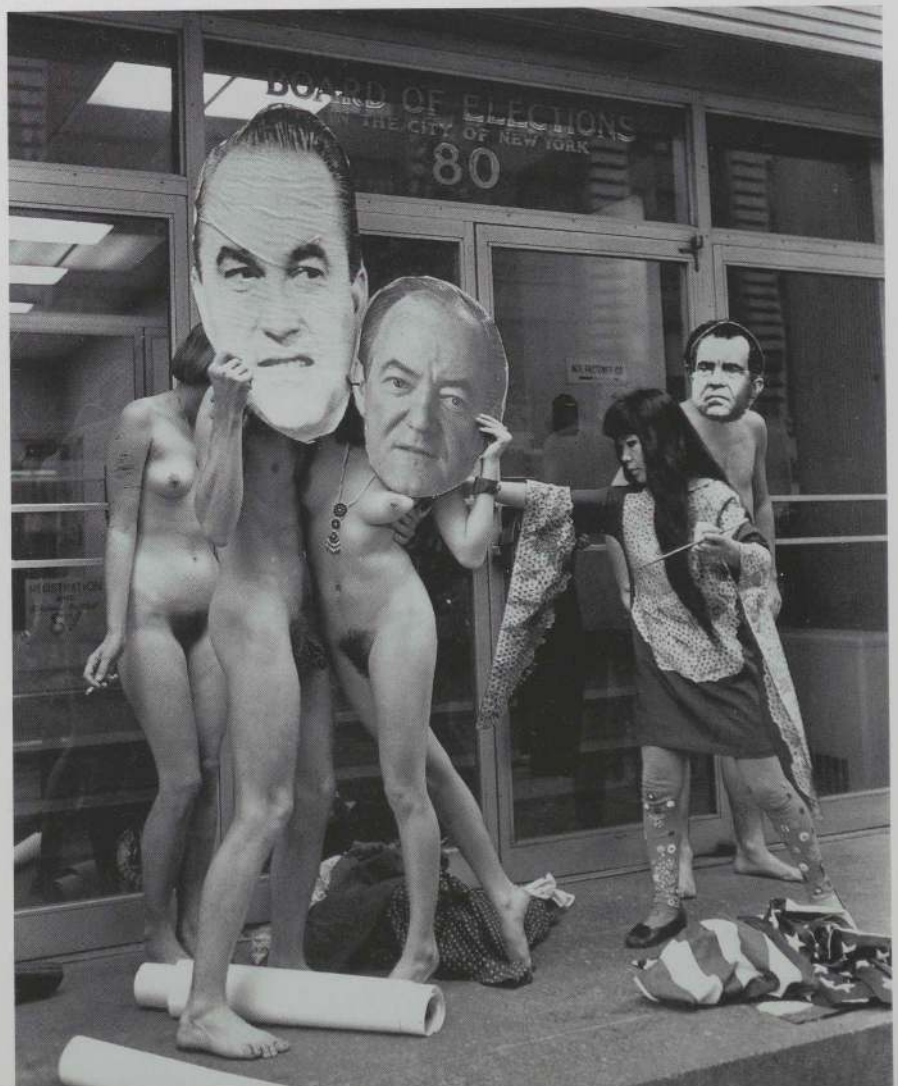
△ Moderna Museet, Stockholm

[ストックホルム近代美術館]

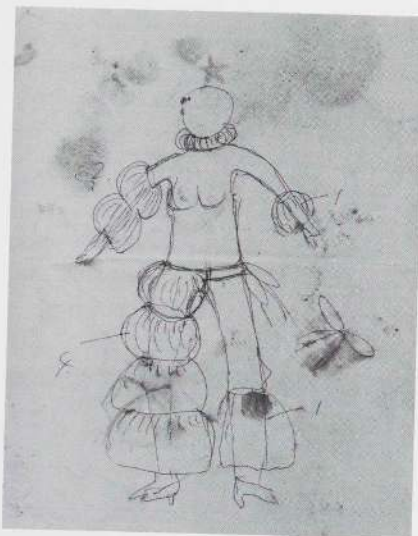
◎ 《Aggregation: One Thousand Boats Show》*(1964、アムステルダム市立美術館蔵)

○ Castellani, Piero Dorazio, Fontana, Sam Francis, Judd, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Rothko, Frank Stella

*ポントゥス・フルテンが企画したこの展覧会は、ロシア・アヴァンギャルドから「新傾向」までの抽象を、機械的な「ハード・エッジ」として定義づける試みで、50人以上の国際的アーティストが出品した。



選挙委員会の本部前でのパフォーマンス、
ニューヨーク、1968年11月3日
Photo by Fred W. McDarrah



草間彌生の衣装のためのスケッチ、1968年頃

1967年

2月10日

□ *Objecten: Made in U.S.A.*
[オブジェーメイド・インU.S.A.] (G)

△ Galerie Delta, Rotterdam

[ロッテルダム、デルタ画廊]

◎ 《Silver Macaroni Dress》 (1964頃)

○ Allan d'Arcangelo, Oldenburg, Larry Rivers, Wesselman

* ポップ・アートの展覧会。

5月22日

□ *Aussfellung: Serielle Formationen*

[連続する形態] (G)

△ Studio Galerie, Goethe Universität,

Frankfurt

[フランクフルト、ゲーテ大学スタジオ・ギャラリー]

* パウル・メンツとベーター・レーエが企画。連続反復の傾向を探求する。

6月16-18日

□ *Self-Obliteration: An Audio-Visual-Light Performance*

[自己消滅 — 音響・映像・照明のパフォーマンス]

△ Black Gate Theater, New York

[ニューヨーク、ブラック・ゲート劇場]

* 2年間連続して行われた公開ハプニングの第1回。その後数回は、草間のアトリエで行われる。草間は後にそれを「ボディ・フェスティバル」と命名。プレスリリースに「ハプニングの過程で、草間は自分を取り巻くもの、ピキニ姿のモデル、さらに自分自身を消滅させていく。誰もが、水玉ダンス・パーティをするために水玉模様を身につけるよう求められるでしょう」と書いた (press release for *Self-Obliteration*, June 1967)。草間が《Love Room》と呼ぶこのエンヴァイラメント作品には、水玉模様で覆われたマネキンと壁が置かれ、その水玉がブラック・ライトを受けて光る。あるパフォーマンスでは、観客がお互いに蛍光絵の具で水玉模様を描き合い、またその後の「ボディ・フェスティバル」では、草間は参加者に、ラケットと一緒に蛍光塗料を塗ったボールを配った。劇場は、暗闇の中を飛び交うボールの発する光で満ちあふれる(ローラ・ホブトマンとリン・ゼレヴァンスキーによる草間へのインタビュー、1997年5月10日)。ジョー・ジョーンズとトーン・デフィースの生演奏も行われた。これらのイベントのために作られたプレスリリースやポスターに、草間は「ハプニング・ポスター・コーポレーション」のディレクターとして名前を載せている。

7-8月

□ ボディ・フェスティバル

△ Tompkins Square Park and Washington Square Park, New York

[ニューヨーク、トンプキンス広場とワシントン広場]

* 毎週末の午後、草間と日本人アーティストの荒木ミノルは、紙や希望者の身体に水玉模様を描いた。草間はハプニングの宣伝のために、チラシを刷り、プレスリリースを送る。水玉模様で覆われたチラシに、あるとき草間を描いた漫画を載せたが、それはちょうど、ハル・リーフが撮った、長椅子の立体《Accumulation No. 2》* (1962)に横たわる草間に似ている。またチラシには次のようなスローガンが載せられた。「Please the Body」[身体を喜ばせよう] (8月6日)、「50% is Illusion and 50% is Reality」[50%は幻影、50%が真実] (8月13日)、「Learn, Unlearn, Relearn」[学び、忘れ、また学べ] (8月20日)。

9月1-2日

□ ボディ・フェスティバル

△ Chrysler Art Museum, Provincetown, MA

[マサチューセッツ州プロヴィンスタウン、クライスラー美術館]

* 草間はチラシに「The Body Is Art」[身体は芸術だ]と宣言している。

11月3日

□ *Love Room*

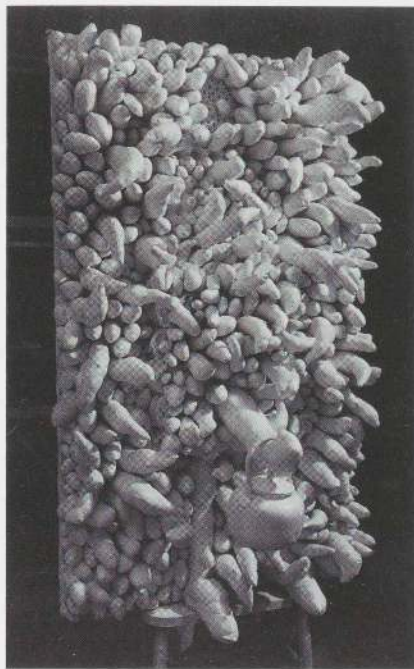
[ラヴ・ルーム] (S)

△ Internationale Galerij Orez, The Hague

[ハーグ、オレス国際画廊]

◎ ニューヨークで6月に発表された《Love Room》の再展示。画廊に設置されたブラック・ライトで輝く、様々な色の蛍光塗料で描いた水玉で覆われたマネキンを出品 (草間へのインタビュー、1997年5月10日)。

* オープニングの直後、草間はヨーロッパで初めて「ボディ・フェスティバル」を行う。彼女のキャンバス第1号となったのは、「ヌル」の作家スホーンホーフェン。オランダで1か月にわたり、人目を引く派手なハプニングを行う草間を、オランダの新聞社が大喜びで追いかけた。



ティーポットのある集積作品、1963年頃(作品は消失)

1968年

1-2月

□ The film *Kusama's Self-Obliteration*

[映画「草間の自己消滅」(図版82)]

△ ニューヨーク各地で連続上映

*1967年の夏から、ニューヨーク各地で行うハブニングを記録するため、草間は映画製作者ジャド・ヤルクートと組んだ。これらをまとめた映画が、第4回国際短編映画祭(ベルギー)、アン・アーバー映画祭、第2回メリーランド映画祭で受賞。この映画は、まず草間がニューヨークのウッドストックで馬や野原、池に水玉を描く(池の場合は、絵の具を付けたブラシを水に浸す)ところから始まり、つぎにアトリエで水玉を描くオージー・ハブニングの場面へと移る。映画音楽には「グループ・イメージ」の曲を使う。

4月6日

□ "Three Blind Mice" de Collecties: Visser, Peeters, Becht

[[3人の盲目的な]コレクター:ウィザー、ペーテルス、ベヒト](G)

△ Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands

[オランダ、エイントホーフェン市立ファン・アッペ美術館]

◎ 《Blue Spots》*《Chair》*《Red Stripes》*(以上、1965)など数点を、長年にわたり近現代美術を収集してきたアグネス&フリッツ・ベヒト夫妻が出品。

○ Christo, Dine, Flavin, Fontana, Morris, Oldenburg, Segal, Warhol, Wesselman, 工藤哲巳

☆Sint Pietersabdij, Ghent, Belgium

[ゲント、聖ペテロ大修道院美術館](6月15日より)

4月27日

□ Visual Arts Committee Presents Selections from the NYU Art Collection

[ニューヨーク大学の収蔵品より](G)

△ NYU Gould Student Center Gallery, New York

[ニューヨーク大学グールド学生センター]

◎ 《No. Red A.》(1958)ほか。

6月9日

□ 個展

△ Galerie Mickery, Loenersloot, The Netherlands [オランダ、ルーネルスロート、ミッカー画廊]

◎ コート、ジャケット、ドレス、パンツ、靴などを使った立体と、多彩色を施した台所用品やレリーフなど、全37点を出品。

*作品のほとんどは、1966年1月にミラノで発表したものと思われる(exhibition checklist, Henry Ruhe, Galerie A, Amsterdam)

7月-11月

ハブニングの新シリーズ「人体炸裂」を行う

7月14日:日曜日の昼近く、ニューヨーク証券取引所前で最初のパフォーマンスを行う。

7月17日:自由の女神像の前でのパフォーマンス

8月9日:セント・マークス教会前でのパフォーマンス

8月11日:セントラルパークの不思議の国のアリス像の前でのパフォーマンス

秋:国連ビル前/教師連盟の本部前/ウォール街/選挙委員会の本部前(11月3日)

11月17日:地下鉄でシリーズ最後のハブニングを行う

*このハブニングは、服を着た草間が、裸の身体に水玉模様を描いた4人の男女に、ニューヨークの様々な場所でダンスをさせるもの。すぐに警官が出動し毎回数分でおわる。草間は毎回、チラシとプレスリリースで大々的に宣伝した。7月に行われた自由の女神像前でのハブニングのプレスリリースには「……服を脱ぎなさい、自由よ!……裸は金がかからない。服は金がかかる。財産は金がかかる。税金は金がかかる。株は金がかかる。ドルだけはあまり金がかからない。節約してドルを守ろう! ベルトを引き締めよう! ベルトを捨てよう! ズボンには落ちるままにしよう! 自分を忘れ、自然とひとつになれ! 水玉模様で自己消滅せよ!」とある(Yayoi Kusama, press release for "Naked Event at the Statue of Liberty," July 1968)。草間は市中のさまざまな公共の場で、「人体炸裂」のパフォーマンスを続ける。またアトリエのほか、アヴァンティ画廊やニルヴァーナ・ヘッドショップといった場所でも、同様のオージー・ハブニングを企てる。

10月

□ 個展

△ Galerie Lichter, Frankfurt

[フランクフルト、リヒター画廊]

◎ 「無限の網」が描かれたスーツケース、縞や斑点のある集積作品など("E Su Questa Pietra Fondera La Sua Chiesa [この岩の上に、彼女は自分の教会を建てている]" *Men: attualità politica e cultura e costume* 3, no.46 [November 1968])。

10月6日

□ *Soft and Apparently Soft Sculpture*

[ソフト・スカルプチャー](G)

△ Cedar Rapids, Iowa, and New York

[アイオワ/ニューヨーク、シダー・ラピッズ美術館]

○ Louise Bourgeois, Eva Hesse,

Paul Kaltenbach, Morris, Bruce Nauman, Oldenburg, Richard Serra, Keith Sonnier, Jackie Winsor ほか。

☆アメリカ各地を約1年間巡回

*本展は評論家ルーシー・リバードが、アメリカ芸術連盟のために企画。

11月25日

□ *Homosexual Wedding*

[ホモセクシャル・ウェディング]

△ Church of Self-Obliteration, a large rented loft at 31-33 Walker Street, New York [ニューヨークのウォーカー通り、広い賃貸のロフトに設けられた「自己消滅の教会」]

*結婚式の招待状とプレスリリースには「水玉模様の司祭長」の草間が儀式を執り行う、と宣言。一組の男性(ファルコン・マッケンダールとジョン・ドゥヴリー)が、草間がデザインした一着の婚装を二人で着る。この衣装が、後に草間が数多く手がける男女兼用の「自然な服」の走りとなる。「この結婚式の目的は、今まで隠蔽されていたものを表に出すことである……今や愛は自由のはず。しかし、愛を完全に自由にするには、社会が課すあらゆる性的抑圧から愛を開放しなければならない」(Yayoi Kusama, press release for *Homosexual Wedding*, November 1968)。

12月6-7日

□ 裸のハブニング

△ ニューヨークのロアー・イーストにあるロック音楽堂フィルモア・イースト(Fillmore East)

*Fleetwood Mac, Country Joe and the Fish, Joshua Light Show らが出演。

1969年

4月6日

□ イースターのハブニング

△ セントラルパークのシープ・メドゥー広場

*イースターの日曜日に、「愛と裸」の台の上を走りながら、草間とアーティストのルイス・アボラフィアが、ニューヨーク市長に対するキャンペーンを始める。二人とも身体中に水玉模様をつけて現れる。草間はブラジャーとベールだけを身につけているが、ハブニング中に脱いでしまう。群衆のなかの数人が、その「オーギー・ドレス」をふざけて奪い合う。

4月28日

ファッション・ブティックを開く(ニューヨーク、6番街404)

*彼女の、身体が透けるシースルーの大胆な服のなかには、「銀のイカ」と呼ばれる、乳房の部分に2つの穴を開けたドレスがある。ブティックは「ニュー・ヴィレッジ・スタジオ」も兼ねており、ボディ・ペインティングや写真撮影用にモデルや場所を貸した。

8月24日

□ *Grand Orgy to Awaken the Dead at MoMA (Otherwise Known as the Museum of Modern Art) — Featuring Their Usual Display of Nudes*

[ハブニング「MoMA(またの名を近代美術館)にて死者を目覚めさせるためのグランド・オーギー—MoMAのヌードの常設作品とともに」]

△ The Museum of Modern Art, New York

[ニューヨーク近代美術館(MoMA)]

*美術館の彫刻庭園にある噴水の池の中で、裸の参加者8人が、彫刻のように派手なポーズをとる。プレスリリースには草間の次のような言葉が載せられた。「服を脱いで、ルノワール、マイヨール、ジャコモッティ、ピカソらの、楽しいグループの仲間入りしよう。上記の諸氏がもれなく参加すること、またこぞってヌードであることは誓って請け合います」。翌日の「デイリー・ニューズ」紙は、この奇矯な風景を第1面にとりあげ、MoMAの警備員が、裸でパフォーマンスをしている連中を池から上がらせるに、20分かかったと報じる(挿図11参照)。草間はMoMAを「モダン・アートの墓所」と呼び、「そこではモダンとはどういう意味なのだろう……ファン・ゴッホ、セザンヌ、その他の亡霊たちはみな、死んでいるか死にかけている。亡くなったアーティストたちの作品を展示している間に、今生きているアーティストたちは死んでしまう」([*New York Daily News*] [25 August 1969]: p. 4)。草間は年末まで、オーギーやハブニング、あるいはアトリエでパーティを兼ねたパフォーマンスを続ける。

1970年

4月24日

□ *Zero-Unexecuted*

[実行されなかったゼロ](G)

△ Institute of the History of Arts, University of Amsterdam

[アムステルダム大学美術史研究所]

*1965年8月に予定されていたが、中止となった「海の上のゼロ」フェスティバルの展示プラン用の模型とスケッチを展示。カタログには、草間の《Peep Show》(180頁参照)の展示プランがとりあげられる(ヘンク・ベートルスからジュリー・ジョイスへの手紙、1996年6月)。

《集積No.1》と草間彌生、CICAでの回顧展、1989年



1971年

11月12-17日

映画「草間の自己消滅」*が、第1回ニューヨーク・エロティック・フィルム・フェスティバルで上映される。

1975年

この年から日本に住む。

1月24日

□ *Contemporary Art from the College Collection*
[ダートマス大学現代美術コレクション] (G)

△ Jaffe-Friede Gallery, Dartmouth College,
Hanover, NH

[ニューハンプシャー州ハノーヴァー、ダートマス
大学ジャフィ=フリード画廊]

◎ 《Accumulation No.2》* (1962、ファルスで
覆われた長椅子)

* 前年にニュージャージーの収集家ハリー・L.
テッパー夫妻から寄贈を受けた作品。

1976年

12月20日

□ *Tenth Street Days: The Co-ops of the 50s*
[10丁目時代—50年代の仲間たち] (G)

△ ニューヨークの数軒のギャラリー

* 元プラタ・ギャラリーのアーティストとして参加。

1977年

3月10日

□ *Improbable Furniture*
[ありえない家具] (G)

△ Institute of Contemporary Art, University of
Pennsylvania, Philadelphia, PA

[フィラデルフィア、ペンシルヴァニア大学現代
美術研究所]

◎ 《Accumulation No.2》* (1962) など。

☆ Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA
[カリフォルニア州、ラ・ホーヤ現代美術館] (5月
20日より)、Museum of Contemporary Art,
Chicago [シカゴ現代美術館] (7月23日より)

1978年

12月8日

□ *Acquisitions 1974-1978*
[新収蔵品展1974-78年] (G)

△ Jaffe-Friede, Strauss, and Barrows Galleries,
Dartmouth College, Hanover, NH

[ニューハンプシャー州ハノーヴァー、ダートマス
大学ジャフィ=フリード、ストラウス& パロウズ
美術館]

◎ 《Accumulation No.2》* (1962)

1979年

11月16日

□ *Weich und Plastisch*

[ソフト・アート](G)

△ Kunsthaus, Zurich

[チューリヒ、クンストハウス]

《Accumulation No.2》*(1962)、《Compulsion Furniture》(1966)、《Kusama's Peep Show》(1966)の再構成。

○ Hesse, Kaprow, Manzoni, 工藤哲巳ほか

* 出品された《Compulsion Furniture》は、恐らくルートヴィヒ美術館所蔵の半分であろう(本年講1996年1月26日の項参照)。

1980年

4月24日

□ *International Moderns from the Permanent Collection*

[インターナショナル・モダンズ:収蔵品より](G)

△ Chrysler Museum, Norfolk, VA

[ヴァージニア州ノーフォーク、クライスラー美術館]

◎ 《Ten-Guest Table》(1963)から靴とビン。

○ Salvador Dali, Ralph (Rafael Montañez)

Ortiz, Robert Smithson, Victor Vasarély, 荒川修作ほか全24点。

8月14日

□ 「草間彌生の明暗の沼よりの飛翔」(S)

△ 長野市、ながの東急デパート

◎ ニューヨーク滞在中に制作を始め、日本で完成した作品を多数出品(前掲、5月10日草間へのインタヴュー)

1981年

4月4日

□ 「現代美術の軌跡」(G)

△ 岩手県一関市、画廊行動社

○ 草間を含む30人

12月4日

□ 「1960年代—現代美術の転換期」(G)

△ 東京国立近代美術館

◎ 《Net Accumulation》(1958)、《Accumulation of Stamps No.63》(1962、図版30)、《Infinity Mirror Room》(1965)の再構成。

☆ 東京都国立近代美術館(1982年2月10日より)

1982年

3月16日

□ 「草間彌生展 Obsession」(S)

△ 東京、フジテレビギャラリー

◎ 絵画大作9点(1959-1961)、詰め物の突起で覆われたオブジェ3点、60-70年代の作品、近作、《Kusama's Peep Show》(1966)の再構成。

* 初の回顧展

12月9日

□ *Yayoi Kusama* (S)

△ Galleria d'Arte del Naviglio, Milan

[ミラノ、ナヴィーリョ画廊]

* カタログに、ヴェネツィア・ビエンナーレで《Narcissus Garden》に横たわる草間の写真を掲載。

1983年

2月17日

□ 「草間彌生 増殖する部屋 魂の触れ合いを求めて」(S)

△ 東京、原宿ルセム館

* 60年代の作品数点を含む。

6月6日

□ *Yayoi Kusama: 1950-1970*

[草間彌生:1950-1970年](S)

△ Galerie Ornis, The Hague

[ハーグ、オルニス画廊]

◎ 全42点を展示。ニューヨーク時代の作品からは、《Macaroni Handbag》*《Macaroni Shirt》*《Macaroni Trousers》*《Phallic Bottle Tray》*《Phallic Girl》、オレンジ色の斑点のマネキン2体、緑の斑点のマネキン1体、アクリルのケースに入った赤白の突起のある作品(以上、すべて1965)。マカロニで覆われた衣類(セーター、靴など)を展示(カロリース・ド・ヴェスタンホルツからジュリー・ジョイスへの手紙、1996年9月12日)。
* オランダ祭の関連企画。

10月22日

□ 「1960年代—多様化への出発」(G)

△ 東京都美術館

◎ 《Infinity Nets 2》(1959)

11月20日

□ *The First Show: Paintings and Sculptures from Eight Collections: 1940-1980*

[開館展:8つのコレクションより1940-1980年の絵画と立体](G)

△ The Museum of Contemporary Art,

Los Angeles

[ロサンゼルス現代美術館]

◎ 《Compulsion Furniture》(1966、ルートヴィヒ美術館蔵)。

* ロサンゼルス現代美術館の開館展。



ヴェネツィア・ビエンナーレ、日本館にて、1993年

1984年

3月16日

□ *Collectie Becht*

[ベヒト・コレクション] (G)

△ Stedelijk Museum, Amsterdam

[アムステルダム市立美術館]

◎ 《Airmail Accumulation》(1961)、無題の方形のステッカー・コラージュ(1962)、《Chair》*(1965、豊田市美術館蔵)、《Coca Cola Bottle》(1965)、レリーフ《Blue Spots》*(1965)、《Red Stripes》*(1965)。

9月20日

□ *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance, 1958-1964*

[バン! ポップ、ミニマリズム、パフォーマンスの爆発1958-1964年] (G)

△ Whitney Museum of American Art, New York

[ニューヨーク、ホイットニー美術館]

◎ 《Accumulation No.1》*(1962)、エッグ=カートン・レリーフ《No. B.3》(1962)。

○ Rauschenberg《Bed》(1955)、Johns《White Flag》(1955-58)、Oldenburg《The Street》(1960)、《The Store》(1961)、Segal《Dinner Table》(1962)、Warhol《Orange Disaster》(1963)

*フルクサスの活動を紹介するセクションも設けられ、同じ期間に、インディペンデント映画もまとめて上映される。

1985年

12月8日

□ *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan, 1945-1965*

[再現：日本の前衛芸術、1945-1965年] (G)

△ Museum of Modern Art, Oxford

[オックスフォード近代美術館]

◎ 《Chair》*(1965、当時はベヒト夫妻蔵)

☆ Fruitmarket Gallery, Edinburgh

[エディンバラ、フルーツマーケット画廊]

(1986年2月22日より)

1986年

3月21日

□ 草間彌生展 (S)

△ Musée Municipal, Dole, France

[フランス、ドール市立美術館]

◎ 8枚のパネルからなる《Infinity Nets O.P.13》(1961)と《Shoes》(1963)ほか。

☆ Musée des beaux-arts de Calais

[カレー美術館] (12月13日)

*本展は1980年代の作品に焦点を置くが、初期の作品も2点含まれる。

12月11日

□ *Japon des Avant-Garde, 1910-1970*

[前衛芸術の日本、1910-1970展] (G)

△ Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

[パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター]

◎ 《Net Accumulation》(1958、国立国際美術館所蔵)、《Chair》*(1965)。

○ 赤瀬川原平、河原温、北脇昇、三木高雄、イサム・ノグチ、恩地孝四郎、オノ・ヨーコ、白髪一雄、瀧口修造、工藤哲巳、吉原治良ほか。

*20世紀日本のアーティスト、建築家、デザイナーが出品。

1987年

3月3日

□ 個展

△ 北九州市立美術館

◎ 《Infinity Mirror Room》(1965)、《Mirrored Room Love Forever No.2》と《Mirrored Room Love Forever No.3》の小型模型など全79点。

*40年間の回顧展。展示は50年代後半から60年代初めの作品を中心に構成。

4月3日

□ *Zauber der Medusa: Europäische Manierismen*

[メデューサの魔術—ヨーロッパのマニエリスム] (G)

△ Künstlerhaus, Vienna

[ウィーン、キュンストラウハウス]

◎ 《Silver Dress》(1966)

○ Aubrey Beardsley, Hans Bellmer, William Blake, Albrecht Dürer, Eugène Delacroix, Max Ernst ら近代美術史の代表的作家と、Arman, Frank Gehry, 工藤哲巳らの現代作家。

*1987年ウィーン祭週間の関連企画。草間の作品は、プラスチックの花で覆われたドレスに、銀のスプレー塗料で彩色。

9月23日

□ *Collection Agnes et Frits Becht*

[アグネス& フリッツ・ベヒト夫妻のコレクション](G)

△ Centre regional d'art contemporain Midi-Pyrénées, Lagère, France

[フランス、ラゲール、中部ピレネー現代美術センター]

◎ 《Airmail Accumulation》(1961)、無題の方形のステッカー・コラージュ(1962)《Blue Spots》*《Chair》*《Coca Cola Bottle》《Red Stripes》*(以上、1965)。

1988年

9月16日

□ *Gruppe Zero*

[グループ・ゼロ](G)

△ Galerie Schoeller, Düsseldorf

[デュッセルドルフ、シェラー画廊]

○ Arman, Fontana, Klein, Mack, Manzoni, Peeters, Piene, Uecker ほか。

1989年

6月30日

□ *The "Junk" Aesthetic: Assemblage of the 1950s and Early 1960s*

[「ジャンク」の美：1950年代～60年代初頭のアッサンブラージュ](G)

△ Whitney Museum of American Art at Equitable Center, New York

[ホイットニー美術館別館]

◎ 《Airmail Stickers》*(1962、ホイットニー美術館蔵)。

○ Bontecou, Christo, Joseph Cornell, Dine, Kaprow, Morris, Oldenburg, Nam June Paik ほか。

*作品は航空郵便ステッカーを貼った大型コラージュ。

9月27日

□ *Yayoi Kusama: A Retrospective*

[草間彌生回顧展](S)

△ Center for International Contemporary Arts (CICA), New York

[ニューヨーク、国際現代美術センター(CICA)]

◎ 初期作品：《No.2》(1959)、《Pacific Ocean》(1959)、《Accumulation》(1960)、《No.91》(1960)、《The West》(1960)、《Yellow Net》*(1960)、《No. T.W.3》*(1961)、《Accumulation No.1》*(1962)、《Accumulation No.15A.》(1962)、《Airmail Stickers》*(1962)、《No. B.3》(1962)、《Accumulation of Spaces No. B.T.》(1963、図版34)、《Airmail Accumulation》(1963)、《Airmail No. Q.Z.》(1963、図版33)、無題のブロンズのハイヒール(1963)、無題の銀のハイヒール(1964)、無題の銀のローヒールと平靴(1964)。

*本展は、アメリカにおける草間の再評価を促したという意味で、きわめて重要なものとなる。「1960年代はそれほど昔ではないのに、この時代の美術とはすでに隔たりが生じている。しかし、CICAが開館展で草間の小回顧展を企画したことにより、その一部が埋められるであろう」(Roberta Smith, "Intense Personal Visions of a Fragile Japanese Artist," *New York Times*, 20 October 1989)。海外から最先端の美術作品を展示紹介し、美術に関する国際的な対話の促進に力を注いだCICAの活動は、しかし1992年の閉鎖によって短命の冒険的試みに終わった。

11月5日

□ *In Context: Yayoi Kusama, Soul-Burning Flashes*

[イン・コンテクストー草間彌生、熱き魂の輝き](S)

△ Museum of Modern Art, Oxford

[オックスフォード近代美術館]

◎ 1970年代～80年代の作品、《Infinity Nets A.B.Q.》(1961)、「無限の網」と表示されたカンヴァスにアクリルの絵画9点(1943-89)。

*これら9点のアクリル絵画に関しては、制作期間も漠然としており、また「無限の網」とは、一部の初期水彩画に網目が認められるものの、正しくはニューヨーク時代に始まった油彩画と数点のアクリル作品を指す。

1992年

9月21日

□ 「草間彌生 はじける宇宙」(S)

△ 東京、草月美術館

◎ 《Net Accumulation》(1958)、《No. B. White》(1959)、《Pacific Ocean》(1959)、《Infinity Nets B.》(1961)《Macaroni Coat》(1963、図版62)および映画「草間の自己消滅」*の上映。

*回顧展。

1993年

4月22日

□ *Highroads of the 60s*

[60年代の主流](G)

△ Galerie Delta, Rotterdam

[ロッテルダム、デルタ画廊]

◎ 集積作品《Shoe》(1966)

○ Arman, Christo, Ad Dekkers, Luther, Manzoni, Schoonhoven, 工藤哲巳

* 作品は画廊のディレクター、ハンス・ソーネンベルクが所持するアール・ヌーヴォーの銅ケースに入れて展示された。展覧会の通知状には、草間が《Accumulation No.2》(1962)に裸で横たわっているハル・リーフの写真を掲載。

6月

□ 個展

△ Galleria Cardazzo, Venice

[ヴェネツィア、カルダーツォ画廊]

◎ 旧作数点。

6月13日

□ 草間彌生展(S)

△ Japanese Pavilion, 45th Venice Biennale

[第45回ヴェネツィア・ビエンナーレ、日本館]

◎ 《Yellow Net》*(1960)、《My Flower Bed》*(1962)ほか初期の作品20点。

* 実質的には、日本館での初の個展となる。(1976年に篠山紀信の作品が単独で展示されたが、建築家の磯崎新がこの展示デザインを担当し、二人のコラボレーションというかたちをとった。)このビエンナーレで日本のコミッショナーを務めた多摩美術大学教授の建昌督は、カタログに次のような文を寄せた。「戦後の前衛としての先駆性。アール・ブリュットとしての病理性。ハブニングなどに対する反映論的な解釈。そしてフォーマリズムやフェミニズムの立場からの再評価……いかにも多様な視点からの接近を可能にする草間の巨大な個人的世界は、最近作でも何ら弛緩することなく維持されていること、いやむしろ見る者を肅然とさせるスケールへと拡大されていることを、この展覧会は明らかにするはずである。90年代に入っただけに彼女に現れたある清明な光は、しかし不穏とも神秘的とも言える一種異界のイメージをたたえ、私たちに魅せずにはおかないのだ」(建昌督「壮麗なるオブセッション」、第45回ヴェネツィア・ビエンナーレ・カタログ、p. 12)。

6月23日

□ *Abject Art: Repulsion and Desire in Contemporary Art*

[野卑な美術—現代美術の嫌悪と欲望展](G)

△ Whitney Museum of American Art

[ニューヨーク、ホイットニー美術館]

◎ 《Valise》(1965-66、図版76)

○ Bontecou, Duchamp, Hesse, Johns, Oldenburg, Jackson Pollock, Hannah Wilke, Chris Burden, Mary Kelley, Adrian Piper, Cindy Sherman, Kiki Smith ほか。

9月30日

□ 「日本のアウトサイダー・アート」(G)

△ 東京、世田谷美術館

* 「パラレル・ヴィジョン」展の関連企画

1994年

2月5日

□ 戦後日本の前衛美術(G)

△ 横浜美術館

◎ 《No. A.B.》*(1959)、《Accumulation No.1》*(1962)、《Airmail Stickers》*(1962)

○ 川端実、工藤哲巳、岡田謙三、吉原治良ら草間と同世代の作家。

☆ Guggenheim Museum SoHo, New York

[ニューヨーク、グッゲンハイム美術館ソーホー別館](9月14日より)、San Francisco Museum of Modern Art

[サンフランシスコ近代美術館](1995年5月31日より)

4月9日

□ 「KARADAがARTになるとき—物質になった器官と身体」(G)

△ 東京、板橋区立美術館

◎ 《Macaroni Coat》*(1963)

○ 荒川修作、イケムラ・レイコ、吉原治良ほか。

4月22日

□ 「草間彌生展 信州が生んだインターナショナル・アーティスト」(S)

△ 長野県信濃美術館

◎ ネット・ペインティング：《No. A.B.》*(1959)、《No. B. White》(1959)、《Pacific Ocean》(1959)、《Accumulation》(1960)、《No. B.B.B.》(1960)、《No. P.Z.》(1960、図版7)、《No. X.》(1960)。立体：《My Flower Bed》*(1962)、《Flower Shirt》(1964、図版57)、白い突起で覆われた無題の集積作品(1963、図版50)と《Traveling Life》*(1964)、赤いネットで覆われた《Stepladder》(1966、図版74)と《Suitcase》(1966、図版75)。映画上映の広告ポスター用に新たに制作された絵画《Self-Obliteration》(1968)。

* 回顧展。

6月18日

□ 「ヴェリー・スペシャル・アーツ：生命の衝動」(G)

△ 東京、上野の森美術館

◎ 《Infinity Net A》(図版65)、《Infinity Net B》(図版66)、《Infinity Net C》(図版67)(以上、1965)ほか。

☆ 箱根、彫刻の森美術館(7月13日より)

11月16日

□ *Infinity of Space and Light in the 1950s and 1960s: Yayoi Kusama from the Collection of Richard Castellane, Esquire*

[1950年代～60年代における空間と光の無限性—リチャード・カステラーニの草間コレクションより](S)

△ Picker Art Gallery, Colgate University, Hamilton, NY

[ニューヨーク州ハミルトン、コルゲート大学ピッカー美術館]

◎ 《Suit》(1962、図版49)、《Silver Coat》(1962)、多彩色の「無限の網」の絵画(1967)2点、コラージュの小品、紙の作品ほか全27点。

1995年

2月17日

□ *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art*

[仕事の分担—現代美術における「女性の作品」](G)

△ Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY

[ブロンクス美術館]

◎ 《Coat》*(1962)、《Silver Coat》(1962)、《Valise》*(1965-66)

☆ Museum of Contemporary Art, Los Angeles [ロサンゼルス現代美術館] (9月24日より)

2月22日

□ *New York Art Fair*

[ニューヨーク・アート・フェア](G)

△ Seventh Regiment Armory, New York

[ニューヨーク、第7連隊兵器庫跡の建物]

◎ 無題の赤いネット・ペインティング(1961、ポーラ・クーバー画廊蔵)

3月4日

□ *Maux Faux* [偽悪](G)

△ Ronald Feldman Fine Art, New York

[ニューヨーク、ロナルド・フェルドマン画廊]

◎ 《Yellow Net》*(1960)、無題の突起で覆われたフライパンにスプーンと銀の彩色(1967)、フォトコラージュ《Accumulation of Faces No.2》(1962、オーク・タッグとフェルトペン)の3点。

○ Morton Bartlett, David Clarkson, Nancy Davidson, Lucky DeBellevue, James Esber, Carl Fudge, Rico Gaston, Barbara Gallucci, Robert Melec, Bruce Pearson, Steven Salzman, Peter Soriano, Lawre Stone, Gordon Voisey

5月17日

□ *Human Figures* (G)

△ 東京、オオタファインアーツ

◎ 突起状の詰め物を入れた金の靴(1960年代初期)ほか。

7月1日

□ 「草間彌生：自殺した私」(S)

△ 東京、オオタファインアーツ

◎ 無題の小品(1965、板に油彩)ほか、1950年代から現在までの紙の作品60点。

9月5日

□ *Photographs* (G)

△ 東京、オオタファインアーツ

◎ フォトコラージュ《Compulsion Furniture (Accumulation)》(1963、図版38)ほか。

9月30日

□ 「レボリューション／美術の60年代ウォーホルからボイスまで」(G)

△ 東京都現代美術館

◎ 《Pacific Ocean》(1960、図版5)、《Infinity Nets B.》(1961)、《Traveling Life》*(1964)。

1996年

1月30日

□ *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*

[インサイド・ザ・ヴィジブル—20世紀美術が見落としてきたもの](G)

△ The Institute of Contemporary Art, Boston [ボストン現代美術研究所]

◎ 《Suit》*《Hat》《Silver Coat》(3点とも、1962年頃、リチャード・カステラーニ蔵)

○ Theresa Hak Kyung Cha, Lygia Clark, Hanne Darboven, Lili Dujourie, Gego, Hesse, Agnes Martin, Ana Mendieta, Carol Rama, Martha Rosler, Mira Schendel, Nancy Spero, Francesca Woodman (以上、1960-70年代の部)
☆ National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

[ワシントン国立女性美術館] (6月5日より)、

Whitechapel Art Gallery, London

[ロンドン、ホワイトチャペル美術館] (10月11日より)

*ベルギーのカナール美術財団との共同企画による女性作家のみの展覧会。3つの時代(1930-1940年代、1960-1970年代、1990年代)に分けて展示。

4月20日

□ 「戦後の美術—1960年代のアヴァンギャルド」(G)

△ 岡山、倉敷市立美術館

◎ 《無題の集積》*(1963)

△ Cornell, Johns ほか。

5月3日

□ *Yayoi Kusama: The 1950s and 1960s*

[草間彌生1950年代、60年代の作品展] (S)

△ Paula Cooper Gallery, New York

[ニューヨーク、ポーラ・クーバー画廊]

◎ 《No.F.》(1959-60)、《No. F.C.H.》*(1960)、
《No. Red B.C.F.》(1960、図版9)、《No. Green
No.1》*(1961)、《No. T.W.3》*(1961)、無題
(1961)、《Accumulation of Faces》(1962)、
《Accumulation of Nets No.7》(1962、図版
36)、《Accumulation No.1》*(1962)、《Airmail
Stickers》*(1962)、《No. B.3》(1962)、無題
(1962)、《Accumulation of Spaces No. B. T.》*
(1963)、《Airmail No.Q.Z.》*(1963)、《Compulsion
Furniture (Accumulation)》*(1963)、《Accretion
No.3》(1964)、無題(1964)、《Blue Nets》(1966)、
映画「草間の自己消滅」*(1967、現在はビデオ
オ化)、《Strainer and Basket》(1969)。

*絶賛する展評が相次ぐ。ある評論家は「草間
は、長いあいだ人知れず自分自身の無限の世界
に姿を隠していたが、ついにポスト・モダニズ
ムの歴史に彼女の正当な場所を主張するため
再び現れた」(“From Here to Infinity,” *Time
Out*, May 15-22, 1996)と書き、ニューヨーク・
タイムズ紙にロバート・スミスは次のように評
した。「ポーラ・クーバーの画廊で開かれた草間
の個展は、作家独自のスタイルを維持しながら
じつに多くをふまえ、またじつに多くを仄めか
している点で画期的なものである。集積の手法を
武器に、草間はメディアや文化の間を軽やかに
飛び回り、その過程で東洋と西洋、インサイダー
とアウトサイダーの視点をやすやすと融合させ
た」(Roberta Smith, *New York Times*, 木下哲夫
訳)。国際美術評論家連盟のアメリカ支部は、こ
の展覧会を「1995-96年の最高の画廊展」と称
した。

5月22日

□ *L'informe: Mode d'emploi*

[アンフォルム—その使い方] (G)

△ Musée national d'art moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris

[パリ、ポンピドゥー・センター]

◎ 立体《My Flower Bed》*(1962)を「ノバルス
(波動)」の部に出品。

○ Bellmer, Jacques-André Boiffard, Brassai,
André Breton, Duchamp, Alberto Giacometti,
Hesse, Morris, Nauman, Man Ray, Serra ほか
(「ノバルス」の部)。

*この大規模な展覧会は、美術史家のロザリン
ド・クラウスとイヴ=アラン・ボワが、シュルレア
リスムの小説家ジョルジュ・バタイユの「アンフ
ォルム(不定形)」という概念に着想を得て企画
した。「アンフォルム」は、反制度的な芸術制作
へのとりくみであり、純モダニズムの形式主義
的と対極を成す。つまり、「アンフォルム」は、必
然ではないが「アブジェクション(低劣)」「インヴ
ァージョン(倒置)」「エントロピー(同質性)」とい
った観念を伴う。本展は、20世紀全般の芸術に
顕在するこの概念を探究するもの。

5月23日

□ 「草間彌生の絵画」(S)

△ 東京、オオタファインアーツ

◎ 油彩《Infinity Net》(1965)ほか。

*1960年代から現在までの絵画10作品。

6月8日

□ 「1953年ライトアップ—新しい戦後美術像が
見えてきた」(G)

△ 東京、目黒区美術館

◎ 《Pacific Ocean》(1959)

○ 阿部展也、土門拳、イサム・ノグチほか。

9月21日

□ *Art/Fashion*

[アート/ファッション] (G)

△ Forte Belvedere, Florence

[フィレンツェ、フォルテ・ベルヴェデーレ]

◎ 《Flower Overcoat》(1964、ハリー・ルーエ蔵)

○ Vito Acconci, Sonia Delaunay, Man Ray,
Warhol らが衣装を展示。

*第1回フィレンツェ・ビエンナーレの一環。ア
ートとファッションの相互連関を探る。草間の作品
は現代美術作家とファッション・デザイナーとの
コラボレーションの部に展示される。

10月9日

□ 「Female Identity 女はどう表現されてきた
か」(G)

△ 岡山県立美術館

◎ 《Traveling Life》*(1964)

○ 川俣正、工藤哲巳ほか。

1997年

1月17日

□ *Yayoi Kusama: Recent Work and Paintings from the New York Years*

[草間彌生—近作とニューヨーク時代の絵画]

(S)

△ Baumgartner Galleries Inc., Washington D.C.

[ワシントンD.C.、バウムガートナー画廊]

◎ *カンヴァスに油彩:《Pacific Ocean》(1958)、《No. B》(1959)、《No. A》(1960)*

*主に1980-90年代の近作に焦点をあてる。

1月25日

□ *Drawing the Line (and Crossing It)*

[線描](G)

△ Peter Blum Gallery, New York

[ニューヨーク、ピーター・ブラム画廊]

◎ *《Flower》(1950s-1963)、《River》(1963、グワッシュ)、無題(n.d.、グワッシュと木炭)、無題(渡米前に制作、グワッシュ)*

○ Bourgeois, Francesco Clemente, Helmut Federle, Simon Frost, Alex Katz, Brice Marden, Joseph Marioni, Martin, David Rabinowitch, Robert Ryman, Karin Sander

*素描と紙の作品を展示。

2月8日

□ *デ・ジェンダリズム* (G)

△ 東京、世田谷美術館

◎ *《Infinity Nets》(1959)*

○ Marina Abramovic, Acconci, Janine Antoni, Matthew Barney, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Hesse, Rebecca Horn, Soo-Ja Kim, Ma Liuming, 加藤豪、西山美なコ、八谷和彦。

3月12日

□ *Art Fashion*

[アート・ファッション](G)

△ Guggenheim Museum SoHo, New York

[ニューヨーク、グッゲンハイム美術館ソーホー別館]

◎ *《Suit》*《Silver Coat》(ともに1962頃)*

*第1回フィレンツェ・ビエンナーレ(1996年9月21日参照)の1部門を再構成。

5月10日

□ 「わかってたまるか現代美術」(G)

△ 東京、板橋区立美術館

◎ *《Macaroni Coat》*(1963)*

○ 福田美蘭、中西夏之、関根伸夫ほか。

6月11日

□ *Yayoi Kusama: Obsessional Vision*

[草間彌生、オブセッショナル・ヴィジョン](S)

△ Arts Club of Chicago

[シカゴ・アーツ・クラブ]

◎ *《Net No.2 Yellow》(1960、メゾナイトに油彩)、カンヴァスに油彩(1960)、カンヴァスに油彩とコラージュの作品。*

7月8日

□ 「草間彌生 クサマズ・クサマ」(S)

△ 東京、オオタファインアーツ

*回顧展

◎ *油彩《No. N.2》(1961)、突起状の詰め物と白の彩色によるワインボトル(1961)、彩色したテーブル、イス、マネキンのインスタレーション《Self-Obliteration》(1967-74)*

7月20日

□ 「揺れる女/揺らぐイメージ—フェミニズムの誕生から現代まで」(G)

△ 栃木県立美術館

◎ *《Infinity Nets》(1965)*

○ Kiki Smith, Warhol ほか。

9月3日

□ *Yayoi Kusama: Recent Work*

[草間彌生近作展](S)

△ Margo Leavin Gallery, Los Angeles

[ロサンゼルス、マーゴ・レヴィン画廊]

◎ *色紙に黒インクの《Lips》と《Feet》(ともに1964年)*

*作品の大半が新作。

1998年

2月8日

□ *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*

[アクション—行為がアートになるとき 1949-1979](G)

△ Museum of Contemporary Art,

Los Angeles

[ロサンゼルス現代美術館]

◎ *《Hat》《Silver Coat》(ともに1962年頃)、《Dress No.1》(n.d.)、《Dress No.2》(n.d.)、《Pink Outt》(1968)*

○ [1960年代の部] Joseph Beuys, Dine, Vallie Export, Gilbert and George, Red Grooms, Kaprow, Oldenburg, Niki de Saint-Phalle, Carolee Schneemann, オノ・ヨーコのほか、フルクサス、ハイレッド・センター、ウィーンのアクション・グループの作家が含まれる。

☆ Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Vienna

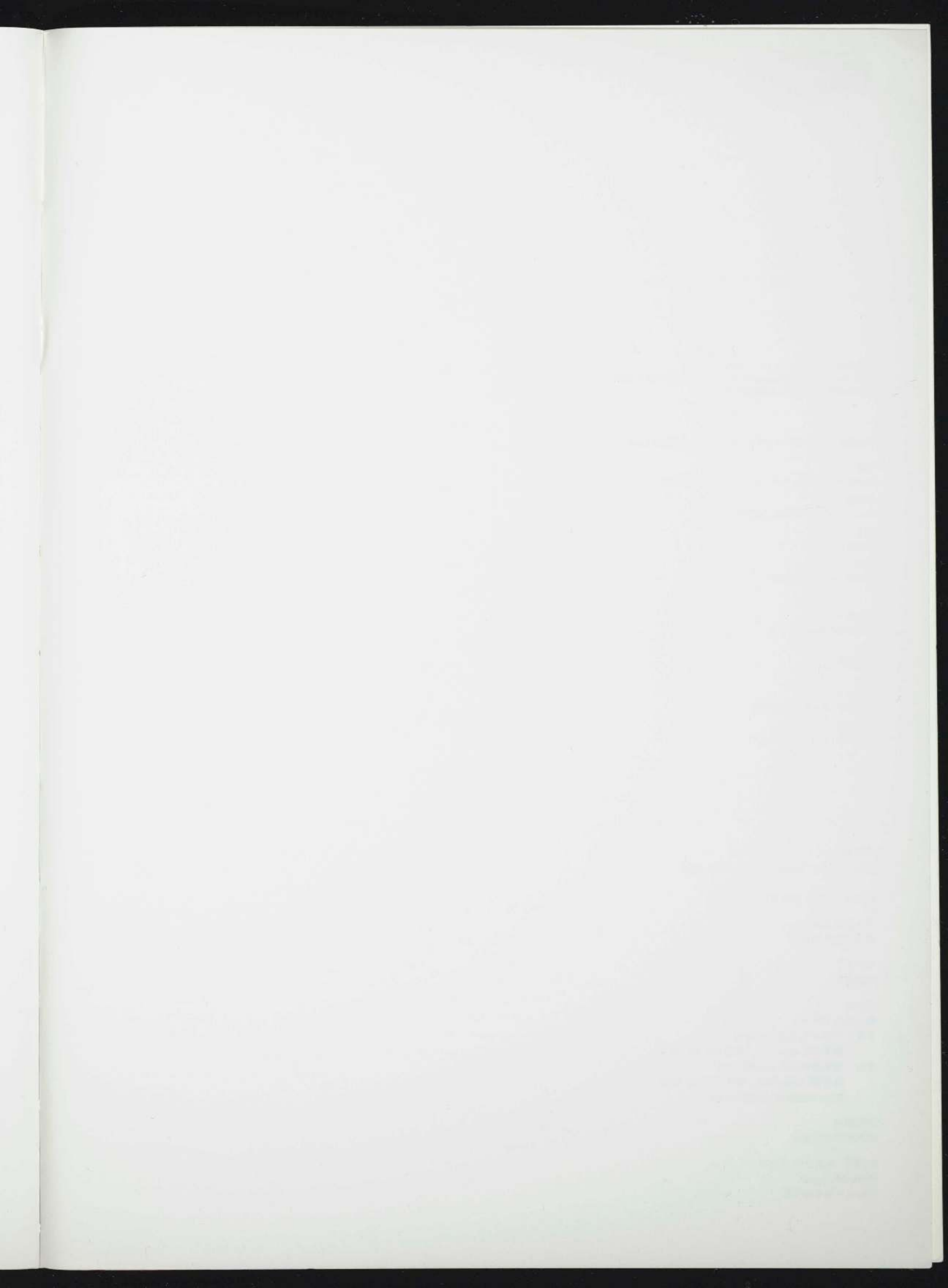
[オーストリア工芸美術館](6月17日より)、

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

[バルセロナ現代美術館](10月15日より)、

東京都現代美術館(1999年2月11日より)

*150人のアーティストの作品により、戦後美術の彫刻とパフォーマンスの関係を10年ごとに概観する。



本書はロサンゼルス・カウンティ美術館発行の
Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 (1998年)の日本語版として、
下記の展覧会に関連して出版された。

「草間彌生 ニューヨーク／東京 *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*」

主催
東京都現代美術館、ロサンゼルス・カウンティ美術館

特別協力
ニューヨーク近代美術館、国際交流基金

協力
日本航空

会期
1999年4月29日ー7月4日

編集協力
東京都現代美術館

校閲
富田茂男

翻訳
木下哲夫
関 直子(東京都現代美術館)

日本語版ブックデザイン
伊丹友広(イット イズ デザイン)

草間彌生 ニューヨーク／東京
Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968

1999年5月12日 初版発行

日本語版監修
東京都現代美術館

発行者
納屋嘉治

発行所
株式会社 淡交社
本社 京都市北区堀川通鞍馬口上ル
営業 075-432-5151 編集 075-432-5161
支社 東京都新宿区市谷柳町39-1
営業 03-5269-7941 編集 03-5269-8649
<http://tankosha.topica.ne.jp/>

印刷製本
凸版印刷株式会社

©1999 株式会社 淡交社
Printed in Japan
ISBN4-473-01679-X

The Museum of Modern Art



300202761

