

Yayoi Kusama.

Alle Werke um mich herum

Stephanie Rosenthal

„Wenn wir die Natur und unsere Körper durch Punkte auslöschen, werden wir Teil der Einheit unserer Umwelt. Ich werde Teil des Ewigen, und wir löschen uns selbst in Liebe aus.“¹

Wie lässt man die Grenzen zwischen Körper und Objekt, Künstler*in und Umgebung, dir und mir verschwimmen? Für Yayoi Kusama sind solche Fragen von fundamentalem Interesse für die Frage, wie und warum sie Kunst macht. Wenn sie sich in ihren Installationen aus den frühen 1950er Jahren durch Fotografien, Performances oder die physische Manifestation ihrer Halluzinationen selbst inszeniert, dann nutzt Kusama ihren Körper als Stellvertreter und wird zu seiner Erweiterung. Sie versucht nicht nur die Grenzen zwischen ihrer Kunst und ihrem Körper, sondern auch die zwischen den Körpern vieler Menschen, ohne Einschränkung, aufzulösen. Während der gesellschaftspolitische, geografische und geschlechtsspezifische Kontext, in den wir hineingeboren werden, unbestreitbar definiert, wie unsere unterschiedlichen Körper in der Welt behandelt werden, war das Ausstellungsmachen für Kusama ein Weg, den Körper einzubeziehen, um letztlich die sogenannte *Self-Obliteration* (Selbstaufföschung) zu erreichen.

In diesem Essay beschäftige ich mich näher mit acht Ausstellungen, die innerhalb von drei Jahrzehnten von 1952 bis 1983 in Japan, den Vereinigten Staaten und Europa stattfanden. Dabei gehe ich der Frage nach, wie und warum Kusama ihre Werke auf eine so immersive Weise installierte, dass der Körper – ihr eigener wie auch der der Betrachter*in – von Anfang an in ihnen aufgeht, eine fast nahtlose Verbindung eingeht. Ihr Körper (und stellvertretend jeder Körper) war, so meine These, das Schlüsselement für die Entfaltung ihrer Praxis. Im Folgenden untersuche ich daher die persönliche Rolle der Künstlerin bei der Installation ihrer Werke, ihre Überlegungen und Reflexionen über ihre Ausstellungen sowie die Rezeption dieser Schauen in Rezensionen der damaligen Zeit.

Wenn Kusama ihren eigenen Körper Teil der Arbeiten werden lässt, dann ist er ein Platzhalter für den Körper von uns allen; das Verschmelzen des eigenen Körpers mit dem Werk war für die Künstlerin von entscheidender Bedeutung. Dies rührte nicht nur aus den lebhaften Halluzinationen, die sie erstmals als junges Mädchen erlebte (später führte man sie auf eine „Zwangsneurose“² zurück), aus den sich wiederholenden Mustern, die aus ihrer Vorstellungswelt in die Welt des Körpers strömten; vielmehr entsprang es auch der Zeit, in der Kusama tätig war, den frühen 1950er Jahren, als die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu verschwimmen begannen.

Kusama wurde 1929 im japanischen Matsumoto geboren und begann 1948 eine Ausbildung an der damaligen Kunsthandwerksschule in Kyoto. Sie schrieb sich für die traditionelle japanische *nihonga*-Malerei ein, lehnte die um 1900 entstandene Technik jedoch bald ab. Um Zugang zur Avantgarde zu erlangen, schrieb sie 1955 einen Brief an die amerikanische Malerin Georgia O’Keeffe, dem sie einige ihrer Aquarelle beilegte. Als O’Keeffe ihr eine aufmunternde Antwort sandte, beschloss Kusama Japan zu verlassen. Nach einem kurzen Aufenthalt 1957 in Seattle, zog sie 1958 nach New York. Hier betrat sie eine Welt, in der Kunst, Performance, Mode, Tanz und Musik miteinander interagierten und diese Verbindung also mehr „gelebt“ wurden. Installationskunst, Environments und partizipatorische Kunst



Rezension von Kusamas Einzelausstellung im Ersten Gemeindezentrum, Matsumoto, 1952 (Siehe Übersetzung auf S. 342)



Installationsansichten von Kusamas Arbeiten im Ersten Gemeindezentrum, Matsumoto, 1952

waren seit den späten 1950er Jahren in New York besonders en vogue – eine Entwicklung, die teils mit der Pop Art zu tun hatte, teils aber auch eine Reaktion gegen diese Kunstrichtung war. Künstler wie Allan Kaprow (1927–2006) und Andy Warhol (1928–1987) waren von einem ähnlichen Blickwinkel geprägt, entwickelten sich jedoch anders als Kusama.

Anfangs brachte Kusama ihren Körper über Ausstellungsfotografien in ihre Schauen ein. Später wurde der Spiegel zu einem immer wichtigeren Mittel, um einen unendlichen Raum zu schaffen und die Körper der Besucher*innen zu einem Teil dieses Raums werden zu lassen. Hieraus entwickelte sich allmählich Kusamas bekannte Serie *Infinity Mirror Room*. Später wurden die Räume in sich geschlossene Einheiten, die Körper in einer scheinbar unendlichen *Mise en abyme* widerspiegelten. Letztlich schuf Kusama zur Verwirklichung ihrer „Kusama-Welt“ immersive, destabilisierende Environments, die sich zu ganzen Gebäuden entwickelten und ein schwindelerregendes, hypnotisierendes Gefühl erzeugten – eine Welt, die den Körper des oder der Einzelnen und alle Körper in ihrer Gesamtheit umhüllte. In genau diesem Prozess suchte sie ihre Selbstaflösung.

Um die gesamte Bandbreite der sechs Ausstellungsorte zu verstehen, auf die ich hier eingehen werde – das Erste Gemeindezentrum (Matsumoto, Japan), die Gallery Gertrude Stein und die Castellane Gallery (New York, USA), die Galerie M. E. Thelen (Essen, Deutschland), die Internationale Galerij Orez (Den Haag, Niederlande) und Jardin de Luseine (Tokio, Japan) – habe ich gleichsam einen forensischen Ansatz gewählt und schicke jedem Kapitel kurze Steckbriefe voraus. Diese fassen eine Reihe von Informationen über die jeweilige Ausstellung zusammen und dienen als Instrument zur Analyse von Kusamas jeweiliger Ausstellungsgestaltung. Um die Auseinandersetzung mit ihrem Publikum zu verstehen, komme ich immer wieder auf die Selbstinszenierung der Künstlerin in ihren Ausstellungen zurück: Kusama steht dabei wie gesagt stellvertretend für den Körper der Besucher*innen; sie taucht leibhaftig in ihre Arbeit ein, um mit dem Körper des Publikums und letztlich mit dem Universum in Dialog zu treten.

Steckbrief	1952: Yayoi Kusama und Yayoi Kusama: Aktuelle Arbeiten im Ersten Gemeindezentrum, Matsumoto
Ausstellungstitel	Yayoi Kusama und Yayoi Kusama: Aktuelle Arbeiten
Ausstellungsraum	Erstes Gemeindezentrum, Matsumoto
Ort	390-0811 Matsumoto, Präfektur Nagano (zweistöckiges Holzgebäude in der Nähe des Zentrums)
Eröffnung	unbekannt
Dauer	18.3.-19.3.1952 und 31.10.-2.11.1952
Ausgestellte Arbeiten	200 bzw. 270 Arbeiten auf Papier, Tinte, Aquarell, Tempera- und Pastellfarben – von Kusama getroffene Auswahl. <i>Lingering Dream</i> , 1950; <i>Accumulation of Corpses</i> , 1950; <i>Accumulation of the Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalisation)</i> , 1950; <i>The Bud</i> , 1951; <i>Light</i> , 1952; <i>Untitled</i> , 1952;

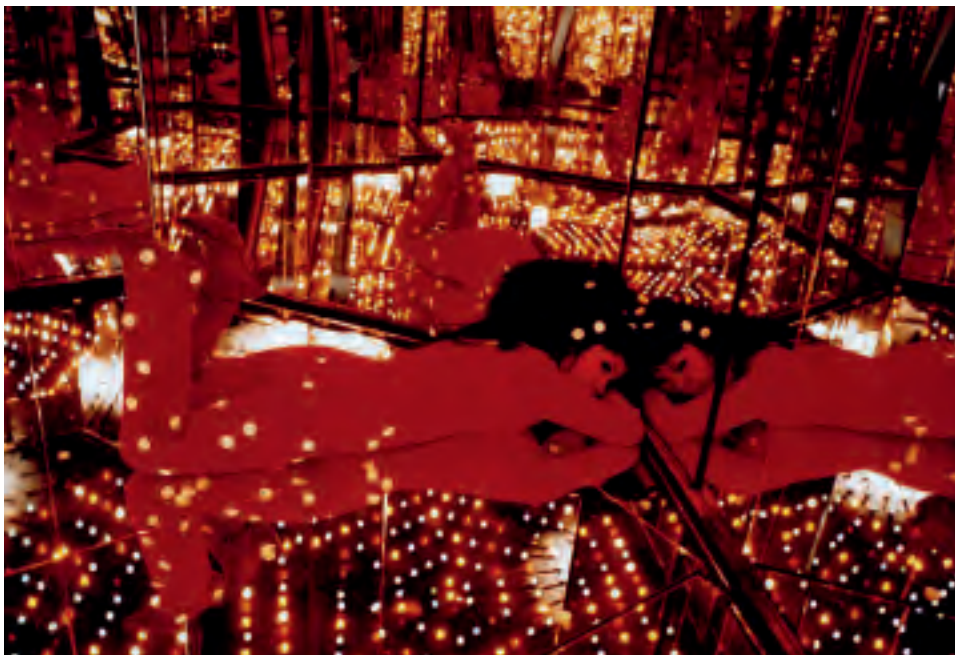
Ungeachtet der kritischen Rezeption nahmen Kusamas Visionen und Ambitionen immer mehr Raum ein. Sie hatte einen Weg gefunden, den Körper zu erweitern. In ihren nächsten Ausstellungen ergründete sie verschiedene Methoden, um diese Erfahrung noch zu vertiefen.

Steckbrief	1966: <i>Kusama's Peep Show or Endless Love Show</i> , Castellane Gallery, New York
Ausstellungstitel	<i>Kusama's Peep Show or Endless Love Show</i>
Ausstellungsraum	Castellane Gallery, New York
Ort	764 Madison Ave, New York, NY 10065
Eröffnung	15.3.1966
Dauer	15.3.-22.4.1966
Ausgestellte Arbeiten	<i>Infinity Mirrored Room - Love Forever</i> (sechseckiger Spiegelraum)
Plakat	keins
Rezensionen und Reaktionen	Peter Schjeldahl, „Reviews and Previews: Kusama“ („Rezensionen und Vorschauen“), in: <i>ARTnews</i> 65, Nr. 3, Mai 1966, S. 18 ⁴² Jud Yalkut, „The Psychedelic Revolution: Turning on the Art Trip“ („Die psychedelische Revolution: Den Kunststrip einschalten“), in: <i>Arts Magazine</i> , November 1966, S. 22 Unbekannt, ohne Titel, in: <i>Art International</i>
Reaktionen von Kusama	ja (<i>Infinity Net. Meine Autobiografie</i> , 2017, S. 80-85)
Musik	ein Song der Beatles (wahrscheinlich <i>Help</i>) und surrende Lichter
Raum	sechseckiger, nicht begehbare Spiegelraum mit zwei Sichtfenstern, farbige Glühbirnen an der Decke; ursprünglich war die Installation etwas größer, Außenwände waren schwarz gestrichen und von Kusama in Form eines Graffitis signiert
Installationsansichten	ja
Drucksachen	keine
Grundriss	unbekannt, Rekonstruktion auf der Grundlage von Archivmaterialien gezeichnet, siehe S. 347



Fotomontage von Kusama mit einer Installationsansicht von *Kusama's Peep Show or Endless Love Show*, Castellane Gallery, New York, 1966

Im März 1966 zeigte die Castellane Gallery eine weitere Ausstellung von Kusama, die zwei alternative Titel hatte: *Endless Love Show or Kusama's Peep Show*.⁴³ Der erste Titel war vielleicht der offiziellere, den zweiten bevorzugte Kusama in



Kusama in ihrem Spiegelraum in *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* in der Castellane Gallery, New York, 1966

ihrer Autobiografie: „Die *Endless Love Show* von 1966 handelt von der Mechanisierung, der Wiederholung, der Besessenheit, dem Trieb, vom Schwindel und von der unendlichen Liebe, die nie verwirklicht wird. Ich habe ihr den Titel *Kusama's Peep Show* gegeben, weil Sie Dinge sehen, die Sie nicht berühren dürfen.“⁴⁴

Boden und Wände des Raums waren mit Spiegeln verkleidet. Diesmal verzichtete Kusama jedoch auf Skulpturen und arbeitete stattdessen ausschließlich mit Lichtreflexionen. Sie schuf eine hypnotisierende psychedelische Welt mit gelben, grünen, blauen und roten Lichtern, die in 17 unterschiedlichen Mustern blinkten. An der Decke installiert, waren diese so programmiert, dass sie sich in neun Zyklen kontinuierlich beschleunigten.⁴⁵ Jedes Muster ähnelte einer unendlichen Wabenstruktur und wurde begleitet von einem Audioelement – Liedern der Beatles. Der sechseckige Raum war außerdem schwarz gestrichen und von Kusama signiert worden.

In Fortführung der Ausgabe von Handzetteln an die Vernissagengäste (bei der vorherigen Ausstellung war es das Flugblatt mit einem Zitat von Herbert Read gewesen), verteilte Kusama nun Buttons mit der Aufschrift „LOVE FOREVER“. Der Hauptunterschied zwischen dieser Ausstellung und der *Floor Show* bestand darin, dass die Menschen nur durch zwei Fenster an gegenüberliegenden Seiten des Raums einen Blick in den Raum werfen konnten. Ihr Gesicht spiegelte sich also unendlich oft. Kusama machte die leibhaftigen Betrachter*innen zu Voyeur*innen.

Während Kusama mit ihrem Berührungsverbot wohl die Wahrnehmung der Betrachter*innen destabilisieren wollte, wissen wir aus einem Brief der Künstlerin an Albert Vogel und Leo Verboon – die Leiter der Internationale Galerij Orez in Den Haag (wo sie 1965 ausgestellt hatte) –, dass Kusama ursprünglich sehr wohl Menschen in den verspiegelten Raum lassen wollte. Sie schrieb: „Nachdem ich diese *Floor Show* gemacht habe, mache ich jetzt eine *Ceiling Show* mit elektrischem Licht und Musik, wie in der Skizze erläutert, die ich euch geschickt habe. [...] Wenn die Leute in den Raum hineingelugt haben, können sie hineingehen und werden vom Licht überwältigt sein. Das Bild wird in dieser Ausstellung eine fantastische Sensation sein.“⁴⁶

Auf den Installationsansichten liegt Kusama im roten Trikot im Raum (siehe S. 18, unten). Obwohl sie ihren Plan nie umsetzte, den Körper der Betrachter*innen in den Raum eintauchen zu lassen, brachte sie ihre eigene physische Präsenz also sehr wohl ein. Später kommentierte sie die Ausstellung mit den Worten: „Es war die Verwirklichung eines Grenzzustandes des Entzückens, den ich einst selbst erfahren hatte, in den die Seele hineingezogen wird und in dem sie zwischen Leben und Tod umherirrt.“⁴⁷ Einmal mehr deutet dies auf einen körperlosen Zwischenraum oder die existenzielle Geste der Selbstausslöschung hin, die Kusamas Kunst zunehmend definierte.

Selbst die Rezensent*innen würdigten die Bedeutung dieses Werks. So schrieb ein unbekannter Autor in *Art International*: „Es ist beeindruckend, dass die Künstlerin eine Technik der Entkörperlichung gefunden hat, die in gewisser Weise noch mehr suggeriert als sie löst. Man könnte hinzufügen, dass die Environment-artige Qualität von Kusamas brillanter Kammer noch dadurch verstärkt wurde, dass man beim Betreten den Kopf durch ein kleines Fenster in der Wand steckte; zog man ihn heraus, konnte man diese verwirrend wuchernde Welt des Lichts augenblicklich verlassen und in die düstere, von dunklen Wänden umgebene Welt der Castellane zurückkehren (allein deswegen neigte man schon dazu, den Kopf rasch wieder hineinzustecken). Dieses verwirrende Spektakel [...] scheint zu den interessantesten Richtungen zu gehören, die neue Lichtskulpturen schließlich verfolgen könnten.“⁴⁸

Der Kritiker Peter Schjeldahl beschrieb seine Erfahrungen in *ARTnews* mit den Worten: „Man betrachtet ein tiefenloses, zurückweichendes Lichtermeer – in größter Ferne eine schimmernde Milchstraße – plus etwa tausend Reflexionen des eigenen Gesichts und des Gesichts der Person am anderen Guckloch“.⁴⁹ Die endlosen Reflexionen der verspiegelten Wände versetzten die Betrachter*innen in eine andere Dimension: Kusamas eigenes Universum.



Installationsansicht von Kusamas *Driving Image Show* in der Galerie M. E. Thelen, Essen, 1966



Accumulation of Corpses, 1950
Öl auf Papier
53 x 46 cm



Accumulation of the Corpses
(Prisoner Surrounded by the Curtain
of Depersonalisation), 1950
Öl und Emailfarbe auf Saatgutsack
72,3 x 91,5 cm



Accumulation of Letters, 1961
Collage auf Papier, Tusche und
bedrucktes Papier
62,5 x 74,3 cm



Ohne Titel, ca. 1962/1963
Collage auf Papier
60,5 x 63,5 cm

Eine ungewöhnliche Freundschaft. Yayoi Kusama und Donald Judd

Lynn Zelevansky

Yayoi Kusama, schillernd, besessen und unbändig ehrgeizig, und Donald Judd, von Natur aus einsiedlerisch, schüchtern (was er auf die vielen Umzüge seiner Familie in seiner Kindheit zurückführte¹) und ein erbitterter Gegner von Karrierismus sowie der Kommerzialisierung der Kunstwelt, verband eine Freundschaft, die bis zu Judds Tod 1994 währte. Zwischen 1959 und 1964 lebten sie im selben Gebäude in New York und sahen sich täglich. Judd betonte später, wie nahe sie sich in dieser Zeit gestanden hätten; er habe nicht viel mit anderen Künstler*innen verkehrt, Kusama sei die Ausnahme gewesen. So eng befreundet waren sie, dass sogar seine Eltern sie kannten.² Eine Liebesbeziehung war es jedoch nicht – sie lebte zu dieser Zeit mit dem japanisch-amerikanischen Architekten George Matsuda zusammen –, sondern eine Verbindung, die auf gemeinsamen künstlerischen Interessen beruhte.³

Als Kusama im Juni 1958 in New York eintraf, brachte sie etwa 2.000 relativ kleine, zarte, surrealistisch geprägte Gouachen auf Papier mit, die sie verkaufen wollte, um davon ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.⁴ 18 Monate später eröffnete sie eine Einzelausstellung in der Brata Gallery, einer wichtigen, von Künstlern geführten Kooperative in der East 10th Street in Manhattan. Die Ausstellung bestand aus fünf fast monochromen weißen Ölgemälden, die zum Teil die gesamte Wand einnahmen. Ihr Motiv war immer das gleiche: das Netzmuster, das seit ihrer Kindheit in ihrem Werk wiederkehrte und nun in den Vordergrund rückte.

Die Geschichte ist zwar bekannt, doch es lohnt sich, sie noch einmal zu erzählen, denn diese rasche und radikale Veränderung in Kusamas Kunst zeigt sehr deutlich ihre kreative Intelligenz und ihr bemerkenswertes Gespür für ihre Umwelt. Gleich nach ihrer Ankunft in New York war sie in der Lage, sich bedeutenden ästhetischen und philosophischen Strömungen in der Metropole anzuschließen, etablierten wie entstehenden. Die Bilder in der Brata-Ausstellung waren groß, gestisch und malerisch wie der Abstrakte Expressionismus der 1950er Jahre, doch auch reduziert auf ein einziges sich wiederholendes Element – eine Strategie, die mit dem Minimalismus in Verbindung gebracht wird, der in der ersten Hälfte der 1960er Jahre an Einfluss gewinnen sollte.

Kusamas *Infinity Net Paintings* waren radikal originell, und ihre Ausstellung war ein Kritikerfolg. In der Zeitschrift *Arts* verglich Sidney Tillim ein gut vier Meter langes Gemälde mit Jackson Pollocks *Shimmering Substance* (1946) und erklärte: „Diese atemberaubende und leise überwältigende Ausstellung wird sich wahrscheinlich als die Sensation einer kaum einen Monat alten Saison erweisen und dies bleiben.“⁵ In der *New York Times* bezeichnete Dore Ashton die Schau als „beeindruckende Tour de Force“,⁶ und Donald Judd, damals besser bekannt als Kritiker denn als Künstler, schrieb: „In ihrem Ausdruck übersteigen sie [Kusamas Bilder] die Frage danach, ob sie nun orientalisches oder amerikanisches sind. Auch wenn sie von beidem etwas haben, zweifellos etwas von Amerikanern wie Rothko, Still und Newman, sind sie doch keineswegs eine Synthese, sondern etwas ganz und gar Eigenständiges.“⁷



Kusama vor einem
weißen *Infinity Net*
Painting in ihrer
Einzelausstellung
in der Stephen Radich
Gallery, New York
1961



Kusama und Judd begegneten sich im Zusammenhang mit seiner Besprechung der Brata-Schau. In der folgenden Zeit wurde er berühmt, galt zu Recht oder Unrecht als die Verkörperung des Minimalismus – einer heterogenen, aber einflussreichen Kunstrichtung, die sich grob gesagt durch die Wiederholung und/oder formale Abfolge reduzierter geometrischer Formen auszeichnet – und eine Bezeichnung, die er verachtete. 1959 war er jedoch als Künstler noch nicht sehr bekannt. Als Spätzügler studierte Judd – ein Jahr älter als Kusama – bei Meyer Schapiro Kunstgeschichte an der Columbia University und kam als Maler gerade so über die Runden. Wenn er auf seine frühen Jahre als Künstler zurückblickte, war er ebenso streng mit sich selbst, wie er zu anderen sein konnte, und bezeichnete sich selbst als „sehr langsam“ und „rückständig“.⁸ Über Kusama sagte er: „Sie war mir in der Entwicklung ihrer Arbeit voraus [...]. Sie gab mehr acht oder verstand besser, [...] wie man mit dieser relativ neuen Situation umgehen musste.“ Mit „neue Situation“ meinte Judd, dass sie in der Lage war, innovativ auf das Vermächtnis der seiner Meinung nach wichtigsten Maler der New Yorker Schule zu reagieren: Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman und Clyfford Still. Kusama schreibt, dass Judd einer ihrer „ersten engen Freunde in der New Yorker Kunstszene“ war und „der erste, der auf dieser ersten New Yorker Einzelausstellung eines meiner Werke kaufte“.⁹ Obwohl er damals kein Geld besaß, erwarb er



Belgisches Fernsehprogramm
Metamorphoses, l'école de
New-York, 17.2.1965
Mit Ton; 3 Min., 7 Sek.



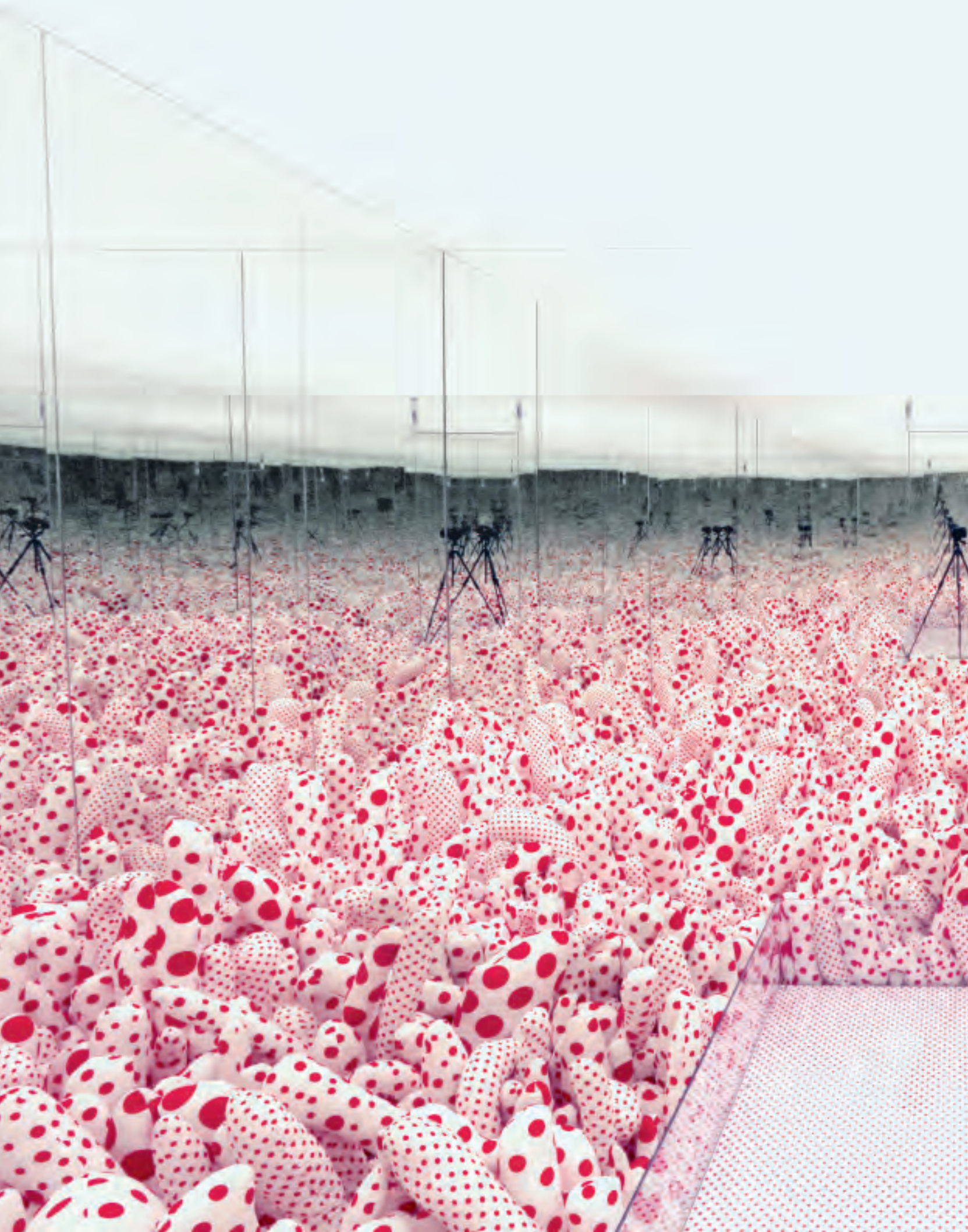
Untitled Accumulation, 1962-1963
Verschiedene Materialien,
zehn Paar Absatzschuhe, gefüllter
Stoff und weiße Farbe
Maße variabel

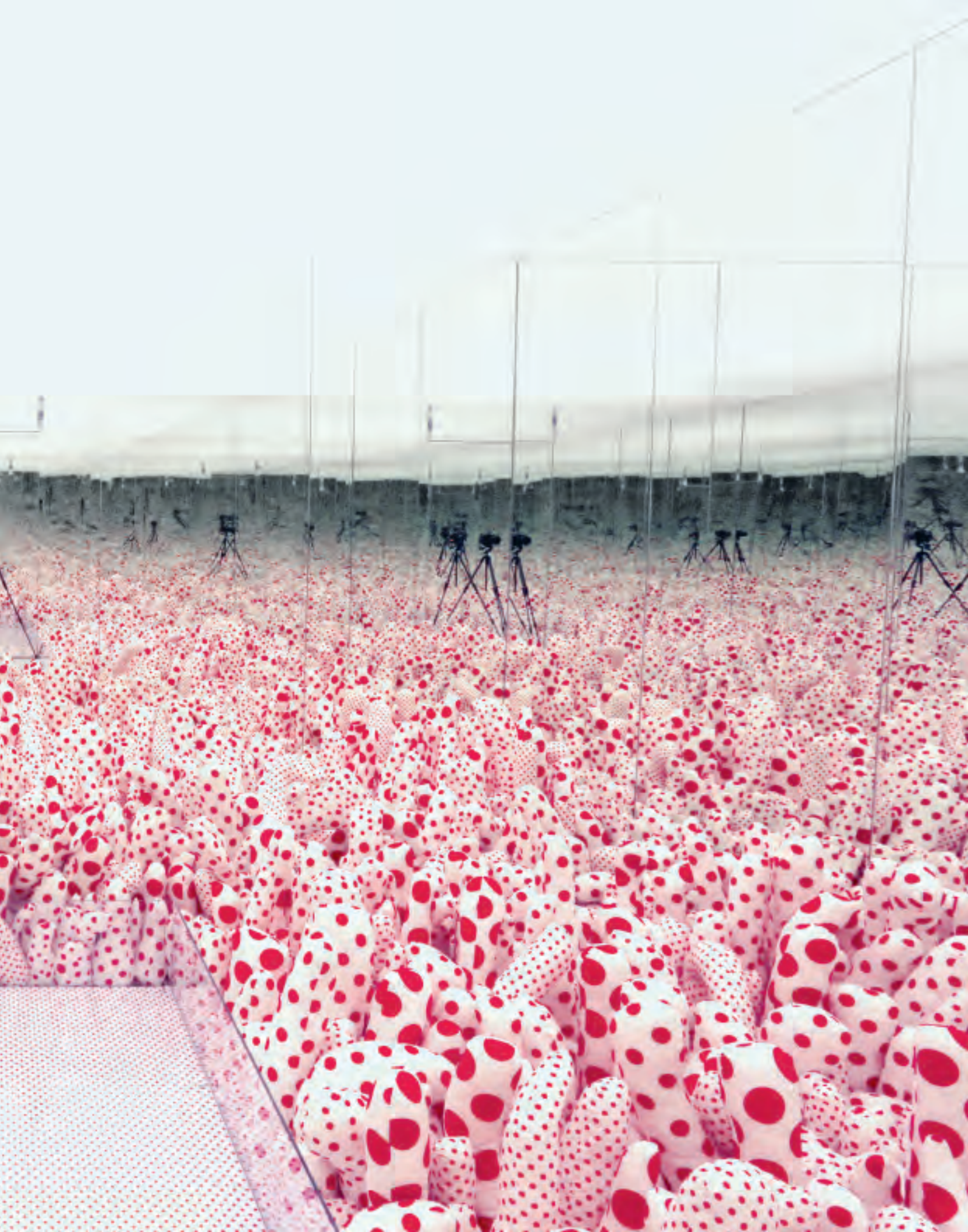


Macaroni Handbag, 1965
Handtasche, Makkaroni
und goldene Sprühfarbe
34 x 33 x 15 cm



Macaroni Shirt, 1965
Hemd, Makkaroni, Kleiderbügel
und silberne Sprühfarbe
84 × 152 cm





Ins Unendliche

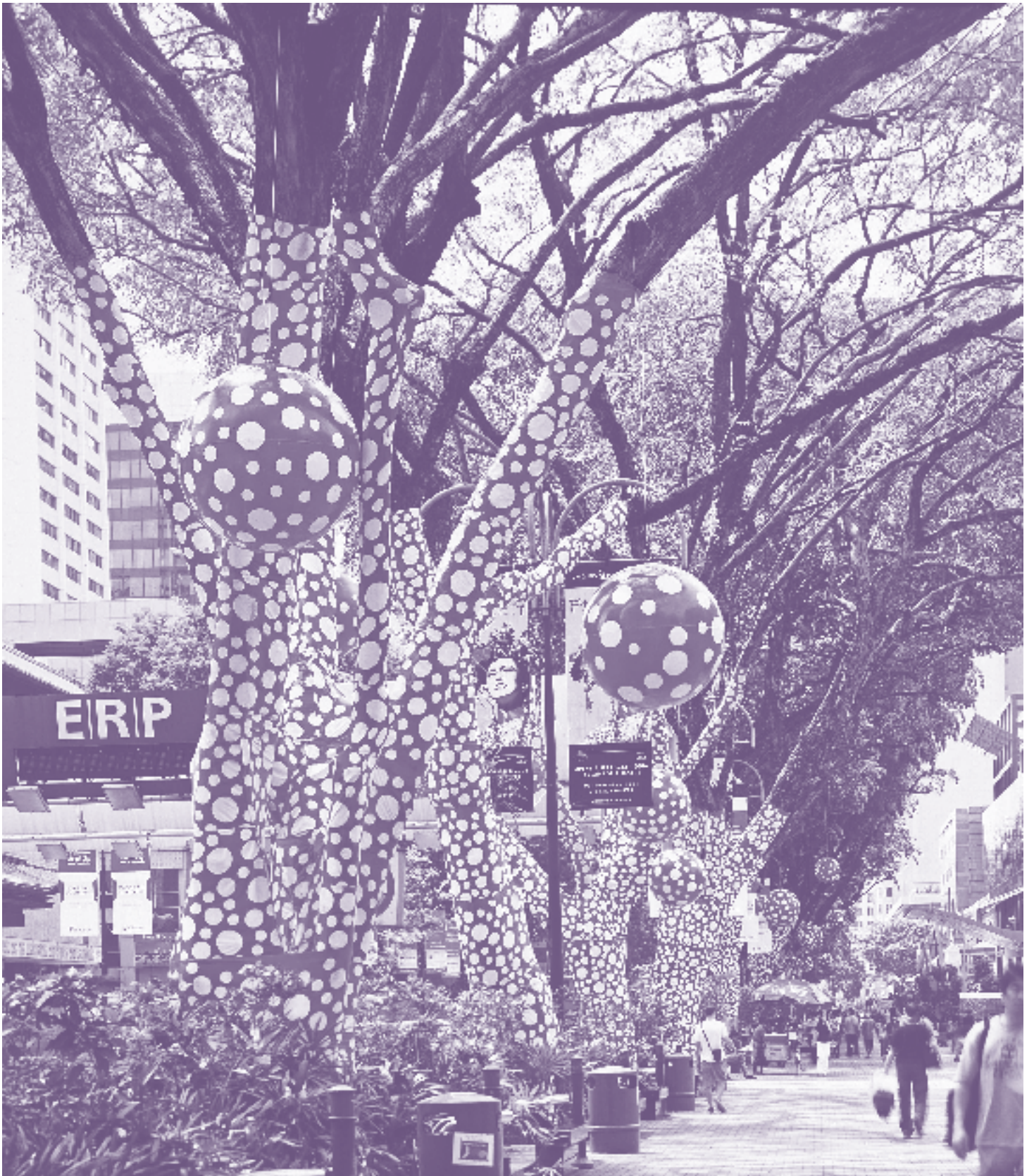
Zwischen 2004 und 2007 entsteht die neue Serie *Love Forever*, die rund 50 großformatige Bilder umfasst. Sie zeigen mit Filzstift auf Leinwand gemalte repetitive Muster und Motive wie Gesichter, Blumen oder Augen.

2006 nimmt Kusama mit der neuen Installation *Ascension of Polka Dots on the Trees* an der Singapur Biennale teil. Als Teil der Installation werden im Außenraum Baumstämme mit gepunkteten Textilien verhüllt.

Ab 2009 beginnt Kusama an ihrer Serie *My Eternal Soul* zu arbeiten, die aus großformatigen Gemälden in leuchtender Farbigkeit besteht und die sie bis heute weiterführt. Die Malereien greifen Symbole und Formensprache früherer Werkgruppen auf.



Kusama in *Yellow-Tree-Mobiliar* auf der Aichi Triennale, Tokio, 2010



Ascension of Polka Dots on the Trees im öffentlichen Raum in Singapur, 2006



Theo van Houts
Performance Kusama, 1965 (1967)
Farbsublimationsverfahren
auf harzbeschichtetem Papier
20 x 15 cm



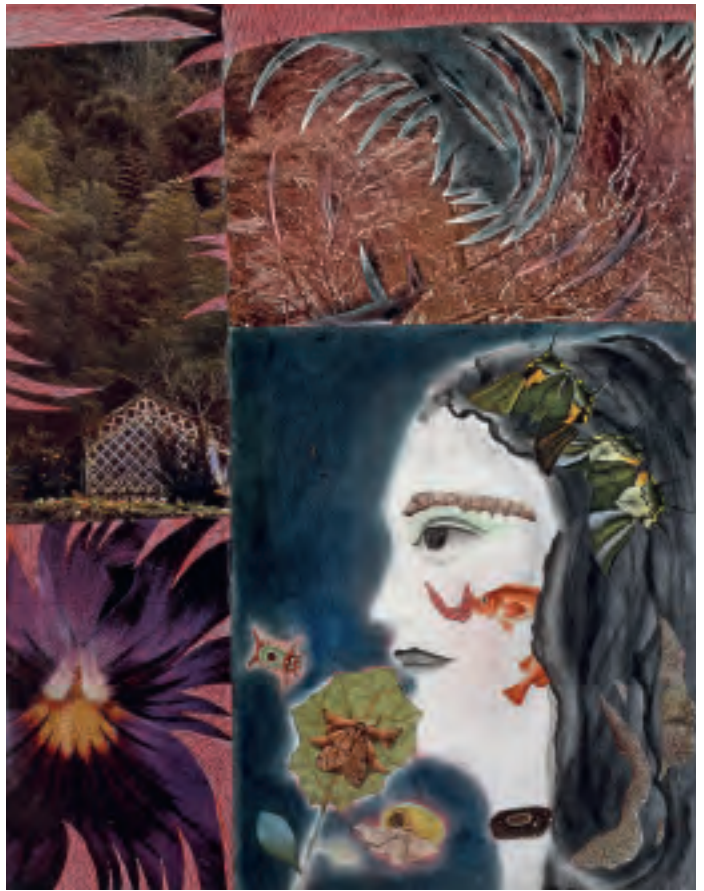
Theo van Houts
Performance Kusama, 1965 (1967)
Silbergelatineabzug auf
Barytpapier
17 × 18,2 cm
23,8 × 18 cm
17,4 × 23,7 cm



Sex Obsession, 1976
Hemd, gefüllter Stoff und Farbe
90 x 80 x 25 cm



Phallic Girl, 1967
Schaufensterpuppe,
verschiedene Materialien
155 × 87 × 43 cm



Flowers and Self-Portrait, 1973
Collage, Tusche und Aquarell
auf Papier
53 × 42 cm

Man Catching the Insect, 1972
Collage, Öl auf Papier
50,5 × 43 cm



Self-Portrait, 1972
Collage, Tusche, Pastell
und Kugelschreiber auf Papier
74,4 x 44 cm



Pollen, 1986
Genähter gefüllter Stoff,
Kunstfaser, Farbe
170 × 88 × 88 cm



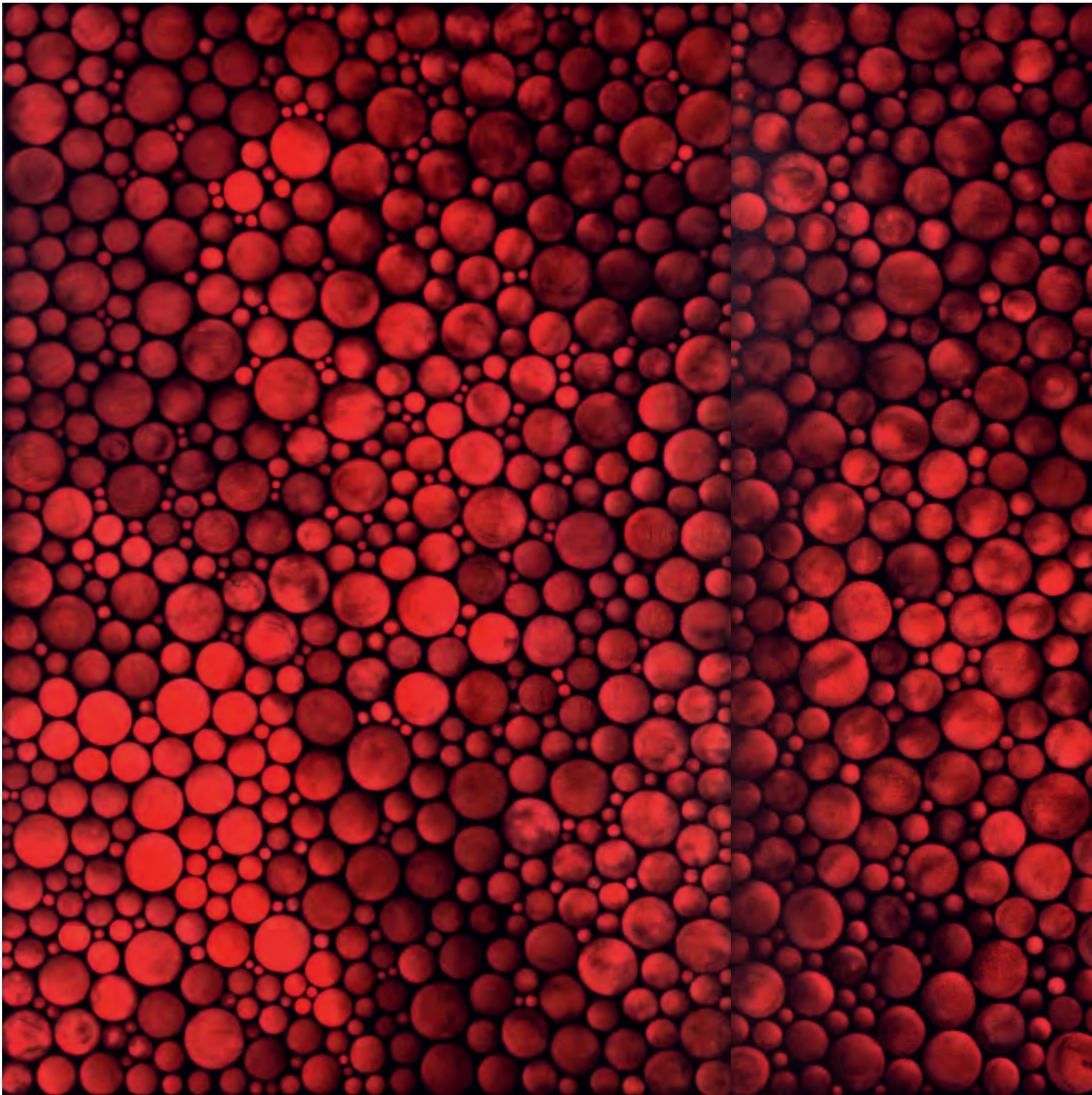
Black Flower, 1986
Genähter gefüllter Stoff,
Kunstfaser, Metall, Farbe
225 x 145 x 63 cm



Women of Shangri-La, 2002
Verschiedene Materialien
Maße variabel

Infinity Nets - A Lake Along the
Shinano Road, 1999
Acryl auf Leinwand, vierteilig
194 x 521,2 cm; je 194 x 130,3 cm





Accumulation of Stardust, 2001
Acryl auf Leinwand, dreiteilig
194 × 390,9 cm; je 194 × 30,3 cm



KUSAMA Dress
- Stars, 2002
Baumwolle
94 x 153 cm



KUSAMA Dress
- Stars, 2002
Baumwolle
74 x 101 cm



KUSAMA Dress
- Stars, 2002
Baumwolle
137 x 115 cm



KUSAMA Dress
- Yellow Trees, 2002
Baumwolle
72 x 63 cm



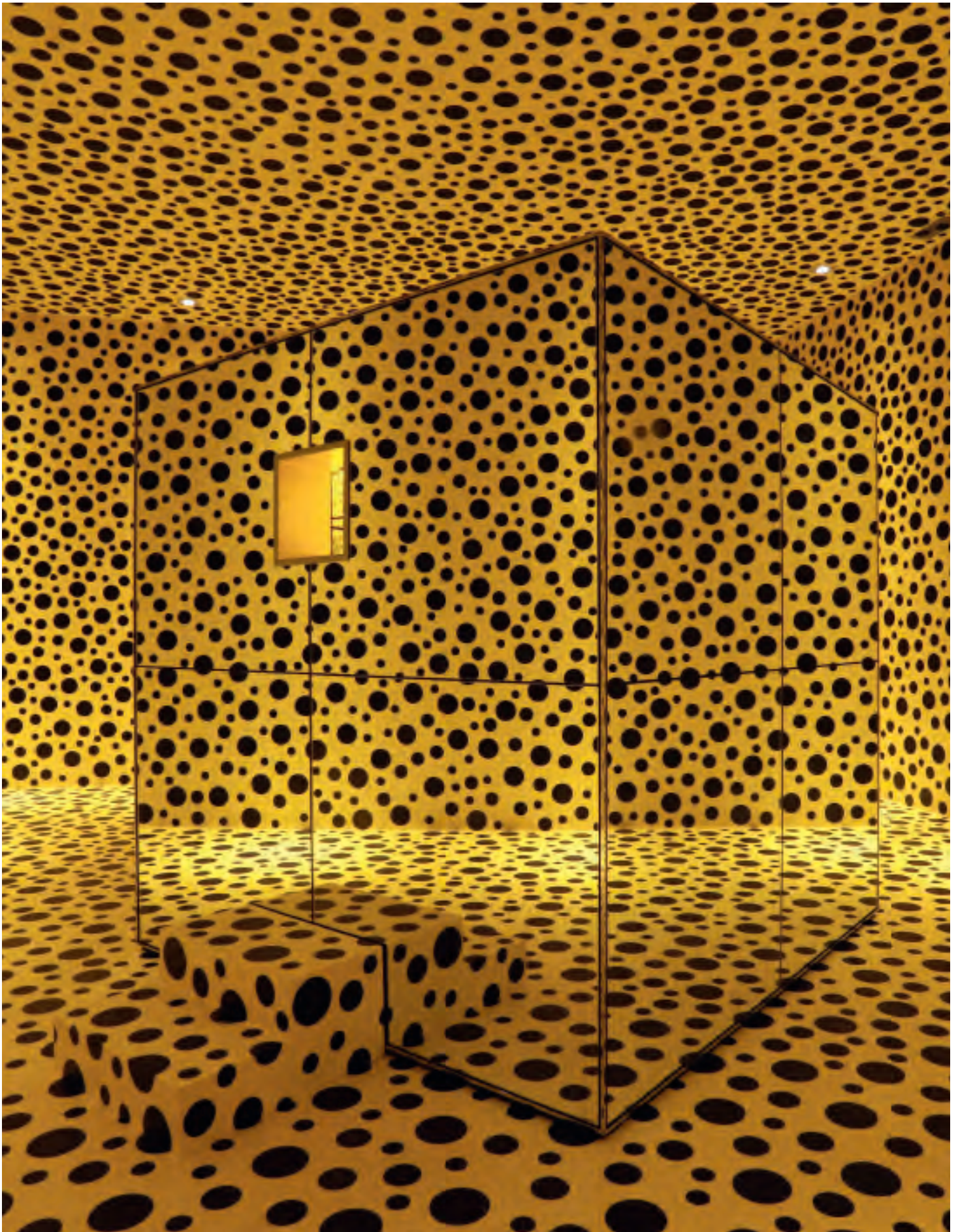
KUSAMA Dress
- Yellow Trees, 2002
Baumwolle
117 × 191 cm



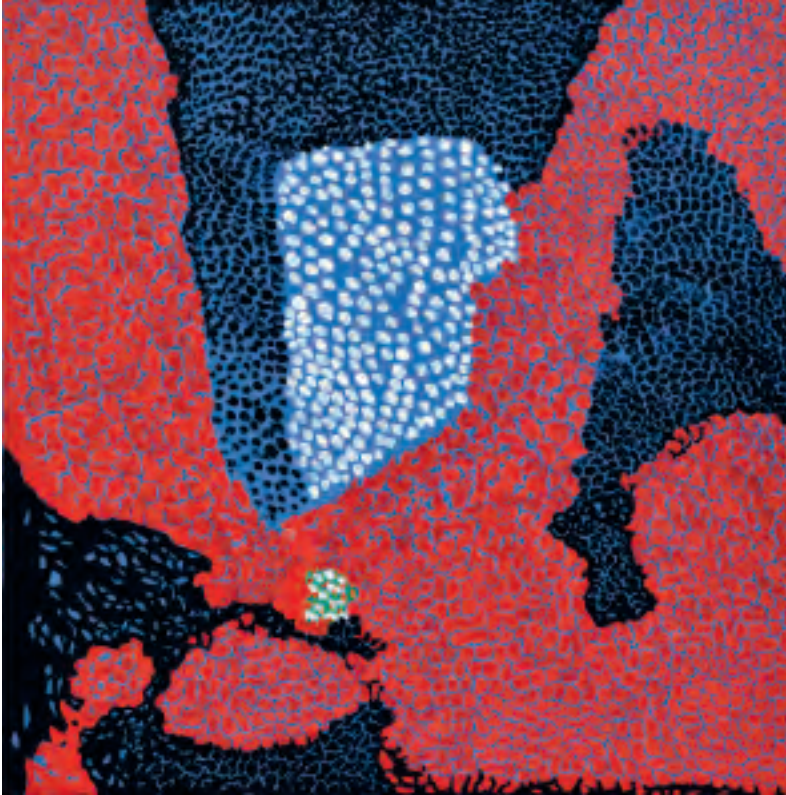
Ascension of Polka Dots
on the Trees, 2002/2021
Bedruckter dehnbare
Polyesterstoff
Maße variabel

Nächste Seite:
THE SPIRITS OF THE
PUMPKINS DESCENDED
INTO THE HEAVENS, 2015
Verschiedene Materialien
200 x 200 x 200 cm









RECORD OF MY YOUTH, 2019
100 × 100 cm

THE LIMIT OF THE ENDLESS
BEAUTY THAT COLOURS SPOKE
OF IS INFINITE, 2019
100 × 100 cm

THIS IS WHERE THE LOVES OF ALL
MANKIND RESIDE, 2019
100 × 100 cm

CHALLENGE TO NEW ART BY I WHO
THOUGHT THE SPLENDOR OF THE
UNIVERSE CANNOT BE MORE, 2019
100 × 100 cm



WITH THE BEAUTY OF RED, I WANT TO
PAINT THIS LIFE MAGNIFICENTLY,
2019
100 × 100 cm



IN THE FOLDS OF MY HEART, THE
CROWN OF ALL CREATION, 2020
100 × 100 cm



ROAD TO ETERNAL LOVE
AND HOPE, 2019
100 × 100 cm



A BURNING DESIRE FOR
ETERNAL DEATH, 2020
100 × 100 cm





Infinity Mirrored Room -
The Eternally Infinite Light
of the Universe Illuminating
the Quest for Truth, 2020
Verschiedene Materialien
300 x 615 x 615 cm