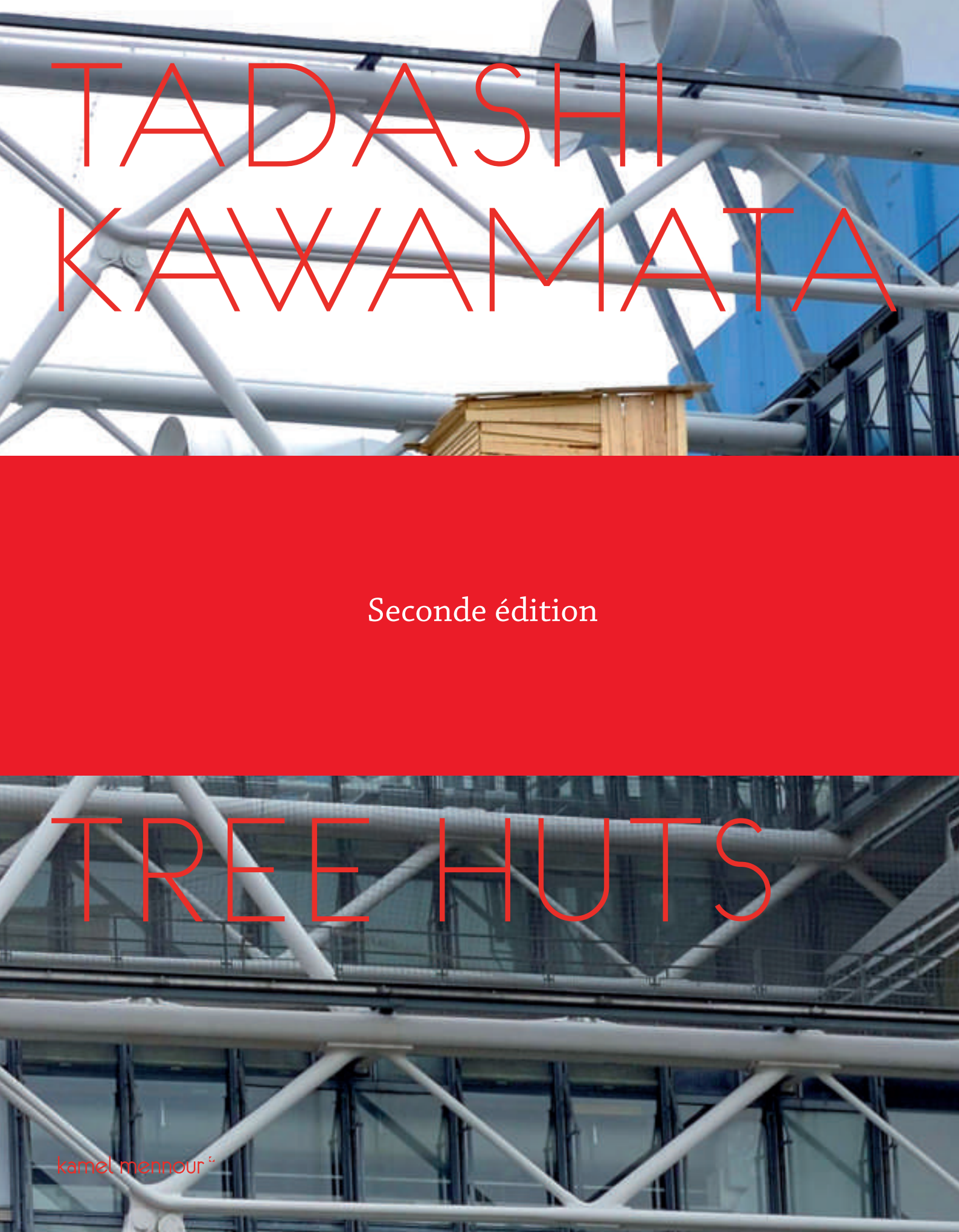




TADASHI KAWAMATA

Seconde édition

TREE HUTS

kamel mennour[®]





















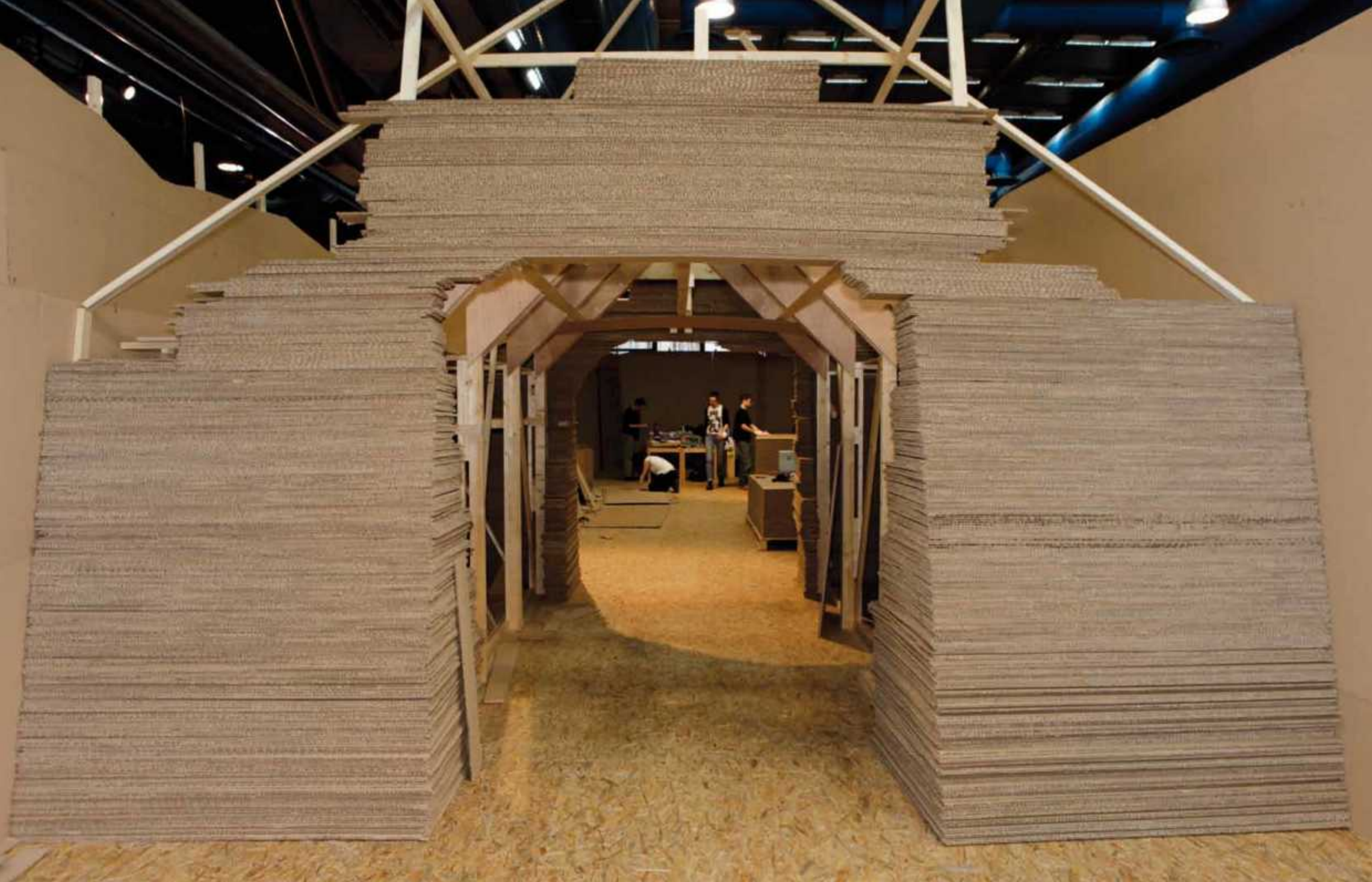














TADASHI
KAWAMATA

TREE HUTS

Seconde édition

kamel mennour⁴

La première édition de ce livre a été publiée à l’occasion des expositions *Tree Huts* de Tadashi Kawamata :

à la Haus der Kunst, Munich, Allemagne, 1998

au Museumsmeile, Bonn, Allemagne, 1999

à Trondheim, Norvège, 2007

à *Art Basel*, Bâle, Suisse, 2007

au Madison Square Park, New York, États-Unis, 2008

à la galerie kamel mennour, Paris, France, 2008

à l’Hôtel de la Monnaie, Paris, France, 2008

à la *Fiac*, jardin des Tuileries, Paris, France, 2008

à *Art Basel Miami Beach*, Miami, États-Unis, 2008

au Donjon de Vez, Vez, France, 2009

à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne, 2009

et au Centre Pompidou, Paris, France, 2010.

The first edition of this book was published on the occasion of the exhibitions Tree Huts of Tadashi Kawamata.

at the Haus der Kunst, Munich, Germany, 1998

at the Museumsmeile, Bonn, Germany, 1999

at Trondheim, Norway, 2007

at Art Basel, Basel, Switzerland, 2007

at the Madison Square Park, New York, USA, 2008

at kamel mennour gallery, Paris, France, 2008

at the Hôtel de la Monnaie, Paris, France, 2008

at the Fiac, jardin des Tuileries, Paris, France, 2008

at Art Basel Miami Beach, Miami, USA, 2008

at the Donjon de Vez, Vez, France, 2009

at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany, 2009

and at the Centre Pompidou, Paris, France, 2010.

SOMMAIRE

1	ICONOGRAPHIE DE L’INSTALLATION DE « CARTON WORKSHOP » AU CENTRE POMPIDOU / <i>ICONOGRAPHY OF THE INSTALLATION OF “ CARTON WORKSHOP ” AT THE CENTRE POMPIDOU</i>
---	--

36	TEXTES / <i>TEXTS</i>
36	« Improvisation », Jonathan Watkins
48	« L’architecture mystérieuse de Tadashi Kawamata » / “ <i>The Secret Architecture of Tadashi Kawamata</i> ”, Martin Friedman
56	« Kawamata: Le métabolisme du monde » / “ <i>Kawamata: The metabolism of the world</i> ”, Interview par / by Guy Tortosa

80	ICONOGRAPHIE DES ŒUVRES / <i>ICONOGRAPHY OF THE WORKS</i>
80	Carton Workshop 2010
114	Field Work 1990 -
128	Tree Huts 1998 - 2010
154	Œuvres 1986 - 2013

232	ÉTUDES & MAQUETTES / <i>SKETCHES & MODELS</i>
232	Carton Workshop 2010
258	Tree Huts 2007 - 2009

293	CHRONOLOGIE SÉLECTIVE / <i>SELECTIVE CHRONOLOGY</i>
-----	--

« Travailler in situ est vraiment important pour moi, pour arriver à comprendre une ville, petite ou grande, son système politique, sa situation économique. C'est toujours intéressant de prendre en compte tous les aspects d'un lieu. Travailler in situ, c'est arriver quelque part sans idées préconçues pour ne penser qu'en rapport avec le lieu. Le travail préparatoire n'est pas nécessaire, vous prenez le temps d'ausculter l'endroit, de sentir ce qui s'y passe. À partir d'un espace circonscrit et de ses proches environs, vous retrouvez toutes les pulsations du monde' »

Tadashi Kawamata, entretien avec Frédéric Herbin,
Tadashi Kawamata, Mémoire en demeure, 2007.

Les réalisations de Tadashi Kawamata nous séduisent d'emblée par leur côté improvisé. Non pas qu'elles aspirent à l'on ne sait quel prédictat d'esthétique lisse, au statut de formes platoniciennes nées de l'Idée, mais bien plutôt parce qu'elles semblent revendiquer leur triviale origine humaine. C'est fait à la main, plein d'idiosyncrasie et sans prétention. Cela colle aux lieux merveilleusement. Notre expérience du travail de Kawamata revient à une découverte de réponses inspirées, qui nous charment par leur évidente inventivité sans qu'il nous soit enjoint d'applaudir à la plate routine d'un professionnel appliqué à suivre son scénario.

Cela dit, il y a des fondamentaux chez Kawamata; ils sont même remarquables de constance depuis son émergence en tant qu'artiste à la fin des années 1970. Faisant fonds des possibilités qui surgissent lorsqu'on improvise à bon escient, il ne s'encombre guère d'idées préconçues sur un art qui serait éloigné de la vie de tous les jours, lui préférant une sorte de transparence esthétique dans laquelle l'œuvre fusionne littéralement avec son contexte, le processus de son apparition étant sa *raison d'être**. C'est pourquoi il insiste toujours sur le côté inachevé de ses pièces : « Mon travail se fait en continu, les seules choses qui changent sont l'endroit, l'époque, les gens qui me soutiennent et m'apportent leur aide pour mes productions. Bien entendu chaque projet se déroule suivant un plan et dans des conditions différentes, mais pour moi cette mise en pratique est toujours la continuation de ce que j'ai fait auparavant... C'est pourquoi je ne vois pas de grands écarts entre mes projets successifs. Ils ont beau être différents d'un endroit à un autre, une fois qu'ils sont mis en route je les considère toujours comme les éléments d'une action continue¹. »

L'improvisation selon Kawamata est donc une

suite continue de variations sur le même thème. Ce dernier est très simple, comme il le précise dans un entretien récent : « Je cherche juste à rendre les gens conscients d'une ville ou d'un endroit donné². » Si l'œuvre a bien un sens, l'artiste évite tout ce qui serait plus directif que cette idée d'élargissement des consciences, tout ce qui amoindrirait pour les autres la possibilité d'embrayer sur leur propre imaginaire.

On sait que Kawamata a démarré sa carrière artistique, dans les années 1970, par des études de peinture. Ce médium, le plus rigidement arc-bouté sur la notion de grand art, le jeune artiste l'a répudié sans phrase par son interprétation radicale de la « vérité des matériaux », au point d'arracher les toiles de leurs supports pour ne laisser apparaître que les châssis. Ces structures rectangulaires en bois, il les disposait alors pour souligner l'environnement occupé — des architectures intérieures —, en affectant les possibilités de déplacement des spectateurs. À partir de cette décision, née d'une attitude résolue quant à l'économie des moyens, s'est mise en œuvre une trajectoire qui allait amener Kawamata à improviser lors de chaque manifestation, « exposant au petit bonheur dans les endroits les plus divers³ ».

Les efforts de l'artiste en faveur d'une conscience élargie ne s'appliquent pas simplement aux contacts physiques immédiats qu'il propose à ses publics, mais également à un questionnement critique sur l'art en tant qu'institution. De ce point de vue, Kawamata est intraitable; on trouve chez lui fort peu de la sentimentalité ou du pseudo-mysticisme — coïncidant comme par hasard à merveille avec son économie inflationniste —, si répandus dans le monde de l'art, ce qui lui permet de poser des questions déstabilisantes de l'intérieur. Il se voit lui-même

JONATHAN WATKINS dirige la Ikon Gallery depuis 1999. Avant cela, il travaillait déjà depuis un certain nombre d'années à Londres, comme directeur de la Chisenhale Gallery (1990-1995), puis comme commissaire à la Serpentine Gallery (1995-1997). Il a été directeur artistique de la Biennale de Sydney en 1998, et associé au commissariat de *Quotidiana*, au Castello di Rivoli (Turin, 1999-2000); de *Facts of Life*, exposition d'art contemporain japonais à la Hayward Gallery (Londres, 2001), de la Tate Triennial, exposition d'art contemporain britannique (Londres, 2003). Il faisait également partie de l'équipe des commissaires des Biennales de Shanghai (2006), de Sharjah (2007), et de Palestine (2007). Il sera, avec Huang Du, associé au commissariat de *Documents II* (Musée d'art contemporain de Pékin, septembre 2010). Jonathan Watkins a beaucoup écrit sur l'art contemporain. Ses plus récents essais ont concerné Giuseppe Penone, Martin Creed, Semyon Faibisovich, Yang Zhenzhong, Noguchi Rika, Caro Niederer et Cornelia Parker. Il est l'auteur de la monographie parue chez Phaidon consacrée à l'artiste japonais On Kawara

* En français dans le texte.

1. « J'ai mis en place une façon de bouger qui n'est pas dictée par les choses », Tadashi Kawamata, conversation avec Bettina Paust, *Tadashi Kawamata. Bridge and Archives*, catalogue, Stiftung Museum Schloss Moyland, 2003, p. 77.

2. *Ibidem*, p. 77.

3. « Interview », *Kawamata*, Editors and PH Studio, Gendaikikakushitsu Publishing, Tokyo, 1987, p. 37.



Apartment Project « Slip in Tokorozawa », avril - mai 1983
Œuvre *in situ*, Kita-Urakucho, Tokorozawa, Japon. Bois.
© Photo Tetsuzo Kosaka



Construction « Hien So », 1988
Œuvre *in situ*, Hien So. Bois de récupération.
© Photo Tetsuzo Kosaka

4. *Ibidem*, p. 41.

5. *Tadashi Kawamata. Bridge and Archives*, *op. cit.*, p. 75.

6. « Tadashi Kawamata », *op. cit.*, p. 37-38.

comme participant d'une tradition japonaise pragmatique pour laquelle il n'a pas existé de concept d'art, au sens où on l'entendait en Occident, avant le milieu du dix-neuvième siècle, une pensée qui « n'avait pas d'idée très précise sur ce en quoi consistait l'art⁴ ». Interrogé récemment sur le potentiel de transformation de ce dernier, Kawamata a répondu qu'il ne pensait pas que l'art offre quoi que ce soit de particulier⁵. Mono-ha, un mouvement religieux aux ramifications mondiales qui prône une sorte d'animisme, une spiritualité liée aux matériaux terrestres, attira un temps le jeune artiste mais le déçut assez vite : « Je me suis lassé [de leurs exercices stoïques]. Je voulais un travail plus concret, plus physique; c'est le seul qui me procurait un sentiment d'accomplissement. Il me fallait éprouver pour de bon une impression de concret. Les productions imaginaires ne vous la procurent pas. Je n'ai pas confiance dans les choses qui ne donnent pas cette impression de réalité⁶. »

Cette attitude très réservée vis-à-vis du non-sens fait de Kawamata une personnalité lumineuse dans un monde de l'art en proie comme jamais aux démons sophistes des idéologies de toutes sortes. Profondément sceptique, il refuse l'identité prophétique trop souvent accolée au statut d'artiste. A l'inverse d'un Joseph Beuys, par exemple, il ne se présente pas comme un sauveteur social — même incompris —, avec des solutions aux problèmes du futur.

En ces temps où l'écologie fait la une, il est d'autant plus intéressant d'insister sur la prédilection de Kawamata pour le recyclage et aussi, et surtout, la légèreté avec laquelle il intervient dans les lieux où il a choisi de travailler. En gros pourtant, ce serait une erreur de le coopter d'office parmi les artistes dévoués à la cause. En effet, au-delà du consensus sur l'épuisement manifeste de

certaines ressources, Kawamata a une vision globale plus vaste dans laquelle tout s'organise suivant un cycle fusion-dispersion, et la fibre industrielle de l'homme, étroitement liée à l'accroissement de la population urbaine, ne fait pas chez lui l'objet d'une dénonciation particulière. Son utilisation du bois, matériau « naturel », n'a pour lui aucune signification symbolique dans la mesure où, après tout, il provient de grumes tronçonnées et transportées par des machines de façon standardisée. Utiliser de l'acier ou du bois, c'est pour lui tout un; son choix se porte sur l'un ou l'autre matériau en fonction de leurs qualités structurelles ou formelles. Le recyclage qui s'ensuit, au cours duquel ils entrent dans un flux d'échanges plus large, laissant peu ou pas de traces là où l'œuvre s'est élevée, a moins à voir avec l'idéologie qu'avec l'élégance du concept.

Kawamata a souvent travaillé avec l'industrie du bâtiment, de façon délibérément opportuniste, c'est-à-dire en utilisant ce qu'il avait sous la main à tel ou tel endroit. Les improvisations partent en général de matériaux disponibles — tout à fait comme les châssis dont il arrachait la toile lorsqu'il était étudiant —, et non commandés ou choisis à l'avance. Le bois pour *Tetra House N-3 W-26* fut emprunté à une entreprise de construction proche. Celui destiné à l'*Apartment Project « Slip in Tokorozawa »* lui fut prêté gracieusement par le Saitama Museum of Modern Art, où il était employé pour une installation; enfin celui de *Construction « Hien So »*, de *Imakumano* et de *Higashiyama* faisait partie des fournitures utilisées sur un projet de l'architecte Tadao Andao, etc. Il est arrivé à Kawamata de se comparer à une espèce de parasite tirant sa subsistance d'organismes plus grands que lui (une société, un promoteur immobilier, un industriel), mais sans inconvénient majeur pour eux, et certainement pas au risque de leur extinction : « J'aime faire du

nouveau sans rien changer au lieu. Mon travail est plutôt de l'ordre de l'arrangement. Je ne crois pas aux idées nouvelles⁷. »

Dans le même registre, le fait que son travail puisse générer une activité commerciale ne gêne en rien Kawamata. Un de ses premiers projets eut pour cadre le quartier commerçant de Ginza, à Tokyo. En 1985 à New York, il fit ses installations à la fois dans un musée (PS1), et dans une discothèque (Limelight), expliquant qu'il ne se sentait pas ou peu concerné par le distinguo habituel — entre art noble et culture populaire — : « Au fond, je ne vois pas de grande différence entre les deux⁸. » A Paris, il installa en 1997 *le Passage des Chaises*, extraordinaire empilement en forme de tour, dans la chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière. Dix ans plus tard il recréa une structure analogue, *Cathédrale des Chaises*, sur un site rien moins que profane, les caves de la maison de Champagne Pommery.

Kawamata est un artiste radical, et les implications de son travail mènent fort loin, jusqu'au point où l'art lui-même s'évanouit, mais il n'en est pas pour autant consciemment anticulturel.

Il y a bien, à la base de sa participation au marché de l'art, une inévitable perversité dans la mesure où ses propres valeurs ne peuvent être reprises ni par ses marchands ni par ses acheteurs. Après tout, il s'agit de l'artiste qui ne croit pas aux idées nouvelles, qui pense que l'art n'offre rien de particulier. D'un autre côté, il n'y a pas de cynisme prémédité dans le discours de ceux qui s'impliquent dans les transactions commerciales autour de ses œuvres. Tout le monde est probablement sincère à propos de leurs qualités artistiques — il est évident que l'on n'est pas là devant des pièces de charpente —, et même de leur spiritualité ; c'est juste que l'artiste lui-même refuse de traduire son ambition en termes choisis ou exaltés.

Dans un tel contexte, la question clé devient celle de la signature. Dès le départ, l'engagement dynamique de tierces personnes a constitué un des signes distinctifs de la pratique de Kawamata, pas seulement pour l'exécution, mais également lors des tout premiers stades du développement et du dessin des plans. Pour *Tetra House*, on est allé jusqu'à former un comité d'organisation des citoyens de l'endroit et, d'après l'artiste, « tout ce que le comité a créé méritait amplement le nom d'installation artistique ». A l'occasion du *Construction Site Project* «*Spui Project*» à La Haye, en 1986, Kawamata avait mis sur pied une coopération avec les autorités civiles et divers membres de la communauté « pour examiner les possibilités de relations nouvelles entre l'art et les politiques de relance de l'activité menées par la Ville ». Cinq autres artistes apportèrent d'ailleurs leur aide pour diffuser les propositions dans les quartiers avoisinants. Depuis cette époque, Kawamata a travaillé avec des milliers de volontaires, des étudiants et d'autres artistes ; tous ont pu partager avec lui le vif argent de la créativité spontanée.

Quel genre d'artiste est donc Kawamata puisqu'il délègue avec une telle aisance son droit à être l'auteur, à rebours du peintre d'atelier — avec toile sur le châssis — dont il aurait pu endosser la personnalité de héros solitaire ? La réponse est à chercher dans un système esthétique ayant rompu avec le romantisme ; un paradigme pour lequel l'art n'est que contextuel, voire anthropologique, et n'a nul besoin d'être préalablement défini pour exister. Une vision duchampienne, consciente du rôle vital de la « matière grise » et de la nécessité, pour s'identifier à une œuvre et embrasser toutes les potentialités de sens qu'elle renferme, de projeter sur elle son propre imaginaire. C'est postmoderne dans le meilleur sens du terme, mais aussi bien préraphaélite par l'accent mis sur



Apartment project « *Tetra House N-3 W-26*», août - septembre, 1983
Intervention *in situ* Bois.
© Photo. Shigeo Anzai

⁷ Tadashi Kawamata, *op. cit.*

⁸ Kawamata, *op. cit.*, p. 41.



Boat Project : Kawamata Coal Mine Tagawa Joint Project Tagawa - Akaike - Nogata - Koyanose - Mizumaki - Orio - Dokai Bay - Wakamatsu, 2000-2001
6^e Biennale de Kitakyushu, Japon
© Photo. Leo van der Kleij

l'ingéniosité et le côté artisanal. C'est japonais par la prise en compte des situations sociales. L'artiste, à l'instar des objets qu'il élabore ou des actes qu'il accomplit, n'est pas une entité séparée, mais (comme tout un chacun) une sorte de médium relayant d'innombrables influences. C'est pourquoi Kawamata se définit lui-même moins comme un démiurge péremptoire que comme une courroie de transmission. Dans un récent entretien il donne un bref aperçu de sa pratique, paradoxale chez un créateur, de l'élaboration collective : « Je travaille toujours avec beaucoup de gens à cause de l'échelle des projets, et c'est toujours intéressant pour moi de les voir agir pour m'aider à les mener à bien. Ils ont constamment de nouvelles idées pour modifier le projet, et je suis à l'affût précisément de ces moments-là ; je reste ouvert à toutes leurs suggestions : sur la façon de procéder, de coopérer, de construire le projet. Pour moi c'est une méthode très efficace, il m'arrive même de partir de leur idée pour définir la structure⁹. »

Kawamata improvise donc, mais pas à la manière d'un soliste ; il évolue au sein d'un ensemble en révolution permanente. Il arrive que le groupe des participants au projet intègre des individualités avec des passés lourdement chargés, ce qui rajoute d'autres couches de sens au travail de l'artiste, au point qu'on serait tenté d'y déceler des sous-entendus politiques. Mais à la lumière de l'ensemble de ses réalisations, il apparaît clairement que Kawamata s'intéresse simplement, toujours et partout, exclusivement à ce qu'il a « sous la main », et que c'est cette matière qu'il dispose et met en forme pour lui imprimer une différence perceptible. Dans le climat de crise qui prévaut depuis le changement de millénaire, d'innombrables artistes font profession de leur foi dans l'humain, de leur conscience planétaire, et leur dévouement aboutit à des abstractions

⁹ « Entretien », avec Gilles Coudert, *Kawamata Workshop*, après éditions/ La Maréchalerie – centre d'art contemporain, Versailles, 2008, p. 42.

subtiles et de bon goût. L'hypocrisie règne ! Kawamata, quant à lui, procède avec une discrétion qu'il est permis de trouver bien plus efficace.

Coalmine Project in Tagawa, commencé en 1996, est un projet à long terme destiné à l'île de Kyushu au sud du Japon ; on a choisi l'art pour redonner de la vie à une région ébranlée par le déclin de son industrie minière. Les participants, anciens mineurs ou étudiants, sont littéralement galvanisés par cette construction d'un « mémorial en mouvement » dédié à l'histoire locale du travail ; leur investissement personnel ne les sort pas seulement du chômage, il leur fournit l'occasion d'accomplir une tâche ardue, tant physiquement que moralement. Pour *Sur la Voie* (2000), un travail à Évreux, ville très abîmée par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, Kawamata fit appel à des détenus de la prison. Plus connu à l'international — en partie parce qu'il fut présenté au Münster Skulptur Projekte de 1997 —, le *Working Progress* consistait à faire travailler les patients d'une clinique de désintoxication, près de la ville hollandaise d'Alkmaar. Pendant cinq ans, de 1996 à 2000, les malades travaillèrent aux côtés de l'artiste pour construire un chemin piétonnier, remblayant et franchissant des canaux pour finalement parvenir à relier la clinique au cœur de la ville. Outre les bénéfices thérapeutiques qu'avait pu procurer une activité physique suivie, puis la satisfaction de voir un projet aller à son terme, cette allée symbolisait également le lien entre un lieu jusque-là marginalisé et un endroit synonyme de reconnaissance sociale. Ajoutons que la promenade s'est tellement bien intégrée dans l'espace urbain que les habitants d'Alkmaar s'en servent aujourd'hui pour vaquer à leurs occupations quotidiennes.

Kawamata parle souvent d'établir des connexions. Il se réfère à l'image du processus synaptique : constat par un seul de l'influx d'un

ici et maintenant, débouchant sur de nouvelles idées, ce qui propage la notion de mouvement, qui à son tour fait intervenir celle du temps, essentielle dans son travail. Des connexions s'établissent entre les gens et l'endroit où ils vivent, entre passé et présent, entre l'art et tout le reste; ses passages, ses allées et ses ponts sont particulièrement efficaces de ce point de vue. Tout comme le chemin piétonnier d'Alkmaar, les *Sidewalks* du quartier viennois de Neustadt, ceux de Lyon et de Columbus, le *Work in Progress* de Zug et le *Trench and Bridge* de Middelheim, parmi beaucoup d'autres réalisations, facilitent une déambulation exploratoire linéaire. Grâce à l'improvisation initiale, ils font diversion dans le paysage, ils autorisent une façon de se mouvoir ou de voir les choses autrement. Réfractaire à toute idée de coercition — ce n'est pas pour rien qu'il improvise —, Kawamata explique que «les gens [ont la possibilité] de choisir de marcher sur mes constructions ou non; ils peuvent le faire, mais ils peuvent aussi bien ne pas le faire. C'est la même chose avec un [*Sidewalk*]. Les gens peuvent très bien passer à côté, mais s'ils marchent sur mes constructions, s'ils s'en servent, il se passe quelque chose de différent... Ils font une expérience totalement nouvelle... J'ai mis en place une façon de bouger qui n'est pas dictée par les choses¹⁰».

Les ponts franchissent des obstacles, reliant souvent des espaces jusque-là séparés. Ils sont construits en hauteur, comme beaucoup de choses chez Kawamata, offrant une vision véritablement panoramique sur des endroits que l'on peut voir ainsi de nulle autre part, et ce point est particulièrement travaillé dans les réalisations récentes. À Zug, les piétons peuvent aujourd'hui rejoindre beaucoup plus facilement la campagne environnante à partir du centre-ville. Les visiteurs de la biennale de Lyon, en 1993, ont pu emprunter une passerelle enjambant une zone d'entrepôts et formant un raccourci pour relier le monde de l'art et le monde (du non-art) tout court. Dans des travaux plus anciens, l'artiste s'était montré plus intéressé par l'établissement de connexions temporelles.

Les traces laissées par l'histoire firent une forte impression sur Kawamata lors de ses premiers déplacements en Europe, dans les années 1980. Il participa à la Biennale de Venise en 1982, puis à une exposition collective d'artistes japonais à la Kunsthalle de Düsseldorf la même année. En 1986, pendant la réalisation du *Construction Site Project* «*Spui Project*», il entreprit également un premier projet de passage — comme son titre, *Passage Project*, l'indiquait suffisamment — à

Traduction anglais-français : Michel Pencreac'h

la galerie Sala Uno, à Rome. Dans une église de la ville, il fut littéralement «enchanté par les vieux murs de pierres» inclus dans la bâtisse et, en réaction, imagina une sorte d'échafaudage inutile, un «exosquelette» de bois sans autre fonction que celle de souligner les contours de l'architecture existante. Pour la Documenta VIII, en 1987, il redonna à une église en ruines de Cassel sa forme antérieure au moyen de madriers disposés à l'imitation d'un branchage de lierre, comme pour effacer les outrages de la guerre. Dans un entretien accordé cette année-là, il se référait éloquemment à «l'épaisse couche du temps accumulé¹¹» qu'il voyait partout dans la vieille Europe, en contraste absolu avec la fièvre de démolitions et d'érections nouvelles à l'œuvre dans une ville comme Tokyo. C'est à l'étranger qu'il put observer les preuves des improvisations successives ayant présidé au cours des siècles aux destinées de l'environnement bâti. Son *Project Begijnhof Sint Elisabeth* (1989-1990), dans la ville belge de Courtrai, opéra la synthèse de ses observations; là encore Kawamata travailla avec des madriers, les disposant par rapport aux vieux murs du couvent comme s'il s'était agi de les étayer. «Cela nous rappelle que le Béguinage n'a cessé d'être rénové tout au long de son existence, cet acte de construire mettant lui-

même l'installation en relation avec ce poids de l'histoire qui imprègne le contexte¹².»

L'architecture improvisée est de tous les temps et de tous les lieux; on peut l'observer dans les villes japonaises comme dans les favelas, dans l'espace domestique comme dans les bâtiments anciens. Ces derniers, grâce à la valeur que leur reconnaît la société, n'ont bien souvent survécu que parce qu'ils matérialisaient les tournures d'esprit des âges successifs, qui leur ont justement donné cette délicieuse irrégularité de forme. Vaste répertoire d'aspects, de styles et de genres, sans oublier les matériaux dont ils sont faits, le moindre détail d'un seul d'entre eux nous renvoie à un esprit du temps, à des combines de basse politique ou à des idées loufoques. Ils nous dévoilent ainsi des séquences événementielles qui devraient nous inciter à la modestie, et encourager une mise en perspective selon toute vraisemblance plus riche de promesses que nos idéologies ou nos téléologies. L'improvisation a encore de beaux jours devant elle, c'est certain. Revenant sur son travail, Kawamata explique : «Je ne sais jamais ce que sera le résultat. J'ignore jusqu'où j'irai, jusqu'où je pourrai aller¹³.» On peut à bon droit dire la même chose de toutes les entreprises humaines.

11. «Interview », *op cit*, p. 41.

12. «200500 Archives », *Kawamata 190500 Evreux*, Steidl, Göttingen, 2000, exemplaire non folioté.

13. «Interview », *op cit*, p. 40.

10. *Tadashi Kawamata. Bridge and Archives*, *op cit*, p. 78.

The past is never dead. It's not even Working in situ is really important for me to get to know a town or city, its politics, its economy... It's always interesting to take into account all the aspects of a site. To work in situ is to turn up with no preconceptions and to think only in accord with the site. Preparatory work is not necessary, you take the time to feel the place, to get a sense of what goes on there. You can feel the pulse of the whole world from a small area and its vicinity past.

Tadashi Kawamata, interview by Frédéric Herbin, *Tadashi Kawamata, Mémoire en Demeure*, 2007.

JONATHAN WATKINS has been Director of Ikon Gallery since 1999. Previously he worked for a number of years in London, as Curator of the Serpentine Gallery (1995-1997) and Director of Chisenhale Gallery (1990-1995). Jonathan Watkins was Artistic Director of the Biennial of Sydney 1998. He was guest curator for *Quotidiana*, Castello di Rivoli, Turin (1999-2000), *Facts of Life* an exhibition of contemporary Japanese art at the Hayward Gallery, London (2001), and Days Like These, the Tate Triennial exhibition of contemporary British art (London 2003). He was on the curatorial team for the Shanghai Biennial (2006), Sharjah Biennial (2007) and Palestinian Biennial (2007). He is co-curator, with Huang Du, for *Documents II* (Today Art Museum, Beijing, September 2010). Jonathan Watkins has written extensively on contemporary art. Recent essays by him have focused on the work of Giuseppe Penone, Martin Creed, Semyon Faibisovich, Yang Zhenzhong, Noguchi Rika, Caro Niederer and Cornelia Parker. He was the author of the Phaidon monograph on Japanese artist On Kawara.

Tadashi Kawamata's work appeals to us strongly through its improvised quality. It doesn't aspire to some condition of aesthetic seamlessness, of Platonic forms simply dreamt into existence, but rather declares itself as an outcome of all-too-human activity. It is hand-made, idiosyncratic and unpretentious. It could not be more site-specific. Our experience of Kawamata's work is a discovery of inspired responses, so that we are beguiled by immediate invention, not required to appreciate the polished routine of someone sticking professionally to a script.

That being said, there has been a remarkably consistent fundamental proposition underpinning Kawamata's work since he emerged as an artist in the late 1970s. Capitalising on the possibilities that arise through a proper grasp of improvisation, he is unencumbered by ideas of art as distinct from everyday life, preferring a kind of aesthetic transparency whereby his work is fused with its context, ever really finished: "My work is continuous, and the only difference is in the place, the time and the people who support my work and help me. Of course each project has a different plan and different conditions, but for me putting these into practice is always a continuation of what I have been doing before ... In this respect I

don't see any hard breaks between the individual projects I do. They may be different from place to place, but, once they are underway, I always see them as part of a continuing action¹."

Kawamata's improvisation is thus an ongoing series of variations on the same theme. The latter is very straightforward, as articulated in a recent interview: "I just want to make people conscious of a city or a place²." As far as intended meaning is concerned, the artist eschews anything more prescriptive than an idea of increased awareness, anything that diminishes the possibility of others, in turn, responding imaginatively. It is a pertinent fact that Kawamata started his artistic career, in the 1970s, as a student of painting. This medium, the most hidebound with respect to notions of high art, was summarily repudiated by the artist in his radical interpretation of "truth to materials", to the extent that he removed the canvas stretched as surfaces for painting to reveal the supporting frames beneath. These wooden rectangular structures were then arranged to enhance perceptions of the environment they occupied – architectural interiors – through affecting the movement of visitors. From this decision, born out of an emphatically reductive attitude, the trajectory of Kawamata's Œuvre was set as

he proceeded to improvise its manifestations, "exhibiting haphazardly at various places³."

The artist's encouragement of increased awareness applies not only to the immediate physical circumstances encountered by his audiences, but also to a critical apprehension of art as an institution. Kawamata is tough in this respect, with little time for the sentimentality and pseudo-religious faith that pervades the art world – incidentally crucial for its inflationary economy – and so poses destabilising questions from within. He sees himself participating in a pragmatic Japanese cultural tradition, one that didn't have a concept of art as understood by the west until the mid-nineteenth century, one that "doesn't have a fixed idea about what constitutes art⁴." Recently when asked about its transformative potential, Kawamata responded that he didn't think art was particularly special⁵. Mono-ha, a prominent movement with international appeal that promoted a kind of animism, a spirituality inherent in natural materials, got short shrift from the artist as a young man: "I was repelled by [their stoic works]. I wanted to work more concretely, more physically; then I could feel I was doing something. I wanted to have the feeling that I was actually in touch with what I was doing. Imaginary

images don't give you a feeling of reality. I don't trust things that don't have a feeling of reality⁶."

This no-nonsense approach to art makes Kawamata a refreshing figure in an art world that is in thrall as much as ever to all kinds of ideological sophistry. He is sceptical, eschewing the prophetic identity that is all too often projected onto artists. Unlike Joseph Beuys, for example, he does not put himself forward as a saviour of society – even one misunderstood – with solutions to problems of the future.

In these days of ecological concern, it is interesting especially to focus on Kawamata's predilection for recycling and, ultimately, light touches on the locations he chooses for his work. In short, it would be a mistake to co-opt him as an artist for the cause. Beyond an acknowledgement that some natural resources are in limited supply, Kawamata sees a much bigger picture in which everything goes round in circles of coalesce and dispersal, and our manufacturing tendency, concomitant with increasingly urbanised populations, is not something he decries in particular. His use of wood, a "natural" material, has no symbolic significance for him as after all it is timber that has been cut by machine, and standardised. He sees



Apartment Project "Slip in Tokorozawa", April - May 1983
Work in situ, Kita-Urakicho, Tokorozawa, Japan. Wood.
© Photo Tetsuzo Kosaka



Construction "Hien So", 1988
Work in situ, Hien So. Scrapped wood.
© Photo Tetsuzo Kosaka

1. "I set up a way of moving that is not dictated by the objects", Tadashi Kawamata in conversation with Bettina Paust, *Tadashi Kawamata Bridge and Archives*, catalogue, Stiftung Museum Schloss Moyland, 2003, p.75

2. *Ibidem*, p.77

3. "Interview", *Kawamata*, Editors and PH Studio, Gendaikikakushitsu Publishing, Tokyo 1987, p.37

4. *Ibidem*, p.41

5. "I set up a way of moving ...", *op cit*, p.77

6. "Interview", *op cit*, p.37-38



Apartment project “Tetra House N-3 W-26”, August - September, 1983
Work in situ. Wood.
© Photo Shigeo Anzai

no difference between the use of steel or wood, choosing either mainly for their structural and formal qualities. The recycling that occurs, whereby materials are returned into other, larger systems of exchange, leaving little or no trace where the art work has happened, is not ideological so much as conceptually elegant.

Kawamata has often worked in relation to the construction industry, opportunistically, taking stuff that comes to hand wherever he finds himself. His improvising, in general, starts with materials that are readily available - like the wooden structures he stripped of canvas as a student – not originally intended or contrived for his distinct purposes. The wood for *Tetra House N-3 W-26* was borrowed from a local building company. That for *Apartment Project “Slip in Tokorozawa”* came courtesy of an installation at the Saitama Museum of Modern Art, that for *Construction “Hien So”, Imakumano, Higashiyama*, from projects undertaken by architect Tadao Ando, and so on. Kawamata on occasion has referred to himself as a kind of parasite, benefiting from another, larger organism (a company, a property development, an industry) that isn’t disadvantaged, and certainly not threatened with extinction by his activity: “I like to introduce new things without

changing anything. My work is more to do with arrangement. I don’t believe in new ideas’...”

Likewise, Kawamata is unashamed in his work that feeds off commercial activity. An early project in Tokyo took place in the retail district of Ginza. In New York, in 1985, he made installations for both PS1, a museum, and the Limelight disco, claiming that he was not especially concerned about the gap – ostensibly between high art and popular culture – observed by convention: “Basically, There was no big difference for me⁸.” *Le Passage des Chaises* was Kawamata’s extraordinary tower of chairs made for the chapel of the Salpêtrière Hospital, Paris in 1997. Ten years later he made a similar work, *Cathédrale des Chaises*, for the very unecclesiastical cellars of Pommery Champagne.

Kawamata is a radical artist, and the implications of his work are far reaching, to the point of making art irrelevant, but he is not self-consciously countercultural. There is a compelling perversity in his engagement with the art market because it is based on a set of values that cannot be taken to heart by those who deal on his behalf, and by those who want to buy a piece of Kawamata. This is, after all, the artist who doesn’t believe in new ideas, the one who doesn’t think art is special. On

the other hand there is no presumed cynicism that informs the discourse of those involved in the commercial transactions. Everybody here probably is sincere in what they say about artistic quality, as opposed to mere carpentry, and even spirituality; it’s just that the artist himself refuses to translate his ambition into something precious or elevated.

In this context, the question of authorship is key. From the first, a dynamic involvement of others has been a distinctive feature of Kawamata’s practice, not just in the execution of projects, but also in the early stages of development and design. For *Tetra House* an organising committee of local citizens was formed and, according to the artist, “everything created by this committee could be thought of as an artistic installation”. For *Construction Site Project “Spui Project”*, in the Hague during 1986, he fostered a cooperation with civic authorities and members of the community “to consider a new relationship between art and the town’s redevelopment activities”. Five other artists then helped to carry out the work in neighbourhoods nearby. Kawamata has since enjoyed the company of thousands of volunteers, students and other artists who have similarly shared the quicksilver creativity of improvisation.

Where is Kawamata as an artist, precisely, as he happily delegates authorship, far from a painting studio – complete with canvas! - where he might otherwise cut a solitary, heroic figure? The answer lies in an aesthetic scheme that is at odds with romanticism; a paradigm that defines art as contextual, if not anthropological, and dispenses with any notion of art for art’s sake. It is Duchampian, assuming the vital role of “grey matter”, and the imaginative projection required for the identification and potential meaning of a work of art. It is postmodern, in the best senses of the word, and at the same time pre-Raphaelite in its insistence on craftsmanship and ingenuity. It is Japanese through its assimilation with social situations. The artist, like the objects or gestures he makes, is not a discrete entity but (like everyone else) a kind of medium for the transmission of countless influences. Kawamata asserts himself, paradoxically, not so much as an assertive individual as an agent of connectivity. In a recent interview he provided a succinct account of his collaborative practice: “I always work with many people because of the scale and I’m always interested in the action of the people who help me in the projects. They continuously get new ideas to change the project so I’m always looking out for those moments; I keep an open mind to



Boat Project : Kawamata Coal Mine Tagawa Joint Project Tagawa
- Akaike - Nogata - Koyanose - Mizumaki - Orio - Dokai Bay -
Wakamatsu, 2000-2001
6th Kitakyushu Biennial, Japan
© Photo: Leo van der Kleij

7. “Tadashi Kawamata “, *op cit*

8. “Interview “, *op cit*, p.41

all suggestions for the project: the way to work, the way to collaborate, the way to make it. For me it's very effective, even sometimes in defining the structure from their idea⁹.”

Kawamata improvises not as an exclusively solo performer, but in a constantly shifting ensemble. Occasionally, project groups comprise participants from socially tough backgrounds, thereby adding other layers of meaning to the artist's work, so that it might be confused with some overarching political agenda. Within the context of his work overall, however, it becomes clearer that Kawamata is simply, consistently focusing on what is “close to hand”, articulating and undertaking a brief to make a perceptible difference. There are innumerable artists working now, in our post-millennial climate of crises, who profess concern for humanity as a whole, and the world, allying themselves with gusto to worthy abstractions. Hypocrisy is rife! Kawamata, on the other hand, proceeds with a tendency to understatement that is arguably a lot more effective.

Kawamata's Coalmine Project in Tagawa, started in 1996, is a long term project on the island of Kyushu in the south of Japan, devised as an artistic rejoinder to the demise of the mining industry there. Those involved, such as ex-miners and students, are galvanised in the construction of an “active memorial” to their local history of labour, facing down the problem of unemployment

through a task that is demanding, both physically and mentally. *Sur la Voie* (2000) a work for Évreux, a French town that suffered badly from bombing raids in the Second World War, included prisoners in the project team. More internationally renowned - due to its representation at the Münster Skulptur Projekte in 1997 - is Kawamata's *Working Progress*, a project for patients being treated by a clinic for addiction in the Dutch town of Alkmaar. During a period of five years, 1996-2000, the patients joined the artist in the making of pathways, elevated and crossing canals, that enabled them to walk from the clinic into the town centre. Besides a therapeutic benefit of practical activity and satisfaction derived from its construction and completion, the project symbolised a way from marginalised isolation to a place of social acceptance. Incidentally, the pathways have worn well into their circumstances, being used by all inhabitants of Alkmaar as they go about daily life.

Kawamata often speaks of making connections. He is referring to a synaptic process, the enhancement of one's apprehension of a here and now and the possibility of new ideas, while reinforcing the idea of movement and, in turn, the time-based nature of his work. Connections are made between people and places, between the present and the past, art and everything else, and his passages, pathways and bridge projects are especially efficacious in this respect. Like the pathways of Alkmaar, the *Sidewalks* in Wiener Neustadt, Lyon and Columbus, *Work in Progress* in Zug, and *Trench and Bridge* in Middelheim, amongst many other such works, facilitate linear explorations. They are diversions, alternative ways of moving and seeing made available through improvisation. Always resistant to any idea of coercion – necessarily with improvisation - Kawamata explains that “people [can] choose whether they want to walk on my constructions; they can do so but they don't

have to. This is the same with a [*Sidewalk*]. People can just as well take a different way, but when they walk on and use my constructions, then something different happens... they gain quite new experiences ... I set up a way of moving that is not dictated by objects¹⁰.”

The bridges are crossings over impediments, often connecting two separated sides. They are elevated like many of Kawamata's and thus provide, literally, an overview of a place not possible from another vantage point and this has been a feature of recent work. In Zug, pedestrians were given the chance to move more easily from the town into surrounding natural environments. Visitors to the 1993 Lyon Biennale, now had a short-cut from dedicated art space, through a storage area, to the (non-art) world beyond. In other earlier works, the artist was particularly interested in the possibility of making connections through time.

The traces of history made a deep impression on Kawamata during his first trips to Europe in the 1980s. He participated in the 1982 Biennale of Venice, and then a Japanese group exhibition the following year at Kunsthalle Dusseldorf. In 1986, as well as *Construction Site Project “Spui Project”*, he undertook his first passage project – in fact, entitled *Passage Project* - at the gallery Sala Uno, Rome. Here he was “enchanted by the old stone walls” of the church building that contained it and in reaction built a kind of useless scaffolding, a wooden “exoskeleton”, that followed existing architectural contours. For Documenta VIII, in 1987, he smothered the ruins of a bombed church in Kassel with lengths of timber, ivy-like, as if to counteract the effects of time. In an interview the same year he referred eloquently to the “thick accumulation of time¹¹” that he experienced in the old western world, contrasting it with the quick demolition and rebuilding that occurs in Japanese

cities like Tokyo. Abroad he found evidence, centuries old, of successive improvisations in the built environment. *The Project Begijnhof Sint Elisabeth* (1989-90) in the Belgian town of Kortrijk epitomised this experience as Kawamata again worked with timber as if to protect the old convent walls: “They remind one of the fact that the Béguinage has been continually renovated throughout its existence, the act of construction itself relating the installation to the sense of history that pervades the context¹².”

Architectural improvisation has been occurring from time immemorial, everywhere - in Japanese cities as well as favelas, in domestic spaces as well as ancient monuments. The latter, due to their perceived social value, often survive to embody shifts of thinking through the ages towards an outcome of wonderful irregularity. A vast array of gestures, styles and genres, as well as the materials from which they were fashioned, all might signify equally a zeitgeist, petit political manoeuvres or mad schemes, to exist in one building. They reveal sequences of events through the ages that should engender a modesty in us, and encourage a longer view that can only be more realistic than promising ideologies, or teleologies. The improvising will go on, and on, for sure. Kawamata, in consideration of his own work, explains, “I don't know what the final product will be. I don't know how far I will go, or how far I can go¹³.” The same can be said for any human endeavour.

10. “I set up a way of moving ...”, *op. cit.*, p.78

11. “Interview”, *op. cit.*, p.41

12. “200500 Archives”, Kawamata 190500, Évreux, Steidl, Göttingen 2000, unpaginated

13. “Interview”, *op. cit.*, p.40

9. “Entretien”, interview by Gilles Coudert, *Kawamata Workshop*, après éditions/La Maréchalerie - centre d'art contemporain, Versailles 2008, p.42

L'ARCHITECTURE MYSTÉRIEUSE DE TADASHI KAWAMATA

MARTIN
FRIEDMAN

48

49

Au beau milieu de Manhattan, à deux pas de la Cinquième Avenue, il existe une enclave luxuriante de trois hectares qui a pour nom Madison Square Park. Entre le mois de septembre 2008 et la mi-février de l'année suivante, les promeneurs l'arpentèrent le plus souvent le nez en l'air. L'endroit semblait en effet avoir été le théâtre d'une invasion d'extraterrestres, amicaux mais invisibles, dont les seules traces étaient ces drôles de petites constructions enroulées autour des troncs ou suspendues ça et là aux branches des gracieux sycomores du jardin public. Certaines donnaient une impression de fini, alors que d'autres semblaient avoir été construites à la va-vite. Différentes par la couleur et la texture, elles étaient toutes en bois brut, non peintes. Beaucoup se distinguaient sans peine mais on en devinait d'autres, à demi dissimulées derrière les branches et le feuillage.

La sécurité avait été le maître mot pour installer ces « cabanes dans les arbres », comme les nomme leur créateur, Tadashi Kawamata, que ce soit pour les structures elles-mêmes et pour l'accès du public ; la hauteur par rapport au sol obéissait elle aussi à des critères stricts, ajoutant du mystère tout en tenant à distance le spectateur.

Même si on avait dû employer un volume conséquent de bois de construction en différentes longueurs et largeurs pour la fabrication de chaque cabane, si l'on en croit Kawamata l'agencement de chacune était le pur produit d'une improvisation. Bien que ce dernier ait eu au préalable une idée de l'allure finale, il avait joué à fond la carte de l'imprévu, n'employant que ce qui lui tombait sous les yeux en cours de construction — une planche plus large que les autres, des veines du bois plus prononcées, une teinte plus sombre. Mêmes leurs formes n'étaient pas prédéterminées par un plan ni prédéfinies sur modèle, mais dépendaient uniquement des matériaux disponibles dans l'instant. Si bien que ce qui apparaissait au public comme une cabane d'arbre typique de Kawamata avait d'abord été pour l'artiste lui-même une révélation ; le tas de planches préalablement disposé auprès des arbres choisis lui offrait en effet des pistes d'assemblages multiples.

Kawamata travaille vite, et l'aspect qu'il donne à chacune de ces unités vaguement cubiques, à partir de son tas de planches, varie considérablement de l'une à l'autre. Les ouvertures pratiquées dans certaines font penser à des portes ou des fenêtres. En moyenne, ces constructions mesurent entre 1 mètre et 1,50 mètre. Vues du sol, elles ont l'air fragiles et aériennes. Celles qu'on a pu voir dans le Madison Square Park, mais aussi dans d'autres lieux publics d'Amérique ou d'Europe, peuvent évoquer toute une panoplie

MARTIN FRIEDMAN est directeur émérite du Walker Art Center qu'il a dirigé pendant près de trente ans. Depuis son arrivée à New York en 1990, il continue à intervenir dans divers domaines du monde de l'art.

Pour ce qui concerne le seul Walker Art Center, il a supervisé l'agrandissement de ses collections et le redéploiement de son programme artistique, mené à bien le chantier du nouveau bâtiment en 1971, et, en 1988, présidé à l'inauguration du jardin de sculptures de Minneapolis. Sous sa direction, le Walker Art Center est passé du rang d'institution régionale à celui de musée d'envergure nationale, et même internationale, par la qualité et l'étendue de ses activités. Durant son mandat, les collections se sont agrandies de pièces remarquables, à la fois de jeunes artistes et de grands noms du modernisme. Son programme d'expositions prenait en compte tout l'éventail de la modernité, des années vingt à aujourd'hui. Ce faisant, le musée a donc ouvert sa programmation au design, à l'architecture, au film et aux arts du spectacle.

De 1979 à 1984, Martin Friedman a siégé au conseil du National Endowment of the Arts, il a reçu en 1989 la Médaille nationale des arts. Il a été président de l'Association des directeurs de musées d'art, fait partie du conseil du Smithsonian Institute, ainsi que de la commission d'achat du J. Paul Getty Museum. Depuis son départ du Walker Art Center, il est conseiller artistique du Centre américain de Paris, tout en assurant des commissariats d'exposition pour la National Gallery of Art, le Virginia Museum of Art et le Denver Art Museum. Depuis 1990, il est également conseiller artistique du Nelson-Atkins Museum of Art et de la Hall Family Foundation de Kansas City ; c'est lui qui y a réorganisé la section de sculpture moderne, tout en participant à l'installation du parc de sculptures de Kansas City, proche du musée. Il a fait partie du bureau du Socrates Sculpture Park, et travaillé avec les conservateurs chargés de la programmation du Madison Square Park. Très attaché au recrutement et à la formation de jeunes professionnels pour les musées, Martin a mis sur pied au Walker Art Center, vers le milieu des années soixante, un cursus dédié au commissariat qui donne, aujourd'hui encore, toute satisfaction. Parmi les anciens étudiants, on trouve un bon nombre de directeurs de musée et curateurs, ainsi que de grands noms du design, de la télévision publique ou de l'organisation des arts du spectacle.



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*, Madison Square Park, New York, États-Unis
Bois

Commande du Madison Square Park Conservancy

© Photo: Ellen Page Wilso

de constructions élémentaires telles que des refuges surdimensionnés pour les oiseaux ou ces camps installés dans les arbres par les enfants. Une imagination un peu vive pourra y voir des abris pour visiteurs de l'espace. Le terme d'abri est ici particulièrement pertinent en ce sens qu'il nous offre une des clés du travail de Kawamata ; celui-ci affirme en effet s'être beaucoup inspiré des structures improvisées par les sans-logis dans les zones urbaines sordides, passages souterrains et autres terrains vagues. Outre le fait qu'il faille lever les yeux pour les apercevoir, les cabanes perchées évoquent assez peu les conditions socio-économiques qu'on associe généralement aux SDF. Ou alors elles n'en sont que l'abstraction, l'épure ; mais Kawamata insiste, ces refuges de bric et de broc sont bien à l'origine de son idée. Dès lors, si ces dernières entretiennent bien quelques liens avec les amas de cartons des SDF, il semble n'en rester au final que peu de signes.

J'ai tout récemment posé à Kawamata la question de leur signification ; il s'en est sorti par une pirouette : il avait fabriqué ça pour les oiseaux, les écureuils ou toute autre créature dans le besoin. Il n'avait rien à déclarer au sujet des extraterrestres. Ses petites maisons étaient de simples sculptures, quand bien même leurs formes suggéraient une idée d'habitation miniature.

Aujourd'hui, on associe le nom et les sculptures de Kawamata au matériau bois, mais il n'en a pas toujours été ainsi, explique-t-il. Pour la Art Tower Mito, au Japon, il a construit une grande tour en papier ; et pour la Biennale de Sydney il a incorporé un abri de jardin préfabriqué dans sa sculpture. Il n'en reste pas moins que son nom est désormais inséparable des « cabanes », celles-ci

étant devenues de véritables icônes de sa façon de faire. Variant assez peu d'un projet à l'autre, son processus de fabrication est rapide, sans repentir même si chaque hutte est au final différente de la précédente.

Alors que certains de ses dessins préparatoires sont relativement directifs, dans la mesure où les détails sont fouillés et les cabanes sont représentées au milieu des branches et du feuillage — un peu comme si on les avait dessinées après installation —, d'autres sont plus ambigus, plus ouverts. Ce sont de vives esquisses situant à gros traits les huttes dans leur environnement boisé. Ses meilleurs dessins, à mon sens, sont précisément ces croquis préparatoires tracés fiévreusement au stylo, au crayon et à la brosse. On y ressent une urgence qui ne se retrouve pas dans les collages photographiques. « Je crois à mes images, dit-il,

mais je sais que je suis incapable de construire quelque chose d'exactly semblable.»

Il est tentant d'établir une équivalence entre l'usage sans fioritures que fait Kawamata du bois et les objets traditionnels japonais creusés simplement dans la masse: bols, louches, et même certains meubles. Il ne verrait sans doute pas son travail de cet œil, mais il n'empêche que sa simplicité et son côté brut semblent des prolongements naturels de cette façon de tailler à la main les objets utilitaires.

Ses influences ne sont pas forcément japonaises, dit-il, mais internationales. «J'aime Gordon Matta-Clark, On Kawara, Michael Ascher, Siah Armajani et Maria Nordman.» Tous artistes ont œuvré dans les années soixante, et associés essentiellement aux formes et aux idées abstraites, de l'emploi par Gordon Matta de sections entières

de bâti, aux expériences sonores d'Ascher dans des espaces vides. Leur point commun : une sensibilité puriste.

Kawamata voit ses productions artistiques comme des objets ordinaires, libérés du poids de l'histoire et de tout symbolisme. «Pour moi, l'art ne représente rien de spécial.» Il se sent plus proche de la vie quotidienne que de l'histoire de l'art, et il fait son possible pour traduire cette inclination dans ses sculptures.

Depuis 2006 Kawamata habite à Paris, parce que cela lui rend plus commode la négociation avec les commissions et le suivi de ses installations un peu partout dans le monde, mais il continue aussi à travailler au Japon. Toutes ses pièces ne sont pas construites en extérieur. Certaines ont été montrées dans des galeries, des églises et des espaces muséaux. Celles qu'on peut voir en galerie gagnent une qualité supplémentaire à être découvertes de près. Elles incorporent parfois des éléments architecturaux de l'espace intérieur tels que pilier ou coin de pièce. C'est alors que se révèle toute la sûreté de sa touche. On se retrouve comme devant des dessins en trois dimensions dans lesquels le moindre détail prend de l'importance. Il fait un usage particulièrement ingénieux de la couleur et du grain du bois. Sans être systématiquement jointifs, ces assemblages sont loin d'être laissés au hasard. Ils sont parfois incomplets, finis seulement en façade, devenant ainsi des bas-reliefs plutôt que des sculptures en ronde bosse.

C'est en 1992 que j'ai pour la première fois été mis en contact avec une structure de Kawamata, une œuvre majeure que je découvris lors de ma visite à l'île Roosevelt, sur l'East River, à New York. L'artiste y avait recouvert un hôpital, construit



Project on Roosevelt Island, juillet - novembre 1992

Œuvre *in situ*, Smallpox Hospital, Roosevelt Island, New York, États-Unis Bois et matériaux de récupération.

Sur une proposition de On the table, inc./New York

(Commissaire du Projet : Claudia Gould)

© Photo: Hisayasu Kashiwagi

au milieu du dix-neuvième siècle pour accueillir des malades atteints de variole et aujourd'hui désaffecté, de larges planches de bois. À l'abandon depuis 1950, le bâtiment dégageait une impression de délabrement assez mélancolique. Les transformations de Kawamata, en l'isolant encore davantage du monde actuel, lui donnèrent carrément un air tragique. Aujourd'hui rasée, cette bâtisse détonnait par ses formes, coincée qu'elle était entre l'horizon urbain de Manhattan à l'ouest et les immeubles industriels de la ville de Long Island sur la rive opposée. Un travail quotidien de trois mois sur le site avait affecté à la fois l'artiste et ses assistants. Tout s'était passé comme si le spectre de l'épidémie avait contaminé la mise en forme de ce sinistre sarcophage. Sur le plan émotionnel, il s'agissait sans doute de l'œuvre la plus noire de sa carrière. La commissaire du projet était Claudia Gould, alors directrice de l'institut d'Art contemporain de l'université de Pennsylvanie.

Les structures recouvertes de madriers de Kawamata firent immanquablement penser au travail de Christo et de son épouse disparue, Jeanne Claude. Nullement au niveau des matériaux utilisés, mais par leur capacité commune à générer des associations avec l'histoire de l'ensemble ainsi enveloppé. Tout comme les emballages de plastique épais et translucide de Christo, la carapace en bois de Kawamata donnait à voir, en soulignant l'architecture, des pans entiers du passé des bâtiments.

Plutôt que dans l'histoire, les cabanes perchées nous projettent dans le mystère. De par leur échelle déjà, elles jouent moins sur la théâtralisation que sur une modification subtile du paysage, où elles s'intègrent à la perfection.

Lorsque j'ai demandé à Kawamata ce qui avait changé au cours des deux dernières décennies dans

son travail, stylistiquement et émotionnellement, sa réponse fut comme l'on pouvait s'y attendre ambivalente. Il voyait peu de changements entre les grandes machines avec force madriers et les huttes en modèle réduit. Chacune de ses réalisations, me dit-il, ajoutait un petit quelque chose aux précédentes. Malgré le saut quantitatif entre la très grande échelle de sa pièce de l'hôpital par exemple, et celle beaucoup plus réduite des cabanes, il insistait sur la continuité de sa pensée. «J'aime les choses ordinaires, avec juste une petite différence.»

THE SECRET ARCHITECTURE OF TADASHI KAWAMATA

MARTIN
FRIEDMAN

52

53

MARTIN FRIEDMAN is the Director Emeritus of the Walker Art Center, which he directed for some thirty years. Since moving to New York in 1990 he has remained active in various areas of the arts. At the Walker Art Center, he oversaw the extensive growth of its collection and artistic programs, construction of a new building in 1971, and, in 1988, the inauguration of the now-ten acre Minneapolis Sculpture Garden. Under his directorship, the Walker Art Center was transformed from a primarily regional institution into a museum that earned national and international recognition for the range and quality of its activities. Added to the collection during his tenure were outstanding works by young as well as established figures of modernism. The Walker's exhibition program he initiated dealt with the sweep of modern art from its early twentieth-century manifestations to the present. The museum greatly expanded program areas included design and architecture, film, and the performing arts. Friedman served on the Council of the National Endowment for the Arts from 1979 to 1984 and in 1989 was awarded the National Medal of the Arts. He is a past president of the Art Museum Directors Association, served on the Smithsonian Council, and on the visiting committee of the J. Paul Getty Museum. Since retiring from the Walker Art Center he has been artistic adviser to the American Center in Paris, ad worked on curatorial projects at the National Gallery of Art, The Virginia Museum of Art, and the Denver Art Museum. Since 1990, he has been artistic adviser to the Nelson-Atkins Museum of Art and the Hall Family Foundation in Kansas City, where he helped establish the Museum's modern sculpture collection and has been active in the development of the Kansas City Sculpture Park, next to the Museum. He served on the board of Socrates Sculpture Park and advises the Madison Square Park Conservancy on its sculpture exhibition program. Long committed to the recruitment and education of young museum professionals, Martin Friedman established a curatorial training program at the Walker Art Center in the mid-1960's that still flourishes. Its distinguished alumni include many museum directors and curators, as well as leading figures in design, public television, and performing arts organizations.

Visitors to Madison Square Park, a lushly planted six-and-a-half-acre enclave off Fifth Avenue in downtown Manhattan, from late September 2008 to mid-February the following year, found themselves looking skyward. It was as though there had been an invasion of benign, but invisible aliens, the only traces of whom were whimsical looking wood dwellings attached to and suspended from trunks and branches of graceful sycamore trees throughout the park. Some of these houses were quite finished looking, while others seemed to have been hastily constructed. Whatever their differences in color or texture, they were all fabricated of raw, unpainted wood. While many of these structures were clearly visible, others were partly obscured by branches and foliage. In constructing these "tree huts," as their creator Tadashi Kawamata, calls them, security for the public and the structures, security was a major factor in determining their height from the ground. Their distance from the ground invited spectators to ponder their mystery.

Though stacks of lumber of varying lengths and widths were employed in fabricating each tree hut, the final structure, according to Kawamata, is a product of improvisation. Even though he may have had an idea for what each individual hut should look like, he freely made use of the accidental: by using whatever was at hand – a wide board, a highly textured one, or one with deep tonality – to make each hut. Their forms are not based on specific drawings or models but on whatever materials were at hand. Their contours of a typical Kawamata tree hut are as much a revelation to him as they are to the general audience.

The lengths of wood he places under each tree can lead him in many directions.

What comes forth as Tadashi rapidly transforms these piles of wood in box-like units vary considerably. The apertures in some suggest windows and doorways. These boxy structures average three by five feet.

Kawamata's boxes seem fragile and weightless when seen from the ground. Those in sites such as Madison Square Park and other public sites here and in Europe bring to mind a variety of elementary structures, ranging from oversized birdhouses to children's tree houses. The hyper-imaginative might fantasize about these as shelters for unknown beings. The term shelter is an operative one in that it offers a clue since, according to Kawamata, the tree huts were largely

inspired be the improvisational structures used by homeless people in squalid urban areas that include underpasses, and vacant lots. There is little about these higher than eye level structures that suggest socio-economic conditions one associates with the homeless. In those terms, they seem especially remote and abstract, but nevertheless those ramshackle shelters were what inspired Kawamata he avers. Whatever these connections these have to homeless shelters must have gone through many levels of filtration.

When I recently asked Kawamata about their significance, his amused non-committal reply was that they were available for birds, squirrels and other creatures that might come by. He had nothing to say about alien beings. His dwellings he maintained were simply sculptures,

however much their forms suggested miniature dwellings. Though we have come to associate Kawamata's sculpture with wood, this was not always so, he explained. In the Art Tower Mito, in Japan, he used paper to create a high tower, and in the 1998 Sydney biennale, he incorporated a prefabricated garden shed in his sculpture. However, so identified are tree huts with Kawamata that they have become an iconic image that varies little from one object to another. His fabrication process is speedy, unhesitating, and even though each tree hut is a variation on the other.

While some of his drawings for these are predictive, in the sense that they are highly detailed and show them amidst branches and foliage, and look as though made after the completion of the piece, others are more ambiguous and open-ended. They are speedily made line drawings that envisage tree houses in forest-like settings. The best of his drawings, in my view, are the less known hastily executed sketches in pen, pencil, and brush of future projects.

There is immediacy about these line drawings not present in the photographic collages. "I believe in the image," he says, "but I know I cannot build a work exactly like it."

It's tempting to relate Kawamata's spontaneous use of wood to simply carved traditional Japanese folk objects such as bowls, ladles, and even furniture. Though he may not see his works in that light, the fact is that their very rawness



Tree Huts, 2008
Installation *in situ*, Madison Square Park, New York, USA
Wood
Commissioned by the Madison Square Park Conservancy
© Photo: Ellen Page Wilson



Project on Roosevelt Island, July - November 1992
 Work *in situ*, Smallpox Hospital, Roosevelt Island, New York, USA. Wood and scrapped materials.
 Organized by On the table, inc./New York
 (Director of the project : Claudia Gould)
 © Photo: Hisayasu Kashiwagi

and simplicity seem a natural outgrowth of that hand-hewn utilitarian tradition.

His influences, he says, are not necessarily Japanese, but international. “I like Gordon Matta-Clark, On Kawara, Michael Asher, Siah Armajani and Maria Nordman.” These are artists who came to prominence in the sixties and are identified with essentially abstract ideas and forms from Gordon Matta’s utilization of sections of raised buildings to Aschers experiments in sounds in vacant spaces. Each represents a purist’s sensibility.

Kawamata thinks of his art as being ordinary objects, free of the weight of history and symbolism. “For me art is not a special thing at all.” He feels closer to everyday events than to traditional art and makes every effort to project those qualities in his sculptures.

Since 2006 Kawamata has lived in Paris, which makes it easier for him to deal with commissions and installations throughout the world but also continues to make work in Japan. Not all of his pieces occur outdoors. Some have been constructed in galleries, churches, and museum spaces. Those in galleries especially take on a particular quality when viewed at close range. Some incorporate architectural features of the interior spaces, such as columns and corners of the room. These reveal the sureness of his touch. They are like three-dimensional sketches, in which all manner of detail occur. He makes ingenious use of the color and grain of the wood. The joinery, though loose, is not haphazard. Some of these are incomplete looking, composed only of the façade of a

dwelling and are reliefs, rather than sculptures in the round.

My first encounter with a Kawamata structure was in 1992 when I visited a major work he had made on Roosevelt Island, in New York’s East River. There he covered a mid-nineteenth century constructed abandoned smallpox hospital with wide strips of lumber. The hospital was evacuated in 1950 but remained as a melancholy eyesore. Kawamata’s transformation of it only reinforced its isolation from the modern world and had a tragic air about it. It was an anomalous structure, since removed, in relation to the Manhattan skyline to the west and the industrial buildings of Long Island City on the opposite shore. Working for three months on that site had its effect on the artist and his assistants. It was as though the memory

of the disease helped shape the brooding form. Emotionally, it must have been the darkest work of his career. Claudia Gould, then the Director of Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania curated the project.

Inevitably, Kawamata’s lumber-clad structures invited comparison to the work of Christo and his late wife, Jeanne Claude. Not in their use of materials however but in their capacity to generate associations with the history of the structure being covered. Like Christo’s heavily translucent plastic wrapping, Kawamata’s wood carapace revealed heavily edited glimpses of buildings past.

The tree huts project mystery, rather than history. In scale they are far less dramatic rather they are inflections in the landscape, and very much part of it.

When I asked Tadashi how had his work changed stylistically and emotionally in the past two decades his response was characteristically ambivalent.

He saw little change about his work since the monumental wood stripped-covered buildings and the relatively minute tree huts. Each object he made Kawamata said added a little to those that preceded it. Despite a shift from mega-scale such as the hospital piece to the relatively small tree huts, he maintains that he has been consistent. “I like ordinary things, but a little bit different.”

KAWAMATA : LE MÉTABOLISME DU MONDE

INTERVIEW PAR
GUY TORTOSA

56

57

Quelque chose dans votre travail se rapporte à l'expérience, à la sensation; et ces deux paramètres ne sont pas uniquement de l'ordre du visuel, ils ne se prêtent pas non plus facilement à une mise en mots.

Pour moi, ça tient beaucoup au côté physique du travail. J'aime cette élaboration collective et je recherche passionnément toutes les occasions de travail en commun. Être ensemble... pas pour manifester, mais pour accomplir un travail physique. Les idées viennent plus facilement quand on travaille, chacun dans sa partie mais tous ensemble... certains ouvriers, certains artisans ont une façon très personnelle de faire les choses et ce savoir-faire est très intéressant à observer et à commenter. J'apprends beaucoup des ouvriers tout au long du projet. Mon expérience diffère en effet totalement de la leur. Ce sont des gens très simples. Et les gens simples se demandent simplement comment ça marche, sans chercher à faire de l'art par-dessus le marché. Leurs questions sont basiques : « Vous faites comment là ? », « Pourquoi vous avez mis ça comme ça ? » ; je dois leur répondre, et c'est une sorte d'entraînement pour moi de leur expliquer ce que je souhaite faire. Les autres artistes travaillent dans leur atelier, et une fois leur pièce achevée ils l'emportent au-dehors. La construction de la pièce à l'extérieur et la façon dont les gens réagissent devant elle sont deux

choses liées, qui ont autant d'importance l'une que l'autre à mes yeux.

Certains peuvent donc participer au processus de construction de la pièce et la majorité des « visiteurs » s'y retrouver ensuite avec un statut d'« acteurs » ou, pour citer Jacques Rancière, de « spectateurs émancipés » afin de vivre l'œuvre comme un lieu à la fois physique et mental...

... et analyser leurs sentiments, se demander d'où ils proviennent.

La construction tient une place majeure dans votre projet.

Oui. Au tout début je travaillais sur des projets avec des étudiants ou des amis, et je me préoccupais assez peu de la réaction des autres. Je produisais des choses dans mon coin, j'obtenais des réactions parfois très négatives... parfois extrêmement positives ; les gens se posaient des questions sur mes productions. C'est ça qui m'a fait prendre conscience de ma façon de faire. Différente sur chaque projet.

Y a-t-il une spécificité, une appréhension particulière de l'expérience en cours qui serait différente de celle qu'on éprouve devant l'œuvre terminée ?

Je fais des esquisses, des dessins, mais je ne pense

Guy Tortosa est critique d'art, commissaire d'exposition et inspecteur général en charge de la commande publique au service des arts plastiques de la Direction générale de la création artistique du Ministère de la culture. Il a été directeur du FRAC des Pays de la Loire, conseiller pour les arts plastiques de la région Poitou-Charentes, directeur du Centre international d'art et du paysage de Vassivière en Limousin et a également enseigné l'art public et environnemental à l'université de Paris VIII Saint-Denis, à l'école nationale supérieure d'art de Cergy-Pontoise et à l'énsba-Paris. Il a contribué en particulier à la production d'œuvres et d'expositions de Louise Lawler, Raymond Hains, Claude Rutault, James Turrell, Rüdiger Schöttle, Jean-Luc Vilmouth, Jan Dibbets, Daniel Buren, Thomas Hirschhorn, Felix Gonzalez-Torres, Paul-Armand Gette, Marie-Ange Guilleminot, Adel Abdessamed, Hans-Walter Müller, Gilles Clément, Pierre Leguillon ou encore Philippe Rahm et a publié, entre autres ouvrages et articles, un livre avec Hans-Ulrich Obrist, *Unbuilt roads* (Hatje Cantz, Stuttgart, 1997). Il a été commissaire en 1996 de la Biennale de Limerick (Irlande) et en 1997 du Pavillon de la France dans le cadre de la Biennale internationale d'art contemporain de Venise où il a reçu avec Fabrice Hyber le Lion d'or du meilleur pavillon national.

pas tellement à une forme définitive puisqu'elle change constamment. Il y a les gens avec lesquels je travaille, les matériaux que je ne peux pas toujours contrôler, les bons et les mauvais jours. Pour moi la forme finale n'est pas vraiment essentielle ; bien sûr il faut dire aux gens de faire comme ci ou comme ça, mais ce que je recherche avant tout c'est le plaisir de travailler ensemble. Le résultat final passe après. Je peux me surprendre aussi quelquefois : « Tiens ! j'ai fait ça comme ça. » Il peut pleuvoir, je suis donc obligé d'arrêter deux, trois jours d'affilée, et finalement la forme sera différente de celle que j'avais imaginée au départ. Ça dépend toujours des conditions, du projet, de l'œuvre, de l'échelle...

Finalement, c'est une façon de dire qu'en dépit des contraintes traditionnellement liées au travail en équipe et en extérieur, vous êtes également dans la situation de l'artiste qui dans son atelier, ici, *mutatis mutandis*, le monde comme atelier, cherche à trouver et à préserver pour son œuvre des marges d'action, de liberté et d'imprévu.

Normalement, un artiste doit passer beaucoup de temps dans son atelier pour produire une œuvre. Pour moi, les seules choses fixées d'avance sont la date du vernissage et l'endroit où je vais exposer ; après, c'est à moi et à mon équipe de jouer. Mais pour ce qui est de la façon de faire, des dimensions

de la pièce, je reste libre de mes choix. Bien sûr il y a des impératifs de sécurité... je suis donc un planning, mais ce n'en n'est pas un à proprement parler ; j'en fais un premier pour observer les réactions, puis j'en fais un deuxième et ainsi de suite. Mon projet n'est jamais achevé, il se prolonge indéfiniment. C'est de l'action pure.

Vous dites que votre œuvre n'est jamais achevée, qu'elle continue, mais la plupart de vos interventions sont éphémères, temporaires. Cela signifie-t-il que quelque part, dans votre esprit ou dans la mémoire collective, il existe une sorte de cité imaginaire en cours de construction ?

C'est toujours par une vue d'avion que je découvre les lieux que je vais investir. J'ai travaillé en Belgique, en Hollande, en France... dans certaines villes c'était éphémère oui, un mois, deux mois, mais je travaillais sur la mémoire des villes concernées, c'était le sens de mes projets. Vous n'avez qu'à les imaginer en connexion.

Une espèce de « cadavre exquis » pour reprendre la terminologie surréaliste... et à l'échelle de la planète pourrait-on dire. Cela signifie-t-il qu'il serait possible de rassembler, au même endroit et en même temps, virtuellement au besoin, toutes vos œuvres passées ?

Je ne l'ai jamais envisagé.

Cela ferait comme des séquences découpées dans le temps et l'espace d'un *work in progress* planétaire dans lequel serait matérialisé et symbolisé un continuum et un réseau de liens entre des lieux, des communautés, des individus...

Quand cela est possible il m'arrive dans ce sens de faire appel aux mêmes assistants... J'ai eu par exemple d'excellents rapports avec mes assistants en Belgique, alors je les ai invités sur mon projet hollandais.

Si ces œuvres sont reliées les unes aux autres, que représentent-elles en fin de compte dans votre esprit ?

Le genre de cité que je veux créer... un endroit libre où l'on pourrait s'installer et...

Une ville ouverte...

Une vraie ville pour s'installer, jouir de l'espace, des ombres, pour partager des émotions.

J'ai l'impression que ce qui compte dans votre travail c'est le groupe, l'équipe, la tribu. Fernand Léger considérait les commandes publiques avant tout comme un art en rapport avec le public qui fait l'œuvre. Et par public il n'entendait pas seulement le spectateur, mais le groupe, la collectivité formée par des individus participant du même idéal et

accomplissant un travail en commun.

Je pense qu'il y a une légère différence. Bien sûr il y a des gens qui sont d'accord pour discuter, participer et travailler tant que c'est eux qui décident. Mais je ne vois pas les choses tout à fait comme ça. Je peux travailler avec les autres en leur laissant le plus de liberté possible, mais il y a des moments où il faut bien que je prenne en main les choses, sinon ça devient n'importe quoi. Comme un jeu d'enfant. C'est tout simplement impossible dans le système actuel.

Je pense que c'était aussi le cas pour Fernand Léger. Il accordait beaucoup d'importance au fait de faire appel aux talents et aux capacités d'ouvriers et d'artisans spécialisés (mosaïstes, céramistes), et il militait pour un art populaire. Le travail se faisait en commun, à la manière d'une espèce de projet « politique », au sens où il participait de fait à l'organisation de la vie dans la cité, en grec la « polis ».

Il faut aussi une règle.

Qu'entendez-vous par là ?

La règle est comme un système, un système très simple permettant de travailler ensemble... autrement tout ça devient de l'art décoratif, du loisir. Alors qu'avec notre système nous sommes ensemble, tout le monde est d'accord,

personne n'est totalement libre. Le degré de liberté est très difficile à doser.

La liberté n'est pas totale, mais ce n'est pas non plus l'usine. Est-ce parce que nous sommes dans cette cité où l'on aime être ensemble ?

Et respecter les autres. La liberté pourrait être absolue et déboucher sur le chaos. Mais quand on se respecte les uns les autres, on aboutit à un système prêt à penser la question du travail en commun. Pour moi il est donc primordial de respecter l'ouvrier, l'assistant qui travaille à mes côtés. Je ne suis pas seulement le type qui donne des ordres.

Pensez-vous avoir mis au point une façon de travailler ensemble ?

Je n'ai rien inventé, je sais juste comment faire avancer les choses. Je peux travailler avec toutes sortes de gens, parce que justement je les respecte.

Vous avez parlé d'étudiants... Il y a donc différentes sortes d'œuvres : certaines sont produites dans le cadre d'ateliers au sein d'écoles d'art ou d'architecture...

Mes ateliers ne sont pas si pédagogiques que ça, je mets simplement en place un système qui tient compte de ce que les étudiants peuvent faire par eux-mêmes. Le but est d'en faire un groupe soudé.

Mais ces ateliers, en quoi consistent-ils au juste? Il n'y a pas de projet précis, vous rencontrez des étudiants et, petit à petit, vous vous donnez un plan de travail. C'est sans doute très différent quand vous êtes invité à monter un projet personnel.

Les ateliers et les projets personnels sont deux choses différentes. Mais la façon de faire est tout à fait similaire. L'atelier est un projet des étudiants, alors que pour un projet personnel j'arrive avec mon propre concept, une idée de construction qu'il s'agit de faire partager. Une fois qu'elle est acceptée, alors on peut se mettre au travail. J'ai quelquefois des problèmes avec les charpentiers parce qu'ils ont un tour de main et un savoir-faire particuliers. Donc il y a débat : « Ce n'est pas comme ça qu'il faut faire », « Non, voilà ce que je veux ». Cela donne souvent lieu à de longues discussions sur la manière de fixer nos planches. Mais j'adore ça. Ils me demandent : « Pourquoi vous voulez pas faire comme ça ? » Tout est sujet à discussion : « Pourquoi vous la coupez pas, cette planche ? », « Pourquoi vous le collez, ce treillis ? », « Pourquoi la couper, celle-ci ? » Nous discutons comme ça sans arrêt. J'essaie d'expliquer, de comprendre. Mais je reste ferme sur certains points : « Ne coupez pas cette fois, s'il vous plaît. » Je pourrais m'en tirer en disant simplement : « C'est ma façon de voir ! » Mais ce ne serait pas une bonne réponse vu leur expérience professionnelle. Je

veux au contraire leur montrer la possibilité d'un changement de méthode, les rendre plus réceptifs aux idées des autres. On est dans un entre-deux entre construction et destruction.

Revenons aux notions de groupe, de communauté, de cité. À mes yeux, la démocratie est un système où l'on peut et où l'on doit discuter, un système dans lequel il y a toujours de la place pour un compromis négocié.

Ce n'est pas l'anarchie non plus, l'anarchie c'est un autre tour de pensée et c'est également un autre système. Pour moi, anarchie n'est pas l'exact synonyme de liberté. La liberté, c'est plus une question de respect de l'autre. C'est ce qui permet d'atteindre une sorte d'unité... comme dans une cité... il doit y avoir une réponse des autres. C'est ce qui fait tenir l'ensemble. Si vous restez seul, pas de cité possible. Mais deux, trois personnes doivent s'efforcer de fonder une unité. C'est le genre de système dont nous avons besoin. Une sorte de... sentiment partagé.

Mais ce public est une substance : des corps, des gens, des nations. J'ai l'impression que vous accomplissez un travail politique dans le sens où vous bâtissez une cité. À mes yeux, vous expérimentez les limites du partage au sein du groupe, sans jamais bien sûr tomber

dans l'anarchie totale... Peut-être travaillez-vous aussi sur les limites de la loi.

Disons que c'est comme dans le cas de la porte d'une ville. Je peux construire une porte, mais qui n'est pas ouverte en permanence... elle est parfois fermée, parfois ouverte, mais même lorsqu'elle est fermée il y a toujours un peu d'espace pour se faufiler. La fermeture n'est jamais vraiment hermétique, les gens peuvent toujours passer à travers.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas l'architecte d'un côté et les ouvriers de l'autre, mais qu'ils peuvent parfois échanger leurs rôles.

Oui, parce que le fait d'être artiste ne représente rien de spécial pour moi. C'est à la portée de chacun de professer ses idées, mais moi je n'aime pas le faire. Il vaut mieux conserver son ouverture d'esprit.

Vous disiez qu'il y avait peut-être une spécificité du travail collectif au Japon, dans votre culture. Travailler chez Toyota, ce n'est pas comme travailler pour des groupes occidentaux.

Je pense que j'ai le style Toyota.

En Occident nous avons eu pendant longtemps des entreprises assez dirigistes : Ford, Michelin... Mais c'est tout de même

différent de s'occuper du bien-être de ses ouvriers et d'expérimenter l'échange des rôles, par exemple de voir un ingénieur qui prend temporairement la place d'un technicien ou d'un ouvrier.

C'est ce qu'on apprend chez Toyota.

Êtes-vous venu en Occident pour exporter un modèle de gestion ?

Absolument pas, c'est juste ma propre façon de procéder avec les gens... Je ne les connais pas bien en fait, alors j'essaie de les respecter, ouvriers ou pas. Travailler de concert avec eux est de loin beaucoup plus efficace pour le résultat final.

Peut-on dire que votre travail a une dimension critique, que votre façon de faire est une sorte d'art critique qui s'interroge sur la place de l'artiste parmi les autres ? Et si cette dimension critique est avérée, fonctionne-t-elle de la même manière au Japon ou en Asie qu'en France ?

Je ne sais pas... les Européens sont tellement individualistes, tellement jaloux de leur indépendance.

Indisciplinés...

Quatre-vingt-dix pour cent des gens vivant au Japon sont japonais. On se comprend donc sans même avoir à ouvrir la bouche. La mentalité est

insulaire, c'est géographique, mais en Europe il y a de tels mélanges... tellement de cultures différentes, de populations différentes, ça n'a rien à voir. Il y a une différence énorme entre les artistes européens ou américains et moi... Je ne souhaite pas faire partie de cette histoire... de l'histoire de l'art occidentale. J'aime ce que je fais et j'aime être très entouré pour le faire, c'est tout.

Je me souviens vous avoir entendu utiliser le terme de terrorisme à propos de votre travail.

Du terrorisme visuel ! À cause de ce que je faisais à une époque, ces excroissances sur les immeubles. Les gens y voyaient comme une sorte de danger et ils me disaient : «Vous êtes un terroriste du regard.» Il n'y a aucun danger en fait. C'est seulement qu'on a l'impression que le bois va dégringoler du haut de l'immeuble.

Cette ambiguïté me rappelle *Complexity and Contradiction*, l'essai de Robert Venturi sur l'art et l'architecture qui a été traduit en français par *De l'ambiguïté en architecture*.

Pourquoi pas en effet ? Nous aimons tous l'ambiguïté. J'aime cet état mi-figue mi-raisin. J'aime que ma maison soit ordonnée. Aujourd'hui mon fils jouait à l'intérieur, j'ai donc dû faire du rangement... mais cette remise en ordre n'a pas de fin... Je range, l'enfant dérange, je rerange, il redérange... et ainsi de suite... c'est tous les jours

pareil... c'est une histoire sans fin puisque je ne supporte pas le désordre occasionné par les enfants, il faut bien que je remette de l'ordre à chaque fois. Je ne veux pas leur dire : « Ne faites pas ça », puisque c'est leur plaisir de le faire. Mais au fond, j'y trouve aussi mon compte à cette activité répétitive... et je suis sûr que je ne suis pas le seul... l'ordre immuable sent déjà la mort... ce serait avouer qu'on n'aura plus jamais besoin de rien... or on gêne, on distrait sans arrêt les autres... On n'arrête pas de s'agiter encore et encore... Et j'ai besoin d'action pour me sentir réjoui.

Est-ce que cela a à voir avec le fait que vous créez le plus souvent du neuf avec du vieux ? Pensez-vous qu'il soit impossible de réaliser quelque chose de totalement nouveau ou de totalement ancien ?

Oui, ça part tout à fait du même principe... Je ne crée rien à partir de super super neuf.

Le super super neuf, c'est quelque chose qui n'existe pas.
Rien n'est jamais vraiment neuf. Il y a eu déplacement, c'est tout.

Déplacement ?

Marcel Duchamp, c'est du déplacement à l'état pur. Il n'a rien inventé, juste modifié l'usage des objets. Ils n'en devenaient pas neufs pour autant, ils entraient seulement dans une nouvelle catégorie.

Parlez-nous des matériaux... Vous utilisez souvent du matériel de récupération, mais pas toujours.

Non, pas toujours... Vieux ou neuf, pour moi c'est tout comme. Que vous vous mettiez à débiter des planches neuves à peine sorties de l'usine ou bien récupérées sur un autre chantier... quelle différence finalement... une dizaine, une vingtaine d'années d'écart... le matériel a déjà été utilisé par quelqu'un, et alors ? pour moi aucune importance...

En 1996, vous avez créé à Recklinghausen *Bunker*, une œuvre dont le titre renvoie allusivement au béton armé, or vous avez employé du bois de coffrage, faisant ainsi le lien via ce matériau entre l'histoire de l'architecture lourde, en pierre, métal et ciment, qui est dominante en Occident, et l'histoire d'une architecture autre, légère, précaire, en bois...

Être un créateur, c'est aussi avoir une connaissance intime des matériaux et en déployer les possibilités dans l'espace...

Ce matin, je travaillais sur un texte traitant de la poussière... Était-ce une forme de télépathie avec votre séance de rangement ? J'ai pensé que les livres qu'on trouve en librairie représentent en quelque sorte un idéal irréel : ils sont immaculés alors qu'une fois chez soi ils jaunissent, s'abîment, se recouvrent de poussière. Voilà, il faut accepter que nos livres s'altèrent et s'empoussièrent, c'est là une part de l'enseignement qu'ils nous apportent.

La poussière ne disparaît jamais... elle est partout... même quand on nettoie elle reste là. Parce qu'on bouge. On bouge sans arrêt... c'est la vie. On range, on s'agite... la poussière nous accompagne.



Bunker, 1995

Œuvre *in situ*, Kunsthalle, Recklinghausen, Allemagne. Bois.

© Photo: Ferdinand Ullrich

© Photo: Peter McCallum

La vie au quotidien c'est important pour moi. Un coup c'est bien, un coup c'est moins bien... c'est cyclique.

Votre œuvre serait-elle porteuse de valeurs que l'on pourrait qualifier de morales ?

La pièce traduit une pensée sur l'époque, le monde, les gens. Parce que chacun de mes projets est spécifique. Je le réalise à un endroit précis et je ne peux plus le déplacer dans un autre endroit, dans un autre musée... Tout est spécifique, et ses raisons d'être le sont également, elles concernent les aspirations et l'histoire des gens qui habitent l'endroit...

Phrase après phrase, texte après texte, vous construisez un discours...
lié aux différents endroits.

Comment voyez-vous l'évolution de votre œuvre sur ces vingt ou trente dernières années ?

Avant tout quand j'ai commencé à réaliser ce type de projet, je n'avais pas dans l'idée de continuer dans cette voie... les projets se sont présentés l'un après l'autre. C'est la fameuse pierre qui roule.

Un *work in progress* en fait.

C'est tout à fait ça !

Et le sens, a-t-il évolué au fil du temps ? Ce que vous pensez, ce que vous ressentez le besoin d'exprimer, de quelle façon cela a-t-il évolué ?

J'ai gagné de l'expérience à chaque projet c'est sûr, et pourtant, comme il s'agit à chaque fois

d'un nouvel endroit, de gens nouveaux et de pays à découvrir, j'ai toujours l'impression d'une première fois, que chaque projet est une expérience nouvelle.

Comme l'a dit le philosophe grec Héraclite : « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. » Il y a une question que je voudrais vous voir aborder, c'est celle de l'écologie. Peut-on dire que cette question est présente depuis longtemps dans votre travail ?

C'est moins une question d'écologie que de métabolisme... comme pour le boire et le manger... une sorte de circulation, et cette circulation nécessite une maintenance... vous avez besoin de manger, de boire et de dormir. C'est un cycle sans fin... un métabolisme. Vous êtes vivant donc vous agissez. Pour moi c'est une façon de faire, d'agir... Cela fait partie de mon métabolisme, mais aussi de ma mentalité. Je ne peux pas rester en place bien longtemps... Il faut que je sorte. C'est normal. Il faut bien s'aérer. Donc une autre action, qui entraînera une autre réaction. Pour moi, l'idée écologique fait partie de ce processus métabolique. L'écologie, ce sont des gens essayant de s'inventer un futur tout neuf, un autre style de vie. Je pense que ce qu'ils font est important à cause de ce qu'ils en retirent pour eux-mêmes et aussi en matière de circulation de la matière. Pour que les cycles naturels soient respectés, que nous ne soyons pas privés du poumon de l'Amazonie... Circulation, métabolisme, il y a beaucoup de connexions entre les deux. Les gens en ont assez de la vie « moderne ». Ce modernisme qui voudrait nous faire croire qu'en travaillant dur on gagnera

plus d'argent et qu'on aura la belle vie. Une idée typique de la modernité. Personne n'y croit plus. On travaille très dur et on n'a pas d'argent. Il y a des gens trop riches et des gens trop pauvres. La vérité c'est ça. Quand on a gagné de l'argent, c'est que quelqu'un l'a perdu.

L'écologie est beaucoup de choses à la fois. C'est une politique, mais c'est aussi une éthique et une science, celle de l'observation des interactions entre les êtres vivants. On pourrait aussi la concevoir comme une nouvelle manière de considérer l'art lui-même.

Pour moi, l'écologie n'est pas très éloignée de l'entropie. L'énergie est constante, elle circule. C'est aussi ça l'entropie... un riche, un pauvre. Ce genre d'entropie : le processus, l'utilisation de la matière et la possibilité offerte aux gens de tirer des leçons de leurs expériences. L'écologie fait le constat de nos ressources limitées, tellement limitées qu'il faut agir pour les conserver, qu'il faut bien continuer à les utiliser mais en les ménageant. Il ne s'agit plus de se préparer à changer de planète.

La notion de désordre est donc intégrée dans votre œuvre en tant qu'énergie positive...

Je pense que c'est une des données de notre époque. Nous allons devoir faire attention aux matières premières, aux ressources, mais ce n'est pas encore la fin.

C'est peut-être en réaction à cela que vous faites de votre mieux pour que les matériaux utilisés le soient d'une manière positive au regard de ce grand métabolisme qu'est la

Terre. Vous appartenez à une génération qui a fait le constat d'une pollution galopante de la planète, et vous produisez des œuvres qui prolongent à mes yeux cette prise de conscience...

Oui, mais elles posent également la question du comment participer, à une époque où l'on ne voit pas très bien où l'on va. Nous n'avons aucun moyen de nous dépêtrer de cette situation. Il nous faut l'accepter et participer. Ça a l'air parfois très logique, mais tout dépend comment on s'y prend. Je m'y connais mal en comportement écologique. La vie est trop compliquée. Pour détruire de la plus écologique des façons, il suffit d'avoir des enfants... ils ont tellement de besoins, et vous devrez les nourrir pendant vingt ou trente ans. Le contrôle des naissances me semble la plus écologique des mesures.

La plus écologique des manières de détruire c'est d'avoir des enfants ?

Si vous faites enfant sur enfant, ces garçons et ces filles vont grandir, et dans vingt ans combien de vaches, combien de poissons auront été sacrifiés pour leurs survie. Ce sont autant d'agressions contre l'environnement. Ce n'est pas du matérialisme, c'est de la morale. En même temps, sans êtres humains il n'y a pas d'avenir possible. Je ne sais que dire...

Il y a une spécificité que je vois dans votre œuvre : il semble qu'elle ait à voir avec la question de la destruction. La situation ou le paysage qui peut le mieux se comparer à la fréquentation de certaines de vos installations,

est la rive d'un fleuve après une violente inondation... Tout y est comme encore en mouvement, sens dessus dessous. Peut-on dire que votre travail relève aussi d'une espèce de formalisation de la destruction, du chaos... comme un lointain écho ce ces catastrophes dont certaines des plus impressionnantes sont les tsunamis...

Oui, c'est intéressant... mais il s'agit là d'accidents parfaitement naturels. Si on parle par exemple du tsunami... Or dans mon cas, c'est quelqu'un qui l'a fait. De ce point de vue, c'est très différent. Il y a désordre, mais ordonné... Mon travail se situe peut-être entre les deux.

N'est-ce pas inhérent à la mentalité orientale ce sentiment d'impermanence ? Le fait que rien ne soit immuable, que l'architecture elle-même est fondamentalement passagère ?

Nous n'avons pas ce sentiment de permanence. Tout doit changer. Tout changera. Tout est donc fugace et la permanence n'existe pas. La vie aussi change. Personne ne vit éternellement. Nous sommes fragiles, de passage. C'est bien pour ça que nous avons inventé cette idée de permanence. Mais bien sûr il y a des catastrophes qui sont naturelles... nous devons faire avec. Il faut tout accepter.

En parlant de la nature, le paysagiste Gilles Clément dit d'une manière très simple qu'il faut «faire avec et non pas contre»...

C'est la base du bouddhisme.. tout à fait.

Cela me fait de nouveau penser au philosophe

présocratique Héraclite pour qui «Toute l'existence passe par le flux de la création et de la destruction». Peut-on dire à ce propos que vous «organisez» ou que vous «programmez» la disparition de votre œuvre ? Que ce qui a lieu est une espèce de déconstruction autant sinon plus qu'une construction ? Et si oui, n'est-ce pas une manière de faire advenir un état qui, plutôt qu'une chose d'ordre matériel et fini, relèverait de la conscience et du souvenir ?

La mémoire est souvent plus forte que la simple vision de choses qu'on a sous les yeux. J'ai énormément de retours de la part de gens qui ont vu un de mes projets et qui en gardent le souvenir longtemps après qu'ils aient disparu, c'est fini pour de bon mais ils y pensent encore. Une fois, en Allemagne, un étudiant en faculté est venu voir mon travail. Le temps a passé, il est devenu architecte et m'a invité sur un de ses propres projets. Et là il m'a dit : «Étudiant j'ai vu votre travail et c'est ça qui m'a donné l'envie d'être architecte.» Dix ans, quinze ans après l'avoir vue, il m'a dit qu'il pensait toujours à mon installation. C'est ça la puissance de la mémoire, la puissance de l'œuvre d'art. Rien à voir avec un objet dans un musée. Même pour les gens qui réagissent moins fortement, c'est toujours une expérience. Cet architecte, dont je viens de parler, avait des enfants. Il les a amenés voir notre projet commun. Ainsi j'avais deux générations devant mon travail. Alors je pense qu'à l'avenir... les gens n'auront pas vu mes œuvres mais continueront à en parler. Ce n'est pas plus mal. Au lieu d'avoir mon coin réservé au sein d'un musée, il y aura toujours quelqu'un pour rappeler ce jour où un doux dingue est passé

par là, a construit sa petite folie et puis est reparti. Je ne fais pas partie du groupe des artistes. Je suis légèrement à côté, un sujet de discussion plutôt qu'autre chose.

Si vous n'êtes pas tout à fait dans l'histoire de l'art et des musées, avec quelle histoire vous sentez-vous en phase ?

Il y a un livre que j'adore... *Architecture sans architectes*. J'ai toujours aussi beaucoup aimé le Facteur Cheval. Quand j'étais étudiant c'était un de mes rêves... et puis tout à fait récemment j'ai enfin pu voir son « palais ». Il a passé toute sa vie à récolter ces pierres, à vivre son rêve, sa vision. C'est de la folie, mais c'est vraiment être un artiste que de faire ce genre de choses. Personne ne l'a influencé, il a simplement dit : « Dieu m'a parlé ! » Ce genre de folie est vraiment remarquable. Un jour quelqu'un dira : « Vous vous souvenez de ce doux dingue qui montait des genres de Mikado géants et puis s'en allait. » C'est mon destin.

Que pouvez-vous nous dire de *L'Observatoire* réalisé à quelques dizaines de kilomètres de Nantes aux abords des marais de Donge, dans le cadre de la manifestation *Estuaire* ? C'est, comme *Bunker* un objet ambigu lui aussi, une sorte de tour de guet, de mirador...

C'est sur la commune de Lavau-sur-Loire... On peut voir la tour de loin, mais pour y aller il faut suivre un long, long chemin... de près d'un kilomètre, au beau milieu des marais et des champs, dans de hautes herbes... le sentier monte légèrement sur la fin et vous arrivez à *L'Observatoire*, qui est comme une « tour de guet » mais pas seulement... Cette construction forme un tout avec le long chemin qui y conduit. Je n'ai pas réalisé une structure symbolique... ni un objet autonome...

il s'agit plus de quelque chose qui a à voir avec le temps que l'on met pour arriver jusque-là... de ce long chemin à parcourir... À la fin bien sûr vous grimpez au sommet de la tour. On peut voir là un symbole, une métaphore du mirador qui surveille et contrôle, mais le long cheminement jusque-là est très important... Vous vous attendez à quelque chose puisque vous n'auriez eu aucune raison de venir là s'il n'y avait pas eu ce chemin... Il est très important d'avoir un but, et sans la tour cette expérience n'aurait peut-être pas eu lieu.

Et votre projet pour la Cité de l'immigration ?
Cet endroit est un gros défi... la question de l'immigration... je suis une sorte d'immigrant moi aussi... c'est donc un peu une question d'identité... Que faire pour pouvoir répondre aux questions des gens après coup ? « Vous avez fait cette pièce sur l'immigration, qu'est-ce que c'est l'immigration pour vous ? qu'est-ce que vous pensez des immigrés ? » Un sujet passionnant à mon sens. Sur place je travaille d'ailleurs avec des immigrés... Ce qui soulève pas mal de questions. Qu'est-ce que je fais là ? Pourquoi je fais ce travail à Paris, et sur ce musée en particulier ?... on est vraiment dans le symbole. Je n'ai jamais mené de projet symbolique, alors ça signifie beaucoup pour moi.

C'est également intéressant parce que ce palais procède d'une conception particulière de l'architecture, monumentale et sophistiquée à la fois.

C'est pour ça que quelqu'un s'est plaint de ce que nous faisons.

Vous êtes au pied du mur... vous n'êtes en rien responsable de son existence, vous arrivez avec votre registre et vous tutoyez cette



L'Observatoire, 2007-2009
Création pérenne *Estuaire* 2007 - 2009,
Lavau-sur-Loire, France. Bois.



Projet pour la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008
Paris, France. Étude et maquette



Tree Huts, 2010
Installation *in situ*, Centre Pompidou, Paris, France. Bois
© Photo. Hervé Véronèse, Centre Pompidou

architecture riche et bavarde...

C'est un peu la façon de faire des immigrés. Comment arriver quelque part... comment commencer à construire. Et c'est aussi très symbolique... donc une très bonne opportunité pour réfléchir à mon identité... et à ma façon de faire les choses.

Nous pourrions peut-être conclure cet entretien en évoquant les cabanes perchées sur la façade du Centre Pompidou !

Il me semble important de conclure cet entretien en évoquant ces œuvres en raison de l'architecture particulièrement intéressante du bâtiment de Centre d'art et de culture.

Alors, très simplement, quel est le sens et la place de ces cabanes, les *Tree huts*, soudain perchées dans votre travail ?

C'est comme un habitat naturel, comme un nid en construction... comme si un animal pouvait fabriquer ses propres volets. Pour moi ces cabanes ne sont pas destinées à être habitées. Elles sont plutôt comme ces vieux chewing-gums dont les gens se débarrassent en les collant dans un coin... Il y a un peu de ça. Je pense qu'il s'agit d'une œuvre d'art minimale.

On dirait des nids d'hirondelles...

C'est comme si quelque chose était arrivé au bâtiment, comme si quelqu'un avait construit son nid là-haut. Pour moi ça n'a rien de fonctionnel, c'est métaphorique. C'est un autre regard sur le bâtiment et ce qui l'entoure. On m'a dit que les gens avaient envie d'y pénétrer. Monter dans les cabanes ? Non, ce n'est pas une nécessité physique, mais c'est ce que j'invite les gens à penser. Imaginer que ces cabanes sont des petits

refuges. Je pense aussi qu'il y a une parenté avec les abris des SDF. C'est assez ressemblant. Dans les années quatre-vingt je les fabriquais en carton. On pouvait y pénétrer, mais pour un très court instant seulement. C'était plus symbolique qu'autre chose.

En les regardant j'ai pensé que vous aviez eu peut-être une idée proche de celle qui inspira *Le Baron perché* à Italo Calvino. Tout au long de ce roman, Côme montre une sorte d'échec de toute une société, de toute une culture. Il est tout seul en haut de son arbre et, bien qu'il ait décidé d'y passer toute sa vie, ce qui n'est pas facile, les autres ne comprennent pas tout à fait ce qu'il y fait et n'ont de cesse de l'inviter à en descendre. C'est la métaphore de l'impossibilité d'un monde autre...

Oui... C'est pourquoi je continue mon travail. Pour le plaisir personnel que me procure l'action... Pour le reste, on verra...

KAWAMATA: THE METABOLISM OF THE WORLD

INTERVIEW BY
GUY TORTOSA

68

ART CRITIC AND CURATOR, GUY TORTOSA is also chief inspector of the Fine Arts Department (with the responsibility of public commissions) for the General Direction of Artistic Creation at the Ministry for the Arts.

Guy Tortosa has been the Director of the FRAC Pays de la Loire, served as council for the fine arts in the Poitou-Charentes region, and was once Director of the International Center of Art and Landscape in Vassivière-en-Limousin. He gave courses on public and environment art at the University of Paris VIII Saint-Denis, at the ENSA of Cergy-Pontoise, and at the ENSBA of Paris.

He contributed to the production and the exhibition of works by Louise Lawler, Raymond Hains, Claude Rutault, James Turrell, Rüdiger Schöttle, Jean-Luc Vilmouth, Jan Dibbets, Daniel Buren, Thomas Hirschhorn, Felix Gonzalez-Torres, Paul-Armand Gette, Marie-Ange Guilleminot, Adel Abdessemed, Hans-Walter Müller, Gilles Clément, Pierre Leguillon and Philippe Rahm, among others.

He published numerous books and articles, and cosigned *Unbuilt Roads* with Hans-Ulrich Obrist (Hatje Cantz, Stuttgart, 1997). He was curator for the Limerick Biennial (Ireland, 1997), and for the French Pavilion of the Venice Biennial (1997), where he was the award-winner (with Fabrice Hyber) of a Golden Lion for the best national pavilion.

Something in your work has to do with experience, with sensation, and experience and sensation are not only visual, are not so easily put into words.

For me it is very much like physical action. I really enjoy the public process and I am eager to work with somebody... To be together... not a demonstration but more physical construction. It is easier getting new ideas from workers all around when we are working together... sometimes workers, craftsmen have a very personal way of doing things, so it is interesting to have different connections and contacts about the knowledge of materials. I've learned much from them during the whole project. Indeed, I don't have their kind of knowledge in my background. Those people are quite ordinary. And ordinary people just think of how it works, without any idea of art in their work. They ask very straightforward questions, 'How do you do this?' 'Why did you put it there?' I have to answer, so this is a kind of training for me to explain what I want to do. Other artists are always working in the studio and then take their artworks out. For me the construction of the work outside and how people react to it are connected and both are very important to me.

So some share in the construction as a process. The majority of "visitors" then find that they

have the status of "actors" or, to quote Jacques Rancière, "emancipated viewers" in order to experience the work as both a physical and mental place...

...And to analyse their feelings, wonder where they come from.

The construction is a very important part of your project.

Yes, it is. At the very beginning I was working on the projects with students or my friends and I didn't think about other people's reactions. I'd just make it off by myself and I'd get reactions, sometimes very negative reactions... sometimes extremely positive ones. People were wondering about my work. That made me more conscious about the way of doing things. Each project is different.

Is there a specificity, a specific understanding of the experience that is taking place, which is different from our experience of the finished work?

I make sketches and drawings but I do not really think about the final shape because it's always changing. The people I work with and the materials I cannot always control, the good and the bad days. For me the final shape is not really important; of course it is necessary to tell people

69

that we can do it this way or that, but I really like to experience the pleasure of working together. The end result comes later. Sometimes I surprise myself, too, "Oh, I've done it like this!" Sometimes I can't work because it is raining, I just stop two or three days, and in the end it will be quite a different shape from the one I was thinking about before. It always depends on conditions, the project, the work, the size...

In the end, it's a way of saying that despite the usual constraints of teamwork in the open, you are also like an artist in his studio (with, *mutatis mutandis*, the world as a studio), trying to find and maintain room for action, freedom and the unexpected in your work.

Normally an artist needs to spend a lot of time in his studio to produce the artwork. For me, the only things set in advance are the date of the show opening and the venue where I'm going to be exhibiting. After that, it's up to me. But how to make it, and how big it will be, this is much more an act of free will. Of course there are the security problems... So I follow a schedule but not a proper schedule, I do it to get a reaction and then I do it again. My project is never finished, it always on-going. Just action...

You say that the work is never finished,

that it continues, but most of your works are ephemeral, temporary. Does that mean that somewhere, perhaps in your mind or in collective memory, there is a sort of imaginary city or landscape building itself?

I always have my first look at a place by plane. I have worked in Belgium, Holland, France... in some cities I made it ephemeral, finishing after one month, two months, but it was on the memory of the cities that I did some projects. So just imagine they connect with each other.

A sort of "exquisite corpse" according to the Surrealists' expression... and a global one we might say. Does it mean that you think it would be possible to gather all your works already done in the same space and at the same time, even virtually?

I've never thought of that.

That would be like sequences cut out of space and time from a global work in progress in which a continuum and a network of sites, communities and individuals would take shape...

When it's possible I work with the same assistants. I had an excellent relationship with my assistants in Belgium, for example, so I invited them to come to Holland where I had a project.

If those works are linked to each other, what do they represent in your mind when all is said and done?

The kind of city I want to make... a kind of free place where to stay and...

An open city...

A real city where you can stay, enjoy the space, the shadows, some feelings.

I have the impression that what is important in your work is the group, the staff, the tribe. Fernand Léger considered public art as first of all an art that has to do with the audience that create the work. And by audience, he didn't mean only the viewer but also the group, the collective made up of people sharing the same ideal and doing the work together.

I think this is a bit different because some people like to talk, participate and work as much as they want. But I don't see things quite like that. I can work with others, leaving them as much freedom as possible, but sometimes I need to have my hand on the work because otherwise it is going to be a mess. It would be like child's play. This is not possible in this kind of system.

I think that was also the case with Fernand Léger... He placed great importance in making use of the talents and abilities of

workers and specialised craftsmen (workers in mosaics, ceramicists), and argued for a people's art. Work was done together, like a kind of "political" project in the sense that it was actually part of how life was organised in the city, polis in Greek.

We have to make a rule.

What do you mean by that?

A rule is like a system, a very simple system for working together... because otherwise it becomes a decorative thing, a pleasure thing. So with this system we are together, it will be OK, it is not totally free. The level of freedom is very difficult to set.

The freedom isn't total, but it's not the factory either. Is this because we're in this city where people love to live together?

And to respect each other. It can be totally free and totally a mess. But if people respect each other, this becomes a sort of system to think about how other people work together. So I think it is very important that I respect the worker, the assistant working with me. I am not just the one who give orders.

Do you think you have invented a way of working together?

I haven't invented anything. I just know a way of

doing things. I can work with any kind of people, precisely because I respect them.

You spoke about students. So there are different sorts of works. Some are produced as part of studios in schools of art or architecture.

I think that even my workshops are not so pedagogic, just a system that doesn't reject things they can make by themselves. The aim is to create a well-knit group.

But what do those workshops actually consist of? There is no precise project, there is a meeting with students and little by little you come up with a plan. It is quite different perhaps when you are invited to work on a personal project...

Workshops and personal projects are different. But the way of working is quite similar. The workshop is a project for the students, but for the personal project I come with my own concept, some idea for a construction, then we can share this idea. And once it's accepted, we can get down to work. Sometimes I have problems with the carpenters because they have their kind of knowledge and their way of building. So I have to discuss: "This is not the way you have to do it." "No, this is what I want." That often leads to long discussions on how we should attach the wood.

But I like that. They ask me, "Why do you want to do that?" I discuss many things with these carpenters. "Why don't you cut that piece of wood?" "Why do you glue the lattice?" "Why do you want to cut?" We discuss like that all the time. I try to explain, to understand. But some points are very important: "Please don't cut this piece." I could say very simply, "This is my aesthetic" But that's not a good answer for their understanding. Rather, I want to show the possibility of change, make them more receptive to the ideas of others. This is an in-between state between construction and destruction.

Let's go back to the notions of group, community and city. In my opinion, democracy is a system where things can and should indeed be discussed, where there is always room for negotiating compromises.

It is not anarchy, anarchy is another way of thinking and it is also another kind of system. So anarchy for me is not exactly free. It is more a question of respect for each other. So you may reach a sort of unity... like a city... there must be a response from other people. It's what makes them stay together. If you stay alone, there is no city. But two, three persons must find a unity. It is the kind of system that we need. A sort of ... shared feeling.

But the general public is a substance, bodies, people, nations, and I feel that perhaps you are working in a political way, building a city. In my opinion, you are experimenting with the limits of sharing within the group, without ever tipping over of course into total anarchy... Maybe you are also working on the limits of the law.

Let's say it's like the case of a city gate. I can make a gate, but one that is not always open... Sometimes it's closed, sometimes open, but even when it's closed there is always some space. So it is not properly closed, it's always possible for people to come through.

Do you mean that for example there is not an architect on one side and workers on the other, but that sometimes they can change roles?

Yes, because for me being an artist is not any special thing. It's within everyone's ability to export that knowledge, but I do not like to do that. You have to keep an open mind.

You used to say that there is perhaps a specificity to working together in Japan, in

your culture. Working for Toyota is not the same as working for Western groups.

I think this is the Toyota style.

In the West for many years we had companies that took care of everything, Ford or Michelin. All the same, it's a different thing to take care of workers' well-being and to experiment with changing roles, for example, having an engineer temporarily replace a technician or a worker.

That's what you learn at the Toyota company.

Did you come to the West to export your own management model?

Not at all, this is just my way of working with people... I don't know much about people in the end, so I try to respect them, whether they're workers or not. Working with them is so much more effective for the end result.

Can we say that your work has a critical dimension, that your way of working is a sort of critical art that questions where the artist fits in with others? And if that way of thinking is true, does it function in Japan

and Asia as it does in France?

I don't know... Europeans are very much individualists, very strongly independent.

They are undisciplined...

Ninety percent of the people living in Japan are Japanese. So we understand each without even having to speak. Geographically it is an insular mentality, but in Europe it is so much more mixed... So many different cultures, so many different people, it is totally different. There is a great difference between me and European and American artists... I don't want to be part of that history... the history of Western art. I just enjoy my work and working with many people.

I remember that you used the word terrorism to speak about your work.

Visual terrorism! Because of what I used to do, those chaotic constructions on many buildings. People felt a kind of danger and they told me: "You are a terrorist for the eyes." In fact there is no danger. It just looks like the wood is falling down from the building.

This ambiguity reminds me of Robert Venturi's essay on art and architecture, Complexity and Contradiction.

Why not? We all enjoy ambiguity, I like to half enjoy and be half annoyed. I like cleaning up the house. Today my son was playing inside so I had to tidy up... but tidying up is endless... I tidy up, he makes a mess, I tidy up, he makes a mess... and again and again... every day it is just like this... this is endless because I can't stand the mess the children make, so I clean up all the time. I don't want to tell them, "Don't do that", because they like it... I have to enjoy this kind of endless activity... and I am sure that everybody does like me... Perfect order smells like death... you don't need anything anymore. But you are still alive... you are always annoying, you are always disturbing somebody... you are always doing something and this is endless... I have to enjoy some action.

Does that have something to do with the fact that most often you create new things out of old materials? Is it impossible to do something totally new or totally old?

Yes, it springs from a similar principle... I don't do



Bunker, 1995
Work in situ, Kunsthalle, Recklinghausen, Germany. Wood.
 © Photo: Ferdinand Ullrich
 © Photo: Ferdinand Ullrich

anything starting with super super new things.

Super super new is something that doesn't exist.

Nothing is ever really new. There is only displacement.

Displacement?

Marcel Duchamp is typical of displacement. He didn't do anything new, just changed the use. It was not new but it was a different category.

Tell me about your materials... You often use salvaged materials but not always.

No, not always... Because for me, old or new is the same. So once you are cutting the wood from a factory or from materials recovered from another place... only you know ... there can be a ten to twenty year difference... The material can have been used by somebody, not by me, the material is not very different for me...

In 1996 you created *Bunker* in Recklinghausen, a piece whose title alludes to reinforced concrete. Yet you actually employed wood used in formwork, creating a link through this material between the history of heavy architecture in stone, metal and cement, which dominates in the West, and the history of an alternative architecture that is light,

precarious and made of wood.

To be a creator also means having in-depth knowledge of materials and deploying their possibilities in space.

This morning I was working on a text about dust. Was it a kind of telepathy with your tidying up? I thought that the books you find in bookshops are a sort of unreal ideal. They are very clean whereas once you've brought them home, they turn yellow, are damaged, get covered in dust. And there you have it, we have to accept that our books change and get dusty. That's part of what they have to teach us.

Dust never disappears... It is everywhere... even when you tidy up, dust is still there. Because you are always moving. Never finishing... it is life. You can eat, you can do something... it will always come out. For me everyday-life is very important. Sometimes it is nice, sometimes very moody... cyclical.

Could your work convey values that we could call moral ones?

The piece represents what I think about time, the world, people. Because I can make a project but this project is specific. I just build up at the place where I can and I can't bring it to other places, other museums... So this is very specific

and also has very specific reasons, motivations and history about the people living there.

Sentence by sentence, text after text you are building up a discourse...

...linked to the other places.

How do you see the evolution of your work over the last twenty or thirty years?

First of all, when I started with this type of project, I didn't think I would continue working like this... because I just started to work on a project and then I just got another one from someone else. It's like a rolling stone.

A sort of work in progress...

Totally like that!

Has the meaning been changing over time? What you think, what you feel the need to express; how has this been evolving?

Of course I've got more and more experience in working, yet because every time it's a new place, new people and new countries to discover, I always get the impression it's the first, that each project is a new experience.

As the Greek philosopher Heraclitus said, "No man ever steps into the same river twice". There is one thing I would like you to talk

about, namely, ecology. Could it be said that this question has been present in your work for a long time?

It is not so much ecological as it is about metabolism... like in eating and drinking ... a kind of circulation, and circulation needs maintenance... You must eat, you must drink, you must sleep. This has no end... just metabolism. You are alive, just moving. For me it is a way of doing, of acting... part of my physical metabolism, but also my mentality. So I can't stay too long in the same place. I want to get out. This is just normal. You must get some fresh air. So another action, then a reaction. For me, this is part of the metabolistic image of the idea. Ecology means people trying to have a new future, a new lifestyle. I think that ecology is important to the feedback and also to making a circulation of the material. To keep it cyclically in nature, to prevent the cutting down of the Amazon rain forest, CO²... all this has connections with circulation, metabolism. People are tired of the modern image of life. The modern image of life means I can work hard and I can get more money and I can get a better life. This is a typically modern idea. We can't believe that any more. We can work very hard but we have no money. Somebody is too rich and somebody is too poor. This is true. You get money but somebody else lost the money.

Ecology is many things. It is well known as a policy but it's also a moral code and a science, the science of observation of the interactions between the living beings. It can also be seen as a new way of considering art itself.

For me ecology is not far from entropy. Energy is never changing... energy is circulation. So this is entropy... somebody is rich, somebody is poor. That kind of entropy: process, the use of material and the people's power to draw lessons from the experience. Ecology is about having such limited resources that people have to keep them, have to use and manage them. It is not like going to another planet to get something.

The notion of disorder is therefore integrated in your work as a positive energy.

I think this is one of the givens of our age. We will have to think about raw materials, the resources, but it is not finished yet.

Perhaps it's in reaction to that that you do everything in your power to make sure that the material employed is used positively with respect to that great metabolism that the Earth represents. You belong to a generation that realised that the world was becoming increasingly polluted, and you do works, in my opinion, that extend this awareness.

Yes, but the meaning is also how to participate in

this time when we have very little predictability. Because we have no way of getting out of this situation. We have to accept it and we have to participate. Sometimes it is very logical but it depends on how we go about it. I don't know all that much about ecological behaviour. Life is too complicated. The most ecological way of destroying things is to have children... because there are so many needs to take care of, and you have to feed them until they are twenty, forty years old. Ecologically the most important issue is birth control.

The most ecological way of destroying things is to have children?

If you have one child after another, those boys and girls are going to grow up and during these twenty years how many cows, how many fish will have been consumed for their survival? This amounts to many acts of aggression against the environment. This is not materialism, but morality. At the same time, without human beings there is no future. I don't know what to say.

I see a specificity in your work. It seems to have something to do with this question of destruction. The location or landscape that best compares with visiting some of your installations is a riverbank after a violent

flood. Everything there is still in motion, all jumbled up. Could we say that your work also involves a formalisation of destruction and chaos... like a distant echo of natural catastrophes, the most stunning of which are tsunamis?

Yes, that is interesting, but those are quite natural incidents. If we are talking about a tsunami, for example... But in my case, somebody made it. From that point of view, it's very different. There is disorder, but of an orderly sort... Maybe my work falls between the two.

Isn't that feeling of impermanence inherent to an Eastern mindset? The fact that nothing is immutable, that architecture itself is fundamentally ephemeral?

We don't have that feeling of permanence. Everything has change. Everything will change. So everything is fleeting and there is no permanent thing. Life changes, too. Nobody lives forever. We are fragile, temporary. That's why we just imagine we are permanent. But of course natural accidents happen... we have to accept it. Everything has to be accepted.

The landscape architect Gilles Clément, speaking about nature, says it in a very simple way, that you have "to work with, not against".

That is really the foundation of Buddhism... very much so.

Once again that puts me in mind of the pre-Socratic philosopher Heraclitus, for whom "everything flows and nothing stays". Could it be said in this regard that you "arrange for" or "programme" the disappearance of your work? That what takes place is a deconstruction as much as a construction, even more so? And if so, isn't it a way of bringing about a state that suggests consciousness and memory rather than something that is material and complete?

Memory is often much tougher than objective visual stuff. I've had experiences with many people who saw one of my projects and after that, when it was completely finished and had disappeared, still remembered it and kept thinking about it. Once in Germany, a student at some university had seen my work, grew up and became an architect. He was doing a project and invited me to work with him. He told me, "I saw your piece when I was a student and that is why I decided to be an architect". Ten or fifteen years later, he said, he was still thinking about my project. He had seen my piece one day and remembered it all that time. This is the power of memory, or the power of the work of art. Nothing to do with a piece in the museum. Even



L'Observatoire, 2007-2009
Permanent Work, Estuaire 2007 - 2009,
Lavau-sur-Loire, France. Wood



Project for the Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2008
Paris, France. Sketch and model

for people who have a less powerful reaction, it is still a matter of experience. The architect I was just talking about also had children. He came with his children to look at my project. So there were two generations looking at my work. I think in the future then nobody will have seen my works but they will keep talking about them. I don't think this is so bad. Instead of having a little corner of the museum set apart for me, there will always be somebody to remember that day when a crazy guy made such a crazy structure and then disappeared. I am not standing among the other artists... I will be just outside, only for the talking.

So if you are not altogether in museum history or art history, what history do you have an affinity for?

There's a book I like, *Architecture without architects*. I've always been greatly interested in the Postman Ferdinand Cheval. When I was a student it was one of my dreams... and then just recently I saw his "palace". He spent all his life collecting those stones and he dreamed up his own vision. That is so crazy. It's madness but to do that is truly to be an artist. Nobody put him up to it; rather he said, "God told me!" That kind of madness is really remarkable. Somebody one day will say, "There was a crazy guy doing a kind of spillikins-style construction, then he disappeared". This is my destiny.

What can you tell me about the Observatoire you did just tens of kilometres from Nantes on the edge of the Donge marsh as part of Estuaire? Like Bunker, it's also an ambiguous object, a kind of watchtower or observation tower.

It's in Lavau-sur-Loire... You can see the tower from far off but to go to the tower you have to pass a long long way... about one kilometre... right in the middle of the marsh and the fields, in tall grass... the path runs slightly uphill near the end and then you are there, before The *Observatoire*, which is like a watchtower but not solely that... This construction forms a whole with the long walkway leading to it. I've created neither a symbolic structure, nor an autonomous object... It's more about something that has to do with the time it takes to get there... about that long walk you have to take. In the end of course you climb up the tower. You might see a symbol in that, a metaphor of the watchtower overseeing things, controlling them, but the long way leading up to that point is very important... You expect something because there would be no reason to go there if it hadn't been for that path... It's very important to have an aim, and without the tower the experience might not have happened.

And what about your project for the Cité de l'Immigration...

That place is a very big challenge for me... the immigration question... I'm a kind of immigrant myself, so it is a bit like talking about identity... What are you supposed to do to be able to answer people's questions afterwards? "You've done this piece on immigration, what does immigration mean to you? What do you think about immigrants?" To me it's a very interesting subject. Which raises all kinds of questions. What am I doing here? Why am I doing this piece in Paris, and on this museum in particular? I've never done a symbolic project,

so it means quite a lot to me. It is interesting also because that palace springs from a special conception of architecture, one that is both monumental and sophisticated. That's why we had a bit of a complaint from someone.

You are running into a wall... You are in no way responsible for its existence, you show up with your register and you're addressing this complex, talkative architecture in rather familiar terms.

That's a bit like the way immigrants go about it. How do you arrive in a place... how do you begin building? And it is also very symbolic... so it is a very good chance to think about my identity... and my way of doing things.

We might perhaps conclude the interview by talking about the huts perched on the façade of the Pompidou Centre!

It's indeed important because of the especially interesting architecture of that centre for art and culture.

So, very basically, these Tree huts: what is their meaning and where do they stand?

It's like a natural habitation... like a nest being built... as if some animal were creating its own shelter. For me then the huts are not for people to live in. They are like those old pieces of chewing gum that people get rid of by sticking them somewhere... There's a bit of that in the piece. I think this is a minimal work of art.

They look like swallows' nests...

Something on this building, something like a new nest is coming here. For me it's not

functional in any way but metaphorical. It is another way of seeing the building and its surroundings. I've been told that people wanted to go inside the huts. Go up into the huts? No, it's not a physical obligation but it's what I invite people to think. To imagine that the huts are small shelters. But I also think there is a resemblance with the shelters for the homeless. They look very similar. In the eighties I made huts with cardboard. It was possible to go in but very temporarily. It was only for the symbol.

Looking at them, I thought perhaps you had an idea akin to the one Italo Calvino had in writing The Baron in the Trees. Throughout the novel, Cosimo points up a sort of failure of a whole society, a whole culture. He is all alone at the top of his tree, and though he's decided to spend the rest of his life there, no simple task, the others don't really understand what he is doing and constantly invite him to come down. It is a metaphor of the impossibility of achieving a different world.

Yes... That's why I carry on with my work. For the personal pleasure the activity gives me. For the rest, we'll see...



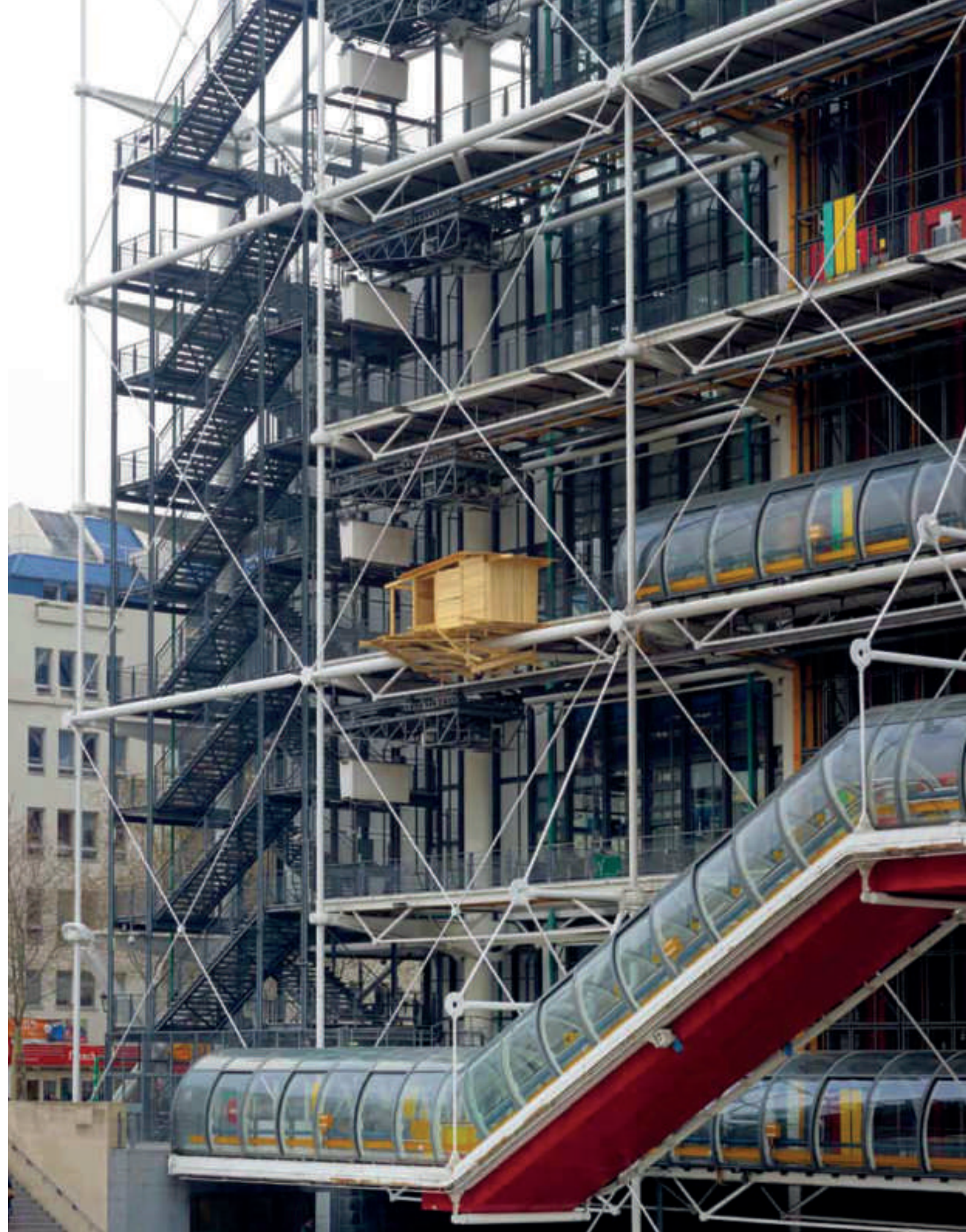
Tree Huts, 2010
Installation *in situ*, Centre Pompidou, Paris, France. Wood.
© Photo: Hervé Véronèse, Centre Pompidou

CARTON WORKSHOP 2010

Installations *in situ* sur les façades extérieures, dans le Forum et
dans la Galerie des enfants, Centre Pompidou, Paris, France
Bois et carton
Dimensions variables

*In situ installations on the outside front, in the Forum and in the
Children Gallery of the Centre Pompidou, Paris, France
Wood and cardboard
Variable dimensions*

80











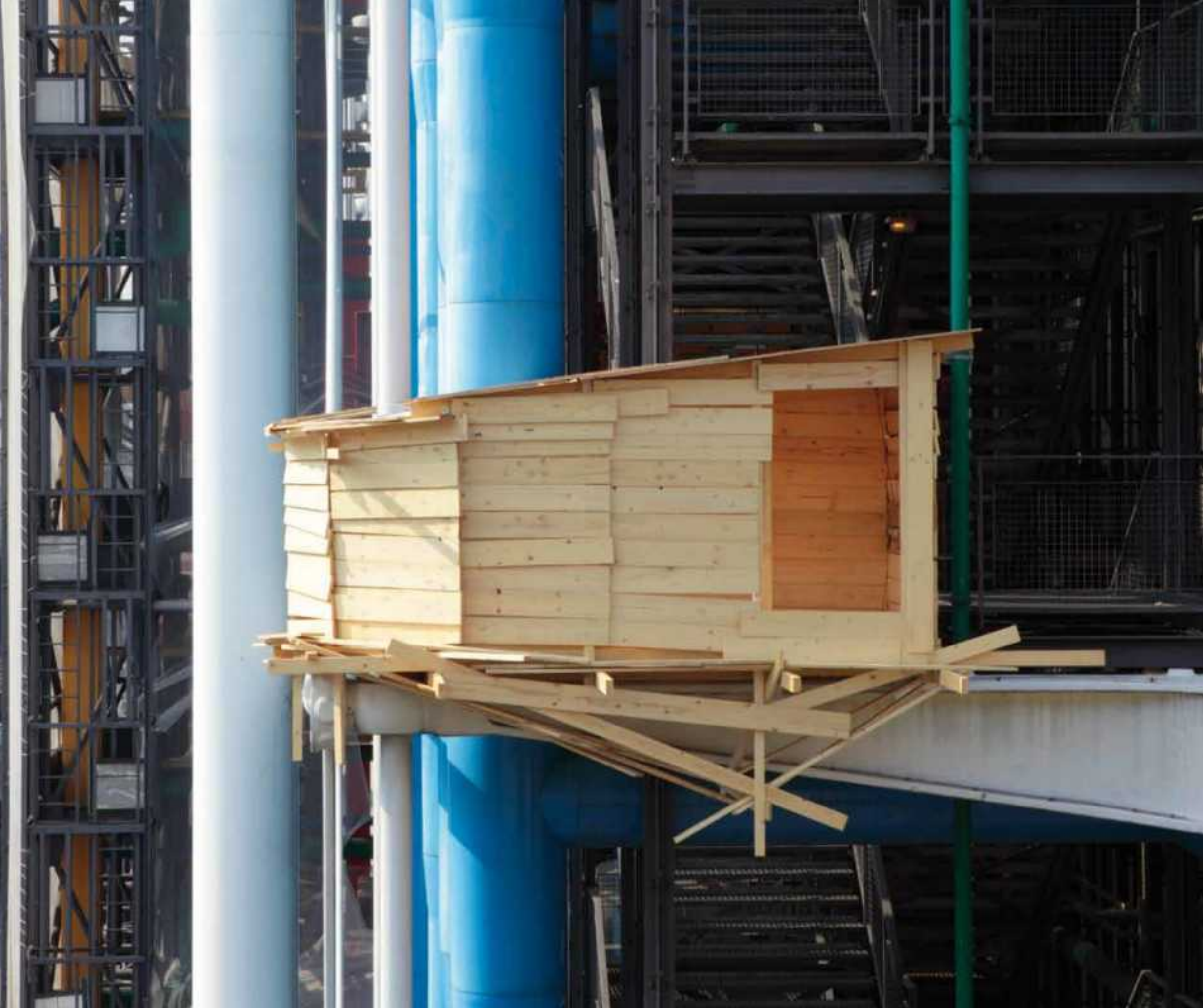


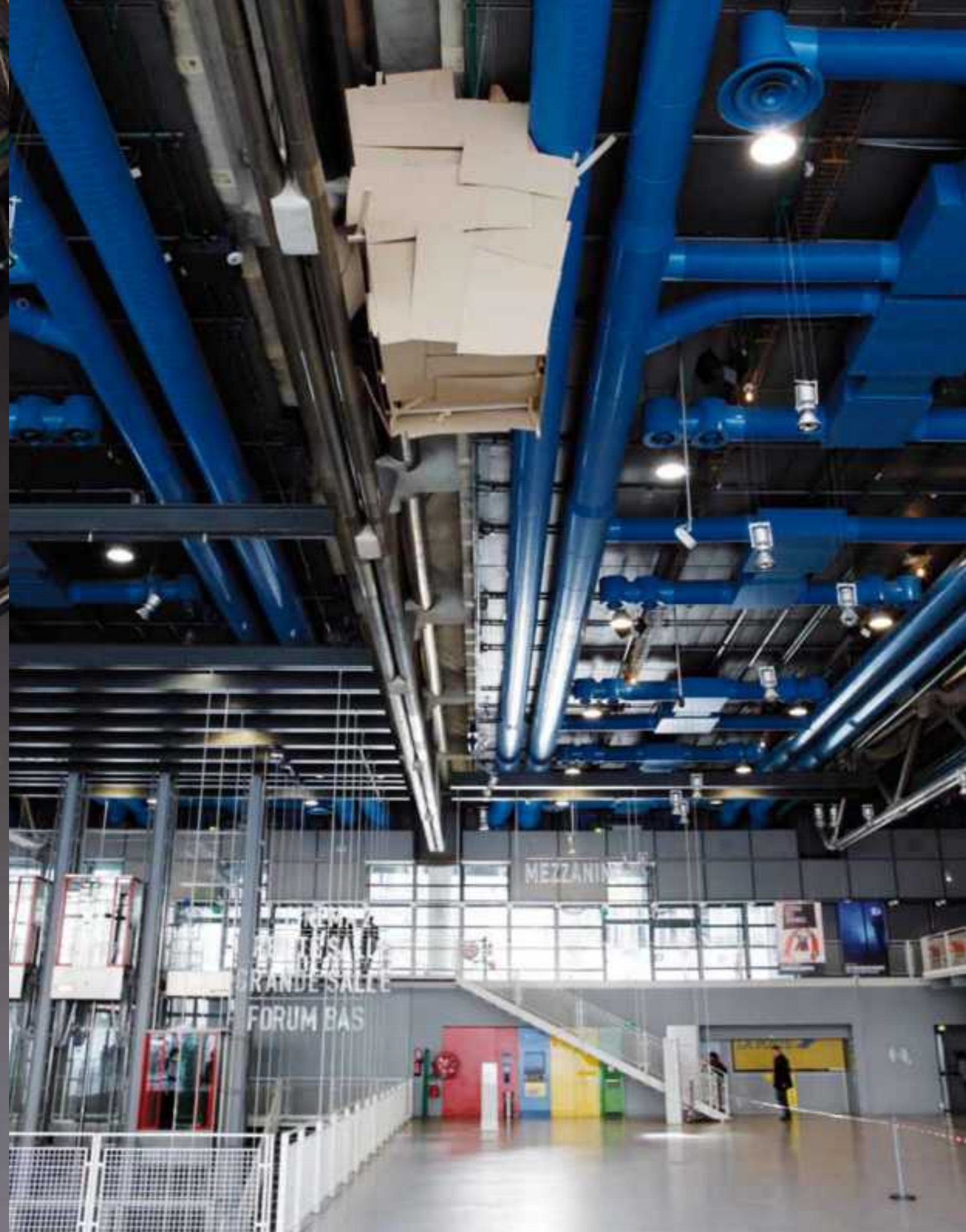






Centre for the Arts

















FIELD WORK 1990 -

114



Field Work, février - mars 1990

Œuvre in situ
Bois, carton et matériaux de récupération

Mito, Ibaragi, Japon



Field Work, février - mars 1990

Œuvre *in situ*
Bois, carton et matériaux de récupération

Tokyo, Japon



Field Work, février 1991

Œuvre in situ
Bois, carton et matériaux de récupération

Fort Worth, Texas, États-Unis



Field Work, juin 1991

Œuvre *in situ*
Bois, carton et matériaux de récupération

Montréal, Canada



Field Work, 1991

Œuvre *in situ*
Bois, carton et matériaux de récupération

Chicago, États-Unis





Field Work, 2005

CŒuvre *in situ*
Bois, carton et matériaux de récupération

Graz, Autriche

TREE HUTS 1998-2010

128



Tree Huts, 1998

Installation *in situ*
Bois

Haus der Kunst, Munich, Allemagne



Tree Huts, 1999

Installation *in situ*
Bois

Museumsmeile, Bonn, Allemagne



Tree Hut, 2007

Installation *in situ*
Bois et matériaux de récupération

Art Basel, Bâle, Suisse
Courtesy Annely Juda Fine Art, Londres



Tree Huts, 2007

Installation *in situ*
Bois, fenêtres et matériaux de construction



Generator 9, Trondheim, Norvège



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois

Madison Square Park, New York, États-Unis
Commande du Madison Square Park Conservancy
© Photo: Ellen Page Wilson



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois

Madison Square Park, New York, États-Unis
Commande du Madison Square Park Conservancy
© Photo: Ferdinand Ullrich





Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois, tôle et fenêtres



Tree Huts, kamel mennour, Paris, France
© Photo Marc Damage



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois, tôle et fenêtres



Tree Huts, kamel mennour, Paris, France
© Photo Marc Damage



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois, tôle et fenêtres

Tree Huts, kamel menouni, Paris, France
© Photo Marc Damage



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois, tôle et fenêtres

Hôtel de la Monnaie, Paris, France
© Photo Marc Damage





Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois

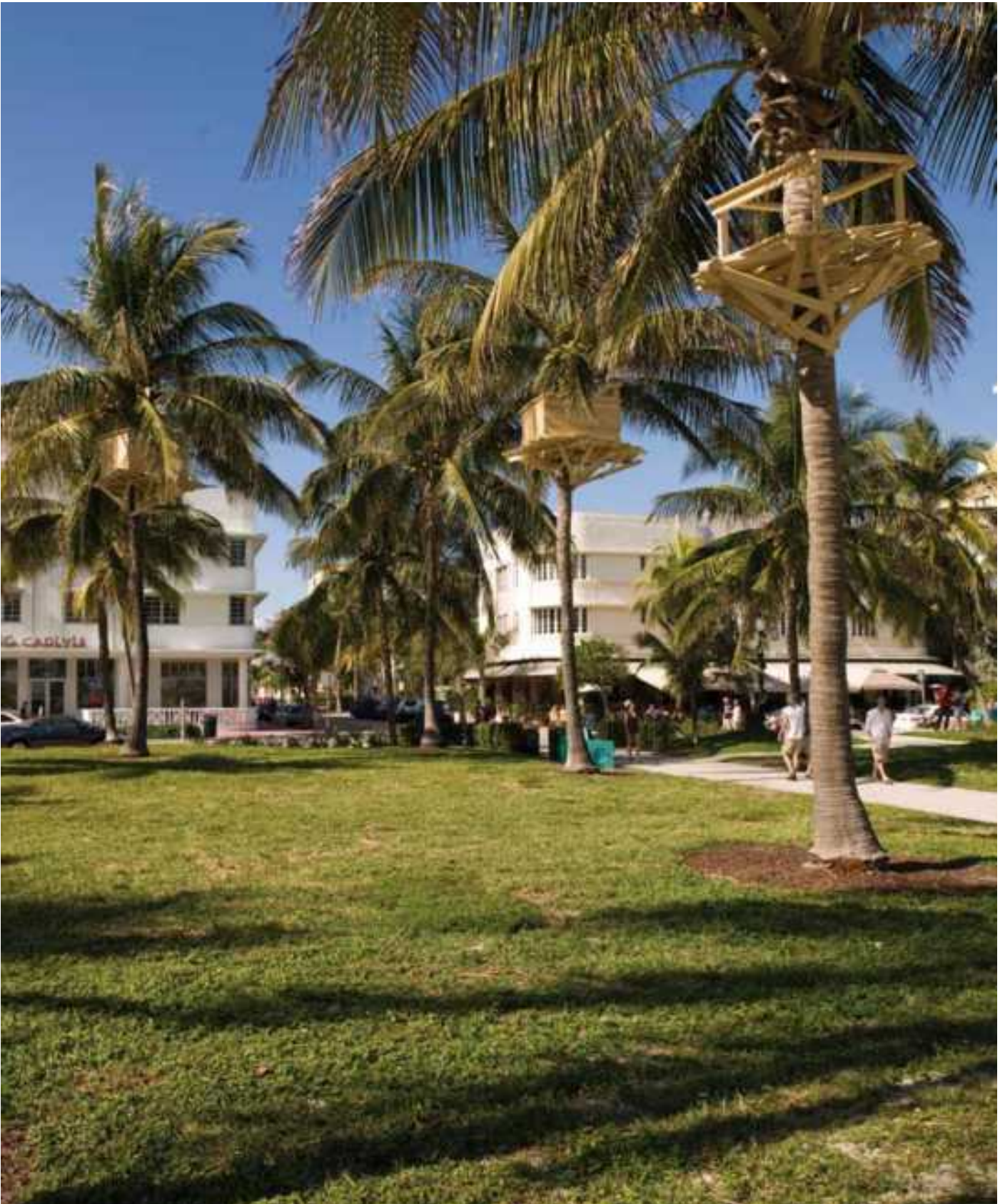
Fiac, jardin des Tuileries, Paris, France
© Photo Marc Damage
Courtesy kamel mennour, Paris / Annely Juda Fine Art, Londres



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois

Fiac, jardin des Tuileries, Paris, France
© Photo Marc Damage
Courtesy kamel mennour, Paris / Annely Juda Fine Art, Londres



Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois

Art Basel Miami Beach, Miami, États-Unis
© Photo Photographic Services *Art Basel Miami Beach*
Courtesy kamel mennour, Paris / Annely Juda Fine Art, Londres



Tree Huts, 2009

Installation *in situ*
Bois

Donjon de Vez, France





Tree Huts, 2009



Installation *in situ*
Bois

Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne



ŒUVRES 1986-2012

154



Construction Site Project "Spui project", mai - juillet 1986

Intervention in situ
Bois

La Haye, Pays-Bas
© Photo: Leo van der Kleij



Project at Colonial Tavern Park, juillet - octobre 1989

Intervention in situ
Bois

201 Yonge Street, Toronto, Canada
Sur une proposition de Mercer Union, A Center for
Contemporary Visual Art (Directeur exécutif : Steven Pozel)
© Photo: Peter McCallum



Project Begijnhof Sint-Elisabeth, octobre 1989 - janvier 1990

Intervention *in situ*
Bois

Courtrai, Belgique
Sur une proposition de la Kanaal Art Foundation
© Photo: Leo van der Kleij



Favela in Ottawa, septembre 1991

Intervention *in situ*
Bois, tôle et matériaux de récupération

National Gallery of Canada, Ottawa, Canada



Favela in Houston, 1991

Installation *in situ*
Bois, tôle et matériaux de récupération

Houston, Texas, États-Unis



People's Garden, 1992



Intervention *in situ*
Bois et tôle

Documenta 9, Cassel, Allemagne
© Photo: Leo van der Kleij



Project on Roosevelt Island, juillet - novembre 1992

Intervention *in situ*
Bois et matériaux de récupération

Smallpox Hospital, Roosevelt Island, New York, États-Unis
Sur une proposition de On the table, inc./New York
(Commissaire du projet : Claudia Gould)
© Photo: Hisayasu Kashiwagi





Frauenbad, 1993

Intervention in situ
Bois

Zurich, Suisse



Bunker, 1995



Intervention *in situ*
Bois

Kunsthalle, Recklinghausen, Allemagne
© Photo: Ferdinand Ulrich



Sidewalk, 1996

Intervention *in situ*
Bois

Wiener Neustadt, Autriche
© Photo: Leo van der Kleij





Working Progress, 1996-1999

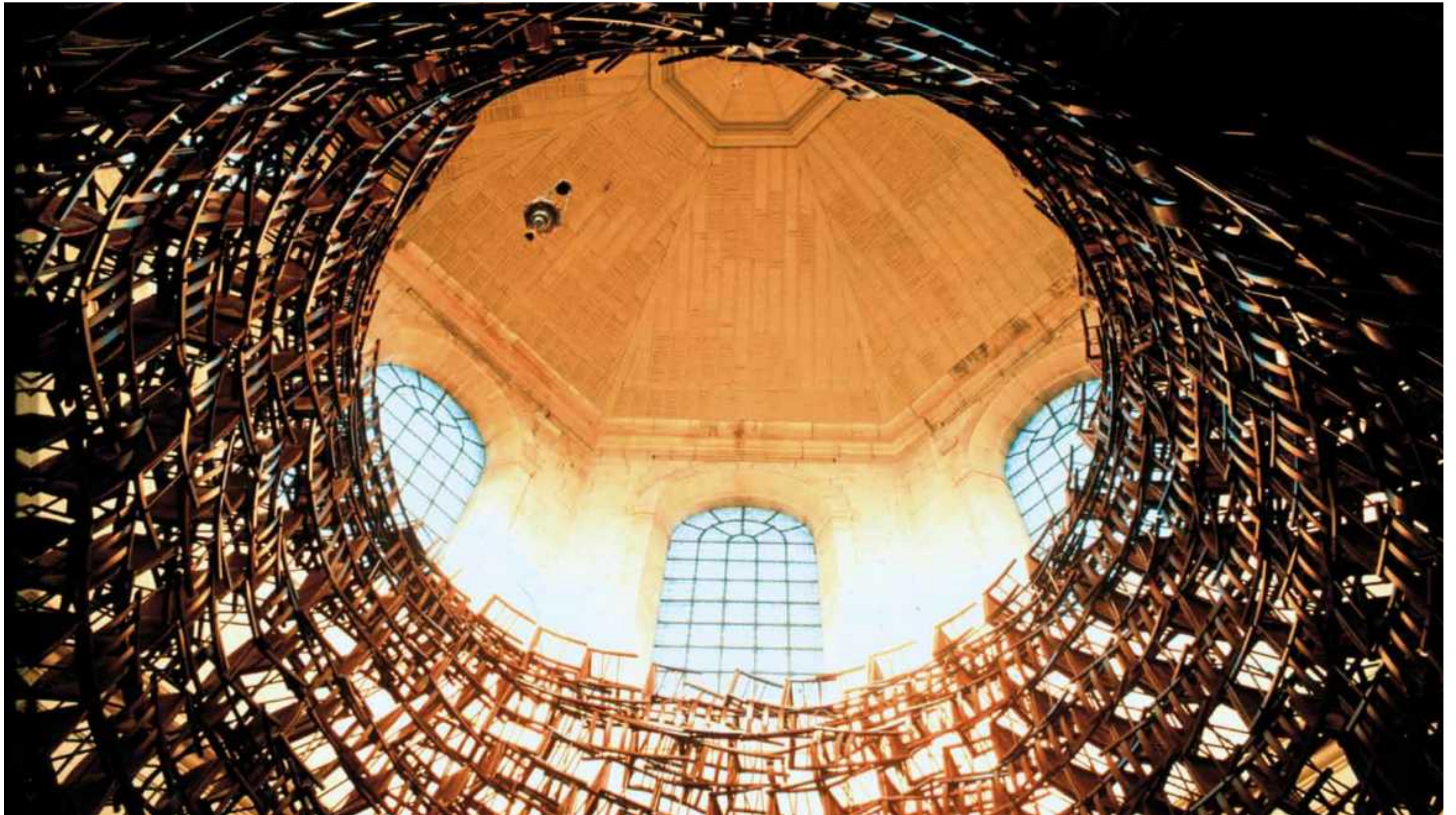
Intervention *in situ*
Bois

Alkmaar, Pays-Bas
Sur une proposition de Brijder Stichting, avec le soutien de
Mondriaan Stichting
© Photo: Leo van der Kleij

Working Progress Boat Travelling, juin - septembre 1997

Techniques mixtes

Skulptur Projekte, Münster, Allemagne
Avec le soutien de Brijder Stichting and Mondriaan Stichting
© Photo: Leo van der Kleij



Le Passage des Chaises, septembre 1997

Installation *in situ*
Chaises

Festival d'Automne, chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière,
Paris, France
© Photo: Leo van der Kleij



Relocation, juillet - septembre 1997

Installation *in situ*
Fenêtres

Annelly Juda Fine Art, Londres, Royaume-Uni
© Photo: David Hubbard
Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres



Relocation, juillet - septembre 1997

Intervention *in situ*
Fenêtres

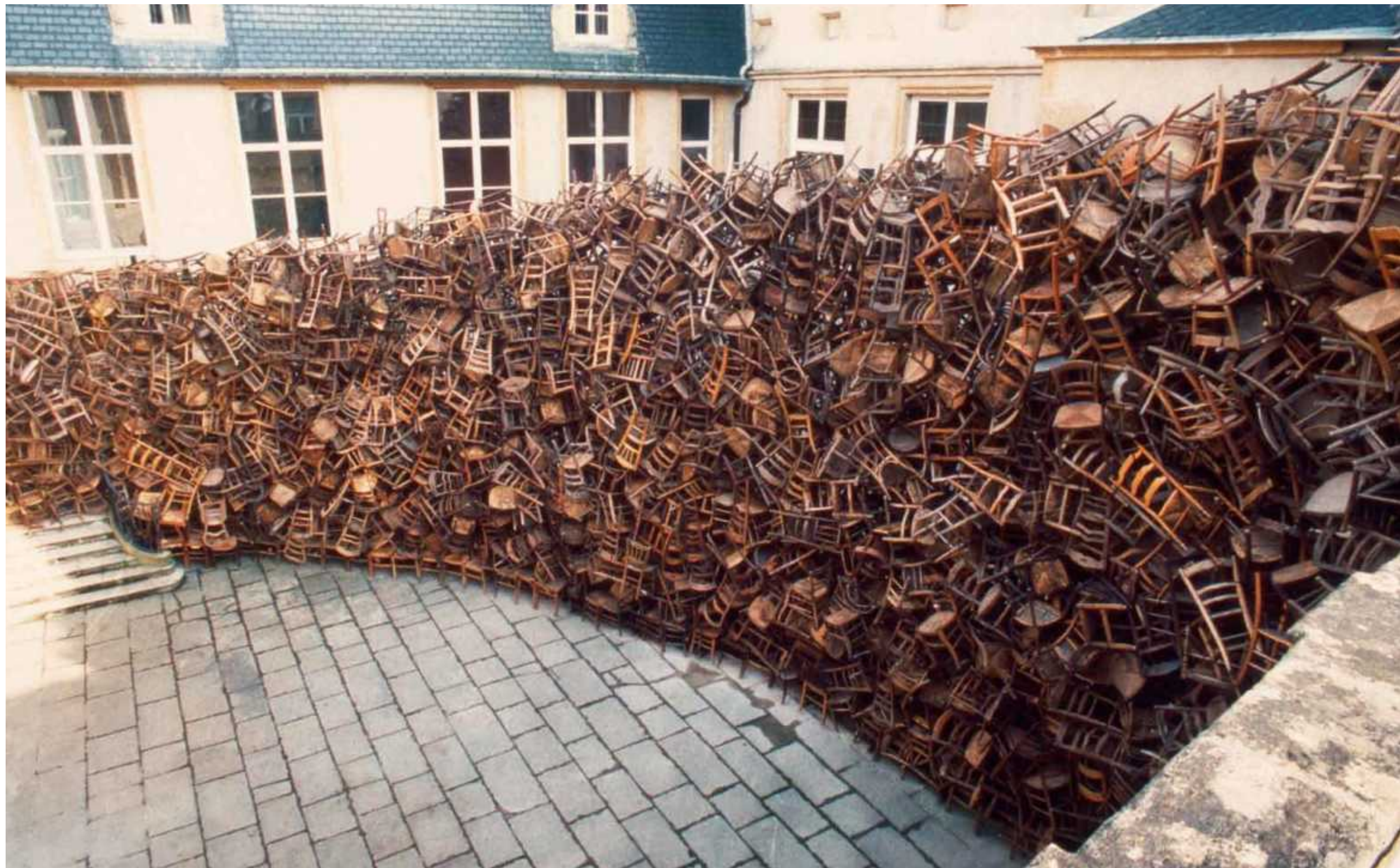
Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni
© Photo: David Hubbard
Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres



Les Chaises de Traverse, juin - octobre 1998

Installation *in situ*
Chaises

Hôtel Saint-Livier, Metz et Centre d'art contemporain
La Synagogue de Delme, France
Sur une proposition du Fonds régional d'art contemporain de
Lorraine et du Centre d'art contemporain La Synagogue de
Delme
© Photo. Leo van der Kleij





Trench and Bridge, mai – août 2000

Intervention *in situ*
Bois

Musée de sculptures en plein air de Middelheim,
Anvers, Belgique
© Photo: Leo van der Kleij





Observation Balcony, mai - octobre 2002

Œuvre in situ
Bois, tôle et fenêtres

Hôtel des arts, Neuchâtel, Suisse
Sur une proposition de l'Exposition Nationale Suisse



Bamboo Construction, novembre 2002 - janvier 2003

Intervention in situ
Bambou

4^e Biennale de Shanghai, Shanghai, Chine



Bridge and Archives, mai - octobre 2003

Intervention *in situ*
Bois et métal

Stiftung Museum Schloss Moyland - Sammlung van der Grinten -
Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen,
Bedburg-Hau, Allemagne
© Photo: Leo van der Kleij & Andreas Pluskota



Cathédrale de Chaises, 2007

Installation in situ

Expérience Pommery #4. L'Emprise du lieu,
Domaine Pommery, Reims, France
© Photo: Andreas Pluskota



L'Observatoire, 2007-2009

Intervention pérenne
Bois

Estuaire 2007-2009, Lavau-sur-Loire, France
© Photo Stéphane Bellanger



Gandamaison, 2009

Installation *in situ*
Cagettes en bois et attaches plastiques



Gandamaison, La Maréchalerie - centre d'art contemporain,
École nationale supérieure d'architecture de Versailles,
Versailles, France



Foot Path, 2009



Intervention *in situ*
Bois

Évento, Bordeaux, France
© Photo Pierre Antoine





Okotori Basket, septembre 2009

Intervention in situ
Bois

Eternal Network, Tours, France



Tower and Walkway, mai - septembre 2010

Intervention *in situ*
Bois
Tour : 6 x 12 x 5 m / Promenade : 2 x 100 m

Emscherkunst, Essen, Allemagne





Drift Structure, octobre 2010

Intervention pérenne *in situ*
Bois

Uster, Suisse



Chamont-sur-Loire Project, avril - novembre 2011

Intervention *in situ*
Bois

Château de Chamont, Chamont-sur-Loire, France

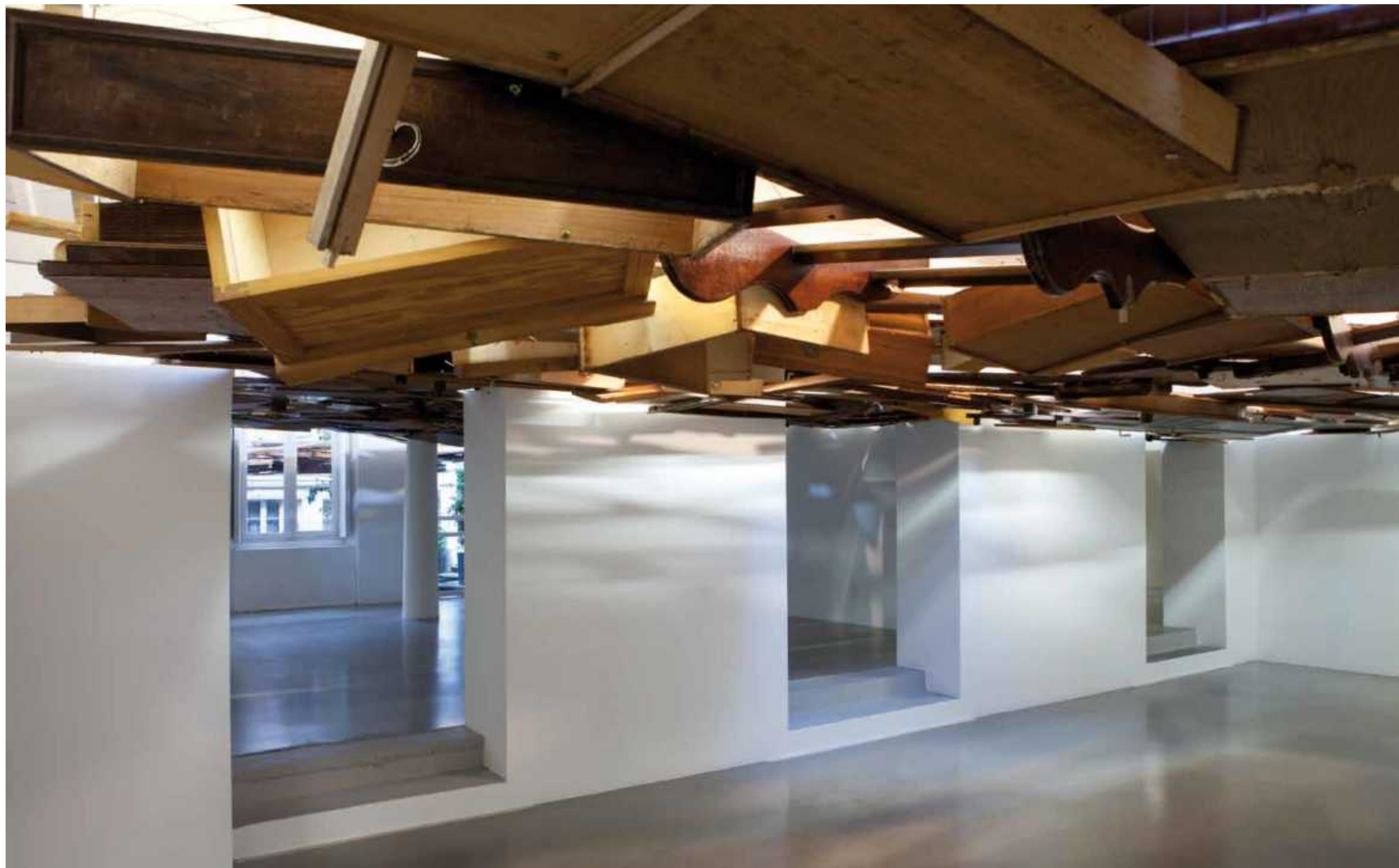


Under the Water, décembre 2011 - janvier 2012

Installation *in situ*
Éléments de mobilier en bois récupérés

Under the Water, kamel mennour, Paris, France
© Photo: Fabrice Seixas







Favelas for Ghent, 2012

Intervention in situ
Bois, tôle et matériaux de récupération

Track, Bassin de virage, Gand, Belgique



Box Construction, août - novembre 2012

Installation *in situ*
9000 caissettes de pommes

Daegu Art Museum, Daegu, Corée







Exchange Library, octobre 2009

Bibliothèque ambulante en tôle ondulée, étagères et catalogues d'artistes

Fiac, Jardin des Tuileries, Paris, France
Extrait de l'œuvre "Open café project", le CENTQUATRE-Paris
Collection le CENTQUATRE-Paris
© Photo: Fabrice Seixas







Chairs for Abu Dhabi, novembre 2012 - janvier 2013

Chaises, fauteuils, sofa, bancs, tabourets et structure métallique
6 x 7 x 6 m

Manarat Al Saadiyat, Abu Dhabi, Émirats Arabes Unis
© Photo: Daniel Suarez





Expand BankART, novembre 2012 - janvier 2013

Installation *in situ*
Palettes et fenêtres

BankART studio NYK, Yokohama, Japon



Expand BankART, novembre 2012 - janvier 2013

Installation *in situ*
Palettes et fenêtres

BankART studio NYK, Yokohama, Japon



Tokyo in progress, mars 2010 - novembre 2013

Interventions in situ
Bois de récupération trouvé à Tokyo

Berges de la rivière Sumida, Tokyo, Japon



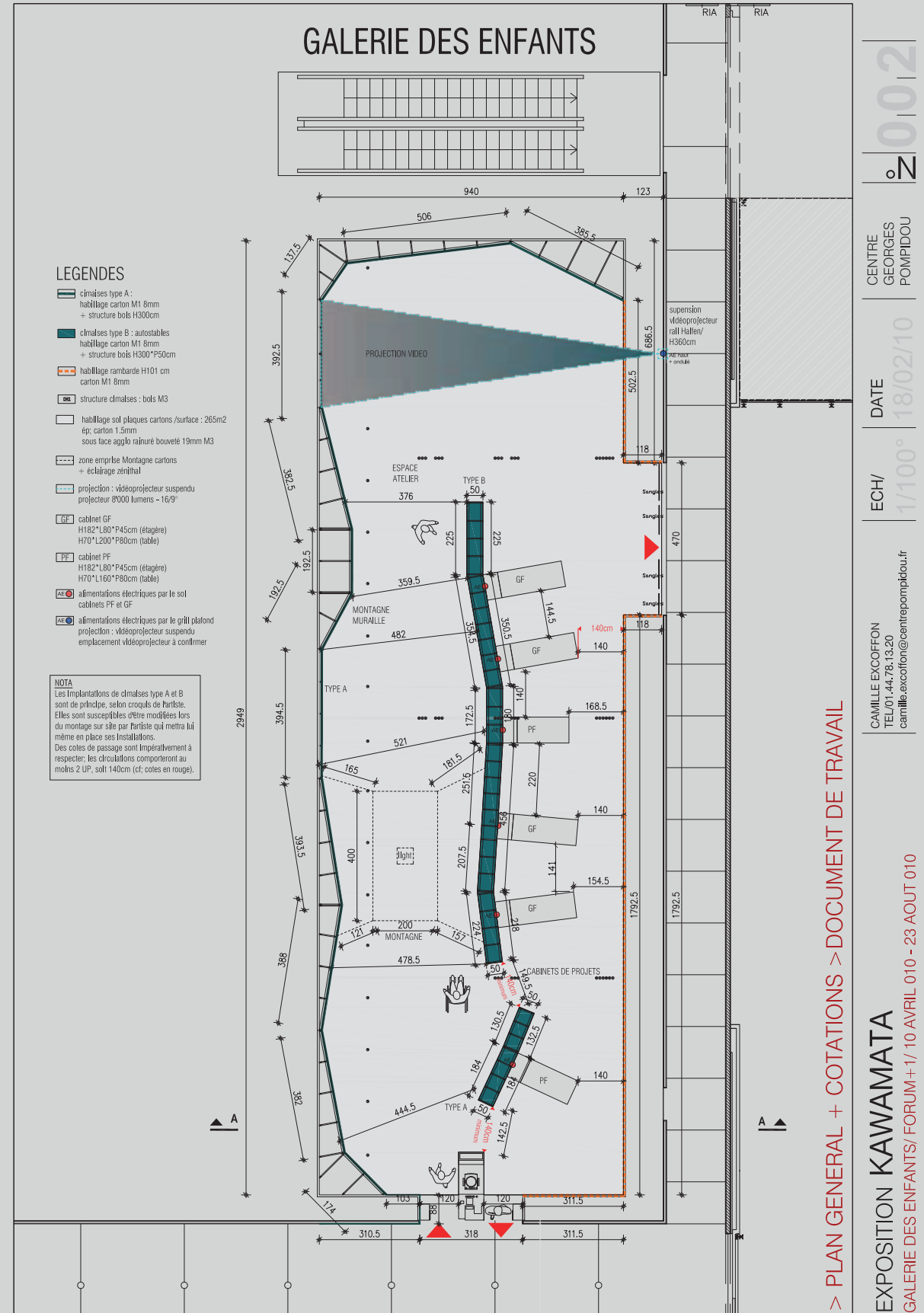


Tôkyô Culture Creation Project + CIAN, mars 2012 - novembre 2013

Intervention *in situ*
Bois
5 m de hauteur

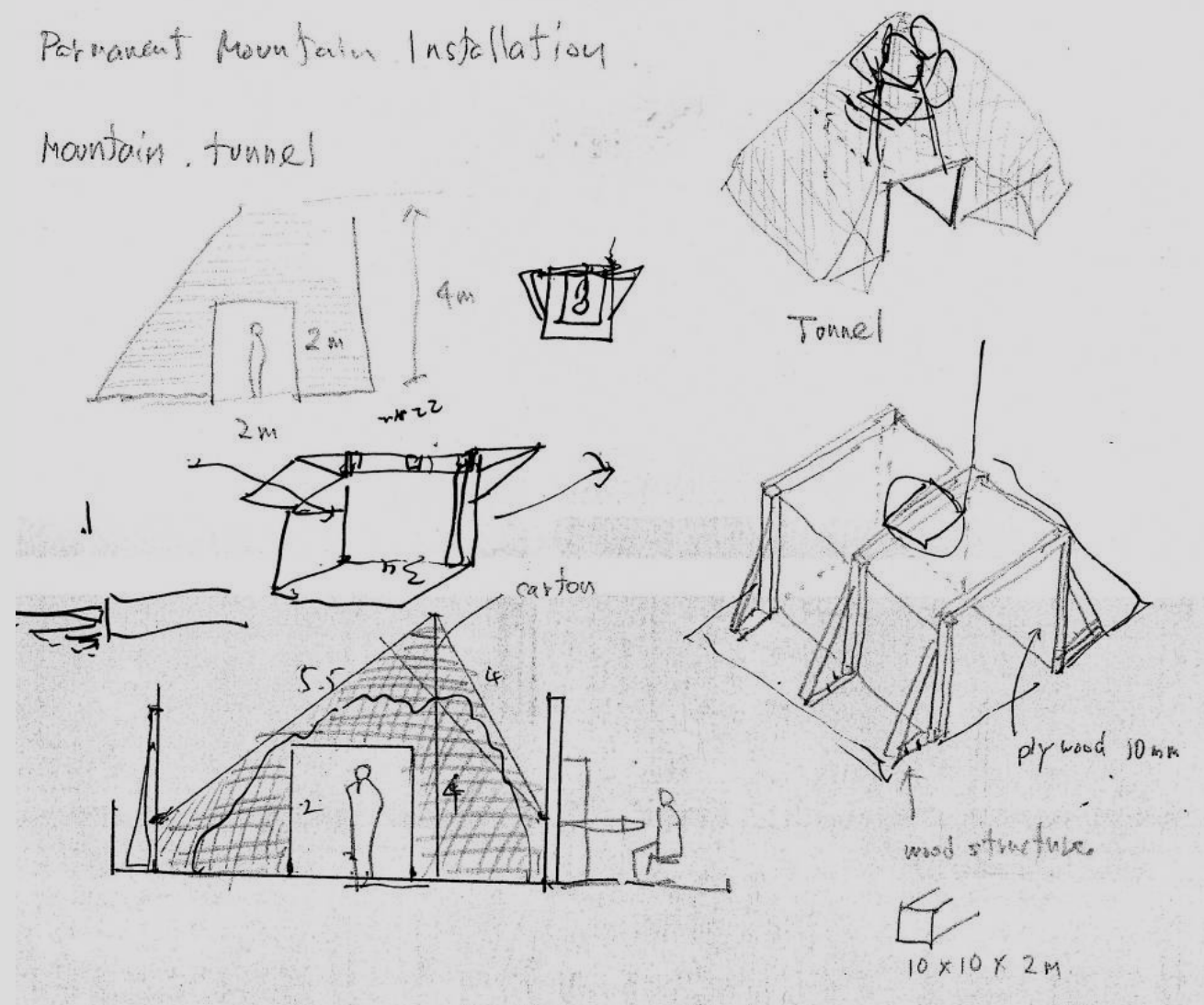
Berge de la rivière Sumida, Tokyo, Japon

ÉTUDES
& MAQUETTES
POUR
CARTON
WORKSHOP
2010



Permanent Mountain Installation

Mountain . tunnel



> MONTAGNE - GALERIE DES ENFANTS

- dimensions H400cm * L500cm
- structure : bois
- habillage : plaques de cartons superposées et fixées entre elles
- tunnel : H200 * L400 * I200cm
- éclairage zénithal : trouée verticale
- les côtés de la montagne pris entre les parois auront une hauteur minimum de H130cm

> PROJET MONTAGNE > DOCUMENT DE TRAVAIL

EXPOSITION KAWAMATA

GALERIE DES ENFANTS/ FORUM+1/ 10 AVRIL 010 - 23 AOUT 010

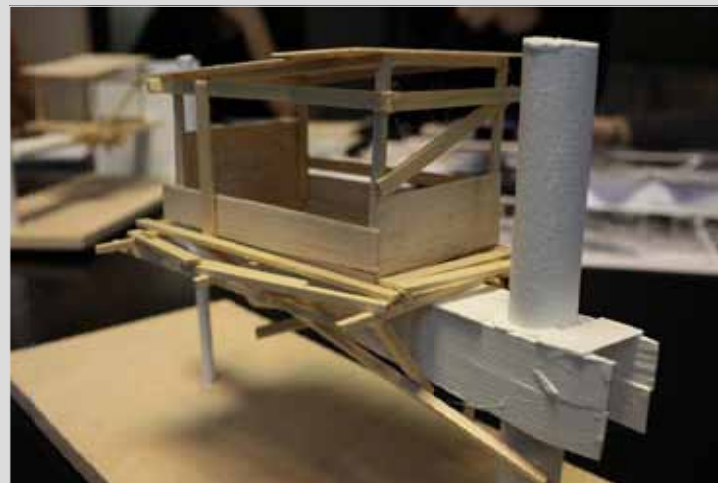
CAMILLE EXCOFFON
TEL/01.44.78.13.20
camille.excoffon@centrepompidou.fr

ECH/

DATE
18/02/10

CENTRE
GEORGES
POMPIDOU

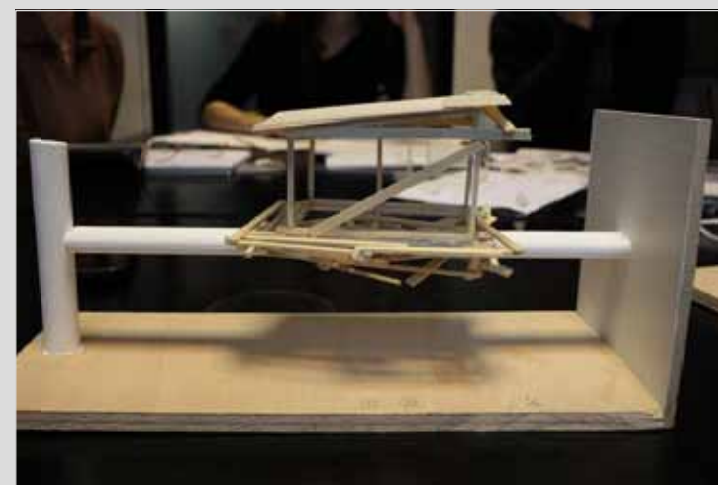
006



HUTS EXTERIEURES > PHOTOS

> HUTS EXTERIEURES

- 6 à 7 Huts sont prévues sur les façades Sud, Est et Ouest.
Dimensions des Huts variables
- structures horizontales et cadres planchers : métal
(fixés sur les Gerberettes : structures blanches des façades du centre)
 - dimensions cadre : L400*H300cm
 - structure bois : L300*H200* H300cm
 - structures verticales et toiture : bois
 - habillage structures : planches de bois
 - assemblage : modulable (cf BET)



> HUTS > DOCUMENT DE TRAVAIL

EXPOSITION **KAWAMATA**

GALERIE DES ENFANTS/ FORUM+1/ 10 AVRIL 010 - 23 AOUT 010

CAMILLE EXCOFFON
TEL/01.44.78.13.20
camille.excoffon@centrepompidou.fr

ECH/

DATE
18/02/10

CENTRE
GEORGES
POMPIDOU

010





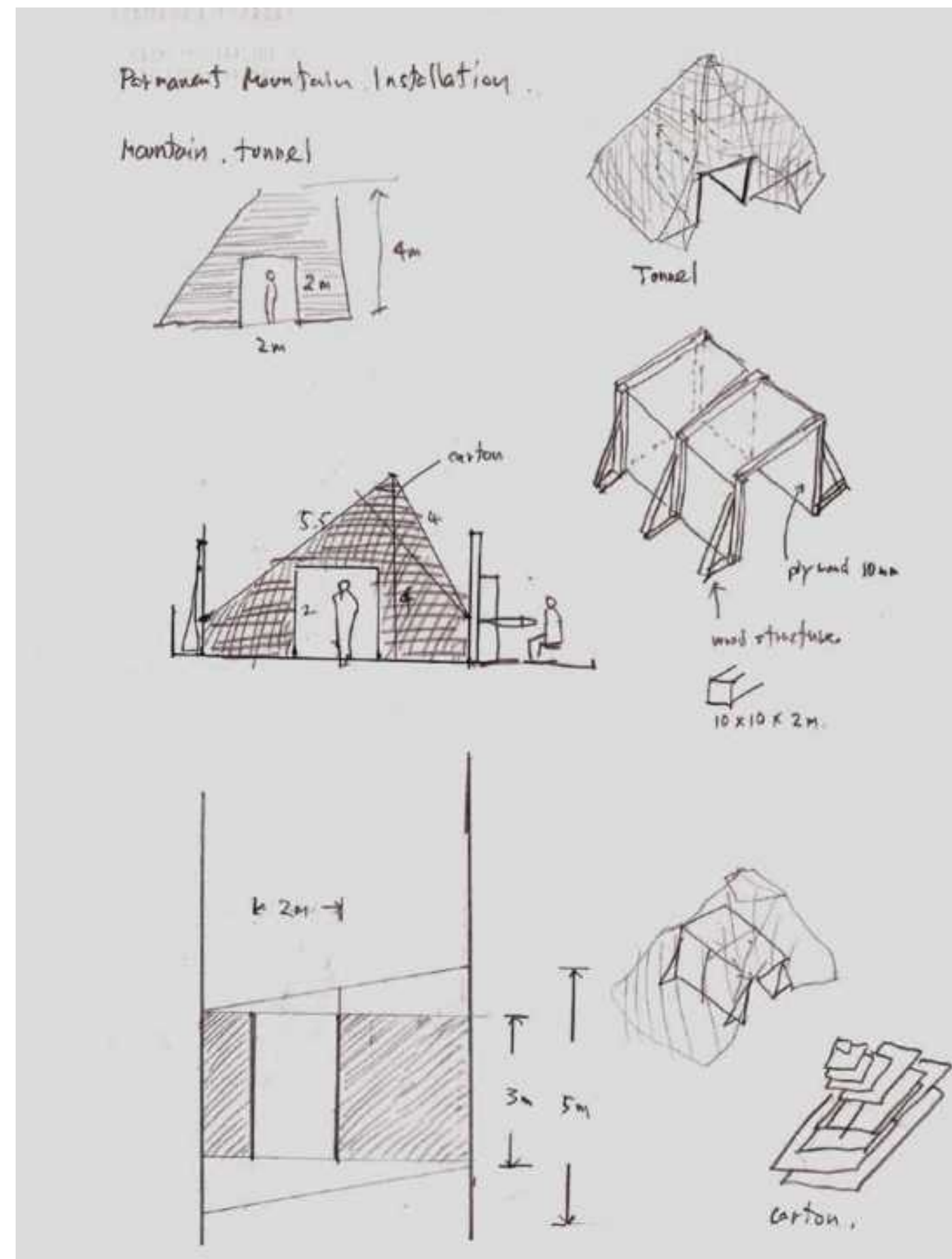








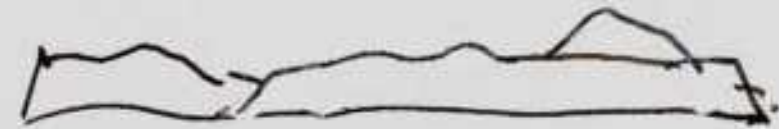




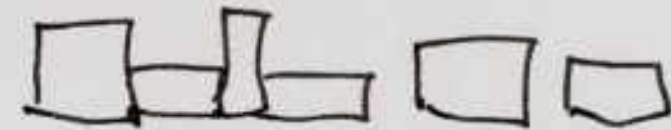
Kawamata Carton workshop

Galley installation program plan

April Paysage (mountain and Valley)
Inside gallery space



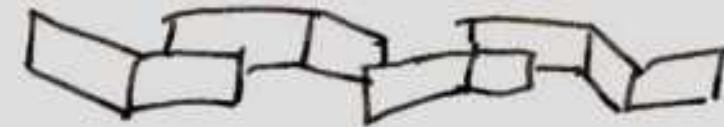
May Ville (building and Box house)
Inside gallery space



June Village (small huts and tree huts)
Extend work at hall and outside , building

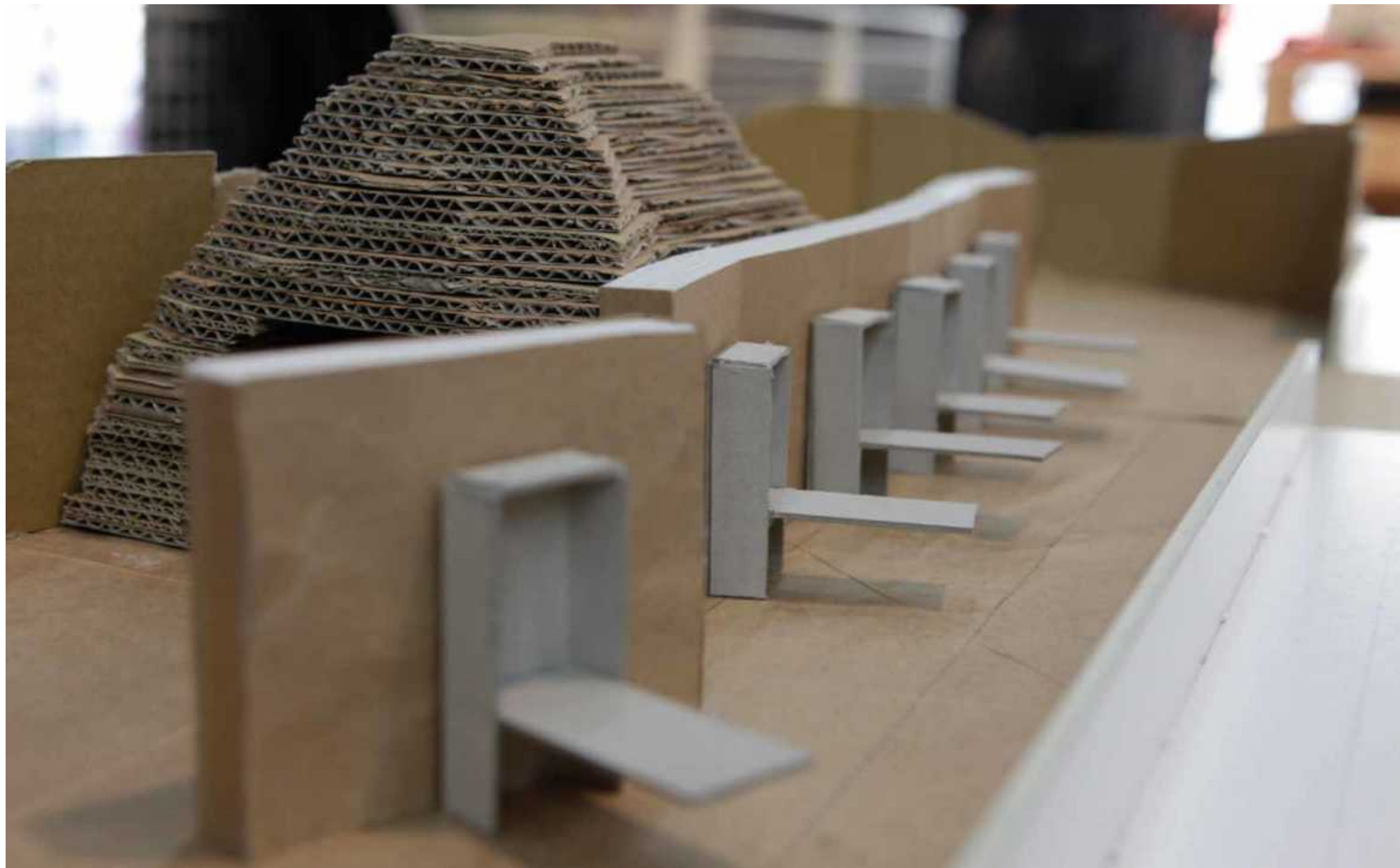


July Labyrinthe (wall and wall drawing)
Inside gallery space



August monument (tower of Babel)
Inside gallery space





ÉTUDES & MAQUETTES POUR TREE HUTS 2007-2009

258



Tree Huts in Trondheim, 2007

Étude préparatoire

Projet pour l'exposition *Generator 9*, Trondheim, Norvège



Tree Huts in Trondheim, 2007

Maquette
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour l'exposition *Generator 9*, Trondheim, Norvège



Tree Hut in Basel, 2007

Maquette
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour *Art Basel*, Bâle, Suisse



Tree Huts in New York, 2008

Étude préparatoire

Projet pour le Madison Square Park, New York, États-Unis



Tree Huts in New York, 2008

Étude préparatoire

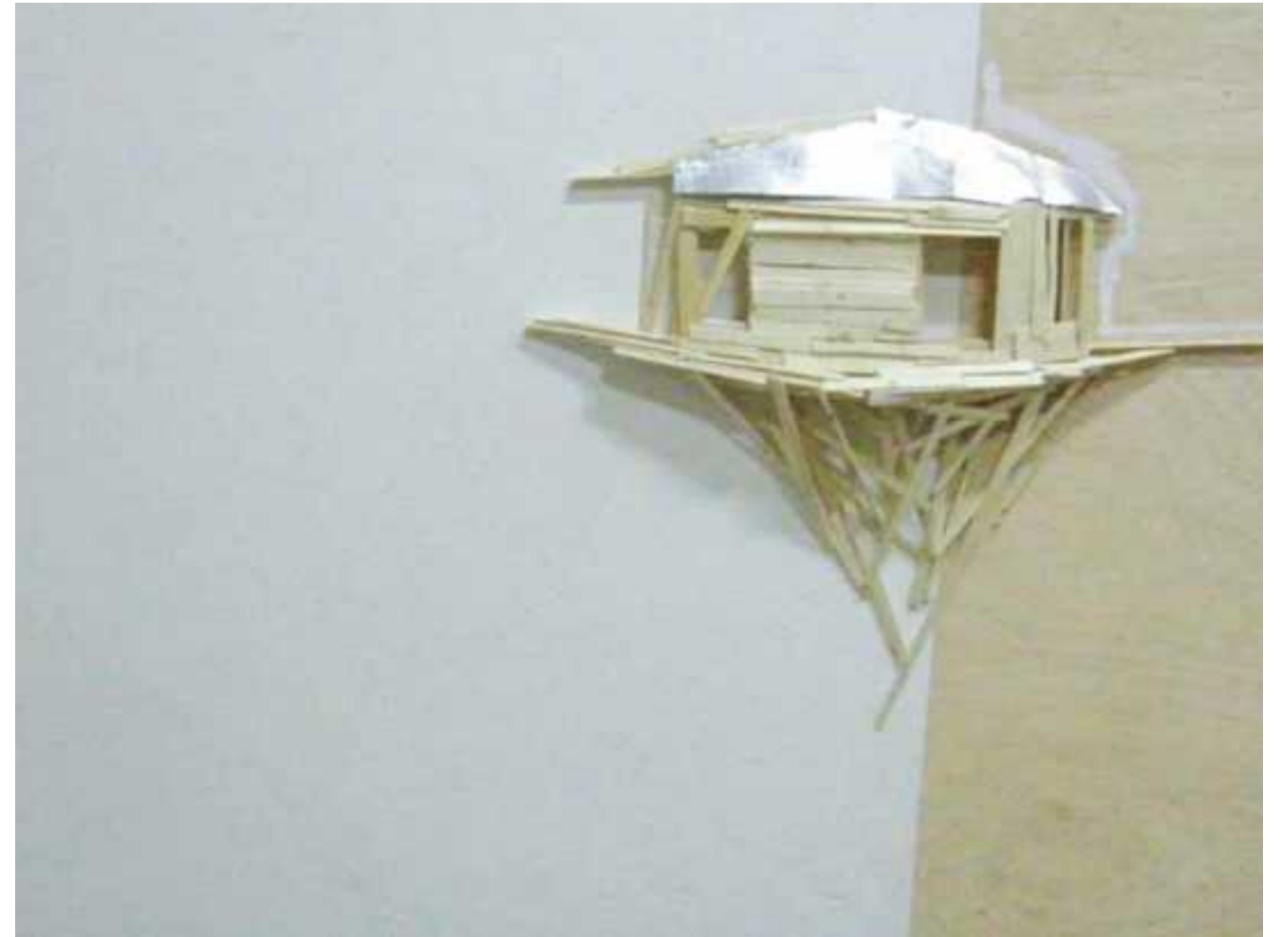
Projet pour le Madison Square Park, New York, États-Unis



Tree Huts in New York, 2008

Étude préparatoire

Projet pour le Madison Square Park, New York, États-Unis



Tree Huts, 2008

Maquettes
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour la galerie kamel mennour, Paris, France



Tree Huts, 2008

Maquettes
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour l'Hôtel de la Monnaie, Paris, France



Tree Huts, 2008

Maquettes
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour l'Hôtel de la Monnaie, Paris, France



Tree Huts in Paris, 2008

Étude préparatoire

Projet pour la *Fiac*, jardin des Tuileries, Paris, France



Tree Huts in Paris, 2008

Étude préparatoire

Projet pour la *Fiac*, jardin des Tuileries, Paris, France



Tree Huts in Paris, 2008

Étude préparatoire

Projet pour la *Fiac*, jardin des Tuileries, Paris, France



Tree Huts in Paris, 2008

Étude préparatoire

Projet pour la *Fiac*, jardin des Tuileries, Paris, France



Tree Huts in Miami, 2008

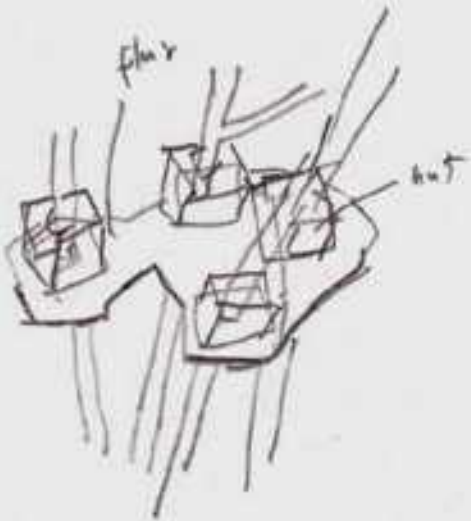
Étude préparatoire

Projet pour Art Basel Miami Beach, Miami, États-Unis
 Courtesy kamel mennour, Paris / Annely Juda Fine Art, Londres



Tree Huts in Vez, 2009

Étude préparatoire



- 4 huts together
- one floor with 4-5 trees.

Projet pour le Donjon de Vez, France



Tree Huts in Vez, 2009

Étude préparatoire

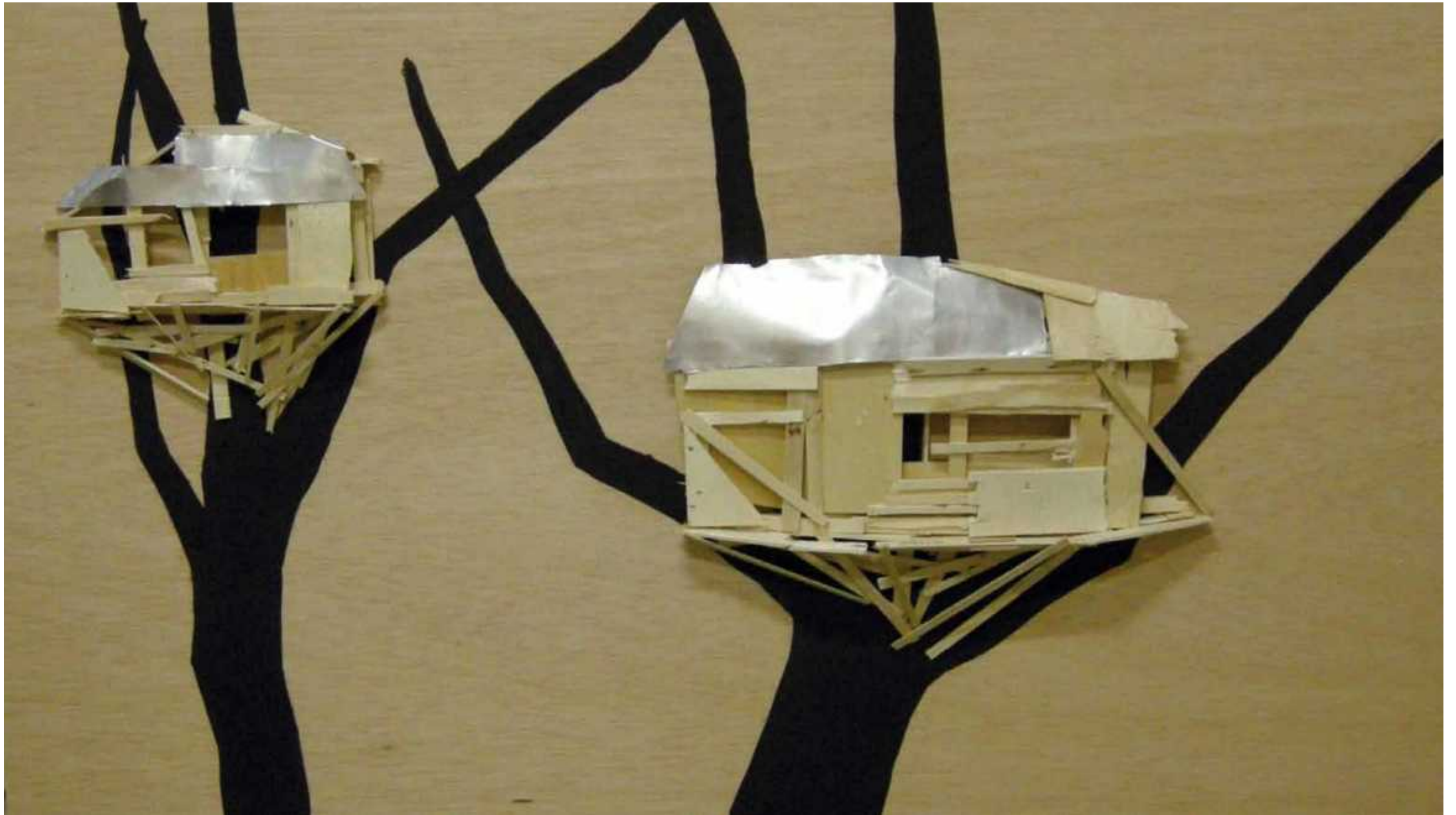
Projet pour le Donjon de Vez, France



Tree Huts in Vez, 2009

Étude préparatoire

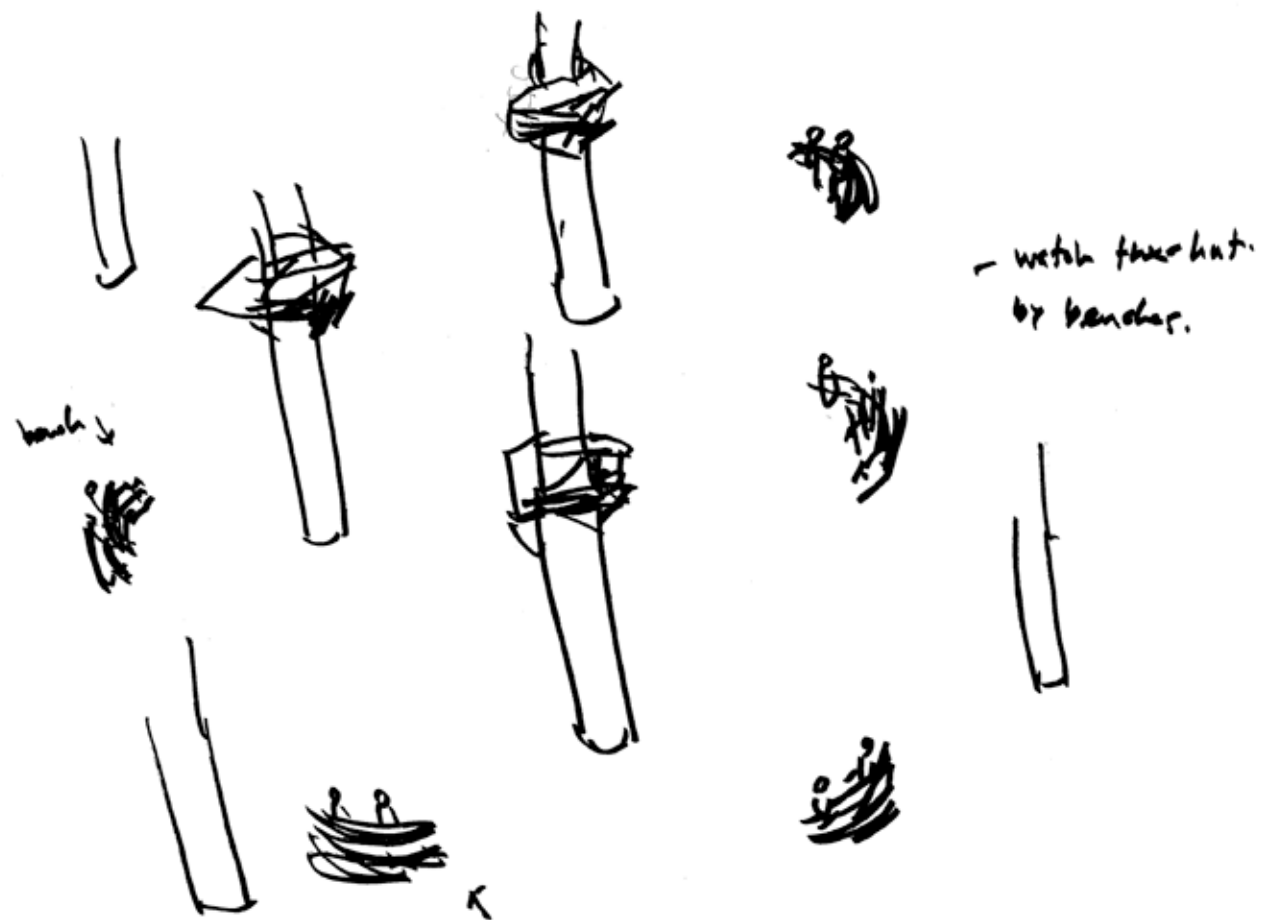
Projet pour le Donjon de Vez, France



Tree Huts in Vez, 2009

Maquette
Bois, tôle et peinture acrylique

Projet pour le Donjon de Vez, France





CHRONOLOGIE
SÉLECTIVE

TADASHI KAWAMATA

1953	Né dans l'île d'Hokkaidô, Japon
1979	<i>By Land</i> , Rives de la Tama, Tachikawa, Japon
1980	<i>Project Work in Takayama</i> , École d'architecture de Takayama, Takayama, Japon
1982	<i>Takara House Room 205</i> , Tokyo, Japon Pavillon Japonais, 40 ^e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, Italie
1983	<i>Otemon, Wada-So</i> , Materials and Spaces, Fukuoka, Japon <i>Slip in Tokorozawa</i> , Tokorozawa, Japon <i>Tetra House N-3 W-26</i> , Sapporo, Japon
1984	<i>Under Construction</i> , Hillside Terrace, Tokyo, Japon
1985	<i>Limelight Project</i> , Discothèque Limelight, New York, États-Unis <i>P.S.1 Project</i> , Long Island City, États-Unis
1986	<i>Construction Site Project "Spui Project"</i> , La Haye, Pays-Bas
1987	<i>Construction Site Project "La Maison des squatters"</i> , Grenoble, France <i>Destroyed Church</i> , Documenta 8, Cassel, Allemagne <i>Construction Site Project "Nove de Julho Caca Pava"</i> , 19 ^e Biennale de São Paulo, Brésil
1988	<i>Construction Site Project "Fukuroi"</i> , Fukuroi, Japon <i>Construction «Hien So»</i> , Kyôto, Japon
1989	<i>Toronto Project: Colonial Tavern Park</i> , Canada <i>Begijnhof Sint Elisabeth</i> , Courtrai, Belgique
1990	<i>Project at Tottenham Mews</i> , Annely Juda Fine Art, Londres, Royaume-Uni
1991	<i>Favela in Houston</i> , Paysage, Bayou River, Houston, États-Unis <i>Favela in Ottawa</i> , National Gallery of Canada, Canada <i>Favela in Ushimado</i> , 4 ^e Biennale d'Ushimado, Japon
1992	<i>People's Garden</i> , Documenta 9, Cassel, Allemagne <i>Project on Roosevelt Island</i> , Roosevelt Island, New York, États-Unis
1993	<i>Passagio</i> , Museo Citta Eventi, Prato, Italie <i>Frauenbad</i> , Rivière Limmat et Helmhaus, Zurich, Suisse
1994	<i>Prefabrication in Hiroshima</i> , Asian Art Now, Hiroshima, Japon <i>Transfert</i> , CCC Tours, Atelier Calder, Saché, France
1995	<i>Tram Passage</i> , Dépôt des tramways de la Ville, Vienne, Autriche

	<i>Cabanons</i> , Genève, Suisse <i>Bunker</i> , Kunsthalle, Recklinghausen, Allemagne
1996	<i>Work in Progress</i> , Zug (1996-1999), Suisse <i>Sidewalk</i> , Wiener Neustadt, Autriche <i>Bridge Walkway</i> , MACBA, Barcelone, Espagne <i>Working Progress</i> , Alkmaar (1996-1999), Pays-Bas <i>Coalmine Project in Tagawa</i> , Tagawa (1996-2006), Japon
1997	<i>Working Progress: Boat Travelling</i> , Skulptur Projekte, Münster, Allemagne <i>Relocation</i> , Annely Juda Fine Art et Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni <i>Le Passage des chaises</i> , chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris, France
1998	<i>Working Progress: Boat Travelling</i> , Alkmaar, Zaandam, Purmerend, Haarlem et Beverwijk, Pays-Bas <i>Les Chaises de Traverse</i> , Hôtel Saint-Livier, Metz, et Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme, France <i>Haus der Kunst</i> , Staatsgalerie Moderne Kunst, Munich, Allemagne <i>Garden Sheds</i> , 11 ^e Biennale de Sydney, Royal Botanic Garden, Sydney, Australie <i>Tokyo Project: New Housing Plan</i> , Tokyo, Japon
1999	<i>Work in Progress: Project in Toyota</i> , Musée municipal des arts (1999-2003), Toyota, Japon <i>Matsunoyama Project</i> , Niigata, Matsunoyama, Japon
2001	<i>Sur la Voie</i> , Évreux, France <i>Daily News</i> , Art Tower Mito - Contemporary Art Center, Mito, Japon
2002	<i>Reconstruction</i> , Varsovie, Pologne <i>Observation Balcony</i> , Hôtel des arts, Neuchâtel, Suisse <i>Bamboo Construction</i> , Biennale de Shanghai, Chine <i>Bridge and Archives</i> , Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Allemagne <i>Baroquitos</i> , Biennale de Valence, Espagne
2004	<i>Wooden Terrace Beach</i> , Bâle, Suisse <i>Memory in Progress</i> , Saint-Thélo (2004-2006), France <i>Construction Fence</i> , 5 ^e Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-Bains, France <i>Porta Nuova</i> , Col de Val-d'Elsa, Sienne, Italie
2005	<i>Détour des tours</i> , Creux de l'Enfer, Thiers, et Château des Adhémar, Montélimar, France <i>Private at Public Space, Sous les ponts, le long de la rivière... 2</i> , Luxembourg
2006	<i>Xiringuito</i> , Can Xalant, Centre de création, Mataró, Espagne <i>Élevage en fût</i> , Fraissé-des-Corbières, France
2007	<i>Tree Huts in Trondheim, Generator 9</i> , Trondheim, Norvège <i>Tree Huts in Basel, Art Basel</i> , Bâle, Suisse <i>L'Observatoire, “Estuaire 2007”</i> , Nantes, France <i>View Point Terrace in Paderborn</i> , Tatort, Paderborn, Allemagne

2008	<i>Walkway</i> , Musée d'art contemporain, Tokyo, Japon <i>Tree Huts</i> , kamel mennour, Paris et Hôtel de la Monnaie, Paris, France <i>Tree Huts in Paris, Fiac</i> , kamel mennour / Annely Juda Fine Art, jardin des Tuileries, Paris, France <i>Gandamaison</i> , La Maréchalerie - Centre d'art contemporain, Versailles, France <i>Tree Huts in New York</i> , Madison Square Park, New York, États-Unis <i>Tree Huts in Miami, Art Basel Miami Beach</i> , kamel mennour / Annely Juda Fine Art, Miami, États-Unis
2009	<i>Foot Path, Évento</i> , Bordeaux, France <i>Tree Huts in Vez</i> , Donjon de Vez, Vez, France <i>Tree Huts in Berlin</i> , Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne <i>L'Observatoire, “Estuaire 2009”</i> , Nantes, France <i>Chemin de bois</i> , Biennale internationale d'art contemporain, Melle, Allemagne
2010	<i>Wooden Tower</i> , Essen, Allemagne <i>Drift Structure</i> , Uster, Suisse <i>Trittstein5, Emscherkunst2010</i> , Essen, Allemagne <i>Mukaijima Project</i> , Setôchi International Art Festival, Takamatsu, Japon <i>Tokyo in Progress</i> , Tokyo, Japon <i>Site Specific Project</i> , Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, France <i>Carton Workshop</i> , Centre Pompidou, Paris, France <i>The Tree Hut in Masan</i> , Masan Moonshin Art Museum, Masan, Corée
2011	<i>Tokyo in Progress</i> , Tokyo, Japon <i>Under the Water</i> , kamel mennour, Paris, France <i>Chaumont-sur-Loire Project</i> , Chaumont-sur-Loire, France <i>Commande publique</i> , Cergy-Pontoise, France <i>Hokkaidô in Progress</i> , Mikasa Project, Japon
2012	<i>Expand BankART</i> , BankART Studio NYK, Yokohama, Japon <i>Tokyo in Progress</i> , Tokyo, Japon <i>Box construction</i> , Daegu Art Museum, Daegu, Corée <i>Chairs for Abu Dhabi</i> , Manart Al Saadiyat, Abou Dhabi, Émirats Arabes Unis <i>Exchange Library, Fiac</i> , Jardin des Tuileries, Paris, France <i>Echigo Tsumari Art Triennial</i> , Center for Interlocal Art Network Matsudai, Shimizu Niigata, Japon <i>Corner Structure</i> , Siège du Gouvernement fédéral, Bonn, Allemagne <i>Favelas for Ghent, Track</i> , S.M.A.K, Gand, Belgique
2013	<i>Les Sentiers de l'Eau</i> , Camargue Project, Musée de Camargue et Parc naturel régional de Camargue, France <i>Collective Folie</i> , Parc de la Villette, Paris, France <i>Tokyo in Progress</i> , Tokyo, Japon <i>Au fil de la Saône</i> , Rives de Saône, Lyon, France

Remerciements /
Acknowledgments

Nous tenons à remercier tout particulièrement /
we would like to especially thank

Alain Seban, Jonathan Watkins, Martin Friedman, Guy Tortosa, Jessy Mansuy-Leydier, Patrice Chazottes, Nadine Combet et l'équipe du Centre Pompidou, Richard Rogers, Renzo Piano, David Juda et l'équipe de la galerie Annelly Juda Fine Art, Gilles Coudert et l'équipe d'après éditions, Francis Briest, Valerie Smith et l'équipe de la Haus der Kulturen der Welt, Samuel Rauch et l'équipe du Madison Square Park Conservancy, François Delagnes, les étudiants de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, la société Otor, Ferdinand Ullrich, Leo Van der Kleij, Andreas Pluskota, Charles Duprat, Hervé Véronèse, Corinne Rozental, Michel Pencreac'h, Paola Miglietti, Christophe Pany, Emiko, Kanal et Sawa Kawamata, et toute l'équipe de la galerie kamel mennour.

© 2013 Pour les œuvres de Tadashi Kawamata /
For the reproduced works of Tadashi Kawamata

© 2013 Pour les textes de Jonathan Watkins et Martin Friedman et l'entretien de Tadashi Kawamata par Guy Tortosa /
For the essays by Jonathan Watkins and Martin Friedman and the interview of Tadashi Kawamata by Guy Tortosa

© 2013 pour les photographies de « Carton Workshop » de Charles Duprat, Corinne Rozental, Centre Pompidou et Hervé Véronèse, Centre Pompidou /
For the photographs of « Carton Workshop » by Charles Duprat, Corinne Rozental, Centre Pompidou and Hervé Véronèse, Centre Pompidou

© 2013 kamel mennour, Paris.

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour /
All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.

Dans le souci de la protection de l'environnement, ce livre est imprimé avec des encres végétales sur Satimat 170 g certifié FSC sources mixtes issues de forêt suivant une gestion responsable, ainsi que sur Munken Print White 150 g, papier également certifié FSC.
In order to protect the environment, this book was printed in vegetable ink on Satimat 170 g, from responsibly managed, FSC-certified mixed source forests, and on Munken Print White 150 g, FSC certified paper also.

Édition / *Publishing*
kamel mennour :
47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
tel +33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale / *General coordination*
Jessy Mansuy-Leydier

Coordinatrice éditoriale / *Publishing coordination*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphisme original / *Original design*
Yorgo Tloupas

Graphisme / *Graphic design*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / *Translations*
Michel Pencreac'h (Français / *French*)
John O'Toole (Anglais / *English*)

Relectures / *Rereading*
Michel Pencreac'h

Production / *Printing production*
Seven7 - Liège
(info@seven7.be)

Impression / *Printing*
SNEL - Liège
(www.snel.be)

Diffusion & Distribution / *Distribution*
les presses du réel
(www.lespressesdureel.com)

ISBN : 978-2-914171-50-2
30 €