

Essai

En partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)
et l'Institut français

Essay

With the support of the Institut national d'histoire de l'art
(INHA) and the Institut français

Le texte de Clélia Zernik « L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals » est le fruit d'une collaboration originale entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*, qui ont décidé ensemble de créer un nouveau format d'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique.

Cette aide, inaugurée en 2016 et faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, s'inscrit dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international, initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ainsi, pendant un cycle de trois ans ont été mis en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

Si la première lauréate de l'aide à l'écriture critique, Julie Crenn, s'était rendue en Afrique du Sud pour examiner les scènes artistiques africaines vues par les femmes artistes¹, Clélia Zernik s'intéresse ici tant aux œuvres qu'au cadre dans lequel elles sont montrées, dans cette passionnante enquête sur les festivals d'art contemporain dans le Japon d'aujourd'hui. Sans succomber à la facilité d'une approche comparatiste, ses descriptions attentives conduisent les lecteurs à faire l'expérience de ces manifestations de près, afin de découvrir graduellement leur singularité. Cet article montre en effet de manière convaincante que loin de circonscire un champ restreint aux seuls initiés de l'art contemporain, ces festivals structurent au Japon à la fois des territoires géographiques et des espaces sociaux, dans une temporalité qui est celle de la durée, du temps lent du partage. Bonne lecture !

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII^e au XXI^e siècle, INHA, et **Vincent Gonzalvez**, Responsable du pôle arts visuels et architecture, Institut français

“Japanese Art After Fukushima through the Prism of Festivals”, a paper by Clélia Zernik, is the result of an original collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art and *Critique d'art*, who together decided to create a new grant for the writing and publication of a critical essay.

There will be a call for applications every year for this grant, which was launched in 2016 and is part of a wider programme to support writing on contemporary art and its international visibility. It was initiated by the Institut français in the field of visual arts, in partnership with the French Ministry of Culture - Artistic Creation Department. A three-year cycle was thus created which, through different measures, encourages the mobility of researchers and art critics, as well as the circulation of their ideas and translations of their work.

The first recipient of this grant for critical writing, Julie Crenn, travelled to South Africa to examine the African art scene through the eyes of female artists¹. Clélia Zernik, the present awardee, focuses on works and the frame within which they are shown, in this fascinating investigation of contemporary art festivals in Japan. Avoiding the easy option of a comparative approach, her careful descriptions offer the reader a close-up experience of these events, whose singularity is gradually revealed. One of the qualities of this paper is that it makes clear that far from being limited to the restricted field of contemporary art experts, these festivals give structure to geographical areas and social spaces, within a long-term, slow, shared temporality. We hope you enjoy this article!

Elitza Dulguerova, Research adviser in the field of 18th to 21st-Century Art History, INHA and **Vincent Gonzalvez**, Head of the Visual Arts and Architecture Department, Institut français.

1. Julie Crenn « *Who Run the World? : les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes* », *Critique d'art*, n° 47, automne/hiver 2016, p. 100-115

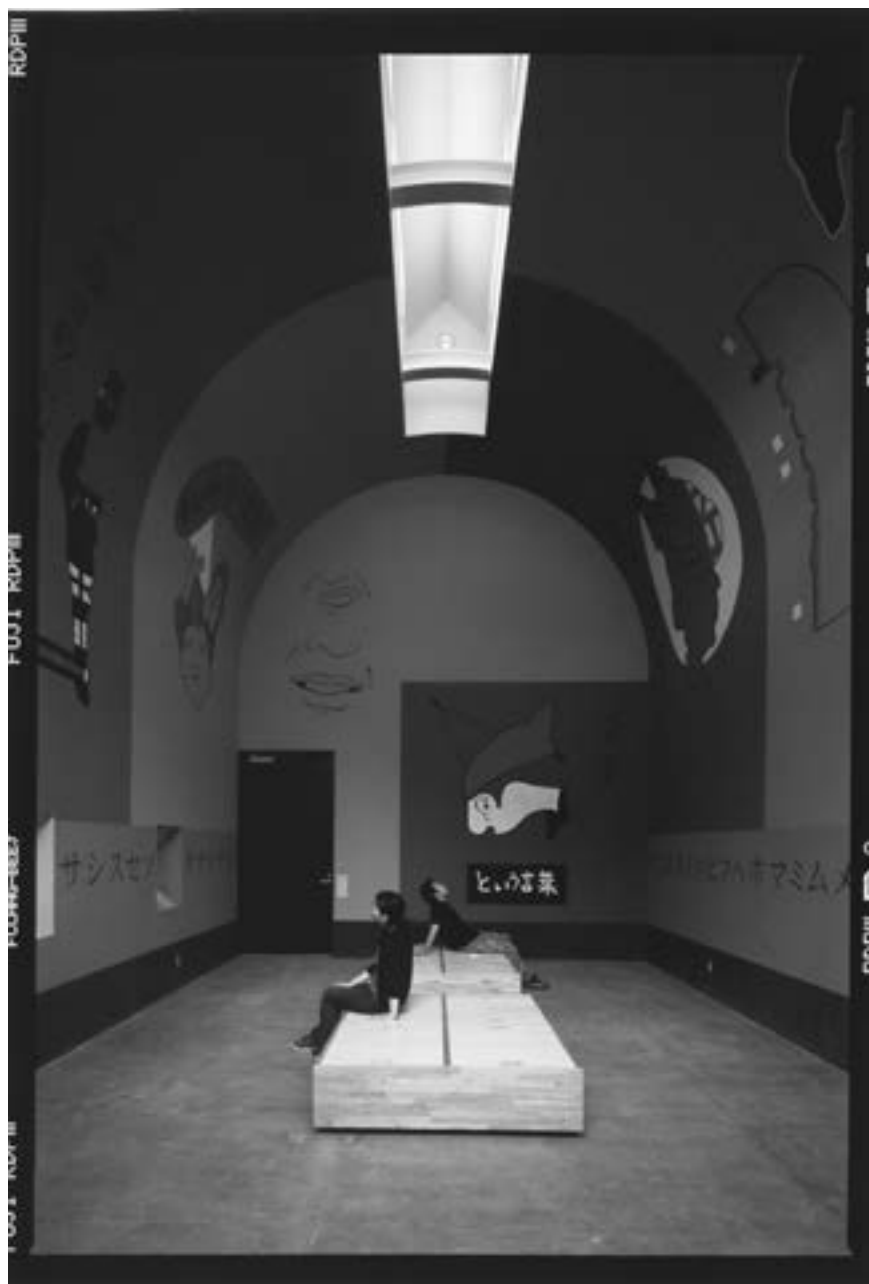
1. Julie Crenn “Who Run the World? South African Female Artists’ Relationship to History and Normativity”, *Critique d'art*, no.47, Autumn/Winter 2016, p. 117-128



The Echigo-Tsumari Art Triennale
Akiko Utsumi, *For Lots of Lost Windows*,
2006 © H. Kuratani

Clélia Zernik

L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals



The Echigo-Tsumari Art Triennale
Jean-Michel Alberola, *Little Utopian House*,
2003 © Anzai

Une carte en poche qui décrit tous les itinéraires (bleu, rouge, vert), avec les haltes recommandées notées de 1 à 38, et surtout les diverses options de restaurants avec le descriptif complet des spécialités locales, le visiteur du Japan Alps Art Festival 2017 s'étonnera de se retrouver au sortir de la gare de Shinano-Omachi entouré de promeneurs en chaussures de montagne et sac à dos de randonnées, foule constituée essentiellement de femmes, de couples âgés ou de familles. Rien ici n'évoque les grand-messes d'art contemporain comme Venise ou Kassel, et le défilé des professionnels, journalistes, collectionneurs fortunés... qui les accompagne. Tout le monde semble ici préparé à une grande sortie de classe, dont chacun griffonne les étapes sur la précieuse carte.

Le Japan Alps Art Festival de Shinano-Omachi est l'un des près de deux cents festivals d'art qui ont lieu chaque année au Japon. Le phénomène rencontre depuis une dizaine d'années un immense succès au point que l'on évoque un « festival *bubble* » à la japonaise. Ces festivals d'art contemporain qui se multiplient d'année en année dans les différentes municipalités du Japon développent un concept inédit au croisement du tourisme de masse et de la manifestation élitiste d'art le plus contemporain. Ils associent gastronomie, histoire des territoires et rassemblement populaire. Ils proposent une expérience unique de dépaysement, un programme de vacances complet,

une offre touristique originale. La confusion des genres atteint son comble quand dans le catalogue du festival s'entremêlent les différents choix de *ramen*, le prix des cours de canoé-kayak et la dernière œuvre de Christian Boltanski ou de James Turrell.

Comment comprendre le développement exponentiel de cette forme de manifestations artistiques dans le contexte spécifique de l'art contemporain japonais ? Comment apprécier son hybridité ? N'est-ce qu'une opération commerciale ou au contraire un nouvel espace de création pour les artistes ? Entrer dans le détail des programmations de ces festivals permet de constater les limites de la formule, mais aussi le renouvellement et la fraîcheur de propositions qui n'auraient pu voir le jour nulle part ailleurs. Ces festivals deviennent un microscope particulièrement fin pour cerner les inflexions d'un art très contemporain vis-à-vis duquel précisément nous avons peu de recul¹.

Festivités artistiques

Le mot « festival », utilisé en japonais, est un terme aux connotations occidentales. Le mot japonais *matsuri* est réservé à des festivités en l'honneur des dieux, qui sont rattachées non pas tant à des dates qu'à des localités, puisque chacune a son calendrier propre. Le « festival » d'art contemporain japonais reprend à la tradition du *matsuri* l'inscription locale et la dimension festive, participative et populaire. C'est ainsi que Nicolas Bouvier

évoque les *matsuri*, «fêtes où tout le monde est véritablement fondu dans la même attente et le même sentiment et où vous chercheriez vainement une personne qui ne soit pas “dans le coup” »². Le *matsuri* est l'expression d'un consensus social qui ne laisse pas de place à la critique, à l'évaluation ou au débat. L'occidentalisation du terme introduit un métissage des connotations et évoque à la fois une grande manifestation artistique à l'occidental et la fête où une localité se réunit pour manger, danser et jouer ensemble. C'est sans doute cette jonction des deux sens qui rend certains aspects des festivals d'art japonais inédits et parfois difficiles à interpréter pour le critique occidental.

Les différents festivals artistiques japonais se développent à partir d'installations muséales. C'est le cas notamment de la Triennale de Setouchi qui s'est rendue célèbre pour les architectures pérennes qui en sont devenues le symbole (éclipsant les œuvres éphémères des 240 artistes qui se sont éparpillées lors de la troisième édition en 2016 sur douze îles de l'archipel de la mer intérieure) : le Chichu Art Museum, conçu par Tadao Ando sur l'île de Naoshima, accueille des œuvres de James Turrell, Claude Monet et Walter de Maria, en un labyrinthe qui croise vues lumineuses sur le ciel et pénombre quasi religieuse ; dans le Inujima Seirenscho Art Museum de l'architecte Hiroshi Sambauchi, l'artiste Yukinori Yanagi tisse l'héritage littéraire et politique de Yukio

Mishima avec l'histoire du passé industriel de l'île ; le Teshima Art Museum, dont l'architecture est signée Ryue Nishizawa, recueille quant à lui l'œuvre poétique et minimale de Rei Naito. De la même manière, le festival d'Echigo-Tsumari rayonne autour du Musée d'art contemporain KINARE, et le festival de Sapporo autour du parc historique Moerenuma et de son musée, célèbres pour les pièces de l'artiste américano-japonais Isamu Noguchi.

Pendant, à partir de ces installations permanentes, le festival se développe comme manifestation consciemment multi centré et protéiforme. La Triennale de Yokohama 2017 affichant délibérément cet éclatement de la manifestation consacre précisément une journée de colloque à cette nouvelle forme d'évènements artistiques, qui connaît un succès croissant au Japon, mais qui tend également à se répandre en Asie³. Il nous faut donc revenir sur l'origine de ce format unique et sur ses spécificités.

Tourisme artistique et art social

Si on observe que les festivals d'art contemporain se sont multipliés à partir de la catastrophe de Fukushima en 2011, leur épanouissement est bien antérieur et date du contrecoup de l'explosion de la bulle économique et du sentiment de fragilité engendré par le tremblement de terre de Kobe et par l'attaque au sarin dans le métro de Tokyo en 1995. À l'origine de cet engouement, se trouve l'initiative personnelle et singulière d'un homme,

Fram Kitagawa. En 2000, après plusieurs années de tractation avec les populations locales, il inaugure un festival d'un nouveau genre, la Triennale d'Echigo-Tsumari, dans la région de Niigata, située au Nord de Tokyo. Cette région, caractéristique du Japon rural, souffrant d'un fort déclin démographique, connaît les plus importantes chutes de neige du pays et par conséquent souffre d'enclavement. Pensé afin de revitaliser cette région, la Triennale d'Echigo-Tsumari, qui s'étend sur 760 km² (pour seulement 100 000 habitants), cherche à rendre la localité à nouveau attractive, en y concentrant un afflux d'investissements et de visiteurs. Mais l'art n'y est pas uniquement conçu comme l'instrument social et économique d'une redynamisation rurale, Fram Kitagawa développe parallèlement sa conception artistique en opposition à ce qui triomphe au même moment dans les grandes métropoles modernes (le Musée Mori au 52^e étage de la tour du même nom à Tokyo, les réussites commerciales de Takashi Murakami, ou la célébrité virale de Yoshitomo Nara). Selon Fram Kitagawa, la visite du festival d'Echigo-Tsumari se fait lentement, en raison des distances immenses à parcourir et du caractère reculé et caché, délibérément difficile d'accès des œuvres d'art. Ici le visiteur, tout comme le professionnel de l'art, prend son temps, se confronte aux déconvenues propres à cette immense « chasse au trésor impossible »⁴. La visite suppose plusieurs jours de trajet sur des chemins de

montagne tortueux qui se perdent dans des sentiers forestiers, où le curieux doit s'armer d'une clochette pour faire fuir les ours, avant d'atteindre enfin l'une des cent cinquante expositions programmées par le festival. Du festival, on ne pourra pas « faire le tour » : l'« art lent », nous dit Fram Kitagawa, est le remède à la « maladie » engendrée par la rapidité consumériste de notre mode de vie urbain⁵. Il s'agit de réinscrire l'art dans un désir et dans une quête, dans une lenteur essentielle dont les villes et leur vitesse nous ont éloignés.

Selon cette même idée, l'expérience peut même susciter la déception, et l'œuvre découverte après un long trajet s'avérer inachevée ou embryonnaire. Sur l'immense carte des œuvres à découvrir sont mises sur le même plan des ateliers pour enfants ou personnes âgées, des dégustations culinaires proposées par des lycéens hongkongais, des partages de boules de riz (*The Onigiri Rice Ball Circle*), des installations en cours de montage qui restent pour le moins énigmatiques, des œuvres perceptives destinées essentiellement au regard des enfants (cages à poules d'artistes ou machines géantes à bulles de savon). Ludisme et émerveillement sont sollicités dans une grande confusion avec l'appréciation proprement esthétique. Le festival d'Echigo-Tsumari propose un échantillon de démarches multiples et hétérogènes qui nivelle toutes les approches. Là aussi, il s'oppose au mode d'exposition urbain qui privi-

légie le *White Cube* et sa manière de séparer radicalement l'œuvre achevée de son processus de fabrication.

Fram Kitagawa a conçu une démarche sociale et participative, en accord avec son idéalisme gauchiste, teinté de romantisme légèrement traditionaliste. Dans cet immense territoire dédié à l'art, des œuvres monumentales pensées *in situ* (comme celle des Kabakov dans les rizières en terrasse) ont été installées, mais également des écoles ou des maisons abandonnées ont été réinvesties de façon plus ou moins durable. Suivant l'un des enseignements de Tadashi Kawamata, auquel Fram Kitagawa s'associe souvent, l'œuvre se perçoit dans la démarche plus que dans le résultat. Le *Café Reflet* de Jean-Luc Vilmouth est conçu à partir des photographies des habitants prises au cours des quatre saisons ; la *Little Utopian House* de Jean-Michel Alberola accueille les réflexions des treize habitants du petit village de Koyamaru et a débouché sur la réalisation de deux longs-métrages. Tout se passe comme si l'œuvre n'était plus l'unité signifiante, mais la démarche. De l'entretien, elle mène à la construction architecturale, à la réalisation d'un premier film, puis d'un second, trouve son rythme et ses développements grâce à la relation que l'artiste noue avec la communauté locale. Le projet *The Day After Tomorrow* de Katsuhiko Hibino illustre également la dimension circulaire et réflexive propre à la Triennale, puisqu'il se propose d'éditer, dans

une ancienne école désaffectée, un journal recensant les événements de la vie des habitants du village pendant le festival – insistant donc sur le déplacement du regard par rapport au journalisme et à son goût du sensationnel et se voulant comme l'écriture d'une autre histoire possible. Rappelons que le festival d'Echigo-Tsumari naît en 2000. Son concept a émergé dans le contexte des années 1990, qui voit la fin du rêve japonais après l'éclatement de la bulle financière. Le festival se conçoit donc comme une utopie, une nouvelle manière de penser notre rapport au monde après la fièvre consumériste des années fastes – un autre monde possible, rêvé ensemble et dont les artistes seraient les premiers artisans. Il ne faut pas oublier la jeunesse gauchiste de Fram Kitagawa. Si les différents festivals qu'il orchestre prennent des dimensions inévitablement commerciales, ils n'en sont pas moins les réalisations de ce vieux rêve. De l'aveu même de Fram Kitagawa : « peut-être y-a-t-il des aspects de la Triennale incluant une dimension d'art populaire, ou d'art de vivre qui peuvent déplaire aux sensibilités des puristes. Mais Echigo-Tsumari s'aligne délibérément sur une approche qui sert le public et intègre l'art à la vie. »⁶

Irrémédiablement un Festival comme Echigo-Tsumari se différencie des biennales d'art contemporain internationales par sa dimension participative et l'intégration des populations à la démarche. Par exemple, pour la réalisation de

son projet *Bonkei II* au milieu des rizières, l'artiste Hiroshi Furugori a demandé en 2003 l'aide de toute la population d'un village pendant trois semaines pluvieuses, faisant de cette réalisation l'œuvre du village plus que la sienne propre. Au fil des éditions une consigne a été maintenue qui empêche définitivement le festival de devenir un espace neutre d'exposition : l'artiste se voit dans l'obligation de toujours présenter en amont son projet à la municipalité et de demander directement l'autorisation aux habitants. La démarche est conçue depuis la réalité du territoire et non comme une idée plaquée de l'extérieur et venue d'en haut.

A partir de cette première expérience de nombreux autres festivals ont vu le jour, plus ou moins proches de la philosophie initiale de Fram Kitagawa. On peut expliquer cet engouement par la manne financière générée par ce type d'événement. Une municipalité ou une région, dont les budgets sont limités, préférera organiser une manifestation artistique plutôt que de se lancer dans un grand projet de construction immobilière. Et quand une idée marche au Japon, elle se développe de manière virale ; d'où la courbe exponentielle du nombre de festivals. Le grand public se sent par ailleurs très mal à l'aise par rapport à l'art contemporain qu'il comprend peu. En conséquence, l'inscrire dans le cadre rassurant des campagnes japonaises permet de l'en rapprocher. Les festivals relèvent ainsi d'une économie de la

médiation culturelle, à l'instar des grands magasins qui pallient, dans le Japon d'après-guerre, la faiblesse des politiques culturelles et le petit nombre de musées⁷. Le problème demeure que la frontière entre pédagogie, didactisme et démagogie est ténue.

Entre le local et le global : les tergiversations de l'art contemporain japonais

On peut construire un prisme de festivals, qui irait de la biennale de type occidental au *matsuri* traditionnel. Certaines manifestations japonaises s'apparentent en effet assez bien à nos grandes foires d'art contemporain : Tokyo Art Fair qui a lieu tous les ans et qui voit défiler beaucoup de visiteurs mais insuffisamment d'acheteurs ; la Triennale de Yokohama dont l'histoire depuis sa première édition en 2001 en dit long sur les difficultés que rencontrent les artistes japonais à trouver une place sur la scène internationale. Le Japon est entré un peu tard dans le jeu des biennales/triennales, comparativement à Shanghai (1996), Taipei (1998) ou Busan (1998)⁸. Le problème de ces biennales asiatiques était qu'elles étaient orchestrées par des commissaires occidentaux et de fait n'apportaient pas nécessairement le déplacement de regard qu'elles semblaient promouvoir. C'est la deuxième ville du Japon, Yokohama, avec sa tradition d'ouverture portuaire, qui se lança dans l'aventure avec l'ambition de sortir du modèle occidental. Comme l'étu-

die avec précision Adrian Favell dans *Before And After Superflat*⁹, Yokohama 2001 est la première triennale asiatique qui ne soit pas dirigée par un commissaire occidental et qui représente une majorité d'artistes japonais et asiatiques. Avec l'aide de la Japan Foundation, l'événement fut un immense succès, avec 300 000 visiteurs, dont un grand nombre d'étrangers. Le front de mer de Yokohama pouvait rêver de rivaliser avec l'Arsenal de Venise. Sa seconde édition fut également une réussite, mais dans un contexte tout différent. En raison de désaccords et d'absence de soutiens financiers suffisants, elle dut être repoussée d'une année et confiée *in extremis* à Tadashi Kawamata, qui transforma l'inachèvement des pièces et le manque de moyens en une très intéressante proposition de Triennale *work in progress*, mais sans réelle visibilité internationale. En 2008, des commissaires occidentaux prennent les rênes transformant l'événement en vitrine de l'art international plutôt qu'en tremplin pour les artistes japonais. De fait, l'art contemporain japonais souffre de manière chronique d'un manque de reconnaissance, de financement et d'espace. Tel est le sens de la fameuse *galerie-sac-à-dos* (Nasubi Gallery) de l'artiste Tsuyoshi Ozawa. Entre un événement de portée internationale peu spécifiquement japonais, et une version japonaise peu reconnue à l'international, la Triennale de Yokohama 2017 semble trancher ironiquement. Intitulée *Islands*,

Constellation, et Galapagos, laissant une large part aux artistes asiatiques, et orchestrée par des commissaires japonais, elle revendique la nécessité de revenir à des groupes humains plus restreints, d'adapter son action à une échelle plus modeste. Longtemps caricaturé sous le nom de *Galapagos*, en référence notamment à l'appellation de ces téléphones portables qui ne fonctionnaient qu'au Japon, l'archipel japonais semble aujourd'hui revendiquer sa singularité en même temps que son isolement. Le modèle des *Galapagos* est d'ailleurs implicitement présent derrière le concept d'Echigo-Tsumari, qui révèle pour certains la possibilité d'un nouveau *sakoku* – rupture du Japon par rapport au reste du monde pour se fermer sur lui-même – comme il l'a fait dans la période prémoderne¹⁰. Aussi bien à Yokohama qu'à Echigo-Tsumari ou dans les autres festivals régionaux, on remarque un écart incroyable entre un événement très célébré au Japon, et peu reconnu à l'étranger (pas de visiteurs ni de journalistes occidentaux). Dans une certaine mesure, on peut comprendre le déploiement des festivals locaux comme le résultat du semi-échec des vastes triennales à l'échelle internationale. Cependant, le repli sur soi-même n'est pas aujourd'hui fermeture aux autres, mais investissement d'un champ d'action plus restreint, revalorisation du local au service d'une autre vision du futur. Voilà la leçon de l'explosion de la bulle des années 1990.

Voilà la leçon de la catastrophe de Fukushima. Nous ne pouvons pas maîtriser le monde dans sa globalité. Il nous faut changer d'échelle et de régime d'action. Comme l'écrit Kiyokazu Washida, à l'occasion de la Triennale de Yokohama 2017 : «Le temps est venu pour les régions de se maintenir par elles-mêmes, non pas tant comme les branches d'un tronc principal mais comme les différents arbres d'une forêt. [...] Je suis très curieux de voir quels nouveaux mondes pourront surgir de cette conception.» De la même manière, la Triennale d'Aichi, centrée sur la ville de Nagoya, en 2016, valorisait la diversité et les différences, par opposition à une vision monolithique du monde. Dirigée par l'artiste et professeur Chihiro Minato, elle s'intitulait *A Rainbow Caravan* et invitait à penser le renouveau après la catastrophe sous la forme d'une mutation politique et utopiste, faisant du nomadisme l'alternative à une vision globalisée du monde.

Le Reborn Art Festival 2017 fait de cette envie de reconstruction l'occasion même d'un festival et se déroule sur la côte du Tohoku ravagée par le tsunami en 2011, autour de la ville d'Ishinomaki. Il a, dans une typologie des festivals, une place spécifique car il a été organisé de manière autonome depuis Tokyo par la galerie Watarium. A l'instar d'un grand événement d'art contemporain, le choix des œuvres est de très bonne qualité (Kohei Nawa, Nam June Paik, Rudolf Steiner, Aiko Miyayana...), mais semble

plus s'adresser au monde de l'art tokyoïte qu'aux populations locales. A rebours de la philosophie de Fram Kitagawa, la région est conçue ici davantage comme le territoire d'accueil d'une proposition imposée d'en haut. Cependant, l'événement témoigne de l'engagement de tous auprès de cette région meurtrie.

Aussi la stratégie du Reborn Art Festival diffère-t-elle de celle entreprise par le musicien Yoshihide Otomo qui a vécu à Fukushima toute son adolescence. Après la triple catastrophe de 2011, Yoshihide Otomo est à l'initiative d'un festival intitulé *Fukushima!* qui a lieu tous les 15 août, date de la fête des morts ou *O-bon matsuri*. Yoshihide Otomo débute toujours le festival par une danse traditionnelle d'*O-bon*, afin d'inscrire sa démarche dans les traditions populaires. Susciter des occasions de se retrouver à Fukushima est l'un des moteurs du festival. Depuis l'incident nucléaire, la région est soit évitée soit l'objet d'un tourisme malsain et voyeuriste, parfois organisé. Le festival *Fukushima!* tente d'éviter ces écueils et donne de bonnes raisons de venir à Fukushima.

A côté de ces festivals centrés sur les villes, il est, dans la lignée d'Echigo-Tsumari des festivals qui se tournent vers la découverte du patrimoine naturel et historique d'une région. C'est notamment le cas du célèbre festival de Setouchi qui vise à redynamiser les îles de la mer intérieure, victimes d'une dépopulation avancée et des excès de l'industrialisation. Comme à

Echigo-Tsumari, le directeur artistique Fram Kitagawa y programme des installations dans les maisons, les écoles, les temples, les ports et les rizières. Comme pour le Japan Alps Art Festival, proposition 2017 de Kitagawa, l'œuvre n'est parfois qu'un prétexte pour nous faire parcourir un long itinéraire et nous amener à découvrir les plus beaux points de vue sur l'archipel, le lac Kizaki ou le mont Takagari. On peut alors se demander ce qui justifie cette annexion de l'art au profit du tourisme et si la région a besoin de cet investissement artistique supplémentaire – les sites naturels étant éblouissants par eux-mêmes.

Spécificité japonaise ou dernier avatar de l'« art relationnel » ?

En dépit du consensus social qu'ils convoquent, plusieurs reproches peuvent être adressés à ces festivals. Dans quelle mesure les retombées économiques bénéficient-elles tout d'abord aux populations locales ? Dans le cadre d'un festival comme celui d'Echigo-Tsumari, s'il y a des bénéfices en termes de brassages économiques et de population pendant la période *stricto sensu* du festival, on note assez peu de revitalisation du territoire en dehors de ces périodes. Le festival ne parvient pas lui seul à endiguer l'exode rural, à l'exception près d'un phénomène peu significatif de gentrification par l'installation de jeunes habitants des villes. Plus encore, n'y aurait-il pas un effet négatif à déplacer les œuvres dans des contextes qui ne leurs sont pas entièrement dévolus ?

Si la plupart du temps, les œuvres sont conçues *in situ*, d'autres sont déplacées et perdent de leur force dans un rapport d'échelle avec la nature qui ne leur est pas favorable. Mais c'est surtout en raison d'une conception de l'art hétéronome que l'on peut critiquer ce type de manifestations. Dans ces contextes, l'art sert une fin autre que la sienne – la revitalisation d'une région (celle de Niigata, les îles de Setouchi, la côte dévastée du Tohoku), les attentes des touristes et des randonneurs, les ambitions économiques des municipalités. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant définit précisément le plaisir esthétique par son autonomie, par l'absence d'interférence économique ou sociale : un château ne nous plaît esthétiquement qu'indépendamment de considérations sur le régime politique qui en a fait la commande. A l'inverse, les festivals ont un but objectif et extra artistique – la relation sociale qu'elle suscite ; l'art y devient utile, intéressé, politique et hétéronome. Cependant la critique ne semble pas porter au bon endroit : comme le rappelle Kitagawa, cette question de l'autonomie et de la pureté de l'art est d'orientation proprement occidentale. L'histoire japonaise n'a pas autant cloisonné beaux-arts et arts appliqués ou fonctionnels. « Tout ce qui est fait de la main de l'homme est art », écrit Kitagawa¹¹. La critique d'un art impur relève d'une catégorisation occidentale qui ne s'applique pas nécessairement aux arts japonais (l'*ikebana*, l'art des kimonos,

ou de la céramique ne se définissent pas ainsi dans leur opposition à la fonction)¹². C'est plus largement un reproche qui pèse sur l'ensemble de l'art qui a été appelé relationnel, c'est-à-dire qui trouve l'une de ses finalités dans la relation humaine qu'il construit. On pourrait inscrire ces spécificités japonaises dans le débat autour de l'art relationnel et ses critiques par Claire Bishop¹³ ou Eleanor Heartney¹⁴. Mais comme le remarque Adrian Favell avec étonnement¹⁵, le Japon ne figure jamais comme pièce à conviction dans ces débats. Au contraire, il semble en être venu à un art dit « relationnel » pour des raisons et par des cheminement autres. En un mot, ce n'est pas pour des raisons idéologiques ou un positionnement conceptuel que les artistes japonais se sont tournés vers des formes d'art collaboratif, mais pour des raisons de nécessité historique et de tradition différente. L'exemple du photographe Naoya Hatakeyama est très parlant à cet égard. Après le tsunami qui a dévasté sa ville natale de Rikuzentakata, il s'est demandé ce qu'il pouvait faire pour les habitants, alors même qu'il avait toujours pratiqué la photographie de manière très autonome et classique, sans visée sociale spécifique. Il s'est rendu compte qu'en tant que photographe, il pouvait entretenir la mémoire de la région et qu'en ce sens lui aussi était utile. Ces deux aspects ne sont pas nécessairement antinomiques : une œuvre peut être absolument belle, tout en ayant une fonction sociale dans un contexte

déterminé. Nous reviendrons donc sur des pièces particulièrement réussies qui, si elles sont tributaires du contexte du festival pour lequel elles ont été conçues, n'en sont pas moins radicales et absolues.

Un laboratoire pour une nouvelle scène artistique

Par leur ampleur événementielle, les festivals deviennent le territoire et l'espace que les artistes japonais réclamaient pour l'art contemporain de manière insistante depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Lieux d'expérimentation, ateliers à ciel ouvert et à grande échelle, les festivals permettent d'observer les tendances récurrentes, les motifs ou les rapports au monde qui traversent une génération. Or précisément, depuis le 11 mars 2011, on constate un certain ralentissement de la production de l'art *superflat* et pop, centrés sur l'univers personnel¹⁶, et à l'inverse l'apparition d'engagements politiques et participatifs, ainsi qu'une redéfinition de l'échelle d'intervention plus modeste et moins idéologique.

C'est la thématique de la reconstruction et du vivre à nouveau qui irrigue les festivals depuis lors. Au Reborn Art Festival, l'artiste Shimabuku a remis debout les débris laissés par le tsunami sur la plage de Norihama. Cette installation forte et belle, intitulée *Placing Things Straight* redonne un point d'équilibre aux choses et au paysage. Reconstruire fait passer de la passivité à l'action. C'est aussi dessiner les lignes de notre monde à venir. La

démarche de Tadashi Kawamata s'inscrit dans cette vision architecturale légère qui, au lieu de présenter des installations spectaculaires, esquissent des propositions laissées au bord de leur réalisation. Plus dessinateur du paysage qu'architecte, Tadashi Kawamata trace des lignes idéales de constructions utopiques, telle que cette terrasse circulant au milieu des arbres du Japan Alps Art festival.

Cependant, il y a dans le préfixe « re- » de renaître ou de reconstruire un souvenir et une trace du traumatisme¹⁷. Ce souvenir est essentiel pour le festival Reborn qui se déroule sur le territoire même du Tohoku détruit par le tsunami. Celui-ci exige un monument qui rappelle et dépasse le traumatisme et ses stigmates : la statue géante d'un cerf que Kohei Nawa a modélisé à partir d'une pixellisation de cerfs empaillés achetés sur Internet. Le blanc et le brillant du matériau qui scintille au soleil renvoie à l'idée d'un avenir immaculé, tandis que la ramure du cerf, qui semble encore pousser, reprend les motifs des débris de bois laissés à terre par le tsunami pour les élever jusqu'au ciel. Un peu comme un phare lancé au bout d'une jetée, le cerf évoque l'espoir que les commissaires du festival ont voulu exprimer. Seule pièce pérenne du festival, elle fait fonction de monument et magnifie le paysage environnant tout en inspirant un grand apaisement qui provient peut-être de cette forme à mi-chemin de la concrétude et de l'abstraction.

Autre monument plus singulier, l'œuvre du collectif d'artistes activistes et provocateurs Chim Pom surprend par sa radicalité et son économie. L'installation est placée sous terre et nécessite de se couvrir chaudement avant d'y pénétrer. Après une courte descente, le visiteur se retrouve dans une salle réfrigérée obscure, où en son milieu est éclairée, comme un bijou sous une vitrine de verre, une larme gelée, qui reste ainsi à l'état de glace grâce aux -9°C qui sont maintenus continuellement. Ce monument pour les familles endeuillées par le tsunami est dit avoir été réalisé à partir de vraies larmes – de joie ou de tristesse – des locaux. Cette larme, solide, cristalline, précieuse qui dit sa fragilité et sa résistance, irradie par sa ténuité. Beauté et fugacité du monde concrétisé dans ce sous-sol, là-même où reposent peut-être encore les cadavres et les morts. Sarcophage ou catacombe, il y a une vraie violence du dispositif de présentation qui conduit le visiteur lui-même dans un état d'inconfort, à l'état de glaciation, de corps froid (c'est l'autre raison des -9°C). Cette larme ne peut pas être vue longtemps, ne peut pas être supportée longtemps. Chim Pom a déjà réalisé une installation sur le thème de l'exposition impossible avec *Don't Follow The Wind* (ouverte en 2015) qui rassemble plusieurs œuvres d'art dans la zone contaminée autour de la centrale de Fukushima, et qui est donc interdite au public. Ouvrir une exposition à proprement parler « invisible » met en

exergue les nouvelles frontières du monde, aux limites du pensable, du supportable et du visible. A la jonction de l'art participatif, de l'art sentimental et poétique et de l'Art conceptuel, la larme gelée de Chim Pom conduit aux confins de la catastrophe. Car au Reborn festival, les terres sont encore chargées du drame qui a eu lieu. D'où l'audace de convoquer ici, sur cette terre hantée, les fantômes, comme le fait également Hiraki Sawa dans ses films projetés dans une grotte au bord de l'eau.

Les fantômes sont devenus un motif récurrent de la production artistique depuis Fukushima, reprenant ainsi un sujet ancien de l'iconographie traditionnelle japonaise. Tout autant que la présence des morts qui nous entourent, ils représentent cette suspension menaçante et invisible qui plane depuis la catastrophe de la centrale de Fukushima. Le fantôme est la part visible de l'invisible, la part de mort du vivant. Figure du seuil et de ce partage du sensible, le fantôme est créature du désastre, et plus encore de nos désastres modernes. On pense par exemple à la sculpture aérienne, *Liminal Air*, de Shinji Ohmaki, présentée en 2014 à Echigo-Tsumari, puis flottante en 2015 devant les grandes baies vitrées du Mori Museum voilant le panorama que l'on avait de la ville. Rappelons aussi la série de pièces de Tsuyoshi Ozawa, intitulée le « Retour de... », qui met en scène de manière fictionnelle les voyages à l'étranger de grandes figures de l'histoire

japonaise, comme le peintre Fujita ou le philosophe Kakuzo Okakura (Yokohama Triennale 2017). De manière moins humoristique et plus politique, l'artiste Yukinori Yanagi fait lui aussi revivre les hantises du passé. Pour la Triennale de Yokohama 2017, il s'est installé dans les sous-sols du Port Opening Memorial Hall. Dans la pénombre, un drapeau japonais rongé par les fourmis est exposé : fêlé, lézardé, brisé, à la fois fragile et extrêmement lyrique, un chant du cygne. Dans la salle suivante, un œil géant placé au milieu de débris devient l'écran de projection de toutes les explosions nucléaires. Les champignons atomiques s'inscrivent dans la rétine comme objet de fascination et de sidération. De salle en salle, Yukinori Yanagi mêle la dimension politique et historique à un expressionnisme poétique et violent : dans une scénographie de fin du monde, notre propre responsabilité est interrogée. Débris et écriture dans l'espace créent un environnement suspendu et brûlant, comme la planète en feu qui clôt le parcours.

Les fantômes et autres revenants ne sont pas les seuls à revivre. Il y a aussi les convalescents qui sentent à nouveau avec une intensité accrue les petites impressions de la vie. Le festival Reborn cherche à redonner à voir la beauté du paysage abîmé de la côte du Tohoku. Plus généralement les festivals sont le lieu d'expérimentation pour tous, les enfants comme les spécialistes d'art, de cette ténuité de la vie et de sa préciosité ; d'où tous les disposi-

tifs proposés pour accroître notre perception. Beaucoup d'œuvres-fenêtres sont là pour recadrer le regard et restituer comme en un tableau la nature environnante. D'autres dispositifs plus singuliers sont utilisés comme la baignoire que transporte partout Takayuki Yagi. Tout se passe comme si ce dernier redonnait vie au paysage en lui offrant la caisse de résonance qu'est le bain. Pour le Japan Alps Art Festival, le collectif Mé a conçu une grotte toute blanche et aux formes arrondies d'où le paysage peut être vu, comme depuis une matrice originelle. Il s'agit de revivre de manière purifiée, après la tempête. Au Sapporo International Art Festival, Akio Suzuki a installé des stèles où le spectateur doit se placer pour écouter la nature. A la fois point de vue et point d'écoute, ces positions dessinent une acupuncture du paysage à la sensibilité renouvelée.

Prendre conscience du monde qui nous entoure, mais également des autres, telle serait la véritable expérience du revivre. Aussi les démarches collectives présentées dans ces festivals ne relèvent-elles pas tant de la collaboration que de l'attention à l'autre. C'est notamment le cas de l'œuvre de l'artiste islandais Ragnar Kjartansson, présentée à la Triennale de Yokohama 2017. Depuis des pièces différentes, des musiciens essaient de jouer la même musique à partir de ce qu'ils entendent par le biais d'écouteurs. Grâce à l'attention aux autres, la musique produite est harmonieuse

et assez hypnotique : l'œuvre associative plus que collective questionne nos capacités à se connecter les uns aux autres grâce à l'art et à la musique.

Le festival : un art nouveau ?

C'est également ce dispositif d'harmonie préétablie rendue possible par l'art qu'utilise Yoshihide Otomo, directeur artistique du festival de Sapporo. Chaque œuvre proposée est autonome et a été conçue par l'artiste seul. Cependant, si on les regarde attentivement, les installations semblent se répondre les unes les autres. Toutes partent de débris d'un monde passé qui en s'accordant continuent d'émettre des sons ou des mouvements. Ainsi dans l'installation de Yuko Mohri, de vieux pianos se mettent à jouer tout seuls : l'artiste transforme le long corridor de l'université en un paysage sonore où le vent peut souffler et ramener à la surface les échos du passé. Tetsuya Umeda rassemble des objets trouvés dans le grenier désaffecté d'un grand magasin et les met en mouvement en lien avec les vibrations du bâtiment lui-même. Kanta Horio investit une maison abandonnée et la meut d'un dispositif qui lui permet d'ouvrir ses portes et de s'éclairer toute seule. Tout se passe comme si cette maison hantée s'éveillait d'un long sommeil, baillait et poussait un cri avant d'être définitivement détruite après la Triennale. Le mouvement de la vie, de la mémoire, des objets est plus ample que celui de l'homme. Ne faut-il pas rester at-

tentif à ce fond commun du vivant qui nous lie les uns avec autres ? *Intention and Substance*, très belle installation de Satoshi Hata, nous rend aussi attentifs à ce cycle de la vie. Satoshi Hata fait coïncider au même moment l'eau sous forme liquide et gazeuse dans un circuit extrêmement court qui défie nos catégories de pensée et explose en étincelles rétroéclairées.

Toutes ces œuvres relèvent d'un automatisme dont l'homme est absent.

D'une installation à l'autre, des phénomènes de récurrences apparaissent et l'ambition délibérée d'Yoshihide Otomo devient visible. Les artistes – sauf peut-être les musiciens dont il est – travaillent ordinairement peu ensemble. Il a voulu les faire collaborer sans qu'ils ne s'en rendent compte et les a fait participer à son grand *jazz band* qu'est le festival tout entier. Ainsi peut se comprendre le titre de sa Triennale *How Do We Define "Art Festival"* ? La forme interrogative signifie que le festival est caché et à construire ; le festival est la grande œuvre, faite de toutes les autres mises en circuit. Yoshihide Otomo serait un grand chef d'orchestre et le festival un immense concert qui accorderait différentes propositions artistiques et relierait les individus entre eux. En un sens, Yoshihide Otomo se trouve très proche de la conception initiale de Fram Kitagawa qui concevait le festival à grande échelle et élevait la fonction curatoriale au rang d'un art véritable¹⁸. Ainsi s'invente

le festival comme un art polyphonique, une œuvre d'art totale. Il y a un côté enchanteur chez Kitagawa ou Otomo, un côté Jacques Demy, qui fait du festival une vraie fête. On est donc loin d'un art relationnel tel que les théoriciens occidentaux l'entendent. Il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'art à des fins hétérogènes, mais d'élever l'art à une conception totale, communautaire et populaire : le festival comme nouveau modèle de société – comme réponse aux catastrophes.

Normalienne, agrégée et docteur en esthétique, **Clélia Zernik** est professeur de philosophie de l'art aux 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). Celles-ci s'orientent désormais vers le cinéma (*Les Sept samouraïs* d'Akira Kurosawa, Louvain : Yellow Now, 2013 ; *L'Attrait du café*, Louvain : Yellow Now, 2017) et l'art contemporain japonais, grâce à des séjours d'études à l'université Waseda et à l'université de Tokyo.

1. Je remercie pour leurs remarques et le temps qu'ils m'ont accordé : Tadashi Kawamata, Anne-Sophie Lenoir, Rei Maeda, Aomi Okabe, Yoshihide Otomo, Tetsuya Ozaki, Reiko Setsuda, Yukiko Shikata, Samson Sylvain, Kanoko Tamura, Keiko Toyoda, Reiko Tsubaki.
2. Bouvier, Nicolas. *Le Vide et le plein : carnets du Japon, 1964-1970*, Paris : Folio, 2004, p. 59
3. Cf. <http://www.biennialfoundation.org/2017/09/connectivity-method-future-biennales-triennales/>. La même réflexion portée à la formule spécifique du festival est induite par le titre de la Triennale de Sapporo 2017 : *How Do We Define «Art Festival»?*.
4. Favell, Adrian. *Before And After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*, Hong Kong : Blue Kingfisher Limited, 2011, p. 174
5. Cf. Favell, Adrian. «Echigo-Tsumari and the Art of the Possible. The Fram Kitagawa Philosophy in Theory and Practice», in Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, The Echigo-Tsumari Art Triennale And The Vision To Reconnect Art And Nature*, Princeton Architectural Press, 2015, pour l'édition anglaise.
6. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, Op. cit.*, p. 222
7. Cf. Patin, Cléa. *La Fabrique de l'art au Japon : portrait sociologique d'un marché de l'art*, Paris : CNRS, 2016 (chapitre 2, «Les Grands magasins vecteurs privilégiés de la diffusion des œuvres d'art»)
8. Il nous faut néanmoins mentionner la Biennale de Tokyo extrêmement avant-gardiste. Sa dixième édition en 1970, réalisée par Yusuke Nakahara et organisée par le journal *Yomiuri*, a eu une grande importance dans l'histoire des avant-gardes japonaises. Cette forme de biennale, embryonnaire et trop précoce, prend cependant fin, juste après l'édition de 1970, par manque de soutiens financiers et de relais auprès du grand public.
9. Favell, Adrian. *Before And After Superflat, Op. cit.*
10. *Ibid.*, p. 183
11. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, Ibid.*, p. 240
12. C'est ainsi que Takashi Murakami justifie l'inscription de son mouvement pop *Superflat* dans l'histoire de l'art japonais. Murakami explique qu'il y a en japonais un concept pour divertissement et un concept pour l'idée de métier, mais qu'il n'y a pas à proprement parler de notion d'art. Aussi les réalisations artistiques se situent-elles toujours entre le divertissement et le métier d'art. Par exemple, les estampes de l'*ukiyo-e* relevaient de la publicité et de la promotion des acteurs, des courtisanes ou des plus beaux paysages du Japon, plus que d'une définition autonome de l'art.
13. Bishop, Claire. «The Social Turn: Collaboration and Its Discontinuities», *Artforum*, n° 44, février 2006, p. 178-183
14. Heartney, Eleanor. «Can Art Change Lives?» *Art in America*, 100, n° 6, juin 2012, p. 67-69
15. Favell, Adrian. *Before And After Superflat, Ibid.*, p. 165-166
16. Concernant cette tendance des années 1990-2000, on renvoie ici aux analyses des différents théoriciens ayant contribué aux catalogues de Takashi Murakami *Superflat* et *Little Boy*.
17. Cf. sur ce point : Worms, Frédéric. *Revivre : éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris : Flammarion, 2012
18. Beaucoup d'artistes japonais d'ailleurs se transforment progressivement en organisateurs de manifestations artistiques y voyant le prolongement – voire l'aboutissement – de leur démarche artistique.



The Echigo-Tsumari Art Triennale
Ilya & Emilia Kabakov,
The Rice Field, 2000
© Osamu Nakamura



Reborn art Festival 2017
Kohei Nawa, *White Deer* © Anne-Sophie Lenoir

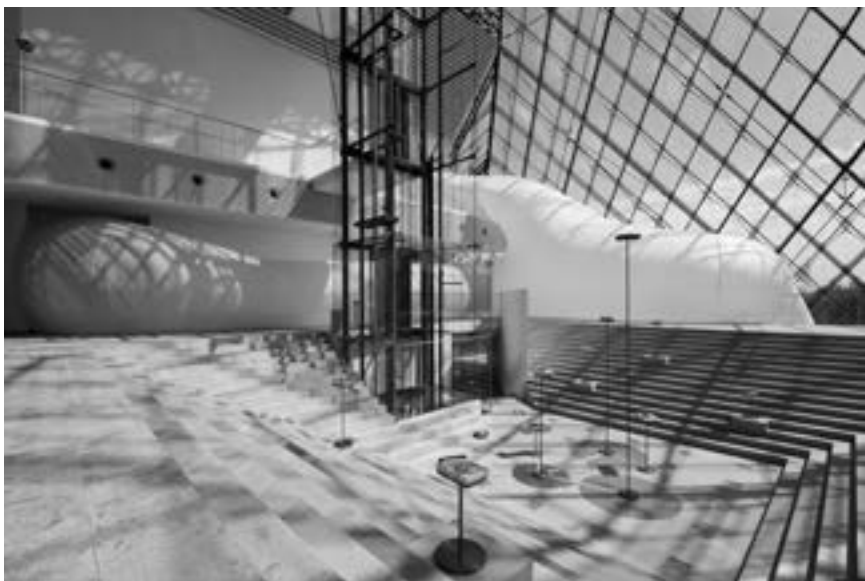


The Echigo-Tsumari Art Triennale
Christian Boltanski en collaboration avec
Jean Kalman, *The Last Class*, 2006
© H. Kuratani



Yokohama Triennale 2017
Yukinori Yanagi, *Project Godzilla The
Basement of Yokohama Port Opening
Memorial Hall* © Kato Ken

Yokohama Triennale 2017
Ragnar Kjaratansson, *The Visitors*
© Tanaka Yuichiro, with courtesy of the artist



Japan Alps Art Festival 2017
Collectif Mé © Tsuyoshi Hongo

Sapporo International Art Festival 2017
Yoshihide Otomo + Yasutomo Aoyama +
Takayuki Ito, *(With) Without Records*,
© Komaki Yoshisato, with courtesy of
Sapporo International Art Festival

Clélia Zernik

Japanese Art after Fukushima through the Prism of Festivals



Sapporo International Art Festival 2017
Yuko Mohri, *Breath or Echo* © Komaki
Yoshisato, with courtesy of Sapporo
International Art Festival

Sapporo International Art Festival 2017
Satoshi Hata, *Intention and substance*
© Komaki Yoshisato, with courtesy of
Sapporo International Art Festival

Visitors to the Japan Alps Art Festival 2017, carrying a map listing all the different itineraries (blue, red and green), the recommended stops ranked from 1 to 38; and especially the different dining options including a detailed description of the local specialities, may be surprised, on exiting the Shinano-Omachi station, to find themselves surrounded by a crowd of women, elderly couples and families wearing hiking boots and backpacks. Nothing here is suggestive of the Meccas of contemporary art, Kassel or Venice, and their procession of professionals, journalists and rich collectors. Everyone here seems to be getting ready for a giant school excursion, jotting down its different stages on their precious map.

The Japan Alps Art Festival in Shinano-Omachi is one of the nearly 200 art festivals that take place every year in Japan. This trend has been so successful in the past ten years that some people even speak of a Japanese “festival bubble”. These contemporary art festivals, of which there are more every year in different Japanese localities, develop a new concept, at the intersection of mass tourism and elitist events for extremely contemporary art, fusing gastronomy, local history and popular gatherings, offering all at once a unique exotic experience, an all-inclusive vacation programme and an original tourist attraction. The festival's catalogue mentions the different choices of *ramen*, the price of canoe-kayak lessons and the latest works by Christian Boltanski and James Turrell, further accentuating the impression of confusion.

How should one understand the exponential development of this form of artistic event within the specific context of Japanese art? How should one appreciate its hybridity? Is it only a business operation or does it, on the contrary, open new spaces for artistic creation? A detailed study of the festivals' programming helps assess the limits of this approach as well as the revitalising freshness of proposals that could never have existed elsewhere. They become a particularly sharp microscope with which to examine the changes in extremely contemporary art, from which it can indeed be difficult to sufficiently distance oneself.¹

Artistic festivities

The word “festival”, when used in Japanese, has Western connotations. The Japanese word *matsuri* is used to describe festivities that honour the gods, which are not so much associated to dates than they are to places, since each locality has its own calendar. Japanese contemporary art “festivals” borrow from *matsuri* their local nature as well as their festive, participative and popular dimensions. Nicolas Bouvier describes *matsuri* as “festivals where everyone joins together in the same expectations and the same feelings, and where you would search in vain for someone not in touch with them.”² *Matsuri* is the expression of a social consensus which leaves no room for criticism, evaluation or debate. The Westernisation of the word hybridises its connotations, evoking all at once a great Western-style art event, and a

local festival where everyone comes together to eat, dance and play. It is probably the combination of these two meanings that makes some aspects of Japanese art festivals so totally new and difficult to assess for Western critics.

Japanese art festivals often develop around museums. This is particularly the case for the Setouchi Triennial, which precisely became famous for the permanent architecture that became its symbol (somewhat outshining the 240 ephemeral artworks that were displayed, for the 2016 edition, on twelve islands of the Inland Sea archipelago): the Chichu Art Museum, designed by Tadao Ando on the island of Naoshima, hosted works by James Turrell, Claude Monet and Walter de Maria. This maze-like building alternates luminous views on the sky and an almost religious half-light; in the Inujima Seirensho Art Museum, designed by architect Hiroshi Sambuichi, the artist Yukinori Yanagi weaved Yukio Mishima's literary and political legacy together with the island's industrial past; the Teshima art museum, designed by Ryue Nishiwaza, displayed the poetic and minimalist work of Rei Naiti. Similarly, the festival of Echigo-Tsumari is centred around the KINARE contemporary art museum, just as the Sapporo festival is centred around the historical Moerenuma park and its museum, which are famous for the works by American-Japanese artist Isamu Noguchi they display.

However, the festivals develop from these permanent cores as consciously multi-centred and changing events. The 2017 Yokohama Triennial

deliberately displayed its own fragmentation, by holding a day-long symposium on this new kind of artistic event, which is increasingly popular across Asia as well as Japan.³ Therefore it is necessary to consider the origins of this unique form and its specificities.

Art tourism and social art

Although art festivals have multiplied since the Fukushima nuclear disaster in 2011, they started developing several years earlier, as a repercussion of the bursting of the economic bubble and the feeling of fragility ensuing from the Kobe earthquake and the sarin gas attacks in the Tokyo subway in 1995. At the root of this trend is the personal and singular initiative of one man, Fram Kitagawa. In 2000, after several years spent negotiating with local inhabitants, he inaugurated a new kind of festival, the Echigo-Tsumari Triennial in the Niigata region north of Tokyo. This area was typical of rural Japan, and suffered from strong demographic decline. It also experienced the heaviest snowfalls in the country and, consequently, was isolated. The Echigo-Tsumari Triennial was supposed to revitalise the region, that covers over 760km² (and has only 100.000 inhabitants), making it attractive again by concentrating an influx of investments and visitors. But art was not only considered here as the social and economic tool for rural revitalisation: Fram Kitagawa developed his concept of art in total opposition to what was triumphantly taking place in modern metropolises

(the Mori Museum on the 52nd floor of the Mori tower in Tokyo, Takashi Murakami's success in the art market or Yoshitomo Nara's viral celebrity). According to Fram Kitagawa, visiting the Echigo-Tsumari festival is a slow process, because of the huge distances that must be covered to see artworks in out-of-the-way, hidden and difficultly accessible locations. Visitors and art professionals must take their time and face the disappointments of this gigantic "impossible treasure hunt."⁴ Before finally arriving at one of the 150 exhibitions programmed by the festival, they must travel for days on winding mountain paths that branch off onto forest tracks, where one must carry a small bell to scare the bears away. It is impossible to experience the whole festival: "slow art", says Fram Kitagawa, is the cure for the "sickness" created by the speed and consumerism of urban ways of life.⁵ Art should once more become an object of desire, a search characterised by an essential slowness that cities and their rhythm have cut us off from.

In this respect, the experience can even prove disappointing when the artwork which is finally discovered after a long trip is unfinished or still a project. On the huge map marking the different artworks, workshops for children or the elderly, food tastings organised by secondary-school students from Hong Kong, rice ball exchanges (*The Onigiri Rice Ball Circle*), installations that are still being constructed and remain quite mysterious, perceptive artworks intended for children (chicken coops

by artists or giant soap bubble machines) are all placed on the same level.

Confusingly, the spectator's ability to play and marvel is called upon just as much as purely aesthetic appreciation is. The Echigo-Tsumari festival offers samples of multiple and heterogenous forms that level out all existing approaches. In this too it contradicts urban exhibition methods that favour the White Cube and its radical separation of the finished work from the process of its making.

Fram Kitagawa's approach is social and participative, in line with his left-wing, slightly traditionalist idealism. In this huge territory devoted to art, monumental *in situ* works have been installed (such as the Kabakovs' piece in the terraced rice fields). Abandoned houses and schools have been taken over in more or less long-term ways. Following one of the teachings of Tadashi Kawamata, with whom Fram Kitagawa frequently works with, the artwork is to be found in the process rather than in its result. Jean-Luc Vilmouth's *Café Reflet* consists of photographs of local inhabitants taken over the course of four seasons; *Little Utopian House* by Jean-Michel Alberola houses the thoughts of thirteen residents of the small village of Koyamaru and resulted in the production of two feature films. The meaningful unit here, it seems, is the process and not the finished artwork: interviews lead to the architectural construction and to the making of one film and then the other, the whole thing finds its rhythm and develops through the relationship the artist creates with the local community.

Katsuhiko Hibino's *The Day After Tomorrow* project also displays the circular and reflexive nature of the Triennial: in an old disused school, a newspaper is published that lists the events in the villagers' lives during the period of the festival, changing our understanding of journalism and its taste for sensationalism, and making possible the writing of another history. It is worth recalling that the Echigo-Tsumari festival was launched in 2000. The idea for it was born in the context of the 1990s, which witnessed the end of the Japanese dream after the financial bubble burst. The festival is a utopian concept, a new way of conceptualising our relationship to the world after years of prosperity and excessive consumerism; another possible world, dreamt in common, that artists would be among the first to build. Fram Kitagawa led a very left-wing youth. Although the different festivals inevitably take on commercial dimensions, nonetheless they still are like these old left-wing dreams come true. Fram Kitagawa says so himself: "perhaps there are some aspects of the Triennial that include a dimension of folk art or art de vivre that is distasteful to the sensitivity of purists. But Echigo-Tsumari is deliberately in line with an approach that is at the service of visitors and that makes art part of life."⁶

A festival like Echigo-Tsumari is deeply different from international art biennials because of its participative dimension and the fact that it includes local residents in its approach. For instance, in 2003, in order to install his *Bonkei II* project in the middle of rice fields, the artist Hiroshi Furugori asked

the village's residents for their help during three rainy weeks, transforming the work into the villagers' rather than his own. Throughout the years, one golden rule has been upheld that prevents the festival from becoming a neutral exhibition space: the artists must always present their project to the town council and directly ask the residents for their approval. The works are thought from within the locality's reality, they are not external ideas imposed from above.

Many other festivals, more or less faithful to Fram Kitagawa's initial philosophy have been created according to this model. This enthusiasm can partly be explained by the financial profit generated by this kind of event. City or regional councils, that only have limited budgets, will chose to organise festivals rather than starting large-scale construction projects for example. Moreover, when an idea is successful in Japan, it usually develops in a viral way: thus the exponential increase in festivals. The general public often feels very uneasy in relation to contemporary art because it seems incomprehensible. Showing it in the reassuring space of the Japanese countryside helps viewers feel less daunted. Festivals are also connected to an economy of cultural mediation, initiated by post-war department stores that helped compensate the flaws in cultural policies and the lack of museums.⁷ One problem remains: the lines between pedagogy, didacticism and demagoguery are often very fine.

Local or global? The equivocations of Japanese contemporary art

These different festivals, from Western-style biennials to traditional *matsuri*, should be understood as a complex continuity. Some of these events are indeed very close to Western art fairs, for example the Tokyo Art Fair, which is held every year and welcomes many visitors but too few buyers, and the Yokohama Triennial, which ever since its first edition in 2001 is typical of the difficulties Japanese artists encounter when trying to exist on the international scene. Japan was slower than Shanghai (1996), Taipei (1998) and Busan (1998) to enter the biennial/triennial game.⁸ The problem with these Asian art biennials was that they were organised by Western curators and consequently did not necessarily really provoke the shift they seemed to promote. Yokohama, the country's second largest city and a port with a long-standing tradition of openness to the world, was the first to organise such an event, aiming to leave the Western model behind. As Adrian Favell wrote with great precision in *Before And After Superflat*⁹, Yokohama 2001 was the first Asian triennial that did not have a Westerner at its head and that showed a majority of Japanese and Asian artists. With the help of the Japan Foundation, the event was a huge success with 300.000 visitors, including many foreigners. The Yokohama sea front could rival with the Venice Arsenal. Its second edition was also a success, albeit in a completely different context. Because of disagreements and insufficient funding, it was postponed

for a year and was then entrusted at the last minute to Tadashi Kawamata, who transformed the pieces' incompleteness and the lack of resources into a very interesting "work in progress" proposal, that however had no real international visibility. In 2008, Western curators took control of the event and transformed it into a showcase for international art rather than a springboard for Japanese artists. Contemporary Japanese art does in fact suffer from a chronic lack of recognition, funding and space. This is the meaning behind artist Tsuyoshu Ozawa's backpack gallery (Nasubi Gallery). The 2017 Yokohama Triennial, caught between an unspecifically Japanese international event and a Japanese version with little international recognition, seems to ironically settle the question. Under the title *Islands, Constellation, and Galapagos*, it champions Asian artists, is orchestrated by Japanese curators and claims it is necessary to go back to smaller human groups and to adapt our actions to smaller scales. Japan, that for a long time was humorously nicknamed *Galapagos*, as a reference to the brand of a certain type of mobile phone that only worked inside Japan, now seems to reclaim its singularity and its isolation. Incidentally, the *Galapagos* model also implicitly partakes in the Echigo-Tsumari model, which, for some, points towards the possibility of a new *sakoku* (the separation of Japan from the rest of the world and its closing in on itself), as was the case during the pre-modern era¹⁰. In Yokohama, Echigo-Tsumari and other regional festivals, there is a

huge gap between these events which are celebrated in Japan and seldom recognised abroad (and where no foreign visitors or journalists are to be seen). To some extent, the development of local festivals can be explained as a result of the semi-failure of international-scale triennials. However, this withdrawal does not mean closing up to others, but investing a narrower field of action, revitalising localness and aiming for a different future. This is one of the lessons of the 1990s bust and of the Fukushima nuclear disaster. We cannot control the world in its totality, instead, we must change scales and methods of action. Kiyokazu Washida, on the occasion of the 2017 Yokohama Triennial, wrote: "The time has come for regions to become self-sufficient, not as the different branches of a main trunk, but as the different trees of one forest. [...] I am very curious to see what new worlds can spring forth from this conception." Similarly, the 2016 Aichi Triennial, centred on the city of Nagoya, valued diversity and differences, challenging a monolithic view of the world. Directed by artist and professor Chihiro Minato, its title (*A Rainbow Caravan*) and content encouraged the visitor to contemplate rebirth after disaster in the form of a political utopian change, appointing nomadism as the alternative to a globalised world view. The Reborn Art Festival 2017 actually transformed the desire for reconstruction into a festival that takes place on the Tohoku coast, which was devastated by the tsunami in 2011, and more particularly around the town of Ishinomaki. It holds a

special position in the typology of festivals because it was autonomously organised, in Tokyo, by the Watarium gallery. Like in a large-scale contemporary art event, the selected works are first-rate (Kohei Nawa, Nam June Paik, Rudolf Steiner, Aiko Miyanaga...), but seem intended for the Tokyo art world audience rather than the local population. In contradiction with Fram Kitagawa's philosophy, the area seems to passively host an event imposed from above. However, it does prove that the whole country stands united with this ravaged region.

Musician Yoshihide Otomo, who lived in Fukushima during his teenage years, undertook something which was very different from the Reborn Art Festival's strategy. After the 2011 disaster, Yoshihide Otomo started the *Fukushima!* festival which is held every 15th of August, the traditional day of the dead or *O-bon matsuri*. Yoshihide Otomo always opens the festival with a traditional *O-bon* dance, in order to integrate the event into popular tradition. Creating an occasion for people to come to Fukushima is one of the core aims of the festival. Ever since the nuclear incident, the region is either avoided altogether or at the heart of a macabre and voyeuristic kind of tourism, sometimes even organised by tour operators. *The Fukushima!* festival tries to avoid these pitfalls by giving good reasons to come to Fukushima.

Besides festivals that are centred on cities, there are also, along the lines of Echigo-Tsumari, festivals which focus on the exploration of a region's

natural and historical heritage. This is the case, for instance, of the famous Setouchi festival, that seeks to revitalise the islands of the inland sea, which suffer from advanced depopulation and excessive industrialisation. Like Echigo-Tsumari, where Fram Kitagawa, the artistic director, organises installations in houses, schools, temples, ports and rice fields; or the Japan Alps Arts Festival, Kitagawa's 2017 project, where the artworks are sometimes only the pretexts that encourage visitors to travel a long way in order for them to admire Japan's most beautiful vantage points, lake Kizaki or mount Takagari. One might wonder what justifies this annexation of art to tourism, and whether the area in fact needs this extra artistic investment: the natural sites are stunning enough on their own.

A Japanese specificity or the latest transformation of “relational art”?

Despite the strong social consensus that surrounds them, several negative comments can be made about these festivals. To what extent do the economic profits benefit local populations? For instance, in the case of the Echigo-Tsumari festival, even though beneficial economic and population movements take place over the course of the festival, no long-term revitalisation of the area has been noted outside of the festival dates. Alone, the festival cannot check rural exodus, except for a rather inconsequential tendency to gentrification, with young urban dwellers moving to the area.

Moreover, might not displacing works to contexts that are not entirely intended for them have negative effects? Even though most of the time the works are imagined *in situ*, others are moved for the exhibition and lose their power in comparison to the huge scale of the natural sites. But the main criticism that can be uttered regarding this type of event concerns their heteronomous conception of art. In these contexts, art is a means to an end that is distinct from itself: revitalising a region (Niigata, the Setouchi islands, the devastated Tohoku coast), the expectations of tourists and hikers, the economic ambitions of city councils. In his *Critique of Judgment*, Immanuel Kant precisely defined aesthetic pleasure by its autonomy, by the absence of economic or social interference: a castle can only please us aesthetically independently of all considerations on the political regime that commissioned it. On the contrary, these festivals have an objective and extra-artistic goal: the social relation it creates. Art becomes useful, interested, political and heteronomous. However, this criticism seems to miss the point. As highlighted by Kitagawa, the question of the autonomy and purity of art is a purely Western outlook. Japanese history never compartmentalised fine art versus applied or functional art in this way. “Everything that is made by the human hand is art”¹¹, writes Kitagawa. The criticism of impure art falls under a Western categorisation that is not necessarily relevant to Japanese forms of art (*ikebana*, the art of kimonos and ceramics, for instance,

are not defined in opposition to function)¹². In a wider sense, all of so-called relational art—that is, an art form whose finality is the human relationship it creates—has been criticised in the same way. The specificities of Japanese art could be taken into account in the debate about relational arts and its criticism by Claire Bishop¹³ and Eleanor Heartney¹⁴. But, to Adrian Favell's surprise¹⁵, Japan is never used as evidence in this debate. On the contrary, it appears to have adopted so-called "relational" art for different reasons and through different means. In short, it was not because of ideological reasons or a conceptual position that Japanese artists turned to collaborative art forms, but through historical necessity and different traditions. The example of photographer Naoya Hatakeyama is quite eloquent in this respect. After the tsunami destroyed his hometown, Rikuzentakata, he wondered what he could do for the residents, even though his photographic practice had always been autonomous and classic, without any special social aim. He realised that as a photographer, he could keep the memory of his region alive, and that in this sense, he too was useful. These two aspects are not necessarily contradictory: a work of art can be beautiful in an absolute sense, all the while maintaining a social function in a determined context. Therefore, we will discuss particularly successful works. Even though they depend on the context of the festival for which they were imagined, they are nonetheless radical and absolute.

A laboratory for a new art scene

The sheer scale of the events means that these festivals are becoming the territory and space that Japanese artists have been insistently demanding for contemporary art ever since the mid-20th century. Festivals are spaces of experimentation, open-air and large-scale studios that make it possible to observe recurring trends, patterns and world views that define a generation. As it happens, ever since March 11th 2011, the production of *superflat* and pop art, centred on individual "worlds"¹⁶, has decreased, and forms involving political and participative commitment, on the other hand have appeared, redefining smaller-scale and less ideological interventions.

Since then, themes such as rebirth and new beginnings are at the heart of the festivals. At the Reborn Art Festival, on Norihama beach, artist Shimabuku stood wreckage from the tsunami back on its feet again. This beautiful and powerful installation, called *Placing Things Straight*, helps the landscape and objects regain balance. Reconstruction means moving from passivity to action. It also means outlining the coming world. Tadashi Kawamata's process also falls in with this light architectural vision, which, instead of displaying spectacular installations, sketches proposals that are never fully carried out. Tadashi Kawamata, acting more as a landscape designer than as an architect, traces the ideal outlines of utopian constructions, such as a terrace winding among the trees at the Japan Alps Art Festival.

However, in the prefix “re” found at the beginning of such words as rebirth or rebuild, there remains a memory or a trace of the trauma¹⁷. Memories are central for the Reborn festival that takes place on the very site of Tohoku that was destroyed by the tsunami. The tsunami needs a monument that reminds of but also goes beyond traumas and stigmas: the giant statue of a deer that Kohei Nawa modelled from pixelating stuffed deer he bought off the Internet is this monument. The material he uses is white and sparkles in the sunlight, evoking an immaculate future, whereas the deer’s antlers, which seem to still be growing, recycle the patterns of the wooden wreckage left by the tsunami, lifting it to the sky. Like a lighthouse at the end of a jetty, the deer symbolises the hopefulness the curators wanted to express. It is the only permanent work of the festival, and it functions as a monument, exalting the surrounding landscape, all the while creating a feeling of peace, which perhaps comes from its half-abstract, half-concrete form.

The work of activist art and agitation collective Chim Pom is yet another kind of monument, whose radicalness and economy are quite surprising. The installation is displayed underground and it is necessary to cover up warmly before visiting it. After a short journey downwards, visitors find themselves in a dark refrigerated room, in the middle of which a teardrop is lit up like a piece of jewellery under a glass case. The -9°C temperature that is continually maintained keeps the teardrop frozen.

This monument to families that have lost loved ones to the tsunami is said to have been created from the real teardrops—be they tears of sadness or joy—of local denizens. The teardrop, which is all at once solid, crystalline, precious, fragile and resistant, is radiant because of its very tenuousness. The beauty and fugacity of this world are materialised underground, in the very place where corpses may still be resting. Evocative of catacombs or a sarcophagus, the mode of display is truly violent, inducing a feeling of discomfort, glaciation, literally freezing the visitor’s own body (there lies the other reason for the -9°C temperature). The teardrop cannot be gazed at too long, as its sight is difficult to bear. Chim Pom had previously created an installation on the theme of the impossible exhibition: *Don’t Follow The Wind* (opened in 2015), assembling several artworks in the contaminated zone around the Fukushima power station, which is of course closed to the public. Opening a literally “unvisitable” exhibition emphasises the world’s new boundaries, at the very limit of what is thinkable, tolerable, visible. At the intersection of participative art, sentimental and poetic art and conceptual art, Chim Pom’s frozen teardrop carries the visitors to the very heart of the disaster. The land on which Reborn festival is held is still charged with the tragedy that took place there, which is why it is so bold to invoke ghosts on this haunted land, as Hiraki Sawa also does in the films he screens in a cave by the water.

Ghosts have become a recurring theme in Japanese artistic production ever since the Fukushima nuclear disaster, reactivating an ancient traditional subject of Japanese iconography. Ghosts represent the presence of the deceased that surrounds us of course, but they also symbolise the menacing and invisible suspension that hovers over the country ever since the Fukushima accident. The figure of the ghost is the visible aspect of what is invisible, the proportion of death inside everything alive. It materialises this threshold, this distribution of the sensible, it is the creature of disaster, and particularly of our modern disasters. This is perceptible in the floating sculpture *Liminal Air* by Shinji Ohmaki, first shown in 2014 at Echogo-Tsumari, and subsequently installed in front of the windows of the Mori Museum, concealing the view they offer of the city. The series of works by Tsuyoshi Ozawa, entitled "Return of..." could also be mentioned. It represents the fictional travels abroad of great figures of Japanese history, like the painter Fujita or the philosopher Kakuzo Okakura (2017 Yokohama Triennial). Yukikori Yanagi also revives the ghosts of the past, in a more political and less humorous way. For the 2017 Yokohama Triennial, he showed his works in the basement of the Port Opening Memorial Hall. In the darkness, a Japanese flag eaten away by ants is displayed: damaged, cracked, broken, all at once fragile and extremely lyrical, a swan-song. In the next room, a giant eye installed in the midst of debris becomes the screen

on which nuclear explosions are projected. Atomic mushrooms are burnt into the visitor's retina, objects of fascination and astonishment. In every room, Yukinori Yanagi mixes the political and historical dimensions to a poetic and violent expressionism: in an apocalyptic scenography, everyone's responsibility is questioned. Debris and writing throughout the space create a suspended, incandescent environment, like the last work in the exhibition, a burning planet. But ghosts and spirits are not alone in coming back to life. Convalescents also feel with a new-found intensity the small things of life. Reborn festival also tries to reactivate the damaged beauty of Tohoku coast. Generally speaking, these art festivals are places for everyone, children and art specialists alike, to experience how tenuous and precious life is, which explains all the artistic devices attempting to enhance perception. Many works function like windows, reframing the viewer's gaze, representing, like a painting, the surrounding natural beauty. Other more singular devices are used, like the bathtub that Takayuki Yagi transports everywhere with him. The tub and the action of bathing, which act as a sounding board, seem to revive the landscape. For the Japan Alps Art Festival, the Mé collective designed a white cave with rounded volumes, from which one can contemplate the landscape as from within a primal womb. After the tempest, life should be led purely. At the Sapporo International Art Festival, Akio Suzuki installed steles where visitors could stand to listen to nature. These

positions, renewing their sensitivity, are at once vantage and listening points, and seem to outline acupuncture points for the landscape.

Perhaps the real experience of rebirth is becoming conscious of the world around us, but also becoming conscious of others. In this sense, the collective processes activated for the festivals are not so much about collaborating as they are about being mindful of others. This is the case, for example, of the piece by Icelandic artist Ragnar Kjartansson, which was shown at the 2017 Yokohama Triennial. From within different rooms, musicians try and play the music they hear in the headphones they wear. Because of the attention they pay each other, the music is in fact harmonious and even somewhat hypnotic: the work, which is more associative than it is collective, questions our ability to connect with one another through art and music.

Are festivals a new form of art?

Yoshihide Otomo, the artistic director of the Sapporo festival, also uses this pre-established harmony system made possible by art. Each work is autonomous and was conceived by one artist alone. However, if we examine them a little more closely, the installations seem to answer each other. All of them use as their starting point the debris of a world that has come to an end, yet which continue to emit sound or movement. For example, in the installation by Yuko Mohri, old pianos start playing on their own: she transforms a long university corridor into a soundscape where the

wind can blow, bringing echoes from the past back to the surface. Testuya Umeda gathers objects he discovered in the forgotten attic of a department store, and sets them in motion in relation to the building's vibrations. Kanta Horio occupies an abandoned house and installs it with a device that allows it to open its doors and turn the lights on on its own. It almost seems as though this haunted house has awakened after a long sleep, yawned and let out a shout, before being destroyed once and for all at the end of the Triennial. The movements of life, memory and objects are greater than those of humankind. Should we not stay attentive to this common basis of life that connects us all together? *Intention and Substance*, a beautiful installation by Satoshi Hata also encourages us to pay attention to the cycle of life. Satoshi Hata creates an encounter between liquid water and gaseous water in a very short circuit, defying our conceptual categories and exploding in myriad backlit sparks. All these works share an automatic quality from which humans are excluded.

Some elements recur from one installation to the the next, making Yoshihide Otomo's deliberate aim obvious. In general, artists (except perhaps musicians, like him) rarely work together. He decided to make them collaborate without their knowledge, transfiguring them from artists in a festival into musicians in a jazz band. This is one way of understanding the title of the Triennial: *How Do We Define "Art Festival"?* The interrogative form means the festival is

hidden and awaits construction: the festival itself is the masterpiece, born of the connection between all the other works. Yoshihide Otomo is like a great conductor, and the festival is a concert, creating harmony between the different artistic proposals and connecting individuals. In one way, Yoshihide Otomo is very close to Fram Kitagawa's original conception of a large-scale festival where curating is an actual art form¹⁸. Festivals thus become polyphonic, total works of art. There is quite an enchanting side to Kitagawa and Otomo that reminds one of Jacques Demy, turning festivals into full-blown festivities: this has nothing to do with relational art such as Western theoreticians define it. Art is not used to serve heterogeneous ends, it is included in a totalising concept that sees art as part of the community and the people. In this way, festivals become new models of society, responses to disasters.

Translated from the French by Phoebe Clarke

Clélia Zernik was a student at the Ecole Normale Supérieure. She holds an *agrégation* and a PhD in Aesthetics. She teaches Philosophy of art at the Beaux-Arts de Paris since 2011. Her first field of research was the relationship between art and science, as it is formulated by perception psychologists and phenomenologists (*Perception-cinéma*, Paris: Vrin, 2012; *L'Œil et l'objectif*, Paris: Vrin, 2014). Her research now focuses on film (*Les Sept samouraïs d'Akira Kurosawa*, Louvain: Yellow Now, 2013; *L'Attrait du café*, Louvain: Yellow Now, 2017) and Japanese contemporary art, which was made possible by research residencies at Waseda and Tokyo University.

1. I would like to thank Tadashi Kawamata, Anne-Sophie Lenoir, Rei Maeda, Aomi Okabe, Yoshihide Otomo, Tetsuya Ozaki, Reiko Setsuda, Yukiko Shikata, Samson Sylvain, Kanoko Tamura, Keiko Toyoda and Reiko Tsubaki for their comments and the time they gave me.
2. Bouvier, Nicolas. *Le Vide et le plein : carnets du Japon, 1964-1970*, Paris: Folio, 2004, p. 59
3. See <http://www.biennialfoundation.org/2017/09/connectivity-method-future-biennales-triennales/>. The 2017 Sapporo Triennial's title also interrogates the festival's specific form: *How Do We Define «Art Festival»?*.
4. Favell, Adrian. *Before And After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011*, Hong Kong: Blue Kingfisher Limited, 2011, p. 174
5. See Favell, Adrian. «Echigo-Tsumari and the Art of the Possible. The Fram Kitagawa Philosophy in Theory and Practice», in Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, The Echigo-Tsumari Art Triennale And The Vision To Reconnect Art And Nature*, Princeton Architectural Press, 2015.
6. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, Op. cit.*, p. 222
7. See Patin, Cléa. *La Fabrique de l'art au Japon : portrait sociologique d'un marché de l'art*, Paris: CNRS, 2016 (Chapter 2, "Les Grands magasins vecteurs privilégiés de la diffusion des œuvres d'art")
8. The very avant-gardist Tokyo Biennale, however, must also be mentioned. The 10th Biennale, in 1970, was curated by Yusuke Nakahara and organised by the newspaper *Yomiuri*. It played an important role in the history of Japanese avant-gardes, but this embryonic and premature Biennale ended after 1970, for lack of financial funds and because it was not widely publicised.
9. Favell, Adrian. *Before And After Superflat, Op. cit.*
10. *Ibid.*, p. 183
11. Kitagawa, Fram. *Art Place Japan, Ibid.*, p. 240
12. This is how Takashi Murakami justifies his *Superflat* pop movement as being part of Japanese art history. Murakami explains that in the Japanese language there is a concept for entertainment and a concept for the idea of craft, but that there is strictly speaking no concept for art. Therefore artistic productions always stand between the fields of entertainment and craftsmanship. For example, *ukiyo-e* prints were understood as advertising actors, courtesans and the most beautiful landscapes of Japan but not as autonomous works of art.
13. Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontinuents", *Artforum*, no.44, février 2006, p. 178-183
14. Heartney, Eleanor. "Can Art Change Lives?", *Art in America*, 100, no.6, juin 2012, p. 67-69
15. Favell, Adrian. *Before And After Superflat, Ibid.*, p. 165-166
16. Concerning this 1990-2000s trend, see the analyses of the different theoreticians that contributed to Takashi Murakami's catalogues, *Superflat* and *Little Boy*.
17. On this point, see Worms, Frédéric. *Revivre : éprouver nos blessures et nos ressources*, Paris: Flammarion, 2012
18. Many Japanese artist progressively become artistic event organisers, which they see as the continuation or even the fulfilment of their artistic process.



Japan Alps Art Festival 2017
Tadashi Kawamata, *Terrace in a bush* (detail)
© Tsuyoshi Hongo