

Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles musées

Un débat entre Shihoko Iida, Tadashi Kawamata, Fram Kitagawa et
Kanoko Tamura, mené par Clélia Zernik

**Shihoko Iida, Tadashi Kawamata, Fram Kitagawa, Kanoko Tamura et Clélia
Zernik**

Traducteur : François Boisivon et Clélia Zernik



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17633>

DOI : [10.4000/perspective.17633](https://doi.org/10.4000/perspective.17633)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 67-86

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Shihoko Iida, Tadashi Kawamata, Fram Kitagawa, Kanoko Tamura et Clélia Zernik, « Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles musées », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/17633> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.17633>

Un autre visage de l'art contemporain japonais : festivals d'art et îles musées

Un débat entre Shihoko Iida, Tadashi Kawamata,
Fram Kitagawa et Kanoko Tamura, mené par Clélia Zernik

Il y a deux visages bien connus de l'art contemporain japonais : l'un exubérant, explosif et pop – le *superflat* de Murakami Takashi ; l'autre extrêmement épuré, minimaliste, proche d'une forme de sacralité – comme les photographies d'Hiroshi Sugimoto. Cette dualité bien tranchée et bien connue – si l'on pense notamment à la séquence manga / art traditionnel – pourrait suffire de cadre interprétatif pour nous guider dans les productions japonaises d'aujourd'hui ; et pourtant il semble que ce serait oublier tout un pan peut-être plus caché, mais très actif de l'art japonais. Cette troisième face de l'art contemporain japonais, on pourrait la qualifier non pas tant de pop que de populaire, non pas tant de traditionnelle que de festive. Elle est assez difficile à observer depuis l'étranger, puisqu'elle s'ancre dans des moments de convivialité, et sur des territoires lointains et très distendus. Ce sont les festivals d'art contemporain qui ont connu une véritable explosion depuis quelques années. Parfois appelés triennales ou biennales, ces festivals restent cependant très distincts du régime de la biennale tel qu'on le connaît en Europe ou même en Chine ou en Corée. Pour le dire vite, si la biennale telle que nous la connaissons est l'héritière des salons, et s'articule sur le travail de l'expertise et de la critique, le festival japonais est davantage l'héritier du *matsuri*, festivité populaire liée à une localité et à sa communauté. D'emblée, ces festivals ne s'adressent pas à des *happy few*, mais à tous. Loin de cette image vulgarisée d'un peuple japonais mimétique, ces festivités nouent un rapport au collectif qui s'appuie sur le partage et la joie ; elles consistent en une mise en scène souple et chorégraphique du lien social et du vivre ensemble.

Dans ces festivals, comme celui très canonique et exemplaire d'Echigo-Tsumari, se joue pendant quelques mois, sur un territoire très vaste, vieillissant et dépeuplé, loin des galeries et des musées futuristes de la capitale, un art collaboratif, participatif dont le succès témoigne d'une alchimie singulière et unique où rien n'est sacrifié : le plaisir, l'exigence de qualité, le divertissement, la pédagogie, l'avant-gardisme, le local et l'international.

Ces festivals sont, il me semble, une particularité tout à fait singulière et fascinante de l'art contemporain japonais. Si les plus grands artistes internationaux y sont exposés



1. Tadao Andō,
musée d'art de Chichū, 2004.

(James Turrell, Cai Guo-Qiang, Christian Boltanski...), ce sont des jeunes enfants, des personnes âgées, des volontaires et des promeneurs qui s'y trouvent avant tout conviés.

Quand je les ai découverts, grâce au programme d'aide à l'écriture de l'INHA¹, ce qui m'a frappé c'est une forme de vitalité et de joie, d'inabouti, de désordre bricolé. Il m'a semblé qu'à ce moment ce qui était célébré ce n'était pas l'art et encore moins une notion abstraite de l'art pour l'art mais bien le revivre, l'émerveillement de la convalescence et du vivre en commun. Un grand artiste comme Akira Kurosawa a bien montré dans son film *Vivre* (*Ikiru*, 1952), qu'une vie digne d'être vécue c'est une vie qui a créé du collectif, qui a œuvré pour le collectif. Et il est sans doute significatif que ce type de festivités se soit encore davantage répandu après la catastrophe de Fukushima.

De ces festivités locales un peu cachées, il existe également une version plus médiatisée, surtout ces dernières années, celle de la triennale de Setouchi, située sur le Benesse Art Site de Naoshima. Mais là encore, même si les réalisations sont d'une pureté qui s'adresse plus facilement au public international, ce qui fait la singularité de ces îles musées, n'est pas principalement le processus de muséification de la nature : des îles qui sont devenues des musées, qui se sont muséifiées, cristallisées sous le pouvoir mortifère d'une beauté implacable – on pense aux merveilleuses réussites que sont le musée enterré de Tadao Andō (fig. 1), l'œuvre minimale de Rei Naito sur Teshima, ou l'île d'Inujima qui devient le berceau de l'art de Mishima sous la baguette de Yukinari Yanagi.



Mais l'enjeu véritable n'est pas tant cette muséification qu'une revitalisation : ces îles qui se sont éveillées d'un long sommeil dans lequel les avait plongées la désindustrialisation existent à nouveau sur les cartes et les itinéraires des visiteurs. C'est leur beauté propre qui, sous l'aimantation de la programmation artistique, se trouve à nouveau révélée. L'art de l'homme nous reconduit à celui de la nature et cette harmonie est sans doute là-bas bien palpable.

2. Jaume Plensa, avec Tadashi Saito (VAKA), *Ogijima Soul*, 2010, Ogijima, mer intérieure de Seto, triennale de Setouchi.

Comment comprendre cet art qui revitalise l'existant, dépoussière le regard et remet en mouvement le lien social et les communautés rurales et urbaines ? Nous avons interrogé quatre artisans de ces festivals, de générations différentes, qui ont contribué à l'invention et à l'orchestration de cet aspect singulier de l'art contemporain japonais. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés.

[Clélia Zernik]

– **Clélia Zernik.** Le Benesse Art Site, sur l'île de Naoshima, mais aussi les festivals d'art contemporain, apparaissent comme des singularités de l'expression artistique au Japon. Quel rôle avez-vous joué dans ces deux types de projets ou d'événements ?

– **Fram Kitagawa.** Le Benesse Art Site de Naoshima fait partie des nombreuses activités liées à l'art où s'investissent la Benesse Holdings Inc. et la Fukutake Foundation. Sous l'impulsion de Soichiro Fukutake, des œuvres d'art ont été créées pour être installées autour des hôtels et dans les musées de l'île. Dans le sillage du succès rencontré à Naoshima, le Setouchi International Art Festival (la triennale de Setouchi) se tient désormais tous les trois ans, accueilli dans douze îles, dont Naoshima. Le festival expose des œuvres dont la présence est temporaire ou qui appartiennent à ses collections permanentes, dans un environnement qui fait également place à la découverte culinaire et aux performances (**fig. 2**).

M. Fukutake et la préfecture de Kagawa ont créé la triennale de Setouchi en s'inspirant de l'expérience réussie de la triennale d'art contemporain d'Echigo-Tsumari, que je dirige depuis 2000. M. Fukutake nous a rendu visite lors de la deuxième édition, en 2003, et c'est à ce moment-là qu'il a décidé d'organiser un festival d'art sur les îles de la mer intérieure de Seto, en collaboration avec les collectivités locales. On m'a proposé d'être le directeur général de la triennale de Setouchi, conçue dans l'intention de redonner vie aux îles, durement touchées par le dépeuplement, le déclin de l'activité et la ruine des villages.

– **Tadashi Kawamata.** Pour moi, Naoshima, avec la triennale de Setouchi, et la triennale d'Echigo-Tsumari c'est la même chose. Car dans les deux cas, c'est l'initiative d'un même homme, Fram Kitagawa. La seule différence est qu'à Naoshima, le projet bénéficie du soutien de Soichiro Fukutake, propriétaire de la Benesse Corporation. Au départ ce n'était qu'un camping ouvert aux enfants, ensuite destiné au repos des salariés de la compagnie, puis peu à peu ouvert aussi aux touristes. Fukutake a alors demandé à Fram Kitagawa de développer un festival. Fram Kitagawa a été l'un des leaders de la révolution étudiante des années 1970. Il est né à Niigata, et connaissait très bien la région. L'idée que l'art peut changer la société est très importante pour lui. Dans les années 1980, il a commencé par l'*Apartheid Non! Art Festival*, un projet pédagogique et artistique qui a voyagé dans 194 localités au Japon².

L'idée d'enseigner l'art contemporain à l'échelle des localités est également à l'arrière-plan du projet de développement du festival d'Echigo-Tsumari. J'ai rencontré Fram Kitagawa quand j'étais étudiant en école d'art à Tōkyō. Notre premier projet, en 1984, s'intitulait *Under Construction*, puis nous avons collaboré de plus en plus souvent ensemble. La belle idée que portait Fram Kitagawa était qu'il fallait travailler avec les locaux et en contact avec l'administration locale. Les administrations voulaient plutôt développer des infrastructures, comme des routes ou des ponts, mais c'était des budgets énormes, alors que les projets artistiques proposés

par Fram Kitagawa ne supposaient que de tout petits budgets, mais apportaient à la localité une véritable valeur ajoutée, qualitative. Fram Kitagawa a dû négocier pendant de longues années pour convaincre les autorités et les villages, qui ne comprenaient pas pourquoi faire de l'art et accueillir le projet pouvait avoir du sens. Toutes les semaines, pendant les quatre ou cinq ans qui ont précédé la création du festival, il s'est rendu à des réunions à Niigata depuis Tōkyō. Il était difficile de faire comprendre la nécessité de l'art. Finalement, en 2000, Fram Kitagawa a lancé la triennale. C'était totalement inédit. Le *leitmotiv* qui guidait le projet, c'était d'avoir une démarche complètement *site-specific*, ce qui a donc donné lieu à quelque chose de très différent des biennales que nous connaissons, ou du *white cube* (fig. 3). Les œuvres étaient installées sur des sites très éloignés les uns des autres et donc tout le monde se plaignait parce qu'il n'y avait pas d'infrastructures, de train, ni d'hôtel à l'époque. La première édition n'a pas fonctionné. Mais Fram Kitagawa n'abandonne jamais, il a continué et à partir des deuxième

3. Tadashi Kawamata, *Matsunoyama Installation*, 2000, Matsunoyama, Niigata, triennale d'Echigo-Tsumari.



et troisième éditions, c'est devenu un succès, avec de plus en plus de touristes. La raison de ce succès, c'est qu'il associait des projets ponctuels *in situ* à d'énormes projets d'artistes de renommée mondiale comme James Turrell ou Marina Abramović. Peu à peu, il a aussi implanté de vrais musées qui devenaient les centres de convergence du festival. À Naoshima, c'est le même modèle qui a été développé, le Lee Ufan Museum ou le musée enterré, le Chichū Art Museum de Tadao Andō sont les points permanents et pérennes à partir desquels rayonnent les projets plus ponctuels et spécifiques.

– **Shihoko Iida.** J'aimerais nuancer ce qui a été dit en ouverture de cet entretien à propos de ce « troisième visage » de l'art contemporain, qui reposerait exclusivement sur des lieux comme le Benesse Art Site de Naoshima et les festivals. Ces événements culturels attirent il est vrai un public japonais tout autant qu'international, surtout depuis 2000, avec le développement du tourisme artistique. Mais à des échelles diverses, les musées locaux mènent des efforts constants et des actions de terrain pour soutenir l'expression artistique japonaise. Je tiens à faire remarquer que la présentation générale qui vient d'être faite n'en tient pas suffisamment compte.

Après avoir mené une activité de conservatrice attachée à un musée, je suis devenue indépendante, et ai travaillé au service de biennales et de triennales, aussi bien nationales qu'internationales. De 2009 à 2011, j'ai été invitée, comme conservatrice, à l'Australian Center of Asia Pacific Art (ACAPA), qui est en fait le département de recherche de la Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art de Brisbane (QAGoMA). J'y ai mené des recherches pour l'Asia Pacific Triennial (APT) et ai donc travaillé aux éditions APT6 et APT7. Depuis, grâce à ces très belles expériences pour la QAGoMA et pour l'APT, j'ai pu participer tant à de nouvelles recherches qu'à une activité de commissariat pour des triennales, organisées par des musées ou en collaboration avec eux.

Si le Benesse Art Site s'appuie effectivement sur des musées, créés sur place, ceux-ci sont plutôt des attractions touristiques que des institutions vouées à leurs collections ou des centres de recherche. Les raisons d'organiser des festivals ou de les soutenir financièrement varient, on peut toutefois citer la triennale d'art asiatique de Fukuoka, la triennale de Yokohama, celle d'Aichi, ou encore le Festival d'art international de Sapporo parmi les manifestations où s'engagent véritablement les musées qui contribuent à leur organisation. C'est dans cet environnement que je me suis continûment investie, soit comme curatrice, soit comme membre du comité responsable du commissariat, dans des événements comme la triennale d'Aichi (en 2013 comme co-curatrice, puis en 2019 comme curatrice principale ou cheffe de l'équipe de programmation) et le festival d'art international de Sapporo (en 2014 comme curatrice associée, puis, à partir de 2015, en tant que membre du comité). Tout cela parce que je suis persuadée de l'importance de la relation entre les biennales ou festivals d'art, et les musées ; et j'espère contribuer à la compréhension des liens qui se tissent en ces occasions avec l'ensemble de la société.

– **Kanoko Tamura.** Les festivals d'art contemporain au Japon se trouvent confrontés à une double exigence : trouver leur public localement, alors même que l'art contemporain n'est pas toujours la priorité de la population, et trouver un public élargi, voire un public international, alors que la production artistique contemporaine japonaise est assez peu connue à l'étranger. Cette double ambition est celle du Sapporo International Art Festival (SIAF), qui se veut véritablement international. C'est pourquoi, pour sa prochaine édition, en 2020, au lieu d'une direction artistique à une seule tête comme celle des deux éditions précédentes dont les directeurs artistiques étaient Ryūichi Sakamoto et Yoshihide Otomo, le SIAF2020 a formé une direction collégiale. Dans cette nouvelle structure, j'ai été nommée au poste

de directrice de la communication, c'est-à-dire que je devrai essentiellement m'occuper des relations entre l'exposition et son public. Pour que le public puisse profiter de l'exposition et en comprendre les enjeux, il nous faut travailler à rendre accessible l'art à différentes personnes, à la fois grâce à la communication visuelle, aux programmes pédagogiques et éducatifs, et à la traduction, au sens large. La création de ce poste est une nouvelle expérience pour un festival d'art contemporain au Japon, qui s'inscrit totalement, en même temps, dans la lignée de la philosophie de Fram Kitagawa, à l'origine des premiers projets de ce genre, qui mettent l'accent sur le public local. Un festival doit être animé par la population locale et conçu à destination de la population locale, c'est pourquoi la conception d'une stratégie de communication capable de présenter l'art dans un langage et d'une manière qui soient compréhensibles est absolument essentielle. Je crois que la première étape, dans cette voie, est de créer de la confiance au sein de nos équipes, composées essentiellement d'employés municipaux (le SIAF est organisé par la ville de Sapporo) qui le plus souvent ne connaissent pas très bien l'art, et pour qui il peut s'agir de la première expérience dans ce domaine. Ils sont le premier groupe de personnes que les artistes qui participent au festival rencontrent ; ils sont le premier public. Je passe beaucoup de temps à expliquer pourquoi on a besoin d'art. Une fois, trois employées municipales, déjà un peu âgées, qui travaillaient pour le SIAF, sont venues me voir pour m'avouer un peu timidement qu'elles voulaient vraiment bien faire leur travail mais qu'elles n'étaient pas entièrement convaincues que l'art contemporain soit nécessaire pour le développement de leur ville. J'ai pris le temps d'essayer de leur donner mon point de vue. Cette phase de médiation est absolument nécessaire et fait la richesse humaine de ce type de festivités. Je suis traductrice de formation, et dans le cadre du SIAF, je suis médiatrice non seulement entre les différentes langues, mais également entre l'art contemporain et le public.

– **Clélia Zernik.** Quelle est la philosophie à l'œuvre derrière ces deux types de projets – festivals et îles musées ?

– **Fram Kitagawa.** L'art est ici conçu comme une chose qui doit donner aux habitants des îles une raison d'être fiers. Les artistes mettent en lumière les traits caractéristiques des îles et produisent des œuvres qui attirent de nombreux visiteurs. Et les habitants des îles en tirent un sentiment de fierté. Ces projets artistiques régionaux, plutôt qu'urbains, ont été élaborés en gardant à l'esprit quelques grands principes : considérer l'agriculture et la pêche, en tant qu'activités primaires, comme importantes ; voir au-delà des villes (et de leurs limites), et élargir le champ aux zones régionales ; plutôt que de faire du neuf, réutiliser ce qui est déjà disponible ; considérer l'art comme une communication entre ses soutiens – ses supporteurs – et les personnes impliquées.

– **Tadashi Kawamata.** C'est très spécifique au Japon, et lié à la philosophie d'un art *in situ*, spécifique à son environnement, *site-specific*.

– **Shihoko Iida.** L'art contemporain est capable d'ouvrir de nouvelles voies dans la société ; en d'autres termes, il y a dans l'art une philosophie sous-jacente de démocratie et d'inclusivité. À vrai dire, la triennale d'Aichi (TA) et le SIAF organisent non seulement des expositions internationales d'art contemporain dans des musées, mais participent aussi, avec les communautés locales, à la réalisation de projets participatifs et d'œuvres spécifiques à leur environnement, installées temporairement dans de multiples lieux en dehors des musées durant la triennale³ (**fig. 4**). Les deux activités revêtent la même importance.



– **Kanoko Tamura.** La spécificité du SIAF, ce sont les habitants de Sapporo. C’est un festival qui est organisé par la ville et dont l’objectif principal est de mettre en avant la culture de la ville et de sa population. Avant tout, les habitants de Sapporo doivent savoir que le festival est fait pour eux. Certains y prennent beaucoup de plaisir, d’autres ne comprennent toujours pas pourquoi ce festival existe. Le plus grand défi pour moi est de faire sentir aux habitants de Sapporo qu’ils sont les bienvenus et que ces expositions qui leur semblent un peu étranges sont réellement faites pour eux.

4. Fujiko Nakaya, *Fogscape #47412*, 2014, vue de l’installation lors de l’exposition thématique *City and Nature*, festival international d’art de Sapporo, 2014, musée d’art de Sapporo, Sapporo, Japon, 19 juillet – 28 septembre 2014.

– **Clélia Zernik.** Les festivals d’art contemporain se sont multipliés ces dernières années dans des proportions impressionnantes, à tel point qu’on a pu évoquer une « bulle des festivals ». Quel est le modèle économique qui préside à cet essor ? Est-ce une modalité spécifiquement japonaise de développement de l’art aujourd’hui ?

– **Fram Kitagawa.** Au Japon, de nombreux festivals d’art ruraux ou régionaux se situent en opposition à l’homogénéisation grandissante et à l’importance excessive accordées à l’urbain (et aux villes). Les festivals d’art et les projets qui les accompagnent requièrent beaucoup de temps et d’efforts, dans ce processus de préparation, la diversité régionale se renforce, grâce aux liens tissés et aux collaborations. Non seulement ces valeurs de solidarité se transmettent, mais l’ambition est également de porter au jour les problèmes régionaux, grâce à la participation d’un grand nombre de personnes. C’est pour ces raisons que les festivals d’art se sont multipliés.

– **Kanoko Tamura.** Je pense que les festivals d’art sont véritablement une spécificité du Japon. Bien sûr, on les appelle également biennales ou triennales, mais leur seul point commun avec les autres biennales, comme celle de Venise, est leur structure, le fait que cela revienne tous les deux ou trois ans. Le Japon n’a pas le même rapport à l’art, aux salons, aux galeries.

Le monde de l'art au Japon est très exigeant. La première raison d'être de cette spécificité japonaise qu'est le festival, c'est la nécessité d'ouvrir l'art au grand public et pour cela, il faut lui trouver une forme de manifestation propre. Sa deuxième raison d'être tient à la manière dont l'art est financé par des institutions publiques, comme les localités, les villes ; il doit donc prendre en charge les objectifs de ses financeurs, par exemple la revitalisation d'une région. L'Okayama Art Summit est peut-être une exception en ce sens, parce que, précisément, son financement est privé et provient de la fondation du collectionneur Yasuharu Ishikawa.

– **Tadashi Kawamata.** C'est effectivement une spécificité japonaise, d'ailleurs le public de ces festivals est, pour une grande part, strictement local. Et comme le public international se fait rare dans les festivals japonais, parfois les artistes japonais ne font cela que pour les vacances, ils savent que cela n'aura pas d'impact sur leur carrière internationale, car ce n'est pas lié au marché de l'art. Au Japon, le marché de l'art est assez peu dynamique, nous avons la Tōkyō Art Fair, mais cela n'a rien à voir, en termes de volumes, avec Art Basel in Hong Kong ou d'autres grandes foires d'art contemporain en Asie.

– **Clélia Zernik.** Les festivals d'art contemporain, à la différence des biennales et des triennales, semblent s'appuyer sur la tradition du *matsuri*. Dans quelle mesure peuvent-ils s'y assimiler ?

– **Fram Kitagawa.** Les festivals d'art contemporain qui ont lieu tous les trois ans sont liés à la vie régionale locale, de la même manière que les *matsuri* traditionnels, qui se tiennent chaque année, et l'on peut espérer qu'ils sont effectivement perçus ainsi.

– **Tadashi Kawamata.** Oui, chaque saison au Japon a son festival (*matsuri*), c'est une tradition attachée à un lieu, qui revient de manière cyclique ; les localités ont une tradition très ancienne de *matsuri*. Avec les festivals d'art contemporain sur le modèle d'Echigo-Tsumari, c'est la première fois que l'art devient un nouveau style de *matsuri*. Et, comme pour un *matsuri*, l'important est l'implication des locaux qui le font et le supportent. Pour Fram Kitagawa, l'enjeu était d'impliquer réellement les locaux, il a donc commencé à associer le festival au retour des saisons, en organisant une inauguration au printemps, en été, pour qu'il devienne enfin un rendez-vous attendu des locaux.

Pour moi ces festivals sont vraiment conçus sur le modèle du *matsuri*, et dépendent d'une organisation communautaire et locale. Il s'agit d'événements faits par les locaux pour les locaux. Tout le monde est impliqué de l'intérieur, de sorte que rien ne soit imposé de l'extérieur.

– **Shihoko Iida.** Je crois qu'on peut trouver une certaine communauté entre les festivals d'art contemporain, biennales ou triennales, et les *matsuri* dans la façon dont les uns et les autres utilisent les ressources locales, qu'elles soient historiques, culturelles ou humaines. Les festivals traditionnels, les *matsuri*, n'ont pas seulement un rôle de préservation des habitudes traditionnelles régionales ou locales ; ils s'adaptent aussi et embrassent les changements avec les années. Par ailleurs, les *matsuri*, comme les biennales et triennales sont des événements cycliques, récurrents.

– **Kanoko Tamura.** Pour les villes qui cherchent à revitaliser leur communauté, organiser un festival d'art semble être une solution idéale, un événement qui permet à la fois de promouvoir leurs spécificités à travers quelque chose de festif comme les *matsuri*, mais de manière plus réfléchie et plus profonde qu'à travers un simple divertissement. C'est malgré tout un peu

compliqué, car si la création d'un événement artistique festif est l'ambition première de la ville, ce n'est sans doute pas l'objectif principal des artistes qui exposent. L'art contemporain ne prétend pas apporter de la distraction, ou du moins pas nécessairement. Ordinairement, l'image de l'art contemporain et celle d'un *matsuri* sont complètement contradictoires – l'art contemporain est souvent conceptuel et critique alors que le *matsuri* est consensuel et symbiotique. De plus, le *matsuri* est un rituel historiquement local, qui offre à ses visiteurs, de par sa nature de rituel liminaire, un temps et un espace extraordinaires : il leur permet d'oublier et de sortir du statut social auquel ils sont habituellement assignés. Les festivals artistiques ont des points communs avec les *matsuri*, en ce sens que l'art vous permet également de vivre une expérience extraordinaire, mais en même temps, l'art contemporain a un profond souci de la réalité. Je vois là une autre différence entre les deux. Et pourtant certains festivals d'art contemporain sont de très grand succès – pas seulement du point de vue des œuvres d'art présentées, mais peut-être surtout de celui de la dimension participative de ce type d'événements, dont les organisateurs multiplient les efforts pour associer les gens, les mettre en relation. C'est la grande réussite de Fram Kitagawa.

– **Clélia Zernik.** Si l'atmosphère dans certains festivals d'art contemporain est très familiale, festive et simple, les îles de la municipalité de Setouchi offrent au contraire une forme sacralisée de l'art, somptueuse, presque religieuse (fig. 5a-b). Il semble qu'on soit devant des conceptions différentes sinon opposées. Existe-t-il une ambiguïté dans la compréhension de l'art contemporain au Japon ? Et si c'est le cas, de quelle nature est-elle ? Peut-on dire que l'art au Japon relève traditionnellement du sacré ?

– **Fram Kitagawa.** À Naoshima, l'art relève en effet du sacré. Mais dans les autres îles, il apparaît plus tourné vers un public familial et plus festif.

Le monde de l'art aime à considérer l'art comme quelque chose de sacré ou de raffiné, mais je crois qu'il est aussi ambigu et capable de diversité. Au Japon, le « spirituel » (le monde des *kami*) peut relever à la fois de la culture populaire et du sacré. D'une certaine façon, les festivals d'art contemporains témoignent de cette ambiguïté.

5a. Ryue Nishizawa,
musée d'art de Teshima, 2010.





5b. Rei Naito, *Matrix*, 2010, musée d'art de Teshima.

– **Shihoko Iida.** Traditionnellement, l'art tend à être considéré comme noble, ou sublime, mais l'art contemporain se laisse difficilement enfermer dans une définition statique. À l'avenir, lorsque le « contemporain » deviendra « moderne », c'est-à-dire lorsque l'art contemporain aura été historicisé, il commencera d'acquiescer sa propre définition. Car si l'art est contemporain, c'est du temps dans lequel il se situe.

Ces dernières années, en Asie de l'Est et du Sud-Est et dans la région Pacifique, les définitions euroaméricaines de l'art moderne et de l'histoire de l'art de la période coloniale sont de plus en plus soumises à un réexamen et, ce faisant, les discours sur l'art local se réorganisent, tandis que se définissent des discours qui ont été omis ou n'ont pas encore été tenus⁴.

L'art contemporain est ambigu, puisqu'il est au centre d'une innovation continue. Même dans le Japon de l'ère moderne, même après que de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques ont été importés d'Occident, le conflit avec la tradition a perduré ; ainsi le terme *nihonga* (la peinture de style japonais) a-t-il été forgé en réponse au *yōga* (la peinture de style occidental). Les différences entre les matériaux et les techniques employées donnèrent naissance à différents styles et catégories, ce qui ajoute à la complexité de la question « Qu'est-ce que l'art japonais ? », et à celle des relations entre nationalisme et identité. Le mouvement de l'art informel a déclenché une « frénésie informelle » au Japon lorsqu'il y fut introduit, venu de France, par Michel Tapié, dans les années 1950. Si les artistes de l'avant-garde japonaise, comme ceux du mouvement Gutai, furent profondément influencés par l'art informel, Michel Tapié⁵ fut également frappé par l'existence au Japon de nombreux artistes d'avant-garde également talentueux, qui méritaient aussi une reconnaissance internationale.

Comme on peut le constater au Japon ou hors du Japon, de nombreuses régions où la notion d'« art contemporain » n'existe pas n'en développent pas moins des formes d'art

spécifiques ancrées dans l'histoire et la vie culturelle régionales (fig. 6). Les échanges culturels, dans le monde global contemporain, témoignent des influences réciproques d'une région l'autre, d'une population l'autre. C'est dans cette sphère-là, parmi des pratiques artistiques locales et diverses, que s'est développée une tendance d'avant-garde, expérimentale ou exprimant une conscience sociale critique, émergeant graduellement des contextes existants pour se faire reconnaître comme « art contemporain » en partant à la rencontre de l'autre art contemporain, entraînant ainsi un échange culturel. Il n'existe donc pas de notion statique d'un art contemporain, qui serait une norme mondiale, opposé à un art traditionnel ; l'art contemporain est ambigu ; il se transforme, se cultive selon la région et le temps.

– **Clélia Zernik.** La coexistence des dimensions artistique, touristique et pédagogique ne risque-t-elle pas de diluer, dans les festivals d'art contemporain, le propos des artistes ?

– **Fram Kitagawa.** Non, je ne crois pas en l'existence de ce risque. Considérer les œuvres comme autonomes, c'est accepter qu'elles courent le risque de voir leurs valeurs se diluer. Les œuvres créées spécialement pour un site sont néanmoins des faits sociaux dans un contexte déterminé. Elles diffèrent en cela des œuvres créées pour l'espace idéalisé de la galerie, le *white cube*.

– **Tadashi Kawamata.** Ces festivals sont à la fois artistiques et touristiques. Avec les premiers succès des projets artistiques à Echigo-Tsumari, c'est la politique touristique qui a pris le relais. L'art est devenu un moyen de visiter le Japon, un véritable tourisme artistique. L'art donne une nouvelle image aux sites, il change l'image que l'on peut avoir d'un lieu, et permet de promouvoir des petites localités. Dans les années 1970, le slogan de notre compagnie de transport Japan Railways était « Discover Japan », et Fram Kitagawa s'est inscrit dans cette lignée : *discover Japan by art*, c'est la politique d'un art touristique. Les festivals peuvent apporter un nouveau regard sur le Japon, une nouvelle manière de le découvrir. Pour l'artiste qui travaille dans ces festivals, ce n'est pas une instrumentalisation de l'art au service du tourisme, c'est au contraire une bonne opportunité d'avoir du travail, un lieu, de l'espace pour développer sa démarche. C'est un peu comme du *land art*, c'est une opportunité exceptionnelle. Bien sûr c'est assez local, et non international, mais c'est satisfaisant car les résultats sur la société civile sont très bénéfiques. Après avoir fait leurs armes au niveau local, ils auront peut-être envie d'aller travailler ou exposer dans un autre pays.

– **Shihoko Iida.** Je ne crois pas non plus qu'il y ait un risque. Pour considérer l'économie générale des festivals d'art contemporain, on doit se livrer à une évaluation qui prenne en compte l'ensemble des parties prenantes. Mais nous devons aussi respecter les propositions des artistes et leur créativité. Sans compter que les idées des artistes dynamisent l'ensemble de l'écosystème (fig. 7).

– **Clélia Zernik.** Vous étiez, Shihoko Iida, commissaire, en 2019, de la triennale d'Aichi, qui défendait la liberté d'expression et a finalement été censurée, suite aux réactions d'une partie du

6. Aida Hito Pais, tissage de perles, *Women's Wealth Workshop*, Nazareth Rehabilitation Centre 2017, Chabai, région autonome de Bougainville. 9^e triennale Asie Pacifique d'art contemporain (APT9), Brisbane, Australie, 24 novembre – 28 avril 2018.





7. Ayşe Erkmen, *Living Coral* / 16-1546 / *Market*, 2019, vue de l'installation lors de la triennale d'Aichi en 2019, Endoji / Endoji Honmachi, rues piétonnes, Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

public. Qu'en déduire des relations du public japonais avec l'art contemporain ? Pensez-vous que l'écart est trop profond entre le monde élitiste de l'art et la masse des regardeurs ? Pensez-vous que cela dénote une contradiction entre les deux objectifs d'un festival d'art contemporain : s'adresser au public local et montrer cet art contemporain ?

– **Shihoko Iida.** Je ne pense pas qu'il y ait une contradiction. Même au Japon, on peut constater que les gens, qu'ils aient l'habitude ou non d'aller dans des musées, s'intéressent à l'art contemporain. Beaucoup de gens attendent avec impatience la triennale d'Aichi. Lors de l'édition 2019, de nombreux visiteurs locaux sont revenus voir l'exposition plusieurs fois, et l'équipe de volontaires a tenu bon (**fig. 8**). C'est un signe encourageant, malgré les alertes d'attentat et les menaces proférées sous forme d'appels téléphoniques, de fax ou de courriels anonymes – les organisateurs en ont reçu par dizaines de milliers. À chaque édition, notre public accumule des expériences, et il grandit avec nous.

Il est vrai, pourtant, que beaucoup pensent à tort que l'art contemporain n'a d'autre fin que d'être consommé, d'apporter du plaisir, de la beauté, de l'élégance et de revivifier une région, comme c'est le cas avec le Benesse Art Site de Naoshima et avec la triennale de Setouchi. Il ne fait aucun doute que le tourisme artistique est un point d'accès à l'art contemporain, et qu'il contribue à redynamiser une région. Mais l'art contemporain, intrinsèquement, porte aussi un regard critique sur la société ; les œuvres sont par essence des expressions personnelles ou politiques. Une proposition artistique peut nous montrer une réalité à laquelle nous préférierions peut-être ne pas être confrontés, des fautes passées, auxquels nous ne voulons pas réfléchir, ou des avertissements concernant l'avenir, des perspectives, des hypothèses. Les publics japonais ont encore à apprendre de cette inévitable nature de l'art contemporain.

D'un autre côté, il revient aux organisateurs et aux commissaires de présenter soigneusement les intentions des artistes et le contexte des œuvres lorsqu'elles sont politiquement ou historiquement sensibles. Prévoir la stratégie de communication dans les médias, concevoir

des programmes éducatifs où les discussions en petits groupes auront leur place, voilà des accompagnements, par exemple, à ne pas négliger (fig. 9). Il est indispensable que les musées et les triennales s'efforcent d'être des espaces ouverts, sereins et indépendants, où puisse se faire l'apprentissage de l'art. En ce sens, l'art contemporain peut-être l'occasion de montrer aux visiteurs l'existence d'opinions différentes des leurs, et d'en faire l'expérience ; et il est important d'accepter les uns et les autres nos différences. Même si cela prend du temps, car l'art est un média lent. Par leur nature cyclique, les biennales et triennales vont grandir avec leur public, répondre aux dissonances et épouser le changement ; elles traceront leur propre route dans le temps.

– **Kanoko Tamura.** Comme je l'ai dit précédemment, les festivals artistiques essaient de présenter de l'art contemporain et du divertissement tout à la fois, dans un équilibre extrêmement malin, mais cet équilibre demeure précaire. Ce que la polémique autour du festival d'Aichi a révélé, c'est que les choses peuvent basculer, et qu'il est très difficile de présenter à un large public un art qui critique ou questionne la société et ses côtés obscurs. Parce que très peu de gens au Japon savent que l'art contemporain en soi est réflexif et critique. Toutes les localités qui organisent aujourd'hui un festival artistique ont en tête ce qui s'est produit à Aichi en 2019, et doivent être entièrement conscientes de cette ouverture de l'art – l'organisation d'un festival d'art contemporain n'est pas une formule miracle qui permet de revitaliser une ville dans la joie et le bonheur. L'art contemporain doit conserver cette essence réfléchie et critique, même lorsqu'il est mis en scène comme un divertissement. Aichi a montré combien le défi est grand de susciter et recevoir des réactions controversées. Mais je crois véritablement que ces festivals peuvent produire une expérience significative et stimulante, à condition de trouver une manière de faire qui soit appropriée, et c'est de fait la tâche qui m'incombe aujourd'hui. L'art peut être apprécié par tous sans être dénaturé pour autant. En tant que directrice du SIAF2020, je dois absolument éviter de tomber dans l'autocensure.

– **Clélia Zernik.** En quel sens l'art est-il un médium privilégié – plus que le sport, l'architecture, la gastronomie ou la littérature – pour revitaliser une région et retisser du lien entre une population et un territoire ?



8. Public et volontaires de l'équipe d'organisation parlant de *Falls of the Evolution* (2019) du groupe Pungrok Sulap lors de la triennale d'Aichi en 2019, galerie du musée d'Art de la préfecture d'Aichi (8F), Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

9. Groupe de discussion lors de l'exposition *After "Freedom of Expression?"* (« Après la "liberté d'expression" ? »), présentée lors de la triennale d'Aichi en 2019, galerie du musée d'Art de la préfecture d'Aichi (8F), Nagoya, Aichi, Japon, 1^{er} août – 14 octobre 2019.

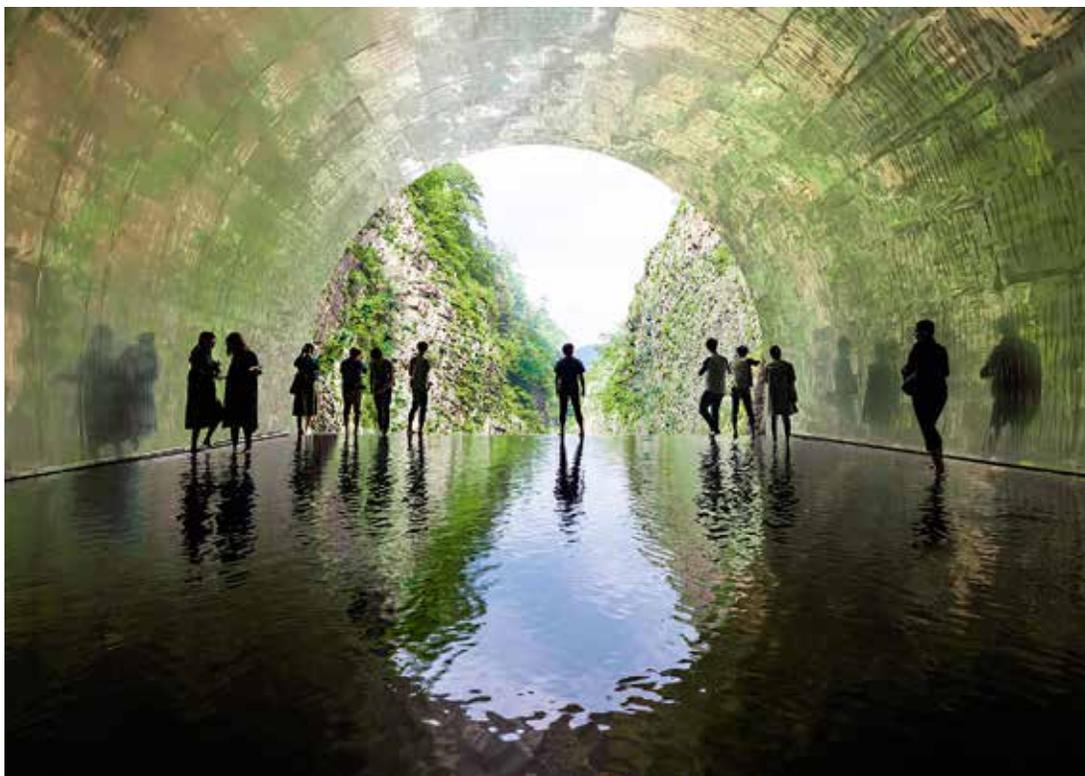
– **Fram Kitagawa.** L'art est semblable à la littérature dans la mesure où il n'a pas de fonction concrètement définie. Et c'est pourtant difficile pour lui d'exister en toute indépendance. Il demande de l'argent, et requiert que de nombreuses personnes s'engagent en sa faveur. Il est exactement comme un « bébé », et c'est intéressant : il est fragile et a besoin qu'on s'occupe de lui. Mais c'est ce qui est important : que beaucoup soient impliqués dans la croissance de l'art et dans son processus, que les gens et les terres se relient.

– **Shihoko Iida.** Les effets ne sont pas apparents dans le court terme. En revanche, c'est un médium privilégié si on le compare aux autres, car ses influences et ses effets sur la revitalisation régionale sont de plus longue durée. Cela ne dépend pas de la façon dont il change l'apparence d'une région, mais plutôt de celle dont il change la conscience de sa population. À cet égard, l'art est peut-être plus proche de la littérature (du roman), mais il convoque les perceptions audiovisuelles.

C'est néanmoins un médium lent, et son influence prend des mois, voire des années, pour se faire sentir. Rien ne garantit non plus qu'un changement ou un effet quelconque surviendra. Il arrive plus tard. Il n'est donc pas recommandé d'utiliser l'art pour contribuer à la revitalisation régionale comme le volet quelconque d'un modèle de développement. Si cette revitalisation est désirée, l'organisation ou le lieu d'accueil doivent se montrer patients et créer les ressources humaines qui la verront se dessiner de génération en génération.

10. Ma Yansong / MAD Architects,
Tunnel of Light, 2018, triennale
d'Echigo-Tsumari.

– **Clélia Zernik.** Les pratiques artistiques japonaises semblent aujourd'hui très proches de la notion d'art relationnel, développée par Nicolas Bourriaud. Comment l'expliquez-vous ?



– **Fram Kitagawa.** La notion d'art relationnel ne m'est pas familière, mais l'art spécifique à un environnement est un médium très efficace pour relier les gens les uns aux autres et leur faire prendre conscience des lieux. Lorsque les artistes créent une œuvre pour l'espace abstrait de la galerie, ou pour un espace universel, ils réalisent une sorte d'expérience chimique. À Echigo-Tsumari, les artistes tirent leur inspiration des montagnes, des forêts, des rizières, lieux parfois folkloriques, liés à l'histoire et à la vie des gens (fig. 10, 11).



11. Rizières en terrasse à Echigo-Tsumari.

– **Tadashi Kawamata.** Les festivals d'art contemporains sont connectés avec des aspects sociaux, tout comme l'art relationnel. Si les artistes font quelque chose de social, c'est aussi que c'est très adapté aux petits budgets, les jeunes artistes

peuvent participer. Une fois qu'Echigo-Tsumari a eu du succès, toutes les localités qui n'avaient pas beaucoup d'activité ont essayé de créer ce type de festival. On a vu se multiplier des projets locaux, dans des maisons vides, etc. On peut parler de *festival bubble*. C'est comme une douche, tout le monde a suivi le même mouvement, les commissaires aussi. Et les festivals se sont multipliés.

– **Kanoko Tamura.** C'est peut-être parce que l'art contemporain dans sa dimension très académique reste au Japon très en retrait, et peu compréhensible aux yeux d'un large public. Aux yeux de tous, les projets locaux, les résidences d'artistes (qui se développent depuis une vingtaine d'années) sont plus immédiatement acceptées. Il est plus facilement compréhensible de voir des artistes faire des recherches, réhabiliter des maisons, travailler avec les gens. Et puis surtout, c'est plus facile à évaluer. Évidemment, réhabiliter une maison, c'est bien par nature, c'est le type de projet qui ne génère aucune inquiétude quant à sa réception auprès du public. Les Japonais, au cours de leur cursus scolaire notamment, non seulement ne sont pas très familiarisés avec l'art contemporain, mais plus encore, on ne leur apprend pas à donner leur avis, à se constituer un point de vue personnel. Alors pour la plupart d'entre eux, il est difficile de juger quelque chose dont la réputation n'a pas été clairement établie, il faut attendre le jugement des experts ou celui de l'Histoire. Par exemple, l'impressionnisme est très populaire au Japon, car sa valeur ne fait pas débat ; au contraire, l'art contemporain inquiète, on ne sait pas si c'est bien ou non... à l'exception de l'art social ou relationnel qui a au moins pour lui de créer du lien social, et d'aider les communautés. C'est plus facilement accepté et valorisé. Mais l'effet pervers, c'est que l'art est un peu instrumentalisé : quand un artiste traite d'enjeux politiques, sociaux ou de minorités, on ne peut plus le critiquer en tant qu'artiste. Il me semble qu'il demeure au Japon une confusion entre la forme et le fond, si tu ne peux pas critiquer le fond, tu ne peux pas critiquer la forme.

– **Clélia Zernik.** Peut-on parler d'un modèle asiatique de développement de l'art contemporain ? Comment expliquez-vous le succès de la triennale d'Echigo-Tsumari auprès du public chinois ?

– **Fram Kitagawa.** Je ne suis pas certain que ce modèle asiatique existe. Mais en Chine et à Taïwan, Echigo-Tsumari est devenu un modèle de revitalisation régionale. En Chine,

la disparité croissante entre villes et campagne devient l'un des problèmes les plus préoccupants. À Echigo-Tsumari la triennale semble être l'une des solutions à ce problème ; de ce point de vue, des activités et des festivals s'organisent donc avec cette référence présente à l'esprit.

– **Tadashi Kawamata.** À partir du moment où le festival d'Echigo-Tsumari a eu du succès, les étudiants en art du monde entier sont venus, d'abord ceux du Japon, puis ceux de tous les autres pays, comme la Chine. J'aurais voulu que Fram Kitagawa constitue les archives du développement de son festival, pour que cela puisse être présenté dans les autres pays. Ce modèle pourrait très bien se développer en Asie, car il fait le lien avec les questions de population et également avec la notion de désastre.

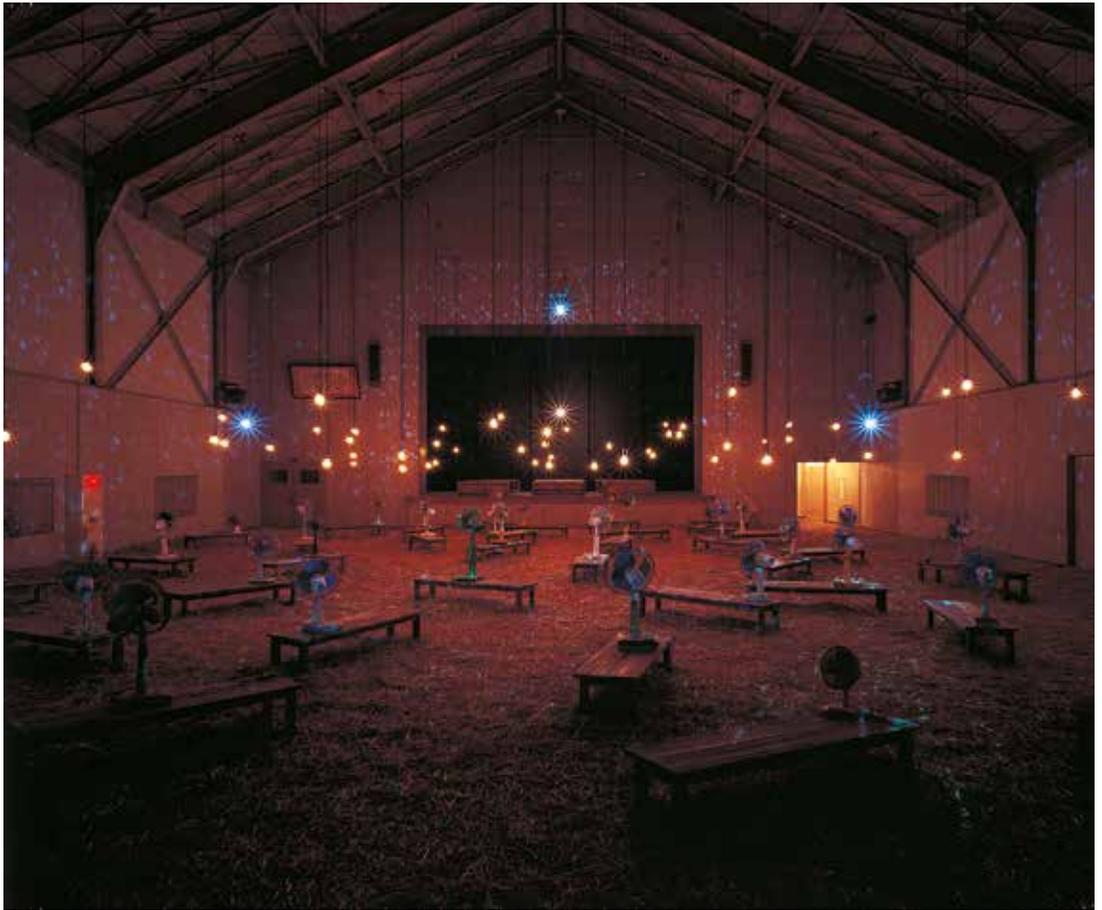
– **Shihoko Iida.** On ne peut pas véritablement parler de « modèle asiatique » unifié, car chaque région à sa propre histoire, sa propre vie politique et son propre environnement culturel.

– **Clélia Zernik.** Quelle pourrait être aujourd'hui la spécificité d'un art contemporain japonais ? Comment se comporte le marché de l'art ? Le public japonais se montre très réceptif à ce type de festival ou d'art populaire et festif, cela signifie-t-il qu'au contraire il n'est pas vraiment intéressé par un art engagé et élitiste ? Le festival d'Echigo-Tsumari semble trouver le parfait équilibre entre ces deux types de public – populaire et élitiste. Comment expliquez-vous ce succès ?

– **Fram Kitagawa.** Même à l'égard de questions comme celles de l'environnement et du capitalisme, les initiatives politiques japonaises laissent beaucoup à désirer ou se calquent sur celles des États-Unis. Dans un tel contexte, l'art devient un médium important pour répondre aux questions que posent l'environnement, les systèmes sociaux et l'économie de marché, par exemple. Et les artistes, inévitablement, se retrouvent mêlés à ces contradictions « régionales ».

Lorsqu'est produit de l'art élitiste, pour certains groupes seulement, l'influence sur le terrain est forcément limitée. L'idée est au contraire de toucher les masses par un art abordant les questions sociétales et locales qui leur tiennent à cœur. Des artistes comme Christian Boltanski et d'autres, de renommée internationale, se sont engagés dans le festival (fig. 12), parce qu'ils ont choisi, plutôt que d'atteindre les masses au musée ou dans les villes, de communiquer directement leurs messages dans ces zones rurales, ces campagnes, où ils peuvent toucher plus de monde. Dans les musées et les villes, l'art est institutionnellement protégé. Alors que dans les campagnes, l'art n'est rendu possible que par l'engagement et le soutien des gens. Boltanski a trouvé beaucoup de joie dans ce travail avec les gens. Je comprends la contagion par le coronavirus comme une révolte de la nature. La triennale d'Echigo-Tsumari se fonde sur l'idée que « l'être humain fait partie de la nature ». Les gens à Echigo-Tsumari ont une longue expérience de vie commune avec la nature et peuvent faire face au virus. Les artistes comprennent intuitivement le sens de notre projet, c'est pourquoi ils sont nombreux à participer à la triennale d'Echigo-Tsumari.

– **Tadashi Kawamata.** On a l'impression que l'art au Japon est plus une expérience qu'un objet – une expérience environnementale. C'est important de faire l'expérience de la nature par exemple. Au Japon, les galeries, les musées, ne marchent pas tant que ça, vraiment pas, spécialement pour l'art contemporain. Il n'y a pas trop de collectionneurs non plus. Dans nos appartements, il n'y a pas trop de décoration, les murs, les pièces sont vides. Rien au mur. Pas de portrait ou de peinture de paysages. On n'a pas l'habitude de cela. Donc les artistes essaient de faire quelque chose d'une autre manière, hors du marché de l'art, de manière plus locale. Réhabiliter des villages par exemple, c'est l'un des enjeux d'Echigo-Tsumari.



– **Shihoko Iida.** Ce n'est pas parce que les gens ne sont pas intéressés. L'art élitiste ne jouit pas encore d'une reconnaissance générale. Le public japonais est intéressé par ce qui est populaire, par les sujets à la mode ou par les choses que l'autorité, ceux qui sont au pouvoir tiennent en haute estime. Le fait que des centaines de milliers de gens se pressent pour aller voir les trésors des temples, les expositions spéciales, les collections impressionnistes des musées européens en offre la preuve. On constate la même chose avec les triennales comme celles de Setouchi, d'Aichi ou de Yokohama.

Beaucoup de gens affichent leurs préférences et leurs jugements envers la nourriture, par exemple, mais peu ressentent ce même rapport avec l'art. On est rassuré d'être comme tout le monde. Les Japonais n'ont pas l'habitude des débats, ni celle d'exprimer publiquement leurs sentiments ; cela les embarrasse, et ils ont tendance à se demander quelle est l'interprétation « convenable » de l'art. C'est une sorte de mentalité collective qui est à l'œuvre. On peut penser que le manque d'occasions de se confronter à l'art élitiste et l'absence d'une éducation à ce type d'art, qui permettrait de l'apprécier, constituent la toile de fond d'un tel comportement. Si la connaissance de l'art élitiste se répand, si l'on en parle, plus de gens vont commencer à s'y intéresser. En suivant ce raisonnement, si nous invitons l'art élitiste dans les festivals et l'y présentons, les gens auront d'autant plus d'occasion de faire sa connaissance. Cela les aidera à se familiariser avec l'art, et amoindra leurs résistances. Mais avant cela, l'idée

12. Christian Boltanski et Jean Kalman, *The Last Class*, 2006, triennale d'Echigo-Tsumari.

d'un « art élitiste » devrait être rejetée. Ou plus précisément, la tolérance doit être cultivée, pour que le grand public puisse l'accepter comme une manifestation parmi d'autres de l'art, si tant est qu'il existe un art élitiste.

– **Kanoko Tamura.** Pour l'art traditionnel, le marché est très important. Mais dans le domaine de l'art contemporain, il faut juger par soi-même, donc on ne prend pas de risque et les ventes ont du mal à décoller. Les artistes ont besoin d'être reconnus à l'étranger pour être célèbres au Japon. Murakami Takashi, par exemple, a eu besoin de collaborer avec Louis Vuitton, pour devenir célèbre dans son propre pays.

Les contributions de Fram Kitagawa et Shihoko Iida ont été traduites de l'anglais par François Boisvion, celles de Tadashi Kawamata et Kanoko Tamura par Clélia Zernik.

Shihoko Iida

Shihoko Iida est conservatrice et curatrice indépendante et réside à Nagoya, au Japon. Elle a travaillé comme conservatrice pendant onze ans à la galerie Tōkyō Opera City Art Gallery, dès 1998, avant son ouverture. De 2009 à 2011, elle est conservatrice invitée à la Queensland Art Gallery / Gallery of Modern Art de Brisbane, en Australie. Son intérêt pour l'art contemporain en Asie, pour le commissariat et pour les relations entre la société et les institutions du monde de l'art que sont les musées et les biennales l'amène à travailler successivement pour la 15th Asian Art Biennale Bangladesh, en 2012 ; pour la triennale d'Aichi, en 2013 ; pour le Sapporo International Art Festival, en 2014 ; et à nouveau pour la triennale d'Aichi, en 2019. De 2014 à 2018, elle a été maîtresse de conférences à la Tōkyō University of the Arts. Elle a notamment participé au commissariat d'expositions à Séoul, dans diverses villes australiennes, à New Dehli et à Djakarta.

Tadashi Kawamata

Né en 1953, Tadashi Kawamata est plasticien. Il vit à Paris et à Tōkyō. De 1998 à 2005, il a été professeur à la Tōkyō University of the Arts et de 2007 à 2019, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Fram Kitagawa

Né en 1946, diplômé de la Tōkyō University of the Arts, Fram Kitagawa dirige de nombreux projets d'envergure dont le Faret Tachikawa Public Art Project. Il est directeur général de la triennale d'Echigo-Tsumari, de la triennale de Setouchi, du festival d'art « Satoyama » de Boso, Ichihara Art × Mix, du Northern Alps Art Festival et de la triennale d'Oku-Noto. En 2019, il est nommé directeur artistique de la Shanghai Urban Space Art Season. Il est décoré de l'ordre des Arts et des Lettres de la République française.

Kanoko Tamura

Traductrice, Kanoko Tamura est directrice du collectif Art Translators, un groupe de traducteurs et de traductrices spécialisés dans le domaine de l'art. Elle se définit elle-même comme médiatrice entre les gens, les cultures et les langues. Elle s'est donné comme objectif l'extension des possibilités de la traduction et de la communication. Elle est directrice de la communication et médiatrice de l'édition 2020 du festival d'art international de Sapporo.

Clélia Zernik

Normalienne, agrégée et docteure en esthétique, Clélia Zernik est critique d'art et professeure de philosophie de l'art à l'École nationale supérieure

des beaux-arts de Paris depuis 2011. Ses premières recherches portent sur la relation entre art et sciences, telle qu'elle est élaborée par les psychologues de la perception et par les phénoménologues (*Perception-cinéma*, Paris, Vrin, 2012 ; *L'Œil et l'objectif*, Paris, Vrin, 2014). Elles s'orientent désormais vers le cinéma (*Les Sept samourais* d'Akira Kurosawa, Louvain, Yellow Now, 2013 ; *L'Attrait du café*, Louvain, Yellow Now, 2017 ; *L'Attrait des fantômes*, Louvain, Yellow Now, 2019) et l'art contemporain japonais, grâce à des séjours d'études à la Waseda University et à la Tōkyō University of the Arts (avec le soutien de la Japan Foundation et de la Japan Society for the Promotion of Science).

NOTES

Tous les noms, y compris ceux d'origine japonaise, sont ici transcrits dans l'ordre prénom-patronyme.

1. Dans le cadre du programme conjoint d'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art* ; voir Clélia Zernik, « L'art japonais après Fukushima : au prisme des festivals », dans *Critique d'art*, n° 49, automne/hiver 2017, p. 81-104.

2. L'exposition *L'Art contre l'Apartheid*, organisée, à l'origine par l'UNESCO s'était intitulée au Japon *Apartheid Non! Art Festival*. Le comité était composé d'Antonio Saura, de Jacques Derrida ainsi que d'artistes, d'écrivains et d'historiens de renommée internationale. L'exposition avait été conçue pour voyager dans le monde entier, jusqu'à la fin du système de l'apartheid. Au Japon, les œuvres étaient transportées dans un camion spécial. Pour plus d'informations, voir : https://www.artfront.co.jp/en/news_blog/art-front-gallery-launches-news-letter/.

3. Voir, en ligne : https://aichitriennale.jp/2019/en/search.html?offset=0&limit=1000&search=&artwork_category_bn=&venue_category_bn=venue_cat_S; https://aichitriennale.jp/2019/en/search.html?offset=0&limit=1000&search=&artwork_category_bn=&venue_category_bn=venue_cat_T; https://aichitriennale.jp/2013/english/access/access_map03.html; https://aichitriennale.jp/2013/english/access/access_map05.html; <http://siaf.jp/2017/en/venues/central/>; <https://siaf.jp/2014/en/artists>.

4. Voir, par exemple, Ming Tiampo, *GUTAI: Decentering Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010 ; dans la région Pacifique, parmi les nombreux projets des dernières APT : voir « Women's Wealth » pour l'APT9 (<http://play.qagoma.qld.gov.au/womens-wealth/>), et le matériel d'archive pour les *Magiciens de la Terre* dans les archives Bernhard Lüthi, intégré au projet *Powerful Object* de la 22^e biennale de Sydney : NIRIN (Art Gallery of New South Wales, du 14 mars au 8 juin 2020 et du 16 juin au 6 septembre 2020), présenté par Shihoko Iida le 13 mars 2020, lors du vernissage de NIRIN.

Le cartel au mur indique que le Conseil des Aborigènes et des îliens du détroit de Torres au sein de l’Australia Council (le Conseil des arts australien, qui est l’organe public de promotion et de financement des arts), l’ATSIAB (Aboriginal and Torres Strait Islander Arts Board) refusait que les artistes aborigènes soient considérés comme des « magiciens », insistant sur le fait qu’ils étaient des « artistes », et avait conséquemment menacé d’annuler sa participation. Il fallut un certain temps à Jean-Hubert Martin et à Bernard Lüthi, qui était co-commissaire pour la participation des Aborigènes d’Australie, afin de convaincre ces artistes de prendre part à l’exposition (Paris, Centre Pompidou – Musée national d’art moderne / Grande Halle de la Villette, 1989). Comme Lüthi s’en est récemment ouvert à Brooke Andrew, le directeur artistique de la biennale de Sidney : « *Les Magiciens de la Terre* était une exposition pour les Européens. » Voir également « Powerful Objects », dans *NIRIN. 22nd Biennial of Sydney*, Sydney, Biennial of Sydney Ltd., 2020, p. 250.

5. Michel Tapié « Hommage à Gutai », dans *Gutai*, n° 8, Ashiya, Gutai Art Association, 29 septembre 1957, p. 1 (réimpression : *Document Gutai 1954-1972*, Ashiya City Cultural Foundation, 1993, p. 302) ; Hirai Shoichi (dir.), *What’s GUTAI?*, cat. exp. (*Kessei 50 shūnen kinen Gutai kaikoten*, Kobe, musée d’Art de la préfecture de Hyogo, 2004), Tōkyō, Bijutsu Shuppan-Sha, 2004, p. 93.