

NIEZNANE OBLCZE KUSAMY YAYOI – JAPONSKIEJ ARTYSTKI I PISARKI

PAWEŁ PACHCIAREK¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Kusama – Kusama Yayoi – japońska sztuka współczesna – sztuka japońska – literatura japońska – Alicja w Krainie Czarów

Key words: Kusama – Kusama Yayoi – Japanese contemporary art – Japanese art – Japanese literature – Alice in Wonderland

Abstrakt: Paweł Pachciarek. NIEZNANE OBLCZE KUSAMY YAYOI – JAPONSKIEJ ARTYSTKI I PISARKI. *PORÓWNANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 321-337. ISSN 1733-1765X. Mimo zapoczątkowanego pod koniec XX w., wciąż rosnącego zainteresowania krytyków działaniami Kusamy Yayoi, nazywanego „Renesansem Kusamy”, bogactwo jej dokonań bywa niejednokrotnie redukowane do kilku charakterystycznych dla jej późniejszej twórczości motywów, takich jak kropki, czy gigantyczne rzeźby dyń. Zapomina się przy tym choćby o pracach z jej wczesnego okresu, które mogą stanowić klucz do odczytania jej późniejszych dzieł. Nie inaczej jest w przypadku literackiej twórczości Kusamy. To właśnie poprzez literaturę, niemal zupełnie nieznaną poza granicami jej ojczyzny, Kusama jest w stanie odsłonić zupełnie nowy aspekt swojego uniwersum. Na zakończenie artykułu, zostanie podjęta próba odpowiedzi na pytanie, co łączy Kusamę z Alicją z Krainy Czarów.

Abstract: Paweł Pachciarek. THE UNKNOWN FACE OF KUSAMA YAYOI – JAPANESE ARTIST AND WRITER. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 321-337. ISSN 1733-1765X. Even though the interest in Yayoi Kusama has been growing since the end of the last century, there are still undiscovered aspects of her works which are addressed in this paper. I try to show how her works from the early period can be interpreted in the context of tradition and the key assumptions of Japanese art. I proceed to discuss the literary output of the artist which now seems to go unnoticed by a wider audience. To conclude, I will answer the question of what brings together the experiences of Kusama and the story of Alice in Wonderland.

¹ E-mail Address: pawel.pachciarek@gmail.com

Kusama Yayoi (ur. 1929) jest japońską artystką i literatką subtelnie, a niekiedy niemal niepostrzeżenie nawiązującą do tradycji sztuki japońskiej z jednej strony, z drugiej natomiast wpisującą się w główny nurt zachodniej transawangardy² przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

Kusama Y. zwraca uwagę swym szczególnym podejściem do aktu tworzenia, skupieniem graniczącym często ze stanem medytacji, podczas którego teraźniejsza obecność ulega zniesieniu albo rozproszeniu. Znaczna część prac charakteryzuje się prostotą użytych środków oraz pozornym schematyzmem – zaletą, o której Tosa Mitsuoki³ (1617-1691), mistrz tradycyjnej szkoły malarstwa japońskiego *tosa*⁴ mówił, jako o dotykającej głębokich treści w sercu (Wilkoszewska 2000: 163). To podejście do pracy Kusama łączy w eklektycznej komunii z kondycją wyrażającą się w „metaforze labiryntu, rozproszeniu podmiotu, nomadyzmie” (Wilkoszewska 2000: 194), słowem w wielkim pomieszaniu transawangardy, w doświadczeniu, której sztuka objawia trudną do utrzymania całość i występuje najczęściej w postaci sfragmentaryzowanej, i acentrycznej. Jednocześnie sztuka ta posiada pewną zdolność do równoczesnego ukazywania wielu dróg wejścia i wyjścia oraz umożliwia życie w świecie pozbawionym wielkich opowieści, a także historii, która spajałaby nieskończoną ilość narracji w jedną całość. Nomadyzm w ujęciu Gilles’a Deleuza i Felixa Guattariego, opisany przez Achillo Bonito Oliveę, 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 na wszystkie kierunki” (Wilkoszewska 2000: 194).

Trwający nieprzerwanie od lat dziewięćdziesiątych XX w. proces odkrywania przez świat sztuki zapomnianej niemal całkowicie poza Japonią Kusamy Yayoi, ikony przemian społecznych i kulturowych, „królowej hipisów” oraz prekursorki chociażby takich kierunków, jak pop-art czy minimalizm, przyczynia się do „zre-

² Transawangarda – termin zaproponowany przez włoskiego krytyka sztuki Achillo Bonito Oliveę w kontekście dyskusji nad sztuką postmodernistyczną. Jak pisze K. Wilkoszewska: „pojęcie to zawiera dwoiste treści: wyrasta ze sprzeciwu wobec modernizmu, wobec cenzury narzuconej przez formalizm, wobec ascezy i puryzmu, wobec linearności i nieograniczonej pogoni za nowością”. Z drugiej strony pojęcie to charakteryzuje się „bogactwem treści, pełnią a nawet nadmiarem, nieskrępowaną swobodą tworzenia”, więcej w: Wilkoszewska 2000: 192-195.

³ Patrz przypis nr 14.

⁴ *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.

definiowania znaczenia prac autorki *Infinity Nets* w kontekście historii sztuki⁵. Proces ten zwany „renesansem sztuki Kusamy” (*Kusama renesansu*) przynosi ze sobą coraz to kolejne retrospektywne wystawy jej prac, jak również pokazy jej najnowszej twórczości w najważniejszych galeriach i muzeach na świecie.

Mimo rozmachu towarzyszącego ostatnim działaniom Kusamy, a nawet mimo wciąż powstającym licznym odczytaniom jej twórczości, w świadomości odbiorców sztuka tej artystki często kojarzy się głównie z charakterystycznymi dla jej późniejszej twórczości – kropkami, jaskrawymi kolorami i ogromnymi rzeźbami. Ostatnie projekty są ponadto efektem komercyjnej współpracy z innymi artystami i projektantami najdroższych domów mody⁶, które to podtrzymują tę najświeższą odsłonę jej działań. Zapomina się przy tym o wczesnej twórczości Kusamy – tych szczególnych narodzin uniwersum, w którym wszystko może ulec samoistnej obliteracji. Nie inaczej jest w przypadku literackiej twórczości artystki, za którą w Japonii, po swoim kilkunastoletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych była ceniona w pierwszej kolejności. To właśnie poprzez literaturę, niemal zupełnie nieznaną poza granicami swojej ojczyzny, Kusama jest w stanie odkryć przed nami całkowicie nowy aspekt wszechświata, w którym *ja* każdego z nas może ulec rozproszeniu. W niniejszym artykule postaram się przedstawić tę mniej znaną, lecz na pewno nie mniej istotną stronę twórczości najslawniejszej dziś żyjącej japońskiej artystki. Na koniec, zainspirowany słowami Kusamy, spróbuję spojrzeć na jej doświadczenia z perspektywy głównej bohaterki powieści Lewisa Carrolla, *Alicja w Krainie Czarów*.

Wczesne prace

Kusama już w dzieciństwie 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 zacznie się sama określać jako „współczesna Alicja w Krainie Czarów” (Kusama Y., Komunikat prasowy do *Happening Alicja w Krainie Czarów*, Central Park, Nowy York, 11 sierpnia (1968), ze zbiorów Studia Kusamy, kopia w posiadaniu autora).

⁵ Wypowiedź prezesa Japan Foundation, Asaho Shinichirō, przy okazji przygotowań do retrospektywnej wystawy *Yayoi Kusama* w londyńskim muzeum Tate Modern w 2012 roku. (Morris et al. 7)

⁶ Artystka została zaproszona przez Marca Jacobsa – dyrektora kreatywnego marki Louis Vuitton do wspólnego przygotowania najnowszej kolekcji ubrań a także artystycznych projektów dla tego francuskiego domu mody. Nie jest to pierwsza przygoda w świecie mody dla Kusamy, gdyż artystka już w latach sześćdziesiątych XX wieku posiadała w Stanach Zjednoczonych własne przedsiębiorstwo, zajmujące się projektowaniem i produkcją ubrań.

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 roślin na nasiona. Przesiadując pośród fiołków i innych gatunków kwiatów, oddawała się bez reszty swojej wyobraźni. Tak oto relacjonuje jedno z dziejących zdarzeń:

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. Przerażona, ledwo stanęłam na nogach i co tchu pognałam 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 sen. (Kusama, 2011: 56)

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. Tworząc rysunek za rysunkiem, nadawała swoim widziom bardziej realnych kształtów. Wypełniła wówczas wiele szkicowników podobnymi rysunkami (Kusama, 2011: 55). Wydaje się, że to niekończące się dokumentowanie, pomagało jej w oswojaniu się z lękiem i szokiem, które towarzyszyły tym halucynacjom. Można ponadto powiedzieć, że sztuka Kusamy odzwierciedla doświadczane wizje i jest swoistą odpowiedzią na ich właściwość. Mimo tych „uwalniających” aktów tworzenia, omamy te z niesłabnącą siłą i w nowych przeobrażonych formach, wciąż 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 rozwinie się jeszcze pełniej w serii prac artystki określanych mianem sztuki psychosomatycznej, polegającej na nieustannym multiplikowaniu wciąż tych samych motywów⁷.

W 1948 roku Kusama Y. opuściła swoje rodzinne miasto Matsumoto (prefektura Nagano), by następnie przez osiemnaście miesięcy uczyć się na obecnym Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Kioto (Kyōto Shiritsu Geijūtsu Daigaku)⁸. Artystka

⁷ Przykładem zastosowania w praktyce przez Kusamę sztuki psychosomatycznej mogą być próby przewyciężenia swoich fagicznych i seksualnych obsesji poprzez kolejno: pokrywanie, czy oklejanie przedmiotów codziennego użytku niezliczoną ilością, masowo produkowanego makaronu, czy stworzenie serii fallicznych miękkich rzeźb, które w ogromnej ilości wyrastają jakby z podłóg, krzesel, stolów i innych obiektów, wypełniając, i pokrywając całą przestrzeń.

⁸ Kyōto Shiritsu Geijūtsu Daigaku; dawniej Szkoła Sztuk Pięknych i Rzemiosła w Kioto (Kyōto Shiritsu Bijūtsu Kōgei Gakkō).

nie posiadała wtedy ani szerokiej wiedzy, ani ugruntowanych umiejętności w dziedzinie sztuki. Postanowiła, że jej głównym przedmiotem będą zajęcia z tradycyjnego malarstwa japońskiego, *nihonga*⁹. Wybór ten, raczej przypadkowy, wynikał zapewne z tego, że uczyła się tego stylu w liceum. Zajęcia uniwersyteckie uważała za stratę czasu, ponieważ 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 silnie zhierarchizowanym, czy wręcz – jak sama wspomina – opresyjnym, według niej, tradycyjnym systemie nauczania mistrz-uczeń¹⁰, który odczuwała jako archaiczny, krępujący autonomię artysty łańcuch (Kusama 2011: 66). Z tych właśnie powodów Kusama nieustannie opuszczała zajęcia i szukała własnej drogi artystycznej (Kusama 2011: 66).

Nihonga nie jest, jakby się mogło wydawać, bezpośrednią kontynuacją tradycyjnego malarstwa japońskiego, tylko jego wyidealizowanym obrazem. Powstanie tego kierunku było wyrazem nacjonalistycznego sprzeciwu wobec obcego, czyli głównie zachodniego stylu w sztuce, który w Japonii przyjął się w okresie Meiji (1868-1912). Rozwojowi i popularności *nihonga* sprzyjały liczne konkursy organizowane przez instytucje i grupy związane ze sztuką, jak choćby Kioto Gadan (Scena Kioto)¹¹. Kusama, zawsze odcinała się od przynależności do wszelkich ugrupowań i w związku z tym nie włączyła się w ten nacjonalistyczno-artystyczny ruch, dominujący wówczas w Kioto. Droga, jaką z początku formalnie podąża autorka *Self-Obliteration*, jest więc wyłącznie przypadkowa i uwarunkowana brakiem innej możliwości kształcenia (Tatehata w: Neri, Goto: 48).

Jako dziecko Kusama tworzyła rysunki odwzorowujące halucynacje, jakich doświadczała. Później, w Kioto, skupiła się natomiast na realistycznym przedstawianiu głównie motywów fauny i flory.

⁹ *Nihonga* – termin odnosi się do stylu w sztuce, wykorzystującego motywy przedstawień, technik i materiałów charakterystycznych dla tradycyjnego japońskiego malarstwa.

¹⁰ W tradycyjnych szkołach malarstwa japońskiego, obowiązywała ścisła hierarchia, gdzie każdy początkujący adept sztuki podporządkowywał się zawsze instrukcjom swojego nauczyciela-mistrza.

¹¹ Powstała w XVIII wieku, w duchu wcześniej sformułowanych założeń a wyznaczonych przez malarza Maruyamę Ōkyo (1733-1795) i artystów Shijōha (Szkoła Shijō) [zwana także Maruyama-Shijōha (Szkoła Maruyama-Shijō)] jedna ze szkół, będąca częścią Kyōtoha (Szkoła Kioto). Prace artystów tej szkoły charakteryzują się realizmem przedstawień zainspirowanym zachodnim malarstwem, ale opierają się na tradycyjnych, japońskich technikach malarskich. Motywy zaczerpnięte z klasycznej literatury, historii czy przyrody stanowią główną tematykę ich dzieł. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych serii powstałej w tej szkole jest cykl przedstawiający małpy, autorstwa Moriego Sosena (1747-1821). W epoce Meiji artyści ci, by podkreślić swą niezależność wobec świata artystycznego skupionego w stolicy kraju tzw. Tōkyō no Bijutsukai (Świat Sztuki Tokio), ukuli właśnie termin Kyōto Gadan (Scena Kioto). Termin ten z czasem zaczął odnosić się ogólnie do terminu: Kyōto no Kaiga (Malarze z Kioto).

Artystka właściwie nie interesuje się pracami innych artystów, wspomina jednak o swojej fascynacji niezwykle szczegółowymi, opartymi na detalu obrazami Hayamiego Gyoshū¹² (1894-1935) (Tatehata w: Neri, Goto: 48). Namalowany w tamtym okresie obraz *Tamanegi* (Cebule, 1948) jest jedynym zachowanym do dziś dziełem, będącym przejawem pewnej formy realizmu w jej twórczości¹³. Obraz przedstawia wprawdzie cebule, ale namalowane charakterystycznymi dla Kusamy (podobnie jak dla twórców *nihonga*) subtelnymi, delikatnymi kreskami. Artystce najwyraźniej wcale nie zależy na tradycyjnej, statecznej kompozycji martwej natury. Obraz, przedstawiający jakby unoszące się na osobliwym, falującym zakratkowanym tle cebule, wydaje się zwiastunem późniejszych prac z serii *Infinity Nets*. W *Tamanegi* obserwujemy raczej subiektywną wizję Kusamy z pogranicza snu i jawy, odczuwamy niepokój z powodu widocznego pierwiastka animistycznego. Z pozoru zwyczajne cebule falują bowiem na płótnie i wydają się nadzwyczaj żywe. Widzimy cebule, ale mamy wrażenie, że może zjawić się coś jeszcze.

Na początku swojej drogi artystycznej Kusama tworzyła prace, które na długo zdeterminują kierunek jej artystycznej drogi. Wszystkie wydają się przetworzonymi przez fantazmatyczny świat artystki pejzażami z okolic rodzinnego Matsumoto. Również kolejny obraz *Zanmu* (Niekończący się sen) Kusama namalowała techniką typową dla *nihonga*. Podstawę kompozycji stanowi widok należących do jej rodziny pól uprawnych. Jakby struchlałe i uschnięte rośliny przedstawione są w posępnych odcieniach karmazynu, cynobru czy szkarłatu. W ten sposób sugestywnie wyrażona przemijalność w połączeniu z szarym, ciężkim błękitem nieba przywodzi na myśl prace surrealistów, podczas gdy kontrast barwny między czerwieniami kwiatów a soczyście zielonymi odcieniami motyli w obrazie *Niekończący się sen* – są bliższe twórczości ekspresjonistów. Warto zaznaczyć, że artystka prawdopodobnie nie знаła dokonań zachodniego ekspresjonizmu i surrealizmu, dlatego jej instynktowna czy intuicyjna twórczość może wydawać się tak ciekawa. Jak twierdzi Tatehata Akira¹⁴, dla Kusamy, w przeciwieństwie do „surrealistów, świat nierealny jest równoznaczny z tym rzeczywistym” (Tatehata w: Pen Henshūbu et al.: 26). Dlatego artystka nie musiała korzystać z metod takich jak automa-

¹² Hayami Gyoshū – japoński malarz, tworzył pod pseudonimem, jego prawdziwe imię to Eiichi Naita; fascynował się chińskim malarstwem z okresu dynastii Sung i Yuan. Przynależał do wielu szkół, jego późniejsze prace utrzymane są w duchu realizmu i symbolizmu.

¹³ Kusama wspomina, że zaraz przed wyjazdem do Stanów Zjednoczonych, zniszczyła przy użyciu siekiery setki swoich prac, a z pozostałości rozpalila ognisko. Tak pisze o powodach swojego działania: „Nie chciałam, zostawiać za sobą tych obrazów i rysunków, by moja matka nie rozdała ich innym ludziom, ale co ważniejsze byłam zdeterminowana stworzyć lepsze prace, kiedy dotrę już do Nowego Yorku. Spaliłam je bez jakiegokolwiek poczucia żalu” (Kusama 2011: 77).

¹⁴ Tatehata Akira – japoński poeta i krytyk sztuki, pełni funkcję dyrektora Narodowego Muzeum Sztuki w Osace. W 1991 roku otrzymał poetycką nagrodę *Rekitei*. Jest jednym z najważniejszych badaczy zajmujących się życiem i twórczością Kusamy Yayoi.

tyzm, by dotrzeć do świata podświadomego. Ta podświadomość i senne marzenie są jak klatka, która więzi jawę.

Wczesne pejzaże Kusamy można także interpretować jako odzwierciedlenie sintoistycznej koncepcji dychotomicznej przyrody, uplasowanej między dwoma światami: duchowym i materialnym. Młoda artystka dorastała w społeczności przechowującej lokalne, nad wyraz żywe wierzenia zawierające elementy panteistycznego postrzegania przyrody, co w połączeniu z jej indywidualnym doświadczeniem (przytoczona przygoda małej Yayoi na łące, kiedy kwiaty zaczęły do niej mówić) znalazło wyraz we wspomnianych pracach w stylu *nihonga*. W późniejszych dziełach ta ziemską czy doczesną transcendencja zostaje przekształcona w przedstawienia o poszerzonym, kosmicznym wężym wymiarze.

Ueda Makoto, japoński literaturoznawca, badając dzieje japońskiej teorii malarstwa, przytacza w jednym ze swoich esejów postać siedemnastowiecznego malarza Tosy Mitsuokiego¹⁵, który przyczynił się do odrodzenia stylu *tosa* – rodzimego sposobu malowania w Japonii. Wydaje się, że malarstwo pejzażowe czy, bardziej lub mniej realistyczne malarstwo natury powstałe w młodzieńczych latach twórczości Kusamy, dałoby się właśnie odczytać w perspektywie estetyki sformułowanej przez Mitsuokiego. Podstawa jego koncepcji zawarta jest w *Honchō gahō taiden* (Zbiór zasad malarstwa japońskiego, 1690) i opiera się na relacji pomiędzy dostępną rzeczywistością a jej odwzorowaniem w sztuce. W refleksji Mitsuokiego, sztuka ma więc za zadanie „naśladować naturę” (Wilkoszewska 2005: 155). Jest to jednak model różny od zachodniego, mimetycznego sposobu przedstawienia¹⁶, gdyż, jak pisze Ueda:

...proste odtwarzanie przedmiotów niekoniecznie wpłynie na stworzenie dobrego dzieła sztuki. W pewnym momencie artysta musi odejść od natury, a może nawet ją zniekształcić. Ale oczywiście zwyczajne zniekształcenie natury również nie pozwoli na uzyskanie dobrego dzieła sztuki; praca naśladowująca żywy obraz natury będzie pozbawiona życia. Wszystkie dobre dzieła sztuki są realistyczne, choć nie tyle w sensie wiernego odtwarzania szczegółów zewnętrznych, ile w skupieniu na wewnętrznych prawach rządzących naturą. Malarz może pominąć kilka zewnętrznych szczegółów, aby

¹⁵ Tosa Mitsuoki – japoński malarz, głowa szkoły i rodu Tosa, najstarszej japońskiej dynastii artystów, tworzących dzieła o tematyce narodowej; po odsunięciu ze stanowiska innego japońskiego rodu Kanō, Mitsuoki przyjmuje pozycję zwierzchnika Cesarskiego Urzędu Malarstwa (Kyūtei Edokoroazukari); jego *Honchō gahō taiden* (Zbiór zasad malarstwa japońskiego, 1690), jest jedną z pierwszych prac formułujących zasady teorii malarstwa japońskiego.

¹⁶ Platowski model filozofii przedstawienia zakładał istnienie transcendentálnych Idei (pierwotnych), oraz ich odwzorowania w naturze, w postaci równie idealnych kopii. Malarstwo więc, sprowadzało się do bycia kolejnym ogniwem, w tym łańcuchu powtórzenia: idei, kopii tej idei oraz wiernego naśladowania kopii w malarstwie, przy czym malarz, nigdy nie miał dostępu do pierwotnego wzoru – istoty rzeczy. Malarz mógł jedynie kopiować świat wypełniony idealnymi kopiami.

dzięki temu podkreślić pewne szczególne cechy, które są nieuchwytnie dla oka w naturze, a w efekcie dzieło zyskuje na realizmie. Wybitny artysta może posunąć się nawet dalej: jego malowidło może w ogóle nie być realistyczne, podczas gdy siła nadana dziełu wywoła efekt realizmu. Przechodzi on (realizm) ponad prawami natury, wnikając w sferę rządzoną wyłącznie prawami sztuki. (Wilkoszewska 2005: 155)

Niekończący się sen sytuuje się zatem w dwóch porządkach opisywanych przez autora malarzkiej szkoły *tosa*. Z jednej bowiem strony możemy mówić o uchwyceniu detalu, jak na przykład widoku rozkładu, nietrwałości czy śmierci podkreślonej dodatkowo przez jaskrawo zielone, łudzaco podobne do żywych motyle. Z drugiej jednak strony, pewna wywołana przez artystkę surrealna deformacja, która bez wątpienia odbiega od realizmu przedstawienia, jest na tyle wyraźna i intrygująca, że gotowi jesteśmy uznać to zniekształcenie i wprowadzoną do obrazu nierealność za równie albo nawet bardziej przekonujące niż prawdziwa, otaczająca nas rzeczywistość. Jeżeli *Niekończący się sen* wywoływałby taki właśnie efekt estetyczny, to moglibyśmy uznać, że Kusama osiąga wszystkie poziomy rozwoju malarstwa *tosa*, łącznie z tym ostatnim i najważniejszym, o którym pisał Tosa – poziom rządzony przez sztukę.

Należy podkreślić specyficzną rolę artysty w procesie twórczym, określoną przez Tosę M. na początku *Honchō gahō taiden* (Zbiór zasad malarstwa japońskiego). Pisze on o potrzebie „uwolnienia ducha wypełniającego ciało” (Wilkoszewska 2005: 159), ponieważ dopiero „w takim stanie *poza myślą* można rozpocząć dzieło malowania” (Wilkoszewska 2005: 160). Czyż wtedy niekończący się projekt malowania przez Kusamę powtarzalnych elementów, kropek i sieci, oraz proces utożsamiania się z tymi elementami przez artystkę czy raczej pokrywania nimi swojego ciała i dalej znikania w gwiazdozbiornie ich wielości, nie będzie właśnie przejawem obsesyjnego pragnienia uwolnienia ducha w sztuce? Wyłączenie u artystki świadomej woli pozwala na jakiś swobodny przepływ jedności (w wielości), impuls – owe „przenikanie ducha”, który manifestuje się później w dziele¹⁷. Taka postawa świadczyłaby o obecności tego szczególnego pierwiastka japońskiej

¹⁷ Możemy oczywiście się zastanawiać, czy takie zenistyczne uwolnienie miało w wypadku Kusamy rzeczywiście na celu stworzenie wyjątkowego dzieła sztuki, czy było jakby instrumentalnym wykorzystaniem malarstwa – swoistej autoterapii, czy też celebrazją mistycznego, prywatnego obrzędu. Wydaje się, że obie odpowiedzi będą poprawne, gdyż w udzielonym wywiadzie zatytułowanym *Across the Water* z 1998 roku, przeprowadzonym przez Damiena Hirsta w Nowym Yorku, mówi: „Malowanie obrazów zawsze było dla mnie sposobem na pokonanie choroby”, stwierdza również: „Moja fascynacja sztuką jest tym, co powstrzymuje mnie przed samobójstwem”. Kusama Yayoi, *Across the Water*, w: „Now” (1998). Niezależnie od tego, co napędza działania artystki, my jako odbiorcy, możemy doświadczać niezwykłego spojrzenia na rzeczywistość i być świadkami zjawiania się w niej jakiejś nadnaturalnej inności.

duchowości w niepowtarzalnym, eklektycznym stylu Kusamy, w którym odnajdujemy zarówno doświadczenie zachodniej transawangardy, jak i misternie z nim połączoną zenistyczną ideę pustki (*ku*)¹⁸.

Literatura

W 1970 roku – po ponad trzynastu latach spędzonych w Stanach Zjednoczonych – Kusama przyjechała na krótko do Japonii. Zamierzała propagować w swoim kraju ideały amerykańskiej „rewolucji nagości”.

Wśród wielu happeningów, jakie Kusama zorganizowała w Japonii, warto choćby wymienić *Homo Parēdo* (Homoseksualna Parada), która miała miejsce podczas międzynarodowej wystawy Expo w 1970 roku w Osace. Wiele podobnych akcji zorganizowała w kluczowych i ważnych symbolicznie miejscach dla Japończyków, między innymi przed Pałacem Cesarskim i przed budynkiem Parlamentu. Artystka przygotowuje coraz bardziej śmiało przedsięwzięcia w celu nadania im jak największego medialnego rozgłosu. Rzeczywiście, często interweniuje policja i pojawiają się obok japońskich, zachodni dziennikarze.

Niemal każdego dnia Kusama współpracowała z mediami. Udzielała wywiadów i prowadziła konferencje prasowe. Nieustanne pytania o powierzchowność jej działań sprawiały, że czuła się jednak coraz bardziej zniechęcona. Dla Kusamy, skostniałe i nastawione przede wszystkim na konsumpcjonizm społeczeństwo nie było przygotowane do nieskrępowanej dyskusji o sprawach ciała, seksualności i swobód obywatelskich – tak ważnych dla artystki kwestii stanowiących o byciu człowieka. Opisując ówczesną Japonię, Kusama pisze:

Byłam w swojej ojczyźnie nieco ponad dwa miesiące, jednak cały mój pobyt utwierdził mnie jedynie w przekonaniu, że jest to zepsuty i fałszywy kraj. Ostatecznie idea wolnej miłości jest czymś, czego Japończycy nie potrafili w żaden sposób pojąć (...). Kiedy powiedziałam i zrobiłam już wszystko, co mogłam, moje prosekualne i antywojenne idee, a także happeningi, które te idee wyrażały, uleciały jak powietrze z pękniętego balona. Środki masowego przekazu, dziennikarze i intelektualiści, wszyscy wykazywali całkowity brak zrozumienia. (Kusama 2011: 145)

W połowie lat siedemdziesiątych XX wieku stan zdrowia Kusamy zaczął się drastycznie pogarszać. W konsekwencji w lutym 1975 roku, artystka ponownie wróciła do kraju, by poddać się operacji w szpitalu w Tokio. Wykorzystując pobyt

¹⁸ Jak pisze C. Durix: „*Ku* (pustka) nie jest pustką w negatywnym znaczeniu, gdzie nie ma nic (*mu* – nicność), nie jest to pustka statyczna, niezmienna i zakrzepła. To pustka pozytywna, dynamiczna, wypełniona niezmierną energią. Pustka to pełnia mocy (...). Stan *ku* jest doskonałą oraz całkowitą gotowością” (Durix: 213).

w Japonii, postanowiła również udać się do Matsumoto, by tam w swoim rodzinnym mieście odnaleźć „spokój ducha”. Do Nowego Yorku planowała wrócić zaraz po zakończeniu rekonwalescencji. Doświadczała jednak coraz intensywniejszych halucynacji. Lekarze nie byli w stanie jej pomóc, nie potrafili postawić jednoznacznej diagnozy. Ze względu na konieczność przeprowadzenia szczegółowych badań i w obawie przed zaostrzeniem się stanów psychicznych, zdecydowała się pozostać w Japonii (Kusama 2011: 201).

Podczas tego pobytu Kusama nie była w stanie przyzwyczać się do japońskiego stylu życia. Mówiła o wielkiej przepaści, jaka dzieli Stany Zjednoczone i jej kraj. Jest rozczarowana konformizmem Japończyków:

Wszyscy zachowywali się i wyglądali tak samo. Mieli te same pozbawione wyrazu twarze. Kiedy ktoś wyróżniał się z tłumu, to tylko dlatego, że imitował coś, co zobaczył w magazynach poświęconych amerykańskiej czy francuskiej modzie. Wychodząc ze stacji, wszyscy zmierzali przez zatłoczone ulice do swoich małych budynków mieszkalnych. W małych pokojach oglądali w telewizji te same reklamy. Sposób życia i myślenia Japończyków stał się jednakowy. Nie mogłam przestać myśleć o tym, że w porównaniu z czasami, które pamiętałam wszystkich cechował brak zindywidualizowania. (Kusama 2011: 201)

„Cóż to jest za kraj?” (Kusama 2011: 202) – pytała Kusama. Wydaje się, że postępującą modernizację i sukcesy ekonomiczne Japonii artystka postrzegała jako źródło niszczyielskiej siły, która przekształciła państwo, kiedyś o bogatej i zróżnicowanej tradycji, w kraj „bez charakteru”, kraj, w którym społeczeństwo bezrefleksyjnie konsumuje i powiela obce mu wartości.

W tamtym czasie działania Kusamy nie wzbudzają większego, medialnego zainteresowania. Odzwierciedlające nastroje większej części japońskiego społeczeństwa główne media zwyczajnie ją ignorują albo marginalizują jej znaczenie. Kusama zostaje wypchnięta poza ten nawias oficjalnego dyskursu.

Artystka nie pozwala jednak o sobie zapomnieć i w niedługim czasie objawia światu nierozpoznany wcześniej talent literacki. Wspomina: „Byłam w stanie skierować światło na inną sferę własnej egzystencji, na taką, której nie byłabym w stanie zgłębić przy pomocy sztuk plastycznych” (Pen Henshūbu et al.: 108).

Od 1957 roku, po pierwszym wyjeździe z Japonii, artystka posługiwała się głównie angielskim i to ten język przede wszystkim wpływał na jej sposób myślenia i wypowiedzi (Kusama 2011: 218). Powrót do ojczyzny wiązał się oczywiście z koniecznością ponownego posługiwania się, na co dzień macierzystym językiem i dlatego może się wydawać interesujące to, że rzeczywista aktywność literacka autorki *Sumire Kyōhaku* (Groźba Fiołków, 1998) przypada właśnie na ten okres ponownego zetknięcia się z japońskim, co mogło zaważyć na późniejszym jego oryginalnym ujęciu¹⁹.

¹⁹ Zwrot ku porzuconemu wcześniej językowi (to jest powrót do czynnego używania japońskiego, po uprzednim długim pobycie w anglojęzycznym kraju), może nieść za sobą nadanie nowych właści-

W 1978 roku Kusama Yayoi debiutuje jako powieściopisarka. Wydaje *Manhattan jisatsu misui jōshūhan* (Uzależnienie od prób samobójczych na Manhattanie)²⁰. Tajemna, maniakalna energia pozwala jej napisać powieść w dwa dni. Po trzech tygodniach, bez żadnych poprawek, książka pojawi się w księgarniach. Posłowie do tej powieści napisze poeta Takiguchi Shūzō (1903-1979), który przyrówna Kusamę do wróżki – istoty nie z tego świata, zawieszona czy uwięziona gdzieś między rzeczywistością a jakimś wymiarem nierealnym. Niepewny i niejasny byt wróżki jest także metaforą dla wymykającej się pojęciom sztuki. „Niech nasza wróżka żyje wiecznie” (Kusama 2011: 220), pisze na koniec Shūzō

Rozgłos, jaki przynosi Kusamie powieść *Uzależnienie od prób samobójczych na Manhattanie*, sprawia, że przez pewien czas autorka będzie w Japonii postrzegana głównie jako pisarka. Shūzō Takiguchi zwraca uwagę na ironię losu polegającą na tym, że dopiero jej pierwszy sukces literacki oraz zagraniczne uznanie sprawiły, iż Japończycy dostrzegli wartość w twórczości swojej rodaczki.

Za swą drugą powieść, *Kurisutofū Danshōkutsu* (Zagłębienie męskich prostytutek na ulicy Krzysztofa, 1984), Kusama zostaje nagrodzona Dziesiątą Literacką Nagrodą w kategorii nowi pisarze, przyznawaną przez czasopismo „Yasei Jidai” (Burzliwa Epoka). W jury konkursu zasiadał między innymi znany pisarz Murakami Ryū (ur. 1952)²¹, który tak mówi o genialności w prozie laureatki:

Porażające psychologiczne napięcie w powieści Kusamy Yayoi i opisy życia na granicy świata codziennego i jakiegoś skrajnie obcego, wprowadzają w bezkres fantazyjnego świata. Pod tym względem Kusama nie ma sobie równych. (Kusama 2011: 220)

Może się wydawać, że otrzymanie nagrody dla nowych pisarzy za *Zagłębienie...* jest wyrazem uznania dla późnego rozkwitu zdolności literackich ponad pięćdziesięcioletniej wówczas Kusamy. Warto jednak pamiętać, że już jako uczennica szkoły podstawowej artystka dostała nagrodę w lokalnym konkursie na najlepsze opowiadanie, a jeszcze w wieku około dwudziestu lat pisała opowiadania i wiersze, zastanawiając się czy nie poświęcić się całkowicie pisaniu (Pen Henshūbu et al.: 108).

wości dla japońskiego. Podobnie ma się sytuacja, kiedy pisarz zaczyna pisać w obcym dla siebie języku. Przypadek Kusamy jest tego odwrotnością, lecz zapewne możemy mówić o podobnych zachodzących zjawiskach w ramach tego procesu. Tak jak zwrócenie się Samuela Becketta (1906-1989), w ostatnich latach jego twórczości, w stronę francuskiego, umożliwiło pisarzowi nabranie dystansu do słowa, tak angielski mógł przecież umożliwić nabranie dystansu do ojczystego języka Kusamy. Czy pozwoliło to również, odnaleźć artystce jakieś „nowe skojarzenia, obce słowa, wydobyć to co wcześniej jawiło się jako nienazywalne” (Kristeva 2007: 48).

²⁰ Kusama będąc jeszcze dzieckiem pisała liczne opowiadania i wiersze, rozważając nawet pisanie, jako swoją przyszłą drogę twórczą. Później publikowała regularnie artykuły i informacje na temat swojego życia i twórczości.

²¹ Artystka i pisarz zaprzyjaźnili się, czego rezultatem był występ Kusamy w filmie jego reżyserii, *Topāzu* (Topaz), znanym także jako *Tokyo Decadence* (Tokijska Dekadencja) z 1992 roku.

Literacki styl Kusamy można określić jako niezwykle barwny i przede wszystkim bogaty w pogłębione opisy psychologiczne bohaterów oraz otoczenia, w jakim żyją. Jej pisarstwo przesycone jest intensywnymi, żywymi emocjami oraz mieszającymi się z rzeczywistością narkotycznymi wizjami. Pojawiające się postacie stają często w obliczu dramatycznych wydarzeń i – zmuszane do podejmowania decyzji o ostatecznym charakterze – są konfrontowane z najbardziej podstawowymi pytaniami o istotę życia i śmierci. W zbiorze opowiadań *Nyūyōku monogatari* (Nowojorskie opowieści, 1993) ukazane zostaje cierpienie ludzi chorych na AIDS i ich determinacja w walce z tą nieuleczalną chorobą.

Ulubiona powieść Kusamy – *Sento marukusu kyōkai enjō* (Płonący Kościół Świętego Marka, 1985) – określana jest przez nią jako mieszanka „seksu, śmierci i halucynacji” (Pen Henshūbu et al.: 111). Bohaterowie, podobnie zresztą jak autorka, zmagają się z wciąż nawracającymi halucynacjami, niedającymi się powściągnąć obsesyjnymi zachowaniami i nieustannym poczuciem jakiegoś ciągłego rozpadu, depersonalizacji.

Typowa postać literacka u Kusamy jest wyrzutkiem mającym za sobą ciężkie przeżycia, osobą cierpiącą na psychiczne dolegliwości i uzależnienia, wykluczoną ze społeczeństwa z powodu swojej rasy, orientacji seksualnej czy przynależności klasowej.

Innym przykładem charakterystycznego dla pisarki bohatera literackiego jest postać pogardzanej przez mężczyzn kobiety, próbującej odnaleźć i wywalczyć własne miejsce w brutalnym i niesprawiedliwym świecie, jaki ją otacza. W *Groźbie Fiołków* bohaterką jest lękająca się historycznej matki młoda dziewczyna, która potrafi rozmawiać z kwiatami oraz komunikować się ze wszechświatem. Ten stan specyficznego odczuwania świata najlepiej oddaje zawarty w powieści *Uzależnienie od prób samobójczych na Manhattanie* wiersz:

*Groźba fiołków Pewnego dnia
niespodziewanie mój głos
stał się głosem fiołka,
Kradnąc me serce, zatrzymując oddech.
Jesteście prawdziwe, czyż nie?
Wy, które mi się dziś przytrafiłyście.*

*Fiołki z obrusa się uwolniły
i przetoczyły się przez moje ciało.
Jeden po drugim przyłgnęły do mnie.
Fioletowe kwiaty fiołka
Przybyły porwać me serce*

*Niebezpieczeństwo rośnie, prawda?
Zastygła w bezruchu pośród woni.
Spójrz, nawet sufit i kolumny
Obklejone przez fiołki.*

*Trudno trwać w młodości
Och, fiołki, nie mówcie do mnie.
Oddajcie mój głos, co stał się głosem fiołka.
Nie chcę być dorosła, jeszcze nie.
Jeszcze tylko ten jeden rok
Proszę zostawcie mnie w spokoju.
(Kusama 1984: 186-187)*

Niesłabnące i wciąż żywe zainteresowanie pisarstwem Kusamy niewątpliwie podsycały jej literackie aspiracje, co sama zauważyła wkrótce po uzyskaniu nagrody Yasei Jidai: „Mój zapał do pisania wzrósł jeszcze bardziej. Pisałam i wydawałam to powieści, to wiersze – w niesamowitym tempie” (Kusama 2011: 220- 221).

W okresie od 1985 do 2002 roku Kusama stworzyła dwanaście powieści, zbiór poezji oraz autobiografię.

Powieść *Zagłębnie Męskich Prostytutek na Ulicy Krzysztofa*, uznawana za jedno z najbardziej znaczących jej dokonań literackich, może stanowić ciekawy punkt odniesienia dla analizy powojennego społeczeństwa amerykańskiego. W książce sportretowany zostaje bowiem obraz środowiska męskich prostytutek. W scenach homoseksualnego seksu, scenach zażywania narkotyków i w opisach nowojorskiej bohemy, iluzja i rzeczywistość w świecie przedstawionym przenikają się tak, że trudno wyznaczyć między nimi wyraźne granice. Na tę oryginalną dychotomię składają się więc: brutalny świat cielesności oraz mistyczny świat ducha, które znajdują także swoje odpowiednie odzwierciedlenie w użytym języku:

Henry był nienasyconą duszą, włóczęgą nocy, który snuł się po dzielnicach rozkoszy w poszukiwaniu rozpusty i zapomnienia. Wydawał kasę na żarcie i dragi, więc żeby z kolei zdobyć pieniądze, sprzedawał z żalem swoje ciało i odbył. To, że ten interes był uzależniony od pogody, stawiało go w tej samej sytuacji, co ulicznego artystę. [...] Ćma wleciała przez ciemne okno i wylądowała w kawie Henry’ego, rozpraszając dookoła maleńkie łuski – srebrny pył, który spadł ze skrzydeł, przykrywając brzeg porcelanowej filiżanki. (Kusama 1989: 56-57)

W twórczości Kusamy możemy doszukać się wielu autobiograficznych odniesień, co sprawia, że literatura ta staje się osobistym wyznaniem. Jednak sama autorka unika jasnych wskazań, co do określania fragmentów mających stanowić fikcję literacką. Można by założyć, że ma to bezpośredni związek z wizjami, jakich doświadcza. Fakt samego ich doświadczenia będzie, przynajmniej dla samej autorki wystarczającym zaprzeczeniem jasnego podziału między namacalną rzeczywistością, a nieuchwytną nierealnością. Przekroczenie właśnie tej cienkiej granicy iluzji prowadzi tym samym do wpisania zdarzeń fikcyjnych w obręb prawdy o artystce.

Oprócz twórczości beletrystycznej Kusamy, można wyróżnić także jej okazały dorobek felietonistyczny. Bardzo często zdarzało się, że sama przygotowywała

opisy swoich wystaw lub publikowała w prasie artykuły dotyczące zarówno własnych prac, jak i sztuki w ogóle. Wchodziła przy tym często w polemikę z innymi artystami i krytykami. Za najciekawszy obszar tej działalności można uznać różne formy jej literackich manifestów, które z wielką mocą oddziaływały na przestrzeń społeczną w Stanach Zjednoczonych. Beatnicy, hippisi, społeczność LGBT, rodząca się „wolna miłość” były w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych motorem napędowym jej sztuki. Happeningi artystki cieszyły się ogromnym zainteresowaniem i poparciem młodego pokolenia Amerykanów. Jej działania stanowiły zwierciadło odbijające społeczne niepokoje i nierówności, były także wyraźnym sprzeciwem wobec postaw dyskryminacyjnych oraz prowadzenia działań wojennych. Kontestując dawny obraz społeczeństwa, Kusama coraz bardziej zbliżała się do idei sztuki zaangażowanej, czego najdobitniejszy dowód możemy znaleźć właśnie w jej manifestach i zaproszeniach do udziału w przedstawieniach.

Jednym z przykładów jej literackiego manifestu jest spontanicznie zaaranżowane publiczne odczytanie listu skierowanego do Richarda Nixona – w listopadzie 1968 roku, przed główną siedzibą nowojorskiej komisji wyborczej. Było to tydzień po zakończeniu przeprowadzonych w cieniu wojny burzliwych wyborów prezydenckich w USA. Kusama aranżuje publiczne czytanie listu skierowanego do zwycięskiego kandydata partii republikańskiej. W liście, który zatytułowała *An Open Letter to My Hero, Richard M. Nixon* (Otwarty list do mojego bohatera Richarda M. Nixona), artystka postuluje natychmiastowe zakończenie wojny w Wietnamie. W zamian jest gotowa oddać swe ciało prezydentowi, by ten mógł ujarzmić swego „męskiego, walczącego ducha” i zrozumieć często powtarzaną „nagą prawdę”: „Nie wykorzenisz przemocy, stosując więcej przemocy”²².

Alicja w Krainie Czarów

Jest taki fragment w powieści Lewisa Carrolla, kiedy do Alicji niespodziewanie zaczynają mówić ludzkim głosem kwiaty:

²² Pełna treść listu do prezydenta Nixona: „Nasza Ziemia jest jak jedna mała kropka pośród miliona innych ciał niebieskich, jedna planeta pełna nienawiści i konfliktów pośród pokojowych i spokojnych sfer. Zmieńmy to razem, ty i ja, i sprawmy, by ten świat stał się nowym Ogrodem Edenu. Zapomnijmy się najdroższy Richardzie i stańmy się jednym z Absolutem, wszyscy w jedno. Szybując pośród niebios wymalujemy się wzajemnie kropkami, zatracimy swoje ego w nieskończonej wieczności i ostatecznie odkryjemy nagą prawdę: nie wykorzenisz przemocy, stosując więcej przemocy. Ta prawda zapisana jest w ciałach niebieskich, z którymi będę miłościwie, kojąco przyozdabiać twoje twarde, męskie ciało. Łagodnie, łagodnie drogi Richardzie. Uspokój swojego męskiego, walczącego ducha”. Yayoi Kusama, *Open Letter to My Hero, Richard M. Nixon*, 11 listopada 1968, ze zbiorów Studia Kusamy, kopia w posiadaniu autora.

– O, Lilio Tygrysia! – powiedziała Alicja, zwracając się do jednego z kwiatów, wdzięcznie kołyszących się na wietrze. – CHCIAŁABYM, żebyś potrafiła mówić!
– Ależ my POTRAFIMY mówić – rzekła Lilia – tylko musi pojawić się ktoś, z kim warto porozmawiać. (Carroll 2010: 208)

Oczywiście pierwsze, zgoła niebezpieczne skojarzenie jakie się nasuwa, to własne doświadczenia małej Yayoi przekonanej o tym, że przemawiają do niej rosnące na łące fiołki. Rozmowa z kwiatami pozostawiła nieusuwalny ślad w psychice Kusamy, ślad wielokrotnie objawiający się w jej obrazach, utworach literackich. Doświadczenie to właściwie wpłynęło na całe życie artystki, które zawsze toczyło się na granicy realności i nierzeczywistości. Można powiedzieć, że tak jak baśniowa Alicja z Krainy Czarów przeniknęła do nierealnego świata w chwili, gdy wpadła do króliczej nory, tak Kusama dokonała tego podczas pierwszej rozmowy (w dzieciństwie) z kwiatami. Światy Alicji i Kusamy nie są dostępne dla każdego. Kwiaty odzywają się tylko do kogoś interesującego, dlatego ich wybór pada na młodą Yayoi. Na czym polegają jej stany halucynacji możemy sobie (zapewne tylko częściowo) wyobrazić na podstawie twórczości. Liczne, świadczące o wielkiej sile i oryginalności artystki obrazy emanują zwykle bezkształtnymi skupiskami punktów rozrastających się w pajęczce sieci, w które oczywiście i my możemy dać się złapać, co być może byłoby nawet pożądane dla każdego, kto odważyłby się w tej zaczarowanej rzeczywistości zanurzyć.

Magiczność doświadczeń artystki można również dostrzec w jej deformujących się rzeźbach – obiektach trudnych do zidentyfikowania i sprawiających wrażenie, jakby Kusama „puszczała do nas oko”. Dlatego cokolwiek zobaczymy lub odczujemy niekoniecznie w rzeczywistości musi okazać się prawdziwe. Wyłaniający się albo jedynie zasugerowany kształt nagle może się zmienić czy też w rozproszeniu zniknąć. Wszystko zatem rozplywa się lub łączy i nie ma niczego pewnego czy stałego – zdaje się mówić artystka. Doznania Alicji z Krainy Czarów wydają się łudząco podobne, chociażby ze względu na nieoczekiwane zmiany wzrostu, sprawiające, że perspektywa, z jakiej obserwujemy świat wyraża tę niepewność przedstawienia i może przyczynić się do zniesienia granicy między tym, co realne a tym, co nierealne. Takie płynne i zmienne postrzeganie wyrażają nieokreślone miękkie rzeźby, jakie stworzyła Kusama, rzeźby usytuowane między tym, co żywe a tym, co martwe, między podmiotem a przedmiotem, człowiekiem a zwierzęciem. Chodzi zatem przede wszystkim o przenikanie, które za Julią Kristevą można określić jako abjekt (*abject*)²³, a za Jacques’em Lacanem jako *lamella*. To ostatnie słowo określa pewną nieforemność i odnosi się do tego, co cielesne. To wymykające się dyskursowi niepokojące połączenie błony czy ameby – rzeczy

²³ Kristeva dodaje do pary podmiot (*sujet*) – przedmiot (*object*) trzeci człon – *abject*, który nie jest przedmiotem, ani nie należy już do podmiotu (Kristeva 13).

z człowiekiem. *Lamella* odnosi się po prostu do libido rozumianego jako niebezpieczna siła życiowa (Więcej zob. Žižek 78). *Lamella* może być także częścią odebraną od ciała, nieprzystającym organem, kawałkiem (fragmentem) wpływającym na odczuwanie rozpadu ciała przez Kusamę. Trafnie wyraża to uśmiech kota z Cheshire, który potrafił zniknąć, pozostawiając swój zauważalny tylko dla innych, uśmiech:

- Cóż! Wiele już razy spotkałam kota bez uśmiechu - pomyślała Alicja - ale po raz pierwszy spotykam uśmiech bez kota! To najbardziej zadziwiająca rzecz, jaką w życiu widziałam! (Carroll 2010: 91)

O tym, jak bliskie odczuwaniu Alicji jest doświadczenie autorki *Samo-Obliteracji* (Jikkoshōmetsu, 1957), świadczy najnowsze, przygotowane w języku angielskim i japońskim, wydanie (2012) powieści Lewisa Carrolla, w szacie graficznej zaprojektowanej przez Kusamę (Carroll 2012). Zupełnie nie dziwi, że okładki i wszystkie strony są wypełnione kropkami, liniami, powtarzającymi się, jakby płynącymi wzorami, z których czasem wyłania się jakiś kształt, choć nigdy do końca nie jesteśmy tego pewni. Pole łez jest polem kropek, a postaci - czy to ludzkie, czy pozbawione człowieczego kształtu - złożone są z wirujących elementów. Można bez wątpienia powiedzieć, że to połączenie literackiej historii Alicji z opowieścią Kusamy jest czymś więcej niż znaną nam z książki przygodą. Jakby artystka przeniknęła do tej Krainy Czarów, wypełniając ją własnym doświadczeniem. W 1968 roku, w Central Parku pod pomnikiem Alicji w Krainie Czarów artystka organizuje happening, w trakcie którego sama obwołuje się: „współczesną Alicją w Krainie Czarów” (Takashirō, Tomonaga, Akashi 180).

Zdaje się, że to tylko skromna część świata Kusamy-Alicji, jakiego możemy doświadczyć. Bohaterka powieści Carrolla ostatecznie budzi się z tego przedziwnego snu. Również my mamy szansę wyjścia i opuszczenia zaczarowanego świata Kusamy. Ona sama takiego wyboru jednak nie posiada.

BIBLIOGRAFIA

- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland, with artwork by Yayoi Kusama*. London: Penguin Books, 2012.
- Durix, Claude. *Sto kluczy Zen*. Przeł. Przemysław Ilukowicz. Poznań: Oficyna Wydawnicza, 1999.
- Hirst, Damien. "Across the Water. Interview with Yayoi Kusama". *Now* (1998).
- Kristeva, Julia. *Czarne Słońce. Depresja i Melancholia*. Przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński. Kraków: Universitas, 2007.
- Kusama, Yayoi. *Manhattan jisatsu misui jōshūhan* (Uzależnienie od prób samobójczych na Manhattanie). Tokio: Kadokawa Bunko, 1984.
- Kusama, Yayoi. Komunikat prasowy do Happeningu Alicja w Krainie Czarów, Central Park, Nowy York, 11 sierpnia 1968, ze zbiorów Studia Kusamy, kopia w posiadaniu autora.

- Kusama, Yayoi. *Kurisutofā Danshōkutsu* (Zagłębie Męskich Prostitutek na Ulicy Krzysztofa). Tokio: Jishiritsu Shobō, 1989.
- Kusama, Yayoi. *Mugen no Ami* (Nieskończone Sieci). Tokio: Sakuhinsha, 2011.
- Kusama, Yayoi. *Open Letter to My Hero, Richard M. Nixon*, 11 listopada 1968, ze zbiorów *Studia Kusamy*, kopia w posiadaniu autora.
- Morris, Frances et al. *Yayoi Kusama*. London: Tate Publishing, 2012.
- Shinkawa, Takashi. „Bungaku ni mo hana hiraku, hirui naki sōzō no chikara” (Także w literaturze rozkwita jej niezwykła moc twórcza), w: Red. Pen Henshūbu, *Yappari Suki Da! Kusama Yayoi* (Kochamy Kusamę Yayoi!). Tokio: Hankyū komyunikēshonzu, 2011.
- Takaki, Akio et al. *Kusama Yayoi, Tatakau* (Walka Kusamy Yayoi). Tokio: ACCESS, 2011.
- Tatehata, Akira. “Early Work”. Red. L. Neri, T. Goto. *Yayoi Kusama*. Nowy York: Rizzoli International Publications, 2012.
- Tatehata, Akira. „Tanjun ni shite fukuzatsu na, Kusama wārudo no nazo” (Rozwikłanie zagadki, tajemnica świata Kusamy). Red. Pen Henshūbu, *Yappari Suki Da! Kusama Yayoi* (Kochamy Kusamę Yayoi!). Tokio: Hankyū komyunikēshonzu, 2011.
- Ueda, Makoto. „Szukając podobieństwa do natury”. *Estetyka japońska: Słowo i obrazy*. Red. K. Wilkowska. Kraków: Universitas, 2005.
- Wilkoszewska, Krystyna. *Wariacje na postmodernizm*. Kraków: Universitas, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Przeł. Julian Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

