

Yayoi Kusama

1945etik gaurdaino

GUGGENHEIM BILBAO

ARIMA BATEN TRANSMIGRAZIOA: YAYOI KUSAMAREN BETIEREKO ITZULERA	3
INFINITUA.....	19
METAKETA	21
ALDERDI BOKOSMIKOA.....	23
KONEKTIBITATE ERRADIKALA	25
BIZITZAREN INDARRA.....	28
KRONOLOGIA: YAYOI KUSAMAREN BIZITZA ETA OBRA	30
NARTZISO-LORATEGIA, EDO NOLA YAYOI KUSAMA IKONO KULTURAL GLOBAL BIHURTU DEN, ETA ZER IRAKATS DIEZAGUKETEN HARK ETA HAREN ARTEAK GAUR MUNDUAN EGOTEKO DUGUN MODUAZ	61
KUSAMA: GORPUTZA, HERIOTZA ETA ERALDAKETA.....	74

ARIMA BATEN TRANSMIGRAZIOA: YAYOI KUSAMAREN BETIEREKO ITZULERA

Mika Yoshitake

Ez da agian izango Yayoi Kusamaren pareko arte globalaren ikonarik. Atzera begirako erakusketa ugari eskaini zaizkio Kusamaren obrari, eta, hala ere, haren ibilbide bikainak, milioika lagun liluratu dituelarik, aurkikuntza berriak eta garrantzitsuak eskaintzen jarraitzen du oraindik ere. Azken hamarkadetan, Kusama mundu osoan eskaerarik handiena duten artistetako bat bihurtu da. Errepikatzen diren motibo bereizgarriak estalitako haren espazioek, bertan murgiltzera gonbidatzen duten haren ispiludun gelek, haren ospeak eta modako marka askorekin elkarlanean egiten dituen lanek, denek dute zerikusia emakume hori gehien saltzen duten egileetako bat izatearekin. Aurreko azterlan batzuk ikuspegi historiko-artistikoa harturik aztertu dute Kusamaren ibilbidea eta haren lana mugimendu jakin batzuen aitzindaritzat hartu dute: pop art, ensanblajea, minimalismoa, Herbeheretako Nul, Alemaniako Zero taldea, ingurune- eta instalazio-arteak, performancea, zinema zabaldua eta murgiltze-arteak. Ikuspegi horiek —bai saiakera xehe sakonak, bai publiko zabalarentzat egindako aurkezpenak— argi islatzen dute Kusamaren artea hamarkadaz hamarkada eskuratzen ari den ospe eta irisgarritasun gero eta handiagoa, baina bi interpretazio-eredu horiek bateratzea da atzera begirako honen xedea. Horrez gainera, Hong Kongeko, eta ondoren, Bilboko erakusketaren bidez, ikuspegi geopolitikotik ere aztertzen du egilearen obra, gogoan hartuz Japonia, Txina eta Europa/AEBko kultura-testuinguru berezien konplexutasuna. Era berean, lan honek berriz ere neurtu du Kusamaren jarduerak gure egunotan duen inpaktu filosofikoa, bizitzaren, hilkortasunaren eta, COVID-19aren denborotan, sendabide forma baten kontzientzia sakonago bati dagokionez.

Argitalpen honetan 1945etik hasita arakatzen da Kusamaren karrera —funtsezko urtea izan zen hura artistak naturarekiko eta bizitza-zikloekiko duen interes estetikoaren sorrerari dagokionez, Bigarren Mundu Gerraren ondorengo garaian—, gaurko eguna arte, zeina ezaugarritzen baituten COVID-19aren pandemiak, arraza-bidegabekeriak eta krisi klimatikoak giza bizitzari dakarkion mehatxuak. Horren ondorioz, bi ikuspegi kronologiko hartu dira, elkarren osagarri: lehena diakronikoa da, eta sei gairen bilakaera lineala aztertzen du —infinituak, metaketa, alderdi biokosmikoa, konektibitate erradikala, heriotza eta bizitzaren indarra— zazpi hamarkadatan zehar; eta bigarren ikuspegiak, berriz, sinkronikoa izaki, gai horiek gertaera politiko-historiko jakin batzuekin nola bateratzen diren aztertzen du. Planteamendu bikoitz hori dela medio, posible da konplexutasun organikoa eta errebisionismoa baliatzea Kusama hura inguratzen duten ideia mitikoetatik aldentzeko; horien barne daudelarik: berezitasunaren pertzepzio menderatzaile bat (hau da, originaltasun eskusiboko eta bakartasuneko estetika bat), solipsismoa (Kusamaren buru-eritasuna patologizatzen duena, hark definitzen duelakoan bere praktika artistikoa) eta pop globalaren ikonoa izatea (hau da, Kusama sare sozialen fenomeno huts gisa utziz). Izan ere, kontakizun horiek, apurka-apurka, ezkutatu egin dituzte artistaren ondarea aberasten duten gaiak eta diziplinarteko testuinguruak. Honako atzera begirako erakusketa honen helburua da Kusamak bizi izan zituen errealitate geopolitiko eta psikosozial jakinetan zuztartzeari haren jarduerak: 1930eko hamarraldiko Japoniako gobernu totalitarioan bizi izan zen, bizirik atera zen Pazifikoko gerratik (1942–45) eta Japoniak jasan zuen estatubatuarren okupaziotik (1945–52), New Yorken borrokatu zen artista gisa onar zezaten

(han bizi izan zen 1958 eta 1973 bitartean), noiz eta Vietnamgo gerraren eta giza eskubideen aldeko mugimenduaren unerik garrantzitsuenean, 1980ko eta 1990eko hamarkadetako finantza-burbuilek artean eta kulturen izan zituzten ondorioak pairatu zituen, eta aurre egin die azken bi hamarkadetako hondamendi naturalen ondorio existentzialei. Saiakera honek arreta berezia jartzen du gaien eta testuinguru-ikuspegiaren konplexutasun hori agertzen duten une jakinetan.

ALDERDI BIOKOSMIKOA, INFINITUA ETA HERIOTZA

Oi, zentzugabekeriaren itsaso horrek, nekaturik lo egiten duzu gauaren gortina jaitsi den iluntasunean. Zutik nago hamar metroko mihise baten gorenean. Adu du itsas barreneneko arrainek lo sakon batean ezkutatu dutela beren arnasa. Ostera ere itxi ote du materiak bere forma heriozko amets batean, betikotasunarekin bat egingo balu bezala?

Ehun milioi muxar, eder-ederrak denak, urdin zilarkarak, autodefentsazko ezkatzen diseinu apainak, itsasoan urperatzen ari dira...

Hamar metroko sareak pinturaren konposizioa, erdigunea eta bariazioa ezeztatzen ditu, eta bere baitan dauzka emozio guztiak, galera- eta errepikapen-lerro errepikarietan barna; baina espazio mugagabe laua, alde-bakarra, ezerez “zuri” bat bihurtu da, besterik ez, lurraren hodeiertzean barna.

Sare-film “beltz” bat ageri da margoturik elizaren hondakin gardunetatik sorturiko errautsezko oinarri “zuri” baten gainean. Orain nire estudioak positibo bihurtu du elizako sare beltzaren argazki-paper negatiboa. Infinitu-sare baten pintura “zuria” da mihise beltz baten gainean!

Hitzik ez daukat. Ahaztu zait guztiz nire haragiaren existentzia.

Bukatua dago zentzugabekeria iluneko itsasoaren pintura, inexistenziaren ondoriozko heriotza “zuri” batean itxuraldatu baita.

Yayoi Kusama, *Sento Marukusu kyōkai enjō* [San Marko elizako sutea], 1985

Kusamaren *Sento Marukusu kyōkai enjō* (San Marko elizako sutea, 1985) eleberri erdi autobiografiko ilunaren amaieran, protagonistak epifania bat bizitzen du, sugarrek eliza bat nola irensten duten ikusten duen bitartean. Zutik zegoela *Infinitu-sarea* (*Infinity Net*) pintura monumentalaren gorenean —mihise osora zabaltzen diren kolore bakarreko arku errepikatuz osatua; Kusamak New Yorken egin zuen mural baten neurriko pintura batean oinarritzen dira (1961)—, egilea konturatu omen zen obrak heriotza sublimatzen zuela “ezerez ‘zuri’” baten erritual garaitzaile bihurtuta, “besterik ez, lurraren hodeiertzean barna”. Lehen planoaren eta atzealdearen arteko alderantzizkatze erradikal baten bitartez, pinturak erronka egiten die grabitateari eta orientazio espazialari; protagonistaren epifania are hunkigarriagoa gertatzen da muxar urdin zilarkara bat ikusten delako itsasoaren, errauts zuri iheskor eta lur errearen amildegi mugagabea galtzen, eta horrek guztiak bizitzaren iheskortasunaren iraupena berresten du. *Infinitu-sarea* obrako Kusamaren motibo ezagunena interkonektibitatearen eta transmigrazioaren

alegoria bihurtzen du nobelak, ezerezaren sublime. Nobelaren istorioa San Marko elizan kokatzen da (St Mark's Church-in-the-Bowery); behe Manhattango eliza bat da, han egin zituen Kusamak 1968an gerraren kontrako bere happeningetako batzuk, eta modu enblematikoan adierazten du Estatu Batuetako politikaz eta kulturaz egileak duen ikusmolde apokaliptikoa.

Kusama Tokiora itzuli eta hamarkada bat geroago argitaratu zen *Sento Marukusu kyōkai enjō*, eta gorago aipaturiko pasarteak egileak gazte-garaietatik landu dituen gai garrantzitsuenetako batzuk agertzen ditu. Familiak Naganon zeukan haztegi baten ondoan hazi zen Kusama, Japoniako erdialdeko prefektura menditsuan, landetxe batean, eta txiki-txikitik sentitu zen bizitza organiko eta kosmikoari sakonki lotua, “alderdi biokosmikoari”. Interes hori landareen anatomiaren behaketaren bidez hasi zen agertzen, hala nola haien bizitza- eta deskonposizio-zikloen behaketaren bidez, *Titulurik gabea* (*Loreen zirriborroak*) [*Untitled (Flower Sketches)*, ca. 1945] lanean ikusten den bezala, zeina gerrako urteetako marrazketa-koadernoari dagokion. Kusamak jutezko hazi-zakuak erabili zituen mihiseen ordezen zenbait obratan, nola den *Metaketa-lurra* (*Earth of Accumulation*, 1950), eta argi agertzen dute nolako asmamena zuen egileak mihisea nekez aurkitzen zen garai batean; naturaren indarra igortzen du gainera bai materialen bitartez, bai edukiaren bitartez. Atsekabezko zero batek eratzen duen atzealde batekin, hazi batzuk irudikatzen ditu obrak, gerrak erraustutako soro idor batean dantzatzuz bezala mirariz hazten direnak. Mertxika bateko zulo batek intsektu baten bizitzaren aztarren-seinalea agertzen duen bezala, Kusamak naturara jotzen du bizitzaz betetako ezkutuko mundu bat adierazteko, mistizismoaren eta sinbolismoaren artean dagoena¹.

Kusamaren lanean, alderdi biokosmikoa Bigarren Mundu Gerran bizitako oinazezko eta suntsipenezko esperientziarekin gurutzatzen da, natura bera pizkundearen sinboloa zenean Kusamak 1940ko hamarkadaren bukaeran Kioton landu zuen *nihonga* (japoniar estiloko pintura) moldearen konbentzio estilistikotik urruntzen ziren japoniar artistentzat. Artistak gerra garaian bere etxearen atzetik igarotzen zen ibaian eguzkiak argitutako milaka harriren ikuskariaren oroitzapena bihurtu zuen “ikuspen misterioitsu baten oinarria, eta ikuspen hark haietako bakoitzaren ‘izatasuna’ berresten zuen eguzki distiratsuen pean”². Gogora etorritako gertaera (*koto*) baten bitartez, hau da, eguzkiaren isla harri bustietan, izatera iristen den materiaren kontzeptu hori —gauza estatiko bati kontrajarririk (*mono*)— gerraondoko Japoniako 1950eko hamarkadan³ izan zen debate zabalago baten erakusgarria da: “errealismoaren” eta irudikapen artistikoaren etikaren arteko debatea. Kusamaren *ethos* estetikoak analogiak zeuzkan biomorfismoarekin lotutako artista europar eta iparramerikarrenarekin. Jadanik 1955ean, Kusamak idatzi zuen inspirazioa aurkitzen zuela “[Piet] Mondrianen eta [Ben] Nicholsonen konposizio geometrikoetan, [Henry] Mooreren harrizko eskulturetan eta [Alexander] Calderren gailu mugikorretan”; izan ere, artista haiek denek aurkitu nahi zuten “espiritua betiko askatzeko dugun desira hori mugiaraziko zuen botere bat”⁴. Berebat azpimarratu zuen Kusamak planteamendu horiei erantzuten zietela Estatu Batuetako Northwest School-eko kide batzuek, nola ziren Morris Graves, Kenneth Callahan eta Mark Tobey, baita Georgia O’Keeffe ere, eta haiekin denekin sentitzen zuen berak kidetasun sakon bat. Kusamak, arlo metafisikoa ere munduaren ikuspen normalaz gaindikoaren oinarri gisa ikusten baitzuen, Romain Rolland frantses nobelagilearen idatziak aipatzen ditu: “Anormala den hori indar-printzipioa eta sorkuntza-iturria den aldi orotan, utzi egiten dio anormala izateari eta normalaz gaindiko bihurtzen da”⁵. Rollanden “sentsazio ozeanikoa” kontzeptua, hau da, kanpoko munduarekin sortzen den batasunak —Ekialdeko mistizismotik datorren ideia da— berebat elikatzen du Kusamaren asmo bat, espiritua infinituaren ideiarekin bitartez askatzea, Ozeano Pazifikoak eta bizitzaren interkonektibitateak inspiratua aldi berean.

Alderdi biokosmikoak bideratu du Kusamaren infinituaren gai ezaguna, “infinitu-sarea” (*infinity net*) delako motiboaren bitartez agertu duena, eta egilearen obraren corpus finkoenaren oinarria izan dena, New Yorkeko aldian ekoitzi zuen harena (1958–73). Sarearen motiboaren adibide goiztiarrenetako bat, alabaina, ia hamarraldi bat lehenago agertu zen *Autorretratu* (*Self-Portrait*, 1950) obran, ekilore-buru arrosa-urdinxka bat inguratzen duten lerro erradial gorri ilunen artean ezkutatua. Lurreko mundua eta zeruko mundua konbinatzearen estrategia bisual hori nagusitzen da paperean egindako lanetan, batez ere *Argia 1. zk.* (*Light No. 1*, 1962) izenekoan, sortu eta iluntasunean desagertzen den argi-distira bat ematen baitu. Elkarri lotutako arkuek sortzen duten sare motibo hedakorra erraz antzeman daiteke Kusamaren *Infinitu-sarea* edo “sare amaiezinak” pinturetan, hasieran hala izendatu baitzituen; pintura horiek hainbat formatan eboluzionatu dute, eta artistak 1957an Japoniatik Seattlera egindako hegaldian hegazkinetik ikusi zituen Ozeano Pazifikoko itsaslasterrek inspiratuak dira. Mendian hazi zenez, ikuspegi hura apartekoa gertatuko zitzaion inondik ere, eta arrastoa utzi zion subkontzientean. *Itsasoa* (*The Sea*, 1958) eta *Ozeano Pazifikoa* (*Pacific Ocean*, 1960) izendatu zituen Kusamak bere lehen pintura monokromoak —aparraren antzeko motibo errepikakorrak irudikatzen zituzten, ur-kolore beltzez egindako hondo baten gainean—. Aurreko planoaren eta atzealde ilunaren artean kokaturiko espazioak infinitua dirudi, ozeanoaren gun ekin antzemanekoak gogorarazten dituzten arku uhindunen zabalkunde organikoak kontsumiturik. Naturan ikusten diren ereduak dago lotua Kusamaren infinituaren ikusmoldea, 1960an Gres Galleryn antolatu zen Kusamaren erakusketaren prentsa-oharrean azaltzen den bezala:

Forma txikiak isurtzen dira, batzuk besteen barnean, handiagotzen dira eta txikiagotzen, naturaren aldera hain sakonki bideraturiko erritmo kulunkari batez, non ikusleak, bere buruari pinturaren kontzientzia osoa hartzen utzi ahala, baretasun eta emozio eutsiko sentsazio bat izaten duen, eta sentsazio hori bera sumatzen da ikusten direnean hodeien formen eboluzioa, eguzkiaren argia hostoen artean sartzean eratzen diren itzal-jokoak, uhinak uretan eta haien urpeko itzaletan, edota narrastien larruazaleko edo katu pikardatuen ileko markak. Bada erritmo sakon bat pintura hauetan; ezin eutsizko tentsioak garatzen, mantentzen eta ebazten dira haietan⁶.

Hemen, iheskorra denaren terminoetan (hodeiak, itzalak, uretako uhinak) nahiz bilakaeraren terminoetan (narrastien eta katuen orbanak) deskribatzen da infinitua. Infinitua naturaren esperientzia iheskor, denborarik gabekoetan sustraitua egoteak ageriko kontrapuntu gisa funtzionatzen du zenbait arte-kritikoren interpretazio formalistari dagokionez, nola den Donald Judd, hark, Kusamak 1959an Brata Galleryn, New Yorken, lehen banakako erakusketa egin zuenean idatzi zuen iruzkinean, akaberaren “sinpletasuna eta konplexutasuna” eta materiaren dentsitatea goraipatu baitzituen. Arku errepikatuen erritmo bizi eta uhinduak oster ere agertzen dira Kusamaren ondorengo sare-pinturetan, besteak beste *Euria* (*Gorespenak eta erruak garbituz*) [*Rain (Washing Away Praises and Blames)*, 1987] obran eta *Itsasoa ilunabarreko distiran* (*Berehalako heriotzaren aurrez aurre*) [*The Sea in the Evening Glow (Facing the Imminent Death)*, 1988] izenekoan, beira baten gainean isurtzen diren ur-jarioak balira bezala. Kasu honetan, bisualki urruntzen dira 1960ko hamarraldiko *Infinitu-sareak* lanen materialtasun trinkotik; arima elikatze, naturaren kalitate metafisikoetan inspiratzen da Kusama, baita pertsona bakoitzak heriotzarekin duen topaketari aurre hartzeko ere, hor zintzilik baitaukagu beti. Pintura horiek Kusamak poesia eta nobela gehien idatzi zituen garaian aurkeztu ziren, eta idazlan haietako askok beren artelanak ageri dituzte edizioaren azalean⁷. Puntuaren eta lerroaren ukimen-izaerak eta doitasunak Kusamak 2000ko hamarkadaren amaieran sortu zituen *Infinitu-sareak* obrako pintura batzuetan kontzentratuta

jarraitzen dute, hala [Transmigrazioa](#) (*Transmigration*, 2011) izenekoan, zeina pintatu zuen lurrikara, tsunamia eta haien ondoriozko Tōhokuko hondamendi nuklearra gertatu ziren urte berean. Lau paneleko obra monumental horretan, neoi berde eta bioleta koloreko isuri uhindun batzuek argi gogorarazten dituzte hondakin nuklearren kokagune toxikoak eta espezieen egokitzapen genetikoak habitat horietan beren biziraupena bermatu ahal izateko. Obraren tituluak gainera —transmigrazioaren kontzeptu budistari egindako erreferentzia, hil ondoren haren bidez berpizten baita arima, bestelako izaki batean— berpizkundearen eta transformazioaren zikloaren ideiak iradokitzen ditu.

Heriotza azpitemu funtsezkoa da Kusamarentzat, bizitzaren eta heriotzaren arteko atalasea etengabe hartzen baitu haren obrak gogoan. Naturak eskaini zion inspirazioaren antzera, 1950eko hamarraldian paperean egindako lanetan bizitzaren ukimen-esperientzia berregiten lagundu baitzion, 1970eko hamarkadaren erdialdeko Kusamaren collageek maiz islatzen dute lurpeko izakien bizitza mistikoan murgildu izana —sarritan agertzen dira lanotan, zeta-ebakinen eta tintaz marraztutako sareen bitartez, intsektuak, tximeletak, arrainak, itsas oskolak eta txoriak—, eta bi pertsona maitaturen galera adierazten dute oroz gain: 1972an hil zen artistaren gertueneko laguna, Joseph Cornell, artista hura ere, eta 1974an aita, Kamon. *Orain hida zaudetela* (*Now That You Died*, 1975) obran, argi gorri batek inguratzen duen infloreszentzia bat, esponja tankerako bilbe baten argazki-ebakin batetik abiatuta egina, flotatzen ageri da zuhaitz haritsu zuri baten gainetik igotzen diren bestelako forma biribilduen gainean. Hodeiertzaren azpian txori bat hila eta lurperatua datza. Collagearen beste aldean poema bat dago, arimaren agurrari buruzkoa. Erakusketako foileto batek aipatu zuen Kusamak helburu berri bat aurkitu zuela bere obran, heriotzaren onspenaren ekintzaren bitartez.

Nire une bateko bizitza, indar ikusezinen batek eutsirik, ilusioen moduan existitzen da, ehunka milioi argi-urte amaiezinen gelditasunezko une batean. Bizibide gisa bila ibili naizen auto-iraultza heriotza aurkitzeko modu bat besterik ez zen. Zer esan nahi duen heriotzak, haren koloreek eta edertasun bereziak, haren urratsen isiltasunak eta heriotzaren ondorengo “ezerezak”. Artea nire arimaren atsedenerako sortzen dudana aldi batean nago orain, hori dena onartuz⁸.

Gertaera pertsonal horiek Japonian garai hartako depresio ekonomikoaren eta ezkeraren krisi ideologikoaren adierazle izan ziren gertakariekin bat egin zuten: esaterako, 1972ko bahituen krisia Naganoko prefekturan dagoen Asama mendian —Armada Gorri Batua taldeko hamalau kide eremu paramilitar batean hilda suertatu ondoren taldeko hainbat kidek pertsona bat bahitu eta hamar egun iraun zuen setioan borrokatu ziren poliziaen kontra— eta hurrengo urteko petrolioaren krisi globala⁹. Aldi hartan, bere lehen babeslea hil zelarik —Shūzō Takiguchi poeta surrealista, arte-kritikaria eta artista, Kusamaren *Manhattan Suicide Addict* (1978) lehen eleberriaren gibel-hitz bikaina idatzi zuena—, nobelak idazten ere hasi zen artista¹⁰. Haren gai erdi autobiografiko makabroak, sexu-mutilazioari, hilketari eta suizidioari lotzen zaizkienak, Izumi Kyōka idazlearen obrak gogorarazten dituzte bereziki. Izan ere, hark, bere gizarte modernoaren kritika surrealistekin —Kusamak miresten dituen magia, misterioz eta estetika gotikoaz hornituak zeuden kritika haiek—, 1970eko hamarraldian interes berritua eragin zuen Ryū Murakami eta Kenji Nakagami bezalako idazleengan. Egile horien obrek inspiratu zituzten Kusamak arlo psikosexualaren eta ameskeriaren eremuetara egindako bidaiak.

Kusamaren lehen erakusketa handian, *Obsessional Art, A Requiem for Death and Life* —Tokioko Osaka Formes Galleryn egin zen erakusketa hura, 1976ko abuztuan—, pieza nagusia *Hadeserako seinalea* (A

Signpost to Hades, 1976) izan zen, erliebeko eskultura monumental bat, zazpi metro luze, oihalezko betegarridun tuberkulu josiz osatua, eta aerosol beltzez margotua: bide kezkarria eta de-sublimatua, non, falo ilunen soro batean, zapata batzuk agertzen baitira, azpimunduan sartzean beren gorputz fisikoak utzi dituztenen arimen aztarrenak gogorarazten dituztenak. Ondorengo lan batean ere agertzen da heriotzaren atalase hori: *Presoaren atea* (*Prisoner's Door*, 1994), hiru paneleko egitura bat, adar zilar kolore bihurrituak dituzten landare oparoz osatuta mundu postapokaliptiko batean. Atearen metaforak atalase gisa, oihal gisa edo urrats gisa, aise gogorarazten du Kusamak despertsionalizazio-nahastearekin duen etengabeko borroka; nahaste hori gortina baten gisa deskribatu du, eta gortina horren atzean pentsamenduak eta emozioak ez daude identitatearekin lotuak. Kusamak maiz erabili izan du heriotza-atalase hori bere nobeletan, adibidez, *Manhattan Suicide Addict* lanean. Han idazten du: “Eritasuna heriotza baino indartsuagoa da [...] suizidio-saio batzuk egin nahi ditut, eta nire eritasuna ikaratu”¹¹. Baieztapen hura deigarria gertatu zitzaion Akira Asada filosofoari, zeinak kastrazio-modu batekin parekatzen duen Kusamak arte-estrategia paradoxikoak (adibidez, obliterazioa edo metaketa) erabiltzen dituen modua, bizitza osoan egin behar izan duen borroka gainditzeko. Maileguz harturik Lacanen *sinthome* kontzeptu psikoanalitikoak (bere sintomatik ezin berezi den eta ezin analiza daitekeen baldintza), Kusamaren betiereko borroka psikologikoa haren artean funtsezkoa delakoan deskribatzen du Asadak, eta idazten du: “bere eritasuna arte bihurtuz, Kusamak heriotza gainditzen du”¹².

KONEKTIBITATE ERRADIKALA

Tanto guztiak berdina dira; ez dago bestea baino hobea den tantorik.

Yayoi Kusama, *Tokyo Lee*, ca. 1971

Vietnamgo gerraren garaian, performancea eta antzerkia bezalako jarduerak hasi zen Kusama lantzen. Bere lehen performance subertsiboetako batean —*Nartziso-lorategia* (*Narcissus Garden*)—, 1.500 ispilubola zilarkara ipini zituen 1966ko Veneziako Bienaleko Giardinietan —ez zegoen Bienalera gonbidatua— eta bina dolarretan hasi zen bolak saltzen. Artistek kulturaren ekonomian duten zereginaren kritika zen, izan, obra hura, eta berebat egiten zuen artearen demokratizazioaren alde, harekin batera zihoan adierazpenak iradokitzen zuen bezala: “Artista, gizartetik apartatu ordez [...], lanaren ekonomiaren zati bat bihurtzen da, eta denon eskura dagoen arte bat saltzen du. Supermerkatuan janaria eta mertzerian galtzerdiak erosteko erraztasun berbera izan behar luke jendeak artea erosteko”¹³. *Nartziso-lorategia* obrak ere Kusamaren oinarritzko ideia bat gauzatzen zuen, hots, dena diseinatu daitekeela unitate bakarra gogoan hartuta, eta horrek arintasuna, mugikortasuna eta uniformetasuna sustatuko ditu. Bola zilarkarak, tantoak bezala, ilargia eta eguzkia irudikatzen ditu, baita gizadiaren eta naturaren arteko batasuna ere. Askatasun artistiko erabatekoaren eredua da infinituraino biderkaturiko isla. Tantoen banakako batasun esferikoak sare infinitu baten ahalmena seinalatzen du, baina “nola pertsonen bizitza komunikatiboa, halaxe bi, hiru tanto edo gehiago mugimendu bihurtzen dira”¹⁴.

Interkonexio-desira hark nolakotasun politikoa hartu zuen azkenean, Kusamaren “auto-obliterazio” filosofiaren bitartez, zeinak norberaren egoa hustutzea aldarrikatzen zuen, berdintasunezko terminoetan ikusteko denok elkar. Kusamaren happening ospetsuetan —hala *Gorputz-jaialdia* (*Body Festivals*, 1967) eta *Eztanda anatomikoa* (*Anatomic Explosions*, 1968) izenekoetan—, artistak tantoak margotzen zituen bizkor-bizkor gorputz biluzien gainean —poliziak esku hartu baino lehen— pertsonen arteko konexioa agertzeko gerraren kontrako protesten alferrikakotasun gero eta handiagoaren erdian¹⁵. Are gehiago, tantoak pintatzea (eta, hedaduraz, zuloak pintatzea) Ameriketako Estatu Batuek Vietnam eta Kanbodia

inbadituz eragin zuten heriotzaren eta gorputzen obliterazioaren irudikapen erradikala gertatzen zen. Kusamaren auto-obliterazioak norbanakoen arteko konektibitate-modu progresibo bat bihurtu zuen suntsitze hori: “Natura eta geure gorputzak tantoekin obliteratzen ditugunean, pertsonok gure inguruaren batasunaren parte bihurtzen gara—betierekoaren parte— eta geure burua obliteratzen dugu maitasunean”¹⁶. Esan liteke haxe dela egilearen ekimenik politikoena, gerraren ahalmen suntsitzaileaz zuen oroitzapenean sustraitua, Showa aroko (1926–1989) lehen urteetan jaiotako belaunaldiak bizi izan zuen bezala. Prozesu pertsonala ere izan zen, pairatu izan zuen arrazismo guztiz sustraitua desmuntatzean zetzana: lehenbizi Japonian Estatu Batuen kontra, japoniar herriaren mobilizazio nazionalako ahaleginean, Bigarren Mundu Gerraren aurreko aldian; eta Estatu Batuetan gero, New Yorken bizi zen emakume japoniar gisa, arte zuriko eta gizonen mendeko mundu batean, non gero eta ezagunagoak ari ziren egiten Andy Warhol, Claes Oldenburg eta Nicolas Schöffer artista frantsesa, honek 1965ean inauguratu baitzituen bere ispiludun instalazioak Jewish Museum-en, Kusamak *Infinituaren isla-gela – Zakil-soraa* (*Infinity Mirror Room—Phalli’s Field*) sortu zuen urte berean.

Auto-obliterazioa sendabide komunitarioko bitarteko bat zen, elkarrekin erradikaltasunez konektatzen zituena bizitzaren bazterretan bizi zirenak —bereziki, hippiak, gayak, pertsona arrazializatuak—, Kusamaren nobeletan maiz agertzen ziren haiek, esate baterako *Manhattan Suicide Addicten*, eta, Japoniara itzuli zenean, *The Hustler’s Grotto of Christopher Streeten* (1983)¹⁷.

1980ko hamarraldiko performance-sail batean agertuko zen berriz ere Kusamaren konektibitate erradikalaren kontzeptua. Lehenbiziko performanceak Tokioko Video Gallery SCANen egin zituen, zeina bideo-arte sortu berriaren plataforma bat zen. Bertan taularatu zituen 1983an *Auto-obliterazioa* (*Self-Obliteration*), non puntu itsaskorrak jarri baitzizkien espazioan isilik eserita zeuden ikusleei, eta 1984an *Infinitu-sareak* (*Infinity Nets*), non zenbait sare marraztu zituen errotulagailu beltz batez areto bateko paretetan; zirkuitu itxiko zenbait monitoren egilearen polen formako zeramikazko obra bat agertzen zuten bitartean, eta gero ikusleak soka zuri batzuekin lotu zituen. Shigeo Anzai fotodokumentalista izan zen ekitaldiko parte-hartzaileetako bat, eta hark deskribatu zuen nola transmititu zuen Kusamak errealitatearen sentsazio arraro bat, mugitzen zenean haren nerbioek sortzen zuten bibrazioan sumatzen zena, nahiz eta egilea ikusleengandik apur bat deskonektatua egon¹⁸. Performancea probokazio bat zen, nia behin eta berriz kanpoko mundura irekitzera deitzen baitzuen. Anzairen *Basarako loreak* (*Flowers of Basara*, 1985) zuri-beltzeko argazkiak Jōshin-ji-n (Kuhonbutsu) egindako performancearen ondorengo une bat hartzen du; Jōshin-ji Tokioko tenplu budista handi bat da, eta hartan jantzi gorri bizi bat duela soinean agertzen da Kusama, kimono baten antzekoa, mahukak zabal zabalak, Hiroshi Teshigahararen filmeko fotogrametan eta Shigeo Anzairen argazkietan ikus daitekeenez. Zinta zuri batzuek biltzen diote gorputza eta gertuko zuhaitz batzuen enborretaraino luzatzen dira, hiru dimentsioko infinitu sare handi bat osatuz. Kusama bera bihurtzen da sare horren “begia”, naturaren eta kosmosaren arteko atalasea okupatuz. Kusamak atalase hori ikertzen jarraitu zuen performance haren beste errepikapen batean, *Sare-eztanda* (*Net Explosion*, 1986), non infinituak eta konektibitate erradikalak alderdi biokosmikoarekin bat egiten duten.

METAKETA ETA ZERO GRADU ABSOLUTUAREN EROMENA

Dimentsio handiko eskultura bigun biomorfoen instalazio sailek, Kusamak Tokioko Fuji Television Galleryn aurkeztu zituenak (1982 eta 1994 bitartean, bi urtez behin gutxi gorabehera egin zituen erakusketak han), 1987an Kitakyushuko Udal Arte Museoan egin zen lehen atzera begikoarekin batera,

egilearen praktikaren aldi jakin eta gutxi balioetsia osatzen dute. Kusamaren erakusketak, elementuz gainezka, lehendik *Driving Image Show* (1964) eta *Sex, Food Obsession* (1965) erakusketetan baliatu zituen instalazio estrategietan oinarritzen dira; bereziki, 1984ko Fuji Television Galleryko *Yayoi Kusama* erakusketaren kasuan. Azken horretan *Gau zuria* (*White Night*, 1983) —mahaietatik eta aulkietatik ateratzen diren garro moduko batzuk—, *Hodeiak* (*Clouds*, 1984) —lurrean sakabanatutako zuri-beltzeko eskultura bigun biomorfoak—, *Polena* (*Pollen*, 1983) —lore hori eskerga bat— eta *Auto-obliterazioa* (1983) —eguneroko objektuz betetako kutxaz, zuriz margotuak, tanto gorriekin, osaturiko piramide ikaragarri handi bat— aurkeztu zituen. Fuji Television Galleryko instalazio horiek Kusamaren eskultura metagarrien bilakaera bat dira, organikotasuna areagotzen eta landare- eta giza organo sexualak integratzen dituen; mehatxuzkoa gertatzen den modu batean aurkezten ditu, “gu irensteko bezala”¹⁹.

Kusamak Kitakyushun egin zuen erakusketaz egunkari batean agertu zen erreseinak haren obrek komunitatean zuten eragin psikologikoa azpimarratzen zuen: “Erakusketak irudi pertsonal eta isolatu bat aldatu eta irudi unibertsala bihurtu nahi du. Kontzientzia adierazkor berezi hau tranpolin gisa erabiliz, artistak banan-banan azaltzen ditu gure inkontzientearen alderdirik sakon eta ezkutuenak, bizitzaren (=heriotzaren) esentzia ulertzeko asmoa hartuta”²⁰. Sentimendu horren berri ematen du Shinichi Nakazawa filosofoak Kusamaren obran forma botanikoek duten garrantzia adieraziz, eta azpimarratuz naturaren eginkizuna giza afektuarekin lotua dagoela. Hona nola definitzen duen Nakazawak afektua Kusamarengan: “natura, oro har, giza izaera berezi batean gauzatzen denean gertatzen den ekoizpen-jarduera. [...] Bada ‘natura kosmiko’ are handiago bat, gizakien makina afektiboaren barruan ezkutuan diharduena”²¹. Bere objektuen agregazioa garatuz —*Arte obsesiboa* (*Obsessional Art*), *Arte-, janari- edo sexu-konpulsio obsesiboak* (*Obsessional Art, Food or Sex Compulsions*) eta azkenik *Metaketak* (*Accumulations*) izendatu zituenak—, ehunka tuberkulu faliko sortu zituen, betegarridunak eta josiak, altzariei, txalupei, jangelako mahaiei, eserlekuei, sofei eta zapata takoidunei atxikiak. Haien erabilera-balioa iraultzen du Kusamak literalki, pinturak ematen dien uniformetasunaren bidez, pintura zuriarekin margotu zituen 1960ko hamarraldian, pintura zilarkarekin 1970ekoan eta ehun estanpatuen kromatismo bizi batekin 1980koan. Egileak metaketarekin eta errepikapenarekin duen obsesioaren bidez, hazkunde-ereduen eta ezaugarri psikosexualak eratzen dituzten giza formen eta forma botanikoen eta bikoizketa antropomorfikoaren bitartez, metaketarekin gurutzatzen da Kusamaren jardueraren elementu biokosmikoa.

Kusamaren *Ilargi-gaua* (*Moon Night*, 1985) lana —eskultura biomorfo bat da, neurri handiko bi lore zilarkarak osatua; zurtoinak tuberkulu haritsuz eginak dituzte, eta buruak barrutik ile sintetiko zuriz beteak, ikuslea jateko puntuan leudekeen landare haragijaleak balira bezala— *Bijutsu Techō* aldizkariaren 1986ko abuztuko alean azaldu zen *chōshōjo* (superneska) izenekoan artea ilustratzeko. Ia berrogei emakume artista aurkeztu ziren argitalpen hartan, besteak beste, eskala handiko eta kolore guztiz biziko instalazioak lantzen zituztenak, ehunak eta oihalak konbinatuz, baita emakumeen lanari lotutako altzari eta etxetresna elektrikoek gaineke zirriborroak ere, eta baziren halaber antzerki-dekoratuen antzeko *trompe-l’œil* moduko aire zabaleko eskulturak, eskulangintza natiboa gogorarazten zuten papier mâchézko eskulturak eta animalia-formetan integratutako japoniar karakterez idatzitako testuetan oinarritutako horma-erliebeak. Aldizkariaren editorialean, arduradunak genero-estereotipoetatik urruntzen ahalegintzen dira:

Gaur egungo eszena artistikoan, emakume gazte hauek gauza guztiz dinamikoa bihurtu dute instalazioaren eremua, eta zabaltzen dituzte bitarteko artistikoaren ahalmen materialak. Era berean, historiaren ikuspegi maskulinoa sortzen den prozesua azaltzen dute,

argi eta garbi urrunduz emakumea izatea desabantaila bihurtu duen belaunalditik, eta erronka-urte asko gaindituz, eta logika eta sistema maskulino baten baitan eratuz identitate bat. Gizonak heroi mitikoen ondorengoak ez diren garai honetan, emakumeak ez dira beren amen *alter egoa*, aitzitik, pertsona aske eta modernotzat hartzen dute beren burua, eta ez dute zalantzarik egiten beren sentsibiltateak argitu eta osatzeko, “neskentzako denbora-pasa” etiketa hutsaletara mugatu gabe²².

Kusamaren praktika jakin batean oinarriturik —bere eskultura bigunen gaietan gainerakoan egunerokoak izan ohi diren asoziazioak neutralizatzea, pintura zilarkaraz edo ehun estanpatuz estaliz—, *chōshōjo* emakumeak ezaugarritzen dituzten estrategia erabilienetako bat da objektu funtzionalen edertasuna edo *yō no bi* (erabileraren edertasuna)²³ “hustutzea”, eta elementu ludiko batekin jolastea, objektu horiek alferreko gauza bihurtuta. Aldizkarian, editoreek diote artistak aldendu egiten direla Duchamp-ek, balio artistikoa gauza zaharkitua bihurtzeko xedeaz, *readymade* delakoaz egiten zuen erabileratik; artista hauek, aldiz, auzitan jartzen dute erabilera-balioa, metatutako objektu fetixez osatutako mundu trinko bati eskainiz beren sentsibiltateak, “bilduma-objektu ezkutuz betetako kutxa bat irekiko balitz bezala”²⁴. “Erabileraren edertasuna” ezerezteko jardueraren adibide gisa aipatu ohi dira Kusamaren eskultura bigunak, objektuak josi egin baititu, barrutik bete eta pinturaz estali, eta ekintza horiek, aldi berean dokumentatzen dute fetixizazio-prozesua erabilera-balio jakin baten gisa.

Kusamaren aldi honetako eskultura metagarriak eta kutxetan erakutsitako objektuak bat datoz Japoniako kultura kontsumista postmodernoarenekin. Kusamaren eskultura biomorfoak diskurtso zabalago baten baitan sortu ziren, gainazalarekiko kezka berri bategan zentratuz, gainazala esanahileku gisa harturik. 1980ko hamarraldiko Japoniako burbuila ekonomikoaren testuinguruan, marketingarekin loturiko ikusmolde baten parte bihurtzen ari zen kultura bisualaren interpretazio postmoderno hori, zeinak, azkenean, Saison Group-en (dendaz, bidaia-agentziaz eta finantza- eta higiezin-entitatez osatutako partzuergo pribatu bat) aurpegi ikusgaia sortu zuen; Saison Groupen barne daude Seibu, Lkyoft eta Muji saltoki handiak, baita PARCO ere, saltoki berritzaile bat, zeinaren bitartez argitaratu ziren Kusamaren liburu batzuk, hala nola *Sento Marukusu kyōkai enjō* eta *Driving Image* (1986). Seiji Tsutsumi enpresarioak sortu zuen Saison Group, eta hark erakutsi zien bere enplegatuei publizitatean parodia eta simulakroa nola erabili. 1970eko hamarkadako krisi ekonomikoaren ondorioz, egiazko mugimendu ekonomikoa bihurtu zen haren kontsumoaren ikuspegi berezia. Era honetan deskribatzen du Akira Asadak prozesu hori, baita berak idatzitako *Structure and Power: Beyond Semiotics* (1983) *bestseller*-aren arrakastaren zergatia ere:

1980ko hamarkadan zehar, idazle ezaguna bihurtu zen Baudrillard Japonian, eta ezin susmatuzko zirkulu batzuek beretu zituzten haren ideiak. Hala adibidez, Tsutsumi Seiji Seibu saltoki handien jabe eta zuzendariak, poeta bera ere, Baudrillardaren ideiei esplizituki jarraitzen zien marketing-estrategia bat hartu zuen bere enpresarentzat: dendaren izena aldatu eta Saison izendatu zuen; hitzaldiak ematen zizkien akziodunei simulakroak bere negozioan zuen zereginari buruz, eta parodia publizitatean landuz. Joera jakin bat markatu zuen kapitalismo japoniarra hirurogeita hamarreko hamarkadako depresiotik ateratzen ari zen eta kontsumoa halako eszenaratze semiotiko batez aktibatzeke premia zuen garai batean. Era horretako testuinguru batean, post-estruturalismoa gehiegizko kontsumoaren aurreko atari gisa ulertzeko joera zegoen. Ni ere japoniar gizartearen orduko joerak lantzen saiatu nintzelarik, esan liteke nire analisiaren xedeak hura berreskuratzerara jo zuela²⁵.

Alde askotatik, Kusamaren ekintza obsesibo hori, hau da, ehunka oihalezko tuberkulu josi, bete eta altzariei erantsi, oldarka sartzea da kontsumoaren kulturaren “eszeneratze semiotiko” horretan. Objektuak beren erabilera-balioaz hustutzen ditu, nola den *chōshōjo* artista emakumeen kasuan, baina, horrez gainera, Kusamak mundu botanikoa, gizakiarena eta mundu kosmikoa elkarrekin modu probokatzailean txertatzen dituelarik *Ilargi-gaua* obran —baita beste lan batzuetan ere, hala *Uda zuria* (*White Summer*, 1985) izenekoan—, sexualitate hibrido bat ere iradokitzen du, genero-diferentziak desagerrarazten dituen. “Objektu fetitxe” gisa hasi zena (osotasun zabalago baten sinboloa zen objektu partzial batekiko obsesio pertsonaletik zetorren hura) 1960ko hamarraldiko Kusamaren *Metaketa* eskulturetan —kultura-kontrairaultzaren garaian gizarteak sexuarekin zuen obsesioari aurre egiteko modu bat, baita Kusamak berak sexuari zion beldurrari aurre egiteko modua ere— bilakatu egin zen garai hartan, eta higuinaren esperientzia bihurtu zen, zeina oinarritzen den erakarpenaren eta nazkaren printzipio dualtan (hilotz bat ikusteari dagozkio bi printzipio horiek, Julia Kristevaren arabera). Higuinaren kontzeptua 1997ko *De-Genderism* erakusketaren oinarria izan ziren kontzeptu ugarietako bat izan zen. Yuko Hasegawa izan zen erakusketa haren komisarioa, Setagayako Arte Museoan egin zen, eta asmoa zen genero-diferentziak desagitea era horretan bideratu ahal izateko “balio desberdinen, ezezagunen existentzia, eta nia bestearen posizioan kokatzea”²⁶. Robert Gober, Matthew Barney eta Eva Hesserren obrez gainera, bazen erakusketan Kusamaren obra bat ere, *Aspergura* (*Ennui*, 1976): pare bat horma-erliebe handik osatzen dute, obalatuak, hilkutxa formakoak, zilar kolorez margoturiko tuberkulu falikoz eta zapataz estaliak (*Hadeserako seinalea* lehen aipaturikoa oroitarazten dute). Testuinguru horretan, tuberkulu zilarkara distiratsuek ez dute jadanik etxeko objektu bat ezkutitzen; gorputegi bat gogorarazten duen soro bat aurkezten dute, arimen arrastoak dabiltzana. Hemen, Kusamaren metaketek ni-bestea dinamikaren fusio kontziente bat hartzen dute gogoan, heriotzaren aldeko bidaiaren bitartez, gehiegizko kontsumoaren kultura baten antidoto gisa, eta, tituluak iradokitzen duen bezala, asperduraren sintomen kontra. Berebat komentatzen zuen Hasegawak:

Oldarraldi gisa interpretatzen ditu Kusamak haluzinazioak, gure zentzuez jabetzen baitira auto-suntsipenezko edo auto-dispersioiko prozesu baten baitan. [...] Obra horiek gailu optiko soilak baino gehiago dira, eta horren zergatia da Kusamaren beldur monomaniako batzuk gauzatzen dituztela, bere existentzia propioa baieztatzeko xedeaz, egilea gainazalak ehuntzen jarraitzea bultzatzen dutenak [...], guk ere partekatzen dugu kanpokoaren eta barrukoaren arteko lekuren batean dagoen ziurgabetasun-sentsazio hori, zeinaz Kusama kontziente den beti²⁷.

Ziurgabetasun-sentsazio horrek guztiz bestelako dimentsio bat hartzen du 1990ko hamarkadan, artistak umorera jotzen hasten direnean gai tabu batzuk jorratzeko, hala nola HIESa, gutxiengoaren eskubideak, nazionalismo japoniarraren eta herrialdearen iragan inperialaren ondarea, krisi nuklearraz gainera. Arte gorenaren eta arte herrikoia hierarkia modernoak iraulkatuz, azpikulturen sorta zabal batez jabetzea eta haien simulazio ludikoak egitea da artista horien lanaren ezaugarria —“Neo Pop” belaunaldia esaten zaie—: hiri-kultura, underground musika, *manga* eta *animea*. Arte-jarduera horiek, halaber, Asadak “haur-kapitalismo” deritzon baldintza ekonomikotik datoz; izan ere, kultura-joera horrek portaera eskapista eta alienaturako joera du, eta, horren ondorioz, ni alternatibo bat sortzen da, etengabe beste batzuk kontsumitzen dituen edo haiek kontsumitua gertatzen dena. Asadaren arabera, pertsonak “trebeki manipulatu zituzten, makinekin obsesionatuta egotera bultzatzen zituen haur-grina bat erakusteko. Horrez gainera, publizitatea bezalako eremu post-industrial batean, hitz-jokoek, parodiak eta bereizkuntzako beste haur-entretanimendu batzuek herrestatua gertatu zen jendea”²⁸. Alienazio

areagotuaren egoera hura Aum Shinrikyō sektaren jomuga bihurtu zen, eta, hala, 1990ko hamarkadaren erdialdean eraso bioterroristak egin zituen sekta horrek Japoniako lurretan, Kusamaren jaioterria den Matsumototik hasita, 1994ko ekainean, eta Tokioko metroan gas sarinez egindako erasoarekin amaituz, 1995eko ekainean. Lehenago, urte hartan bertan, Hanshin-Awajiko lurrikara handia pairatu zuen Japoniak, eta haren ondorioz, ehunka mila pertsonak alde egin behar izan zuten Kobeko eskualdetik; bi urte geroago, 1997an, eskualde berean, hamalau urteko mutil gazte batek hilketa odoltsuen sail bati ekin zion. Heldua zen eszeneratze semiotikoa bere puntu goren zoritxarrekoa, eta, hala, “errutina amairik gabeko batean bizitzeak eta zero gradu absolutuaren eromenak” niaren obliterazioa ekarri zuen, eta Aum gurtzaren aurrekaririk gabeko goraldia, sublimetasuna esperimendu ahal izateko²⁹. Gertaera haiek, denborarekin, Japoniaren eta bereziki gazteen psike kulturalaren berrebaluazio psikologiko sakona ekarriko zuten.

Testuinguru horretan Kusamak landutako metaketaren kontzeptuak eta horren beste aurpegiak, auto-obliterazioak, esanahi berezia hartu zuten niaren askapenaren terminoetan. Artistak sorturiko ispiluz betetako espazio ikonikoak —bere irudimenean ikusten zituen irudiak gauzatzeko modu gisan sortu zituen—, berebat ziren nia “beste bat” bihurtzeko bitarteko bat, baita barrukoaren eta kanpokoaren, erreala denaren eta birtuala denaren, bizitzaren eta heriotzaren arteko mugei aurre egiteko bitartekoa ere. Argazki batean, Kusama etzanda ageri da 1966ko egitura hexagonalaren barruan —*Kusamaren Peep Showa/Betiereko maitasunaren showa (Kusama’s Peep Show/Endless Love Show)*—. Instalazio horrek zenbait ispilu dauzka barruan eta kanpoan, eta bi behatxulo: handik ikusleek beren burua ikus dezakete, baita elkar ikusi ere, izpi distiratsuko kaleidoskopio aldakor baten betiereko itzuleran islaturik. Kusamaren arabera, “ispilu bat dena obliteratzen duen gailua da, neure burua eta besteak barne, beste mundu bateko argipean; edo ezereza sortzeko baliabide bikaina”³⁰. Kusama 1990eko hamarkadan egiten hasi zen ispiludun instalazioetan, gure ni erreala eta besteena isla infinituetan ezereztatuta ikustearen *esperientzia komunitarioari* esker, gune bereziak sortu zituen, non, paradoxa badirudi ere, niak bere existentzia berresten duen eta bizitza postmodernoarekin *horror vacuitik* askatzen den (hark alienatua gertatu beharrean).

BIZITZAREN INDARRA

Itxaropen-sentimendu sakon bat dario Kusamaren jardueraren azken ataltzat har daitekeenari. Japonian, artistaren azken saila, oparoena, *Nire betiereko arima (My Eternal Soul, 2009–)*, zeina honako testu hau idazteko unean 900 bat pinturak osatzen duten, arte *outsider* delakoaren ikuspegitik analizatu dute psikiatrek eta literatura-kritikariek (berez, prestakuntza profesionalik ez duten artistek edo autodidaktek egina da arte *outsider* deitua). Kusamaren lana 1950eko hamarkadan azpimarratu zuten bi psikiatrak aurrenekoz, Shihō Nishimaru eta Ryūzaburō Shikiba doktoreek, eta biek deskribatu zuten egilea joera eskizofrenikoak erakusten zituen jenio aparta zelakoan³¹. Tamaki Saitō psikiatrak berriki iradoki duenez, Kusamak errepikapenaz eta metaketaz egiten duen erabilera (betetzeko, obliteratzeko eta nonahi dagoen zerbaiten efektua sortzeko) despertsionalizazioa eta nahaste konpulsiboak dituzten pazienteen ezaugarria da; halabaina, ez du Kusama definitzen artista *outsider* bat delakoan, haren maisutasun teknikoak, ikuskari-ahalmena eta aldaketa estilistikoak direla-eta; izan ere, Saitōk azaltzen duenez, horiek ez dira arte *outsider* delakoaren ezaugarriak³². Hironari Takeda espezialistak, ordea, Kusama artista profesionaltzat eta aldi berean *outsider*-tzat jotzen du haren arazoari ekiterakoan; izan ere, azpimarratzen du eritasuna, bizitza eta artea gauza bera direla Kusamaren kasuan, eta Kusamak berak bere obra ematen duen deskribapena, jarduera psikosomatikoa delakoan (autoterapia-modu bat),

nartzisismo/auto-obliterazio dualtasunaren bitartez interpreta daitekeela. Azken finean, Takedak dioenez, bere itzulerako uneetan datza Kusamaren berezitasuna³³.

Badirudi galdera hori —ea Kusamaren obra arte *outsider* gisa har daitekeen— estilo-auzietan oinarritzen dela, gogoan hartu gabe haren jardueran errepikatzen diren konposizioen eta motiboen konplexutasuna. *Nire betiereko arima* obrak gozamen hutsezko estetika bisionario bat gauzatzen du, indar biziaren erakustaldi bat da, baina aldi berean xehea eta delikatu da, eta artistaren gai guztiak integratzen ditu. Artistaren bizitzaren beranduko aldi batean sorturiko estetika jakin bat baino areago, Kusamaren pentsamendu subkontzientearen metaketa da sail hori, bizitza osokoa. Izan ere, horren aztarrenak aurki daitezke dimentsio handiko obren sail batean; collagez eta akrilikoz eginak dira, kartoiaren gainean (*shikishi*), eta Matsumoton jarri zituen ikusgai 1978an. *Emakumea hostoen atzean* (*A Woman behind the Leaves*, 1978) obran, adibidez, elkarrekin gurutzaturiko landare-motibo batzuk, berde distiratsuak kolorez, argazki batetik moztutako txori-hegalen gainean ageri dira. Bi begi eta hortz estutu batzuk ageri dira kolore horiz marrazturik; zenbait lerro hori ateratzen dira Erdiko marrazkitik sare gorri batera, non espazio negatiboak tanta urdinez eta tantaz estantaturiko oihal urdineko zirkuluz beteak dauden. Beheko eskuinaldean loro bat dirudien txori baten burua agertzen da, hegoak simulatzen dituzten hostoetatik sortzen den lore antropomorfoari hizketan ari balitz bezala. Tokioko Nishimura Galleryn 1975ean *Message of Death from Hades* erakusketako collage ilun eta atmosferikoetan ez bezala, 1950 eta 1960ko hamarkadetan Kusamak, batetik, paleta argia eta konposizio ausartak konbinatzen dituzten paper gaineko lanak egin zituen —hala nola *Neska garrasika* (*Screaming Girl*, 1952) lanean, umorez gainezka egiten duen bere estilo figuratibo indartsuarekin, zeinari berebat antzematen zaion 1970eko hamarkadan egin zituen erretratuen sail ez ohikoko *Marilyn Monroe* bezalako pertsonaiengan—, eta, bestetik, bizitza organikoa irudikatzen zuten collageak.

Asko mugatu zuen formen bikoizketa surrealista 2004an, Kusama paleta fluoreszentera itzuli zenean, dimentsio txikiagoko oihaletan, nola diren *Emakumeen arteko elkarizketa* (*A Chat Among Women*, 2004) eta *Bizi-poza* (*Joy of Life*, 2004), natura eta sailheska dauden pertsonaiak ageri baitira haietan. Lan horietako lehenengoan, ezpainen antzera funtzionatzen dute emakume-profiletan zehar errepikatutako begi gorri batzuek, ikusmena eta ahotsa bat eginda antzemango balira bezala. Bigarren obran hostoak bezala agertzen dira begi gorriak, eta obra osoak, bere atzealde berde oparoarekin, naturaren mirariak ospatzen ditu.

Obra horien linealtasun ausartak atea zabaltzen dio *Maitasuna betirako* (*Love Forever*, 2005–07) izeneko Kusamaren zuri-beltzeko sailari, zeinak agerian jartzen duen artistaren marrazketa-teknika intuitiboa, zutabe kurboen, triangeluen, profilen eta lore-motiboen errepikapen erritmikoaren bitartez. Ikusten dugu era berean nola baliatzen dituen aurreneko artistak titulu landu eta poetikoak, abesti moduan nahiz prosan, obrak kontakizun bizi eta bisionario batez hornituz. Kusamaren jardueraren alderdi hori are gehiago garatu zuen 2009an, *Nire betiereko arima* saila lantzen hasi zenean. Saileko obrak formatu angeluzuzenetan margotuta daude, tamaina handiko formatu karratuan, bi metro karratu inguruko azalerarekin. Artistaren motibo, lauki eta konposizio-eredu errepikakorren sortak —begiak, amebak, palmondo-hostoak, ilargiak, sareak, arrain-ezkatak, irudi arkaikoak, mosaikoak, forma erradialak, maskorrak, marrak, motibo punteatuak, begi tentakularrak eta hatz-markak gogorarazten dituzten marka delikatuak— “ohitura-memoria” baten indarra hartzen dute, eta hura, automatismoa ez bezala, gorputzak bere jatorrizko iraganera itzultzeko duen ahalmena da, denboran zehar ematen diren errepikapenen metaketa jarraitu baten bitartez³⁴.

Kusamak mihisearen lau aldeetatik lan egiten duelarik, haren irudiak orientazio asko dituzte sarritan, *Ibil gaitezen bizitza honetatik* (*Let's Walk This Life*, 2016) izenekoan gertatzen den bezala, non emozio-ugaritasun handi bat iradokitzen den, jatorria hainbat geruza espazio-denborazkoetan duena. Buruak primitiboak eta komikoak dira aldi berean, eta sendabide terapeutikoaren eta barne-indarraren kanalen gisa funtzionatzen dute. [*Zerura hegan zebiltzan arimak*](#) (*Souls That Flew in the Sky*, 2016) obran, arrautza formak errepikatzen dira eta orri formako elementu bihurtzen dira; elementu horiek sare batean elkartzen dira eta zero bioleta-kolorean flotatzen bezala geratzen dira. Artistak erabiltzen duen espazio hutsa dela medio, “arima zinetiko” bihurtzen dira formak, arima hori haizean esekita balego bezala. Teknika horiek, harrigarria bada ere, orekatuta daude motibo eta espazio metagarrien bidez. Kusamaren ameba eta zizare formak ugaritu egiten dira *Atsedeen-itxitura* (*Pound of Repose*, 2014) obran, non forma biokosmiko sail aberats batek beldar iletuak edo zelula mizelarrak gogorarazten dituen, aurpegiak, haziak edo puntuak dauzkatenak, Petri plaka batean baleude bezala zirkulatuz. Forma flotatzaile horiek Kusamak hirurogeita hamar urte lehenago paperean egindako lanak gogorarazten dituzte, baina konposizio mate eta grafikoa sortzen dute, iluntasuna apurtzen duen argi-izpia baino areago. Baliteke formatu karratu guztietan —askok ez dute orientazio espazialik— erabiltzen duen ehun itxurako trinkotasun bizitasunez betetako horrek ematea lan horiei eskuz egindako zerbaiten itxura bereizgarri hori. *Bizitzako ametsik handiena ikusi nuenean* (*When I Saw the Largest Dream in Life*, 2017) laneko figuren eta naturaren konbinazioa eta, bereziki, hostotza zuri trinkoa profil biribildu baten barruan txertatua ageri den modua, haren forma kurboari jarraituz, berebat agertzen dira *Unibertsora turismoa egitera joan ziren emakumeak* (*Women Who Went Sightseeing to the Universe*, 2017), non bi irudi, bat eginda, palmondo-hosto japoniarrez inguratua ageri diren, eta horrek haien jarraitasuna eta ingurune naturalarekiko bizikidetzaz azpimarratzen du.

Geure barnean distiratzten duen berebiziko maitasunaren gorespina (*Exaltation of Enormous Love Gleaming within Us*, 2019) eta *Hemen daude gizadi osoaren maitasunak* (*This Is Where the Loves of All Mankind Reside*, 2019) obretan, Kusamak erabiltzen duen prozedurak —begiak hoditeriak diruditen zutabe beltz luze batzuekin konektatzea—efektu lazgarri eta isekari bat sortzen du, ugaltzen ari diren hazkunde-ereduak balira bezala. Kusamaren puntu-erlauntzen sailak, marra berdedun atzealde baten gainean, hala nola *Maitasun forma* (*Form of Love*, 2012), eta orobat *Ametsak dantza egiten zuen* (*The Dream Was Dancing*, 2016) obrako zirkulu urdin erradialak apar-itxurako burbuilazko itsaso arrosa batean emeki murgilduta, bizitzaren esperientziaren halako harmonia espiritual bat iradokitzen dute. Kusamaren azken pinturak (2021ekoak dira) hainbat testu dituzte atzealdean. Bai iraganeko poemetatik hartuak badira, esate baterako *Manhattango suizidiozale baten abestia* (*Song of a Manhattan Suicide Addict*, 1999), bai gazte-denborari egindako dei bat baldin badira —horixe da *Aupa, kaixo* (*Hi, Hello*, 2021) obraren kasua—, batzuetan tanta gorritz apaindutako marko kiribil baten barruan agertzen dira esaldi malenkoniatsu hauek. “Yayoi Kusamaren poema bateko poema da hau”, idazten du artistak. Sail gisa, *Nire betiereko arima* honek infinituaren, metaketaren, alderdi biokosmikoaren, konektibitate erradikalaren, heriotzaren eta bizitzaren indarraren gai elkarri lotuak islatzen ditu: haien bilakaerak eta koexistentziak Kusamaren jardueraren gailurra erakusten du, jatorrizko itzulera gisa betiereko itzulerara.

[Itzupena: Bitez, eta Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Yayoi Kusama, "Iwan no baka" (Iwan eroa), *Geijutsu Shinchō* (New Currents in Art) (1955eko maiatza), 164. or.
2. Yayoi Kusama, "Onna hitori kokusai gadan o yuku" (Emakume bakarti bat artearen munduaren nazioarteko plazara ateratzen da), *Geijutsu Shinchō* (New Currents in Art) (1961eko maiatza), 128. or. Letra etzana egileak erantsia da.
3. Ikus Mika Yoshitake, "The Language of Things: Relation, Perception, and Duration", hemen: Doryun Chong, ed., *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde* (New York: The Museum of Modern Art, 2012), 121–22. or.
4. Kusama, "Iwan no baka", 165. or.
5. *Ibid.*
6. Prentsa-oharra, "Yayoi Kusama – The Paintings", Gres Gallery, apirilak 19–maiatzak 15, 1960.
7. *Euri zuria* (*White Rain*, 1991) lanak apaintzen du *Numa ni mayoite* (Zingiran galdua, 1992) nobelaren azala. Artearen munduan ospetsua den gizon baten eta goraka doan emakume artista japoniar baten arteko maitasun-istorioa, Kusamak Joseph Cornellekin izan zuen harremanean oinarritua. Hori dela eta, are hungikarriagoa gertatzen da kontakizun melankoliko hau.
8. Yayoi Kusama, "The Struggle and Wanderings of My Soul", itzulp. Kusama Studio, aurrenik "Waga tamashī no henreki to tatakai" gisa argitaratua (Nire arima oinazetuaren odisea), *Geijutsu Seikatsu* (Art Life), 28. alea, 11. zk. (1975eko azaroa), 113. or.; hemen aipatua: Ryōji Tokuda, "Chinshi to seihitsu no ato no hishō" (Gora berriz hausnarketa eta lasaitasun sakon baten ondoren), *Yayoi Kusama: Message of Death from Hades* (Tokio: Nishimura Gallery, 1975), erakusketaren esku-orria.
9. Ikus Akira Asada, elkarrizketa, "A Left Within the Place of Nothingness", *New Left Review*, 5. alea (2000ko iraila/urria), 15–40. or.
10. Takiguchiren heriotzaren ondoren argitaraturiko saiakera batean, hari zor dion esker on handia adierazten du Kusamak, eta bereziki eskertzen du *Manhattan Suicide Addict* obrarako idatzi zuen gibel-hitzean eskaini zion gorespene, Kusama bere jarduera literarioan jarraitzera bultzatu baitzuen inondik ere. Yayoi Kusama, "Majutsushi: Takiguchi Shūzō no kiseki" (Magoa: Shūzō Takiguchiren miraria), *Misuzu*, 21. alea, 10. zk. (1979ko urria), 74–79. or.
11. Yayoi Kusama, *Manhattan Suicide Addict*; hemen aipatua: Akira Asada, "Kusama Yayoi no shōri" (Yayoi Kusamaren garaipena), *Nami* (1999ko uztaila), 46. or.
12. Asada, "Kusama Yayoi no shōri", 46. or. Asadak jarraitzen du esanez: "artistak atalase, diagrama edo oinarri jakin bat gainditzeko duenean, positiboa edo negatiboa, alderantzizkatze bat agertzen da, ikuslea ito egiten da tanta-mordo batean barnean eta sareen arteko espazio hutsak gorago egiten du gainazalera. Une horretan, ni neurotikoa desagertu egiten da 'infinitu-sarearen' zabalkunde kosmikoan".
13. Yayoi Kusama, "Garden of Narcissus", artistaren adierazpena, 1966, Kusama Archive, Tokio.
14. Yayoi Kusama, elkarrizketa Jud Yalkutekin, "The Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama)", *New York Free Press*, otsailak 15, 1968, 8–9. or.
15. Mignon Nixon, "Anatomic Explosion on Wall Street", *October*, 142. zk. (2012ko udazkena), 3–25. or.
16. Yayoi Kusama, *Tokyo Lee*, ca. 1971, Kusama Archive, Tokio, argitaratu gabea, 93. or.
17. Kusama egunkari bat irakurtzen Washington Squaren, Greenwich Village. "Beltz honen burua. Ezin da arrazaren hesia gainditi, ezta Manhattanen ere. Hau ez da mendetasun- edo zapalkuntza-sentsazio bat; haren begietatik

datoren argi ulertezina ikusten dudanean, jainko batekin topo egin dudalako irudipena izaten dut". Yayoi Kusama, 'Sekai no naka no nihon josei (2)' [Emakume japoniarrak munduan (2)], *Fujin Kōron* (1961eko abendua).

18. Shigeo Anzai, "Kasseika suru pafōmansu" (Performance biziberrituak), *Sogetsu*, 154. zk. (1984ko ekaina), 74. or.

19. Kazuko Matsuoka Ryōichi Enomotorekin solasean, "Tokushū: Bijutsu no chōshōjo. Ima kakeru onna" (Ale berezia: Superneskak-artearen neskak. Gaur egungo emakume zirimolak), *Bijutsu Techō*, 38. alea, 566. zk. (1986ko abuztua), 51. or. Hain zuzen ere, Fuji Television Galleryra joaten ziren bisitariek, telebistako estudioetan aktoreak zuzenean ikusiko zituztelakoan, aho zabalik eta arrunt izututa geratzen ziren Kusamaren obraren aurrean.

20. "Kusama Yayoi-ten: Yōjiki no shinteki taiken o sōtaika" (Yayoi Kusamaren erakusketa: buru-esperientziari haurtzarotik aurre egin), *Mainichi Shimbun*, arratsaldeko edizioa, martxoak 29, 1987.

21. Shinichi Nakazawa, "Jōdō shokubutsu (Les végétaux affectives)" (Landare afektiboak), hemen: *Yayoi Kusama* (Kitakyushu: Kitakyushuko Artearen Udal Museoa, 1987), 12. or.

22. Matsuoka, "Tokushū: Bijutsu no chōshōjo", 19. or.

23. *Yō no bi* esapideak *mingei* (herri-eskulangintza) japoniar mugimenduan du jatorria. Haren sortzaileak, Sōetsu Yanagi-k, teoria bat garatu zuen 1928an pertsona arruntek (eta ez izen handiko artistek) sortutako objektu utilitarioen edertasun forma bati buruz. Yanagiren teoriak tokian bertan lortutako material naturalen erabilera, metodo tradizionalak —eskulangintza barne—, soiltasuna, forma eta diseinu funtzionalak eta pluraltasuna sustatzen zituen. Ikus Muneyoshi Yanagi eta Bernard Leach, *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty* (Tokio: Kodansha International, 1972).

24. Matsuoka, "Tokushū: Bijutsu no chōshōjo", 19. or.

25. Asadarekin solasean, "A Left Within the Place of Nothingness", 23–24. or. Bere ideien inplikazioak gogoan harturik, honako hau idatziko zuen Tsutsumik aurrerago: "Kontsumo-gizartea gizarte globalaren egungo ikuspegitik kritikatzeko eta industria-gizartearen paradigma berrantolatzeke xedeaz, kontsumoaren funtsezko esanahira itzuli behar genuke, kontsumoaren sinboloekiko irudikapena baztertu eta kontsumoaren oinarritzko kontzeptua ezartzeko: nia bere betetasunean gauzatzea". Seiji Tsutsumi, *Shōhi shakai hihan* (Kontsumo-gizartearen kritika) (Tokio: Iwanami Shoten, 1996), 24–25. or. Ingeleserako itzulpena hemen aipatzen da: Kazuo Usui, "Seiji Tsutsumi, a Critical Marketer in Japan: His Philosophy and Marketing Activities", <https://ojs.library.carleton.ca/index.php/pcharm/article/download/1494/1349> (azken kontsulta: abenduak 5, 2021).

26. Yuko Hasegawa, *De-Genderism: Détruire dit-elle / II / De-jendarizumu: kaiki suru shintai* (Tokio: Setagayako Arte Museoa, 1997), 24. or.

27. Yuko Hasegawa eta Pamela Miki, "The Spell to Re-integrate the Self: The Significance of the Work of Yayoi Kusama in the New Era", *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 13. alea (2006ko udaberria/uda), 49. or.

28. Akira Asada, "Infantile Capitalism and Japan's Postmodernism: A Fairy Tale", hemen: Harry Harootunian eta Masao Miyoshi, ed., *Postmodernism and Japan* (Durham, Ipar Carolina: Duke University Press, 1989), 273–78. or.

29. Yumiko Iida, "Between the Technique of Living an Endless Routine and the Madness of Absolute Degree Zero: Japanese Identity and the Crisis of Modernity in the 1990s", *Positions: East Asia Cultures Critique*, 8. alea, 2. zk. (2000ko udazkena), 423–64. or.

30. Yayoi Kusama, "A Passage into Another World", hemen aipatua: *Yayoi Kusama* (Pittsburgh, PA: Mattress Factory, 1996); ikus halaber <https://mattress.org/works/dots-obsession> (azken kontsulta: irailak 14, 2021).

31. Ikus Shihō Nishimaru, "Bunretsusei Josei Tensaigaka (Jitsubutsu Kyoōran)" (Eskizofrenia-joeradun emakume artista jenialak), *Shinshū igaku zasshi* (Shinshū Medical Journal), 3. zk. (1954), eta Ryūzaburō Shikiba, "Kusama Yayoi koten" (Yayoi Kusama-ren banakako erakusketa), *Nihon fujin Shimbun*, martxoak 5, 1954 (Shirokiya Galleryko erakusketari buruzko erreseina).

32. Tamaki Saitō, “Seishinkai ga yomitoku Kusama geijutsu no haikō” (Yayoi Kusamaren interpretazioa, psikiatra batek egin), *Geijutsu Shinchō* (Joera artistiko berriak) (2017ko apirila), 68–69. or.
33. Hironari Takeda, “Tō ni tatsu Kusama Yayoi: Hanten suru jiko yōtai” (Yayoi Kusama eta bere barne-borroka: auto-kondizioaren iraulkatzea), *Eureka*, 698. zk., 49–5. alea (2017ko martxoa), 104–14. or.
34. Ikus Koharu Kisaragi, “Shigen e no mandarayō: Kusama Yayoi” (Mandala, jatorrizkoaren bila: Yayoi Kusama) *Bijutsu Techō*, 36. alea, 528. zk. (1984), 103–09. or.

INFINITUA

‘Joan da arratsaldea’, 1983

Hortaz, kontsolatzeko tresna gris zilarreztatua da arratsaldea?
Punteatu eta zarrastatu, zarrastatu eta punteatu, desegin baino ez da egiten
Irrikaz nago bihotzaren melodia entzuteko tresna hondatua
Auskalo-noiz bilakatu zen nire bizikidea
Nire ondoan bizia eta hatsa ditudan bitartean.
Hautsitako tresna estimatua
Zarrastatu nahi zaitut baina ez dut melodiarik ez abestirik
Zein luzaroan egon den miseria hau zelatan teilatu-hegalen itzal ilunetan
Bihotz huts bat estu helduta, oraindik punteatzen eta zarrastatzen
Tresna hondatu bat naiz ni
Eguzkiak malenkoniak ziprztindu gaitu udazkenak utzi egin gaitu
Eguzki gabeko negua hosto eroriak usteldu egiten diren txoko batean
Nire tresnaren aireak lorategia betetzea nahiko nuke baina
Ai! hautsita nago
Bihotza deformatuta dago eta ezin da lehengoratu
Soil-soilik soil-soilik erabakitasunez zahartzen uzkuertzen
Lorategiaren hondo ilunean txori txiki urreztatutak zerura bidean dantzan
Lagundu nahiko nuke bihotzeko hari arinetan

‘Beiraren aurka, lorik gabeko gaua’, 1983

Euri-jasaren hotsa beirazko ateen aurka
fatsia-orriak euripean negarrez alde egin du
O lorik gabeko gaua zoaz
haizeak bihotza zulatzen dit eta aurrera jarraitzen du
utzi lo egiten O Natura
Ernai-ernai nago, ez zaizkit begiak itxiko
Nire buru barnean hotz eta heze da euri tantekin
Zuk lo egiten uztea nahi dut
Zer da eromen hau nire bihotzean?
O kanpoko ekaitz amorratua baretu pixka batean niregatik

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

METAKETA

‘Lore sakabanatuen petalo zuriak’, 1975

Petalo zuriak deika datoz lorik gabeko gau batean
Heriotzaren bidean aran-loreak barreiatzen dira, pilatuz
espazioaren bukaera baino gorago izarrak baino bakartiago
Bilioika petalo gorpu bat ehorzteko
Eta oraindik kliskaka begi argitsuak
Isiltasunaren muinoan gora hartu nuen bidea
gaur eta atzo eta bihar egun haren biharamuna
Lore-petaloak zuriak, zuriak azken pilaketa
Bete gabeko maitasunaren hilobia aran-basoa
Maitaleen lotura dohakabea heriotzean amaitzen dena
Arren, estali petaloekin ahanzturaren zauria
lazko bihotza itzuli da mindua zoldua
Loreak zapaltzen gomuten muinoan
Maitasunez hiltzen nik hilko nukeena
Bihotz gorri distiratsu hau labana batekin zulatua
hil da O maitasun galdua

‘Zintzilik’, Manhattan Suicide Addict eleberritik, 1978

Zuhaitzen adarrak soilduak eta ezpalduak hezur huts bihurtuak
Horizontean agertzen zuhaitzen sustraiak aireratu egiten dira
Sagarrondoa trapezio hegalarian
Etxea ere zintzilik dago zeru urdinean
Txakur bat hegan doa hodei zurien artean Tximu Erregea bezala
Horiek guztiak bilduta daude esnea bezain zuria den kortina baten atzean
Hau bezalako uneak zorabioa odol-hodiak gorputzaren okerdura
Burua hutsik danba-danba
Hondoratzeko zorian Adur txarreko eguna
Iluntasunean kliskaka, kliskaka
Flashback azkarrak eta amorratuak
Burua gauerdian nahasmen sakonera bultzatua
Marrubi uztondo bat kolore gorrikoa
Arratsaldeko hodei baten forma ñabarduraz betea

Berregina argazki bat baino hobeto
Argiztapena irudi amaigabeak abiadura izugarrian
Ihesbiderik gabe astinaldien segida
Ilusioen eurite nekagarria Zer da gauza hau?
Egin ditudan ehunka irudien metak
Kolare-ukituen patroia banaka-banaka kontu eta tentu handiz
Ikusten iluntasuna bat eta bakarra begiz kopiatua
Karpoko betazalak isiltasunean itxi ziren
Etenik gabeko proiektzioa barrurantz sortzen sortzen
Amaierarik gabeko errepikapena
Errepikapen hau haluzinazioaren antsietatik jaioa.
Jota nago itota
Begiak zabalik orain eta iratxoa hor dago oraindik
Hala ere, eguzkia egunsentian aterako da
Goiza niretzat: eskuak eta oinak maldizio batek lotuak
Ezin dut pausorik eman ezin dut ezta ile hau orraztu ere
Nire kontura ihartu eta zimeldu egiten zait
Arrastaka arimaren ateraino heldu naiz eta ireki egin dut
Lurrean oin bat jartzea bertigoa zerua betetzen

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

ALDERDI BOKOSMIKOA

‘Galduta’, 1983

erori zen lurrera
harri bat poltsikoko bilduma batetik
eskalea itzuli da bere zubipera
zulo bat du poltsikoan eta erori egin da
ubideko harrien artean han ibiltzen da egunero
bere poltsikotik eroritako
harri horren bila
non erori ote zen? ubide osoa miatu du
baina ezin du topatu
beste harri guztien forma bera du
harrien hilerri bat unibertsoaren mugetaraino zabaltzen dena
beste behin eskalea
hara eta hona dabil poltsikoak harriz betetzeko
forma lausoak ilunabarreko hodeietan
kolore urdin iluneko harri bat, brakiosauro batek behin haren gainean esertzeko baliatua
agata koloreko harri bat, arrabio batek behin besarkatua
suge itsu baten hezur zuri grisaxka, fosilizatua
marradun harri bat barruan marrubi gorri bat duena
zirrikitu bat petrosauro baten itzala ezkutatzen duen harri marroian
pauma zilarreztatu bat tximeleta arrautza bat atal bat
distira bat bilioika bariazioarena
eskalea geratu egin da, galduta
haizearen eta argiaren hotsa izarren hautsa tantaka jariatzen duena.
ehunka milioika argi-urtean zehar harriek entzun duten hotsa
modu ahulean transmititzen da oin-zolen bidez
erori zen harri zurtz hura, ahaztua bereizezina
berriz inoiz ez itzultzeko eskalearen golkora

‘Urrun daude egiaren bila distira egiten duten izarrak’, 1987

Egiaren bila, oinez aurrera egin dut
izarren argiak ere bistatik gal lezakeen labirinto batean.
Mundu honetako bidexka ilun batean,

urruneko olanari gora begiratu bitartean,
izarrek distira egiten dute zero urrunean.
Zenbat eta gehiago saiatu egia bilatzen, orduan eta urrunago dirudi izarren argia.
Lurrean, erokeriaren lokatzetan,
zein ergela izan naizen bide luze hau egitean, sufritzen
heriotza gertu dagoenean———

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

KONEKTIBITATE ERRADIKALA

‘Obsesio bioleta’, 1978

egun batean supituki nire ahotsa
bioleta baten ahotsa da
nire bihotza lasaituz, nire arnasari eutsiz
guztiak dira benetakoak, ezta?
gauza hauek guztiak gaur gertatu direnak
bioletak mahai-zapitik irten ziren
eta nire gorputzean zehar zabaldu ziren korrika
banaka-banaka itsatsi zitzaizkidan
bioletak sumire loreak
eskatzera etorri ziren nire maitasun hau
goraino beteta arriskuz
lurrinean harri eta zur nago
begira baita sabaian eta zutabeetan ere
bioletak itsatsi egiten dira
gaztaroa zaila da gogor eusteko
bioletak, mesedez ez hitz egin niri
itzuli nire ahotsa mesedez, orain bioleta ahotsa
ez dut hazi nahi ez oraindik
eskatzen dudak guztia urte bat gehiago baino ez da
utz gaitzazue bakarrik tarte horretan

Tompkins Square Park-eko Body Festival-erako eskuorriko pasartea, New York, 1967

GURE GARAIKO AUKERA GUZTIAK AZTERTU

ORAINGO BIZITZA HAU HONAKO HURRENKERA INFINITUAN: EGUZKIA, ILARGIA,
IZARRAK ETA

LURRA EVAREN SAGARRAREKIN

BIZITZA PUZZLEA?

IKASI ** DESIKASI ** BERRIKASI **

UTZ IEZAGUZUE PIXKA BATEAN ONDO PASATZEN

PINTURAN MASKARATU

AHAZTU BATASUNA, * BAKARDADEA, PIXKA BATEAN

ELKARREKIN TANTOEN GARAIAIN.

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

HERIOTZA

‘Orain hilda zaudetela (Nire guraso defuntuentzat)’, 1975

Orain hilda zaudetela

zuen arima, kotoi arrosako hodeien gainean

nahastu da hauts bihurtutako ortzadar argiarekin

eta betiko desagertu da

Eta zuek eta ni

maitasunez eta gorrotoz betetako

gure bataila amaigabeen amaieran

banandu egin gara

sekula berriz ez elkartzeko

Niretzat, jendearen alaba izaki,

banantzea pauso isilak bezalakoa da

loreen bidean

Ilunabarreko hodeietatik harago

isiltasun isila

Now That You Died-en atzealdean eskuz idatzia, 1975ean; Ralph McCarthy-k ingelesera itzulua

‘Zein ziren bizitzaren mugak?’, 2017

Minen amaieran, heriotza zain da.

Hutsaren zedarri urrunetan, bakarrik nago.

Nire bihotz osoz eta mundu honetako guztientzako maitasunaz

borrokatu behar ote naiz beste behin gaur?

Plazerretik harago, diotenez, heriotza zain dago.

Ehunka milioika urte norabide zehatzik gabe igaro ziren ulertzeko gai izan nintzen arte.

Mesedez, ulertu nire barruko hustasuna.

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

BIZITZAREN INDARRA

‘Eztanda zeruan’, 1985

Utz iezaiozu depresio deskribaezin honi eztanda egiten zeruan

Loratu dadila iluntasunean su artifizialak bezala

A zipriztindu bihotz hau

eta ikusiko dut nora naraman hustasun honek

zeruaren ertzeko tokiren batera

labana hau eskuan dudala odol gorria nire bihotzean

gorriz tindatu nahi dut, besterik ez

zerua puskatzeko indar nahikoarekin

Egin eztanda, leherketa batekin, zeruan

maitasun hau nirea forma gabeko maitasun hau

‘Yayoi Kusamaren maitasun-mezua’, 2006

Jendearen mundu gogorra

Apenas ibili naizen nire iragan luze-luzean zehar.

Atzera begira, zenbat aldiz eutsi diodan buruaz beste egiteko labana bati nire lepoan,

neure burua hiltzearen ideiak tormentatuta.

Alde ilun eta argiak markatutako jendearen munduaren itzala oinkatzen, neure buruaz beste egitearen
idea baztertzen bizitzarako zubi batek gidatuta,

bizitzaren itzal hau astindu nuen gainetik. Askotan igaro naiz bizitzako krisialdietan zehar,

eta iritzia aldatuta, berriz jaiki nintzen.

Arterako bidea erakusten duen ameskeriazko poste bati helduta,

egin dudan bide luzeko bizitzan distira egiteko dudan desioarengatik ote da hau?

Urteak errepikatu ahala bizitza zoragarria izateko itxaropenari maitekiro eutsiz,

hain azkar zahartu naiz, ilea hain azkar urdindu zait, nire harridurarako.

Atzera begira giza edertasunaren egia bilatzen nuen egun haiei, KUSAMArekin bizitza argitu zuten
egunei,

eta su garretan erretzen nire suizidioarekiko adorazio hertsagarria,

margoak hartu ditut eta mihisearen aurrean eseri naiz berriz.

Bizitza ederra da. Autosuntsiketaren erreberberazioari erantzunez,

neure buruari galdetzen diot egun bat bizi nezakeen heriotza gaindituta,

egun oso bat gaur edo egun oso bat bihar.

Ikusezin betiko, bizitzaren eta heriotzaren distiran,

amaieraraino bizi nahi dut neure buruari bizitza kendu gabe.

Suizidioa, itxaron. Jarrai nezake bizitzen?
Nire arteari galdetuko diot.

[Testu poetikoen euskarazko itzulpena: Xabier Paya]

KRONOLOGIA: YAYOI KUSAMAREN BIZITZA ETA OBRA

Alex A. Jones-ek bildua

“Burtsak behea jo zuen urtean jaio nintzen”¹.

1929

Kusama martxoaren 22an jaioa da, Matsumoton, Naganoko prefekturan, Japonian. Bere familiak haztegi oparo bat kudeatzen zuen herrian, eta batez ere haziak, landareak eta loreak saltzen zituzten bertan. Negozioari esker Kusama familiaren egoera ekonomikoa nahiko egonkorra izan zen 1930eko hamarkadan munduan zabaldutako depresio ekonomikoaren aldian.

“[...] Gurasoengandik eta gizartearengandik erabat isolatuta sentitzen nintzen: hori guztia bidegabekeria amorragarri bat zen niretzat eta —zentzu literalean— erotzeko modukoa [...]. Amaren sabelean nengoen egunetatik nire buruarentzat eta nire inguruarentzat itxaropen guztiak alde batera utzi izan banitu bezala zen”².

1930eko hamarkada

Kusama Japoniako Alpe ederretan hazi zen. Naturarekiko duen maitasunak, bere ingurune kontserbatzailearekiko alienazio sentimenduarekin batera, artea lantzerantz eraman zuen txikitandik. Haurtzaroko marrazki batzuk gorde dira, tantoz estalitako objektuak eta pertsonak irudikatzen dituztenak.

1937 Bigarren Mundu Gerraren hasiera

Uztailaren 7an, Japoniako armada inperialaren eta Txinako armada iraultzailearen arteko enfrentamendu batek “Marko Polo zubiko gertakaria” edo “Lugou zubiko gertakaria” eragin zuen, eta horrek ekarri zituen Txinaren eta Japoniaren arteko Bigarren Gerraren hasiera (1937–45) eta Bigarren Mundu Gerraren eztanda Asian.

1942 *Nihonga*

Nihonga kontzeptua (Japoniako pintura-estiloa) Meiji (1868–1912) aldiaren hasieran sortu zen, mendebaldeko kultura Japonian zabaltzeko bitartean, yōga (mendebaldeko pintura-estiloa) delakotik bereizteko. Japoniar nazionalismoak XX. mendean izan zuen goraldiarekin, nihonga propaganda gisa

sustatu zen ofizialki. 1942an, Kusama ikasten ari zen institutuan, nihonga irakasle bat jarri zuten, yôga erakusten zuen arte-irakaslearen ordean.

Japoniar-amerikarren kartzelaratzeari

1942 eta 1945 urte bitartean, AEBn bizi ziren 120.000 pertsona inguru, jatorriz japoniarrak, kartzelaratu egin zituzten japoniarrek Pearl Harbor eraso izanagatik; Ozeano Pazifikoko gerraren hasiera markatu zuen eraso hark.

“Gerrako egun goibetan, neskato bat izaten jarraitu ezin nuela nabaritzen nuenean, ibai bat igarotzen zen nire etxearen atzealdetik, hondoan milioika harri zuri zituen. Harri haiek halako ikuspen misterioitsu bat sorrarazten zuten, banan-banan, beren ‘existentzia’ irmotzen zuena eguzki distiratsuaren pean. Naturaren errebelazio zuzen horrez gain, bulkada immaterial baten irudiak biltzen zituen mundu arrotz bat ere jabetu zen nitaz, nire psikearen barnean”³.

AEBk lehenengo aire-erasoak egin zituen Japonian apirilean, Kusamak 13 urte bete baino lehen. Geroago, zeruan B29ak egun argiz ikusteak sorrarazitako izua kontatu zuen. Gogoan du, gainera, gerra garaian, janaria urri zegoenean, kalabaza batzuen truke familiaren haztegia joaten zela jendea soroak lantzerako, eta zakuak bete-bete eginda eramaten zituztela, gauean zeramaten zamaren azpian ia zerraldo erori arte.

1944 Emakume japoniarren errekrutatzea

Abuztuan emakumezkoen lanari buruz iragarritako ordenantza baten ondorioz, 15 urtetik gorako lau milioi emakume baino gehiago errekrutatu zituzten gerrako funtsezko industrietan lan egiteko: hegazkinen fabrikazioa, munizioarena, elektronika, produktu farmazeutikoak eta ehungintza, besteak beste.

“Behin baino gehiagotan gaixotu nintzen eta horrela bihurtu nintzen arte-sorkuntzaren gatibu”⁴.

Azaroan, Kusama paraxut-fabrika batean lan egiteko errekrutatu zuten, bere ikaskide askorekin batera. Pulmonia harrapatu zuen lan-baldintza txarrengatik, baina josten ikasi zuen, garrantzi handiko trebetasuna, gerora, bere jardun artistikoan. Kusama bere obsesio sortzaileaz jabetu zen eta liberazio gisa ikusi zuen garai latz haietan: “Koadroak margotzea iruditzen zitzaidan mundu hartan bizirik irauteko modu bakarra, eta niretzat pasio-zoraldi antzeko bat izan zen etsipenaren erdian”⁵.

1945 Bonba atomikoak Japoniaren gauean

AEBk bonba atomikoak jaurti zituen Hiroshimara (abuztuaren 6an) eta Nagasakira (abuztuaren 9an). Japonia abuztuaren 15ean errenditu zen, eta egun horretan amaitu zen Bigarren Mundu Gerra. Kusamak 16 urte zituen eta Uzta (Harvest) sortu zuen, gaur arte iritsi den bere hasierako obretako bat. Bertan artatxikia eta artoa irudikatu zituen, gerraosteko eskasia garaian Japonian arrozaren ordeko izan ziren elikagaiak. Nagano hiriko erakusketa —Shinshu probintziako lehenengo erakusketa erregionala— Uzta obra onartu zuen epaimahaiak.

1947 Japoniako artista abangoardisten kluba

Gerra ondoren, nazioarteko artearekiko interesak elkartutako artisten eta kritikarien sare bat sortu zen. Oraindik nihongan ainguratuta zegoen Japoniako arte kontserbadorearen establishment delakoa gaitzesten zuten artistak ziren. Klubeko kide nabarmenen artean zegoen Shūzō Takiguchi kritikaria aditu gailena nazioarteko surrealismoan, eta ahalegin guztiak egin zituen mugimendu hura artista gazte japoniarren artean ezagutzera emateko.

“Nire familiak, diruduna eta jabetzaduna izaki, bertako pintoreak babesten zituen eta ezagutza klasikoa zuen arteaz. Hori bai, haien alaba txikia margolari bihurtua ikustea, hori beste kontu bat zen”⁶.

1948–50

Kusamaren gurasoek ez zuten onartzen alabak artista izateko zeukan nahi bizia, baina Kiotora joateko aukera eman zioten, Shiritsu Bijutsu Kōgei Gakkō eskolan sar zedin: Kiotoko Unibertsitatearen Arte Ederretako Fakultaterako sarbidea ematen zuen prestakuntza-eskola. Gaur arte iritsi diren Kusamaren garai hartako apunte-koadernoek aurrez aurre margotutako animalien eta landareen zirriborro ugari biltzen dituzte, baina jasotzen ari zen prestakuntza kontserbadoreak frustazioa eragiten zionez olio-pinturaz margotzen ikasten hasi zen bere kabuz. Gerra amaitu ondoren, arte-materialek garestiak izaten jarraitzen zuten, eta Kusamak olio-pinturaz sortutako obra zaharrenetako asko, besteak beste *Gorpu-metaketa* (*despersonalizazioaren gortinan bildutako presoak*) [*Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization)*] eta *Metaketa-lurra* (*Earth of Accumulation*, 1950ekoak biak), jutezko hazi-zakuen gainean edo kartoi gainean margotuta daude, mihise gainean margotuta egon beharrean.

1949–53 Gerra Hotza ekialdeko Asian

Txinako Alderdi Komunistak Txina kontinentalaren kontrola hartu zuen Txinako gerra zibila (1945–49) amaitu zenean, eta Txinako Herri Errepublika sortu zen. Ondorioz, nazionalitate horretako artista askok Hong Kongera eta Taiwanera alde egin zuten. 1950ean borrokaldia hasi zen Ipar Korearen —Sobietar Batasunak eta Txinako Herri Errepublikak babestuta— eta Hego Korearen —AEBk eta Nazio Batuetako bere aliatuek babestuta— artean. Gatazka belikoa ez aurrera ez atzerako egoera batera iritsi zen 1953an, eta Koreako penintsula zatitzen duen gune desmilitarizatu bat sortu zen, baina inoiz ez da bake-hitzarmenik sinatu.

“Oso pozik egongo nintzateke artista gisa arteari egiten diodan ekarpen txikia, era batera edo bestera, ahal bezainbeste jenderengana iritsiko balitz eta ikuspuntu kritikoa lantzeko balioko balu denborarekin”⁷.

1952

Martxoan, 23 urte bete baino lehen, Kusamak bere lehenengo bakarkako erakusketa egin zuen Matsumotoko Lehen Zentro Komunitarioan. Ehun marrazki eta margolan baino gehiago erakutsi zituen

erakusketan (gehienak galdu egin dira), *Gorpu-metaketa* (*despertsonalizazioaren gortinan bildutako preso*) barne, baina beste izenburu batekin aurkeztu zuen. Urrian, bertan antolatutako bigarren erakusketa monografikoaren berri idatzi zuen Shūzō Takiguchi arte-kritikariak: “Marrazkiak [Kusamarenak] etengabe isurtzen dira, dike batek eztanda egin balu bezala [...]. Hemen, artista baten arnasa fluxu natural bihurtzen da, bere idazkera dei daitekeen⁸”.

1953–54

Kusamak bi bakarkako erakusketa izan zituen Tokion, Japoniako eszena artistiko garaikidearen erdigunean. Hala ere, han finkatu beharrean, 1953an Parisen ikastea eskatu zuen, baina azkenean aukera berrien bila AEBra joatea erabaki zuen.

1954

Ashiya-n, Osakako kanpoaldean dagoen herri txiki batean, artisten elkarte bat sortu zen: Gutai. Taldeak Jirō Yoshihara zuen buru eta haien lema “Egin ezazu aurretik inork egin ez duena” zen. Artista gazte asko erakarri zituen material ez konbentzionalekin eta performanceekin lan egiteko. Gutai mugimenduak aurre hartu zien nazioartean 1960ko eta 1970eko hamarkadetan hedatuko ziren arte kontzeptualaren eta happeningen modalitateei.

Daigo Fukuryū Maru *eta* Japoniako aurreneko mugimendu antinuklearra

Bigarren Mundu Gerra amaitzean, AEBk Japonia okupatu zuen aldian, Hiroshiman eta Nagasakin jaurtitako bonba atomikoen ondorioei buruzko informazio guztia ezkutatu zuten. 1952an okupazioa amaitu zenean Asahi Graph aldizkariak biktimen irudiak argitaratu zituen eta erasoan izugarrikeriak ezagutzera eman ziren. Geroago, 1954an, Daigo Fukuryū Maru arrantza-ontzi japoniarreko tripulazioak kalte larriak jasan zituen erradiozioengatik AEBk, aldez aurretik abisatu gabe, Bikini atoloian potentzia handiko arma nuklear bat leherrarazi zuenean. Gertakari horiek haserre handia sortu zuten Japonian, eta teknologia nuklearraren nazioarteko murrizketak eskatzen zituzten hainbat erabaki onartu zituen Dieta Nazionalak.

“Lurra estaltzen duen itzal biziaren zati baten barrutik kantatzen dut, bere osotasunaren agerpen iraunkor batean. Ezkutatzeak gauza guztiak agerian jartzen dituen bezalaxe, edo mertxikan dagoen zulotxoak harraren existentzia erakusten duen bezalaxe, antzeko metodo batez misterioa agerian jartzea da nire desioa”⁹.

1955

Kusamak AEBn parte hartu zuen aurreneko erakusketa *International Watercolor Exhibition, 18th Biennial* izan zen, New Yorkeko Brooklyn Museum-ek antolatua. Azaroan, Kenneth Callahan eta Georgia O’Keeffe artista estatubatuarrei idatzi zien, haien lana miresten zuela adieraziz eta haien herrialdean bakarkako erakusketa bat egin ahal izateko aholkuak eskatuz. Eskutitzetan formatu txikiko bere obra batzuk erantsi zituen, baliabide anitzak erabiliz eginak. Callahanek, Seattleko Northwest School-eko margolari “mistikoetako” batek, haren arte-merkataria zen Zoë Dusanne-ri erakutsi zizkion obra horiek

eta azken horrek bakarkako erakusketa bat antolatu zion Kusamari Seattlen. Artista bisa tramitatzen hasi zen AEBra bidaiatzeko.

“Nirea bezalako arte batentzat —bizitzaren eta heriotzaren arteko mugan borrokatzen den artea, garena eta bizitzea eta hiltzea zer den zalantzan jartzen dituen—, Japonia txikiegia zen, morroiegia, feudalistegia, eta gehiegi gutxiesten zituen emakumeak. Nire arteak askatasun mugagabeagoa behar zuen, eta horizonte zabalagoko mundu bat”¹⁰.

1957

Kusamak bere obra gehienak suntsitu zituen AEBra abiatu aurretik. Azaroaren 18an hegaldi bat hartu zuen Seattlera, hurrengo hilabeteen Zöe Dusanne Galleryn inauguratuko zen bakarkako erakusketarako baliabide anitzekin egindako paper gaineko ehunka obra txiki berekin zituela. Erakusketa jende askok bisitatu arren, pieza gutxi batzuk baino ez zituen saldu. O ‘Keefferi idatzitako gutun batean, Kusamak bere kezka adierazi zion, beharbada bere “ekialdeko mistizismo kosmikoaren” estiloa ulertuko ez zelakoan¹¹. Ahal bezain laster nazioarteko abangoardiaren erdigunera, New Yorkera, joatea erabaki zuen.

“New Yorkera etortzen zarenean, ekar itzazu zure koadroak besapean eta erakutsi interesatuta egon daitekeela uste duzun orori”.

Georgia O’Keeffe¹²

1958

Kusama udan iritsi zen New Yorkera eta Art Students League ikastegian matrikulatu zen bisa mantentzeko asmoz. Obraz betetako karpeta batekin zeharkatu zuen hiria, eta ahal zuen guztietan uzten eta saltzen zituen bere sorkuntzak. Estudio bat alokatu zuen East Villagen (East 13th street-eko 70. zenbakian) eta tamaina handiagoko olio-pinturak margotzen hasi zen, New Yorkeko eszenan inpaktua eragingo zutelakoan —Kusamak miresten zuen Barnett Newman bezalako margolari espresionisten formatu handiko mihiseak nagusitzen baitziren garai hartan—. Bere bultzada produktiboa Ken Van Sickleren argazki sail batean islatzen da; hark geroago gogora ekarri zuen Kusamaren obra berri haiek, erabat zuriak, Japoniatik egin zuen hegaldian ikusitako Ozeano Pazifikoko olatuetan inspiratzen zirela. Ondoren, urte berean, O’Keeffe New Yorkera joan eta Kusama bisitatu zuen bere estudioan.

“Nire plana da artearen mundua hankaz gora jarriko duen obra iraultzaile bat sortzea. New Yorkeko artearentzako norabide erabakigarri bat erakutsiko du etorkizunari begira”¹³.

1959

Kusamak bere lehenengo bakarkako erakusketak egin zituen New Yorken, Brata Gallery-n, eta Bostonen, Nova Gallery-n. Bietan lehen aldiz erakutsi zuen gerora *Infinitu-sareak* (*Infinity Nets*) izenarekin ezagutuko den obra sail bat. Horietan, hondo ilun baten gainean, mihisea uniformeki estaltzen duten arku zuri txiki batzuk ageri dira margotuta, sare-diseinu bat sortuz. Gero, motiboak estaltzen dituen geruza

zuri mehe bat ezartzen du gainazalean eta, horrela, urrutitik begiratzean, koadroek mihise zuriak dirudite; gertutik, berriz, pintura-metaketa organiko lodiak erakusten dituzte. Obra horiek oso harrera ona izan zuten kritikarien artean, eta aipamen positiboak egin zitzaizkien argitalpen ugartan. Iruzingile askok hartu zituzten mihisean zehar zabaldutako abstrakzio horiek ekialdeko “zen” estetikaren adierazpentzat, baina aldi berean harrituta utzi zituzten beren ñabardura sotilek eta kontentzio sistematikoak ere. Beharbada, Donald Judd izan zen txundituena, garai hartan *Art Newseko* arte-kritikaria, eta gerora Ipar Amerikako minimalismoaren liderretako bat izango zena. Juddek hau idatzi zuen: “Yayoi Kusama margolari originala da. Erakusketa honetako bost koadro handiak sendoak dira, kontzeptuan aurreratuak eta bikain eginak. [...] Efektua konplexua eta sinplea da aldi berean. [...] Obra amerikar bat edo ekialdeko bat ote den galderatik haratago dago espresioa”¹⁴.

1960

Udo Kultermann arte-komisario alemanak Kusamaren obra batzuk hautatu zituen *Monochrome Malerei* erakusketarako —itzal handiko talde-erakusketa Leverkusenerko (Alemania) Städtisches Museum-en—, Europan egingo zuen ibilbidearen hasiera on bat iragarritz. Kusamaren *Infinitu-sare* zurietakoa bat Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni eta Mark Rothkoren koadroekin batera egon zen ikusgai.

“Berrogeita hamar edo hirurogei ordu ematen ditut lanean etenik egin gabe. Pixkanaka, metaketaren eta errepikapenaren liluraren pean nagoela nabaritzen dut nire ‘sareetan’, eta nire buruaz eta mihisearen eremu mugatuaz haraindi hedatzen dira, zorua, mahaia eta gainerako guztia estaliz; izatez ikusgai den unibertso guztia”¹⁵.

1961

Kusama East 19th Street-eko 53. zenbakira lekualdatu zen, Donald Judd eta Eva Hesse eskultorea bizi ziren eraikin berera. New Yorkeko Stephen Radich Gallery-n Kusamak egindako lehenengo bakarkako erakusketak 10 metroko luzera duen *Infinitu-sare*a barne hartu zuen, Jackson Pollockek pintura jarituz sortutako edozein obra monumental baino handiagoa. Hala ere, kritikaren harrera epela izan zen: Stuart Prestonek hau esan zuen *The New York Times*en, “baliabideen ekonomiak emaitza ekonomiko batera eramaten du”¹⁶. Ez zuenez lortu ez obrak saltzerik, ez erakusketa gehiago egiteko aukerarik, Kusamak, atsekabetuta, baliabide berriak arakatzera jo zuen. [*Letra-metaketa*](#) (*Accumulation of Letters*) sortu zuen adibidez; collage bat, bere izena behin eta berriro errepikatuta erakusten duena. Hori egiteko 1960ko azaroan Washington DCKo Gres Galleryn egin zuen bere bakarkako erakusketatik soberan geratutako gonbidapen-txarteletatik ebaki zuen izena; autopromozioari buruzko hausnarketa garrantza ziur aski. Urte horren amaieran, kolore gorriko bere sare-pintura, 3. zk. *P.B. (No. 3 P.B.)*, New Yorkeko Whitney Museum of American Art-ek urtero antolatzen duen *Contemporary American Painting* erakusketarako hautatu zuten. Kusama, O’Keeffe bere mentorearekin batera, erakusketan parte hartu zuten emakume urrietako bat izan zen.

1962

Kusamak bere lehenengo eskultura garrantzitsuak sortu zituen altzariak betegarritun oihalezko konkorreraz estaliz eta zuriz margotuz; hala, forma izugarriak baina antzemangarriak zituzten piezak lortu

zituen. Eskulturen izaera errepikakorrak bere koadroetako begizta-sarearen motibo iteratiboa gogora ekartzen du. Sail horretako lehenengo aleetako bi besaulki bat [*Metaketa 1. zk. (Accumulation No. 1)*] eta diban bat [*Metaketa 2. zk. (Accumulation No. 2)*] dira; biak jarri ziren ikusgai New Yorkeko Green Gallery-ko taldeko erakusketa batean —erakusketa hura gerora Pop mugimenduaren sorrera ekarri zuten erakusketetako bat izan zela esan izan da—. Bertan obra ikusgai zuten artisten artean aipatzekoak dira Andy Warhol, Claes Oldenburg, George Segal, James Rosenquist, Robert Morris eta Richard Smith. Dena den, Green Galleryk gizonezko autore horietako askoren ibilbidea babestu bazuen ere, Kusamari ez zioten bakarkako erakusketa bakar bat ere proposau.

Garai hartan, Gertrude Stein arte-merkatariak Joseph Cornell eskultore surrealista, zinema esperimentaleko zuzendari eta New Yorkeko komunitate artistikoko ermitau nabarmena aurkeztu zion Kusamari. Kusamak eta biek oso hartu-eman estua izan zuten, harreman erromantiko, platoniko eta kreatiboaren arteko erdibideko zerbait.

1963

Kusamak Washington DCko bere arte-merkatari Beatrice Perryri idatzi zion jakinarazteko “Metaketa-gela” (“Accumulation Room”) bat sortu nahi zuela, hau da, objektu guztiak eskultura bigunez estalita izango zituen instalazio bat, neurri batean Claes Oldenburgen *Denda* (*The Store*, 1961) obrak inspiratua. Ondoren, urte horretan bertan, bakarkako erakusketa bat egin zuen New Yorkeko Gertrude Stein Gallery-n, eta bere aurreneko murgiltze-instalazioa aurkeztu zuen bertan, *Gehiketa: Mila txalupako erakusketa* (*Aggregation: One Thousand Boats Show*). Erakusketa-gunearen erdian forma eskultoriko bigunez estalitako arraun ontzi bat ikus zitekeen, *Metaketa* saileko eskultoretako bat, tamainaz handiena artistak ordura arte sortutakoen artean. Txaluparen inguruan, erakusketa-gunearen hormak, zorua eta sabaia estaliz, eskultura bera irudikatzen zuten 999 serigrafia ikus zitezkeen, inpresio errepikakor eta zorabiagarria sortzen zutenak. *Art News*en egindako aipamen batek irudi inprimatuek eskulturaren simulakro gisa betetzen zuten eginkizun konplexua azpimarratzen zuten: “Argazkiak [...] berez txaluparen hedadura bat dira eta irudiaren zabalkuntza amaigabe bat iradokitzen dute”¹⁷.

1964 Tonkingo golko gertakaria

Tonkingo golkoan gertatutako Ipar Vietnamgo eta AEBko itsasontzien arteko borroka baten ondorioz, AEBko Kongresuak baimena eman zion Lyndon B. Johnson presidenteari Asiako hego-ekialdean segurtasuna mantentzeko beharrezkoa zen edozein baliabide erabiltzeko. Horrela, ofizialki gerra deklaratu gabe, AEBk konbate-indarrak zabaltu zituen Vietnamen.

Tokioko udako Joko Olinpikoak

1964ko Tokioko Joko Olinpikoek, Asian egiten ziren lehenengo udako olinpiadek, XX. mendearen azken hamarkadetan Japoniak bizitako loraldi ekonomiko eta kulturalerako bidea prestatu zuten. Jokoekin batera, Tōkaidō Shinkansen inauguratu zen, Tokio eta Osaka lotzen dituen abiadura handiko aurreneko trena. Olinpiadek eragindako optimismo orokortuarekin kontrastean, arte-talde abangoardistek —Hi-Red Centre eta Sightseeing Art Research Institute (Hiroshi Nakamura eta Tateishi Koichi) besteak beste— performance publikoak egin zituzten beren frustrazioa adierazteko Tokioko Gobernuak

ekindako modernizazio bizkorregiaren aurrean, eta “kultura nazionala” Japoniaren ikuspegi liberal eta kapitalista baten zerbitzura mobilizatzeko ahaleginen aurrean.

“Ingurune homogeen, bitxiki mekanizatu eta estandarizatu batean nire halabeharreen abandonatua ikusten dut neure burua. [...] Gizakien eta bizilekutzat duten oihan enigmatiko eta zibilizatu horren artean irekitzen diren osinetan ugariak dira tirabira psikologikoak eta fisikoak. Pertsonen, gizartearen eta naturaren arteko harremanak ulertzen saiatzeko gogo bizia dut. Hala, tirabira horien metaketatik eraikitzen da nire obra”¹⁸.

1964

Neke eta antsietate krisi larri batek jota utzi zuten Kusama, lan handia eskatzen zuten *Metaketa* saileko eskulturak jo eta ke sortzen jarraitu bitartean. Apirilean, New Yorkeko Richard Castellane Gallery-k hartu zuen bakarkako erakusketa, *Driving Image Show*, Kusamaren ikuspegi eta lan artistikoa bere osotasunean erakutsiko zuen erabateko instalazio murgiltzaile bat bezala ulertu zuten. Galeriak eskulturen metaketa bat aurkeztu zuen, etxeko ingurune bat birsortzen zutenak; gainera, sare-pinturak hormetatik zintzilik erakusten ziren eta zorua makarroiez estalita. Hala ere, instalazioak askotariko erreakzioak sorrarazi zituen kritikarien artean; Kusamak 1966an Alemaniako Essen Gallery-n obra hori berriz aurkeztu zuenean, Ed Sommerrek zalantzan jarri zuen instalazioaren arrakasta giro murgilgarri gisa: “Kusamaren sare transmutanteek ez dituzte ukitzen hormak, sabaia, eta aretoaren zati bat. Muga horrek eragotzi egiten du mundu alienatuak publikoaren pertzepzio-ohiturak inbaditzea, eta modu atsegin batean, nahiz eta informala izan, apaindutako objektuen erakustaldi soil bat besterik ez da geratzen ia”¹⁹.

1965 Vietnamgo gerraren aurkako mugimenduaren hasiera

Maiatzaren 5ean Berkeley (Kalifornia) unibertsitateko hainbat ikasle aktibista derrigorrezko errekrutatzearen aurka protesta egin zuten, eta errekrutatze-gutunak erre zizuten erresistentzia-ekintza gisa Vietnamgo gerraren igoaldiaren aurrean. Irailean, Lyndon B. Johnsonen administrazioak ilegaltzat jo zuen errekrutatze-gutunak erretzea, eta derrigorrez armadan izena eman behar zutenen kopurua igo egin zuen: hilean 35.000 gizon. Azaroan, gerraren aurka protesta egiten ari ziren hegovietnamdarrei elkartasuna adierazteko, AEBko hiru aktibistak su eman zioten beren buruari Detroiten, New Yorken eta Washington DCn.

“Naturako bizi-prozesurik oinarritzkoenak bezalaxe, Kusamaren landare-formak ere ugalketa-egoera etengabe batean daude. Izan ere, Kusama da infiniturainoko errepikapen amaigabe bat irudikatzea benetan lortu duen artista bakarra”.

*Floor Show*rako prentsa-oharra²⁰

Kusama East 14th East kaleko 404. zenbakira lekualdatzen da, On Kawararekin estudio bat partekatuko duen fabrika zahar batera. Claes Oldenburg artista ere eraikinean bizi zen.

Kusamak Stockholmen —Moderna Museet-eko taldeko erakusketa batean—, Amsterdamen, Hagan eta Bernan erakutsi zituen obrak. Lucio Fontana artista italo-argentinarrak gonbidatu egin zuen Milanen eta

Venezian komisariatzen ari zen taldeko erakusketan parte hartzera “Joera Berriak” sarearen barruan: baliabide esperimentalak erabiltzeagatik —instalazioa eta arte optikoa besteak beste— eta espazioaren dinamikak arakatzegatik bereizten zen nazioarteko abangoardiako mugimendua. Hala ere, New Yorkeko Richard Castellane Gallery-ko bakarkako erakusketan, azaroan, aurkeztu zuen Kusamak ordura arteko bere sorkuntzarik esperimentalena: *Infinituaren isla-gela—Zakil-soraa (Infinity Mirror Room—Phalli’s Field)* izeneko instalazioa. Bertan, ispiluek erregresio optiko amaigabe batean biderkatzen dituzte forma eskultorikoak. Obra horrekin, gainera, performancea eta autoirudia integratzen dira Kusamaren praktikan; Tokion finkatutako abangoardiako argazkilari Eikoh Hosoeek Kusamaren estudioan hari ateratako argazki teatralek agerian uzten duten bezala.

Hurrengo urtean Kusamak Hosoearekin kolaboratu zuen *Ibilian (Walking Piece)* performancean. Performancea egiteko, New Yorkeko kaleak zeharkatu zituen loredun kimono batekin, eguzkitako bati eutsiz eta negarra simulatuz. Baliteke performancea, Kusamaren arrotz identitatea azpimarratzen zuena, Estatu Batuetako prentsak berari buruz hitz egitean erabili ohi zuen hizkuntza orientalizatzaileari erantzuna emateko egin izatea. “Amerikar batek neska gazte japoniar batez pentsatzean, berotegiko lore bat ikusten du”, dio kritika batek. “Horregatik uzten gaitu harrituta Kusamak. Emakume indartsu eta gogor batez ari gara”²¹.

1966 Iraultza kulturalak

Mao Zedongek, Txinako Alderdi Komunistako presidentea, Iraultza Kultural Proletario Handia hasi zuen. Mugimendu horrek Mao Zedongen pentsamendua Txinan ideologia nagusi gisa finkatu zuen, eta izugarritzko indarra hartu zuen txinatar gaztedia paramilitarrarekin, “Guardia Gorria” izenekoarekin. Haiek kultura tradizionalaren muturreko gaitzespen iraultzailea gauzatu zuten, eta maoismoaren aurkako ustezko mehatxuen aurka mobilizatu ziren. Gainera, Alderdi Komunistak bere ideologia esportatu zuen Asiako hego-ekialdeko mugimendu komunistei eman zien babesari esker. Aldi berean, hippie mugimenduak indarra hartu zuen AEBn. Beat belaunaldiaren experimentalismoak eta handituz zihoan gerraren kontrako mugimenduak eraginda, kontrakultura hippieak askapen sexuala, substantzia psikotropikoak eta komunetako bizitza defendatzen ditu, AEBko materialismo eta elitismoaren aurkako erresistentzia modu gisa. Balio kontserbadoreak gaitzesten dituzten gazte estatubatuarrak elkarretaratze hippietan biltzen ziren, New Yorkeko East Villagen eta San Frantziskon antolatuak. 1966ko ekainerako, 15.000 hippie inguru joan ziren San Frantziskoko Haight-Ashbury auzora bizitzera. Mugimenduak nazioarteko oihartzuna hartu zuen, modan eta pop musikan zuen eraginari esker.

“Jendeak bere isla infinituraino biderkatuta ikusten duenean, amaierarik gabeko espazio batean proiektatzeko gizakiak duen gaitasunak mugarik ez duela nabaritzen du”²².

1966

Urte hasieran, *Irudi gidariaren showa (Driving Image Show)* Kusamaren instalazioa Milanera (Italia) eta Essenera (Alemania) eramane zuten. Martxoan, *Kusamaren peep showa / Betiereko maitasunaren showa (Kusama’s Peep Show / Endless Love Show)* inauguratu zen New Yorkeko Richard Castellane Gallery-n. Obra gela hexagonal batez osatua dago, eta barruan ispiluak ditu, koloretako argi distiratsuak islatzen dituztenak. Gelaren alboetan egindako behazulo batzuetatik begiratzean, ikusleek eszena kosmiko bat

behatzen dute, Peter Schjeldahl kritikariak honela deskribatu zuena: “Dir-dir egiten duen Esne Bide baten sakonerantz urruntzen diren argien distira hondogabea”²³.

Ekainean, Kusamak aire zabaleko bere lehen instalazioa sortu zuen, *Nartiso-lorategia* (*Nacissus Garden*), Veneziako Bienalean modu ez ofizialean aurkeztu zuena. Lucio Fontanak diruz lagundu zion obra gauzatzeko. Instalazioak ispilu-akabera zuten plastikozko 1.500 bolaz osatuta zegoen, Italiako pabiloiaren kanpoaldean belar gainean ipiniak. Kusama bolen artean agertzen zen zutik, urre koloreko kimono batez jantzita, eta bi dolarretan saltzen zuen bola bakoitza; hala, hain prezio merkean eskainiz, artearen merkatuko gero eta prezio garestiagoak kritikatzeari bere asmoa. Bienalaren antolatzaileek azkena eman zioten ekintza horri, eta pieza artistikoak “*hot dogak* edo *izozki-kukurutxoak*” balira bezala” saltzeari uzteko eskatu zioten Kusamari²⁴.

1967 “*Maitasunaren uda*”

Arrazagatiko desberdintasunek eta hirigintzako utzikariak bultzatuta, ekainaren hasieratik 150 errebolta baino gehiago egon ziren AEB osoan zehar; fenomeno horri “uda luzea eta beroa” deitu zitzaion. Bitartean, 100.000 bat gazte bildu ziren San Frantziskon kontrakultura hippiea ospatzeko, 1967koa “maitasunaren uda” gisa ezaguna izatera eramango zuena.

“Nire performanceak tantodun filosofia sinboliko moduko bat dira”²⁵.

Kusama multimedia performanceak sortzen hasi zen, auto-obliterazioaren kontzeptu berrian oinarrituta. Ekainean ekitaldi bat antolatu zuen, *Auto-obliterazioa: ikus-entzunezko argi-performancea* (*Self-Obliteration: An Audio-Visual Light Performance*) izenekoa, Black Gate Theater-en; New Yorkeko East Village auzoko zentro esperimental bat zen hura, zinema hedatuaren nazioarteko mugimenduaren garrantzizko gunea. Zilar koloreko bikiniez jantzitako modelo batzuk dantzan ziharduten Kusamak haien gorputz osoan koloretako tantoak margotzen zizkien bitartean Day-Gloekin —argi beltz estroboskopikoaren pean fluoreszente bihurtzen diren pinturak—. Udan zehar, Kusamak hainbat performance egin zituen, eta, horietan, gorputzak margotzen ditu jendaurrean [*Gorputzaren jaialdiak* (*Body Festivals*)] New Yorkeko Tompkins Square eta Washington Square-ko lorategietan.

Abuztuan ikuskizun batzuk zuzendu zituen argi-proiekzioekin Electric Circus Night Club lokalean; aurretik Andy Warholek zuzendutakoa “the Dom” izenez ezaguna zenean. Bere performanceen metrajea erabiliz, Kusamak Jud Yalkutekin kolaboratu zuen *Kusamaren auto-obliterazioa* (*Kusama's Self Obliteration*) film esperimentalean.

“NI, KUSAMA, ALIZIA MODERNOA NAIZ HERRIALDE MIRESGARRIAN. Aliziak ispilua zeharkatu zuen bezala, nik ere, Kusamak (urteetan bizi izan naiz niretzat propio eraiki eta osorik ispiluz estalitako nire gela ospetsuan), fantasiazko eta askatasunezko mundu bat ireki dut”²⁶.

1968

Kusamak happening ugari antolatu zituen New Yorkeko leku publikoetan eta bere estudioan. Performance horietako gehienetan, artistak tantoak margotzen zituen antzezleen gorputz biluzietan.

Ekitaldiek eskandalua piztu zuten horietara gonbidatuta zeuden zenbait hedabidetan eta behin baino gehiagotan poliziak atxilotu egin zituen Kusama eta parte hartzaileak lotsagabekeria publikoagatik. Ezarritako ordenaren eta gerraren aurkako ideologiak happening horietako askoren oinarrian zeuden, besteak beste *Eztanda anatomikoak Wall Streeten* (*Anatomic Explosions on Wall Street*, uztaila eta urria) eta *Ezkontza homosexuala* (*Homosexual Wedding*, azaroak 25). Lehenengoan, Kusamak lau dantzari profesional eta konga interprete bat zuzendu zituen, New Yorkeko Burtsaren eraikineko eskaileretatik biluzik eta dantzan. Kusamak honako hau esaten zuen oihuka: “Burtsa iruzur bat da! [...] Burtsarekin irabazten den diruak [Vietnamgo] gerraren jarraipena ahalbidetzen du. [...] Obliteratu itzazue Wall Streeteko gizonak tantoekin gorputz biluziaren gainean”²⁷. Antzeko happening batean, azaroan — presidente hautagaitzarako kanpaina handiaren amaierarekin batera— dantzariak Richard Nixon, Hubert Humphrey eta George Wallace hautagaien maskarekin estali zituzten aurpegiak.

Ezkontza homosexuala performancean, Kusamak bi gizonezkoren arteko “ezkontza” orgiastiko bat antolatu zuen eta prentsa gonbidatu zuen. Bertaratuen artean *Village Voice* egunkariko kazetari bat zegoen, geroago hau idatzi zuena: “Kusamak, zeinaren publizitatea egiteko gogo bizi zakar horrek ez dion inoiz lekurik uzten gustu onari, aste honetan urteko ikuskizun aspergarri eta arraroena antolatzea lortu du prentsarentzat”²⁸. Ekitaldiari buruzko bere prentsa-oharrean, Kusamak zera esan zuen: “Maitasuna dagoeneko askea izan daiteke, ordea, erabat aske egiteko, gizarteak ezarritako frustrazio guztietatik liberatu beharra dago”²⁹.

1969 Stonewalleko errebolta

Ekainaren 28an, poliziak sarekada bati ekiten dio Stonewall Inn-en, queer komunitatea sarritan joan ohi zen gaueko klub batean, Greenwich Villagen. Garai horretan maiz egiten ziren polizia-sarekadak New Yorkeko gay tabernetan, trabestismoa delitua baitzen. Hala ere, gau horretan, Stonewalleko bezeroek aurre egin zioten polizien jazarpenari, eta horrek manifestazio biolento ugari eragin zituen, gaur egun gay askapen mugimenduaren katalizatzailetzat hartzen direnak.

Moratoria Vietnamgo gerrari azkena emateko

1969ko urtarrilerako, 34.000 estatubatuar eta ehunka mila vietnamdar hil ziren Vietnamgo gerran. AEBko mugimendu antibelizista Vietnamgo gerrari azkena emateko Moratoriarekin iritsi zen gorenera. Urriaren 15ean hasi zen, herrialde osoan zehar koordinatu eta 15 milioi pertsona baino gehiagok parte hartu zuten manifestazioekin. Hilabete geroago, My Laiko sarraskiaren xehetasunak argitaratu zirenean, 500.000 pertsona bertaratu ziren Washington DCn antolatutako Moratoriaren aldeko bigarren manifestazio batera, haien artean aktibista eta artista nabarmenak. Mobilizazio horiek aurrekaririk ez zuten arren, AEBko Gobernuak aldarrikatu zuen nola hala lortu behar zela garaipen militarra Vietnamen.

“Behar zen edozein baliabidetara jotzen nuen nire irudi bisualak eta irudimenezkoak atzemateko eta marko antzeko batean finkatzeko [...]. Orgiak, iraultza sexuala, gay iraultza, unisex moda... guztia besarkatu eta jorratu nuen”³⁰.

1969

Kusamak hainbat enpresa erabiltzen hasi zen bere lana sustatzeko: Kusama Enterprises, Kusama International Film Co., Church of Self-Obliteration, Body Paint Studio Co. Ltd. eta Kusama Fashions Inc. Azken hori bere arropa esperimentalak merkaturatzeko erabili zuen. Bere ekoizpenari “marka” jartzeko ahalegin horiek artea merkaturatzeko konpromiso irmo bat adierazten dute, baita nahi bizi bat ere bere obrari zilegitasuna emateko eta marketineko hiztegiak baliatuta bere ikuspegi sortzaileari agerikotasuna emateko. Abuztuaren 24an, *Momako hildakoak esnatzeko orgia handia (Museum of Modern Art gisa ere ezaguna) – Beren ohiko biluzi-bilduma aurkezten [Grand Orgy to Awaken the Dead at Moma (Otherwise Known as the Museum of Modern Art)— Featuring Their Usual Display of Nudes]* eszenaratu zuen Kusamak. New Yorkeko Museum of Modern Art-eko eskulturen lorategira Kusamak zortzi modelo eraman zituen, urmaeleko ur islatzaileetan biluzik murgildu eta pose eskultorikoak hartzeko. Ordu erdi geroago, museoko segurtasun-zaindarien artista eta bere modeloak instalazioetatik kanporatu zituzten, baina hurrengo egunean *Daily Newseko* portadan agertu zen performancearen irudietako bat.

1970 Expo’70 & Tokioko Bienala

Nazioarteko aurreko beste erakusketa batzuk bezala, berrikuntza teknologikoa eta lankidetzak globala ospatzeko sortu zen Osakako Expo’70. 77 herrialderen eta 65 milioi bisitari baino gehiagoren parte-hartzearekin, Expo’70 historian publiko gehien erakarri duen nazioarteko erakusketetako bat izan zen, eta Japoniak potentzia global gisa izandako gorakada islatu zuen. Expo’70ekin batera, Tokioko Bienala egin zen, *Between Man and Matter*: Tokioko Museo Metropolitarrak antolatutako garaikideko erakusketa, Yūsuke Nakahara kritikari ospetsua komisario izan zuena. Bertan, 40 artistaren obra ez-tradizionalak aurkeztu ziren, arte kontzeptual eta “immaterialekoak”. Nakaharak autore japoniar sorta bat hautatu zuen —Kōji Enokura, Kenji Inumaki (biak Mono-ha mugimenduarekin lotuak) eta Jirō Takamatsu—, baina artista gehienak nazioartekoak ziren; Christo, Richard Serra eta On Kawara zeuden New York ordezkatzeko zuten Arte Kontzeptualaren aitzindari ugarien artean.

1970–72

Kusama 1957tik lehen aldiz itzuli zen bere herrialdera, Tokion happeningak biluziekin egiteko asmotan, Expo’70ek Japonian nazioarteko arreta jarriko zuela probesteko. Artistak performanceak egin zituen eremu publikoetan gorputzak margotuz, besteak beste Jauregi Inperialaren inguruan eta Dieta Nazionalaren aurrean; Ginzan, performance batean, Kusama eta bere modelo biluziak berehala atxilotu zituzten, eskandalu publikoak akusatuz. Japoniako hedabide kontserbadoreek gogor gaitzetsi zituzten saio horiek eta, beraz, happeningek ez zuten espero zuen arreta pizten. Kusamak gero eta sarriago bidaiatzen du Europara; 1970eko uda eta 1971koaren zati bat Herbehereetan igaro zituen. Garai hartan idazten hasi zen; bere lagun Gordon Brownekin elkarlanean —aurretik berarekin lan egin izan zuen prentsa ohar batzuetan— Kusamak halako kutsu taoista sumatzen zaien antzezlan surrealista baten testua amaitu zuen, *The Gorilla Lady and the Demons of Change* [Gorila andrea eta aldaketaren deabruak] (1972) izenekoa, oraindik estreinatu ez dena. Gainera, antzezlan luzeago bat idatzi zuen, *Tokyo Lee* (ca. 1971), New Yorken bizi den emakume artista japoniar bati buruzkoa, eta bere nobelen eta ondorengo testu autobiografikoen aitzindari argia. 1972an, 69 urte zituela, Joseph Cornell hil zen, AEBn Kusamak zuen lagunik onena.

1972 Txinaren harremanak munduarekin

1971n Txinako Herri Errepublikak Nazio Batuetan ofizialki sartu ondoren, AEBko presidente Richard Nixonek herrialdea bisitatu zuen 1972an. Hori inflexio-puntu berria izan zen Txina kontinentalak munduko gainerako herrialdeekin zituen harremanetan, hainbat urtez isolamendu diplomatikoa jasan ondoren. Nixon Mao Zedongekin elkartu ondoren, Japoniako lehen ministro Kakuei Tanakak eta Mao presidenteak elkarrizketak hasi zituzten bi herrialdeen arteko harremanak normalizatzeko. 1970eko hamarkadan zehar, bai AEBk bai Japoniak harreman diplomatiko komertzialak berrezarri zituzten Txinarekin.

1973 Petrolioaren krisia

Ekialde Hurbilean zeuden interes politiko kontrajarrien ondorioz LPEEk (Lurralde Petrolio Esportatzaileen Erakundea) petrolioak bahitu zuen, eta horrek prezioen gorakada nabarmena ekarri zuen. Petrolioaren eskari globala maximo historikoetan zegoen hartan —AEBko dolarrek balioa galdu zuenean gainera—, bahimenduak ordura arteko atzeraldi ekonomiko global okerrera eragin zuen Depresio Handiaz geroztik. Japonia petrolio arabiarraren inportazioen mendekotasun handienetakoa zuen herrialdea zenez gero, inoiz ez bezala esku hartu behar izan zuen Ekialde Hurbileko politikan bere petrolio erresebak bermatzeko. Ondorioz, Japoniako Gobernuak gero eta argiago ikusi zuen aukera gisa energia nuklearra, independentzia energetikoa lortze aldera.

1973–74

Kusama Tokiora joan zen bizitzera 1973aren hasieran. Herrialdeak presio ekonomiko beraren pean jarraitzen zuen arren, inportazio-enpresa bat sortu zuen Ipar Amerikako eta Europako artea bildumagile japoniarrei saltzeko. Hala ere, urte horretako petrolioaren krisiak Japoniako ekonomiaren dezelerazioa eragin zuen, eta horrek eragin negatiboa izan zuen Kusamaren negozioaren martxa onean. Hala, atzera New Yorkera itzultzeko asmotan hasi zen, 1974an Tokiora bisitan etorri zitzaion Donald Juddi idatzitako gutun batean zioenez. Bestetik, artistak arazo psikologikoak zituen, Cornellen heriotza ez ezik, Kamon bere aitarena ere, 1974ko ekainean zendua, barneratu behar izan baitzituen. Gaztetan bere aitarekin harreman zaila izan bazuen ere, hark beti lagundu zion diruz eta laguntza hori funtsezkoa izan zen New Yorkera joan eta han biziraun ahal izateko. Bere heriotzak galera-sentimendu bizi eta anibalenteak utzi zizkion.

“Nire desio bakarra zera zen, ahal nuen heinean nire bizialdiko espiritua eta energia arnastea eta lore gorri distiratsu bat bezala loratzea etorkizunari beldurrik gabe aurre egiteko, soroetatik eta muinoetatik hiltzeko leku baten bila hegan dabilen tximeleta batek bezala. [...] Hala ere, historian zehar lore horiek heresia baten kimutzat hartu izan dira beti”³¹.

1975

Kusamak bere ibilbide artistikoari Tokion berriro ekiteko egin zituen saioak zaildu egin zitzaizkion bere performance eskandalagarriengatik. Bere osasun mentalak okerrera egin zuen eta, bere buruaz beste ez ote zuen egingo, klinika batean sartu zuten urte hasieran. Hala eta guztiz ere, bakarkako erakusketa bat

inauguratu zuen abenduan, Tokioko Nishimura Gallery-n. Bertan, paper gaineko teknika mistoko obra sorta bat aurkeztu zuen. Lan intimoak ziren, beren formatu txikiagatik, eta 1950eko hamarkadaren hasierako bere abstrakzio mistikoak gogorarazten zituzten batez ere. Animalia eta landareen irudien ebakin asko txertatzen zituztenez, neurri batean Cornell omentzen zutela zirudien, haren fotocollage pertsonalengatik ospetsua baitzen. Ondoren, elkarrizketa batean, bere lanaren funtsezko norabide aldaketa hori komentatu zuen Kusamak, eta jasaten ari zen depresioarekin, New Yorken eta Japoniaren arteko desberdintasun kulturekin eta sortzen ari zen praktika literarioarekin lotu zuen bere collageen intimitate liriko hori: “Japonian poesia idazten dut. New Yorken ez zegoen poesiarako umorerik, egunero aurre egin behar izaten nion kanpoko munduari”³².

Vietnamgo gerraren amaiera

Apirilaren 30ean Vietnamgo Herriaren Armadak eta Viet Congek Saigonen kontrola hartu zuten. Gerraren amaiera eta herrialdea Vietnamgo Errepublikak Sozialista gisa berriz batzea ekarri zuen horrek. Frantziako Indotxina zaharrean hogei urte baino gehiagoko gatazka armatua pairatu ondoren, hiru milioi pertsona baino gehiagok ihes egiten dute Vietnam, Laos eta Kanputxeatik, eta horietako asko Asiako hego-ekialdeko beste leku batzuetan kokatu ziren, baita Hong Kongen eta AEBn ere.

“Ez nago batere pozik Estatu Batuetako artearekin. Genero edo kategoria berriak sorrarazi dituen arren, eta arte unibertsalari lagundu dion arren, nazionalismo iparramerikarrak babestua da [...] eta artea kontsumitu beharreko zerbait, kontsumo-ondasun bat dela uste duen kultura materialista horren aurka nago.”³³

1976–77

Japoniara itzuli eta ia lau urtera, Kusamak begi kritikoz begiratzen zion Ipar Amerikako artearen munduari, eta hura definitzen zuten nazionalismoak eta kontsumismoak eragindako frustrazioa adierazi zuen. Urte batzuk lehenago bere etorkizuna New Yorken zegoela pentsatu bazuen ere, abangoardiako artista gisa Japonian betetzen zuen orduan bere zeregina. Japoniako arte garaikideak oso kontserbadorea izaten jarraitzen zuela eta kulturalki gutxietsita zegoela jakinda, esparru horretan aldaketa baten buru izan nahi zuen. Tamaina handiko eskulturak sortzen hasi zen berriro, eta bakarkako erakusketa bat egin zuen Tokioko Osaka Formes Gallery-n, 1976an.

1977an behin baino gehiagotan ospitaleratua izan ondoren, Kusamak iraunkorki ezarri zuen bere bizitokia Tokioko ospitale psikiatriko batean. Bere praktika artistikoa eten beharrean, ingurune klinikoan duen eguneroko errutinaren egonkortasunak emankorragoa izatea ahalbidetu zion. Ekainean, teknika mistoko collageen bakarkako erakusketa bat inauguratu zuen Tokioko Nikkō Gallery-n.

“Ezin diot nire existentziari uko egin. Eta ezin diot heriotzari ihes egin. Bizitzaren zama makal horri!”³⁴.

1978

Kusamak bere lehenengo nobela argitaratu zuen, *Manhattan Suicide Addict*, New Yorken izan zuen bizitzaren kontakizun mitifikatua. Bere prosa irudigilea eta gizartearen eta osasun mentalaren bazterretan dauden pertsonaiekiko interesa Europako eta Japoniako autore surrealisten obrarekin alderatu izan dira, besteak beste Jean Genet eta Izumi Kyōkarekin. Kusamak idazten ematen du bere denboraren zati handi bat.

1979

Urtarrilaren 1ean Sonyren aurreneko Walkmana jarri zen salgai arrakasta handiz mundu osoan; lehenengo urtean bi milioi ale baino gehiago saldu ziren. Modako adierazpen bat ez ezik, Japoniako gazte kulturaren goraldiaren sinbolo bat izan zen ere.

1980ko hamarkada *Tigre asiarrak*

1970eko hamarkadan Japoniako hazkunde ekonomiko eta teknologikoa bultzatu zuten ereduari jarraituz diseinatutako politikekin, Hong Kong eta Singapur agertu ziren finantza-gune nagusi gisa; Hego Korea eta Taiwan, berriz, osagai elektronikoen eta automobilgintzaren fabrikazio-gune bihurtu ziren. Batera, Asiako Lau Tigreak izenez egin ziren ezagun, eta Japoniari elkartu zitzaizkion munduko herrialde aberatsenen zerrendan.

1980–81

Kusamak zazpi bakarkako erakusketa egin zituen 1980 eta 1981 bitartean, horien artean *The Puzzle Art of Yayoi Kusama*, Shibuyako Seibu luxuzko saltoki handietan, Tokion. Izan ere, Seibu nazioarteko artearen izen handiko egoitza bihurtu zen Japonian 1961ean, Ikebukuron, Tokion, zuen intsignia-dendan Paul Klee espresionista europarraren obren erakusketa bat bertan egin zutenean. Luxuzko dendak arte-erakusketetarako gune pribilegiatua izaten jarraitu zuen 1990eko hamarkadaren amaiera arte, txikizkako salmentaren eta arte ederren elkargune berezi bat islatuz. Kontuan hartu behar da, gainera, garai horretan Japoniako gobernuak asko murriztu zituela artea bultzatzera zuzendutako dirulaguntzak, eta horren ondorioz Japoniako museo ugari baliabide urriekin utzi zituela proiektu garaikide ausartak hartzeko.

Kusama garrantzizko hainbat taldeko erakusketetarako aukeratu zuten eta horrek finkatuko zuen bere lekua Japoniako artearen narratiban. Erakusketa haietako bat *The 1960s—A Decade of Change in Contemporary Art* izan zen, Tokioko Arte Modernoko Museo Nazionalak 1981ean antolatua. Bertan, bere obretako batzuk jarri ziren ikusgai, besteak beste *Sare-metaketa* (*Net Accumulation*, 1958), geroago Osakako Arte Museo Nazionalaren bilduman sartu zena.

1982

Kusama, 1982an, Tokioko Fuji Television Gallery-n erakusketak egiten hasi zen. Bertan, bere aurreneko bakarkako erakusketa eponimoak bere obra zaharrak eta berriak hartu zituen; galeria batean egindako erakusketarik handiena izan zen Japoniara itzuli zenetik. Galeria famatu batek ordezkatu izanak mugarri bat ezarri zuen bere ibilbidean, New Yorken egon zen bitartean lortu ezin izan zuena. Bi urtean behin, gutxi gorabehera, bakarkako erakusketa handiak egin zituen galeria horretan, izen handiko kritikari eta

adituen testuak biltzen dituzten katalogo garrantzitsuek lagunduta. Bere lehenengo erakusketaren katalogoak Kusamak izan zituen erakusketen xehetasun handiko kronologia bat jasotzen zuen, Shigeo Chiba arte-arduradunak egina. Bere lanari buruzko azterketa goiztiar honetan, Chibak 1960ko hamarkadaren amaierako Kusamaren arte performatiboaren konplexutasuna azpimarratzen zuen, zeinak eremu politikoan bizitzea tokatu zitzaion asaldura handiko garaiaurrean zuen “gai sozialekiko kezka”, eta sen ekintzailea, eta hedabideez baliatzeko zuen gaitasuna elkartzen baitzituen³⁵. Japonian aurretik Kusamaren izen onari kalte egin zion corpus artistiko horren balioespenaz ari gara.

1983–84

1983ko otsailean Kusamak bere lehenengo arrakasta lortu zuen Japonian egindako happening batekin, Tokioko Video Gallery SCANen. *Auto-obliterazioa (Self-Obliteration)* izenburuarekin, Japoniako telebistan emititu zen eta NHK-k (Japoniako telebista publikoak) urteko gertakari artistiko nabarmenetako bat izan zela adierazi zuen. Hurrengo bi urteetan hamar bakarkako erakusketa egin zituen Kusamak, horietako bat Herbehereetan, eta taldeko erakusketa askotan parte hartu zuen. Fuji Television Gallery-n egindako bigarren aurkezpen indibidualean, 1984an, kalabazen pintura eta eskultura berriak erakutsi zituen lehen aldiz, baita eskultura bigunen sail berriak ere. Bere forma eskultoriko “faliko” tipikoak jada ez ziren ageri altzari antzemangarrietan txertatuta; horren ordez, pieza biomorfoetan txertatu zituen, landare izugarriak bailiran, urruntasun nabarmen bat markatuz bere *Metaketa* goiztiarrenetatik.

1983an Kusamak bere bigarren nobela argitaratu zuen, *The Hustler's Grotto of Christopher Street*. Horretan 1960ko hamarkadako New Yorkeko *queer* komunitateak bizitako sexu-indarkeria eta gaixotasun mentalak jorratu zituen. Bere lan literarioa urte horretako abenduan aintzatetsia izan zen, *Yasei Jidai* aldizkariak ematen duen New Writers Literary Award sariaren hamargarren ediziorako hautatua izan zenean. Nobelagile progresista gazteak izan ziren epaimahaiko kideak, besteak beste Ryū Murakami eta Kenji Nakagami. Eta, izan ere, haien literaturak —Kusamarenak bezala— irudi surrealista eta ilunetan hondoratzen ditu bere sustraiak eta gizartearen pariak ditu ardatz.

“Ezin adierazizko depresio hau zeruan leher dadila / Ilunpean loratu dadila su artifizialak bezala”³⁶.

1985

Apirilean Kusamak *Basarako loreak (Flowers of Basara)* izeneko happening bat egin zuen Tokioko Jōshin-ji (Kuhonbutsu) tenpluko gereziendoen lorategian. Ia hamarkada batez aire zabalean egiten zuen lehenengo performance publikoa izan zen. Tadashi Yokoyama, Tokioko Unibertsitateko arkitekturako katedradunak egin zion eskaria Kusamari, gereziendoen loraldiaren ospakizuna berrinterpretatzeko mandatuarekin —ospakizuna Dōyo Sasaki jaun nabarmenak asmatua da eta XIV. mendean du sorburua—. Tunika gorri arinez jantzita, Kusamak plastikozko xingola gorri eta zuriez osatutako “sare” handi bat astintzen zuen loratzen ari ziren gereziendo batzuen inguruan, interkonexio eder baten keinu sinboliko batean.

Kusamak bere hirugarren nobela argitaratu zuen, *Sento Marukusu kyōkai enjō* [San Markos elizako sutea]. Izenburuak St Mark's Church-in-the-Bowery elizari egiten dio aipamen: New Yorkeko East Village auzoko eliza episkopal bat, arteekin zituen loturengatik famatua, 1960ko hamarkadaren amaieran Kusamak berak happening psikodelikoak egin zituen auzo horretan. Kultu-leku historiko hori ia erabat suntsituta geratu zen 1978an izandako sute baten ondorioz. Kusamaren nobelan, ordura arteko prosa dekadente eta haluzinagarrienean idatzia, sinbolo faliko gisa dago adierazia elizako dorrearen orratza, behea jo arte su hartzen.

“Egia da fenomeno artistiko gehienak gizarteari, kulturari eta historiari dagozkiela. Hala ere, jeinu bat, benetan aparta den artista, gizadiari, unibertsoari eta pertsona horren arimari dagokie soilik”.

Toshiaki Minemura³⁷

1986

Kusamaren hirugarren bakarkako erakusketa Fuji Television Gallery-n, *Infinity ∞ Explosion*, eskultura biomorfo berriak aurkeztu zituen. Erakusketaren katalogoan Toshiaki Minemura kritikariaren saiakera garrantzitsu bat bildu zen, Kusama honela deskribatzen duena, “eskala handiko arima artistikoa”, eta bere garaiko abangoardiako artista gailenen artean kontatzen zuen. Gilles Deleuze filosofoaren lankide intelektual eta, harekin batera, *Capitalisme et schizophrénie. L’anti-OEdipe* (1972) lan garrantzitsu eta eragin handikoaren egile Félix Guattari psikoterapeuta frantsesaren artikulu bat ere jasotzen zuen katalogoak. Guattariren iritziz emozioak “hiperkonplexuak” dira Kusamaren obran, eta prozesu kimiko (edo beharbada alkimiko) batekin alderatzen du artistaren metodologia, “materialak, formak, koloreak eta esanahiak desegiten” dituen prozesuarekin, “sentsibiltate eta esanahi sakonagoen bektoreak berregitea” helburu.

1986 Txernobylgo hondamendi nuklearra

Txernobylgo zentral nuklearrean izandako ezbehar batek, Pripjatetik gertu, orduko Sobietar Batasunean (gaur egun Ukraina), erradioaktibitate kantitate handia askatu zuen atmosferara; gutxienez hogeita hamaika pertsona hil ziren zuzenean, eta erradiazioaren ondorioz hainbat eta hainbat gaixotasun eta heriotza eragin zituen. 1979an AEBn gertatutako Three Mile Island lantegiko ezbeharrarekin batera, Txernobylgo hondamendiak jendeak energia nuklearrean jarria zuen konfiantza kaltetzen du, eta zenbait herrialdek (bereziki Europakoek) energia mota horren amaiera planifikatzera eramaten du. Hondamendiak ez du hainbesteko eraginik izan Japonian; izan ere, ekonomiaren goraldiak eta gobernuak hamarkadatan zehar energia nuklearraren alde egindako kanpainen mantendu egin dute industria horrek bertan duen indarra.

1980ko hamarkadaren amaiera Burbuila-ekonomia

1980ko hamarkadaren bigarren erdian, burtsako aktiboen eta ondasun higiezinaren hiperinflazioa dira Japoniako burbuila-ekonomiaren ezaugarria, hamarkadatan zehar bertako ekonomia etengabe hazi, banku-sistema deserregulatu eta yenaren balioa igo ondoren. Burbuila ekonomikoak Japoniaren partaidetza areagotu zuen artearen merkatu globalean. Hauek dira horren adibide adierazgarrienak: Vincent van Goghen *Ekiloreak* 5.800 milioi yeneko prezio errekorrean saldu zitzaion 1987an Japoniako

aseguru-enpresa bati, eta 1988an Christie's enkante-etxeko akzioen % 7 erosi zituen Yasumichi Morishitak.

“Mundua energia nuklearrez, gerraz eta indarkeriaz kutsatuta dago. Ondareztat utzi nahi dut etorkizunerako testigantza, hau da, artista gisa ahal genuen guztia egin genuela mundu kutsatu honetan distiratzeko”³⁸.

1987

Martxoan inauguratu zen Kusamaren lehenengo atzera begirakoa, Kitakyushuko Udal Arte Museoan antolatua. 1948 eta 1987 artean sortutako 79 obra aurkeztu ziren, eta harrera ona izan zuen Japoniako hedabideetan; horrek publikoaren artean bere obra ezagutzera ematen lagundu zuen. Hurrengo urtean, Fuji Television Gallery-n egindako pintura eta eskultura berrien erakusketa batek, *Soul Burning Flashes*, aldaketa nabarmena adierazi zuen bere lanean. Obra berriek oso kutsu positiboa zerien izenburuak zituzten, besteak beste *Betikotasunera itzultzea* (*The Return to Eternity*) eta *Maitasunetik eta gorrototik harantz* (*Beyond Love and Hate*) baita kolore biziak eta forma animatuak ere, halako erredentzio airea nabari zaion aldaketa bat aditzera emanez. Erakusketaren katalogoa manifestu berri batekin hasten da: “Beyond Obsession! [sic]: Kusama Opens a Shining Door to the 21st Century” [“Obsesiotik harantz! [sic]: Kusamak ate distiratsu bat zabaltzen dio XXI. mendeari]. Bertan, berretsi egin zituen 1960ko hamarkadaren amaierako bere mezuak bakeari eta kolektibismoari buruz, eta interes berri bat iragarri zuen sormen-lanaren bidezko sendaketarekiko.

1989 Aldaketa-boladak

Japonian, Hirohito enperadorearen heriotzak, urtarrian, Showa aroaren amaiera adierazten du (1926–89), Bigarren Mundu Gerrak, Japoniako iragan inperialaren ondare deserosoak eta gerraosteko goraldi ekonomiko bizkorak markatutakoa. Garai aldakor haiek estrategia artistiko berriak babesten dituzte, nazionalismoaren eta genero-politiken kritika alegorikoari heltzen diotenak eta aurrerapen teknologikoen eta hondamendi nuklearraren promesa kontrajarriei aurre egiten dietenak. Kezka sozial horiek islatzen dituzten talde artistiko berrien artean, aipatzekoak dira Dumb Type eta Small Village Centre.

Txinan, demokraziaren aldeko manifestazioek Tiananmen plazako ezbeharra eragin zuten ekainaren 4an. Europan, Berlingo Harresiaren eraistek, azaroaren 9an, Ekialdeko eta Mendebaldeko Alemaniaren bateratzea markatzen du, baita komunismoaren amaieraren hasiera ere eskualdean.

“Gertatuko bada 100 urte barru nire obra behatu eta bere aurrean hunkituko den pertsona bakar bat egotea, orduan pertsona horrentzako artea sortzen jarraitu beharra dut”³⁹.

1989

Kusamaren nazioarteko aurreneko atzera begirakoa, New Yorkeko Center for International Contemporary Arts-en (CICA), irailean inauguratu zen, eta 1960ko hamarkadan AEBko artean izan zuen eragina berresten zuen. Erakusketaren komisario Alexandra Munroeek Kusamaren estatusa aztertu zuen, hau da, bere garrantzia nazioarteko mugimendu artistiko garaikideetan, barrutik nahiz *outsider*

eszentriko gisa. CICAko atzerabegirakoa prestatzeko egindako ikerketa kuratorial sakonak artistak Tokion duen artxibo pertsonala arakatu zuen. 1950eko hamarkadaren amaieratik, Kusamak bere jardueren erregistro zorrotza darama —egunkariak, prentsako ebakinak, gutunak, argazkiak eta bere sortze-prozesuaren gaineko beste material batzuk— bere obraren etorkizuneko balorazioari aurrea hartuta, zalantzarik gabe.

1991 Gerra Hotzaren amaiera, Golkoko Gerraren hasiera

“Gerra Hotza” neologismoa Bigarren Mundu Gerraren ondorioz sortutako tentsio politiko berria deskribatzeko erabili zen lehen aldiz, AEBren eta Sobietar Batasunaren arteko gerra nuklear baten mehatxuan agerian uzten zuen tentsioa, alegia. Gerra Hotza 1991n amaitu zen, SESB ofizialki desegin zenean. Urte horretan bertan, Golkoko Gerrak eragin zuen Bigarren Mundu Gerratik izan den koalizio militar handiena eratzea, AEBk, Saudi Arabiak eta 38 naziotako aliatuek 1990eko abuztuan Irakek Kuwait inbaditu izanari erantzun ziotenean. Nahiz eta aste gutxi batzuetan koalizioak garaipen erabakigarria lortu, AEBko indar militarrek Iraken geratu ziren, Ekialde Hurbilean istilu gehiago sortzeko oinarriak ezarriz.

1991–92

Fuji Television Gallery-n Kusamak aurkeztutako *Zeru-lurren artean* (*Between Heaven and Earth*) ikuskizunak *Infinituaren isla-gela* (*Kalabaza*) [*Infinity Mirror Room (Pumpkin)*] hartu zuen barnean, 1960ko hamarkadaz geroztik Kusamak sortutako lehenengo isla-gela. Bere ohiko abstrakzio orokortuari eusten dion arren, pintura berriek, besteak beste *Leunak dira oso zerurako eskailerak* (*Gentle Are the Stairs to Heaven*, 1990), motibo konplexuagoak ere aurkezten dituzte, diseinu biologikoak eta kristalen egiturak gogorarazten dituztenak. Konposizio berriek urte batzuk lehenago artistak bere nerabezaroko lehen abstrakzioei buruz eman zuen azalpena ekartzen dute gogora: «Hostoetan edo tximeleten hegaletan ikusten diren sare ñimiñoetako irudi korapilatsuak margotu nituen. [...] Osorik estaltzen zuten papera eta sare erraldoien antzekoak ziren»⁴⁰.

1992an, Ryū Murakamiren *Topâzu* (*Tokyo Decadence*) filmean, Kusamak “azti” mistiko baten papera antzeztu zuen. Bertan, sexu-indarkeria eta gainbehera soziala deskribatzen dira burbuila ekonomikoaren urteetako Tokio arrakastatsuan.

1992 Prezioen burbuilaren eztanda eta artearen merkatu globalaren gainbehera

Japoniako burbuila ekonomikoaren eztandak bat egin zuen artearen merkatu globalaren beherakadarekin; salmentek % 50 baino gehiago egin zuten behera. Urte batzuk geroago, Kusamak frustrazioz hausnartu zuen burbuila ekonomikoak gutxi lagundu zuela Japonian arteak aurrera egin zezan: “[...] 1980ko hamarkadaren bukaeran, Japoniako ekonomian burbuilak iraun zuen urteetan, dirua era guztietako arinkerietan xahutzen zen; herrialde osoko museoak, berriz, estu eta larri ibiltzen ziren dirua lortzeko. [...] Japonian, denbora-pasa entretenigarritzat jotzen zen artea, baita bitxikeriatzat ere zenbaitetan”⁴¹.

“Dirudienez, esan izan da munduak ahaztu egin ninduela eta artearen historiatic ezabatu egin nindutela. Hala ere, 17 urte daramatzat ospitale psikiatriko batean. Ahaztu egin nindutela uste zuten. Baina nire berri ez zutelako zen, besterik gabe. Artearen historia oraindik kategorizatu ez denez, ni bezalako jeinu bat alde batera uztea da egiten duten gauza bakarra”⁴².

1993

Veneziako 45. Bienalean, 1966ko edizioan *Nartiso-lorategiaren* instalazio ez ofizialaz geroztik 27 urte igaro direnean, Japoniako pabiloian bakarkako erakusketa bat eskaintzen zaion aurreneko artista da Kusama. Komisarioak, Akira Tatehatak, 1960ko hamarkadako obra garrantzitsu batzuk hautatzen ditu eta, aldi berean, Kusamak ekindako berrikuntza nabarmentzen du, berriki egin dituen eskultura biomorfoen aukeraketa baten bidez eta *Infinituaren isla-gela (Kalabaza)* (1991) aurkeztuta. Tatehatak honela deskribatu zuen erakusketa: “[Kusamaren] lorpenen kalitatea zehaztasunez berriro ebaluatzeko saioa, bere bitxikeria mitikoan enfasi desegokirik egin gabe”⁴³.

Kusamak bideo musikal batean kolaboratu zuen Peter Gabriel pop artista britainiarrarekin haren “Lovetown” singlea aurkezteko. Bertan, *stop-motion* animazioek bere collage eta eskultura ugari aurkezten dituzte, eta dekoratuetako batek *Maitasuna betirako (Love Forever, 1966)* isla-gela hexagonal gogorarazten du.

“Kalabazaren xumetasun zintzoak, inolako asmorik gabekoak, erakartzen ninduen gehien. Horrek, eta bere oreka espiritual sendoak”⁴⁴.

1994

Kusamak aire zabaleko bere lehen eskultura iraunkorra instalatu zuen, *Kalabaza (Pumpkin), Open Air '94, 'Out of Bounds': Contemporary Art in the Seascape* erakusketaren barruan, Benesse Art Site Naoshima-n, Japonian. 1989an finantziazio pribatuarekin garatutako Benesse Art Site Naoshima gunek artea, natura eta Naoshima, Teshima eta Inujima uharteetako —Setoko barrualdeko itsasoan, mendebaldeko Japonian — tokiko komunitateak elkartzea du helburu, kapitalismo filantropiko baten moduan. 2000ko hamarkadaz geroztik nazioarteko arte-azoken goraldiarekin batera arte garaikidearen eta helmuga turistikoaren artean dagoen lotura estuaren erakusgarri bat da gunen horren arrakasta. Kalabazaren irudia Kusamarekin identifikatzen da estuki, artistaren abatar bat balitz bezala. Reuben Keehan komisarioak idatzi batean dioenez, Kusamaren kalabazak haxe adierazten dute: “ohiz kanpoko kontrastea kultura modernoko lerro aratzen aldean, hazkundearen, emankortasunaren eta oparotasunaren konnotazioekin”⁴⁵.

Japoniako artea 1945az geroztik: aldarria

Japanese Art after 1945 erakusketa —herrialdean aurkeztutako arte japoniar garaikidearen esploraziorik sakonena, eta gerraosteko arte japoniarra AEBn ikusgai jartzen den lehen aldia— Yokohamako Arte Museoan inauguratu zen, New Yorkeko Guggenheim Museum SoHo-ra eta San Frantziskoko Museum of Modern Art-era eramanez. Alexandra Munroe komisarioak Kusamaren “arte obsesiboa” esamoldea erabiltzen du 1960ko hamarkadako arte japoniarraren joera bat definitzeko, non “obsesioa

estilo artistiko bat zen eta aldi berean egoera psikologiko bat”, agerian geratzen den bezala Kusama-Hijikata, Tetsumi Kudō eta Tomio Mikiren obretan, baita Kusamaren horietan ere. Erakusketak Kusamaren obraren testuinguru historiko/artistikoa eskaini zuen (bereziki bere gehiketa falikoena), Espresionismo Abstraktu amerikarraren eta Protominimalismoaren testuingurutik aldenduz.

1995

Apirilean, Hiroshimako eta Nagasakiko bonba atomikoen jaurtiketaren 50. urteurrena ospatzeko, Hiroshimako Arte Museoak biktimen omenezko obra bat enkargatu zion Kusamari. Artistak *Arima berpiztua* (*Revived Soul*) koadroarekin erantzun zion eskariari, hiru panel eta ia 4 metroko zabalera dituen; garai horretan kolore distiratsuez egindako bere beste obra batzuk ez bezala, gama zuri-beltz espektral batean egina dago pintura hori.

1995–97 Indarkeria eta psike japoniarra

1994an Matsumoton —Kusamaren jaioterrian—sarin gasaren isuri esperimental bat egin ondoren, Aum Shinrikyō sekta japoniarrak bost eraso koordinatu egin zituen 1995ean nerbio-agente horrekin Tokioko metroan; 21 heriotza eta milaka ospitaleratze eragin zituzten. 1997an, 14 urteko mutil batek mutiko bat eta neskato bat hil zituen Komen, eta biktimetako baten gorpua mutilatu zuen. Gertaera izugarri horiek Japoniako psike kulturala sakonetik ebaluatzea ekarri zuen, batez ere gazteena, gertakari horien azpian zeuden isolamenduari eta materialismoari lotutako arazo sozialak barne.

1996–97

New Yorken, Kusamak bakarkako erakusketa bat egin zuen Paula Cooper Gallery-n, *Yayoi Kusama: The 1950s and 1960s, Paintings, Sculpture, Works on Paper*. Erakusketak museoen bildumetan gaur egun gailentzen diren bere obra ugari hartu zituen barnean, besteak beste, *Metaketa 1. zk.* (1962, MoMA) eta *Akrezioa 3. zk.* (*Accretion No. 3*, 1964, Oita Museum), eta Kusamarenganako interes komertziala eta kritikoa piztu zuen New Yorkeko artearen munduan. American International Association of Art Critics erakundeak 1996ko erakusketarik onentzat hartu zuen eta, *New York Times*erako idatzitako erreseina batean, Roberta Smith-ek esan zuen: “Kusama andrearen lekua behin betiko finkatu beharko luke historian eta, zortea lagun izanez gero, garrantzi handiko erakusketa bat inspiratu museoren batean”⁴⁶. New Yorkeko artearen munduak eskaini zion arreta berritu horren erakusgarri, Kusamaren isla-gela berria, *Ikuspen errepikakorra* (*Repetitive Vision*), hiri horretan argitaratzen den *Artforum* aldizkari eraginkorreko 1997ko otsaileko zenbakiaren azalean agertu zen.

1997 Postkolonialismoa Asian

150 urte luze gobernu britainiarraren aginpidean egon ondoren, uztailaren 1ean Hong Kongen subiranotasuna Txinara transferitu zioten; bi urte geroago, 1999ko abenduan, Portugal-ek Macaoren kontrola itzuli zion Txinari. Gertaera horiek mendebaldeko kolonialismoaren aro baten amaiera adierazi zuten Asian. Aldi berean, uztailean hasi zen Asiako krisi ekonomikoak —atzerriko inbertsioen eta nazioarteko finantza-erakundearen eragina ezaugarri duenak— independentziarako nahi irmo bat piztu zuen eskualdean. Hurrengo urteetan, azterlan kulturaletan jardun zuten erakundeak eta argitalpenak

sortu ziren, besteak beste *Asia Art Archive* eta *Third Text*, Asiako arteari buruz indarrean zeuden diskurtsoetako etnozentrismo mendebaldar inplizitua berriz ebaluatzeko eta kultura bisualaren esparru kritikoak garatzeko, eskualdeko narratiben konplexutasuna islatzeko asmotan.

1998–99

Los Angeles County Museum of Art-ek eta Japan Foundation-ek, New Yorkeko Museum of Modern Art-ekin batera, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–1968* erakusketa antolatu zuten. Erakusketa Mineapolisko Walker Art Center-era eta Tokioko Arte Garaikideko Museora eraman zuten. Erakusketak Kusamak 1960ko hamarkadako nazioarteko mugimendu artistikoei egindako ekarpen bereziak eta tekniken erabilera aitzindaria aztertu zituen. 1999an, Tokioko Arte Garaikideko Museoak antolatutako erakusketa batek —*In Full Bloom: Yayoi Kusama, Years in Japan* izenekoak eta Naoko Seki komisario izan zuenak— Kusamak, Japonian, atzerrian igarotako hamarkaden aurretik, eta ondoren egindako ibilbidearen panoramika eskaini zuen. Oro har, erakusketa horiek Kusamaren lanaren ordura arteko berrikuspenik sakonena eskaini zuten. Los Angelesen *Love Forever* inauguratzeko, Kusamak isilpean gonbidatu zituen Japoniako *butoh* dantzari batzuk, eta haiekin emanaldi sorpresa bat eskaini zuen, lehena urte askotan. Ondoren, udan, erakusketa MoMA-n inauguratu zen, hain zuzen ere ia 30 urte igaro zirenean museoko eskulturen lorategian pertsona biluzi talde batekin Kusamak baimenik gabe egin zuen performancea eszenaratu eta museoko zaindarien bertatik berehala kanporatu zutenetik.

“Gizadi osoa sendatzeko sortzen dut artea”⁴⁷.

1999

Kusamak Issey Miyake moda-markarekin kolaboratu zuen *A-POC (A Piece of Cloth)* bilduman, bere Day-Glo koloreekin margotutako tantodun ehunekin. Lehenago, apirilean, Tokion, Frantziako Enbaxadan egin zuen performance batean, artistak tantoak aplikatu zituen esprai pinturarekin puntuzko ehunetan eta modeloekin dantza egin zuen argi ultramore baten pean, 1967an tanto fluoreszenteekin egin zuen bere instalazio/happeningaren oroigarri —*Tantodun maitasun-gela (Polka Dot Love Room, Internationale Galerij Orez, Haga)*—. Geroago, beste performance bat egin zuen, Issey Miyake × Yayoi Kusama bildumaren aurkezpenean (2000ko ekainaren 5ean) Parisko Fondation Cartier-en.

“XXI. mendea kaotikoa izango da, teknologiarik eta informazioaren industriarik aurreratuenekin, eta gazte asko geratuko dira gizaditik eta beren ‘ni’atik deskonektatuta”⁴⁸.

2000

Kusamaren obraren erakusketa ibiltari bat (Dijongo Le Consortium-ek antolatua) Europako bost egoitzatara eta Koreako bi egoitzatara eraman zuten. Erakusketak, Kusamaren praktikaren fase berri bat erakusten zuen eta ingurune-instalazio ugari bildu zituen. Horietatik, *Infinituaren isla-gela – Iputargiak ur gainean (Infinity Mirror Room – Fireflies on the Water)* da garrantzitsuenak. Ispiluez inguratutako giro batean, zintzilikatutako hainbat argi infinituraino islatzen dira ispilu beltzeko hormetan eta zoruko urgeruza mehean. Esperientzia indibidual eta kontenplatibo gisa planteatua, Kusamaren XXI. mendeko aurreneko isla-gela da. Hurrengo urtean, uraren baliabidea hedatu egin zuen material gisa, Japoniako

aurreneko nazioarteko arte-erakusketa handia izango zen Yokohamako Trienalaren lehenengo ediziorako aukeratu zutenean. Bertan, *Nartziso-lorategiaren* (1966) bertsio bat instalatu zuen Yokohamako kanalean, 2.000 ispiluzko globorekin ur gainean flotatzen.

Bestetik, 2000n, artistaren lehenengo lore-eskultura monumentalak, *Shangri-La-ko loreak* (*Flowers of Shangri-La*), Kirishimako Aire Zabaleko Arte Museoan instalatu ziren iraunkorki, Yūsui-n, Japonian. Hurrengo hamarkadan zehar, Kusamak lore barrokodun eskultura horien hainbat bertsio egin zituen aire zabalerako, besteak beste, Matsumoton (Japonia, 2002), Lillen (Frantzia, 2003) eta Beverly Hillsen (Kalifornia, 2007), eta harrezkero bere sorkuntza ezagunenak bilakatuko dira mundu mailan. Leslie Camhi kritikari estatubatuarrek Niki de Saint Phalle eta Jeff Koonsen obrekin alderatu zituen, “soiltasuna gaitzesten dutelako”⁴⁹.

2002 Arte-azoka globalen booma

Art Basel Miami Beach-en lehen edizioa, abenduan, nazioarteko azokek arte garaikidearen merkaturako zuten gero eta garrantzi handiagoaren adibide da, eta joera hori Asiako hiri nagusietara hedatu zen, besteak beste Singapur, Hong Kong, Tokio eta Shanghaira. Mendebaldeko galeriak eta enkante-etxeak Asian zehar hedatu zirenean, Ekialde Hurbilean mendebaldeko museoek sukurtsalak irekitzeko asmoa agertzen da, besteak beste Guggenheim eta Louvre museoena Abu Dabin, baita bi eskualdeetan museo pribatuak ugaritzekoa ere.

“Ni bezala artista izan nahi duen batentzat, ingurune bidegabe baten aurrean garaile irtetea, zure burua inguratuta eta harrapatuta ikusteak sorrarazten duen oinazearen aurrean garaitzea da”⁵⁰.

Kusamak *Infinitu-sarea*. *Yayoi Kusamaren autobiografia* argitaratu zuen. Liburua 1970eko hamarkadaren hasieratik, baita lehenagotik ere, landu zituen testuen laburbilduma bat da.

Asia Pacific Triennial of Contemporary Art-en laugarren edizioan, Brisbanen (Australia), Asiako arte garaikidearen funtsezko figura gisa aurkeztu zuten Kusama, Nam June Paik eta Lee Ufanekin batera; bakarkako erakusketa zabal bat eskaini zitzaion bakoitzari. Kusamak isla-gela berri bat eraman zuen primizian Trienalera, *Arima ilargipean* (*Soul under the Moon*), baita *Obliterazio-gela* (*The Obliteration Room*) izeneko instalazio interaktibo bat ere, haurrek parte har zezaten sortua. Galerietako batean, zuriz margotutako etxeko altzariez betean, koloretako zirkulu itsaskorrak eranstera gonbidatzen zuten publikoa. Horrela, kolore anitzeko tantoek “obliteratu” egiten zuten pixkanaka espazioa.

2002-03

Kusamak altzari eta arropa bilduma bat diseinatzen du Osakan egoitza duen Studio Graf-ekin lankidetzan. Proiektuak 1960ko hamarkadan Kusamak sortutako altzari eraldatuen eskultura eta jantzi esperimentalak gogorarazten ditu. Bildumako oihalek 1992ko bere koadroko “zuhaitz horiak” dituzte motibotzat, baita *Sexu-obsesioak* (*Sex Obsession*, 1992) ere.

2004-05

Tokioko Arte Modernoko Museo Nazionalak ordura arteko atzera begirako osatuen antolatu zuen Kusamari buruz, *Yayoi Kusama: Eternity-Modernity* izenburupean. Erakusketa museo hauetara eraman zen: Kyotoko Arte Modernoko Museoa, Hiroshimako Arte Garaikideko Udal Museoa, Kumamotoko Arte Garaikideko Museoa eta Matsumotoko Arte Garaikideko Udal Museo. Erakusketak kritikaren aldetik harrera ona lortzeaz gain, aipatutako erakunde horiek hainbat obra eskuratzen dituzte.

Atzera begirako garrantzitsu horrek bere sorterrian behin betiko arrakasta ekarri bazion ere, Kusamak obra berria erakusten jarraitu zuen, eta 2004an *Kusamatrix* inauguratu zuen Tokioko Mori Art Museum-en. 2004ko *Kaixo, Konichiwa! (Hi, Konnichiwa!)* eta *Maitasuna betirako: Neskak! Nerabezaroa bidean da (Love Forever: Girls! Adolescence is on the Way)* instalazioek komikietako panpina itxurako giza irudi itzelak erakusten zituzten, eta horietako batzuei, “Yayoi-chan” (Yayoitxoak) izenekoei, halako kutsu autobiografiko nostalgikoa darie. *Kawaii* eta *kitsch* estetikak nahastean, irudi koloretsuek Kusamaren lanean bide berri bat markatzen dutela esan daiteke, nahiz eta, zalantzarik gabe, antzekotasunak dituzten bere *Irudi gidariaren showa (Driving Image Show)* eta manikiekin egindako beste instalazio batzuekin, Lynn Zelevanskyk ia hamarkada bat lehenago “Barbientzako tamaina naturaleko panpina-etxe nabarmen” gisa deskribatu zituenak”⁵¹. Milioi eta erdi pertsonak baino gehiagok bisitatu zuten *Kusamatrix*.

2005 Txinako arte garaikidearen merkatuaren booma

Txinak lehen aldiz izan zuen ordezkaritza Veneziako Bienalean, Cai Guo-Qiang artistak komisariatutako taldeko erakusketa hartzen zuen pabiloi nazional batekin. Urte horretan bertan, *Time* aldizkariak Txinako “iraultza berriari” buruzko artikulu bat argitaratu zuen, nazioak potentzia ekonomiko global gisa izandako gorakadari aipamen eginez. Arte garaikideko galeriak eta enkante-etxeak ugaritzearekin batera, Shanghain eta Pekinen, hainbat artista txinatarraren obrek, besteak beste Zhang Xiaogang, Zeng Fanzhi eta Liu Xiaodongenek, prezio errekorrak lortu zituzten berehala. Urte gutxi batzuetan, arte garaikidearen salmenta globalen herena hartzen du Txinak.

2006 West Kowloon barruti kulturala

West Kowloon barruti kulturala (*West Kowloon Cultural District* – WKCD) 1998an hasi zen garatzen, Hong Kong Asiako kultur gunen garrantzitsuenetako bat bilakatzeko asmoz. 2006an Funtsezko Arte eta Kultur Guneen Aholkularitza Batzordea (Consultative Committee on the Core Arts and Cultural Facilities) sortzen da, geroago, XX. eta XXI. mendeetako kultura bisualaren M+ museoa eraikitzeke konpromisoa hartzen duen erakundea. 2012az geroztik, M+k aktiboki ekiten dio Asia osoko artisten eta errealizadoreen arte bisual, diseinu, arkitektura eta mugimendudun irudien obra nagusia biltzen. Obra haien artean daude Kusamaren *Metaketa 14a zk. (Accumulation No. 14, 1962)* eta *Auto-obliterazioa (Self-Obliteration, 1966–74)*.

2007

Kusamak Hong Kongeko Harbour City-rekin kolaboratu zuen *Dots Obsession—Soul of Pumpkin* erakusketa antolatzen. Hong Kongen egindako bere aurreneko erakusketa da eta aire zabalean kalabaza baten eskultura aurkezten du bere tanto-motiboekin. Erakusketak hedabide garrantzitsuen arreta erakarri zuen, ez bakarrik Hong Kongekoak, baita Txinakoak eta Taiwangoak ere. Kusamaren ospea handituz doa

argitalpen inprimatuen kopurua, Interneteko aipamenak, eta tantoetan inspiratutako opari-produktuen salmentek ere erakusten dutenez; aldi berean, publikoak eta hedabideek txalotu egiten dute artistaren moldaeraztasuna diziplina anitzak lantzeko garaian, artean, diseinuan eta merkataritzan. Txinan, izengoitiak jartzen dizkiote: “tantoen amona” eta “tantoen iraultzailea”.

Zer esan nahi du bizitza bat bizitzeak? Pentsamendu horretan galtzen naiz artelan bat sortzen dudan bakoitzean”⁵².

2006–08

Takako Matsumotok zuzendutako dokumental batek, *Near Equal: Yayoi Kusama — I Adore Myself* (2008) izenekoak, Kusama aurreko bi urteetan zehar jarraitu zuen, neurri handiko obra batzuk lantzen ziharduen bitartean, neurri handiko mihise gainean errotuladoreak erabiliz; obra-sail horrek *Maitasuna betirako* (*Love Forever*) du izena. Filmak lehen aldiz erregistratzen du Kusamaren sortze-prozesua —bizia eta hipnotikoa, eta baita lasaigarria ere—. Ehunka tanto, begizta, begi eta saileko beste motibo batzuk marrazten dituen bitartean, agerian geratzen dira bai bere artearen izaera terapeutikoa, bai artistaren “gorputz-memoria” aparta. Dokumentalean bere marrazketa-prozesu automatikoa deskribatzen duenean zera dio Kusamak: “Mihiseari aurre egiten diodanean nire burua hutsik dago. Marraztu ahala osatzen joaten da. Nire buruan hedatzen da”. Kusamaren xarma pertsonala eta umore isekaria ere nabarmentzen dira, kontraste harrigarrian bere pertsonaia publikoarekin; beti serio eta begiak zabal-zabalik.

2008ko azaroan, 2. zk. (Ez. 2), 1959ko sare-pintura zuri bat, jatorriz Donald Juddek urte hartan bertan eresia, 5,8 milioi dolarretan saldu zen Christie’s New Yorken; emakume artista baten obragatik enkante batean inoiz ordaindu den preziorik altuenetakoa.

2009

Kusamak *Nire betiereko arima* (*My Eternal Soul*) izeneko pintura-sail berri bati ekiten dio. *Maitasuna betirako* marrazkiek bereizgarri duten estiloa zabalduz —erdi figuratiboa eta marrazki soilekoa— obra koloretsuak sortzen hasten da, akrilikoa erabiliz mihise karratuen gainean. Marrazki eta pintura horietako elementu jakin batzuen nagusitasunak, besteak beste aurpegi, lore eta begienak, bere aurreko abstrakzio soilagotik aldentzen ari zela aditzera ematen du, antza. Hala ere, pintura figuratiboa hain ezagunak ez diren aurretiko sailetan ere aurki daiteke, *Marilyn Monroe* (1970) bezalako pertsona ospetsuen erretratuetan, baita paper gaineko obra oso goiztiarretan ere, non aurpegi eskematikoak irudikatu zituen, besteak beste *Neska garrasika* (*Screaming Girl*, 1952) eta *Topaketa* (*Encounter*, 1954).

2011 Fukushima hondamendi nuklearra

Martxoaren 11n, Tōhokuko lurrikararen ondorioz —Japonian inoiz izan den lurrikararik handiena—, tsunami batek Fukushima Daiichi planta nuklearraren euste-dikea zartatu eta urez bete ziren erreaktoreak. Horrek hiru nukleoren fusioa eragin zuen eta kutsatutako ura Ozeano Barera isuri zen. Ingurumen-inpaktuari dagokionez, historiako hondamendi nuklearrik larrienetakoa da, eta herrialdean energia nuklearrari ematen zitzaion babes publikoaren gainbehera dakar ondorioz. Urte horretan bertan,

Kusamak ordura arteko margolan handienetako bat sortu zuen: [Transmigrazioa](#) (*Transmigration*), izeneko obra, 5,2 metro luze diren lau paneletan egina. Ozeanikoa, dituen neurri eta motiboengatik, bere Infinitu-sareen jatorria ekartze du gogora, Ozeano Barea hegazkinez zeharkatu zuenean, berrogeita hamar urte lehenago. Sarean kolore berdea nabarmentzen da, elektrikoa eta hondakin erradioaktiboak gogorarazten dituen, eta urdin sakona hondo arrosaren gainean.

“Nire iritzia Kusamaz beti izan da artista zeharo konplitu bat zela, bere buruaren ezagutza sakon eta erabakitasun irmo baten jabe baina, aldi berean, bere buruaz konfiantza urria erakusten zuena, gure arreta irrikaz erakarri nahian eta, esker onekoa, eskatzen zuen arreta hori ematen geniolako”.

Frances Morris⁵³.

2011–12

Atzera begirako handi bat antolatu zen: *Yayoi Kusama*, Frances Morris komisario izan zuena, Londresko Tate Modern-eko nazioarteko bildumaren zuzendaria orduan (gaur egun museoaren zuzendaria da). Erakusketa Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-ra (2011), Parisko Centre Pompidou-ra (2012) eta Tate Modern-era (2012) eraman zen, eta New Yorkeko Whitney Museum of American Art-en amaitu zuen bere ibilbidea. Kusamak nazioz gaindiko artista gisa duen garrantzian oinarritu zen erakusketa, eta gerraosteko abangoardiaren funtsezko figura gisa utzi duen ondarea berretsi zuen. Gainera, artistaren goren unea izan zen pop ikono garaikide gisa, Louis Vuitton etxearekin izan zuen kolaborazioagatik bere tantoekin apaindutako luxuzko produktuen bilduma batean.

AEBn, New Yorkeko Occupy Wall Street mugimenduak manifestari politikoen belaunaldi berri bat martxan jartzen zuen bitartean, Mignon Nixon arte-historialariak birrebaluazio kritiko bat argitaratu zuen arte politiko gisa hartuta 1960ko hamarkadaren amaierako Kusamaren *Eztanda anatomikoa* izeneko performanceak. Nixonek hau dio: “Artistak erresistentzia politikoaren modu espekulatiboago bat proposatzen zuen”, honetan zetzana “taktika ludikoak hedatzea, gerraren absurdua, eta prentsaren arreta erakartzeko gerraren aurkako protestek aurrera eraman behar dituzten muturreko zentzugabekeriak eszenaratzeko”⁵⁴.

2013–14

Obsesión Infinita, Philip Larratt-Smith eta Frances Morris komisario dituen, leku hauetan erakutsi zen: Buenos Airesen; Rio de Janeiron, Brasilian eta São Paulon, Brasilen; Mexiko Hirian; eta Santiagon, Txilen. Ibiltaritza amaitzean, erakusketak 2,5 milioi bisitari izan zituen. Aldi berean, *Yayoi Kusama: A Dream I Dreamed* izeneko erakusketa bat, Kim Sinhee komisario zuena, Daegu eta Seulera doa, Hego Korean; Shanghai, Txinan; eta Kaohsiung eta Taichung, Taiwanen. Erakusketa ibiltari horiek Kusamaren posizioa irimotzen dute munduko artistarik famatuenean artean.

“Nire bizialdiko historiaren menderik txarrean sartzen ari gara. Honelako aro batean, asko poztuko naiz mundu guztiaren ikuskera izango balitz, gizaki batzuk, itxaropenik handienarekin, etorkizuneko bakearen eta maitasunaren alde ari direla”⁵⁵.

2015–16

Erakusketen zurrunbilo baten erdian —besteak beste atzera begirako bat Eskandinavian zehar ikusgai— Kusamak *Nire betiereko arima* garatzen jarraitu zuen; formatu karratuko 400 pintura-lan baino gehiago barne hartzen zituen sailak ordurako. Konposizioek eboluzionatu egin dute saila hasi zuenetik, eta egitura geometrikoagoak dituzte, zirriborro antzeko motiboak zituzten aurreko piezekin alderatuta. Artistak pinturen izenburuak erabiltzen jarraitzen du bake mezuak eta kontzeptu espiritualak transmititzeko, besteak beste arimen transmigrazioa. 2016an Kusamak Kulturaren Ordena jaso zuen —Japoniako familia inperialak ematen duen ohore zibil handienetakoa—, eta *Time* aldizkariak urteko “eragin handieneko 100 pertsonak” biltzen dituen zerrendan sartu zuen.

“Ez naiz damutzen bizitza artea sortzen eman izanaz”⁵⁶.

2017

Yayoi Kusama Museum inauguratzen da Tokioko Shinjuku barrutian, Kume Sekkei arkitektura-estudio japoniarrak diseinatutako eraikin batean. Akira Tatehata, Kusamaren betiko aldezkaria, izendatu zuten bertako zuzendari. Artistaren bilduma pertsonalaren lehen erakusketak, *Creation Is a Solitary Pursuit, Love Is What Brings You Closer to Art* izenekoak, *Nire betiereko arima* saileko obrak, *Maitasuna betirako* aurreko saileko marrazkiak, eta kalabazen instalazio berri bat jarri zituen ikusgai.

Kusama: Life in the Heart of a Rainbow, National Gallery-k Singapurren antolatua, Asiako hego-ekialdean artistaren lehen atzera begirako handia izan zen. Washington DCko Hirshhorn Museum and Sculpture Garden-ek antolatutako *Infinity Mirrors* erakusketa ibiltariak Kusamaren *Infinituaren isla-gelak* sailaren panoramika eskaini zuen, non sei ispiludun ingurune-pieza bildu ziren. Erakusketa honen aurrean publikoak erakutsitako gogoak ez du aurrekaririk: Los Angelesko Broad Museum-ek 50.000 sarrera saltzen ditu ordubetea. Erakusketari buruzko erreseinak isla-geletan zentratzen dira, sare sozialen fenomeno gisa. *Los Angeles Times* egunkariko kritikari Christopher Knightek espazio horiei buruz hau esan zuen, “gela horien nonahiko argazkiak ikustea benetan bertan egotea bezain aberasgarria da, eta hori, beharbada, lehen aldiz gertatzen da artean⁵⁷. Aldi berean, Gloria Suttonek erakusketaren katalogoan egindako saiakera batean lotu egiten ditu Kusamaren isla-gelak zinema hedatuaren eta zibernetikaren arloekin, eta adierazten duenez, gela horiek batez ere bitartekaritzari heltzen diote irudien bidez (islak zein argazkiak).

2019

1959ko koadroa, *Sare amaigabea 4. zk. (Interminable Net # 4)*, 7,9 milioi dolar estatubatuarretan saldu zen Sotheby's Hong Kongen; *Kalabaza (LPASG) [Pumpkin (LPASG)]*, 2013koa, 8,3 milioi dolar estatubatuarretan Christie's Hong Kongen. Ordurako, Kusama bizirik dagoen munduko artistarik kotizatuenetako bat da, nahiz eta bere prezioak bere garaiko gizonen obrenetatik (Damien Hirst eta Takashi Murakami besteak beste) ordaintzen denaren oso azpitik egon.

2020 COVID-19aren pandemia globala

Koronabirus berri bat agertu zen lehen aldiz Wuhanen, Txinan, 2019aren amaieran, eta mundu osora zabaldu zen 2020an zehar; urte amaieran 4 milioi pertsona baino gehiago hil ziren birusaren ondorioz.

Birusaren hedapena mugatzeko herrialde guztietan egin ziren konfinamenduek, populazioa etxean sartuta utzi zutenek, aurrekaririk gabeko isolamendu-mailetara eraman zituzten herritarrak, eta Internet eta sare sozialak, berriz, eguneroko bizitzaren bitartekari paregabeak bilakatu ziren. Kusamak mezu publiko bat igorri zuen birusa galarazteko, eta dei bat egiten du maitasunaren eta erredentzio baketsuaren alde: “Garaitzeko unea da, bakea ekartzekoa / Maitatzeko bildu gara eta nahi hori betetzea espero dut / Borrokatzeko eta gure zoritxarra gainditzeko unea iritsi da / Bidea ixten digun COVID-19ari / Esaten diot Desager zaitetz lur honetatik”. Adierazpenarekin batera agertu zen bere koadro hau: Bizitzak, mugarik gabe, unibertsoraino eztanda egiten duenean (*When Life Boundlessly Flares Up to the Universe*, 2014).

2021

Kusamaren lanaren atzera begirako zabal bat egin zen lehen aldiz Alemanian, Gropius Bau-k antolatua, Berlinen. AEBn, artistaren aire zabaleko eskulturen erakusketa handi bat, *KUSAMA: Cosmic Nature*, New Yorkeko Lorategi Botanikoan inauguratu zen. Bertan, obra historikoen bertsio berriak aurkeztu zituen, besteak beste *Nartiso-lorategiarena* (jatorriz 1966koa) eta *Tantoak zuhaitzetan gora* (*Ascension of Polka Dots on the Trees*) lanarena (jatorriz 2000koa), baita eskultura berriak ere. Mika Yoshitake komisario izan zuen erakusketa horretan kolaboratu zuten adituek artistak bere bizitza osoan landareekin izandako lotura azpimarratu zuten, eta “biokosmiko” kontzeptua aurreratu zuten Kusamaren obraren egitura tematiko gisa.

[Itzupena: Bitez, eta Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1 Yayoi Kusama, elkarrizketa Bhupendra Karia eta Alexandra Munroerekin, Tokio, abenduak 17, 1988, Fine Arts Library, University of Texas, Austin, CICA / ATT / 001.06.

2 Yayoi Kusama, “The Struggle and Wanderings of My Soul”, itzul. Kusama Studio; hasiera batean “Waga tamashī no henreki to tataikai” [Nire arima larriaren odisea] izenburuarekin argitaratua, *Geijutsu Seikatsu* [Art Life], 28. lib., 11. zk. (1975eko azaroa), 96–113. or. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Yayoi Kusama, *La red infinita. La autobiografía de Yayoi Kusama*, itzul. (ingelesez) Julio Hermoso (Bartzelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2022), 75. or.

3 Yayoi Kusama, “Onna hitori kokusai gadan o yuku” [Emakume bakarti bat artearen nazioarteko mundura irteten], *Geijutsu Shinchō* [New Currents in Art] (1961eko maiatza), 127–29. or. Itzul. ing. Mika Yoshitake.

4 Kusama, “The Struggle and Wanderings of My Soul”.

5 *Ibid.*

6 Yayoi Kusama, *La red infinita. La autobiografía de Yayoi Kusama*, op. cit., 72. or.

7 Yayoi Kusama, “Bijutsu e no me o hirake — (Ichigajin no uttae)—” [Pinturaren deia: zabal itzazu begiak artera], *Shinano ōrai*, 27. zk. (1952ko azaroa), 20–21. or. Itzul. Sayaka Sonada, *Yayoi Kusama: Locus of the Avant-Garde* (Tokio: The Shinano Mainichi Shimbun, 2017), 117. or.

- 8 Shūzō Takiguchi, "Kusama Yayoi koten ni tsuite" [Yayoi Kusamaren bakarkako erakusketari buruz], itzul. Reiko Tomii, Alexandra Munroe, "Obsession, Fantasy, and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", Bhupendra Karia, ed., *Yayoi Kusama: A Retrospective* (New York: Center for International Contemporary Art, 1989), 16. or.
- 9 Yayoi Kusama, "Iwan no baka" [Ivan eroa], *Geijutsu Shinchō* [New Currents in Art] (1955eko maiatza), 164–65. or.
- 10 Kusama, *La red infinita*, 109–110. or.
- 11 Kusamaren gutuna Georgia O'Keefferi, urtarrilak 26, 1958. Aipua hemen: "Biographical Notes", Karia, ed., *Yayoi Kusama: A Retrospective*, 74. or.
- 12 Georgia O'Keefferen gutuna Kusamari, abuztuak 18, 1957. Yale University Library-ren bilduma. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 100. or.
- 13 Yayoi Kusama, "Piipuru: Kōten o owatte" [Jendea: nire bakarkako erakusketaren ondoren], *Geijutsu Shinchō* [New Currents in Art] (1959ko ekaina), 35. or.
- 14 Donald Judd, "Reviews and Previews: New Names This Month", *Art News*, 58. lib., 6. zk. (1959ko urria), 17. or. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 36–37. or.
- 15 "Under the Spell of Accumulation". Yayoi Kusamaren idatzi-zati mekanografiatua, "Onna hitori kokusai gadan o yuku" [Emakume bakarti bat artearen nazioarteko mundura irteten], *Geijutsu Shinchō* [New Currents in Art] (1961eko maiatza), 127–29. or. Idatzi-zati itzul., d.g. (ca. 1962), Beatrice Perry Papers, New York.
- 16 Stuart Preston, "Twentieth Century Sense and Sensibility", *New York Times*, maiatzak 7, 1961.
- 17 Jill Johnston, "Reviews and Previews: Kusama's One Thousand Boats Show", *Art News*, 10. zk. (1964ko otsaila), 12. or.
- 18 Elkarriketa Gordon Brownekin. "Miss Yayoi Kusama: Interview Prepared for WABC Radio by Gordon Brown, Executive Editor of *Art Voices*", 1964ko ekaina, Henk Peeters, ed., *De Nieuwe Stijl / The New Style: Werk van de págs.ational avant-garde*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1965, 163–64. or. Idatz-zatia reed. Laura Hoptman et al., *Yayoi Kusama* (Londres: Phaidon Press, 2000), 100–05. or. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 66–67. or.
- 19 Ed Sommer, "Letter from Germany: Yayoi Kusama at the Galerie M.E. Thelen, Essen", *Art International*, 10. lib., 8. zk. (1966ko urria), 46 or.
- 20 "Kusama Does it with Mirrors", prentsa-oharra *Floor Show*rako. Archivo Kusama, Tokio.
- 21 Gordon Brown, "Yayoi Kusama, the First Obsessional Artist", *Gendai bijutsu* (1965eko azaroa). Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 63. or.
- 22 Yayoi Kusama, "Garden of Narcissus", artistaren adierazpena, 1966, Kusama Artxiboa, Tokio.
- 23 Peter Schjeldahl, "Reviews and Previews: Kusama", *Art News*, 65. lib., 3. zk. (1966ko maiatza), 18. or.
- 24 Kusama, *La red infinita*, 65. or.
- 25 Yayoi Kusama, elkarriketa Jud Yalkutekin, "The Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama)". *New York Free Press*, otsailak 15, 1968, 8–9. or.
- 26 Yayoi Kusama, *Anatomic Explosion*, happening Alizia, Herrialde Miresgarrian estatuen aurrean, Central Park, New York, abuztuak 11, 1968. Kusama Artxiboa, reed. Karia, ed., *Yayoi Kusama: A Retrospective*, 90. or. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 142. or.

- 27 Chris Rainone, "The New Nudism: A Skin Freak Testifies", *Rogue* (1969ko abuztua): 57. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 142–143. or.
- 28 "Biographical Notes", Karia, ed., *Yayoi Kusama: A Retrospective*, 92. or.
- 29 "Homosexual Wedding", prentsa-ohar mekanografiatua performancerako, azaroak 25, 1968. Kusama Artxiboa, Tokio. Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 144 or.
- 30 Kusama, *La red infinita*, 228. or.
- 31 Kusama, "The Struggle and Wanderings of My Soul". Gaztelaniazko bertsioa hemen: Kusama, *La red infinita*, 229. or.
- 32 Elkarrizketa Akira Tatehatarekin, *Yayoi Kusama*, ed. berrikusia eta zabaldua (New York: Phaidon Press, 2017), 25. or.
- 33 Yayoi Kusama, Geoffrey de Groenekin izandako elkarrizketaren testu mekanografiatua, Tokio, abenduak 14, 1977, Kusama Artxiboa, Tokio.
- 34 Yayoi Kusama, *Manhattan jisatsu misui jōshūhan* (Tokio: Kōsakusha, 1978). Itzul. aipua Alexandra Munroe, "Literary Art of Yayoi Kusama", Lynn Zelevansky, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–1968*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998, 72. or.
- 35 Shigeo Chiba, "Yayoi Kusama Biography", *Yayoi Kusama: Obsession* (Tokio: Fuji Television Gallery, 1982), or. g.
- 36 Yayoi Kusama, "Burst into the Sky", 1985.
- 37 Toshiaki Minemura, "I Are Infinitely Others", *Yayoi Kusama: Infinity Explosion* (Tokio: Fuji Television Gallery, 1986), or. g.
- 38 Yayoi Kusama, "'Beyond Obsession'! [sic]: Kusama Opens a Shining Door to the 21st Century", 1988.
- 39 Yayoi Kusama, artistaren adierazpena, *Japanese Ways, Western Means: Art of the 1980s in Japan* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1989), 92. Aipua, Chris Saines, "Foreword", *Yayoi Kusama: Life Is the Heart of a Rainbow*. Singapur: National Gallery Singapore, 2017, 9. or.
- 40 Elkarrizketa Gordon Brownekin, 1964.
- 41 Kusama, *La red infinita*, 12. or.
- 42 Yayoi Kusama, "My Holy Land of Dreams for the Bright Future", Akira Asada *et al.*, *Yayoi Kusama: Print Works*. Tokio: Abe Publishing, 1992, 141. or.
- 43 Akira Tatehata, "Magnificent Obsession", *Yayoi Kusama: Giappone – XLV Biennale di Venezia* (Tokio: The Japan Foundation, 1993), 12. or.
- 44 Kusama, *La red infinita*, 88. or.
- 45 Reuben Keehan, "Disalignment and Restructuring: The Late Work of Yayoi Kusama", *Life Is the Heart of a Rainbow* (National Gallery Singapore, 2017), 47. or.
- 46 Roberta Smith, "60's Minimalism, Looking Handmade", *New York Times*, maiatzak 24, 1996.
- 47 "Yayoi Kusama by Grady T. Turner", *BOMB Magazine*, urtarrilak 1, 1999, <https://bombmagazine.org/articles/yayoi-kusama> (azkeneko bisita: urriak 10, 2021).

48 Kusama, ““Beyond Obsession”!”, or. g.

49 Leslie Camhi, “New Sculpture”, Louise Neri eta Takaya Goto, ed., *Yayoi Kusama* (New York: Rizzoli, 2012), 214. or.

50 Kusama, *La red infinita*, 254. or.

51 Lynn Zelevansky, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–1968* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998), 19. or.

52 Yayoi Kusama, “This Mystery”, 2006. Reed. *Yayoi Kusama: Every Day I Pray for Love*, itzul. Ralph McCarthy, Hisako Ifshin eta Leza Lowitz (New York: David Zwirner Books, 2020), 153. or.

53 Frances Morris, “We Were Captivated”, *Tate Etc.* 51 (2021eko udaberria), www.tate.org.uk/tate-etc/issue-51-spring-2021/yayoi-kusama-studio-visit-frances-morris (azkeneko bisita: azaroak 1, 2021).

54 Mignon Nixon, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *October*, 142. lib. (2012ko udazkena), 3–25. or.

55 Yayoi Kusama, *Yayoi Kusama: Let's Fight Together*, bideoa (The Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danimarka, 2015), <https://channel.louisiana.dk/video/yayoi-kusama-lets-fight-together> (azken bisita: abenduak 4, 2021).

56 Yayoi Kusama, elkarrizketa Melissa Chiurekin, Mika Yoshitake, ed., *Yayoi Kusama: Infinity Mirrors* (Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2017), 169. or.

57 Christopher Knight, “Review: Yayoi Kusama at the Broad: Lots of mirrors, not so much artistic reflection”, *Los Angeles Times*, urriak 31, 2017.

NARTZISO-LORATEGIA, EDO NOLA YAYOI KUSAMA IKONO KULTURAL GLOBAL BIHURTU DEN, ETA ZER IRAKATS DIEZAGUKETEN HARK ETA HAREN ARTEAK GAUR MUNDUAN EGOTEKO DUGUN MODUAZ

Doryun Chong

Kusamaren artea Kusamari bakarrik al dagokio?

Anitz modu dago artista izateko, edo artista gisa funtzionatzeko. Artista giza kondizioaren eta egoera sozialen behatzailea izan daiteke, autoatsegin orokorra iraultzen eta indarrean diren arauak desorekatzen tematzen den probokatzailea, edo iraultzaile bat, bestelako mundu bat irudikatzen aritzen dena. Igarlea edo xamana ere izan daiteke, unibertsoaren ikuspegi alternatiboak izateko gai dena, beste gizaki batzuek ez duten erraztasun batez. Edo niaren analista nekaezina, egozentrismoari eta, are okerrago, nartzisismoari ere aurre eginez. Azken era horretako artista da, dudarik gabe, Yayoi Kusama. Egia esatera, hemen esandako guztia da.

Kusamak bizitza osoa eskaini dion jarduera artistikoaren modalitate horrek, halako arreta handia behar duelarik, sakrifizioa erruz eskatu du. Normaltasun soziala izan liteke horietako bat. Osasuna beste bat, izan fisikoa edo psikologikoa, edo izan biak. Pablo Picassoren bizitza eta artea —hura da garai modernoko artistaren erreferente nagusia— aintza eskuratu nahian denboraren eta hilkortasunaren kontra gorpuztutako borroka agoniko eta amaiezintzat har badaitezke, ondo asko izan liteke Kusama haren baliokide garaikidea; baina Kusamak, Picassok ez bezala, heriotza ekarri du lehen planora, eta bizitzatik eta artetik ezin berezizko gauza delakoan onartu du, berebat onartuz handitasun artistikoa. Planteamendu hori, erabat pertsonala, baita espirituala ere, oso ondo egokitzen zaio Kusamak bizi izan dituen ia ehun urteei. Gerrek markatutako mendea izan da (Bigarren Mundu Gerra, Vietnamgo gerra, Gerra Hotza, etab.), baita emakumeen askapenak, askatasun sexualak eta eskubide zibilek, iraultza freudiarrak, kapitalismoaren gorakadak, globalizazioak eta neoliberalismoak, nahiz komunikazioaren eta irudien erreproduktzioari dagozkion arloko teknologiek ere.

Kusamaren obra aitzindaria izan da interakzio kulturalak sustatzen, aurrea hartu dio sorkuntza asiarraren ospeak eszena gero eta globalizatuagoan izan duen gorakadari, eta aitzindaria izatera heldu da Japoniak munduan duen posizio kulturalari dagokionez ere. Zentzu sakonago batean, Kusamaren obrak, iragarri ez-ezik, hezurmamitu ere egin du konexio-ahalmen infinitua, baita alienazio gero eta handiagoa ere, zibilizazio garaikideak gizadia eta natura kolonizatzen jarraitzen duen neurrian. Heriotzaren hurbiltasun beldurgarria eta, aldi berean, bizitzaren erresilientzia lasaigarria —COVID-19aren pandemiaren garaian denok are modu zorrotzagoan sentitu eta sumatu duguna— behin eta berriz agertu dira artistaren bizitzan eta zazpi hamarraldi baino gehiagoan sortuz joan den obran. Kusamak bere burua jartzen du

bere praktikaren erdigunean, eta horixe da bai artistak berak bai haren arteak gaur egun lortu duten onespen, ikusgaitasun eta oihartzun unibertsala azaltzen duen gakoa.

Nola ikusten du bere burua Kusamak?

Adierazpen artistikoak oro artistaren beraren nortasunetik datozen ezkerro, balegoke galdetzea ea Kusamak bizitza eta ogibide-urte luzeetan sortu dituen obra guztiak berari buruzkoak ote diren. Nekez esan liteke, ikuspuntu kuantitatibotik, Kusamaren produkzioan autoerretratuak nagusitzen direnik, nahiz eta hainbat adibidek artistak tipologia horri ematen dion garrantzia berresten duten. Harantzago joan liteke, eta esan liteke ezen, bera irudikatzen ez duten edo autoerretratu gisa definitzen ez dituen obrak ere, ezbairik gabe, Kusamari buruzkoak direla.

1960ko hamarraldikoak dira Kusamaren autoerretratu ezagunenak, eta argazkiak edo fotocollageak dira (198–99. or.). Etxekoandre baten moduan edo *pin-up* erakargarri gisa agertzen da haietan, jainkosa *hippie* bat bezala edo beste edonola; baina bere posea kontzientea eta landua izaten da beti, eta moztu egiten du, eta bere paisaia propioen puskez osatutako collageetan itsatsi, arrastoak edo puntuak erantsiz batzuetan. Urte haietan hasia zen dagoeneko *Infinitu-sarea* (*Infinity Net*) izeneko pintura- eta *Metaketa* (*Accumulation*) izeneko eskultura-sail berritzaileak garatzen, eta argazkigintzaren bidez instalazioa, giro-arte eta performancea bezalako bitarteko artistiko berriak edo berri xamarak zabaltzeko modu gisa har daitezke artistaren garai hartako autoerretratuak; izan ere, argazkigintza erabiltzen da bai arte ederretan, bai masa-komunikabideetan eta herri-kulturan. Kusamarentzat eskuz esku ibili dira beti subjektibotasun pribatuaren eraketa eta irudi publikoaren sustapena. Aldi berean, autoerretratu horiek berebat azaltzen dute artistaren ikusmolde filosofiko berezia, auto-obliterazioarena —izenburu horixe ematen die lan horiei—, eta Kusamaren unibertsoaren ikuspegi hedakorra ere indartzen dute, zeina *Infinitua* (*Infinity*) eta *Metaketa* sailetan gauzatzen den.

Autorretratu garrantzi handiko elementua izan da Kusamaren jardueran, bere ibilbide osoan gainera. 1939 inguruan egindako estudioko argazki batean, Kusamak, 10 urte inguru dituelarik, bere burua bezain handiak —edo handiagoak— diren lorez osatutako dalia-sorta bati eusten dio, artistaren izaeraren eta bere ingurunearen arteko muga iragazkorak iradokiz; Kusamak askotan aipatu izan ditu muga horiek, baita bere lanetan islatu ere¹. Gauza bera ikus daiteke *Autoerretratu* (*Self-Portrait*, 1950) izeneko obran ere, hau da, izenburu horrekin egin zuen lehenengo lanetako batean: emakume-ezpain zimurto batzuen gainean, flotatzen ageri da tonu ilunkarako ekilore bat. Japoniara itzuli zen garaian, 1970eko hamarraldiaren hasieran, collage pintatuak sortu zituen Kusamak, apetatsuak eta surrealistik. *Autoerretratu* (1972) obran, lore gisa interpreta daitekeen orban arrosa bat dago konposizioaren erdian, tximeletaz, pipiz eta beldar batez inguratua. Urte batzuk geroago, artistarentzat bereziki zaila izan zen garai batean, *Neure buruaz beste egin nuen nerau* (*I Who Committed Suicide*, 1977) egin zuen. Obra horretan, sortzailearen aurpegiaren behealdea zapata batez ezkutaturik edo estalirik dago, eta gainazal osoa landare-itxurako testuraz eta arrain-ezkataz josita dago, infinitu-sareen modura. Lan horri arreta handiagoz behatuz gero, irudi txiki-txiki bat ikus daiteke, mutiko bat eta azeri bat basoan, halako izenburu iluneko autoerretratu *Gulliverren bidaiak* edo *Alizia lurralde miresgarrian* bezalako kontakizun baten paisaia ere izango balitz bezala. Laurogeita hamarreko hamarraldian, Kihachi Kimura maisu grabatzailearekin lanean ziharduela, grabatu sail bat egin zuen Kusamak, eta “autorretratu” izan zen haietako batzuen izena. 1995eko zuri-beltzeko bi adibidek kontraste harrigarria agertzen dute elkarrekiko. Bietako bat artistaren karikatura bat da kasik; aurpegia tantoz betea du, baztanga-pikatu bezala, ilea

tanto itxurako ale-kordaz apaindua eta gainerako gainazala oskol-moduko motiboz estalia. Bestearen erdian obalo bat ageri da; barruan erretratu bat izan ordez, ildo bertikal trinkoz betea dago eta atzealde ilun batez inguratua, zuhaitz baten zulo batera begiratu eta bertan baso trinko bat deskubrituko bagenu bezala, edota ispilu batean geure buruari begiratu eta, gure irudiaren ordez, gainazal hautsi bat ikusiko bagenu bezala.

Kusamaren obra baten izenburuan lehen pertsonako izenordaina beharrean hirugarren pertsonako izendapen orokor bat ageri denean, hala nola “neska” edo “emakumea”, ez ginateke batere oker arituko pentsatuko bagenu gai horiek Kusamaren luzapenak, itxura edo abatarrak hartzen dituztela gogoan. Kategoria horretan aipa litezke *Neska garrasika* (*Screaming Girl*, 1952), *Emakumea hostoen atzean* (*Woman behind the Leaves*, 1978), *Emakumea txori baten itzalarekin* (*Woman with a Shadow of a Bird*, 1978) eta *Emakumea basoan zutik* (*Woman Standing in the Forest*, 1978). Esan liteke florak eta faunak babesten dituztela pintura-lanotako irudi arketipikoak —eta horrek zerikusia du Kusama, txikia zela, lorez inguratuta ageri den argazkiarekin—, edo naturaren indarretan murgildurik daudela, haien baitan buru-belarri sartuta. Kusamaren lanean, naturak kontsolamendua eta mehatxua irudikatzen ditu aldi berean beti; babestu egiten du, baina baita zigortu ere, Grimm anaien ipuinetan bezala.

Milurteko honetan, Kusamaren koadroak —hedatuz doan unibertso baten parte direlarik *Nire betiereko arima* (*My Eternal Soul*, 2009) izeneko sailaren baitan— gero eta koloretsuagoak eta figuratiboagoak dira. 2009ko autoerretratuak antzinako Egiptoko pinturaren konbentzionalismoak gogorarazten ditu², niaren haluzinaziozko errepika infinituak iradokiz behin eta berriro errepikatzen den profil abstraktua definitzen duten inguru zehatzen bidez; multzo hori mihisean barna arrastaka doazen ameba formako bi begi handiren inguruan zabaltzen da. Azken urteotan agertu den beste autorretratu mota batean, artista aurrez aurre, sorgortua eta aldi berean adierazgarri ageri da, bizantziar ikono baten edo hilobi-erretratu kopto baten gisara. *Autorretratu* (*TWAY*) (2010), adibidez, Kusamaren aurpegikera, orrazkera eta jantzi ezagunak biltzen dituen sinbolo hieroglifikoko bat da eta, era berean, baita sortzailearen ohiko motiboak ageri dituen konposizio bat ere: tantoak, aleak eta jirafa-arrastoak. Bigarren adibidea, karikatura-indar are handiagoa duena, 2015eko [Autorretratu](#) da. Badira, halaber, *Nire betiereko arima* sailean autobiografikotzat edo auto-erreferentzialtzat har daitezkeen tituluak dituzten piezen adibideak, esate baterako, *Zerura igotzen naizenean* (*When I Ascend to Heaven*, 2012) eta *Fantasia infinituan jardutea da nire bizitzako desira* (*My Life's Wish Is to Devote Myself to the Infinite Fantasy*, 2019).

Autoerretratuak, jakina, arte-jenero ondo sustraitua da. Arte moderno eta garaikidearen testuinguruan, Kusamaren autoerretratuak adibiderik arketipikoenekin aldera daitezke, nola diren beren buruak, kontzienteki, iraultzaile gisa erretratatu zituzten egileenak, artearen aurrerabideari bide berriak zabalduz. Pentsa dezagun Gustave Courbet-en *Gizon etsia* (1843–45) eta *Pintorearen estudioa* (1855) lanetan; edo Picassoren 1906ko eta 1907ko bi autoerretratuak: baten eta bestearen arteko estilo-aldaketa harrigarriak iragarri egiten du *Aviñongo andereñoak* (1907) obrak berehala ekarri zuen iraultza. Kusamarengandik hurbilago denboran, ez dago bere autoerretratuengatik (edo erretratuengatik, oro har) Andy Warholek baino fama handiagoa erdietsi duen artistarik. Alabaina, koherentziaren eta transzendentziaren ikuspegitik, Frida Kahlo da agian Kusamarengandik hurbilen dagoen margolaria.

Hala bada, zer zentzutan desberdintzen dira Kusamaren autoerretratuak antzeko ospea duten gainerako artisten autoerretratuengatik? Esan liteke, jakina, autoerretratuak norberaren gaineko ikerketa dela beti. Kusamaren autoerretratuak gainontzekoetataik bereizten dituen zera da, oso modu bizian iradokitzen

dutela niaren presentzia, bai, baina desagertzeko puntuan den unean, beste izaki bat bihurtzekotan, dena batera. Psikoanalista batek dioenez, “Kusamaren artelanek agerian uzten dute badela halako joan-etorri bat, are aldiberekotasuna ere, artistaren presentzia etengabe eta gehiegizkoaren, hau da, dela bere horretan —bere buruaren irudi soil moduan (sarritan argazki bat)—, dela beste objektu edo irudi baten gisan —animalia nahiz landarea— adierazitako presentziaren eta bere burua pertsona gisa ezeztatzen duen obliterazioaren artean”³. Are adierazgarriagoa da ispilua —autorretratua sortzeko beharrezkoa den baliabidea, argazkigintzaz gainera, baita pintura-genero horren sinboloa ere— Kusamaren lanean hain nabarmena den motiboa eta elementua izatea.

Zein da nartzisismoaren zentzua Kusamarentzat eta guretzat?

1966ko Veneziako Bienalaren inaugurazioan, Kusama Giardinietan agertu zen, erakustaldiaren ohiko kokalekuan. Lucio Fontana artista bezalako pertsonen laguntza moral eta ekonomikoari esker, bere burua gonbidatu zuen arte garaikideko erakusketa ospetsu hartan parte hartzera: 1.500 ispilu-bola ipini zituen belarretan, kimono bat jantzi eta bina dolarretan hasi zen bolak saltzen. *Nartziso-lorategia* (*Narcissus Garden*) izeneko ekimena dokumentatzen duen argazki famatuan, ahoan irribarre zabal bat duela ikusten dugu Kusama, dotore jantzitako andre betaurrekodun bati eskua emanez. Atzean, Herbehereetako pabiloi nazionala ikusten da, eta horrek esan nahi du Kusamak erakustokiaren erdi-erdian kokatu zuela bere ekimen subertsiboa, Italiaren, hau da, herrialde anfitrioiaren pabiloiatik gertu. Gertaeraren kontakizun xeheari esker badakigu, halaber, baimenik gabea izaki, berehala amaiarazi zutela esku-hartze hura.

Veneziako abenturaren garaitsuan, Kusama denbora gehiago pasatzen hasia zen Europan, erakusketa kolektiboetan parte hartzeko jasotzen zituen gonbidapenei eta bertan zeukan harreman-sare gero eta handiagoari esker, batez ere Alemaniako Zero eta Herbehereetako Nul artista-taldeen eskutik⁴. Kusamak ia hamarraldi bat zeraman Mendebaldean bizitzen eta lanean, 1957an Estatu Batuetara aldatu baitzen. Bere lehen [Infinituaren isla-gela](#) (*Infinity Mirror Room*) banakako erakusketa batean aurkeztu zen New Yorkeko Richard Castellane Galleryn 1965ean, eta dagoeneko hasita zegoen biluzien happeningak egiten parte-hartzaile gogotsu eta lasaiekin.

Alabaina, ekimen ausart eta lotsagabe haiek Kusamak New Yorkeko eta oro har Mendebaldeko artearen munduan zuen parte-hartzearen gainbeheraren hasiera ere markatu zuten; bi hamarraldi geroago, ordea, haren lana berrazaleratu egin zen eta berriz balioetsi zen. Kusamak bere herrialdean bizi izan zuen harrera axolagabea, are eta arbuioa, aipatzen ditu 1973an Japoniara betiko itzuli zenetik eta Mendebaldeko —edo nazioarteko— artearen munduan berriz agertu zen era arteko aldiaren kontakizun nagusiak. Handik zenbait urtera, buruko osasunari lotutako gorabehera batzuen ondotik, ospitale psikiatriko batean betiko sartzea erabaki zuen. Orduan, 1977an, Kusama oraindik iritsi gabea zen aurrean zuen ibilbide luzearen erdira.

1970ko hamarraldiaren bigarren erdian, bere jarduera artistikoa dimentsio intimo batera eta lengoaia guztiz pertsonal batera murriztu zelarik, Estatu Batuetan bizitzera joan aurreko lehen obretara itzuliz eta haiekin bat zetorrelarik, literaturan ere aurkitu zuen Kusamak ihesbide bat, eta laster erakarri zuen jendearen arreta batzuetan ia ezkutatu gabeko elementu autobiografikoz hornitzen zuen fikzio guztiz gordin, surrealista eta are beldurgarriekin. Haren nobelek, suizidioen, hilketen eta auto-suntsiketen —edo auto-obliterazioen, Kusamaren lexikoa erabiltzeagatik— deskribapenez josita daudelarik, agerian uzten dute Eros eta Tanatos beti elkarrekin daudela, txanpon beraren bi aldeak edo Janoren bi aurpegiak nola,

Kusamaren artean gertatu ohi den bezala. Bai arlo artistikoan, bai literarioan, nia jorratzen dute sortzailearen obrek, modu nekaezin eta obsesiboan jorratu ere, eta, era berean, niaren galera eragiten dute, baita nahita suntsitu ere, behin eta berriz zikloa errepikatzeko. *Nartziso-lorategia* partaidetza-ekimen interaktiboaren inguruan duela gutxi egindako interpretazio baten arabera, “ispiluzko 1.500 bola haietan, Bienaleko bisitariak ikus zezaketen zeinen gutxi balio zuen beren auto-irudiak, zeina Kusama 1960ko hamarraldiaz geroztik aztertzen aritu zen niaren pertzepzio bat baitzen. Zentzu horretan, bere buruari ispiluan begiratzearen printzipiora jo zuen aurrena bere burua ezagutzeko modu gisa, eta, ondoren, zapuztu egiten zuen saiakera hura. Itxaropena zuen hori egitearen emaitza bere burua ahazteko ahalmena izango zela”⁵. Ez da oso arrunta, inondik ere, Kusamaren nartzisismoa. *Nartziso-lorategia* laneko ispilu-bolen gainazal islatzaileak eta Kusama garai bertsuan garatzen hasi zen *Infinituaren isla-gela* obrak lotura dute XX. mendearen erdi aldera arte- eta literatura-kritikan oihartzun handia izan zuten kontzeptu nagusietako batekin: Jacques Lacan psikoanalistaren “ispiluaren fasea” deituarekin⁶. Lacanen teoria haurtzaroko garai bati dagokio; fase horretan subjektibotasuna osatzen da gorputzaren eta haren irudiaren arteko erlazioaren bitartez, ispiluan islatzen den niaren ezagutzaren bitartez⁷. Prozesu horren emaitza zera da, pertsonak ontzat ematen dituela bere burua maitatzearen eta gorrotatzearen artean bizitzen dituen gorabeherak. Lacanen teoria hori, hau da, irudia ezinbestekoa dela subjektibotasuna eratzeke, Sigmund Freud oinarritzko obratik dator, jakina; izan ere, Freud izan zen hitz ospetsu hauek idatzi zituen: “Egotik dihardu, eta egoan kokatzen da betiko bulkada nartzisista oro”⁸. Freudek uste zuen, beraz, desirak eta norberarenganako maitasun nartzisistaren energiak gidatzen dutela gure iraupen-sena; maitasun nartzisista horri “lehen nartzisismoa” deitu zion: hartatik abiatuta, egoa urrundu egiten da pixkanaka eta objektuak kateatzen —edo energia emozionala hornitzen— hasten da.

Freudez geroztik, ontzat ematen dugu niak badauzkala, kontzienteaz gainera, inkontzientea eta subkontzientea, eta haiekin funtzionatzen duela. Teoria edo kontzeptu psikoanalitiko hori ezin berezizko moduan dago lotua gure modernitatearen esperientziarekin. Kusamak, bere burua obsesiboki kokatuta bere artearen oinarrian eta erdigunean, gure garaia pertsonifikatu du, are aurrea hartu dio; izan ere, garai honetan nartzisismoa ez da nia sortzeko ezinbesteko prozesu naturala soilik, geure buruaren isla infinituen baitan gatibu gauden guztion gaitz progresibo eta agian sendaezina ere bada. Isla infinitu horiek niaren errepikapen lasaigarria eragin dezakete, baina nia pertsonifikazio ugaritan haustea ere ekar dezakete, baita ezerezero itzultzea ere⁹.

Zertan datza Kusamaren abangoardismoa?

Kusamak esapide bat erabili ohi du bere burua definitzeko eta sinadura gisa: *Zen'ei geijutsuka Kusama Yayoi* (Yayoi Kusama, artista abangoardista). Bizitza osoa identitate hori eratzen eta zaintzen eman duela gogorarazteko premia ote du? Horrez gainera, zer esan nahi digu, bera ez dela “artista” arrunta, ezta “artista garaikidea” ere, baizik eta, abangoardiaren definizioaren arabera, arauak eta konbentzioak baztertzen dituen artista dela, etengabe mugei aurka egiten diena? Ukaezina da Kusamak beste ezein artista bizik baino gehiago merezi duela titulu hori, bai bere garaiko abangoardiekin egin zituen aliantzei bai abangoardia haiei aurrea hartuta egin zuen lanari esker. Japonian lehenetako bat izan zen surrealismoa praktikatzeko, artean Shūzō Takiguchiren arreta eta babesa bereganatu nahian zebilen artista gaztea zela; Takiguchi XX. mendeko japoniar arte-kritikari garrantzitsuenetako bat izan zen. Gauza jakina da New Yorken, bere *Infinitu-sarea* koadroekin, espresionismo abstraktua gainditu zuela; hirian nagusia zen arte-mugimendua zen hura, garai hartan mundu osoan famatua, eta Jackson Pollock eta Willem de Kooning bezalako artista gailenek lantzen zutena. Berandu gabe, arte-estilo berrizaleak

eta iraultzaileak aurreratu eta sustatu zituen, besteak beste eskultura biguna, ingurune-instalazioak, baita errepikapena eta serialitatea ere; hirurogeiko hamarraldiko New Yorkeko arte-eszenan, etengabe aberastu eta kuestionatu zituen abangoardiako praktika haien iturri eta jatorri ustez iparramerikarra eta zuria —eta gehienetan maskulinoa—¹⁰. Kusamak bazekien leku eta une egokian zegoela, zeren, 1950 eta 1960ko hamarraldietan hain justu, New York gerra ondoko artearen ezbairik gabeko epizentro bihurtu zen, baita herri-kulturarena eta masa-komunikabideena ere, munduko gainerako herrialdeen aurrean (edo, gutxienez, lehen mundua edo mundu librea deituarentzat).

Bada gauza bat kontatzen ez dena, ordea, Kusamaz eta hark New Yorken egin zituen urteez: hain zuzen ere, garai hartan Japonian ere abangoardiek gorakada handia izan zutela, eta arte-panorama nazionalean gauzak izugarri aldatzen ari zirela. Azkenaldi honetan egin diren ikerketa batzuek berriro argitan jarri eta balioetsi egin dituzte abangardia japoniarrak, eta, azterlan horien arabera, artearen historiako azken denborotako fenomeno aipagarrienetako bat omen dira Japonian 1950 eta 1960ko hamarraldietan sortu ziren ideia eta mugimendu experimental eta are erradikalak¹¹. Alabaina, orokorrean onartzen da (zuzenean esan gabe bada ere), hirurogeita hamarreko hamarraldian jadanik, Japoniak atzean utziak zituela bere porrota eta atsekabea, eta ezbairik gabe nazioarteko agertokira itzulia zelarik 1964ko udako Olinpiar Jokoak Tokion eta Expo '70 Osakan arrakastaz ospatu ondoren, itzaltzen ari zela abangardien sugarra, sarritan sistemaren kontrakoa izan ohi zen abangardia harena. Dirudienez, herrialdearen oparotasun berriak moteldu zituen aurreko hamarraldietako abentura artistiko progresista, aurreratu eta experimentalak¹². Huraxe izan zen Kusamak 1973an Japoniara itzuli zenean aurkitu zuen ingurunea: pobretuta egoteari utzia zion gizarte bat, munduan zuen lekuaren aurrean ziurgabetasunik sentitzen ez zuena, urduritasuna baizik, herrialdearen egonkortasunak eta arauak bizi zituzten asalduren eta erronken aurrean. Ez da harritzekoa 1960ko hamarraldian New Yorken egindako biluzi-performanceek lortutako arrakastaren ondotik gisa hartako performanceak Japonian aurrera eramanez ahal izateko Kusamak egin zituen ahaleginak berehala zapuztuta gertatu izana¹³.

Une horretatik aurrera, urruneko uharte batean erabat bakarturik existituko balira bezala deskribatu ohi ditu artistaren bizitza eta artea Kusamari buruzko narratiba nagusiak, hau da, aurreko hamabost urteetan gertatutakoaren kontraste bizian¹⁴. Kusama eta bere jarduera zer neurritan dauden inguruarekin eta testuinguruarekin loturik analizatuz, Frances Morrisek hipotesi zuhur bat eskaini du:

[Bada, Kusamak bere lanaz mintzatzeko duen moduan,] immanentzia moduko bat, haren obra barne-konpultsioak —gauza batek hurrengoak dakar— itxuratutako testuinguru batean garatzen delako sentsazioa. Hala ere, ziurrenik, bere obrak ez zukeen hartu zuen ibilbidea hartuko artista ez balitz Japoniatik joan eta gero itzuli; edo abangoardiako hainbeste berrikuntzaren hain zalea izan ez balitz (pintura monokromoa, *readymade* delakoa, giro-instalazioak), eta are haiei aurrea hartu izan ez balie; eraginetara hain irekita egon ez balitz, izan gertukoak edo urrunekoak, goi-mailakoak edo behe-mailakoak, Ekialdekoak edo Mendebaldekoak. Edozein talde edo elkartetatik independentea izaki, ageriki gainera, erabateko gaitasuna zuen, unean-unean, joera eta eragin desberdinenen aurrean —minimalismo hotzetik *manga kitsch* delakoraino— libreki eta berehala erreakzionatzeko¹⁵.

Aipu horren azken esaldiak iradokitzen duenez, Kusamak bere ingurunearekiko izan duen irekitasuna eta kultura garaikidean eragiteko grina —zentzurik zabalenean hartu eta abangoardiako artearen eremu nahasiaz haratago eramatekoa—, ez ziren New Yorkeko urte loriatsuetara mugatu; aldiz, Japonian ere luzatu ziren hurrengo hamarraldietan. Laurogeiko eta laurogeita hamarreko hamarkadetan, Japoniako

kultura zabaldu egin zen, eta, poliki-poliki, Kusamak bertako figura artistiko nagusien artean kokatu zuen bere burua; irekiera hari esker, nazioartean Japonia “abangoardista” gisa hartu zuten alderdi askotan. XX. mendearen azken hamarraldietan, herrialde gutxi zuten Estatu Batuetako kulturaren hegemoniari aurre egiteko ahalmena; hala ere, 1980ko hamarralditik aurrera, Japonia izan zen, gero eta globalizatuagoa zen kultur testuinguru batean, bere eragina baliatu zuten bakarretako bat. Dagoeneko ospetsua zen mundu osoan bere kultura tradizional dotoreari esker, eta, horrez gain, gero eta miresmen handiagoa eragiten hasi ziren Japoniako kultura garaikidearen alderdi asko, hala nola asmamen handiko diseinua eta arkitektura guztiz fina, gerraosteko urrezko garaiko zinema, baita *manga* komikien eta *anime* marrazki bizidunen produkzio aparta ere¹⁶. Azken horiek interes globala piztu dute, bai ekoizpen mota horren jarraitzaileen artean, bai kritikaren artean, berebiziko irudimena darabilten lanak baitira; horrenbestez, era berean futurista, apokaliptikoa, animista eta, oro har, xarmagarriki ezagutezina den herrialdeztat hartzen da Japonia; eta, jakina, *kawaii* irudi eta pertsonaia maitagarriak betea.

Kusamak behin eta berriz erabiltzen duela *zen’ei* hitza, hau da, “abangoardia”, pentsa liteke une, leku eta testuinguru aldakorren bitartez artistak agertu duen jarraitasunaren eta koherentziaren deskribapen orokor bat dela termino hori: ahots ausarta eta originala 1940ko hamarraldiaren amaieran eta 1950eko hamarraldian, bere herrialdeko ingurune kontserbadorearen baitan; emakume gaztea eta atzerritarra, 1960ko hamarraldiko New Yorkeko artearen giro matxista eta lehiakorrean bidea zabaltzeko borrokan; eta artista heldua, ahanzturari eta axolagabekeriari aurre egiten diena, arte garaikidearen eta, oro har, kulturaren erreferente bihurtzeko, bai Japonian bai nazioartean. Lynn Zelevansky bat dator Morrisen teoriarekin, hau da, Kusamak Japoniatik alde egin izana eta ondoren itzuli izana funtsezko gauza izan zela haren artearen bilakaera etengabea, eta horren harira artistak “bere ingurunearekiko duen hipersentiberatasuna” azpimarratu izan du, zeina, adituaren arabera, ez baita bateraezina haren “autonomia eta askatasunarekin”¹⁷. Horrez gainera, Kusamak eta bere obrak hurrengo urteetan izan zuten eragin zabalaren balioespen ezohikoa eskaintzen du; urte haietan erabat berreskuratu zuen ospea bere jaioterrian (aurrez aurreko orria), eta gero eta gehiago nazioarteko eszenan:

1990eko hamarraldian nazioarteko eszenara iritsi ziren artista japoniarrentzat, garrantzi handiko eredia izan zen Kusama. Aurreko hamarraldian, Japoniako galerietan eta museoetan ikusi ahal izan zituzten haren lanak. Haren eragina nabarmena da, halaber, laurogeita hamarreko hamarraldian —Kusama Mendebaldean berriro ezagun egin zenean eta handik aurrera— agertu ziren artista europar eta estatubatuarrengan¹⁸.

Horrez gainera, Zelevanskyk arte garaikide japoniarreko *kawaii* joeraren aitzindaritzat jotzen du Kusama; era horretan, desagerrarazi egiten ditu arte ederretako abangoardiak duen handinahikeriaren eta bai herri-kulturak, bai *kitsch* delakoak berezkoa duten hutsaltasun orokorraren arteko mugak, modu eraginkorrean uztartzen ditu agertoki eta balio-sistema biak, eta mundu osoko artearen eta kulturaren abangoardia berri bihurtzen du sintesi berri hori. Adituak dioenez: “Kusama izan zen alor honetako iraultzaile nagusia. Haurtzaroari, nerabezaroari eta *kawaii* delakoari eskaini dion arreta izan da bere lanaren muina Japoniara itzuli zenetik kasik. Kusama da, inondik ere, bere obra oinarri hain japoniar horien gainean eraiki duen lehen artista”¹⁹. Baieztapen ausart horrek iradokitzen duenez, Kusamak helduaroaren aurreko irudiak eta edukiak jorratzea —modu ustez atzerakoian— subjektibotasun jakin bat definitzeko prozesu pertsonal bat da, bai eta, aldi berean, Japoniako gizarte garaikideari buruzko baieztapen bat. *Kawaii* kulturak Japonian duen nagusitasuna Bigarren Mundu Gerraren ondoren Estatu Batuetan buru zirela herrialdeak jasan zuen okupazio-garaian biztanleriak bizi izan zuen eskala handiko infantilizazioaren

manifestazio gisa interpretatu izan da, baita kapitalismo kontsumistaren kolonizazio oldarkorraren adierazpen gisa ere²⁰.

Aurrenekoz Japonian ikusi eta ezagutarazi bazen ere, *otaku* fenomeno —*manga*, *anime* eta bideo-jokoz osatutako fantasiako mundu batean bakartuz gizartetik aldentzen diren eta heldu gisa jokatu nahi ez duten pertsonen izurritea— ondo ezaguna da dagoeneko nazioartean. Milurtekoaren aldaketarekin sortua den eta teknologizatuegi dagoen gure zibilizazio hiperkapitalista honen azken fasearen ondorio kaltegarri gisa interpreta daiteke subkultura antisozial horren gorakada. Kusamak eta haren dizipulu japoniar gazteagoek gorpuzten duten abangoardia berriaren asmoa ez da, balio-sistema jakin batean edo alternatiba jakinetan oinarriturik, errealitatea zabaltzea edo haren kritika egitea. Areago, haur eta nerabeentzako fantasia helduentzako —egia esan, edozein adinetako pertsonentzako— adierazpen artistikoaren mailara jasoz, jarduera mota horrek norbanakoak bere subjektibotasuna munduko objektu eta irudien arabera definitu aurreko hastapen-fasearen isla bihurtzen du artea. Azken batean, ispilura begiratzean nork bere burua ez ezagutzea, eta niaren eta irudi bidezko munduaren arteko mugak desagerraraztea, horixe bera da Kusamak bere artea definitzeko eta lantzeko duen modua.

Nola heldu zen Kusama ikono kultural globala izatera?

1993an, Japoniara itzuli eta bi hamarraldira hain zuzen, Kusama bere herriaren ordezkaria izan zen Veneziako Bienalean banakako erakusketa batekin. Hogeita zazpi urte ziren gonbidapenik gabe 1966ko Bienalean agertu zenetik. Jadanik ez zen garai bateko Ekialdeko neskatxa erakargarri eta ausart hura; areago ematen zuen *anime*ko pertsonaia bat, tanto beltzeko soineko hori batez eta motibo bereko sorgina-kapela batez jantzia. Hona nola deskribatu zuen idazle batek Kusamaren itzulera arrakastatsua: “Probokatzaila izatetik urrun, komunikabideek hirurogeiko hamarraldiaren amaieran definitu zuten bezala, abangoardiaren dama handia da orain Kusama, errespetatua eta gurtua”²¹. Bere herrikide Hayao Miyazakiren mundu bizidun fantastikotik etorria ematen bazuen ere, ondo zekien Kusamak bere irudi publikoaren garrantzia zein zen, eta oso serio hartzen zuen. Esan zitekeen bere gogotik sortzen ziren irudien eta objektuen mundu gero eta handiagoaren protagonistatzat jartzen zuela bere burua, agian baita erreginatzat ere, “Kusamalandia” edo Kusamaren mundua dei genezakeen unibertso batean²².

Ondorengo bi hamarraldietan, Kusama nazioarteko arte garaikidearen eszenara itzuli izanak bultzatuta, banakako erakusketa ugari antolatu ziren Mendebaldeko erakunde eta hiri nagusietan. Aldi berean, gero eta lan gehiago egiten zuen artistak inguruko sorkuntza-industriekin eta merkataritza-munduekin. Kultura-fenomeno bihurtua 1990 eta 2000ko hamarraldietako arte garaikide japoniarraren panorama nahasitik kanpo, Issey Miyake moda-diseinatzailarekin lanean aritu zen Kusama 1999ko Tokioko moda-erakustaldian eta 2000ko Pariskoan egin zituen performanceetan. Hurrengo urtean, Coca-Colak gonbidapena egin zion enpresaren salmenta-makinak apain zitzan bere tanto zuri bereizgarriak hondo gorri gainean jarriz —hau da, markaren koloreak erabiliz—; eta motibo bera agertu zen 2009an KDDI telekomunikazio-enpresa japoniarrak merkaturatu zuen telefono mugikorraren modelo berri batean. Kusamaren tantoak beren produktuetan erabili nahi zituzten marken zerrenda gero eta luzeagoa zen, eta haien artean zeuden Lancôme, Audi eta Ferragamo. 2012an sortu zen orain arteko elkarlanik nabarmenena, garai hartan Louis Vuittonen zuzendari artistikoa zen Marc Jacobsek “Infinitely Kusama” bilduma sortu zuenean²³. Londresko Tate Modernen artistaren atzerabegirako erakusketa egin zen garai berean kaleratu zuten bilduma hura²⁴. *The Independent* egunkarian agertu zen elkarrizketa batean, Yves Carcellek, garai hartan Louis Vuitton etxearen —LVMH luxuzko frantses taldearen barneko enpresa—

CEO zenak, adierazi zuen “[Louis Vuittonen] *Monogram* olana Yayoiren tantoak bezain obsesiboa” zela, eta Kusamarekin elkarlanean jardutearen helburua ez zela “apaletan salgaiak jartzea”. Carcelleren hitzak interpretatuz, honako hau esanez bukatzen zuen kazetariak: “artearen eta modaren arteko harreman sinbiotikoak markaren irudia indartzen du. Diseinuzko moda eksklusiboa izanik, azken finean, are eksklusiboagoa da artea”²⁵.

Izan ere, Kusamaren marka-irudiak ez du ia parekorik artista garaikideen artean. Tate Moderneko erakusketaren katalogoan esaten den bezala:

Zaila litzateke Kusamaren tantoak, kalabazak eta isla-gelak beste artista baten lanarekin nahastea. Arte-munduari mugetatik kanpora ere ezagunak diren artelanak dituzten nazioarteko sortzaileen zirkulu txikiaren parte da. Andy Warhol, Jeff Koons edo Damien Hirst artistei gertatu bezala, Kusamaren izena estilo bereizgarriaren sinonimo bihurtu da²⁶.

Gaur egun, publikoari ezagun egiten zaizkio, artistaren motibo bereizgarriak ez ezik, baita haren irudia ere, bere jantzi tantodunarekin eta peluka gorri biziarekin. Artistaren garrantzi historikoaren berrespen instituzionalaz gainera, arte-museo garrantzitsuenek ematen dioten “abangoardista” kategoriak, Kusamaren eta Louis Vuittonen arteko elkarlanaren eta markaren indartzearen arrakasta handiak, baita turismo globalak, sare sozialek eta artearen merkatuaren hazkunde zoroak ere, arreta handiagoa eskaini diote artistari. Leku turistiko ezagunak eta ohikoak dira Kusamak museoetan egiten dituen erakusketak eta haren eskultura publikoak; haren pinturak, eskulturak, batez ere *Infinituaren isla-gelak*, eta obra horien guztien aurrean egiten diren “selfieak” dira, seguru asko, Instagrameko arte-gairik zabalduenak; eta, enkante-etxeetako datuen arabera, Kusama da gaur egun bizirik dagoen artistarik kotizatuena. Faktore eta elementu horiek guztiak ekaitz perfektua sortzeko elkartu dira, eta kultura globalean eta elkarrekin lotutako kontzientzia nonahi ageri den irudi bat bihurtu dute artista. Arte eta kultura garaikideak esperientzia oinarritutako ekonomia bateraturantz egiten ari direla erakusten duten adibiderik nabarmenenetako bat da, ziur asko, Yayoi Kusama.

Hori al da Kusamak lortu nahi zuena? Zer da ospe estratosferiko hau: estrategia eta kemenez beteriko bizitza oso baten gailurra, ala kulturaren eta kapitalaren arteko harreman aldakorren azken fasearen emaitza ustekabe baina ongietorria? Galdera horientzako behin betiko erantzunik ez badugu ere, argi dago Kusama ez dela inoiz axolagabea izan ekimen probokatzailen eta urrats ekintzaileen aurrean. Hasieratik uko egin zielarik araztasunari eta lotsari, eginahalean aritu da marka pertsonal bat sortu nahian, gure garaiko abangoardiako artista paregabe gisa, geografia, kultura eta klase guztietan ezaguna. Hori dena arrakastaz lortu izanak —maila guztietan lortu ere, baita kultura-erakundeetan, komunikabide tradizionaletan, sare sozialetan eta negozioetan ere— orobat azaltzen du zergatik den Kusama Hong Kongeko Madame Tussauds Museoan argizarizko irudi bat duen artista bisual bakarra; kontuan izan behar da hiri horretan Kusamaren lanari buruzko iraupen laburreko erakusketa txikiak baino ez direla antolatu, eta horiek batez ere merkataritza-zentroetan eta enkante-aretoetan antolatu direla²⁷. Kusamak berak esana da hau: “Poz handiz hartu nuen Hong Kongeko Madame Tussauds Museoaren gonbidapena arte-eremu tematiko bat sortzeko, hongkondarrek aukera izan zezaten nire sorkuntza-ikusmoldea zuzenean esperimendatzeko. Espero dut Hong Kongeko Madame Tussauds ikustera doazenak erabat kutsatu ahalko direla espazio horrek iradokitzen duen energia positiboaz”²⁸.

Azken urteotan, Txina Handian, erregulartasunez agertu dira komunikabideetan, paperezkoetan nahiz digitaletan, Kusamari buruzko artikulak, nahiz eta haren obra hantxe zuzenean ikusteko aukerak eskasak diren oraindik ere. Zenbait titular sentsazionalistak ezizenak jarri izan dizkiote, esaterako

“Tantoen amona”, “Tantoen erregina”, baita “Tantoen iraultzailea” ere (batzuetan, baina ez hain sarri, “abangoardiaren erregina” edo “abangoardiaren margolaria” ere deitu diote). Artistak defendatzen eta ordezkatzeko duenari ematen zaion balioan egon liteke Kusamaren bizitzak eta arteak eragiten duten lilura gero eta handiagoa. Barne-pentsamenduaren eta adierazpen publikoen arteko mugen ezabatze ausartak, hala nola bere buru-eritasunaz eta izaera obsesiboaz mintzatzean agertzen duen zintzotasunak, oihartzun argia aurkitu dute pandemiaren denborotan iraganean ez bezalako beldurra eta larritasuna, aztoramendua eta bakardadea sentitzen dugun guztiongan. COVID-19aren pandemian egunero margotzen jarraitu du Kusamak, ia bizitza osoan egin izan duen bezala, zazpi hamarraldiz baino gehiagoz. Bere azken margolanei —2019 eta 2021 bitartean eginak— eskainitako argitalpenean, ondorengo epitafioa idatzi du Kusamak:

Hiltzen naizenean,
begiratu arren nire obraren corpusari
modu ederrean eraikitako hilobia balitz bezala,
bizitza baten burutzea,
eta jakizue, oinazearen zulorik beltzenean ere,
eguzkiak dirdaika jarraitzen duela hor goian.
Bukatu da bihotz guztiz konprometitu honen eginkizuna.
Horixe da nire Artea.

Kusamaren obran maizenik agertzen diren gai eta obsesioak ageri dira hitz horietan: heriotza, bizitza, oinazea, itxaropena eta artea. *Jiga jisan* (自画自賛) gisa uler daitezke, hau da, “nork bere burua gorestea norberak egindako margolanagatik” edo “norberaren gorespenez”, euskarara ekarrita²⁹. Japonieraz (baita koreeraz ere), esamolde hori ohikoa da eguneroko hizkeran, eta nor bere gogoetan bakartzeari edo nartzisismoari lotutako konnotazio negatiboak ditu. Ekialdeko Asiako pintura tradizionalan, egileen edo jabeen ideiei eta iritziei buruzko idazkunak ipini ohi dira obretan euren artean, artelanean bertan integratuta, haren jatorriaren eta balorazioaren adierazle. Kusamak bere buruari eskaintzen dion elegia hori epitafio bat da, bere obra osoaren balizko monumentu edo hilobi oroigarri baterako egina; horrez gainera, gogorarazten digu bizitzan izan duen helburua zera izan dela, biziraupenezko legatu bat uztea sormenaren bitartez, eta ispilu bat ipintzea munduan bere ondoan bidea egin duten arima ugarien aurrean.

[Itzupena: Bitez, eta Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. Juliet Mitchell, “Portrait of the Artist as a Young Flower”, hemen: Frances Morris, argit., *Yayoi Kusama* (Londres: Tate Publishing, 2012), 192–97; eta Mika Yoshitake, “Arima baten transmigrazioa: Yayoi Kusamaren

betiereko itzulera”, honako ale honetan. Kusamak aipatu izan duen lehen haluzinazio-gertarietako batean, artistak bere ingurura zabaltzen ikusi omen zituen mahai-zapi bateko loreak.

2. Bere iragana aztertzen duen 1970ko saiakera-lan batean, Kusamak kontatzen du New Yorken bizi zenean liburutegietara eta museoetara joaten zela eta Egiptoko artea ikasten zuela (beste arte-, antzerki- eta literatura-mota askoren artean). Yayoi Kusama, “Kokyō no yuki o mita kangeki (jō)” [Hunkituta nire hirian elurra ikustean (1. alea)], *Gekkan Shinano Journal*, 30. alea, 4. zk. (1979ko apirila): 43. or.

3. Mitchell, “Portrait of the Artist as a Young Flower”, 194. or.

4. *Monochrome Malerei* izan zen Kusamak Europan egin zuen lehen talde-erakusketa. Leverkusengo Städtisches Museumen egin zen, Alemanian, 1960an. Amsterdameko Stedelijk Museumen *Nul 65* erakusketan parte hartu izanak (1965) asko lagundu zion europar talde abangoardista horiekiko lotura sendotzen. Beste erakusketa bat, *Zero on Sea*, 1966an Herbehereetan egitekoa zen —Kusamaren *Infinituaren isla-gela—Amodioa betiko (Infinity Mirrored Room—Love Forever)* obraren beste bertsio bat antolatu behar zuten, behatxulo batetik ikusten zena—, baina ez zen egin azkenean.

5. Antje von Graevenitz, “Kusama’s Key Concepts of Infinity Nets and Self-Obliteration: Unequal Correspondences in Europe in the 1960s”, hemen: Stephanie Rosenthal, ed., *Yayoi Kusama: A Retrospective* (Berlin: Berliner Festspiele Gropius Bau/Prestel, 2020), 79. or.

6. Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo”, hemen: Lacan, *Escritos 1*, Tomás Segovia, Armando Suárez (itzul.), (Mexiko: Siglo XXI, 2009). 1936an Marienbad udalerrian egindako XIV. Nazioarteko Psikoanalisi Batzarrean aurkeztu zen aurreneko ispiluaren fasearen kontzeptua.

7. “Kusamaren auto-irudiari dagokionez, argazkiak hartzen du ispiluaren lekua. Ondo jakina da Lacanek deskribatu zuela koordinaziorik gabeko izakia, ispiluan islatutako bere irudiak liluratua; argazkiak une horrek bezalaxe funtzionatzen du, eta horri esker ikusten du Kusamak bere burua”. Mitchell, “Portrait of the Artist as a Young Flower”, 196. or.

8. Sigmund Freud, *Case Histories 2*, 9. alea (Londres: Penguin Freud Library), 353. or.

9. Eskerrak eman nahi nizkioke Mika Yoshitakeri nartzisismoak eta ispiluan begiratzeak Kusamaren lanean izan ditzakeen irakurketa ugariak azpimarratu izanagatik.

10. Kusamak 1962an New Yorkeko Green Galleryko erakusketan parte hartzeari dagokionez, hala dio Frances Morrisek: “Erakusketan jarri zituzten Kusamaren bi obrak Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist eta George Segalen obren ondoan ipini ziren ikusgai, eta, hala, zalantzarik gabe lotu zuten Kusama Ipar Amerikako pop artearen sorrerarekin”. Morris, *Yayoi Kusama*, 13. or.

11. Azken hamarraldiotan, gerraondoko japoniar artean sortu ziren joeren eta mugimendu abangoardisten ekarpen aberatsek arreta handia lortu dute zenbait erakusketatan: *Japon des avant-gardes: 1910–1970* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1986) eta *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky* (Yokohama Museum of Art; Guggenheim Museum SoHo, New York; eta San Francisco Museum of Modern Art, 1994–95) izan ziren lehenak. Nabarmentzeko moduko bestelako erakusketa garrantzitsuen artean, aipagarriak dira *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha* (Blum and Poe Gallery, Los Angeles, 2012); *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde* (The Museum of Modern Art, New York, 2012); eta *Gutai: Splendid Playground* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2013). Ez zen antzeko arte-fenomeno historikorik gertatu 1990eko hamarraldian Txinako arte garaikidea bizitzen hasi zen goraldira arte.

12. 1960ko hamarraldiaren hasieran dagoeneko abiatua zen beharbada abangoardien gainbehera; izan ere, “antiarte” (*han-geijutsu*) izenekoaren joera kaotikoek, are suntsitzaileek, komunitatearen eta mugimendu berritzaile haiek hasieran bultzatu zituzten plataformen kritikak eta gaitzespena ekarri zituztene.

13. Ikus “1970–72” hemen: Alex A. Jones, “Kronologia: Yayoi Kusamaren bizitza eta obra”, honako liburuki honetan.

14. Esate baterako, Tate Modernen 2012an egin zen erakusketaren katalogoak (Morris, *Yayoi Kusama*) lau kapitulutan aurkezten du artistaren Estatu Batuetako aldia, 1957 eta 1973 bitartekoa, baina bi kapitulutan, ordea, haren ondotik etorritako Japoniako aldia: "Return to Japan 1973–83" eta "Experiments in Sculpture and Painting 1980s and 1990s". Japonian egin diren beste atzera begirako erakusketa batzuk —bereziki *My Eternal Soul* (Artearen Zentro Nazionala, 2017) eta *All About My Love* (Matsumotoko Artearen Udal Museoa, 2018)— *Nire betiereko arima* sail bukatugabeko azken obretan zentratzen dira, baina argibide gutxi eskaintzen dute artistaren eta haren sorlanaren inguruko kultur testuinguruaz bere jaioterriaren baitan, nahiz haren obrak izandako harreraz.
15. Morris, *Yayoi Kusama*, 15. or.
16. Ondo ezaguna da Japoniako diseinuak gerraosteko urteetan izan zuen eragin globala, eta horren erakusgarri da Sony bezalako enpresek goitik behera eraldatu eta zabaldu zituzten erabilera pertsonaleko produktu elektronikoen oldea. Japoniako kultura herrikoia Japoniatik kanpo zuen eragina, bereziki *manga* eta *anime* eremuetan, zaleen kontua bakarrik zela zirudien hasieran, baina laster iritsi zen maila globalera.
17. Lynn Zelevansky, "Vie, mort et amour: Yayoi Kusama et son héritage", hemen: Chantal Béret, ed., *Yayoi Kusama* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2011), 104. or.
18. *Ibid.*, 99. or.
19. *Ibid.*, 106. or.
20. Ikus Mika Yoshitakek Akira Asadak 1980ko hamarraldiko japoniar gizarteari dagokionez sortutako "haur-kapitalismoa" nozioaz dioena honako ale honetan argitaraturiko saiakera-lanean.
21. Rachel Taylor, "Experiments in Sculpture and Painting 1980s and 1990s", hemen: Morris, *Yayoi Kusama*, 131. or.
22. Behin esan zuen Kusamak: "Erabakia nago Kusamaren mundua sortzera, orain arte inork egin gabea, inork zapaldu gabea". Hemen: Connor Lang, "The Polka-dotted and Perseverant World of Yayoi Kusama", *YAA*, urtarrilak 3, 2020, www.youthareawesome.com/the-polka-dotted-and-perseverant-world-of-yayoi-kusama (azken kontsulta: urriak 8, 2021).
23. Kusamarekin elkarlanean jardun baino lehen, Takashi Murakami, Richard Prince eta Stephen Sprousurekin lana egin zen Louis Vuitton. Harrezkeroztik, bestelako artistekin ere egin ditu Vuittonek proiektuak, besteak beste, Urs Fischer eta Jeff Koons-ekin, baita beste marka batzuekin ere, nola diren Supreme eta Comme des Garçons.
24. Reina Sofía Museoan egon ondoren, Madrilén (maiatzak 11–irailak 12, 2011), atzera begirako erakusketa hau Parisko Centre Pompidoura eraman zuten (urriak 10, 2011–urriak 9, 2012), eta Londresko Tate Modernera gero (otsailak 9–ekainak 5, 2012), eta, azkenik, Whitney Museum of American Art-era, New Yorkera (uztailak 12–irailak 30, 2012).
25. Susannah Frankel, "Louis Vuitton and Kusama: Spot the Difference", *The Independent*, uztailak 1, 2012, www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/louis-vuitton-and-kusama-spot-difference-7902666.html (azken kontsulta: urriak 8, 2021).
26. Morris, *Yayoi Kusama*, 147. or.
27. Ikus Brian Boucher, "Yayoi Kusama's Wax Figure Gets Own Polka-dot Room at Madame Tussauds", *Artnet*, urriak 19, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/yayoi-kusama-wax-madame-tussauds-709700> (azken kontsulta: urriak 8, 2021).
28. "Renowned Japanese Artist Yayoi Kusama to Descend upon Madame Tussauds Hong Kong", Madame Tussauds Hong Kong, urriak 18, 2016, www.madametussauds.com/hong-kong/en/information/latest-news/yayoi-kusama (azken kontsulta: urriak 8, 2021).

29. Nire esker ona adierazi nahi diot Tokioko Ota Fine Arts-eko Ena Morita-ri, interpretazio honetan eman didan laguntzagatik.

KUSAMA: GORPUTZA, HERIOTZA ETA ERALDAKETA

Isabella Tam

Baina Henryren figura beltza ez dago jada egon behar lukeen tokian, hutsaren izkinan... Espaziotik desagertu da haren gorputza... Esne koloreko lanbro artean, puntu beltz bat. Txikitzen-txikitzen doa puntu hori, harik eta, tanto ilun bihurtu eta lanbrotan desegiten den arte.

Yayoi Kusama, *Kurisutofa dansho kutsu* [Cristopher kaleko iruzurgilearen haitzuloa], 1983

Kusamaren *Kurisutofa dansho kutsu* [Cristopher kaleko iruzurgilearen haitzuloa, 1983] eleberriko protagonista, Henry izenekoa, *outsider* bat da, Kusama bezalaxe. Liburuaren amaieran, New Yorkeko Empire State eraikinetik botatzen du bere burua. Hori egiten duen unean, haren gorputza desagertu egiten da, eta izaki berri bat bilakatzen da kosmosean; une horretantxe eskuratzen du salbazioa. Kusamaren idatzietan eta arte plastikoan gorputzari, bizitzari eta heriotzari buruzko ikuspegi hori bera azaltzen da. Artistaren praktika artistikoa ulertzeko moduak —bereziki tantoei eta horiek infinituarekin eta metaketarekin duten harremanari dagokienean, eta gorputzaz, auto-jaiotzaz eta auto-eraketaz Kusamak duen ikuspegiari egiten dioten ekarpenari dagokienean—, normalean, mendebaldeko filosofiako kontzeptuekin lotuta egoten dira. Baina artista japoniarra den aldetik, Kusamaren obran eragina dute haren herrialdeko historia kulturalak, hala nola mitologiak, ipuin herrikoiek eta japoniar literatura klasikoko lan nabarmenek, besteak beste *Manyōshū* (Hamar mila hostoren bilduma, ca. K. o. 759) eta *Nihon Shoki* (Japoniako kronikak, K. o. 720) obrek. Lan horiek bizitzaren eta heriotzaren izaerari buruzko azalpen adierazgarriak ematen dituzte antzinako japoniar ikuspegitik begiratuta; azalpen horiek belaunaldi belaunaldi transmititu dira, eta oraindik ere eragin handia dute Japonian gorputzari eta heriotzari buruz dagoen ulerkeraren kulturean. Bestalde, Kusamak aipatu izan duenez, literatura txinatarra ere inspirazio-iturria izan da berarentzat, asko miresten baitu, eta literatura horrek azpimarratu egiten du gorputzak unibertsoarekin duen lotura. Alde horretatik, obra horiek abiapuntu aproposa dira Kusamak kosmosaren harira proposatzen duen kontzeptua aztertzeko.

Xu Shen jakintsuaren *Shuo Wen Jie Zi* (K. o. 100–121) hiztegi orokorrak, adibidez, karaktere txinatarren egitura eta horien atzean dagoen logika aztertzen du, eta era horretako lanik zaharrenetako bat da¹. Karaktere bakunei dagokienez, horien elementu grafikoak eta ekarpenak aztertzen ditu adierazle, piktograma eta logograma sinpleak erabiliz; karaktere konposatuak kasuan, berriz, horien osagaien arteko harremanak ere hartzen ditu aintzat, eta metodologia horretan kosmologia txinatar tradizionalaren eragina nabaritzen da, izan ere, ikuspegi horrek osotasun baten gisa ulertzen du mundua. Hala, hiztegiak gorputzari buruz ematen duen definizioan, adibidez, funtsean forma fisiko bat dela esaten du —gizatiarra edo animalia—, eta, halaber, inguruko munduarekin elkarreaginean diharduen entitate bat ere badela; komunitatea bere luzapen gisa ulertzen du, eta hartan barneratzen da. Beste modu batera esanda, “gorputzaren ikuspegia” (身體觀) proposatzen du, eta ikuspegi hori funtsezkoa da gorputzaren azterketa konfuziarrerako, zeina naturaren errora itzultzearen ideian oinarritzen baita: hala, gorputzaren

eta munduaren arteko lankidetzaz entitate makrokosmiko bakar bat da. Ekialdeko kulturek duten heriotzaren ulkerak ere beste maila batera goratzen du *Shuo Wen Jie Zi* hiztegiak, *hsien* karakterearen interpretazioa tarteko; karaktere horrek “hilezko” esan nahi du, eta 仙 edo 僊 gisa idatz daiteke. Lehen aukerak “luze bizitzea eta hegan desagertzea” esan nahi du, eta “zahartzarora iritsi eta ez hiltzea” ideiarekin lotzen da; bigarrenak, berriz, aireratzaren kontzeptuarekin du zerikusia, bizitza arruntetik urruntzearekin. Ildo horretan, Izanami-ren eta Izanagi-no-Mikoto-k hildakoen lurraldean bizitako jazarpenaren istorioa kontatzen duen *Nihon Shoki* liburuak ere gorputza eta heriotza hartzen ditu hizpidean; istorio horretan, hilotzaren desagitea ez da soilik heriotzaren alderdi fisiko bat, ezpada trantsizio bat, zeinetan posible baita alderdi espiritualarekin (arimarekin) harremanetan jartzea. *Shuo Wen Jie Zi* hiztegiaren nahiz *Nihon Shoki* liburuan, gorputzaren ikuspegi ontologikoa, munduarekiko eta heriotzarekiko harremanean, hilezkortasuna eta kosmosa barne hartzen dituen ziklo zabalago baten barruan sartzen da. Ikuspegi hori bat dator Kusamaren tantoen kontzeptuarekin, heriotzaz duen ikusmoldearekin —hots, heriotza beharrezkoa dela birsortzeko eta bizitza berria erdiesteko—, eta kosmosaren bilaketa etengabearekin.

Kritikari askok azaldu izan dutenez, Kusamaren arabera, tantoek gorputzaren, naturaren eta kosmosaren batasuna islatzen dute. Ikuspegi hori haurtzaroko bizipen batean oinarritzen da: umea zela, Naganoko prefekturako mendietan, artistak ibaiaren hondoko uharriak ikusten zituen, eta iruditzen zitzaion tantoak zirela, “gauza arrotz bat” gorpuzten zutela, eta eternitatera hurbil zezaketela². 1950eko hamarraldian paper gainean egindako obra askotan, tantoek artistaren beraren irudi sotil bat eskaintzen dute. *Autoretratua* (*Self-Portrait*, 1950) obran, adibidez, Kusama ikusten dugu hondo ilun baten aurrean: bera tanto arrosa bat da mihisearen erdian, eta inguruan petalo-itxurako motibo uhinduak ageri dira —baita ezpainen batzuk ere, giza ezaugarri ageriko bakarra—. Arrosak eta tonu ilunek kontraste nabarmena osatzen dutenez, tantoaren barruan dagoen gorputz lausoa azpimarratzen da. Juliet Mitchell ikertzaileak psikoanalisi-azterketa bat egin zuen artistaren obran loreak nola erabiltzen diren aintzat hartuta, eta, haren arabera, hizpide dugun lanean Kusamak eguzki-lore moduan aurkeztu du bere burua³. Mika Yoshitake-k ere antzeko zerbaite azaldu du: Kusamarentzat, bere izate fisikoa eta emozioak adierazteko tresnak dira loreak⁴. Bere praktikaren hasierako urteetan dagoeneko gorputzari buruzko ikuspegi zehatz bat finkatzen hasia zen artista; ikuskera horren arabera, gorputza ez dago forma jakin bati lotuta; aitzitik, naturaren formak hartzen ditu, emozioen transferentzia gisa. Ikuspegi horrek bat egiten du *Shuo Wen Jie Zi* hiztegiaren eta kultura japoniarrean gorputzaren izaera ontologikoaz esaten denarekin, eta heriotza eternitatera iristeko trantsizioaren une gisa hartuta Kusamak gerora gorputzarekin egin zituen esplorazioen oinarri kontzeptual gisa balio du. Gorputzaren eta heriotzaren gaineko hausnarketa hori funtsezkoa da taoismoaren eta konfuzianismoaren irakaspen filosofikoetan eta erritual erlijiosoetan, denak ere oso ohikoak Asian, baita Kusamaren belaunaldiaren eta haren kideen estetikaren oinarri ere. Besteak beste, Irene Chou aipatuko dugu, hark ere Kusamaren ildoko ideiak baitzituen zera kosmikoaren harira.

Hong Kongeko New Ink mugimenduaren aitzindaria izan zen Chou; tintazko obra esperimentaletan pintzelkada dinamikoak baliatzen zituen, eta enbrio itxurako esfera abstraktuak sortzen; lan horien azaleretan, gainera, halako kiribil batzuk agertzen dira nonahi, elkar gurutzatuta eta ur-kolore trinkotan flotatzen. Artistak hala esan ohi zuen: “Nire artea naiz; nire margolanak ni dira”; bere obrek jatorrizko jaiotzaren tasuna eta ikuspegi kosmikoa islatzen zituztela ere esaten omen zuen. *Gabonetako zuhaitza* (*Christmas Tree*, 1970eko hamarraldia) obran, Lurraren disezio bat margotu zuen Chouk, eta bi motibo urdin azaltzen dira, zelulen modukoak, zeinetan halako zain batzuk adarkatu, bihurritu eta elkar

gurutzatzen baitira margolanaren azalera osoan barrena. 1977an, *Inpaktua II (Impact II)* sortu zuen, askoz ere obra barnerakoiagoa, bere mentorea izandako Liu Shou-kwan artista txinatarra zendu ondoren egina. Lan horretan, bada, aske flotatzen ari den zirkulu gisa proiektatu zuen bere gorputza; pintzelkadak dinamikoak dira, eta konposizioaren mugimendua eta arintasun-sentsazioa areagotzen dituzte. Chouk bere buruaren sinbolotzat hartzen zuen zirkulu-forma hori, eta unibertso handiago batekin lotzen zuen bere tinta-lerro adierazkorren bidez, eternitate-kutsu batekin lotzeko xedez⁵. Ezbairik gabe, Kusamaren eta Chouren lanetako ikuspegiaren arabera, gorputza gai da egoera fisiologikotik egoera espiritualera eraldatzeko, egoera ukiezin batera eraldatzeko, alegia; sorkuntza-prozesu hori, azken buruan, kosmosarekin lotzen da.

Kusamaren obran, heriotzari zeregin funtsezkoa aitortzen zaio gorputza eraldatzeko eta leheneratzeko tresna gisa, eta ezaugarri horrek artistaren ibilbidea bateratzen du. Mendealdeko ikuspegitik, “gorputzaren ikuspegia” kontzeptu fenomenologiko bat da, zeinaren bitartez bereizten baitira bizitza eta heriotza, alderdi fisikoa eta espiritual. Aldiz, Asiako ekialdeko eta hego-ekialdeko sistema kultural edo erlijiosoen arabera, bizitza “itzuli” egiten da natura kosmologikora. Ikuspegi hori bereziki garrantzitsua da Kusamak heriotzaren inguruan egindako obrak ulertzeko, izan ere, “itzulera” kontzeptua oinarritzkoa gertatzen da honako ideia hau barneratzeko: beste munduak, hil ondoko bizitzak, xurgatu egiten ditu hildakoak, eta, era berean, bizitza berria askatzen du⁶. 1970eko hamarraldian aldaketa handia gertatu zen gizartean, Vietnameko eta Ekialde Hurbileko gerrak gogortu egin baitziren, eta hildakoen kopurua hazi, eta eskubide zibilei buruzko kontzientzia ere areagotu egin zen. Garai hartan, Kusamarentzat oso garrantzitsuak izandako bi pertsona hil ziren —1972an Joseph Cornell artista eta 1974an, berriz, Kusamaren aita, Kamon—; ondorioz, maitasunari, gorrotoari eta errespetuari lotutako emozio biziak piztu zitzaizkion. Esperientzia hura izan zuen heriotzarekiko enkontrurik hurbilekoena, eta, hala, gaiari heldu zion zenbait lanetan: *Orain hilda zaudetela (Now That You Died, 1975)*, *Arima etxera itzultzen (Soul Going Back to Its Home, 1975)*, *Gerra-zartadak (Tidal Waves of War, 1977)* eta *Soldadu ezezagunen hilobiak (Graves of the Unknown Soldiers, 1977)*. Fotocollage horiek guztiek konposizio bera dute: lurraren azpian dagoena eta lurraren gainean dagoena bereizirik ageri dira, heriotzaren eta hil ondoko bizitzaren arteko trantsizioa adierazteko edo. Bizitza, berriz, txorien eta zomorroen begiek irudikatzen dute, zeinak Kusamaren tanto ikonikoen barruan agertzen baitira, bizitzaren arbola inguruan dutela. *Orain hilda zaudetela* obran, txori bat agertzen da, hilik, galsoro batean; atzealdean zuhaitz lehor bat du, eta zeruan, berriz, zelula-itxurako objektuak ageri dira, flotatzen. Elementu horien ingeradak lerro geometrikoz delineatuta daude, eta halako distira gorri artegarri bat igortzen dute, atzealde ilunaren gainean nabarmentzen dena; gainera, energia-soka bat osatzen dute, zeinak gorputza eta arima babesten baititu betiereko haragitze-prozesuan —prozesu horren bitartez komunikatzen dira hildakoak beste munduarekin—.

Halaber, 1975ean, Kusamak bizitzaren eta heriotzaren sinboloak sortu zituen, bere-bereak: *Nire arimarentzako lekua (Place for My Soul)* piezako betegarriak, *Arima heriotzaren aurrean (Soul Facing to the Death)* laneko animalia hilak eta *Arimek atseden hartzeko zuloa (A Hole for Souls to Rest)* obran ilusiozko irudipen ilunetan ezkutuko energiaz hara-hona dabilen enbrio itxurako forma. Fotocollage horietan, Kusamak adierazten du heriotza ez dela amaiera, ezpada bizitzaren beste fase bat, eta forma berri bat sor dezakeela, Asian ohikoa den itzuleraren sinesmenarekin bat etorritik, bereziki taoismoaren honako ideia honekin: heriotzaren ostean ere, arimak bizirik jarraitu omen dezake beste gorputz batera migratu eta bertan birsortuta.

Asiako ekialdeko eta hego-ekialdeko kulturetan, praktika erritualetan jasota dute bizitzaren osteko bidaia. Txinako *Shan Hai Jing* ("Mendien eta itsasoen klasikoa", ca. K. a. 301–400) kontakizunean, adibidez, arbasoen espirituak Heriotzaren irlara, edo Tu-shou mendira, doaz zilarrezko itsasontzi batean⁷. 1960ko hamarraldiaren hasieran, Kusamak, Donald Judd artista eta adiskidearekin zegoela, txalupa bat aurkitu zuen, arraun eta guzti, New Yorkeko kale batean, eta hortik abiatuta sortu zuen bere lehen txalupa-instalazioa: *Gehiketa: mila txalupako erakusketa* (*Aggregation: One Thousand Boats Show*, 1963). Betegarridun konkorreraz gainezka jarri zuen ontzia, eta New Yorkeko Gertrude Stein Gallery-n ipini zuen ikusgai, aretoko paretak, sabaia eta zorua txaluparen irudiz goitik behera josita zeudela. Gerora, txalupa hura berriro agertu izan da Kusamaren ibilbidean: lehenik, zilarrezko ontzi baten itxuran *Heriotzaren itsasoaren gainean oinez* (*Walking on the Sea of Death*, 1981) obran, eta, bigarrenik, *Gaztetasunaren mamuaren atzetik* (*After the Phantom of Youth*, 1989) piezan, arrosaz, morez eta ostadarraren kolorez apainduta. Txaluparen motiboa behin baino gehiagotan agertzen da Kusamaren praktikan, eta, Klaus Antoni-k iradokitakoaren arabera, errepikapen horrek "iragatea" eta "atea" islatzen ditu, zeinetan eta zeinen bitartez bidaiatzen baita heriotzaren espiritua⁸; elementu horrek, beraz, agerian uzten du zer-nolako garrantzia duen heriotzak artistaren jatorrizko kultura asiarrean. Heriotza-osteko bidaiaren helmugari dagokionez, Kusamaren instalazio batzuen izenburuetan iradokitzen da zein izan daitekeen: *Infernuko atea* (*A Gateway to Hell*, 1974), *Hadeserako seinalea* (*A Signpost to Hades*, 1976), *Heriotza-nahia zilarrezko munduan* (*Desire for Death in the World of Silver*, 1976) eta *Moraltasunaren aretoa* (*Room of Morals*, 1976). 1960ko hamarraldian, artistak altzari bigunen eskultura-sail bat egin zuen, eta horren garapena da *Heriotza-nahia zilarrezko munduan* deritzon obra. Pieza nagusia mahai bat da, betegarridun oihalezko faloz alderik alde estalia, eta gainean eguneroko objektu batzuk ditu. Zilar-kolorez margotuta dagoenez, obrak heriotzaren izaera hotza transmititzen du, eta aldare bat dakar gogora; inguruan, oihalez egindako betegarridun emakume-oinetakoak ditu, eta horrek areagotu egiten du hileta ilun eta histrioniko batean egotearen sentsazioa. Emakume-zapatzen presentziak erakusten duenez, Kusamari kezka eragiten diote emakumeen heriotzek, baita bere amaren zorigaiztoko istorioak ere: jatorriz familia onekoa izan arren, oinazetuta bizi izan zen beti senarrak ezkontzaz kanpoko harremanak zituelako; ondorioz, burua galdu zuen, eta horrek familia-harreman disfuntzionala eragin zuen etxean. Halaber, emakumeak bizitza- eta heriotza-zikloaren eramailatzat jotzen dituen kontzeptua ere agertzen da lanean; kontzeptu hori, gerora, zenbait eleberritan landu zuen artistak, adibidez, *Prisoner behind Curtains of Depersonalisation* (Despertsonalizazioaren gortina atzean preso, 1984) izenekoan, liburuko protagonista den Kikoren lehen hilekoarekin lotuta landu ere⁹. Hizpide dugun artelanean zilar kolorea bakarrik erabiltzea erabaki zuen Kusamak, eta hautu horrek lotura izan dezake Asiako zenbait sinesmenekin. Esate batera, hildakoek urrezko eta zilarrezko objektuak eraman ditzakete, baita zeramika-piezak ere, beste mundura doazenean; bizitza eredugarria izan duen arima orok, aldiz, azpimundua utz dezake dela Mendebaldeko Lurralde Purura daraman urrezko zubia zeharkatuta —jaiotzaren eta birjaiotzaren zikloaz askatzeko bidea—, dela zerura, hots, kosmosaren eremura doan zilarrezko zubia hartuta —Kusamaren beraren filosofiarekin bat—¹⁰. Beraz, mahaiaren edo aldarearen gainean eskultura falikoak pilatzea erritual baten antzekoa izan liteke. Hildako arimari dolu egiteaz gain, Kusamak fantasiazko pasabide bat sortzen du, bertatik iragortzean arima eraldatu eta zerurantz eta kosmoserantz abia dadin.

Asian, erritual erlijiosoak praktika artistikoen parte izan dira beti. Nolanahi ere, inspirazio-iturri huts izatetik harago, kultur ondare horrek fede eta kontzientzia-egoera unibertsal bat jartzen du agerian. Txinan garatu zen 85eko Uhin Berria mugimendu artistikoak iraun zuen bitartean, zenbait artista eta kolektibo txinatarrek —esaterako, Tang Guangming¹¹ eta Xiamen Dada¹²— zeremonia erritualak erabili zituzten heriotza gogoia iraganetik askatzea dela eta arte berria sortzeko katalizadorea dela adierazteko. Orain

gutxi, *Biziek argia behar dute, hilek musika behar dute* (*The Living Need Light, The Dead Need Music*, 2014) lanean, Vietnamgo The Propeller Group kolektibo artistikoak heriotza-bidaia bisual eta musikal bat osatu zuen Vietnam hegoaldeko hileta- eta erritu-ohitura berezien artxibo-irudiak erabiliz; halaber, Zhang Xu Zhan (1988) artista taiwandarrak bere herrialdeko hileta eta erritual erlijiosoetan tradizioz erabili izan diren paperezko irudiak, animaliak, etxeak eta bestelako objektuak txertatu zituen *Hsin Hsin paperezko eskaintza denda* (*Hsin Hsin Paper Offering Store*, 2017) izeneko animaziozko lanean. Kusamarekin hasi, Japonian, eta Asia osoan zabaldutako gaur egungo artista-belaunaldira arte, esan daiteke genealogia kulturalaren parte dela praktika erritualak erabiltzea hildakoekiko doluaren eta beste mundurako bidaiaren inguruko mitologia berri bat irudikatzeke.

Maitasuna betirako (*Love Forever*, 2005–07) eta *Nire betiereko arima* (*My Eternal Soul*, 2009–) sailetan ageri diren motibo zoomorfoek ere bistan uzten dute Kusamak gorputzaz eta heriotzaz duen ikuspegia. Serie horietako margolanetan, Kusamak betile luzedun begiak eta ingerada soil batez marraztutako aurpegi-silueta baliatzen ditu bere gorputza irudikatzeke, eta garai bateko obretan —hala nola *Autorretratu* (*Self-Portrait*, 1952) lanean eta 1970eko fotocoledgeetan— erabiltzen zituen animalia-itxurako izakiak, zuhaitzak eta horzdun lerroak berreskuratu ditu. Bi sailetako motiboak pilatuta agertzen dira, geruzatan antolatuta; estetika zeharo primitiboa osatzen dute, eta gogora dakartzate zenbait objektu neolitikoren ezaugarri zoomorfo eta antropomorfoak; halako objektuek, izan ere, hildakoen arimak babesteko balio zuten, baita kosmosarekin harremanetan jartzeko ere. *Goizean esnatzea* (*TQSTW*) [*Waking Up in the Morning (TQSTW)*], 2007) obra, esaterako, hainbat geruzaz osatuta dago: behealdean, puntu eta lerro beltzdun zerra-hortzak; gainean, begiz jositako aurpegi-sosla eskematikoak; jarraian, enbrioi-itxurako hiru zelula handi, begi ñimiñoz beteak; eta, azkenik, hainbat puntu beltz zerra-hortz zurien barruan. Geruza bakoitza beltzez delineatuta dago, eta tantoak tarte erregularretan agertzen dira obra osoan. Horzdun lerro beltzak Kusamaren lan berantiarretan hasi dira agertzen, eta muturrera eramanda ageri dira *Olatuak* (*TWXZO*) [*Waves (TWXZO)*], 2007) lanean, horzdun lerroz osatuta baitago oso-osorik: lerrook behin eta berriro errepikatzen dira errenkadaka, eta tantoak dituzte barruan. Neolitikoko komunitate askotan, hala nola Txinako Majiayao (K. a. 3300–2000) eta Japoniako Jōmon (K. a. 14000–300) kulturetan, herritarrek arrantzari eta ehizari esker ateratzen zuten bizimodua; horregatik, kultura horietako zeramika-pieza gehien-gehienak olatu, sare, espiral, soka eta marrazki zoomorfoekin apainduta daude. Tatsuo Kobayashi ikertzaileak Jōmon zeramikaren apaindurak aztertzen zituen, eta, haren arabera, kode etiko, komunitario eta identitario baten sinboloa da soka, eta zerikusia du beste munduan arima “defendatzeko” eta “babeesteko” kontzeptuekin, baita azpimundutik unibertsoarekin “konektatzearekin” ere¹³.

Kusamaren margolan primitibo zoomorfo eta antropomorfoek kutsu alaiagoa dute bi obra hauen kasuan: *Heriotzaren osteko istorioa* (*Story after Death*, 2014) eta *Zeruan hazitako loreak* (*Flowers That Bloomed in Heaven*, 2015). Bi lanek antzeko konposizioa dute: ertz zabalez inguratutako eremu bisual bat dute erdian, eta ia plano bakarrean kokatzen dituzte bi mundu-mota desberdin; espazio negatiboak, berriz, begiz beteta daude. *Zeruan hazitako loreak* lanean, zuhaitzak eta forma botanikoak —denak ere bizitzaren sinboloak— irudikatzen dituzten motibo zoomorfoak ageri dira foku-puntu gisa, izarren hautsa dirudien begi-hesi dinamiko batek babestuta; izatasun berri baterako trantsizioa iradokitzen du. Asiako kulturaren antzinetatik transmititu den kosmobisioan —haren arabera, bizitza eta heriotza elkarren osagarriak dira, eta kosmosa ziklo azkengabe bat da—, izatasun-modu bat jaiotzen den oro haren aurreko izakia hil egiten da. Gorputzak, bada, beste forma bat hartuta jarraitzen du heriotzaren ostean, eta, hala, bizitza berri batera iristen da eternitatean.

Asiako kulturen, heriotzak eraldaketa dakar, eta kontzeptu hori, naturan “desagertzea eta sortzea”, alegia¹⁴ —heriotzak betiere eragiten duen bizitzaren ziklo etengabea—, bat dator Kusamak gorputzaren eraldaketari eta heriotzaren indar sortzaileari buruz duen ikuspegiarekin; ikusmolde hori nabarmena da Kusamak heriotzari buruz egindako lanetan, lan horiek iluntasunetik espiritu koloretsura egiten duten trantsizioan, depresiotik salbaziora egiten duten horretan. Beharbada horregatixe erabili zuen Kusamak halako tonu alaia *Nire arima betierekoa* sailean: izan liteke bere salbazioa topatu izana.

[Itzupena: Bitez, eta Rosetta Testu Zerbitzuak]

Oharrak

1. *Shuo Wen Jie Zi* hiztegiaren karaktere konposatuei buruzko analisi eta azalpen soilak agertzen dira; hori dela eta, tresna egokitzat jotzen da estilo batean baino gehiagotan idatzita dauden eta ikasketa konfuziarren arloan ohikoak izaten diren txinatar testu zaharrak irakurtzeko. Sarritan, hiztegi horretara jotzen da, orobat, *kanji* edo karaktere txinatarren garapen linguistikoaren zenbait oinarri eta antzekotasun lexikoak ulertzeko, bereziki Asiako ekialdean.
2. Yayoi Kusama, *La red infinita. La autobiografía de Yayoi Kusama*, Julio Hermoso, itzul., (Bartzelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2022), 38. or.
3. Juliet Mitchell, “Portrait of the Artist as a Young Flower”, hemen: Frances Morris, ed., *Yayoi Kusama* (Londres: Tate Publishing, 2012), 194. or.
4. Mika Yoshitake, “Cosmic Nature: Embracing the Unknown”, hemen: Mika Yoshitake eta Joanna Groarke, ed., *KUSAMA: Cosmic Nature* (New York: Rizzoli, 2021), 52–89. or.
5. Lorena Sun Butcher, “I Am My Art; My Paintings Are Me: An Exploration of the Relationship Between the Art and Life of Irene Chou” (doktor-tesia, Griffith University, Queensland, Australia, 2013), 131. eta 144. or., <http://hdl.handle.net/10072/367682> (azken kontsulta: irailak 6, 2021).
6. Klaus Antoni, “Death and Transformation: The Presentation of Death in East and Southeast Asia”, *Asian Folklore Studies*, 41. lib., 2. zk. (1982), 149. or.
7. *Shan Hai Jing*, izaki mitikoei buruzko fabulen eta ezagutzen dugun mundutik haragoko lur bitxietako kontakizunen bilduma, inspirazio-iturri gisa erabili izan da arte garaikidean, Qiu Anxiong artistaren trilogia honetan bereziki: *Mendi eta itsasoen klasiko berria* (*New Classic of Mountains and Seas*, 2006–17). Antoni, “Death and Transformation”, 147. or.
8. *Ibid.*, 148. or.
9. Yayoi Kusama, *Prisoner behind Curtains of Depersonalisation* (Despertsonalizazioaren gortina atzean preso) (Rijinkaten no Shujin); lehen aldiz hemen argitaratua: *Yasei Jidai* [Garai basatia], 4. lib. (1984), 192–212. or.; gerora, hemen azaldu zen: Kusama, *The Hustler’s Grotto of Christopher Street*, 87–180. or. Ikus, halaber, Stefan Würrer, “The Woman Behind the Dots: On Kusama Yayoi’s Literary Work”, hemen: Laerke Rydal Jorgensen, ed., *Kusama Yayoi: I Uendeligheden* [Yayoi Kusama – infinitua] (Humblebæk: The Louisiana Museum of Modern Art, 2015), 74–79. or.; eta Würrer, “Writing In / Difference to the M / Other: Kusama Yayoi’s Prose as Proto-Feminist Agency”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, 8. lib., 1. zk. (2016), 244. or., <https://sciencemuseum.com/downloadpdf/journals/vjeas/8/1/article-p227.xml> (azken kontsulta: irailak 6, 2021).
10. “Settling the Dead: Funerals, Memorials, and Beliefs Connecting the Afterlife”, *Asia for Educators*, <http://afe.easia.columbia.edu/cosmos/prb/journey.htm> (azken kontsulta: irailak 6, 2021).

11. *Errituala* piezan, Tang Guangming artista egurrezko marko batean kateatu zen, soinean barruko arropa eta lore-girlanda bat besterik ez zituela. Performance hori *M(Man) Conceptual Art Performance Exhibition* erakusketaren barruan gauzatu zen, 1986ko abenduaren 21ean, Shanghai; antolatzaileen arabera, erakusketaren helburua zera zen, artistak beren aitzindarien obratik askatzea, “bizitzatik bizitza” jaio zedin.

12. *Xiamen Dada: Modern Art Exhibition* erakusketa Xiamengo Arte Museoan antolatu zen 1986ko irailean, eta talde horren obrak bildu ziren bertan. Urte bereko azaroaren amaieran, artistek eraldatu, suntsitu eta erre egin zituzten beren lanak “happening artistiko” gisa. Pi Li eta Isabella Tam, “Timeline in Images”, hemen: Pi Li, ed., *Chinese Art since 1970: The M+ Sigg Collection* (Londres eta Hong Kong: Thames & Hudson eta M+, 2021), 33. or.

13. Tatsuo Kobayashi, “Designing on Raised- Cord Pottery of Incipient Jomon”, hemen: *Archaeological Research at the Keio Shonan Fujisawa Campus* (Tokio: Keio University Press, 1993), 739–56. or.; hemen aipatua: Irina Zhushchikhovskaya, “Jomon Pottery: Cord-Imitating Decoration”, *Documenta Praehistorica*, 34. lib. (2007ko abendua): 26. or.

14. Antoni, “Death and Transformation”, 160. or.