

# Il mondo irrealista di Yayoi Kusama

Agnieszka Smigiel

*All about my Love, Infinity Mirrors, Life is the Heart of a Rainbow* e *Here, Now, I have Reached the Grandest Start of My Life* sono i titoli di alcune recentissime mostre retrospettive, organizzate in tutto il mondo e dedicate all'artista nipponica Yayoi Kusama (nata nel 1929). Ossessionata dalla ricerca della notorietà fin dai primi anni della sua carriera, Kusama ha raggiunto l'apice della popolarità negli anni recenti, segnando un record di vendite alle aste internazionali<sup>1</sup> e inaugurando, il primo ottobre del 2017, un museo a lei dedicato nel quartiere di Shinjuku a Tokyo<sup>2</sup>. I biglietti d'ingresso, disponibili esclusivamente online, risultavano esauriti in prevendita già un anno prima dell'inaugurazione<sup>3</sup>. Nel corso dei sei decenni di attività artistica ha saputo rinnovarsi dimostrando di stare

---

<sup>1</sup> Il primo record di vendita per Kusama è stato raggiunto a novembre del 2014 presso la casa d'aste Christie's di New York, quando il suo dipinto, *White No. 28* del 1960, è stato venduto a 6,2 milioni di dollari, o meglio a 7,1 milioni di dollari (incluso il premio dell'acquirente). Il secondo record di vendita è stato segnato per un altro dipinto *White n. 2* del 1959. Quest'ultimo è stato venduto nel novembre del 2008, anche questo al Christie's di New York, per un prezzo di 5,1 milioni di dollari (incluso il premio per l'acquirente). Stando a quanto affermato da Artprice, *Self Obliteration* (1966-1974) ha stabilito nel 2011 un ennesimo record per una scultura di Kusama, venduta sempre dalla medesima casa d'aste per poco più di 1 milione di dollari, incluso il premio dell'acquirente.

Cfr. <https://www.forbes.com/sites/kathryntully/2015/02/19/record-year-for-worlds-most-expensive-living-female-artist/#624cf16a13a3> (consultato il 16/02/2018), oppure <https://news.artnet.com/market/yayoi-kusama-auction-prices-391592>

<sup>2</sup> Cfr. <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/08/lartista-giapponese-yayoi-kusama-apre-in-ottobre-il-suo-museo-personale-a-shinjuku/> (consultato il 16/02/2018).

<sup>3</sup> Cfr. *Yayoi Kusama Museum opens, sells out* (ultimo accesso 16/10/2017), <https://web.archive.org/web/20171019004223/http://the-japan-news.com/news/article/0003984914>



sempre al passo con i tempi. Le stanze specchiate, *Infinity Mirrors*, che riflettono la sua ossessione per la ripetizione degli stessi modelli e l'idea di auto-annientamento, raggiungono centinaia di visite al giorno. I numerosi *selfie* scattati al loro interno dai visitatori che aspettano per ore in fila confermano che Kusama è diventata una delle artiste più popolari. Queste camere caleidoscopiche, che appartengono all'ultima fase della produzione, rappresentano anche una summa di tutti i motivi iconografici riscontrabili nelle opere realizzate nel corso della sua carriera, oltreché una porta d'accesso al mondo kusamiano delle meraviglie.

Purtroppo, la complessità della sua attività artistica viene spesso sottovalutata e ridotta ai motivi decorativi più ricorrenti, come i *pois*, le ragnatele o le gigantesche sculture di zucca. Le opere del periodo iniziale, che potrebbero facilitare la lettura dei suoi lavori successivi, vengono spesso marginalizzate e trascurate.<sup>4</sup> Nonostante l'artista più volte abbia dichiarato di non avere modelli artistici di riferimento (Tatehata 2012: 48), Paweł Pachciarek ha notato che Yayoi Kusama ha preso spunto, forse inconsapevolmente, sia dalla tradizione dell'arte giapponese, che dalla transavanguardia occidentale<sup>5</sup>. La sua creatività genera una fusione

---

<sup>4</sup> Tra numerose pubblicazioni di carattere non scientifico, mancano quelle di carattere critico, soprattutto in lingua italiana. La letteratura su Kusama si concentra, nella maggioranza dei casi, sull'analisi della biografia dell'artista come motore per la sua produzione artistica. Tra la letteratura italiana, il punto di riferimento rimane ancora il capitolo *Kusama "love&pixel"* nel libro di Fabriano Fabbri *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese* del 2009 (Fabbri 2006: 27-55). Il punto di partenza per le mie riflessioni nel presente saggio sono soprattutto le pubblicazioni in lingua polacca e inglese di Paweł Pachciarek che da anni studia il fenomeno dell'artista (Pachciarek 2015; 2016 e 2017) e le pubblicazioni degli studiosi quali ad esempio Laura Hoptman, Akira Tatehata, Jody B. Cutler, Kristine C. Kuramitsu, Izumi Nakajima (Hoptman, Tatehata, Kulterman 2000; Tatehata 2012; Cutler 2011; Kuramitsu 2000; Nakajima 2006). Il punto di riferimento fermo è stata anche l'autobiografia dell'artista scritta nel 2002 e tradotta alla lingua italiana nel 2013 (Kusama 2013).

<sup>5</sup> Pachciarek 2016: 322. Transavanguardia è un termine proposto dal critico d'arte Achille Bonito Oliva nel contesto dell'arte postmoderna. Come ha notato Krystyna Wilkoszewska, citata da Paweł Pachciarek, questo concetto ha un doppio contenuto: da una parte nasce dall'opposizione al modernismo, alla censura imposta dal formalismo,

estetico-culturale di linguaggi e di idee molto distanti tra loro, che sorprende e allo stesso tempo rispecchia il particolare mondo in cui vive.

Yayoi Kusama a causa delle sue continue turbe psichiche vive in un ospedale psichiatrico sviluppando un approccio del tutto speciale verso l'atto della creazione artistica che, se da un lato rappresenta un gesto di auto-liberazione delle sue allucinazioni, dall'altro diviene un valido strumento di gioco e di manipolazione dei *mass-media*. Non è chiaro se l'arte di Kusama sia il risultato dello sviluppo di strategie che le permettono di convivere e di valorizzare gli aspetti peculiari delle sue sofferenze psichiche e allucinazioni, oppure se rappresenti semplicemente l'auto-creazione di un personaggio artistico<sup>6</sup>. L'artista sottolinea l'importanza dell'esperienza della malattia mentale per lo sviluppo di un'attitudine ad immaginare che caratterizza la sua produzione artistica. Dalle sue affermazioni emerge come il processo creativo abbia inizio in una grande concentrazione mentale spesso analoga allo stato meditativo, durante il quale 'la presenza del presente' è soppressa o dispersa<sup>7</sup>.

Nelle sue opere, realizzate in una varietà di media (pittura e collage, scultura monumentale, installazioni e performance, moda e design industriale), è possibile riscontrare l'influsso delle correnti artistiche della seconda metà del XX secolo: dalla pop-art, al minimalismo e all'arte femminista. Gran parte del suo lavoro è caratterizzato dalla semplicità

---

al purismo e alla linearità; dall'altra parte, però, è caratterizzato da una ricchezza di contenuti, e persino da un eccesso, senza inibizioni, della libertà di creare. Andrebbe aggiunto che, secondo Achille Bonito Oliva, «la transavanguardia, nella sua ufficialità teoretica e artistica, significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impiego definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera» (Bonito Oliva 2002: 12-13). Per un approfondimento cfr. Bonito Oliva 1979 e 2002.

<sup>6</sup> Simili interrogativi si pose Jody B. Cutler in *Narcissus, Narcosis, Neurosis: The Visions of Yayoi Kusama* (Cutler 2006).

<sup>7</sup> Pachciarek 2016: 322; Kusama 2013: 57-61. L'artista presentò questo fenomeno come una forma di “depersonalizzazione”. Come affermò nella sua autobiografia, «Questo stato di vaghezza e di dissociazione mi fa perdere la cognizione del tempo. Mi sembra che un secondo duri decine di ore. Riesco solo a starmene in piedi intontita, oppure rannicchiata da qualche parte».

dei mezzi usati e da un apparente schematismo, del quale Tosa Mitsuoki<sup>8</sup>, maestro della tradizionale scuola di pittura giapponese *tosa*<sup>9</sup>, apprezzò la virtù, definendola come uno dei più appaganti gesti artistici, capaci di toccare il profondo del cuore<sup>10</sup>. La semplicità dei mezzi si fonde in maniera del tutto eclettica con la grande 'caoticità' propria della transavanguardia e della creatività nomade<sup>11</sup>. Il risultato di questa 'unione' è un'arte dalla forma compositiva aperta, fuori da ogni cornice e dai confini difficilmente percettibili; un'arte che non richiede grandi storie o narrazioni, senza un ordine di lettura, dunque priva di un inizio e di una fine, consentendo di intraprendere diversi percorsi intellettuali e mentali (Pachciarek 2016: 322). Allo stesso tempo, la forma aperta, l'eclettismo, l'espressività e la decoratività, che rendono il lavoro di Kusama così facilmente riconoscibile e famoso, costituiscono un facile bersaglio per la critica. Molti suoi progetti sono il risultato della cooperazione commerciale con società cosmetologiche, come Lancôme<sup>12</sup>,

---

<sup>8</sup> Tosa Mitsuoki (1617-1691) fu il pittore e il capo della scuola e della famiglia di Tosa, cioè della più antica dinastia giapponese di artisti, che creava opere nel tradizionale stile *Yamoto-e*. Il suo *Honchō gahō taiden* (Authoritative Summary of the Rules of Japanese Painting, 1690) è uno dei primi manuali artistici che formulava anche i principi della teoria della pittura giapponese. Cfr. Pachciarek 2016, p. 327.

<sup>9</sup> È un termine che si riferisce alla scuola tradizionale della pittura giapponese nata nel periodo di Muromachi (1337-1573). Come ha osservato Pachciarek, uno degli obiettivi fondamentali fu la purificazione dell'influenza cinese e il rinnovamento della pittura giapponese con una particolare attenzione alla sua antica eredità del periodo Heian (794-1185).

<sup>10</sup> Ueda 2005: 155 (cit. in Pachciarek 2016).

<sup>11</sup> Per gli approfondimenti sull'origine, le ispirazioni e il carattere delle opere di Kusama si rimanda a Cutler 2011; Kuramitsu 2000; Nakajima 2006; Posner 1999; Pachciarek 2016. Quest'ultimo ha notato che il nomadismo, inteso nell'ottica di Gilles Deleuze e Felix Guattari e successivamente 'adottato' da Achille Bonito Oliva nella sua riflessione teoretica sulla transavanguardia, sembra incarnare perfettamente il carattere del lavoro di Kusama. Come affermò Bonito Oliva, «l'arte degli anni Settanta trova nella creatività nomade il proprio movimento eccellente, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza nessuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni» (Bonito Oliva 2012: 12).

<sup>12</sup> Cfr. Emili Vesilind, *Lancôme collaborates with Japanese artist Yayoi Kusama on new Juicy Tubes*, "Los Angeles Times", 24.05.2011 (ultimo accesso 08/02/2018),

e con i designer delle case di moda più costose al mondo, tra cui Louis Vuitton<sup>13</sup>. Il valore commerciale delle sue opere ha spesso contribuito a collocarle al confine tra arte e design, di conseguenza a escluderle dal canone storico-artistico comunemente inteso. Le critiche, in tal senso, sono state alimentate dall’artista stessa, in quanto già negli anni Sessanta gestiva una boutique con abiti da lei progettati (Kargul 2016: 16).

Kusama, pur avendo sperimentato nel corso della sua carriera numerose tecniche, rimane fedele ad alcuni elementi ricorrenti. Oltre alla volontà di creare una realtà parallela, si nota la presenza di una cifra stilistica basata sulla ripetizione di singoli elementi come punti o reti (*Infinity Nets*)<sup>14</sup>. Assieme alla maniacale e compulsiva produzione in serie, essi diventano il simbolo di una travolgente monotonia sorta dalle difficoltà avvertite nel processo creativo. L’artista, parlando dei suoi dipinti, paragona le sue pennellate ad un processo monotono ricorrente, simile al movimento dell’ingranaggio nella macchina. Tuttavia, Kusama non riconosce nella sua arte la presenza dell’estetica industriale e critica apertamente il legame tra arte contemporanea e riproduzione di massa<sup>15</sup>. Il processo artistico è visto piuttosto come un’esternazione delle sue turbe a fini terapeutici. L’artista spiega infatti che la sua arte è allo stesso tempo il prodotto della sua malattia e il rifugio da essa: ciò che crea può essere

---

<https://latimesblogs.latimes.com/alltherage/2011/05/lanc%C3%B4me-collabs-with-one-of-japans-marquee-artists-on-new-juicy-tubes.html>

<sup>13</sup> Ella Alexander, *Vuitton And Kusama*, “Vogue”, 02.07.2012, <https://www.vogue.co.uk/gallery/louis-vuitton-unveils-yayoi-kusama-collection> ; Carl Swanson, *Exclusive: Yayoi Kusama Talks Louis Vuitton, Plus a First Look at the Collection*, 09.07.2012 (ultimo accesso 12/10/2017), <https://www.thecut.com/2012/07/exclusive-yayoi-kusama-talks-louis-vuitton.html>

<sup>14</sup> Per l’approfondimento sulla genesi e carattere delle sue pitture, si rimanda al saggio di Izumi Nakajima (2006).

<sup>15</sup> Pachciarek 2015: 92. Lo studioso fece un’interessante distinzione tra la creazione concepita come uno sforzo manuale ripetitivo e instancabile (paragonabile al lavoro di una macchina) e il lavoro tipico degli artisti della ‘New Tendency’, insieme ai quali Kusama ha più volte partecipato alle mostre. Le loro azioni di gruppo si basavano sull’uso di materiali industriali e tecniche meccanizzate, mentre quelle di Kusama erano caratterizzate dall’impegno manuale, ripetitivo, che quindi richiedeva tanto tempo.

sia rapportato ad un mondo immaginario, che considerato una forma di terapia per superare i suoi complessi e le sue ossessioni fallico-sessuali (fig. 1). È il caso di *Accumulations Sculptures*, dove vige la regola dell'accumulo e del riempimento dello spazio a disposizione. Si tratta di sculture realizzate con mobili che vengono pitturati di bianco e ricoperti di oggetti di stoffa dalle forme falliche. Attraverso l'assemblaggio di forme falliche con peluche, arredi o utensili domestici, come l'asse da stiro o i mobili di casa, avviene una fusione o contaminazione tra la dimensione maschile e quella femminile. Poiché i mobili sono ricoperti da oggetti con sembianze anatomico-sessuali, il vecchio e l'usato 'cambiano veste' e diventano un terreno fecondo. Gli oggetti, difficilmente identificabili, si presentano come forme senza un'origine precisa, che danno l'impressione di poter improvvisamente cambiare o scomparire: sono sculture situate tra ciò che è vivo e ciò che è morto, tra soggetto e oggetto, tra mondo umano e mondo animale.

A partire dai dipinti fino alle illustrazioni per le favole, si evince come l'artista includa sé stessa all'interno di ogni sua opera, mostrando la dimensione da lei vissuta quotidianamente. Alla luce di quanto sopra, si percepisce che Kusama sia più interessata a creare un personaggio artistico piuttosto che a fare arte, e quindi analizzare le sue opere al di là della sua biografia determinerebbe un risultato finale parziale e incompleto. È invece più plausibile considerare Kusama come 'un'artista totale', in grado di coinvolgere ogni elemento della sua vita per creare un'opera originale e unica, e soprattutto autentica nella sua forza espressiva. Nell'impossibilità di comprendere pienamente la sua produzione separatamente dalla biografia, l'analisi della sua arte sembra dover prendere in considerazione anche la sua vita.

Analizzando la sua biografia si possono notare diversi momenti cruciali che hanno influenzato la sua carriera artistica<sup>16</sup>.

Il punto di partenza della sua carriera furono sicuramente le prime visioni e allucinazioni che la spinsero a disegnare ciò che vedeva. Kusama già a soli dodici anni iniziò a percepire un'aura attorno agli oggetti e ad avere delle allucinazioni visive e uditive, che si intensificarono con il

---

<sup>16</sup> Per la visione completa della sua biografia si rimanda a Kusama 2013.

passare del tempo. Il disegnare, che esprimeva il suo disagio interiore, divenne ben presto un mezzo per familiarizzare con le sue paure.

Fin dai primi anni, Kusama si recava nei campi di fiori appartenenti alla tenuta di famiglia, dove si abbandonava completamente alla sua immaginazione. «Era come ritrovarsi in un mondo parallelo», spiegò l'artista nella sua autobiografia:

Fin da piccola andavo nei campi portando con me un album da disegno. Mi sedevo in mezzo a distese di violette e me ne stavo lì, immersa nei miei pensieri. Un giorno di colpo alzando gli occhi mi accorsi che ogni violetta aveva una propria fisionomia, ciascuna una sua individualità, mi parlavano come esseri umani. Le loro voci si moltiplicavano, sempre di più, fino a farmi dolere le orecchie. Sino ad allora avevo creduto che solo le persone potessero parlare, per questo mi meravigliai che le violette usassero il nostro linguaggio per comunicare. Erano come tanti volti umani che mi guardavano. Cominciarono a tremarmi le gambe per la paura, non sapevo che cosa fare. A fatica mi misi in piedi e corsi con tutte le mie forze fino a casa [...]. Nell'oscurità ripensavo a quanto mi era appena accaduto, non capendo se si fosse trattato di un sogno o della realtà. (Kusama 2013: 42).

La conversazione con i fiori lasciò un segno indelebile e profondo nella psiche di Kusama, che più volte manifestò nei suoi dipinti.

Le sue fobie sono diventate il fulcro delle sue creazioni più famose. Come dichiarò nel corso di un bizzarro happening artistico<sup>17</sup>, organizzato nel 1968 a New York<sup>18</sup>, Kusama definisce sé stessa come una «contemporanea Alice nel paese delle meraviglie» (Kusama 2013: 76; Pachciarek 2016: 323 e 2015: 113). L'happening si svolse accanto alla statua di Alice, e l'artista, assieme ad un gruppo di ballerini nudi, invitò tutti coloro che erano bramosi di incantesimi e di magia ad entrare nel

---

<sup>17</sup> Kusama 2013: 74-76. L'happening fece parte della serie *Anatomic Explosion* che prevedeva numerosi performance in diversi posti di New York, tra luglio e novembre del 1968.

<sup>18</sup> 11 agosto 1968 nel Central Park di New York.

suo mondo fatto di sogni e allucinazioni (Fabbri 2009: 46). Come si legge nel volantino:

Un gruppo di matti insieme a me, Kusama, e ai miei ballerini nudi. Che ne diresti di un viaggetto a Central Park? Fino al fungo magico di Alice nel paese delle meraviglie. Alice è l'antenata di tutti gli hippie. La prima a mandar giù una pillola per ritrovare il buonumore è stata lei. Io sono l'Alice dei tempi moderni. Come lei, che ha attraversato lo specchio magico, io, Kusama (che da anni vivo nella mia famosa stanza piena di specchi), vi apro le porte di un mondo di fantasia e libertà. Unisciti anche tu all'avventurosa danza della vita. (Kusama 2013: 76).

Quarantaquattro anni dopo il famoso happening, a Kusama fu chiesto di realizzare le illustrazioni per la nuova edizione di *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*. Date le dichiarazioni dell'artista e la somiglianza delle avventure di Kusama con quelle di Alice, si decise di modificare il titolo, trasformandolo in *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*. Nella nuova veste grafica l'opera di Lewis Carroll viene riletta attraverso il prisma dell'arte di Kusama. Le sue illustrazioni indubbiamente incarnano lo spirito imprevedibile e vagamente folle di Alice. La copertina e tutte le pagine vennero riempite di puntini, cerchi colorati, linee, ragnatele e elementi ripetitivi, che sembrano scorrere, pulsare o vibrare (fig. 2). Ne consegue una fiaba contestualizzata in uno scenario psichedelico, caratterizzato da numerosissimi pois (figg. 2-6) che, oltre a rappresentare una ragionata scelta stilistica, descrivono la personale visione kusamiana del mondo. Il pois diviene un elemento primario che organizza il mondo di Alice-Kusama, nonché un'impronta personale dell'artista. Secondo lei, un pois ha la forma del sole ed è il simbolo dell'energia del nostro mondo che forma "la strada verso l'infinito"<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Va osservato che la presenza del punto/pois è riscontrabile già nelle prime tele degli anni Cinquanta, che diventano testimonianza di una naturale tendenza dell'artista alla ripetizione infinita di singoli motivi. Anche nel suo primo disegno,



L'artista diverse volte ha lasciato intendere che la sovrapposizione della storia letteraria di Alice con quella sua (personale e artistica) sia qualcosa di più rispetto all'avventura narrata nel libro. È come se l'artista giapponese fosse “entrata nel paese delle meraviglie” arricchendolo con la propria esperienza. In questa prospettiva, Kusama fa in modo che tutto diventi arte: anche le parole divengono parte integrante dell'opera, ingrandendosi o rimpicciolendosi, esattamente così come succede ad Alice (figg. 7-10). Proseguendo la lettura delle avventure di Alice-Kusama, sembra di immergersi in un mondo fatto di colori irreali, arbitrari, e di numerosi oggetti scomposti in piccolissimi dettagli, tondi e colorati, ripetuti centinaia di volte. La scomposizione degli oggetti in elementi primi e una riduzione all'essenziale diventano una cifra stilistica dell'arte di Kusama. Tale operazione lascia spazio anche all'immaginazione e alla fantasia dei lettori che in questo modo vengono invitati a far parte del mondo di Alice-Kusama. Analizzando il settimo capitolo, relativo al tè dei matti, del Cappellaio Matto resta soltanto il cappello (fig. 12) e non c'è traccia del Leprotto Marzolino e del Ghiro. Del gatto del Cheshire, rappresentato alla fine del capitolo precedente (Pepe e Porcello), resta soltanto il sorriso per niente animalesco, ma piuttosto con sembianze umane (fig. 11)<sup>20</sup>.

Si notano anche altri elementi propri dell'arte di Kusama: le zucche, i fiori, le piante, i funghi, le reti e altre composizioni ipnotiche. Fin dall'inizio degli anni Cinquanta nei dipinti di Kusama compaiono i disegni delle reti/ragnatele: una sorta di frammentazione oggettuale che porta l'artista a sminuzzare gli oggetti, a cancellarli, a ‘obliterarli’ (Cutler 2011: 89). Una frammentazione che ritroviamo, ad esempio, nei quadri che appartengono alla serie *Infinity Nets* del 1953, in cui emerge un

---

dipinto a soli 10 anni, si vedono i numerosi puntini che coprono il volto di sua madre. Per l'analisi approfondita si rimanda a Cutler 2011.

<sup>20</sup> Si rimanda alla recensione di Cristina Taglietti sul “Corriere della Sera” consultabile online (Cristina Taglietti, *Alice nel Paese a pois*, <http://lettura.corriere.it/alice-nel-paese-a-pois/>) e all'articolo di Simona Scattina (Simona Scattina, *Yayoi Kusama-Lewis Carroll, Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, “Arabeschi”, n. 2, luglio-dicembre 2013, pp. 164-166, <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/2014/rec/scattina.pdf>)

motivo simile a una ragnatela irregolare, oppure a una vetrata colpita da una pietra e pronta a sbriciolarsi in mille pezzi da un momento all'altro (Nakajima 2006). L'effetto ragnatela è riscontrabile anche in numerosi dipinti odierni che raffigurano ammassi informi e cerchi che si espandono; opere che catturano l'attenzione di chiunque sappia apprezzare questa realtà incantata.

Il 1948 segna un altro punto di svolta nel corso della carriera artistica di Kusama che, in quell'anno, lasciò la sua città natale, Matsumoto<sup>21</sup>, per trasferirsi a studiare diciotto mesi nell'attuale Kyoto University of Arts (*Kyōto Shiritsu Geijūtsu Daigaku*) (Kusama 2013: 42). Non avendo ancora conoscenze approfondite e abilità consolidate nel campo dell'arte, l'artista scelse di seguire le lezioni di pittura tradizionale giapponese - *nihong* (*ivi*: 42-43; Cutler 2011: 91, 96). Considerava le lezioni universitarie una perdita di tempo, perché l'enfasi era posta principalmente sullo sviluppo delle tecniche, mentre uno dei principi più importanti era per lei l'attenzione ai dettagli e alla riproduzione realistica degli oggetti dipinti<sup>22</sup>. Kusama non si riconosceva nello stile della pittura di *nihong*, né in una gerarchia fortemente oppressiva, basata sul sistema di insegnamento tradizionale 'studente-maestro' (Kusama 2013: 42-43). Se i disegni realizzati a Matsumoto avevano dato forma alle sue allucinazioni, a Kyoto l'artista si concentrò sulla presentazione realistica dei motivi della fauna e della flora. Tra le opere iniziali della sua carriera, che hanno poi determinato il suo percorso artistico per lungo tempo, emerge il dipinto *Tamanegi* (Cipolle, 1948), l'unico che manifesti un approccio realistico (Fabbri 2009: 30; Pachciarek 2016: 326). L'opera è realizzata con le linee delicate e sottili proprie dei pittori *nihonga* e presenta una visione soggettiva del confine tra sogno e realtà: le cipolle, apparentemente usuali, 'sventolano' sulla tela e appaiono estremamente luminose

---

<sup>21</sup> Nella prefettura Nagano.

<sup>22</sup> Kusama 2013: 42-43: «Mi iscrissi al corso di *nihonga*, ma lo troverai insostenibile. Gli insegnanti non servivano a niente, ci dicevano solo di disegnare prestando attenzione ai dettagli (...) Per di più non sopportavo il livello degli artisti di Kyoto e la loro fissazione per il rapporto maestro-discepolo. Era un sistema logoro e scontato, mi deprimeva». L'opinione di Kusama la riportano anche Kuramitsu 2000: 67; Piechciarek 2016: 325.

(Pachciarek 2016: 326). Anche nei dipinti successivi, come *Sogno prolungato* (1949) o *Corpi* (1950), la flora riceve una valenza anatomica. I grovigli di piante si attorcigliano e gli steli sembrano avere sembianze di arti umani con una lieve muscolatura (Fabbri 2009: 28-29). Tutto sembra essere in movimento e tutto si avvita. L'animazione è quasi onnipresente e rivela una sensazione di oppressione. In questo lavoro, il tema della fuggevolezza è sottolineato dall'utilizzo del grigio, il blu corposo del cielo ricorda invece il lavoro dei surrealisti, mentre il contrasto tonale tra il rosso dei fiori e le sfumature verdi delle farfalle è più vicino al lavoro degli espressionisti<sup>23</sup>. Come afferma Paweł Pachciarek, i suoi primi lavori possono anche essere interpretati come riflessi di un concetto *shintōista* di natura dicotomica, posto tra il mondo spirituale e quello materiale<sup>24</sup>.

Nel 1957, Kusama, dopo alcuni anni spesi alla ricerca della propria strada artistica, essendo fortemente attratta dall'arte di Georgia O'Keeffe (1887-1986) (Kusama 2013: 93-97), decise di contattarla chiedendole aiuto e supporto per il suo viaggio negli Stati Uniti (*ivi*: 14-15; Nakajima 2006: 134-135). O'Keeffe divenne la sua prima e più importante benefattrice, e mantenne con l'artista giapponese un rapporto di stima e amicizia fino alla morte avvenuta nel 1986 (*ibidem*). Benché Kusama abbia sempre dichiarato di non aver subito l'influsso di nessun artista, è evidente la corrispondenza tra le celebri *close-up* di fiori di O'Keeffe e i lavori giovanili di Kusama<sup>25</sup>. I fiori della pittrice statunitense, che rinviano alla forma del sesso femminile e maschile<sup>26</sup>, potrebbero aver influenzato l'arte

---

<sup>23</sup> Cfr. Pachciarek 2016: 326. Andrebbe però aggiunto che Paweł Pachciarek suppone che l'artista probabilmente non conosceva i risultati dell'espressionismo e del surrealismo occidentale. Nella sua analisi, lo studioso si riferisce alle parole di Tatehata Akira, secondo il quale, per Kusama, contrariamente a quanto sostenuto dai surrealisti, il mondo irreal è sinonimo di quello reale.

<sup>24</sup> Pachciarek 2016: 327. Come nota lo studioso, la giovane artista è cresciuta nella sua comunità "assorbendo" tradizioni, credenze e convinzioni locali che contengono elementi di percezione panteistica della natura che, in combinazione con la sua esperienza individuale, trovò espressione nei suoi primi lavori.

<sup>25</sup> Come, ad esempio, *Two Calla Lilies on Pink* del 1928, *Black Iris* del 1969 e *In the Patio VIII* del 1950.

<sup>26</sup> Il primo che propose la lettura delle opere di O'Keeffe nell'ottica della teoria freudiana (secondo la quale l'arte è alimentata e guidata dall'energia sessuale)

di Kusama; allo stesso modo, anche i paesaggi di O'Keeffe rivelano una certa consonanza con la poetica kusamiana.

Negli Stati Uniti Kusama organizzò numerosi *Body Painting Happenings*, durante i quali faceva spogliare donne e uomini per poi dipingere i loro corpi con puntini colorati. L'artista però non prendeva mai parte in prima persona a questi eventi, preferendo rimanerne l'ideatrice e la coreografa. Nella sua biografia si legge del suo odio profondo nei confronti della forma dei due organi sessuali: maschile e femminile. Un odio derivato dall'ambiente in cui è nata e cresciuta (Kusama 2013: 68), che l'ha portata a considerarsi asessuata e senza una dimensione sessuale. La sua arte si è, quindi, risolta nella creazione reiterata di tutto ciò che più detesta e non sopporta, finalizzata al superamento di queste sensazioni (*ivi*: 69).

Col tempo le sue performance artistiche hanno iniziato a riflettere il clima sociale dell'epoca, comprese le istanze pacifiche e di critica nei confronti dell'allora contemporanea classe politica. Attraverso le azioni performative il corpo umano fungeva da strumento di linguaggio artistico e, allo stesso tempo, di rivendicazione politica.

Durante la XXXIII Biennale di Venezia del 1966, con la performance *Narcissus Garden* l'artista fece ridiscutere il doppio significato della pop-art e del mercato dell'arte, portando tale contraddizione all'estremizzazione (Kuramitsu 2000: 70-73; Cutler 2011: 101). Kusama, anche se non invitata ufficialmente, ricevette un permesso per poter allestire uno spazio esterno 'fuori mostra', ossia il giardino prospiciente il padiglione italiano (Kusama 2013: 39-40). Al suo amico Lucio Fontana regalò una valigia interamente ricoperta di simboli fallici come segno di ringraziamento per averla aiutata ad organizzare l'allestimento. L'opera con la quale partecipò alla Biennale era composta da millecinquecento

---

sostenendo che i dipinti dell'artista sono in realtà degli studi approfonditi sul sesso femminile, fu nel 1919 Alfred Stieglitz, suo mentore e successivamente anche marito. Sebbene l'artista abbia respinto questa interpretazione dichiarando che concepisce le sue opere essenzialmente come una celebrazione della sensualità e sessualità delle forme presenti nella natura, l'interpretazione è rimasta dominante fino ad oggi. Per un approfondimento sull'arte di Georgia O'Keeffe si rimanda a Lisa Mintz Messinger, *Georgia O'Keeffe*, Thames & Hudson, London 2001 o al sito web dell'artista.

palle di plastica riflettenti l'erba verde del giardino, ed esprimeva simbolicamente l'unione dell'uomo con la natura. Fu una delle primissime volte in cui l'artista sperimentò tale materiale che attirava lo sguardo riflettendo i raggi di sole e tutto l'ambiente circostante in movimento. A tal proposito, Kusama dichiarò: «vedere l'immagine del proprio viso moltiplicata all'infinito colpisce la sensibilità di chi guarda, poiché è come se si intuisse che non vi sono limiti alla capacità dell'uomo di proiettare sé stesso nello spazio»<sup>27</sup>. Con l'intento di far discutere sull'aspetto commerciale del mondo dell'arte, si mise a vendere le sfere (che componevano l'opera) ai visitatori, mettendo così in luce l'ambiguità dell'arte contemporanea e della sua necessaria ed inevitabile mercificazione.

Le allucinazioni, i disturbi della personalità, le ansie ossessive e le condizioni mentali, che peggioravano con il passare degli anni, portarono l'artista a prendere una decisione importante: nel 1977 si trasferì volontariamente all'ospedale psichiatrico di Tokyo, che continua, ancora oggi, ad essere la sua casa (Cutler 2011: 88). Non lontano dall'ospedale, dove ha trovato la sua stabilità, prese in affitto uno studio per dedicarsi alla sua arte. Recentemente, nelle vicinanze, è stato aperto un museo a lei dedicato.

Analizzando l'arte di Kusama, si nota la volontà di ampliare gli orizzonti, di oltrepassare i confini imposti dalla realtà per entrare nel mondo della fantasia. Kusama scrive nella sua biografia che quando dipinge, la stanza, il suo corpo e la tela diventano un tutt'uno, tanto che inizia a dipingere su quello che la circonda e anche su sé stessa. Si tratta di un'artista che dal punto di vista delle tecniche applicate ha percorso strade diverse rimanendo fedele a un'ossessione: l'infinito a pois, le ragnatele, i simboli sessuali ripetuti. Senza dubbio è un'artista non facilmente inquadrabile nelle categorie esistenti e un caso curioso che meriterebbe un approfondimento. Fabriano Fabbri nel suo libro *Lo zen e il manga* pone una domanda retorica «esiste nulla più alieno all'universo morbido e informe di Yayoi?» (Fabbri 2006: 36). Da un altro punto di

---

<sup>27</sup> *Ivi*: 238-139. L'artista riporta nella sua autobiografia l'articolo di Gordon Brown apparso su *D'Arsy Agency*, n. 3-4, 1996.

vista, considerando che negli ultimi anni l'artista si è limitata al facile riciclo delle forme e dei temi della prima fase della sua carriera, il suo enorme successo può essere sorprendente. Per buona parte dei critici e del pubblico il percorso artistico e il personaggio che Kusama ha saputo costruire rappresentano un modo per attirare la curiosità senza tuttavia offrire un significato profondo. Malgrado questa percezione comune dell'arte kusamiana, credo che la sua fiorita personalità artistica fornisca un enorme fonte di temi da cui gli storici dell'arte e della cultura potrebbero attingere. Per questo motivo, mi sorprende la scarsa quantità di studi scientifici sull'argomento. Vorrei aggiungere che, a prescindere dalle critiche relative alla mancanza di un messaggio che vada al di là della decorazione, bisogna sottolineare come Kusama sia un personaggio ben confezionato, un'artista totale che cura ogni aspetto della sua produzione artistica e che ha fatto delle proprie ossessioni un *brand* immediatamente riconoscibile in tutto il mondo. La grande efficacia e il modo in cui l'artista cura la sua immagine pubblica lasciano tanti dubbi sulla gravità dei suoi presunti disturbi psichici, eppure sono del parere che il valore della sua presenza sulla scena artistica internazionale superi di gran lunga i dubbi sulla veridicità dei suoi disturbi. Quello che interessa è proprio il processo di auto-creazione e la sua capacità di sorprendere e manipolare l'opinione pubblica. Lei stessa scrive tanto sulla sua arte e credo che lei stessa sia il suo ammiratore più grande. Nella sua autobiografia si evince come l'artista collezioni tutte le pubblicazioni, i commenti, le recensioni e le informazioni che la riguardano creando un enorme *data base* su sé stessa (Kusama 2013, Cutler 2011: 89).

Per concludere vorrei ribadire che, sebbene Kusama abbia sostenuto in più di un'occasione la sua autonomia artistica e la mancanza di modelli di riferimento, la sua è un'arte 'meticcias' non solo in termini di influenze, ma anche sul piano concettuale. Da un lato riflette compiutamente il pensiero della transavanguardia, ovvero:

Ogni opera presuppone una manualità sperimentale, la sorpresa dell'artista verso un'opera che si costruisce non più secondo la certezza anticipata di un progetto e di un'ideologia, bensì si forma

sotto i suoi occhi e sotto la pulsione di una mano che affonda nella materia dell’arte, in un immaginario fatto di un incarnamento tra idea e sensibilità. (Bonito Oliva 2002: 12-13)

D’altro canto, seguendo le considerazioni di Pachciarek, le opere di Kusama potrebbero essere lette nella prospettiva estetica di Tosa Mitsuoki (Pachciarek 2016: 327). I principi del suo concetto sono contenuti in *Honchō gahō taiden* (Authoritative Summary of the Rules of Japanese Painting, 1690)<sup>28</sup> e si basano sulla relazione tra la realtà percettibile e la proiezione di essa nell’arte<sup>29</sup>. Nella riflessione di Mitsuoki, l’arte ha il compito di ‘imitare la natura’<sup>30</sup>, ma, ad un certo punto, l’artista deve allontanarsi da essa e persino distorcerla. Nel suo pensiero, tutte le più riuscite opere d’arte sono realistiche, anche se non tanto nel senso mimetico di una fedele riproduzione dei dettagli, quanto nel rispetto delle leggi interne che governano la natura. Stando a quanto detto da Mitsuoki, il pittore può omettere alcuni dettagli per enfatizzare certe caratteristiche speciali che sono ‘intangibili per l’occhio nella natura’ (*ivi*). Anzi, un artista eccezionale può andare ancora oltre: la sua pittura potrebbe non essere affatto realistica, e trasmettere solo la forza espressiva e l’energia che contribuiranno all’effetto del realismo complessivo. Il realismo si pone al di sopra delle leggi della natura, essendo governato esclusivamente dalle leggi dell’arte.

Sembra interessante in questa sede sottolineare che Tosa Mitsuoki, oltre a separare chiaramente l’identità degli oggetti reali da quella della loro immagine rappresentata artisticamente, dava anche un’enorme importanza ai mezzi della rappresentazione. Ciò suggerisce una consapevolezza delle differenze implicate nella creazione delle immagini: quelle che rispecchiano gli oggetti e quelle che rispecchiano il

---

<sup>28</sup> Cfr. <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/honchougahoutaiden.htm>

<sup>29</sup> Il libro trasmette i segreti della pittura di Tosa alle generazioni future. Sono presenti 50 sezioni, suddivise in teoria, pratica e critica. Il punto cruciale della tesi di Mitsuoki è che l’arte dovrebbe essere realistica, e non una replica esatta della natura. Piuttosto, lo spirito del soggetto dovrebbe essere catturato come risultato della profonda comprensione da parte dell’artista delle leggi della natura.

<sup>30</sup> Ueda 2005: 155 (cit. in Pachciarek 2016)

meccanismo attraverso il quale viene realizzata l'immagine (Richie 2003: 29). In questa prospettiva, va anche sottolineato il ruolo specifico dell'artista nel processo creativo di cui scrive Mitsuoki all'inizio del suo trattato (Ueda 2005: 159). Secondo le sue indicazioni, un bravo pittore dovrebbe cercare di "liberare lo spirito che riempie il corpo" (*ibidem*), perché solo in questa condizione – definita da Mitsuoki "al di là del pensiero" – l'artista può iniziare a lavorare<sup>31</sup>. A questo punto Paweł Pachciarek pone una domanda: l'ossessiva ripetizione degli stessi *leitmotiv*, come punti e reti, individuabili nelle opere di Kusama e riprodotti sul proprio corpo e sugli oggetti che la circondano, potrebbe essere vista come una volontà di liberare lo spirito nell'arte? (Pachciarek 2016: 328). Da un lato, la sua arte sembra essere un vero e proprio rilascio di energia zenista con l'obiettivo di creare un'opera d'arte, dall'altro, sembra una forma di trance creativa, generata come meccanismo di protezione. Diverse affermazioni dell'artista suggeriscono che si tratti di uno stato di perdita di contatto con il presente, causato da meccanismi psicologici automatici che portano Kusama in una diversa dimensione mentale e lontana dal contatto con la realtà. Tuttavia, indipendentemente da ciò che spinge Kusama alla creazione artistica, le sue opere riflettono sia le esperienze della transavanguardia europea che la presenza dell'elemento della spiritualità e della tradizione giapponese e formano un marchio ben riconosciuto, che suscita interesse da parte del pubblico in tutto il mondo. Le sue opere, mettendo insieme i vari elementi del mondo occidentale e orientale, formano un complesso e diversificato quadro dei fenomeni che possiamo osservare nella cultura contemporanea.

---

<sup>31</sup> *Ivi*: 160 (cit. in Pachciarek 2016).





Fig. 1 – Yayoi Kusama, *Untitled (Ironing Board)*, The Israel Museum, Gerusalemme (foto di A. Smigiel, 30/04/2017).



Fig. 2 – Copertina del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama* e alcuni disegni di Yayoi Kusama al suo interno (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).



Fig. 3 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

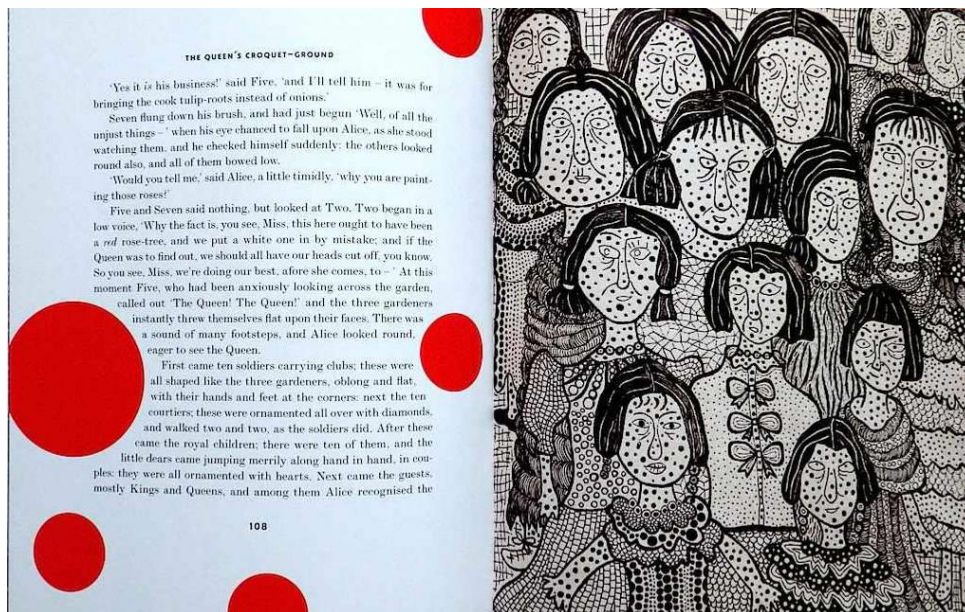


Fig. 4 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

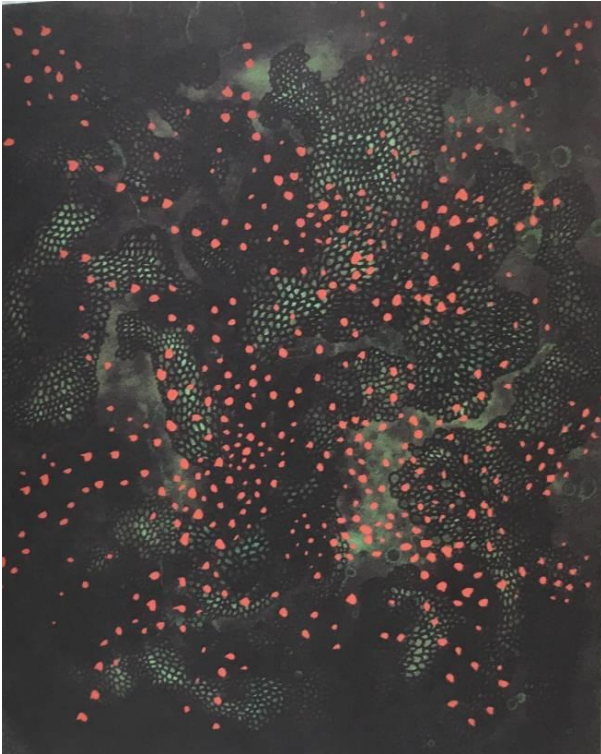


Fig. 5 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).



Fig. 6 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

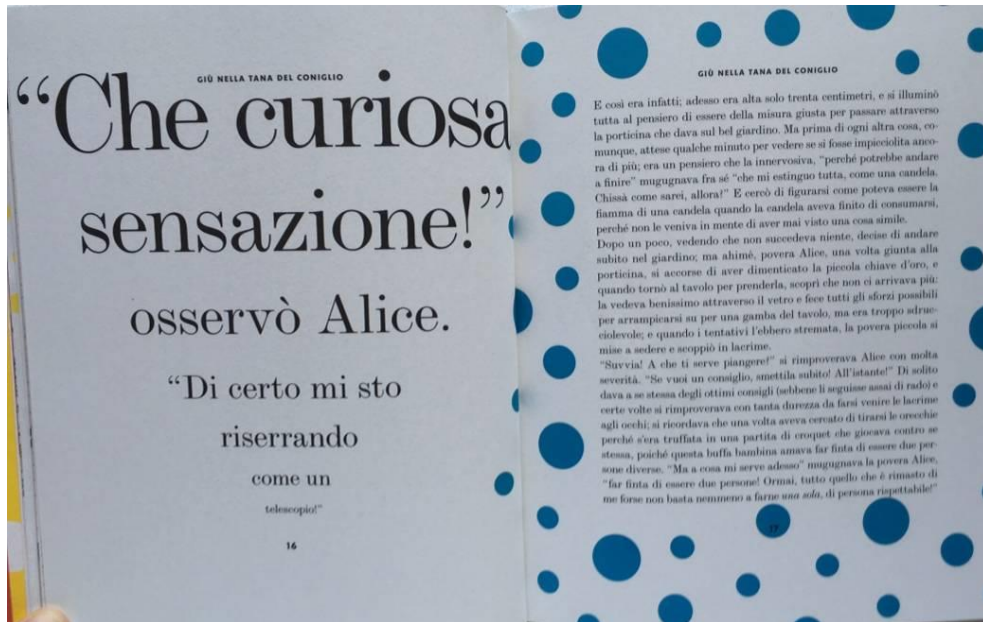


Fig. 7 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

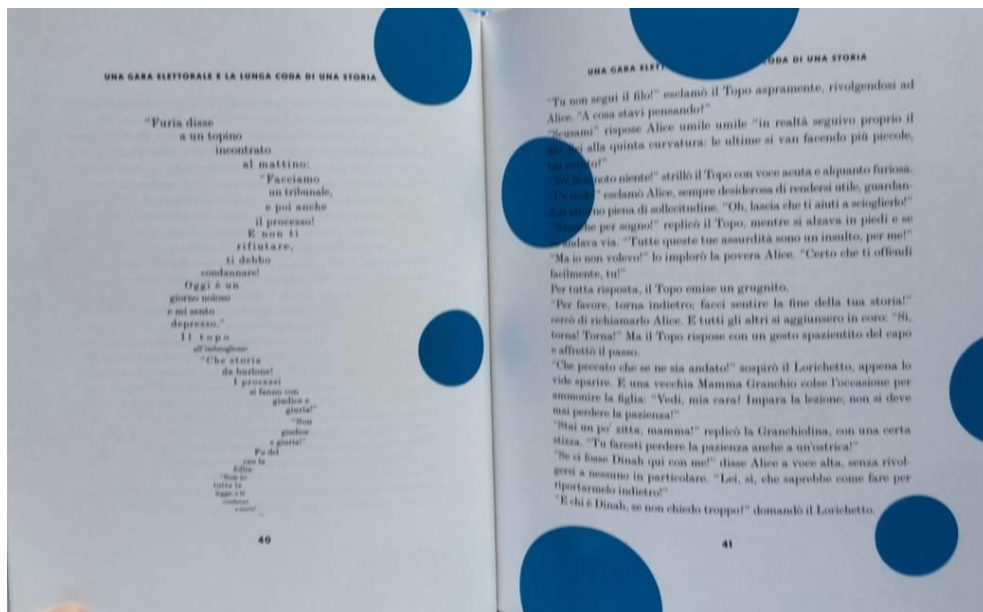


Fig. 8 - Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).



Fig. 9 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all’interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l’arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

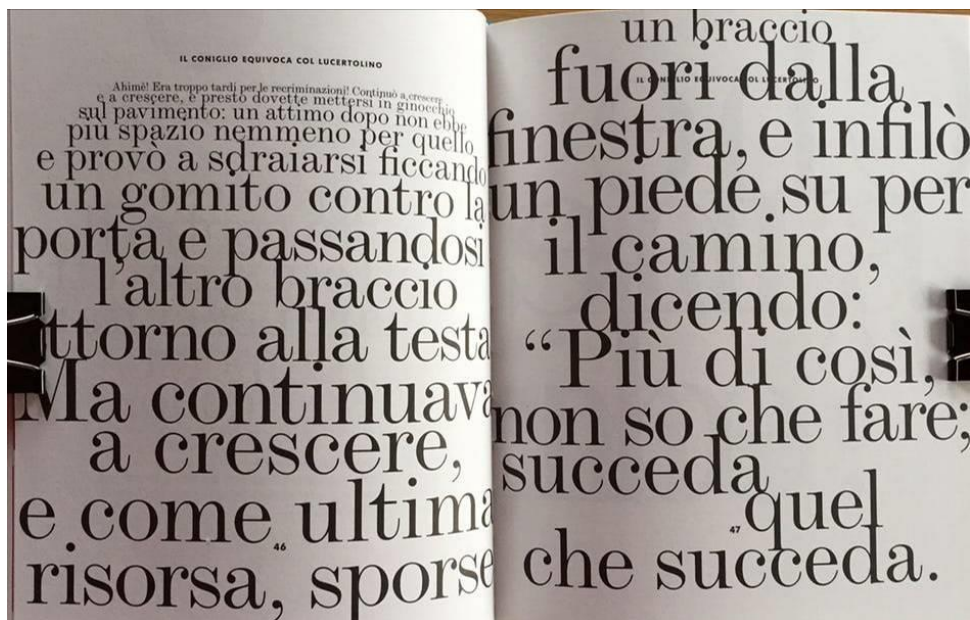


Fig. 10 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all’interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l’arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

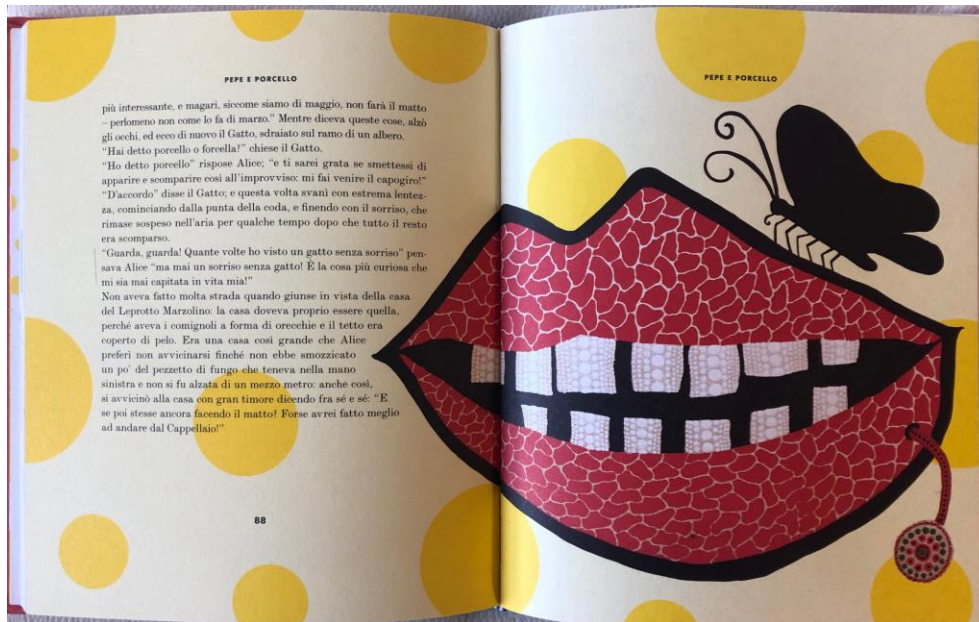


Fig. 11 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).



Fig. 12 – Illustrazioni di Yayoi Kusama all'interno del libro *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013 (foto di A. Smigiel, 20/04/2017).

## Bibliografia

- Agac, Balkis, Orbac 2017 = Saliha Agac, Merve Balkis, Sema Orbac, *Installation artist in the fashion industry: Yayoi Kusama*, "New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences", 2017, 4 (11), pp. 35-41.
- Annovi 2011 = Gian Maria Annovi, *Esperienze allucinatorie in forma di infiniti pois* [Yayoi Kusama. Whitney Museum. New York], "Il manifesto", Settembre 2013, p. 11.
- Bonito Oliva 1979 = A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia. Il manifesto della transavanguardia*, "Flash Art", 92-93, 1979.
- Bonito Oliva 2002 = A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti, Dossier d'art, Firenze 2002.
- Carroll 2013 = L. Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013.
- Cutler 2011 = J. B. Cutler, *Narcissus, Narcosis, Neurosis: The Visions of Yayoi Kusama*, in I. L. Wallace, J. Hirsh (ed.), *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham-Burlington, Ashgate 2011, pp. 87-109.
- Fabbri 2006 = F. Fabbri, *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Mondadori, Milano 2006, pp. 27-55.
- Hoptman, Tatehata, Kulterman 2000 = L. Hoptman, A. Tatehata, U. Kulterman, *Yayoi Kusama*, Phaidon, London 2000.
- Kargul 2016 = A. Kargul, *Samozatarcie*, „Arteon”, 8, 196, sierpien 2016, pp. 12-15.
- Kuramitsu 2000 = K. C. Kuramitsu, *Yayoi Kusama's Body of Art*, in E. Case, Ph. Brett, S. L. Foster (eds.), *Decomposition. Post-Disciplinary Performance*, Indiana University Press, Bloomington 2000, pp. 62-78.
- Kusama 2013 = Y. Kusama, *Infinity Net. La mia autobiografia*, John&Levi Editore, 2013.
- Lewis 2013 (1865) = C. Lewis, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie attraverso l'arte di Yayoi Kusama*, Orecchio Acerbo, Roma 2013.

- Munroe 1989 = A. Munroe, *Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama*, in *Yayoi Kusama: Retrospective*, Center for International Contemporary Art, New York 1989, pp. 11-32.
- Nakajima 2006 = I. Nakajima, *Yayoi Kusama between Abstraction and Pathology*, in G. Pollock (ed.), *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Blackwell Publishing Ltd, Malden-Oxford-Carlton 2006, pp. 127-160.
- Pachciarek 2015 = P. Pachciarek, *Kusama Yayoi czyli obsesja kropek*, Warszawa-Torun 2015.
- Pachciarek 2016 = P. Pachciarek, *Nieznane oblicze Kusamy Yayoi – Japonskiej artystki i pisarki*, "Porownania" 18, 2016, pp. 321-337.
- Pachciarek 2017 = P. Pachciarek, *Kusama Yayoi in the Context of Eastern and Western Thought*, "Journal of Asian Humanities at Kyushu University", 2017, 2, pp.1-14.
- Posner 1999 = H. Posner, *The Self and the World. Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, and Mendieta, and Francesca Woodman*, in W. Chadwick (ed.), *Mirror, Women, Surrealism, and Images Self-Representation*, The Mit Press, Cambridge-London 1999, pp. 156-171.
- Richie 2003 = D. Richie, *The Image Factory: Fads and Fashions in Japan*, Reaktion Books, London 2003.
- Tatehata 2012 = A. Tatehata, *Early Work*, in L. Neri, T. Goto (eds.), *Yayoi Kusama*, Rizzoli International Publications, New York 2012.
- Ueda 2005 = M. Ueda, *Szukajac podobienstwa do natury*, in K. Wilkoszewska (ed.), *Estetyka japonska: Slowo i obrazy*, Universitas, Krakow 2005.
- Wilkoszewska 2005 = K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Krakow 2000.
- Yoshimoto 2005 = M. Yoshimoto, *Into Performance, Japanese Woman Artist in New York*, Rutgers University Press, New Jersey-London 2005.
- Zelevansky 1999 = L. Zelevansky, *Driving Image: Yayoi Kusama in New York*, in *Yayoi Kusama: Retrospective*, Center for International Contemporary Art, New York 1989, pp. 11-41.



## Sitografia

- Ella Alexander, *Vuitton And Kusama*, "Vogue", 02.07.2012, <https://www.vogue.co.uk/gallery/louis-vuitton-unveils-yayoi-kusama-collection>
- Eleonora C. Caruso, *Yayoi Kusama e l'Artista dei Pois*, <http://freedamedia.it/2017/09/yayoi-kusama-lartista-dei-pois/>, (ultimo accesso 05/09/2017).
- Yayoi Kusama Museum opens, sells out*, <https://web.archive.org/web/20171019004223/http://the-japan-news.com/news/article/0003984914> (ultimo accesso 16/10/2017).
- Małgorzata Czyńska, *Yayoi Kusama: rozwiązła królowa hipisów*, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21151809,yayoi-kusama-rozwiazla-krolowa-hipisow.html?disableRedirects=true>
- Niccolò Lucarelli, *L'artista giapponese Yayoi Kusama apre in ottobre il suo museo personale a Shinjuku*, <http://www.artribune.com/artivisive/arte-contemporanea/2017/08/lartista-giapponese-yayoi-kusama-apre-in-ottobre-il-suo-museo-personale-a-shinjuku/> .
- Simona Scattina, *Yayoi Kusama-Lewis Carroll, Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, "Arabeschi", n. 2, luglio-dicembre 2013, pp. 164-166, <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/2014/rec/scattina.pdf>
- Carl Swanson, *Exclusive: Yayoi Kusama Talks Louis Vuitton, Plus a First Look at the Collection*, 09.07.2012 (ultimo accesso 12/10/2017), <https://www.thecut.com/2012/07/exclusive-yayoi-kusama-talks-louis-vuitton.html>
- Cristina Taglietti, *Alice nel Paese a pois*, <http://lettura.corriere.it/alice-nel-paese-a-pois/>
- Ufficiale sito web di Y. Kusama, <http://yayoi-kusama.jp/e/information/index.html>
- Ufficiale sito web del Museo Yayoi Kusama, <http://yayoikusamamuseum.jp/en/about/museum/>
- Emili Vesilind, *Lancôme collaborates with Japanese artist Yayoi Kusama on new Juicy Tubes*, "Los Angeles Times", 24.05.2011

<https://latimesblogs.latimes.com/alltherage/2011/05/lanc%C3%B4me-collabs-with-one-of-japans-marquee-artists-on-new-juicy-tubes.html>

## L'autore

### Agnieszka Śmigiel

Dottoranda in Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali presso l'Università di Cagliari. Storica dell'arte, laureata presso la Nicolaus Copernicus University di Toruń (Polonia) e specializzata in Beni architettonici e del paesaggio per la storia ed il restauro dei monumenti presso "La Sapienza" – Università di Roma. L'area degli interessi e delle ricerche comprende: museologia, allestimento museale, arte pubblica, design urbano, arte e architettura contemporanee, tecnologie per i beni culturali, storia del collezionismo, turismo culturale e restauro dei monumenti.

Contemporaneamente al percorso accademico di ricerca, ha svolto attività professionali sia nel settore dei beni e degli eventi culturali che nel turismo. Acquisisce importanti esperienze in occasione del tirocinio e poi del lavoro presso: i Musei Capitolini, la Reggia di Caserta e il MAXXI – Museo delle Arti del XXI secolo di Roma.

Email: [a.smigiel@icloud.com](mailto:a.smigiel@icloud.com)

## L'articolo

Data invio: 16/02/2018

Data accettazione: 26/04/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

## Come citare questo articolo

Agnieszka Smigiel, *Il mondo irreali di Yayoi Kusama*, "Medea", IV, 1, 2018, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3238>