

The Artists' Respect for Materials in *A Primal Spirit* *Le souffle vital* et le respect des matériaux

Anne Grace

Number 18, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10002ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grace, A. (1992). The Artists' Respect for Materials in *A Primal Spirit* / *Le souffle vital* et le respect des matériaux. *Espace Sculpture*, (18), 9–14.

and folk art profoundly influenced numerous artists including Manet, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin and Van Gogh.

It is this vastly different cultural history, guided by Buddhist and Shinto religions that causes the Japanese, even today, to be apolitical, to reject challenges to conformity, in a word, to see the universe in different terms. Western culture's generically dualist worldview implies a hierarchical order of being. An omnipotent God is dominant over man, man over nature and transcendence is possible only after death. Shinto and Buddhist philosophies viewed the spiritual universe as a single indivisible manifestation of matter and spirit. Nature and divinity were united. Japanese artists continue to perceive their role in these terms, even if they will not consciously recognize it. Seldom, if ever, will they call themselves artists. Their role is private, not public. The notion that an artwork will last in perpetuity is also not a presupposition they will naturally assume. In painting, their public status advances only with the passing away of their elder masters. A master chosen by the nation is actually referred to as a "human treasure". If, at 60 years old he makes a calligraphic drawing in 1 / 10th of a second, he will say, "This is 60 years and 1 / 10th of a second".

Contemporary art activity is seldom acknowledged by the Japanese public at large. Artists receive little in the way of public or private support. Japan is renowned for small, private galleries in which there is virtually no market for younger artists' work. They are often expected to pay all exhibition expenses themselves and to arrange events. Museums of Contemporary Art such as the Hara and Tochigi Prefectural Museum have only recently come into being, modelled on those in the West. All of these attitudes markedly contrast those in the West where individualism is sacrosanct, an impromptu vindication of the ego's beingness. Our material culture demands change, causes us to hunger for novelty. We consume the latest movement and discard the last with a near superstitious alacrity.

The first work one encounters on entering the exhibition, by Takamasa Kuniyasu, is permeated with the smell of a forest interior. Like a cross between a woody David Mach installation and a Schwitters merzbau au naturel, constructed of thousands of terra-cotta "bricks" and pieces of wood, it literally fills an entire room of the gallery. The way this interior land art work dimensionally carves and scales the inner volumes of gallery space makes us feel tiny, insignificant. Toshikatsu Endo's *Lotus* (1989) is less conscientiously barren in its idolatry of natural materials. This redolent circle constructed of massive wood sections, their surfaces blackened by fire, has an inner track of steel, containing water, which can be lit to burn oil in a ritual flame. It projects a primeval feeling of ritual. In Endo's own words, "I am not sure whether my use of wood has any particular meaning. More important than the actual use of wood as a material are the methods used to create forms from primordial substances... I never think about bringing out the life in the wood, rather I use it as a substance to its fullest extent, and in the end I often burn my works to complete them. I think of this final burning as a form of burial,

marking the completion of a work.»¹

Chuichi Fujii's massive cedar logs are vigorous, lyrical configurations, forms that seem to be embracing, as in a slow dancing movement. Created by a process of cutting slices out of the main trunk, then disguising the cuts, these giant trees are direct transplants from a mature forest interior that move with a mysterious inner presence. As Fujii states, wood is «no different from humans: it breathes air, it cries. If I am responsive to the wood, then it will also be responsive to me».²

Kazuo Kenmochi and Isamu Wakabayashi are two artists whose art seems to have the taste for singular idioms characteristic of today's international

art scene. In Kazuo Kenmochi's *Untitled* (1990), photographs of industrial warehouse spaces are painted over with a fiery flair for the Kiefer-esque version of instant Armageddon. A central vertical construction of discarded floor sections pulls the construction together and upwards, heightening the overall eschatological quotient of this piece. Isamu Wakabayashi's installation is a hermetic memory. Two steel boxes in the centre exude a smell of sulphur while shiny cop-

The Artists' Respect for Materials in *A Primal Spirit*

ANNE GRACE

A *Primal Spirit* consists of ten contemporary Japanese sculptors selected by Howard N. Fox. Fox's grouping reflects his desire to bring together artists with a common sensibility, and also plays a major role in the thrust of the exhibition since some of the artists included had had no previous contact or knowledge of other participants artists.

The danger, of course, when discussing the works of ten artists of the same nationality as a group is to oversimplify when making general remarks. The danger is reduced however, because Fox's selection results in the emergence of a remarkably coherent (unconsciously on the part of the artists) group of sculptors. At the same time, some of the artists' work will fall outside some of the generalizations set forth in this text.

The most pervasive resemblance among this constructed group of independent Japanese sculptors is the similarity of materials, and the artists' respect for these: all ten artists use natural materials, out of which eight use wood, one palm fiber, one copper, steel and sulfur. Influencing most of these sculptors' approach toward their materials is the belief in a *inner being* or *life force*¹ in the material they use, and that their art has a "destiny larger than whatever manipulations they as artists have imposed on their materials".²

The difference in the relationship between artist and material in Japan (as represented in this exhibition) and the West³ is rooted in the traditions of each. This difference, in turn, originates from the relationship between human beings and nature which exist in each culture, since the materials are found in nature. The western artist generally uses the material as an exploitable resource, available for the artist upon which to imprint his or her individuality⁴. In Japan's Shinto tradition, human beings are part of nature; therefore, the artist works with the material in a kind of dialogue. The artist engages the material to bring out its inner essence, having an inherent respect for the individual qualities of the material itself.⁵

This respect also determines the duration of the sculpture. Many of the artists using wood do not want to interfere with the life cycle of their materials, but to continue to participate in it. Thus, the existence of a sculpture made of wood should coincide with the normal life cycle of that wood. The use of any extraordinary means to conserve the sculpture would disrupt its life cycle.

Informing this text and accompanying the exhibition is a catalogue by Fox which includes interviews conducted by Judith Connor Greer with each of the ten sculptors. Within the similarities among the artists in larger categories exist variations in attitudes expressed in the interviews as the artists discuss specific works within the exhibition. The artists articulate their relationship with their materials in these interviews.

Emiko Tokushige uses palm fibers woven together, preferring them to cotton, silk and linen which she first used, because unlike the latter, they resist her manipulations. Her decision concerning at which stage to complete her work is crucial to her, hoping it will be at a point where she «allow[s] the material to live (ikasu)».

Isamu Wakabayashi's garden is a space created by sulfur on steel and copper plates, materials which he considers natural.⁶ The two dimensional abstract surfaces of the copper plates formally resembles expressionist *all-over* painting, but it is the difference between these that is revealing: rather than a personal expression, the final form is the result of what the artist describes as «a change in the actual material itself».

Takamasa Kuniyasu draws pleasure in yielding to the natural materials he chooses, preferring «materials that are not obedient to my will». The color of the thousands of ceramic blocks are determined

per wall sections seal the place in, furthering the Kafkaesque feeling of claustrophobia.

Shigeo Toya's *Woods II* (1989-1990), one of the most accomplished works in *A Primal Spirit*, combines the best of Japanese traditions in working with materials with a natural facility for the international language of sculpture: "In minimal art there is a clear and definite relationship between form and meaning, but I tend to wander between them. I want my work to

be a place of encounter with something that is greater than I am".³ *Woods II* has a series of 30 vertical pillars of wood, roughly 3 feet apart, arranged in neat, linear configurations through which the spectator can walk. Carved, chiselled, embalmed in a ghostly white with rivulets of paint that follow the course of the cuts and curves (conscious man-made erosion marks), it resembles a silent forest in winter: sensuous, feminine, passive. The work awakens feelings of belonging, of mystery and imagination, a natural dimension at once exhilarating and wholly uncommon to post-modern work.

Emiko Tokushige, the only woman represented in the show, creates works out of palm thatch, an

inherently light material, whose physical bulk and texture has a living tension that threatens to jump out of its form. In creating these works she finds herself engaged in a physical struggle with the material, bending, pushing, bundling and binding it with rope until the size of the forms reaches the limits of her ability to manipulate it. They resemble the carcasses of beasts, strewn over the gallery floor, a strong visual presence. Other studies in miniature, rope and twine-bound single palm thatch pieces are more lyrical, playful. By contrast, Koichi Ebizuka's studies in wood, which leave some sections untouched, other carved, seem too clean, mere material studies. His larger installation, *Related Effect S-90 LA* (1990), constructed of wood and coal, evidences Ebizuka's architectural training. Neatly arranged, with each element fitting the perspective and placement of the others, it presents a strong example of the classic Japanese mind at work, economizing space, relating elements, organizing and contrasting materials, textures and forms.

It was Tadashi Kawamata, whose site specific work titled *Favela* aroused the strongest controversy. The best known of all Japan's latest generation of artists, he is planning to work in Paris joining several adjacent rooftops with one of his dramatic assemblages of wood. Intended to contrast the strict

by their physical properties which, together with hundreds of logs make up his monumental site-specific sculpture.

Koichi Ebizuka considers his work a kind of methodology for the numerous ways wood can be expressed — carving, splitting, digging, breaking etc.. As opposed to the thinking of wood in generic terms, he stresses the importance of considering each piece differently, respecting its individual inherent qualities. This respect means that the artist ultimately does not have complete control of his work.

Chuchi Fujii, in a struggle between the artist and the material, gracefully bends enormous logs into almost a full circle. The act is a kind of discipline — while opposing the natural way the tree grows, (he chooses cedar trees specifically because they are straight, where he chooses a tree that naturally grows bent, he would straighten it) he must at the same time respect its integrity so as to not push it beyond its limits causing it to break.

Tadashi Kawamata's work is site specific. From the exterior landscape of the National Gallery of Canada's building, designed to emulate the character of the Canadian landscape, emerges Kawamata's small scattered constructions of wood and other building materials which suggest the notion of primal shelter. The fragile and temporary nature of the crude construction of *Favela* is emphasized by its contrast to the imposing concrete buttresses of the NGC building.

Kimio Tsuchiya, who believes that the same life force exists in a piece of paper, as in a tree, as in a human being, creates his sculpture from recuperated wood, most recently driftwood from Tokyo Bay. "I use wood in order to reexamine my deeper thoughts about trees, wood, and life. I would like it if people could feel the essence of a tree — the essence of life — from my work".

Kazuo Kenmochi, like Tsuchiya, uses recuperated wood, this time from an urban environment. He uses old wood at the final stage of its cycle, which he believes carries deep within memories of the past. In his sculpture, he allows the wood to stand on stage once more. Often conceived for the exterior, Kenmochi wants nature to reclaim his sculptures, thus completing the material's cycle.

Shigeo Toya uses a chain saw to carve thirty human scale wood pillars. Though he is the only artist in the exhibition to carve relief forms in wood, like most of the other artists, his approach toward his material is nonaggressive. Rather than having a concise predetermined idea for the final form, he "search(es) for a form while working with the wood".

Toshikatsu Endo's sculpture attains its power by its extremely subtle form of expression or perhaps, lack of expression. The subtlety is the result of the artist's universal choice of materials, that is, the inclusion of the four phenomena, wood, iron, water and oxygen which take the shape of a perfect circle, a form by its nature that does not acquire the individual expression of the artist. The absence of individual expression is conducive to the artist's intention: "the phenomenon itself is the object of my work". ♦

Anne Grace, Associate Educational Services, The National Gallery of Canada

- 1 Many Japanese concepts are necessarily very loosely translated into Western languages and culture, and their nuances may be lost because of their lack of equivalent vocabulary in the translated language.
- 2 Howard N. Fox, *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1990), p. 36.
- 3 *The West* includes a very general idea of Western art. More recent movements, namely Land-Art, may fall outside these remarks.
- 4 H. Fox, op. cit., p. 29.
- 5 H. Fox, op. cit., p. 26.
- 6 Wakabayashi considers nature to be in a constant state of transformation, and makes no differentiation between these materials which are transformed industrially and those that are transformed otherwise.
- 7 H. Fox, op. cit., p. 76.



qui influencèrent nombre d'artistes dont Manet, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin et Van Gogh.

C'est cette histoire culturelle, vaste et originale, teintée de bouddhisme et de shintoïsme, qui, encore aujourd'hui, incite les Japonais à être apolitiques, à résister au conformisme, en un mot, à percevoir l'univers d'une manière différente. Tandis que la culture occidentale, avec sa vision dualiste du monde, implique un mode d'existence hiérarchique — un dieu tout-puissant domine l'homme, l'homme domine la nature, et seule la mort permettra d'accéder à la transcendance. Les philosophies bouddhistes et shintoïstes, elles, considèrent le monde spirituel comme une manifestation unique et indivisible de la matière et de l'esprit : la nature et le divin ne font qu'un. Et les artistes japonais continuent de percevoir leur rôle en ces termes, même s'ils ne le reconnaissent pas ouvertement. Rarement, pour ne pas dire jamais, se qualifieront-ils d'artistes, leur tâche relevant du privé et non du public. En outre, ils n'endossent pas spontanément l'idée qu'une oeuvre d'art puisse durer indéfiniment. La reconnaissance officielle d'un peintre, par exemple, n'est possible qu'après le décès d'un aîné, d'un maître choisi par la nation et qui, dès lors, est considéré comme... *trésor national* ! Agé de soixante ans, un tel artiste qui réalise un dessin calligraphique en un dixième de seconde, pourra dire : « Cela a nécessité soixante ans et un dixième de seconde... » !

Au Japon, l'art contemporain est peu répandu et peu connu du grand public. Les artistes ne reçoivent qu'un appui minime, tant de l'État que du secteur privé. Le pays est renommé pour ses galeries d'art privées minuscules, un milieu qui offre bien peu de débouchés pour la production des jeunes artistes. Ceux-ci sont souvent obligés de défrayer eux-mêmes les coûts d'expositions et de voir à leur organisation. Les musées d'art contemporain, comme le Hara and Tochigi Prefectural Museum, sont très récents et modelés sur ceux de l'Occident. Toutes ces attitudes contrastent manifestement avec les nôtres où priment un individualisme sacro-saint et une revendication exacerbée de l'existence du moi. Notre culture matérielle exige du changement, provoque une soif incessante de nouveauté. Nous consommons le mouvement artistique le plus récent et rejetons le précédent avec une promptitude proche de la superstition...

La première oeuvre de l'exposition qui s'offre à nous, celle de Takamasa Kuniyasu, est imprégnée de l'odeur d'une forêt. À mi-chemin entre l'installation d'un boisé à la David Mach et un "merzbau naturel" de Schwitters, constituée de centaines de briques de terre cuite et de rondins de bois, elle remplit complètement la salle du musée. Confrontés à ce travail de *land art* intérieur, à la façon dont il envahit et sculpte l'espace ambiant, nous nous sentons minuscules, voire lilliputiens.

Lotus de Toshikatsu Endo, datée de 1989, est moins délibérément aride dans son culte des matériaux naturels. Un cercle odorant, composé de larges sections de bois à la surface carbonisée, recèle un anneau d'acier rempli d'eau permettant de brûler de l'huile lors d'un rite du feu. Une pièce qui évoque un cérémonial primitif : « Je ne suis pas

certain, de dire Endo, si mon utilisation du bois possède une signification particulière; importent davantage que l'utilisation effective du bois comme matériau, les méthodes employées pour créer des formes à partir de substances premières... Je ne songe jamais à tirer la vie du bois, mais je l'utilise plutôt en tant que matière jusqu'à sa pleine mesure et, à la fin, il m'arrive de brûler mes pièces pour les parachever. »¹

Les imposants tronçons de cèdre de Chuichi Fujii ont quelque chose de vigoureux et d'énergique avec

leurs formes lyriques, lovées, di-rait-on, dans l'étreinte d'un mouvement de danse lente. Prélevés en tranches dans un tronc, ces arbres géants, dont on a dissimulé les marques de coupe, semblent directement transplantés d'une forêt ancestrale, animés d'une présence secrète et mystérieuse. Comme le souligne Fujii, le bois « ne diffère pas de l'être humain, il respire, il

Le souffle vital et le respect des matériaux

ANNE GRACE

Le souffle vital regroupe dix sculpteurs japonais contemporains choisis par Howard N. Fox. Ce choix, qui reflète la volonté du conservateur de rassembler des artistes ayant une même sensibilité, contribue grandement à l'impact de l'exposition, quelques-uns des artistes présents ne connaissant pas les autres participants et n'ayant pas eu de contact avec eux.

Certes, le fait d'aborder comme un tout les oeuvres de dix artistes de même nationalité, constitue un danger, celui de simplifier à l'extrême, d'avancer un propos qui reste au niveau des généralités. Ce risque, ici, est moins grand puisque la sélection de Fox donne à voir un groupe de sculpteurs particulièrement cohérent et ce, à l'insu même des artistes. En outre, certaines des oeuvres de l'exposition s'inscrivent en dehors des idées générales avancées plus avant.

La ressemblance la plus évidente entre tous ces sculpteurs, le facteur commun au groupe, se situe dans la similitude des matériaux et le très grand respect des artistes à leur égard. Tous utilisent des matériaux naturels, dont le bois, les fibres de palmier, le cuivre et le soufre. Et ce qui sous-tend leur approche, c'est la croyance en une "vie intérieure", en une "force vitale" des matériaux; la croyance également que leur art possède une « dimension supérieure à toutes les manipulations qu'ils pourront faire subir à la matière. »²

Ce rapport entre l'artiste et le matériau se vit différemment en Occident³ et dans le Japon représenté ici. Cette différence, enracinée dans les traditions propres à chacun, naît du lien qui s'établit entre l'humain et la nature, un lien présent dans les deux cultures puisque les matériaux sont prélevés dans la nature. L'artiste occidental, lui, aborde généralement le matériau comme une ressource qu'il peut exploiter, une ressource disponible qu'il marque de son individualité, de son empreinte.⁴ Dans la tradition shintoïste, par contre, les êtres humains sont partie intégrante de la nature, et les artistes en viennent à travailler les matériaux dans une sorte de dialogue. Mus par un profond respect pour les qualités intrinsèques du matériau lui-même, ils amènent celui-ci à manifester son essence secrète.⁵ C'est cette même notion de respect qui détermine la longévité de la sculpture. Plusieurs des artistes qui utilisent le bois se refusent à interférer sur le cycle vivant de la matière, cherchant plutôt à y participer. Dès lors, l'existence d'une sculpture en bois coïncidera avec la durée de vie normale de ce bois, et toute intervention extérieure pour préserver l'oeuvre interromprait ce cycle naturel...

Un catalogue d'exposition, réalisé par Howard N. Fox, et dans lequel nous puisons une part de nos informations, comprend notamment des entrevues de Judith Connor Greer avec chacun des artistes. Ils y expriment, en parallèle aux analogies des grandes catégorisations, des variations d'attitudes en regard d'oeuvres spécifiques présentées dans l'exposition. Ils y expriment également leur relation avec les matériaux.

Emiko Tokushige emploie des fibres de palmier attachées ensemble. Elle les préfère à ses matériaux de prédilection d'autrefois comme le coton, la soie et la laine, surtout parce qu'ils résistent encore davantage aux transformations qu'elle leur fait subir. Pour elle, ce qui est crucial, c'est de prendre la décision que l'oeuvre est achevée, un moment qu'elle veut des plus précis pour « permettre au matériau de vivre. »

Le jardin d'Isamu Wakabayashi est constitué de plaques de cuivre et d'acier recouvertes de soufre, des matériaux qu'ils considèrent comme naturels.⁶ Les plaques de cuivre, aux surfaces non figuratives, ressemblent formellement aux peintures *all-over* des expressionnistes abstraits. Mais c'est la différence d'avec ces peintures qui est ici révélée. L'oeuvre finale, au lieu de constituer le lieu d'une expression personnelle, est le résultat de ce que l'artiste décrit comme « un changement dans le matériau lui-même. »

pleure... Si je suis sensible au bois, alors il sera aussi sensible à moi.»²

Kazuo Kenmochi et Isamu Wakabayashi sont des artistes dont l'art paraît avoir des affinités avec les discours personnels que l'on retrouve abondamment sur la scène internationale actuelle. Dans *Sans titre* (1990) de Kenmochi, des photographies d'entrepôts industriels sont recouvertes de peinture, tra-

hissant un goût prononcé de l'auteur pour les visions eschatologiques. Au centre de la pièce, une construction est édiflée à partir de débris de palettes de bois agglutinées qui accentuent cette dimension nettement apocalyptique de l'oeuvre. L'installation de Wakabayashi, elle, recèle une mémoire hermétique. Deux boîtes en acier, placées au centre, exhalent une odeur de soufre tandis que des plaques de cuivre polies longent les murs et cernent le lieu, accentuant ce sentiment de claustrophobie digne de Kafka.

Takamasa Kuniyasu prend plaisir à se confronter aux matériaux, préférant ceux «qui n'obéissent pas facilement à sa volonté.» Des centaines de rondins et de briques en céramique, dont la couleur est déterminée par leurs propriétés physiques, sont assemblés dans une installation monumentale créée spécialement pour l'une des salles du musée.

Koichi Ebizuka envisage son travail comme une sorte de démarche méthodologique et cela, par le fait qu'il est possible d'intervenir sur le bois de multiples façons : le graver, le fendre, le creuser, le briser, etc. Loin de percevoir le bois en termes génériques, il insiste sur l'importance de considérer chaque pièce séparément, de respecter ses qualités uniques. Ce respect, à la limite, implique que l'artiste ne possède pas de contrôle absolu sur son travail.

Chuichi Fujii, livrant un combat avec le matériau, ploie gracieusement d'énormes troncs d'arbres jusqu'à pratiquement en faire des cercles. Un travail qui exige beaucoup de discipline puisqu'il va à l'encontre de la croissance naturelle de l'arbre à la verticale (il privilégie précisément le cèdre qui pousse bien droit car, à choisir un arbre arqué, il aurait l'idée de le redresser). De plus, il doit respecter l'intégrité du matériau et ne pas le forcer au-delà de ses limites, ce qui l'amènerait à se briser.

L'oeuvre de Tadashi Kawamata est directement reliée au site. Érigées à proximité du Musée des beaux-arts du Canada, un édifice conçu pour s'accorder au caractère du paysage canadien, les petites baraquas dispersées çà et là, faites de bois et de matériaux de construction, font penser à de grossières cabanes. L'aspect fragile et éphémère de cet assemblage rudimentaire est amplifié par l'effet de contraste avec l'imposante forteresse en béton qu'est le musée.

Kimio Tsuchiya croit qu'une même force vitale habite aussi bien une feuille de papier, un arbre ou un être humain. De là, il crée des sculptures à partir de bois de récupération, repêché dans la baie de Tokyo. «Le bois, dit-il, m'incite à réexaminer mes idées les plus enracinées sur les arbres, le bois et la vie. J'aimerais que, dans mon travail, les gens puissent ressentir l'essence d'un arbre — l'essence de la vie.»

Kazuo Kenmochi, lui aussi, utilise du bois de récupération, mais prélevé dans la ville. Du vieux bois, parvenu à son étape ultime, et qui contient, selon lui, une mémoire profonde du passé. Grâce à la sculpture, il permet à ce bois de renaître à nouveau.³ Souvent conçues pour l'extérieur, ses oeuvres sont réalisées en vue d'être réabsorbées par la nature, complétant ainsi le cycle de la matière.

Shigeo Toya se sert d'une tronçonneuse pour tailler trente piliers de grandeur humaine. Même s'il est le seul artiste de l'exposition à sculpter des formes en relief dans le bois, à l'instar des autres, il appréhende le matériau sans agressivité. Au lieu de partir d'une idée précise et prédéterminée du résultat final, il «cherche plutôt une forme en même temps qu'il travaille le bois.»

La sculpture de Toshikatsu Endo tire sa force de l'extrême raffinement de sa forme d'expression, ou peut-être de son absence d'expression. Cette subtilité tient dans le choix des matériaux, un choix qui implique quatre éléments, le bois, le fer, l'eau et l'oxygène, assemblés en un cercle parfait. Cette forme, de par sa nature même, exclut toute possibilité d'expression du moi individuel. Cette absence d'ego personnel correspond à l'intention de l'artiste : «c'est le phénomène lui-même, dit-il, qui est l'objet de mon travail.» ♦

Anne Grace est attachée aux services éducatifs du Musée des beaux-arts du Canada.

1 Plusieurs concepts japonais sont nécessairement traduits en langage occidental d'une manière très large, et leurs nuances peuvent être perdues à cause du manque d'équivalent sur le plan du vocabulaire dans la langue de traduction.

2 Howard N. Fox, *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1990), p. 36.

3 L'Occident, ici, comprend une idée très large de l'art occidental. Des mouvements plus récents, comme le Land Art, peuvent ne pas s'appliquer dans ces remarques.

4 H. Fox, op. cit., p. 29.

5 H. Fox, op. cit., p. 26.

6 Wakabayashi considère que la nature est en état perpétuel de transformation, et il ne fait pas de différence entre ces matériaux transformés industriellement et ceux transformés autrement.

7 H. Fox, op. cit., p. 76.

Woods II de Shigeo Toya, réalisée en 1989-1990, constitue à coup sûr l'une des oeuvres les plus achevées de l'exposition. Le travail sur le matériau, issu de ce qu'il y a de meilleur dans la tradition japonaise, s'allie à une habileté naturelle de l'artiste à souscrire au langage international de la sculpture : «Dans l'art minimal, explique-t-il, il existe un lien étroit et clair entre la forme et la signification, tandis que moi, je cherche à voguer entre ces deux pôles. Je veux que mon travail soit un lieu de rencontre qui renferme quelque chose de plus grand que moi.»³ *Woods II* est constituée de trente piliers de bois, disposés à la verticale et distancés les uns des autres d'environ un mètre, formant un parcours linéaire et précis que le spectateur peut emprunter. Gravées, ciselées, enveloppées d'un blanc spectral avec des veines de peinture le long des courbes et des entailles (des marques délibérées d'abrasion), les pièces font penser à une forêt silencieuse au coeur de l'hiver, à la fois passive, féminine et sensuelle. Surgissent alors des sensations d'appartenance, de mystère et d'imagination, un aspect naturel très prenant et tout à fait inconnu dans la production postmoderne.

Emiko Tokushige, la seule femme de l'exposition, conçoit des oeuvres avec des palmes de chaume, un matériau très léger, dont l'agglutination provoque de vives tensions qui menacent d'en rompre la forme, de la faire éclater à tout moment. Avec ce genre de pièces, l'artiste s'engage dans un corps à corps avec la matière, l'arquant, la pressant, la ligotant et la bottelant avec de la corde et ce, jusqu'à ce que les proportions atteignent les limites de ses capacités à les manipuler. Il émane de ces objets une forte présence, éparpillés qu'ils sont sur le plancher, semblables à des bêtes sauvages. Plus loin, d'autres pièces ficelées de la même façon, mais réalisées en miniature, sont plus lyriques et humoristiques.

À l'opposé, les oeuvres en bois de Koichi Ebizuka, avec des parties gravées et d'autres sur lesquelles il n'est pas intervenu, paraissent trop «propres», comme de simples études de matière. *Related Effect S-90 LA*, une imposante installation de bois et de charbon datée de 1990, trahit la formation de l'artiste en architecture. Agencée impeccablement, chacun de ses éléments étant rigoureusement ordonné et orienté, elle constitue un exemple probant de l'esprit classique japonais qui, dans le travail, vise l'économie d'espace, l'accord entre les éléments, l'organisation et le contraste des matériaux, des formes et des textures.

Mais c'est Tadashi Kawamata, avec sa pièce in situ intitulée *Favela*, qui a soulevé les plus vives polémiques. Considéré comme le plus renommé des artistes japonais de la jeune génération, il a le projet de travailler à Paris sur une oeuvre où il fusionne diverses toitures avec ses assemblages dramatiques en bois. À Ottawa, l'installation comporte trente-cinq cabanes en bois de récupération, et cherche à contraster avec le strict formalisme d'une Cornelia Oberlander dans sa reconstitution d'un paysage nordique de la taïga. Se voulant un commentaire sur l'affligeante pauvreté des bidonvilles qui ont surgi à Rio de Janeiro à cause de la surpopulation, l'oeuvre, par ailleurs, ressemble à un exercice qui profiterait d'un pur opportunisme poli-