

草間彌生の写真と「主体性」の位置

中 嶋 泉

序 草間彌生と写真

1960年代に制作された草間彌生の作品写真は、殆どの場合が草間自身の姿を含んだものである。実際近年の草間に関する文献で、1960年代の活動を知らせる視覚資料として掲載されている図版イメージの中に草間自身の姿がないものを見つけることは事実上困難である¹⁾。写真の中の草間は、非常に目を引く出で立ちをしている。腰まで届く長い黒髪、強く引かれたアイライナー、光沢のある生地のできた着物、真っ赤なレオタード、水玉のステッカーを貼りつけたヌード、等々。例えば、【図1】は最も良く知られるイメージの一つであるが、草間彌生の研究者であるアレキサンドラ・モンローは、この写真を次のように描写した。

「彼女はヌードで白いファロスソファに伏せ、腹と胸は肉感的なペニスの乱交騒ぎに押しつけられている。彼女の裸体、ハイヒールの靴、そして長い黒髪は大きな水玉で覆われている。我々にとっての草間の印象はこれらのイメージから離れることはない。それらは草間の存在の特徴である、ユーモアのセンス、人の良い因習破壊主義、そして自己顕示欲的な傾向を特徴づけるからである。」²⁾

こうした草間の写真はプロの写真家を雇って撮影されたものであったが、その構成、演出等は撮影者の意図よりも、多くの場合作家本人の指示によっている³⁾。そのためこれらは従来草間の「自己顕示欲」や「ナルシズム」の顕れとして解釈されてきた。しかしこのような理解には既にある種の偏見が含まれているよう

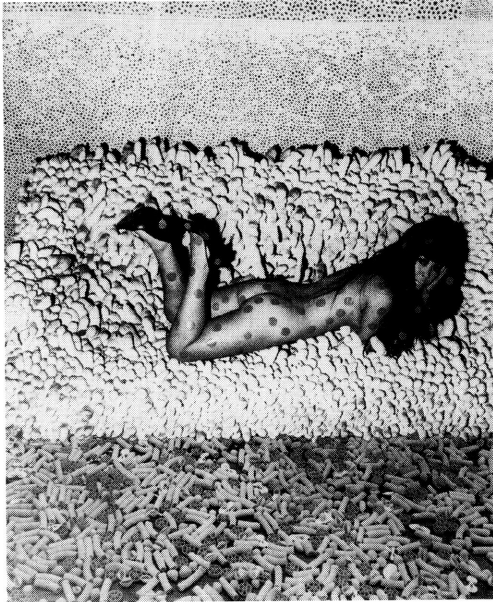


図 1

に思われる。フェミニズム美術批評家のルーシー・リップードは1960年代末、女性美術家が自分の体を自身の芸術活動に用いるのが難しいのは、男性が同じことを行っても彼は「アーティスト」であり続けるのに対し、女性が自分の身体を顕在化させることは単なるナルシシズムとして捉えられるためであると述べている⁴⁾。アーティストのポートレイトという点で言えば、草間がニューヨークで活動していた時期、多くの(男性)アーティストがプロの写真家を雇って積極的に自身の写真を撮影させ、発表しており、それは制作者の間でもむしろ一般的な行為であって、彼らの場合そのことによってアーティストとしての評価が減じるようなことはなかったと言える。しかしそのような中で草間は「アーティスト」よりも、「水玉の女王」や「巫女」として評判を集めた⁵⁾。このことは、「アーティストの写真」という領域がジェンダー化された構造を持つということを示していると言える。

本論では、草間彌生の1960年代の活動を彼女自身とその作品の写真を出発点に分析することで、ジェンダーをめぐる問題の中での草間彌生のアイデンティティ、とりわけ彼女のアーティストとしての主体性の位置付けについて考察する。1929年生まれの草間は、国際的な活動を志して1957年に渡米した。当時、ニューヨークの美術界は今ほど女性を受け入れてはおらず、まして東洋人の女性アーティストに対しては狭き門であった。そこでの草間の活動は、自ずと自己のアイデンティティの問題に直面したであろうことが想像出来る。1960年代の草間の写真は、その時期の彼女の活動の重要な記録でもあり、それらについて考察することはフェミニズム的な視座がまだ十分に普及していなかった当時のニューヨークの美術界に、女性が参入したその軌跡を確かめることでもある。

1 「アーティストの写真」と草間彌生の写真

草間彌生の写真の具体的な分析に入る前に、それらがどのような状況の中で制作されたのか、また美術制作者の写真が一般的にどのようなものだったかを明らかにしたい。草間がニューヨークで活動をしていた1950、60年代、作家の制作風景やスタジオの様子を撮影した写真は、しばしば雑誌に掲載されたり、写真集として販売されたりしていた⁶⁾。それまで自画像という形でしか明らかにされなかった制作者の身体は、写真イメージとして普及することによって、その作品とともに多くの観客の目に触れることになった。最近の研究では、1960年代の草間の写真もそうしたセルフ・プロモーション的なニュアンスを持つ「セルフ・ポートレート」の系譜に属するものとして理解されている⁷⁾。

女性作家のセルフ・ポートレイトを研究した美術史家のマーシャ・メスキモンによると、ヨーロッパを中心に展開した近代美術の「自画像的方法 (self-portraiture)」は、画家に文化的権威を与える表現の手段であり、それは「性別構造とともに機能する実践」である⁸⁾。自画像的方法が、その制作者を「アーティスト」として認知させる一方で理想的「アーティスト像」を構築するというメスキモンの意見は、理想的な美術作家像が男性的なイメージをともなっていた1960年代におけるアーティストのポートレイトを観察する上でも妥当である⁹⁾。

また、セルフポートレートが持つそうした視覚情動的側面の構造と機能については、見る行為をめぐる性別的役割の観点から解釈することができる。1975年の有名な論文「視覚的快楽と物語映画」でローラ・マルヴィはハリウッド映画を例にとり、既存の視覚文化において、視線の主導権を握る男性が物語の中で主体的な立場を確保する一方で、女性の身体は「見られるため」(To-be-looked-at-ness)の姿、つまり視覚の対象物を暗示することを指摘している¹⁰⁾。さらにこの視線が作り出す男女の不釣り合いな関係は、男性主体の位置に自己を同一化させる形でイメージを見る観者もその構造の内側に取り込む。西洋近代美術で描かれ観賞されてきた対象が長らく女性の身体であり、アーティストが男性であったことを考えれば、美術にも同様の仕組みがあることが理解されよう。実際20世紀後半のアーティストのポートレートに見られる作家と作品の間にも、男性的制作者と女性的イメージの対照関係が見られるのである。

例えば、草間と近い時代の米国人作家で言えば、《女》をシリーズで描いたウィレム・デ・クーニングとその妻で自身も画家であるエレインの1953年のポートレートはその一例に挙げられる¹¹⁾。この写真では右手前にウィレムが堂々と立ち、背後の壁中央に作品が、その左隣壁際にエレインが位置している。ウィレムとエレインと作品の間にある距離は示唆的である。ウィレムの手前に出ている様子や、絵の具が付着したパンツは、彼を作品を完成させた直後の制作者として見せる。その後ろに位置し、制作者の視線の対象である作品は、制作者の筆致の(男性的) 激しさを受け取る対象物であり、制作者の能動的身体性を証明する指標でもある。背景にいるエレインは、彼の作品と同平面上に並ぶことによって、画面の中の女のイメージとオーバーラップし、対象としての女性イメージと同一視される¹²⁾。

米国の戦後美術界におけるアーティスト像、とくに抽象表現主義作家の肉体的労働者風の扮装や男性的な身体の動きには、当時の理想的な米国人男性像が投影されており、観客は絵画の鑑賞を通じてこの英雄的な制作者に共感し、自己同一化することが求められていた¹³⁾。制作者との自己同一化は同時に、制作者の視線との同一化も含んでいる。伝統的なアーティストの自画像の空間内で、制作者が作

品を見、対象化する視線は、女性的イメージや実在の女性を対象化する観客の視線でもある。つまり「作家像」を認識し、女性イメージを「見る対象」としてそこから排除するのは、作家の権威的視点のみならず、観者の視点でもあるのだ。「アーティストの写真」は、作品を觀賞する時には不可視の存在であった制作者を、男性的な主体としてその対象である作品と同一視野のもとに置き、観者の視線を誘導することによって制作者と作品の性別的・非対称の構造を強化していると言える。

アーティストの写真における以上のような問題点から、写真を通して草間の主体性についての考察には、その写真イメージの分析に加え、観客の位置の検証が不可欠となる。本論ではまず草間の具体的な写真の観察を通じてその特殊性を探り、次に草間の作るイメージに対する観者の視線を問題にする形で議論を進めていく。

2 交差する関係 写真／制作者／作品

ニューヨークにスタジオを移した1950年代末、草間の主な作品は、「ネット・ペインティング」¹⁴⁾と呼ばれる画面の端から端に単一の網目のような模様を描かれた巨大なキャンパスの絵画であった。渡米して数年の間に撮影されたと思われる写真の中で、草間はそのような「ネット・ペインティング」の前や横に自分の姿を位置づけている。この写真にみられるような構図は、先述したウィレム・デ・クーニングを含むニューヨーク・スクールの画家たちが、その特徴である大型のペインティングと並んで取らせたのポートレイトの一般的モデルと似通っている。草間は厳密にはニューヨークスクールよりも後の世代の画家であるが、草間の絵画が当時抽象表現主義やその後継の作家たちが描いていた巨大なキャンパス作品に類するものとして評価されたこともあり、二者の比較が可能であろう¹⁵⁾。

抽象表現主義のアーティストが使用した大型絵画は制作者の身体を映し身でもあり、「大きさ」も含めた絵画の形態は、行為主体としての制作者の権威の象徴として機能する側面があった¹⁶⁾。制作者の身体と絵画の身体を同じ視界のもとに並置して見せることの出来る写真は、そうした対照関係を視覚的に認識させるこ

とに適した媒体であったと言える¹⁷⁾。同時代作家の作品のそのような傾向を鑑みるとすれば、草間の大型絵画にも彼女の制作者としての威信を明確化させる作用があったということになる。しかし、草間の写真はその構成物（制作者、大型絵画、画廊空間）の点では当時の一般的なアーティストのポートレイトのスタイルに則っているものの、それらの配置とバランスが作り出す印象は異なっているのである。

草間の作品は大型絵画が主流だった当時のニューヨークでも殊更巨大なものであった。「ネット・ペインティング」を撮りたいずれの写真をもても、その画面は網の目で埋め尽くされ、絵画がカメラのファインダーに収まり切らない様子を伝えるだけで、作品の実際のサイズを視覚的に明らかにしはしない。写真から見た印象では、草間の絵画は、物体としてのキャンバスが大きな絵画であるというよりも壁いっぱいであること、すなわち《無限の網の目》や《果てしない網》などのタイトルが示す通りに、支持体の制限を越えて「無限」に拡がり、絵画の実存的な形態、つまり対象物としての役割を裏切る存在であるように見えるのだ。草間は小柄な女性であったが、画面中の彼女の存在は作品の「拡がり」を相対的に強調してしまう。そこに見られるペインティングの「大きさ」は、デ・クーニングの写真でみられたように制作者の権威の外部的指標となる「対象」としてではなく、逆に画面中の草間の存在を内包し、制作者の統御が及ばない、つまり対象化しきれないものに見えるのである。

写真の観察を通した作品の特徴に目を配ると、そこに写るアーティストの印象も変わってくる。1961年に撮影された写真【図2】では、赤い「ネット・ペインティング」と水玉模様が描かれたペインティングが写されており、草間は赤いペインティングの横に立っている。草間の来ている赤いツイード風のコートは布地が、草間の周囲の赤いペインティングと、色、パターンともに対応している点は注目される。作品制作に適したTシャツなどのラフな格好で撮影することが一般的であった中で、草間の服装にはそうした制作者らしさを示す要素はあまりなく、その衣装はどちらかという、写真画面に構成される作品世界のトータル・イメージの形成に関係する。作品と彼女との重なり合うような配置は、作品と類

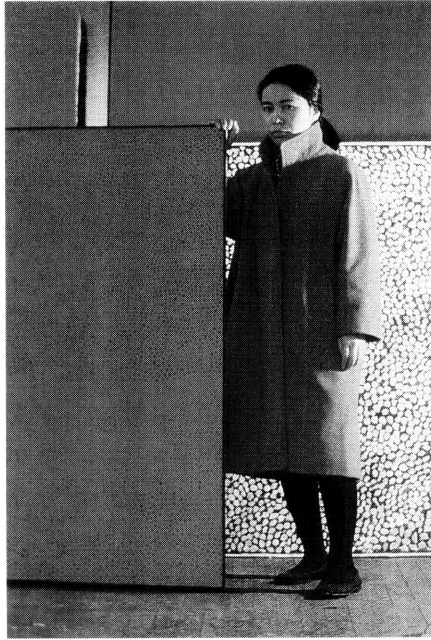


図2

似た衣服によって、草間の姿を作品の延長のように見せており、彼女の存在は、先述したようなペインティングの拡大する動的な様を説明するものに見える。つまり、写真の中の草間は、重なり合ういくつかの絵画作品と同様、自らも連続するイメージの一部に巻き込まれ、彼女の描いた網の目や水玉の連続する性質を強調する副次的な存在としてと解釈することも可能なのである¹⁸⁾。草間のこうしたイメージから、草間と作品を含む写真の中心的主題が「作家像」を呈示することではないことが理解される。草間の写真の特徴は、草間の身体と作品の身体が同一イメージ上に現れることによって明らかになる、二者の特殊な関係性にあるのである。

1964年を中心に撮影された、立体作品との写真では、草間と作品の関係性をよ

り明らかに見ることが出来る。1960年代初頭に制作された立体作品は、家具などを土台に、小さな突起物やマカロニなどが無数に植え付けられたもので、「ファロス・オブジェクト」や「フード・オブセッション」といった立体作品のシリーズとして発表された。しかし、草間によって制作された写真や写真コラージュをみると、これらの作品は独立した彫刻作品としての個性よりも、全体としての集合性の印象の方が勝っている。隙間なく並べられることによって、突起物が付された椅子、鏡台、テーブルの集合は、繊毛状の面の連なりのように見え、絵画作品と同様、立体作品もまた、拡大し、視野を埋め尽くすことを志向する能動性を備えたものに見受けられる。

写真に表された作者の姿はここでもそうした作品の特徴を強調するものとして現れている。立体作品と草間がともに写った写真にみられる特徴の一つは、作品同士の連続性に加え、制作者と作品の間の距離の無さである。「集積」シリーズとの写真で、草間は突起状のオブジェの中に自分の姿を埋没させるようなイメージを作った。立体作品と草間の身体との接触が三次元的空間で行われることによって、作品が制作者を包摂する様子がより現実的に表され、制作者の身体は、周囲のオブジェ同様、その空間内に構成されたイメージの中の構成物の一つであるかのように浮かび上がってくる。1964年に撮影された写真【図3】では、鏡台を土台にした作品と「フード・オブセッション」シリーズのマネキンの隣で、ブラシで髪を梳く草間が写されている。草間と作品の背景には「ネット・ペインティング」の一枚が置かれ、写真内の空間は床を除いて彼女の作品で充満し、草間もまたこの作品世界の登場人物のようである。草間はここでも作品に合わせた「衣装」を身につけている。上半身に着用されているセーターは、横の、マカロニを全面に張り付けられたマネキンの肌の質感と似通った表面を為す。草間の扮装は、偽装行為（カモフラージュ）となり、彼女の身体は、絵の具で汚された作業着や絵筆で自らの立場を「制作者」というイメージで表示する代わりに、網の目やマカロニと類似する偽装で、作品の間に不確定な存在として現れる。

さらに、こうした写真をもとに制作された1964年頃のコラージュ【図4】では、制作者の身体と作品の身体の境界は事実上意味を為さなくなる。ここでは草間自

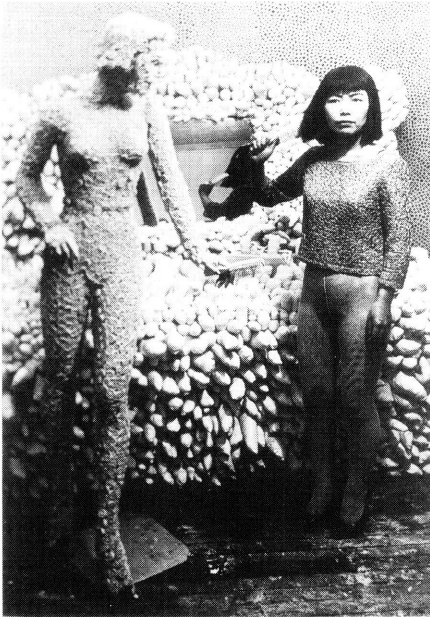


図3

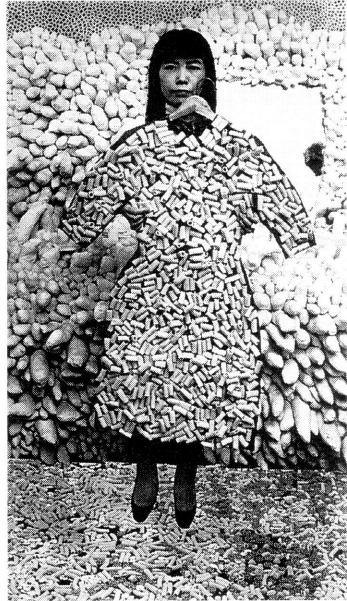


図4

身の姿は周囲の作品同様コラージュの一ピースとして取められ、作品の身体と制作者の身体の物質的差異もが消し去られている。草間の体の上には「フード・オブセッション」シリーズの作品であるワンピースの写真が切り抜かれ、着用されているが如く貼り付けられている。ここで草間が「着用」している服は、これまでのように作品に模した現実の服ではなく、作品そのものである。またその背後にある草間の身体の一部、足の部分は、服のピース同様に、ある写真から切り離され、改めて接続された「部分」でしかない。マカロニの床上で、それらの「足」は奇妙に浮いた感覚を与え、画面に登場する草間自身にも他のオブジェの断片と同様に、一つの構成物として均等な性質が与えられていることを示す。草間の身体はこのイメージの中で、制作者としてだけではなく作品としても現れているのだ。

以上のような点から、写真中に顕れる草間の身体について次のようなことが言

えるだろう。草間はまず、彼女の周りを取り囲む作品の制作者である。しかしそれと同時に、彼女の身体はそのイメージの中で制作の対象となるものでもある。そして、写真イメージの意図的な演出性からは、草間自身を含めたこのイメージを制作する主体としての草間の存在が暗示される。制作者と作品を同じ人物が演じる草間の写真は、一般的な「アーティストの写真」が作り出す、制作者と作品の対応関係では捉えることができない。写真中の草間の身体は、明示された主体としての制作者の身体であるとともに、制作の対象である作品の身体でもある両義的な存在であり、「受動的な制作主体」という矛盾を具体化する。主体と客体を同時に担う草間の身体表象は、その表象行為を行った草間が、受動的イメージとしての女性性と創造主体としての男性性とに引き裂かれ、安定した主体性あるいは性のアイデンティティを得ることが出来なかった、またはその確定性をよしとしなかったことを示唆しているとは言えないだろうか。つまり、このイメージを制作している草間の「主体」は、自分を制作者として認識し、作品を見、対象化する位置に置く一方で、自己を女性的イメージとして「見せるため」の身体を装うこともするのである。そして草間の「主体性」とはこのどちらにも完全には同一化しない。写真イメージ上の草間の位置の不確定さは、アーティストの写真という既存の表現言語の内には、彼女の存在を完全にあてはめる場がないことを明らかにしている。

しかし一方でこうも言えるのではないだろうか。草間の存在を表す矛盾語法的な表現は、当時の彼女の状況から結果的に引き出された、伝統的な自画像あるいはアーティストのポートレートという表象のシステムに対する抵抗であり、その制度を、彼女の存在にとって介入可能なものにすべく働きかける行為ともなっているのだと。ここでは草間は二つ以上の身振りを演じつつも同一者でもある。すなわち草間の写真は、彼女の立場の両義的な様を実現させる場でもあり、なおかつそれぞれの位置は置き換え可能な位置として示されている。この置き換え可能性は、アーティストの写真で視覚的に示される「制作者」という特権的な位置の一元性に対する批判ともなり、結果的に「アーティスト像」の脱中心化を導く。つまり、草間の写真が「セルフ・ポートレート」や「自画像」として認知される

ことがあれば、それは本来そこで期待されている「自己」、「作家性」、「主体」といったものへの疑問の投げかけとなるものなのであり、草間の写真は、草間を権威的な「作家像」として構築するための表象ではなく、むしろそれを否定する表現であるといえることができるのである。

3 表面的空間と見る主体

草間の写真は、その構成物を全て同じ表層に並置している。このことは、草間の作品が表面を形成するものであることによる。コラージュに端的に表れているように、その空間の中では個々の作品は、それぞれ独立した形態というよりも、空間を覆う「面」として扱われる傾向が強い。実際、草間自身の制作物は厳密には常に、作品形態の「表面」を構成する突起物であり、その連続であると言える。写真画面からも観察できるように、草間の作品空間を構成する断片のつなぎ合わせ的な構成は、情景を平面的なものに変えてしまい、三次元的奥行きを錯覚を無効化する。草間のこのような作品空間を、ここでは「表面的空間」と呼ぶことにする。

このことは「見る行為」を通じて分割される主体と客体の問題を考える際に重要である。前掲のマルヴェイの映画分析によると、窃視症的な快楽を与える映画スクリーンの三次元的空間表現がもたらす「現実的錯覚」は、物語への観者の自我喪失を容易にし、主要人物を理想自我とした鏡像認知によって、物語における自身の主体性の(擬似的な)獲得を可能にする。それに対し、女性登場人物の身体は、クローズアップといった手法によって断片化され、「現実らしい」存在というよりも、見るための対象として機能する¹⁹⁾。その点で草間の写真を見る観者にとって、写真中の彼女の姿が後者に一致することは疑い得ない。作品の部分として示された草間の身体は、彼女の姿を女性的イメージとして対象化する外部的な男性的視線を強化、支持しているように見られかねないのである。しかしこのことこそまさに草間の作品が否定していることなのではないだろうか。というのも、草間の写真にみられた「表面的空間」の舞台装置は、実際の展示を以て観者をその空間の外部でなく、イメージの内側に位置づけるものだからである。最後



図5

に草間の作品が作り出すイメージ空間と観者の視線の在り方を、展示の光景を通して検証し、草間の作品とそれを見る観者、そして草間自身の関係を再考する。

1960年代半ばの草間の作品の展示には、彼女の写真にみられた演出が援用されている。とくに1964年と1966年に行われた「ドライヴィング・イメージ・ショウ」の展示では、その頃制作された写真やコラージュと同じように会場内の作品や壁、床が、突起物、マカロニ、網の目模様で覆われ、空間全体が均質な表面の連なりのように見える。特に1966年のショウでは網の目のモチーフだけが適用されることによって、環境の均質感が徹底された【図5】。会場にはマネキンとテーブルや椅子などの家具、本やコーヒーカップなどの日常品が設置され、それらには全て色とりどりの網の目模様が描かれた。また壁には一点の「ネット・ペインティング」が置かれ、立体作品と背景の境界を曖昧なものとしている。ドイ

ツの批評家エド・ソマーはこの展覧会の様子を次のように描写している。

「草間は会場を家具や日用品で埋め尽くした。このセットの驚くべき点は、集積されたオブジェ全てを覆う統一的外観（uniform）である。赤に緑、緑に赤、赤に白のペイント・ネットワークは、その光景を統一すると同時に疎遠なものにさせる。均質的な皮膚によって統合され、それらのオブジェは日常的な役割から解放放たれているように見える。〔中略〕しかし同時に、我々の知覚も独立し、個別の物体が解体されようとするのと同様に混乱させられてしまった。ダミー（マネキンのこと）のブロンドや茶色の髪、鏡台の大きな姿見、マカロニがばらまかれた床だけが、我々の様々に表面化された世界の残余物である。」²⁰⁾

網の目の平面的な連なりによってそれぞれのオブジェは、個別の作品から、連続した「表面」となり、観者はその会場に足を踏み入れることで「表面的空間」の内部に入る。「統一的外観」によって「表面化」された空間内では、なじみの美術観賞で保証されていた作品との距離が混乱され、ソマーの評にあるように、個々の物体が網の目の一端子の集合に分解される光景は、観客の視覚にも作用する。草間の作品空間は、見る主体の位置を固定し、安定した自己同一性を与える「現実的イリュージョン」ならぬ、見る主体の一の固定性を攪乱する「イリュージョニスティックな現実」として観者の知覚に訴える。それによって得られる視覚的混乱は、空間を客観的に捉えようとする観者の中立的な立場を不安定なものにしないだろうか。この「表面的空間」の体験は、作品を観ることにおける中立的な観者の視線を乱すことによって、見る行為によって得られる主体の優位的な位置を否定するのである。

「ドライヴィング・イメージ・ショウ」と前後して、草間は鏡を利用した展示を行った。1965年の「フロア・ショウ」では、草間は壁と天井に鏡を張り、床に突起状のオブジェを敷き詰めた。写真空間で行われたようなオブジェが空間を覆い尽くす様が、ここでは鏡がもたらす入れ子状の効果により、現実の空間で実現



図 6

されている。このインスタレーションでは、自分の姿を見ずに作品のを観ることが事実上不可能となっており、観者はその身体をイメージの外側に置くことが出来ない。この空間で観られるのは、壁面の鏡に反射する、オブジェと自分の姿であり、観客は「作品の」一部にならざるを得ないのである。インスタレーション内で用いられる鏡は、「表面的空間」を映し出す表面であるという点で写真と似通った役割を果たしている。「鏡」のおもてに観客の身体が映るとき、観者の身体は周りのオブジェと等価の存在となり、彼、彼女自身の視線の「対象」としてその表面に映し出されている。会場に入った観客は、見る主体であると同時に見られる対象となり、作品の間に両義的な存在として顕れる。

こうした特徴から、インスタレーションとして「表面的空間」を体験する観者の位置は、写真イメージにおける草間の身体の位置と相似関係にあると言える。言い換えれば、写真において草間の作家としての主体性が解体されているのと同様に、観客の見る主体としての地位もそこでは不安定なものである。その効果というべき光景が最もわかりやすい形で表れているのが、【図6】の写真である。草間がこのインスタレーションを覗いている風景を写したこの写真には、その草

間をファインダー越しに見ているカメラマンの姿がともに写されている。それまでの草間の写真には姿を現すことのなかった写真家の視線、草間を対象としている視線の所在が、「外部」を持たないこのイメージの中で暴かれる。そしてその写真イメージの中では、写真家の存在は、本来の対象であるべき草間の姿と同レベルで対象化されているのである。この草間とカメラマンを同時に撮した写真は、人々がイメージ化された草間を見るその視線を顕在化する。つまり、観者の視線こそが草間の身体を対象化し、受動的イメージとして統御しているものであることが、明らかにされるのである。またそれと同時に、そこでの光景は、見る主体と見られる対象の位置を交換可能なものとして呈示することによって、観者をの視座を中心とした視覚構造の解体を促しているとも言えるのである。

草間の写真は、「見る行為」の一方方向性を双方向化することによって草間自身の身体をそのイメージの中を含めた時にはその制作者としての特権性を、そしてそのイメージが環境的展示となって観者を取り込んだ時には観者としての客観的な位置を、相互に交換可能な両義的位置として解体する場として機能している。

草間の写真とインスタレーションで展開される「表面的空間」の攪乱的な視覚空間は、そのイメージを見、意味づけを行う観者の視線も問題にするものであり、そこではアーティストの主体性は、視覚システムの多重な構造の中で、見ることと見られることの「関係性」によって位置づけられることが明らかにされている。草間の作るイメージは、見るものと見られるもの間にある、そうした不可視の視線の効力に注意を促すための空間となっているのである。さらにそこでは「見る行為」の主体と対象は共に、確定された位置を与えられない。草間の写真を通して観察される彼女の「主体性」は、イメージの創作者としての立場とイメージそのものの間を、行きつ戻りつする中間的なものであり、対象化される危険を冒すことで初めて「主体」として存在出来るような緊張関係の中にある。その位置はまた、草間の作品と草間の写真とを見る観者の位置でもあり、草間の写真における彼女の身体は、表面性としての作品が媒体となることによって可能になる、主体と対象の置き換え可能性を示唆するモデルでもあるのだ²¹⁾。草間の作品の視

覚的效果は、見る主体と見られる対象のジェンダー化された構造を固定化したものとして提示するのではなく、むしろ変換可能なものとして示すことによって、それぞれのアイデンティティが交換されうる場であることを明らかにしている。このことを草間が意識的に行っていたか否かを証明する手だてではないものの、当時の草間の美術制作者としての立場が、草間の作品空間を表すものである彼女の写真を、結果的に、一般的なアーティストのポートレートが行ってきたような「アーティスト像」の表象、構築ではなく、制作者と作品、そして観者の関係性を両義的なものとする空間としたと考えることができるのではないだろうか。そして、そうした空間で示唆される草間のアーティストとしての主体性とは、彼女の身体が者心中でその身を以て表す非一義的な「主体」の可能性として示されていると解釈することができるのである。

本稿は、一橋大学言語社会研究科に提出した修士論文（2001年度）の一部をもとに、加筆訂正をしたものである。

本論文の執筆に際し、懇切なアドバイスをいただいた東京都現代美術館の関直子氏と、富井玲子氏に感謝致します。

- 1) 草間の写真についての言及が初めてあったのは筆者の知る限りでは富井玲子氏による論文「視覚表象としてのアイデンティティークサマ彌生を写真から読み解く」である。富井は写真における草間の自己表象とアイデンティティ構築の問題との関連を論じた。本論ではより作品の分析に目を向けて検証する。富井玲子「視覚表象としてのアイデンティティークサマ彌生を写真から読み解く」『ARTCOM』6巻、1997年、12-23頁
- 2) Alexandra Monroe, 'Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama', *Yayoi Kusama: Retrospective*, (New York: CICA 1989), p.28.
- 3) 草間は専門の写真家に撮影させていたが、彼女自身写真の構成に関して細かい指示を与えていたことが明らかにされており、できあがったイメージは草間自身の意に添うものであったと考えられる。Lynn Zelevansky, 'Driving Image: Yayoi Kusama in New York,' *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998), p.20./邦訳：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」, 木下哲夫訳, 東京都現代美術館編『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』,

- 淡交社, 1999年, 19頁).
- 4) Lucy Lippard, 'The Pain and Pleasure of Rebirth: European and American Women's Body Art,' *Art in America*, 64, 4, (May-June 1976), reprinted in Lucy Lippard, *The Pink Glass Swan*, (New York: The New Press, 1995), p.102.
 - 5) Anonymous, 'KUSAMA-The Polka Dot Princess who Practices What She Preaches!,' *Bachelor*, (June 1969), pp.10-11, 40-43; John Stange, 'Kookie Kusama: Fun City's New Nude Goddess of Free Love', *Ace*, 1, 5, (March 1969), pp.21-22.
 - 6) 例えば1962年には『アート・USA・ナウ』という50人以上の米国人アーティストの写真が収められた2巻組の豪華本が, 1967年には『ニューヨーク・ザ・ニュー・アート・シーン』という米国の美術家を扱った大型の写真集が出版された。こうした傾向は主に60年代以降認められ, アンディ・ウォーホルのような作家に顕著なように, 美術作品が作家本人のタレント性とパッケージ化されて商品となるそれ以後の現代美術マーケットの特徴を予見する。Allen S. Weller, *Art USA NOW*, Lee Nordness ed., (Switzerland: C.J. Bucher, Ltd., 1962); Alan Solomon, Ugo Mulas, *New York Art Scene*, (New York: Holt Rinehart Winston, 1967).
 - 7) Laura Hoptoman, 'Down to Zero: Yayoi Kusama and the European "New Tendency,"' in *Love Forever: Yayoi Kusama, 1968-1968*, p.54./邦訳: ローラ・ホプトマン「ゼロへの還元-草間彌生とヨーロッパの『新傾向』」, 関直子訳, 東京都現代美術館編集『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』, 54頁.
 - 8) Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection- Women Artists' Self Portraiture in the Twentieth Century*, (New York: Columbia University Press 1996), p.12
 - 9) 例えば, ハンス・ネイムスによるジャクソン・ポロックの写真が彼の死後の『ライフ』誌に掲載されて話題を呼び, 彼を世界的なアーティストの地位に押し上げることに貢献したことは良く知られている.
 - 10) Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and narrative cinema,' (1975) in *Visual Culture*, Evance Jessica, Hall Stuart eds., London: Sage Publications, 1999, p.382./邦訳: ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」, 『新・映画理論集成』岩本憲児ほか編, 斎藤綾子訳, フィルム・アート社, 1998年, 131頁.
 - 11) 例えば Jonathan Fineberg, *Art since 1940: Strategies of Being*, (London: Laurence King, 1995), p.81等を参照.
 - 12) 実際エレインは, できあがった写真を見て, 自分と作品中の「猙獰な女性」がまるで母と娘のように似ているように見えると自ら告白している。元とはいえば, 彼女が, この絵のためのモデルではないことを示すために写真撮影を願っていたので

あったが、彼女自身画家であるにも関わらず、描かれる対象と自己同一していたという事実は、能動的主体としての男性制作者の姿と受動的イメージとしての女性という性別構造が、女性さえもそれにとりこむ形で浸透していることを明らかにしている。Interview with Judith Wolfe on April 24, 1981; cited in Fineberg, p.81. この写真イメージは、《女》シリーズを繰り返し描いたウィレムの女性に対する意識を説明するものとして数々の研究者によって取り上げられている。本論ではキム・ナンジによるの分析を特に参照した。キム・ナンジ「視覚的身体記号のジェンダー構造—ウィレム・デ・クーニングとソ・セオクの絵画」金恵信訳『イメージ&ジェンダー』1巻, 1999年, 39頁。

- 13) Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, (New Heaven: Yale University. Press, 1997), p.14.
- 14) 草間が初期に制作した網の目模様の絵画は、個別には《無限の網の目》や《果てしない網》といったタイトルがあるが、総称して「ネット・ペインティング」と呼ばれる。本論文では、個々の造形作品のタイトルを《》内に、シリーズ名やイベント名は「」内に表記する。
- 15) ドナルド・ジャッドやシドニー・ティリムは草間の絵画を、ロスコヤスタイル、ポロックなどの大型絵画と比較した。Donald Judd, 'Yayoi Kusama,' ART-news, 58, 6, (October 1959), p.17; Sidney Tillim, 'In the Galleries,' Arts Magazine 34, 1 (October 1959), p.56. 草間の絵画に見られるイメージの全面的展開は、クレメント・グリーンバーグが1940年代にポロックやその他のアメリカ絵画の特徴とした「オール・オーバー」という要素と一致している。しかし後に論じるように、草間の絵画は画面の大きさに限定される個々の作品というよりも、連続した切れ目のないイメージの連鎖のシリーズとして制作されている向きが強い。
- 16) Gibson, *op. cit.*, p.xii.
- 17) 例えば、1949年8月の『ライフ』誌に掲載されたポロックと彼の作品《No.9》の写真では、ポロックの背後、彼の腕の高さに水平に広がる作品の全体像が収められ、作品の幅は彼の筆致の自由さ、雄大さを示唆する。Anonymous, 'Jackson Pollock, Is He the Greatest Living Painter in the United States?,' *Life* 27, (8 August 1949), p.10-42.
- 18) 草間の写真を「セルフ・ポートレート」とする研究の立場からは、「彼女こそが作品の必須の構成要素である」(ホブトマン)といった見方が一般的である。しかし、草間自身が写真中に現れることの効果は、彼女の存在性だけでなく、作品との対応関係によって導き出される作品の特質の明確化にもあることをここで強調しておきたい。
- 19) Mulvey, *op. cit.*, p.381. / 邦訳: ローラ・マルヴィ, 齊藤綾子訳, 130頁。

- 20) Ed Sommer, 'Letter from Germany: Kusama at Galerie M.E. Tehelen,' *Art International*, 10, (October 1966), p.46.
- 21) ここに草間の作品全般を貫く特徴である表面性と、同時代に主流だった絵画作品の平面性との相違点が存在する。ニューヨーク・スクールの画家のポートレイトが明らかにするように、彼らの制作が、対象の再現を放棄し、絵画の自律性を保証する二次元的形態としての平面的媒体物を、彼らの視線と描く行為の外部的対象物として表すことによって、制作の中心を作家主体に移したことに對し、草間の写真にみられる作品は、主体と対象物を媒介し、作家の存在をその表面性の内部に位置づけることによって結果的に主客の転倒を導くものとなっている。

図版

※図版として使用した写真は、その撮影者が特定出来るものに限り撮影者名を明記した。また末尾に図版引用元資料名とその頁数を記した。

図1. ハル・ライフ撮影による・集積 No.2・に横たわる草間の写真を使用したコラージュ 1966年頃 『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』/21頁

図2. 「ネット・ペインティング」の前に立つ草間彌生 1961年頃 『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』/10頁

図3. 「フード・オブセッション：シリーズのマネキンと草間 ピーター・ムーア撮影 1964年 『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』/22頁

図4. ピーター・ムーア撮影の写真を使用したコラージュ 1964年 『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』/22頁

図5. インスタレーション風景：・ドライヴィング・イメージ・ショウ・ エッセン, M.E. テーレン画廊 1966年 *Yayoi Kusama*, London: Phaidon Press, 2000, pp.34-82.

図6. インスタレーション風景：・草間のピープ・ショウ・ ニューヨーク, カステラーニ画廊 1966年 『Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968 草間彌生 ニューヨーク』/167頁

2002年4月16日受稿

2002年6月5日レフェリーの審査をへて掲載決定

(一橋大学大学院博士課程)