

草間彌生「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」について

—— ジョゼフ・コーネルを通して ——

荒 木 大

0. はじめに

本稿は、草間彌生（1929-）の連作「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」を中心に、ジョゼフ・コーネル（1903-1972）との関わりから、その造形上の特性を考察するものである。

「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」は1970年ごろに制作された連作であると考えられるが、これまで批評される機会が乏しく、展覧会に出展されたことも他作品と比べると極めて少なかった⁽¹⁾。それは、後にも記述するように、この連作が草間研究を牽引してきたニューヨークでも草間の故郷の日本でもなく、オランダのギャラリーの展示に際し制作されたこと、さらに展示後長らく行方がわからなくなっていたことに起因すると考えられる。この連作を制作したころ、草間はひとつのターニング・ポイントを迎えていた。草間は長らく活動の拠点に据えていたニューヨークを離れ、大阪万博に合わせて三ヶ月という短い期間ではあるがおよそ13年ぶりに日本に帰国している。その後日本を再び出国し、ニューヨークやオランダで活動を再開するが、この頃草間は一時帰国以前と比べて活動の機会を大きく減らしており、それに伴って、彼女を取り上げる雑誌等の記事の数も目に見えて減少している。「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」は、こうした慌ただしい移動と草間の活動およびその批評の変化のなかで制作されたものであったと考えられる。70年から日本に帰国する73年までの3年間に、草間がどのような作品を制作していたのかについては、これまで十分な検討がなされず、草間研究の空白であり続けていた。だが、本稿で取り上げる「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」は、ネット・ペインティングの抽象性やハプニングなど50年代・60年代のニューヨークでの活動から、73年以降の日本での活動——コラージュや具象的な版画作品や、小説や詩などの文芸作品——への過渡期に制作されたという点で、重要な作例であると考えられる。

本稿ではこの「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」を、草間と深い関係にあったジョゼフ・コーネルの思想と作品を通じて検討する。コーネルは、自身の箱作品の題材に〈鳥小屋〉を多く選んでいる。これまで草間とコーネルの交友関係は先行研究において言及されることはあっても、造形状の特性など、作品にも影響を及ぼしあうような本質的問題としてはほとんど注目されてこなかった。二人の関係

(1) 「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」の主な出展歴に関しては、3-1を参照。

について言及される際には、コーネルが草間に数点のコラージュ⁽²⁾を渡し、そのコラージュに詩が添えられていることが伝記的に語られるか、コーネルと草間の父の死が、日本帰国後のコラージュ作品の制作契機であったと語られてきた⁽³⁾。だが本稿ではそのような語り方を踏まえながらも、草間が書いたコーネルについての記述をあらためて読解し、「ケー・ジ・ペインティング鳥籠絵画」がコーネルの思想や作品と重要な関係を持つことを示したうえで、この連作の代表作である《エリザベス・テイラー》(1970)の作品分析を行う。

1. ジョゼフ・コーネルという存在

草間は自伝『無限の網』(以下、自伝とする)のなかで、「私の出会った人、愛した人」という章を設けている。そこではジョージア・オキーフやドナルド・ジャッドなど、草間の芸術の方向性を大きく左右した複数の芸術家との関わりについて数頁程度に渡って記述されているが、コーネルとの関わりについては30頁に及んでおり、他のアーティストと比較しても破格の分量が割かれている⁽⁴⁾。

二人の出会いは1962年のことである。草間自身の記述によれば、二人はニューヨークのガートルード・スタイン画廊で行われたグループ展に作品を出展しており⁽⁵⁾、草間の作品はコーネルの作品の隣に展示されていた⁽⁶⁾。偶然目にした草間の作品にコーネルは強い興味を惹きつけられたのだろう⁽⁷⁾。その後程なくコーネルからの連絡を受けた画商が草間にコンタクトをとり、誰と会うのかもわからないままに草間は画商に連れられコーネルの自宅を訪れた。初対面にしてコーネルは草間に一目惚れしてしまう。それ以来二人の間には密な関係が築かれていった[図1]。

コーネルの愛は、草間が「求愛攻撃」と呼ぶほどに激しいものだった。日に何度もかかってく

(2) 草間がコーネルから受け取った作品について、「アッサンブラージュ」と呼ぶか「コラージュ」と呼ぶかは微妙な問題だが、基本的に写真などを用いた作品であったこと、草間がこれらを「コラージュ」と呼称していたことを踏まえ、本稿では「コラージュ」に統一する。またコーネルが制作した箱作品についても、混乱を防ぐために本稿では「コラージュ」と呼ぶこととする。

(3) 例えば2022年から2023年にかけて香港のM+で開催された大規模個展「Yayoi Kusama: 1945 to Now」は、草間のこれまでの活動を網羅するものであり、コーネルとの関係がそれ以前の展覧会と比較して幅広く扱われているため、本稿にとって重要な展覧会であったものの、コーネルの影響関係を草間の記述から辿りなおすものではなかった。また、草間とコーネルの関係について記述した論考としては以下も参照。稲賀繁美「彼女は 私の心の天の まぶしい銀河となる」『ユリイカ』[特集 草間彌生——わが永遠の魂] 49巻5号、2017年3月、80-88頁。；村上靖彦「蛾の銀粉——草間彌生における生の哲学と懺死」『ユリイカ』[特集 草間彌生——わが永遠の魂] 49巻5号、2017年3月、95-103頁。

(4) 草間は、コーネルがモデルになったロイという人物が登場する小説『沼に迷いて』を1986年に執筆している(出版は1992年)。この小説がコーネルとの関係を描いた小説であることを、草間は三浦清宏との対談のなかで認めている。([対談 草間彌生/三浦清宏]『In Full Bloom: Yayoi Kusama, Years in Japan』(展覧会カタログ)東京都現代美術館主催、1999年、27頁。)だが本稿ではこれが自伝ではなく、あくまで小説として執筆されたことを重視し、そのなかで登場するエピソードやロイの印象を扱わない。(草間彌生『沼に迷いて』而立書房、1992年。)

るコーネルからの長電話、しばらくメールボックスを開かなかっただけで何十通と溜まるラブレターなど、盲愛とも言えるコーネルのエピソードが草間の自伝には綴られている。しかしこの頃、幅広い活動を精力的に行っていた草間はあまりにしつこく連絡を取ろうとするコーネルにやがて付き合い切れなくなり、出会った当初に比べると徐々に会う頻度も少なくなっていたことが自伝からは推察できる。晩年、前立腺肥大で手術を行い、療養を余儀なくしたコーネルは、死の直前まで草間のヌード・ボックス⁽⁸⁾を作りたいと草間に何度も伝えていたという。しかし、結局その材料となる写真を多忙な草間が送ることはなく、ヌード・ボックスを作る前にコーネルは死去した。草間とコーネルの関係が10年目を迎えたある冬の朝のことだった。

こうしたエピソードを表面的に辿る限りにおいては、二人の関係がコーネルから草間への一方的なものであったという印象を拭えない。だが、草間がコーネルの人物像や作品を回顧するとき、その筆致はコーネルへの慈愛と尊敬の念に満ちている。それは例えば、次のような記述に端的に認めることができる。

私は、ジョゼフ・コーネルの世界に入るのが好きだった。素晴らしい世界だと思った。絵を

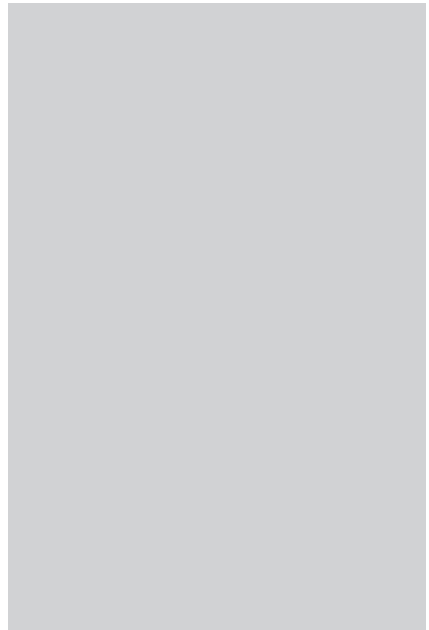


図1 草間とコーネル（1970年、ニューヨーク）

-
- (5) 草間彌生『無限の網』新潮文庫、2002年、173頁。同書にて、コーネルも出展したガートルード・スタイン画廊におけるグループ展を対面した2、3ヶ月前に行っていたと書いているが、その時期に同画廊で2人がグループ展を行った記録は確認できない。ガートルード・スタイン画廊で草間がグループ展を行ったのは、1963年のことであるが、この展覧会にはコーネルは出展していない。なお、美術評論家でコーネルのモノグラフを書いたデボラ・ソロモンは、二人の出会いを1964年の初め、ガートルード・スタイン画廊においてであると記述している。（デボラ・ソロモン『ジョゼフ・コーネル——箱の中のユートピア [新版]』林寿美、太田泰人、近藤学訳、白水社、2022年、372頁。）以上のように、二人の出会いの時期については若干の幅をもって伝えられているが、おおよそ60年代初期のことであったと考えられる。なお、草間は1993年にも、美術手帖にコーネルとの記憶を綴ったエッセイを寄稿しているが、内容は自伝とほぼ同一である。このエッセイには、草間がコーネルからもらったコラージュ作品が掲載されている。草間彌生「リリカルな拘束——ジョゼフ・コーネルとわたしの十年」『美術手帖』664号、1993年1月、214-222頁。
- (6) 草間彌生『無限の網』173頁。同書で草間が回想する、コーネルの発言に基づく。
- (7) ソロモンは画商が草間をコーネル宅に連れさせた理由として、コーネルがデッサンの勉強をしようとしており、そのモデルとして草間を連れさせたのだとする画商自身の発言を記している。（デボラ・ソロモン『ジョゼフ・コーネル——箱の中のユートピア [新版]』372-373頁。）
- (8) コーネルがヌード・ボックスをどのようなものとして想定していたのかは定かではない。

見ただけで身震いがするような、そんな素晴らしさを彼の世界に感じていた。だから、一方では死ぬほど困ったなと思いながら、彼から離れることができなかった⁽⁹⁾。

草間はコーネルの作品について自伝で語る際、「素晴らしい」と何度も手放しの賛辞を送っている。そしてこの賛辞と同様、頻出するコーネル作品への形容が、アメリカのアーティストと比較された上での「ヨーロッパ」であることに注目したい。草間はコーネルの自宅の外観が、「コロニアル風の典型的なアメリカの家」のようでありながら、その内部は「ヨーロッパ」の匂いがしたと書いている。そしてその印象はコーネルの来歴に由来するものとして描写される。「アメリカに亡命してきた多くのヨーロッパ人たちから影響を受け、直接にはマックス・エルンストの「百頭女」に魅せられて制作に熱を入れるようになったという美術家の家は、当然、それまで私が訪ねた芸術家の家のような、「アメリカ」的なオープンスタイルではないことは納得できた⁽¹⁰⁾。」草間はコーネルの家の様子に、「アメリカ」的でありながらも「ヨーロッパ」的であるという作家自身の二重性を感じ取っていたと言えるだろう。

草間が捉えたこの二重性は、彼女のコーネル作品評にも連なっている。草間はコーネルの作品における、見かけ上の特性と実際の特性の差異を鋭敏にも察知しているのだ。たとえば作品用に買ってきた中古の額縁の角にできた隙間にナイフを入れ、より広い隙間をつくることで古めかしい味を出そうとするこだわりや、新しい釘に「きたない」絵具を塗ることで新しさを隠蔽する工夫、あるいは今にも壊れそうなボックスに隠された高い耐久性など、一見するだけでは気づかないコーネルの作品の特質を草間は見抜いている。もちろんその気づきは、近くでコーネルの仕事を直接見ていたことによるものかもしれないが、作家の住まいに察知した二重性と同様に、コーネル作品における外見と内実の相違にも草間は意識的であった。

そしてこの二重性は、コーネルを他のアーティスト——「マルセル・デュシャン」や「シュール」の「欧州系」——と比較する際にも、作品評の基底をなしている。ただし草間は彼らの作品とコーネルの作品が一見類似した印象を観るものに抱かせながら、その実、両者のあいだに横たわる決定的な断絶を指摘している。その断絶とは「アイロニー」と「リリシズム」の有無である。

「私には、ロートレアモンやルーセルよりも、ド・ネルヴァルのほうが作品傾向としては近い」と自ら釈明しているように、ジョゼフの作品は技術的には明らかにマルセル・デュシャンのレディ・メイドやシュールのオブジェに似ているが、欧州系の彼らに比してアイロニーがない。全体的に見て、叙情的なのである。「オウムと蝶の住まい」に見られるような。彼にはヨー

(9) 前掲書、188頁。

(10) 前掲書、174頁。

ロッパ人にはない、彼独自のリリシズムがあるのだ⁽¹¹⁾。

コーネルの自宅の内部が外観の「アメリカ」風に反して受容した「ヨーロッパ」文化を感じさせるものである一方、彼の作品はヨーロッパ系アーティストにはない特性を有したものとして記述されている。したがって、コーネルの作品批評について、彼が「ヨーロッパ」の美術に感化されたことを踏まえつつも、その模倣ではない特質を草間は観察している。整理をすれば、草間はコーネル宅の外観に「アメリカ」をみながら、作家の思想を凝縮する内部空間に「ヨーロッパ」を看取している。他方コーネルの「技術」は、表面的にみる限り、「欧州系の彼ら」のそれと似通っているが、実は「アイロニー」がなく、「ヨーロッパ人」には認められない「リリシズム」があると草間は述べる⁽¹²⁾。つまりここでコーネルの自宅と作品の印象は、ともに「ヨーロッパ」と「アメリカ」を反転させるかたちで語られている。

だが、草間の指摘する「アイロニー」、そして「リリシズム」とは具体的に何を指していたのだろうか。技術的にはコーネルの作品が彼ら「欧州系」と類似しているにもかかわらず、それとは異なる決定的な差異を指摘する草間が念頭に置いていたのは、事物への愛着の温度であったと考えられる。草間が「欧州系」にみる「アイロニー」とは、そこに事物があることを前提にしながら、結局はその事物から離れて思弁的なテーゼに傾く態度であっただろう。例えば草間が名指しするデュシャンは、よく知られるように、クールベ以降の絵画を「網膜的絵画」と呼び、それらの絵画が専ら視覚的な快楽のみを追求しているとして鋭い批判を加えた。彼の批判は、その後の美術潮流に決定的な方向性を与えるものであり、現在デュシャンは「コンセプチュアル・アート」と呼ばれる系譜の起点に据えられる。だが草間は、コーネルを擁護しデュシャンから離れることで、20世紀以降の美術の直線的な流れから逸脱する⁽¹³⁾。

草間がコーネル作品で高く評価するのは、アートのコンセプトではなく、デュシャンとそれ以降の多くのアーティストが進んで振り払ったかのようにみえる、視覚をよろこばせる事物それ自体の特質である。草間は、コーネルが暇さえあれば古書店を巡って古い写真本を漁り、気に入ったものは丁寧に切り取って板に貼り付けていたと述懐している。その写真はコーネルの手によって、別のオブジェと合わせてコラージュに使われる。コーネルが古書店で見つけてくる写真は、

(11) 前掲書、179頁。

(12) こうした記述において、草間は「アメリカ」という形容をコーネルに与えているわけではないが、ヨーロッパ系のアーティストを引き合いに出すことで、作品の特質を作家の出自に辿ろうとしていることは明らかである。

(13) 他方、コーネルとデュシャンに交友関係があったことを鑑みれば、両者の芸術の性格は必ずしも対立するものではなかっただろう。デュシャンの《トランクの箱》(1941)にコーネルが制作の手助けをするなど、この二人の芸術家は近い関係にあった。箱を用いた作品を共通して制作していたからこそ、草間はコーネルにデュシャンを対置し、その微妙な差を指摘したとも考えられる。

それがどれほどありふれた日常を捉えたものであろうと、そのひとつひとつが固有の性質や意味内容を有している。そうであるから、他の写真やオブジェと一緒に箱のなかにおさめられたとき、それらの事物が固有の結びつきを持ち始めるのであり、現実世界とは別離した事物の小宇宙が展開される。ゆえに古書店で売られているような写真を使ったコラージュは事物それ自体の特質である「リリシズム」を湛えるのであり、工場でつくられた既成の大量生産品を進んで手にしたデュシャンの作品とのあいだには大変な差があったのである。

このようにコーネルの作品が「欧州系」の「アイロニー」を欠いて、事物にあくまでとどまろうとする点に草間は魅了されていた。コーネルと出会った1962年からコーネルが死去する1972年まで、草間は屋外でのハプニングなどパフォーマンス以外にも、男根状のオブジェやマカロニを模したオブジェで構成した椅子やドレス、シルバーのボールで水面を埋め尽くす《ナルシスの庭》(1966年ほか)など、同一形態の事物の集積によって作品制作を行うことがあったが、それらはいずれも草間が言うところの「アキュミレーション」の類であった。だがこうした活動の背景で、コーネルとの付き合いが事物の「リリシズム」に草間を接近させていたのである。

2. 死について

前章では、草間がコーネルの自宅や作品を語る際、「ヨーロッパ」と「アメリカ」の二重性を指摘していたこと、「ヨーロッパ」系のアーティストと比較してコーネルの作品に「アイロニー」の欠如を、「リリシズム」の潜在をみていたことを確認した。続いて本章では、草間が思慕したコーネルの箱作品の構造が、60年代半ば以降に展開される草間のインスタレーションの構造と近いこと、さらに箱という構造それ自体が、草間の実存的次元と切り離せない関係にあることを論じる。

草間の自伝において、コーネルその人と作品への敬慕は一貫しているが、コーネルの死去に関する記述は相当に抑制されているように感じられる。作品評価について、「素晴らしい」と褒め称えることはあっても、二人の関係にピリオドを打ったコーネルの死を、草間はある客観的な立場から、感情を排するように描いているようにみえる。しかしそれゆえに草間が、コーネルの死について語る前後で、突然にいくつかの象徴的なエピソードを挿入するとき、読む者は言い難い衝撃を覚える。それは例えば次のようなエピソードにおいてである。

いつだったか、ソファでジョゼフに抱かれていて、彼は私を自分の膝に乗せて、猫の子を扱うみたいに私の首を絞めるのだ。私の方は首が苦しくて、いまにも殺されるかと思って、身震いした。

そうしたらジョゼフは、急にパッと立ち上がって、一目散にトイレに駆けこんでいった。そして、いくらたっても出てこない。心臓マヒでも起こしているんじゃないかと思って、私

は心配になってトイレのドアをソッと開けてみた。すると、半裸姿のジョゼフはひざまずいて、「神様、どうか私を許してください」と言って、一心にお詫びのお祈りをしていた。きっと、困り果てて、神様に許しを乞うていたのに違いない。その時、トイレの窓の中から見えた、ロングアイランドの真っ青な空の色は、いまだに忘れられない⁽¹⁴⁾。

このエピソードは、コーネル死去の記述の少し前に現れる。草間は、このエピソードがいつのことか明記していないため、これが1972年にコーネルが亡くなった直前に起きたのかどうかは定かではない。しかし少なくとも言えるのは、自伝の中で草間はこのエピソードをコーネルの死去についての記述の直前に登場させていること、つまり恋人の発作的な衝動と恋人の死去をほとんど並置させているということである。とはいえ草間は、この突然のエピソードに驚きながらも、自分の首に手を掛けたコーネルに怒りをむけているわけではないだろう。むしろ草間はその衝動の理由を十分に理解しているように、ただ恋人越しに、恐ろしいほどに青い空を見つめるばかりである。束縛の激しい母、生まれつき小児麻痺を患う弟の世話でコーネルの生活は相当に大変なものだったはずだと自伝で推察するように、コーネルを取り巻くあまりに厳しい現実を草間は諒解していた。自殺への願望を長く抱えていた草間は、コーネルの衝動を深い次元で察知していたと思われる。コーネルと草間を連帯させていたのは死への衝動、あるいはその衝動からいかに逃れるかという、生と死への鋭い関心であった。次のエピソードは、二人がこの実存的な関心を共有していたことをよく示す。

いつだったか、「死ぬことについて、どう思う？」と私が質問をしたことがあった。そうしたら、「死ぬことはちっとも恐れていないよ。この部屋から隣の部屋に行くようなものだ」と彼は言った⁽¹⁵⁾。

死ぬことを恐れないということは、死についてなんの問題意識も持っていないということの意味しない。むしろ、死について思索に思索を重ねた末の、ある種楽観的な到達点と言える。実際草間はこのコーネルの回答に感銘を受け、その後も繰り返しこのエピソードを語っている。草間はこれを、自伝のほぼ最後の部分で再度引用したほか⁽¹⁶⁾、2012年に行われたインタビューでも紹介した。それだけに草間がこのエピソードに強い印象を持っていることが窺える⁽¹⁷⁾。

(14) 前掲書、196-197頁。

(15) 前掲書、201頁。

(16) 前掲書、266頁。

(17) このインタビューをもとに編まれた『水玉の履歴書』（集英社新書、2013年）では、若い頃の草間が抱いていたという死への恐怖と対置させてコーネルの発言が引かれている。（草間彌生『水玉の履歴書』集英社新書、2013年、151頁。）

コーネルは生あるいは死を、自作を連想させる「部屋」という小空間に喩えている。他方で内部に写真やオブジェを敷き詰め、ひとつの凝縮した空間を作り出す手練は、集積させたものは違えど、草間が60年代半ばから展開したインスタレーション作品、例えば、鏡張りの部屋の床にソフトスカルプチャーを敷き詰めた《無限の鏡の間——ファルスの野》(1965年、リチャード・カステラーニ画廊) [図2] や、鏡張りの六角形の部屋の天井に、4色の電灯を埋め込んだ《草間のピープ・ショー (エンドレス・ラブ・ショー)》(1966年、リチャード・カステラーニ画廊) [図3] などに通じているとも考えられる。前者ではソフトスカルプチャーの中に立ち尽くす草間の写真が残されているが、たとえこの鏡張りの部屋の外から眺めるだけであっても、観者の姿が無限に広がる鏡に映し出されることは避けられない。後者には箱の側面にのぞき穴が設けられており、観者は鏡に幾重にも反射してゆく自分の顔を目撃することになる。機構の違いはあるが、どちらも観者の姿が箱/部屋の鏡に反射することで複数化すること、観者は観察を行う主体だけではなく鑑賞対象として見られる客体にもなるという点で共通している。鏡を二次元平面ではなく、箱/部屋という三次元立体の内部に張ったことで、自己の複数化と客体化はより先鋭的なかたちで実現されたのである。

以上で確認したように、コーネルと草間は、箱/部屋を作品の基本的な構造とした点で通じ合っている。だが彼らにとって、箱/部屋は、ただ作品を設置・展示するためだけの安定した環境ではあり得ない。コーネルの箱の内部は、事物同士が独自の繋がりを持つことで、内的な緊張を孕んでいる。この緊張により、コーネルの箱は外部と途絶されたかのような静謐さを纏うのである。他方、この静謐さは草間のインスタレーションにもまた共通するものだ。なぜなら、草間のインスタレーションはその内部に自己を無限に反映させる、外部とは隔絶された特異な空間であるからだ。観者が草間のつくりだす空間に身を委ね、乱反射する鏡の奥を見つめるとき、そこ



図2 草間と《無限の鏡の間——ファルスの原野》1965年、リチャード・カステラーニ画廊（ニューヨーク）。



図3 「草間のピープ・ショー」(「エンドレス・ラブ・ショー」)にて六角形のミラールームと草間、1966年、リチャード・カステラーニ画廊（ニューヨーク）。

に見出せるものは無限に後退する無数の自分自身の像である。われわれのまなざしが空間をどれほど突き進んでも、そこに自己を発見せざるを得ないという空間構造が、観者には、鏡の奥の無辺限な広がりにかえって空間の幽閉性を感じさせるのである。1を2で等分し、その解をさらに等分し続けたところで永遠に0にはならないように、空間の果ての鏡に映る自己は、どれだけ微小であっても存在を無化することはできない。その感覚は、草間のインスタレーションに仕掛けられた息苦しい閉塞性である。草間のインスタレーションにあっては、ファルスだけではなく、それを目撃する鑑賞者自身が無数のオブジェとなって、その空間に閉じ込められる。その空間は、コーネルの箱のように内的な緊張を孕み、外部をしめだしたような静謐さを湛えている。草間のインスタレーションは自己が限りなく拡散する場であると同時に、自己が極度に凝縮してゆく場なのである。

そしてこの閉塞性は、草間が生に覚える閉塞性それ自体である。次の記述では、自殺願望をもちながら死ぬことも選べない窮屈な生が、特徴的な比喩を用いて示されている。

私は私の死に至るまで、あたかも終着なきハイウェイをドライブしつづけるかのように感ずる。自動式のカフェテリアで出される数千杯のコーヒーを飲みつづけるかのである。そして、私が望むと望むまいと、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。

私は生存を止めることもできないし、また死から逃げることもできない。生存の持続の意識は、時々、私を狂気にまで追いこむことがある。創作の前後に私は病気になる。私の内部から来るのか、外部から来るのかは知らないが、私の身体を這う強迫観念に私は脅かされる⁽¹⁸⁾。

草間は死に至るまでの生を、「終着なきハイウェイをドライブ」することに、あるいは「自動式のカフェテリアで出される数千杯のコーヒーを飲みつづける」ことに喩える。草間は別の箇所でも、生きていく限り私たちが「ベルトコンベアに乗って運ばれてくるような食物⁽¹⁹⁾」を摂取しつづけることは避けられないと書いている。ここに端的にあらわれる食物への恐怖は、マカロニとして表現され、ファルス同様、草間の作品で増殖する対象となる。以上の喩えは、際限のない反復や、無機質で果てしない行為の連続を象徴するものとして捉えられるだろう。草間にとって、生とは終わりの見えない単調な行為の繰り返しであり、そこには達成感や解放感が伴わないまま、淡々と進んでいく閉塞感が漂っている。そのような感覚が彼女の作品にも反映されており、

(18) 草間彌生『無限の網』58頁。

(19) 前掲書、47頁。

観る者を無限に繰り返される自己との対峙へと誘い、逃れられない存在の苦悩を強く意識させるのである。

注意すべきはこうした喩えに共通して、自分の意志とは無関係の、直線的な移動のイメージが刻印されていることである。「終着なきハイウェイをドライブ」「自動式のカフェテリア」「ベルトコンベア」が象徴するのは、死ぬまで延長・延期される直線的な生である。生は、死ぬまで外れることはできない直線的な道や経路となって草間をその内部に留置する。草間のインスタレーション空間は、無限に内奥へと向かう感覚を経験させることで、生きることそのものが避けがたい閉塞性に満ちていることを暗示するのだ。

コーネルと草間の箱/部屋に共通するのは、内部へと向かうこの強力な求心性である。しかし、コーネルが「この部屋から隣の部屋に行く」ことを草間に伝えるとき、その比喩は、移動を表現の核心に置いているにもかかわらず、直線的ではない。むしろ、コーネルの提案はその直線から外れることを示唆しているようだ。ハイウェイから降りるように、隣の部屋に移ること。それは、草間にとって生からの開放を意味していた。抱えてきた死の恐怖を草間が慰めることができたのは、「この部屋から隣の部屋に行く」というコーネルの死のイメージに、張りつめた生の緊張が解き放たれる充実を思ったからではなかったか。

3. ^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」について

3-1 ^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」の基本情報

前章ではコーネルと草間に共通する箱という構造を取り上げ、この構造を生とそこからの開放を意味する死をめぐる実存的問いとして捉え直した。だがこの構造は、コーネルとほとんど無関係な展示に際して制作された作品においても確認しうるのではないか。

草間が制作した多種多様な作品のうち、コーネルとの関係から語られてきたのはコラージュ作品である。草間がコラージュの制作を開始したのはコーネルが死去した1972年ごろのことである。コラージュの制作を開始した時期がコーネルの生前なのか死後なのかは定かではないが、コラージュの制作がコーネルの死の前後に開始されたことは確かである。

しかしながら草間のコラージュへの制作意欲は1970年ごろに予兆的に示されていた。本稿が1972年のコラージュ制作以前にコーネルとの関係を窺わせる作品として検討するのが、本章で論じる連作^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」である。

有名な女性たちをモチーフにしたこの連作について、これまで言及される機会は極端に少なく、草間がどれくらいの点数を制作したのか、どのような動機で制作したのかなど、これまで基本的な情報が判然としていなかったが、本稿執筆のために今回行った調査により、この連作について断片的ながら基本情報を集めることができた。

最初の手がかりとなるのは、サザビーズで《シャリー・マクレーン》(1970) [図4] が出品さ

れた際のカatalogノートである⁽²⁰⁾。それによれば、草間は1970年、ハーグのオレズ国際画廊でひらかれた個展「草間：ケージ/絵画/女」にて、この連作を10数点出展している⁽²¹⁾。これらの「鳥籠絵画」は1998年に福岡のギャラリーであるモマ・コンテンポラリーの展示「草間彌生 1967-1970：鳥かご/絵画/女」で出品されるまで、行方がわからなくなっていたという。

続いて、1998年のモマ・コンテンポラリーの展示に際して制作されたカタログによれば、草間が記憶している限りではあるが、この連作のモチーフに選ばれたのは、マリリン・モンロー、ジャクリーン・ケネディ、エリザベス・テイラー、クレオパトラ、ラクエル・ウェルチ、マタ・ハリ、シャーロン・テイト、イルマラ・デュースだという⁽²²⁾。このうち、マリリン・モンローとマタ・ハリは千葉市美術館に、シャーロン・テイトは高橋龍太郎コレクションに、シャリー・マクレーンとエリザベス・テイラーがそれぞれ個人に所蔵されていることを確認した。このほか、高橋龍太郎コレクションにジュリエット・グレコを、広島市現代美術館にダニー・ラ・リュ⁽²³⁾が所蔵されていることを確認した。他にも「鳥籠絵画」は制作・所蔵されている可能性があり、今後も調査を継続したい。

近年オランダでも草間の活動について調査が進んでいる。現地の資料や関係者の発言から「鳥籠絵画」についても新たな事実が明らかになりつつある。

2023年9月から2024年2月にかけて、オランダのスヒーダム市立美術館でひらかれた展覧会「Yayoi Kusama: The Dutch years 1960-70」は、草間のオランダ時代の活動に焦点を絞った、ほ



図4 草間彌生《シャリー・マクレーン》1970年、カンヴァスに油彩、彩色された金網、木枠、119.0×99.0cm、個人蔵。

(20) 以下のサイトを参照。https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/modern-contemporary-art-evening-sale-hk0736/lot.1051.html（最終閲覧日：2024年8月21日）

(21) カatalogノートでは、制作年と同年（1970年）に個展がひらかれたことになっているが、草間彌生のホームページによると、同展の開催年は1971年と記載されている。『特別展 ZERO IS INFINITY 「ゼロ」と草間彌生』（草間彌生美術館、2020年）には、このオレズ国際画廊での展示がひらかれたのは、1970年10月と記載されている（同書、54頁）。http://www.yayoi-kusama.jp/j/exhibitions/70.html（最終閲覧日：2024年8月21日）

(22) 「草間彌生 1967-1970：鳥かご/絵画/女」（展覧会カatalog）モマ・コンテンポラリー、1998年。

(23) 広島市現代美術館所蔵作品データベースでは、作品名が《とらわれのダニー・ラ・ルー》と記載されている。https://jmapps.ne.jp/hmoca_jp/det.html?data_id=382（最終閲覧日：2024年8月21日）

とんど前例のない展覧会であり、草間の新たな一面に光を当てるものだった。この展覧会のカタログでは、オレズ国際画廊のオーナーのひとり、アルバート・ヴォーゲル（Albert Vogel）の継娘であるキャロリーヌ・デ・ヴェステンホルツ（Caroline de Westenholz）によって「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」の制作経緯が語られている⁽²⁴⁾。ヴェステンホルツによれば、「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」は精神科医マールテン・ライニンク（Maarten Reinink）の勧めによって制作されたものだった。ライニンクは「悪女」のポートレイトをつくるよう草間にアドバイスをし、画家はそれに従いブニク（Bunnik）にあるこの精神科医の邸宅に滞在して「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」の制作を行ったという。また、有名女性たちを「^{ケージ}鳥籠」に入れるというのは、草間本人のアイデアだったとヴェステンホルツは回想している。自画像を除けば、人物像を草間が描いた例は極めて少なく、画家が突如他者像を制作し始めた理由もこれまで不明であった。しかし、ヴェステンホルツによって、制作背景には精神科医の助言があったことが明らかになった。一方で、「^{ケージ}鳥籠」を使ったのは草間のアイデアであったことが判明し、画家がこの素材に特別な思いを寄せていたことが傍証された。

「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」がとりわけ米国において、草間を批評する際ほとんど議論されなかった理由として、関直子は、50年代以降のニューヨークを現代美術の中心地と定める米国の草間評が、60年代を草間のハイライトと見做し、その10年間に全ての前衛的実験が出そろったとした制度的事情を指摘している⁽²⁵⁾。こうした事情には、そもそも70年代の草間がほぼ日本で制作やパフォーマンスを行なったため、ニューヨークにこの時期の草間の作品がほとんどないことが背景としてある。こうして現在に至るまで、「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」は論評の機会に恵まれてこなかったと言わざるを得ない⁽²⁶⁾。この現状は、未だ草間についての批評が米国を中心として展開されていることを暗に示しているだろう。「^{ケージ・ペインティング}鳥籠絵画」については、この連作が展示されたのがオランダであること、行方不明の時期が長く、未だ連作として

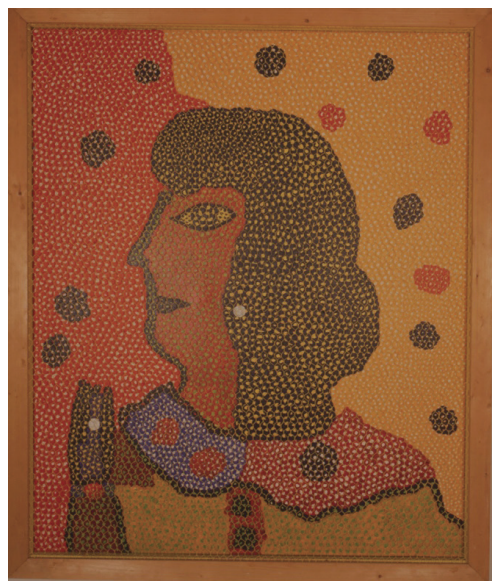


図5 草間彌生《エリザベス・テイラー》1970年、カンヴァスに油彩、彩色された金網、木枠、129.5cm×109.2cm、個人蔵。

(24) Caroline de Westenholz, "Yayoi Kusama and Orez International Gallery," in *Yayoi Kusama: the Dutch years 1960-70*, exh.cat., Ghent, Belgium: MER / Voorschoten, The Netherlands: O-Institute, 2023, pp.43-47.

(25) 関直子「草間彌生の日本における創作について」『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）東京都現代美術館主催、1999年、15頁。

(26) 2017年にユリイカで組まれた特集では、暮沢剛巳が「草間彌生作品解題」のなかで《エリザベス・テイラー》を紹介している。『ユリイカ』【特集 草間彌生——わが永遠の魂】49巻5号、2017年3月、194頁。

全貌が明らかになっていないことなど、作品を取り巻く特異な事情が論評の機会を遠ざけていた。
以上のことに鑑みて、次節では「鳥籠絵画」^{ケージ・ペインティング}を、コーネルの作品との相違点に注目しながら、連作のなかでも最もよく知られていると思われる《エリザベス・テイラー》(1970) [図5] を取り上げて論じる。

3-2 《エリザベス・テイラー》作品分析

本作は女優エリザベス・テイラーの肖像であり、明確なモチーフとして女性像が選ばれている。とはいえ画面全体に無数のドットが広がる絵画空間において、女性像の図と背景の地の区別
は明瞭とは言い難い。ただこの連作において、図と地の区別が曖昧になるのは、画面全体を覆うドットの形態のみによるのではない。草間はドットの色を非常に効果的に使い分けている。

まず絵画空間の右側、特にテイラーの髪とその背景の空間に注目しよう [図6]。テイラーの黒髪に打たれたドットは黄色であるが、その黄色がテイラーの背景空間を支配するネットの色と同様であることが確認できるだろう。(背景空間には白色のドットが描き込まれている。) これはネットとドットがポジとネガの関係にあることをよく示している⁽²⁷⁾。よって、ここでテイラーの黒髪をネットとみなすことも不可能ではない。いずれにしても選ばれたモチーフの明瞭性に反して、テイラーの髪と背景に配された色の連続性は、図と地の区別を不明確なものにしている。

絵画空間の左側ではどうだろうか。テイラーの横顔とその背景は微妙に色調の異なる赤色で描かれている。この僅かな差異により、図と地が完全に同質となることが回避されている。また、その上に描き込まれたドットの色は、画面右側とは違って前者が黄緑色、後者が白色で異なっている。だが、テイラーの横顔を埋める黄緑色は、衣服の襟下、テイラーの胸の部分へさながら転位し、テイラーの背景を埋める白色のドットは、彼女の襟にも連なっている。さらに、



図6 草間彌生《エリザベス・テイラー》
一部拡大

(27) このことは、草間のドットとネットの関係について述べる際、繰り返し指摘されてきた。建畠哲「壮麗なるオブセッション——草間彌生Ⅰ」『問いなき回答』1998年、五柳書院、186頁。；三上真理子「ネット・ペインティング」(artscape、2009年) https://artscape.jp/dictionary/modern/1198352_1637.html；中嶋泉「ネット・ペインティング」(artscape、2024年) <https://artscape.jp/artword/6501/> (ともに最終閲覧日：2024年8月21日)

襟の左側部分には青色の地に赤い大きなドットが描かれ、その色は襟の右側部分と背景の赤と呼応する。

以上のような左と右の画面分割とほとんど無関係に配置されているのが、画面中心部とテイラーの肩部分に位置する、大きな白いドットである。前者は、女性像が画面に描かれているということと、なんら関わりがない地点に打たれている。この白いドットが画面中央に描き込まれる必然性はモチーフと無関係である。草間がその地点を選んだのは、カンヴァスの横幅と縦幅の中央であるという物理的な理由以外のなものでもないだろう。テイラーの肩と覚しき部分に描かれた白いドットも、そこが何かこの画面において重要な意味を持つことを示唆していないようにみえる。つまりこの二つのドットは、モチーフ上の関連性を有していない。一般的な女性像の達成に貢献するものではなく、画面上に理由なく配置されている点では、テイラーの頭部を囲む紺色や赤色の大きなドットも同様の性質を有している。だが襟のドットは洋服の装飾のようにも見えるため、多様な解釈が許されるだろう。

以上のことからこの作品には次のことが指摘できる。一点目に、ドットとネットがアクロバティックに交替し、ある箇所では色の連続性を保ちながら、ある箇所では色の連続性を破って、テイラーとその背景、つまり図と地の境界を曖昧なものにしているということである。二点目に、モチーフに無関係な白点を紛れさせることと、テイラーの頭部の周囲に非現実な大きなドットを書き込むことで、女性像のリアリスティックな成立を根底で揺るがしているということである。特に一点目については、色の配置が画面上で組み合わせられているとも言えるだろう。すでに指摘したとおり、黒髪に打たれた黄色のドットが、隣接する背景のネットと同色であることや、テイラーの横顔に描き込まれた黄緑のドットが襟下でも使われるなど、同一の色が図も地も関係なく配されている。^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」にあっては、モチーフに女性が選ばれているだけで、彼女たちは具体的で現実的な像としては表象されていない。モチーフに誰もが知る有名女性を選びながら、彼女たちに明瞭な表象を与えないという点において、この^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」は興味深い作例となっているのである。

このような特性はコーネルには看取できない、草間の色彩操作とひとまず言えるだろう。だが^{ケージ・ペインティング}「鳥籠絵画」のもう一つの大きな特徴が材質にあるということをここで指摘しておきたい。この連作に多彩な色が使用されている点や、あくまでも絵画作品として制作されている点など、コーネルのカラーージュとは異なるところもある。しかし、それでもこの連作はコーネルの箱との関連において参照されるべき作品であるだろう。なぜならこの連作では、金網でカンヴァスの前面が覆われているだけではなく、奥行きのある木枠が用いられることで、コーネルの箱に近づいているからである。

コーネルの箱にはしばしばグリッド構造が現れる。そのなかでも40年代末から制作された〈鳥小屋〉のシリーズには、金網が使用されているものがあるいくつかある〔図7〕。詳細なコーネルの

モノグラフを著したデボラ・ソロモンによれば、〈鳥小屋〉はコーネルの芸術の新たな局面を象徴するものであった⁽²⁸⁾。ソロモンは、コーネルがこのシリーズ以前に主題としていたお伽話に出てくるようなモティーフ、例えば幼い王子や王女、宮殿、森などに突如別れを告げ、〈鳥小屋〉に取り組み始めたと書いている。興味深いことにコーネルは〈鳥小屋〉を制作しはじめた年、アメリカ抽象表現主義の画家を多く扱っていたイーガン画廊と契約を結んでいた。同画廊は初のコーネル展「ジョゼフ・コーネルの鳥小屋」(1949年12月7日-1950年1月7日)で26品の〈鳥小屋〉を展示し、コーネル作品の新たな展開を紹介した。このイーガン画廊との契約はコーネルをアメリカの同時代美術に接近させた点で非常に重要であった⁽²⁹⁾。

ソロモンは、〈鳥小屋〉に決定的な転換をみているが、さらにこの転換は、コーネルに作品の主題だけではなく、その構造にも関心を抱かせるよう導くものであった。その契機となったのは、コーネルの〈鳥小屋〉を画廊で実見したウィレム・デ・クーニングの発言である。デ・クーニングは「ジョゼフ・コーネルの鳥小屋」展を見ると、在廊していたコーネルに、展示の素晴らしさを語り、さらにコーネルの「鳥の箱には『建築物』がそなわっている⁽³⁰⁾」と伝えたという。その言葉にコーネルは共鳴し、後に感謝の手紙を送るほどだった。ソロモンは、デ・クーニングの発言には「箱の厳格な形態、すっきりした幾何学的配置⁽³¹⁾」への言及が含まれており、『建築物』という喩えは「主題や感情よりも構造に重きを置くもの⁽³²⁾」という意味が込められていると解釈している。こうしてソロモンは、一般に認識されているよりもコーネルが同時代前衛芸術に与えた影響は大きかったと考察を展開する⁽³³⁾。また、コーネルがそもそも生活圏を前衛芸術の拠点と重ねていたことにも注

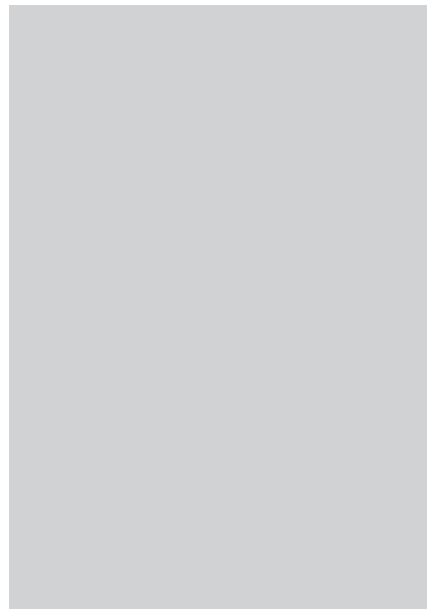


図7 ジョゼフ・コーネル《思い出のインコ》1949-1953年、ガラス張りの木箱に入った木の切り抜き、紙、バネ、拾得物、51.4cm×30.5cm×12.7cm、スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム。

(28) デボラ・ソロモン『ジョゼフ・コーネル——箱の中のユートピア [新版]』244頁。

(29) 「過去にとらわれながらも、コーネルは自分の作品が未来に属することを望んでいた。〈鳥小屋〉シリーズが、イメージを重視するシュルレアリスム風のスタイルを脱ぎ捨てて驚くほど簡素な姿になり、それ以前の作品から大きく変化したのがその証左といえるだろう。結局、コーネルはイーガンの画廊にぴったりだったのだ。四十五歳にしてようやく、フランスに隷従した創作に終止符を打ち、アメリカという神殿に飛び込めるようになったのである。」(前掲書、244頁。)

(30) 前掲書、251頁。

(31) 前掲書、252頁。

(32) 前掲書、252頁。

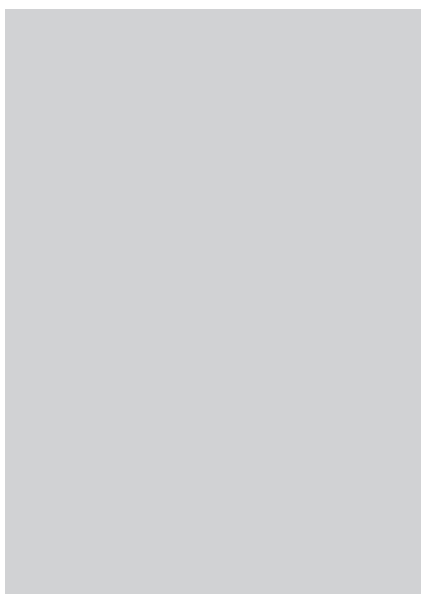


図8 ジョゼフ・コーネル《無題（オウムと蝶の住まい）》1948年ごろ、手製の木箱、版画、昆虫の標本、金網、ガラス、捕虫網など、50.0cm×34.6cm×16.4cm、DIC 川村記念美術館。

目すべきであるはずだ。イーガン画廊を通じて知り合ったアーティストの住居やアトリエが、コラージュの材料を探しに行く古書店の通り道——グリニッジ・ヴィレッジにあった⁽³⁴⁾ことは、コーネルと前衛芸術の関係性を考える上で示唆的である。

しかし〈鳥小屋〉において『建築物』に該当するのは、箱の形態とその配置のみではないだろう。見落とせないのは、〈鳥小屋〉の主題とも密接に関係する金網の存在である。

草間がコーネルの〈鳥小屋〉に金網が使われていたことを知っていたか、確たる証拠はないが、その可能性は高いと思われる。実際、草間は40年代末に制作された、《無題（オウムと蝶の住まい）》（1948）[図8]を自伝で紹介しているからである⁽³⁵⁾。この作例では金網は用いられていないが、オウムを主題とする箱作品を紹介していることから、この時期につくられた〈鳥小屋〉のシリーズのうち、金網が用いられた作品

を草間が見知っていたことは十分に考えられる。

「ケージ・ペインティング鳥籠絵画」の金網は、彩色されたうえでカンヴァスを覆っている⁽³⁶⁾。すでに指摘したとおり、おさめられた絵画の図と地は明確なものとはいえないが、その効果を高めるのがこの金網である。ところがこの金網は《エリザベス・テイラー》の場合、黄色で彩色されているため、カンヴァス右側の背景部分の黄色いネットとはほぼ同質化する上、カンヴァス左側の背景部分の赤いネットでもあまり目立つことがない。だがそのネットが生み出すネガとしての、不規則な白いドットに規則的な金網が重なると、白いドットの上に金網の黄色い線が走り、ドットの丸い形状が崩れるのである。さらに、テイラーの黒髪部分に打たれた黄色いドットも、金網の黄色い線と重なることでドットと線が連なり、どちらか片方だけでは認識されないような視覚上の同化が発生する。このような金網とドットの重なりは、観者の位置によって微妙に変化し、その位置ごとにカンヴァスへ向かう観者のまなざしを攪乱する。これにより観者は金網の向こうのカンヴァスを正確に見

(33) 前掲書、253-261頁。

(34) 前掲書、254頁。

(35) 註(11)を参照。

(36) ただしオレズ国際画廊で発表された人物像のうち、金網で覆われていないものが認められる。また千葉市美術館の《マリリン・モンロー》や《マタ・ハリ》には、現在金網が存在するが、1970年展示当時は金網が認められない。金網の有無が連作によって異なる事情には当時の材料調達などの都合があったのかもしれない。

通すことが難しくなる。それは言い換えれば、金網がカンヴァスを部分的に消しているということに等しい。この効果は、草間がネットを使って対象を消失させる方法、すなわち草間が「オブリライト」と呼ぶ手法と通底する。草間はコーネルの箱でも使われていた金網を自作に取り込んだ。それにより「オブリライト」の効果を作品にもたらしと同時に、金網の堅固な物質性を利用して箱の構造を模したと考えられる。

木枠についてもコーネルの箱との関連がみられる。草間の作品のなかで木枠が、その材質を明らかにして使用された例は、管見の限りこの連作以外に見当たらない。よって草間が連作で木を使ったのは、コーネルの箱に木が使われていることに影響された可能性が高いと考えられる。草間が使った木枠は、単なる額縁というより奥行きを有するものであった。

木枠は他のメディアと比較して、外部を締め切り、内部の閉鎖性を明示する傾向を有する。木枠は外部と内部を峻別せずにはおかない。こうした木枠の特性が、同時期に並行して行われていたハプニングなどのパフォーマンスと著しい対比を成しているのは言うまでもない。ハプニングが、美術館という空間的・制度的限界や、それが与する権威への挑発であるなら、この連作はあまりに従来的な絵画表現に落ち着いており、ハプニングが糾弾する保守性を転覆するどころか維持している。だがこの連作は、草間の自家撞着ゆえの作例とみなされるべきものではなく、コーネルとの関係を鑑みれば、むしろ草間の多様な様相を示すもの解釈されるべきものである。草間がコーネルの箱に感覚した「リリズム」は、街頭で裸体を露出するなど、一般に過激と見做されるハプニングを先導した草間に、矛盾することなく同居していたと考えられる。

さて、連作において金網と木枠が果たした空間の限定性は、日本帰国後の70年代中期以降、ミクスト・メディアへと新たな展開を遂げる。箱の中に虫や卵——72年以降のコラージュ作品にも頻出する——を収め金網で覆うもの〔図9〕や、金箔を全面に用いた、コーネルの反復かと思わせるような蝶籠〔図10〕、ニューヨークでも制作された「アキュミレーション」を、より限定された箱に敷き詰めた作品などその展開は多岐に渡る。ただ、集合したオブジェはファルス以外に、ドットが描かれた靴や花瓶、かぼちゃなど日常の事物が登場するなど、多様な変化が認められる⁽³⁷⁾〔図11〕。このような帰国後の展開が、間仕切りしたスペースに同一のオブジェを集合させた〈鳩小屋〉と呼ばれるコーネルの箱作品に近似していることに注意しなければならないだろう〔図12〕。この時期のコーネルはピエト・モンドリアンの抽象性・幾何学性に惹かれていた。こうした構成要素の反復を後のミニマリズムの予兆とみる論者も存在する⁽³⁸⁾。この二人は性格の異

(37) 特にこの日常の事物の登場は、1979年から開始される版画制作の主題と関係している。

(38) 以下を参照。岡本想太郎「コラージュ&モンタージュ：展覧会解説」『ジョセフ・コーネル コラージュ&モンタージュ』（展覧会カタログ）DIC 川村記念美術館、フィルムアート社、2019年、280-300頁。：Diane Windham, *Joseph Cornell: Master of Dreams*, New York: Harry N. Adams, 2002, pp.98-99.; John Ashbery, "Cornell: The Cube Root of Dreams," *ARTnews*, Summer 1967, vol.66, pp.63-64.



図9 草間彌生《蟲の城》1988年、ミクスト・メディア、45.5cm×33.3cm×18.0cm、モマ・コンテンポラリー（福岡）。



図10 草間彌生《蝶々》1998年、ミクスト・メディア、56.0cm×30.0cm×30.0cm、ロバート・ミラー・ギャラリー（ニューヨーク）。

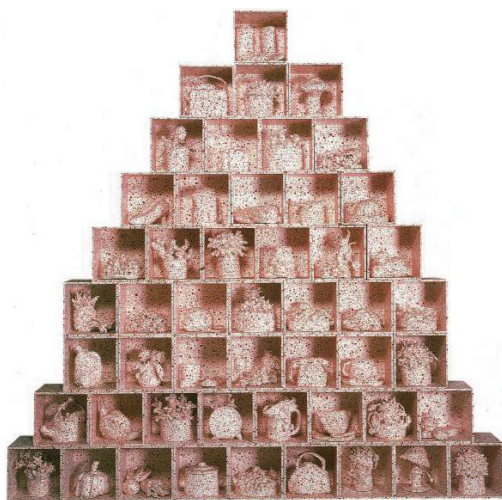


図11 草間彌生《自己消滅》1982年、ミクスト・メディア、228.0cm×228.0cm×30.0cm、新潟市美術館。

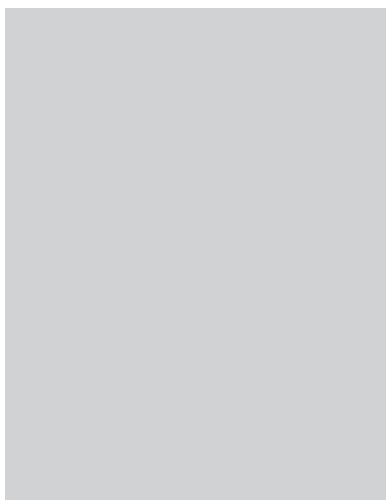


図12 ジョゼフ・コーネル《二人のエミリーに捧げるイメージ》1954年ごろ、ボックス・コンストラクション、34.8cm×26.7cm×6.8cm、ロバート・ラーマン・アート・トラスト（ワシントン D.C.）。

なるオブジェを使用した^{ケージ・ペインティング}が、囲われた空間に同一のイメージ、オブジェを敷き詰める行為に特別な意味を置く点で、現代美術の前線を拡張していたのであり、草間彌生という一人のアーティストにとって「鳥籠絵画」とは、コーネルの影響を受けながら、箱を使った新たな作品展開が日本で開始されることを予告するものでもあった。

4. おわりに

本稿では、草間彌生がジョセフ・コーネルの思想や作品から受けた影響を整理しなおしたうえで、これまで論評されてこなかった「鳥籠絵画」^{ケージ・ペインティング}を検討し、この連作がコーネルの影響と切り離せないものであることを論じた。その過程で明らかになったのは、草間にとってコーネルが人生の傍を一時通り過ぎただけの人物なのではなかったという単純な事実である。草間はコーネル作品の「リリズム」を評価し、コーネルは草間の死のイメージを変えて、生に対するオブセッションを和らげた。二人には共通する点も多い。箱/部屋という囲われた空間を作品の構造としていること、そして新旧の交代が激しい現代美術の世界で、変わらない自分自身の制作の核心を保持しつつ、新たな手法を獲得していたということである。内的な世界に引きこもりながら、新たなつながりを求めるコーネルと、前衛芸術を牽引しつつも、コーネル作品の「リリズム」を愛した草間は、自分に欠けているものを追うように惹かれあったのではないか。本稿で取り上げた「鳥籠絵画」^{ケージ・ペインティング}は、こうした二人の関係をひそやかに語る。草間はコーネルの〈鳥小屋〉と、ドットやネット——金網という自身の表現を、ひとつの作品に結晶させたとと言えるだろう。

「鳥籠絵画」^{ケージ・ペインティング}に関連する問題で、本稿では取り扱えなかった論点をあげておきたい。まず、コーネルの〈鳥小屋〉のモチーフである鳥やその卵などは、ニューヨークを去る直前に制作を開始する、草間のコラージュ作品と多くの共通点がある。また、コーネルの作品の「リリズム」を一貫して称揚する草間の姿勢は、ハプニングなど過激な活動にいそしむ草間に隠された、ある根源的な静謐さを示唆するものだと考えられる。この静謐さは、日本帰国後に制作される、死や宇宙を思わせるコラージュ作品にあらわれられると思われる。さらに「鳥籠絵画」^{ケージ・ペインティング}が、オランダのギャラリーで展示されたことを考えれば、草間が1960年以降関わりを持つようになる、アムステルダムの「ヌル」との関係も考察されなければならないだろう。それはオランダという土地の共通性だけではなく、属したメンバーがグリッ

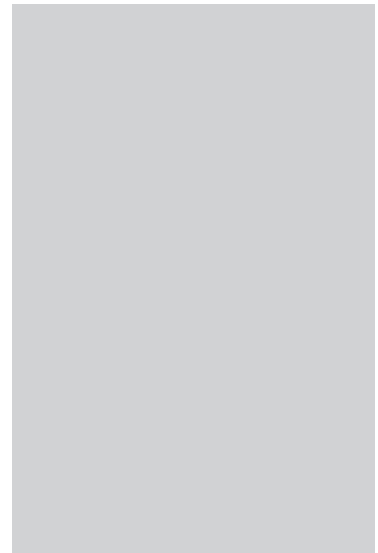


図13 ヤン・スホーンホーフェン
《無題》1965年、紙張り子、ボール紙、147.0cm×85.0cm、HOAM
美術館蔵（ソウル）。

ド構造を用いているために、「鳥籠^{ケージ・ペインティング}絵画」との共通性がみられるからである〔図13〕。以上を今後の論点として提示しておきたい。

図版出典

- 図1 草間彌生『水玉の履歴書』集英社新書、2013年、153頁。
- 図2 『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、ロサンゼルス・カウンティ美術館主催、淡交社、1999年、162頁（図版80）。
- 図3 *Yayoi Kusama: 1945 to Now*, exh. cat., Hong Kong: M+, London: Thames & Hudson Ltd, 2022, p.70.
- 図4 「草間彌生 1967-1970：鳥かご/絵画/女」（展覧会カタログ）モマ・コンテンポラリー、1998年、頁数記載なし。
- 図5 「草間彌生 1967-1970：鳥かご/絵画/女」（展覧会カタログ）モマ・コンテンポラリー、1998年、頁数記載なし。
- 図6 「草間彌生 1967-1970：鳥かご/絵画/女」（展覧会カタログ）モマ・コンテンポラリー、1998年、頁数記載なし。
- 図7 *Smithsonian American Art Museum (SAAM)* (<https://americanart.si.edu/artwork/cockatoo-keepsake-para-keet-72087>)（最終閲覧日：2024年8月21日）。
- 図8 『DIC 川村記念美術館ホームページ』（<https://kawamuramuseum.dic.co.jp/art/collection/>）（最終閲覧日：2024年8月21日）。
- 図9 草間彌生『自己消滅』（展覧会カタログ）モマ・コンテンポラリー、1998年、25頁。
- 図10 *YAYOI KUSAMA: NOW*, exh.cat., New York: Robert Miller Gallery, 1998, plate 1 (no pages).
- 図11 『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）103頁（図版90）。
- 図12 Lynda Roscoe Hartigan, *Joseph Cornell: navigating the imagination*, exh. cat., Salem, Massachusetts: Peabody Essex Museum; Washington D.C.: Smithsonian American Art Museum, in association with Yale University Press (New Haven and London), 2007, p.289 (plate 132).
- 図13 ローラ・ホブトマン、関直子訳「ゼロへの還元——草間彌生とヨーロッパの新傾向」『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）45頁（挿図16）。