

草間彌生美術館

研究紀要

第3号

- 草間彌生の自己消滅、あるいはサイケデリックな世界・・・上野 絵里子 1-10
オブセッションと救済—草間彌生の小説について・・・建畠 哲 11-19

2022 年度

草間彌生の自己消滅、あるいはサイケデリックな世界

上野絵里子

草間彌生は、幼い頃の幻覚に由来する単一モチーフの強迫的な反復と増殖から生じる、自他の境目が消えていくような感覚を「自己消滅」と呼び、平面・立体・インスタレーション・映像・文学といった様々な制作手法で表現している。故郷・松本で創作を始めて以降、草間作品の根幹にあり続けるこの実践は、ニューヨークを拠点にしていた1960年代後半になると、美術館やギャラリーの展示空間から公園やコンサート会場などの公共空間に飛び出し、水玉をボディ・ペインティングするハプニングと呼ばれるパフォーマンスなど、伝統的な美術の枠組みを超えた活動に発展する。そして草間は、当時のサイケデリック・ムーブメントの熱狂を背景に、メディアを通して多くの人々の注目を集めることになる。

草間彌生美術館で開催された「草間彌生の自己消滅、あるいはサイケデリックな世界」展（以下、本展）は、自己消滅をテーマにした1960年代の創作活動を中心に、その前後にあたる渡米前の故郷・松本時代および1973年の帰国以降の活動など、さまざまな時代の草間作品に表出する独自のサイケデリック性に着目したものである。本稿では、展覧会でも紹介した作例や関連資料を改めて考察し、戦後の前衛美術史の文脈のなかで研究評価されてきたそれとは異なる草間の作家像の提示を試みる。

サイケデリックとは、LSD¹などの幻覚ドラッグによって生じる、常態では得ることができない強烈な知覚体験、あるいはその状態を指す。語源は「精神・魂」と「見える・現れる」という言葉の組み合わせであり、「心をあらわにする」または「ヴィジョンを拡大する」を意味する。ベトナム戦争の泥沼化などの深刻な社会環境を背景とした1960年代後半のアメリカでは、ドラッグがもたらす意識変容は肯定的に捉えられ、サイケデリックの文化潮流は、精神を開放して自分らしく生きるための改革としてヒッピー世代の若者たちから圧倒的な支持を受けて急発展する。そして、美術、音楽、映画、ファッション、デザインといったさまざまな領域を横断する新しい芸術表現が誕生し、カウンターカルチャーを代表する一大ムーブメントとなった。LSD（LSD-25）を初めて合成した化学者のアルバート・ホフマンは、その幻覚体験について「(中略)カーテンを引くと、すぐに酔ったような妙な状態に陥って誇張された幻想が浮かんできた。眼を閉じると、異常に変わりやすい幻想的な像や強い色が潮のごとく押し寄せてきた。」と記している²。また、60年代のサイケデリック革命に大きな影響を与えた作家のオルガス・ハクスリーは、LSDとよく似た作用をもつといわれるメスカリンによる自身の幻覚体験の手記『知覚の扉』において、「私は花を見続けた。すると、生き生きとした花の光の中に質的に呼吸に相当するものが認められるように思えた—ただしその呼吸は出発点に戻ることはない呼吸で、潮がくり返し引くということはなく、ただひたすら美からさらに高度な美へ、深き意味から更に深き意味へと絶えず昇っていく流れである。〈恩寵〉とか〈変容〉といった言葉が心に浮かんだ—」と述べている³。サイケデリック・アートは、こうした記述に代表される知覚変容をインスピレーションとして、「五感を爆撃する新体験（筆者翻訳）⁴」とも形容される刺激が強く感覚的な表現を特徴とする作品を多く生み出した。また、後年にアート・フォーラム誌は「ライト・ショー、トータル・エンヴァイロメント、ハプニングはサイケデリック・アートの究極的な形態であった（筆者翻訳）⁵」と振り返っているように、光や映像、音響効果などによって鑑賞者をその空間に没入させる、マルチメディアなエンヴァイロメンタル・アート、また、そうした環境のなかで行われる即興的なパフォーマンス(ハプニング)といった、さまざまな実験的な手法が流行した。

一方、草間は1957年に渡米し、翌58年から日本に帰国する73年までの約15年間、ニューヨークを拠点に活動している。渡米から間もない60年代前半までに発表した作品は、黒地を覆い尽くすように白色の弧が画面全体に繰り返し描かれたネット・ペインティングや、男根を模した突起を形作った縫製布を白一色に彩色したソフト・スカルプチュアなどがあり、草間はこうした禁欲的なモノクロームの配色によって「自己消滅」の探求をはじめている。そしてモ

モノクロニズムを追求する同時代のヨーロッパの作家たちとのつながりを見出され、1960年に独・レーヴァークーゼンで開催された「モノクローム絵画」展に参加する。以降、ヨーロッパの展覧会にたびたび招待されネットワークを広げた草間は⁶、1966年1月には伊・ミラノのナヴィリオ画廊で個展「ドライヴィング・イメージ・ショー」を開催している(fig.1)。モノクロニズムの文脈で評価を受けていた草間はしかし、サイケデリック・ムーブメントの全盛期にあたるこの頃になると、一転して鮮やかな色使いの作品を多く制作するようになり、色彩表現の傾向に変化をみせている。

ナヴィリオ画廊に出品されたソフト・スカルプチュアは、白地に赤色、黒地に白色の水玉模様、または赤地に白と青、黄色地に黒の縞模様といったカラフルな布が用いられているが(fig.2)、ここに見られる強烈な色彩の対比とパターンの反復は、幻覚ドラッグによって強められた感覚を、極彩色の多用や幾何学模様などの独特な形態や形状で表現するサイケデリック・アートの特徴に近接したものである⁷。

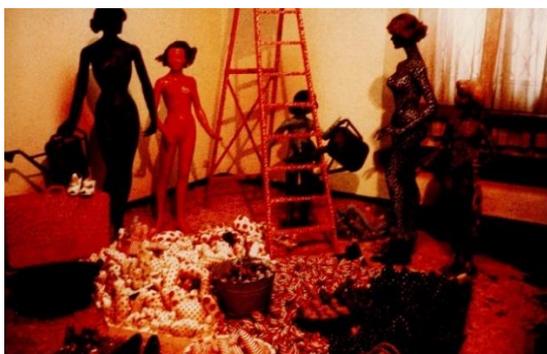


fig.1 ナヴィリオ画廊（ミラノ）での個展
「ドライヴィング・イメージ・ショー」展示風景
1966年
© YAYOI KUSAMA

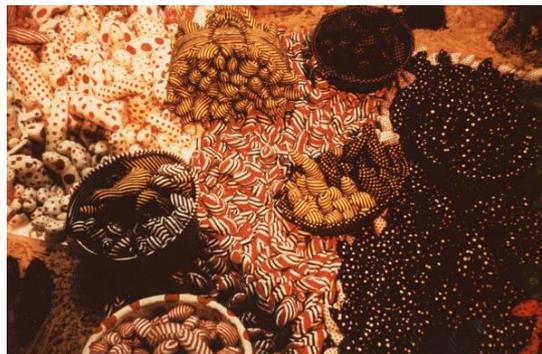


fig.2 ナヴィリオ画廊（ミラノ）での個展
「ドライヴィング・イメージ・ショー」展示風景（部分）
1966年
© YAYOI KUSAMA



fig.3 草間彌生美術館
「草間彌生の自己消滅、あるいはサイケデリックな世界」展示風景
2023年
左：草間彌生《無題》1965-66年 177 x 71 x 39 cm ミクストメディア 高橋龍太郎コレクション蔵
中央：草間彌生《スーツケース》1966年 46 x 70 x 19 cm 塗料・スーツケース 埼玉県立近代美術館蔵
右：草間彌生《No. N2》1961年 125 x 178 cm 油彩・キャンバス 個人蔵（草間彌生美術館寄託）
© YAYOI KUSAMA

草間彌生美術館で開催した本展では、ナヴィリオ画廊に出品された《無題》(1965-66年)と《スーツケース》(1966年)に加え、60年代初めのネット・ペインティングを併せて展示している(fig.3)。これらすべての作品の表面を覆い尽くす網目模様は、やがては作家の幻覚世界のなかに、鑑賞者までもが取り込まれてしまうように感じられる

エンヴァイラメンタルな空間をつくりだし、主体と客体の認識そのものが消滅してしまうというサイケデリックの意識変容にも似た視覚効果を生む。

独・エッセンで同年に開催された個展「ドライヴィング・イメージ・ショー」もまた、同様の特徴が顕著である。記録写真を見てみると、マネキンや梯子のほか、かばん、テーブル、食器、花瓶などの日用品、そして壁面の絵画などすべての事物は、鮮烈な色彩のコントラストで描かれた網目模様様に一様に覆われており、個々の作品の境目が消失して全体がひとつの作品に取りまとめられているかのように見える(fig.4)。こうした展示構成は、美術史家・キュレーターのアレクサンドラ・モンローが「このインスタレーションで草間は、自らに最初にエンヴァイラメンタル・アートのインスピレーションを与えた幻覚を顕在化させている⁸⁾」と評しているように、空間全体を用いて増殖する幻覚のヴィジョンを作品化してきた草間の「エンヴァイラメント」への意識を示している。

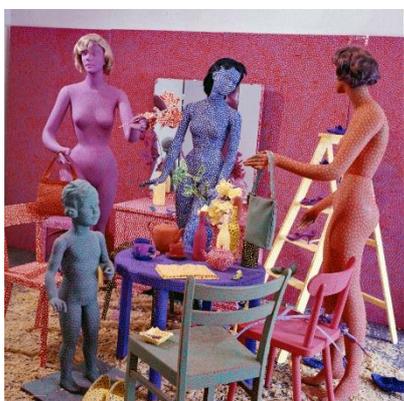


fig.4 M. E. テーレン画廊（エッセン）での個展
「ドライヴィング・イメージ・ショー」展示風景
1966年
© YAYOI KUSAMA

作品のエンヴァイラメント性は、没入感をともなうサイケデリック・アートの特質のひとつでもあり、その効果的な手法としてストロボライトやフラッシュといった強烈な光線や色光が用いられてきた。草間もまた、上述の二つの展覧会と同様、ニューヨークのリチャード・カステラー二画廊でも個展「草間のピープ・ショー（別名：エンドレス・ラブ・ショー）」を開催しており、キャリア初となる電気(光)を用いたマルチメディアのインスタレーション作品を発表している。同作は内側を鏡張りにしたのぞきこむタイプの六角形のミラールーム作品で、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ものだったという(fig.5)。2002年に出版された自伝では、草間は次のように回想している。

天井に設置された沢山の照明は、一瞬一瞬を変化あるフォルムの色彩の配色をともなって、猛烈なスピードで点滅する。17通りのサイケデリックなイメージは、万物の根元の光の万華鏡となって、その電気彫刻の部屋に入った人々を狂気に誘う。かつて私が具体的に実感した、魂の引き込まれていく生と死の境目を彷徨う恍惚の境地を実現したのだ。（中略）

（中略）まさに、鏡の反映によって幾千幾万の光速の明滅が彩なすものは、^{うつ}現し世のわれわれの幻ではないか。それが一度、^{こうぼく}光芒が滅した後の暗黒は、黒い死のじまの中にわれわれの魂を誘いこんでしまう。私たちの生と悦楽との万華鏡、そして人生というまばゆい大ドラマを、一瞬の紙一重と、一秒という時限の間隔で拒否し、切断することによって。さっきまでのサイケデリックな光は、夢か、幻か。これは、シャングリ・ラなのだ⁹⁾。

ここで「サイケデリック」という形容詞を用いているように、作家自身も同ムーヴメントの作品表現との親和性には自覚的であったと考えられる。また、1968年にニューヨークで出版された『サイケデリック・アート』では、60年代

の前衛芸術家たちの活動記録で知られる写真家のピーター・ムーアによる、作品の内部をのぞきこむ草間の写真が掲載されており、同作がサイケデリアの文脈のなかで理解されていたことがわかる¹⁰。本展では、電飾の六角形のミラールーム作品の最新作の展示が実現した (fig.6)。内部には合わせ鏡に反射した多色の光が万華鏡の紋様のように映し出され、じっと見ていると異世界に迷い込んだような感覚になる。このような鏡の反射と光の明滅による空間のイリュージョンは、サイケデリアの特徴とも相通じる忘我の感覚や恍惚感をもたらすものであり、草間の体感型のインスタレーション作品において欠かせない要素となっている。



fig.5 リチャード・カステラーニ画廊（ニューヨーク）での個展「草間のピープ・ショー」（別名「エンドレス・ラヴ・ショー」）にて、六角形のミラールームの中で横たわる草間
1966年
© YAYOI KUSAMA

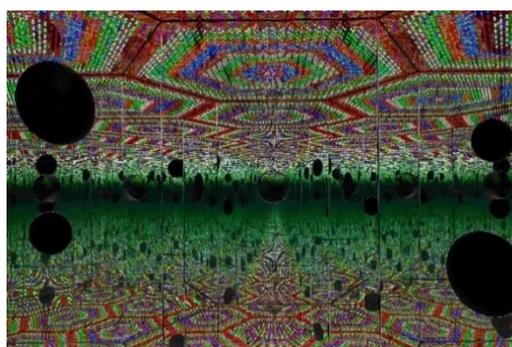


fig.6 草間彌生《平和への願望はひとつひとつ輝くばかり》
2023年
ミクストメディア 220 × 214 × 185 cm
© YAYOI KUSAMA

ストロボライトやフラッシュといった強い光の明滅による視覚効果はやがて、サイケデリック・アートの流行にともない商業化されたディスコテックやコンサート会場の空間演出として取り入れるようになる。草間もまた、1967年頃にはこうした会場でのハプニングを頻繁に行っているが、そのひとつとしては、かつてイースト・ヴィレッジに位置したブラックゲート・シアターでの自己消滅のパフォーマンスがある。ブラックゲート・シアターは、1967年3月にニューヨーク州出身の作家アルド・タンベリーニと、欧州を中心とした国際的なアーティスト・ネットワーク「ゼロ」の創設メンバーであるオットー・ピーネが共同設立し、映像やスライドのプロジェクションとパフォーマンスを組み合わせたエクспанテッド・シネマや、マルチメディアのインスタレーションなど、前衛的な作品を積極的に紹介するスペースとして知られていた。また、タンベリーニが同じ敷地の下の階にすでにオープンさせていたゲート・シアターでは、前年の1966年に「Psychodelia Tune In」と題されたプログラムが開催され、サイケデリック革命をけん引したティモシー・リアリーとラルフ・メツナーによるディスカッションのほか、のちに映画『草間の自己消滅』の撮影・編集を担当するジャド・ヤルカットの映像作品などが上映されている。さらに、サイケデリック・アートを特集した1966年9月の『ライフ』誌の表紙に掲載された、リチャード・アルドクロフトのマルチメディアのインスタレーション作品《インフィニティ・マシン》も展示されるなど、会場の設立者であるタンベリーニの手記からはサイケデリアの実践が活発に行われていた様子が伺える¹¹。そして、ブラックゲート・シアターのオープンからほどない1967年6月に行われた草間のイベントは(fig.7-8)、記録写真に写るボディ・ペインティングする作家の姿や、蛍光塗料で水玉を描かれた参加者の様子から、作家自身のテーマである「自己消滅」を軸としたものであったことが分かる。それとともに、副題に「音響・映像・照明のパフォーマンス」とあるように、フルクサスの作家であるジョー・ジョーンズによる蛙の鳴き声を増幅させて作りだしたという実験的な音響や、ブラックライトと思われる照明装置の使用など¹²、知覚を揺さぶるような空間演出を特徴とするサイケデリック・アートのマルチメディア性との共通項も明らかである。

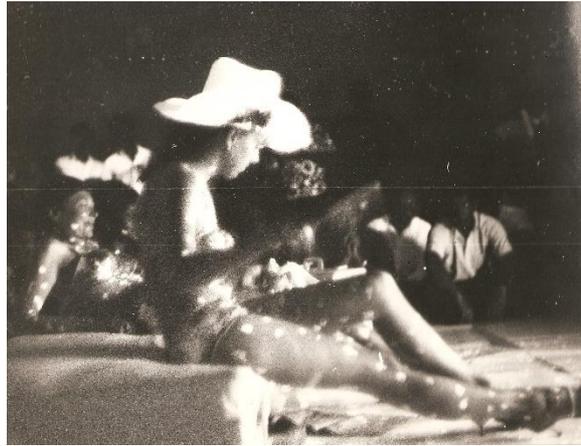


fig.7-8 ブラック・ゲート・シアター（ニューヨーク）での「自己消滅—音響・映像・照明のパフォーマンス」の様子
1967年6月16日-18日

Courtesy of the Aldo Tambellini Art Foundation, Inc.

1968年12月には、同じくイースト・ヴィレッジに存在し、サイケデリック・ロックのコンサート会場として知られたフィルモア・イースト・シアターにて、草間は同様に自己消滅のハプニングを行っており(fig.9)、記録写真では、舞台上に裸になった参加者が集まってボディ・ペインティングする様子や、水玉らしきものが映された背景のスライドあるいは映像のプロジェクションを確認することができる。プログラムの出演者には、翌69年8月のウッドストック・フェスティバルでもコンサートを行った、カリフォルニア州バークレー発のサイケデリック・ロック・バンドのカントリー・ジョー&ザ・フィッシュや、デビューから間もなかったイングランド出身のフリートウッド・マックが名を連ねる。ザ・ジョシュア・ライト・ショーは、この時代に発祥し流行した舞台照明の一種であるリキッド・ライトのプロジェクションで知られており、当時のフィルモア・イースト・シアターのレジデント・アーティストとして、草間のハプニングを含め、数々のサイケデリック・ロック・バンドのコンサートの背景に、鮮やかなペイントが流れ動く様を投影し、観客を包み込むエンヴァイラメンタルな空間をつくりだすショーを行った集団である¹³。このようにムーヴメントを代表するミュージシャンやアーティストたちと同じプログラムにブッキングされたことは、アンダーグラウンド・シーンにおける草間の活動を示す重要な記録とみなされるべきであろう。

さらに草間は、「サマー・オブ・ラヴ」と呼ばれる社会現象が巻き起こり、ムーヴメントがピークを迎えた1967年夏には、ワシントン・スクエアやトンプキンス・スクエアといった屋外の公共空間を舞台に、裸の身体に水玉をペイントして自己消滅を表現する「ボディ・フェスティバル」と名付けたハプニングを毎週末のように行っている。これらのイベントは新聞の文化面や地元ニューヨークのオルタナティブ・メディアなどでたびたび報道され、草間は「Dotty（水玉ちゃん）」などといったキャッチーな呼び名を獲得し、一般大衆の関心を集めていく¹⁴。草間のハプニングからは、裸になることが反戦や性の解放といったメッセージそのものであった60年代のカウンターカルチャーの時代精神を感じとることができるとともに、フライヤーに書かれた「50%は幻影、50%は真実、幻影とともに生きよう、人生は幻影だ（筆者翻訳）」といった文言には、サイケデリック革命のヴィジョンにも相通じるものがある(fig.10)。また1950年代のビート・ジェネレーションやヒッピー世代を体現する作家と評されるなど、当初その活動は肯定的に受け止められていた¹⁵。

このような同時代の草間の活動とサイケデリアの親和性は、すでにいくつかの展覧会や先行研究でも指摘されてきたが¹⁶、本展ではそのほかの時代に制作された作品も紹介している。2000年に発表された《I'm Here, but Nothing》は(fig.15)、作家自身の幻覚体験から着想された、部屋のなかに入って鑑賞するインスタレーション作品である。ごく一般的なリビング・ルームを模した室内は、赤・青・黄・緑・橙の蛍光色に発光する無数の水玉が覆い尽くされ、ありふれた日常の空間にどこまでもその水玉が広がっていくかのような無限の世界が出現する。作品のなかに身を置くと、まるで自分自身も水玉のひとつとなって、空間の中に漂い消えていくような自己消滅の感覚を体感することができる。帰国から四半世紀以上経った後の作品であるが、ブラックライトを使った部屋型のインスタレーションというアイディア・メモは、1960年代半ば頃の草間のノートにすでに残されており(fig.16)、サイケデリアの特徴的な表現でもあるブラックライトと蛍光色による夢幻的な視覚効果は、当時から草間が自己消滅のハプニングやパフォーマンスでたびたび実践してきたものでもある。さらに1978年発表の処女小説『マンハッタン自殺未遂常習犯』では、60年代のニューヨークを舞台に、アンダーグラウンドに生きる若者たちの日々を切り取ったかのような描写や、自己消滅の思想についての文筆による表現を見ることができる。本展ではほんの一例を紹介したに過ぎないが、帰国後においても、60年代当時の自身の活動や生活のなかで目にしたであろう対抗文化の一端が、さまざまな形式や手法を通して作品のモチーフとなってあらわれていることも草間の創作の特徴である。



fig.15 草間彌生《I'm Here, but Nothing》2000/2022年
 蛍光ステッカー、ブラックライト、家具、日用品
 サイズ可変
 © YAYOI KUSAMA

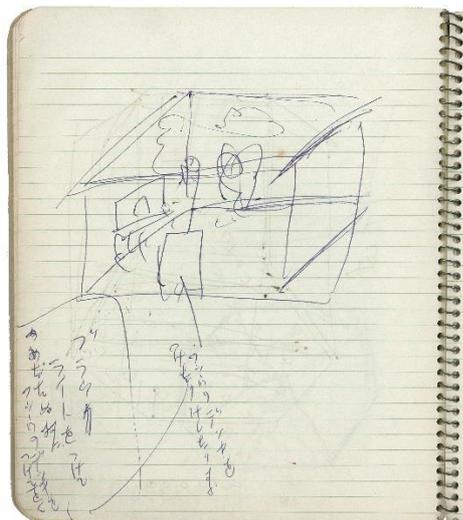


fig.16 草間のノートより 1964-1966年頃
 © YAYOI KUSAMA

また本展では、サイケデリックな視覚表現がふたたび明瞭になる1980年代後半から90年代前半の作品に注目し、その代表的な作例としてこれまで未公開であった小さいサイズのアクリル絵画群を紹介している。

視覚芸術に影響を与えたとされる幻覚体験では、強烈な色彩や、なにももの思わせない不思議な模様、銀河の閃光が爆発したような光の群がつつぎに浮かび、まわりのものすべてが息づいて波うって見え、内的な光で輝きはじめるという¹⁷。サイケデリアの作品は、そうした幻覚のイメージを表す、目もさめるような鮮やかな色づかいや、極端に歪んだ抽象的な図像、幾何学的でオプティカルな模様などを多用している。草間のアクリル絵画群には、はるか彼方の流星のようにも、顕微鏡のなかでうごめく微小生物のようにも見える不思議な形態が、蛍光色をふんだんに使った派手な色彩構成で画面にびっしりと描かれており、同様の特徴を認めることができる(fig.17, fig.18)。一方、中心と周縁、図と地、上下左右といった階層差のない、水玉と網目などのパターンが反復するオールオーバーな画面は、初期のネット・ペインティングから一貫したものであり、それは草間の自己消滅のヴィジョンによるものであろう。

同じ頃に制作された《永劫回帰》（1988-1991年）は、大型のソフト・スカルプチュア作品である(fig.19)。積み上げられた計46個の箱の内部は、縫製布に綿を詰めて突起物を形作ったソフト・スカルプチュアで埋め尽くされ、突き出した複数の触手が作品の前面を覆うようにぶらんと垂れさがっている。やわらかな突起と箱の内外面すべてを覆った多色の縞模様の布による、明快な色彩のコントラストと独特なパターンの反復は、内部からなにものかがもぞもぞと這い出して、やがてそこにあるすべてを飲み込んでしまいそうな奇妙な錯視効果を生み出している。



fig.17 草間彌生《蝶の里》1986年
アクリル・キャンバス
41 × 31.8 cm
© YAYOI KUSAMA

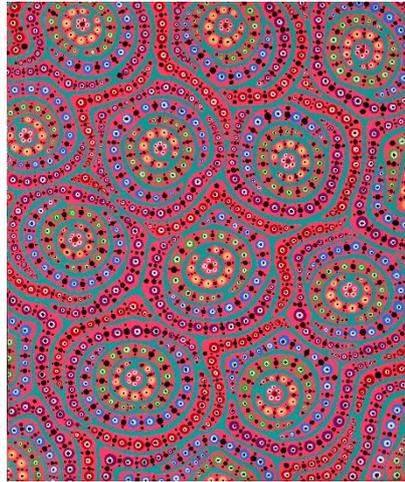


fig.18 草間彌生《生命への賛歌》1988年
アクリル・キャンバス
45.5 × 38 cm
© YAYOI KUSAMA



fig.19 草間彌生《永劫回帰》1988-91年
ミクストメディア 46 boxes (30.5×30.5×30.5 - 90×55×55cm)
W Collection (広島市現代美術館寄託)
© YAYOI KUSAMA

これらの作品を制作していた頃に草間は、個展の図録に「この私という水玉の一個のセルフオブリタレーションによって、私の魂は輪廻転生をくぐりぬけて、無限の水玉の一つとして、宇宙の中に永劫回帰するのである¹⁸⁾」と記しているが、ここで注目すべきは、《永劫回帰》と題された同作の思想的な基盤になっているであろう草間の自己消滅の死生観が、サイケデリック体験と相通じていることである。草間が呼ぶところの「自己消滅」は、個々としての意識が消失

し、自己を含めたすべての存在は全体の一部として永遠に帰するものであるという考えに集約される。一方、ハクスリーが著した『知覚の扉』によると、サイケデリック・ドラッグは、普段は抑制されている人間本来の感覚のバルブをこじ開け、エゴが完全に消滅する「没自我」の状態をもたらす。そして、日常の意識を超え、すべての個々はすべて<総体>であると感じるようになり、従って「宇宙のすべてのところで生じることすべてを知覚する」感覚になると述べる¹⁹。すなわち、草間の「自己消滅」の意識は、強烈な知覚変容による自我喪失感や離人感、あるいは人類全員と深く結ばれているという感覚があるというサイケデリアの幻覚体験²⁰と共通し、その結果として双方の作品表現の視覚的特徴が近接しているのは興味深いことである。

これまで述べてきたように、草間の創作スタイルは、サイケデリックの視覚芸術のそれと多くの類似点が認められるが、最後に記しておかなければならないのは、幼い頃からの幻覚の恐怖を克服しようと作品をつくり始めた前者と、幻覚ドラッグによる特殊な感覚に触発された後者は、本質的に異なるものであるという点だ。本展で紹介した50年代前半のドローイング作品《昼の燐光》(Fig.20)にある不自然にうねった黒線や、赤・黄・水色のおぼろに灯る光のような描写、《Leaves》(Fig.21)の鮮やかな色使いや画面全体に浮遊する奇妙に歪んだ有機的な抽象形態などは、ぐにやりとゆがんだ視界に浮かび上がる幻覚イメージを表したサイケデリアを思わせるが、両作品が制作されたのは、渡米前の故郷・松本時代であり、さらには「サイケデリック」という用語自体が公に発表される以前であったため、草間がこの芸術潮流を認識していた可能性はきわめて低い。とはいえ、規定された方法論を必要とせず、自己と向き合い内発的な衝動にのみ突き動かされて創作に打ち込んできたなかで、のちに草間がニューヨークを拠点とした頃に同地で全盛期を迎えていたムーヴメントの視覚表現と、活動初期よりすでに類同性を有していたのは、特筆に値することに違いはないのである。

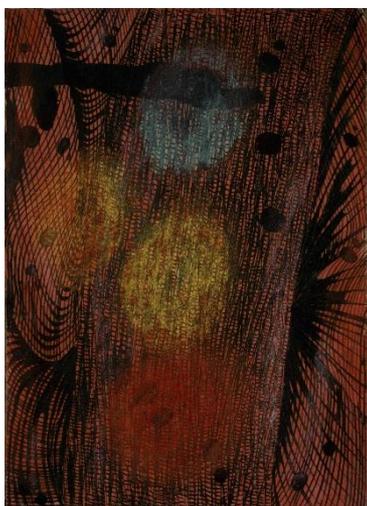


fig.20 草間彌生《昼の燐光》1950年頃
パステル、インク・紙
25.2 x 17.5 cm
© YAYOI KUSAMA



fig.21 草間彌生《Leaves》1954年
グワッシュ、インク・紙
20.1 x 27.3 cm
© YAYOI KUSAMA

本稿ではサイケデリック・ムーヴメントと同時代の草間の創作活動を中心に考察し、その作品世界にあるサイケデリック性について論じてきた。60年代後半の活動は、写真や動画、アイディア・メモ、あるいはメディアでの紹介記事・インタビューなど、さまざまな形式で記録が残されていたが、その一方、共同制作者、写真家、パフォーマンス出演者といった、創作の過程における人的交流は判然としなかった。今後の研究では、他作家との関わりや対話を調査・検証することによって、草間芸術の新たな一面を浮かび上がらせることが期待される。1966年、草間は個展のオープニングで「Love Forever (愛はとこしえ)」と書かれたバッチを観客たちに配布した。厭戦ムードが漂う当時のアメ

リカのカウンターカルチャーを体現したようなメッセージは、現在もお草間の作品に繰り返し登場するものであり、1960年代のアメリカという激動の時代は、その後の彼女の創作においても欠くことができない体験となっているのだろう。

¹ 1938年にスイスの化学者アルバート・ホフマンが初めて合成に成功し、1943年に自身でその幻覚作用を発見した化学合成物質の総称を指す。1950年代は精神療法のひとつとして利用されていたが、1960年代になると、その幻覚体験は意識改革をもたらすものとして、既存の体制に服従しない自由な精神を希求したヒッピー世代の若者たちを中心に一般大衆のあいだでも大流行し、カウンターカルチャーの形成に大きな影響を与えた。

² 「特別講座：LSD-芸術-創造性 《サイケデリック》とはなにか (1)」『美術手帖』1968年5月号、美術出版社、p.165

³ オルダス・ハクスリー『知覚の扉』1954年

オルダス・ハクスリー著、河村錠一郎訳 文庫版『知覚の扉』、平凡社、1995年、p.19-20（本稿では文庫版を参照）

⁴ *LIFE Magazine*. September 1966, Time Inc., New York. Cover page.

⁵ Glenn O'Brien. "PSYCHEDELIC ART: FLASHING BACK," in *Artforum*, originally published in March 1984.

<https://www.artforum.com/features/psychedelic-art-flashing-back-207818/> (Accessed on November 22, 2023)

⁶ モノクロニズムを追求する「ゼロ」に代表されるヨーロッパの作家たちと、当時の草間の作品及びヨーロッパでの彼女の活動については、2020年に草間彌生美術館で開催された特別展「ZERO IS INFINITY 『ゼロ』と草間彌生」で紹介された。

⁷ キュレーターローラ・ホプトマンは、同展について「すべての彫刻的要素は、インフィニティ・ネットのパターンがホットな蛍光色のヴァリエーションでペイントされ、さらなるサイケデリック効果をつくりだしている。(筆者翻訳)」と述べている。Laura Hoptman. [Exhibition brochure] *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968* : July 9-September 22, 1998, the Museum of Modern Art, New York.

⁸ Alexandra Munroe. "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama," in [exhibition catalogue] *Yayoi Kusama: A Retrospective* (New York: CICA, 1989), p.26, quoted in ウード・クルターマン「ドライヴィング・イメージ、エッセン、1966年」、和田侑子、小林豊子訳『草間彌生 わたしの芸術』グラフィック社、2019年、p.85

⁹ 草間彌生『無限の網 草間彌生自伝』、作品社、2002年、pp.54-55（改訂：新潮社、2012年、本稿では改訂版を参照）

¹⁰ Barry N Shwarz. "Context, value & direction," in eds. Robert E.L. Masters and Jean Houston, *Psychedelic Art*, 1968, New York: GROVE PRESS, Inc., p.142

¹¹ Aldo Tambellini. "The Black Gate Theatre," in *Syracuse Rebel*.

<https://www.aldotambellini.com/rebel/black-gate-theatre>. (Accessed on September 12, 2023)

¹² Ibid.

¹³ John Del Signore. "The Joshua Light Show," in *Gothamist*.

<https://gothamist.com/arts-entertainment/joshua-white-the-joshua-light-show> (Accessed on September 12, 2023);

"Psychedelic light shows — the unlikely thread connecting Janis Joplin and Yayoi Kusama," in *89.3 FM*.

<https://www.scpr.org/programs/the-frame/2017/11/03/59992/how-joshua-white-paired-his-psychedelic-light-show/> (Accessed on September 12, 2023)

¹⁴ Alfred Carl. "Call Her Dotty," in *Sunday News*. August 13, 1967.

¹⁵ "Call Her Genius or Crazy But She's An Insight Into the Beat Generation," in *Town & Village*, September 14, 1967.

¹⁶ 英・テート・リヴァプールがサイケデリック・アートの再評価を試みた「Summer of Love: Art of The Psychedelic Era」展を2005年に開催。当時の前衛芸術家とサイケデリック・ムーヴメントとの同時代性に着目し、アンディ・ウォーホル、ナム・ジュン・パイク、ルーカス・サマラス等と共に草間の作品を紹介した。山村みどりは、著書「Yayoi Kusama: Inventing the Singular」(The MIT Press、2015年)のなかで、1960年代後半における草間の活動を、アーカイブ資料の綿密な調査を通してサイケデリック・カルチャーの時流に位置付け、同時代におけるその親密性を指摘している。

¹⁷ 前掲『美術手帖』、p.169

¹⁸ 草間彌生「『オブセッション』を超えて！ / 21世紀への輝いた扉を開く私」『魂を燃やす閃光 草間彌生展』フジテレビギャラリー、1988年

¹⁹ 前掲『知覚の扉』、p.30

²⁰ 前掲『美術手帖』、pp.166-170

草間彌生はほぼ16年にわたるニューヨーク生活を切り上げて、1970年代半ばから活動の拠点を東京に移すことになった。その後、今日に至るまで美術家としての旺盛な制作を継続してきているのは周知の事実であるが、もう一つ注目されるのは文学の分野での仕事である。78年の自伝的小説『マンハッタン自殺未遂常習犯』を皮切りに執筆活動を開始し、84年から90年代末にかけて14冊の小説集と2冊の詩集を立て続けに刊行しているのだ。小説の多くはニューヨークでの生々しい体験を踏まえた壮絶なポルノグラフィティ的ファンタジーであり、小説家の中上健次が（そのデビュー作である『聖マルクス教会炎上』を）「作品と呼んで貶めたくない」と評したように一般的な小説作法には拘束されることのない奔放なるテキスト群とあってよい。

本稿はその中から主要作であるニューヨークを舞台にした『クリストファー男娼窟』（1984年）、『聖マルクス教会炎上』（1985年）と日本を舞台にした『天と地の間』（1988年）を中心に、草間彌生の“性愛の詩学”を私なりに読み解こうとするものである。いずれも同性愛やバイセクシュアルをテーマに据えており、強姦、陰茎斬り、自殺といった凄絶な地獄変のごとき場面を軸にした物語が、迸り出るような言葉によって展開されている。しかしそこには自らが物語に没入するのではないある客観的な眼差しが宿っており、自伝的と思える要素をも一種神話的な寓意の構造に結び付けるような普遍的な理性を感じさせずにはおかない。むしろそれは情念に溺れることのない聖域のポルノと見なされるべきかもしれない。草間は傍若無人な奔放さと同時に優れて理知的な洞察力をもった書き手でもあるのだ。

*

自らの世界を客体視する草間の醒めた眼差しは、若き日から今日まで一貫している常同反復の方法に依拠した草間の絵画の制作においても、常に維持されていた。たとえばネット・ペインティングの大作に取り組んでいたNY時代の初期に書かれたエッセイ（1961年）で、彼女はきわめてフォーマルな観点で伶俐に自作の方法を分析して見せているのである。

これらの絵は静的な分割されぬ一面の空間がキャンヴァス上にフラットに定着したもので、（中略）微視的な塊りの一つ一つが陸続と続き、その表面は可能なかぎりのコンクリートな肌をもち、この異様に膨大なマスの集合を明示する。このタッチの一つ一つの行為を時間の中で反復することによってドライな白いエノグの層は極めて現実的な可視的視野の中で空間に無限の具体性を加える。この限りなく繰り返しかえし得るリズムとモノクロームの表面が規定された絵画の約束上のコンストラクションや方法論によっては定義できないところの異質の「光」をもって新しい絵画へ試みを提出する。かつこれらの絵は一つの定められた焦点や中心を一切放棄している。これは私の独創であり、この発想は遠く十年前に遡る私の制作歴の随所に見出される。私が山深い信州で、独白的に自分の方法でした表現は、四ツ切大白紙に墨汁で細い点の集合、ペン画で細胞風の序列、茎の内部の拡大のごときもの、得体のしれぬ分割されない無数の連鎖などであった。暗い戦争の日々、やりきれないような少女時代、私の家のうらは河原で常にながめくらすそれは、何億という一つ一つ確認することの可能な白い小石が真夏の陽光をもって、そこに「ある」というヴィジョンの不可思議な因となったが、こんな自然界からの直接的啓示からでなくても私の精神の内部のイメージでは非対象的な動機や無意味の偶発の中でさえ、何か妙な世界に憑かれているらしい。この「得体の知れぬ何か」を自己から解放したい。感情の魔伏の湖より精神の永遠の彼方に放ちたい。そして今こそ私はこれを真空のカオスのなかにとき放ったのである。（中略）十年間、私は一つの絵画上の方程式としてようやく形成し、このモニュマンを世に発表した²。

そう、あのネット・ペインティングの常同反復という禁欲的な方法を、自らの生い立ちに由来する精神的な病理による幻覚として認識しつつも、冷徹に形態論のレベルで分析して見せる批評精神のありようは、凄絶な描写においてなお

“自らが物語に没入するのではないある客観的な眼差し”を維持している草間の小説の神話的な構造の普遍性と無縁ではないはずである。エモーショナルなアクション・ペインティングを嫌悪していた草間にとっては、そこからクールなミニマルアートへというニューヨークスクールへの転換点として位置付けられるネット・ペインティングは、この街を支配していた男根的な思想への挑戦であったといえなくはない。陰茎切りをテーマにした草間の小説はいかにもその時期のニューヨークを舞台にしているのである。

ところで日本語で小説や詩を書き始めることになった動機について草間自身は自伝でこう述べている。

私は日本に帰ってくることにより、長らく使わなかった日本語に再び出会うことになった。日本語を使って小説や詩を書くことで、造形美術ではさぐり得なかった私の存在の別の一面に光をあてて、自己の分野を開拓し、新しい魂の位置に自分を立たせた。(中略) ずっとしたたかな、人間の生きざま、死にゆく気配、愛の存在、命の光芒と傷痕、そして宇宙の不可解なたまたまいと神秘が満ち溢れている空間。時間。距離。それらの背後に高く聳え立つものは何か。

この未知の何ものかに対する私の強いあこがれと、精神の止揚を、再開した日本語によって創造しようと思ったのだ³。

*

『クリストファー男娼窟』(fig.1)の主人公はヤンニーという名のコロンビア大学に学んでいたオリエンタルガールである。未読の読者のためにまずあらすじを記しておこう。クリストファー街に住むヤンニーはゲイの客に男娼を紹介する秘密クラブを運営している。親しくしている黒人青年のヘンリーは麻薬代を稼ぐためにヤンニーに頼んで客を探してもらう。

すでに“どの男娼の肛門も満杯になっている”時刻だったが、ようやく顧客のグリーンバーグに連絡がつく。グリーンバーグはポルシェでニュージャージーの別荘にヘンリーを連れて行ってセックスするが、麻薬の幻覚に取り憑かれたヘンリーは衝動に駆られて彼のペニスをナイフで切り落とし、殺してしまう。新聞で事件を知ったヤンニーは自宅に帰っていたヘンリーとエンパイア・ステート・ビルの屋上に上る。不意に彼の姿が消え、バルコニーから見下ろすと「ミルク色の霧の中にひとつ。黒い点が落ちていく。点は見える見えず小さく、一層小粒になって、霧に吸いこまれて見えなくなっていく⁴」。

クリストファー街はゲイたちが集う街であり、エンパイア・ステート・ビルはマンハッタンを支配する白人のエスタブリッシュメントのシンボルである。前者を拠点とするマイノリティーであるアジア人のヤンニーと黒人のヘンリーに対して、不動産会社を経営するグリーンバーグは後者の成功者の一人といっただよい。ではなぜ草間は小説の終わりに二人をそのシンボルの塔の上に立たせたのであろうか。

草間はニューヨークに来た当初の思いをこう回顧している。

時々侘しくなると、私はエンパイア・ステート・ビルに登った。ニューヨークは、ベトナム戦争以前の豊かな良き古き時代のアメリカの面影をまだとどめている資本主義の牙城で、宝石が煌めき、毀譽褒貶のうずまく人生の大ドラマ、絢爛とした大パノラマであった。

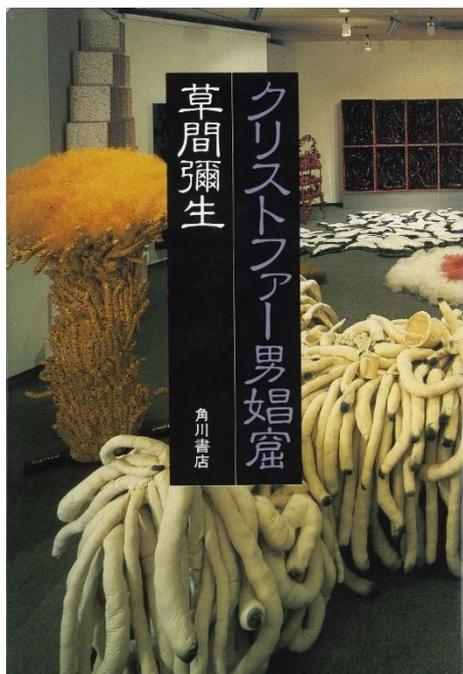


fig.1『クリストファー男娼窟』草間 彌生 角川書店 1984年
※現在はKADOKAWA、角川文庫より発売中

世界一の摩天楼から見下ろした下界は、まさにあらゆる事が可能な、野望の世界の登龍門である。私はいつの日か、このニューヨークで、自分の思いのすべてをこの今、空っぽの手の中に入れてたい。そう、強く激しく熱望した。体中の血が芸術の革命への決意で滾り、空腹をさえ忘れた⁵。

そういえばグリーンバーグはユダヤ人の名前である。穿った見方をすれば、草間が打倒しようとする抽象表現主義の勝利を導いた美術評論家の名前を、屹立する男根のシンボルとしてあえて借りたのかもしれない。

ヘンリーは手取り早い金儲けの手段として肛門を提供しているだけで、実のところゲイを嫌悪している。凄惨な陰莖切りが夢想とも現実ともつかない、むしろ詩的に昇華された場面として描写されているのは、それがヘンリーにとっての、また性的オブセッションを抱え、男根を恐怖する書き手にとっての救済であるからなのだ。

ではなぜ草間は小説の最後に、この二人を塔の上に立たせたのか。そこにあるのはもはや“宝石が煌めく絢爛とした大パノラマ”ではない。塔の頂上へとゆく階段は、逃げおくれた鼠が膿をしたたらせてネトネトしており、「マンハッタン島の現し世の夢を無残にもいまは廃墟と化してそそり立ち⁶」、「屋上は瓦礫の山と化している⁷」のである。ヘンリーはそこから身を投げる。一粒の粒子となって霏に吸いこまれて見えなくなっていく。それもまた敗北ではなく書き手の自己消滅（水玉の中への自己消滅）の願望を反映した救済の光景であるに違いない。

草間はヤンニーであると同時にヘンリーでもあるだろう。ヤンニーとヘンリーにはグリーンバーグが、クリストファー街には摩天楼が対置され、その構造の中でシンボルとしての男根は無力化され、救済が訪れる。一気呵成に書き上げられた奔放なストーリーが神話的な普遍性を持つと記したのはその意味である。

*

草間の文学の研究者であるパヴェウ・パフチャレク、この小説の「抑圧の閉じた三角形」の社会的背景についてこう読み解いている。

草間の描いたヘンリー、ヤンニー、グリーンバーグの物語は、60～70年代にかけてのアメリカの社会文化の状況、そして下層社会、つまり権力装置に蔑まれた非異性愛者、白人とは異なる肌の色の人々、女性、その他一般に容認された言説の外に排除されたすべての人々の搾取の歴史に対する直接のコメントとして読むことが可能だ。しかしそれだけではない。三人の主人公の関係の中で実現された、抑圧者—犠牲者の絶え間ない循環の物語としても解釈可能で、資本主義世界の盤石の位置を明らかにしている。この世界は、自らの枠組みの外に排除した人々の物語をも定義し、そうすることで犠牲者が抑圧者に、抑圧者が犠牲者になることを可能にしている。『男娼窟』は様々な形の抑圧の物語として読めるが、同時に草間の社会的関与の姿勢を反映している。ニューヨーク時代を経て、再び社会的問題に直接言及したその声には、ラディカルな第二波フェミニズム、LGBTQ、新左翼、平和主義的な社会運動のスローガンがこだましている。またサイコソマティック・アートの実践としても読まれ、過去に経験したトラウマと草間が戦う記録となっている⁸。

文学作品であれ美術作品であれ、神話的な構造に対する重層的な読みの可能性を指摘した重要な観点だが、異性愛者でありながらも性的オブセッションを抱えた草間のフェミニズムとの関係はより複雑なものがあるように思われる。

（ヘンリーが）エンパイア・ステート・ビルをタイムズ・スクエアからやるせなく見上げると、男根に見えて仕方なかった。客がなくて商売にあぶれたときだ。カスタマーをあさって町をうろつく彼の焦りは怒りとなってエンパイア・ステート・ビルをにらみつけた。しかしビルは彼を見下ろして微動だにせず、遙か塔の尖端を白雲が横切つてはまた消えていった。その聳え立った男根のシンボルはヘンリーを自己嫌悪に埋もれさせてしまった⁹。

当然ながらこの怒りと自己嫌悪は、客を得たヘンリーが男根切りにいたる物語の巧むまざる伏線をなしている。ニューヨークとは男根に威嚇された町なのだ。

草間のソフト・スカルプチュアは家具やローブやバッグなどを無数のクッション状の男根で覆った作品である。男根が女性の場所である家庭を支配しているというわけである。そのびっしりと男根で埋め尽くされたソファアの上に草間が裸体で傲然と横たわっている写真は、たしかに支配するものを支配し返すというフェミニズムの勝利を告げるものと解釈できなくはない。また梯子のステップや支柱を男根で覆った《トラベリング・ライフ》(1964年)ではステップの上に幾つかのハイヒールが配されている。梯子は階層的な社会の象徴であり、それもまた男性原理に支配されている。尖ったヒールでその男根を踏みつけ、刺し貫きながら昇ってゆく女たちの戦いと見なせばよいのか。しかしよく見れば、どのハイヒールも横倒しになり、ステップを踏み外し、あるいは落ちかけている。どうにも草間の意図がフェミニズム的な果敢なる戦いにあったといいにくい。子供の頃から家庭の暴君であった母親に絵を描くことを禁じられ、諍いが絶えなかったということもあって、フェミニズム的な作品解釈は可能であるとしても、そこだけに図式的に結び付けるべきではないように思うのである。

むしろ草間は恐怖の対象である男根をおびたたく増殖させることで、性的オブセッションの負荷から解放されるという本能的な芸術療法に取り組んでいたというべきではなからうか。男娼であるヘンリーにゲイへの敵愾心があったこと、ヤンニーがレズビアンではなかったことを考えるなら、草間の立場はより複合的な抑圧的な心理的、権力的な機構からの救済を目指す戦いとして位置付けられるべきであろう。

*

『聖マルクス教会炎上』(fig.2)はニューヨークのパワリー区にある実在の教会の焼失(1978年。現在は再建されている)をタイトルにした小説である。主人公の名は上記の小説と同じヤンニーで、日本人の女性画家という草間に近い設定だが、内容是对極的でレズビアン同士の膺の破壊をモチーフにしており、さらに凄絶なポルノグラフィイといつてよい。幻覚と現実が入り混じったままにとりともめなく饒舌が続く長編であり、筋の展開も判然としない。ともあれ恋人のキャサリンがヤンニーのアトリエに奇怪なセックス・マシーン(電動式のペニス)を持って訪れる。

二人は床に広げた33フィートのキャンバス(草間がニューヨークのアトリエで、実際に描いていた最大のネット・ペインティングを思わせる)の上で格闘のようなセックスを繰り返す。

「性は常に冷々と醒めて冷酷であった。(中略)性はすべてを超えて、『時間』のように、本能的に死に向い、不安の刃をもって酷薄であった¹⁰⁾。「セックス・マシーンは荒廃の自己を切り刻み、わたしの、神々しくあるべき生殖の性器を、荒廃の剣でずたずたにし、こま切れにして、暗愚の海に投げあたえている、惜しげもなさ¹¹⁾」。だがヤンニーは不意に電動スクリュー・ドライバーを持ち出しキャサリンの膺に突っ込み、死にいたらしめる。さらに若い恋人のサンドラを呼び出し、乳首にナイフを突き刺して切り取ってしまう。

読み返して気がついたのは、こうした凄惨な光景の中に、繰り返し33フィートのキャンバスという言葉が挿入されていることである。いまは写真で見るとしかこの幻の禁欲的なインフィニティ・ネット・ペインティングが、なぜ目まぐるしく展開される暴力的な場面の主調低音たりうるのであろうか。ひょっとしてこの破天荒な小説は草間の絵画論ではないだろうか。ネット・ペインティングが多くの人を魅してやまないのは、辻褃合わせに過ぎるのを承知でいえば、



fig.2 『聖マルクス教会炎上』草間 彌生
株式会社パルコ 出版局 1985年

オブセッションを抱えた自らとトラウマに満ちた現実の世界とを同時に救済しようとするメッセージがそこに宿っているからではないか。

最後の場面は炎上した聖マルクス教会の焼け跡を見た後、アトリエに戻って「黒」のキャンバスが一面の「白」の網目に自己消滅しているのを目にした時の驚きである。

わたしの驚愕は、わたしに手をさしのべさせた。キャンバスにふれてみる。やはり、一面に、三十三フィートの網は、絵画の構図も、中心も、バラエティも否定して、無一、常同の、回帰線上に、すべての情念を包含し、ただ、限りない、一面の、平面の空間は、地球の地平にそって、ただ、虚無の「白」となってそこにあった¹²。

そして美しい2行で小説は終わる。

このとき、天の一角に、わたしは幻の雷の音を、聞いたようにおもった。
遙か彼方に響く幻雷は、耳の鼓膜を沁みとおっていった¹²。

*

『天と地の間』(fig.3)は上記の小説とは対照的に日本の草深い山村を舞台にした奇怪な幻想小説であって、主人公は白痴の母親オチューと娘のチイである。乞食の少女チイが母親を連れ歩く雪を残した林には冬ごもりから醒めた無数の蛇が蠢き、幹に絡みつき、枯枝から垂れ下がっているという、マンハッタンの男娼窟とは対照的な原初的な不穏に満ちた地獄の光景をなしているといつてよい。その中に、おそらくは草間の故郷の記憶から来ているのであろう、宇宙的な空間と交感するような壮麗な自然のイメージが美しく織り交ぜられているところも、私たちが魅せずにはおかない。

ともあれオチューは森の中で村の巡査に強姦される。

オチューの尻に乗りかかった男の性液がほとぼしりでて、彼女の尻の下にいる無数の蛇たちの蛇斑が白く色変わりした。白い蛇たちは性液にまみれながら、目玉を性液でつぶされて、苦悶にのたうっている。チイはその白い蛇たちが彼女の足元にすりよってきたのを見て、父性の触感におびえた¹³。

墓地では紫の僧衣の僧が寝館を掘り起こして宝石をちりばめたイブニングドレスの女を屍姦し、その一部始終をみてしまったオチューをも犯す。だが、そのいまわしいはずの場面は、“天と地の間”の営みとしての神話的な光景として描写されているのだ。

地は天の星を奪おうとしていたが、天には、輝く星屑の一つもどこの広い天涯の一隅にも見あたらないのだった。夢幻の天に星の燐光の一滴もない夜は徐々に時を移行させて、夜明けに向って衣がえていこうとする。(中略) 白いエロティシズムが葦の芽から発光し、季節が早春にめぐりあったことをあたりの水面に告示している¹⁴。



fig.3 『天と地の間』草間 彌生 而立書房 1988年

強姦は人々を擁護すべき巡査や僧侶の仕業である。男たちにとって「屍肉や、白痴を犯すことは、自己のかがやかしい性的解放の完全な止揚の瞬間なのだった¹⁵⁾」。心を打ちのめされたチイの背後に墓場掃除人の傀儡の老人ミツジが現れる。

「あの人が、きっと、お前のおとっつあんだよ。俺は知っている¹⁶⁾」とミツジはいう。女に蔑視されつづけてきてインポテンツになってしまったミツジは、チイにとっては意外なことに、膣を犯す代わりに、枢にあった宝石で、彼がひそかに愛してきたオチューを飾る。「安息の棲処が初めて、みにくいせむしの侏儒によって妖精の地に配達されもたらされてきたのだろうか。形而上学的性愛の伝説は地球に親近のしずくをたらしはじめたのだ¹⁷⁾」。

のたうつ蛇と一体化した男根の去勢（ミツジのインポテンツ）が、男根切りと同様に暴虐の終焉と激しい性愛の営みの果ての安らぎをもたらすという意味では、『クリストファー男娼窟』と通底しているといえなくもあるまい。

「ミツジに祝福された、生まれて初めての母の女たる性をチイは幻の夢の中で見つめつづけた。それは手ざわりの確かでない、淡いミルク色のような謎の彼方からのささやきかけなのだった¹⁸⁾」。草間にとっては、いかなる恐怖の幻想も絶望に終わるものではなく、性的なオブセッションからの解放への願いに深く通じているのである。

そして砂礫のような心の空虚を抱えた少女に訪れた美しい救済の場面で小説は締めくくられる。

むなしい天地の情感と失望の彼方、哀傷のはざまに立つあまたの人間たちの群像をおしつづんで山国の雪解けの山脈の稜線が雲の中に見え隠れしている。その宇宙の現象の中に、蒼天も、白い雲も、河の波も、幾万の小石の群も、ひたすらにただ呼吸づいているのだった¹⁹⁾。

*

『天と地の間』。それは悲哀に満ちた孤独に籠る日々を過ごさざるをえなかった草間の「幸福への願望」が美しく花開かせた「人生の冥界への道標の指し示すところ」でもあるだろう。ここで草間の詩人としての側面に触れるために2010年代の初めに書かれた、まさに孤独が紡ぎだした麗しい抒情というべき一篇の詩を紹介しておくことにしよう。そこでは死が見据えられてはいても、ニューヨークが舞台の小説群の壮絶なる場面の連続とは対照的に、静かな憂いと哀感をたたえている。彼女が「芸術を武器にして」探し求め続けてきた「愛」の姿は、その願いの真摯さゆえにより痛切な孤独をもたらすことになった。だが、憂いの情感は、それを書くことを通じて、心理的なresilienceへと転化されるものであったに違いない。詩人が籠る「落涙の居城」からの「愛のことづけ」は私たちに深い感動に誘わずにはおかないのである。

落涙の居城に住みて

やがて人の世の終末に 巡り会う時がきたら
年を重ねた月日の果てに
死が静かに近寄ってくる気配か、
それにおののいているとは 私らしくないはずだったのに。
最愛の君の影に 悩みはまたしても夜半に訪れて
わが想いをあらたにす
君をこそ恋したい 「落涙の居城」の中に
籠っていた私は 今こそ人生の冥界への道標の
指し示すところへ さまよい出ていこうか
そして空が私を待ちかまえ たくさんの白い雲をたずさえている
いつも私を元気づけていた 君のやさしさに打ちのめされて
心の底から私は 「幸福への願望」を道づれに
探し求めてきたのだった

それは「愛」という姿なのだ
あの空を飛び交う鳥たちに 叫んでみよう
この心をこそ 伝えたい
私の久しい年月を芸術を武器にして
踏みしだいてきたのだったが
その「失望」と「虚しさ」を そして「孤独」の数々を胸に秘めて
生きながらえてきた日々は
人の世の花火が 時として「華麗」に空に舞い上がっていた
夜空に降っていく 五色の粉末を全身に
散りばめている感動の瞬間を 私は忘れない
人生の終末の美しさとは すべて幻だったのか
あなたに聞きたい
美しい足跡を残したいという祈りを
受け取ったあなたへの愛のことづけ²⁰

※2012 年改訂

最後に新型コロナウイルス禍との闘いに向けて草間彌生が社会に向けて発信した言葉を紹介しておこう。

草間は若き日から一貫してアーティストとしての立場を心理的、社会的な抑圧から世界を同時に救済するための戦いとして措きし続けてきたが、長い制作の軌跡を貫くその敢然とした意志は、現下の脅威を前にしてより激しく燃え盛っている。近年では珍しい直接的なメッセージだが、翻ってみればニューヨーク時代の 1960 年代後半に、草間はベトナム反戦運動の渦中でニクソン大統領へのラブレターのような体裁の公開質問状を出す²¹（1968 年）など、愛の力による暴力の終焉を訴えるメッセージを発していた。上記の小説群の主な舞台がその当時のマンハッタンであることを考えるなら、そこで展開される凄絶な性愛の光景も暗黒の世界からの永遠の救済を願う草間の意志の反映であるに違いない。草間はいわゆるアウトサイダーではなく、いかに孤立しようとも同時代の社会に正面から向き合ってきた、またそうであるがゆえに新たな表現の動向を先導的に切り開いてもきた“芸術による革命家”たりえているのである。

全世界への草間彌生からのメッセージ

我々の念願の彼方に輝く絶大なる希望を、いつも願ってやまない
その光こそ来たれ
それは我々が待ち望む大いなる宇宙の輝きである

人々が暗黒の世界に退けられてしまっている今こそ、
宇宙の中で広がった我々の希望の極地に、神よ来たれ

最愛の人間たちの一人一人、その歴史の中で
今こそ我々の魂への愛の讃歌を求めている
この歴史的な脅威の中に、刹那に輝いた素晴らしい未来を
歌い上げたいと思わないか

さあ、いこう

今こそ全ての人々の最愛の人類愛と努力で乗り越えて、
平和を呼び寄せたいと願っている
そして、愛のために呼び寄せた我々の願いを叶えたい
不幸を乗り越えるための勝負の時は、今やって来た

我々の前に立ちはだかった新型コロナウイルスよ
地上から消えてゆけ
我々で戦ってやる
この計り知れない魔物と戦ってやる

世界中の人々よ、今この時こそ全ての人類が立ち上がって欲しい
そして、すでに戦っている人々へありがとうと言いたい

芸術による革命家
草間彌生より²²

著者名のないものはすべて草間彌生著

¹本稿は、ベルリンのグロピウス・パウで開催された回顧展「草間彌生」（2021年4月23日～8月15日）の図録に、
筆者が寄稿した英文テキストの日本語草稿に手を加えたものである。

²「女ひとり国際画壇をゆく」、『藝術新潮』1961年5月号、pp.128-129

³『無限の網 草間彌生自伝』、作品社、2002年、p.218（改訂：新潮社、2012年）

⁴『クリストファー男娼窟』、角川書店、2012年、p.74（初出誌は1984年）

⁵前掲『無限の網 草間彌生自伝』、p.20

⁶前掲『クリストファー男娼窟』、p.70

⁷同上書、p.72

⁸バヴェウ・パフチェレク 「草間彌生の『言語芸術の世界』」、『第67回美学会全国大会若手研究者フォーラム発表報告集』、
2017年3月、p.35

⁹前掲『クリストファー男娼窟』、pp.25-26

¹⁰『聖マルクス教会炎上』、株式会社パルコ 出版局、1985年、p.52

¹¹同上書、p.53

¹²同上書、p.246

¹³『天と地の間』、而立書房、1988年、p.85

¹⁴同上書、p.106

¹⁵同上書、p.112

¹⁶同上書、p.108

¹⁷同上書、p.116

¹⁸同上書、p.119

¹⁹同上書、p.151

²⁰『草間彌生 わたしの芸術』、株式会社グラフィック社、2019年、p.164

²¹リチャード・M. ニクソンへの公開質問状、1968年。原文は英語。

引用は『草間彌生、たたかう』、株式会社 ACCESS、2011年、pp.200-201

1968年11月11日

私のヒーロー、リチャード・M・ニクソンへの公開質問状

地球はまるで何百万もある天体の小さな水玉模様。
平和で静寂な天体の中、憎しみと争いに満ちた地球。
皆さんと私とですべてを変えて新世界、エデンの園をつくりましょう。
親愛なるリチャード様、私たちは自己の存在を忘れ、神と一体化しましょう。
裸のままに集まってひとつになりましょう。
大空を高く駆け上げられるよう、身体に水玉模様を描き合い、
始めも終わりもない永遠の中にエゴを滅却して初めて、

暴力によっては暴力を一掃できない

という剥き出しの真実を発見するのです。

私があなたの力強い体に優しく愛を込めて飾る球体の中にこの真実は記されています。
穏やかに！ 親愛なるリチャード。雄々しい闘争心をなだめるのです。

草間彌生

22 オオタファインアーツ 「全世界への草間彌生からのメッセージ」 2020年4月15日
<https://www.otafinearts.com/ja/news/39-a-message-from-yayoi-kusama-to-the-whole/>

2022年度 草間彌生美術館年報 研究紀要 第3号

2023年12月25日発行

編集・発行 一般財団法人草間彌生記念芸術財団

〒162-0851 東京都新宿区弁天町 107

info@yayoikusamamuseum.jp
