

TADASHI
KAWAMATA

UNDER
THE WATER

kamel
mennour

TADASHI
KAWAMATA
UNDER
THE WATER

Ce livre est publié à l'occasion des expositions :

« Tadashi Kawamata. Under the Water-Metz »
au Centre Pompidou-Metz,
du 11 février au 15 août 2016,
&
« Tadashi Kawamata. Under the Water »
à la galerie kamel mennour, Paris,
du 10 décembre 2011 au 28 janvier 2012.

This book is published on the occasion of the exhibitions:

"Tadashi Kawamata. Under the Water-Metz"
at the Centre Pompidou-Metz,
from February 11th to August 15th, 2016,
&
"Tadashi Kawamata. Under the Water"
at kamel mennour gallery, Paris, France,
from December 10th, 2011 to January 28th, 2012.

2

SOMMAIRE

4	UNDER THE WATER-METZ, Centre Pompidou-Metz, 2016
54	UNDER THE WATER, kamel mennour, Paris, 2011-2012
	TEXTES / TEXTS
74	Caroline Cros, <i>Des méta-expériences silencieuses et anachroniques / Silent and Anachronic Meta-Experiences</i>
90	Gilles A. Tiberghien, <i>Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses-VII / Notes on Nature, the Shack, and Some Other Things-VII</i>
106	OTHER ROOF INSTALLATIONS, 1995-2015
154	INSTALLATION ARCHIVES, 1979-2015
274	BIOGRAPHIE SÉLECTIVE



UNDER THE WATER- METZ 2016

Installation in situ
Structure en aluminium, câbles en acier
et éléments de mobilier en bois récupérés
Vues de l'exposition, Centre Pompidou-Metz, France

Installation in situ
Aluminium structure, steel cables
and elements of reclaimed wooden furniture
Views of the exhibition, Centre Pompidou-Metz, France











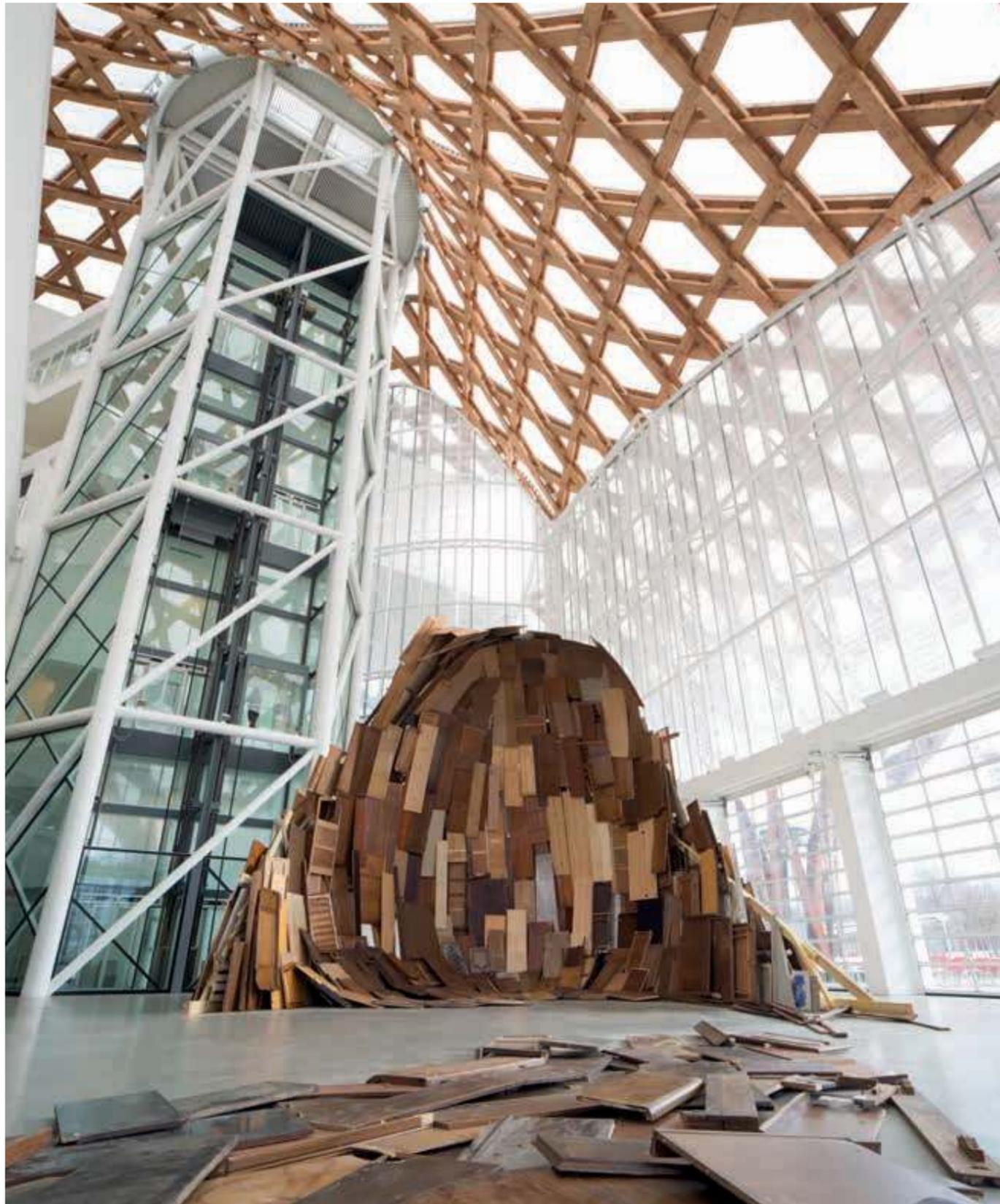








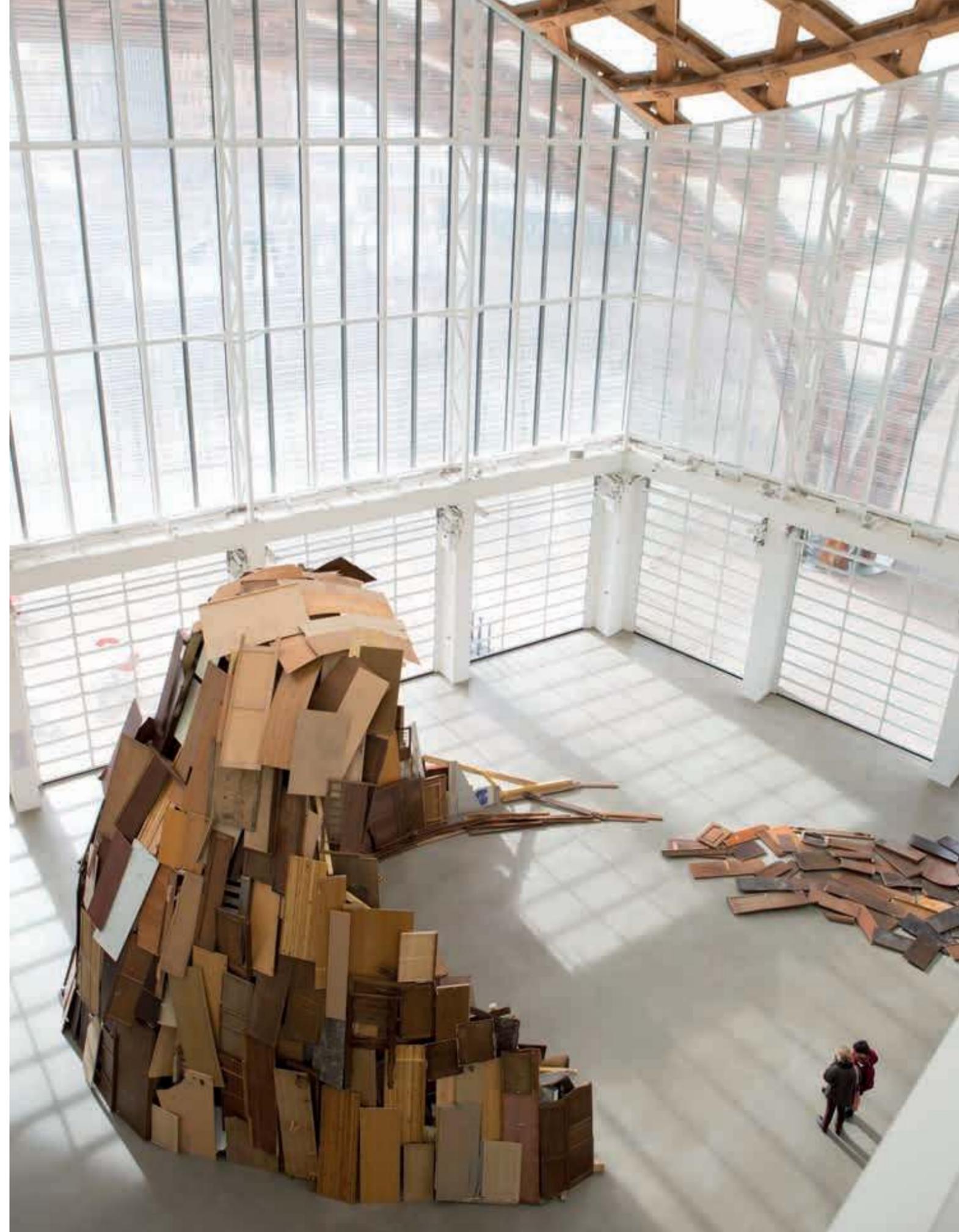




Wave, 2016

Installation *in situ*
Eléments de mobilier en bois récupérés

Vues de l'exposition « Under the Water-Metz »,
Centre Pompidou-Metz, France











ENVIRONNEMENT

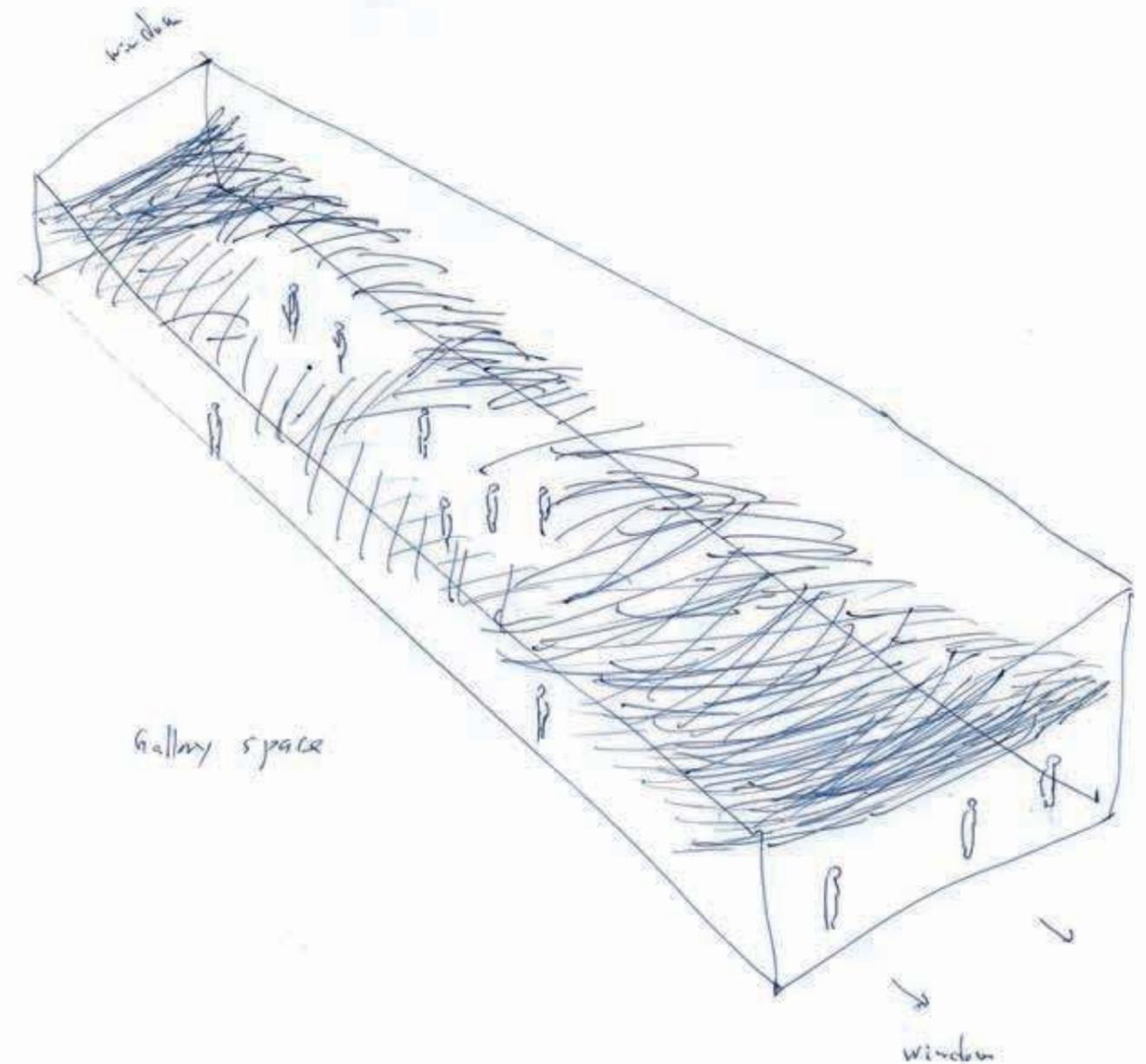
Une immense décharge en mer

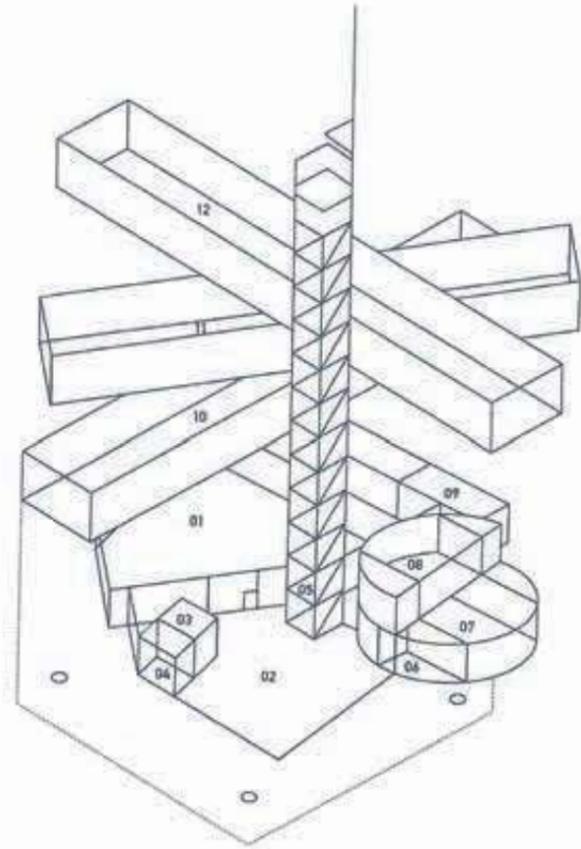
C'est une autre conséquence du tsunami qui a touché le Japon au printemps dernier. La catastrophe aurait engendré un nombre considérable de déchets (et inchiffrable, selon l'association Robin des Bois) qui ont pour beaucoup été emportés par les flots. Direction le courant du Pacifique Nord et sa plaque de déchets aussi connue sous le nom de « soupe plastique » ou « Huitième Continent » ou encore « Grande zone d'ordures du Pacifique ». Jusqu'à

une époque récente, les débris de nature organique, qui s'accumulaient, du fait des courants, dans cette zone comprise entre Hawaï et la Californie, subissaient une biodégradation mais, avec l'accumulation de déchets plastiques, l'endroit, et au-delà l'océan Pacifique, subit une pollution massive. Le tsunami japonais et les torrents d'ordures qu'il a engendrés ont encore un peu plus alimenté cette plaque de déchets. Et pourri la planète. ■ **A. LEG.**



Les déchets liés au tsunami (archives) vont rejoindre la plaque du Pacifique.

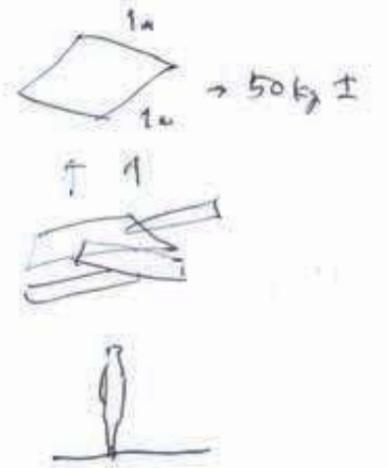




- 01. The great nave
- 02. The forum
- 03. Ticket office and cloakroom
- 04. Library
- 05. Hexagonal tower
- 06. Café
- 07. Studio
- 08. Restaurant
- 09. Auditorium
- 10. Gallery 1
- 11. Gallery 2
- 12. Gallery 3

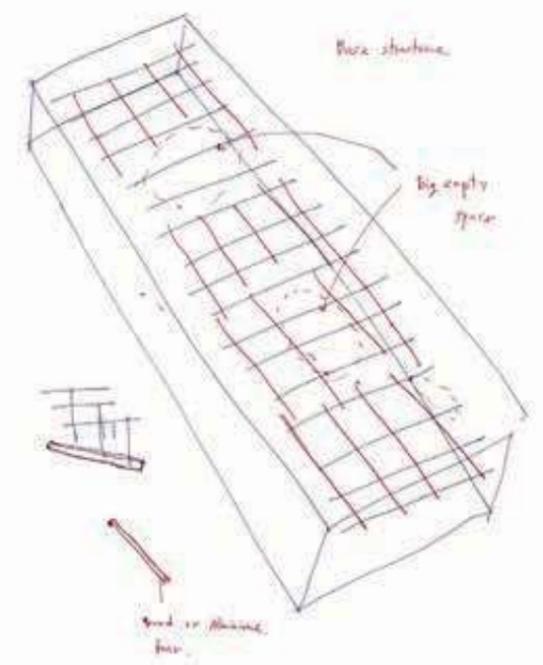
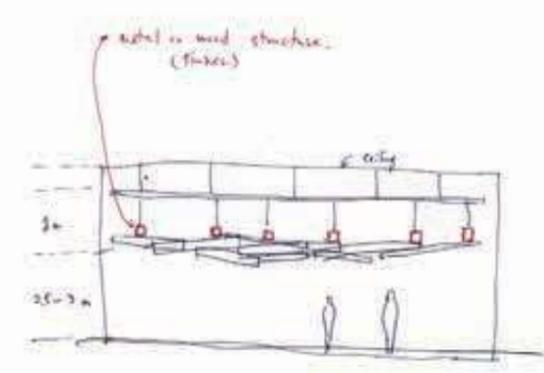
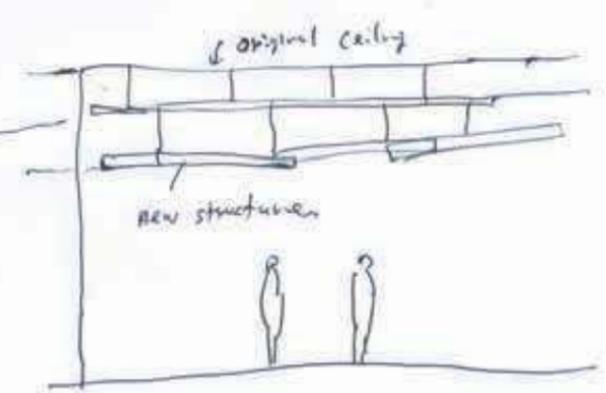


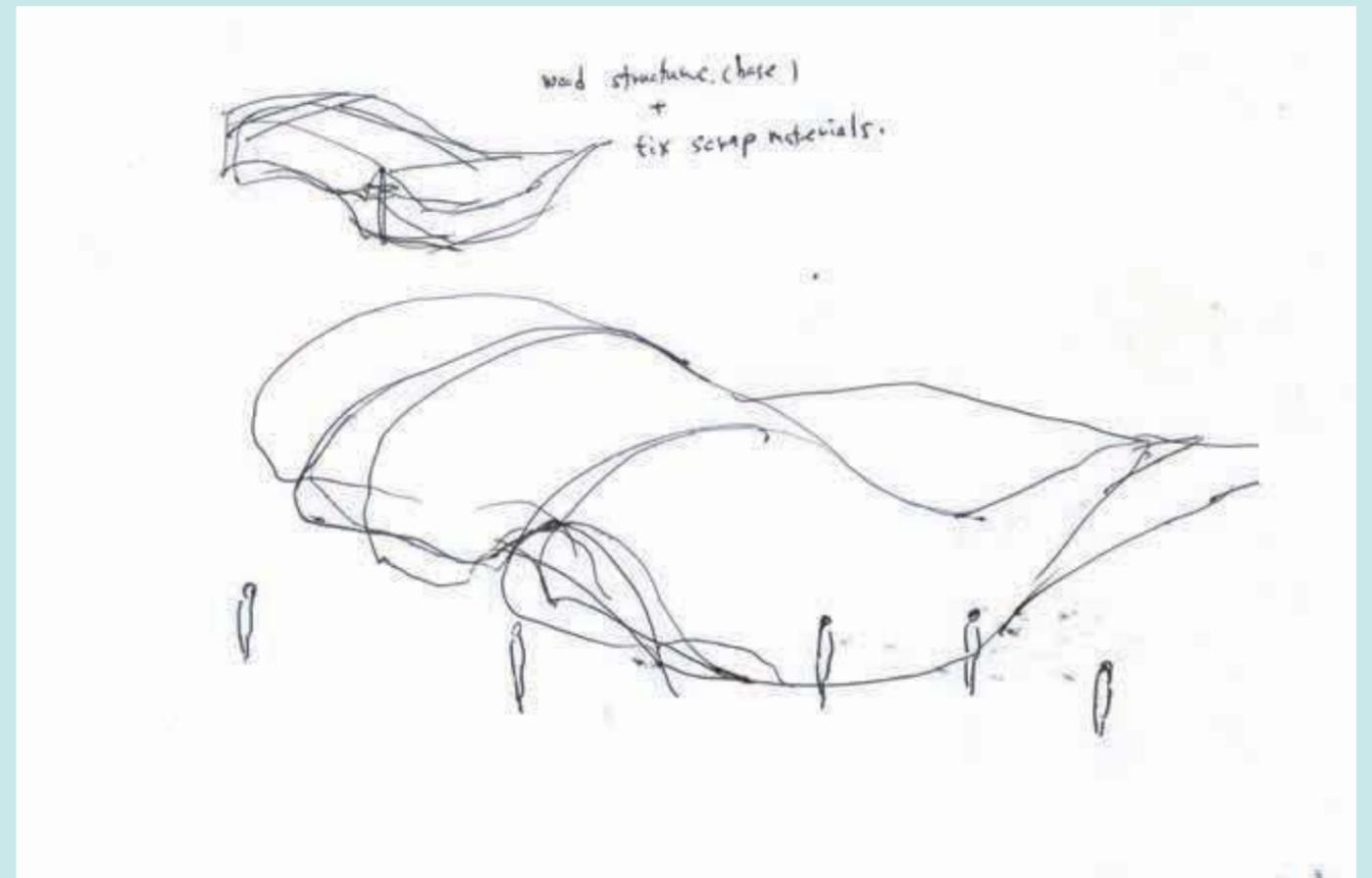
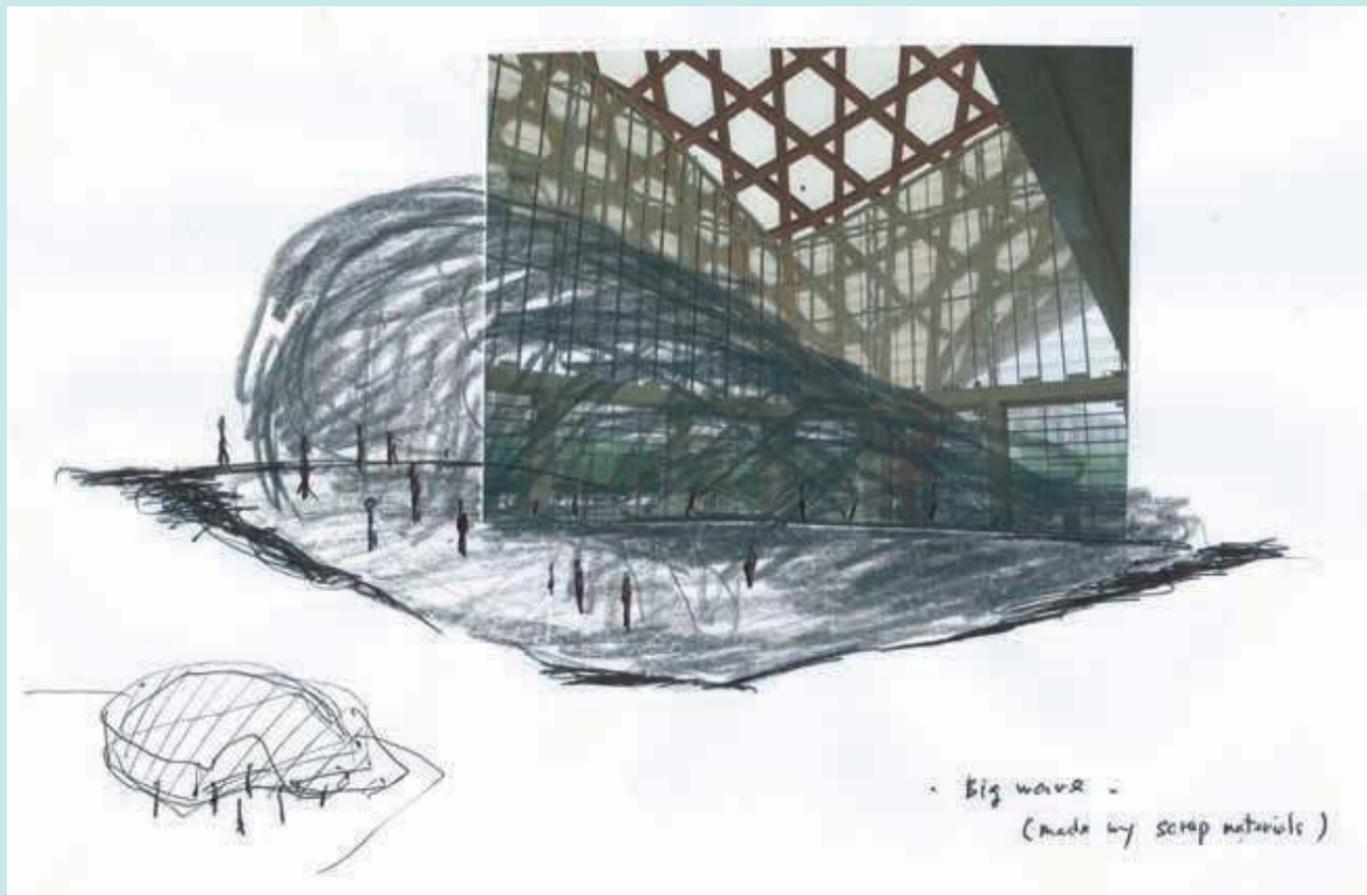
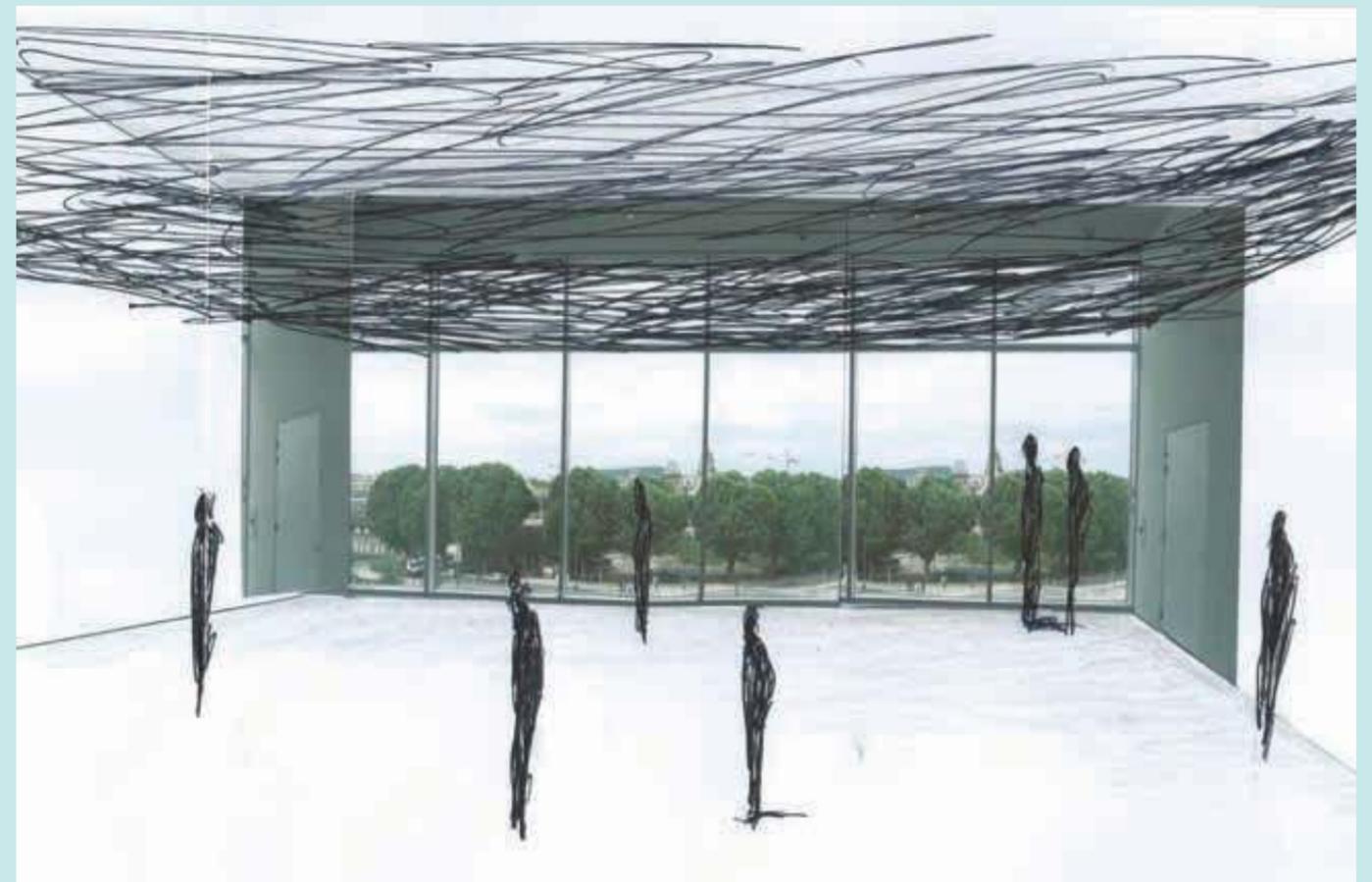
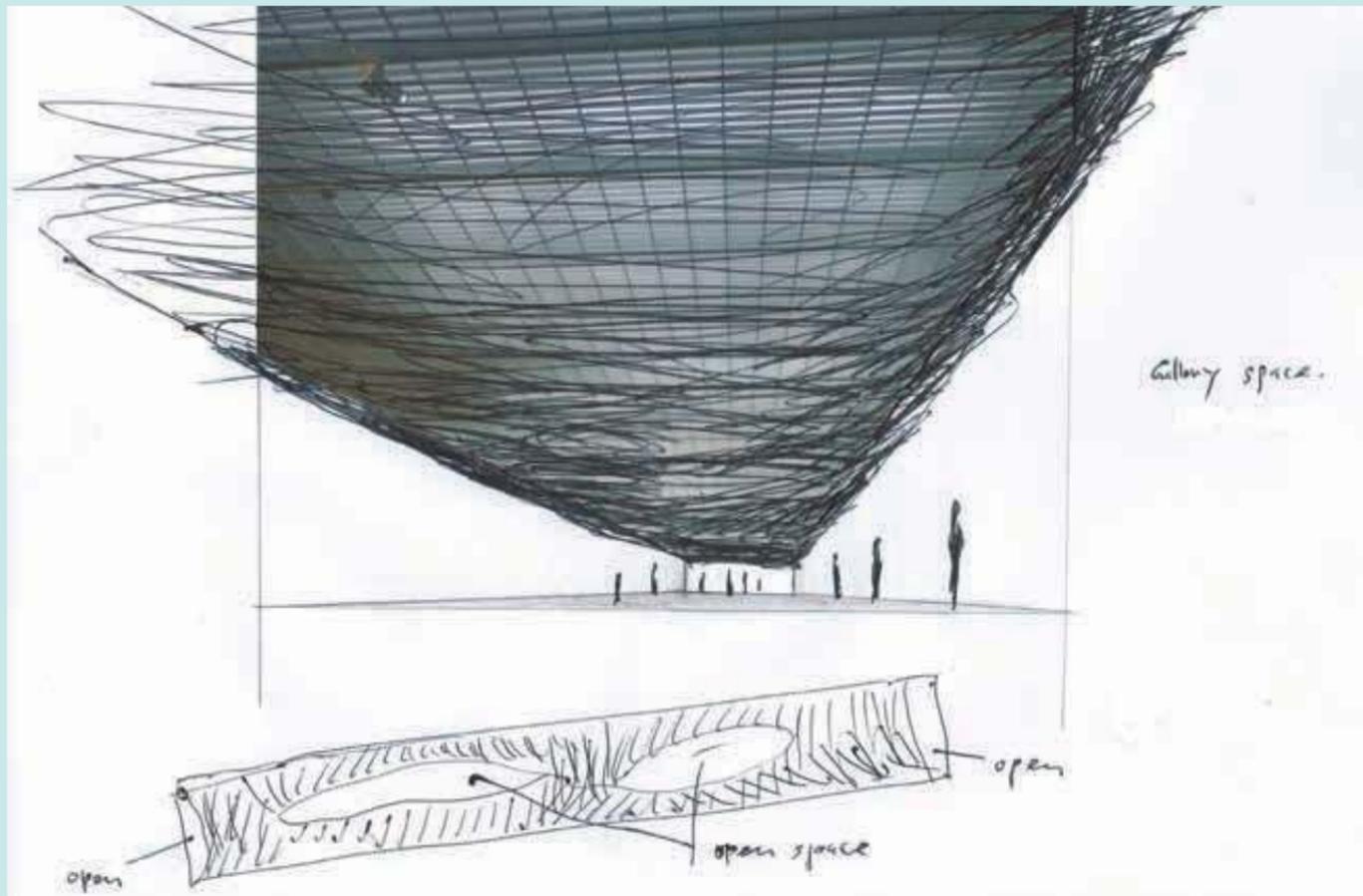
this grating will support?



The Ceiling -

How fix the Ceiling





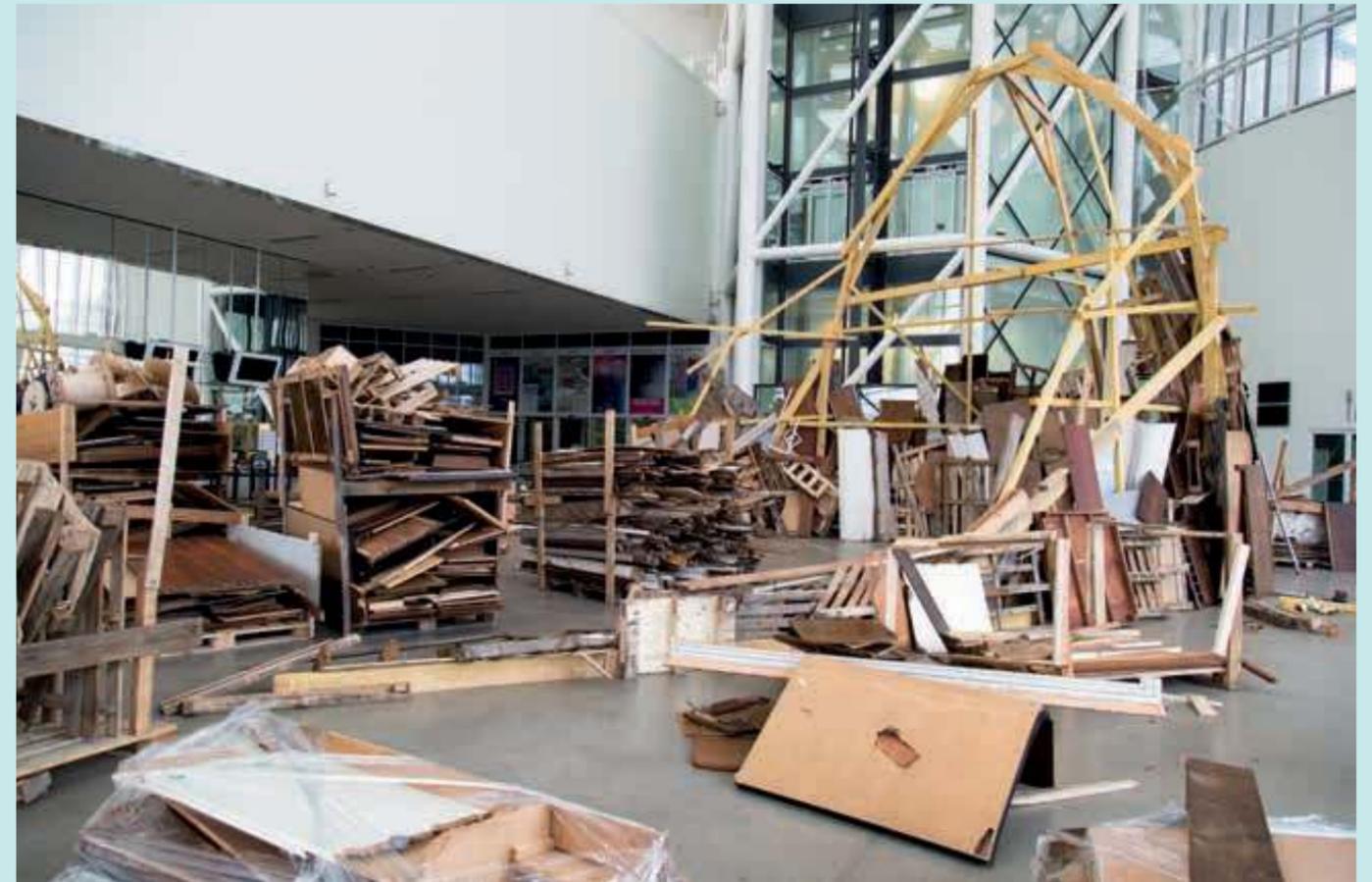














UNDER THE WATER 2011-2012

Installation *in situ*
Structure en aluminium, câbles en acier
et éléments de mobilier en bois récupérés
Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris, France

Installation *in situ*
Aluminium structure, steel cables
and elements of reclaimed wooden furniture
Views of the exhibition, kamel mennour, Paris, France



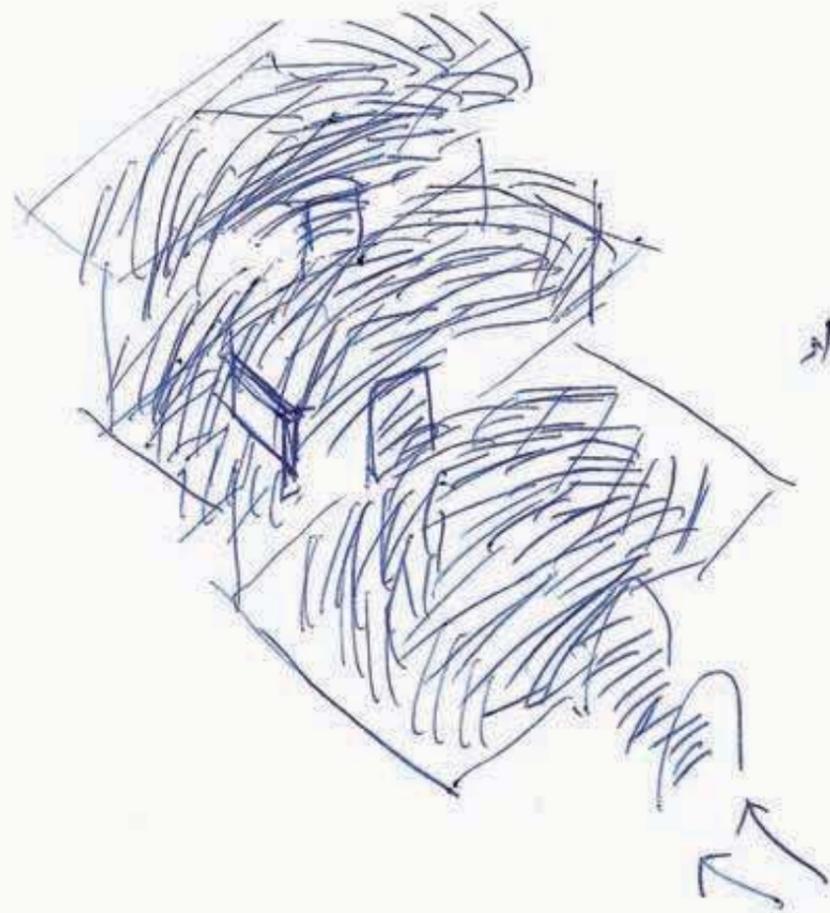












水の下
 under the
 water -

Roof - 5

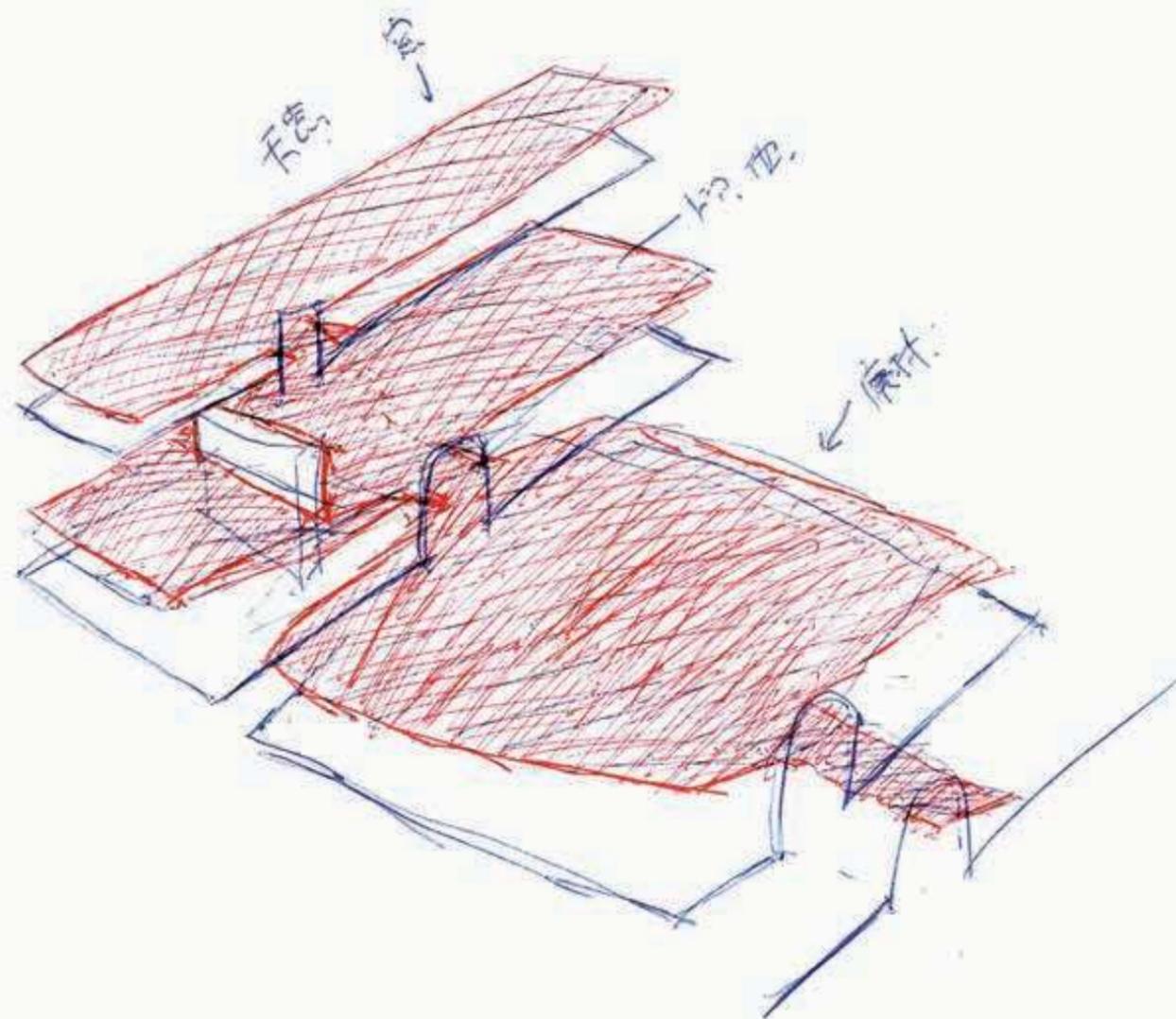
- Installation (inside
outside)

Second Toit

水の下

10/21

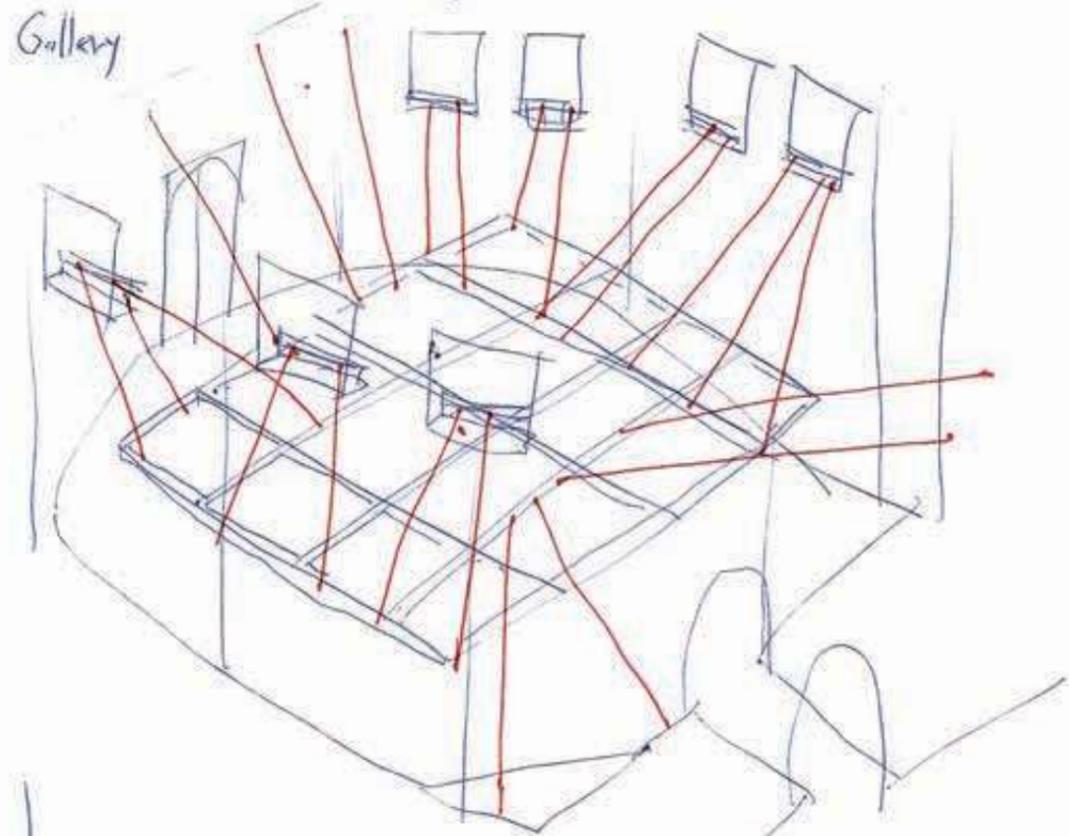
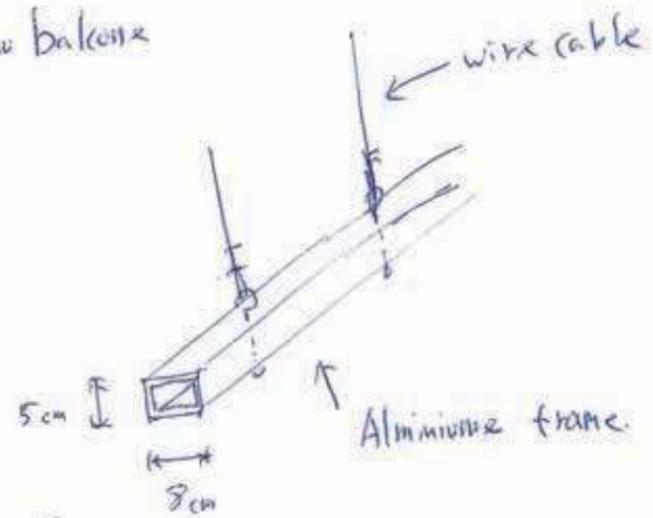
(水) (水) (水)



Roof structure

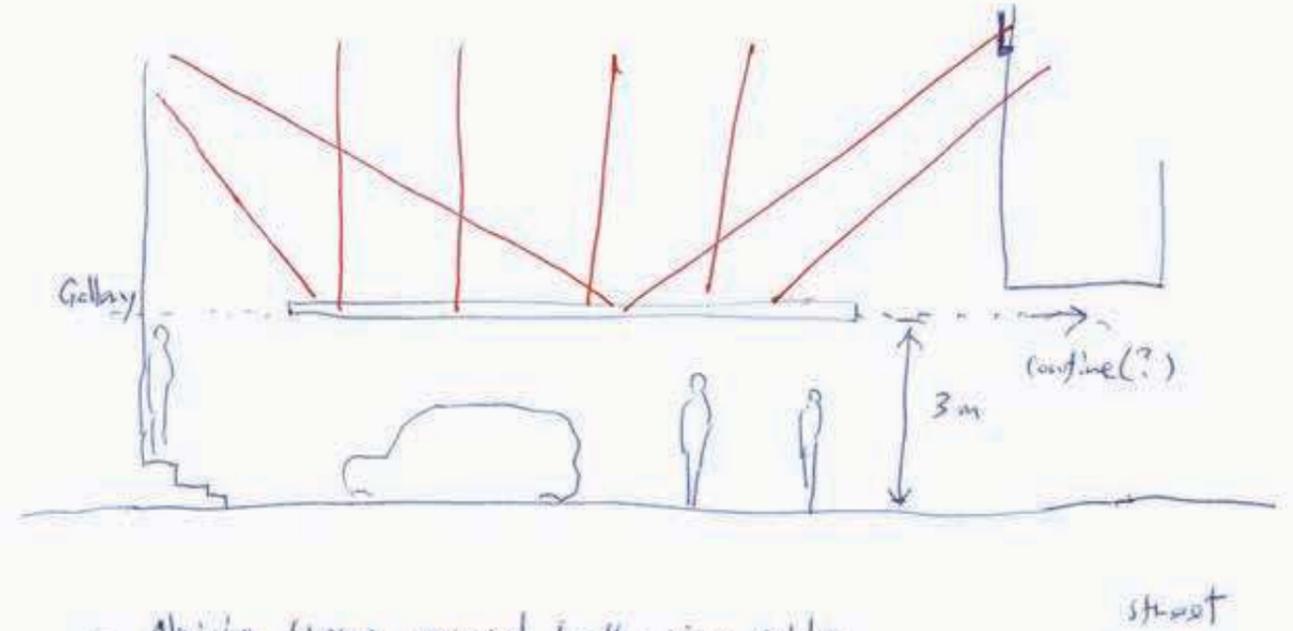
Roof project

- Cable fix the window balcony



- Window Balcony frame
- fix the cable

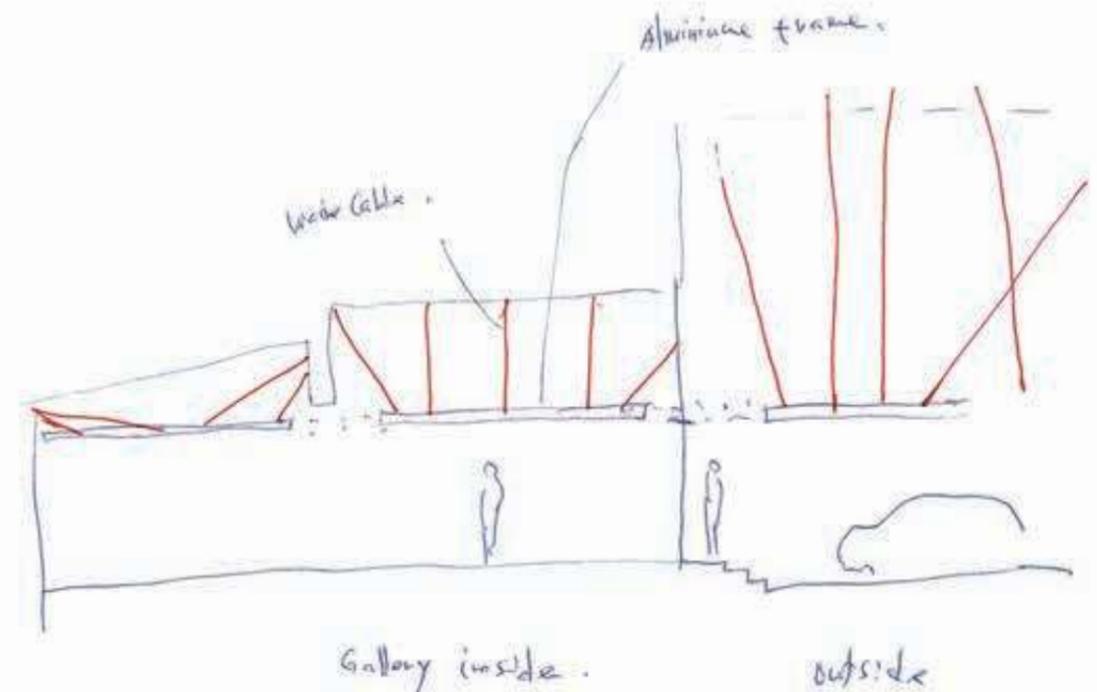
Gallery exterior. (Gallery outside)



- Aluminum frame, expand by the wire cable.

Gallery inside-outside.

- Same high level. (about 3m high -)







Gandamaison, 2009
Installation *in situ*
Cagettes en bois et attaches en plastique
Vue de l'installation, La Maréchalerie-centre d'art
contemporain, École nationale supérieure d'architecture
de Versailles, France
© Photo. Laetitia Tura, La Maréchalerie

«En travaillant à New York, à l'époque du mouvement graffiti, j'ai été arrêté trois fois par la police ; et récemment j'ai quitté la rue à proprement parler pour monter dans les arbres, ce qui est illégal et renvoie aussi à la problématique de la sécurité, avec cette apparence fragile de la structure en hauteur. Ces petits espaces privés dans l'espace public sont fabriqués de manière spontanée sous forme d'intervention quasiment anonyme.»

Tadashi Kawamata,

*Art dans l'espace public : arts de la rue,
arts plastiques, même combat ?*,
a.p.r.e.s éditions, 2010.

J'ai rencontré Tadashi Kawamata en 2000, pour l'inauguration d'une commande publique éphémère à Évreux, installée devant la mairie, au cœur historique de la ville bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale. *Sur la voie* venait à peine d'être terminée. L'œuvre n'était pas officiellement inaugurée et on sentait déjà une immense énergie dans la ville, brouillée par une tension positive. Un mélange entre un sentiment de fierté et la crainte d'affronter le passé, que les habitants allaient revisiter en empruntant ce chemin perché sur des pilotis de chantier. *Sur la voie* mettait littéralement le public nez à nez avec les traces du bombardement. L'artiste proposait plus qu'une sculpture monumentale au sens classique du terme. Il s'agissait véritablement d'une catharsis collective pacificatrice, le temps d'un festival. Cette proposition dérangeait et fascinait à la fois car elle transcendait les antagonismes de la collectivité.

Peu à peu, elle prenait toute «la place» dans la cité car elle bousculait la tranquillité des habitants : l'artiste avait travaillé sur place durant de longs mois en impliquant la population ; celle-ci faisait pleinement partie du projet. Kawamata avait notamment sollicité des prisonniers en

fin de peine pour contribuer au chantier. Ce processus élargi donnait lieu à un antimonument certes commémoratif, mais éphémère, relevant davantage de la performance, de l'événement festif et de la convivialité. Ce monument brut et anti-esthétique s'imposait à tous. Il atténuait les ruptures historiques du site et véhiculait des valeurs que les habitants pouvaient aisément s'approprier. À ce titre, c'était déjà une grande réussite. Prendre des risques, dialoguer avec l'interdit, transformer des situations sociales et politiques sensibles, proposer des œuvres à la fois contemplatives et fonctionnelles, impliquer les commanditaires et le public dans le processus artistique, tels sont les protocoles à l'œuvre dans la plupart des actions de Tadashi Kawamata.

Du Japon à la rencontre de la pensée structuraliste française

Artiste *globe-trotter*, partiellement installé en France depuis plus de dix ans sans avoir pour autant totalement adopté la langue française, professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Kawamata parvient depuis une trentaine d'années à réconcilier, à chacune de ses interventions, les antagonismes parfois invisibles, intrinsèques aux lieux qu'il revisite. Il possède cette intelligence immédiate des situations et une perception juste des attentes que les usagers eux-mêmes ont parfois du mal à formuler. Depuis ses débuts en 1982 il n'a cessé d'écrire, quels que soient les sites, les matériaux, les contextes et les propositions, un seul et même énoncé qui a fini par le rendre incontournable. Cet énoncé, poétique et éminemment politique, est une méditation active sans cesse recommencée, avec la même empathie. Qu'il s'agisse de la pratique de la sculpture, de l'enseignement, des voyages, des *workshops* et/ou encore de la fabrication de maquettes, la question de la transformation est toujours à l'œuvre et prime

Conservateur du patrimoine, CAROLINE CROS enseigne l'art moderne et contemporain à l'École du Louvre depuis 1998. Elle a été conservateur au Palais de Tokyo, au musée des Beaux-Arts de Rouen ainsi qu'au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Elle est inspectrice de la création artistique à la Direction générale des créations au ministère de la Culture et de la Communication.

Rapporteur à la commission d'achats du Cnap, elle a fait acquérir le fonds Yona Friedman et collabore avec l'architecte depuis 2007. C'est dans ce cadre qu'un film d'entretiens, *Animal normal*, a été réalisé (a.p.r.e.s édition et Cnap, 2015). En 2016, elle est commissaire de l'exposition monographique « Yona Friedman, Architecture mobile = Architecture vivante » à la Cité de l'architecture & du patrimoine à Paris.

Caroline Cros a également assuré la conduite de nombreuses commandes publiques pour le compte du Ministère de la Culture : Giuseppe Penone, François Morellet, Yona Friedman, Robert Morris... Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la sculpture moderne et contemporaine, la commande publique (Flammarion, Beaux-Arts Éditions), ainsi que d'une biographie critique sur Marcel Duchamp, parue en 2007 à Londres (Reaktion Books) et en 2014 aux éditions du Centre Pompidou (collection monographie).

sur le résultat final. Semblables à des organismes vivants avec leur métabolisme, ou plus exactement leur écosystème, les sculptures de Kawamata sont de formidables machines sociales et relationnelles qui génèrent énergie, vitalité, empathie et cohésion. Elles véhiculent des valeurs universelles sans jamais les illustrer, les imposer ni les moraliser. Dans la filiation de figures historiques comme Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Joseph Beuys, Christo ou Daniel Buren, Kawamata est un sculpteur qui élargit considérablement les territoires et les contours de la sculpture, pour la situer dans des contextes sans limite : le *white cube* des musées et des galeries internationales, la ville et ses zones chaotiques, le paysage, l'architecture — qu'elle soit profane ou religieuse —, les sites désaffectés, les réserves de musées qu'il se contente parfois de réorganiser — *Crates Passage* par exemple, en 1991, au MoMA PS1 de New York. Élevé dans un milieu rural et paysan au nord d'un Japon traditionnel, formé à l'Université des Arts de Tōkyō, Kawamata commence sa carrière d'artiste en faisant de la peinture, plutôt abstraite. Très vite, c'est le revers de la toile qu'il regarde et désolidarise du châssis pour la déplacer dans l'espace de l'atelier ou, plus tard, dans les premiers appartements privés où il expose, dans la banlieue de la capitale japonaise. D'emblée, il veut abolir les limites. Dans une vidéo de 1979 intitulée *Measure*, on le voit arpenter son exposition à l'École des Beaux-Arts en se déplaçant le long de grandes parois grises, des monochromes aussi hauts que les murs environnants. Il longe ces parois abstraites, s'en rapproche et s'en éloigne, comme pour les repousser définitivement. On l'entend jeter des objets au sol, sans jamais les voir. D'une durée de 15 minutes environ, cette performance solitaire rappelle certaines actions répétitives de Bruce Nauman, réalisées et filmées dans son atelier en Californie dans les années 1960. Durant cette période d'apprentissage, Kawamata se procure aussi les premières traductions de Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Michel Serres et Roland Barthes. Leurs travaux nourrissent sa pensée. Il comprend très vite la pertinence de la pensée structuraliste et décide de l'appliquer au

domaine de l'art. Celui-ci n'est pas seulement un objet achevé et figé que l'on perçoit en l'extrayant de son contexte initial, mais bien au contraire le fruit d'une recherche, d'une pensée, d'un processus de déconstruction et de réparation. Ces processus de destruction et de reconstruction sont le sujet même de la plupart de ses actions. C'est à travers la pensée structuraliste française que l'artiste élabore, avant même d'exposer en Europe, un protocole de travail qu'il n'a cessé de décliner selon le contexte comme une seule et même œuvre, à la manière d'une écriture, d'une méditation active et vivante, un fil d'Ariane qu'il déploie d'un continent à l'autre depuis plus de trois décennies.

Les années new-yorkaises

Outre ces appropriations théoriques, Kawamata est aussi attentif aux performances urbaines, ou plus exactement aux pratiques des graffeurs new-yorkais dont il observe les expressions libres et vitales. Il réside environ deux ans à New York dans les années 1980, et les « artistes encore anonymes » qui investissent les murs de Soho et de Brooklyn en transgressant les interdits attirent alors son regard. Ce désir de situer l'œuvre dans des espaces « clandestins », à la frontière de ce qui est toléré, devient vite une constante dans son approche artistique. Cette curiosité pour un art populaire et anonyme, en marge du système marchand et muséal, fait aussi directement écho à son intérêt pour les architectures anonymes, précaires et vernaculaires, qu'il s'approprie dans la plupart de ses œuvres. Ces « architectures sans architecte » ont longtemps été reléguées, par les institutions et les historiens, au rang d'expressions marginales, exotiques ou anthropologiques. Le livre de Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, et l'exposition éponyme en 1964, au MoMA à New York, puis au musée du Louvre sous un titre différent — « Architectures méconnues, architectes inconnus » — mettent en perspective ces inventions anonymes et ancestrales, quelles que soient leurs origines géographiques et leur usage. Dans cet ouvrage que Kawamata affectionne particulièrement, on voit très bien que les plus anciens exemples de

passerelles, d'observatoires, d'abris, de tours, ainsi que les habitations mobiles et précaires comme les bateaux, les caravanes — *Open cafe project* au Centquatre-Paris, et *Exchange Library* au jardin des Tuileries pour la FIAC 2012, s'en inspirent — ont traversé toute l'histoire de l'humanité, avec des variantes selon leur zone d'apparition et les matériaux de proximité. Dans ce livre, on remarque notamment des pêcheurs japonais assemblant des cerfs-volants géants en bambou lors d'un concours annuel. Ces inventions qui n'ont pas d'auteur et ne revendiquent aucune légitimité historique demeurent profondément actuelles dans notre Occident en déclin. C'est aussi ce que Yona Friedman s'est attaché à rappeler depuis une cinquantaine d'années, en insistant dans ses écrits et ses propositions sur le bon sens et la valeur intrinsèque des architectures précaires de survie : « On ne pense pas assez en termes de survie. On a la psychologie des gens très riches, tout est garanti, oui mais c'est pas sûr. La survie n'est pas quelque chose de négatif, c'est très important et il faut en parler. »

Des expositions qui transforment les lieux

À la lisière de l'utopie par cette quête de liberté d'action et de transformation, l'œuvre de Kawamata se déploie tantôt dans l'espace public, offrant des expériences collectives qui relèvent de l'esthétique relationnelle et participative, tantôt dans des lieux clos où, là, précisément, il nous invite à des expériences silencieuses, contemplatives et métaphysiques. Pour l'artiste, les interventions dans l'espace public relèvent quasiment toujours d'un travail d'équipe, dans un esprit d'entreprise à la japonaise ou comme le faisaient les pêcheurs japonais assemblant leur cerf-volant géant sur la plage. Dès lors, les idées et les énergies sont mutualisées au service d'un projet commun. Le créateur « démiurge » s'efface. Il préfère inciter et ensuite orchestrer une action définie en commun selon un protocole ou un cahier des charges. Tandis que « dans les projets d'expositions à l'intérieur [...] je suis seul à décider et je contrôle la situation. Mon point de vue est plus personnel. Dans les

commandes publiques dans l'espace public je suis plus neutre, plus en retrait, à l'écoute des attentes et des besoins des utilisateurs ». Mais la frontière entre ces deux pratiques concomitantes est finalement difficile à tracer tant Kawamata convoque des constantes : le recours à des matériaux pauvres, la technique de l'assemblage *in situ*, l'esthétique de la ruine et du chantier. Dehors ou dedans, pour le dire rapidement, Kawamata s'attache presque toujours à faire « déborder » l'exposition du lieu, en inventant toujours des traits d'union entre extérieur et intérieur, et *vice versa*. Ce fut notamment le cas à la Maréchalerie de Versailles, où des milliers de cagettes de marché en balsa dégringolaient de la façade du bâtiment, évoquant une cascade — en écho aux jardins de Le Nôtre — ou une coulée volcanique, dont on retrouvait l'écho à l'intérieur du lieu. Beaucoup plus subjectives, poétiques, théâtrales et spirituelles, les œuvres conçues pour l'intérieur répondent rarement à des fonctionnalités. Au contraire elles confrontent le visiteur à une approche plus intériorisée, en véhiculant des valeurs symboliques et spirituelles qu'il peut aisément s'approprier non plus collectivement, mais individuellement dans un face-à-face avec lui-même. C'est notamment le cas des deux dernières expositions à la galerie kamel mennour, respectivement en 2008 et en 2011.

« Tree Huts »

La première intervention, en 2008, minimale et quasi inframince, avait transformé la galerie en un véritable paysage, ponctué de « nids d'hirondelles » et autres abris perchés. On serait tenté de comparer ces micro-architectures, suspendues entre cimaises et plafonds, aux reliefs constructivistes d'un Vladimir Tatline, mais sans nullement faire écho à l'histoire des formes et aux assemblages modernistes : il y aurait là davantage une volonté de nous ramener à des temps primitifs et de nettoyer notre regard du filtre moderniste. Plusieurs intentions sont perceptibles dans cette série : d'une part le souvenir de l'enfance dans son village natal ; d'autre part, d'un point de vue plus conceptuel, sa volonté de nous rappeler que

l'architecture n'est pas l'apanage de l'homme. Les animaux, comme les végétaux, sont de magnifiques architectes, qui travaillent collectivement. Certaines peuplades très anciennes en Chine, en Afrique et au Venezuela, l'ont bien compris en s'inspirant de ces abris naturels et instinctifs pour construire leurs premiers refuges et abris. Ces architectures naturelles ou arboricoles intéressent Kawamata, qui y voit à juste titre ingéniosité, simplicité des matériaux, beauté intemporelle et pragmatisme. Dans le contexte de la galerie et du musée — la façade du Centre Georges-Pompidou ainsi que le Forum et les coursives, symboles d'une architecture postmoderne, et celle plus majestueuse de l'hôtel de la Monnaie —, ces nids qui jouent sur le contraste se fondent parfaitement dans le décor. Curieusement ce décalage, ou plus précisément cette superposition de deux langages architecturaux apparemment antinomiques — et que notre civilisation nous a appris à regarder à travers des références « exotiques » —, trouve toute sa justification. C'est bien à ces fondamentaux que Kawamata veut nous ramener, non pas par un discours critique, mais simplement en les déplaçant dans des endroits improbables comme le *white cube*, la façade d'un des plus grands musées du monde, les arbres « urbains » de certaines capitales (New York et Berlin), sans oublier quelques appartements ou jardins de collectionneurs audacieux. Autrement dit, ces micro-architectures de survie sont des portraits organiques à l'image de l'artiste.

Des plafonds-ciels pour habiter les lieux

Beaucoup plus tragique et menaçante, pour la deuxième exposition de Tadashi Kawamata à la galerie kamel mennour, *Under the Water*, réalisé en 2011 quelques mois après le tsunami au Japon, transformait la galerie en un gigantesque océan — Pacifique en l'occurrence —, couvert de débris et autres déchets en suspension et en mouvement. Le public pénétrait dans la galerie et se trouvait symboliquement en dessous de la surface marine où flottait, depuis la catastrophe de Fukushima, un immense radeau informe d'objets à la dérive. « J'ai voulu créer un effet de

pression dès l'arrivée des visiteurs [...] plusieurs milliers de personnes n'ont jamais été retrouvées après la catastrophe, il y a donc des morts dans la mer. J'ai imaginé ces gens sous l'eau regardant le ciel après le tsunami. Ils auraient vu cette mer de débris. Cette installation est aussi inspirée de cela. » Depuis ses premières expositions, en 1979, cette œuvre est sans doute celle qui fait le plus directement écho à l'actualité, sans tomber dans le piège du commentaire et de l'illustration. C'est aussi l'exposition dans laquelle il a le plus exprimé ses émotions personnelles, une grande tristesse évidemment, mais surtout de la compassion, de l'empathie et un immense fatalisme, qui forcent l'admiration. On touche là à un trait fondamental de sa philosophie et de celle de ses compatriotes, comme on a pu l'observer à la suite de ces événements : le temps est cyclique, et rien n'est éternel. Destruction, disparition et retour à la vie font partie de notre condition humaine. Le caractère entropique de tout ce qui est vivant est incontournable, et nous sommes impuissants face à cette évidence. Pour Kawamata l'art n'échappe bien évidemment pas à cette loi, fondamentale mais pourtant difficile à accepter. C'est en acceptant justement que chacune de ses expositions et la plupart de ses commandes publiques — Évreux, Paris et Metz par exemple — soient éphémères, qu'il réaffirme cette réalité indéniable. Les œuvres doivent elles aussi fonctionner comme des organismes vivants, avec leurs défauts, leurs inévitables transformations, leur précarité et leur disparition inévitable.

Under the Water est une formidable élégie à la tragédie japonaise, qui touche *in fine* toute la planète. C'est le message du projet nomade et parallèle que présentait en même temps le sous-sol de la galerie : une tour monumentale qui devrait être édiflée avec les ruines et les déchets générés par la catastrophe, et pourrait être installée dans plusieurs capitales européennes dans les années qui viennent, notamment à Paris sur le parvis du Palais de Tokyo, dans l'axe de la tour Eiffel. À côté de la maquette en balsa, des esquisses et des coupures de presse démontraient que la masse de déchets qui gagne actuellement

d'autres zones géographiques, notamment les îles Hawaii, reviendra inévitablement à son point de départ, le Japon, dans un délai de deux ans selon les experts. Le mouvement de cette poubelle flottante et nomade, circulant d'un continent à l'autre, illustre la dimension globale de cette tragédie. Tout est connecté et indissociable. Outre son extrême justesse de propos et sa force poétique, cette œuvre symbolique et universelle nous invite à méditer sur les conséquences de nos actes et de nos choix.

Avant *Under the Water*, Kawamata avait déjà réinterprété le format traditionnel des plafonds. C'est une longue tradition, qui nous ramène aux grottes et aux cavernes de la préhistoire, en passant par les voûtes des églises du Moyen Âge et de la Renaissance, ou celles des ciels baroques pour les temps modernes — annonçant parfois des déluges et autres scènes apocalyptiques — et que les artistes du vingtième siècle n'ont pas délaissé pour autant. On songe notamment à des expressions comme le *Ciel de roussettes* de Marcel Duchamp pour l'exposition internationale du surréalisme à la veille de la Seconde Guerre mondiale, à Paris, reprise par Elaine Sturtevant (*Duchamp 1200 Coal Bags*) ou réinterprétée par Philippe Parreno (*Speech Bubbles*) dans les années 1990.

Travailler le format du plafond — symbolisant le ciel pacificateur ou menaçant — est une constante, que Kawamata a très régulièrement empruntée.

Dès 1995 avec *Bunker*, à la Kunsthalle de Recklinghausen en Allemagne, la hauteur de la salle est significativement réduite par un système de faux plafond. Le regard des visiteurs butte sur une surface convexe composée d'épaisses planches en bois, assemblées les unes aux autres sans laisser d'interstices : une sorte de plancher inversé. Ce geste évoque le passé de cette ville sous le régime nazi, et la nécessité pour les populations civiles de se cacher dans les infimes espaces de l'architecture domestique, des espaces oppressants, inaccessibles. Le vide entre les deux plafonds reste hors de vue pour le visiteur. Il n'aura de cesse de s'y projeter, et d'imaginer ce que ces populations victimes du nazisme ont pu ressentir

à l'époque. En 1998, pour *Les Chaises de Traverse*, à l'ancienne synagogue de Delme transformée en centre d'art, il abaisse considérablement le plafond du bâtiment religieux, au niveau du balcon, avec un ciel de chaises assemblées que l'on peut aussi voir d'en haut en montant à l'étage, et qui se transforme alors en mer de chaises. « Je voulais mettre en évidence qu'il existe deux niveaux, bien distincts, avec leurs spécificités : le rez-de-chaussée pour les hommes, et le premier étage pour les femmes. C'est un usage que je ne connaissais pas, pas plus que les pratiques de la religion juive. J'ai donc disposé une structure de chaises entre les deux niveaux, de manière à ce qu'on puisse la voir du rez-de-chaussée et du premier étage. Bien sûr, le point de vue est opposé », explique Kawamata. Au Creux de l'enfer, en 2005 à Thiers, il abaisse à nouveau le plafond de l'ancienne usine de coutellerie pour nous offrir une forêt de lattes de bois de récupération en équilibre sur des piliers en briques de béton. Deux points de vue s'offrent ainsi aux visiteurs selon l'endroit où ils se positionnent pour expérimenter l'œuvre : en dessous, la lumière filtre à travers les centaines d'interstices laissés entre les lattes, ce qui donne l'impression d'être sous une tonnelle au cœur d'un paysage paisible ; vu du dessus, le contraste est frappant : on est face à une marée de lattes de bois, une sorte de Mikado géant. Apparemment déposées en vrac, elles évoquent l'accident, le déluge, le chantier inachevé, un sentiment de mouvement inaltérable, dynamique et angoissant à la fois.

Les plafonds se transforment en spirales ascensionnelles

Relocation, à la galerie Annely Juda Fine Art en 1997, opère une transition parfaite entre ces plafonds-ciels tantôt translucides — laissant sourdre la lumière naturelle —, tantôt opaques, et la magistrale série des « Tours » ou des « Spirales » monumentales élevées dans des sites d'exception comme la chapelle classique de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière à Paris ou les clayères du domaine Pommery à Reims. *Relocation* fait l'impasse sur le bois brut des chantiers de construction

pour nous offrir un assemblage précaire de portes-fenêtres transparentes, récupérées de la Serpentine Gallery de Londres en rénovation. Ce faux plafond illumine la galerie, et dessine sur le sol un jeu de damiers qui provoque un effet de mouvement perpétuel et insaisissable à la fois, animant ainsi l'intérieur du lieu, presque vide pourtant. Ces puits de lumière creusés dans le *white cube* annoncent avec brio *Le Passage des Chaises* réalisé la même année à Paris dans le cadre du Festival d'Automne. Souvent comparée à la tour de Babel, cette spirale ascensionnelle et monumentale sous la coupole centrale de la chapelle Saint-Louis est un pur chef-d'œuvre. Elle en possède tous les ingrédients : monumentale, spirituelle, photogénique, riche de significations, immédiatement saisissable par le regard puis l'expérience, et inoubliable pour ceux qui l'ont « habitée » quelques instants. D'abord décrié par les usagers du lieu — les patients de l'hôpital où Charcot mena ses premières recherches sur l'hystérie —, qui se méfiaient de ce chantier colossal d'environ 8 000 chaises assemblées verticalement dans l'espace, le projet est finalement unanimement adopté, même par les plus réticents. Cette cathédrale de chaises et de bancs d'église collectés et assemblés au fil des jours, est précédée de deux tunnels que l'on doit traverser avant d'atteindre le puits de lumière central, qui accentue la verticalité du lieu. Cette sculpture monumentale de dix mètres de haut nous écrase et nous élève à la fois. Plutôt que d'envahir le site, elle le transcende et nous ramène à notre fragile condition humaine, dans un endroit dédié au recueillement. Œuvre symbolique, qui veut relier la Terre et le Ciel, le naturel et l'artifice, l'individu et la multitude, *Le Passage des Chaises* offre une expérience spirituelle unique dans l'histoire des expositions de Kawamata, et même dans l'histoire de ce site, qui accueille chaque année des œuvres *in situ*. Les valeurs spirituelle, cosmique et méditative ressenties à l'intérieur de cette clairière de chaises et de bancs restent gravées dans toutes les mémoires. C'est ce qui importe pour Kawamata : la survivance de l'œuvre passe à

travers la mémoire vivante, le récit de l'expérience de chacun et les liens qui se tissent entre les personnes. Ces particules immatérielles, qui lui survivent, ont plus de pérennité que l'œuvre elle-même. Les nombreux récits et échanges qui en découlent depuis sa réalisation en sont la preuve. Dix ans plus tard, Tadashi Kawamata est invité par Daniel Buren à réaliser une œuvre *in situ* dans les clayères, reliées par des galeries souterraines, destinées au stockage des bouteilles produites par la maison de champagne Pommery, à Reims. Dans ces galeries sombres et humides, il édifie une nouvelle *Cathédrale de Chaises*. Il reprend le principe de l'assemblage des chaises en bois, mais cette fois-ci on est davantage confronté à une architecture vernaculaire, qui s'apparente à une hutte, un silo conique comme on en trouve dans certains villages africains. À l'intérieur de cet abri monumental, on a l'impression d'être sous une caverne protectrice et envoûtante. L'effet est d'autant plus renforcé que les clayères, situées à plus de trente mètres sous terre, sont silencieuses, sombres et déconnectées du réel. Dans cet espace, les visiteurs sont comme ramenés à des temps préhistoriques.

En 2012, pour la foire d'Art contemporain d'Abou Dabi, il répond à une commande au cahier des charges très précis : proposer au sein de la foire un espace clos et ouvert à la fois pour accueillir des conférences et des débats. Comme à son habitude, il prolonge différemment une idée énoncée auparavant et ailleurs : le format de la tour habillée de mobiliers de récupération revient à nouveau. *Chairs for Abu Dhabi* est une œuvre fonctionnelle. Sur une structure métallique, il assemble en tous sens des centaines de meubles d'occasion récupérés chez Emmaüs — bancs, chaises, canapés —, qui constituent les parois de cette tour à valeur d'usage. Avec cette nouvelle œuvre d'intérieur, on est entre une esthétique de l'accumulation, de la répétition, et l'esthétique dite *relationnelle* : certains bancs et canapés installés à l'intérieur et à l'extérieur de la « tour » accueillent le public, soit pour écouter des conférences, soit pour se rencontrer pendant la foire.

Depuis son apparition sur la scène internationale, en 1982 à la Biennale de Venise, la trajectoire de Tadashi Kawamata connaît une progression constante. Toutes les situations qui lui sont proposées, il les transforme en expériences collectives, poétiques et politiques, qui vont bien au-delà de l'art et l'inscrivent dans la lignée d'un Joseph Beuys et de sa sculpture sociale. Ces réponses adaptées à chaque situation déplacent les attentes, transcendent les enjeux artistiques, provoquent des prises de conscience et de véritables appropriations. C'est toujours la question de la transformation et du déplacement qui est à l'œuvre. Introduire le paysage dans le *white cube* en construisant des nids aux angles des cimaises, dessiner des ciels de chaises dans d'anciens lieux de culte, installer des océans « pollués » ou encore des cascades comme à la Maréchalerie de Versailles, contribue à supprimer les limites temporelles et géographiques, les frontières entre intérieur et extérieur, ainsi que les cloisonnements entre pratiques savantes et ouvrages anonymes. Introduire l'esthétique des chantiers, du désordre et de l'accident dans l'espace sophistiqué et minimal du musée d'art moderne, avec ses accumulations de planches de récupération, ordonnées ou savamment dispersées en écho à l'esthétique de la ruine, nous rappelle que l'équilibre dynamique de l'existence repose sur l'alternance des cycles. L'œuvre de Kawamata est une sorte d'homéostasie avec son propre métabolisme. Qu'il s'agisse d'intervenir dedans ou dehors, on voit bien que ce qui l'habite foncièrement, c'est cette volonté de dépasser les antagonismes et les clivages : relier le chaos de la ville contemporaine et la quiétude du paysage ; supprimer le *gap* entre l'architecture primitive et la sophistication du *white cube* moderniste ; transcender les notions de clandestinité et de spiritualité ; et montrer que construction et destruction sont indissociables. Plutôt que de réconciliation, l'artiste préfère parler de connexion. Il emploie souvent le verbe « connecter » pour décrire ses actions et son rapport au monde. Sa conception anachronique de l'histoire — « Je ne crois pas aux idées nouvelles » — est en phase

avec des visions du futur qui appellent à saisir le monde non plus en termes de progrès ou de critique, mais d'hybridations à partir de la relecture de nos acquis communs. En provoquant des collisions temporelles et géographiques, comme il le fait depuis trente ans, Kawamata fait émerger des situations inédites qui bouleversent nos critères esthétiques et théoriques. Cette alternative au modernisme, issu des Lumières, est aujourd'hui nécessaire dans une civilisation occidentale en attente de nouveaux repères et de nouveaux modèles. De par sa culture japonaise, extrêmement sophistiquée mais profondément attachée à ses racines et à ses traditions, Kawamata reste un des pionniers dans l'appropriation de ce chemin de traverse. Dès les années 1980, une période pourtant profondément marquée par la production d'objets, la spéculation et la prolifération de marchandises, dont on rejette aujourd'hui le caractère polluant et envahissant, il a défini et incarné cette voie, à contre-courant à l'époque, qui lui donne aujourd'hui une longueur d'avance et constitue un modèle pour les nouvelles générations.

SILENT AND ANACHRONIC META- EXPERIENCES

CAROLINE
CROS

83

Caroline Cros is a cultural heritage curator and has taught Modern and Contemporary Art at the École du Louvre since 1998. She has worked as a curator at the Palais de Tokyo, the Musée des Beaux-Arts in Rouen, and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. She is also an inspector of artistic creations for the Department of Artistic Creation at the French Ministry of Culture and Communication.

As a rapporteur for the Cnap acquisitions committee, she oversaw the acquisition of a large cache of documents and objects created by the architect Yona Friedman, with whom she has collaborated since 2007. A film consisting of interviews with Friedman, entitled *Animal Normal*, was made during this period (a.p.r.e.s productions and Cnap, 2015). In 2016, the year of writing, she is the curator of the monographic exhibition “Yona Friedman, Architecture mobile = Architecture vivante” at the Cité de l'architecture & du patrimoine in Paris.

Cros has also overseen numerous public commissions on behalf of the French Ministry of Culture, including works by Giuseppe Penone, François Morellet, Yona Friedman, and Robert Morris, among others. She is the author of several books on modern and contemporary sculpture, and on public art commissions (Flammarion, Beaux-Arts Éditions), as well as a critical biography of Marcel Duchamp, published in 2007 by Reaction Books in London and in 2014 by Éditions du Centre Pompidou as part of their artist monograph collection.

“I was arrested three times when I was working in New York during the graffiti movement; and recently, I've left the streets to climb up into the trees, which is illegal and also has to do with the problematic of security, with this fragile-looking structure high up in the air. These little private spaces in public space are built spontaneously as virtually anonymous works.”

Tadashi Kawamata,
*Art dans l'espace public : arts de la rue,
arts plastiques, même combat ?*,
a.p.r.e.s éditions, 2010.

I met Tadashi Kawamata in 2000 for the inauguration of an ephemeral public commission in Évreux that was installed in front of the town hall in the historic center of this city that had been bombarded during World War II. *Sur la voie* had only just been completed—it hadn't even been officially inaugurated yet—and an immense energy jumbled with positive tension was already palpable in the city. There was a feeling of pride and one of fear about confronting the past, which the city's inhabitants would revisit when walking along this pathway perched on pilotis. *Sur la voie* literally brought the public face to face with traces of the bombings. The artist had created a monumental sculpture in more than the classic sense of the term, and a truly collective, pacifying catharsis lasted throughout the festival in Évreux. The artist's proposition both discomfited and fascinated the public, as it transcended the friction in the community.

It gradually came to overwhelm the entire city because it upset the calm atmosphere: the artist had been working there for many months, implicating the citizens in the project—making the citizens themselves a part of the project. Kawamata had notably solicited

prisoners at the end of their sentences to take part in the piece's construction. This expanded process gave rise to an anti-monument that, while commemorative, was ephemeral and played up the work's performative, festive, and convivial aspect. Everyone was enthralled by this raw, unvarnished monument. It softened the site's historical traumas and conveyed values that the city's inhabitants could easily appropriate for themselves. In this respect, it was a great success. Taking risks, communing with the taboo, transforming delicate social and political situations, proposing works that are both contemplative and functional, implicating sponsors and the general public in the artistic process—these are the protocols at work in most of Tadashi Kawamata's undertakings.

From Japan to the Encounter with French Structuralist Theory

A globe-trotting artist and professor at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris who has lived in France part-time over the past ten years without having completely adopted the French language, Kawamata has spent the last thirty years reconciling the sometimes invisible antagonisms inherent in the spaces he visits. He possesses this immediate intelligence of situations and an unerring perception of expectations that users themselves often have trouble formulating. Since his beginnings in 1982, he has unceasingly sketched—no matter the site, materials, context, or artistic proposition—a single and singular statement, which has since made him an ineluctable figure in contemporary art. This statement, at once poetic and highly political, is an active meditation he continually renews with the same unflinching empathy. Whether the matter at hand is the practice of sculpture, of teaching, of travel, of workshops, or of creating mock-ups, the idea of

transformation is always at work, shaping the final result. Similar to living organisms with their metabolisms, or more exactly, their ecosystems, Kawamata's sculptures are awe-inspiring social and relational machines that generate energy, vitality, empathy, and cohesion. They convey universal values without ever making examples of them, without imposing them on the public or moralizing them. In the tradition of historic figures such as Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Joseph Beuys, Christo, and Daniel Buren, Kawamata is a sculptor who greatly expands the ambit and the contours of sculpture, situating it in limitless context—be it the *white cubes* of museums and galleries around the world, the chaotic city, the countryside, architectural landmarks both religious and profane, brownfield sites, or museum storage spaces that he is sometimes happy enough to simply reorganize, such as with *Crates Passage* (1991) at MoMA PS1 in New York. Raised in a rural agricultural environment in the north of a traditional Japan and educated at the Tōkyō University of the Arts, Kawamata began his career as an artist making rather abstract paintings. He soon became interested in the backs of canvases, studying them and removing them from their bracing so as to arrange them around the studio, and later, around the first private apartments where he exhibited his work, in the suburbs of Tōkyō. He looked to break the limits from the outset. In a video from 1979, entitled *Measure*, we see him pacing about his exhibition at the School of Fine Arts, striding along the large grey walls of his work, the monochromatic partitions as tall as the walls of the studio surrounding it. He walks the length of these abstract surfaces, moves closer to them and then further away, as if to definitively push them away. We hear him throwing objects to the ground but do not see them. This solitary performance lasts for about 15 minutes and is reminiscent

of certain of Bruce Nauman's repetitive actions filmed in his California studio in the 1960s.

It was also during this time at school that Kawamata came by the first Japanese translations of works by Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Michel Serres and Roland Barthes. Their work fueled his thought. He quickly saw the importance of structuralist theory and decided to apply it to his practice. This approach enabled him to create his own personal definition of art that doesn't simply result in a fixed and finalized object that can be perceived when extricated from its initial context, but rather an experience, a process of deconstruction and reconstruction. These processes of destruction and reconstruction are the very subject of most of Kawamata's undertakings. Indeed, through French structuralist theory, the artist elaborated a way of working—even before his first exhibitions in Europe—that he has continually adapted according to the context, in an active and lively mediation, as though creating a single work—as though weaving a single thread from one continent to another for over three decades.

The New York Years

In addition to these theoretical appropriations, Kawamata also paid close attention to urban performance, or more exactly, to the practices of New York graffiti artists, with their free and vivacious expression. Living in New York for around two years in the 1980s, his attention was drawn to the transgressive “still anonymous artists” swallowing the walls of SoHo and Brooklyn. This desire to situate art in “clandestine” spaces at the limits of the law quickly became a constant in his artistic approach. This interest in popular and anonymous art at the margins of the market and museum system directly corresponded to his interest in the anonymous, precarious, and vernacular architectures appropriated in most

of his work. Institutions and historians have long categorized these “architectures without architects” dismissingly under the headings “marginal”, “exotic”, or “anthropological”. Bernard Rudofsky’s book and eponymous 1964 exhibition *Architecture Without Architects* at MoMA and later at the Louvre (under the different title *Architectures méconnues, architectes inconnus*) put these anonymous and ancestral creations into perspective without regard to their geographic origins or their uses. Rudofsky’s book, much-beloved of Kawamata, clearly illustrates how the oldest examples of footbridges, observation posts, shelters, towers, and precarious mobile dwellings such as boats or caravans—from which the Centquatre-Paris’ *Open cafe project* and the *Exchange Library* in the Tuileries Garden during the 2012 edition of the FIAC took inspiration—have accompanied humanity throughout its history, with variances due to geographical location and the materials found there. The book includes a remarkable passage in which Japanese fishermen make giant kites from bamboo for an annual competition. These authorless creations claiming no historical legitimacy remain profoundly relevant in the declining West. This is what Yona Friedman has endeavored to convey for some fifty years, insisting on the common sense and the intrinsic value of the precarious architectures of survival in his writings and artistic propositions: “We don’t think in terms of survival enough. We think like rich people: everything is safe and stable—but that isn’t so certain. Survival isn’t something negative, it’s very important and it has to be discussed.”

Exhibitions That Transform Their Spaces

Bordering on the utopic in its quest for freedom of action and transformation, Kawamata’s work is sometimes constructed in public spaces, offering collective experiences in the relational

and participative aesthetic vein, and sometimes in enclosed spaces, where he proposes quiet, contemplative, and metaphysical experiences.

For the artist, his creations in public spaces are almost always associated with a team effort in the spirit of Japanese entrepreneurship, as exemplified by the Japanese fishermen assembling their giant kite on the beach. The ideas and energies of each are pooled together in service of a common goal and the “demiurgic” creator takes a back seat. He prefers stimulating and then orchestrating communally defined and predetermined actions according to a protocol or a bill of specifications. In projects for interior exhibitions, however, he says, “I’m the only one to make decisions and I control the situation. My point of view is more personal. With the public commissions, I’m more neutral and stay more in the background, attentive to the expectations and needs of the users.” But the border between these two concomitant practices is difficult to delineate—Kawamata speaks of constants such as the use of cheap materials, the technique of *in situ* assembly, and the aesthetic of construction sites and ruin. Inside or out, to put it simply, Kawamata nearly always attempts to make his exhibitions exceed their given space, creating bridges between the interior and exterior, and *vice versa*. This was particularly true of the exhibition at La Maréchalerie in Versailles, where thousands of balsa wood market crates spilled down the side of the building like a lava flow or a waterfall, echoing the Le Nôtre gardens. More work was to be found inside, though these interior pieces were much more subjective, poetic, theatrical, and spiritual, rarely corresponding to functions of any sort. Indeed, they brought visitors face to face with a more interiorized approach by conveying symbolic and spiritual values that could easily be appropriated not communally, but individually, in personal reflection. This was also the case with

Kawamata’s last two exhibitions at the galerie kamel mennour, in 2008 and 2011 respectively.

“Tree Huts”

The first of these two exhibitions, in 2008, was minimal, nearly *inframince*: Kawamata transformed the gallery into a veritable landscape punctuated by “bird nests” and other shelters perched high up. It is tempting to compare these micro-architectural structures suspended between the picture rail and the ceiling with Vladimir Tatlin’s constructivist reliefs, but there is absolutely no reaction to the history of forms and modernist assemblage in “Tree Huts”—rather, there is a desire to bring us back to primitive times and to rinse the modernist filter from our eyes. We can discern several intentions at play in this series: first, there are the childhood memories of Kawamata’s home town; and then, from a more conceptual vantage point, there is his desire to remind us that architecture is not the privilege of humans alone. Other organisms such as animals and plants are magnificent architects that work collectively. Certain very old tribes in China, Africa, and Venezuela, understood this fact and took inspiration from natural and instinctive shelters to build their first shelters.

These natural and arboreal architectures are of interest to Kawamata, who rightly recognizes their ingenuity, simplicity, timeless beauty, and practicality. In the context of the gallery or of a museum, such as with the façade, entrance hall, and corridors of the Centre Georges-Pompidou—quintessential symbols of post-modern architecture—or with the more majestic Hôtel de la Monnaie, these nests playing on contrast blend perfectly into their environments. Curiously, this incongruity, or more precisely, this superposition of two seemingly contradictory architectural languages, which our civilization has taught us to see through the lens of references and “exotic”

contexts, finds its full justification here. These are the essentials that Kawamata wants to bring us back to, not by way of critical discourse, but by simply repositioning them in improbable places such as a white cube gallery, the façade of one of the greatest museums in the world, or the “urban” trees of certain capital cities (New York and Berlin)—not to forget the apartments and gardens of certain audacious collectors. In other words, these micro-architectures of survival are organic self-portraits.

Ceiling-Skies to Inhabit Spaces

Tadashi Kawamata’s second, and much more tragic and frightening exhibition at the galerie kamel mennour, *Under the Water* (2011), was created just a few months following the tsunami in Japan. The gallery was transformed into a gigantic ocean—the Pacific in this case—, covered in detritus and waste both in suspension and in movement. Gallery visitors found themselves symbolically beneath the sea’s surface, where an immense and formless raft of objects floated about following the disaster in Fukushima. “I wanted to create a sense of pressure that would be palpable from the outset [...] several thousand people were never found after the disaster, so there are dead people in the sea. I imagined those people under the water looking upwards after the tsunami. They would have seen this sea of debris. This installation was also inspired by that.”

Of all his exhibitions since his debut in 1979, this is doubtless the work most directly connected to current events, though it does avoid the trap of commentary and exemplification. It is also the exhibition in which he has given the most expression to his personal emotions—a great sadness, obviously, but also, and especially, compassion, empathy, and a tremendous fatalism that compel admiration. This touches on a fundamental feature of his philosophy and

that of his compatriots, which could be observed after the tsunami: time is cyclical and nothing is eternal. Destruction, death, and the return to life are a part of our human condition. The entropic nature of every living thing is unavoidable, and we are powerless before this fact. For Kawamata, art can't escape from this fundamental yet hard to accept law of nature, either. By accepting that each of his exhibitions and the majority of his public commissions—Évreux, Paris, and Metz, for example—be ephemeral, he reaffirms this undeniable reality. The works too must function like living organisms, with their flaws, their inevitable transformations, their insecurity, and their inevitable end.

Under the Water is a formidable elegy to the Japanese tragedy, whose impact ultimately affects the entire planet. Such was the message of the nomadic project he presented in parallel in the gallery's basement: a monumental tower to be built from ruins and waste generated by the disaster and installed in several European capitals in the years to come, including in the forecourt of the Palais de Tokyo, on an axis with the Eiffel Tower. Next to the balsa wood model, sketches and press clippings showed how, according to experts, the mass of waste currently making its way to other parts of the world—notably the Hawaiian islands—will inevitably return to Japan in two years time. The movement of this nomadic floating rubbish heap circulating from one continent to another illustrates the global dimension of this tragedy. Everything is interconnected and inseparable. Apart from its extreme pertinence and its poetic force, this symbolic and universal work invites us to reflect on the consequences of our actions and our choices.

Before *Under the Water*, Kawamata had already reinterpreted the traditional format of ceilings. It is a long tradition that brings us back to prehistoric caves and caverns by way of the vaulted churches

of the Middle Ages and the Renaissance, and the baroque skies of modern times that sometimes herald floods or other apocalyptic scenes, and to which twentieth century artists continued to return. One also thinks of expressions such as Marcel Duchamp's barely pre-WWII *Ciel de roussettes* for the 1938 Exposition Internationale du Surréalisme in Paris, re-created by Elaine Sturtevant (*Duchamp 1200 Coal Bags*) and reinterpreted by Philippe Parreno (*Speech Bubbles*) in the 1990s.

Working on the ceiling format—symbolizing the pacifying or menacing sky—has been a constant for Kawamata. With *Bunker* (1995) at the Recklinghausen Kunsthalle in Germany, the height of the room was drastically lowered by a false ceiling. Visitors' eyes met with a convex surface made of thick wood planks joined together without any gaps between them: a kind of upside-down flooring. This gesture evoked the city's past under the Nazi regime and the need for civilians to hide in the tiny, oppressive, inaccessible spaces of domestic architecture. As visitors could not see the empty space between the two ceilings, they were only able to project themselves into the small space available to them and to imagine what the victims of Nazism might have experienced.

For his *Les Chaises de Traverse* (1998) in the former synagogue become art center in Delme, he made a sky of chairs that drastically lowered the ceiling of the religious building until it was level with the balcony—those who chose to visit the second floor saw a sea of chairs instead. “I wanted to point out that there are two distinct levels, each with their own specificities: the ground floor for the men and the second floor for the women. It's a custom I was previously unaware of, though no less than of other Jewish practices. So I put a structure made of chairs between the two levels so that it could be seen from both the ground

floor and the second floor. Of course, the points of view are opposite one another,” Kawamata explains.

In 2005, at Le Creux de l'enfer in Thiers, he lowered the ceiling in a former cutlery works—this time balancing a forest of laths made of reclaimed wood on pillars made of concrete bricks. Visitors could experience the work from two points of view: from below, the light filtered through the hundreds of gaps between the laths, giving visitors the impression of being under an arbor in a peaceful landscape; the contrast from above is striking—visitors look upon a sea of laths like a giant hoard of Mikado sticks. Seemingly unloaded in a jumble, they evoke accidents, floods, unfinished construction sites, and a dynamic and distressing feeling of unalterable movement.

The Ceilings Transform into Ascending Spirals

Relocation, at the Annelly Juda Fine Art Gallery in 1997, makes a perfect transition between these sometimes translucent (letting natural light seep through), sometimes opaque ceiling-skies and the masterly series of “Towers” and monumental “Spirals” erected in exceptional sites such as the classical chapel at the Pitié-Salpêtrière hospital in Paris or the chalk quarries of the Pommery estate in Reims. *Relocation* passes on raw construction lumber to present us with a precarious assemblage of transparent French windows recuperated from the Serpentine Gallery in London, which was under renovation. The false ceiling illuminates the gallery, casting a checkerboard pattern onto the floor that gives a sense of perpetual yet imperceptible movement, livening up the nearly empty interior. These skylights carved into the white cube energetically herald *Le Passage des Chaises*, completed in Paris that same year as part of the Festival d'Automne.

Often compared to the Tower of Babel, this monumental spiral ascending beneath the

Saint-Louis chapel's center dome is a pure masterpiece—it possesses all the makings of one, being monumental, spiritual, photogenic, full of meanings, visually (and then experientially) striking, and unforgettable for all those who have “inhabited” it for a few moments. Initially criticized by those who use the space (the patients of the hospital where Charcot conducted his preliminary research into hysteria), who were wary of this colossal construction composed of some 8,000 chairs joined together vertically, the project eventually received unanimous support, winning over even the most reluctant of its former detractors. This cathedral of chairs and church benches collected over a number of days is preceded by two tunnels that must be walked down before arriving at the central skylight, which accentuates the verticality of the space; the monumental sculpture measures thirty feet tall, at once towering over us and elevating us. Rather than overwhelming the site, the sculpture transcends it, and, within this space devoted to contemplation, reminds us of our fragile human condition. A symbolic work that seeks to link Heaven and Earth, nature and artifice, and individual and multitude, *Le Passage des Chaises* offers a spiritual experience that stands alone among Kawamata's exhibitions, and even among all those exhibitions that have taken place at the site, which hosts *in situ* works every year. The spiritual, cosmic, and meditative values felt within the clearing of chairs and benches are indelibly etched into the memory of the beholder. This is what matters to Kawamata: that the work's survival be fulfilled in living memory, in the story of each visitor's experience, in the bonds that form between people. These immaterial particles outlive the work itself; the many stories and discussions that result from its creation are proof of this.

Ten years later, Daniel Buren invited Tadashi Kawamata to create an *in situ* work in the chalk

quarries connected by underground tunnels and used to store the bottles produced by the French Champagne house Pommery, in Reims. Kawamata erected a new cathedral in the dark and dank tunnels, entitling it *Cathédrale de Chaises*. He returned to attaching wooden chairs together for this project, but this time the visitor was confronted with a vernacular architecture resembling a conical silo or a hut like one might find in certain African villages. Inside of this monumental shelter, one has the impression of being in a protective, spellbinding cavern. This effect is amplified by the quarries themselves, which are dark, silent, and disconnected from reality, as they are located about one hundred feet beneath the earth. Within the space, it is as though visitors are transported back to prehistoric times.

In 2012, for the Abu Dhabi Art Fair, Kawamata accepted a very specific commission to create a space for lectures and debates at the heart of the fair that would be at once both open and closed. As usual, he took a different tack on an idea he had already experimented elsewhere, returning to the tower composed of salvaged furniture. *Chairs for Abu Dhabi* is a functional work made of hundreds of pieces of used furniture recuperated from Emmaüs—including benches, chairs, and sofas— and attached to a metal structure to compose the walls of this tower of use-value. This new interior work introduces an aesthetic of accumulation and repetition as well as a so-called *relational* aesthetic, as certain benches and sofas attached to the inside and the outside of the “tower” could be used by the public while listening to lectures or as a point to meet during the fair.

Since his appearance on the international scene in 1982 at the Venice Biennale, Tadashi Kawamata

has been on a constantly climbing trajectory. He transforms every invitation to create an artwork into collective, poetic, and political experiences that go far beyond art and situate him in the lineage of Joseph Beuys and his social sculpture. Each adapted to their respective situation, these creations shift expectations, transcend artistic issues, and give rise to new awareness and deep appropriations. The question of transformation and displacement is always present. Introducing landscape into the white cube by building nests in the corners of the ceiling, making skies of chairs in former places of worship, installing “polluted” oceans and waterfalls like at La Maréchalerie in Versailles—Kawamata’s work contributes to erasing temporal and geographic limits, the borders between interior and exterior, and the barriers between learned practices and anonymous works. Introducing the aesthetic of construction sites, disorder, and the accidental by placing masses of recovered wood—either orderly arranged or shrewdly scattered to resonate with the aesthetic of ruins—in the sophisticated and minimalist space of the modern art museum reminds us that the dynamic balance of existence depends upon alternating cycles.

Kawamata’s body of work has a kind of homeostasis with its own particular metabolism. Whether created as an interior or exterior piece, any given work by Kawamata is fundamentally inhabited by a desire to surpass antagonisms and divisions—a desire to bring together the contemporary city’s chaos and the countryside’s tranquility, to close the gap between primitive architecture and the sophistication of the modernist white cube, to transcend the notions of the clandestine and the spiritual, and to show that construction and destruction are indissociable. Rather than reconciliation, the artist prefers to speak of connection. He often uses the verb “connect” to describe his actions and his relationship to the

world. His anachronic conception of history—“I don’t believe in new ideas”—is consonant with visions of the future that no longer make sense of the world in terms of progress and critique, but rather in terms of hybridizations through the rereading of our common experiences. By instigating temporal and geographical collisions, as he has done for the past thirty years, Kawamata creates new situations that upset our aesthetic and theoretical criteria. This alternative to modernism, itself a descendant of the Enlightenment, is now necessary in a Western civilization awaiting new points of reference and new models. By virtue of his Japanese background—growing up in an extremely sophisticated culture that remains deeply attached to its roots and traditions—Kawamata has been a pioneer in appropriating this crossroads. Beginning in the 1980s, a period deeply marked by the production of objects, by speculation and by the proliferation of merchandise whose invasive and polluting aspect we now reject, he defined and incarnated this path that was against the grain at the time and which now gives him an edge and provides a model for upcoming generations.

NOTES SUR LA NATURE, LA CABANE ET QUELQUES AUTRES CHOSES — VII*

GILLES A.
TIBERGHEN

90

91



Tree Huts at Place Vendôme, 2013
Installation *in situ*
Bois
Vue de l'installation, FIAC Hors les Murs, place Vendôme, Paris
© Photo. Fabrice Seixas
Courtesy kamel mennour, Paris & Annelly Juda Fine Art, Londres

Juillet 2013. Je suis monté dans *Collective Folie*, la tour penchée de Kawamata à la Villette : elle a un faux air de *Monument à la III^e internationale* de Tatline, avec une face presque verticale et l'autre penchée à peut-être soixante degrés. On y pénètre par un espace qui pourrait ressembler à un hall où aboutissent deux escaliers de bois, l'un pour monter et l'autre pour redescendre. Quand on est tout en haut on a l'impression d'être dans un observatoire urbain qui nous fait mieux voir ce morceau de nature où nous nous trouvons, face au canal, au bord de l'eau qui coule presque au pied de la construction. Je viens de passer un mois en résidence dans le sémaphore d'Ouessant, et le bruit de la mer dans ma mémoire se superpose aux cris des enfants qui jouent sur la pelouse ce jour-là. Mais ici, dans cette tour, on ne reste pas : on vient *regarder la vue*, se confronter aux matériaux qui se chahutent à l'intérieur de ce petit fortin où la lumière du soleil s'infiltré de toute part comme dans l'épave d'un navire qui prendrait l'eau mais, au lieu de s'enfoncer dans la mer, s'élèverait dans le ciel.

Les cabanes ont en commun avec les phares d'être des observatoires, mais c'est vrai jusqu'à un certain point : pour les seconds leur situation en hauteur les y destine tout particulièrement — comme les donjons, les miradors ou les tours de contrôle sur les aéroports —, tout en les exposant aussi spécialement à la vue. Ce qui est le but recherché car les navires s'orientaient grâce à leur lumière même si, aujourd'hui, les techniques modernes du GPS ne confèrent plus à ces phares qu'un rôle d'auxiliaire. *Voir*, d'ailleurs, importait assez peu si ce n'est pour localiser les navires en détresse, activer les secours ou savoir quand communiquer avec eux. *Être vu* était le principal.

*
Une œuvre n'est-elle pas faite essentiellement pour cela quand elle appartient à ce que l'on appelle les « arts visuels » ? Le penser serait non seulement avoir une conception réductrice de l'art, quelle que soit la catégorie sous laquelle on range telle ou telle de ses manifestations, mais aussi tout simplement de la vision. L'opposition de *l'haptique* et de *l'optique*, pour stimulante qu'elle soit de prime abord, n'en reste pas moins très artificielle car il y a toujours, si peu que ce soit, de l'un dans l'autre. Ce n'est entre eux qu'une différence de degré, et non de nature. « Tu peux toucher avec les yeux », disent certains commerçants sur les marchés. Et ils ont raison. Ce qui ne nous empêche pas de vouloir sans cesse lever l'interdit du toucher quand nous regardons une sculpture. Entrer dans la *Folie* de Kawamata c'est pénétrer à l'intérieur de la vue, circuler dans les méandres du visible, éprouver la fermeté des lignes qui se cassent ou se remodelent devant nous, articulées à des madriers de bois, vissées sur des poutres suffisamment solides pour supporter le poids de plusieurs personnes. Ainsi partageons-nous une vision, une idée aussi belle que de partager un rêve.

*
Voir de la tour c'est aussi être un voyant, celui qui clignote parfois et que l'on nomme ainsi parce qu'il permet de contrôler si tout fonctionne, si le poste est allumé, comme pour répondre à la question tacite posée aux machines : *qui vive ?* Avec cette ambivalence dans le mot *voyant* qui suppose que ce qui est ainsi désigné est aussi capable de voir. Le promontoire dans le parc de Chaumont-sur-Loire, construit par l'artiste en 2011, s'avance vers la Loire qu'il surplombe à côté du château. Le paradoxe de cette jetée de quelques dizaines de

Gilles A. Tiberghien, travaille à la croisée de l'histoire de l'art et de l'esthétique qu'il enseigne à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du Musée national d'art moderne* et corédacteur en chef avec Jean-Marc Besse des *Carnets du paysage*. Il a publié, entre autres, *Land Art* aux Éditions Carré, 1993 [réédition revue et augmentée, 2012], *Land Art Travelling*, Erba, Valence, 1996, *Nature, art, paysage*, Actes-Sud / E.N.S.P., 2001, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Éditions du Félin, 2005, [réédition augmentée 2014].

En 2011 il a également publié *Pour une république des rêves*, Les presses du réel, qui accompagnait une exposition du même nom au CRAC Alsace. Ce livre est le troisième volet d'une poétique de l'imaginaire en mouvement dont *Le Principe de l'axolotl & suppléments* (Actes Sud 1997, réédition augmentée 2011) et *FINIS TERRAE, Imaginaire et imaginations cartographiques*, Bayard 2007, sont les deux premiers moments.

En 2016 il publie *Peter Hutchinson*, Éditions Fage, une monographie de l'artiste sous sa direction pour accompagner l'exposition au Frac Bretagne (18 décembre 2015-28 février 2016) dont il est le commissaire.

* Ces notes font suite à une première série de cinq notes écrites en différentes occasions et publiées dans un livre aux Éditions du Félin, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses* (Paris, 2008—seconde édition augmentée, 2014). Bien qu'indépendantes, comme le sont chacune d'entre elles, elles se complètent et se répondent mutuellement. Elles ont été reprises dans une nouvelle édition de ce livre, accompagnées d'une sixième note portant sur Gilles Clément.

mètres est précisément de nous faire comprendre, comme si elle en était la matérialisation télescopique, le simple acte de voir. Aller au bout de cette passerelle c'est comme prolonger un regard à l'intérieur duquel nous aurions la liberté de nous mouvoir : c'est à la fois regarder du dehors ce que l'on voit du dedans, et pénétrer à l'intérieur de ce qui nous permet d'accéder au dehors.

*

Tous les belvédères sont d'une certaine façon en rapport avec l'eau. Ce n'est pas qu'elle soit toujours donnée à notre contemplation, mais elle est toujours si peu que ce soit supposée, en creux en quelque sorte, comme ce qui *accomplit* le point de vue et ferme l'horizon. Une eau ancestrale, d'avant tous les paysages et sans laquelle ils ne seraient pas. L'eau est le miroir de notre œil, où se confirme notre vision. Il y a toujours quelque part de l'eau pour voir, même dans les régions les plus arides. L'eau des déserts est une eau spirituelle, sans laquelle on ne s'aventurerait jamais en de tels lieux.

*

En 2011 Kawamata propose à la galerie kamel mennour *Under the Water*. L'installation commence dans la cour et se poursuit à l'intérieur de la galerie, comme si on se trouvait sous la mer où flottent des débris de portes, de fenêtres, de tables arrachées aux habitations. « Si on imagine l'installation vue du dessus, c'est une reproduction de l'image de tous ces déchets qui flottaient sur l'eau [après le tsunami qui a touché le 11 mars 2011 la côte nord-est du Japon], déclare Kawamata. C'est une image très calme, sans mouvement, les déchets flottent, c'est très silencieux. Mais si vous vous placez sous l'eau, si vous regardez vers le ciel, l'impression est différente. [...] Après le tsunami, il y a eu une quantité énorme de déchets qui venaient des bâtiments détruits, je ne sais pas combien, cent

mille tonnes ou quelque chose comme ça. C'est un des problèmes qui se posent maintenant, comment faire disparaître ces déchets. [...] Ils traversent l'océan, mais dans deux ans ils seront revenus à leur point de départ. J'imagine le mouvement naturel de ces éléments. Les gens essaient d'oublier que le tsunami a eu lieu, mais les débris ne disparaissent pas, ils vont revenir. » Cette fois nous voici enfoncés dans les profondeurs, sous cette banquise éclatée de débris qui font de notre monde un gigantesque dépotoir où puiser sans fin de nouveaux matériaux pour construire nos maisons et nos villes ; une manière d'orchestrer ce qu'on pourrait appeler des « cabanes stabilisées », avant qu'un nouveau cataclysme les fassent retourner à leurs éléments premiers.

*

Si simples, voire frustes, que soient les objets construits par Kawamata et ses collaborateurs, ils n'en mobilisent pas moins des savoirs et des compétences très divers qui font l'objet de concertations préalables, de longues discussions avec les acteurs intéressés — le plus souvent des étudiants d'écoles de beaux-arts — participant à une édification dont l'artiste est l'auteur désigné bien qu'il n'en soit pas le seul *fabricant*. « L'objet technique », écrit Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques*, « se distingue en fait de l'objet scientifique parce que l'objet scientifique est un objet analytique, visant à analyser un effet unique avec toutes ses conditions et ses caractères les plus précis, alors que l'objet technique, bien loin de se situer tout entier dans le contexte d'une science particulière, est en fait au point de concours d'une multitude de données et d'effets scientifiques provenant de domaines les plus variés, intégrant les savoirs en apparence les plus hétéroclites, et qui peuvent intellectuellement ne pas être coordonnés, alors qu'ils le sont pratiquement dans le fonctionnement de l'objet technique ».

*

Bien sûr, les structures de Kawamata ne sont pas essentiellement des objets techniques. Ce sont avant tout des œuvres dont le statut demande à être interrogé. Néanmoins, elles partagent avec ces objets cette élaboration collective qui met en commun des compétences et des imaginaires dont elles seront le résultat. Ici les individualités techniques sont élémentaires ; ce qui compte essentiellement ce sont les *ensembles techniques*. « Tout ensemble technique, dit Simondon, n'a pas nécessairement la forme stable de l'usine ou de l'atelier. [...] Le chantier comme ensemble technique peut être temporaire : il n'en est pas moins un chantier constituant un ensemble. » Mais cet ensemble est plus encore qu'un chantier, dont il a pourtant l'apparence : il est une structure artistique dans la mesure où il est une articulation entre le monde de l'homme et celui de la nature, et entre les différents mondes qui composent la société humaine. L'objet technique est le résultat d'une habileté particulière qui passe par un amour du matériau. « Le vrai technicien aime la matière sur laquelle il agit ; il est de son côté : il est initié, mais respecte ce à quoi il a été initié ; il forme un couple avec la matière après l'avoir domptée. » L'intérêt de Kawamata pour le bois, matériau qu'il utilise principalement, ne porte certes pas essentiellement sur ses propriétés intrinsèques, mais il reconnaît néanmoins que : « être un créateur c'est avoir une connaissance intime des matériaux et en déployer les possibilités dans l'espace ». Car ce qui lui importe davantage c'est de pouvoir assembler, et désassembler, très facilement ces éléments.

*

Les structures montées par Kawamata et les groupes d'artistes qui l'accompagnent, correspondent à une réinscription et à un déplacement des objets du monde de la nature dans le monde de la culture. Ce qui en

fait des objets esthétiques de surcroît c'est qu'ils deviennent, pour parler encore comme Simondon, des « objets remarquables » qui produisent une nouvelle « réticulation de l'univers ». Là où l'activité technique produit une action relativement violente dans son application abstraite sur le monde, l'objet esthétique devient au contraire un élément d'articulation : « La statue placée devant un temple est celle qui présente un sens pour un groupe social défini, et le seul fait pour la statue d'être placée, c'est-à-dire d'occuper un point clé qu'elle utilise et renforce, mais ne crée pas, montre qu'elle n'est pas un objet détaché. » À la différence de l'objet technique pur qui peut agir n'importe où. Or « c'est bien l'insertion qui définit l'objet esthétique », et ce qui fait qu'une statue est une œuvre, continue Simondon, c'est qu'elle s'insère justement dans un ensemble, dans l'architecture d'une ville par exemple, qu'elle est dans un rapport particulier aux lieux, qu'elle ne copie pas car elle « les prolonge et s'insère en eux ». Un objet technique peut être beau lorsqu'il y a insertion dans le monde en un point et un moment remarquables.

*

Cette question de l'insertion me semble centrale dans le travail de Kawamata, et me fait songer aux réflexions de l'anthropologue Tim Ingold, assez proche parfois lui-même de Simondon, dont il connaît l'œuvre. Habiter est une notion centrale pour lui et, comme Heidegger, Ingold considère que ce n'est pas parce qu'on bâtit que l'on habite, mais l'inverse : nous sommes d'ores et déjà des habitants de cette Terre, et c'est pour cette raison que nous pouvons construire des maisons. Or habiter, ce n'est pas vivre dans des architectures monumentales ; c'est être dans un lien étroit avec notre environnement, être lié physiquement et psychiquement à lui, et entretenir avec le monde, les objets et les personnes qui nous entourent un rapport dynamique. Ainsi la hutte — ce que j'appellerais aussi bien ici la cabane — est-elle posée

par Ingold comme paradigme de l'habitation : « Tandis que le monument a été construit une fois pour toutes, la hutte est toujours en construction ou en reconstruction. Pour l'habitant du monde qui joue un jeu de miroirs, c'est donc le monument architectural qui semble éphémère, enterré dans les sables du temps alors que la vie se poursuit. » Dans *Hōjōki*, traduit par *Notes de ma cabane de moine*, Kamo no Nagaakira, plus généralement connu sous le nom de Kamo no Chōmei, poète et musicien peu fortuné vivant au Japon à la fin du douzième et au début du treizième siècle, écrit, après s'être construit une cabane de « dix pieds carrés » où il terminera ses jours à 63 ans : « Les demeures humaines et leurs habitants rivalisent d'impermanence, disparaissent, et nous font penser à la rosée sur le liseron du matin. Tantôt la goutte de rosée tombe et la fleur demeure ; la fleur demeure sans doute, mais bientôt se fane elle aussi aux rayons du soleil levant. Tantôt la fleur se replie sur elle-même, tandis que la rosée demeure ; la rosée a beau demeurer, elle ne dure jamais jusqu'au soir. » Cette manière de voir est très proche de l'état d'esprit de Kawamata qui reconnaît, sans être religieux pour autant, l'importance du bouddhisme dans sa manière de penser : « Je ne crois pas que mon travail soit particulièrement japonais, mais je crois que cette culture bouddhique est importante pour moi. » « Je ramasse du bois de récupération, dit-il encore, je m'en sers pour créer quelque chose à un moment donné, puis je démonte tout et je remets les morceaux de bois là où je les ai trouvés. Puis je m'en vais ailleurs, je ramasse à nouveau du bois, je construis, je démonte, je replace les morceaux de bois. On pourrait penser à Sisyphe, condamné à rouler éternellement son rocher en haut d'une colline pour le voir aussitôt dévaler la pente. Toute action qui se fonde sur cette méthodologie finit par annuler la signification même de l'action. Cela peut aboutir à la tautologie. Recycler signifie créer une chose totalement différente et la présenter comme un nouvel article, mais je ne pense pas que fabriquer un produit soit fondamentalement

différent du recyclage. Dans mon cas j'ignore ce que ça donnera. Je ne sais pas. »

*

Il y a en effet chez Kawamata ce même sentiment de l'impermanence ou de la transformation continue de toute chose que l'on retrouve dans une certaine philosophie de la vie, que condense en quelque sorte l'*entretien* du temple d'Ise au Japon, dont chaque partie est régulièrement reconstruite à l'identique depuis mille ans. « Cette idée fait partie du bouddhisme et du shintoïsme, de l'animisme japonais. Tout se renouvelle constamment, mais le style et la forme ne changent jamais. Le temple d'Ise est reconstruit selon les mêmes plans, le même style, avec les mêmes matériaux, tous les vingt ans. » L'artiste ne reproduit jamais rien à l'identique, mais il récupère le bois dont il s'est servi ou bien, inversement, se sert de bois de récupération, produisant et poursuivant en même temps le mouvement des choses où la différence naît de l'identité. « La même rivière coule sans arrêt, mais ce n'est jamais la même eau. » Ainsi commence le texte de Kamo no Chōmei. Il y a bien ici une forme de recyclage à l'œuvre, mais qui n'est pas systématique car le bois utilisé peut finir par être abandonné. Néanmoins tous les projets se tiennent, tous sont liés entre eux et se succèdent sans véritable solution de continuité. Quand on lui demande s'il voit ses œuvres comme une œuvre unique, Kawamata répond : « On peut voir mon travail comme ça : je construis, je détruis, je détruis, je construis... C'est comme une fleur. La fleur pousse, éclôt, fane, et l'année suivante elle éclôt de nouveau. C'est un ensemble continu, qui existe dans plusieurs lieux, en Europe, au Japon, en Amérique. Parfois il éclôt ici, parfois là. »

*

Penser dans une interaction entre notre environnement et nous me paraît aujourd'hui indispensable pour comprendre ce qui nous

relie au monde dans lequel nous vivons. En réfléchissant à cette interaction Ingold propose le modèle du tissage, afin de dépasser le dualisme nature/culture auquel il oppose ce qu'il appelle « la synergie de la personne et de l'environnement ». Celui-ci, en effet, n'est pas un quelque chose dans lequel nous nous trouvons installés une fois pour toutes : il est en perpétuelle transformation, modifié par ceux qui y vivent et qu'il contribue à transformer à son tour. Nous évoluons ainsi dans une sorte d'« environnement fluide » où tous les êtres sont connectés entre eux. Ainsi, édifier une maison n'est pas appliquer purement et simplement une forme sur une matière brute : il s'agit plutôt d'établir pour ce faire un ensemble de paramètres qui vont contribuer à inventer le processus de sa construction sans le préfigurer. Or pour penser ce type de dynamique, la notion de tissage prise au sens large est d'un grand secours si on la caractérise comme le fait encore Ingold : « Tout d'abord, l'artisan travaille à l'intérieur d'un champ de forces qui se met en place à travers son engagement avec le matériau ; ensuite le travail n'implique pas seulement l'application mécanique d'une force extérieure, il exige attention, savoir-faire et dextérité ; enfin l'action possède une qualité narrative, au sens où tout mouvement, comme une ligne dans une histoire, se déploie en rythme à partir du mouvement précédent tout en anticipant le suivant. »

*

On peut ici aisément remplacer artisan par artiste. La différence importe peu en ce qui nous concerne — et elle n'a d'ailleurs eu de pertinence qu'assez récemment en Occident. Le travail de Kawamata peut aussi correspondre à ces critères. Et il est certain que sa manière de procéder, sa technique d'enchevêtrement du bois dans les bâtiments de la ville correspond bien à ce que décrit Ingold, lui-même imprégné des textes de Gottfried Semper sur les « quatre éléments fondamentaux de l'architecture ». Nous sommes

vraiment dans une opération artistique qui ne se contente pas de fabriquer un objet, mais qui crée un lien entre cet objet et le monde. Nombreuses d'ailleurs sont les passerelles ou les chemins, les *sidewalks* qu'il a réalisés, à Anvers en 2000, à Évreux la même année, ou encore à Melle en 2012. Le caractère proprement esthétique de ces systèmes d'articulation vient de là. Si l'on revient à Simondon, on peut dire avec lui que « l'objet esthétique n'est pas à proprement parler un objet, mais plutôt un prolongement du monde naturel ou du monde humain qui reste inséré dans la réalité qui le porte ; il est un point remarquable d'un univers ; ce point résulte d'une élaboration et bénéficie de la technicité, mais il n'est pas arbitrairement placé dans le monde, il représente le monde et focalise ses forces ».

*

Kawamata ne se vit pas vraiment comme un artiste, ou disons qu'il est un artiste *et* autre chose parce que le monde de l'art auquel il appartient *aussi* ne suffit pas à le qualifier. « Je ne fais pas partie du groupe des artistes, je suis légèrement à côté, un sujet de discussion plutôt qu'autre chose. » Je suis un « doux dingue », dira-t-il aussi dans le même entretien avec Guy Tortosa, se comparant au facteur Cheval, qu'il admire, puis évoquant ce livre — catalogue de Bernard Rudofsky — *Architecture Without Architects*, qui a fait date pour beaucoup d'architectes et d'artistes. En feuilletant le livre en question on comprend bien pourquoi, ne serait-ce qu'en regardant les plates-formes de pêcheurs photographiées à Vieste, en Italie, à Stanleyville — aujourd'hui Kisangani —, en République démocratique du Congo, ou, plus proches de la culture d'origine de Kawamata, les *torii*, portiques quadrangulaires en bois associés aux temples shintoïstes, comme celui d'Inari à Kyōtō. En fait, les interventions de Kawamata se glissent dans le tissu urbain en soulignant certains aspects de l'architecture, en ponctuant la ville ou en y intégrant des éléments de liaisons

inédits, qui manifestent quelque chose de l'espace auquel on ne fait souvent pas attention. Une réalité qui n'est pas nécessairement matérielle mais aussi une condition, celle des habitants, les moins considérés parfois.

*

Les cabanes de Kawamata n'ont pas pour destination d'abriter les SDF, même si dans les années 1980 et au début de la décennie suivante il en a installé un certain nombre que des clochards pouvaient s'approprier temporairement, au Japon et aussi à New York, où il a vécu quelques années. «Au début, dit-il, je les fabriquais en carton. On pouvait y pénétrer, mais pour un très court instant seulement. C'était plus symbolique qu'autre chose.» Comme celles qu'on a pu voir quelque temps accrochées au sommet de la colonne Vendôme à Paris en 2013, sur les tubulures de la façade du Centre Pompidou en 2010, ou le long du *Museumsmühle* de Bonn en 1990, dans les arbres du Madison Square à New York ou dans le jardin des Tuileries à Paris en 2008, dans le parc du château de Chaumont-sur-Loire enfin, où elles sont installées de façon permanente. Toutes celles qu'il appellera des «Tree Huts», ne sont là au fond que comme des «balises de détresse» qui signalent, en haut, ce qui est souvent invisible, en bas, pour ceux qui ne veulent pas voir la misère au quotidien. Les cabanes sont ces espaces que j'ai déjà longuement décrits, où toutes sortes de valeurs contradictoires coexistent, et qui constituent une sorte de point de contact entre le rêve et la réalité, parfois la plus sordide.

À Ottawa et à Huston, en 1991, l'artiste construit ce qu'il appelle des «Favelas». Il réitère l'année suivante à Cassel, mais cette fois l'installation s'appelle *People's Garden* et, dans ce contexte un peu bucolique, les petites constructions ainsi assemblées ressemblent davantage aux cabanons des jardins partagés. Les *favelas* sont des agglomérations d'abris de fortune qu'on trouve au Brésil, et plus particulièrement autour de la ville

de Rio ; leur réalité est complexe, et certaines correspondent à de véritables extensions urbaines où l'on trouve des commerces, et même des banques. Ce ne sont pas seulement des bidonvilles, qui eux-mêmes ne peuvent pas non plus d'ailleurs se réduire à des rassemblements de cabanes. On se souvient que le nom *favela* vient d'une plante qui poussait en abondance sur la colline située au centre névralgique de la fameuse «guerre de Canudos», à la fin du dix-neuvième siècle, dans l'État de Bahia, dont on peut lire le récit dans l'extraordinaire livre *Os Sertões — Hautes Terres* dans la traduction française —, écrit par Euclides da Cunha qui en fut l'un des acteurs. C'est donc sur le mont de la Favela que s'installera Antonio Conselheiro, ce prédicateur mystique qui souleva une population de miséreux contre le pouvoir central aux armées duquel, et contre toute attente, il tiendra tête durant des années. Euclides da Cunha lui-même comparera parfois cet épisode qui secoua la jeune République brésilienne à la guerre des Chouans. Les soldats survivants de cette bataille épique, venus s'installer sur une colline surplombant Rio, lui donneront ce nom en souvenir, et ce n'est qu'au début du vingtième siècle qu'il prendra la signification qu'on lui connaît aujourd'hui.

*

Favela indique donc avant tout un déplacement, voire un déracinement — et le mot convient encore mieux quand il s'agit de plantes. Ce que *déplace* ainsi Kawamata ce sont certes des matériaux, mais aussi et surtout la réalité de ces bidonvilles dont il importe le nom sur un territoire étranger. Alors, par une sorte d'inversion dont son art a le secret — et qu'on a déjà vue à l'œuvre quand il retourne avec tant de grâce le ciel et la terre —, ces constructions légères dont les murs, à peine visibles, sont autant de portes et de fenêtres ouvertes sur la ville et sur le paysage, nous font entr'apercevoir une communauté possible qui en transcende la réalité éphémère. Même si je ne

pense pas qu'il existe de véritable communauté de cabanes, ces «Favelas», dans leur structure et leur organisation, font signe vers l'idée même de communauté qui préside à tous les projets de l'artiste.

*

On trouve dans le petit texte *Construire sa maison* de John Burroughs, plus jeune de vingt ans que Thoreau, naturaliste comme lui, ami de Whitman et auteur prolifique, un passage où l'auteur invoque l'idée de «beauté négative» pour caractériser ces habitats qui se fondent dans leur environnement, et qu'il oppose aux «maisons blanches» édifiées pour attirer l'attention exclusivement sur elles. La période où l'on a construit ce genre de maisons, ajoute-t-il, «marque la fin de l'esprit d'amitié et d'échange entre les voisins. Elle inaugure l'ère de la jalousie, de la froideur, de la médisance. Lorsque les gens habitaient encore leurs cabanes faites de troncs d'arbres et que la vie était un âpre combat, ils partageaient davantage de choses ; la sympathie régnait entre eux, et une solide bienveillance ; la dureté du travail et la dureté des temps rendaient semblable le monde entier ; les gens se rapprochaient et leurs humbles demeures étaient les lieux d'une vie domestique de douceur et d'échanges dans un bon voisinage».

*

Un des premiers projets de Kawamata dont il m'a été donné de faire l'expérience fut *Le Passage des Chaises*, titre de son installation dans la chapelle de la Salpêtrière, en 1997, au moment du Festival d'Automne. J'avais été si vivement impressionné par cette muraille circulaire qui s'élevait à dix mètres de haut en se refermant progressivement sur la véritable coupole de la chapelle, que j'étais même revenu à la fin de l'exposition prendre une chaise que l'artiste proposait au visiteur d'emporter. À chacun était ainsi donnée l'occasion de partager, chez lui, ce qu'il avait contemplé au

milieu des autres mais à travers un seul de ses éléments, indiscernable de n'importe quel vieux meuble traînant dans une brocante, si ce n'est pour ceux qui en connaissaient la provenance. À la manière de ces pierres dont Michael Heizer assure qu'une fois déplacées elles conservent avec elles quelque chose de l'esprit du lieu d'où elles ont été extraites, cette chaise me semblait encore imprégnée d'une signification qui en dépassait l'utilité immédiate. À travers elle néanmoins, c'est un peu de l'espace d'un rêve, enraciné dans mon enfance, que j'emportais et que je partageais ainsi avec l'artiste. Je me souviens que parmi les rares auteurs cités par Kawamata, on trouve Walter Benjamin. Il est vrai que le thème du passage est un lien tout trouvé entre l'écrivain et l'artiste, mais bien d'autres choses aussi dont témoigne par exemple ce texte tiré de *Paris, capitale du XIX^e siècle* : «À chaque figure vraiment nouvelle de la nature — et au fond, la technique aussi en est une — correspondent de nouvelles «images», que chaque enfance découvre pour les incorporer au trésor d'images de l'humanité.»

RÉFÉRENCES :

Tadashi Kawamata, *Entretiens*, Paris, Éditions Lutanie, 2013, p. 106-109. Ce livre réunit quatre entretiens donnés par l'artiste de 1987 à 2012 avec Makoto Murata, Motoi Masaki et Osamu Ikeda (1987), avec Olivier Reneau (1998), Bettina Paust, 2003, Cerise Fontaine, 2012, et des propos recueillis pour le Mikasa Modern Art Museum (2008). Ce livre sera désormais cité : *Entretiens*, suivi de la pagination. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, édition augmentée d'une préface de John Hart et d'une postface de Yves Deforge, 1989, p. 109, p. 77, p. 92 ; «Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa», *Tadashi Kawamata. Tree Huts*, Éditions kamel mennour, 2010, p. 62 ; Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 184, p. 188 ; Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Éditions Zones Sensibles, 2013, p. 259 ; Kamo no Chōmei, *Notes de ma cabane de moine*, traduit du japonais par Charles Grobois, Tomiko Yoshida et le R.P. Sauveur Candau à la suite de Urabe Kenko, «Les heures oisives», Paris, Gallimard / Unesco, Connaissance de l'Orient, 1987, p. 263 ; Kawamata, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 103, p. 23-24, p. 103, p. 101 ; Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.*, p. 137, p. 217, Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 187 ; «Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa», *op. cit.*, p. 66 ; Bernard Rudofsky, *Architecture sans architectes*, [*Architecture Without Architects*, MoMA – Museum of Modern Art, New York, 1964] trad. fr. Dominique Lebourg, Paris, Chêne, 1977. Ill. 107, 108, 129 ; «Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa», *op. cit.*, p. 67 ; Euclides da Cunha, *Hautes Terres (La guerre de Canudos)*, trad. fr. par Jorge Coli et Antoine Seel, Éditions Métailié, Paris, 1993 ; John Burroughs *Construire sa maison*, traduit de l'américain et présenté par Joël Cornuault, Éditions Premières Pierres, Saint-Maurice, 2006, p. 26 ; Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 407.

NOTES ON NATURE, THE SHACK, AND SOME OTHER THINGS — VII*

Gilles A. Tiberghien works at the crossroads of art history and aesthetics, which he teaches at the University of Paris 1 Pantheon-Sorbonne. He is a member of the editorial board at *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* and, alongside Jean-Marc Besse, is co-editor-in-chief of *Carnets du paysage*. His publications include *Land Art* (Éditions Carré, 1993-revised and expanded edition, 2012); *Land Art Travelling*, (Erba, Valencia, 1996); *Nature, art, paysage* [*Nature, Art, Landscape*] (Actes-Sud / E.N.S.P., 2001), and *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses* [*Notes on Nature, the Hut, and Some Other Things*] (Éditions du Félin, 2005 / expanded edition, 2014). In 2011, he also published *Pour une république des rêves* [*For a Republic of Dreams*] (Les presses du réel), which accompanied an exhibition of the same name at the CRAC Alsace. This book is the third volume of a poetics of the imagination in movement, whose first two installments are *Le Principe de l'axolotl & suppléments* [*The Axolotl Principle & Supplements*] (Actes Sud, 1997 / expanded edition, 2011) and *FINIS TERRAE, Imaginaire et imaginations cartographiques* [*FINIS TERRAE: Imagination and Cartographic Imaginings*] (Bayard, 2007). In 2016, he published *Peter Hutchinson* (Éditions Fage), a monograph of the artist's work that he oversaw as editorial director, in tandem with the exhibition he curated at the Frac Bretagne (18 December 2015–28 February 2016).

* These notes follow on from a first series of five notes written on different occasions and released in a book published by Éditions du Félin entitled *Notes sur la nature, la cabane, et quelques autres choses* (Paris, 2008-second expanded edition 2014). Though they are independent, these notes supplement and respond to one another. They have been republished in a new edition of the book and accompanied by a sixth note on Gilles Clément

July 2013. I climbed inside *Collective folie* [*Collective Folly*], Kawamata's leaning tower at the Villette that looks a bit like Tatlin's *Monument to the Third International*, with one almost vertical side and the other at an angle of about sixty degrees. The entrance to the tower is a space resembling a hall in which two wooden stairways meet—one to go up and the other to come back down. At the top, it feels as though you are in an urban observatory that allows a better sight of this patch of nature where you find yourself facing the canal, the water almost flowing at the feet of the construction. I had just spent a month in residence at the Ushant semaphore station and the sound of the sea in my memory was superimposed on the shouts of the children playing on the grass that day. But you don't stay in this tower—you come to *take in the view*, to come into contact with the materials writhing within this little fort where the sunlight seeps in from all directions as though it were a shipwreck that, instead of taking on water as it sinks into the sea, is being drawn upward into the sky.

Kawamata's shacks are similar to lighthouses insofar as they are observatories, but this is only true to a point: for the latter, their height destines them to this condition, like dungeons, watchtowers, or airport control towers, while simultaneously exposing them to being seen. This is the intention, as ships once relied on their light for orientation, even though today's modern GPS technology leave these lighthouses nothing more than an auxiliary role. *Seeing*, for that matter, was of little import other than to locate vessels in distress, to initiate emergency rescue services, or to know when to communicate with them. *Being seen* was the essential.

Isn't this the basic reason for which an artwork is made when it belongs to what we call the "visual arts"? To think this would not only be a reductive

conception of art, no matter the category into which we place this or that manifestation of art, but also of vision itself. The opposition of the *Haptic* and the optic, as enticing as it first seems, nevertheless remains very artificial, as one is always in the other, no matter how small the scale. The only difference between them is one of degree, not of nature. "You can touch with your eyes," as some shopkeepers say, and they are right, though this doesn't keep us from constantly wanting to lift the ban on touching when looking at a sculpture. To enter into Kawamata's "Folie" is to penetrate into the interior of vision, to run through the twists and turns of the visible, to test the strength of lines that break apart and restructure before us, joined to wooden planks bolted to beams that are strong enough to support the weight of several people. And thus we share a vision, an idea as beautiful as sharing a dream.

To see *from* the tower is also to be an indicator light [*voyant*]—one that sometimes blinks and which is so named because it allows us to check if everything is working, if the receiver is on, as if to answer the tacit question asked of machines—*who goes there?*—with this ambivalence in the French word *voyant* [indicator light / seer] that implies that the designated object is also capable of sight. The promontory in the Chaumont-sur-Loire park, built by the artist in 2011, stretches out toward the Loire, which it overlooks beside the castle. The paradox of this jetty measuring several dozen meters long is in making us understand the simple act of seeing as if it were the telescopic materialization of this act. To walk to the end of the pier is like extending our gaze, within which we are free to move—it is both looking from the outside at what we see within and penetrating into that which allows us to access the outside.

All of the viewpoints are somehow related to water. This is not to say that water is always presented for contemplation, but that it is always, and at the very least, implicit as that which *completes* the point of view and seals the horizon—an ancestral water that came before all landscapes and without which they would not exist. Water is the mirror of our eye, where our vision is established. There is always water to be seen somewhere, even in the most arid of places. Desert water is a spiritual water without which we would never venture into such places.

In 2011, Kawamata presented *Under the Water* at the galerie kamel mennour. The installation began in the courtyard and continued inside the gallery as if the visitor were underwater in a sea cluttered by debris composed of doors, windows, and tables ripped from homes. Kawamata says, "if we imagine the installation as seen from above, it is a reproduction of the image of all the detritus floating on the water [following the tsunami that hit the north-east coast of Japan on 11 March 2011]. It is a very calm, motionless image. The detritus floats, it is very silent. But if you position yourself under the water, if you look up toward the sky, it gives a different impression. [...] After the tsunami, there was an enormous amount of detritus that came from destroyed buildings—I don't know how much, one hundred thousand tons or something like that. One of the problems that is arising now is how to get rid of all this detritus. [...] It's crossing the ocean, but in two years it will have returned to its starting point. I imagine the natural movement of these elements. People try to forget that the tsunami happened, but the debris isn't disappearing—it will return." This time we find ourselves sunken to the depths beneath this broken floe of debris that makes our world an immense dumping ground, where we endlessly draw on new materials to build our houses and cities—a way of orchestrating what we might call "stabilized shacks"—before

a new cataclysm returns them to their initial components.

As basic, or even rough, as the objects that Kawamata and his collaborators build may be, they are not realized with less knowledge and varied skills nor less subject to preparatory deliberations and long discussions with the interested parties (most often his students from the school of fine arts) participating in a construction where the artist is the designated creator though he is not the sole *manufacturer*. In *Du mode d'existence des objets techniques* [*On the Existential Mode of Technical Objects*], Simondon writes, "The technical object distinguishes itself from the scientific object insofar as the scientific object is an analytic object aimed at analyzing a unique effect with extremely precise conditions and characters, while the technical object, far from situating itself entirely in the context of a particular science, is at the intersection of a multitude of information and scientific results from a wide variety of areas, integrating what appears to be incredibly disparate knowledge, which may be uncoordinated intellectually, but which are coordinated in practice, in the technical object's functioning."

Of course, Kawamata's structures are not essentially technical objects. They are primarily artworks whose status demands examination. Nevertheless, they share with these objects the collective development that gathers the skills and imaginations from which they will result. Here, the technical individualities are rudimentary—what matters are the *technical ensembles*. Simondon says, "Not every technical ensemble necessarily takes the stable form of a factory or a workshop [...] the worksite as a technical ensemble could be temporary and it wouldn't be any less a worksite constituting an ensemble." But

despite its appearance, this ensemble is even more than a worksite—it is an artistic structure insofar as it is a link between the world of man and that of nature, and between the different worlds that make up human society. The technical object is the result of a particular skill wearing the guise of a love for the materials: “The true technician loves the material on which he acts; he is on its side; he is initiated, but respects that into which he has been initiated; he forms a couple with the material after having tamed it.” Kawamata’s interest in wood, his principal material, certainly doesn’t focus on its inherent properties, but he does recognize that “to be a creator is to have an intimate knowledge of the materials and to exploit their possibilities in space.” What matters more to him is the ability to easily assemble and disassemble these elements.

*

The structures built by Kawamata and the groups of artists that accompany him correspond to a resituating and a movement of objects from the world of nature into the world of culture. What makes them aesthetic objects, moreover, is that—to once more speak like Simondon—they become “remarkable objects” that produce a new “reticulation of the universe.” Whereas technical activity produces a relatively violent action in its abstract implementation in the world, the aesthetic object, on the contrary, becomes an element of linkage: “the statue placed in front of a temple is one that has meaning for a defined social group, and the simple fact of the statue of being placed—which is to say, of occupying a key position that it utilizes and reinforces but does not create—shows that it is not a detached object,” unlike the purely technical object, which can act anywhere. Simondon continues, “it is its insertion that defines the aesthetic object,” and what makes a statue a work of art is that it is fit precisely into an ensemble (into the architecture of a city, for example)—that it has a particular relationship to a place that is not an imitation, as it “extends the place and inserts itself into it. [...] A technical object can be beautiful when it is inserted in the world at a remarkable time and place.”

*

This issue of insertion seems central to Kawamata’s work and calls to mind the thoughts of anthropologist Tim Ingold, who is often close to the work of Simondon, with which he is familiar. Habitation is a central concept for Ingold, and, like Heidegger, he considers that it is not because we build that we inhabit, but the inverse: we are already inhabitants of the earth and it is for this reason that we can build houses. But inhabiting does not mean living in monumental structures—it is being in close relationship to our environment, being physically and psychically linked to it, and maintaining a dynamic relationship with the world, the objects, and the people around us. Thus Ingold posits the hut, which I also call shack here, as a paradigm of inhabitation: “While the monument is built once and for all, the hut is always under construction or in the process of reconstruction. To the inhabitant of the world who plays as with mirrors, it is the architectural monument that appears ephemeral, buried in the sands of time as life goes on.”

*

In *Hōjōki*, translated as *An Account of My Hut*, the poet and musician of little means Kamo no Nagaakira, who lived in Japan at the end of the 12th century and the beginning of the 13th century and was most often known by the name Kamo no Chōmei, writes, after having built a ten square foot shack where he would live out his last days at 63 years old, “human dwellings and their inhabitants are of contending impermanence; they disappear and make us think of the dew on morning glories. At times the dewdrop falls and the flower remains—the flower undoubtedly remains, but it soon wilts in the rays of the rising sun; at times the flower folds in on itself and the dew remains—but while the dew may remain, it never lasts until evening.” This way of seeing things is very close to Kawamata’s state of mind. While he is not religious, Kawamata recognizes the importance of Buddhism to his way of thinking: “I don’t think that my work is particularly Japanese, but I believe that Buddhist culture is important to me.”

*

“I gather reclaimed wood,” he says. “I use it to create something at some time and then I take it all apart and I put the pieces of wood back where I found them. Then I go elsewhere, I gather wood again, I build, I dismantle, and I put back the pieces of wood. One might think of Sisyphus, eternally condemned to roll his boulder up a hill and to see it hurtle back down just as soon. Any action based on this methodology eventually negates the very meaning of the action, which can end in tautology. Recycling means creating something completely different and presenting it as something new, but I don’t think that making a product is fundamentally different from recycling. I don’t know what that would look like in my case. I don’t know.”

*

Indeed, there is this same sense of the impermanence or continuous transformation of things in Kawamata’s work as one finds in the philosophy of life condensed in the *maintenance* of the Ise Shrine in Japan, whose every element has been exactly rebuilt on a regular basis for one thousand years. “This idea is part of Buddhism and Shintoism—Japanese animism. Everything continually renews itself, but the style and the form never change. The Ise Shrine is rebuilt according to the same plans, in the same style, and with the same materials every twenty years.” The artist never reproduces anything exactly the same way, but he salvages the wood that he has used, or inversely, uses salvaged wood as he simultaneously produces and pursues the movement of things, through which difference is born of likeness. Kamo no Chōmei’s text begins, “Ceaselessly the water flows, and yet the water is never the same.” There is a sort of non-systematic recycling at work here, as the wood used may eventually be abandoned. All of Kawamata’s projects are nevertheless interconnected and succeed one another seamlessly. When asked if he sees his pieces as a single work, he replies, “You could see my work that way—I build, I destroy, I destroy, I build... It’s like a flower. The flower grows, blooms, withers, and the next year it blooms again. It is a continuous whole that exists in several places—in Europe, Japan, America... Sometimes it blooms here, sometimes there.”

*

Keeping in mind the interaction between our environment and ourselves seems essential to me in understanding that which connects us to the world in which we live. Reflecting on this interaction, Ingold proposes a model that weaves terms, opposing and transcending the nature-culture dualism with what he calls “the synergy of person and environment.” Of course, this is not a situation in which things can be settled once and for all—it is in perpetual transformation, altered by those that live in it and whom it contributes to transforming in turn. Thus, we live and evolve in a kind of “fluid environment” where all beings are interconnected. As such, the building of a house is not a question of simply giving form to raw material—it is rather the establishment of parameters that contribute to inventing the process of the building’s construction without prefiguring it. Understood broadly, the concept of weaving is of great help in thinking about this kind of dynamic if we characterize it as Ingold does when he says, “Firstly, the artisan works within a force field established through his engagement with the material; then, the work doesn’t only require the mechanical application of external force, but demands attention, expertise, and dexterity; finally, the action possesses a narrative quality in the sense that, like in a story, all movement unfolds in time from the preceding movement and anticipates the next.”

*

Here, we can easily replace artisan with artist. The difference is of little import in our case, and moreover, it was never of any pertinence in the West until fairly recently. Kawamata’s work can thus correspond to these criteria. And it is clear that his way of working, his technique of fitting wood together in city buildings, is perfectly consonant with the descriptions given by Ingold, whose own thought is permeated by Gottfried Semper’s *The Four Elements of Architecture*. His is an artistic process that does not content itself with manufacturing an object, but which creates a link between the object and the world; and many are the walkways, or sidewalks, he created in Antwerp in 2000, in Évreux that same

year, and in Melle in 2012. The aesthetic aspect of these systems of joining emerges from this point. Here, we might join Simondon in saying, “the aesthetic object is not properly speaking an object, but an extension of the natural world or the human world which remains inserted in the reality it bears; it is a remarkable point of the universe; this point results from a development and benefits from technical skills, but it is not placed arbitrarily in the world—it represents the world and concentrates its forces [...]”

*

Kawamata doesn’t really see himself as an artist, or let’s say that he is an artist *and* something else, because the art world to which he belongs *additionally* does not suffice to qualify him. He says, “I am not a part of the group of artists, I am slightly off to the side—a subject of conversation more than anything else.” In the same interview with Guy Tortosa, Kawamata also calls himself a “kindly crackpot,” comparing himself to the French postman Ferdinand Cheval, who he admires, and making reference to the Rudofsky catalogue *Architecture Without Architects* that was so important for many artists and architects. Leafing through the pages of the book—even only glancing at the fishermen’s platforms photographed in Vieste, Italy or Stanleyville (now Kisangani) in the Democratic Republic of the Congo, or closer to Kawamata’s native culture, the *Torii* (quadrangular wooden archways associated with Shinto shrines such as the Fushimi Inari Taisha shrine in Kyōtō)—one quickly comes to understand why. In fact, Kawamata’s works insert themselves into the urban fabric by highlighting certain aspects of its architecture, accentuating parts of the city or providing elements for new connections that manifest something about the space which often goes unnoticed. Such realities are not necessarily material, they can also be the condition of the city’s inhabitants—and Kawamata’s work sometimes focuses on the most ignored and overlooked among them.

*

Kawamata’s shacks are not meant to shelter the homeless, even though he did install a number of shacks in the 1980s and at the beginning of the 1990s in Japan and New York, where he lived for a few years, so that homeless people could temporarily make use of them. “In the beginning,” he says, “I made them out of cardboard. You could enter them, but only for a very short moment. It was more symbolic than anything.” Like the structures seen clinging to the top of the Vendôme Column in Paris in 2013, to the tubes of Bonn’s *Museumsmeile* in 1990, in the trees of Madison Square in New York and the Tuileries Garden in Paris in 2008, and in the Château de Chaumont-sur-Loire, where they are permanently installed, all of the pieces Kawamata calls *Tree Huts* are basically meant as “emergency beacons” that signal from up high that which is often invisible down below to those who do not want to see the misery surrounding them everyday. The shacks are an instance of these spaces I have already described at length, where all kinds of contradictory values coexist and which constitute a sort of point of contact between dreams and a sometimes profoundly sordid reality.

*

In 1991, in Ottawa and in Houston, the artist built structures that he called “Favelas”. He did this again in Kassel the following year, but this time the installation was called *People’s Garden*, and in this somewhat bucolic context, the little constructions gathered together more strongly resembled the shacks one finds in communal gardens. *Favelas* are agglomerations of makeshift shelters found in Brazil, especially around the city of Rio—their reality is complex and certain of them are analogous to genuine urban extensions, with the presence of shops and even banks; they are not simply shanty towns, which themselves cannot be reduced to agglomerations of shacks. Let us remember that the name *Favela* comes from a plant that grew in abundance on the hill located at the epicenter of the famous “War of Canudos” at the end of the 19th century in the state of Bahia, which is recounted in the extraordinary book *Os Sertões* [Highlands], written by a participant in

the war, Euclides da Cunha. It was thus on the mount of Favela that Antônio Conselheiro, that mystical preacher, brought a destitute population to rise against the central government and its armies, standing up to them against all odds for years. Euclides da Cunha himself sometimes compared this episode that shook the young Brazilian republic to the War in the Vendée and Chouannerie. The soldiers who survived this epic battle came to settle on a hill near Rio and gave it the name *Favela* in remembrance; it was not until the beginning of the 20th century that it would take on its current meaning.

*

Favela, then, speaks foremost of a displacement or even an uprooting—the word is all the more fitting when speaking of plants. What Kawamata *displaces* is of course material, but it is also, and especially, the reality of these shanty towns whose name he brings to foreign territories. Through an inversion so deftly performed by his art and which we have already seen at work in the graceful transposal of sky and earth, these lightweight constructions, whose barely visible walls are also doors and windows opened onto the city and the landscape, give us a glimpse of the possibility of a community that transcends the ephemeral reality. Even if I don’t think there is a real community of shacks, these *favelas*—in both their structure and their organization—gesture toward the idea of community, which is present in all of the artist’s projects.

*

In the short text entitled *House-Building*, John Burroughs—a naturalist like Thoreau, though twenty years his younger, a friend of Whitman’s, and a prolific author—writes a passage that invokes the idea of “negative beauty” to characterize those habitations grounded in their environment, which he opposes to the “white houses” erected solely to attract attention to themselves. The period when this kind of house began being built, he adds, “marks the end of the spirit of friendliness and social interchanges between neighbors. It inaugurates the period of

jealousy, of coldness, of back-biting. While the people yet lived in their log shacks, and the battle went hard with them, they had things more in common; there was sympathy and hearty goodwill between them; hard work and hard times made all the world akin; the people were drawn together and their humble abodes were scenes of sweet domestic life and neighborly interchanges.”

*

One of the first of Kawamata’s projects I ever experienced was *Le Passage des Chaises* [*The Chair Passage*], his installation in the chapel of La Salpêtrière during the 1997 Festival d’Automne. I was so deeply impressed by the 10 meter-high circular wall that gradually tapers as it reaches toward the chapel dome that I returned at the end of the exhibition to take one of the chairs, which the artist had offered visitors to bring home with them. Each visitor was given the opportunity to share in this experience contemplated in the midst of others in their own home, though now through a single one of its elements, indistinguishable from any old piece of furniture in a second-hand shop save to those who know its source. Like the stones Michael Heizer ensured would retain something of the spirit of the place from which they were taken after their displacement, this chair still seems to me to be permeated by a signification that exceeds its immediate utility. Through it, though, I took a little bit of a dream-space rooted in my childhood and thereby shared it with the artist. I often remember that Walter Benjamin is one of the few authors that Kawamata cites. It’s true that the theme of ‘the passage’ is a readymade connection between the writer and the artist, but there are many other connections too, such as this excerpt from *The Arcades Project*: “To each truly new configuration of nature—and, at bottom, technology is just such a configuration—there correspond new ‘images.’ Every childhood discovers these new images in order to incorporate them into the image stock of humanity.”

REFERENCES:

Tadashi Kawamata, *Entretiens* [*Interviews*], Paris, Éditions Lutanie, 2013, p. 106-109. This book brings together four interviews given by the artist from 1987 to 2012 with Makoto Murata, Motoi Masaki, and Osamu Ikeda (1987), with Olivier Reneau (1998), Bettina Paust, 2003, Cerise Fontaine, 2012, and remarks collected by the Mikasa Modern Art Museum (2008). This book will henceforth be cited as *Entretiens*, followed by the pagination. Gilbert Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques* [*On the Mode of Existence of Technical Objects*], Paris, Aubier, supplemented by a preface by John Hart and a postface by Yves Deforge, 1989, p. 109, p. 77, p. 92; “Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa” [Kawamata: The Metabolism of the World: An Interview with Guy Tortosa], *Tadashi Kawamata. Tree Huts*, Éditions kamel mennour, 2010, p. 62; Gilbert Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, *op. cit.*, p. 184, 188; Tim Ingold, *Marcher avec les dragons* [*Walking with Dragons*], translated from English by Pierre Madelin, Éditions Zones Sensibles, 2013, p. 259; Kamo no Chōmei, *Notes de ma cabane de moine* [*An Account of My Hut*], translated from Japanese by Charles Grobois, Tomiko Yoshida and the R.P. Sauveur Candau following Urabe Kenko, *Les Heures oisives* [*Essays in Idleness*], Paris, Gallimard / Unesco, Connaissance de l’Orient, 1987, p. 263; Kawamata, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 103, p. 23-24, p. 103, p. 101; Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, *op. cit.* p. 137, p. 217; Gilbert Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, *op. cit.* p. 187; « Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa », *op. cit.*, p. 66; Bernard Rudofsky, *Architecture sans architectes* [*Architecture Without Architects*], MoMA – Museum of Modern Art, New York, 1964, French translation by Dominique Lebourg, Paris, Chêne, 1977. Ill. 107, 108, 129; « Kawamata : Le métabolisme du monde. Entretien avec Guy Tortosa », *op. cit.*, p. 67; Euclides da Cunha, *Hautes Terres, (La guerre de Canudos)* [*Highlands (The War of Canudos)*], French translation by Jorge Coli and Antoine Seel, Éditions Métallié, Paris, 1993; John Burroughs *Construire sa maison* [*House-Building*], translated from English and introduced by Joël Cornuault, Éditions Premières Pierres, Saint-Maurice, 2006, p. 26; Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle* [*The Arcades Project*], translated by Jean Lacoste, Paris, Éditions Le Cerf, 1997, p. 407.



OTHER ROOF
INSTALLATIONS
1995-2015



Bunker, mai-juillet 1995

Installation *in situ*
Planches de bois

Vues de l'installation, Kunsthalle Recklinghausen,
Allemagne
© Photo. Ferdinand Ullrich



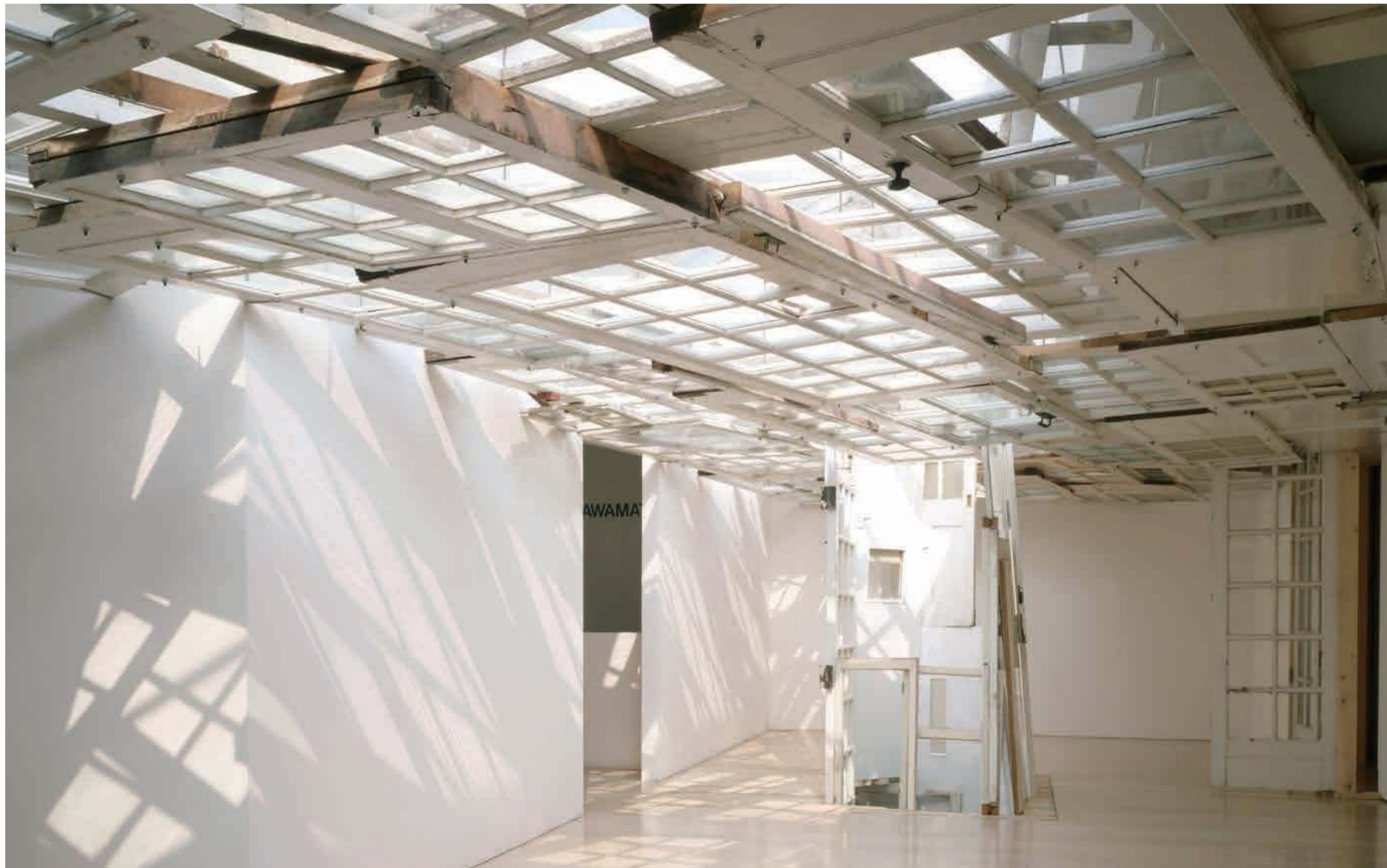


Relocation, août-septembre 1997

Installation *in situ*
Fenêtres et portes vitrées

Vues de l'installation, Annelly Juda Fine Art, Londres,
Royaume-Uni
© Photo. David Hubbard
Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres



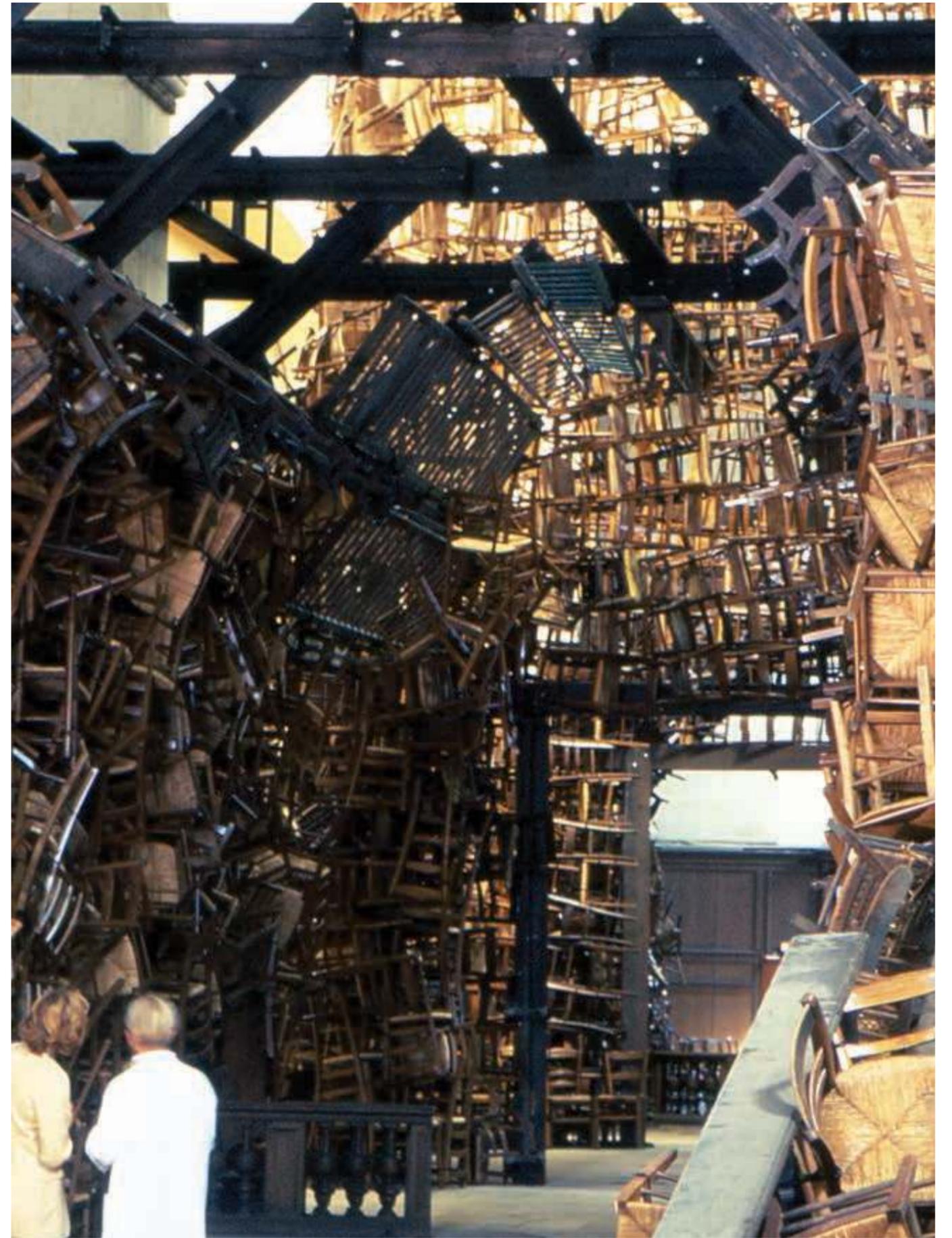
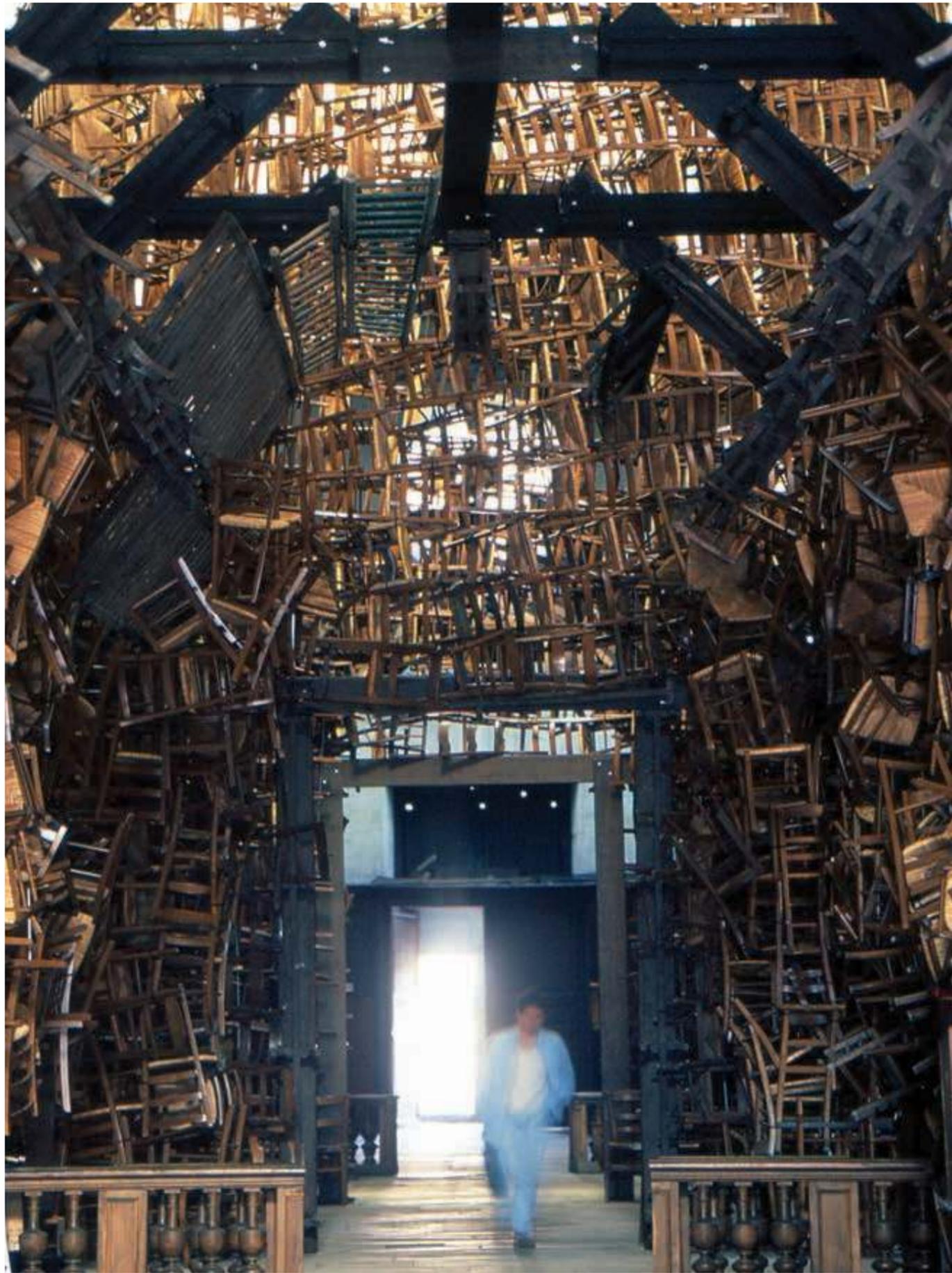




Le Passage de Chaises, septembre-novembre 1997

Installation *in situ*
Chaises et bancs

Vues de l'installation, Festival d'Automne, chapelle Saint-
Louis de l'hôpital Pitié-Salpêtrière, Paris, France
© Photo. Leo van der Kleij





Les Chaises de Traverse, juin-octobre 1998

Installation *in situ*
Chaises



Vues de l'installation, Centre d'art contemporain—
La synagogue de Delme, France
© Photo. Leo van der Kleij









Haus der Kunst, 1998

Installation *in situ*
Planches de bois récupérées



Vues de l'exposition « Haus der Kunst », Staatsgalerie
Moderne Kunst, Munich, Allemagne
© Photo. Leo van der Kleij







Détour des tours, juin-septembre 2005

Installation *in situ*
Planches de bois récupérées et béton

Vues de l'installation, Le Creux de l'enfer, Thiers,
France
© Photo. Matt Hill





Installation de portes et de fenêtres, 2008

Installation *in situ*
Portes et fenêtres récupérées

Vue de l'exposition « Tree Huts », kamel mennour,
Paris, France
© Photo. Marc Damage



Installation de portes et de fenêtres, 2009

Installation *in situ*
Portes et fenêtres récupérées

Vue de l'installation, Donjon de Vez, France



Expand BankART, novembre 2012-janvier 2013

Installation *in situ*
Fenêtres récupérées

Vue de l'installation, BankART Studio NYK, Yokohama,
Japon
© Photo. Shigeo Anzai



Expand BankART, novembre 2012-janvier 2013

Installation *in situ*
Palettes

Vue de l'installation, BankART Studio NYK, Yokohama,
Japon
© Photo. Shigeo Anzai



Box Construction, 2012

Installation *in situ*
3 000 caquettes en bois récupérées sur le port
de Busan

Vues de l'exposition « Box Construction », Gallery
604, Busan, Corée du Sud
© Photo. Park Myung-Rae





Box Construction in Daegu, août-novembre 2012

Installation *in situ*
9 000 caquettes de pommes

Vues de l'exposition «BOX CONSTRUCTION
in DAEGU», Daegu Art Museum, Corée du Sud
© Photo. Yuji Shinomiya





Apnea, 2013

Installation *in situ* réalisée en collaboration avec
LAC-Laboratory Civic Arts
Portes en bois récupérées

Vue de l'exposition « Territori Instabili. Confini e
identità nell'arte contemporanea », CCC Strozzi,
Florence, Italie
© Photo. Martino Margheri / Fondazione Palazzo
Strozzi



Box Construction II, 2014

Installation *in situ*
Cagettes et planches de bois

Vue de l'exposition « Box Construction II »,
Gallery 604, Busan, Corée du Sud
© Photo. Park Myung-Rae



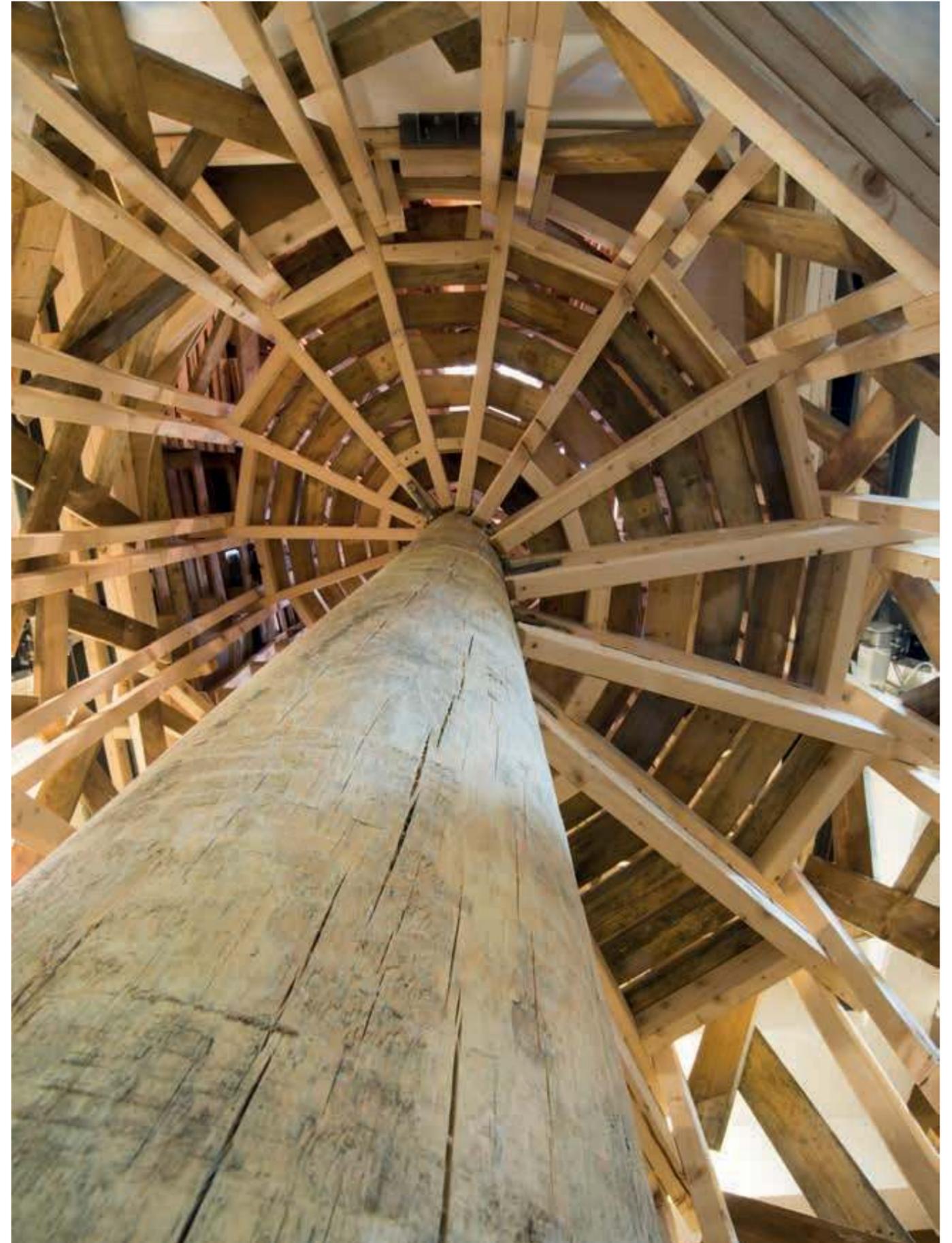




Stairs, 2015

Installation *in situ*
Cagettes et planches de bois

Vues de l'exposition « Stairs », Annelly Juda Fine Art,
Londres, Royaume-Uni
© Photo. Andreas Pluskota
Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres



INSTALLATION
ARCHIVES
1979-2015



Measure Scene 2, juin 1979

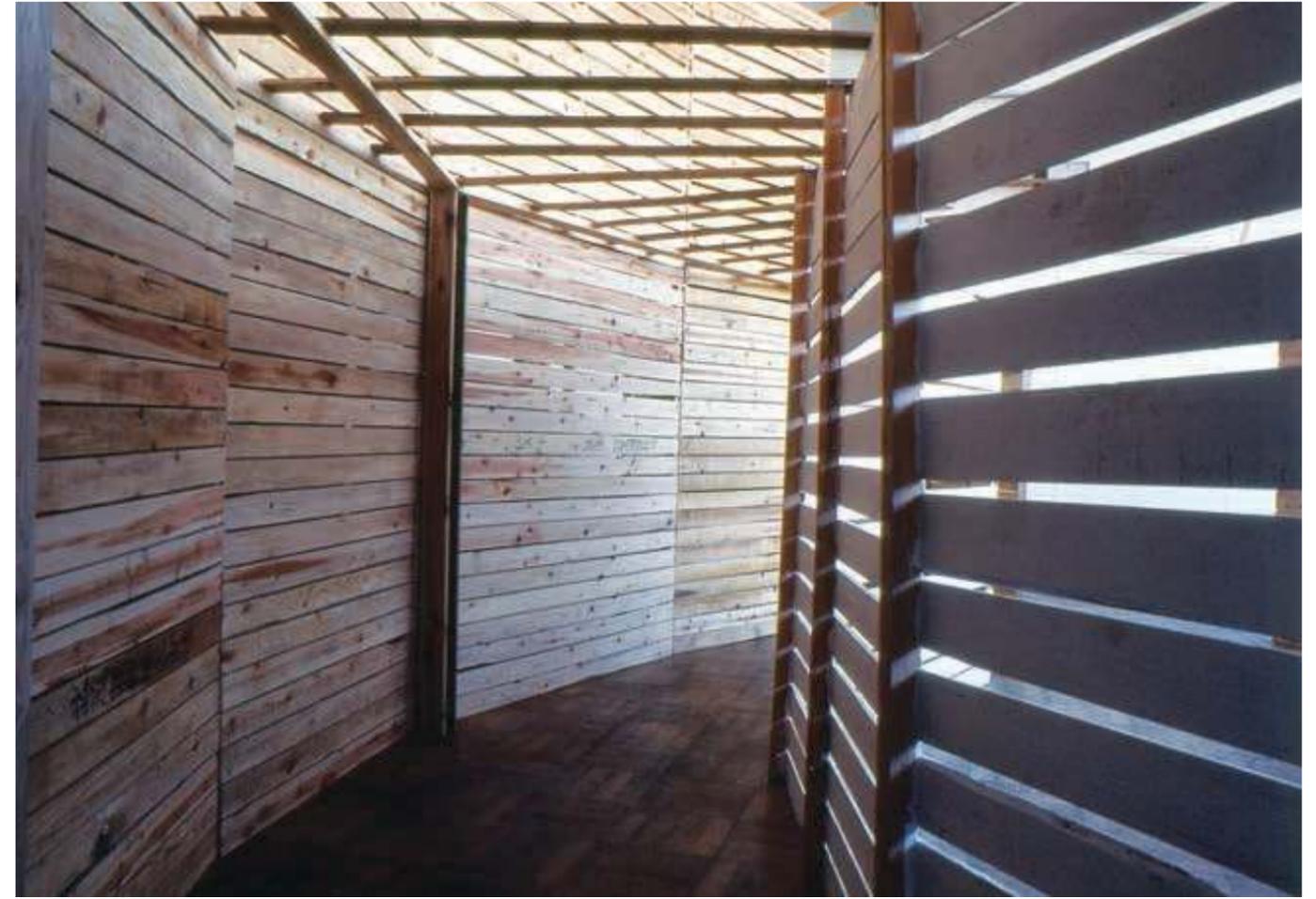
Installation *in situ*
Bois et peinture

Vue de l'installation, Tamura Gallery, Tôkyô, Japon



Measure Scene, 1979

Installation *in situ*
Bois et peinture



Vues de l'exposition « Three-Men Exhibition », Tôkyô
Geijutsu Daigaku, Japon





Vision by Three Dimensional Works, octobre 1981

Installation *in situ*
Bois et peinture

Vue de l'installation, Studio 37, Kyôto, Japon



Artists To-day, novembre-décembre 1981

Installation *in situ*
Planches de bois

Vues de l'installation, Yokohama City Gallery, Japon



Croquis, janvier 1982

Installation *in situ*
Dessins

Vues de l'installation, Gallery Kobayashi, Tôkyô, Japon







Kaneko Art G1 Opening Exhibition, avril 1982

Installation *in situ*
Bois et serre-joints



Vues de l'installation, Kaneko Art Gallery et
Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon



Sans titre, juin-septembre 1982

Installation *in situ*
Bois

Vues de l'installation, Pavillon Japonais, Biennale de
Venise, Italie



Untitled, décembre 1982

Installation *in situ*
Bois, serre-joints et peinture



Vues de l'installation « Room A », Gallery Haku, Osaka,
Japon



Drawing Installation, janvier 1983

Installation in situ
Dessins



Vues de l'exposition, Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon



Museum of Modern Art, mars 1983

Installation *in situ*
Planches de bois



Vues de l'installation, *Museum of Modern Art*,
Saitama, Japon



Untitled, juin-septembre 1983

Installation *in situ*
Planches de bois récupérées, serre-joints et peinture

Vues de l'exposition « Un regard sur l'art japonais
d'aujourd'hui », Musée Rath, Genève, Suisse



Ginza Network, janvier 1984

Installation *in situ*
Dessins



Vues de l'exposition, Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon





Installation, août 1984

Installation in situ
Planches de bois récupérées, serre-joints et peinture

Vue de l'installation, Tôkyô, Japon



Untitled, 1984

Installation *in situ*
Planches de bois, cagettes, portes, fenêtres
récupérées, serre-joints et peinture



Vues de l'exposition « Échange d'Art Contemporain,
Tôkyô-Paris », Galerie Farideh Cadot, Paris, France





Reinstallation of Chicago Artworks, mai 1986

Installation *in situ*
Planches de bois

Vue de l'installation, Gallery Kobayashi, Tôkyô, Japon
© Photo. Hisayasu Kashiwagi



Bazaar, octobre 1989-janvier 1990

Installation *in situ*
Bois, contreplaqué et carton

Vue de l'installation «Bazaar, Japan '89», Museum van
Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique



Chevalets, janvier 1987

Installation *in situ*
Chevalets



Vues de l'installation, École des beaux-arts,
Aix-en-Provence, France





Music in Museum, décembre 1987

Installation *in situ*
Bois

Vue de l'installation, Seibu Museum of Art, Tôkyô,
Japon



Tsukashin Installation, décembre 1987-janvier 1988

Installation *in situ*
Éléments de mobilier et bois

Vue de l'installation « I like This Exhibition », Seibu
Department Store Tsukashin, Amagasaki, Japon



Crates Passage, 14 avril-9 juin 1991

Installation *in situ*

Vue de l'installation, Réserves du MoMA PSI, Long Island, New York, États-Unis



Sidewalk, septembre-octobre 1993

Installation *in situ*
Bois et tôle



Vues de l'installation, Biennale d'art contemporain de
Lyon, France



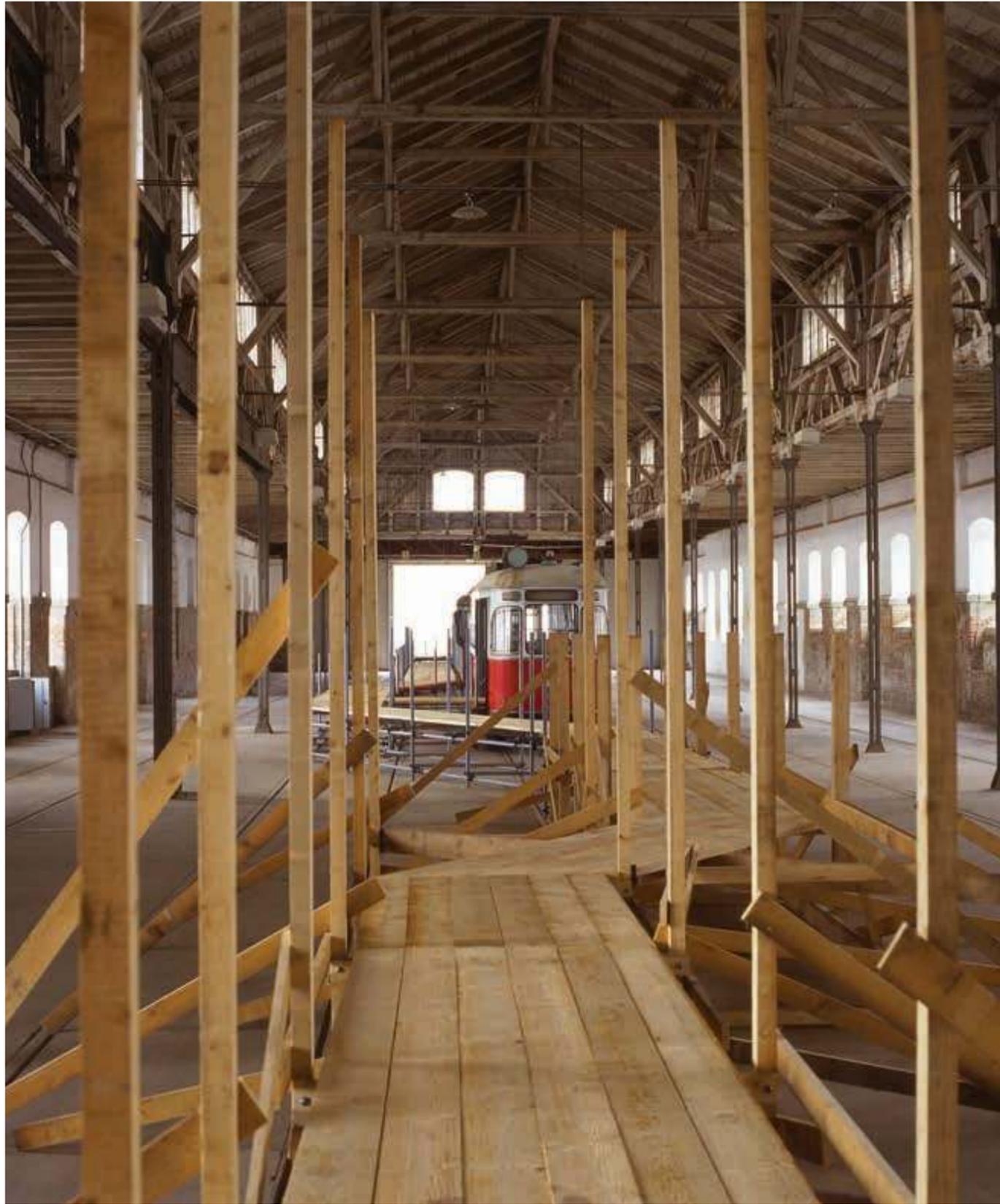


Catwalk, mars-mai 1995

Installation *in situ*
Bois, tôle, tubes en acier



Vues de l'exposition « Art In Japan Today », Museum of Contemporary Art Tokyo, Japon
© Photo. Minoru Kimura



Tram Passage, avril-mai 1995

Installation *in situ*
Bois, acier et tramway

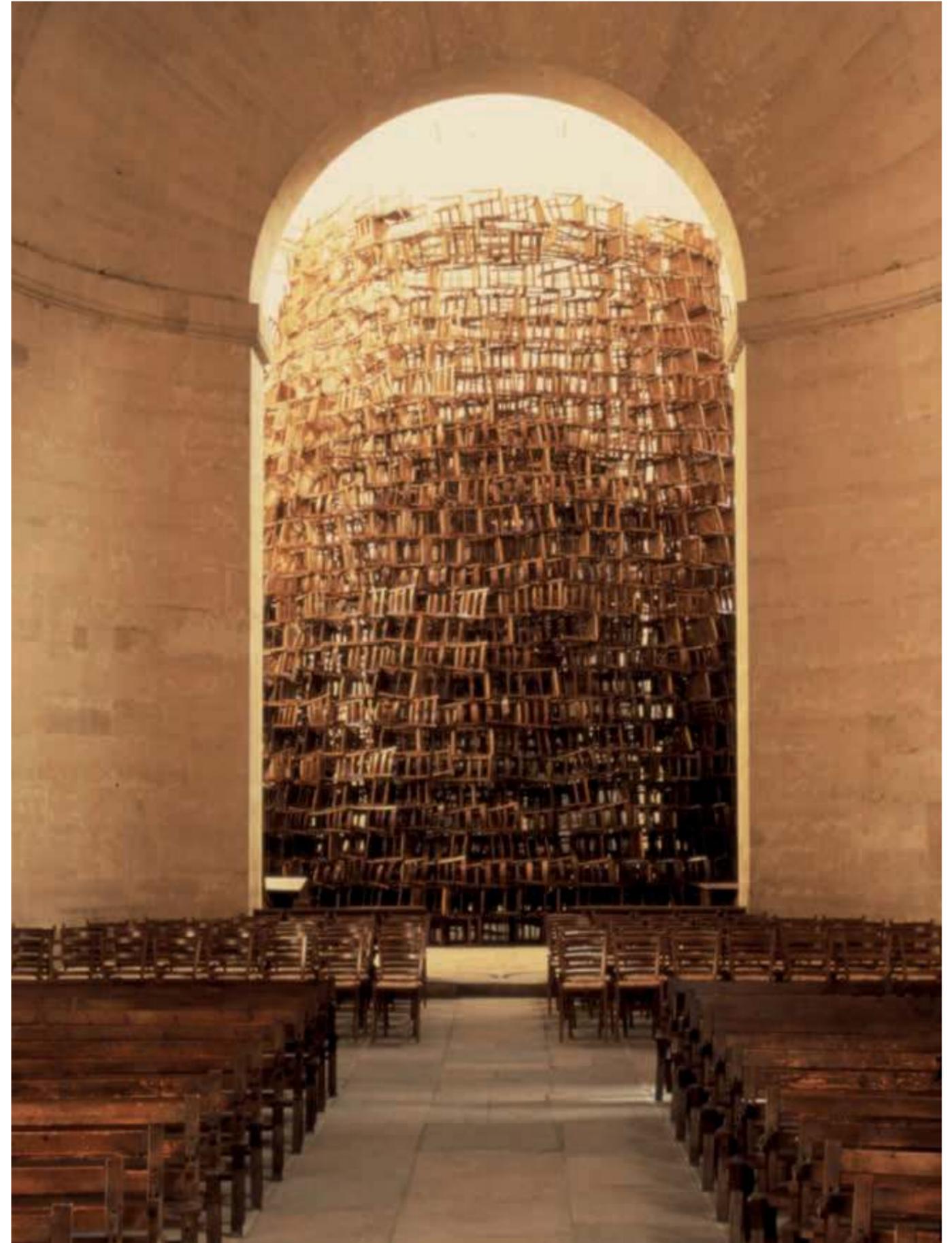
Vues de l'installation, Verein StadtRaum Remise,
Vienne, Autriche
© Photo. Leo van der Kleij





Le Passage de Chaises, septembre-novembre 1997

Installation *in situ*
Chaises et bancs



Vues de l'installation, Festival d'Automne, Chapelle
Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris, France
© Photo. Leo van der Kleij





Field Work in Hannover, décembre 1997-mars 1998

Installation *in situ*
Cartons, ruban adhésif et plastiques

Vues de l'installation, Sprengel Museum, Hanovre,
Allemagne
© Photo. Leo van der Kleij





Les Chaises de Traverse, juin-octobre 1998

Installation *in situ*
Chaises



Vues de l'installation, Hôtel Saint-Livier, Metz, France
© Photo. Leo van der Kleij







Projects. Installations 1979-2002, septembre-octobre 2001

Photographies, vidéos et cartons

Vues de l'exposition, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovie, Pologne





Daily News, novembre 2001-janvier 2002

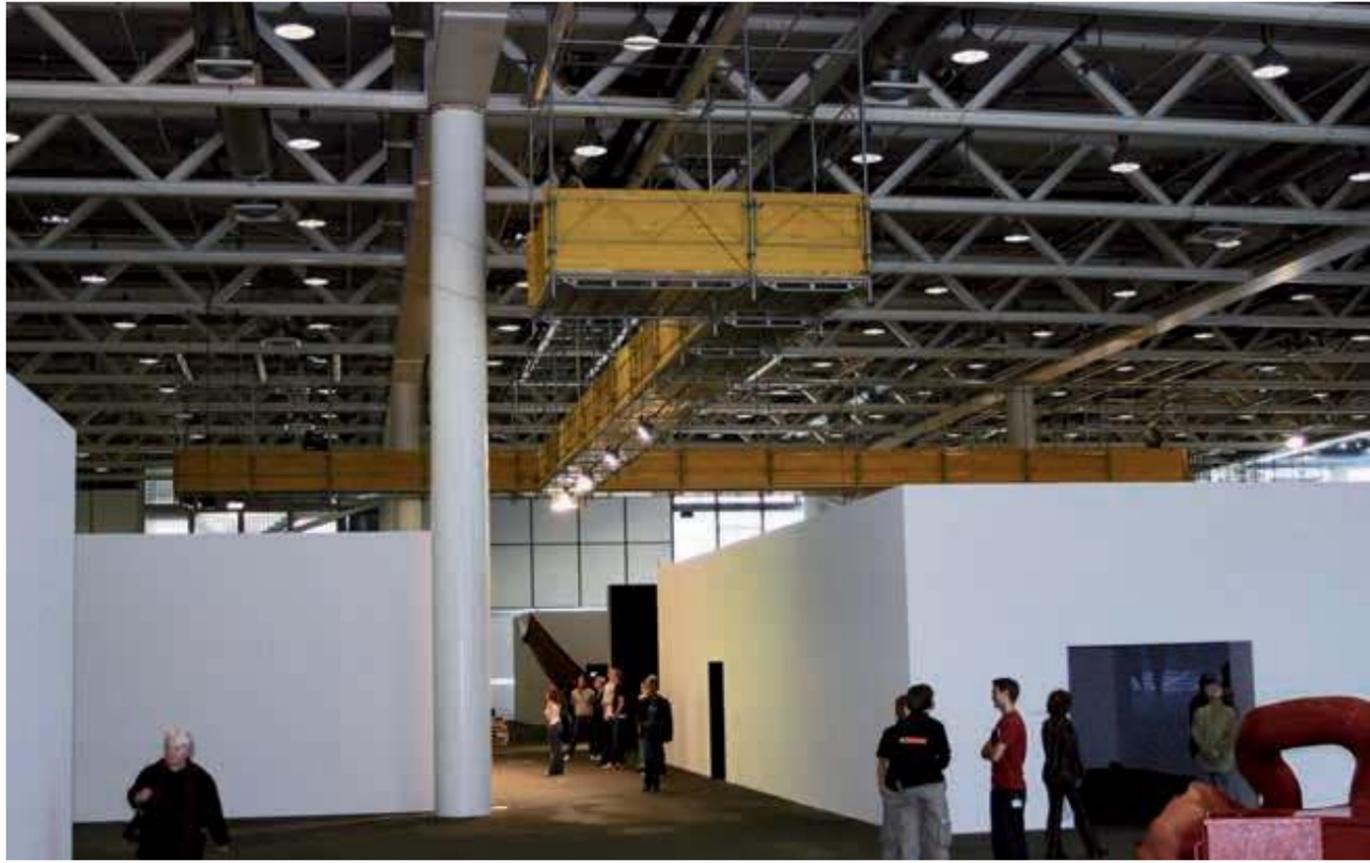
Installation *in situ*
Journaux

Vues de l'installation, Art Tower Mito-Contemporary Art
Gallery, Japon
© Photo. Leo van der Kleij







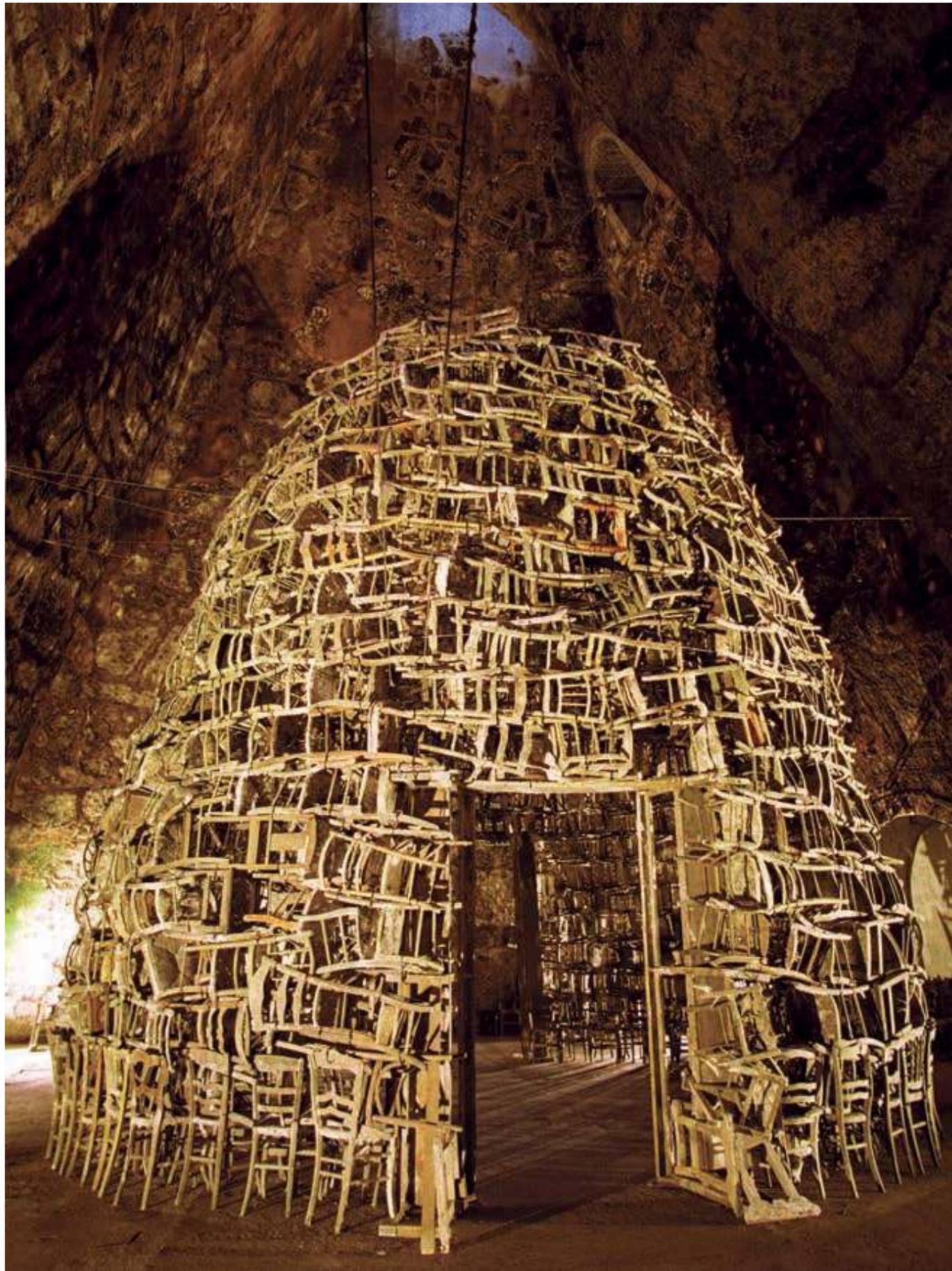


Catwalk, 2004

Installation *in situ*
Bois et structure métallique



Vue de l'installation « Art Unlimited », Bâle, Suisse
© Photo. Annelly Juda Fine Art
Courtesy Annelly Juda Fine Art, Londres



Cathédrale de Chaises, 2007

*Installation in situ
Chaises*

Vues de l'exposition «Expérience Pommery #4.
L'Emprise du Lieu», Domaine Pommery, Reims, France
© Photo. Andreas Pluskota



Walkway, février-avril 2008

Installation *in situ*
Bois et sacs de sable



Vues de l'exposition « Tadashi Kawamata [Walkway] »,
Museum of Contemporary Art Tokyo, Japon





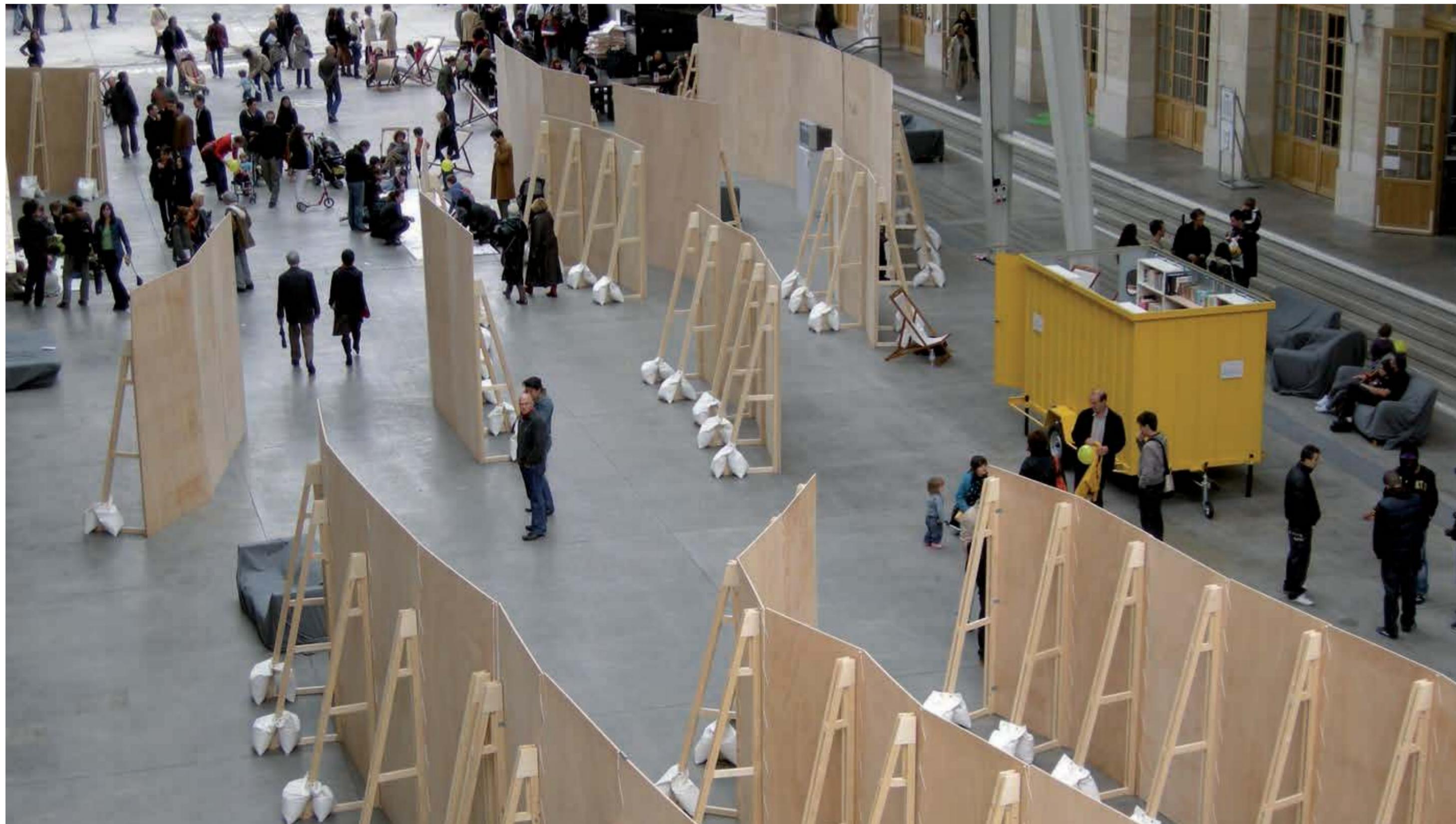


Tree Huts, 2008

Installation *in situ*
Bois, tôle et fenêtres

Vues de l'exposition « Tree Huts », kamel mennour,
Paris, France
© Photo. Marc Damage





Open cafe project, mai 2009

Installation *in situ*
Bois et sacs de sable

Vue de l'installation, Le CENTQUATRE-PARIS, Paris,
France
© Photo. Le CENTQUATRE-PARIS

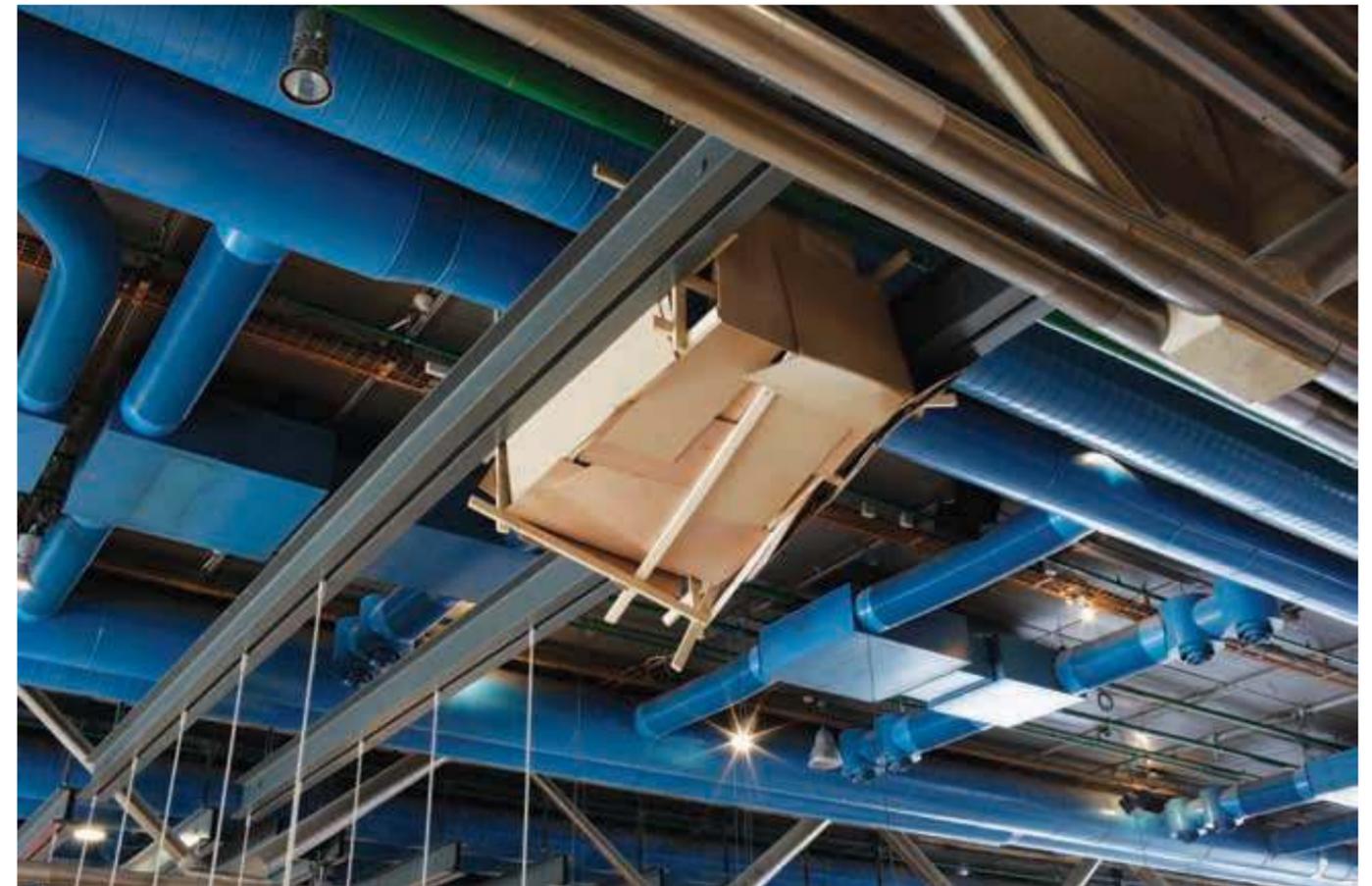
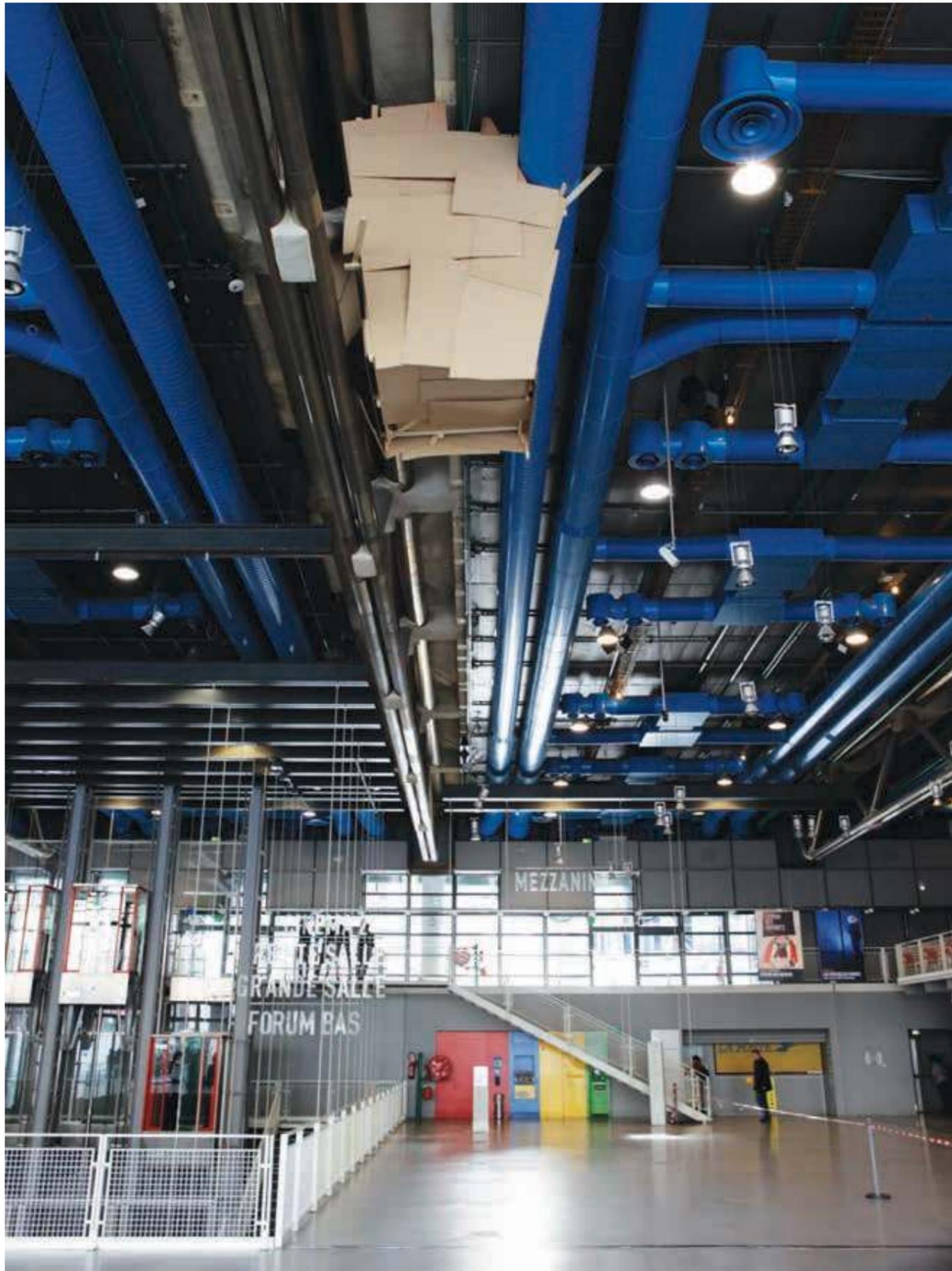


*Coal mine project (Chikuhou, Sorachi, Ruhr),
novembre-décembre 2009*

Installation in situ
Bois, carton et peinture

Vues de l'installation, Meguro Museum of Art, Tōkyō,
Japon





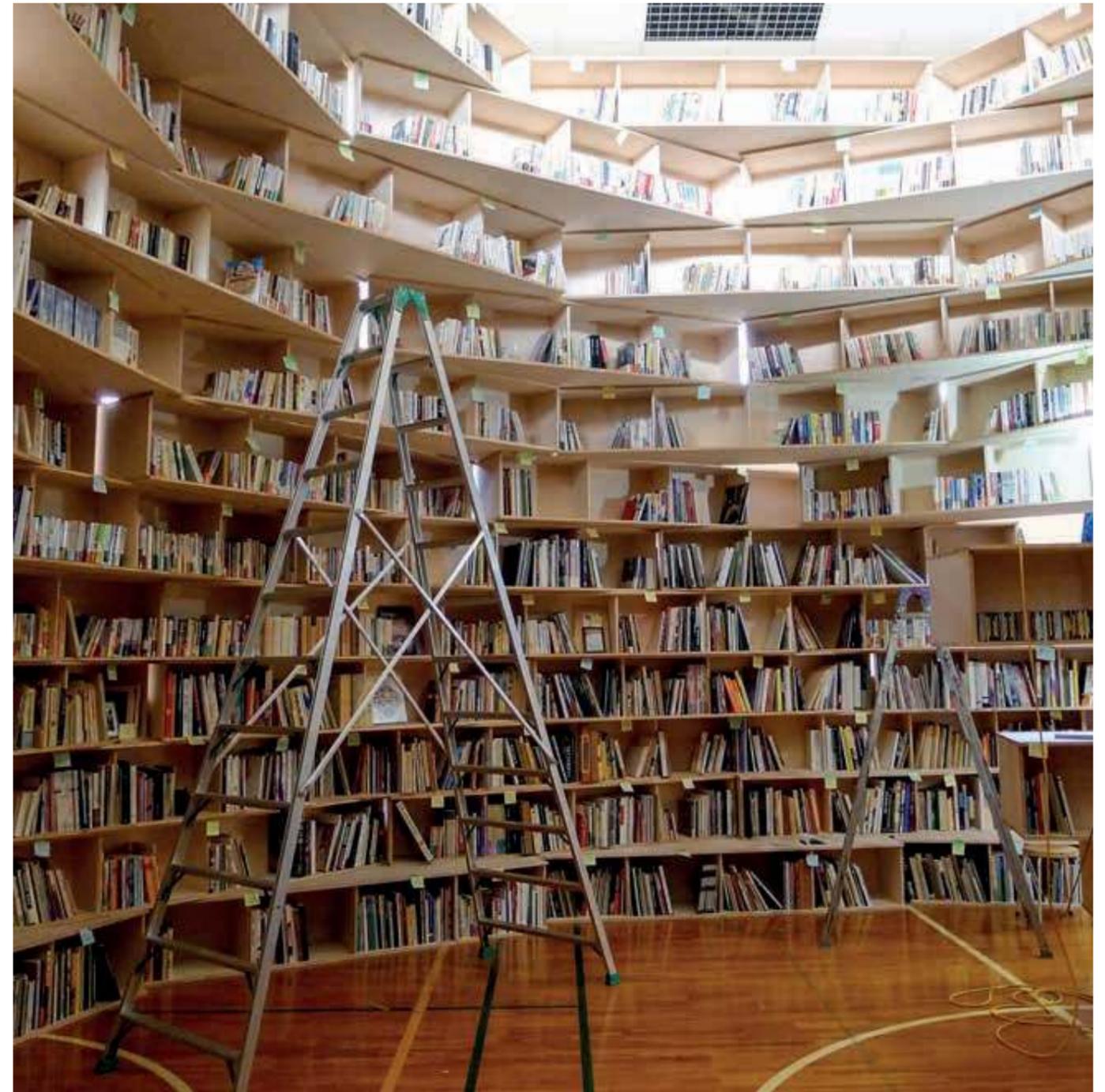
Carton Workshop, avril-août 2010

Installations *in situ*
Bois et carton

Vues de l'installation, Forum du Centre Pompidou,
Paris, France
© Photo. Hervé Véronèse, Centre Pompidou



Nakahara Yusuke *Cosmology*, juillet-septembre 2012
Installation *in situ*
Bois et livres

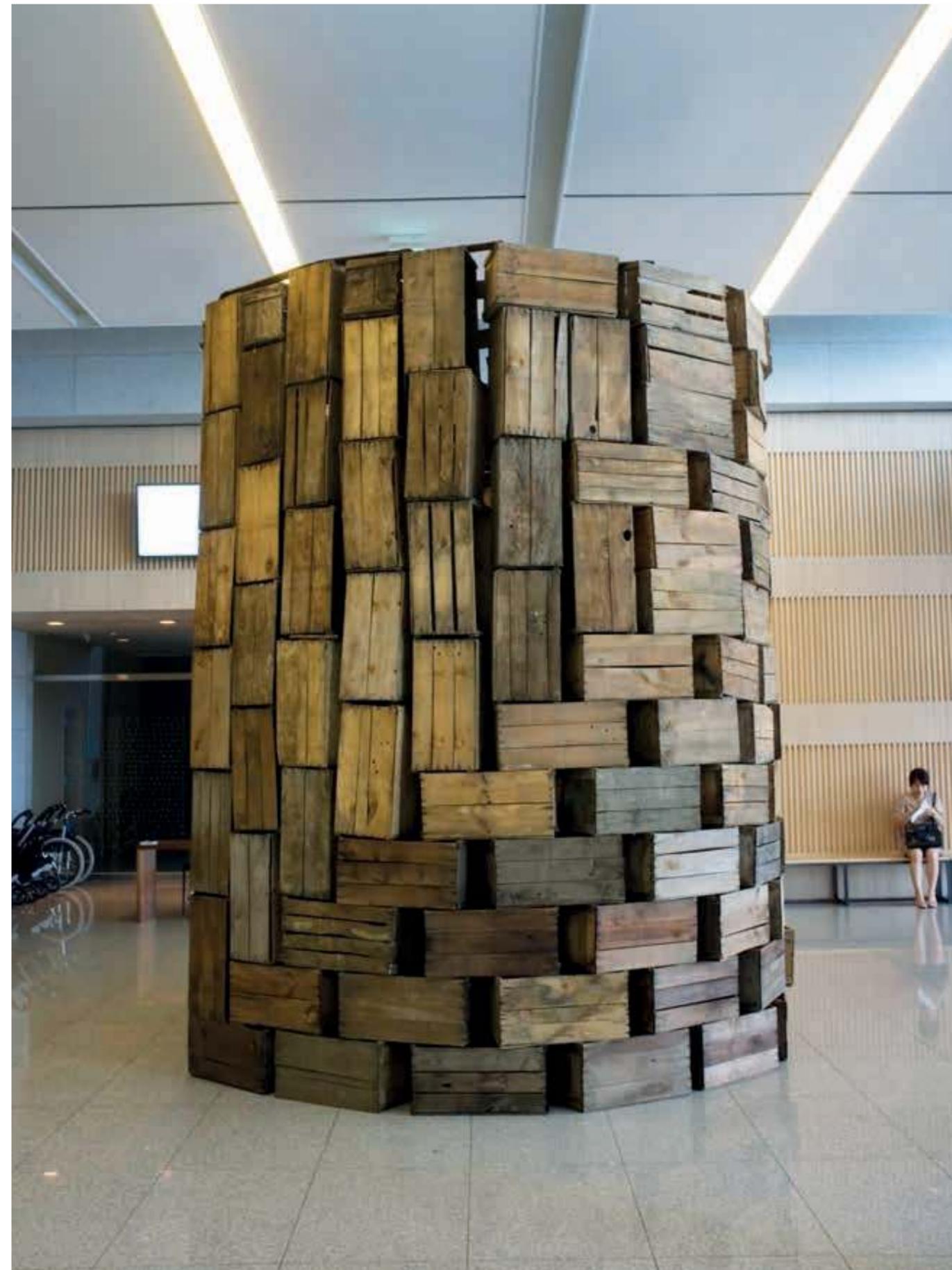


Vues de l'installation, Echigo-Tsumari Art Triennial,
CIAN – Center for Interlocal Art Network, Shimizu,
Niigata, Japon



Box Construction in Daegu, août-novembre 2012

Installation in situ
9 000 caquettes de pommes



Vues de l'exposition « BOX CONSTRUCTION
in DAEGU », Daegu Art Museum, Corée du Sud



Chairs for Abu Dhabi, novembre 2012-janvier 2013

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

Vues de l'installation, Abu Dhabi, Art, Manarat Al
Saadiyat, Émirats Arabes Unis
Collection particulière
© Photo. Daniel Suarez



Hokkaido in progress, 2012-2014

Installation *in situ*
Bois, carton et peinture

Vues de l'installation, ancienne école primaire Misono,
Mikasa, Hokkaidô, Japon





Tree Huts at Place Vendôme, 2013

Installation *in situ*
Bois

Vues de l'installation, FIAC Hors les Murs, Place Vendôme,
Paris, France
© Photo. Fabrice Seixas
Courtesy kamel mennour, Paris & Annely Juda Fine Art,
Londres









Tree Huts, 2013

Installation *in situ*
Bois

Vue de l'exposition « Territori Instabili. Confini e identità nell'arte contemporanea », CCC Strozzina, cour du Palazzo Strozzi, Florence, Italie
© Photo. Martino Margheri / Fondazione Palazzo Strozzi



Reinstallation of the MAK Permanent Collection Asia
Artistic Concept and Design: Tadashi Kawamata, 2014

Vitrines conçues par Tadashi Kawamata pour la
collection permanente « Asie »



Vues des salles d'exposition, MAK, Vienne, Autriche
© Photo. MAK/Georg Mayer



Tsumari Diorama, juillet-septembre 2015

Installation *in situ*
Bois, maquettes et livres

Vues de l'installation, Echigo-Tsumari Art Triennial,
CIAN – Center for Interlocal Art Network, Shimizu,
Niigata, Japon





Favela P-1 à 26, 2015

Bois
Dimensions variables

People's Garden, Kassel (Documenta), 1993

Maquette en bois
50 x 240 x 360 cm

La maison des squatters, 1994

Maquette en bois et peinture
288 x 325 x 60 cm

Vue de l'exposition « Maquettes 1983-2015 », kamel mennour (6 rue du Pont de Lodi), Paris, France
© Photo. Fabrice Seixas



Tsunami n°9, 2015

Triptyque. Maquette en bois, tôle et peinture
210 x 459 x 17 cm

People's Garden, Kassel (Documenta), 1993

Maquette en bois
50 x 240 x 360 cm

Favela in Gent n°24, 2012-2015

Maquette en bois, tôle et peinture
210 x 612 x 25 cm

Vue de l'exposition « Maquettes 1983-2015 », kamel
mennour (6 rue du Pont de Lodi), Paris, France
© Photo. Fabrice Seixas

- 1953 Né sur l'île d'Hokkaidō, Japon
- 1979 **By Land**, Rives de la Tama, Tachikawa, Japon
Measure Scene 2, Tamura Gallery, Tôkyô, Japon
Three-Men Exhibition, Tôkyô Geijutsu Daigaku, Japon
- 1980 **Project Work in Takayama**, École d'architecture de Takayama, Takayama, Japon
- 1981 **Artists To-day**, Yokohama City Gallery, Yokohama, Japon
Three Dimensional Works, Studio 37, Kyôto, Japon
- 1982 **Takara House Room 205**, Tôkyô, Japon
Pavillon Japonais, 40^e Biennale internationale d'art contemporain de Venise, Italie
Room A, Gallery Haku, Ôsaka, Japon
Kaneko Art Gallery et Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon
Gallery Kobayashi, Tôkyô, Japon
- 1983 **Otemon, Wada-So**, Materials and Spaces, Fukuoka, Japon
Slip in Tokorozawa, Tokorozawa, Japon
Tetra House N-3 W-26, Sapporo, Japon
Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon
Museum of Modern Art, Saitama, Japon
Un regard sur l'art japonais d'aujourd'hui, Musée Rath, Genève, Suisse
- 1984 **Under Construction**, Hillside Terrace, Tôkyô, Japon
Kaneko Art G1, Tôkyô, Japon
Échange d'Art Contemporain, Tôkyô-Paris, Galerie Farideh Cadot, Paris, France
- 1985 **Limelight Project**, Discothèque Limelight, New York, États-Unis
MoMA PS1 Project, Long Island City, New-York, États-Unis
- 1986 **Construction Site Project « Spui Project »**, La Haye, Pays-Bas
Reinstallation of Chicago Artworks, Gallery Kobayashi, Tôkyô, Japon
- 1987 **Construction Site Project « La Maison des squatters »**, Grenoble, France
Destroyed Church, Documenta 8, Cassel, Allemagne
Construction Site Project « Nove de Julho Caca Pava », 19^e Biennale de São Paulo, Brésil
Chevalets, École des beaux-arts, Aix-en-Provence, France
Music in Museum, Seibu Museum of Art, Tôkyô, Japon
I like This Exhibition, Seibu Department Store Tsukashin, Amagasaki, Japon
- 1988 **Construction Site Project « Fukuroi »**, Fukuroi, Japon
Construction « Hien So », Kyôto, Japon
- 1989 **Toronto Project: Colonial Tavern Park**, Canada
Begijnhof Sint Elisabeth, Courtrai, Belgique
Bazaar, Japan '89, Museum van Hedendaagse Kunst, Gand, Belgique
- 1990 **Project at Tottenham Mews**, Annely Juda Fine Art, Londres, Royaume-Uni
- 1991 **Favela in Houston**, Paysage, Bayou River, Houston, États-Unis
Favela in Ottawa, National Gallery of Canada, Canada
Favela in Ushimado, 4^e Biennale d'Ushimado, Japon
Crates Passage, Réserves du MoMA PS1, Long Island, New York, États-Unis
- 1992 **People's Garden**, Documenta 9, Cassel, Allemagne
Project on Roosevelt Island, Roosevelt Island, New York, États-Unis
- 1993 **Passagio**, Museo Citta Eventi, Prato, Italie
Frauenbad, Rivière Limmat et Helmhaus, Zurich, Suisse
Sidewalk, Biennale d'art contemporain de Lyon, France
- 1994 **Prefabrication in Hiroshima**, Asian Art Now, Hiroshima, Japon
Transfert, CCC Tours, Atelier Calder, Saché, France
- 1995 **Tram Passage**, Verein StadtRaum Remise, Vienne, Autriche
Cabanons, Genève, Suisse
Bunker, Kunsthalle, Recklinghausen, Allemagne
Catwalk, Museum of Contemporary Art Tokyo, Japon
- 1996 **Work in Progress**, Zoug (1996-1999), Suisse
Sidewalk, Wiener Neustadt, Autriche
Views (of the Museum), « **Bridge Walkway** », MACBA, Barcelone, Espagne
Working Progress, Alkmaar (1996-1999), Pays-Bas
Coalmine Project in Tagawa, Tagawa (1996-2006), Japon
- 1997 **Working Progress: Boat Travelling**, Skulptur. Projekte in Münster 1997, Allemagne
Relocation, Annely Juda Fine Art et Serpentine Gallery, Londres, Royaume-Uni
Le Passage des Chaises, Festival d'Automne, chapelle Saint-Louis de l'hôpital Pitié-Salpêtrière, Paris, France
Field Work in Hannover, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne

- 1998 **Working Progress: Boat Travelling**, Alkmaar, Zaandam, Purmerend, Haarlem et Beverwijk, Pays-Bas
Les Chaises de Traverse, Hôtel Saint-Livier, Metz, et Centre d'art contemporain– La synagogue de Delme, France
Haus der Kunst, Staatsgalerie Moderne Kunst, Munich, Allemagne
Garden Sheds, 11^e Biennale de Sydney, Royal Botanic Garden, Australie
Tōkyō Project: New Housing Plan, Tōkyō, Japon
- 1999 **Work in Progress: Project in Toyota**, Toyota Municipal Museum of Art (1999-2003), Japon
Matsunoyama Project, Niigata, Matsunoyama, Japon
- 2001 **Sur la voie**, Évreux, France
Daily News, Art Tower Mito — Contemporary Art Gallery, Japon
- 2002 **Projects. Installations 1979-2002**, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovie, Pologne
Expo.02 — Exposition Nationale Suisse, « Observation Balcony », Hôtel des arts, Neuchâtel, Suisse
Bamboo Construction, Biennale de Shanghai, Chine
- 2003 **Bridge and Archives**, Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Allemagne
Micro-Utopias, « Baroquitos », Biennale de Valence, Espagne
- 2004 **Wooden Terrace Beach-Process and Documents**, Museum Tinguely, Bâle, Suisse
Memory in Progress, Saint-Thélo (2004-2006), France
Construction Fence, 5^e Biennale d'art contemporain d'Enghien-les-Bains, France
Porta Nuova, Associazione Arte Continua, Colle di Val d'Elsa, Italie
Walkway, Art Unlimited, Bâle, Suisse
- 2005 **Détour des tours**, Le Creux de l'enfer, Thiers, France, et Château des Adhémar, Montélimar, France
Sous les ponts, le long de la rivière II, Luxembourg
- 2006 **Xiringuito a Mataró**, Can Xalant, Centre de Creació I Pensament Contemporani de Mataró, Espagne
Élevage en fût, Fraissé-des-Corbières, France
- 2007 **Tree Huts in Trondheim, Generator 9**, Trondheim, Norvège
Tree Huts in Basel, Art Basel, Bâle, Suisse
Cathédrale de Chaises, Expérience Pommery # 4. L'Emprise du Lieu, Domaine Pommery, Reims, France
L'Observatoire, « Estuaire 2007 », Nantes, France
View Point Terrace in Paderborn, Tatort Paderborn-Irdische Macht und Himmlische Mächte, Allemagne

- 2008 **Tadashi Kawamata [Walkway]**, Museum of Contemporary Art Tokyo, Tōkyō, Japon
Tree Huts, kamel mennour, Paris et Hôtel de la Monnaie, Paris, France
Tree Huts in Paris, Fiac, kamel mennour / Annely Juda Fine Art, FIAC Hors-les-murs, Paris, France
Gandamaison, La Maréchalerie — Centre d'art contemporain, Versailles, France
Tadashi Kawamata: Tree Huts, Madison Square Park, New York, États-Unis
Tree Huts in Miami, kamel mennour / Annely Juda Fine Art, Art Basel Miami Beach, Miami, États-Unis
- 2009 **Foot Path, evento 2009**, Bordeaux, France
Tree Huts in Vez, Donjon de Vez, France
Berlin Tree Huts, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne
L'Observatoire, « Estuaire 2009 », Nantes, France
Chemin de bois, Biennale internationale d'art contemporain, Melle, Allemagne
Open cafe project, Le CENTQUATRE, Paris, France
Coal mine project (Chikuhou, Sorachi, Ruhr), Meguro Museum of Art, Tōkyō, Japon
- 2010 **Walkway and Tower, Emscherkunst 2010**, Essen, Allemagne
Drift Structure, Uster, Suisse
Mukaijima Project-« Make Island From Island », Setōchi International Art Festival, Takamatsu, Japon
Tōkyō in Progress, Japon
Site Specific Project, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, France
Carton Workshop, Centre Pompidou, Paris, France
The Tree Hut in Masan, Masan Moonshin Art Museum, Corée
- 2011 **Tokyo in Progress**, Tōkyō, Japon
Under the Water, kamel mennour, Paris, France
Chaumont-sur-Loire Project, Château de Chaumont-sur-Loire, France
Commande publique, Cergy-Pontoise, France
Hokkaidō in Progress, ancienne école élémentaire Misono, Mikasa, Japon
- 2012 **Nakahara Yusuke Cosmology**, Echigo-Tsumari Art Triennial, CIAN–Center for Interlocal Art Network, Shimizu, Niigata, Japon
Box Construction, Gallery 604, Busan, Corée du Sud
Expand BankART, BankART Studio NYK, Yokohama, Japon
Hokkaido in Progress « Mikasa Project 2012 », ancienne école élémentaire Misono, Mikasa, Japon
Tokyo in Progress 2012 [Toyosu Dome], Toyosu Dome, Kōtō-ku, Toyosu, Harumibashi Park, Tōkyō, Japon
BOX CONTRUCTION in DAEGU, Daegu Art Museum, Corée
Chairs for Abu Dhabi, Abu Dhabi Art, Manarat Al Saadiyat, Émirats Arabes Unis
Exchange Library, FIAC Hors-les-murs, jardin des Tuileries, Paris, France
Nakahara Yusuke Cosmology, Tokamachi, Echigo Tsumari Art Triennial 2012, CIAN–Center for Interlocal Art Network, Shimizu, Japon
Corner Structure, Siège du Gouvernement fédéral, Bonn, Allemagne
Favelas for Ghent, Track, S.M.A.K., Gand, Belgique
Tokyo in Progress [Tsukuda Terrace], Tōkyō Culture Creation Project, CIAN–Center for Interlocal Art Network, Shimizu, Japon

- 2013 *Scheiterturm / Log Tower*, Musée d'art de Thurgovie, Kartause Ittingen, Suisse
Les Sentiers de l'Eau, Camargue Project, Musée de Camargue et Parc naturel régional de Camargue, France
Favela Cafe, Art Basel, Messeplatz, Suisse
Collective Folie, Parc de la Villette, Paris, France
Garden Tower in Toronto, Scotiabank Nuit Blanche 2013, Metropolitan United Church, Toronto, Canada
Tree Huts at Place Vendôme, FIAC Hors-les-murs, Paris, France
Territori Instabili. Confini e identità nell'arte contemporanea, CCC Strozzi, Florence, Italie
Hokkaido in Progress «Mikasa Project 2013», ancienne école élémentaire Misono, Mikasa, Japon
Au fil de la Saône, Rives de Saône, Lyon, France
- 2014 *JAPON*, Abbaye St André, Centre d'art contemporain, Meymac, France
Toronto Lamp Posts, commande publique, Waterfront Toronto, Toronto, Canada
La Chaire, Kunisaki Art Festival 2014, Kibe Project Kunisaki Art Festival 2014, Kunisaki, Japon
Hokkaido in Progress «Mikasa Project 2014», ancienne école élémentaire Misono, Mikasa, Japon
Precarious Structures, Musée d'art de Thurgovie, Kartause Ittingen, Suisse
China-Japan-Korea, MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne, Autriche
Box Construction II, Gallery 604, Busan, Corée du Sud
- 2015 *(im)possible ! Artists as architects*, Marta Herford Museum, Herford, Allemagne
Guangzhou project, Guangzhou, Chine
KAWAMATA MAQUETTES 1983-2015, kamel mennour, Paris, France
Tree Huts In Bruges, TRIENNALE Brugge, jardin intérieur du Béguinage, Bruges, Belgique
Tsumari Diorama, Echigo Tsumari Art Triennale 2015, CIAN-Center for Interlocal Art Network, Shimizu, Japon
Stairs, Anneli Juda Fine Art, Londres, Royaume-Uni
- 2016 *Tadashi Kawamata. Under the Water-Metz*, Centre Pompidou-Metz, France

**Remerciements /
Acknowledgements**

**Nous tenons à remercier tout particulièrement /
We would especially like to thank:**

Caroline Cros, Gilles A. Tiberghien, Emma Lavigne, Hélène Guenin et l'équipe du Centre Pompidou-Metz, Karine et Philippe Journo & Waves Actisud, Catherine et Jean Madar, Sue et John Wieland — The wareHOUSE, Rebecca Dimling Cochran — The wareHOUSE, Martine et Pierino Ghisla-Jacquemin — Ghisla Collection, Pierre Yovanovitch, Jessy Mansuy-Leydier, ainsi que Emiko, Kanal et Sawa Kawamata, Guillaume Sokoloff, les étudiants de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, les étudiants de l'École Supérieure d'Art de Lorraine (Metz & Épinal), l'équipe d'ArtComposit, le personnel d'Emmaüs de Longjumeau, Annelly Juda Fine Art, BankART, Gallery 604, Gallery Kobayashi, Pierre-Maël Dalle, Fabrice Seixas, Sun Jae Ham, Julie Joubert, Mériadek Caraës, Achille Otabela, Leo van der Kleij, Andreas Pluskota, Yuji Shinomiya, Shigeo Anzai, Kawamata + on the table, Michel Pencreac'h, Jacob Bromberg, Christophe Pany, Solange Soubras, Marie-Sophie Eiché et toute l'équipe de kamel mennour.

© 2016 Tadashi Kawamata.
© 2016 kamel mennour, Paris.
© 2016 Shigeru Ban Architects Europe et / and Jean de Gastines Architectes, avec / with Philip Gumuchdjian Architects pour la conception du projet lauréat du concours / Metz Métropole / Centre Pompidou-Metz / for the conception of the winning project of the competition / Metz Métropole / Centre Pompidou-Metz
© 2016 Les auteurs / The authors: Caroline Cros et / and Gilles A. Tiberghien pour leurs essais / for their essays.
© 2016 Les photographes de l'installation / The Photographers for the installation «Under the Water-Metz»: Julie Joubert & Fabrice Seixas – Archives kamel mennour et Miji Yoon.
© 2016 Le photographe de l'installation / The Photographer for the installation «Under the Water»: Fabrice Seixas – Archives kamel mennour.

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 Condat Matt Périgord 170 g, certifié FSC, composé de fibres issues de forêts 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 Condat Matt Périgord 170 g, FSC certified, composed of wood fibers from responsible forest management, and on Munken Print White 150 g, FSC certified paper also.*

Édition / Publishing

**kamel
mennour** 

47, rue saint-andré des arts
6, rue du pont de lodi
paris 75006 france
+33 1 56 24 03 63
28, avenue matignon
paris 75008 france
+33 1 79 74 12 20
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale / General coordination

Jessy Mansuy-Leydier

Coordnatrice éditoriale / Publishing coordination

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assistée de / Assisted by Pierre-Maël Dalle

Graphisme original / Original graphic design

Yorgo Tloupas

Graphisme / Graphic design

Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / Translations

Jacob Bromberg (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 : 978-2-914171-45-8
30 €