

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Artikel: Yayoi Kusama : "between heaven and earth : this languid weight of life"

Autor: Panhans-Bühler, Ursula / Elliott, Fiona

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680647>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Yayoi Kusama





The artist with INFINITY NET paintings in her New York studio, 1958 /
Die Künstlerin in ihrem New Yorker Atelier.

Seite/Page 75: YAYOI KUSAMA, HORSE PLAY, 1967, performance, Woodstock, New York /
SPIEL MIT EINEM PFERD.

«BETWEEN HEAVEN AND EARTH: This Languid Weight of Life»¹⁾

URSULA PANHANS-BÜHLER

Yayoi Kusama

Es war und ist immer noch eine bedrohliche Sternenlast, unter der das Lebensschiffchen der 1929 geborenen japanischen Künstlerin sich seinen Weg sucht, getrieben von einem nicht geheuren, verheisungsvoll bedrohlichen Wind, der sich in den Segeln ihrer seltsam ungewöhnlichen Werke, diese immer wieder ähnlich und doch anders formend, fängt. In einem kürzlich geführten Interview antwortet Yayoi Kusama auf eine Frage von Akira Tatehata zu ihrer Stellung im und zum Kunstbetrieb: «As you said, I am in my heart an outsider.»²⁾

Psychische Aussenseiter sind in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts nicht nur endemisch. Seit Prinzhorn um Verständnis warb und Dubuffet mit seiner Verteidigung der *art brut* sie rehabilitierte, haben sie spätestens seit Navratil Konjunktur. Die besondere Stellung von Yayoi Kusama jedoch scheint darin zu liegen, dass ihre Beiträge zu den Kunstströmungen ihrer und unserer Zeit so hautnah mit deren Artikulationen sich berühren (die sie im Übrigen nicht nur mitgetragen, sondern teils selbst vorwegnehmend befördert hat), dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, ihre Kunst spiele kontrapunktisch aus, wovon sich die sozial akzeptierteren Artikulationen sei sublimierend absetzen, sei ironisch distanzieren, sei von einem labilen Diesseits aus hypnotisch angezogen fühlen. In einem kulturellen Rahmen gesehen konfrontieren ihre Werke uns mit einem bedrängend durchschimmernden Revers. Diese dunkle Seite einer prekären aktuellen Selbstbehauptung löst wohl die Faszination aus, die heute Yayoi Kusamas Werk erneut umgibt.

Mit tausenden von Zeichnungen und Aquarellen kommt Yayoi Kusama 1957 mit 28 Jahren nach New York, um hier ihre Fortüne zu machen. 1959 zeigt sie in ihrer ersten Einzelausstellung in der Brata Gallery riesige, die Galeriewände füllende monochrome INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze), das grösste mit einer Seitenlänge von zehn Metern und etwa doppelt so hoch wie die zierliche Künstlerin. Es sind Ölbilder, die in kreisenden Bewegungen um winzige Zentren die Oberfläche weiss in weiss irisierend

URSULA PANHANS-BÜHLER ist Professorin für Kunstgeschichte an der Kunsthochschule Kassel und arbeitet an einer Studie zu Marcel Duchamps WEISSER SCHACHTEL.

in einen unfassbaren Raum verwandeln, eine lautlos pulsierende, magische Zwischenwelt. Serialität, wengleich mit deutlich subjektiven Spuren des Handanlegens, und Monochromie tragen ihr in der Folgezeit Einladungen zu Ausstellungen im Fahrwasser europäischer Künstlergruppen in Holland, Deutschland und Italien ein. In New York finden die kompositionslosen Netze ohne Anfang und Ende Bewunderung bei Frank Stella und Donald Judd – «my first boyfriend», erklärt sie im Interview mit Tatehata.³⁾

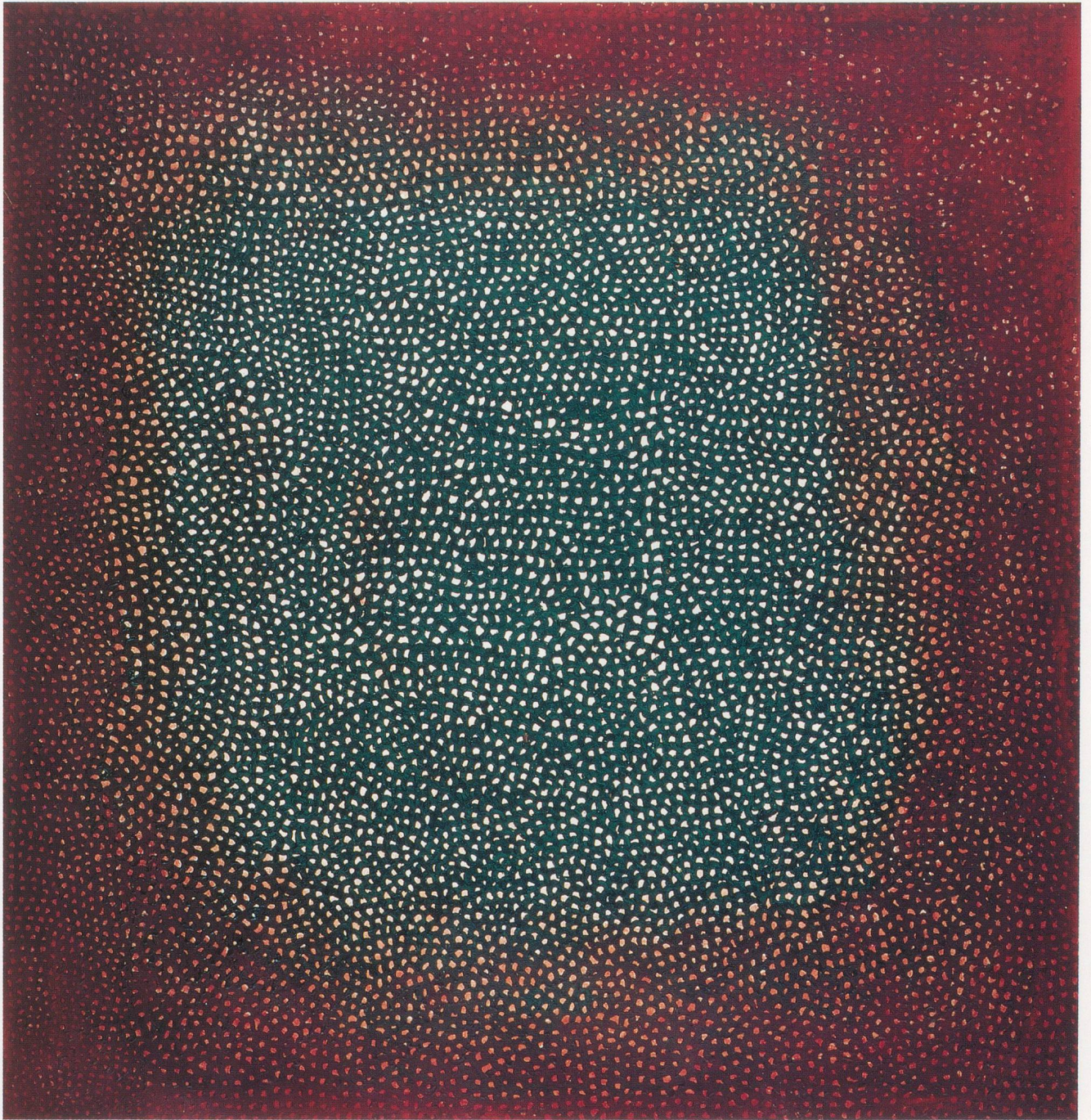
Donald Judd hilft ihr bei ihrer nächsten Grenz- und Randüberschreitung, den COMPULSION FURNITURES (Zwanghafte Möbel) oder ACCUMULATIONS, die sie zu einer der Leitfiguren eines neuen Objektverständnisses sowie zur Inkunabel von *Soft Sculpture* aufsteigen lässt und ihr Erfolg in Kreisen der Pop-Art beschert. Für ein Paar muss es eine seltsame Verschiebung intimer Konspiration und Arbeitsteilung gewesen sein, Bettlaken zu zerschneiden um daraus auf einer Nähmaschine Hülsen zu nähen und sie anschliessend zu prallen Phallusprotuberanzen auszustopfen – man könnte auch an erregte Brustwarzen denken, deren übertriebene Grösse dem Erleben des Säuglings nachempfunden ist, oder an Hodensäcke. In überquellender Fülle spriessen diese aus Möbelstücken. Sessel oder Sofa, Tisch oder Kinderwagen, mögliche und unmögliche Haushaltgegenstände in Reichweite werden zu Objekten einer Metamorphose phantasmatischer primordialer Fülle, stalaktitenbewehrte Möbelgrotten, in denen eine kleinasiatische Kybele, behängt mit den ekstatischen Opfergaben ihrer sich selbst verstümmelnden Priester, versinken könnte, die erst eine gnädigere römische Tradition zum Inbild mammaler Fülle mildern sollte.

Mit einem dieser Objekte, einem Ruderboot, verblüfft Yayoi Kusama 1963 die New Yorker Kunstwelt in einer Einzelausstellung in der Galerie von Gertrude Stein. AGGREGATION, ONE THOUSAND BOATS SHOW (Ansammlung, 1000-Boote-Schau), versammelt in der Tat 1000 Boote, ein plastisch veritables, wengleich schwer beladen mit Protuberanzen, und 999 Photoreproduktionen dieses einzigartigen Bootes, mit denen Wände, Decken und Boden des Ausstellungsraums und einer dunklen Eingangskanüle

tapeziert sind. Kusamas Bootstapete segelt Warhols tapezierten Kuhköpfen um gut zwei Jahre voraus. Das wirkliche Boot und seine Last bringt eine Zweideutigkeit und den ausweglosen Konflikt der Künstlerin zum Vorschein, als sich Yayoi Kusama, nackt vom Rücken gesehen, zwischen Boot und Tapete photographieren lässt. Wie in einer Scherenbewegung läuft die Richtung des Boots und jene seiner Verfertigerin auseinander, unterstrichen von einer über den Bootsrand ragenden Protuberanz.

In mehreren Ausstellungen zeigt Kusama in New York, Mailand und Essen in den folgenden Jahren, wieder ihren Künstlerkollegen voraus, ein Environment, DRIVING IMAGE (Reiztreibendes Bild). Mit den sich ihr aufdrängenden INFINITY NETS überzieht sie Interieurwände, Mobiliar und Schaufensterpuppen, die Netze und zu Punkten reduzierten Gründe nun zweifarbig, jeder Gegenstand poppig bunt in anderen Gegenfarben, der Boden übersät mit trockenen Nudeln, knirschend unter den Tritten der Besucher, auf die Kusama 1964 in New York bei der Vernissage in der Castellane Gallery zwei nudelbefrachtete Hunde loslässt, als wolle deren animalisch aggressives Bellen aus einem selbstvergessen versunkenen Hinübergleiten in eine Auflösung des Unterschieds von Ich und Welt aufschrecken, dem übrigens auch die klaren Konturen der Readymade-Objekte entgegenstanden. Der Drang, Unterschiede einzuschmelzen, trieb auch andere Künstler um. Yves Klein äusserte in dieser Zeit seinen Wunsch, ganz Frankreich mit Yves-Klein-Blau zu überziehen, ein Unterfangen, das wohl schnell an der Lieferfähigkeit seines IKB-Herstellers gescheitert wäre.

1966 waren Betrachter zu einem hexagonalen Spiegelraum, KUSAMA'S PEEP SHOW oder ENDLESS LOVE SHOW, nur optisch zugelassen, durch gesichtsgrosse Öffnungen, um sich augenblicklich im Spiegelraum unendlich vervielfältigt und mit der Fliehkraft der Entfernung entschwinden zu sehen. Der Eindruck wurde durch einen optischen Zeitfaktor dramatisiert. Die Decke war dicht mit verschiedenfarbigen Glühbirnen übersät, die in wechselnd farbigem Rhythmus schockartig aufblinkten. Yayoi Kusama ist die erste, die Spiegelräume inszeniert. Zwei weitere, der Boden übersät mit gepunkteten Phallusprotuberanzen, waren kurz zuvor entstanden.



YAYOI KUSAMA, INFINITY NET A, 1965, oil on canvas, 52 x 49½" / UNENDLICHKEITSNETZ A, Öl auf Leinwand, 132 x 126 cm.

YAYOI KUSAMA, BUST OUT, 1969, performance, Love in festival, Central Park, New York /
BRUST RAUS. (PHOTO: STAN GOLDSTEIN)



Ein Feld mit Spiegelbällen, NARCISSUS GARDEN, bescherte ihr eine spektakuläre Pirateriepräsenz auf der Biennale 1966, deren Kunstordnungshüter einschritten, als sie anfang, die einzelnen Bälle für zwei Dollar an Besucher zu verkaufen. Ob bei dem Lichtspektakel des Spiegelraums – sie verteilte im Übrigen *Polka Dots* an Besucher mit der Aufschrift «LOVE FOREVER» und hielt sich selber ein Paar vor die Augen – eine Reminiszenz an Robert Smithson eine Rolle gespielt haben könnte, ist ungewiss. Dieser hatte 1963 zwei Spiegel gegeneinander gekehrt, in der Mitte durch einen Rahmen getrennt, in den gewellte Leuchtstoffröhren eingesetzt waren. Die Reizüberflutung des hektischen An und Aus der Röhren zog dem Betrachter die Sicht auseinander und brachte sie zum Erlöschen. Mit seinem Spiegelkubus überliess wenig später Michelangelo Pistoletto die

Spiegel ihrer eigenen Unendlichkeitsleere – in der Vorstellung des Betrachters: Es gab keinen peependen Blick, man musste mit den beschichteten Rückseiten der Spiegel vorlieb nehmen.

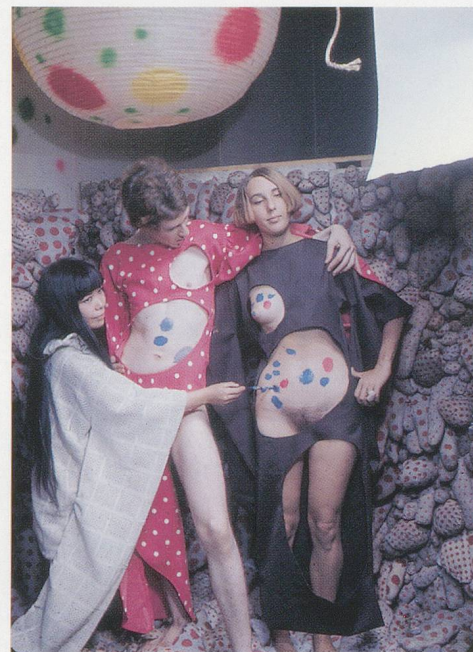
Mit *Polka-Dot*-Performances und -Happenings, Filmen und Modeunternehmen war Yayoi Kusama in die Sphäre politischer Aktionen der 60er Jahre eingebrochen, die Spektakelwelt einer Medienpräsenz scheint verführerisch auf sie gewirkt zu haben, eine hektische Betriebsamkeit, eine Fortsetzung der Entgrenzung in der Werbung mit nackten Tänzern, Aufforderung und Anleitung zu Publikumsenthüllungen, selbst im Garten des MoMA, eine Befriedung der Welt – in der Zeit des Vietnamkriegs und des Einmarschs der Sowjetunion in Prag – durch ihre Selbstauflösung in der Proklamation alles überschwemmender Liebe. «Obliterate yourself with

polka dots (Lös dich in *Polka Dots* auf).» Der Radius wurde grösser und grösser in Presseverlautbarungen, die in unschuldiger Hippie-Manier die führenden Männer der grossen Politik zur Einkehr bewegen wollten, den flachen Sandwich-Reproduktionen ihrer Gesichter aufreizend lebendige nackte Körper unter-schoben und in Performances die Politpuppen zum Tanzen brachten. Der Traum von *make love, not war* – die Liebesversprechen in Presseankündigungen werden manisch immer grenzenloser – brach für sie heftiger und plötzlicher zusammen als für viele der 68er Generation, die sich in alle möglichen produktiven und unproduktiven Debatten und Aktivitäten retteten.

Yayoi Kusamas Heimreise nach Japan 1973 sollte zur definitiven Rückkehr werden. In depressiver Grundstimmung beginnt sie zu schreiben: Romane, Novellen, Gedichte, die im japanischen literarischen Untergrund aber auch in der literarischen Öffentlichkeit Beachtung finden. Sie setzt auch ihr plastisches und malerisches Werk fort. Seit 1977 in schützendem Obhut einer Tokioter psychiatrischen Klinik, unterhält sie in deren Nähe ein Atelier und eine Wohnung. 1975 eine erste Einzelausstellung in Japan, 1982 «Obsession», eine beachtete Ausstellung in der Fuji Television Gallery, Tokio. Die wachsende Anerkennung ihres Werks in Japan führte dazu, dass ihr 1993 als erster Frau und Einzelperson die Repräsentation ihres Landes an der Biennale in Venedig übertragen wurde. 1998/99 schliesslich tourte eine grosse Retrospektive zu ihrer Zeit in Amerika, «Love Forever – Yayoi Kusama 1958–1968», durch die USA und wurde auch in Japan gezeigt.

Die Titel ihrer Ausstellungen nach 1975, aber auch die Titel vieler Werke wurden zu poetischen Kommentaren, in die eine neue Erfahrung eingeht: «Gate to Hell», «Hat I used to wear when I was alive», «Message of Death from the Hades», «Obsessional Art – Requiem to Life and Death», «Grass Burning Flashes», «Yayoi Kusama's Soaring from the Dark and Bright Swamp», schliesslich «My Solitary Way to Death» und «I Who Committed Suicide» sowie «Beyond my Illusion». ⁴⁾ Im Interview mit Damien Hirst erklärt sie 1998, ««Being alone» is the feeling I have when I confront death («Alleinsein» ist das Gefühl, das mich angesichts des Todes erfasst).» ⁵⁾ 1978 hatte

KUSAMA FASHION AND BODY PAINTING, 1968 /
MODE UND KÖRPERBEMALUNG.



sie eine Autobiographie verfasst, *Manhattan Suicide Addict (Eine Selbstmordsüchtige in Manhattan)*, der 1974 ein «Song of a Manhattan Suicide Addict» vorausgegangen war:

Swallow antidepressants and it will be gone
Tear down the gate of hallucinations
Amidst the agony of flowers,
the present never ends
At the stairs to heaven, my heart expires
in tenderness
Calling from the sky, doubtless, transparent
in its shade of blue
Embraced with the shadow of illusion
Cumulonimbi arise
Sounds of tears, shed upon eating the colors
of the cotton rose
I become a stone
Not in time eternal
But in the present that transpires. ⁶⁾

Sie hat mit ihrer Kunst Halluzinationen kanalisiert, die sie seit ihrer Kindheit bedrängt, überschwemmt und umgarnt haben, aber auch den Sog in Schach gehalten, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Vieles in ihrem Werk der letzten zwanzig Jahre ist Wiederholung, Reproduktion oder Paraphrase. Aber es sind auch entscheidende Veränderungen hinzugekommen. In riesigen Bildern erreichen ihre Netzstrukturen und Muster die intuitiv assimilierte Objektivität einer *Histoire Naturelle*. Ihre reliefplastischen grossen Werke, Rahmen, gefüllt mit wilden Entrelacs-Ver-schlingungen, verblüffend an irisch-northumbrische Buchmalerei unserer Kultur des frühen Mittelalters erinnernd, SLEEPING STAMENS (Schlafende Staubfäden, 1985), oder Rahmen, gefüllt mit irregulären sehnigen Netzen, SHOOTING STARS (1992), wirken, als habe die lange Weisheit einer alten Kultur und nicht ein einzelnes Individuum sie erzeugt. Organische Formen, LEFTOVER SNOW IN THE DREAM (Zurückgebliebener Schnee im Traum, 1982), wirken in ihrer Viszeralität wie präzis geformte organische Empfindungsberichte einer vorsprachlichen Zeit. Neuere serielle Felder mit alten phalloiden Formen, REPETITION (1998), wirken kühl eingeschränkt. Es ist, als ob eine biographisch auferzwungene Rebellion gegen die Logik der Zivilisation in Formen artikuliert würde, die zugleich deren Sehnsüchte und Dramen – und deren Notlüge – als Ausweg enthält. Daher rührt wohl die Verblüffung eines spezifischen Déjà-vu, die Kusamas quasi parallelen Erfindungen zu Strukturen der Natur und der Kulturgeschichte auslösen, und andererseits die – von aussen gesehen – clowneske Note, die in den repetitiven Wucherungen eines einzigen Motivs, des phantasmatischen Phallus liegt.

Anfang der 60er Jahre stiess Yayoi Kusama, so berichtet sie selber, verächtlich gegen eine umgekippte Kiste, die ihr und Donald Judd als Tisch diente, und meinte zu Judd, dies sei sein Stoff. Ob in der Herstellung einer neuen Objektobjektivität in der «minimalistischen» Kunst der 60er Jahre der Versuch einer neuerlichen kulturellen Zähmung des Todes durch «verkleinerndes Nachgeben» steckt, die psychische Annahme der eigenen Sterblichkeit, ein *Noli me tangere* der verlorenen Einheit, zu deren Zeichen die buchstäbliche Abstraktion der Dinge wird, wäre eine

Untersuchung wert. – Yayoi Kusama blieb nur der unabschliessbare Weg aus einer elementaren Verstrickung, die Einsamkeit im Erleben der eigenen Grenze ist zeitlich projektiv hinausgeschoben. *Funny* mögen ihre Skulpturen für uns sein, sie selber spielt dann den unfreiwilligen Clown, der zwischen Spiel und Ernst nicht so leicht die Seiten wechselt. Wem der Himmel samt Sternen auf diese Weise in den Schoss zu fallen droht, dem verwandeln sie sich nicht in leuchtende Taler, wie sie seinerzeit Hans Christian Andersen als leichtere, wenn auch ein wenig zynische Bürde in romantischer Herablassung seiner Märchenfigur philanthropisch ins geschürzte Hemdchen gleiten liess.

1) Zwischen Himmel und Erde: diese träge Last des Lebens, vgl. dazu: Yayoi Kusama, *Manhattan Suicide Addict*, autobiographische Erzählung aus dem Jahr 1978: «I can not give up my existence. Also I can not escape from death. This languid weight of life!» sowie Alexandra Munroe, «Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama» in: *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–68*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, 1998, S. 72. «Between Heaven and Earth» lautete auch der Titel der Einzelausstellung von Yayoi Kusama in der Fuji Television Gallery, Tokio 1991.

2) «Akira Tatehata in Conversation with Yayoi Kusama» in: Laura Hoptman, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 11.

3) Ebenda.

4) Deutsch etwa: «Pforte zur Hölle», «Hut, den ich trug, als ich lebte», «Todesbotschaft aus dem Hades», «Besessenheitskunst – Requiem auf Leben und Tod», «Gras versengende Blitze», «Yayoi Kusamas Emporsteigen aus dem dunkel leuchtenden Sumpf», «Mein einsamer Weg in den Tod», «Ich, die Selbstmord beging», «Jenseits meiner Illusion».

5) «Interview with Damien Hirst» in: *Yayoi Kusama: Now*, Robert Miller Gallery, New York 1998, unpaginiert (wieder abgedruckt in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 141).

6) Lied einer Selbstmordsüchtigen in Manhattan: Schluck Antidepressiva und es wird vorbeigehen/Reiss die Pforte der Halluzinationen nieder/Inmitten der Agonie der Blumen endet die Gegenwart nie/Vor den Stufen zum Himmel hört mein Herz vor Zärtlichkeit zu schlagen auf/Vom Himmel herabrufend, zweifelsfrei, durchscheinend in ihrem Blauton/Umhüllt von Schatten der Täuschung/Erheben sich Wolkentürme/Geräusche von Tränen, vergossen über dem Verblassen der Farben der Baumwollrose/Ich werde zu Stein/Nicht in der ewigen Zeit/Aber in der sich ereignenden Gegenwart.

KUSAMA FASHION HAPPENING, 1968, New York /
MODEHAPPENING.





YAYOI KUSAMA, HEAVEN AND EARTH, 1991, mixed media / HIMMEL UND ERDE. (PHOTO: NORIHIRO USUKI)

«BETWEEN HEAVEN AND EARTH: This Languid Weight of Life»¹⁾

URSULA PANHANS-BÜHLER

Menacing are the stars under which the small barque of this Japanese artist has sought to navigate since 1929, driven by an uncanny, auspiciously threatening wind caught in the sails of her strangely unusual works, taking their shape and yet re-forming them. In a recent interview, when Akira Tatehata asked her about her position within and attitude to the art business, Yayoi Kusama simply replied, "As you said, I am in my heart an outsider."²⁾

Outsiders were not merely endemic in the art of the 20th century. Ever since Prinzhorn sought to be understood and Dubuffet rehabilitated them with his defence of *art brut*, and certainly at the very latest since Navratil, their currency has been high. Yayoi Kusama's exceptional position, however, seems to be based on the fact that her contributions to art movements then and now run so close to their respective articulations—which she has not just helped carry along, but also anticipated and driven forward—that one cannot help but feel her art operates as a kind of counterpoint, from which socially acceptable forms and articulations maintain a certain distance, be it through sublimation, be it through irony, be it in their hypnotic attraction to a volatile normality. Seen in a cultural context, her works confront us with a flip-side insistently glimmering through. This dark side, matching our own precarious attempts at self-assertion today, may well be the source of the fascination that has once again settled around Yayoi Kusama's work.

In 1957, at the age of 28, with thousands of drawings and watercolors in her case, Yayoi Kusama arrived in New York to make her fortune. In her first solo exhibition, which took place in the Brata Gallery in 1959, she showed her monochrome INFINITY NETS, filling the walls of the gallery, with the largest measuring ten meters from end to end and standing roughly twice as high as the dainty artist. The INFINITY NETS are oil paintings: circular movements around tiny central points turn the white on white, iridescent picture surface into unfathomable space, a silently pulsating, magical in-between world. In the

URSULA PANHANS-BÜHLER is Professor of Art History at the School of Art in Kassel. She is currently working on a study of Marcel Duchamp's WHITE BOX.

time to follow, Kusama's pursuit of monochromatism and seriality—even if it does bear clearly subjective traces of manual activity—brought her invitations to exhibit with European artists' groups in Holland, Germany and Italy. In New York, her compositionless nets without beginning or end were admired by Frank Stella and Donald Judd—"my first boyfriend," as she calls him in an interview with Tatehata.³⁾

Donald Judd helped her with her next steps across boundaries and over the edge to her COM-PULSION FURNITURES or ACCUMULATIONS, through which she became one of the leading figures in the new perception of objects and in effect one of the first exponents of *Soft Sculpture*, and which made her name in Pop Art circles. For a couple it must have been a strange permutation of the usual intimate conspiracy and division of labor to be cutting up sheets, turning them into giant pods at the sewing machine and finally into plump, stuffed phallic protuberances—or one might think of them as erect nipples exaggerated in the mind of the suckling babe, or of men's scrotums. In teeming plenitude they sprouted out of furniture. Chair or sofa, table or pram, whatever possible and impossible household items were to hand, became the focus of a metamorphosis of phantasmic primordial bounty, stalactite-reinforced furniture grottos which the fabled Cybele from Asia Minor—adorned with the ecstatic sacrificial gifts of her self-mutilating priests—could happily sink into, that same Cybele whom only a milder Roman tradition was to moderate into the epitome of mammary voluptuousness.

In 1963, Yayoi Kusama stunned the New York art world with one of these objects, a rowing boat, in a one-woman show in Gertrude Stein's gallery. AGGREGATION, ONE THOUSAND BOATS SHOW, does indeed consist of 1000 boats: a veritable 3-D boat—albeit heavily laden with protuberances—and 999 photographic reproductions of this remarkable boat, covering the wall, ceiling and floor of the exhibition space and the dark entrance cannula. Kusama's boat-wallpaper set sail a good two years before Warhol's wallpapered cows' heads. The real boat with its burden has about it a certain ambiguity and a photograph of Yayoi Kusama taken during the exhibition and showing her naked from behind, between the

boat and the wallpaper, makes plain the hopeless dilemma facing the artist. In a scissors-movement, the direction of the boat and that of its maker diverge, underscored by a protuberance jutting over the side of the boat.

Over the following years in New York, Milan and Essen—again ahead of her artist colleagues—Kusama showed the environment, DRIVING IMAGE. She returned to the importunate INFINITY NETS and painted them on interior walls, furniture and shop-window mannequins: two-tone nets and grounds reduced to no more than dots, one object as contrasting and brightly colored as the next. The floor was strewn with dried noodles that crunched under the feet of the visitors and, at the opening in the Castellane Gallery in New York in 1964, Kusama set two noodle-covered dogs on the visitors, as though the hounds' aggressive animal barking would jolt the visitors out of their unwittingly oblivious slide into a realm where the distinction between 'I' and the world becomes blurred, which the clear contours of

Yayoi Kusama sitting in one of her ACCUMULATION pieces in her New York studio, ca. 1962 / Die Künstlerin in ihrem New Yorker Atelier auf einem ihrer AKKUMULATIONSMöbel sitzend.



the readymades also militated against. Meanwhile the urge to melt differences away was driving other artists on. This was the time when Yves Klein expressed his desire to cover the whole of France in Yves Klein Blue, an undertaking which would quickly have fallen victim to his IKB producers' limited ability to deliver the goods.

In 1966, viewers were only allowed optical access through face-sized openings to a hexagonal mirror-room, KUSAMA'S PEEP SHOW or ENDLESS LOVE SHOW: in it, for a moment, they saw themselves infinitely multiplied before disappearing again into the centrifugal force of the distance. The effect was dramatized by an optical time factor. The ceiling was thickly covered with bulbs in all different colors emitting shockwaves of changing colored rhythms. Yayoi Kusama was the first to produce mirror-rooms. Prior to KUSAMA'S PEEP SHOW she had already made two others, in which the floor was littered with polka-dotted phallic protuberances. A field with mirror-balls, NARCISSUS GARDEN cast her in a spectacularly piratical role at the Venice Biennale in 1966, until the keepers of cultural order stepped in when she started selling individual balls to visitors for two dollars a piece. It is possible, although not certain, that when Kusama distributed polka dots marked "LOVE FOREVER" to visitors at the light-show in the mirror-

room—and held a pair up in front of her own eyes—that a memory of Robert Smithson may have been in the air. In 1963, Smithson had turned two mirrors towards each other, separated in the center by a frame containing wavy neon tubes. The constant exposure to the hectic on and off of the neon tubes distorted the visitors' vision and finally extinguished it altogether. Not long afterwards, Michelangelo Pistoletto, with his mirror-cube, left his mirrors to the void of their own infinity—in the mind of the viewer, that is: there was no peeping glimpse, visitors had to make do with the blank reverse of the mirrors.

With her polka dot Performances and Happenings, her films and her fashion enterprises, Yayoi Kusama broke into the sphere of political Actions in the 1960s. It seems that the world of media spectacles had a seductive effect on her: hectic activity, campaigning with naked dancers for the continued breaking of boundaries, issuing invitations and instructions for laying her audiences bare, even in the garden at MoMA; pacifying the world—at the time of the Vietnam War and when the Soviet Union was marching into Prague—by dissolving herself in a proclamation of a deluge of love. "Obliterate yourself with polka dots." She cast her net ever wider in press announcements in the innocent manner of the hippies, seeking to influence the leading men in

*The artist in 1963 with details for
DRIVING IMAGE, 1962-64 /
Die Künstlerin 1963 mit Elementen zu
REIZTREIBENDES BILD.*



KUSAMA FASHION in INFINITY MIRROR ROOM, ca. 1969 / KUSAMA-MODE in einem UNENDLICHKEITS-SPIEGELSAAL.



power politics to change their ways, with provocatively living, breathing naked bodies supporting flat sandwich-board reproductions of politicians' faces, and making the polit-dolls dance in her performances. The dream of "make love, not war"—the promises of love in her press statements take on manic proportions—collapsed more vehemently and abruptly for Kusama than for many others in the generation of '68 who sought refuge in all kinds of debates and activities both productive and unproductive.

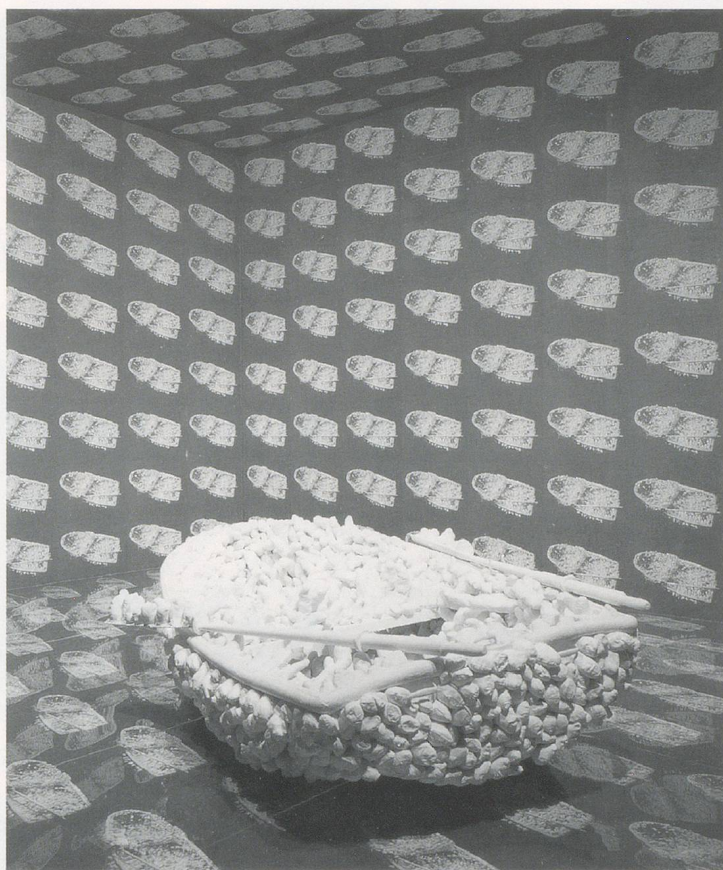
Yayoi Kusama's temporary return to Japan in 1973 has proven to be permanent. Now suffering from an underlying depression, she started to write—novels, novellas, poems—which were met with respect not only in the Japanese literary underground but also in mainstream literary life. She continues to sculpt and to paint. In the care of a psychiatric clinic since 1977, she has a studio and an apartment nearby. 1975 saw her first one-woman show in Japan and 1982 the well-received exhibition "Obsession" in the Fuji Television Gallery, Tokyo. In 1993, her growing reputation led to her becoming both the first woman and the first individual to be entrusted with representing her country at the Venice Biennale. Most recently in 1998/99 "Love Forever—Yayoi Kusama 1958–1968," a major retrospective of her work in the USA, toured through the United States and was also shown in Japan.

The titles of her exhibitions after 1975, as well as the titles of many of her works, are poetic commentaries informed by a new realm of experience: "Gate to Hell," "Hat I used to wear when I was alive," "Message of Death from the Hades," "Obsessional Art—Requiem to Life and Death," "Grass Burning Flashes," "Yayoi Kusama's Soaring from the Dark and Bright Swamp," and lastly "My Solitary Way to Death," "I Who Committed Suicide," and "Beyond my Illusion." In an interview with Damien Hirst in 1998, she explains that "'Being alone' is the feeling I have when I confront death."⁴ In 1978 she wrote an autobiography, *Manhattan Suicide Addict*, which had been preceded in 1974 by the "Song of a Manhattan Suicide Addict":

Swallow antidepressants and it will be gone
Tear down the gate of hallucinations
Amidst the agony of flowers,
 the present never ends
At the stairs to heaven, my heart expires
 in tenderness
Calling from the sky, doubtless, transparent
 in its shade of blue
Embraced with the shadow of illusion
Cumulonimbi arise
Sounds of tears, shed upon eating the colors
 of the cotton rose
I become a stone
Not in time eternal
But in the present that transpires.

With her art, Kusama has channeled the hallucinations that have pursued her, overwhelmed her and ensnared her, but with it she has also held in check the lure to end her life. Much in her last twenty years of work could be described as repetition, reproduction or paraphrase. But there have been crucial changes nevertheless. In gigantic pictures, her net structures and patterns have taken on the intuitively assimilated objectivity of a natural history display. Her large reliefs—frames filled with wild interlaced traceries, astonishingly reminiscent of Irish Northumbrian illuminated manuscripts from the early Middle Ages which she has called *SLEEPING STAMENS* (1985), or frames filled with irregularly sinewy nets, entitled *SHOOTING STARS* (1992)—seem to have been formed by the long wisdom of an ancient culture rather than by a single individual. Organic forms, *LEFTOVER SNOW IN THE DREAM* (1982), have a visceral quality that gives them the air of precisely formed organic accounts of emotional states from a pre-verbal era. Newer serial fields with old phalloid forms, *REPETITION* (1998), exude cool restraint. It is as though a rebellion against the logic of civilization, induced by an individual's particular life history, is being expressed by means of forms that also offer a way out through the longings and dramas—and fibs—of that same civilization. This no doubt accounts on one hand for the baffling sense of a specific déjà-vu generated by Kusama's quasi-parallel world of nature and cultural history, and on the

YAYOI KUSAMA, AGGREGATION:
 ONE THOUSAND BOATS SHOW, 1963, detail,
 sewn stuffed fabric, wooden boat, oars, paint;
 999 silkscreen images on paper, size of boat
 104 $\frac{7}{8}$ x 51 $\frac{1}{4}$ x 23 $\frac{7}{8}$ " / ANSAMMLUNG:
 1000-BOOTE-SCHAU, Teilansicht, genähte
 ausgestopfte Stoffformen, Holzboot, Ruder, Farbe;
 999 Siebdruckbilder auf Papier,
 Grösse des Bootes 265 x 130 x 60 cm.



other hand for the—seen from the outside—clownish tone of the repetitive profusion of one single motif, the phantasmic phallus.

As Yayoi Kusama herself has reported, in the early 1960s she once kicked disparagingly against an upturned crate that served her and Donald Judd as a table, and remarked to Judd that this was his material. It would be worth exploring whether the production of a new objecthood in the “minimalist” art of the 1960s was in fact a late cultural taming of death through “reductive submission,” the mental acceptance of one’s own mortality which comes to be symbolized in the literal abstraction of things.—Yayoi Kusama was left only with the never-ending path out of an elemental entanglement, but she has put off accepting the loneliness of experiencing one’s own limits to a later date. Her sculptures may seem “funny” to us, but she herself is playing the reluctant clown, who cannot change so easily from mirth to gravity. When the Heavens and all the stars thus

threaten to fall into an individual’s lap, they do not also promise to turn into glowing talers for that person like the lighter—if slightly cynical—burden that Hans Christian Andersen, with Romantic condescension, philanthropically showered into the apron of his fairy-tale figure.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Yayoi Kusama, *Manhattan Suicide Addict*, an autobiographical story from 1978: “I can not give up my existence. Also I can not escape from death. This languid weight of life!” and Alexandra Munroe, “Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama” in: *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–68*, ex. cat., Los Angeles County Museum of Art, 1998, p.72. “Between Heaven and Earth” was also the title of Kusama’s exhibition in the Fuji Television Gallery, Tokyo, 1991.

2) “Akira Tatehata in Conversation with Yayoi Kusama” in: Laura Hoptman, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London, 2000, p. 11.

3) Ibid.

4) “Interview with Damien Hirst” in: *Yayoi Kusama: Now* (New York: Robert Miller Gallery, 1998), unpaginated; reprinted in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon Press, 2000), p. 141.