

Yayoi Kusama : beyond Oedipus : desiring production of Yayoi Kusama = jenseits von Ödipus : Yayoi Kusamas Wunschproduktion

Autor(en): **Matsui, Midori / Nansen**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2000)**

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

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680740>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama

MIDORI MATSUI

In spite of her powerful signature style, Yayoi Kusama's artwork never fails to surprise with its fresh intensity that makes one imagine the moment of its genesis. Customarily this intensity refers to the mental illness she has suffered since childhood, and the effects of those psychic forces that Kusama herself does not quite control are referred to as the "creative will." While biographical and chronological explanation doubtless secures Kusama's place in art history, what escapes the pathology-related analyses of Kusama's works is precisely the fluidity and richness of her aesthetics. Unfortunately the central characteristics of Kusama's formal execution seem to invite pathological interpretations. A repetition of simple monadic patterns proliferates beyond the boundaries of individual genre, from her early gouaches, INFINITY NETS (1965), and polka dots, to "accumulations" of objects such as classifying labels, macaroni, and flowers. The overwhelming materiality of her accumulated surface unaccompanied by either

rational or structural linking codes suggests an inhuman drive and impersonal mechanicity, and this has been explained in terms of "obsession." While the artist's own comments legitimize this approach, the intense joy of her work, evoked by the sheer force of her productivity, qualitatively differs from explanations based on personal suffering.¹⁾ In fact, it seems that the positive meaning of Kusama's artistic production demands that her repetitive aesthetic be interpreted regardless of her "personality." The impersonal flow of desire that drives her images should be understood not as an effect of her Oedipal lack, but an affirmation of her unlimited energy of life. Numerous scholarly essays offer accounts of Kusama's works in biographical and art-historical contexts; I will venture a rudimentary attempt to explain Kusama's "schizophrenia" as an aesthetic.

Gilles Deleuze and Felix Guattari's theory of "schizophrenia" is useful as a means to unfold Kusama's productivity. As provocatively defined in *Anti-Oedipus* (1972), "schizophrenia" indicates a liberating counter-movement within capitalist culture that resists its functional institutions, or "desiring machines," which turn people into cogs of the repressive social organization.²⁾ "Schizophrenia" sets

MIDORI MATSUI is Associate Professor of American Studies at Tohoku University. She has widely published on contemporary culture and art in Japanese and English. She is also a frequent contributor to *Flash Art*.

YAYOI KUSAMA, POLKA DOT INSTALLATION AND PERFORMANCE, 1999, collaboration with Issay Miyake, Museum of Contemporary Art, Tokyo.



up a “counter-flow of amorphous, undifferentiated fluids, transforming a part of the libidinal energy that drives human production into the energy of disjunctive inscription,” which records the genealogy of desire.³⁾ Every creation, say Deleuze and Guattari, that radically disperses the dominant patterns of social institutions has this “schizophrenic” character. Creativity, consequently, has nothing to do with the Oedipal triangle, or psychoanalysis. Psychoanalysis is an apparatus for consolidating the repressive social organization, and treats “schizophrenia” as a psychotic phenomena only to reintegrate its subject into the Oedipal unity, blocking the flow of libidinal energy that precedes the social legitimation of the “subject.”⁴⁾ The subject of schizophrenic production has “no fixed identity,” wandering about over the domain of expression, but “always remaining peripheral” to institutional functions, “being defined by the share of product it takes for itself.”⁵⁾

A “schizophrenic” is defined as an individualistic creator with his or her own original codes of production, which do not conform to social codes, except in

parody; these codes, influenced by desire and delirium, are extremely fluid. Against the repressive Oedipal machine, a “schizophrenic’s” production constructs its own machine, a “celibate machine,” that forms a new alliance between functional institutions and the expressive domain, “so as to give birth to a new humanity or a glorious organism.”⁶⁾ Unlike the paranoiac creation of the Oedipal machine that turns every object into a part of its imaginary identity, the celibate machine accumulates molecular elements—“partial objects that enter into indirect syntheses or interactions”—creating “intensities under which a unit of matter always fills space in varying degrees,” while its parts are continually referring to an entirely different composition.⁷⁾ The schizophrenic “subject” can be seen as a trace of the working of this new machine, which produces intense affects of creative joy and pain: “a celibate misery and glory experienced to the fullest, like a cry suspended between life and death, an intense feeling of transition, states of pure, naked intensity stripped of all shape and form.”⁸⁾

Many aspects of Kusama’s productivity show affinity with this definition of “schizophrenia”: the mechanical distribution of discrete dots in INFINITY NETS that does not suggest an external organizational code or a structural system, but still demonstrates a powerful physical presence. She achieves a

YAYOI KUSAMA, PHALLI'S FIELD, 1964, floor show at Castellane Gallery, New York / PHALLENFELD.



protean transformation of the “polka dot” pattern into the accumulation of banal found objects (air-mail stickers, working gloves, sofa springs) and stuffed protruding sculptural units, and maintains stylistic independence from major artistic schools of her time—Abstract Expressionism, Pop, Minimalism, Nouvelle Tendance—while indicating some overlap with their experimental characteristics. More fundamentally, it is Kusama’s ability to transmit the intense pain and joy of creation whose relentless process demands her to undergo a state of death in life—“self-obliteration”—in her individual works that confirms her place in Deleuze and Guattari’s cosmology.⁹⁾ The artist who emerges as a sum of such creative invocations is not the Oedipal daughter sublimating her psychiatric scars through art, but the bold agent of a radical aesthetic.

“Self-Obliteration,” the idea Kusama used to justify her performances in the late sixties, reveals the hermetic paradox at the heart of her creation: By covering individual shapes of people and things with polka dots, Kusama erases their subjectivity or identity conferred by institutions and common sense, in order to release them in a flow of vital energy, and envelop them in the realization of “eternity.” Kusama’s own words reverberate with the Utopian message underlying *Anti-Oedipus*’s vision of molecular production: “My performances are a kind of symbolic philosophy with polka dots. A polka dot has the form of the sun, which is a symbol of the energy of the whole world and our living life, and also the form of the moon, which is calm. Round, soft, colorful, senseless, and unknowing. Polka dots can’t stay alone; like the communicative life of the people, two or three and more polka dots become movement.”¹⁰⁾

DRIVING IMAGE (1959–64), exhibited between 1964 and 1966 in three cities, brilliantly exemplifies the fluidity and dynamism of Kusama’s creation. The first of the three shows, held at the Castellane Gallery in New York, put together ACCUMULATION furniture, arranged like a living room set, phallus-laden dresses, and mannequins covered with dried macaroni, which was also scattered on the floor. Kusama’s repetitive aesthetic acquired a dazzling finality in multiplication, whose vertiginous mutual reference mirrored the obliteration of Kusama’s “self” in cre-

ation. Just as Deleuze and Guattari maintained that the product of desire is real, not imaginary, the room conveyed the sheer physicality of an internal reality translated into an image.¹¹⁾

Unlike the hermetic intensity of its New York counterpart, the last version of DRIVING IMAGE, exhibited at Galerie M.E. Thelen in Essen, in 1966, conveyed an almost light-hearted “estrangement” of the commodity of everyday life, indicating Kusama’s link with the “schizophrenic” intensification of material signifiers that characterizes a postmodern experience of reality.¹²⁾ In this version, the gallery room was set up as a modern living room with a TV set: female mannequins, three adults and one girl, painted in fluorescent pink and blue, and covered with pink, silver, yellow and green polka dots, posed by the tea table adorned with bottles full of flowers, a tea pot and cups, a dressing table with a large looking-glass, on the macaroni-strewn floor. Painted in pop colors, and incorporating objects linked to female vanity (including a comb, a brush, a handbag, and high-heeled shoes), the installation humorously recreated the glittery surfaces created in postmodern commodity culture. While innocently celebrating a feminine experience, the installation recreated the dizziness of contemporary experience in which consumer “subjectivity” was split between the pain and ecstasy of being lost in the desire for seductive objects.¹³⁾

Kusama’s ability to respond to the dual nature of “desiring production”—both personal and social—may have induced Guattari’s comments on the ambivalent nature of her creation in his review of her exhibition at Fuji Television Gallery in 1986.¹⁴⁾ The essay itself is a tribute to Kusama’s approximation of the great libidinal “celibate machine.” Guattari praises Kusama’s ability to embody the “germinal state of the world beyond the walls of everydayness.” Distinguishing her art from “narcissistic self-supplication” or “autistic reflection,” he defies a psychoanalytic approach bound to reduce “the origin of her work to regression or infantile fixation.” He also comments that Kusama’s work leads her viewers to the discovery of “the potentiality such as possessed by plants, which haunts our subjectivity.” This recapitulates his earlier description of the molecular compo-

sition operating by the non-humanistic codes that nevertheless possess a unique orientation. Far from being propelled by elementary cathexes or structural patterns, he says, Kusama's art "destroys materials, forms, colors and meanings in order to acquire the vector of creativity far freer than that from which she departed, functioning "like chemistry"; through the process of "undifferentiated and modulated proliferation," Kusama subjects her viewers to the "highly elaborated and differentiated processes," which produce "hyper-complex emotions." Nevertheless, Guattari points out that the "extraordinary apparatuses that subjectively and aesthetically intensify the most contemporary materials" created by Kusama's art are also the ones "through which consumer society secretes its miserable and disenchanting universe." The remark seems to modify the revolutionary optimism of a thesis in *Anti-Oedipus* that "capitalism ... produces an awesome schizophrenic accumulation of energy or charge, against which it brings all its vast powers of repression to bear, but which nonetheless continues to act as capitalism's limit."¹⁵

Guattari ultimately sees Kusama as a great enchantress reborn from the ashes of the Beatnik Generation, who will guide us in the primal as well as unknown future imagination. At the same time, he notices that Kusama's powerful repetitive creation, which transmits the flow of pre-Symbolic imagination, nonetheless renders itself vulnerable to the postmodern exploitation of image for hedonistic seduction. This analysis of her duality reveals a deeply social problematic inscribed in Kusama's "schizophrenic" aesthetic, especially concerning the impeccable material surface created by the even distribution of color and almost stylized flat composition of biomorphic patterns in Kusama's paintings since the late eighties. Nevertheless, it is evident that Kusama presents an exemplary "schizophrenic" desiring production that thwarts the functions of repressive social apparatuses. Above all, embodying the pain of postmodern split, while indicating a possibility of transforming its material fixation, Kusama's art gives the audience, living in the momentary reconfirmation of life through artificial excitation of senses, the model through which to comprehend the profound ambivalence of life and art.

- 1) Among Kusama's own account of her hallucinations, which reads like poetic transcriptions of her own paintings, the most famous is the childhood memory of seeing red flower patterns everywhere around her and having her first experience of "self-obliteration." Incorporating this, as well as numerous other accounts, into the apt and elaborate analysis of Kusama's stylistic executions, Laura Hoptman's essay treats the sensitive relation between Kusama's psychosis and creativity; see Laura Hoptman, "Yayoi Kusama: A Reckoning" in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon Press, 2000), pp. 34–82. "Kyosei to uchu (Castration and Cosmos)," by Professor Kuni-ichi Ono, on the other hand, treats Kusama's "obsessive repetition of the same" as a "passage to break open the limits of perception" (*Bijutsu Techo*, vol. 40, no. 599, September 1989), p. 119. He praises Kusama's endless repetition of "soft, bright form" as a positive aesthetic that destroys "phallic, well-constructed structures" to fill the world with a cosmic flow, and compares it with Antonin Artaud's metaphorical castration of the rational universe, p. 123.
- 2) Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Robert Hurley et. al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 10.
- 3) *Ibid.*, p. 13.
- 4) *Ibid.*, p. 13.
- 5) *Ibid.*, p. 20.
- 6) *Ibid.*, p. 17.
- 7) *Ibid.*, pp. 309, 323.
- 8) *Ibid.*, p. 18.
- 9) Kusama frequently remarks about how her creation is urged by an impulse, almost indistinguishable from pain, like "the deep, driving compulsion to realize in visible form the repetitive image inside (her)," quoted by Udo Kultermann, "Driving Image, Essen, 1966" in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon, 2000), p. 86. Also in her interview with Akira Tatehata, Kusama explains the paradox of her "self-obliteration" in which she repeats dots, food, and sexual symbols she fears as a rescue from pain, see "Interview: Akira Tatehata in conversation with Yayoi Kusama" in: *Yayoi Kusama*, op. cit., pp. 14, 16.
- 10) Yayoi Kusama, "Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut, 1968," reprinted in: *Yayoi Kusama*, op. cit., p. 112. Kusama's use of the word "symbolism" must not be confused with the one by Deleuze and Guattari, for whom "symbol" means a sign that mediates unambiguous social communication with one another, whereas she betrays the ambiguity of her "symbolism" by comparing polka dots at once to the sun and the moon.
- 11) Deleuze and Guattari, op. cit., pp. 6–7.
- 12) Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" in: *The Anti-Aesthetic*, ed. by Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 120.
- 13) Kultermann, "Driving Image, Essen, 1966" in: *Yayoi Kusama*, op. cit., pp. 91–2.
- 14) Felix Guattari, "Les Riches Affects de Madame Yayoi Kusama" in: *Infinity Explosion* (ex. cat.), Fuji Television Gallery, 1986.
- 15) Deleuze and Guattari, op. cit., p. 34.

HOMOSEXUAL HAPPENING, 1968, at Kusama's studio, New York / HOMOSEXUELLES HAPPENING. (PHOTO: BILL BARON, NEW YORK)





YAYOI KUSAMA, *THE GALAXY AQ*, 1993, acrylic on canvas, triptych, 76 3/4 x 51 3/4" each panel /
YAYOI KUSAMA, *DIE GALAXIE AQ*, Acryl auf Leinwand, Triptychon, jede Tafel 194 x 130 cm.

Jenseits von Ödipus: Yayoi Kusamas Wunschproduktion

MIDORI MATSUI

Trotz ihrer unverkennbaren Handschrift gelingt es Yayoi Kusamas Werk immer wieder aufs Neue, den Betrachter mit einer vitalen Intensität zu überraschen, die ihm quasi den Augenblick der Entstehung vor Augen führt. Gewöhnlich wird diese Intensität mit der Geisteskrankheit in Verbindung gebracht, an der Kusama seit ihrer Kindheit leidet. Die Auswirkungen jener psychischen Kräfte, die sie selbst nicht ganz unter Kontrolle hat, gelten als Ausdruck ihres «schöpferischen Willens». Zweifellos sichert diese biographisch-chronologische Interpretation Kusama einen Platz in der Kunstgeschichte. Doch die überschäumende ästhetische Fülle dieses Werks entzieht sich jeder pathologisch begründeten Analyse. Unglücklicherweise scheint das Hauptmerkmal in Kusamas formalem Zugriff die pathologische Interpreta-

MIDORI MATSUI ist Gastprofessorin für Amerikanistik an der Universität Tohoku. Sie veröffentlichte zahlreiche Schriften in Englisch und Japanisch über zeitgenössische Kultur und Kunst und schreibt regelmässig für *Flash Art*.

tion geradezu herauszufordern: Sich wiederholende einfache monadische Muster überwuchern die Grenzen des individuellen Genres – von ihren frühen Gouachen, INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze, 1965) und Tupfenmustern bis hin zu «Akkumulationen» von Objekten wie Etiketten, Makkaroni und Blumen. Die überwältigende Materialität ihrer prallen Oberfläche, in der man rationale oder strukturelle Zusammenhänge vergeblich sucht, suggeriert einen beinahe unmenschlichen Drang und etwas unpersönlich Mechanisches, was ihr als «Besessenheit» ausgelegt wird. Zwar rechtfertigen die Kommentare der Künstlerin selbst diese Interpretation, doch die intensive Freude, die das Werk dank der schieren Kraft ihrer Produktivität ausstrahlt, setzt es qualitativ ab von jeder Erklärung, die sich auf ihr individuelles Leiden stützt.¹⁾ Tatsächlich legt der positive Inhalt von Kusamas künstlerischer Produktion es nahe, ihre repetitive Ästhetik unabhängig von ihrer «Persönlichkeit» zu beurteilen. Das von der Person losgelöste Dranghafte ihrer Bilder ist nicht als Ausdruck

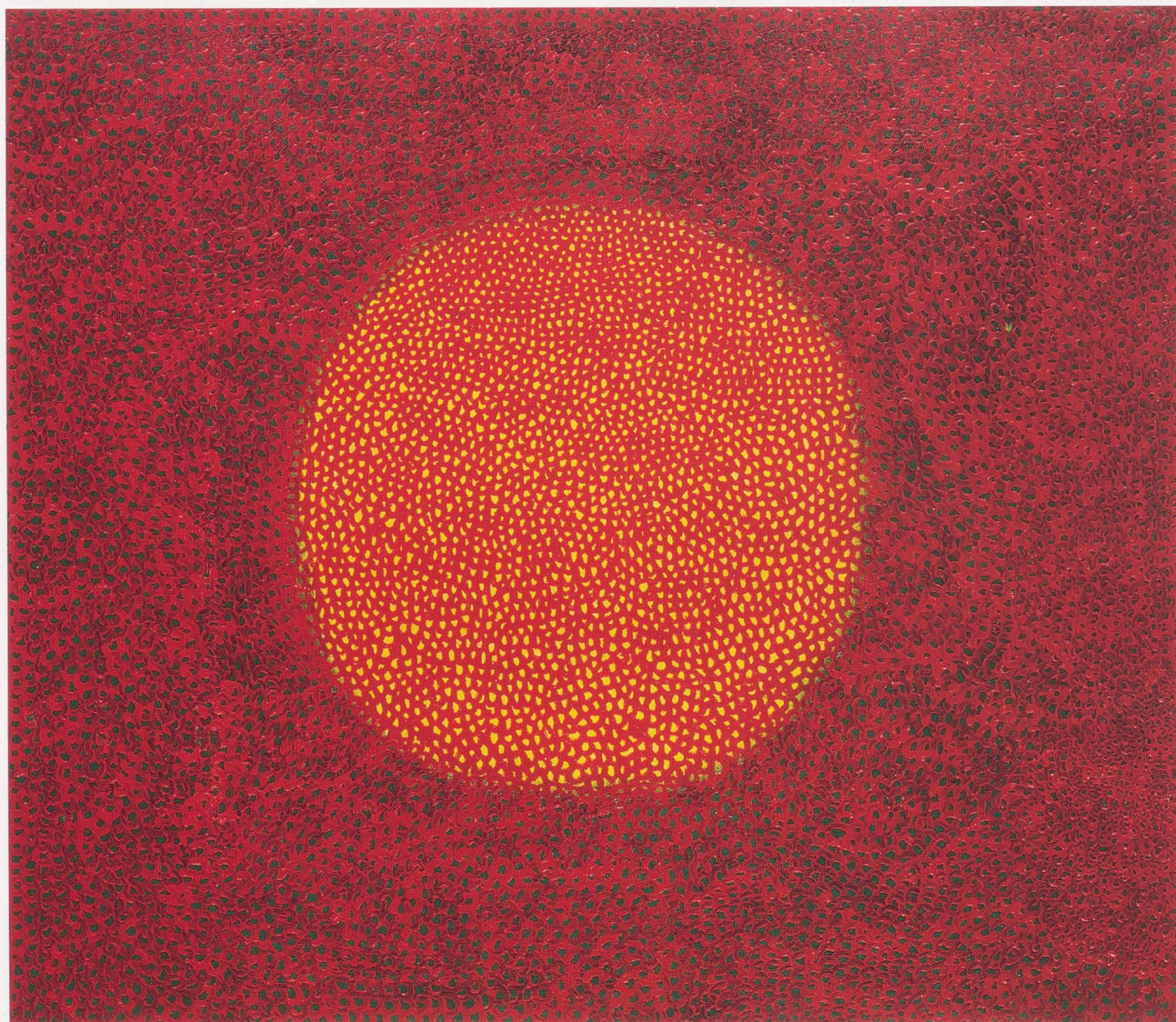
eines ödipalen Mangels zu verstehen, sondern vielmehr als Hinweis auf ihre unerschöpfliche Lebensenergie. Zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze behandeln Kusamas Werk im biographischen und kunsthistorischen Kontext. Ich möchte wenigstens ansatzweise versuchen die «Schizophrenie» der Künstlerin als ästhetisches Programm zu verstehen.

Hilfreich für das Verständnis von Kusamas Produktivität ist dabei die Theorie der Schizophrenie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. In ihrem *Anti-Ödipus* formulierten die Autoren 1972 die provokative These, dass «Schizophrenie» als befreiende Gegenbewegung innerhalb der kapitalistischen Kultur zu verstehen sei und sich deren Produktionsprozessen oder «Wunschmaschinen» widersetze; denn diese machten die Menschen zu Rädchen im Getriebe der gesellschaftlichen «Organmaschine». Dieser setzt der schizophrene «organlose Körper seine glatte, straffe und opake Oberfläche entgegen, den verbundenen, vereinigten und wieder abgeschnittenen Strömen sein undifferenziertes, amorphes Fließen». ²⁾ Dabei wird ein Teil der libidinösen Energie, die die menschliche Produktion antreibt, in disjunktive Einschreibungsenergie umgewandelt, die die Wunschgenealogie aufzeichnet. ³⁾ Laut Deleuze und Guattari hat jede schöpferische Äusserung, die die herrschenden Muster gesellschaftlicher Institutionen auflöst, diesen «schizophrenen» Charakter. Folglich hat Kreativität nichts mit dem ödipalen Dreieck oder mit Psychoanalyse zu tun. Die Psychoanalyse ist ein Apparat zur Festigung der repressiven Gesellschaftsordnung und behandelt die Schizophrenie als psychotisches Phänomen, um deren Subjekt in die ödipale Einheit zurückzuführen und damit den Strom jener libidinösen Energie zu unterbinden, der der gesellschaftlichen Legitimation des Subjekts vorhergeht. ⁴⁾ Das Subjekt der schizophrenen Produktion ist «ohne feste Identität»: «Selbst nicht im Zentrum stehend, nicht von der Maschine in Anspruch genommen, am Rande lagernd, ohne feste Identität, immerzu dezentriert, wird es erschlossen aus den Zuständen, die es durchläuft.» ⁵⁾

Der oder die Schizophrene wird definiert als individualistische(r) Schöpfer(in) mit ureigenen Produktions-Codes, die – ausser als Parodie – nicht mit den gesellschaftlichen Codes übereinstimmen. Diese

von Lust und Delirium geprägten Codes sind äusserst wandelbar. Gegen die repressive ödipale Maschine setzt die schizophrene Produktion ihre eigene, «zölibatäre Maschine», die eine neue Verbindung zwischen Wunschmaschine und organlosem Körper herstellt, «zum Zwecke einer neuen Menschheit oder eines glorreichen Organismus». ⁶⁾ Im Gegensatz zur paranoiden Kreation der ödipalen Maschine, die jeden Gegenstand zum Teil ihrer eigenen imaginären Identität macht, häuft die zölibatäre Maschine molekulare Elemente an – «Partialobjekte, die indirekte Synthesen oder Interaktionen eingehen» – und erzeugt «Intensitäten, unter denen immer eine Materie den Raum in unterschiedlichen Graden ausfüllt», während ihre Teile unentwegt auf einen ganz anderen Zusammenhang verweisen. ⁷⁾ Das schizophrene Subjekt kann als Spur des Funktionierens dieser neuen Maschine gelten, welche intensive Gefühle schöpferischer Lust und Qual hervorruft: «zölibatäre Grösse und Elend als höchste Empfindungen, gleich einem Schrei zwischen Leben und Tod, ein Gefühl heftigen Übergangs, Zustände reiner und von jeglicher Formbestimmung entblösster Intensität». ⁸⁾

Manches an Kusamas Produktivität erinnert an diese Definition der «Schizophrenie»: die mechanische Verteilung einzelner Tupfen in INFINITY NETS, die weder ein externes noch ein strukturimmanentes Organisationsprinzip erkennen lässt und dennoch eine starke physische Präsenz ausstrahlt. Es gelingt ihr, das Tupfenmuster auf fast proteische Weise in eine Anhäufung banaler Fundobjekte (Luftpostaufkleber, Arbeitshandschuhe, Sofafedern) und prall gefüllter, in den Raum ragender, skulpturartiger Elemente zu verwandeln. Dabei bleibt Kusama stilistisch unabhängig von den grossen künstlerischen Strömungen ihrer Zeit – abstrakter Expressionismus, Pop, Minimalismus, Nouvelle Tendence – und teilt zugleich deren experimentellen Charakter. Letztlich aber ist es Kusamas Fähigkeit, die intensive Lust und Qual ihres gnadenlos konsequenten Schaffensprozesses zu vermitteln – wobei sie sich in jedem Werk einer Art Tod im Leben, einer «Selbstausslöschung» aussetzt –, die ihr einen Platz in der Kosmologie von Deleuze und Guattari sichert. ⁹⁾ Die Künstlerin, die am Ende aus solch kreativen Beschwörungen hervor-



YAYOI KUSAMA, INFINITY NET, 1965,

oil on canvas, 52 x 59⁷/₈" / UNENDLICHKEITSNETZ, Öl auf Leinwand, 132 x 152 cm.

geht, ist nicht die ödipale Tochter, die ihre psychiatrische Versehrtheit durch Kunst sublimiert, sondern kühne Verfechterin einer radikalen Ästhetik.

Die Idee der «Selbstausslöschung», mit der Kusama in den späten 60er Jahren ihre Performances erklärt, verrät das hermetische Paradox, das ihrem Schaffen zugrunde liegt: Indem sie die einzelnen Menschen und Dinge mit Tupfen übersät, löscht Kusama deren auf Institutionen und «gesundem Menschenverstand» basierende Subjektivität oder Identität aus und befreit sie in einem Strom vitaler Energie, auf dass sie die «Ewigkeit» schauen. In Kusamas eigenen Worten klingt jene utopische Botschaft an, die der Schilderung der molekularen Produktion im *Anti-Ödipus* zugrunde liegt: «Meine Performances sind eine Art symbolischer Philosophie in Form von Tupfenmustern. Ein Tupfen hat die Form der Sonne, die ja das Symbol für die Energie der ganzen Welt und unser lebendiges Leben ist, aber auch die Form des Mondes, also der Stille. Rund, weich, farbig, empfindungslos und unwissend. Ein Tupfen kann nicht allein bleiben; wie im kommunikativen Leben der Menschen entsteht Bewegung erst, wenn zwei, drei oder mehr Tupfen zusammenkommen.»¹⁰⁾

DRIVING IMAGE (1959–64) wurde zwischen 1964 und 1966 in drei Städten gezeigt und ist ein brillantes Beispiel für den Fluss und die Dynamik in Kusamas Schaffen. Die erste der drei Ausstellungen präsentierte eine Ansammlung von Möbeln, die zu einer Art Wohnzimmer arrangiert waren, mit Phallen übersäte Kleider und mit trockenen Makkaroni bedeckte Mannequins, weitere Makkaroni waren über den Boden verteilt. Kusamas repetitive Ästhetik erlangte eine verwirrende Endgültigkeit durch die Multiplikation, in deren Schwindel erregenden wechselseitigen Bezügen sich die Auslöschung von Kusamas Selbst im Schaffensprozess spiegelte. Ganz im Sinn der Aussage von Deleuze und Guattari, dass die Wunschproduktion nicht imaginär, sondern «wesentliche Realität» sei, vermittelte dieser Raum die schiere Körperlichkeit einer ins Bild übersetzten inneren Wirklichkeit.¹¹⁾

Im Gegensatz zur hermetischen Intensität der New Yorker Version zeigte sich in der letzten Installation von DRIVING IMAGE (1966, in der Essener Galerie M. E. Thelen) eine fast unbekümmerte «Ent-

fremdung» gegenüber der Warenwelt des täglichen Lebens. Ein Hinweis auf die bei Kusama wirksame und für die postmoderne Realitätserfahrung typische «schizophrene» Intensivierung materieller Bedeutungsträger.¹²⁾ Diesmal war aus dem Galerieraum ein modernes Wohnzimmer mit Fernseher geworden: lebensgrosse, fluoreszierend rosa und blau bemalte Puppen, drei Frauen und ein Mädchen, übersät mit rosafarbenen, silbernen, gelben und grünen Punkten, standen um ein Teetischchen, auf dem Flaschen voller Blumen sowie eine Teekanne und Tassen standen. Dann stand da noch ein Toiletentisch mit grossem Spiegel, und der Boden war mit Makkaroni übersät. Mit ihren poppigen Farben und den Symbolen weiblicher Eitelkeit (Kamm, Bürste, Handtasche, Stöckelschuhe) imitierte die Installation augenzwinkernd die glitzernden Oberflächen der postmodernen Warenkultur. Die scheinbar naivlustvolle Wiedergabe einer weiblichen Erlebniswelt führte zugleich den Wahwitz der zeitgenössischen Konsumerfahrung vor Augen, in der die «Subjektivität» zerrissen ist zwischen Schmerz und Ekstase ihres völligen Aufgehens im Wunsch nach verführerischen Objekten.¹³⁾

Vielleicht hat Kusamas Fähigkeit, auf das Zwie-spältige sowohl der individuellen wie der gesellschaftlichen Wunschproduktion zu reagieren, Guattari zu dessen Bemerkungen über die Ambivalenz in ihrem Werk veranlasst.¹⁴⁾ Guattari hebt dabei besonders Kusamas Annäherung an die grosse libidinöse «zölibatäre Maschine» lobend hervor und preist ihre Fähigkeit, dem «ursprünglichen Zustand der Welt jenseits der Mauern der Alltäglichkeit» eine Form zu verleihen. Er sieht ihre Kunst fern von «narzisstischer Selbstbeweihräucherung» oder «autistischer Reflexion» und lehnt eine psychoanalytische Interpretation ab, da sie «den Ursprung ihres Werks auf Regression oder infantile Fixierung» reduziert. Nach seiner Ansicht ermöglicht Kusamas Werk dem Betrachter die Entdeckung eines pflanzenhaften Wachstumspotenzials, das eine Bedrohung unserer Subjektivität darstelle. Er greift damit auf seine frühere Beschreibung der molekularen Ordnung zurück, die nichtmenschlichen Codes unterliegt und dennoch bestimmten eigenen Regeln folgt. Kusamas Kunst gehe keineswegs von elementaren Fixierun-

YAYOI KUSAMA, DRIVING IMAGE, 1959-64,

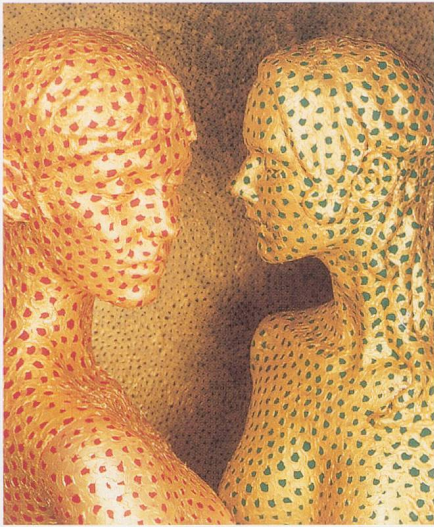
installation view, Serpentine Gallery, London, 2000 /

REIZTREIBENDES BILD.



gen oder Ordnungsmustern aus, meint Guattari, sondern zerstöre gerade Materialien, Formen, Farben und Bedeutungen, um grössere kreative Freiheit zu erlangen; in ihren undifferenzierten und modulierenden Wucherungen funktioniere sie wie «ein chemischer Prozess». Kusama setze ihre Betrachter «hochkomplexen und differenzierten Vorgängen» aus, die wiederum «hyperkomplexe Emotionen hervorrufen». Gleichwohl weist Guattari darauf hin, dass die von Kusama geschaffenen «aussergewöhnlichen Maschinen, die zutiefst zeitgenössische Stoffe subjektiv und ästhetisch intensivieren», dieselben sind, «mithilfe derer die Konsumgesellschaft ihre ebenso erbärmliche wie entzauberte Welt verschleiert». Diese Bemerkung scheint den revolutionären Optimismus der These aus dem *Anti-Odipus* einzuschränken, «dass der Kapitalismus im Zuge seines Produktionsprozesses eine ungeheure schizophrene Ladung erzeugt, auf der wohl seine Repression lastet, die sich aber unaufhörlich als Grenze des Prozesses reproduziert».¹⁵⁾

Letztendlich sieht Guattari Kusama als eine grosse Zauberin, die sich wie Phoenix aus der Asche der Beatnik-Generation erhoben hat und uns in die ebenso ursprüngliche wie unbekanntere Phantasie der Zukunft führen wird. Zugleich stellt er fest, dass Kusamas kraftvolles repetitives Schaffen, das den Strom einer präsymbolischen Phantasie zum Ausdruck bringe, selbst durchaus anfällig sei gegenüber der postmodernen Ausbeutung des Bildes zum Zweck der hedonistischen Verführung. Diese Analyse ihrer Ambivalenz enthüllt eine zutiefst gesellschaftliche Problematik in Kusamas «schizophrener» Ästhetik. Das betrifft vor allem die perfekte materielle Oberfläche, die in Kusamas Bildern seit den späten 80er Jahren durch die gleichmässige Verteilung der Farbe und die fast stilisierte flache Komposition biomorpher



YAYOI KUSAMA, *BEYOND MY ILLUSION*, 1999,
detail, mixed media installation, dimensions variable /
JENSEITS MEINER ILLUSION.

Muster zustande kommt. Dennoch präsentiert Kusama unbestreitbar eine exemplarische «schizophrene» Wunschproduktion, die den Funktionen repräsentativer Gesellschaftsmechanismen zuwiderläuft. Vor allem aber verkörpert ihre Kunst den Schmerz der postmodernen Spaltung und zeigt zugleich eine Möglichkeit auf, deren materielle Fixierung aufzulösen: Damit liefert die Künstlerin ihrem Publikum, das in künstlichen Sinnesreizen die flüchtige Bestätigung des Lebens sucht, ein Modell, das uns die tiefe Ambivalenz von Kunst und Leben begreifbar macht.

(Übersetzung: Nansen)

1) Kusamas Schilderungen ihrer Halluzinationen lesen sich wie poetische Übersetzungen ihrer eigenen Bilder. Die bekannteste ist die Erinnerung daran, wie sie in ihrer Kindheit überall um sich herum Muster aus roten Blumen sah und ihre erste «Selbst-Auslöschung» erlebte. Laura Hoptmans Aufsatz berücksichtigt diese und zahlreiche andere Schilderungen in ihrer ebenso ausführlichen wie scharfsichtigen Analyse von Kusamas stilistischen «Selbst-Exekutionen». Ihr Aufsatz behandelt die sensible Beziehung zwischen Kusamas Psychose und Kreativität. Siehe Laura Hoptman: «Yayoi Kusama: A Reckoning» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 34–82. Kuni-ichi Ono hingegen sieht in seinem Artikel «Kyosei to uchu (Kastration und Kosmos)» Kusamas «obsessive Wiederholung des immer Gleich-

chen» als ein «Vorgehen, um diese Grenzen der Wahrnehmung aufzubrechen» in: *Bijutsu Techo*, Bd. 40, Nr. 599, September 1989, S. 119. Er lobt Kusamas endlose Wiederholung der «weichen, strahlenden Form» als positive Ästhetik, die «phallische, durchkonstruierte Strukturen» zerstört, um die Welt mit einem kosmischen Strom zu erfüllen, und vergleicht dieses Vorgehen mit Antonin Artauds metaphorischer Kastration des rationalen Universums. S. 123.

2) Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Bernd Schwibs, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 15.

3) Ebenda, S. 20, 21.

4) Ebenda.

5) Ebenda, S. 28.

6) Ebenda, S. 25.

7) Ebenda, S. 398.

8) Ebenda, S. 26.

9) Kusama weist immer wieder darauf hin, dass sie bei ihrer Arbeit einem Impuls folgt, der kaum von Schmerz zu unterscheiden sei, wie «der tiefe, unausweichliche Drang, in der sichtbaren Form das immer wiederkehrende innere Bild zu erkennen». Zitiert nach Udo Kultermann, «Driving Image, Essen 1966» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London, 2000, S. 86. Auch in ihrem Interview mit Akira Tatehata erklärt Kusama das Paradox ihrer «Selbstausslöschung», bei dem sie Punkte, Nahrung und sexuelle Symbole wiederholt, mit denen sie dem Schmerz zu entkommen sucht. Siehe «Interview: Akira Tatehata im Gespräch mit Yayoi Kusama» in: *Yayoi Kusama*, op. cit., S. 14 und 16.

10) Yayoi Kusama, «Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut, 1968», wieder abgedruckt in: *Yayoi Kusama*, op. cit. S. 112. Kusamas Verwendung des Begriffs «Symbolismus» ist nicht zu verwechseln mit jener von Deleuze und Guattari. Letztere verstehen unter «Symbol» ein Zeichen, das eine nicht zweideutige soziale Kommunikation befördert, während Kusama das Zweideutige ihres «Symbolismus» kundtut, wenn sie die Tupfen sowohl mit der Sonne wie mit dem Mond vergleicht.

11) Deleuze und Guattari, op. cit., S. 11.

12) Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society» in: *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (Hrsg.), Bay Press, Port Townsend, Washington 1983, S. 120.

13) Udo Kultermann, «Driving Image, Essen, 1966» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 91–92.

14) Felix Guattari, «Les Riches Affects de Madame Yayoi Kusama» in: *Infinity Explosion*, Ausstellungskatalog, Fuji Television Gallery, 1986.

15) Deleuze und Guattari, op. cit., S. 45.