YAYOI KUSAMA MUSEUM
草間彌生美術館

草間彌生美術館

研 究 紀 要

第４号

草間彌生の病と創作活動の展開
―「宇宙からの音響」展を中心に・・・・・・・・・・・・・・・・山野井 千晶　1-16

2025 年度

草間彌生の病と創作活動の展開―「宇宙からの音響」展を中心に

山野井千晶

草間彌生は 1929 年、長野県松本市に生まれた。幼少期より制作を始め、1952 年から松本、東京で絵画作品の個展を数度開催したが、1957 年に渡米。ニューヨークではネット・ペインティングやソフト・スカルプチュア、ハプニングなどの前衛的な活動を展開した。1973 年の帰国後も、絵画、彫刻、インスタレーション、小説など多岐にわたる表現を続け、1989 年のニューヨーク国際現代美術センター（CICA）での回顧展、さらに 93 年の第 45 回ヴェネチア・ビエンナーレでの個展開催を契機に国際的な再評価を獲得した。現在も反復と無限を主題とする作品を発表し続け、世界を代表する現代美術家の一人として高い評価を受けている。

彼女の帰国後において、その伝記、とりわけ精神疾患に関する自己言説は、作家像を構成する重要な要素とされている。草間は 1975 年のエッセイ「わが魂の遍歴と闘い」において、以下の著名な一節で幼少期の幻覚体験を回顧している。

> 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、全宇宙を埋めつくされて、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帰し、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。夢中で階段に駆けていく。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。また、しばしば私を悩ませたのは、私の周囲を、薄い絹のようで色の定かでない灰色の帳（とばり）が取り囲んだこと。こんな日は、人が彼方に遠退いてしまい、小さく見える。人と対話しても意味が全く解らなくなってしまう。こうした時、外出すると、私は帰路を忘れ、路頭に彷徨って人の家の軒下にしゃがみこみ、思い出すまで一晩中、暗闇にじっとしていることが何度あったことか。私は時間と速度、距離感を失い、人間の会話を失い、部屋に閉じ籠もってしまう。私は一層手に負えない「駄目な子供」となっていった。
>
> こうした未知の世界と現（うつ）し世の間を去来する時に、何時も私は病気になり、創作の囚人となる。私は紙や画布に絵を描いたり、えたいの知れないオブジェを作ったりして、徐々に自分の心の場所を呼び起こし引き戻していく作業を繰り返すことになった。こうした経験の数々は、その場限りの芸術家稼業やカメレオンのように時の流行を追いかける付け焼刃的芸術でなく、私自身の内から溢れでる必然性を土台にした創造への企てであり、営為であった[1]。

この幻覚体験に関する記述からは、草間の芸術哲学である「自己消滅」と結びつく特質が見出される。それは、ある模様が部屋全体を覆い尽くし、主体が世界のなかへと溶解していく感覚として現れ、こうした体験が主体と客体、内と外の境界を根底から揺るがすものとして作用している点である。こうした状況下において創作活動の根源となったのは、「心の場所を呼び起こし、引き戻していく作業」であり、それは草間自身が「芸術＝薬[2]」と呼ぶ自己治癒的側面を有するものとして、これまで多くの考察の対象となってきた[3]。

建畠晢は、草間にとっての「自己消滅」を、単なる自己喪失ではなく、現実という閉塞的な状況からの解放として捉えている。そして、反復的に増殖する突起物や水玉、網目といったモチーフによって空間を埋め尽くす草間の表現には、自らを無限反復のなかへ埋没させることで抑圧から救済されようとする契機がある一方、世界全体を同一のパターンで覆い尽くそうとする支配的欲望も同時に表れていると指摘している。さらに、「生を奪う赤い花の呪詛とは、また宇宙からの音響と一体化する粒子的消滅でもある（…）」と述べ、幻覚は表現者にとってのヴィジョンへと美しく救済されているとした[4]。峯村敏明は草間の制作について以下のように述べている。

> 彼女は自ら病める者であることを知っていた.自分が世界と現実から不当に切り離され,あるいは測りがたい時空間の深みに放り出されていることの苦しみを,自分だけに背負わされた責苦と信じ,何らかの手段で癒やす必要のある病いと認識していた.この癒やされねばならないという欲求が彼女を並外れた存在とし,巨大な芸術家草間彌生の誕生に決定的な役割を果たしたという事実こそ,注目されねばならないのである[5].〔強調は原文〕

草間にとって病は苦しみの源泉である一方で、解放をもたらし、さらには表現者としての草間の誕生を導く契機でもあったと考えられるのである。

草間彌生美術館で 2025 年 4 月 24 日から 8 月 31 日に開催した「宇宙からの音響」展は、こうした草間芸術の根源ともいえる「病」というものに着目した展覧会であった。本展のタイトルは上記の草間自身のテキストから引用したものであり、本展では初期から現在に至るまでの多様な作品および関連資料を展示した。

もっとも、「病」という概念自体は歴史的・社会的条件によって規定されるものであり、その定義は時代や文化によって変化している。とりわけ精神疾患をめぐっては、その診断基準や理解のあり方が時代によって大きく変遷しており、今日の視点から過去の人物の病態を確定的に論じることには限界がある。また、芸術家の創作を精神疾患と結びつけて理解するいわゆる病跡学的研究は多くの作家をめぐって行われてきたが、近年においてそれは再検討の対象となっている。草間についても同様に、その芸術を精神疾患の反映として単純に理解することはできず、先行研究でも、草間の創作を幼少期の精神疾患の反映に還元し、伝記的内容から直線的に説明することには慎重な態度がとられてきた[6]。

本稿で用いる病名や精神医学的概念は、あくまで同時代の言説や先行研究に基づくものであり、草間本人の病態を医学的に確定・診断することを意図するものではない。本稿はそのような立場を前提としたうえで、草間自身が繰り返し語ってきた幻覚・幻聴体験や精神的苦痛の経験に着目するものである。そのうえで、「宇宙からの音響」展で展示した作品および関連資料を中心に取り上げ、草間が自らの「病」の経験をどのように創作の契機として位置づけ、それが作品や「自己消滅」という理念の形成にどのような影響を与えたのかを考察するとともに、その表現が鑑賞者に対していかなる解放や共感の契機をもたらしうるのかについて検討する。

1. 日本での制作活動と精神科医との出会い

1929 年、長野県松本市で種苗業を営む家に生まれた草間にとって、その幼少期の環境は、後の創作活動の形成過程を理解するうえで大きな意味をもつ。母親による強い統制と父親の放蕩な振る舞いによる不安定な家庭環境は、幼い草間に持続的な精神的緊張をもたらし、その緊張状態が外界に対する過敏な感受性と結びつくことで、幻覚・幻聴の体験をより切迫したものにしたと考えられる[7]。1941 年に長野県立松本第一高等女学校（現在の長野県立蟻ヶ崎高等学校）に入学した草間（当時 12 歳）は、この頃すでに、「物体のまわりにオーラが見えたり、植物や動物の話す言葉が聞こえたり、といった幻覚や幻聴」をしばしば体験するようになっていたという。当時の制作活動について、草間は以下のように述べている。

> そういう時、私はいつも家へ飛んで帰って、今見たものをスケッチブックに描いていく。次から次にジャンジャン描いていく。そんな時は心ここにあらずで、自分がまるで別の世界に行ってしまう。その光景を残しておきたいと絵を描くようになり、そうした幻覚を記した手帳を何冊も持っていた。その時に感じた驚きや恐怖をそうやって静めていく。それが私の絵の原点である[8]。

10 歳前後に母親を描いたとされる素描（fig.1: 表に人物像、裏に花瓶に生けられた植物が描かれている）では、すでに顔貌や着物、さらに花瓶の背後の空間に、水玉や網目状のモチーフが認められる。草間の作品は、可視的な対象（存

在）を反復するモチーフによって覆い尽くし、最終的には作家自身もそれに包まれて消失していくという構造的原理のもとに成立するものとして論じられてきたが、本作はその原理を考察するうえで最初期の作例の一つとして位置づけることができる。



fig.1　草間彌生《無題》1939 年
グラファイト・紙
24.8 × 22.5 cm

「宇宙からの音響」展 2F ギャラリーでは、まずこのような渡米以前の、松本や東京で制作・発表された初期作品および関連資料を紹介した（fig.2）。草間は 1948 年に京都の画学校で日本画を学び集中的に写実的なスケッチに取り組んだが、40 年代の末頃に松本に戻ると油彩の制作を開始する。しかし、母親から芸術家になることを強く反対されていたこともあり、画材の入手に苦心した草間は、実家で不要となった種袋を木枠に張り、その上に白いペンキを塗って手製のキャンバスを制作することもあった。《芽》（1951 年）（fig.3）はそうして描かれた苦心の作である[9]。麻袋の荒々しいマチエールの上に、こげ茶色で塗り込められた画面からぼんやりと浮かび上がるものは、タイトルが示す「芽」であるとも考えられるが、その形態は曖昧で、対象を明確な像として結ぶことを拒むかのように混沌としている。本作には、困難な環境のなかで制作されたという背景と、その不定形な表象の双方に、創作活動を通じて現実から解放されようとする草間の切迫した心境が表れているといえるだろう。



fig.2 草間彌生美術館
「宇宙からの音響」展示風景
2025 年



fig.3 草間彌生《芽》1951 年
油彩・麻布（種袋）
91.5 × 73.4 cm



fig.4 草間彌生《森の中》1951 年
油彩・キャンバス
32 × 41.1 cm



fig.5 草間彌生《残骸のアキュミュレイション（離人カーテンの囚人）》1950 年
油彩、エナメル・麻布（種袋）
72.3 × 91.5 cm
東京国立近代美術館蔵

一方、《森の中》（1951 年）（fig.4）は、画面全体に油絵具が何層かに密に塗り込められ、針によってえぐられた表層の隙間から下層の青が見え隠れし、特有の奥行きをもつ空間が表出している。《残骸のアキュミュレイション（離人カーテンの囚人）》（1950 年、東京国立近代美術館蔵）（fig.5）は本展では展示していないが、草間が述懐する「薄い絹のようで色の定かでない灰色の帳」に周囲を取り囲まれる幻覚、すなわち離人症的体験の恐怖を可視化した作品とされている[10]。肉感的なカーテン状のものに囲まれ、目の前の風景がはるか彼方へ遠のいていく感覚は、受け入れがたい現実に対する心理的反応の表出として解釈することもできる。

1950 年代に入ると、草間はグワッシュ、水彩、パステル、インク、鉛筆など多様な画材を用いた小型作品の制作に没頭し、数年のうちに数千点に及ぶ作品を描いたとされている。それまで木炭などによる油彩作品の前段階として位置づけられていたドローイングは、この時期、草間が見た幻覚や心に浮かび上がるイメージを即興的に画面へ定着させるための重要な表現手段となっていった。実際に、これら初期作品においては、具象と抽象が入り交じり、対象は安定したかたちを獲得することなく、生成と崩壊のあいだで揺れ動いているようにもみえる。不安定で混沌としたこれらの作品群は、家族との軋轢を抱えていた草間の内的苦痛を、そのまま映し出しているかのようである。このような松本時代の幻影的表現への強い執着からも、創作行為を通じて病の苦痛からの解放を希求する、草間の心情がうかがえるだろう。

1952 年、23 歳となる年、草間は松本市公民館で 3 月 18 日、19 日の 2 日間、初めての個展を開催した。さらに、この初個展からわずか半年後には、新作 270 点を展示する展覧会を同会場で開催している。これらの個展では、当時の会場写真を見ると、油彩、水彩、ドローイングなどが展示され、《芽》や《残骸のアキュミレイション（離人カーテンの囚人）》などの作品も含まれていたことがわかる（fig.6, 7, 8）。こうした驚異的な速度での制作活動を、この二度目の個展において偶然実見したのが、1949 年に信州大学の初代精神科教授として着任していた西丸四方（1910 年-2002 年）[11]である。後年、彼は草間との出会いを次のように述懐している。

> 彼女が田舎の公民館で個展を催したときに、偶然出会い、その狂的な抽象画に圧倒されるほどの迫力を感じた。これは物真似でない本当の抽象画だと思って、その画家に会ってみた。二十歳ぐらいで体が小さく、ぼそぼそと話をする無表情の娘であった。この娘には、ノイローゼで悩む時期と、ほとばしるように絵が描ける時期と、それを種々宣伝して公表するエネルギーに満ちた状態になる時期とが、交互に来る。ノイローゼの時期には、非常な苦しみにさいなまれ、体の中をさまざまな異様なものが狂いまわり、幻覚に悩まされる。この時期が過ぎる

と、この異常な体内感覚をもとにして、一日に何枚もの絵が湧き出るように描かれ、これが独自の抽象画となる[12]。



fig.6 松本市公民館での第一回個展会場風景
中央付近に《芽》が映っている
1952 年

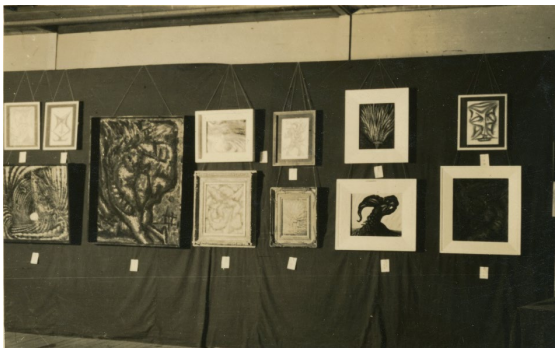


fig.7 松本市公民館での個展会場風景
左端に《残骸のアキュミレイション（離人カーテンの囚人）》が映っている
1952 年



fig.8 松本市公民館での個展会場風景
1952 年

この個展の同年、西丸は関東精神神経学学会にて、草間を「分裂性女性天才画家」として紹介している[13]。また、54 年に出版された学会誌のなかで草間を「ゴッホと同列の分裂性天才」として示唆[14]、さらに同年に出版した著書の中で草間と思われる女性を「天才」という章で紹介し当時フランス留学を予定していた彼女に大きな期待を寄せていた[15]。西丸は精神科医としての観点から「躁鬱病による周期性と非痴呆性、精神分裂病による異常世界の体験を兼ねそなえることができて、その天才性を発揮できた価値ある狂者[16]」として草間を大いに評価したのである。こうした西丸が草間に認めた当時の精神医学的理解における病由来の天才性は、西丸の紹介により同じく精神科医の内村祐之（1897 年-1980 年）[17]や、ゴッホや山下清といった芸術家にくわえ民藝運動などを評価・発信したことで知られる式場隆三郎（1898 年-1965 年）[18]らの関心をも引き寄せることとなる。式場は 54 年の日本橋・白木屋画廊での個展の推薦人の一人を務め[19]、その展評にて「人の影響をうけていないことが、いっそう純粋な美しさとなって迫ってくる[20]」などと述べ、草間を好意的に評している。その翌年には求龍堂画廊での個展が開催され、美術雑誌『みづゑ』第 585 号の表紙に作品が採用されるなど、草間は急速な躍進を遂げていった。

式場らに紹介されたことによって、草間は当時の日本におけるゴッホ理解に重ね合わせられるかたちで一部報道された。一方で関直子によれば、すでに個展を開催し独自の制作活動を展開していた草間にとって、このような位置づけは妥当とは言えないものであったとされている[21]。しかしながら、瀧口修造、鶴岡政男、阿部展也、岡本謙次郎などによる当時の批評の多くは、草間の病に言及することなく、その形態表現や造形上の問題に主眼を置いていた[22]。また、1955 年の求龍堂画廊での個展と同時期に『藝術新潮』で発表された草間のテキスト「イワンの馬鹿」において、草間

は「私と同じ神秘と象徴の世界をゆく人たち」として、アメリカの画家モーリス・グレイブス、マーク・トビー、ジョージア・オキーフらの名を挙げている。さらに、文学者アンドレ・ジイドの言葉を引用しながら、他者の影響ではなく、自らの内側から生まれる独創性に価値を見出す姿勢を示していた[23]。自伝の中で、草間は以下のように述べている。

> 私が特異児童のような形で世に出たことで、偏狭な日本画壇では、微妙な立場に立たされ、孤立化させられた。「気狂い」といううわさがいたる所で飛び散った[24]。

渡米前の作品は、西丸らの理解によれば病に由来する制御困難な身体感覚や幻覚体験を基盤として制作されたものであり、草間の才能を最初に見出したのが精神科医たちであったことにはある種の必然性があったといえる。草間にとって西丸との出会いは、松本から東京への進出と活躍（家族から離れるよう助言したのも西丸であった）、さらには渡米後の活動へとつながる重要な契機となったものであり、草間自身の言葉を借りればまさに「重大な出来事[25]」であった。しかし同時に、精神科医らから評価されることによって、特異な存在としてのみ受容されることへの葛藤も生じていたと考えられる。草間は前述の「イワンの馬鹿」のなかで、自らを特定の芸術運動や批評的言説の枠組みに位置づけられることを拒んでいたが、その背景には、当時の日本の画壇構造のなかで自身の表現を正当に位置づけることの困難さがあったのではないだろうか。その後、草間はいよいよ日本の美術界に限界を感じ、1957 年 11 月に渡米することとなる。

2. 渡米期の制作活動と「自己消滅」による救済

渡米後の草間は、病の経験を単なる苦痛としてではなく、創作の契機として位置づけるようになる。その過程で形成された中心的概念が「自己消滅」（Self-Obliteration）である。本節では、絵画作品から立体作品、そしてハプニングへと展開する制作活動をたどりながら、「自己消滅」という概念がいかに形成され、個人的な救済から社会的実践へと拡張していったのかを考察する。

「宇宙からの音響」展では、渡米後の作品としてまず《Pacific Ocean》（1959 年）（fig.9）を展示した。紙にパステルやグワッシュ等で描かれた本作は草間の代表作の一つであるネット・ペインティングのシリーズと同時期に制作された作品であり、白みがかった背景の上を、うねるような短い黒線が画面のところどころを這うように覆っている。この特徴的な線描表現には、渡米前の作品《Leaves》（1953 年）（fig.10）などとの類似も認められ、日本時代の表現とアメリカ渡航後の表現とのあいだに位置する過渡期的な性格がうかがえる。



fig.9 草間彌生《Pacific Ocean》1959 年
パステル、ガッシュ、インク・紙
60.3 × 72.8 cm



fig.10 草間彌生《Leaves》1954 年
ガッシュ、インク・紙
20.1 × 27.3 cm

《Pacific Ocean》にもみられる、松本・東京時代に描かれたドローイングのような幻覚を表現した激情や苦痛を帯びた感覚は、その後展開されるネット・ペインティングにおいて徐々に抑制され、よりプレーンで無機質な表現へと変化していく。それは、アメリカのモダニズムの文脈へと自身の表現を接続するための一種のチューニングであったとも考えられるかもしれない。初期のネット・ペインティングでは、黒の地塗りの上に、薄い白色の層と白色で描かれた無数の網目がみてとれる。そこでは反復される筆致が強く意識され、《芽》や《森の中》など 1950 年代の油彩作品にみられたマチエールや重層的な絵肌が再び現れている。

日本では、自身の作品を病と直接結びつけて語られることに距離を置いていたのに対し、草間はアメリカ渡航後、自らの幻覚体験を意志の力によってコントロールし、それを芸術創造の契機へ発展させながら、それを自らの言葉で語るようになる。幼少期から抱いてきたセックスに対する嫌悪や恐怖を克服するために制作されたのが、布に綿を詰め、男性器を思わせる形態を無数に増殖させた「ソフト・スカルプチュア」（柔らかい彫刻）[26]であった。1962 年、草間はニューヨークのグリーン画廊で開催されたグループ展において、ソファを用いたソフト・スカルプチュア作品を初めて発表する。さらに翌 1963 年には、ガートルード・スタイン画廊（ニューヨーク）で開催した個展「集合―1000 艘のボート・ショー」において、ボートを使用したソフト・スカルプチュア作品 1 点と、その作品写真を複製した 999 枚のポスターによって壁面全体を埋め尽くすという構成の、初のインスタレーション作品を発表した（fig.11）。草間が自らの作品を「サイコソマティック（精神身体の）・アート」と呼ぶのもこの時期である。



fig.11 ガートルード・スタイン画廊（ニューヨーク）での個展
「集合―1000 艘のボート・ショー」の展示風景
1963 年

現在に至るまで、多くのソフト・スカルプチュア作品が制作されたが、本展で紹介した《14 丁目のハプニング》（1966）（fig.12）では、少女のようなおさげ髪の草間が、ニューヨークのダウンタウンの一角で赤い水玉模様の生地で作られた無数のソフト・スカルプチュアで覆われた長方形のパネル上に横たわる姿が記録されている。本作は、草間による初期のハプニングの記録であり、そこには自らに恐怖を与えてきた形象をあえて反復・増殖させ、それらに身体ごと包み込まれていくことで克服しようとする姿勢がみられる。同時にその行為は、病理を抱えた自己のみならず、文明化の過程において抑圧を内包してきた社会そのものに対して異議を唱え、解放を志向する試みとしても理解できるだろう。



fig.12《14 丁目のハプニング》1966 年
カラースライドによるパフォーマンスの記録
29 スライド
パフォーマンス: 草間彌生, 写真撮影: 細江英公

アトリエにこもって絵を描くという内省的な探求から出発した草間の創作は、ソフト・スカルプチュアの制作を契機として、インスタレーション、さらにはハプニングへと展開し、外界とのコミュニケーションへと開かれていった。「自己消滅」とは、草間芸術の中核をなす概念の一つであり、渡米期以降、草間自身が繰り返し用いてきた言葉でもある。この、水玉や網目が空間全体へ広がることで、自他の境界、主体と客体、人と空間が溶け合う感覚について、草間自身は「赤や緑や黄の水玉模様は、地球のマルでも、太陽のマルでも、月のマルでも、何でもいい。形式や意味づけはどうでもいいのである。人体に水玉模様を描くことによって、その人は自己を消滅し、宇宙の自然に帰る、というのが私の主張なのである [27]」と説明しており、由元みどりは、「自己消滅」がニューエイジ的スピリチュアリズムと仏教思想のハイブリッドであると指摘し、その宗教的側面に注目している [28]。

「宇宙からの音響」展において、5F ギャラリーではインスタレーション作品《ナルシスの庭》（1966/2025 年）（fig.13）を展示した。草間は 1966 年 6 月、第 33 回ヴェネチア・ビエンナーレに、日本館代表としてではなく、ビエンナーレ当局へ直談判するかたちで自主参加している。そしてこの場で《ナルシスの庭》を初めて発表した。プラスチック製のミラーボール 1500 個を屋外の芝生一面に敷き詰めた本作には、当時の美術界における商業主義への批判が込められており、会場には「あなたのナルシシズムを 2 ドルで販売中」という看板が立てられ（fig.14）、草間はミラーボールを 1 個 1200 リラ（当時約 2 ドル）で鑑賞者に販売するというハプニングを行っている（販売行為はビエンナーレ当局によってただちに中止された）。鏡は、前年に初めて発表されたミラールーム作品《無限の鏡の間－ファルスの原野》（fig.15）をはじめとして、草間作品において繰り返し用いられてきた重要なメディウムである。《ナルシスの庭》において、「自己消滅」の感覚は場所全体へと拡張されている。草間は本作のステートメントのなかで、ミラーボールについて「これをみるすべての人に『神秘』を意外にみぢかな物に自分の手でとらえることができるおどろきをあたえる [29]」と述べている。球体の鏡面はあらゆる方向へ光景を反射し、周囲の風景や鑑賞者の姿を無限に増殖させる。そこでは、鏡によって自己を確認するというよりも、「私」という存在がどこまでも分裂し、拡散していくような

幻想的感覚が生み出されるのであり、鏡はこのような「自己消滅」へと至る無限の反復と増幅を生み出す装置として、いまも草間の作品世界において重要な役割を果たし続けている。

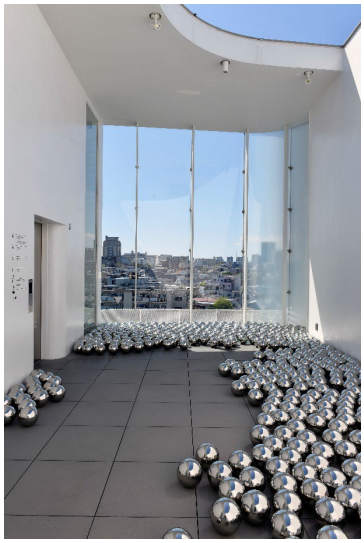


fig.13《ナルシスの庭》1966/2025 年
ステンレス
各 18 × 18× 18 cm
「宇宙からの音響」展示風景



fig.14 第 33 回ヴェネチア・ビエンナーレにて、《ナルシスの庭》に掲げられた看板「あなたのナルシシズムを 2 ドルで売ります」（看板には「NARCISIUM」と表記）
1966 年

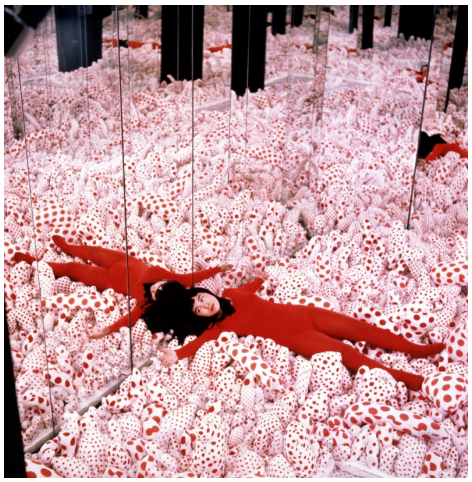


fig.15 リチャード・カステラ―二画廊（ニューヨーク）での個展「フロア・ショー」にて、ソフト・スカルプチュアを用いた作品《無限の鏡の間―ファルスの原野》に横たわる草間
1965 年

1960 年代後半になると、草間は「自己消滅」のコンセプトのもと、ボディ・ペインティングやベトナム反戦運動と呼応したヌード・パフォーマンスを内包したハプニングを、ニューヨーク証券取引所前、ニューヨーク近代美術館、ブルックリン橋、セントラル・パークなどで数多く実施するようになる。パヴェウ・パフチャレクは、上記の由元の見解をうけ、「草間の考える『自己消滅』とは、人間と社会を救う道として編み出された手段なのだ」と述べている[30]。すなわち、「自己消滅」とは草間にとって自己救済の方法であると同時に、それを個人の内面にとどめず社会へと拡張していこうとする実践でもあり、その試みの一端がインスタレーション作品や数々のハプニングとして展開されたといえるだろう。

3．帰国後から現在に至るまでの制作活動

アメリカにおけるハプニングの実践は、草間にとって自己救済のみならず、他者への解放や救済を志向する重要な表現行為でもあった。しかし、草間は心身の不調により 1972 年に一時帰国し、その翌年の 1973 年には日本への定住を決意する。故郷である松本に立ち寄ったのち、活動の拠点を東京へ移したが、ハプニングがスキャンダラスに報道されたことによる社会的な悪評に加え、1972 年、近しい関係にあった芸術家ジョセフ・コーネルが死去、さらに 1974 年に父親が死去したこともあり、草間はさらに深刻な心身の不調に陥っていった。そして 1975 年から精神科病院の解放病棟に入院したこともあり、以後しばらく、病室および自室を拠点として制作活動が続けられた。

1970 年代から 1980 年代にかけては、膨大な数のコラージュや色紙、粘土の立体など、小規模な作品群が集中的に制作されている。コラージュ作品自体は早くは 1952 年頃から制作されていたが、切り貼りを中心とするその手法は、病室や自室などの限られた空間でも比較的制作しやすいものであり、1970 年代から 1990 年代にかけて数百点を超える作品が集中的に生み出された。

「宇宙からの音響」展では、この時期に制作された《ねむれぬ夜の巣》（fig.16）《深海の底》（fig.17）《穴の中で春をまつ》（fig.18）（いずれも 1975 年）などのコラージュ作品も展示した。これらのコラージュ作品では色とりどりの紙をパステルで黒く塗りつぶした上に、雑誌や図鑑などから切り取った写真や布片を貼付し、さらに黒のマーカーペンによって緻密な網目が描き込まれている。幻想的な雰囲気を湛えるこれらの作品のなかでも、とりわけ 75 年制作の作品には、塗り込められた黒による重苦しく沈んだ印象が強く表れ、それぞれのタイトルからも、苦悩の底に沈み込む草間の精神状態が反映されているようである。

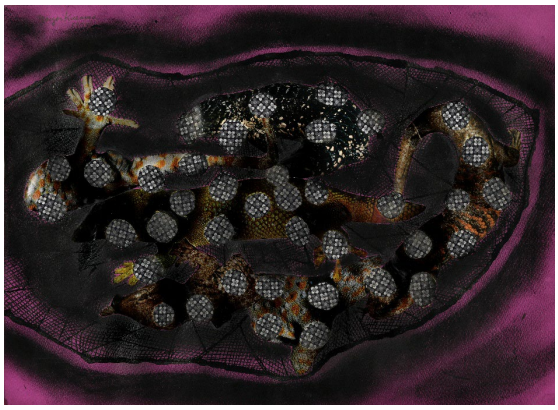


fig.16 草間彌生《ねむれぬ夜の巣》1975 年
コラージュ（印刷物、布）、パステル、エナメル、インク・紙
39.5 × 54.5 cm

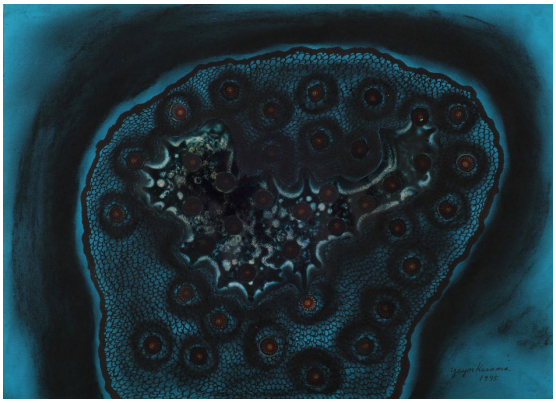


fig.17 草間彌生《深海の底》1975 年
コラージュ（印刷物、布）、パステル、エナメル、マーカーペン・紙
39.5 × 54.5 cm

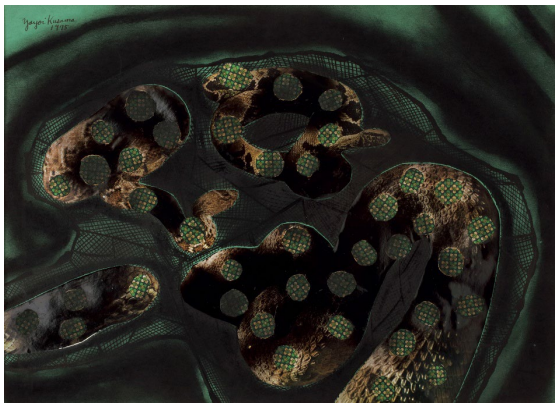


fig.18 草間彌生《穴の中で春をまつ》1975 年
コラージュ（印刷物、布）、パステル、エナメル、インク・紙
39.7 × 54.7 cm

1975 年 12 月には西村画廊にて個展「草間彌生展　冥界からの死のメッセージ」が、さらに 1976 年 8 月には大阪フォルム画廊東京店において、美術評論家、瀬木慎一の企画による「草間彌生　生と死への鎮魂にささげる―オブセッショナルアート展―絵画・彫刻・立体」が開催され、これらのコラージュ作品も発表された。こうした展覧会タイトルからも、当時の草間が「死」を強く意識していたことがうかがえる。「宇宙からの音響」展には出展していないが、コラージュ作品《自殺した私》（1977 年、東京都現代美術館蔵）（fig.19）では、画面下方に死んだ犬の姿が描かれている。たびたび自殺への衝動に駆られていた草間は、犬が首に縄をかけて木に登り、飛び降りて血を吐くという情景をこの小品のなかに描き入れることで、そうした衝動を鎮めることができたのだと述べている [31]。ここでは強い希死念慮を、イメージとして外在化することで制御しようとする制作行為の切実さが表れている。



fig.19 草間彌生《自殺した私》1977 年
コラージュ（紙）、ガッシュ、ペン、インク・紙
39.5 × 54 cm
東京都現代美術館蔵

さらに「宇宙からの音響」展では、こうした鬼気迫る精神状態を経た 1980 年前後に、膨大な数が制作された色紙作品の中から 6 点を展示した。なかでも《蝶》（1980 年）（fig.20）は、オレンジ色の羽や、その上に重なる青色の網目模様が、たっぷりと含ませた水によってにじみ、輪郭を曖昧にしている。これらの色紙作品においても、草間特有の水玉や網目のモチーフは用いられているが、70 年代のコラージュ作品に比べると、色彩には鮮やかさと温かみが感じられる。苦悩に覆われた内面から一歩踏み出し、身近な生物や植物、あるいは故郷へと向けられた穏やかなまなざしには、草間の精神的な回復の兆しを読み取ることができるだろう。

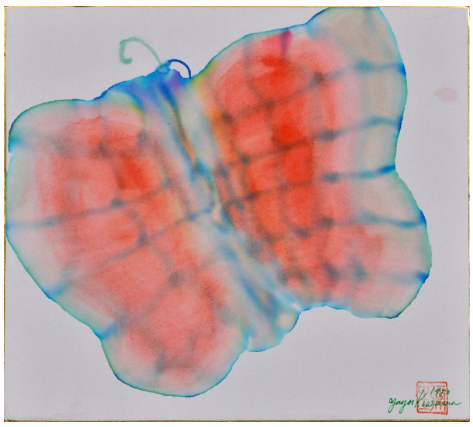


fig.20 草間彌生《蝶》1980 年
水性ペン・色紙
24.2 × 27.2 cm

一方、1970 年代末頃から現在に至るまで、草間は平面、立体ともに、きわめて強く鮮やかな色彩を用いた作品を制作し続けてもいる。反復と明快な色彩があたえる、みる人を圧倒するような爆発的なエネルギーは、1999 年の東京都現代美術館での回顧展「草間彌生　ニューヨーク/東京」の展覧会評において浅田彰が述べたように、「芸術による自己治癒といったレヴェルをはるかに超えたもの[32]」のように思われる。草間は、かつて滞在していた 1960 年代のニューヨークを舞台とした小説『マンハッタン自殺未遂常習犯』（1978 年、工作舎）を刊行しているが、そのなかには「病いは死よりも強いというのが、結論であった[33]」という言葉がある。これについて浅田は、晩年のジャック・ラカン[34]の言葉を想起しながら、草間は「病いと同一化し（中略）、病いを芸術に転化することで、死に打ち克つ」と述べている。草間の制作活動は数多くの人びととの協働によって、もはや病室や自室あるいは彼女一人の身体を超え、そのスケールを拡大していたのである。

「宇宙からの音響」展 3F ギャラリーでは、複数の画面から構成されるエンヴァイラメント・サイズの絵画作品《ピンク・ドッツ――星の墓場で眠りたい》（1993–94 年）（fig.21: 16 枚組のうち、本展では 12 枚を展示）を展示した。本作では、無数の目映いピンク色の水玉が視界を埋め尽くし、鑑賞者に眩暈のような感覚を与えながら「自己消滅」へと導いていく。建畠が述べたように、草間にとって救済である「宇宙からの音響と一体化する粒子的消滅」が、ここでは鑑賞者自身の身体感覚として体験されうる。どこまでも鮮やかで、当惑するほどの明るさをもつ巨大な画面は、浅田が言うところの「非人称的な場[35]」を出現させているようにも思われる。



fig.21 草間彌生《ピンク・ドッツ――星の墓場で眠りたい》1993-94 年
アクリル・キャンバス
388 × 1042.4 cm
「宇宙からの音響」展示風景（16 点組の内 12 点を展示）

同展示室では、草間が長年苦しみ続けてきた現世的な病を超え、天空や宇宙といった超越的領域へと到達した境地を想定して、 21 世紀の草間の画業を代表する、約 900 点が制作された絵画シリーズ「わが永遠の魂」、およびその後に開始され、現在も継続して制作されている絵画シリーズ「毎日愛について祈っている」から、星雲や惑星など宇宙的イメージと結びつく作品群（fig.22）も展示した。



fig.22 「宇宙からの音響」展　3F ギャラリーでの「わが永遠の魂」シリーズおよび「毎日愛について祈っている」シリーズの展示風景

また、鑑賞者が実際に座ることのできるバルーン作品《雲》（2023 年）（fig.23: 10 点組のうち本展では 3 点を展示）も展示したが、これはやわらかな《雲》の上に身を預けることで、鑑賞者は重力という身体的抑圧のみならず、心理的抑圧からも一時的に解放されることを企図している。

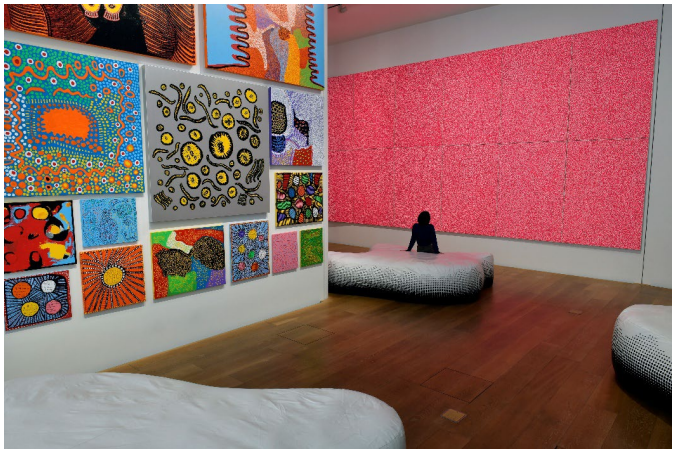


fig.23 草間彌生《雲》2023 年
ミクストメディア
サイズ可変
「宇宙からの音響」展示風景（10 点組の内 3 点を展示）

「わが永遠の魂」および「毎日愛について祈っている」は、一つ一つが草間特有の水玉や網目、そして多様な色彩や不思議な生き物のような形態にあふれ、草間独自のコスモロジーを形成しているようである。「毎日愛について祈っている」では、「わが永遠の魂」にも用いられるアクリル絵具に加え、マーカーペンによる細密な描線が特徴となっている。作品によっては言葉そのものが書き込まれ、絵画と言語が区別されることなく、自由に混交している。そこからは芸術家としての求道を極め、もはや何ものにも抑圧されることなく、無重力のような自由な世界で描き続ける草間の現在の姿をも想像されるかもしれない。

4F ギャラリーでは、《オブリタレーション・ルーム》（2002 年-現在、クイーンズランド州立美術館（QAGOMA）蔵）（fig.24）と、悲しみや孤独の中でも芸術の力をもって生きつづけることへの祈りがつづられた詩《未来はわたしのもの》（資料 1）を展示した。一般的なリビングダイニングを思わせる室内は、家具や日用品に至るまですべて真っ白に塗られており、参加者は大小さまざまな色とりどりのステッカーを、壁や家具、さらには自分自身の身体にも自由に貼り付けることができる。真っ白である以外はありふれた生活空間が、多彩な水玉によって徐々に彩られていくことで、空間そのもの、さらには参加者自身までもが水玉のなかへ埋没していく。そこでは、無限に増殖する水玉のなかに自己の輪郭が溶け込み、「自己消滅」の感覚が体験される。そうした過程を子供の遊びのようなものとして、楽しみながら行うことで、抑圧されていた自己や心の閉塞感が解きほぐされ、日常からの一時的な解放へと至ることも可能になるだろう。もともと水玉や網目は、草間にとって幻覚の恐怖を克服するために描かれたモチーフであったが、本作においてそれは「自己消滅」へと導く媒介となり、解放という救済として鑑賞者に差し出されるのである。



fig.24 草間彌生《オブリタレーション・ルーム》2002 年-現在
家具、白色ペイント、水玉ステッカー
サイズ可変
クイーンズランド州立美術館（QAGOMA）蔵
「宇宙からの音響」展示風景
Collaboration between Yayoi Kusama and Queensland Art Gallery. Commissioned by Queensland Art Gallery. Gift of the artist through the Queensland Art Gallery Foundation, 2012.

おわりに

本稿では、「宇宙からの音響」展で展示した作品および関連資料を中心に、草間彌生の創作と「病」との関係について検討してきた。草間にとって、幼少期から続く幻覚や幻聴、さらには現実との距離感の喪失といった感覚は、深い苦痛をもたらすものであった。しかし同時に、それらは創作行為を不可避なものとし、芸術を通して自己を現実へ引き戻そうとする切実な実践へと彼女を向かわせた。草間が繰り返し語ってきた「自己消滅」とは、単なる自己喪失ではなく、反復する水玉や網目によって主体と世界との境界を攪乱し、抑圧や閉塞から解放されようとする試みであったといえるだろう。

先行研究においてすでに草間の病と創作との関係は語られてきたが、とりわけ本展では、《ピンク・ドッツ――星の墓場で眠りたい》や《ナルシスの庭》、そして《オブリタレーション・ルーム》に象徴されるように、「自己消滅」という感覚が、もはや草間自身の内面的体験にとどまるものではなく、鑑賞者自身に体感され、さらに参与しうる空間として提示された点を肝要としたい。1980 年代以降の作品では、病の苦痛を抱えながらも、それを芸術へと転化し続けることで到達した、きわめて鮮やかで宇宙的な世界観が展開されていた。そこでは、水玉や鏡による反復と増殖が、鑑賞者の身体感覚を巻き込みながら、「私」という輪郭を揺るがし、日常的な抑圧や閉塞からの一時的な解放をもたらす契機として機能する。草間の表現は、病の経験を単に主題化したものではなく、その知覚や感覚の構造そのものを空間へと変換し、他者と共有可能な体験へと開いていったのである。

また、「宇宙からの音響」展の 1F エントランスでは、冒頭で紹介した草間のエッセイ「わが魂の遍歴と闘い」の一節のほか、1990 年代以降に多様な展開を見せてきたバルーン作品の中から、少女の姿をした《ヤヨイちゃん》（2013 年）と犬の《トコトン》（2013 年）を紹介した（fig.25）。カラフルな水玉や網目に覆われた二体の巨大なバルーンには、草間自身の幻覚や幻聴の体験が反映されると同時に、戦争や病、家庭環境によって叶うことのなかった幸福な青春時代への希求が託されているという。心の内から絶えず湧き上がる恐怖や不安を創作の原動力としてきた草間の歩みを踏まえるならば、内部に空気を充填したバルーン作品は、彼女の精神にある内圧的な力を象徴しているかのようでもある。



fig.25 左：草間彌生《ヤヨイちゃん》2013 年
ミクストメディア
400 × 100 × 260 cm
右：草間彌生《トコトン》2013 年
ミクストメディア
240 × 320 × 130 cm

草間は、自らの病や苦痛を克服された過去として語るのではなく、それらと共存し続けながら創作を行ってきたといえるだろう。そしてその表現は、現代に生きる私たちに対してもまた、孤独や不安、抑圧を抱えながら生きること、創造することの関係を問いかけているように思われる。「宇宙からの音響」展は、草間彌生という作家の表現の根底にある「病」を単なる伝記的事実としてではなく、世界認識や創作原理そのものに関わる問題として捉え直す試みであった。そしてそこでは、病と芸術、苦痛と解放、個人と宇宙とが複雑に交差する草間芸術の本質が、あらためて浮かび上がったのではないだろうか。

[資料 1] 草間彌生「未来はわたしのもの」2011 年

こころの憂いの中で沈んだ今日の万物の気配
めくるめく人の世のよろこびと
悲しみの果てに落涙の中にうずもれて
わたしは今こそ芸術の力をもって
人の世のはげしさと天空の雲たちの身の色彩のこだまを聞きつつ
芸術の死にかけたはげしさ
私は人の世のかげりの中に
日々の幻影にたえて
明日の芸術のための心を虚しさをさびしく愛のさざ波の彼方に
心のかぎりの愛のしずくの中で
未来をも夢見て
花咲ける今の心は孤独に打ちのめされても
わたしは芸術の盾を持って
もっともっと人間としてのぼりつめていきたい
宇宙の果ての果てまで、心の高揚にすがりついて
生きて生きていきたいと祈る

---

[1] 草間彌生「わが魂の遍歴と闘い」『芸術生活』11 月号、芸術生活社、1975 年、p.107.「わが魂の遍歴と闘い」では、幼少期から幻覚や幻聴に悩まされた草間の半生が綴られている。上記のほか、スミレの花が自分に語り掛けるように感じられ、恐ろしくなり家に帰ると自分の声が犬の声になっている、薄暗い池の緑の藻の下に魂をおびき出す影法師がいる、といった幻聴・幻覚の体験も語られる。

[2] リン・ゼレヴァンスキー「ドライヴィング・イメージ―ニューヨークの草間彌生」『草間彌生　ニューヨーク/東京 Love forever：Yayoi Kusama, 1958-1968』（展覧会カタログ）、 東京都現代美術館監修、淡交社、1999 年、p.14.

[3] Alexandra Munroe. “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama,” in [exhibition catalogue] Yayoi Kusama:A Retrospective, Center for International Contemporary Arts, 1989、林紀一郎「草間彌生の世界―自己の消滅から救済へ―処女作『無題』をめぐって」『草間彌生　はじける宇宙』（展覧会カタログ）草間彌生展実行委員会編、1992 年、pp.8－11.

[4] 建畠晢「異界へのパサージュ」『我ひとり逝く』（展覧会カタログ）、フジテレビギャラリー(東京)、1994 年、p.4.

[5] 峯村敏明「われは無限の他者なり」『INFINITY∞EXPLOSION』（展覧会カタログ）、フジテレビギャラリー(東京) 、1986 年、p.5.

[6] たとえばアレクサンドラ・モンローは心的オブセッションとそれに対する美的統制との間のバランスが彼女の芸術の主題であるとしながらも、その作品を狂気の記録としてではなく、フェミニズム運動や日本の前衛美術史のなかに位置づけている。Alexandra Munroe（1989）pp.11-12.、

[7] 「事業に政治にと活発な野心家である祖父の激しい気性と血を受け継いだのが私の母であり、父はその家の婿養子であった。このことが、私の幼女時代、少女時代を重く支配する原因の一つだったことは間違いない。」草間彌生『無限の網』作品社、2002 年、p. 55

[8] 草間（2002）、p.57.

[9] 澁田見彰「前衛芸術家・草間彌生　その魂の軌跡」『草間禰生　ALL ABOUT MY LOVE 私の愛のすべて』（展覧会カタログ）美術出版社、2018 年、pp.22-23.

[10] 建畠晢「内発的なシュルレアリスム―渡米までの草間彌生」『草間彌生　ニューヨーク/東京 Love forever：Yayoi Kusama, 1958-1968』（展覧会カタログ）、 東京都現代美術館監修、淡交社、1999 年、pp.63-64.

[11] 日本の医学者、精神科医。東京大学医学部卒業。信州大学・愛知医科大学名誉教授、北信総合病院顧問などを歴任。

[12] 西丸四方『狂気の価値』朝日新聞社、1979 年、pp.110.

[13] 西丸四方・竹内光子「分裂性女性天才画家（実物供覧）」精神神経学雑誌 54(8)、日本精神神経学会、1953 年 1 月 [https://dl.ndl.go.jp/pid/3358580/1/27]（2026 年 5 月 8 日閲覧）

[14] 西丸四方「精神医学的人間像」『信州医学雑誌 = The Shinshu medical journal』3(1)、1954 年、pp.74-75.

[15] 西丸四方『異常性格の世界』創元社、1954 年、pp.113-114.

[16] 西丸（1979）、p.112.

[17] 日本の医学者、精神科医。東京大学医学部卒業。東京大学精神医学教室主任教授兼松沢病院長を務める。東京大学退官後は国立精神衛生研究所長に就任。東京大学名誉教授、財団法人神経研究所名誉所長・顧問、日本学士院会員などを歴任。

[18] 日本の精神科医。新潟医学専門学校卒業。新潟脳病院での勤務、東京での神経科医院の開業、静岡脳病院院長への就任を経て、医療法人式場病院を創設。

[19] 個展「草間彌生　作品展」は 1954 年 2 月 27 日-3 月 3 日に日本橋の白木屋にて開催された。推薦人は式場隆三郎、植村鷹千代、瀧口修造、阿部展也の 4 人。

[20] 式場隆三郎「『草間彌生個展』より」『日本婦人新聞』 1954 年 3 月 5 日付。

[21] 関直子「草間彌生の日本における制作について」『草間彌生　ニューヨーク/東京 In full bloom：Yayoi Kusama, years in Japan』（展覧会カタログ）、 東京都現代美術館監修、淡交社、1999 年、p.16.

[22] 瀧口修造「草間彌生個展について」「第二回草間弥生新作個展」（松本） 案内状、1952 年、鶴岡政男「草間弥生の個展」「みづゑ」1954 年 5 月、第 585 号、p.62.（白木屋（東京）での個展 展覧会評）、岡本謙次郎「期待される新人　草間彌生」『芸術新潮』 新潮社 1955 年 5 月 第 6 巻 5 号 p.14（求龍堂画廊（東京）での個展 展覧会評）

[23] 草間彌生「イワンの馬鹿」『芸術新潮』新潮社、 1955 年 5 月 第 6 巻 5 号、 pp.164-165.

[24] 草間（1975）、p.108.

[25] 草間（2002）、p.69.

[26]「集合彫刻」（Aggregation sculpture）とも呼ばれ、草間自身はそれを、「子どものころからやってきたことからの論理的な展開」であり、「自分のなかにある反復するイメージを目に見える形で表現したいという、深く抑えがたい衝動から生まれたもの」であると述べている。「草間彌生氏　ゴードン・ブラウン（雑誌『アート・ボイス』エグゼクティブ・エディター）による W.A.B.C.ラジオのためのインタビュー」『新様式』vol.1、De Bezige Bij、1965 年、p.163.

[27] 草間（2002）、p.96

[28]Midori Yoshimoto, “Kusama Saves the World through Self-Obliteration,” 2011, [https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self_Obliteration_English_version_?source=swp_share]（2026 年 5 月 13 日閲覧）, p. 3.

[29] 草間彌生《ナルシスの庭》のステートメント草稿「『ナルシスズガーデン』と芸術の自由の解釈」1966 年、以下に掲載。『草間彌生、たたかう』ACCESS、 2011 年、p.129.

[30] パヴェウ・パフチャレク「草間彌生の「言語芸術の世界」―美術と文学におけるモチーフの比較―」『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、[https://www.bigakukai.jp/s__wakate/232/]（2026 年 5 月 13 日閲覧）

[31] 草間彌生・横尾忠則「対談―ヴィジョンの降臨」『みづゑ』1991 年春、p.35.

[32] 浅田彰「草間彌生の勝利」『波』、新潮社、1999 年 7 月号、p.47.

[33] 草間彌生『マンハッタン自殺未遂常習犯』、工作舎、1978 年、p.169.

[34] フランスの精神分析家。後期思想において、「症候（symptôme）」の解消ではなく、症候との同一化を分析の最終目標として、それを「サントーム（sinthome）」という古語で表現した。

[35] Ibid, p.48.

画像はすべて©YAYOI KUSAMA（以下を除く）
[p.8, fig.12] パフォーマンス: 草間彌生 © YAYOI KUSAMA, 写真撮影: 細江英公 © Eikoh Hosoe

2025 年度　草間彌生美術館年報　研究紀要　第 4 号

2026 年 10 月 16 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