



オールオーバー絵画の展開(2) : 描画による反復作用がもたらすもの

岸本, 吉弘

(Citation)

基礎造形 : 日本基礎造形学会論文集, 019:29-36

(Issue Date)

2011-03

(Resource Type)

journal article

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/90001711>



オールオーバー絵画の展開 II

— 描画による反復作用がもたらすもの —

Development of All Over Painting vol. II — The Effect by Drawing of Repetitive Action —

神戸大学大学院 人間発達環境学研究所

Graduate School of Human Development and Environment, Kobe University

岸本 吉弘

Yoshihiro Kishimoto

I. はじめに

「オールオーバー」とは直訳すると「全面（all）を覆う（over）」という意味になる。それは読んで字の如く、全面（矩形全体）を覆う（埋め尽くす）極めて均質な様態を表す、平面性と正面性という絵画の物質的な特性を、そのまま具現化した究極の絵画の形式であるともいえよう。通史的に見れば、印象主義による「光」の色彩表現が筆致の連続化につながり、キュビズムによる「形態」の多視点的な把握が画面構築の細分化へとつながった。これらの画面における「均質化」の傾向は、その後に旺盛するアメリカ抽象表現主義、とりわけオールオーバー絵画に強い影響を及ぼし、結果これらの近代主義は20世紀中庸の抽象表現主義の代表格であるジャクソン・ポロック（1912～1956）により乗り越えられるのである。

ポロックは床にキャンバスを寝かした状況での制作を試み、それまでのイーゼル絵画が孕んでいた物理的な制約だけでなく、矩形を機軸とした厳格な画面構築さえも一気に断ち切った。床に寝かせたキャンバスには当然天地などはなく、身体的、視覚的にも可変性のある柔軟で感覚的な「（画家を包み込む）場」へと変化したのである。彼はこの「場」に対峙するにあたり、予定調和的ともいえる「垂らしこみ（ポーリング）」という表現手法によって、その後のオールオーバー期の代表作を陸続と産み出した。そこにはそれまでの絵画にはなかった「イメージの単一性」や「全体論的性質」を見出すことができるのであり、絵画表面の全面性と行為の全体性を統合させたその形式は、アメリカ抽象表現主義の理論的根幹をも形成しているのである。¹⁾

その後、オールオーバー絵画はブライス・マーデン（1938～）などの現代画家たちによるさらなる造形的（フォーマル）な模索を経て現在に至っている。²⁾しかしながら、それら近代以降の絵画潮流には当然の如く狭義でのモダニズム的な造形性が通底しており、あくまでもそれは遠近法を機軸として発展した西洋絵画における空間的構造としての抽象画への展開であり、また終着点でもある。いわばそれらは敢えて「視覚のメタファー（隠喩）」としての概念に留まっているともいえよう。

さて、これより紹介する草間彌生（1929～）と、エミリー・カーメ・ウングワレー（1910頃～1996）は、上記のモダニズム的な系譜とは一線を画した特異な存在である。前者は昭和初期の日本に生まれ、精神的な疾患を患いながらも、美術の中心地ニューヨークに旅立った美術家であり、その後の活動域は絵画だけに留まらず彫刻やパ

フォーマンス、映像表現など多岐にわたる。また後者はオーストラリアの先住民族であるアボリジニの画家であり、近代都市的な洗礼や、ましてや美術教育も受けておらず、80歳近くより独自に絵を描き始めている。

両者ともに突出した表現力、表出力をもち、世界的に活躍する稀有な美術家であることは既に立証されている。そうでありながらも、全く生まれも環境も違うこの両者に共通する特徴は、オールオーバー的な絵画を制作していることにある。そしてそれらは極めて触覚的でもあり、「描画による反復作用」として描かれた絵画なのである。一見するとこれらの絵画は造形的（フォーマル）な観点や問題点からは逸脱しているともいえよう。

本論はこれら両者の作品を採り上げ、その差異と共通項を検証すると同時に、オールオーバー絵画をモダニズム的な文脈からではなく、そこからは俯瞰しづらい内実としての絵画の有様を、その成り立ちや空間性などを考察することにより、理論的展開を試みるものである。

II. 草間彌生の初期絵画について

（1）常同反復としての表現

「常同反復」作用³⁾とは同じ行動を繰り返し続ける行為をさす文言であるが、絵画表現の側面から論じる際には、その行為（描画の繰り返し）によって描き出された作品画面そのものが問題とされる。

草間は自身の作品を「サイコソマテック・アート（心身医学アート）」⁴⁾と呼んでいる。草間が増殖する「無限の網」や「水玉模様」を、画面全体に所狭しと描いた作品を制作し注目を浴びたのは1959年のことである。彼女は少女時代から統合失調症⁵⁾を病み、精神的に不安をもたらす幻覚（増殖するブツブツ）に繰り返し苛まれ続けた。その極度の不安や恐怖を対象として、場合によってはそれを解消すべく、この「常同反復」のパターンを描き創り続けたのである。精神病理との関連で草間が語られることが多いのはこの為である。⁶⁾彼女は自身の初期作品の制作心情を、感覚的に次のように述べている。

「この白い網は、無の背後の暗黒の、音のない死の黒の水玉を包んで、ついに33フィートまで発展した時、カンヴァスはカンヴァスというものを越えて部屋いっぱいに充満し、私のすべてを統括する“行”になる。そして、水玉と網目の呪詛は私を、目に見えぬ不思議な力を持って魔術の幕に包み込んだ。」⁷⁾

また別の側面では草間は美術家として、豊潤なアメリカ

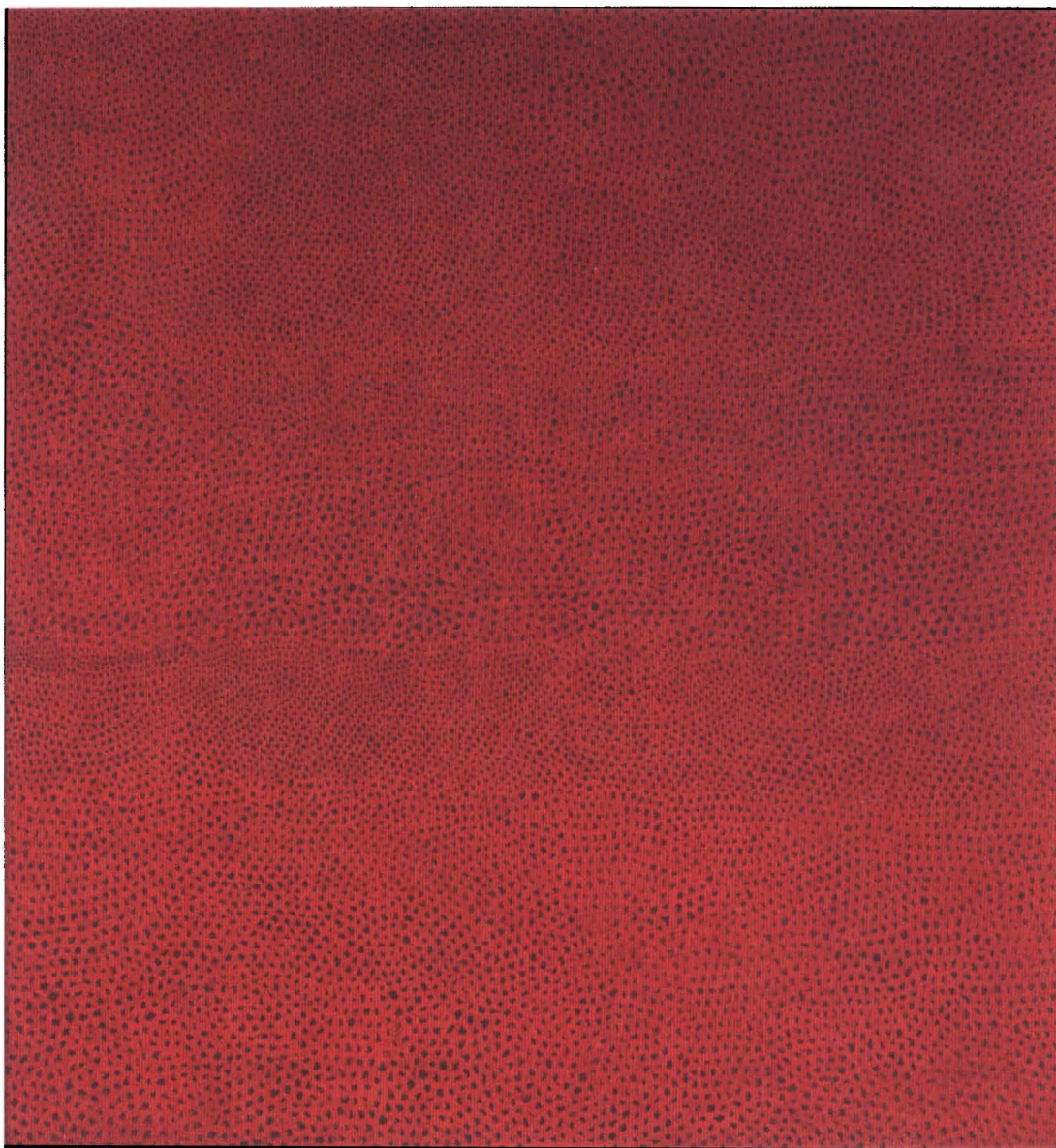


図1 『無題 (No.RED.Z.A.)』1960, 油彩、キャンバス 127×121cm

の同時代美術やさらには美術史をも参照し、同時代の抽象表現主義などの潮流を、場合によっては批判的に対照化することを制作の動機付けともしている。彼女がニューヨーク滞在時に頻繁にニューヨーク近代美術館などに通っていたことからそのことは理解できる。⁸⁾むしろそこからは通俗化された病理的な草間イメージではない歴史認識をもつ美術家像が浮き彫りともなる。またそれらは次に述べる「ネット・ペインティング」において効果的に反映される。ミニマル・アートの代表格であるドナルド・ジャッド (1928～1994) や美術史家のハーバード・リード (1893～1968) らが彼女の初期作品を高く評価⁹⁾したのも、ミニマルな表現の予見や、エモーショナルな抽象表現主義との同調性や差異性によって初めて成立した草間の初期絵画、すなわち「ネット・ペインティング」のオールオーバーな平面性の強固さゆえである。

(2) ネット・ペインティング

草間は渡米以前の初期作品においては、暗い画面の中央に生命体のような象徴を描くという超現実主義的傾向の作

品を中心に制作したが、それらの作品が一気に変貌するのは渡米直後の1958年を境とする。草間絵画を特徴づける網状の「ネット・ペインティング」の登場である。

これらの作品は主に黒に近いグレーを地の色にして、その上に図として (白または赤により) 5mm～1cm程度幅の比較的小振りの筆で描かれる、モノクロームな色調を特徴とする大きな作品群である。1枚ものの絵画の他、2～3枚に分割されたタイプの作品もある。

画面全体に所狭しとフリーハンドで描かれた細かい網状の単位の描きこみは、集積し増殖する細胞などのイメージとも重なる。この「常同反復」のパターン的な描画スタイルは草間のその後の制作にも反映され、またイメージの核となったのである。これらの作品群は主に1958年からの約5年間に制作されたものであり、大きさも作品の特徴であるといえ、中には4mを超える幅の横長作品もある。その大きさからは同時代に興隆した抽象表現主義やその後のカラーフィールドペインティングなどの大画面絵画との呼応関係も推察できる。

以下、具体的な作品例を挙げながら、同時代の「ネット・

ペインティング」のほぼ全ての作品に共通する絵画的な特徴に着眼したい。¹⁰⁾まずは『無題 (No.RED.Z.A.)』(図1、2、3)をご覧ください。勿論、画面には特別な中心などは存在しない、黒の地に対して赤色での網状の描きこみが画面全体を均一的に支配する様うかがえる。その小さな描画単位は一個のドット(円形や楕円形に近い形)であり、それらは反復的な描画行為により産み出されている。さらにそのドットは集積しながらもニュートラルな不定形のブロック体(1個が10~20cm程度)を形成しているのである(図からは判読しづらい)。さらにそのブロック体が幾重にも交差集積しながら、縦の画面矩形に対して水平にゆるやかにまるで地層のように断層化(各幅20~30cm程度)し蓄積されるのである。(断層の境目の部分は他のドットとの密度の違いもあり、実際の作品からは比較的是っきりと観察できる¹¹⁾：図4は筆者が断層のみの構造をスケッチしたものである。)

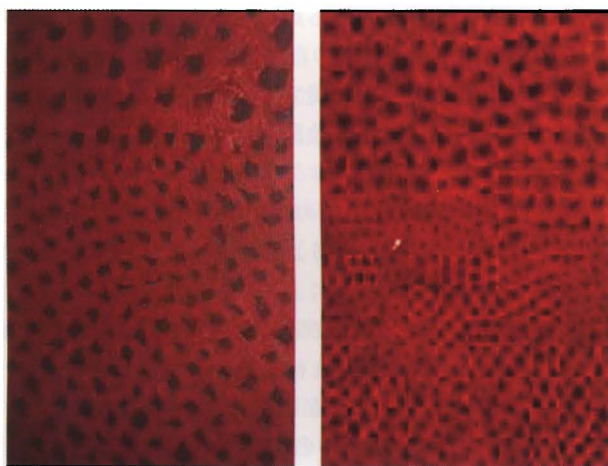


図2
『無題 (No.RED.Z.A.)』部分 (図2、図3ともに)

作品によってはこの断層の大きさや形状が異なるものの、草間はこの断層を一つの描画制作過程上の手順的な単位として利用しているのであろう。そこからは彼女の描画の順序や計画性が想像できる。また矩形と描画との関連で見ると、四隅や四辺に近づくにつれ画面矩形の形状にあわせて描画密度が細くなり、感覚的ではあるが絵画矩形を意識したものとなっている。

またこれらの作品のもうひとつの特徴は、均質な物質感にある。集積された描画単位は、フリーハンドによる身体的(手首の)軌跡がもたらしたものではあるが、所々に絵具の隆起などの若干の斑をもちながらも、押し並べては均質的ではある。ここには「描く」というアナログ的なテクスチャーを、絵具と共に留めながらも、周到にも大画面に対して極めて均質的に、描き塗り込まれている。そしてこれらの作品は距離をおいて眺めると、まるで壁面のような硬質なザラザラとした印象さえ感じられるのである。これらの画面上にフラットに定着した表情は、微視的な塊りの一つ一つが陸続と連なり、その表面は可能な限りコンクレートな肌理をもちながら、この異様に膨大なマスの集合体を明示する。これらの絵画はオールオーバー絵画の均

質空間と同様に、一つの定められた焦点や中心をも一切回避しているのである。

この偏執的なまでの描画における作品的特質が、ある意味で歪曲されて、通俗化した草間の病理的なイメージに加担したのであろう。しかしながら稀なる集中力と持続性(忍耐力)を必要とする作品制作であることも確かである。つまり「ネット・ペインティング」とは、草間の先天的な病理性に基づく体質(習性)と、修学的な歴史認識という一見すると相反するベクトルを有した両極が、まさに融合されるように成立した作品群といえよう。

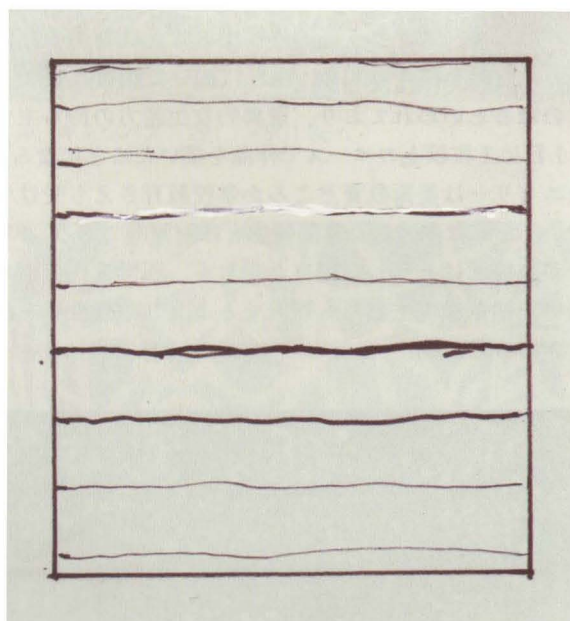


図4『無題 (No.RED.Z.A.)』の筆者スケッチ

III. エミリー・カーメ・ウングワレーの絵画について

(1) アボリジニの美術家として

「アボリジニ」¹²⁾はオーストラリアに4~5万年前から住んでいたとされる先住民族である。自然崇拝的な宗教をもち、洞窟などを住居とし一定範囲を巡回しながら食料を得る狩猟採集生活を営んでいた。その地理的孤立を余儀なくされた環境からは独自の文化が育まれた。

昨今の「アウトサイダー・アート」¹³⁾の流行からか、広義において共通項の多い「プリミティヴ・アート(原始美術・未開美術)」も高く注目されている。そのなかでも中核的な存在として扱われるのが「アボリジニの美術」である。それは他の先史美術とも共通するような装飾性や記号性を有し、しばしば自然物などをモチーフとし、表現媒体は洞窟画や絵画、装飾品や工芸品、ボディ・ペインティングに至るまで多岐にわたっている。赤や黄などの原色や黒や白などを色彩的な基調としており、素朴かつ鮮烈な色彩表現を大きな特徴としている。

「アボリジニの美術」は元々儀礼や儀式の際の踊り手の体や岩石や大地に描かれた。彼らにとっての表現は万物の創生をはじめ、世界観や社会風習などを伝承するための手段であった。なかには宇宙観を示唆する曼荼羅表現や、ドットを用いた点描的表現も見受けられる。またそれらの表現や形式は、現代アボリジニの美術家にも継承されている。

一見すると抽象画とも解することができる美術作品であったとしても、彼らにとっては具体的内容を示した説話画のように機能するものである。それら「アボリジニの美術」は、抽象美術が一般性を獲得した20世紀中庸の西洋諸国により、その構成や色彩感覚などの斬新さが（西洋的現代性とも結びつき）新たな現代的表現と高く評されるまでに至ったのである。

さて、エミリー・カーメ・ウングワレーは一般的にアウトサイダー・アートに分類される現代の画家である。1910年頃に中央オーストラリアの砂漠地帯のアボリジニの集落に生まれ、1996年に亡くなるまでのほとんどを故郷で過ごし、一度もオーストラリア国外へ出ることはなかった。80歳近くから絵を描きはじめ、生涯に描いた総数は4000点近くにのぼるといわれており、驚異的な生産力の持ち主である（1日に1枚以上のペースで作品を描いたことになる）。またエミリーは美術教育どころか学校教育さえも受けてはいない。それは先述した草間彌生とは対照的である。¹⁴⁾しかしながら彼女はそうした出自ながらも、西洋近代美術が辿り着いた抽象表現主義にも類似するような絵画世界を創造してきたのである。



図5 『エミューの女』1988～89, アクリル、キャンバス 92.0×61.0cm

エミリーは1977年よりバティック（ろうけつ染め）による作品制作を政府のプログラムにより開始し、その後に絵画表現へ転じた。初期の作品においてはシダ植物などをモチーフとし、複雑に絡み合う「点」や「線」を用いながら、植物などの形態を画面全体へ並置した一連の均質的な

点描的作品を描いた。（図5）がそれにあたりエミリーの初の絵画作品となり、植物の形体が手伝ってか具象的かつ装飾性の高い印象を与える。この点描的な表現は「しるし」を刻むという意味において、儀礼に際して女性に施されるボディ・ペインティングに由来するものである。また色彩的特徴としては赤や黄や黒など基調としており、これらはオーストラリアの大地や自然の色が心理的にも強く反映され、伝統的な「アボリジニの美術」の色彩感覚や構成、手法も彷彿とさせるものである。

（2）『ピック・ヤム・ドリーミング』

エミリーの作品が変貌を遂げるのは80歳を過ぎた1992年を境とする。年齢的に既に引退を表明した彼女であったが、コミュニティの経済的な期待を一身に受けていた事情もあり、敢えて絵画制作の続行を決意したのである。そうした自律した表現者（職業的な画家）としての意識の芽生えが、その後の作品世界にも影響をもたらしたのだろう。それまでの画一的ともいえる点描的な色彩に緑や青も登場し、色彩的な幅が増え、その自然模倣的な色彩表現に加え、流動的な形や構成までも出現する。また1枚ものの絵画に留まらず、5～6枚の連作絵画をも試み、実に幅のある表現形態となっている。

そうしたなかで制作されたのが、横幅6mを超える4枚組の大作、『大地の創造』（図6）である。悠久の大自然を暗示させる豊潤な色彩表現は、印象主義のクロード・モネ（1840～1926）を連想させる。その画面全体に広がった緑色の点は、壮大なスケールと渦を巻くような形態のダイナミズムと相まって、流転を繰り返す自然をも象徴するのである。この作品により彼女の名は世界的なものとなった。



図6 『大地の創造』1994, アクリル、キャンバス 275.0×640.0cm

ここで、その翌年に制作されたモノクロームの巨大絵画『ピック・ヤム・ドリーミング』（図7、8）をご覧ください。横幅8mを越すエミリーの中でも最大の作品である。「ヤム」とは「ヤム芋」のことで、アボリジニの伝統的な食材である自然薯の一種であり、「ドリーミング」はアボリジニ独自の思想で彼らの世界創造の体系を意味する言葉である。またエミリー作品の変貌は短い期間ながらも、時系列を追ってモノクローム表現と色彩表現を基本的には繰り返す流れで展開しており、その移行の度に作品も洗練され、また緊張感の高いものへの発展がみられる。この『ピック・ヤム・ドリーミング』は『大地の創造』の後に展開されるモノクローム期の代表作品であり、死の前年に2日間で描か

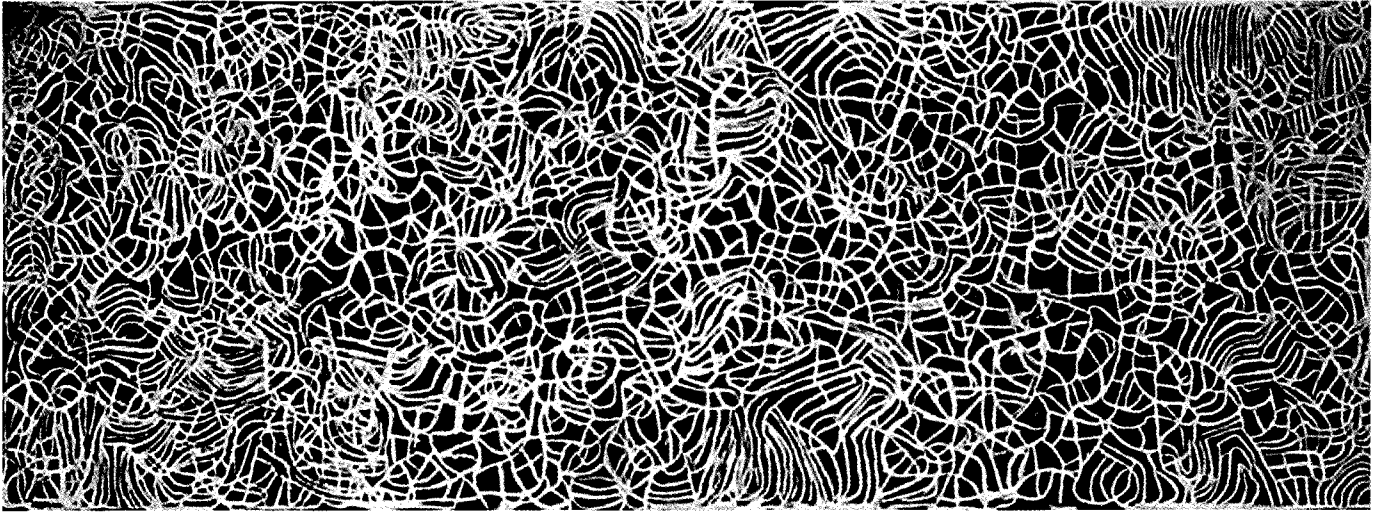


図7 『ピック・ヤム・ドリーミング』1995, アクリル、キャンバス 291.1×801.8cm

れたものである。

黒い地¹⁵⁾に長く曲がりくねり絡み合った白い曲線が単一に画面全体に描かれている。これは「ヤム芋」が芽を出すときに地表にできる割れ目でもあり、網目状の成長する地下茎をもイメージさせる。また原生動物らしきものが蠢いているようにさえ見え、観る者に感覚的かつ触覚的な印象を与えるものである。描線が互いに呼応し合い、そこかしこに緩やかな「塊」を形成したかと思いきや、それらは回避され常に他方向へと拡散していく。草間の「ネット・ペインティング」における精密な細かさと比較すると、線の下地となる黒が、かなりはっきりとした見え方をしており（草間の密度が高く錯視的にも作用する線の集合体よりも）、より白の描線のストローク自体が強調され、おおらかな「描く行為」そのものの反復が際立つ表現となっている。¹⁶⁾ 東洋の書に強い影響を受けたブライス・マーデン（特にカリグラフィック絵画『Cold Mountain』シリーズ）¹⁷⁾と、線状の表現が類似するところもあるが、マーデンの重層的な空間性に比べると、エミリーの作品は余りにも平面的である。ましてや彼女はマーデンどころか、アメリカ抽象表現主義の画家を誰一人として知らなかったのである。

エミリーは自身の作品について次のように語っている（これは彼女が自作について語った唯一かつ決定的なものである）。

「すべてのもの、そう、すべてのもの、アウエリエ（私のドリーミング）、アーラチ（細長のヤムイモ）、アンカールタ（トゲトカゲ）、ヌタイン（草の種）、ティング（ドリームタイムの子犬）、インテクワ（エミューが好んで食べる草）、アニュールラ（枝豆）、カーメ（ヤムイモの種）、これが私の描くもの、すべてのもの。」¹⁸⁾

エミリーはこの「すべてのもの」を「刻み」「残す」という土着的な本能を、「描く」という行為に置き換え、その人類の根源的な行為を表現領域にまで昇華させたといえよう。そして美術と過去と現在、また地域と国際性との間にある明らかな壁をも越えていったのである。本作は土着的な自然崇拜（の文化）そのものを近代的な画材（アクリル絵具）により描き出した秀作であるといえよう。¹⁹⁾

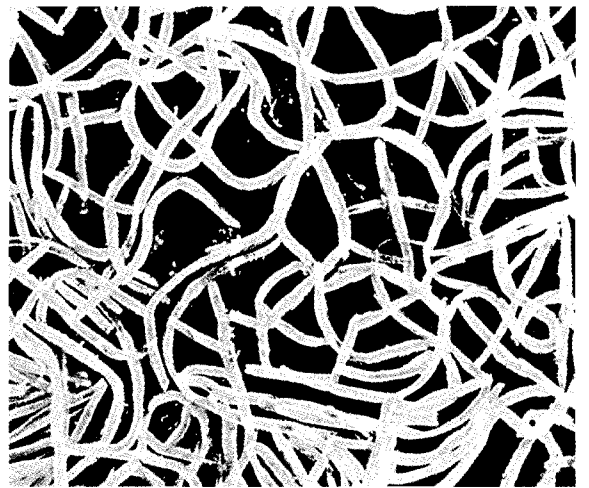


図8 『ピック・ヤム・ドリーミング』部分

IV. 考察：反復作用の効果

両者の制作の動機付けという視点から見れば、草間の場合は精神病理的な強迫観念からの発露が中心であり、エミリーの場合はアボリジニとしての土着性が表現の根幹であり全てである。いずれにせよ両者ともに止まれぬ「自己実現（表明）としての絵画」を具現化したのである。また、エミリーは狭義でのアウトサイダーではあるが、草間は精神病理的な要素を考慮すると広義でのアウトサイダーとしての側面を有していることも推察される。²⁰⁾

エミリーは一貫してキャンバス布を大地に寝かせ、屋外で制作したが（図9）²¹⁾、草間はアトリエで画面を床に寝かしたり壁に立てたりを繰り返して制作を進めている。いずれも伝統的なイーゼル絵画からは逸脱した制作方法を有している。

作品に内実する共通項は、大画面に「全体性・多焦点性」の特性を伴った「オールオーバー性」を描画および物質感という点で留めていることであり、偶発性を誘いながら予定調和的に描く手法を核としている。単一の筆によりフリーハンドで同幅の線が繰り返して描かれており、一定の単位での描画をほぼ画面全体に反復している様などが共通項として挙げられる。²²⁾



図9 『ピック・ヤム・ドリーミング』を制作するエミリー、1995年頃

また画面に対する矩形の意識も強く、四隅や四辺の描画の処理方法も両者は似ており、その描画のアナログ性と同時に、硬質で極めて限定された平板な印象をもつのである。ポロックなどのオールオーバー絵画ではその平面的な空間性において、空間が矩形よりも外に向かう傾向があるが、これに対し草間やエミリーは、むしろ矩形よりも内方向（画面の内部）に向かって空間が閉じられた印象があり（前述の単調な矩形処理も手伝い）、これがさらに矩形の形状認識を強化させるのである。これらのことにより視線は矩形内の平面そのものへと注がれ、その中を彷徨い続けるのであり、そこに物質感のある感覚的なひとつの「様態」が誕生するのである。

また、その描画による反復行為がもたらす空間的な有限化は、両者ともに下地に「黒」に近い有彩色を使用していることも深く関与している。ポロックは白地（余白）を、下地として重層的な画面の最低部においた。そこで生成されるのは可変的であり奥行きが浅く広がりをもった開放的な空間性である。両者の作品はそれらと相反し、ニュートラルな白地（余白）として「絵画空間」と「画面外部空間（現実の三次元空間）」をつなぐであろう「下地の中性空間」の効果を断ち切ることで、視覚的な奥行きを遮断し、あくまでも視線を画面表面に留まらせる。それらがさらに限定的な平面性を増長させているのである。その「黒」の下地の効果は、古典的な絵画から伝承された視覚的な「遠近法」²³⁾や、「光」の表現²⁴⁾さえも隠蔽してしまい、結果的にミニマル的ともいえる平面的・物質的な感覚へと鑑賞者を導くのである。

しかしながら両者の作品は、絵画が矩形としてミニマルな物体に転換されることなく、その直前で踏み止まり、絵画（空間）と平面（物質）の中間値の状態、つまり視覚的かつ触覚的ともいえる表層を留めている。それらは鑑賞者に「視覚」的経験だけでなく、「五感」、特に「肌で感じる」という皮膚感覚をも要求してくるといえよう。感覚的（特に触覚的に）絵画を「感じ観る」こと、そこにはもはや「視覚」のみを機軸とした合理的な空間解釈は通用しにくく、ここで鑑賞者は脱近代的な「触覚」という極めて感覚的かつ身体的な方法論を駆使し、絵画を解釈することになるのである。それらは「視覚的触覚」ともいえよう。

V. まとめ：触覚的メタファーとしての絵画

絵画とはその「表層」においてのみ語られるべき（また表現されるべき）存在であり、それは古今東西において変わらない思考・制作であらねばならない。既に現代においては、その「表層」を司るのは「視覚」という内実や感覚のみではないはずである。

勿論、モダニズム美術の発展的かつ還元的な経緯の渦中で、恐らくは取りこぼしたであろう内実や感覚もあるはずである。それは視覚合理的な「視覚のメタファー」では測れない「触覚」という感覚器官であり、それに基づく思考・理念でもある。それはモダニズム美術に対し（場合によっては）批判的反省材料として効果的に機能し、またそれらを再考する資質をも有する、いわば「触覚のメタファー」としての概念である。

この草間とエミリーの両者は、描画行為を絵画のフィールド内に有限に反復させることにより、「触覚のメタファー」としての絵画芸術を体現したのである、彼らは優れてポストモダニズム的な表現者であったともいえよう。

また両者の作品は、あくまでも結果的に絵画とは「矩形」であり「平面」であるという概念そのものを、逆説的にさし示した好例でもある。

註

- 1) オールオーバー絵画が、アメリカ抽象表現主義の根幹を形成しているかのようにされる理由は、絵画表面の全面性と行為の全体性とを統合させている点にある。つまりこの両者が同時に一体化する画面は、オールオーバー絵画において他にはない。この論理は平面は絵画にだけ与えられた唯一の形式であるとする評論家クレメント・グリーンバーグ（1909～1994）の考えに照応する（しかしながら抽象表現主義全体を俯瞰した場合、オールオーバー形式を中心に据えた絵画の絶対数はさほど多くないのも事実である）。
- 2) 岸本吉弘「オールオーバー絵画の展開－ブライス・マーデンの作品を中心として－」『基礎造形017 日本基礎造形学会論文集・作品集2008』日本基礎造形学会2008.2月 15～20頁
- 3) 心理学用語では「常道」作用「反復」作用として、強迫観念から同じ動作を繰り返すことをさす。「常同反復」作用は、草間彌生が独自に用いた文言であるが、既に一般化されつつある。切迫した心理作用から画面の余白を残さずに全面を埋め尽さざるを得ない描画行為をさす（一般的に心理学用語では常「道」として用いられる）。
- 4) サイコソマティックとは身体と心をつなぐ心理学のことをいう。
- 5) 統合失調症とは、精神機能の著しい分裂を基底的症状とする複数の精神疾患群の総称である。
- 6) 草間が芸術家として本格的にスタートしたのは1952年の松本市公民館での2度の個展であり、それを信州大学の精神科医・西丸四方（1910～2002）が見出し、その作品が同年12月に東京大学で開催された関東精神神経学会で紹介されている。

- 7) 草間彌生『無限の網 草間彌生自伝』作品社 2002.24～25頁
- 8) 草間彌生「女ひとり国際画壇をゆく」『芸術新潮』新潮社 1965.5月号.130頁
- 9) リードは、草間のワシントンDCでの個展「無限の網」（グレス画廊、1960年）以降、展覧会への選抜や多くの助力、助成を草間に与えた。また、ジャットは美術批評家として側面をもち、多くの美術雑誌に作品批評を執筆しており、1959年より幾度となく草間を採り上げている。
- 10) 草間の関連絵画については、大原美術館（岡山）、東京国立近代美術館（東京）、東京都現代美術館（東京）、国立国際美術館（大阪）、大阪市立近代美術館準備室（大阪）、豊田市美術館（愛知）を取材（熟覧）した。また作品図版の選定については関連の大型作品よりも、具体的な表情（部分）の解り易い中型作品『無題（No.RED.Z.A.）』を敢えて選抜した。
- 11) 断層の境目に近づくにつれ描画の密度が高く（より細かく）なる特徴がある。
- 12) 「アボリジニ」は英語において日本語の原住民に当たる言葉だが、先住民という概念が広がる中でオーストラリア先住民という意味合いで使用されることが多くなった。一括りにアボリジニといっても多数の部族から成立しており言語的な調査からは26～28程の系統に分類されている。また彼らは徹底的な白豪主義による人種差別政策の犠牲になった非業の歴史をもつ。
- 13) 「アウトサイダー・アート」という言葉は、もともとフランスの画家のジャン・デュビュッフエ（1901～1985）が創ったフランス語「アール・ブリュット（生の芸術）」をイギリスの著述家ロジャー・カーディナル（1940～）が1972年に彼の著作の中で英語に置き換えたものである。既存の美術制度の外部にあって、しかも自らの行為をアートとして認識することも無い者によって営まれる表現作品（活動）。一般には美術教育を受けていない独学者や子供、精神病者らの作品などをさす。また、先行する素朴派の美術動向や、原始・未開美術などの概念と重なり合う部分も多い。場合によってはインサイダーの対義語として中央批判的、制度批判的な意味合いをもつ。
- 14) 草間は長野の松本高等女学校を卒業の後、京都市立美術工芸高校を卒業、その8年後に渡米している。
- 15) この黒色の地の使用は、彼らの黒い肌に施されるボディ・ペインティングを彷彿とさせる。
- 16) エミリーは下描きや測量したりはせずに、キャンバスのなかに座り込み、一箇所を仕上げては順に次の場所に移り画面の端に向かって描き進めていった。この描画手順は草間にも類似する。
- 17) 岸本、前掲書。
- 18) 国立国際美術館・国立新美術館編『エミリー・ウングワレー展－アボリジニが生んだ天才画家』カタログ 読売新聞東京本社 2008.20頁（1990年のキャサリン・

ベチャーリによる翻訳）

- 19) エミリーの関連絵画については、国立国際美術館（大阪）、国立新美術館（東京）を取材（熟覧）した。
- 20) 草間は精神医学の分野では強迫性障害により（描画における）常道作用、反復作用が働いているとされる。また一般的にアウトサイダー・アートと称される作品群には、類似する表現が少なからず存在する。（草間は1977年以降、東京都新宿区の病院に入院し入院生活は今日まで続く。）
- 21) エミリーに関しては多くのアボリジニがそうであるように「両利き」でもあり、左右の手に同時に筆をもちながら線を描いた。また彼女は筆だけでなく、草履や、棒切れ、ブラシなど身近にあるものを用いて描いた。
- 22) 描画の単位（ドット）に関しては、草間はかなり微少なサイズであるが、エミリーはそれに対して比較的小おらかで大きいサイズである。いずれにせよこのオールオーバーな特性は草間とエミリーにとって生涯一貫し、積極的に表現する題材ともなるのである。
- 23) この場合の「遠近法」は透視図的、空間的、色彩的などあらゆる遠近表現をさす。
- 24) この場合の「光」の表現は明暗法などによる明部の露出に留まらず、印象主義による色彩的な表現、また宗教的、精神的な「光」の直接的、間接的、隠喩的な表現など全般をさす。

図版出典

- 1) 大原美術館編『大原美術館名作選 155 Works from Ohara Museum of Art』カタログ 財団法人大原美術館 2004.139頁
- 2) 筆者撮影（於：大原美術館収蔵庫）
- 3) 筆者撮影（於：大原美術館収蔵庫）
- 4) 筆者によるスケッチ画
- 5) 国立国際美術館・国立新美術館編『エミリー・ウングワレー展－アボリジニが生んだ天才画家』カタログ 読売新聞東京本社 2008.109頁
- 6) 前掲書160,161頁
- 7) 前掲書194,195頁
- 8) 前掲書
- 9) 前掲書39頁

参考文献

- 1) 草間彌生『すみれ強迫』作品社 1998.
- 2) 草間彌生『マンハッタン自殺未遂常習犯』角川文庫 1984.
- 3) 草間彌生『無限の網 草間彌生自伝』作品社 2002.
- 4) 「草間彌生インタビュー・彼女は時代をいかに駆け抜けたか 聞き手・谷川渥」『美術手帳2002.9月号』美術出版社、134～140頁
- 5) 「草間彌生インタビュー・オブセッション・ビルディング・ロマンス 聞き手・斉藤環」『美術手帳2004.3月号』美術出版社、25～37頁

- 6) 谷川渥『芸術の宇宙誌－谷川渥対談集』右文書院 2003.
- 7) 谷川渥「表層の冒険 草間彌生－常同反復の世界」『中央公論1990.12月号』中央公論社、235,236頁
- 8) 東京国立近代美術館編『草間彌生 永遠の現在』カタログ 美術出版社 2005.
- 9) ハワード・モーフィ著、松山利夫訳『アボリジニ美術』岩波書店 2003.
- 10) 京都国立近代美術館編『アボリジニの美術－伝承と創造/オーストラリア大地の夢』カタログ 京都国立近代美術館 1992.
- 11) 服部正『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』光文社新書 2003.
- 12) 田島征三『ふしぎのアーティストたち』労働旬報社 1992.
- 13) はたよしこ編著、ボーダレス・アートミュージアム企画『アウトサイダー・アートの世界－東と西のアール・ブリュットー』紀伊国屋書店 2008.
- 14) 小出由紀子編『アウトサイダー・アート』求龍堂 2008.
- 15) モーリス・タックマン、キャロル・S.エリエル編『パラレル・ヴィジョン－20世紀美術とアウトサイダー・アート』淡交社 1993.
- 16) 国立国際美術館・国立新美術館編『エミリー・ウングワレー展－アボリジニが生んだ天才画家』カタログ 読売新聞東京本社 2008.
- 17) 宮下誠『20世紀美術－モダニズム美術を問い直す』光文社 2005.
- 18) ジル・ドゥルーズ著、財津理訳『差異と反復』河出文庫 1968.

謝辞

本稿を執筆するにあたり、草間彌生作『無題 (No.RED.Z.A)』の熟覧と写真撮影などに際しまして、財団法人大原美術館学芸員の柳原秀行氏には格別のご配慮を賜りました、この紙面をおかりし御礼申し上げます。