

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 : three thoughts on femininity, creativity and elapsed time = drei Gedanken über Weiblichkeit, Kreativität und verlorene Zeit

Autor: Pollock, Griselda / Parker / Goriadis

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680741>

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>

 GRISELDA POLLOCK

Womanliness, therefore, could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it—much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not stolen.

— Joan Riviere, 1929¹⁾

THREE THOUGHTS ON FEMININITY, CREATIVITY AND ELAPSED TIME

The passage from contemporary art criticism to critical art historical analysis of contemporary art pivots, at present, on the continuing status within the former domain of the artist as the referent for the art work versus the function of the artwork as a text to be historically interpreted. As text, this makes art both “always and already” an intertext, part of a disseminated cultural semiotic with both synchronic and diachronic axes. The idea of text also provides access, through the workings of its singular articulation of cultural resources refashioned through individual refractions, with subjectivity that is both transindividual, as a structure, and particular, as the product of this person’s history and no other. While clearly it is a matter of considerable importance and historical

record to know what the artist understands and explains her project to be, it is also possible to argue that the work is always more than its own initiating program because the producer is only one, though a very important one term within the over-determined event that is an artistic practice. The artist, moreover, like any other psychically divided, generationally and geographically positioned subject, cannot be entirely known to and by herself. How much more true is this of an artist who feels that she works on the edge: culturally, aesthetically, and psychologically?

Reading the recent literature on Yayoi Kusama, as an art historian, catapults me back into the confusion that surrounded the reception and analysis of Vincent van Gogh, the paradigmatic case of “mad genius” for over a century.²⁾ With this Dutch painter, the ancient myths about artistic madness collided with emergent psychiatry for which documented artistic biographies became surrogate case studies to produce powerful and persistent popular beliefs in the unmediated self-expressiveness of his work as the testimony of an anguished soul. Even writing this sentence reveals the tangle of ideas enclosed within

GRISELDA POLLOCK is Professor of Social and Critical Histories of Art at University of Leeds and Director of the Graduate Programme (M.A./Ph.D.) in Feminist Theory and the Visual Arts. Recent books include *Generations and Geographies in the Visual Arts* (1996) and *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories* (1999), both published by Routledge, London.

the conjunction of art and madness that serve us not at all in dealing with the relations between avant-garde poetics and the culturally created inhospitality to artists who are women and/or outsiders.

We need to keep the critical distance between intense emotional distress, traumatically induced neurotic symptoms, and severer forms of psychological alienation, which sever all links with intersubjectivity and linguistic communication. Thus the long history of modern artists' interest in "outsider art," art brut, the art of "complete visionaries" as Maurice Tuchman named it in a 1992 exhibition, "Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art" at the Los Angeles County Museum of Art, 1992, circles around uncanny stylistic resemblances and formal coincidences between calculated modern art and spontaneous ahistorical artistic works. There is, however, a categorical difference between the compulsive maker and the artist, however much their practice is energized by some form of psychic distress. The artist is a self-reflexive and socialized presence, not necessarily a complete cause, that opens the artistic practice to its lines of communication with its artistic interlocutors in that necessary game of reference, deference, and difference.

With van Gogh, I wanted to minimize the significance of what I take to have been episodic psychomotor epilepsy and emphasize the need to read the work as the evidence of an ambivalent and discontinuous but calculating engagement with the modern, structured around key thematics of time, memory and consolation. The move is to leave aside whatever personal emotional pain living that life caused the Dutchman before searching through the work for signs of art as the work of a creative subject, a calculating producer of art in the presence of other art. This same move is imperative in order to allow Yayoi Kusama's artistic texts to function historically as the index of an artistic presence shaped by the intense but historically forged dislocated-ness afflicting the tripled alterity of being a Japanese woman artist during the pre-feminist, pre-difference moment of New York in the sixties. There is no lack of related evidence for the paradox of that decade in relation to women and art. We now, belatedly, acknowledge a slew of astonishingly original artists who were

women. Yet their positionality—in terms of gender, sexuality, ethnicity, religion, and nationality—could not be fully voiced then even though its pressure determined the very shock and necessity of their inventive and often transgressive artistic tactics that thematized lack of voice, need for presence, and invisibility through race or gender. For me, it was Catherine de Zegher's concept of an elliptical re-traverse of three moments in the twentieth century, in her path-breaking show "Inside the Visible" (1996), that reframed dispersed practices scattered across the thirties, sixties, and nineties as participating in a hitherto invisible dialectic of radical dissidence in which femininity, indelibly linked with other positional differences, constituted a challenge to semiotic as well social authority that was so often ignored or sidelined.³⁾

When we review the historical plane of twentieth-century art refocused by this critical feminist lens, it is clear that the situation of the sixties could make the individual as "ill" as that of the twenties, addressed in the paper by Joan Riviere that I invoke as my first epigraph. In 1928, Riviere theorized the anguish of a new, and lonely generation of women intellectuals, catapulted into an inhospitable, phallogocentric psycho-symbolic economy as they first entered professions. Anger, silence, and the threat of madness is a thematic we find in the guerrilla tactics waged by the scatological visual profanities of Nancy Spero or her transgender ventriloquism of Artaud's rage in the sixties. Less outraged but as intense are the provocative street performances of Adrian Piper, or the invasive anti-Vietnam photomontages of Martha Rosler. All encode qualities consistently present in the array of practices, happenings, stagings of the self, environments, and personality defining publicity of Kusama in the sixties for which she was reviled by a leading woman critic for her "excess of overexposure." Riviere identifies the relations of mimesis and excess that I see as one logic in the structural habits of Yayoi Kusama's work in the sixties as a pre-feminist artistic *pharmakon*: both symptom and parodic critique, both sign of the poison of and a cure for an impossible situation. Femininity is performed in a variety of guises, performed in the old-fashioned sense, the kimono invoking both an asser-

tion of cultural difference on the streets of New York and an intra-cultural critique of Japanese ideals of femininity; the unclothed body signified both a universalized icon of sexuality and an ethnically specific but artistic nudity.

The insistence, making visible the artist's presence against the depersonalizing screens of laboriously manufactured repetition that runs from inserting herself into her own works and environments, to acting as salesman at the notorious 1966 sideshow to the Venice Biennale, NARCISSUS GARDEN, to the works as happening impresario, AWAKEN THE DEAD (Museum of Modern Art, New York, 1969) underlines the terrible necessity, at the time, visually to embody the artist "in the feminine" in a moment before that possibility could be critically or theoretically articulated as a position from which to speak "in the singular."

Multiplication and repetition of herself as much as of the little phallos seem intricately linked to a compulsion embedded in the psychosocial context for a Japanese woman artist. Phallogocentric cultures are menaced, precisely as in 1928, by the challenge to their homo-social exclusivity and by the outpouring of creativity from the position of the feminine, thereby intensifying their repressive resistance. Against this the Japanese woman artist has to in turn reaffirm her presence through a manic defense by transgressing the deepest taboo of phallogocentrism: she not only shows the phallus, which reduces it from its veiled symbolic potency to its facticity as erotic flesh. In its mushrooming, auto-replication, these "little ones" become inverted, a sign of her limitless artistic fertility. Kusama reduces the great invisible signifier of the phallogocentric order to its vulnerable thingness, its soft tumescence, and its replicability. Amidst this aesthetic garden of needle-pierced, stitched up phallos, the naked body, female and artistic, inserts its singular presence in yet another and still contradictory twist on Paula Modersohn Becker's monumental 1906 Self Portrait's confrontation with the oxymoronic configuration in Western modernism: woman/nude/artist.

I would call "feminine" the moment of rupture and negativity that conditions the newness of any practice. — Julia Kristeva, 1974⁴¹

I stress, therefore, a social and historical reading of estranged feminine anxiety and its defensive formations as a route into the record of Kusama's work in New York in the sixties. Kusama herself, as well as the critics who engage now with her work, however, emphasize her "mental illness," a term of such extraordinary vagueness in an age of ever increasing precision in the classification of disorders that I feel sure I am falling back into the wonderland of myth. Yet, unlike van Gogh for most of this century, the factor of her mental travail and emotional pain associated with hallucinations and depersonalization has not served to make Kusama's passage into cultural history easier. I think I can identify two reasons: she did not die young and she is a woman. We find ourselves with the current admiration for Yayoi Kusama's sustained practice over four decades in a position not dissimilar from the "rediscovery" of Louise Bourgeois in her advanced years in the early eighties. There are other, disturbing parallels.

Here again we have a critical embrace of a "story" of childhood trauma told by an older woman, in this case French living in New York, who has sustained a long and productive career as an artist despite the intermittence of critical recognition on the international scale that her work now retrospectively demands. I am intrigued by the dependence upon a traumatic "origin" which so often has the effect, in discourse, of infantilizing the woman artist of whom it is told in a manner so at odds with the evidence of a long and productive career constituted as a relentless fight against the disabling effects of threatening psychosis.

In his 1975–76 seminar on the work of James Joyce, a writer whose childhood difficulties should have predisposed him to psychotic disintegration, Jacques Lacan devised the term *sinthôme*, an archaic form of symptom. Instead of reading a symptom as a message that could be deciphered, Lacan invoked a supplementary knotting *sinthôme*, as a trace of *jouissance* that is beyond analysis. Nonetheless, it has some order that enables the subject to live when other factors, such as trauma, disturb the subject's access to the "normal" braiding of the threads of Real, Imaginary (fantasy), and Symbolic (thought) registers. Lacan was intrigued by the hallucinatory

experiences of the author as a young person that were refashioned through a manic but creative work on language. Little James became "James Joyce" through self-invention in pressing writing to extremity while producing a text—a weaving of words—that supported this author-name. This led to a pun on *synth-homme*, an artificial self-creation. Could there be a particular structuration of a *synth-femme*? Lacan's theory specifically shifts from hermeneutics of representational content to an analysis of praxis that shimmers on the borderline between hallucinatory "return of the foreclosed real" and a created textuality, or in this case patterning of spatiality.

Might Yayoi Kusama be read as a kind of Joycean figure in that gender/cultural determinacy that draws on the unfathered, the negativity of the feminine in Julia Kristeva's thesis on the historic avant-garde, which the writer "James Joyce" exemplifies? Does not her work take us into and through the hallucinatory spaces of threatened depersonalization, of the subject almost adrift from the signifying chain, a subject at the mercy of the return of the foreclosed real as hallucination, trapping her in a terrifying imaginary of incalculably ubiquitous eyes that never see her (the dots) and the vertiginous mise-en-abîme of infinite dislocating mirrorings in which she can never find her singular, spatialized place? If Joyce could access a pathway through the negativity of the feminine as poetic avant-gardist writing, can the Japanese-woman-artist access that pathway in worlds and culturally specific symbolics for which the feminine is only a negativity at the edge of psychosis? The refusal of the New York art world to grant Kusama her name must have been experienced as a repetition of the very trauma that made her make art.

I totally agree with Kusama's resistance of simplistic art-historical classification of her work as a form of Surrealist automatism. Yet the reference could confirm a kind of surrealist sensibility that articulates a margin or borderline between art and its psychic referents that seems to be traversed, creatively through the Lacanian concept of creativity as *sinthôme*. It might be mere feminist license to link Kusama's experience in New York and her flight to Japan and hospitalization to the experience of Meret Oppenheim at the end of the thirties, whose long cold years of blockage and breakdown after her extraordinary impact in New York in 1936 with the DÉJEUNER EN FOURRURE remind us of the real stresses of being a woman erotically at play in a masculine social and artistic economy.

One critical difficulty of being in and with the work of Kusama is the anxiety induced by the experience of transgressed boundaries made visible as an artistic experience of suffusion, envelopment, and loss of positionality through the INFINITY NETS, the polka dots, the multiplication of tumescent little forms, the mirrored environments, the pulsating effects of vast fields of dotted color. Her artistic world threatens to diffuse all separation, yet this is minimally marked, edged with the uncanniness of the no place that is all, and too much, the trace of an unmastered thus menacing *jouissance*. The project as a whole, monumentalizing the creative energy of a manic and considered defense that snatches up and uses, against the disintegrative threat they pose, the very forms, shapes, and fields of the depersonalizing hallucination that agonizes the artist, could not find a critical space, or a space in the critical discourse of its moments in the sixties to nineties in which this return of the real could be less agonistically handled.

The matrix is a feminine unconscious space of simultaneous co-emergence and co-fading of the I and the stranger that is neither fused nor rejected. Links between several joint part-subjects co-emerging in differentiation in relations without relations, and connections with their hybrid objects, produce/interlace "woman" that is not confined to the contours of the one-body with its inside versus outside polarity, and indicate a sexual difference based on webbing of links and not on essence or negation.

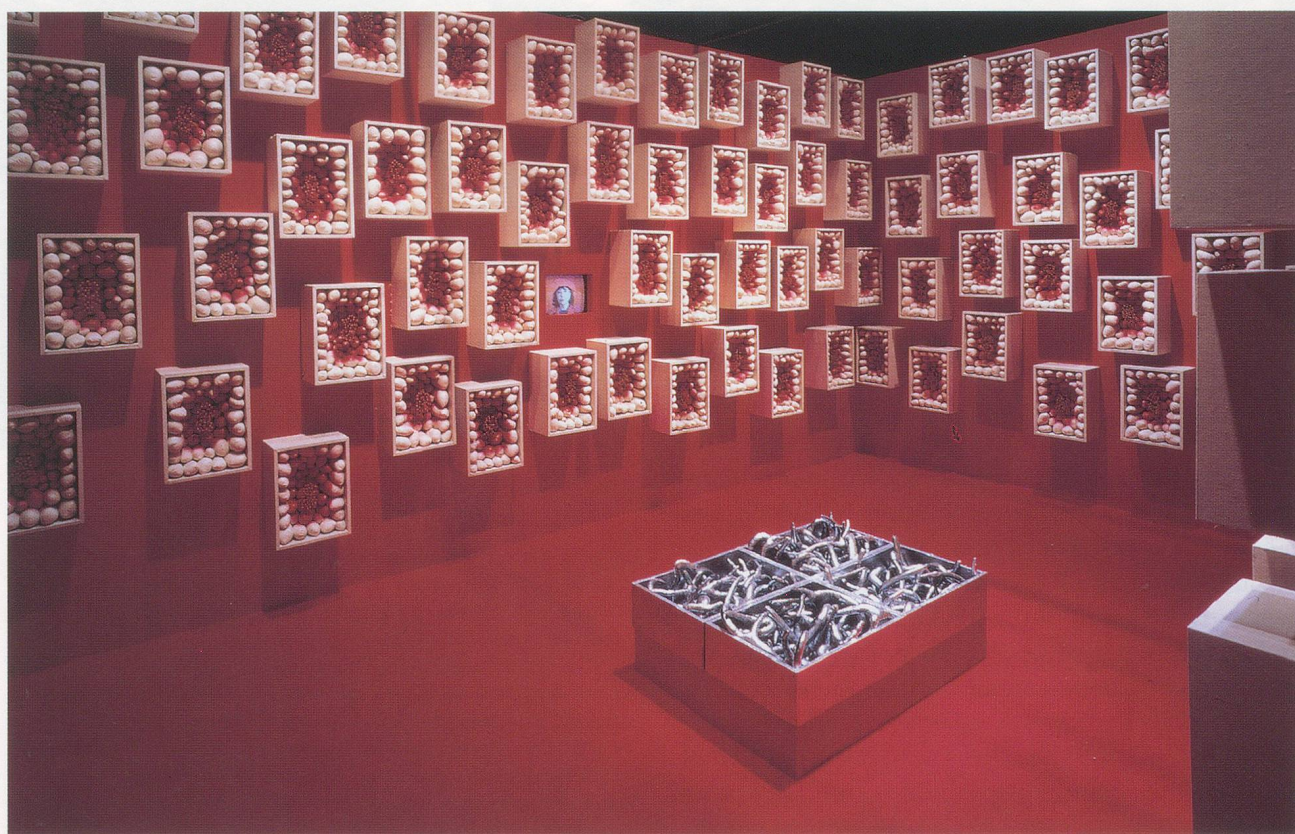
— Bracha Lichtenberg Ettinger, 1995⁵⁾

Kusama writes of her distress at analysts she visited in the sixties. They offered no cure and only exacerbated her pain by asking her to speak repeatedly of what her mother had done. The words invited trauma into memories she could not tolerate. The analytical space offered no solace. From the blind spot of Freudian misrecognition of the feminine, they could not provide this woman with what I have named, following Michelle Montrelay, the “relief of signification.” Kusama has been forced to invent—artistically as well as through literary texts—structures subordinated to both a semiotic rhythm and a formal, repeatable lexicon, in that they contain and hold outside the invasion of her conscious by “the return of the repressed,” the uncanny eruption she calls her hallucinations of the gaze and the infinite inhumanness of the screen—the INFINITY NET. It is a Joycean achievement. And yet, it has been at a cost unimaginable, in terms of suffering.

What would have happened to this woman and this artist had there been an analytic discourse in

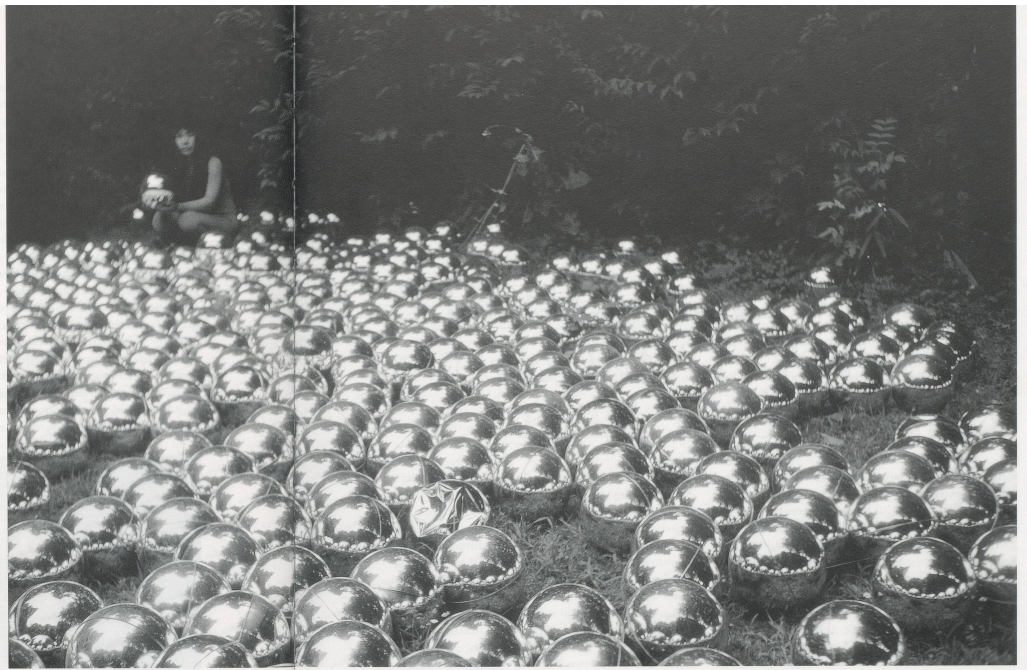
which her experience of traumatic encounter with the Mother (her real mother’s abusive acts being the belated reiteration of an excessive and unmanageable archaic encounter) could have been analytically addressed “in, of and from the feminine,” as promised in the theoretical work of Bracha Lichtenberg Ettinger? Lichtenberg Ettinger, as both artist and psychoanalytical theorist, argues that art and sexual difference are closely related since we “enter the function of art by way of the libido and through extensions of the psyche closest to the edges of corpo-reality.”⁶⁾ She has theorized a possible domain of subjectivity specifically connected with a non-essential yet still psychically differentiating feminine corpo-reality that lies beyond and yet also beside the

*YAYOI KUSAMA, THE RETURN TO ETERNITY, 1993,
installation shot from the group show “Art from US,” 1993, Landmark Hall, Yokohama / DIE RÜCKKEHR IN DIE EWIGKEIT.*



phallogocentric order it can shift but not displace, and touches on those elements of a feminine sexual difference that we have not been able to think within existing monistic phallic theories of subjectivity, areas which under this foreclosure (they lack a signifier) by a phallic symbolic can only haunt us as a threatening return of the Real in the form of hallucination. Through her own art work she has theorized a "matrixial gaze" and an aesthetic process she names metamorphosis. "The matrixial *objet a* is a poetic aesthetic object not in the sense of objects to look at or listen to while the 'influence' flows from the artwork to the spectator, but as objects participating in the act of creating that which will look at us, where activity is not a control but a bringing into being, and where passivity is not subjugation but a donation that allows for an exposure."⁷⁾ These precisely address (through a psychoanalytical articulation that works through both Freud on the Uncanny and Lacan's *sinthôme*) the possibility of a supplementary, shifted and specifically aesthetic means of relating the real (trauma), the imaginary, and the symbolic through series, repetitions, and a different relation to time that has specific and not causal relations to signifying the feminine in the spaces of art or meaning.

Kusama's work is not like this. It is a testament to the lack of a means to find such a structure. Like the work of Hanne Darboven, the time taken to make these huge repetitious works inscribes the energy expended in a titanic struggle with pressures that, while they may indeed have their predetermining origin in childhood trauma and abusive experiences, were also aggravated by the xenophobic, by the inhospitality of both American and Japanese culture to this artist for the cheapest of reasons that we must continue to name. Current recognition is belated and cannot erase the gap of time between the chance culture had in the sixties and now. The change, of course, is the result of the way that feminist thought and artistic interventions have deeply altered the dynamics and thematics of contemporary culture. Kusama does not have to acknowledge this, for her artistic practice was the sign of what it was like before such hospitality; but critics should acknowledge what difference feminist thinking and creativity has made.



1) Joan Riviere, "Womanliness as Masquerade" in: *International Journal of Psychoanalysis* (vol. 10, 1929) reprinted in: *Formations of Fantasy*, ed. Victor Burgin et al. (London and New York: Methuen, 1986), p. 44.

2) This is over now. Significantly in the catalogue essay for his exhibition, *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1992), p. 12, Maurice Tuchman explained the absence of van Gogh from the show when he declared: "His psychological instability was never the basis of his creative expression nor was his influence primarily premised on this instability."

3) Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (Boston: M.I.T. Press, 1996).

4) Julia Kristeva, cited by Anne-Maria Sauzeau-Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art" in: *Studia International* (vol. 191, no. 979, 1976), p. 24.

5) Bracha Lichtenberg Ettinger, "Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace" in: *Rethinking Borders*, ed. by John Welchman (London: MacMillan Press, 1996), p. 125.

6) Bracha Lichtenberg Ettinger, "The With-In-Visible Screen" in: *Inside the Visible*, op.cit., p. 92.

7) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: Feminist Arts and Histories Network Press, 1995), p. 48.

YAYOI KUSAMA, NARGISSUS GARDEN, 1966, installation at the Venice Biennale / NARZISSENGARTEN, Biennale Venetig.

Weiblichkeit konnte also vorgeschützt und als eine Maske getragen werden – sowohl um den Besitz der Männlichkeit zu verbergen wie auch um die Bestrafung zu vermeiden, wenn der Besitz dieser Männlichkeit bei ihr entdeckt wurde, geradeso wie der Dieb seine Taschen umkehrt und die Durchsuchung verlangt, um zu beweisen, dass er das Gestohlene nicht hat.

– Joan Riviere, 1929¹⁾

DREI GEDANKEN ÜBER WEIBLICHKEIT, KREATIVITÄT UND VERLORENE ZEIT

Beim Wandel der zeitgenössischen Kunstkritik zur kritisch kunsthistorischen Analyse zeitgenössischer Kunst hängt zurzeit alles am Gegensatz zwischen dem anhaltenden Status der Künstlerpersönlichkeit als Referentin ihres Werks und der Funktion des Kunstwerks als historisch zu interpretierender Text. Als Text ist Kunst daher «immer und immer schon» intertextuell, das heisst Teil einer allgemein verbreiteten kulturellen Semiotik, die sowohl über eine synchrone wie eine diachrone Achse verfügt. Da damit jeweils eine einzigartige Artikulation kultureller Ressourcen gemeint ist, die dabei durch individuelle Brechung eine neue Form erhalten, und zwar im Rahmen einer Subjektivität, die als Struktur transindividuell und als Ergebnis der Geschichte dieser und

keiner anderen Person individuell ist, garantiert diese Auffassung der Kunst als Text auch deren Zugänglichkeit. Zu wissen, wie die Künstlerin ihre Arbeit versteht und erklärt, ist natürlich äusserst wichtig und auch historisch von Interesse, doch könnte man auch argumentieren, dass ein Werk immer mehr ist als das Programm, das dahinter steht, denn der Produzent oder die Produzentin ist nur ein, wenn auch ein sehr wichtiger Faktor innerhalb des überdeterminierten Geschehens, das die künstlerische Tätigkeit ausmacht. Wie jedes andere psychisch zerrissene, von Zeit und Ort geprägte Subjekt kann sich auch ein Künstler nie ganz kennen und verstehen. Wie viel mehr muss das auf eine Künstlerin zutreffen, die sich kulturell, ästhetisch und psychologisch als Grenzgängerin erlebt?

Wenn ich als Kunsthistorikerin die jüngsten Veröffentlichungen über Yayoi Kusama lese, muss ich an die Verwirrung um die Rezeption und Analyse von Vincent van Gogh denken, der über ein Jahrhundert lang als Paradebeispiel des «verrückten Genies» erhalten musste.²⁾ Im Fall dieses niederländischen Malers traf der alte Mythos von der Besessenheit

GRISELDA POLLOCK unterrichtet Sozialkritische Kunstgeschichte an der Universität von Leeds und leitet das Graduierten-Programm (M.A./Ph.D.) für feministische Theorie und bildende Kunst. Neuere Publikationen: *Generations and Geographies in the Visual Arts* (1996) und *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999), beide Routledge, London.

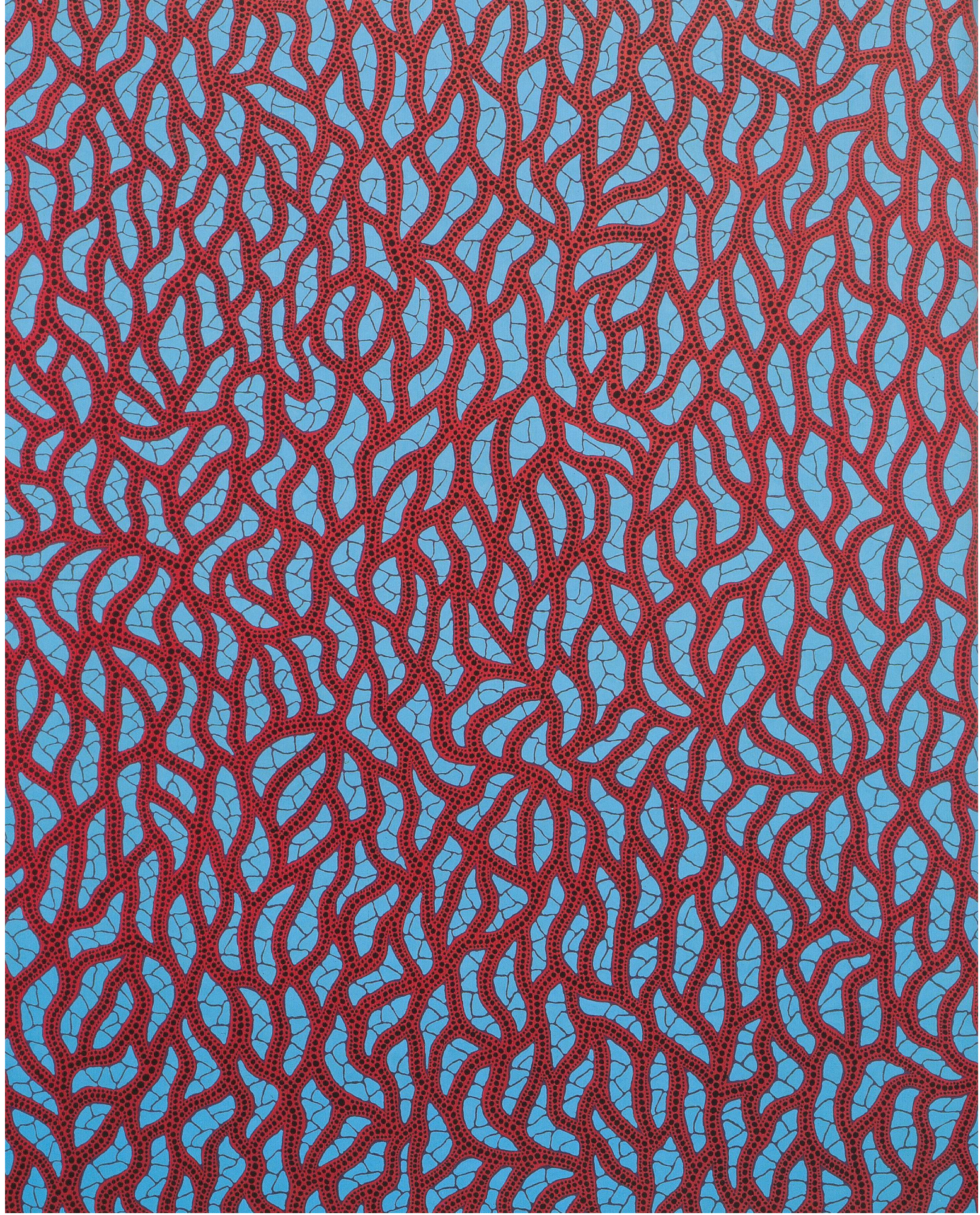
des Künstlers mit einer noch jungen Psychiatrie zusammen, die Künstlerbiographien wie Fallstudien behandelte und so allgemein die hartnäckige Überzeugung entstehen liess, die unmittelbare, sehr persönliche Ausdruckskraft seiner Bilder zeuge von seiner seelischen Not. Allein schon dieser Satz enthüllt die gedankliche Verwirrung in dieser Gleichsetzung von Kunst und Wahnsinn, die uns auch überhaupt nicht weiterhilft, wenn wir die Beziehungen zwischen der poetischen Avantgarde und ihrer kulturell bedingten Ungastlichkeit gegenüber Künstlern untersuchen wollen, die Frauen und/oder Aussenseiter sind.

Dabei darf man die entscheidenden Unterschiede zwischen seelischer Not, traumatisch bedingten neurotischen Symptomen und den schwereren Formen psychischer Erkrankung, bei denen jeder Bezug zur Intersubjektivität und sprachlichen Kommunikation verloren geht, nicht aus dem Blick verlieren. So hat die Begeisterung moderner Künstler für die Kunst von Aussenseitern oder *art brut* – eine Kunst der «totalen Visionäre», wie Maurice Tuchman das Phänomen nannte (in seiner Ausstellung «Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art», Los Angeles 1992) – eine lange Tradition und entzündet sich stets von neuem an den unheimlichen stilistischen Ähnlichkeiten und formalen Übereinstimmungen zwischen bewusst gestalteter moderner Kunst und spontanen ahistorischen künstlerischen Arbeiten. Der triebhaft Schaffende und der Künstler fallen jedoch nicht in die gleiche Kategorie, auch wenn seelische Not für beide eine wichtige Energiequelle ist. Die Künstlerpersönlichkeit ist ein sich selbst reflektierendes, sozialisiertes, wenn auch nicht unbedingt sich selbst genügendes Wesen: daher die Offenheit künstlerischen Tuns für die Auseinandersetzung mit einem künstlerischen Gegenüber, jenes unverzichtbare Spiel mit Referenz, Respekt und Differenz.

Was van Gogh angeht, ging es mir stets darum, seiner Krankheit, die ich für eine episodische psychomotorische Epilepsie halte, weniger Bedeutung beizumessen und stattdessen sein Werk als Ausdruck einer ambivalenten, schubweise auftretenden, aber bewussten Auseinandersetzung mit der Moderne zu verstehen, in der es um Schlüsselthemen wie Zeit, Er-

innerung und Trost geht. Vernachlässigen wir die Seelenpein, die das Leben diesem holländischen Künstler bescherte, und durchforsten wir seine Werke nach dem, was sie als Arbeiten eines kreativen Subjekts ausweist, als Werke eines bewussten Kunstproduzenten, der sich mit bestehender Kunst auseinandersetzt. Dasselbe ist auch im Fall von Yayoi Kusama angesagt, damit ihre künstlerischen Texte die historische Funktion erfüllen können, auf eine künstlerische Präsenz zu verweisen, die sich durch das tief gehende, aber historisch bedingte Verrücktsein auszeichnet, das dem dreifachen Anderssein einer Frau-Japanerin-Künstlerin im vorfeministischen New York der 60er Jahre, bevor alles anders wird, auferlegt ist. Es fehlt nicht an beredten Zeugnissen für die paradoxe Einstellung gegenüber Frauen und Kunst in jenem Jahrzehnt. Verspätet entdecken wir jetzt erstaunlich viele und erstaunlich originelle Künstlerinnen jener Zeit. Doch ihre Position, was das Verhältnis der Geschlechter, Sexualität, ethnische Zugehörigkeit, Religion und Nationalität betrifft, kam damals nicht voll zum Ausdruck; immerhin entstand aus der Not das Schockierende und Überzeugende ihrer neuen, oft bahnbrechenden künstlerischen Strategien, welche die Sprachlosigkeiten, Präsenzbedürfnisse und Unsichtbarkeiten thematisierten, die mit der geschlechtlichen oder ethnischen Zugehörigkeit einhergingen. Ich denke, es war Catherine de Zeghers Konzept einer elliptischen Wiederbegegnung mit drei Zeitabschnitten des zwanzigsten Jahrhunderts, das sie für ihre ganz neue Wege beschreitende Ausstellung «Inside the Visible» (1996) entwickelte, worin ganz verschiedene Strategien aus den 30er, 60er und 90er Jahren als Momente eines bislang unsichtbar gebliebenen, dialektischen und radikalen Widerstandsprozesses gesehen wurden. Und da war es die unauflöslich mit weiteren dissidenten Standpunkten verbundene Weiblichkeit, die eine – oft übergangene oder als nebensächlich beiseite geschobene – Herausforderung der sprach- und gesellschaftspolitischen Autorität darstellte.³⁾

Betrachtet man die historische Seite der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert durch diese kritische feministische Brille, wird einem klar, dass die Situation in den 60er Jahren das Individuum derart «krank» ma-



chen konnte, wie es Joan Riviere in ihrem eingangszitierten Aufsatz aus den 20er Jahren beschreibt. Damals ging Riviere auf die Angst einer neuen, einsamen Generation von weiblichen Intellektuellen ein, die mit der Aufnahme einer Berufstätigkeit in eine feindliche, phallokratisch psycho-symbolische Wirtschaftswelt katapultiert wurden. Wut, Schweigen und drohender Wahnsinn tauchen auch in der Guerilla-Taktik einer Nancy Spero wieder auf, in deren skatologischen Lästerungen oder ihrer die Geschlechtsgrenzen überschreitenden bauchrednerischen Wiedergabe von Artauds Wut in den 60er Jahren. Weniger wutentbrannt, aber genauso intensiv sind Adrian Pipers provozierende Strassenperformances oder Martha Roslers aggressive Photomontagen gegen den Vietnamkrieg. Sie alle enthalten in verschlüsselter Form, was man durchgängig auch in Kusamas Werk der 60er Jahre findet, in diesem breiten Spektrum von Happenings, Selbstinszenierungen, Environments und öffentlichen Auftritten zur persönlichen Abgrenzung, die ihr von Seiten einer bekannten Kritikerin den Vorwurf der «übertriebenen Selbstentblössung» eintrugen. Riviere beschreibt den Zusammenhang zwischen Mimikry und Exzess, von dem ich denke, dass er ein logisches Element in Yayoi Kusamas Werk der 60er Jahre ist, im Sinne eines präfeministischen, künstlerischen Pharmakons: Symptom und parodistische Kritik, Anzeichen der Vergiftung und Gegengift in einem. Weiblichkeit wird in vielen Verkleidungen vorgeführt, auf traditionelle Art und Weise, wobei der Kimono in den Strassen New Yorks auf die kulturelle Differenz verweist und gleichzeitig eine interkulturelle Kritik japanischer Weiblichkeitsideale darstellt. Der unbedeckte Körper ist dabei universelles Symbol der Sexualität, verweist aber auch auf ein kulturspezifisches, künstlerisches Nacktsein.

Der Nachdruck, mit dem die Künstlerin immer wieder vor einem ihre Person auflösenden Hintergrund auftritt, der durch eine mit unendlicher Geduld betriebene Wiederholung zustande kommt – das geht vom Eintauchen der Künstlerin in ihre eigenen Arbeiten und Environments bis zu ihrem Auftreten als Verkäuferin in der berühmten Sideshow zur Biennale in Venedig, NARCISSUS GARDEN (Narzissengarten, 1966), und den Arbeiten, in denen

sie den Happening-Impresario spielt, AWAKEN THE DEAD (Weckt die Toten, Museum of Modern Art, New York 1989) –, unterstreicht die entsetzliche Notwendigkeit, sich als Künstler «in weiblicher Form» sichtbar zu inszenieren, zu einer Zeit, als diese Position noch nicht kritisch oder theoretisch artikulierbar war als eine, aus der man «im Singular» sprechen konnte.

Die Vervielfachung und Wiederholung sowohl der eigenen Person wie auch der kleinen Phallen scheinen mit dem Zwang zusammenzuhängen, der sich aus dem psychosozialen Kontext einer japanischen weiblichen Künstlerin ergibt. Phallozentrische Kulturen, die sich genau wie in den 20er Jahren von der Explosion weiblicher Kreativität in ihrer homo-sozialen Ausschliesslichkeit bedroht fühlen, verstärkten ihren repressiven Widerstand. Um sich dagegen zu behaupten, baut die Japanerin, Frau und Künstlerin im Gegenzug eine manische Abwehr auf, indem sie das stärkste Tabu des Phallozentrismus bricht. Sie zeigt nicht nur den Phallus, was dessen verborgene symbolische Potenz auf ein Stück erotisches Fleisch reduziert, sondern dadurch, dass sie sie wie Pilze aus dem Boden schießen und sich selbst vermehren lässt, gibt sie diesen «Kleinen» eine völlig andere Bedeutung: Sie verkehren sich zu Symbolen ihrer eigenen, grenzenlosen künstlerischen Fruchtbarkeit. Kusama macht aus dem grossen unsichtbaren Sinnbild phallozentrischer Macht eine verletzte Sache, etwas sanft Schwellendes und Reproduzierbares. In diesem ästhetischen Garten aus zusammengenähten, mit Nadeln durchbohrten Phallen behauptet der nackte Körper der Frau und Künstlerin seine singuläre Präsenz durch eine weitere, immer noch widersprüchliche Drehung der Schraube gegenüber Paula Modersohns Aufzeigen der paradoxen Konfiguration in der westlichen Moderne (in ihrem monumentalem Selbstporträt von 1906): Frau/Akt/Künstler.

«Weiblich» würde ich jenen Moment des Bruchs und der Negativität nennen, den jede neuartige Praxis voraussetzt.

– Julia Kristeva, 1974⁴⁾

Als Annäherung an das in den 60er Jahren in New York entstandene Werk Kusamas bevorzuge ich deshalb eine soziale und historische Interpretation der sich entfremdeten weiblichen Angst und ihrer Ab-

wehrmassnahmen. Kusama selbst und auch die Kritiker, die sich inzwischen mit ihrem Werk beschäftigen, kommen immer wieder auf ihre «Geisteskrankheit» zu sprechen; das ist jedoch ein derart verschwommener Begriff in unserer Zeit der zunehmenden Differenzierung der Klassifikation von Funktionsstörungen, dass ich mich ins Märchenwunderland zurückversetzt fühle, wenn ich ihn nur höre. Doch anders als im Fall von van Gogh hat der Faktor der geistigen und seelischen Not in Verbindung mit Halluzinationen und Persönlichkeitsverlust Kusama das Eingehen in die Kunstgeschichte nicht leichter gemacht. Dafür gibt es zwei Gründe: Sie ist nicht jung gestorben und sie ist eine Frau. Unsere gegenwärtige Bewunderung für Yayoi Kusamas über vier Jahrzehnte lang durchgehaltene künstlerische Tätigkeit erinnert an die «Wiederentdeckung» einer schon betagten Louise Bourgeois in den frühen 80er Jahren. Es gibt aber noch weitere, beunruhigende Parallelen.

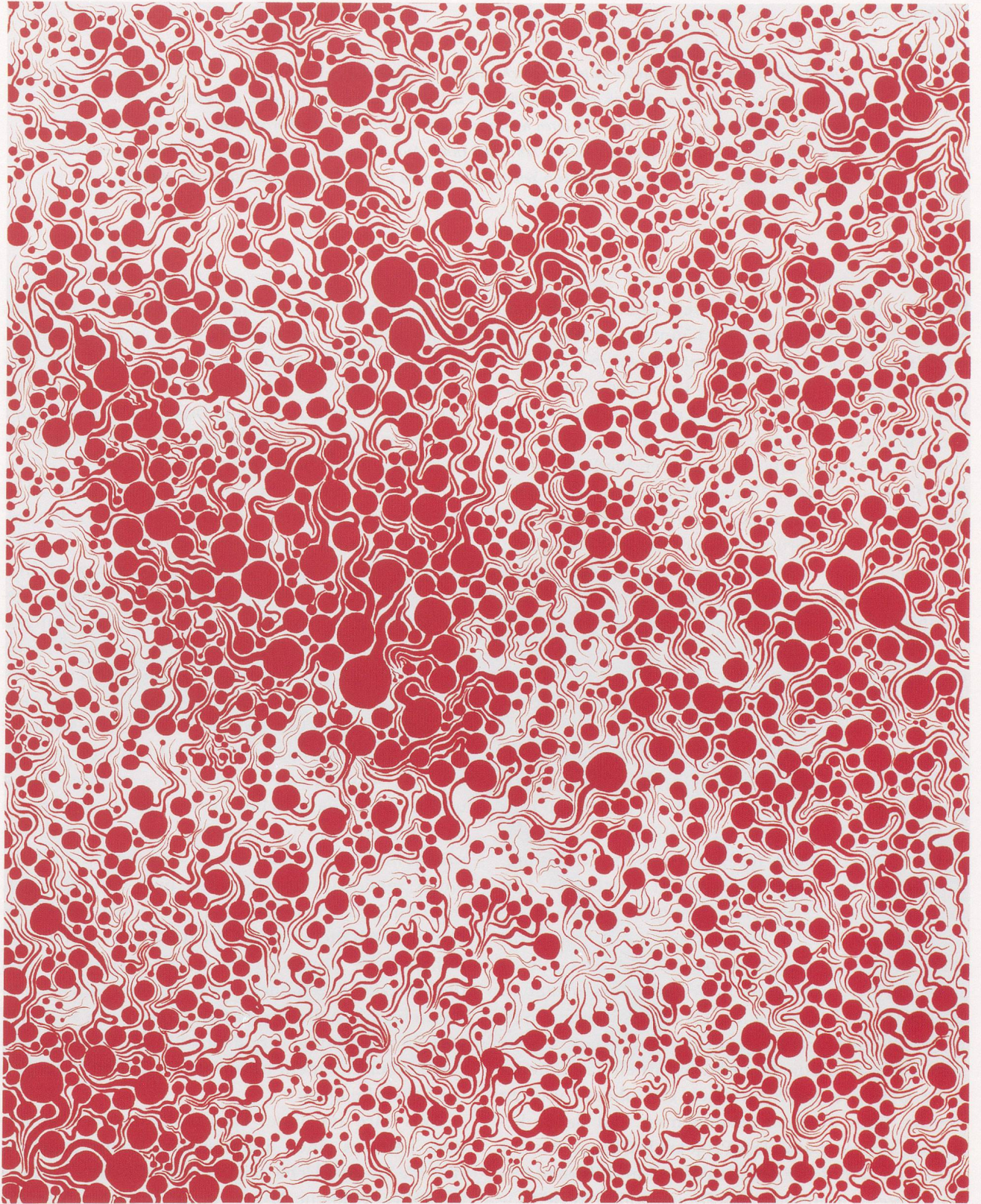
Auch damals wurde die «Geschichte» eines Kindheitstraumas kritisch verwertet: der Bericht einer älteren Frau, einer in New York lebenden Französin, die auf eine lange und produktive Karriere als Künstlerin zurückblickte, obwohl sie auf internationaler Ebene nicht immer die kritische Anerkennung fand, die man im Nachhinein ihrem Werk zollen muss. Interessant, dieser Rückgriff auf einen traumatischen «Ursprung», der nur zu oft eine Infantilisierung der Frau und Künstlerin bewirkt, obwohl sich das schlecht mit ihrer langen und produktiven Karriere als Resultat eines unerbittlichen Kampfes gegen die zerstörerische Wirkung der drohenden Psycho vereinbaren lässt.

In seinem Seminar über den Schriftsteller James Joyce (1975–76), dessen schwierige Kindheit einer psychotischen Störung Vorschub zu leisten schien, hat Jacques Lacan die Bezeichnung *sinthôme*, die archaische Form des Symptoms, gebraucht. Statt ein Symptom als entschlüsselbare Botschaft zu lesen, führte Lacan ein zusätzliches komplexes *sinthôme* ein, das sich als Spur der Lust jeder Analyse entzieht. Es bietet dem Subjekt jedoch einen Halt um weiterzuleben, wenn andere Faktoren, etwa ein Trauma, es daran hindern, die Fäden des Realen, Imaginären (Phantasie) und Symbolischen (Denken) «normal»

zu verknüpfen. Lacan war fasziniert von den halluzinatorischen Erfahrungen, die der Autor als Jugendlicher gemacht hatte und die dann durch einen besessenen, aber kreativen Umgang mit der Sprache verarbeitet wurden. Der kleine Joyce wurde *James Joyce* durch Selbsterfindung seiner Person beim Schreiben eines Textes, in welchem er die Sprache bis zum Äussersten strapazierte und ein Wortgewebe schuf, das diesen Autor und Namen hervorbrachte. Das Wortspiel *synth-homme* für die künstliche Selbsterschaffung bot sich an. Könnte es vielleicht auch eine besondere Bildung einer *synth-femme* geben? Lacans Theorie geht von der Hermeneutik des symbolischen Inhalts zur Analyse einer Praxis über, die an der Grenze zwischen der «halluzinatorischen Wiederkehr des ausgeschlossenen Realen» und einer neu erschaffenen Textualität (oder bei Kusama die Auflösung des Räumlichen in Mustern) aufleuchtet.

Könnte Yayoi Kusama als Joyce'sche Gestalt betrachtet werden, in jener Determinierung durch Geschlecht und Kultur, die aus der vaterlosen Negativität des Weiblichen folgt, welche Julia Kristeva in ihrer Arbeit über die historische Avantgarde beschreibt, für die «James Joyce» exemplarisch steht? Führt uns ihr Werk nicht in und durch die halluzinatorischen Räume einer drohenden Auflösung des Subjekts, das beinahe aus der Bedeutungskette herausfällt, ein Subjekt, das der Wiederkehr des ausgeschlossenen Realen als Halluzination ausgeliefert ist, gefangen in einer schrecklichen Phantasiewelt mit unzähligen allgegenwärtigen Augen (die Punkte), die es nie wahrnehmen, und im Schwindel erregenden Strudel von tausend, alles durcheinander wirbelnden Spiegelungen, in dem es nie seinen eigenen Platz finden kann? Wenn Joyce seinen Weg durch die Negativität des Weiblichen im avantgardistischen Schreiben fand, kann da die japanische Frau und Künstlerin diesen Weg in Welten und kulturspezifischen Symbolen finden, für die das Weibliche nur ein Negatives am Rande der Psycho bedeutet? Die Weigerung der New Yorker Kunstwelt, Kusamas Bedeutung anzuerkennen, muss für sie eine Wiederholung des Traumas gewesen sein, das sie Künstlerin werden liess.

Ich gehe mit Kusamas Ablehnung einer vereinfachenden kunsthistorischen Klassifizierung ihres



YAYOI KUSAMA, *BEYOND THE END OF THE CENTURY*, 1987, acrylic on canvas, 63³/₄ x 51¹/₄" /
JENSEITS DER JAHRHUNDERTWENDE, Acryl auf Leinwand, 162 x 130 cm. (PHOTO: NORIHIRO UENO)

Die Matrix ist ein weiblicher unbewusster Ort gleichzeitigen Auftauchens und Verschwindens von Ich und Fremdem, das weder integriert noch ausgeschlossen wird. Verbindungen zwischen mehreren Teilsubjekten, die gemeinsam in beziehungslosen Beziehungen und Verbindungen zu ihren hybriden Objekten auftauchen, ergeben/verweben das «Weibliche», das sich nicht auf die Konturen des einen Körpers mit seiner Innen-Aussen-Polarität beschränkt; sie bezeichnen einen sexuellen Unterschied, der auf der Verflechtung von Verbindungen beruht und nicht auf Essenzialität oder Negation.

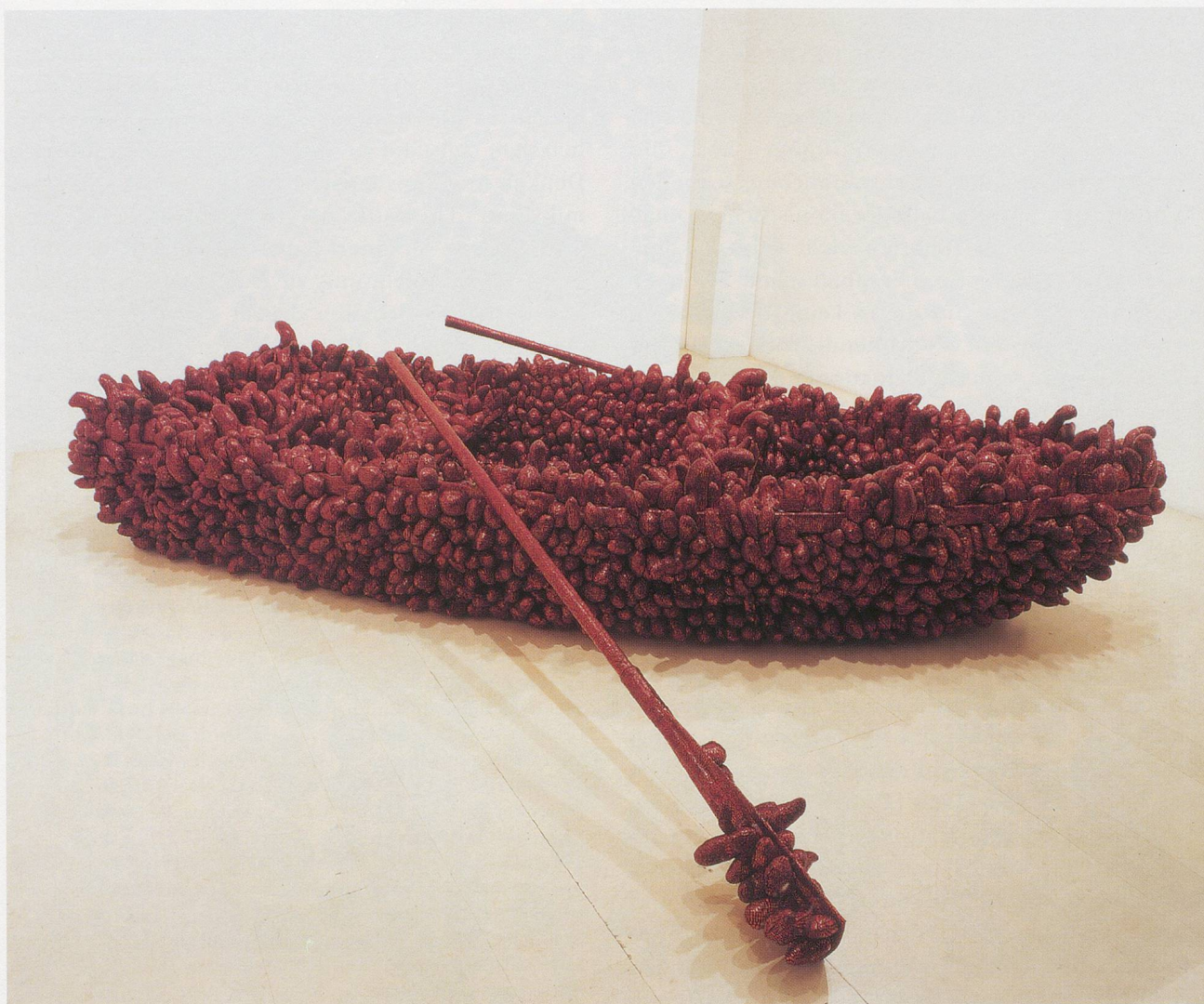
Werkes als Variante des surrealistischen Automatismus völlig einig. Dennoch könnte diese Referenz ein Hinweis auf eine Art surrealistische Sensibilität sein, die eine Nahtstelle oder Grenze zwischen der Kunst und ihren psychischen Entsprechungen markiert, welche das Lacansche Konzept von der Kreativität als *sinthôme* kreativ überschreitet. Vielleicht ist es feministische Willkür, Kusamas New Yorker Erlebnisse, die Flucht nach Japan und ihre Hospitalisierung mit den Erfahrungen Meret Oppenheims Ende der 30er Jahre in Verbindung zu bringen: Deren lange, kalte Jahre der Blockierung und des Zusammenbruchs nach dem überwältigenden Erfolg, den sie 1936 mit ihrem FRÜHSTÜCK IM PELZ in New York errungen hatte, den tatsächlichen Stress in Erinnerung rufen, dem eine Frau ausgesetzt ist, die sich in einem gesellschaftlich und künstlerisch von Männern bestimmten System als erotisches Wesen einbringt.

Eine Schwierigkeit, sich in und mit dem Werk Kusamas zurechtzufinden, hat mit der Angst zu tun, welche das Erlebnis der Grenzüberschreitung auslöst, das als künstlerische Erfahrung von Auflösung, Einhüllung und Standpunktverlust sichtbar wird in den INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze), den Punkten und unzähligen kleinen anschwellenden Formen, in den mehrfach gespiegelten Environments und in der pulsierenden Wirkung nicht enden wollender Farbpunktfelder. Ihre künstlerische Welt droht alle ohnehin kaum noch erkennbaren Unterscheidungen aufzuheben und vermittelt das unheimliche Gefühl eines Nirgendwo, das überall und zu viel ist, Spur einer unbeherrschten und daher bedrohlichen *jouissance*. Das Projekt als Ganzes, das der kreativen Energie einer manischen und durchdachten Abwehr monumentale Dimensionen verleiht – einer Abwehr, die Formen, Konturen und Felder der

entgrenzenden Halluzination aufnimmt und als Mittel gegen die durch diese selbst hervorgerufene, drohende Desintegration einsetzt –, fand von den 60er bis in die 90er Jahre keinen Platz in der Kritik, es kam auch nicht zu einem kritischen Diskurs seiner Momente, in dem diese Wiederkehr des Realen etwas freundlicher behandelt worden wäre.

Kusama beschreibt ihre Verzweiflung über Psychoanalytiker, die sie in den 60er Jahren konsultierte. Sie konnten ihr nicht weiterhelfen, sondern machten alles nur noch schlimmer, indem sie sie aufforderten, immer wieder über ihre Mutter zu sprechen. Die Worte machten traumatische Erfahrungen zu unerträglichen Erinnerungen. Der analytische Raum bot keinen Trost. Mit der Freudschen Blindheit, was das Weibliche betraf, geschlagen, konnten sie dieser Frau nicht anbieten, was ich nach Michelle Montrelay als «Erleichterung durch Sinngebung» bezeichne. Kusama war gezwungen – in ihrer Kunst und mithilfe literarischer Texte – selbst Strukturen zu erfinden, um die drohende Invasion ihres Bewusstseins zu verhindern und aufzuhalten und ihr einen semiotischen Rhythmus und ein formelles, reproduzierbares Lexikon zu verpassen. Diese Invasion durch die «Wiederkehr des Verdrängten», die unheimliche Eruption, die sie als Halluzinationen des Blickes bezeichnet oder als unendliche Unmenschlichkeit der Projektionsfläche – das INFINITY NET. Eine Leistung, vergleichbar mit jener von James Joyce, aber zu einem unvorstellbar hohen Preis persönlichen Leidens.

Was wäre aus dieser Frau und Künstlerin geworden, hätte es einen analytischen Diskurs gegeben, der die traumatische Begegnung mit der «Mutter» (was ihre wirkliche Mutter getan hatte, war nur die späte Wiederholung eines unbewältigten Urerlebnisses)



*YAYOI KUSAMA, REPETITIVE VISION—PHALLUS BOAT, 2000, installation at Pièce Unique, Paris, March, 2000 /
REPETITIVE VISION – PHALLUS-BOOT.*

ses) «in, von und aus dem Weiblichen heraus» analytisch aufgearbeitet hätte, wie es Bracha Lichtenberg Ettinger in ihren theoretischen Arbeiten in Aussicht stellt? Lichtenberg Ettinger, Künstlerin und Psychoanalytikerin, vertritt die These, dass Kunst und sexuelle Differenz eng zusammenhängen, da wir «die Funktion der Kunst über die Libido und eine Erweiterung der Psyche, die bis an die Grenzen des Körpers und seiner Realität geht, erreichen». ⁶⁾ Sie entwirft einen möglichen subjektiven Bereich einer nicht wesentlichen, aber doch psychisch differenzierenden weiblichen Körperlichkeit, jenseits, aber auch neben der phallokratischen Ordnung, die sich wohl verschieben, aber nicht verdrängen lässt, und sie berührt Elemente einer weiblichen sexuellen Differenz, die wir innerhalb der monistischen, phallischen Subjektivitäts-Theorien nicht denken konnten; Bereiche, die von einer phallischen Symbolik ausgegrenzt bleiben (für die es keine Bezeichnung gab), können uns nur als drohende Wiederkehr des Realen in Form von Halluzinationen verfolgen. In ihrer eigenen Kunst hat sie den Begriff des «Matrix-Blicks» und einen ästhetischen Prozess, den sie Metamorphose nennt, entwickelt. «Das Matrix-Objekt *a* ist ein kreatives, ästhetisches Objekt nicht im Sinn von Objekten, die man anschaut oder anhört, während der «Einfluss» vom Kunstwerk zum Betrachter fließt, sondern von Objekten, die an dem kreativen Akt teilhaben, die uns anschauen, wobei Aktivität keine Kontrolle, sondern ein Ins-Leben-Rufen ist und Passivität nicht Unterdrückung bedeutet, sondern ein Geschenk, das die Darbietung ermöglicht.» ⁷⁾ Dabei geht es (in einer psychoanalytischen Sprache, in der sowohl das «Unheimliche» im Sinne von Freud wie Lacans *sinthôme* anklingt) um ein zusätzliches, verändertes und spezifisch ästhetisches Mittel, um das Reale (Trauma), das Imaginäre und das Symbolische miteinander in Verbindung zu bringen durch Aneinanderreihung, Wiederholungen und ein anderes Verhältnis zur Zeit; ein Mittel, das in besonderer, nicht kausaler Weise mit der Bezeichnung des Weiblichen im Rahmen der Kunst oder der Bedeutung überhaupt zusammenhängt.

Kusamas Werk ist anders. Es zeugt von der Unmöglichkeit eine solche Struktur zu finden. Wie in Hanne Darbovens Werk steht die Zeit, die diese riesi-

gen, repetitiven Arbeiten erfordern, für die Energie in diesem titanischen Kampf gegen Zwänge, die zwar ihren Ursprung in einem Kindheitstrauma und in Missbrauchserfahrungen haben mögen, dann aber noch verstärkt wurden durch die fremdenfeindliche Unfreundlichkeit der amerikanischen wie der japanischen Kultur im Umgang mit dieser Künstlerin, und zwar aus ganz schäbigen Gründen, die wir nicht unter den Tisch fallen lassen dürfen. Die gegenwärtige Anerkennung kommt mit grosser Verspätung und kann die zeitliche Kluft zwischen der Chance, die die Kultur in den 60er Jahren hatte und heute hat, nicht überbrücken. Der Umschwung ist natürlich dem Umstand zu verdanken, dass feministisches Denken und künstlerische Interventionen die Dynamik und Thematik der zeitgenössischen Kultur grundlegend verändert haben. Kusama braucht dem nicht weiter Rechnung zu tragen, denn in ihrem künstlerischen Schaffen drückt sich der Stand der Dinge vor dieser Aufnahmebereitschaft aus. Kritiker hingegen sollten den Einfluss feministischen Denkens und weiblicher Kreativität nicht vernachlässigen.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Joan Riviere, «Womanliness as Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, Bd. 10, 1929. Deutsche Übersetzung: «Weiblichkeit als Maske» in: Joan Riviere, *Ausgewählte Schriften*, Lilli Gast (Hrsg.), Edition Diskord, Tübingen 1996, S. 106.

2) Das ist glücklicherweise vorbei. Bezeichnenderweise erklärte Maurice Tuchman im Katalogtext zu seiner Ausstellung das Fehlen von Vincent van Gogh in der Ausstellung wie folgt: «Seine psychische Labilität bildete zu keiner Zeit die Grundlage seines Schaffens und sein Einfluss beruhte ebenfalls nicht auf dieser Labilität.» In: *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1992, S. 12.

3) Catherine de Zegher (Hrsg.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, M.I.T. Press, Boston 1996.

4) Julia Kristeva, zitiert bei Anne-Maria Sauzeau-Boetti, «Negative Capability as Practice in Women's Art» in: *Studio International*, Band 191, Nr. 979, 1976, S. 24.

5) Bracha Lichtenberg Ettinger, «Metamorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace» in: John Welchman (Hrsg.), *Rethinking Borders*, MacMillan Press, London 1996, S. 125.

6) Bracha Lichtenberg Ettinger, «The With-In-Visible Screen» in: *Inside the Visible*, op.cit., S. 92.

7) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze*, Feminist Arts and Histories Network Press, Leeds 1995, S. 48.

