*L'Art japonais autour de 1970 : technologie,
environnement, matière*

Lilian Froger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29351>

DOI : 10.4000/critiquedart.29351

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2018

Pagination : 138-160

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Lilian Froger, « *L'Art japonais autour de 1970 : technologie, environnement, matière* », *Critique d'art* [En ligne], 50 | Printemps/été 2018, mis en ligne le 25 mai 2019, consulté le 03 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29351> ; DOI : 10.4000/critiquedart.29351

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2019.

EN

L'Art japonais autour de 1970 : technologie, environnement, matière

Lilian Froger

- ¹ L'enthousiasme semble régner pendant les « Golden Sixties » japonaises : croissance économique considérable, augmentation du confort domestique parmi la population, organisation des Jeux Olympiques de Tôkyô en 1964, retour du pays sur la scène internationale après la défaite de 1945. L'euphorie ambiante n'est pourtant pas partagée par tous, notamment du côté des organisations de gauche qui contestent dès 1959 la reconduction du traité de sécurité entre les Etats-Unis et le Japon, prévue pour 1960. A l'approche de la renégociation du traité en 1970, les grèves et manifestations se multiplient, amplifiées par les révoltes étudiantes de 1968-1969 et l'opposition à la construction de l'aéroport international de Narita. C'est dans ce contexte agité que vont se tenir plusieurs expositions d'importance, modifiant en profondeur le monde de l'art japonais et son rapport à l'Occident au tournant de l'année 1970.
- ² L'exposition universelle d'Ôsaka (Expo'70) se déroule du 15 mars au 13 septembre 1970 et accueille plus de 64 millions de visiteurs pressés de découvrir cette fenêtre sur le futur. Chaque pays ou entreprise rivalise d'audace architecturale pour la construction de son pavillon, Tange Kenzô réalise le plan général du site ainsi que l'édifice principal – le Grand Toit –, tandis que les architectes du mouvement métaboliste (Kikutake Kiyonori, Kurokawa Kishô) participent à la conception de plusieurs bâtiments. A l'intérieur des pavillons, les nouvelles technologies dominent, sous la forme de projections multi-écrans ou de créations informatiques. Emblématique à cet égard, la Place des Fêtes [*O-matsuri hiroba*] conçue par Isozaki Arata est occupée par deux robots gigantesques de 14 mètres de haut, qui s'animent et servent de salle de contrôle pour divers équipements : faisceaux lumineux, bandes sonores, fumigènes. Pensée comme un espace de rencontre et d'information, cette place accueille des spectacles et performances dont la programmation est confiée à Tôno Yoshiaki (critique), Isozaki Arata (architecte), Akiyama Kuniharu (compositeur) et Yamaguchi Katsuhiro (artiste). Dans un courrier à Pierre Restany, Tôno Yoshiaki en précise les grandes lignes : « On va montrer d'abord, ridiculement, des choses nationales et touristiques-folkloriques comme les danses

carnavalesques du Japon ancien, mais notre comité de programmes de représentations d'avant-garde essaie de produire des représentations assez nouvelles et fraîches comme E.A.T. de New York, Velvet Underground d'Andy Warhol, [l']Opéra mécanico-sensuel de Niki-Tinguely Company, etc.¹ »

- 3 Malgré la volonté affichée de faire de la Place des Fêtes un espace ouvert, le critique Haryû Ichirô déplore le caractère autoritaire de son aménagement ainsi que sa dépendance à la technologie². Dès la phase de préparation de l'Expo'70, plusieurs voix (dont le critique Taki Kôji, les groupes Bikyôtô et Zero Jigen) condamnaient l'utilisation politique de l'exposition, soupçonnée de détourner l'attention de la population en pleine renégociation du traité de sécurité avec les Etats-Unis. Ces critiques reprochaient aux artistes le recours systématique à un art environnemental spectaculaire, se demandant si tous ces projets grandioses auraient pu naître en dehors du contexte de l'exposition universelle, où les grandes entreprises japonaises de l'électronique et de l'industrie (Hitachi, Fuji, Tôshiba, Mitsubishi, Sumitomo, etc.) étaient prêtes à investir des sommes faramineuses pour leur pavillon. Et en effet, l'Expo'70 symbolise à la fois l'apogée mais aussi le chant du cygne de l'art environnemental japonais³.

Page de titre du catalogue de la Biennale de Tôkyô, vol. 2, 1970 (extrait), fonds Pierre Restany © d.r.

- 4 Au même moment, du 10 au 30 mai 1970, la X^e Biennale de Tôkyô ouvre une autre voie⁴. Pour le critique Segi Shin.ichi, cette dixième édition doit être celle du renouveau : « Si la Biennale de Tôkyô peut avoir lieu l'an prochain [en dépit des manifestations étudiantes], elle sera organisée différemment des précédentes. Plus de sections nationales, et tous les artistes seront invités par les commissaires thématiquement et individuellement⁵. » Il n'y aura finalement qu'un seul commissaire en charge de la sélection, le critique Nakahara Yûsuke, qui choisit des artistes japonais et occidentaux particulièrement jeunes (quasiment tous ont moins de 35 ans ; Giuseppe Penone et Horikawa Michio sont âgés de seulement 24 ans). Contrairement aux précédentes biennales, Nakahara s'écarte de la peinture et de la sculpture dans un sens conventionnel, pour embrasser toutes les tendances de l'art actuel : l'Art minimal (Carl Andre, Sol LeWitt), l'Art conceptuel (Matsuzawa Yutaka), l'Arte povera (Mario Merz, Gilberto Zorio), et des figures telles que Christo, Daniel Buren ou Bruce Nauman.
- 5 Prolongeant les recherches des artistes de l'anti-art japonais [*han-geijutsu*] des années 1960 autour de formes mouvantes et instables, ainsi que leur refus de tout système établi

de production et de réception de l'art, la biennale concrétise le concept de Nakahara de *rinjô-shugi* [« in situ-isme »], enjoignant les artistes à réagir à l'espace de l'exposition, du musée et des environs⁶. Ceux-ci sont donc invités à Tôkyô afin de produire des installations éphémères pour l'exposition, plutôt que d'envoyer des œuvres déjà conçues dans l'atelier. La sélection d'artistes est également réduite comparativement aux éditions antérieures : 40 en 1970, contre 280 lors de la précédente biennale. L'aspect général de l'exposition en est radicalement transformé, puisque contrairement au foisonnement habituel il y a peu d'œuvres dans les salles du musée. Le geste de Jannis Kounellis consiste même à entraver l'accès à la salle qui lui est réservée avec une barre en fer.

Photographie de l'œuvre *Relâchement d'étoffe* de Takamatsu Jirô, 1969, fonds Biennale de Paris © The Estate of Jirô Takamatsu ; Courtesy of Yumiko Chiba Associates

- 6 La biennale capte les changements qui s'opèrent dans l'art autour de 1970 aux Etats-Unis et en Europe, tout comme en 1969 les expositions *Quand les attitudes deviennent forme* à Berne, *Op Losse Schroeven* au Stedelijk Museum et *Anti-Illusion : Procedures/Materials* au Whitney Museum of American Art (Nakahara a du reste visité cette dernière lors d'un séjour à New York). Elle introduit au Japon les pratiques artistiques occidentales les plus récentes, en les confrontant à leurs équivalents japonais⁷. Parmi ceux-ci figurent Enokura Kôji, Koshimizu Susumu, Narita Katsuhiko et Takamatsu Jirô, réunis ensuite au sein du mouvement Mono-ha⁸. Dans l'exposition, Enokura dispose sur le sol son œuvre *Ba* [Lieu], faite de feuilles de papier kraft imprégnées d'huile, Narita expose *Sumi*, une suite de blocs de bois calcinés, tandis que Takamatsu installe *Jûroku no tantai* [Seize unités], une série de troncs partiellement sculptés dans leur partie supérieure. Dans ces œuvres comme dans la grande surface sombre et réfléchissante en uréthane que Tanaka Shintarô applique au sol, la présence physique de la matière est primordiale. La biennale a d'ailleurs pour thème « l'Homme et la matière » [*Ningen to busshitsu*].
- 7 Certains artistes associés à Mono-ha ont déjà exposé à la Biennale de Paris de 1969. Alors en charge de la section japonaise, Tôno Yoshiaki constitue un groupe de quatre artistes qu'il nomme « 4 Bossots », composé de Narita Katsuhiko, Sekine Nobuo, Takamatsu Jirô et

Tanaka Shintarô. Narita y montre son œuvre *Sumi*, dans une version antérieure à celle de la Biennale de Tôkyô de 1970, Tanaka prépare un tas de sable en guise de sculpture, et Takamatsu dispose à plat sur le sol un morceau de tissu partiellement froissé, dans la suite de ses recherches sur la perception visuelle. Sekine présente deux sculptures en fer laqué aux volumes simples, de taille différente mais de même contenance. Tôno explique que « l'œuvre [...] se compose de deux récipients en fer noir de même capacité, mais de superficie de base différente, remplis chacun d'eau. Ici l'eau qui est la matière la plus neutre et la plus transformable est solidifiée à travers une notion "topologique"⁹ ». La proposition des « 4 Bossots » ne convainc guère Pierre Restany : « Les Japonais s'attaquent au cœur du problème avec quelques bons mois de retard, comme d'habitude. Ils veulent faire mieux que Bob Morris, Lawrence Weiner, Joseph Beuys et Robert Smithson réunis. Nous sommes conviés à un festival de fétichisme élémentaire : l'eau dans un bac cylindrique, le tas de terre, le bloc de charbon, la bâche par terre¹⁰. » Reprenant la rhétorique de Lee Ufan à propos de Mono-ha, Tôno y voit quant à lui la volonté de montrer la matière telle qu'elle est : « Si les jeunes [artistes] utilisent volontiers les matières naturelles, comme l'eau, le feu, la toile et le sable, c'est que celles-ci ne s'accompagnent d'aucune expression spécifique et qu'elles sont neutres¹¹. »

- 8 Des œuvres similaires sont présentées à la Biennale de Paris de 1971. Le commissaire de la section japonaise, le poète et critique Okada Takahiko, intègre dans sa sélection deux artistes déjà exposés à la Biennale de Tôkyô l'année précédente : Enokura Kôji et Koshimizu Susumu. L'œuvre *Kabe* [Mur] d'Enokura consiste en un mur de béton et de mortier de trois mètres sur cinq, construit entre deux arbres, dont la présence amène le spectateur à prendre conscience de son corps et de son environnement. Koshimizu expose *Hyômen kara hyômen e* [De la surface à la surface], composé de poutres de bois partiellement sculptées et disposées directement au sol. Là encore, c'est la matière brute qui importe, dans son épaisseur et sa densité. Pour Okada Takahiko, ces deux artistes « ont compris que cette réalité qu'ils veulent posséder refuse d'être touchée par un langage conceptuel¹² », d'où leurs gestes élémentaires et leurs interventions volontairement réduites, presque instinctives. Il en va de même selon lui pour le photographe Nakahira Takuma¹³ (appartenant comme Okada au groupe Provoke) qui expose à la biennale son installation in situ et évolutive *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kô* [Circulation. Date, lieu, événements].

Photographie prise sur le Vésuve avec au premier plan Tina Caroli, Pierre Restany, Alex Mlynarcik et Tôno Yoshiaki, 1972 © Mimmo Jodice, Il Centro Napoli, fonds Pierre Restany

- 9 On retrouve plusieurs de ces acteurs lors de l'*Operazione Vesuvio* organisée par Pierre Restany en 1972, visant à installer sur le Vésuve un « parc culturel international ». Tôno Yoshiaki s'occupe du commissariat de la partie japonaise du projet (divisé en trois sections : Europe, Japon, Etats-Unis), exposée d'abord à la Minami Garô à Tôkyô en septembre 1972, puis à la Galleria d'Arte Il Centro à Naples en novembre. Parmi les vingt-et-une personnes réunies pour penser des créations sur le site du volcan, Tôno invite plusieurs artistes du mouvement Mono-ha ayant participé à la Biennale de Tôkyô de 1970 et à celles de Paris de 1969 et 1971 : Enokura Kôji, Koshimizu Susumu, Sekine Nobuo, Takamatsu Jirô, Tanaka Shintarô et Yoshida Katsurô.
- 10 Le développement de Mono-ha marque l'affirmation d'un nouveau système de représentation et un renouvellement des formes, accompagnant la remise en cause des modèles artistiques occidentaux. Certes, Tôno Yoshiaki a par exemple beaucoup été inspiré par l'art américain à la suite de ses nombreux séjours à New York, mais cette connaissance lui sert avant tout à « imaginer une nouvelle direction pour l'art japonais¹⁴ ». Au tournant des années 1970, les discours qui se détournent progressivement de la pensée moderne occidentale et de ses valeurs esthétiques sont portés par les « Trois grands critiques » [*Bijutsu-hyôron no go-sanke*] : Haryû Ichirô, et ceux que Pierre Restany surnomme « l'ancien jeune tigre » (Nakahara Yûsuke) et « la panthère repue¹⁵ » (Tôno Yoshiaki). Leurs idées se propagent également à travers le commissariat du pavillon japonais à la Biennale de Venise (Haryû en 1968, Tôno en 1970 et 1972, Nakahara en 1976 et 1978) et à la Biennale de São Paulo (Nakahara en 1973 et 1975). Les pratiques artistiques qu'ils défendent, tout en rappelant leurs équivalents occidentaux contemporains sans pour autant provoquer d'« effet larsen¹⁶ », actent la fin de l'art environnemental et de

l'anti-art des années 1960, dessinant autour de 1970 les contours d'un art japonais à l'identité nationale clairement réaffirmée¹⁷.

NOTES

1. Lettre manuscrite non datée de Tôno Yoshiaki à Pierre Restany, fonds Pierre Restany [PREST ART354]
2. Haryû, Ichirô. « Bunka no haikyo to shite no banpaku » [L'Expo comme ruines de la culture], *Ken*, n° 1, juin 1970, p. 110-117
3. L'art environnemental [*kanyô geijutsu*] est un courant de la seconde moitié des années 1960 qui vise à instaurer un rapport nouveau à l'espace, à la lumière et à la technologie. Voir : Yoshimoto, Midori. « From Space to Environment : The Origins of *Kankyô* and the Emergence of Intermedia Art in Japan », *Art Journal*, vol. 67, n° 3, automne 2008, p. 22-45 ; Tsuji, Yasutaka. « From Design to Environment : "Art and Technology" in Two 1966 Exhibitions at the Matsuya Department Store », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. XXVIII, 2016, p. 275-296
4. Elle circule ensuite à Kyôto, Nagoya et Fukuoka de juin à août 1970.
5. Lettre tapuscrite de Segi Shin.ichi à Pierre Restany du 14 août 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST TOP ASI016]
6. Nakahara, Yûsuke. *Ningen to busshitsu. Dai 10-kai Nihon kokusai bijutsu-ten* [L'Homme et la matière. X^e Biennale de Tôkyô], 2 vol., Tôkyô : Mainichi shinbunsha, 1970. Voir aussi le dossier spécial que la revue *Bijutsu techô* consacre à la biennale : « Kore ga naze geijutsu ka ? » [Pourquoi est-ce de l'art], *Bijutsu techô*, n° 329, juillet 1970, p. 1-79.
7. Malgré l'importance de la Biennale de Tôkyô de 1970, celle-ci n'a fait l'objet d'études que récemment. Voir : Tomii, Reiko, « Toward Tokyo Biennial 1970 : Shapes of the International in the Age of "International Contemporaneity" », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. XXIII : « Expo'70 and Japanese Art : Dissonant Voices », décembre 2011, p. 191-210. La Tate Modern réunit actuellement dans la présentation de sa collection permanente des œuvres liées à la biennale de 1970 sous le titre « A View from Tokyo : Between Man and Matter » (commissariat : Mark Godfrey).
8. Bien qu'ayant influencé les artistes Mono-ha et ayant exposé avec eux, Takamatsu Jirô n'appartenait cependant pas *stricto sensu* au groupe.
9. Document tapuscrit de Tôno Yoshiaki, « Œuvres présentées par le Japon », 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST ART354]. Le terme « topologique » renvoie explicitement à la célèbre œuvre *Isô - Daichi* [Topos - Terre] que Sekine élabore en 1968 en creusant un imposant cylindre dans le sol, et que Tôno cite précédemment dans son texte.
10. Document tapuscrit de Pierre Restany, « Pauvre jeunesse ! », 1969, fonds Pierre Restany [PREST.XSF36]
11. *Ibid.*
12. Document tapuscrit d'Okada Takahiko, « Texte pour la participation japonaise », 1971, fonds Biennale de Paris 1959-1985 [BIENN.71 Section Japon]
13. Nakara Yûsuke avait choisi deux photographies de Nakahira Takuma pour figurer sur l'affiche et sur la couverture du catalogue de la Biennale de Tôkyô de 1970, bien que les images de ce dernier n'y soient pas exposées.

14. Imura, Yasuko. « Tôno Yoshiaki and the Influence of American Art », in *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989 : Primary Documents*, New York : MoMA, 2012, p. 121. Sous la dir. de Chong Doryun, Hayashi Michio, Kajiya Kenji, Sumitomo Fumihiko
 15. Lettre tapuscrite de Pierre Restany à Kudô Tetsumi du 18 août 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST ART193]
 16. Lucken, Michael. *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris : Hermann, 2001, p. 220
 17. Voir : Yoshitake, Mika. « The Language of Things : Relation, perception, and Duration », in *Tokyo, 1955-1970. A New Avant-Garde* (cat. expo.), sous la dir. de Chong Doryun, New York : MoMA, 2012, p. 120-137. A signaler que Tôno organise également en 1970 une exposition au Musée national d'art moderne de Tôkyô intitulée 1970-nen 8-gatsu : Gendai bijutsu no ichi danmen [Août 1970 : Aspects de l'art contemporain], qui réunit treize jeunes artistes, pour la moitié rattachés à Mono-ha.
-

AUTEUR

LILIAN FROGER

Lilian Froger est docteur en Histoire de l'art contemporain. Ses recherches portent sur la photographie japonaise des années 1950 à nos jours. Elles interrogent les relations et points de contact entre photographie, édition et exposition. En parallèle de ses recherches universitaires, il est l'auteur de textes critiques parus dans *esse arts + opinions*, *2.0.1*, *Critique d'art*, *IMA* et *02*, qui s'intéressent au rôle de la fiction dans le champ de l'art contemporain et du design, ainsi qu'à l'implication nécessaire du spectateur, du lecteur ou de l'utilisateur dans l'activation des objets et dans la compréhension des images. Il développe actuellement un cycle de conférences à l'EESAB (site de Brest) sur le pouvoir oppositionnel du design.