Archives / Archives

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

Lilian Froger

Japanese Art around 1970: Technology, Environment, Matter

Lilian Froger

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.

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

Enthusiasm seemed to reign during Japan's "Golden Sixties": considerable economic growth, increased household comfort among the population, the 1964 Olympic Games held in Tôkyô, and the country's return to the international stage after the defeat of 1945. But the ambient euphoria was not shared by one and all, and especially not by left-wing organizations which, in 1959, protested against the renewal of the Security Treaty Between the United States and Japan, planned for 1960. As the re-negotiation of the treaty drew near in 1970, there were more and more strikes and demonstrations, which broadened to include the student uprisings of 1968-1969, and opposition to the construction of the Narita International Airport. It was in this turbulent context that several major exhibitions would be held, which, in a far-reaching way, changed the Japanese art world and its relation to the West, at the beginning of 1970.

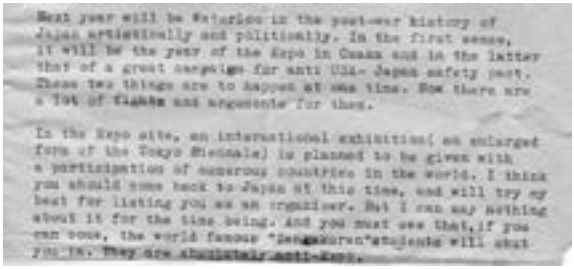
The World Exposition in Osaka (Expo '70) was held from 15 March to 13 September 1970, and played host to more than 64 million visitors, hastening to discover that window onto the future. Every country and company rivalled each other in architectural daring for the construction of their pavilions. Tange

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].

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 technologie[2]. 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,

1. Lettre manuscrite non datée de Tôno Yoshiaki à Pierre Restany, fonds Pierre Restany [PRESTART354]

2. Haryû, Ichirô. « Bunka no haikyo to shite no banpaku » [L'Expo comme ruines de la culture], *Ken*, nº 1, juin 1970, p. 110-117



Next year will be Waterloo in the post-war history of Japan artistically and politically. In the first sense, it will be the year of the Expo in Osaka and in the latter that of a great campaign for anti USA- Japan safety pact. These two things are to happen at one time. Now there are a lot of fights and arguments for them.

In the Expo site, an international exhibition(an enlarged form of the Tokyo Biennale) is planned to be given with a participation of numerous countries in the world. I think you should come back to Japan at this time, and will try my best for listing you as an organizer. But I can say nothing about it for the time being. And you must see that, if you can come, the world famous "Zengakuren"students will shut you in. They are absolutely anti-Expo.

Tapescript letter to Pierre Restany written on February 1969 the 1st by Shin.ichi, fonds Pierre Restany
© d.r.

Kenzo produced the site's overall plan as well as the main building—The Great Roof—, while architects belonging to the Metabolist movement (Kikutake Kiyonori, Kurokawa Kishô) helped to design several buildings. New technologies were predominant inside the pavilions, in the form of multi-screen projections and computer-assisted creations. Emblematic in this respect was the Festival Plaza [*O-matsuri hiroba*] designed by Isozaki Arata, and filled by two gigantic robots, 14 metres high, which moved about and acted as a control room for various equipment: light rays, soundtracks, and smoke machines. Conceived as a meeting place and information centre, this square played host to spectacles and performances programmed by Tôno Yoshiaki (critic), Isozaki Arata (architect), Akiyama Kuniharu (composer), and Yamaguchi Katsuhiro (artist). In a letter to Pierre Restany, Tôno Yoshiaki explained the main features: "First of all, in a ridiculous way, we will show national and touristic-folkloric things, such as the carnival dances of ancient Japan, but our programme committee for avant-garde performances is trying to produce somewhat novel and fresh events like E.A.T. of New York, Andy Warhol's Velvet Underground, the Niki-Tinguely Company's Mechanico-sensual Opera, etc."[1]

Despite the declared wish to turn the Festival Plaza into an open space, the critic Haryû Ichirô lamented the authoritarian nature of the way it was set up, as well as its reliance on technology.[2] During the preparatory phase of Expo '70, several voices (including the critic Taki Kôji, and the Bikyôtô and Zero Jigen groups) spoke out against the political use of the Fair, which was suspected of diverting the

1. An undated handwritten letter from Tôno Yoshiaki to Pierre Restany, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST ART354]

2. Haryû, Ichirô. "Bunka no haikyo to shite no banpaku" [The exhibition as ruins of culture], *Ken*, no.1, June 1970, p. 110-117

Chez Pierre,

Il y a une chose assez importante à te demander. Je travaille sur les programmes de représentations pseudo-théâtrales à la FESTIVAL PLAZA à l'Expo '70 d'Osaka. FESTIVAL PLAZA, conçu et construit par Kenzo TANGUÉ, est la zone symbolique de l'Expo '70, très large, ~~moitié~~ moitié en dehors, moitié couvert de toit plastique. On va montrer d'abord, ridiculement, des choses nationales et touristiques-folkloriques comme les danses carnavalesques du Japon ancien, mais, notre comitée de programmes de représentations d'avant-garde, essaie de produire des représentations assez nouvelles et fraiches, comme E.A.T. de New York, Velvet Underground de Andy Warhol, Opéra mécanico-sexuelle de Niki-Tinguely Company etc. Je voudrais te demander de me donner l'information de cette sorte d'activités à Paris, Milan, ---- tout en Europe. Le président de l'Expo '70 pourrait suggérer aux gouvernements étranger ~~de~~ d'ajouter cettes choses à leur programmes.

Lettre manuscrite non datée de Tôno Yoshiaki à Pierre Restany, fonds Pierre Restany
© d.r.

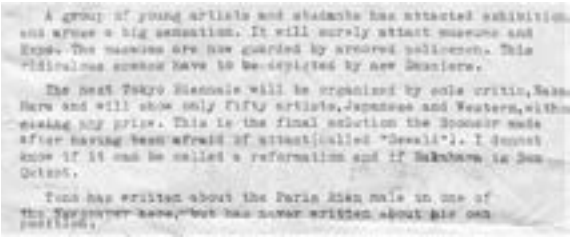
D'ailleur, L'Expo '70 pourrait inviter quelque groupes indépendamment.
Comment ça marche, la groupe impotente-philosophie de Kudo, Lebel etc ?
Ecris-moi de ces choses.
Je trouve que j'écris maintenant très mal en Français. (Demande à Nakahara des details de ces programmes parce qu'il travaille avec moi).
Ciao. et à bientôt.
TONO

PAR AVION

AEROGRAMME

Pierre Restany
53 Ave. Foch,
Paris. France.

Sender's name and address
Y. TONO
No. 990, SHINYOSHIDA,
KOHOKU-KU, YOKOHAMA,
JAPON.



A group of young artists and students has attacked exhibition and arouse a big sensation. It will surely attact museums and Expo. The museums are now guarded by armored policemen. This ridiculous scenes have to be depicted by new Dauniers.

The next Tokyo Biennale will be organized by sole critic, Nakahara and will show only fifty artists, Japanese and Western, without giving any prize. This is the final solution the Sponsor made after having been afraid of attact (called "Gewalt"). I donnot know if it can be called a reformation and if Nakahara is Don Quixot.

Yono has written about the Paris Rien male in one of the Yaroyaro [illegible], but has never written about his own position.

Lettre tapuscrite du 30 octobre 1969 de Segi Shin.ichi à Pierre Restany (extrait), fonds Pierre Restany
© d.r.

第10回日本国際美術展 tokyo biennale '70

人間と物質 between man and matter

ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART
N° 13026
Cote PREST. SJAN77

may 10–may 30, 1970 tokyo metropolitan art gallery, tokyo

june 6–june 28, 1970 kyoto municipal art museum, kyoto

july 15–july 26, 1970 aichi prefectural art gallery, nagoya

august 11–august 16, 1970 fukuoka prefectural culture house, fukuoka

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

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 japonais[3].

Au même moment, du 10 au 30 mai 1970, la Xe Biennale de Tôkyô ouvre une autre voie[4]. 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 individuellement[5]. » 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

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, nº 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.

attention of the Japanese population, in the midst of re-negotiating the security treaty with the United States. Such critics rebuked artists for their systematic recourse to a spectacular environmental art, wondering whether all those grandiose projects might not have come into being outside the context of the World Exposition, in which the great Japanese electronic and industrial companies (Hitachi, Fuji, Tôshiba, Mitsubishi, Sumitomo, etc.) were ready to invest astronomical sums of money for their pavilions. And, in fact, Expo '70 symbolized both the climax but also the swansong of Japanese environmental art.[3]

At the same time, from 10 to 30 May 1970, the 10th Tôkyô Biennial opened up another avenue.[4] For

3. Environmental art [*kankyô geijutsu*] was a tendency in the latter half of the 1960s which aimed at introducing a new relation to space, light and technology. See: Yoshimoto, Midori. "From Space to Environment: The Origins of *Kankyô* and the Emergence of Intermedia Art in Japan", *Art Journal*, vol. 67, no.3, Autumn 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

Cover of the catalogue of the Tôkyô Biennial, vol. 1, 1970 (photography: Nakahira Takuma), fonds Pierre Restany
© d.r.

(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.

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 environs[6]. 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.

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 japonais[7]. Parmi ceux-ci figurent Enokura Kôji, Koshimizu

5. Lettre tapuscrite de Segi Shin.ichi à Pierre Restany du 14 août 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PRESTTOPASI016]

6. Nakahara, Yûsuke. *Ningen to busshitsu. Dai 10-kai Nihon kokusai bijutsu-ten* [L'Homme et la matière. Xe 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 *Tôkyô Biennal* 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 Tôkyô : Between Man and Matter » (commissariat : Mark Godfrey).

the critic Segi Shin.ichi, that 10th Biennial was to be one marked by renewal: "If the Tôkyô Biennial can be held next year [in spite of student demonstrations], it will be organized differently from the previous forms. No national section, and all artists will be invited by the Commissioners thematically and individually."[5] In the end of the day, there was just a single curator in charge of the selection, the critic Nakahara Yûsuke, who chose particularly young Japanese and Western artists (almost all of them were under 35; Giuseppe Penone and Horikawa Michio were only 24). Unlike in the previous Biennials, Nakahara moved away from painting and sculpture, in a conventional sense, and adopted all the various tendencies of present-day art: Minimal Art (Carl Andre, Sol LeWitt), Conceptual Art (Matsuzawa Yutaka), Arte povera (Mario Merz, Gilberto Zorio), and figures such as Christo, Daniel Buren and Bruce Nauman. By broadening the research undertaken by Japanese anti-art artists [*han-geijutsu*] of the 1960s, involving moving and unstable forms, as well as their refusal of any established system for producing and embracing art, the Biennial gave tangible form to Nakahara's concept of *rinjô-shugi* ["in-situ-ism"], enjoining the artists to react to the spaces of the exhibition, the museum, and the surroundings.[6] These latter were thus invited to Tôkyô to produce ephemeral installations for the exhibition, rather than sending works already conceived in the studio. The number of artists was also reduced in comparison to previous Biennials—40 in 1970, as opposed to 280 for the previous Biennial. The overall look of the exhibition was radically transformed because, unlike the usual profusion, there were few works in the museum's rooms. Jannis Kounellis's gesture even consisted in blocking the access to the room reserved for him with an iron bar.

The Biennial seized the changes which were taking place in art in around 1970, in both the United States and Europe, just like the 1969 exhibitions *When Attitudes Become Form* in Bern, *Op Losse Schroeven* at the Stedelijk Museum, and *Anti-Illusion: Procedures/Materials* at the Whitney Museum of

4. It subsequently travelled to Kyôto, Nagoya and Fukuoka between June and August 1970.

5. A typed letter from Segi Shin.ichi to Pierre Restany dated 14 August 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST TOP ASI016]

6. Nakahara, Yûsuke. *Ningen to busshitsu. Dai 10-kai Nihon kokusai bijutsu-ten* [Man and Matter. 10th Tôkyô Biennial], 2 vols., Tôkyô: Mainichi shinbunsha, 1970. See also the special dossier which the magazine *Bijutsu techô* devoted to the Biennial: "Kore ga naze geijutsu ka?" [Why is it art?], *Bijutsu techô*, no.329, July 1970, p. 1-79.

Susumu, Narita Katsuhiko et Takamatsu Jirô, réunis ensuite au sein du mouvement Mono-ha[8]. 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 pri-

Pages intérieures du catalogue de la Biennale de Tôkyô, vol. 2, 1970, fonds Pierre Restany © d.r.

8. Bien qu'ayant influencé les artistes Mono-ha et ayant exposé avec eux, Takamatsu Jirô n'appartenait cependant pas *stricto sensu* au groupe.

American Art. (Nakahara incidentally saw this last show during a visit to New York). The Biennial introduced the latest Western artistic practices to Japan, and compared them with their Japanese equivalents.[7] These latter included Enokura Kôji, Koshimizu Susumu, Narita Katsuhiko, and Takamatsu Jirô[8], who were subsequently brought together in the Mono-ha movement. In the exhibition, Enokura placed on the floor his work *Ba* [Place], made of sheets of Kraft paper soaked in oil, Narita showed *Sumi*, a series of charred wooden blocks, while Takamatsu installed *Jûroku no tantai* [Sixteen Units], a series of tree trunks, whose upper part was partly sculpted. The physical presence of matter was quintessential in these works, as well as in the large, dark and reflecting urethane surface which Tanaka Shintarô applied to the floor. The Biennial's theme, incidentally, was "man and matter" [*Ningen to busshitsu*].

Some artists associated with Mono-ha had already exhibited at the 1969 Paris Biennale. Then in charge of the Japanese section, Tôno Yoshiaki formed a group of four artists which he called "4 Bossots", made up of Narita Katsuhiko, Sekine Nobuo, Takamatsu Jirô and Tanaka Shintarô. In it Narita showed his work *Sumi*, in an earlier version of the one shown at the 1970 Tôkyô Biennial; Tanaka prepared a pile of sand in the guise of sculpture, and Takamatsu laid flat on the floor a piece of partly

7. Despite the importance of the 1970 Tôkyô Biennial, it was only recently the subject of any studies. See: Tomii, Reiko, "Toward *Tôkyô Biennal* 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", December 2011, p. 191-210. In its presentation of its permanent collection, Tate Modern is currently bringing together works associated with the 1970 Biennial under the title "A View from Tôkyô: Between Man and Matter" (curated by Mark Godfrey).

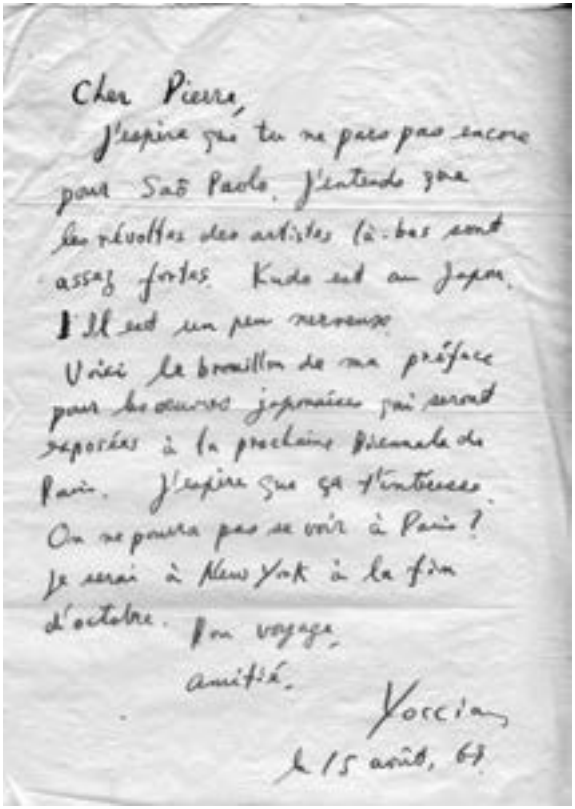
8. Although Takamatsu Jirô influenced the Mono-ha artists and exhibited with them, he did not strictly belong to the group.

Fiche de participation des œuvres collectives (travaux d'équipe) pour la Biennale de Paris de 1969 (extrait) datée du 30 mai 1969 et signée de Tôno Yoshiaki pour le projet 4 Bossots, fonds Biennale de Paris 1959-1985
© d.r.

mordiale. La biennale a d'ailleurs pour thème «l'Homme et la matière» [*Ningen to busshitsu*].

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.

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.



Cher Pierre,
J'espère que tu ne pars pas encore pour Saõ Paolo. J'entends que les révoltes des artistes là-bas sont assez fortes. Kudo est au Japon. Il est un peu nerveux.
Voici le brouillon de ma préface pour les œuvres japonaises qui seront exposées à la prochaine Biennale de Paris. J'espère que ça t'intéresse.
On ne pourra pas se voir à Paris ? Je serai à New York à la fin d'octobre. Bon voyage,
amitié.
Yoccia
le 15 août, 69

Handwritten letter dated from 15 August, 1969 from Tôno Yoshiaki to Pierre Restany, fonds Pierre Restany
© d.r.

crumpled fabric, in the wake of his research to do with visual perception. Sekine showed two sculptures made of lacquered iron with simple volumes, of different sizes, but with the same bearing. Tôno explained that "the work […] is composed of two black iron recipients of the same capacity, but with different base areas, each one filled with water. Here, water, which is the most neutral and the most transformable matter, is solidified through a "topological" notion".[9] The proposal of the "4 Bossots" had trouble winning Pierre Restany over: "The Japanese get to grips with the heart of the matter several months late, as usual. They want to do better than Bob Morris, Lawrence Weiner, Joseph Beuys and Robert Smithson combined. We are invited to a festival of elementary fetishism: water in

9. A typewritten document by Tôno Yoshiaki, "Œuvres présentées par le Japon", 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST ART354]. The term "topological" refers explicitly to the famous work *Isô – Daichi* [Topos – Earth] which Sekine worked on in 1968 by digging an impressive cylinder in the ground, and which Tôno refers to earlier in his essay.

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

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 terre »[10]. 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 neutres »[11].

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

10. Document tapuscrit de Pierre Restany, « Pauvre jeunesse ! », 1969, fonds Pierre Restany [PREST.XSF36]

11. *Ibid.*

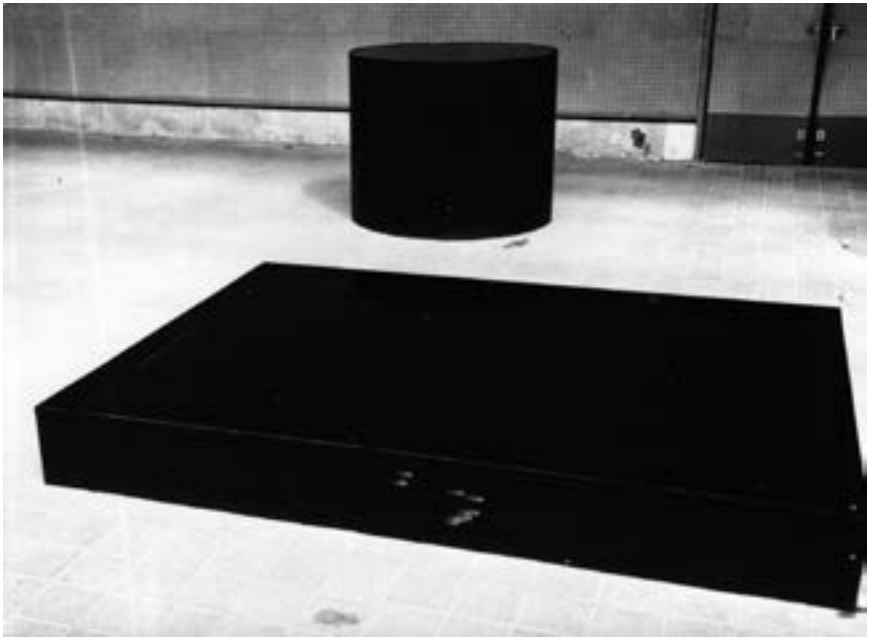
a cylindrical tank, the heap of earth, the block of coal, the tarpaulin on the ground."[10] Borrowing the rhetoric of Lee Ufan about Mono-ha, Tôno, for his part, saw in it a desire to show matter as it is: "If young [artists] readily use forms of natural matter, like water, fire, canvas and sand, this is because these latter go hand-in-hand with no specific expression and are neutral."[11]

Similar works were presented at the 1971 Paris Biennale. The curator of the Japanese section, the poet and critic Okada Takahiko, included in his selection two artists who had already been exhibited at the Tôkyô Biennial the year before: Enokura Kôji and Koshimizu Susumu. The work *Kabe* [Wall] by Enokura consisted in a concrete and mortar wall, measuring three metres by five, built between two trees, whose presence prompted the viewer to become aware of his body and surroundings. Koshimizu exhibited *Hyômen kara hyômen e* [From Surface to Surface], consisting of partly sculpted wooden beams arranged directly on the floor. Here again it was the raw matter which counted, in both

10. A typewritten document by Pierre Restany, "Pauvre jeunesse!", 1969, fonds Pierre Restany [PREST. XSF36]

11. *Ibid.*

Photograph of the artwork *Kûsô – Mizu* [Emptiness in everything – Water] of Sekine Nobuo; View of the exhibition at the museum of the town of Tôkyô, 1969, fonds Biennale de Paris
© with courtesy of the artist



cette réalité qu'ils veulent posséder refuse d'être touchée par un langage conceptuel»[12], d'où leurs gestes élémentaires et leurs interventions volontairement réduites, presque instinctives. Il en va de même selon lui pour le photographe Nakahira Takuma[13] (appartenant comme Okada au groupe Provoke) qui expose à la biennale son installation in situ et évolutive *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kôi* [Circulation. Date, lieu, événements].

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

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.

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

Invitation card announcing *Besubio daisakusen purojekuto-ten* [Exhibition of the project *Grande opération Vésuve*] at the Minami Garô, Tôkyô, 20-30 sept. 1972 (detail), fonds Pierre Restany
© d.r.

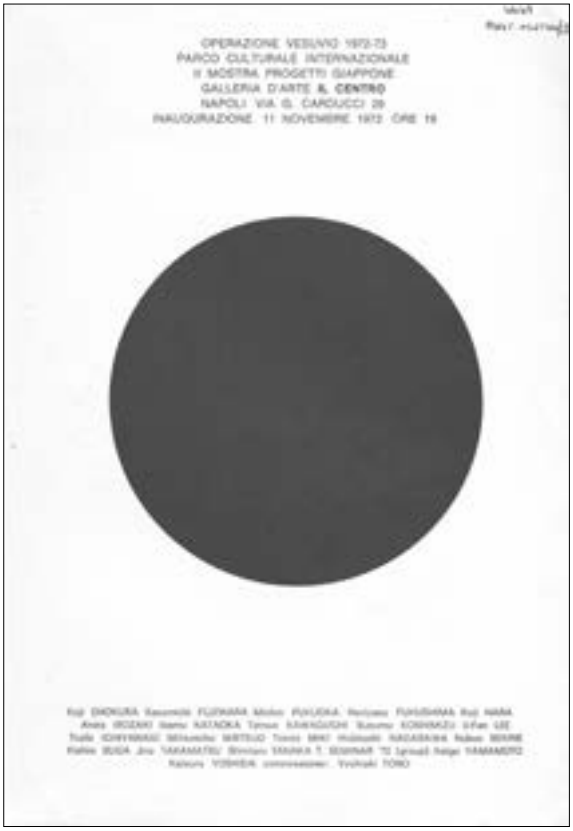
its depth and its density. For Okada Takahiko, these two artists "understood that this reality which they wanted to possess refuses to be affected by a conceptual language",[12] whence their elementary gestures and their deliberately reduced, almost instinctive interventions. The same applied, for him, with the photographer Nakahira Takuma[13] (who belonged, like Okada, to the Provoke group), who showed at the Biennial his in situ and evolving installation *Sâkyurêshon. Hizuke, basho, kôi* [Circulation, Date, Place, Events].

We find several of these figures during the *Operazione Vesuvio* organized by Pierre Restany in 1972, which involved installing on Mount Vesuvius an "international culture park". Tôno Yoshiaki curated the Japanese part of the project (which was split into three sections: Europe, Japan, United States), first exhibited at the Minami Garô in Tôkyô in September 1972, and then at the Galleria d'Arte Il Centro in Naples in November. Among the 25 people brought together to come up with works in the volcano site, Tôno invited several artists belonging to the Mono-ha movement, who had taken part in the 1970 Tôkyô Biennial, and the Paris Biennales of 1969 and 1971: Enokura Kôji, Koshimizu Susumu, Sekine Nobuo, Takamatsu Jirô, Tanaka Shintarô and Yoshida Katsurô.

The way Mono-ha had developed marked the confirmation of a new system of representation and a renewal of forms, going hand-in-hand with questioning western artistic models. To be sure, Tôno Yoshiaki

12. A typewritten document by Okada Takahiko, "Texte pour la participation japonaise", 1971, fonds Biennale de Paris 1959-1985 [BIENN.71 Section Japon]

13. Nakara Yûsuke had chosen two photographs of Nakahira Takuma to feature on the poster and on the cover of the catalogue for the 1970 Tôkyô Biennial, although the images of this latter were not shown in it.



Affiche de la section japonaise de l'exposition *Operazione Vesuvio* à la Galleria d'Arte Il Centro, Naples, 1972, fonds Pierre Restany © d.r.

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.

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 japonais »[14]. Au tournant des années 1970, les discours qui se détournent progressivement de la pensée moderne occidentale et de ses valeurs esthétiques

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

had, for example, been greatly inspired by American art after his numerous visits to New York, but this knowledge helped him above all to "forge a new direction for Japanese art".[14] In the early 1970s, arguments which were gradually veering away from modern western thinking and its aesthetic values were underpinned by the "Big Three critics" [*Bijutsu-hyôron no go-sanke*]: Haryû Ichirô, and the two people whom Pierre Restany nicknamed "the former young tiger" (Nakahara Yûsuke) and "the fed up panther"[15] (Tôno Yoshiaki). Their ideas were also spread by the various curators of the Japanese pavilion at the Venice Biennale (Haryû in 1968, Tôno in 1970 and 1972, Nakahara in 1976 and 1978) and at the São Paolo Biennial (Nakahara in 1973 and 1975). The art practices championed by them, while calling to mind their contemporary western equivalents though without causing any "Larsen effect",[16] marked the end of both the environmental art and the anti-art of the 1960s, outlining in around 1970 the features of a Japanese art with a clearly re-asserted national identity.[17]

Translated from the French by Simon Pleasance

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. Ed. by Chong Doryun, Hayashi Michio, Kajiya Kenji, Sumitomo Fumihiko

15. A typed letter from Pierre Restany to Kudô Tetsumi dated 18 August 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PREST ART193]

16. Lucken, Michael. *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris: Hermann, 2001, p. 220

17. See: Yoshitake, Mika. "The Language of Things: Relation, Perception, and Duration", in *Tôkyô, 1955-1970. A New Avant-Garde* (exh.cat.), New York: MoMA, 2012, p. 120-137. Ed. by Chong Doryun. It is worth noting that, in 1970, Tôno also organized an exhibition at the National Museum of Modern Art in Tôkyô titled *1970-nen 8-gatsu: Gendai bijutsu no ichi danmen* [August 1970: Aspects of contemporary art], which brought together thirteen young artists, half of them associated with Mono-ha.

Lilian Froger has a PhD in the History of Contemporary Art. His research focuses on Japanese photography from the 1950s to the present day. It questions the relations and meeting points between photography, publishing and exhibiting. In tandem with his university research, he has written critical essays which have been published in *esse arts + opinions, 2.0.1, Critique d'art, IMA* and *02*. These writings deal with the role of fiction in the sphere of contemporary art and design, as well as the necessary involvement of the spectator, reader and user in the activation of objects and in the understanding of images. He is currently at work on a lecture cycle at EESAB (Brest site) about the oppositional power of design.

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 repue[15] » (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 Paolo (Nakahara en 1973 et 1975). Les pratiques artistiques qu'ils défendent, tout en rappelant leurs équivalents occidentaux contemporains sans pour autant provoquer d'« effet larsen »[16], 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 réaffirmée[17].

15. Lettre tapuscrite de Pierre Restany à Kudô Tetsumi du 18 août 1969, fonds Pierre Restany [FR ACA PRESTART193]

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 *Tôkyô, 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.

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'usager 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.