

鎮魂としての芸術

——草間彌生の1970-1980年代コラージュ作品をめぐって

荒木大

はじめに

本論文では、草間彌生(1929年-)が米国から日本帰国後に手がけた1970-80年代のコラージュ作品を取り上げ、その中心にある「鎮魂」の主題について考察する。また、これらの作品をニューヨーク時代(1957年-1973年)の実践と連続するものとして捉え直すことを目的とする。

草間の芸術的軌跡を評価する際、日本帰国以降の作品(1973-)はしばしば過小評価されてきた。ニューヨーク時代の草間の活動が、モノクロームの抽象絵画「ネット・ペインティング」、鏡を用いたインスタレーション、路上や草間のアトリエで行われたハプニングなど革新的な芸術実践を通じて語られることが多いのに対し、日本帰国後の活動については先行研究において語られる機会が限定的であったと言わざるを得ない。

本論文で検討するコラージュ作品は、日本帰国直後から制作が開始されたが、これらの作品では具象的なモチーフが扱われるようになったため、ニューヨークでの平面作品における抽象性・先鋭性が失われたかのように見える。こうした見方により、日本帰国後に制作されたコラージュ作品の分析は、先行研究において等閑視されてきた。

だがこうした表現方法の転換は、一体何を意味していたのだろうか。草間は、ニューヨークにおいて幅広く展開した実践を、日本帰国後は断ち切ったのだろうか。確かに、ニューヨークにおいてはジャクソン・ポロックの抽象表現主義やアンディ・ウォーホルのポップ・アートと比較されるほか、アラン・カプローの『アッサンブラージュ、エンバイロメント、ハプニングス』(1966年)にて先端的な同時代の動向として評価されてきたこの芸術家が、なぜ日本帰国後にコラージュという制作手法を選んだのか、

直線的な美術史の語り口から明らかにすることは難しいだろう。

本論文では、草間のコラージュ制作を、ニューヨーク時代の実践から断絶したものではなく、連続したものとして捉える。そのために、まず1章でニューヨーク時代の彼女の実践、とりわけハプニングを分析し、その活動の核心を捉える。続く2章で帰国後のコラージュ作品の代表作《蟲をとる男》(1973年)、《君は死していま》(1975年)、「戦争三部作」(1977年)を確認する。最後に3章で、これまでの議論から草間が日本帰国後にコラージュを選択した重要性を、ニューヨーク時代から連続したものとして論じる。その際、草間の芸術の中心的なテーマである「自己破壊」「自己消滅」を軸にこの展開の過程を考えることになる。

1. ハプニングにおける「自己破壊」「自己消滅」の思想

1958年、草間はニューヨークに移り、以後15年にわたって前衛芸術の最前線で活動を展開した。とりわけ1960年代半ばから1970年代初頭にかけて行われたハプニングは、草間の芸術思想が最も集中的に示された実践であったと言える。

草間は路上や公園などパブリックスペースを中心に、複数の参加者による身体表現を軸としてハプニングを繰り返し行った。参加者は衣服を脱いで裸となり、水玉模様のボディ・ペインティングを皮膚に施され、音楽や詩の朗読とともに踊る、あるいは乱交に耽る。ハプニングは当時ニューヨークでもセンセーショナルに報じられた。こうした活動は、ベトナム戦争反対や固定的なジェンダー観の否定を掲げる側面があり、「反体制」「反権威」の姿勢を明確に含むものだった。

他方、見逃せないのは草間のハプニングには、そうした社会問題の主題という側面のほかに、彼女の存在に関わる重大なテーマが明確に示されていたということである。それは、ハプニングの実施を知らせるプレスリリースの文言に確認できる。例えば、フィルモア・イースト・シアターで1968年に行われたハプニングのプレスリリースには次のように書かれている。「草間は、あなたに向かって『永遠と一つになりなさい』と呼びかける。／あなた自身の個性を消し去り、自然の永遠の力で原初の統一状態 (primordial state of union) へと帰還しなさい、と。／『自分自身を忘れなさい』と

草間は宣言する。／自己破壊こそ唯一の出口である——しかし、自己破壊ののちには復活が訪れ、宇宙に生きる他の存在たちとの一体感、平和、幸福に満ちた新しい生命が始まるのだ。」⁽¹⁾

「自己破壊 (self-destruction)」、または「自己消滅 (self-obliteration)」という鍵語⁽²⁾は、固定された自己の解体であり、他者や世界との関係のなかで、自己の位置を変容させることを意味するものだろう。ハプニングの告知からは、草間が、一人の人間を閉じた存在ではなく、他者との関係性のなかで捉えていたことが理解される。彼女の言う「自己破壊」「自己消滅」は、自己の否定ではなく、既存の枠組みを一時的に解除し、より広範な関係性へと接続し直す運動であると考えられる。

だが、こうした思想とは別に注目すべきは、草間が自らのハプニングにおいて、演出者としての役割に徹することが多く、参加者として自身の身体を含めることはほとんどなかったという事実である。もちろん草間も自らの身体に水玉を施してはいたが、他の参加者とは異なり、衣服を着用し、時に帽子を身につけるなど、明らかな「個性」が伺える。また参加者の多くが、当時のヒッピー文化に特徴的であったドラッグの使用や、同性間を含む性的関係に身を置いていたのに対し、草間自身がそうした行為の只中に入ることはなかったとされる。このような事情はハプニングを展開したニューヨークではあまり語られなかったが、帰国後ハプニングを行わなくなると、当時を述懐するかたちで述べられるようになった。

私自身は麻薬にもレズにもセックスにもまったく興味がなかった。彼らとの間には一線を画していて、私は演出するだけ。決してその中には入っていかなかったのです。だから彼らは私のことを「シスター」(修道女)と呼びました⁽³⁾。

つまり、彼女は「自己消滅」という思想をパフォーマンスの主題としては掲げていたものの、その実現を自身の身体を通じて行うのではなく、他者の身体を通じて象徴的に遂行していた。草間はこれらの場に自らの身体を投入することなく、あくまで演出者、観察者の立場にあったと言えよう。草間は他者の身体を媒介として自己消滅のイメージを組織しつつ、同時にその外部に位置し続けることで、草間自身に触れようと

する試みにおいて常に緊張関係にあったのである。

実際、ハプニングの記録写真や映像において、草間はしばしば衣服を着用し、参加者の動きを外側から監督するように写っている。そこには、芸術家としての主導的立場と、演出された理念との間の乖離が可視化されている。こうした発言や資料から、草間が追求した「自己消滅」は、完全には実現されえなかったことが示唆されるだろう。その不可能性こそが、彼女にとって表現を継続させる根拠となった可能性もある。

このように、草間のハプニングは、参加者の身体を通じて「自己消滅」という理念を外在化・演出する試みであった。ハプニングの現場は、固定的な自己や閉じた主体性を一時的に揺さぶる空間であり、個人と他者、個体と集合の関係を問い直す実験であった。草間は、そこにおいて直接的に「自己」を解体するのではなく、芸術家本人が自らの身体をそこに含めることを回避したという点で、それは完全なものではなかったのだ。

2. コラージュ作品の制作

だが、草間はこのようなハプニングの実践を日本帰国後に展開することはほとんどなかった。それどころか、草間は帰国直前の1972年にコラージュ作品の制作を開始し、以降90年代まで日本においてコラージュの制作を行なった。帰国後の草間は、心身共に不安定な状態にあり、1975年2月に新宿の病院に一時入院、その後退院するが、1977年1月に再入院する。多数のコラージュが作家の不安定な状況の最中に制作されたという事実は重要である。草間は、1999年に小説家の三浦清宏との対談で、帰国後にコラージュを制作した理由を、病院では大きな作品を作れなかったからだと述べている⁽⁴⁾。だがそうだとしても、草間の発言はコラージュという制作手法を選んだ必然的な理由を説明するものではない。作品サイズを小さくするだけなら、他にも制作手法の候補はあるはずである。問題は、なぜこの時期にコラージュという制作手法を草間が選択したかである。

また帰国後に開催されたコラージュ作品の個展に、「冥界」「鎮魂」という死に関する用語が含まれているという点にも注目しなければならないだろう。帰国後初となっ

た個展「草間彌生展 冥界からの死のメッセージ」(西村画廊、1975年12月)や翌年の「草間彌生 死と生への鎮魂にささげる」(大阪フォルム画廊東京店、1976年8月)など、こうした特徴的な用語はニューヨーク時代には確認されないからである。

帰国後の制作手法の転回は、ニューヨークでのハプニングの実践とどのような関係があるのか、またハプニングとコラージュという異なる表現は草間においてどのように関連しているのか。次章から具体的に作品を見ていくことで考えたい⁽⁵⁾。

2-1. 《蟲をとる男》(1972-1973) ——死者との対話

《蟲をとる男》⁽⁶⁾は、草間が1973年に長年滞在していたニューヨークを離れ、日本に帰国した直前の時期に制作された作品である。この作品は、草間が日本において再びコラージュ表現に取り組み始める初期の試みとしても特筆されるが、同時に、彼女にとって極めて私的かつ特異な作品と言える。なぜなら本作には、草間がニューヨークにて長らく親交を結び、強い影響を受けてきたジョセフ・コーネル(Joseph Cornell, 1903-1972)の存在が刻印されているように思われるからである。

とりわけ注目すべきなのは、この作品の制作に先立つ1972年12月にコーネルが死去しているという事実である。草間はコーネルの生前、彼からいくつかの作品やコラージュの素材を譲り受けていたことを美術評論家ウド・クルターマン(Udo Kultermann, 1927-2013)との手紙の中で明かしており⁽⁷⁾、実際にその痕跡が《蟲をとる男》の中にも色濃く認められる。《蟲をとる男》の重要性は、帰国後に草間がコラージュの制作を開始した最も早い作品であるという事実とともに、コーネルが遺した素材を編成することによって、本作を親交のあった芸術家への追悼として捧げたと考えられる点にある。

コーネルから譲り受けた素材を草間がどのように扱ったかこれまで不明であったが、本作にその素材が使用された可能性は高い。その根拠の一つとして、作品中央の女の頭部付近に貼り付けられた、六つの楕円形のイラストに注目したい。このイラストは草間によるものではなく、何らかの雑誌から切り抜かれたものであるが、複数の素材に「Moth」「Pseudopodium」といった、イラストを説明する専門的な英単語が確認できる。これは元の雑誌が英語圏で発行されたことを示すものではないか。こ

れ以降に制作された草間のコラージュ作品の素材に英単語を含むものは管見の限り認められない。本作以降、特に1975年以降のコラージュ作品の素材は、おおよそ同時期の日本の科学雑誌から切り抜かれたものであると推測される⁽⁸⁾。以上のことから、本作に使用されたコラージュの断片の入手経路は、以降のコラージュの断片のそれとは異なると推断される。

加えて、本作のタイトルもコーネルを連想させるものだ。コーネルは草間にコラージュ作品や手紙を大量に送付していた。制作年やタイトルは不明だが、草間が所有するコーネルのコラージュ作品の中には、草間を蝶に喩えた手紙が付されたものがある⁽⁹⁾。その手紙において、蝶はコーネルのもとを離れていくかのように描写されている⁽¹⁰⁾。こうした内容と《蟲をとる男》を比較してみると、本作のタイトルである「蟲をとる男」とはコーネルのことであり、「蟲」とは蝶である草間本人を暗に示しているのだとも解釈されよう。草間が男性を明示的に作品に登場させることは極めて稀であり、その点でも本作は草間の作品全体の中で特異な位置を占めている。

草間はコーネルから贈られた素材をしまい込んで保管するのではなく、あえて新たな作品の中に配置し直した。本作において草間は、死者から託された断片を死蔵せず、別の文脈の中で息づかせたのである。

《蟲をとる男》は、ニューヨーク期のハプニングのように理念としての自己消滅を語るのではなく、具体的に一人の死者を悼む場を画面上に立ち上げている。草間にとってここで重要なのは自己の変容ではなく、死者の痕跡から静かな鎮魂を行うことだった。本作の意義は、受け取った素材に新たな生命を与えながら、失われた者を追悼する実践にある。そしてそれこそが、彼女が帰国後に本格的に展開していくコラージュ表現の出発点であり、以後の作品群に通底する創作の姿勢となるのである。

2-2. 《君は死しています》(1975) —— 喪失と回帰

1975年に制作されたコラージュ作品《君は死しています》⁽¹¹⁾は、《蟲をとる男》同様に、彼女の作品群の中でもとりわけ強い私性を帯びている。本作は、1974年6月に死去した父、嘉門の初盆を契機として制作されたと推測される。この作品の裏面には「君は死しています」と題された詩が書かれており⁽¹²⁾、その詩の中で父がえがかれるため、

本作の「君」は父のことを指すと推察される。

草間は本作の制作と同年1975年に発表したエッセイ「日本で私は今」において、父の初盆のため帰郷した折、「アカシアの林に囲まれた墓の上に」立ち上る入道雲を目にし、「死者の魂に触れたように胸を打たれた」と回想している⁽¹³⁾。草間は自然の風景に、死者の存在を感取する。その感性は、本作において横たわる鳥のイメージに反映されている。鳥は喪われた父の存在を象徴し、草間は個人的な喪失の経験を、異なる自然のモチーフへと置換しているのだ。こうした死へのまなざしは、同エッセイにおいて、急速な日本の都市化やそれに伴う自然破壊によって、すなわち人間の悪行によって、生息環境を破壊された生物にまで拡張されている。このエッセイは無惨に開発された草間の故郷、それも小学校の脇にあったが今やコンクリートになった土手や川など、作家にとってあまりに身近な自然を描写して締め括られているが、同時期に草間が、生物を主題とするコラージュを大量に制作している事実を見逃してはならない⁽¹⁴⁾。草間はコラージュの制作を通じて、父の死から、自然破壊によって殺された無数の生物へ、追悼の対象を拡大したのである。

2-3. 「戦争三部作」(1977) ——匿名の死者への哀悼

1977年に制作された「戦争三部作」は、帰国後の制作活動において、死を主題とする傾向が明確に表出した連作である⁽¹⁵⁾。この3部作は第3回モスクワ国際美術展からの要請で制作された⁽¹⁶⁾。《戦争の津波》《無名戦士の墓》《戦争》という各作品のタイトルが、「戦争」「戦士」という言葉から構成されていることから明らかなように、この3部作には個人的な経験や感情に留まらず、より広範で歴史的な文脈の中で、多数の命が奪われた出来事に対して応答しようとする意図が強く認められる。

各作品には、生物や人体の断片のほか、鉤十字のイラストや写真がコラージュされている。それらは大戦によって断絶された生命を示す。これらの断片は、誰のものとも知れない匿名的な死者の象徴であり、特定の記憶というよりは、記憶されることのなかった多数の死に向けられたものである。草間はこうした断片を画面上で組み合わせることで、個の記憶を超えた普遍的な哀悼の場を生み出そうとしたと考えられる。そこには、叫びや怒りといった直接的な表現は見られない。

このような哀悼の仕草は、草間のニューヨーク時代におけるイデオロギー的实践——とりわけベトナム戦争への抗議行動など——との連続性と非連続性をもって理解される。ニューヨーク時代の草間は、ハプニングの明確な政治的立場の表明を通じて、社会問題に対する反応を試みていた。しかし、この連作では、そうした声高な主張が消え、代わって沈黙の中に沈められた死者へのまなざしが主調となっている。これは、社会批判の表現が、告発から哀悼へと移行していることを意味するものだろう。

3. 「鎮魂」としてのコラージュ

日本帰国後のコラージュ作品にあらわれる「死」の主題は、突然に生まれたものではない。それはすでに1960年代のニューヨークで行われたハプニングの核心にあるものだった。草間が一貫して追い求めた「自己消滅」「原初への統一状態」といった観念は、個を解き放ち、より大きな存在原理へ回帰しようとする志向に根差していた。ニューヨーク期のハプニングでは、参加者の身体に水玉を描き、裸の群れを動かすことで個の境界を揺るがし、他者との一体化を試みた。こうした行為は、消滅と再生の循環を身体的に経験しようとする試みであった。

ただし、このような抽象的理念がより明確な「死」への表現へと展開するのは、1973年に帰国して以降である。心身の不調や社会的孤立に直面した草間は、一人でコラージュの制作に取り組み始めた。このとき選択された手法は前衛性の追求よりも切実な応答のためのものであった。コラージュは既存の断片を切り取り、配置し直すことで新しい文脈を与える方法であり、その操作は、一度意味や生命を剥奪しつつも、別の秩序の中で新たに蘇らせるという二重の過程を含む⁽¹⁷⁾。したがって、コラージュは主題として死者の魂を慰める「鎮魂」⁽¹⁸⁾と結びつきやすく、また操作そのものにおいても、消滅と再生の運動を体現している。草間が手にした断片は、単なる素材ではなく、失われた存在の痕跡であり、それを再構成する行為は追悼の仕草に等しいものだった。

この点で、1970-1980年代のコラージュ群は、ニューヨーク期の自己消滅の理念を基調としつつも、より具体的に死者の痕跡を構成し直すことによって「他者の鎮魂」

を果たしていた。主題の上では死や喪失をめぐる追悼を明示し、操作の上でも素材を解体して再配置することで、死者を静かに新しい生命へと送り出す。コラージュは、他者の魂を慰撫し、消滅から再生へと送り届ける方法として選ばれたのである。

もっとも、ここで問いとして残るのは、他者を鎮魂する営みの中で、草間自身の自己消滅が果たして可能であったかという点である。ニューヨーク期のハプニングで彼女が演出者として外側に立ち、自己を消しきれなかった構造は、コラージュにも引き継がれていたのではないか。死者を慰めることはできても、自らを消滅させることはなお難しかった。だからこそ草間は、自己消滅を実現するために新たな表現を模索したのではないか。そこで1979年以降に開始される版画制作が重要となる。版画は複製を本質とし、唯一性を消し去るメディアであるだろう。草間は自己のイメージを世界に際限なく複製することで、逆説的に自己を希薄化し、消滅させる方向へと進んだ。このように考えるならば、コラージュが「他者の鎮魂」を果たしたのに対し、版画は草間自身の消滅を目指すための表現と位置づけられるのではないか。この点を今後の研究の展望とし、本論文を締め括る。

註

(1) 原文は以下の通りである。なお本文中の訳は論者によるものである。「Kusama asks you to become one with eternity by obliterating your personality and returning to the primordial state of union with the eternal forces of nature. / “Forget yourself” , Kusama proclaims. Self-Destruction is the only way out—— but, after self-destruction comes Resurrection, a new life of oneness, peace and happiness with the other beings of the Universe.」 *KUSAMA AT FILLMORE EAST*, Press Release, New York, FILLMORE EAST, 1968.

(2) ニューヨーク時代にはこの二つの用語がともに使われていた。例えば、「自己消滅 (self-obliteration)」は、1967年のウッドストックで行われたハプニング「自己消滅 オーディア・ヴィジュアル・ライトパフォーマンス」をはじめ、複数のハプニングのタイトルやプレスリリースの文言で用いられたほか、ハプニングの記録をもとにつくられた映画『草間の自己消滅』(撮影:ジャド・ヤルクート)などでも使用されている (*Self-Obliteration An Audio-Visual-Light Performance*, Press Release, New York, Woodstock, 1968.; *Kusama's Self-Obliteration*, 16mm colour film, filmed by Jud Yalkut, music by R.C.A. Chang, 1968, 23 min, 33 sec.)。「自己破壊 (self-destruction)」は註1で示

したフィルモア・イースト・シアターでのハプニング（1968年）のプレスリリースの文言に確認される。これらの用語は意味の上で大きな差異がないと思われるため、本論文では「自己消滅」に統一することとする。また、こうした自己の消滅を目指す思想そのものが、1960年代のカウンターカルチャーの方向性と一致していることを意識する必要はあるだろう。山村みどりが指摘するように、「自己破壊（self-destruction）」は、1964年にティモシー・リアリー、ラルフ・メッツナー、リチャード・アルパートの共著により刊行された *The Psychedelic Experience*（邦題『チベット死者の書——サイケデリック・バージョン』八幡書店、1994年）から引用されたものだった。同書では、死と再生をめぐるチベット思想に基づいたサイケデリックな体験が説かれている。Midori Yamamura, *Yayoi Kusama: inventing the singular*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015, p. 140.

(3) 「草間彌生 ロング・ロング・インタビュー、八月」『和楽』2003年8月号、第3巻、第7号、210頁。

(4) 「対談 三浦清宏 / 草間彌生」『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）東京都現代美術館編、淡交社、1999年、26頁。

(5) なお本論文に先んじて、以下の論考で《蟲をとる男》および《君は死していま》の解釈を試みた。拙稿「ニューヨークから日本へ——草間彌生《蟲をとる男》（1972）における形態、色彩およびモチーフの分析」『形の文化研究』2025年、第18巻、9-18頁。

(6) 草間彌生《蟲をとる男》1972-73年、コラージュ、50.5 × 43.0cm、作家蔵。

(7) Bhupendra Karia (ed.), Reiko Tomii (research), “Biographical Notes,” in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, exh. cat., New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 99.

(8) 神田直子「草間彌生の小宇宙 水彩、コラージュの作品」『草間彌生展 はじける宇宙』（展覧会カタログ）草間彌生展実行委員会（財団法人草月会、新潟市美術館）編、1992年、26頁。ただしコラージュに使用された素材の出典元については現在まで確認されていない。

(9) ジョゼフ・コーネル、無題、コラージュ、制作年不明（1962-72年ごろ）、草間彌生蔵。

(10) 手紙には次のように書かれている。「YAYOI-/FLY BACK TO ME/SPRING FLOWER/AND I SHALL TIE/A STRING TO YOU/LIKE THIS BUTTERFLY/I TASTE SOME OF/ THE DRINK IN YOUR/GLASS THAT YOU LEAVE/I DRINK TO YAYOI/NOW-/I THINK OF MY PRINCESS/J.」

(11) 草間彌生《君は死して今》1975年、コラージュ、パステル、インク / 紙、54.8 × 39.7cm、世田谷美術館蔵。

(12) 長谷川祐子「所蔵品紹介 草間彌生 “君は死して今”」『世田谷美術館 美術館だより・友の会だより』No.33、世田谷美術館、1995年9月、2頁。

(13) 草間彌生「日本で私は今」『未踏』1巻4号、1975年4月、102-103頁。

(14) 例えば、次のような作品が挙げられる。草間彌生《巢》1981年、コラージュ・アクリル・

鎮魂としての芸術

パステル / 紙、66.0 × 55.0cm、松本市美術館蔵。

(15) 次の三点の連作が「戦争三部作」と呼ばれる。①草間彌生《戦争の津波》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。②草間彌生《無名戦士の墓》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。③草間彌生《戦争》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。

(16) 本連作について包括的な調査・分析を行った研究として、関直子「草間彌生のコラージュ《戦争》《無名戦士の墓》《戦争の津波》をめぐって」『東京都現代美術館紀要』2000年、第5号、15-21頁がある。

(17) このようなコラージュの特性については、河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年に大きな示唆を受けた。

(18) 本論文が着目した「鎮魂」の主題は、おそらく草間個人に限定されるものではない。今後、この主題を広く日本文化史や日本藝能史にもひらいていくことによって、草間の芸術の特異性と普遍性を論じていく予定である。