

Kusama Yayoi
czyli obsesja kropek

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

14

Paweł Pachciarek

Kusama Yayoi czyli obsesja kropek

Yayoi Kusama – Dots Obsession



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2015

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

prof. dr hab. Anna Markowska
prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

Redakcja naukowa

prof. dr hab. Estera Żeromska

Zdjęcia

Archiwum autora (o ile nie określono inaczej)

© Copyright by Paweł Pachciarek 2015
© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2015
© Copyright by Wydawnictwo Tako 2015

ISBN 978-83-62737-98-7

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +48 501 77 25 42
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

Spis treści

Wstęp	7
1. Królowa kropek (1929–1967)	10
1.1. Droga do bycia artystką (1929–1957)	10
1.1.1. Głos fiołka	10
1.1.2. Pomiędzy rzeczywistością a iluzją	14
1.1.3. Kioto	17
1.1.4. Tokio	20
1.2. Narodziny awangardowej artystki (1957–1966)	24
1.2.1. Przed wyjazdem	24
1.2.2. Podróż życia	27
1.2.3. Nowy Jork	29
1.2.4. Pierwsza wystawa	31
1.2.5. Nowe działania	37
1.2.6. Ogród Narcyza	40
1.3. Królowa pokoju (1967–1974)	43
1.3.1. Skowyt hipisowskiego świata	43
1.3.2. Orgiastyczny świat	47
1.3.3. Kusama i hippisi na barykadach	49
1.3.4. Naga Europa	51
1.3.5. Najdroższy Richardzie	55
1.3.6. Przedsiębiorstwo KUSAMA	58
1.3.7. Obudzić umarłych	61
1.3.8. Kusama a japońskie media	64
1.3.9. Wizyta w Japonii	65
1.4. Renesans Kusamy (1975–)	66
1.4.1. Między Nowym Jorkiem a Japonią	66
1.4.2. Miłosna elegia	68
1.4.3. Szpital psychiatryczny	71
1.4.4. Samobójstwo na Manhattanie	71
1.4.5. Eksperymenty	72

1.4.6. 45 Biennale Sztuki w Wenecji	76
1.4.7. Love Forever	77
1.4.8. I'm Here, but Nothing	78
1.4.9. Marka kropki	80
1.4.10. Żywa legenda	82
2. Wybrane działania	84
2.1. Wczesne prace i natchnienie ducha	84
2.2. Nieskończone sieci	90
2.3. Literatura	96
2.4. Moda	99
2.5. Roppongi Art Night	105
2.6. Tate Modern	106
3. Analiza Uniwersum Kusamatrix	110
3.1. Alicja w Krainie Czarów	110
3.2. Obawa przed czarną dziurą	114
3.2.1. Syndrom martwej matki	116
3.2.2. Niespełnione matkobójstwo	119
3.2.3. Lustro jako źródło halucynacji	120
3.2.4. Pojednanie z kwiatem	121
3.2.5. Infinity Nets jako rizomatyczny i nomadologiczny projekt Kusamy Yayoi	122
3.3 Typowy dzień Kusamy	124
Posłowie	129
Kusama Yayoi – kalendarium życia i twórczości	131
Bibliografia	138
Spis ilustracji	142
Indeks wybranych terminów, nazw, nazwisk, tytułów w zapisie japońskim	147
Summary	149
草間彌生—水玉強迫 概要	151

Wstęp

Niniejsza książka powstała w następstwie zainteresowania autora życiem i twórczością japońskiej artystki Kusamy Yayoi. Podczas pobytu w Japonii był on świadkiem olbrzymiej popularności, jaka towarzyszy wszystkim jej działaniom. Trwający od lat dziewięćdziesiątych po dzień dzisiejszy „renesans” sztuki Kusamy przynosi tej artystce ponownie międzynarodowe uznanie. Prezes fundacji Japan Foundation Asaho Shinichirō, przy okazji przygotowań do retrospektywnej wystawy *Yayoi Kusama* w londyńskim muzeum Tate Modern w 2012 roku, powiedział, że wystawa pomoże w „zredefiniowaniu znaczenia prac (artystki) w kontekście historii sztuki”¹. Historii, w której przez długi czas nie było miejsca dla prekursorki chociażby takich kierunków malarskich jak *pop-art* czy minimalizm.

Kusama Yayoi zwraca uwagę swym szczególnym podejściem do aktu tworzenia, skupieniem graniczącym często ze stanem medytacji, podczas którego teźniejsza obecność ulega zniesieniu albo rozproszeniu, jak zapewne chciałaby sama artystka. Dlatego znaczną część swych prac tworzy w tym duchu i stąd charakteryzują się one prostotą użytych środków oraz pozornym schematyzmem. Są to takie cechy sztuki, które według mistrza tradycyjnej szkoły malarstwa japońskiego *tosa*², miały dotyczyć głębokich treści w sercu³. To japońskie podejście do pracy Kusama łączy w eklektycznym związku ze stanem wyrażającym się w „metaforze labiryntu, rozproszeniu podmiotu, nomadyzmie”⁴, słowem w wielkim pomieszaniu transawangardy, w doświadczeniu której sztuka objawia trudną do utrzymania całość i występuje najczęściej w postaci sfragmentaryzowanej

¹ F. Morris (red.), *Yayoi Kusama*, Tate Publishing, London 2012, s. 7.

² *Tosa* (właśc. *Tosaha*, szkoła *tosa*) – termin odnoszący się do tradycyjnej szkoły japońskiego malarstwa. Jej początki przypadają na okres Muromachi (1337–1573). W swoich celach upatrywała oczyszczenie z chińskich wpływów i odnowę japońskiego malarstwa, a także zwrócenie się w kierunku jego starożytnego dziedzictwa z okresu Heian (794–1185). W XVII wieku, szkoła stopniowo traci na znaczeniu. Zostaje przeniesiona z Sakai do Kioto, gdzie za sprawą stojącego na jej czele Mitsuokiego Tosy zyskuje uznanie na dworze cesarskim. Tym samym rozpoczyna się jeden z najlepszych okresów w historii tej szkoły.

³ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 163.

⁴ *Ibidem*, s. 194.

i acentrycznej. Jednocześnie sztuka ta ma pewną zdolność do jednoczesnego ukazywania wielu dróg wejścia i wyjścia oraz umożliwia życie w świecie pozbawionym wielkich opowieści, a także historii, która spajałaby nieskończoną liczę narracji w jedną całość. Nomadyzm w ujęciu Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego, a opisany przez Achillo Bonito Olivę, doskonale ukazuje charakter twórczości artystki: „Sztuka lat siedemdziesiątych natrafia w nomadycznej twórczości na swój własny doskonały ruch, na możliwość swobodnego przekraczania bez przeszkód wszystkich terytoriów, wedle wskazówek otwierających się na wszystkie kierunki”⁵. Kusama Yayoi jest więc artystką subtelnie i niemal niezauważalnie nawiązującą do tradycji sztuki japońskiej z jednej strony, z drugiej natomiast wpisującą się w obraz zachodniej transawangardy⁶ przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

Niniejsza książka składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym z nich autor skupia się na elementach biograficznych z chronologicznym uwzględnieniem dorobku artystycznego Kusamy Yayoi, w kolejnym przedstawia wybrane działania tej artystki, odzwierciedlające szeroki zakres jej twórczych poszukiwań. W ostatnim rozdziale olbrzymi potencjał sztuki Kusamy zostaje ukazany głównie w formie analizy różnych, czasami wykluczających się, sposobów interpretacji jej dokonań.

W książce zamieszczono ponad sześćdziesiąt fotografii ilustrujących omawiane zagadnienia, a ponadto streszczenie w języku japońskim, kalendarium najważniejszych – zdaniem autora – wydarzeń z życia i twórczości Kusamy Yayoi oraz indeks wybranych terminów, nazw, nazwisk, tytułów w zapisie japońskim.

Artystka w pogoni za swoją utopijną wizją świata przez długi czas mierzyła się z szeroko pojętym niezrozumieniem własnych działań. Społeczną izolację czy też częste ataki obsesyjnej neurozy, znajdujące źródło w niej samej, tłumaczy znamienymi słowami: „cierpienie pisane jest tym, którzy w społeczeństwie przyjmują postawę awangardową”⁷. Autorka *Samo-Obliteracji* wielokrotnie podkreśla, że nie żałuje obranej drogi, która całkowicie podporządkowana jest sztuce. Już od najmłodszych lat wyznacza sobie dalekosiężne plany i pracuje w olbrzymim tempie. Nawet dziś, mimo wielu ograniczeń nadal nie poprzestaje w tworzeniu sztuki, która, jak się zdaje – „zawsze będzie olśniewać”⁸.

⁵ Ibidem, str. 194.

⁶ Termin zaproponowany przez włoskiego krytyka sztuki Achillo Bonito Olivę (ur. 1939) w dyskusji w sztuce postmodernistycznej. Jak pisze K. Wilkoszewska: „pojęcie to zawiera dwoiste treści: wyrasta ze sprzeciwu wobec modernizmu, wobec cenzury narzuconej przez formalizm, wobec ascezy i puryzmowi, wobec nieograniczonej pogoni za nowością oraz charakteryzuje się bogactwem treści, pełnią a nawet nadmiarem nieskrępowanej swobody tworzenia (nieograniczonej pojęcia smaku, postępu, nowości itd.)”

⁷ Kusama Y., *Mugen no ami* (Nieskończone sieci), Sakuhinsha, Tōkyō 2011, s. 200.

⁸ Ibidem, s. 247.

W pracy posłużono się międzynarodową transkrypcją *Hēbon shiki rōmaji*, opracowaną przez amerykańskiego misjonarza Jamesa Curtisa Hepburna (1815–1911).

Najpopularniejsze nazwy geograficzne zostały spolszczone, jak między innymi Tokio (właśc. Tōkyō), Kioto (właśc. Kyōto), Osaka (właśc. Ōsaka), podobnie jak terminy, które na trwałe weszły do języka polskiego, jak gejsza (właśc. geisha).

Wszystkie nazwiska japońskie podano w obowiązującej w Japonii kolejności, czyli nazwisko poprzedza imię.

Wszystkie tłumaczenia (z japońskiego i angielskiego) wykonane zostały przez autora książki.

W odniesieniu do oryginalnych tytułów prac Kusamy Yayoi autor przyjął zasadę podawania ich w języku: japońskim – w przypadku dzieł powstałych w Japonii (1928–1957); angielskim – w przypadku dzieł powstałych w USA (1957–1975); japońskim lub angielskim (w zależności od intencji samej artystki i miejsca ich wystawiania) – w przypadku prac wykonanych po powrocie do Japonii (po 1975 roku).

Autor chciałby podziękować w pierwszej kolejności Profesor Esterze Żeromskiej za pomoc merytoryczną oraz ogromny wysiłek, jaki włożyła w to, by książka ta mogła w ogóle ujrzeć światło dzienne; Piotrowi Grzywaczowi za czas poświęcony na konsultacje; Profesorom Kamikurze Tsuneyukiemu z Uniwersytetu w Osace oraz Tatehacie Akirze, rektorowi Uniwersytetu Sztuk Pięknych w Kioto za poparcie mojej kandydatury przy ubieganiu się o Stypendium Japan Foundation; Profesorowi Tanigale Atsushiemu za cenne uwagi i przedstawienie Kusamie Yayoi; Studiu Kusamy za pomoc w pozyskiwaniu materiałów; Fundacji Japońskiej za przyznanie 14-miesięcznego pobytu na badania nad twórczością literacką Kusamy Yayoi, a także samej Kusamie Yayoi za poświęcony czas i dostęp do materiałów znajdujących się w archiwum Studia.

1. Królowa kropek (1929-1967)

1.1. Droga do bycia artystką (1929-1957)

1.1.1. Głos fiołka

Yayoi Kusama urodziła się 22 marca 1929 roku w mieście Matsumoto w prefekturze Nagano jako najmłodsze z czworga dzieci Kamon i Shigeru Kusamy (il. 1). Od przeszło stu lat na rozległych terenach należących do majątku jej rodziny zajmowano się przede wszystkim uprawą i zbiorem kwiatów. Każdego dnia tłumy robotników pracowały przy zbiorze nasion fiołków czy cynii, sprzedawanych później na obszarze całej Japonii. Kusama wspomina, że na terenie należącym do rodzinnej posiadłości znajdowało się aż sześć szklarni, a był to widok na tyle wówczas rzadki, że okoliczne szkoły organizowały specjalne wycieczki dla swoich uczniów, by je obejrzeć⁹. Korzenie, mającej wysoki status społeczny, rodziny Kusamy sięgają starych japońskich rodów. Była to rodzina bardzo zamożna, która ceniła sztukę i obejmowała patronatem wielu lokalnych malarzy. Mimo to, zaakceptowanie przyszłych artystycznych planów najmłodszej córki nie przyjdzie im – jak się później okaże - łatwo.

Dziadek Kusamy, realizując się zawodowo zarówno na gruncie biznesowym, jak i aktywnie uczestnicząc w życiu politycznym kraju, dał się poznać jako człowiek o wielkiej ambicji. Matka, jak wspomina Yayoi, odziedziczyła po nim zdolności do prowadzenia interesów oraz porywczy temperament. Ojciec Yayoi, poślubiając jej matkę i przyjmując jej nazwisko rodowe, wypełnił warunki postanowienia zawartego pomiędzy dwoma rodzinami. Olbrzymia presja i napięcie towarzyszące temu zaaranżowanemu związkowi miały zapewne wpływ na trudne relacje, jakie panowały w domu i w znacznej mierze naznaczyły dzieciństwo Kusamy.

W 1935 roku Kusama Yayoi rozpoczyna naukę w Matsumoto Shiritsu Kamata Shōgakkō (Szkoła Podstawowa Kamata w Matsumoto). Do Matsumoto Dai Ichitaka Tōjo Gakkō (I Liceum Ogólnokształcącego dla Dziewcząt w Matsumoto) dostaje się w 1941 roku. Podczas drugiej wojny światowej, podobnie jak inne japońskie

⁹ Kusama Y., *Mugen no ami*, s. 55.



Il. 1. Rodzina Kusamy (Yayoi w dolnym rzędzie, druga od prawej), 1943

dzieci, zostaje zaangażowana do prac na rzecz japońskiej armii. Przydzielona do pracy w zakładach tekstylnych Kureha w Matsumoto, Kusama przez wiele godzin pracuje przy produkcji spadochronów i militariów¹⁰.

Wówczas zaczęła regularnie doświadczać rzeczy właściwych raczej dla świata pozazmysłowego czy wyobraźni niż dla codziennej rzeczywistości. Dostrzegała aury pojawiające się wokół przedmiotów, a także słyszała głosy roślin i zwierząt. Takie wizje i halucynacje stanowiły właśnie podstawę tego szczególnego doświadczenia małej Kusamy, która później zaczęła się sama określać jako współczesna „Alicja w Krainie Czarów”¹¹.

Od wczesnych lat Kusama zabierała ze sobą wszędzie swój szkicownik i z wielką konsekwencją dokumentowała wszystko to, co w tym czasie przyciągało jej uwagę. Udawała się wtedy często na należące do rodzinnego majątku pola uprawy nasion. Przesiadując pośród fiołków i innych gatunków kwiatów, oddawała się bez reszty swojej wyobraźni. Tak oto relacjonuje jedno z dziecięcych zdarzeń:

¹⁰ R. Taylor, *Early Years 1929–1957* (Wczesne lata 1929–1957), [w:] F. Morris (red.), *Yayoi Kusama*, s. 16.

¹¹ Kusama Y., Komunikat prasowy do *Happening Alicja w Krainie Czarów*, Central Park, New York, 11 sierpnia 1968.



Il. 2. Kusama Yayoi w wieku 10 lat, 1939

Pewnego dnia podniosłam wzrok i dostrzegłam, że każdy fiołek z osobna ma indywidualny, niczym ludzki, wyraz twarzy i że każdy mówi w moim kierunku. Głosy te zaczęły tak szybko narastać, przybierając na ilości i sile, aż rozboleły mnie uszy. Myślałam wtedy, że tylko istoty ludzkie potrafią mówić. Byłam więc zaskoczona, iż kwiaty używają słów do komunikowania się. Wszystkie wpatrywały się we mnie swoimi przypominającymi ludzkie twarzami. Przerazona, ledwo stanęłam na nogach i co tchu pogałam do domu [...]. Siedząc w pogrążonym w ciemności pokoju i zastanawiając się nad tym, co się właśnie wydarzyło, nie byłam w stanie stwierdzić, czy była to rzeczywistość, czy sen¹².

Za każdym razem, gdy przytrafiały się jej podobne sytuacje, Kusama wracała w pośpiechu do domu, aby uwiecznić, czy może raczej unaocznic te zdarzenia w swoim szkicowniku (il. 2). Tworząc rysunek za rysunkiem, nadawała swoim widzeniom bardziej realnych kształtów. Wypełniła wówczas wiele szkicowników podobnymi rysunkami¹³. Wydaje się, że to niekończące się dokumentowanie pomagało jej w oswojeniu się z lękiem i przerażeniem, które towarzyszyły tym halucynacjom. Można ponadto powiedzieć, że sztuka Kusamy odzwierciedla doświadczane wizje oraz że jest ona swoistą odpowiedzią na ich właściwość. Mimo tych „uwalniających” aktów tworzenia, omamy te z niesłabnącą siłą i w nowych przeobrażonych formach ciągle powracają. Można też przypuszczać, że różne formy kreacji miały Kusamie pomóc, nie tylko w zrozumieniu złożonej i – jak się jej wydawało – czarodziejskiej rzeczywistości, ale także w okiełznaniu strachu i oswojeniu się z nim. Taki terapeutyczny wymiar sztuki rozwinię się jeszcze pełniej w serii prac artystki określanych mianem sztuki psychosomatycznej, polegającej na nieustannym multiplikowaniu wciąż tych samych motywów¹⁴.

¹² Kusama Y., *Mugen no ami*, s. 56.

¹³ Ibidem, s. 55.

¹⁴ Przykładem zastosowania w praktyce przez Kusamę sztuki psychosomatycznej mogą być próby przezwyciężenia swoich fagicznych i seksualnych obsesji poprzez kolejno: pokrywanie czy oklejanie przedmiotów codziennego użytku niezliczoną ilością masowo produkowanego



Il. 3. Matka, dziadek, rodzeństwo i Yayoi (z brzegu po lewej) odwiedzający świątynię z okazji święta shichi-go-san, 1932

Kusama postrzegana była jako utalentowana, a zarazem trudne dziecko (il. 3). W ówczesnej Japonii wizyty u psychiatry nie były ani popularne, ani społecznie akceptowane, dlatego jako dziecko musiała na własną rękę radzić sobie z ogarniającymi ją stanami. Jak wspomina, obawiając się reakcji otoczenia, nie zwierzała się nikomu ze swoich przypadłości¹⁵. W dzieciństwie cierpiała także na astmę, którą postrzegała w perspektywie dwubiegunowego konfliktu między nią samą, a światem zewnętrznym. Dla dorastającej we względnej izolacji Kusamy kwestie relacji między kobietą i mężczyzną stanowiły tabu, świat dorosłych był dla niej całkowitą niewiadomą. Czuła się odcięta zarówno od rodziców, jak i od swojego otoczenia. Wszystko to w jej odczuciu było „frustrująco niesprawiedliwe i prowadziło wprost do szaleństwa”¹⁶.

makaronu czy stworzenie serii fallicznych miękkich rzeźb, które w ogromnej liczbie wyrastają jakby z podłóg, krzeseł, stołów i innych obiektów, wypełniając i pokrywając sobą całą przestrzeń.

¹⁵ Kusama Y., *Mugen no ami*, s. 60.

¹⁶ Ibidem.

1.1.2. Pomiędzy rzeczywistością a iluzją

Rozszczepienie i akumulacja, rozmnażanie i podział, zniesienie jednostkowej podmiotowości i nadanie jej nowego wymiaru zbiorowego; te zagadnienia miały stać się późniejszym fundamentem sztuki Kusamy, których oznaki można już odnaleźć we wczesnym dzieciństwie. Najpełniej wyrażają to jej wspomnienia:

Pewnego dnia, po tym, jak przez dłuższy czas wpatrywałam się we wzór czerwonych kwiatów na obrusie, spojrzałam w górę i odkryłam, że cały sufit, okna, kolumny oblepione są tym samym wzorem czerwonych kwiatów. Zobaczyłam cały pokój, całe swoje ciało i cały wszechświat pokryty czerwonymi kwiatami. W jednej chwili przestałam istnieć. Odrodziłam się i powróciłam do wieczności, nieskończoności czasu i absolutnej przestrzeni. To nie była iluzja, lecz rzeczywistość [...]. Moje ciało zostało złapane w nieskończoną sieć¹⁷.

Dodajmy, że będzie to sieć, z której Kusama nigdy się nie wyzwoli, pozostając do końca zakładnikiem aktu tworzenia. Za każdym razem po doświadczeniu wizji czy halucynacji zamykać się będzie w swoim pokoju czy pracowni, starając się – bez względu na materiał, jakim będzie w danym momencie dysponować – odtworzyć wszystko to, czego właśnie doświadczyła. Niepohamowana, kompulsywna potrzeba uzewnętrzniania tych stanów, doprowadzi w końcu do znacznej izolacji młodej artystki od rówieśników i rodziny, a w końcu i całego świata, kiedy to w późniejszym okresie, zniknie przed innymi za murami szpitala psychiatrycznego.

Także widmo niekończącej się wojny i ciągłe kłótnie między rodzicami odciśną na artystce znaczące piętno (il. 4). Ojciec Yayoi jawnie zdradzał swoją żonę, co dla całej rodziny było powodem licznych awantur oraz napiętej atmosfery w domu. Prowadził on bogate życie erotyczne, regularnie odwiedzał domy publiczne, korzystał z usług gejsz. Niejednokrotnie uwodził też pracujące dla rodziny robotnice i pomoce domowe. Duma oraz gwałtowny charakter nie pozwalały matce Kusamy na pogodzenie się z niewiernością męża. Kusama w swojej autobiografii opisuje, jak z nakazu matki musiała śledzić udającego się na potajemne schadzki ojca i zdawać jej dokładne relacje z owych spotkań¹⁸. Dziewczynka udawała się więc za nim niezależnie od pory dnia czy panującej pogody. Za każdym razem, gdy ojciec ją zauważył, zawsze karał uderzeniem w twarz. Po powrocie do domu mogła spodziewać się kolejnego aktu przemocy – po usłyszeniu wszystkich szczegółów, także matka wyładowywała na niej swój gniew. Dla małej Kusamy jedyną drogą ucieczki od trudnej sytuacji w domu było malowanie.

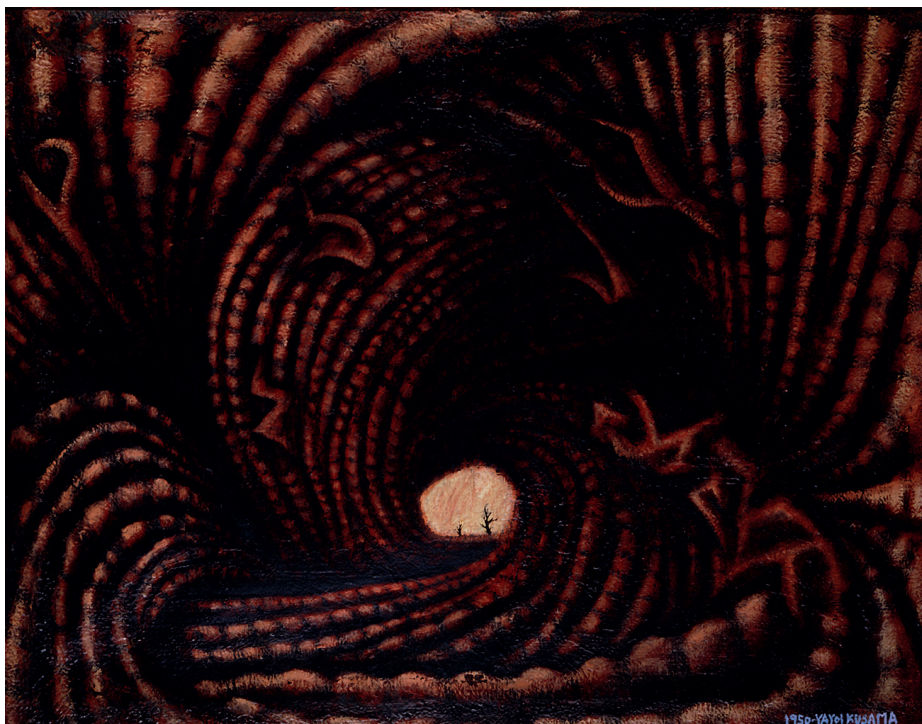
¹⁷ Ibidem, s. 61.

¹⁸ Ibidem, s. 63.



Il. 4.
Bez nazwy
Rysunek, 1939

Wedle powszechnego w ówczesnej Japonii przekonania, charakterystycznego dla konserwatywnej części społeczeństwa, kobieta nie mogła mieć przed sobą udanej przyszłości jako malarka. Co więcej, sam zawód artysty nie cieszył się również społecznym poważaniem. Podobne przekonania miała matka Kusamy. Nad wyraz gorliwie sprzeciwiała się zamiłowaniu córki, choćby dlatego, że wielu malarzy z okolicy żyło na skraju nędzy, a znaczna część z nich kończyła, żebrząc na ulicy. Ceniąca sztukę, ale niekoniecznie już samych artystów, matka Kusamy nierzadko kupowała od nich obrazy. Zwykła jednak w swojego rodzaju trosce powtarzać córce, że skoro tak bardzo lubi sztukę, mogłaby w przyszłości zostać kolekcjonerem, ale w żadnym wypadku malarką. Nie potrafiła w żaden sposób pogodzić się z marzeniami córki. Czasem, nakrywszy ją na malowaniu, w furii wywracała stół, zdierała ze ścian rysunki i wyrzucała je do śmieci. Ojciec, mimo że podobnie jak żona nie godził się z przyszłymi planami córki, w swoim sprzeciwie nie był aż tak radykalny. Sam też malował i zachęcał małą Kusamę



Il. 5.
*Akumulacja Martwych
 Ciał - Więźniowie
 Otoczeni Zastoną
 Depersonalizacji,*
 olej i emalia
 na worku z juty, 1950

do rozwijania talentu. To od niego dostała pierwsze przybory malarskie, co wywołało kolejny konflikt w rodzinie.

Kusama, tworząc nieprzerwanie, potrzebowała coraz większej malarskiej powierzchni (il. 5). Nie mogła jednak stale liczyć na pomoc ojca. Była zdeterminowana do tego stopnia, że by zdobyć upragnione płótna, posuwała się do wykradania pieniędzy rodzicom. Zbierała również przypadkowe rzeczy, które mogłyby jej w jakikolwiek sposób posłużyć do malowania. Jednym z przykładów zastosowania innych niż płótno „niemalarskich” materiałów, było wykorzystanie zwykłego worka z juty, który po odpowiednim szyciu posłużył jej do stworzenia, zachowanej do dziś, pracy *Zangai no akyumireishon – aijin kâten no shūjin* (Akumulacja martwych ciał – Więźniowie otoczeni zastoną depersonalizacji). Jest to jedno z nielicznych jej dzieł nawiązujących bezpośrednio do tematyki wojennej zagłady, gdzie artystka na własny sposób próbuje zdefiniować okrucieństwo wojny. Z pracy przedstawiającej zastonę z wygiętych, spiralnie skręconych i skumulowanych w bezosobową masę ciał ludzkich, bije niemoc ułomnego i kruchego istnienia, skonfrontowanego z niekończącym się cierpieniem.

*

W tamtym czasie matka Kusamy niejednokrotnie namawiała córkę do znalezienia odpowiedniego i pochodzącego z zamożnej rodziny męża. Zgodnie z obyczajem zdjęcia potencjalnych małżonków były przedstawiane artystce oraz jej starszej siostrze. Siostra, za radą matki, przystała na jedną z ofert i wyszła za mąż, nastoletnia Yayoi zaś odrzuciła je wszystkie, gdyż jedyne, czego pragnęła, to zostać artystką.

1.1.3. Kioto

Niespełna trzy lata po zakończeniu drugiej wojny światowej Kusama rozpoczęła naukę w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosła w Kioto¹⁹. Matka pogodziła się ostatecznie z decyzją córki. Miała nawet nadzieję, że wyjazd do Kioto pomoże Yayoi w nabraniu stosownych manier i wpłynie pozytywnie na jej proces socjalizacji.

Kusama zapisała się na kurs z *nihonga*²⁰. Zajęcia uniwersyteckie uważała za stratę czasu, ponieważ w szkole kładziono głównie nacisk na rozwijanie technik, których jedną z najistotniejszych zasad było przywiązywanie uwagi do szczegółu i realistyczne odtwarzanie malowanych obiektów. W efekcie Kusama nie potrafiła się odnaleźć ani w stylu malarstwa obowiązującym w *nihonga*, ani w hierarchii panującej w szkole. Artystka postrzegała wtedy ten opresyjny i stale obowiązujący tradycyjny system nauczania mistrz–uczeń²¹ jako archaiczny i krępujący autonomię artysty łańcuch²². Z tych właśnie powodów nieustannie opuszczała zajęcia i szukała własnej drogi artystycznej²³.

W ciągu dwóch lat spędzonych w wynajmowanym pokoju²⁴ Kusama z olbrzymią konsekwencją, graniczącą wręcz z obłędem, maluje liczne przedstawienia dyni²⁵. W późniejszych latach stanie się ona ważnym i rozpoznawalnym motywem jej prac. Całemu procesowi towarzyszy jednak szczególny rytuał. Przed świtem artystka rozkładała na dywanie przybory malarskie oraz arkusze welinowego papieru, po czym oddawała się medytacji Zen. Tak sama wspomina tamten swoisty obrządek:

Gdy Słońce wschodziło ponad Higashiyamę (Wschodnia Góra), stawiałam przed dynią, zapominając o całym świecie, koncentrowałam całkowicie swój umysł na formie, która znajdowała się przede mną. Podobnie jak

¹⁹ Kyōto Shiritsu Bijutsu Kōgei Gakkō.

²⁰ Termin powstały w okresie Meiji (1868–1912); odnosi się do stylu w sztuce, wykorzystującego motywy przedstawień, technik i materiałów charakterystycznych dla tradycyjnego japońskiego malarstwa. Kierunek ten odegrał istotną rolę w propagowaniu nacjonalistycznych postaw wśród japońskiego społeczeństwa. Więcej o *nihonga* w podrozdziale: *Wczesne prace i „Natchnienie Ducha”*.

²¹ W tradycyjnych szkołach malarstwa japońskiego, obowiązywała ścisła hierarchia, gdzie każdy początkujący adept sztuki podporządkowywał się zawsze instrukcjom swojego nauczyciela-mistrza.

²² Kusama Y., *Mugen no ami*, s. 66.

²³ Ibidem.

²⁴ Kusama mieszkała wówczas u zbocza góry w domu miejscowego poety haiku i jego rodziny.

²⁵ Pierwszym potwierdzonym w źródłach przypadkiem poświęcenia się przez Kusamę motywem dyni jest wystawienie w 1949 roku, podczas Dai ni zenshinshū bijutsu tenrankai (Drugiej wystawy sztuki z całego shinshū), pracy w stylu *nihonga*, *Kabocha* (Dynia). Shibutami A., *Hanazono ni mau eien no tamashi* (Wieczny duch tańczący w ogrodzie kwiatów), [w:] Yasugi M., et al., *Kusama Yayoi eien no eien no eien* (Kusama Yayoi wieczność wiecznej wieczności), s. 148.



Il. 6. Kusama w swojej pracowni w domu rodzinnym w Matsumoto, 1951

Bodhidharma²⁶, który spędził dziesięć lat, zwracając się w stronę kamiennej ściany, spędziłam miesiąc na konfrontacji z pojedynczą dynią. Żałowałam nawet czasu na sen²⁷.

W tamtym okresie Kusama koncentruje się głównie na przedstawieniach roślinnych (głównie warzyw i owoców) (il. 6). Przywiązuje ogromną wagę do najmniejszych szczegółów, takich jak drobne obtłuczenia czy zmiany w pozornie gładkiej fakturze, co niewątpliwie stanowi o – przynajmniej częściowym – zaadaptowaniu do swoich prac szkolnych technik, które początkowo odrzucała. Jedną z jej najbardziej rozpoznawalnych i jednocześnie nielicznych prac z tamtego okresu, jakie się do dzisiaj zachowały, jest stanowiący część jej pracy dyplomowej – obraz *Tamanegi* (Cebule). Pracę tę po zakończeniu szkoły podarowała swojemu ojcu.

W 1950 roku namalowany w stylu *nihonga* obraz Kusamy *Neko* (Kot) zostaje wybrany na Dai ikkai naganokenten (Pierwsza prefekturalna wystawa w Nagano) (il. 7). Rok później inny jej obraz w stylu *nihonga* – *Zanmu* (Niekończący się sen), w którym można znaleźć cechy formalne charakterystyczne dla surrealizmu i symbolizmu, został wytypowany na Dai nikai sōzō Bijutsuten (Druga Wystawa Kreatywnej Sztuki). Z kolei w 1952 roku dwudziestotrzyletnia wówczas Kusama otwiera swoją pierwszą indywidualną wystawę. Podczas przygotowań pracuje dzień w dzień nad akwarelami, gwaszami i olejami. Wystawa odbyła się marcu w Matsumotoshi dai ichi kōminkan (Pierwszy lokalny ośrodek kultury w Matsumoto). Zaprezentowano na niej ponad dwieście siedemdziesiąt dzieł artystki, łącznie z takimi obrazami jak *Ga no shi* (Śmierć ćmy), *Eichi*

²⁶ Urodził się w V wieku naszej ery, data jego życia nie jest jednak dokładnie znana. Uważany jest za pierwszego patriarchę buddyzmu zen. Jego postać i niesamowite historie, jakie powiązane były z jego życiem, stały się inspiracją do stworzenia japońskiej lalki *Daruma*.

²⁷ Kusama Y., *Mugen no ami*, s. 76.



Il. 7. Kusama stojąca przed swoim obrazem *Niekończący się sen*, 1951

(Wieczna ziemia), *Shokubutsu no zangai* (Zwiędłe kwiaty), a także *Jumoku no sei* (Duch drzew). Jedną z pierwszych informacji na temat jej twórczości, pojawia się w formie dyskusji między autorami artykułu w japońskim magazynie „Atorie” (Atelier):

W ponad dwustu siedemdziesięciu wystawionych pracach wyczułem potężny talent. Dzięki niepojętym, szybkim, czarnym liniom, tworzy obrazy, które można by nazwać wizjami z głębi serca. Jest to niesamowicie spektakularne²⁸.

O wielkości tego sukcesu może świadczyć to, że już w październiku tego samego roku Kusama otworzyła w tym samym miejscu drugą indywidualną wystawę (il. 8). Tym razem zaprezentowała dwieście osiemdziesiąt dzieł. Głównie obrazy olejne, jak *Jigazō* (Autoportret), *Betsuri* (Rozłączenie) oraz *Kaitei* (Dno morza). Opis i komentarz do tej wystawy przygotował jeden z największych myślicieli i teoretyków powojennej sztuki japońskiej, poeta Takiguchi Shūzō

²⁸ Abe N., Tanaka T., Tokudaiji K., *Nitten, koten wo megutte* (Nitten, na temat indywidualnej wystawy), „Atorie”, styczeń 1953, s. 21–22.

(1903–1979). Obecny na wernisażu doktor Nishimaru Shihō (1910–2002), profesor psychiatrii na Uniwersytecie Shinshū²⁹ w Matsumoto i jednocześnie przyszły lekarz Kusamy, był tak zafascynowany jej pracami, że określił ją mianem geniusza. Bardzo szybko zdał sobie również sprawę, że ma do czynienia z osobą cierpiącą na chorobę psychiczną. Nie czekając długo, jeszcze w trakcie odbywającego się w tym samym roku (1952) Kantō seishin shinkei gakkai (Konferencja Psychiatryczna i Neurologiczna w Kantō), w referacie zatytułowanym *Bunretsusei josei tensai gakka* (Geniusz schizoidalnej artystki), Nishimaru zaprezentował kilka jej prac. Wystąpienie przyciągnęło uwagę również byłego profesora Nishimaru, Uchimury Yūshiego (1897–1980), który był wówczas kierownikiem Wydziału Neurologii Uniwersytetu Tokijskiego³⁰. W następstwie tego wydarzenia Uchimura przedstawił swojego byłego studenta Shikibie Ryūzaburō (1898–1965), znanemu psychiatrze, cenionemu między innymi za badania nad przypadkiem szaleństwa Vincenta van Gogha³¹.

*

Doktor Nishimaru, badając przypadek Kusamy, namawiał ją wielokrotnie, by wyzwoliła się spod wpływu matki. Ostrzegał, że w przeciwnym razie, będące w znacznej mierze efektem skomplikowanej relacji dziecko–rodzic zaburzenia nerwicowe na jakie cierpi, mogą się zaostrzać³². W następstwie tej diagnozy oraz w obawie przed ewentualną możliwością trafienia do jednego z zakładów psychiatrycznych, Kusama coraz poważniej zaczęła zastanawiać się nad wyjazdem z kraju. Podjęcie takiej decyzji wiązało się także z narastającym przeświadczeniem o nieprzygotowaniu japońskiego społeczeństwa do zmierzenia się z jej sztuką.

1.1.4. Tokio

W 1953 roku doktorzy Nishimaru i Uchimura zarekomendowali kandydaturę Yayoi do otrzymania stypendium japońskiego Ministerstwa Edukacji. Dwudziestoczteroletnia Kusama zostaje wówczas przyjęta do Académie de la Grande Chaumière. Lokalna prasa rozpisuje się na temat jej zagranicznego wyjazdu. Artystka odkłada jednak swą podróż do Paryża, ponieważ w tym samym czasie, dzięki pomocy Takiguchiego Shūzo, który napisał list rekomendacyjny, pojawia się możliwość zrealizowania indywidualnej wystawy w Tokio.

²⁹ Shinshū daigaku.

³⁰ Tōdai seishin igaku kyōshitsu shunin kyōju.

³¹ Shibutami A., *Hanazono ni mau eien no tamashi*, s. 149.

³² Więcej na temat kondycji psychicznej Kusamy z tamtego okresu w: Nishimaru S., *Kyōki no kachi* (Wartość szaleństwa), Asahi Shinbunsha, Tōkyō 1979.