

草間彌生はまぎれもなく日本の現代美術のもっとも注目すべき才能であるにも拘わらず、つねに多くの偏見と誤解に囚まれてきた。異端視されること自体は、あるいは、この法外な個性をもった作家にとつての栄光であったかもしれない。しかしいま彼女の作品を見直すなら、私たちは孤立を強いられていたはずのその軌跡が、第二次大戦後の美術の正系を先駆的に形成してきたという事実を認めないわけにはいかないのだ。今回の草間彌生の個展(通例3名ないし2名の作家を紹介してきた日本パビリオンとしては事実上初めての個展である)は、神話的な異端者としての草間像におもねることなく、彼女の達成した作品の質そのものを改めて正当に評価しようとするものである。

展覧会は最新作に加えて60年前後にニューヨークで制作された作品が出品されるが、これは何も回顧的な意図によるものではない。一貫して心理的、性的オブセッションを背景とし、またセルフ・オブリラレーションという明確なモチベーションをもった作品の特質を明らかにするために、彼女が自らの世界を確立した時期の仕事が必要とされたのである。

タブロー、オブジェ、環境芸術、ハブニングなど、きわめて多岐にわたる草間彌生の作品は、すべて“常同作用からくる反復のもたらす単調さ”に貫かれている。そのオブセッションな方法の典型をなすのは“水玉模様”であり、彼女はあたかも世界を水玉で覆い尽くすかのように、あるいは世界を水玉模様の中に埋没させるかのように、おびただしい数の作品を制作してきたと言ってもよい。

草間彌生が「無限の網」のシリーズの制作に取りかかったのは、ニューヨークに移り住んだ年の1958年であった。日本での作品に比して画面が一挙に巨大化した(今回の出品作品の一点は長さ4メートルを越えており、最大では10メートルほどの作品も制作されたようである)のは、おそらく当時のニューヨーク・スクールの大画面を意識してのことであろう。多くの作品は黒の下地に半透明のヴェールのような白い薄い層を重ね、その上に網目をびっしりと描き込んだもので、フラットな地に対して網目の部分は微細に毛羽だったようなマチエールを有している。そのオールオーバーな画面は“単調”でありながらも、網目の連なりに美しくも不穏な揺れをほらみ、またキャンバスを折り返しながら描くことによる潜在的な縦のストライプを感じさせている。

このネット・ペインティングの“反復”の方法は、見方によれば抽象表現主義からミニマリズムへの一つの転換点をなすものであったと言える。後に草間は、「(ニューヨークに氾濫していた)アクション・ペインティングのエモーショナルな空間とは正反対の方法を」<sup>(1)</sup> 取ろうとしたと回顧しているが、“常同作用による反復”の激しさは彼女自身の気質に由来すると同時に、徹底した“反エモーショナルな”方法でもあったわけである。

59年のニューヨークでの初個展(ブラタ・ギャラリー)の際に、ネット・ペインティングの“複雑にして単純な”空間のもつ意味を、フォーマルな観点からいち早く評価したのはドナルド・ジャッドであった。ジャッドはアート・ニュース誌の展評でこう記している。

ほとんど表面に近いまでに浅い空間は、薄く白の層で覆われ

た黒い地の上に無数の小さな弧を重ねることによって達成されている。そのもたらす印象は複雑にして単純である。本質的にはそれは、二つの接近した、いくらか平行で垂直な面が、ある所では表面で一体化し、また別の所ではわずかに、しかし強力に分離しながら、相互に作用しあうことによって生み出されている。<sup>(2)</sup>

二つの面の間の優美な、しかし緊張に満ちた葛藤として捉えられたネット・ペインティング。それは地と網目(無数の小さな弧)の関係の、一つの的確な解説でありうるだろう。だがそこに見られるオブセッションな増殖感覚は、フォーマルな空間性の問題だけでは還元されえない要素をはらんでいることもまた事実である。地と網目は重なり合った二つの面であると同時に、また相互的なネガとポジの関係に置かれている。網目は負の形象としての水玉でもあるのだ。

私には、一つ一つの水玉をネガティブにした網の目の一量子の集積を以て、果てしない宇宙への無限を自分の位置から予言し量りたい願望があった。……水玉の天文学的な集積が繋ぐ白い虚無の網によって、自らも他者も、宇宙のすべてをオブリライト(消滅)するというマニフェストを発表したのは1959年であった。この白い網は無の背後の、音のない死の黒の水玉を包んで、私は朝から晩まで描いていた。<sup>(3)</sup>

移り住んだばかりのニューヨークの孤独なアトリエで、彼女を“行”のような制作に駆り立てたのは、このような内なる壮大なオブセッションであった。しかしオブリライトという言葉には、虚無への志向と同時に、その裏返しとしての自己救済の願いが託されていたと言わねばならない。ネット／ドットの無限の宇宙への消滅は、また閉塞された状況からの解放をも意味していたはずなのである。

ネット／ドットのイメージは何も58年に初めて現れたものではない。遡ればすでに彼女の小学校時代に、その予兆と見なしうる二点の鉛筆の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。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を連ねた放射状の形態やネットの祖型とおぼしき模様が粗く描かれている。共に単なる児童画の奔放さといってはすまされない、むしろ孤独な幻想への沈潜を感じさせるドローイングである。

事実、幼い頃から草間は時折襲ってくる幻覚や幻聴に悩まされたという。彼女は幻覚の恐怖をこう回顧している。

ある日、机の上の赤い花模様のテーブルクロスを見た後、目を天井に移すと、一面に、窓ガラスにも柱にも同じ赤い花の形が張りついている。部屋中、体中、全宇宙を埋め尽くされて、遂に私は自己消滅し、永遠の時の無限と空間の絶対の中に回歸し、還元されてしまう。これは幻でなく現実だ。私は驚愕した。ここから逃げなくては赤い花の呪詛にかけられて



生を奪われてしまう。夢中で階段に逃げていく。下を見ると、一つ一つの段々がバラバラに解体していく有様に足を取られて上から転げ落ち、足をくじいてしまった。解体と集積、増殖と分離。粒子的消滅感と見えざる宇宙からの音響。あれは何か。<sup>(4)</sup>

地方の名門の封建的な家風は、こうした特異なオブセッションを抱えた少女を絶望的な孤独に追いやっていった。周辺の無理解の中で心を癒すための手段といえば、襲ってくる幻覚の恐怖を絵にすること以外にはなかった。筆を取り上げようとする厳格な母と激しく抗いながらも、彼女は創作の虜にならざるをえなかったのである。やがてニューヨークのアトリエでの大画面をもたらすことになるネット／ドットの連続したヴィジョンは、まぎれもなくこれらの幼い日の孤独なドローイングの延長に位置するものである。フォーマルな意味での堅牢な平面性に到達しながらもなお、それは虚無による救済という荘厳な逆説を担い続けているのだ。

ネット・ペインティングのオブセッションな増殖感覚は、60年代に入って、また別の展開を見せることになった。その一つは61年に始まる「アキュミュレーション」のシリーズである。肘掛け椅子やソファ、ポットなどの表面をびっしりとペニス状のクッションで埋め尽くしたもので、日常的なオブジェが用いられていること、またソフト・スカルプチャーとしての性格を有していることから、ポップ・アートの嚆矢ともされるものである。しかし翌年に最初のソフト・スカルプチャーを発表したクレス・オルデンバーグが、現実的な見地でのオブジェの全体の形を問題にしている自らの作品に対比して、草間の作品の主題がオブジェそのものではなく、オブジェを覆い、反復増殖しているものにあると述べているのは興味深い。<sup>(5)</sup> それを言い換えれば、草間はオブジェの上にペニスを蝟集させることによって日常的な現実の受容を拒否する姿勢を威嚇的に誇示しているのであり、日常性へのアイロニカルな批評であるポップ・アートとは明らかに異質の要素をもつということにもなるだろう。アキュミュレーションの方法はネット／ドットによるオブジェクトに深く通底しているのである。

しかし別の視点から見れば、ペニス状のクッションとオブジェとの関係には、よりアンビバレントな問題が潜んでいるとも言えよう。89年に開かれた草間彌生の回顧展(Center for International Contemporary Arts, New York)のカタログの優れたテキストの中で、アレクサンドラ・モンローはアキュミュレーションのシリーズに関して、鋭くこう指摘する。

草間の彫刻の明確なテーマは、まさに彼女が何を覆うかという選択の中にあらわにされている。彼女の主題は家庭的なもの(つまり居間の家具、台所用品、鏡台筆筒)である。もう一つの主題は女性の身につけるフェティッシュ(ハイヒール、ショート・ドレス、ハンドバッグ)である。<sup>(6)</sup>

まさしく意識下の世界にまつわるオブジェの逆説というわけだ。私たちはペニスの家具から相対立する二つの解釈を引き出すことができ

るだろう。彼女はまず、そこに心の慰安を求めてかなえられることがなかった“家庭”を抹殺しようとする。“女の場所”は威嚇的なペニスの下に埋もれたかに見える。だがその異様でもありユーモラスでもある光景は戦闘的な意図の裏返しであって、実は“隠された女”こそが無数のペニスを所有し傲然と支配しているのだ……。そう言えば、彼女の性的オブセッションをフェミニズム的メッセージとして読み換えようとするモンローの言葉(「服従からの自由、依存からの自由、そして支配しかえすことの輝かしい権利の勝利」)<sup>(7)</sup> を保証するかのように、ペニスの長椅子の上にヌードで横たわり、カメラを鋭く見返した草間の写真が残されてもいるのである。

草間はアキュミュレーションの方法による彫刻作品から、60年代半ばには環境芸術の方へと向かったが、この点でも彼女は先駆性を誇りえた。最初の環境的な試みは、64年の「集合:千艘のボート展」(ガートルード・スタイン画廊)である。これは薄暗い照明の小部屋の床にペニスで覆った「ボート・アキュミュレーション」を置き、四周の壁に何百枚ものボート作品の白黒ポスターを貼り巡らしたもので、モンローが言うように「大型の単一イメージを繰り返して使う壁紙効果は66年のウォーホルの『牛の壁紙』を予告するものであった。」<sup>(8)</sup>

さらに66年、彼女は「エンドレス・ラヴ・ショウ」を試みる(カステレーン・ギャラリー)。「ピープ・ショウ」とも呼ばれるこの作品は、内部を鏡張りにした六角形の部屋で、のぞき穴から顔を入れると、「観者は(天井で)渦巻状に点滅するライトの無数のパターンの下で、あらゆる方向に無限に反映していく自らを凝視することとなる。」<sup>(9)</sup> これに酷似したルーカス・サマラスの「鏡の部屋」(ペース・ギャラリー)が発表されるのは半年後のことだが、影響関係はともかく、ギリシャからの移民として不断のアイデンティティーの危機に身をさらさざるをえなかったサマラスの屈折したナルシズムと、草間の増殖／消滅のオブセッションとが、同時期に環境的な表現を共有したことは興味深い事実と云わねばなるまい。

同じ年、草間はヴェニス・ビエンナーレで、許可を得ぬままにイタリア館の前庭を1500個の鏡面ボールで埋め尽くすというイベント、「ナルシスの庭」を敢行し話題をまいた。その場でボールを売る(当局によってただちに禁止されたが)といった行為も含めて、美術の制度を挑発するようなゲリラ的活動は、その後ニューヨークでのヌード・デモやラヴ・ハブニングへと引き継がれ、ヴェトナム反戦運動などを背景に、より政治的、社会的な抗議の姿勢を強めて行くことになる。そこでも彼女はヌードのモデルたちに水玉模様を塗り、また“乱行ガウン”をまとわせる“水玉の司祭”であった。そして臆面もない自己顕示の急進主義が、もはや挑発的なものではありえなくなった73年に、草間はニューヨークを離れたのである。

戦後の前衛としての先駆性。アール・ブリュトとしての病理性。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——。そう、これまで概観してきたように、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个性的世界は、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年代に入ってから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、私たちを魅せずにはおかないのだ。

新作のタブロー「天上よりの啓示(B)」を見てみよう。確かな筆触のマチエールをもった初期の作品に比して、それははるかにフラットなものになってはいるが、画面に秘められた情動や視線を移ろわせる宇宙的な感覚は、依然として私たちに心理的な緊張をもたらすだろう。モノクロームの画面にとって替わった明るく豊饒な色彩は、オプティカルな微細な振動をはらみ、見る者を深く眩惑する。

アキュムレーションの対策であるショックング・ピンクのペニスで覆われたポートは、もはや挑発的な性のメタファーであるというよりは、勝利し凱旋する戦士のポートとしての神話的な華麗さをたたえていると言ってよい。もっとも、それは草間の仕事に一貫する実にナイーブなユーモアと一体となった世界でもあるのだが。(しかしなおポートとは孤独な魂を乗せるものであり、そこに癒しがたいトラウマの影を宿していることを私たちは見逃してはなるまい。)

かつての「ピープ・ショウ」の延長である「ミラー・ルーム(かぼちゃ)」は今回の展示のもっとも中心となる作品である。一片2メートルの鏡のキューブの窓から中を覗くと、鏡の反射によって黒いドットのある愛らしいカボチャのオブジェが無限に広がってゆく壮大な光景が現れる。有限の箱の中に閉じ込められた無限の眺め。自らも他者も、宇宙のすべてをオプリアイトする虚無<sup>6)</sup>を産出する、ユーモラスにして崇高な装置。鏡の箱は天井も床も黒い水玉を貼り巡らした黄色い部屋の中央に置かれているが、この部屋もまた彼女自身の「消滅」への欲望に支配された空間であるだろう。そしてまぎれもなくこの虚無はナルシズムと裏腹となった欲望であり、ふと気づけば、私たちは部屋の中で逆に草間の無限のエゴの胎内に身をくろみ込まれていることになるのだ。その陶然とした体験は、孤独な戦いを生き抜いてきた彼女の偉大なモデルニテの証左である。その他、20余点で構成されたささやかな会場ながら、この展覧会が草間彌生の再評価の一助たりうることを願ってやまない。

## 註

- (1) 草間彌生「女ひとり国際画壇をゆく」、北九州市立美術館「草間彌生展」カタログ、1987年、117頁(初出は「芸術新潮」1961年5月号)
- (2) Donald Judd "Reviews and Previews: New Names This Month-Yayoi Kusama" *Art News*, Oct. 1959, p.17, (quoted in Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *Yayoi Kusama: A Retrospective*, exhibition catalogue of Center for International Contemporary Arts, New York, 1989, p.18)
- (3) 草間彌生「わが魂の遍歴と闘い」、前掲書、114頁(初出は「芸術生活」1975年11月号)
- (4) 草間彌生、同上書、112頁
- (5) Claes Oldenburg, quoted in Alexandra Munroe, *op. cit.*, p.24
- (6) Alexandra Munroe, *ibid.*, p.23
- (7) *ibid.*, p.24
- (8) *ibid.*, p.25
- (9) *ibid.*, p.27