

Y a s u f u m i T a k a h a s h i

KED REFLECTION
RED REFLECTION

Centre de sculpture Est-Nord-Est
Centre des arts actuels SKOL

Y a s u f u m i T a k a h a s h i

RED REFLECTION
RED REFLECTION

Centre de sculpture Est-Nord-Est
Centre des arts actuels SKOL



Sommaire

Présentation	5
Mireille Plamondon et Lucie Robert	
Yasufumi Takahashi: Red Reflection	7
John K. Grande	
Est-Nord-Est	16
Le Centre des arts actuels SKOL	17
Curriculum vitae de l'artiste	18
Notes biographiques sur les auteurs	19
Traductions / Translations	20



Présentation

Octobre 1994, Hinode, Japon

Comme chaque matin en sortant du « Pavillon bleu »¹, une bouffée d'air chaud et humide nous atteint de plein fouet. Notre odorat est au même instant stimulé par le parfum fortement vanillé d'un arbre couvert de fleurs orangées. Dans cette nature, les sons prennent ensuite la relève. Ici, les montagnes abruptes entourant la résidence empêchent les regards de porter loin, et la luxuriance des forêts de cyprès et de bambous cache la faune qui y vit. Seuls les sons nous accompagnent dans notre travail d'atelier. D'abord il y a des cris d'oiseaux étranges et des bruits d'insectes inconnus puis, à quatre heures, la *cloche de l'amour* qui résonne dans les haut-parleurs.² Plus tard, à la tombée de la nuit, on entend les hurlements des chiens-loups excités par la musique du vendeur de nouilles chinoises, lequel sillonne la petite route avec sa camionnette sonorisée.

Si dehors la nature est tellement imposante, à l'intérieur c'est la culture qui règne. Aux sons de la nature se substituent les voix en cascade des *quizz*, du téléjournal et des *soaps* dont Yasufumi Takahashi, notre confrère de résidence, nous traduit les grandes lignes. Cette présence télévisuelle n'est mise en sourdine que par nos conversa-

tions enthousiastes. Dehors, la nuit est si profonde que la résidence apparaît comme un immense vaisseau au milieu de la mer. Notre univers se restreint alors à une grande cuisine boudoir bombardée de lumières fluorescentes qui ne jettent aucune ombre.

Dans l'ardeur des conversations, nos questions et nos réflexions rebondissent au rythme de notre curiosité. L'intérêt est mutuel et dans le triangle de nos voix, celle de Yasufumi crée un pont entre nous et le Japon. Japon nature, Japon culture, Japon religion, Japon art : calmement et patiemment, Yasufumi nous livre des morceaux de la mosaïque. Au-delà des valeurs, des croyances et des traditions qui nous différencient, la fascination grandit, nourrie non seulement d'exotisme, mais surtout d'une sensibilité commune. La sensibilité de Yasufumi, nous la discernons dans le développement de sa pensée, dans son regard critique et dans son rapport à la nature qui inspire sa démarche.

Puis, c'est la visite à Tokyo; Tokyo, la fourmière aux intersections scandées d'allées et venues; Tokyo, le babillard multicolore de néons et d'enseignes électroniques; la pieuvre aux artères routières superposées. D'une galerie à l'autre, nous absorbons images et informations et accueillons la diversité des propos. Une exposition de Yasufumi dans la capitale nipponne nous permet de mieux comprendre son travail qui s'inspire de la campagne où il habite. Il se dégage de son installation une impression de cohérence qui tient de cette filiation entre

l'être et l'arbre, au rapport qui existe entre l'arbre et la forêt comme entre l'individu et la société. Emballément.

Nous pensons alors qu'il serait intéressant pour lui de venir travailler au Québec dans les ateliers du centre de sculpture Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli. Nous découvrons beaucoup au Japon en travaillant dans un milieu qui nous dérouté. Le contraste entre les montagnes abruptes du Japon et la majesté du fleuve Saint-Laurent, qui se déploie sur une largeur de vingt-et-un kilomètres à Saint-Jean-Port-Joli, offrirait à un artiste comme Yasufumi un cadre stimulant pour l'expérimentation. Plus qu'un simple passage dans notre pays, son séjour serait pour lui l'occasion de s'imprégner de notre culture comme nous avons pu le faire de la sienne. Son travail nous émeut profondément et nous souhaitons le faire connaître aux Québécois et aux Québécoises.

Août 1995, Montréal, Québec

Notre proposition a été accueillie avec générosité et ouverture par le centre Est-Nord-Est et le Centre des arts actuels SKOL qui ont collaboré avec efficacité afin de rendre possible le séjour de Yasufumi Takahashi et la diffusion de son travail. Une année s'est à peine écoulée depuis notre retour du Japon; nous sommes encore emplies des sons et des odeurs de ce pays que déjà le projet s'achève. La présente publication témoigne du passage

de Yasufumi Takahashi parmi nous et dévoile une autre facette pour le moins saisissante de son travail.

Mireille Plamondon et Lucie Robert

¹ C'est ainsi qu'on a nommé notre résidence d'artistes toute peinte de bleu en référence au Pavillon d'Or, célèbre temple de Kyoto.

² Au Japon, les municipalités de campagne diffusent, à l'occasion, de l'information par le biais de haut-parleurs. La *cloche de l'amour* consiste en un enregistrement de carillons qui annonce la fin de la journée.

Yasufumi Takahashi: Red Reflection

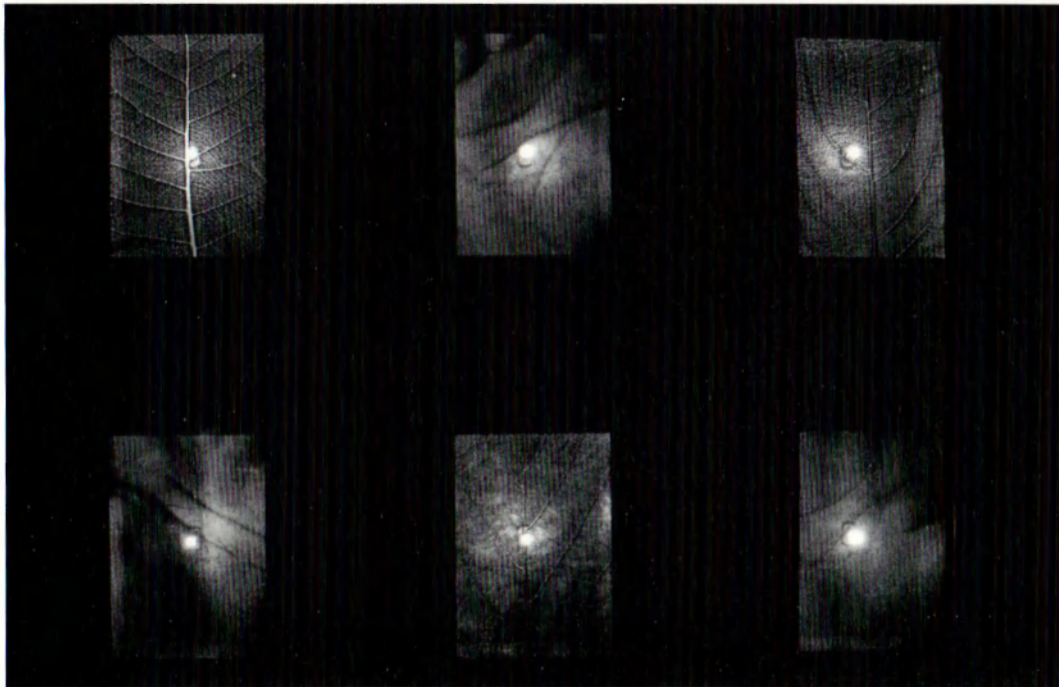
From his forest of hollow trees made of hammered copper weathered green by oxidization in *Linkage-KI* (1991) to the upside down trees that went from floor to ceiling in *Memory of Forest* (1993), Yasufumi Takahashi's sculptures have always dealt with humanity's relation to nature. *Memory of Forest* had "books" whose covers were made of bark and whose contents were neither words nor letters but *frottages* of tree bark. Blocks of wood and drift wood bound by vines on votive wooden stands were attached to each dead tree. In a previous installation of *Memory of Forest* (1992), similar votive offerings were fixed to living trees in a forest. These recalled the *kamidana* altars (literally "God shelf") placed at various locations in the homes of Shinto followers according to the various divinities being celebrated. Shinto, the official religion of Japan until 1945, is an animistic religion with ancestral worship and rites that celebrate agricultural abundance and "emphasizes the worship of nature of which the wellspring is appreciation rather than fear"¹ thereby assuring humanity's place in the cosmology of nature. The hollowed out tree trunk with its circular openings throughout, seen in *Reincarnation* (1992) emphasized yet another aspect of Shinto, its belief in the

after-life. In *Copper Forest* (1993) upturned tree roots covered in multicoloured found wire cabling had a surreal, otherworldly look. Ammonia applied on the exterior surfaces caused the bright colours of the wire cables to acquire a more "natural" look. Takahashi's use of found materials, both natural and man-made, reflects life in its many transitory states, the spiritual presence of a divinity in everything.

More recently, Takahashi's work has centred on the relation of humanity to itself. Questions about the human condition addressed in these works cast light on the artist's own life, his family, as well as human history and its relation to nature. Unlike art installations in the West, which continually reference not only the site and the final product of the creation, but also its concrete, structural and object meaning, Takahashi's operate on a more abstract level of intuitive awareness that implies both the presence and absence of spirit in material life. As Kathy Halbreich, a former Director of the *MIT List Visual Arts Center* states, Japanese art of the modern and postmodern era "did not grow out of a feeling for endless space or a western version of the sublime."² Instead, one finds a less structurally or conceptually biased cosmology of place and memory that takes into consideration the environmental and epistemological context of the creative process. To Westerners for whom the context for a given work is both structural and historical and involves a kind of realistic referencing to place, this approach may seem mystifying. The typological classification of previous



Memory of Forest, 1992,
bois, écorce et vigne (wood, bark
and vine), 33 x 30 x 12 cm,
détail (detail)



Vein, 1994, plexiglas, photographies, lumière et bois (plexiglass, photographs, light and wood), 42 x 30 x 15 cm chaque pièce (each piece), détail (detail)

forms and styles of art seen in Western art history paralleled the growth of avant-gardist concepts based on the cult of the individual. This is antithetical to the Japanese spirit of envisioning art as a process that takes place in the momentary presence of the present. Fumio Nanjo, Director of the ICA in Nagoya, elucidated the differences between contemporary Western and Japanese aesthetics stating:

“We have a different idea of aesthetics, both in terms of approach and meaning; in the West, you first have a concept and then adapt a technique to it while we see technique as a process to reach a concept, and that through technique, a style can be developed.”³

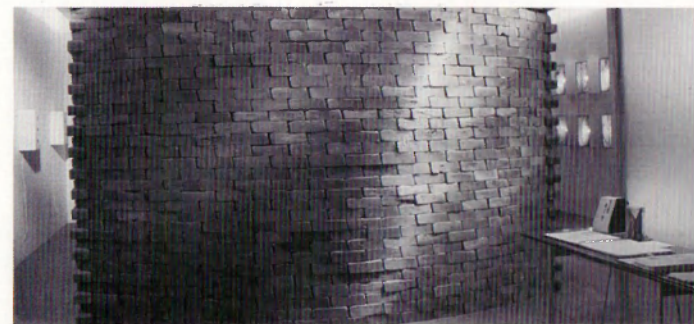
Yasufumi Takahashi works through a series of repetitive actions *as process*, building upon and working through the material. Technique plays as great a role as the final form of the work.

In Takahashi’s installations the repetition of actions over time and in the art process can include hammering metal, rubbings, tinting and dyeing clothes (as he does in his latest work), or assembling found materials. These processes allow the artist to further reflect on the history of the materials he is working on. Transformation of materials becomes a spiritual re-enactment or metaphor for the cycle of life. Takahashi’s ontological approach recalls Japanese craft traditions before formal notions of art were introduced from the West. As Shinjo Kohmoto, a Kyoto-based curator once observed: “The Japanese used to have a belief that human activities, values and objects were like fossils, as uncertain as the phenomena of nature.”⁴

Certain similarities with Takahashi’s latest work could be seen in a previous solo exhibition titled *Vein* (1994) held at Plus Minus Gallery in Tokyo. This installation

included photos in light boxes of the vein-like patterns in leaves and the veins in children's hands. These magnified photos of life lines contrasted a temple-like room within the exhibition room, made of brick-like railway line supports and ties Takahashi collected along a stretch of the abandoned railway line in the hilly region of Ashio, 150 km north of Tokyo. Already a copper mining centre in the Edo period (1600-1868) the Ashio mines became in the 1890's the centre of a pollution controversy because the acid run-off from the mines polluted nearby rivers and farming fields in the area of the North Kanto Plain. The mine was only closed in 1974 when a settlement of \$7 million was awarded to the farmers in the region. As well as using support structures from the railway line that once brought the extracted resources out of nature for export, Takahashi removed existing spikes from these blocks of wood in a ritualistic healing of the wounds on the wood, like the wounds on the hills of Ashio. The installation became a paraphrase for a broader message about the healing of the nature-culture rift not only in post-industrial society but in the early industrial period as well. Inside the dark interior of the temple-like construction, a cocoon of white underwear sewn together was suspended. A close-up photo of the veins of a green leaf was projected on the cocoon. In its entirety, *Vein* juxtaposed the history of the people who lived and worked in Ashio with other living elements in nature, playing with the associative properties and memory inherent to the materials used.

Red Reflection (1995) is Yasufumi Takahashi's first North American project ever. Initiated in Japan and created when in residency at Est-Nord-Est in Saint-Jean-Port-Joli this past summer, *Red Reflection I* again involved the sewing of clothes together and repetitive actions that had a healing or meditative effect. Before his arrival in Canada, Takahashi began collecting old shirts from his family, relatives and friends in Japan. Used clothes are seldom given away to strangers in Japan because they are considered too personal — an extension of the self and one's own life. Approximately half of the clothes featured in this installation were brought from Japan, while the other half were purchased from a flea market in Québec City. These outer garments were for the most part Western style (*yofuku*) — adopted *en masse* by all classes in Japan after World War II. Boiled and died red once or twice according to the texture and nature of each clothing item's component materials until the appropriate tint of red was achieved, they were then dried out of doors on a clothes-line. Then the long process of stitching the pieces together by hand began. Some sections were composed



Vein, 1994, traverses de chemin de fer récupérées (recycled railway ties), 300 x 370 x 530 cm, vue extérieure (exterior view)



Vein, 1994, sous-vêtements recyclés, projection d'une diapositive couleur et briques (recycled underwear, color slide projection and bricks), 270 x 150 x 70 cm, vue intérieure (interior view)

while others were haphazardly set in place within the overall pattern.

Gradually *Red Reflection I* took the form of a red sun. The symbol is one associated with the very origins of Japan. Tradition states that Japan was the first place in the world where people could see the sun rising. (The Japanese empire was purportedly founded in 660 B.C. by Jimmu, a descendent of the sun goddess). The red sun is also the symbol on Japan's flag, something that could be associated with nationalism as much as the simple appreciation of the sun as part of nature. The presentation of *Red Reflection I* is horizontal along the floor and vertical on the wall. The materials used (old clothing sewn together) for this piece are light and flexible and relate to the skin, the body's own structural "clothing". Assembled together they become a collective skin of children's, men's and women's clothes. It forms a circle that effectively "clothes" the wall and floor of this rectangular architectural space. As such, Takahashi's red sun (approximately 7 metres in diameter) alludes as much to the nature-based origins of human activity as it does to the structurally contrived environments, architectures and products of our day. From a predominantly patriarchal or monoteknical viewpoint, the walls and floors of a building are seen as pragmatic or functional. The meaning we give to a site, object or product usually involves its pragmatic function and is bound up in linear, economic definitions of value. The purpose of this site, object or product is considered part of a rational, historical pro-

gression. From a biotechnical or democratic point of view, objects, buildings, even Takahashi's assemblage of clothes can be seen in terms of their human purpose. The house is not just a structure but also a home. Clothes are not just a protective covering for the skin but an extension of the human body and spirit. The biotechnical approach involves holistic and eternal questions of the meaning of life. Human history thus becomes part of a more general process where the resources of humanity and nature are shared. The act of sewing when contrasted with industrial production on a large scale could likewise be seen as relatively unimportant because it can not be "measured" in economic terms. It is more part of the immeasurable economy of love and caring that involves the "healing", repair, reworking and tailoring of existing materials.

Likewise, from a biotechnical or ecological standpoint, craft makes more sense than mass production. To quote Lewis Mumford:

"What I would call democratic technics is the small scale method of production, resting mainly on human skill and animal energy but always, even when employing machines, remaining under the active direction of the craftsman or farmer [...]. Authoritarian technics is designed to be determinative, to place power in the technological system itself. The ultimate end of this technics is to

displace life, or rather, to transfer the attributes of life to the machine and the mechanical collective.”⁵

War itself becomes the ultimate expression of this displacement of human activities by machines and the subjugation of human will to economy. Technological determinism under the guise of nationalism and patriotism tends to direct humanity towards war or the mass exploitation of natural resources and consumption of materials. The cyclical links between humanity and nature are disrupted to the detriment of nature and human culture in a holistic, collective sense.

Sewn onto the fringes of *Red Reflection I* are cloth hinges that are used to hold the piece in place in its final form. The hinges on the upper half have hybrid half-sword/half-penis shapes vertically wall mounted. (Historically, the sword, along with the mirror and jewels, were considered the three main spiritual elements in Japanese society.) The floor section likewise has stabilizer supports, antique stove irons from Québec, traditionally heated up on a wood stove and used for ironing. The shape of these supports is ogival - the sexual counterpart of the swords. Their position in contrast with the swords is supplicant. These “male” and “female” attachments that surround the edges of the sun along the fringes become a microcosm of sexual balance between male and female in Japanese society, the function of one being potentially aggressive and the other passive.



Red Reflection I, 1995,
détails (details)



Red Reflection I, 1995

The overall ambivalence of the piece comes not only from the juxtaposition of male and female elements, but also from its ambiguous placement — half on the floor and half on the wall. We are not sure if this sun is rising or setting. Its circular shape also suggests the cycle of life and a return to origins. A footnote to history, Takahashi's work is about destiny and the unconscious myths and implicit symbols that have propelled history and given meaning to actions of aggression and expansion, encouraging us to

exploit the earth's resources without any thought of regeneration or conservation. Takahashi's composite of innocuous clothing portrays the meeting of the flesh and spirit. The symbolic meaning *Red Reflection I* projects is a reminder of how myths can lead to tragedy, either through association with some hieratic portent or by encouraging humanity to forget the context of nature and environment of which it is a part and depends upon for its very sustenance.

Red Reflection II, a companion piece to Takahashi's installation on view at SKOL, simply consists of a sink on a pedestal filled with red water. Projected onto the wall above the sink is a text that merges with a photo of a woman's nude torso. The text can only be read through its mirror image reflection on the surface of the water in this basin. Titled *No-war Resolution*, this text was originally read by the secretariat of the Lower House of the Diet in Japan's Parliament to commemorate the 50th anniversary of the end of World War II this year:

"On the occasion of the 50th anniversary of the end of World War II, this house offers its sincere condolences to those who fell in action and victims of war and similar actions all over the world.

Solemnly reflecting upon many instances of colonial rule and acts of aggression in the modern history of the world, and recognizing that Japan carried out those acts in the past, inflicting pain and suffering upon the people of other countries, especially in Asia, the members of this house express a deep sense of remorse.

We must transcend the differences over historical views of the past war and learn humbly the lessons of history so as to build a peaceful international society.

This house expresses its resolve, under the banner of eternal peace enshrined in the Constitution of Japan, to join hands with other nations of the world and to pave the way to a future that allows all human beings to live together.”⁶

The pool of red dye, like the clothes died red in Takahashi's ambivalent sun, could represent the blood of those who perished in the past for nationalist or ideological causes and whose names we will never know. Like the inscription on the cenotaph at Hiroshima commemorating the death of 300,000 of the city's residents from the dropping of the first atomic bomb on August 6th 1945, the *No-War Resolution* text is ambiguous and duplicitous. Who are the aggressors or perpetrators of these war crimes? Who is ultimately responsible? A pathetically voiceless vacuum of soft words couched in apologetic niceties and sad affirmations of grief and tragedy is the only evidence. The reflection in Takahashi's pool of red dye is not only Japan's, but that of all nations who engaged in the same war on both sides, propelled by similar myths of national transcendence for the common good and whose acts of aggression are mirrored in those of the other.

More than this, Takahashi's work reveals a nameless silence and suffering underneath the collectivity of clothes. The silence is a silence of terror without words to accommodate, approximate, describe or delineate the lessons

of history. *Red Reflection* is a requiem for innocent people killed by wars throughout history for unnecessary reasons, a human quilt hidden beneath the symbol of a sun that rises and sets each day — an unforgiving sun that does not remember the lessons of history. We should remember beyond the forest of signs, in the silence of a forest, or in the busy megalopolis, the tragedies of the past so as not to perpetuate the same blinkered myths upon future generations.

John K. Grande

¹ Janet Koplos, *Contemporary Japanese Sculpture*, New York: Abbeville Press, 1991, p. 20.

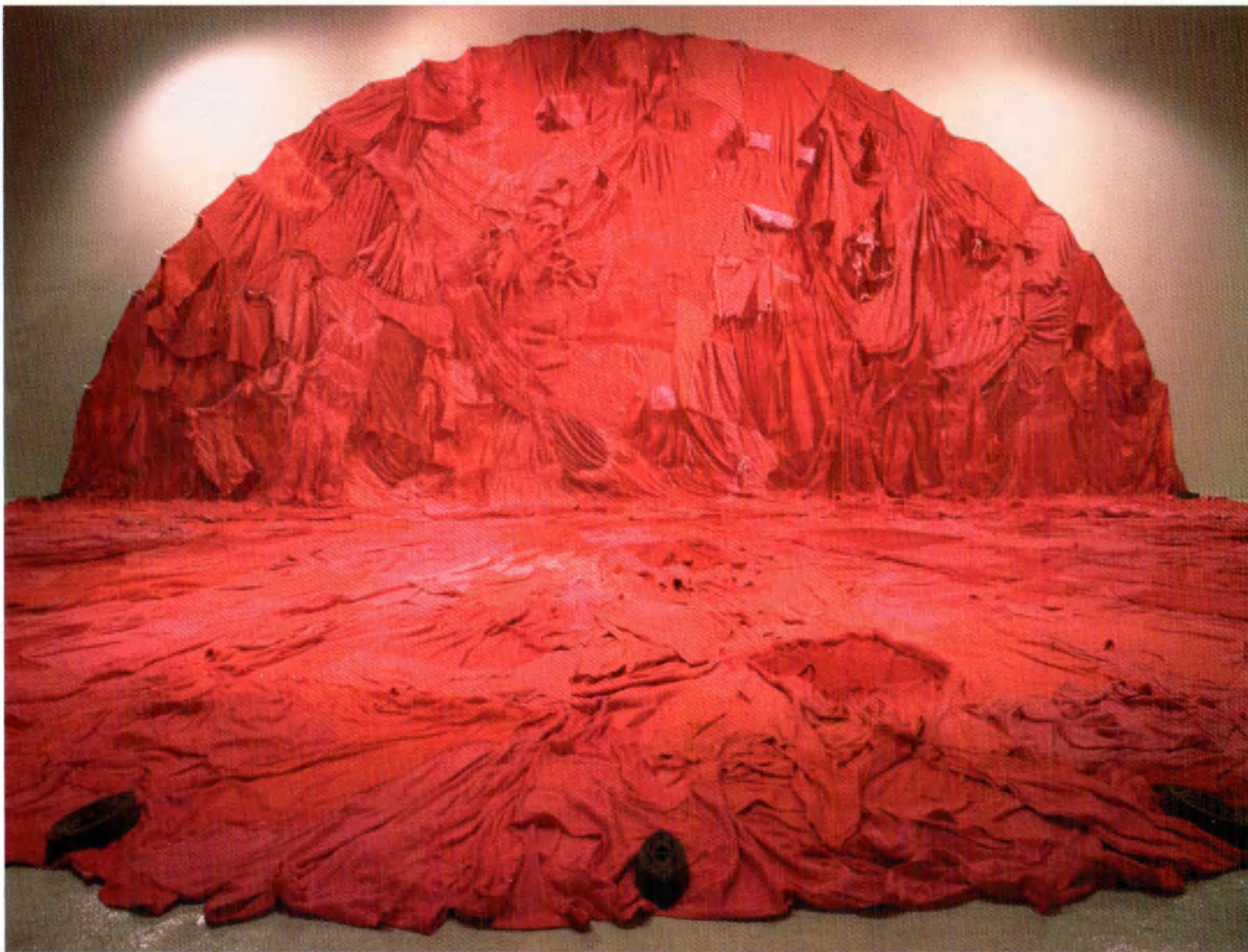
² Kathy Halbreich in a round table discussion recorded April 1988 and published in *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, New York: N.Y.U./MIT/Japan Foundation, 1989, p. 14.

³ Fumio Nanjo, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Shinjo Kohmoto, *op. cit.*, p. 15.

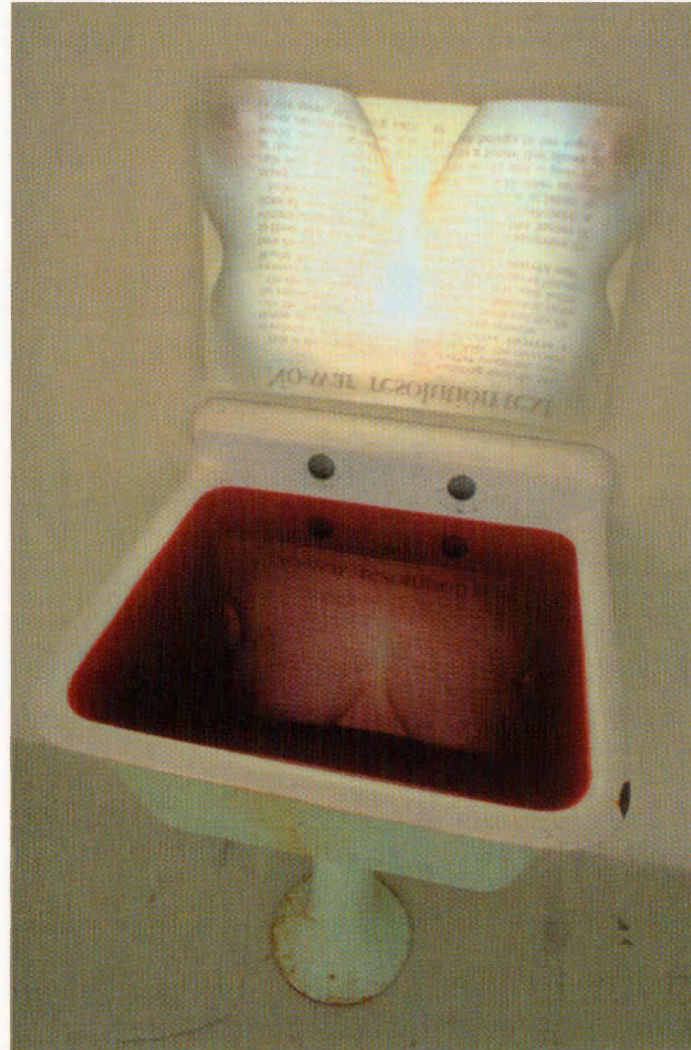
⁵ Lewis Mumford, "Authoritarian and Democratic Technics", *Technology and Culture* 5, SHOT, University of Chicago, Chicago, January 1964, pp. 2-6.

⁶ "No War Resolution", text published in *Asahi Evening News*, Tokyo, June 1995.



Red Reflection I, 1995, vêtements usagés, aluminium, fers à repasser, teinture rouge et fil à coudre (used clothes, aluminium, irons, red dye, and thread), 270 x 700 x 440 cm

Red Reflection II, 1995, évier,
teinture rouge et projection d'une
diapositive couleur (sink, red dye
and colour slide projection),
130 x 61 x 57 cm
Le texte de *No-War Resolution*
apparaît à la page 12 (*No-War
Resolution* text appears on
page 12)





Est-Nord-Est

Est-Nord-Est, centre de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli, est un organisme sans but lucratif qui propose aux artistes professionnels oeuvrant dans le domaine des arts visuels un ensemble d'activités dans le but de faciliter leur travail de création. Le centre se définit comme un lieu de concertation et de ressource propice à l'expérimentation et à la recherche. Par le biais de ses ateliers de production et de ses activités de réflexion, le centre offre aux artistes un cadre de travail et d'échange autour des problématiques propres à la sculpture dans le contexte des enjeux actuels de l'art contemporain. Tout en participant activement au développement professionnel des artistes, le centre entend être un lieu ouvert aux débats entourant le statut et la pratique des arts visuels.

Est-Nord-Est offre annuellement trois résidences d'artistes (printemps, été et automne) qui permettent un temps de réflexion et de travail intense en atelier, dans un climat favorisant l'échange et la discussion entre artistes et autres intervenants du milieu des arts. Le centre fournit des espaces d'atelier individuel, des ressources humaines et techniques ainsi qu'une expertise importante dans le domaine de l'exploration des matériaux et de la réalisation de sculptures monumentales. Afin d'élargir les perspectives et de stimuler les échanges entre artistes de générations, de cultures, de régions et de pays différents, des artistes expérimentés et reconnus sont invités à travailler au sein des résidences avec les artistes participants.

Dans le but de répondre le plus adéquatement possible aux besoins toujours changeants des artistes et du milieu de l'art, le centre Est-Nord-Est a aussi pour mandat de favoriser le domaine de la recherche en art et de travailler à son développement. Ainsi, par des projets de conservation, d'exposition, de publication, et des événements spéciaux, le centre entend jouer un rôle important par rapport aux questions que soulève la production artistique et être à l'avant-scène de ce qui se passe dans le domaine des arts d'aujourd'hui. Le centre Est-Nord-Est travaille aussi à créer et à consolider des liens avec l'ensemble de la communauté artistique québécoise, canadienne et internationale et pour ce faire, il développe des projets en collaboration avec d'autres organismes, centres d'artistes, galeries, musées, associations et universités d'ici et d'ailleurs.

Le Centre des arts actuels SKOL

Depuis sa fondation à Montréal en 1986, le Centre des arts actuels SKOL a pour mission d'encourager la pratique exploratoire et la recherche théorique en art actuel. Ses activités et ses services visent à diffuser le travail d'artistes de la relève et de jeunes théoricien-ne-s de l'art, principalement en regard des nouvelles tendances inscrites dans le champ des arts visuels. SKOL est un espace voué à l'expérimentation et à l'échange et de ce fait, il est un lieu d'exploration et de diffusion. Afin de bien servir les objectifs de sa mission, SKOL s'est donné trois

mandats. Prioritairement, le centre souhaite desservir des artistes de Montréal et du Québec. Il se réserve toutefois la possibilité de diffuser le travail d'artistes hors Québec, en favorisant notamment des échanges avec l'étranger. Dans un deuxième temps, SKOL cherche à promouvoir la diversité des tendances en art actuel et les liens que d'autres pratiques artistiques innovatrices (performance, théâtre de recherche, littérature et musique actuelle) entretiennent avec les arts visuels. Enfin, SKOL veut susciter des échanges entre artistes et théoricien-ne-s au sein des divers domaines de la pratique et des approches théoriques.

SKOL propose une grande variété d'activités. Le centre programme chaque année des expositions, des performances, des lectures publiques, des conférences et plusieurs autres événements. Un groupe d'étude y tient aussi chaque mois des séances de discussions et d'analyses autour des questions que soulèvent la pratique et l'étude des arts actuels. De plus, pour assurer à long terme la diffusion du travail des artistes et pour encourager la jeune critique, SKOL publie annuellement le *Livret de programmation*, un ouvrage rétrospectif des activités du centre. À l'instar de la salle d'exposition, le livret est un espace ouvert à l'expérimentation.

Par le biais de son programme *Hors-les-murs*, le centre appuie les artistes qui souhaitent présenter leurs travaux dans des lieux alternatifs. Enfin, il accueille à son centre de documentation les personnes intéressées à l'actualité artistique à consulter périodiques et publications spécialisés.

SKOL est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ).

Yasufumi Takahashi

Né en 1962 à Utsunomiya au Japon

Études

- 1987-89 Programme de recherche, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, France
1986 Maîtrise en arts plastiques, Université de Tsukuba, Japon
1984 Baccalauréat en enseignement des arts, Université de Utsunomiya, Japon

Expositions individuelles

- 1995 *Red Reflection*, Centre des arts actuels SKOL, Montréal, Québec
1994 Plaza Gallery, Tokyo, Japon
Plus Minus Gallery, Tokyo, Japon
1993 Gallery Nikko, Tokyo, Japon
Kaneko Art Gallery, Tokyo, Japon
1992 Plaza Gallery III, Tokyo, Japon
1991 Galerie de la Maison des Beaux-Arts, Paris, France
Kaneko Art G1, Tokyo, Japon (récipiendaire du prix spécial de la galerie)
1990 Ciel Gallery, Utsunomiya, Japon
1989 Cité Internationale des Arts, Paris, France

Expositions de groupe

- 1992 *Quatrième exposition en plein air de sculptures contemporaines de Tokyo*, parc Kinuta, Tokyo, Japon
1991 *Jan Hoet's Eyes*, Mitsubishi Artium Gallery, Fukuoka, Japon
Jan Hoet à Tsurugi, Ishikawa, Japon
1990 *Les arts plastiques aujourd'hui*, Musée municipal des beaux-arts de Tochigi, Japon
Dix-huitième exposition d'art international, Musée d'art municipal de Kyoto et Musée d'art municipal de Tokyo, Japon
Deuxième festival japonais de sculpture sur bois contemporaine, Centre culturel municipal de Seki, Gifu, Japon
1989 *Artistes du Monde*, Cité Internationale des Arts, Paris, France
Symposium de sculpture de Anvers, Anvers, Belgique
1988 Galerie Bernanos, Paris
Jeunes artistes à Rochefort, Rochefort, France
Symposium international de sculpture des Avins, Les Avins, Belgique
Salon des Réalités Nouvelles, Grand Palais, Paris, France
1987 *Sculpteurs Japonais et Coréens*, Centre culturel de la Corée du Sud, Tokyo, Japon
1986 *Sculpteurs Japonais et Coréens*, Seoul Gallery, Séoul, Corée du Sud
L'Espoir de Niki, Musée central, Tokyo, Japon
1984-86 *Salon de Niki*, Musée d'art municipal de Tokyo, Japon

Bourses

- 1995 Bourse de stage, centre de sculpture Est-Nord-Est, Saint-Jean-Port-Joli, Québec
- 1994 Bourse de stage, Tama Art Studio, Hinode, Japon
- 1992 Programme de support aux arts (Heineken ASP), Tokyo, Japon
- 1988-89 Bourse de stage, Cité Internationale des Arts de Paris, France
- 1987-89 Bourse de recherche du gouvernement français

Notes biographiques sur les auteurs

John K. Grande

Diplômé en histoire de l'art de l'université de Toronto, John K. Grande est un écrivain indépendant qui vit à Montréal. Ses articles et ses comptes rendus sur l'art ont été largement diffusés dans des publications telles que *Artforum*, *International Sculpture*, *The British Journal of Photography*, *Canadian Forum*, *Vie des Arts* et *Espace*. Il s'est mérité en 1994 le prix Lison-Dubreuil pour la critique d'art décerné par la revue *Espace*. Il a publié ses textes dans plusieurs catalogues dont *Kimio Tsuchiya*, *Provenance: A Fragment of Silence*; *Jean-François Cantin: La production du temps*; *Catherine Widgery: Collective Amnesia* et *In Search of the Future Present*. Il est également l'auteur de *Art & Environment* (The Friendly Chameleon,

Toronto, 1993) et de *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, Montréal, 1995).

Mireille Plamondon

Mireille Plamondon est une sculpteure qui vit et travaille à Montréal. Elle a reçu plusieurs bourses du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec dont celle du Studio Cormier où elle a résidé en 1990. Elle a aussi été invitée en 1994 par le Contemporary Art Network de Tokyo à un séjour au Japon financé par le gouvernement de Hinode. Ses sculptures ont été exposées dans des galeries au Québec, au Canada et en France, et seront présentées à la Nikko Gallery de Tokyo en novembre 1996. Elle termine actuellement une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal.

Lucie Robert

En 1986, la sculpteure Lucie Robert obtenait un baccalauréat en arts visuels de l'université Laval à Québec. La même année, elle participait à un stage d'été au Banff Centre for the Arts. Depuis, elle vit et travaille à Montréal. Elle a reçu des bourses du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du gouvernement du Québec, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Depuis 1990, elle a exposé en solo à La Centrale et au Centre des arts actuels SKOL à Montréal ainsi qu'à La chambre blanche et à L'Œil de poisson à Québec. En 1993 et 1995, elle a travaillé dans les ateliers du centre de sculpture Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli et en 1994 elle était invitée par le Contemporary Art Network de Tokyo à un séjour au Japon financé par le gouvernement de Hinode. Elle est aussi praticienne en massage (approche corporelle Trager), depuis 1995.

Traductions/Translations

Presentation

October 1994, Hinode, Japan

Each morning when leaving the "Blue Pavilion"¹, we are struck by a blast of hot and humid air. Our sense of smell is simultaneously excited by the strong vanilla perfume emanating from a tree with orange flowers. The countryside is then taken over by sounds. Here steep sloping mountains encircling the residence impede the sight while the lush cyprus and bamboo forests hide the wildlife living there. Only sounds accompany us while we work in our studio. First the cries of strange birds and the noises of unknown insects are heard, then, at four o'clock, the *love bell* rings on the loudspeakers.² Later on, at nightfall, we hear the howling of the wolfhounds aroused by the music from the peddler's van travelling down the road selling chinese noodles.

Although nature is so imposing outside, culture reigns in-

side. Natural sounds are replaced by the cascading voices of quizz shows, news broadcasts and soaps on television, briefly translated for us by our fellow resident, Yasufumi Takahashi. This ongoing rumbling is only muted by our enthusiastic conversations. Our house appears as an immense ship sailing in the stillness of the night. At that moment, our world is limited to a large kitchen lounge bombarded by fluorescent lights casting no shadows.

In the course of our fervent conversations, questions and thoughts arise along with our curiosity. The interest is mutual and within the triangle of our voices, it is Yasufumi who creates the bridge between us and Japan. Calmly and patiently, he unravels the pieces of the mosaic: Japanese nature, Japanese culture, Japanese religion, Japanese art. The fascination grows and is nourished not only by exoticism but above all by our shared sensibilities, beyond differences in beliefs and in traditions. Yasufumi's sensitivity is felt through the development of

his thought, his critical way of seeing and his relationship to nature which inspires his work.

Next is a visit to Tokyo, the buzzing hive with intersections pulsating to the comings and goings, Tokyo, the multicoloured billboard with neons and electronic signs, the octopus with stacked highways reaching in all directions. Going from one art gallery to another, we absorb images and information and welcome a diversity of propositions. An exhibition of Yasufumi's work in the Japanese capital helps us better understand how he is inspired by the countryside where he lives. The feeling of coherence radiating from his installation belongs to the relationship between the soul and the tree, between the tree and the forest as well as between the individual and society. Enthusiasm.

At that point, we realized how interesting it would be to have Yasufumi come and work in the studios at Est-Nord-Est, a sculpture centre in Saint-Jean-Port-Joli, Québec. Working in the disconcerting Japanese milieu was very enlightening for us. The contrast between the steep sloping mountains of Japan and the majestic Saint Lawrence River, 21 km wide at Saint-Jean-Port-Joli, would offer Yasufumi a stimulating environment for

experimentation. More than just a passing visit to our country, the residency would give this artist an opportunity to immerse himself in our culture as we did in his. We are deeply moved by his work and wish to promote it in Québec.

August 1995, Montréal, Québec
Our proposal was greeted with generosity and openness by Est-Nord-Est and SKOL whose efficient collaboration made Yasufumi Takahashi's stay and exhibition possible. Hardly one year has gone by since our trip to Japan. We are still filled with the sounds and odours of that country and already the project is coming to an end. This publication documents Yasufumi Takahashi's stay with us and reveals yet another breathtaking facet of his work.

Mireille Plamondon and
Lucie Robert

¹ This is how the blue house where we lived and worked was named in reference to the Gold Pavilion, the famous temple in Kyoto.

² In Japan, municipalities in the countryside sometimes broadcast information from loudspeakers. The *love bell* is a recording of carillons indicating the end of the day.

Yasufumi Takahashi : Red Reflection

Depuis la création de *Linkage-KI* (1991), une forêt d'arbres creux fabriqués de cuivre martelé et verdi par oxydation, jusqu'aux arbres renversés puis élevés jusqu'au plafond de *Memory of Forest* (1993), les œuvres de Yasufumi Takahashi ont toujours abordé les rapports entre l'humain et la nature. Dans *Memory of Forest*, chacun des arbres morts qui formaient l'œuvre portait un support votif où était installé un objet de bois figurant un livre, lequel ne contenait ni mots ni lettres mais des empreintes d'écorce. Des morceaux de bois, trouvés par l'artiste dans une rivière, étaient ficelés sur la couverture de ces livres avec des tiges de vigne. Lors d'une précédente version de *Memory of Forest* (1992), exposée dans une forêt, d'autres offrandes votives avaient été attachées de manière similaire à des arbres vivants. Ces offrandes n'étaient pas sans rappeler les autels *kamidana* (littéralement « étagère de Dieu ») que les adeptes du shintoïsme plaçaient

à différents endroits dans leur maison selon les divinités célébrées. Le shintoïsme, religion officielle au Japon jusqu'en 1945, est une religion animiste dont le culte et les rites ancestraux célèbrent l'abondance des récoltes et qui « privilégie une vénération de la nature fondée sur l'appréciation plutôt que sur l'appréhension »¹, assurant ainsi la place de l'humanité dans la cosmologie de la nature. Le tronc d'arbre évidé, parsemé d'ouvertures circulaires, qu'on pouvait voir dans *Reincarnation* (1992), mettait quant à lui l'emphase sur une autre caractéristique du shintoïsme : la croyance en une « vie après la vie ». D'autre part, dans *Copper Forest* (1993), des racines d'arbres retournées et recouvertes de câbles multicolores trouvés par l'artiste, offraient une apparence surréaliste, supraterrrestre. L'application d'ammoniaque sur les surfaces extérieures avait permis d'aviver les couleurs des câbles, leur donnant ainsi un fini plus « naturel ». L'utilisation par Takahashi de matériaux trouvés, qu'ils soient naturels ou de fabrication humaine, reflète la vie dans ses nombreux états transitoires et la présence spirituelle d'une divinité dans toute chose.

Plus récemment, le travail de Takahashi s'est concentré sur les

relations qu'entretiennent entre eux les constituants de l'humanité. La réflexion sur la condition humaine abordée dans ses œuvres nous éclaire autant sur sa vie et sur ses liens filiaux que sur l'histoire de l'humanité et son rapport à la nature. Alors que les installations réalisées dans la tradition artistique occidentale sont davantage marquées par le lieu dans lequel elles s'inscrivent, par leur aspect final de même que par leur signification concrète, structurale et objective, les installations de Takahashi, quant à elles, fonctionnent à un niveau plus abstrait de conscience intuitive qui suppose autant la présence que l'absence de l'esprit dans la vie matérielle. Comme l'explique Kathy Halbreich, ex-directrice du MIT List Visual Arts Centre, l'art japonais de l'ère moderne et post-moderne « ne découle pas d'un sentiment d'espace infini ou d'une version occidentale du sublime ».² On y trouve plutôt une cosmologie du lieu et de la mémoire qui, moins orientée vers la structure ou le concept, prend surtout en considération le contexte environnemental et le cadre épistémologique dans lequel le processus créateur et l'œuvre d'art s'insèrent. Cette approche peut laisser perplexes les Occidentaux pour qui le

contexte d'une œuvre est à la fois structural et historique tout en impliquant une référence réaliste au lieu. La classification typologique des formes et des styles artistiques antérieurs par l'histoire de l'art occidentale s'est développée parallèlement à la croissance des concepts avant-gardistes basés sur le culte de l'individu. À l'opposé, l'esprit japonais perçoit l'art comme étant un processus prenant place dans l'instantanéité du présent. Fumio Nanjo, directeur du ICA à Nagoya, a mis en lumière ces différences entre les esthétiques contemporaines japonaises et occidentales :

« Nous avons une idée différente de l'esthétique, autant au niveau de l'approche que du sens; en Occident, vous avez tout d'abord un concept auquel vous adaptez ensuite une technique alors que nous percevons la technique comme étant un procédé pour atteindre un concept; grâce à la technique, un style peut se développer. »³

Le recours à une suite d'actions répétées dans le travail de Yasufumi Takahashi en tant que processus lui permet de construire à partir de la nature même du matériau; la technique jouant ici un rôle aussi important que la forme finale de l'œuvre qui

résulte de ce processus. Les actions et procédés répétitifs privilégiés par Takahashi dans l'élaboration de ses installations incluent notamment le martèlement du métal, le frottement, la teinture (comme dans son œuvre la plus récente) ou l'assemblage de matériaux trouvés. Le geste répétitif permet aussi à l'artiste de s'attarder sur l'histoire des matériaux qu'il utilise. Leur transformation devient en quelque sorte une reconstitution spirituelle, une métaphore sur le cycle de la vie. L'approche ontologique de Takahashi rappelle celle des traditions artisanales du Japon avant que les notions artistiques formelles de l'Occident y soient introduites. Comme l'a déjà fait remarquer Shinjo Kohmoto, un conservateur de Kyoto : « Les Japonais croyaient autrefois que les activités, les valeurs et les objets humains étaient aussi enracinés que les phénomènes naturels sont imprévisibles. »⁴

Le travail actuel de Yasufumi Takahashi présente certaines similitudes avec *Vein* (1994), une de ses installations antérieures qui fut présentée à la galerie Plus Minus de Tokyo. Des photographies en gros plan, figurant le motif nervuré d'une feuille et celui d'une paume de main d'enfant, étaient insérées dans

des boîtes lumineuses. Ces lignes de vie magnifiées contrastaient avec un autre élément sculptural installé dans l'espace d'exposition, lequel prenait la forme d'un temple. Cette pièce était composée de l'imbrication de supports de bois et de traverses de chemin de fer provenant d'une voie ferrée abandonnée dans la région vallonnée d'Ashio, à 150 kilomètres au nord de Tokyo. Les mines d'Ashio, un centre d'extraction du cuivre datant de la période Edo (1600-1868), devinrent le foyer d'une controverse vers 1890, car les retombées acides causées par les mines polluaient les rivières et les champs de la plaine de North Kanto. La mine ne fut fermée qu'en 1974, lorsqu'une somme de sept millions de dollars fut versée aux fermiers de la région en guise de dédommagement. Pour *Vein*, Yasufumi Takahashi récupéra non seulement les éléments structureaux issus d'un chemin de fer historiquement associé à l'exploitation de ressources naturelles et à leur exportation, mais il en extirpa, comme pour les « guérir », les pointes de métal qu'ils contenaient. Cet acte rituel curatif s'appliquait aussi aux blessures des collines d'Ashio. En fait, *Vein* paraphrasait un discours plus vaste sur le

rétablissement d'une relation nature/culture en rupture dans la première période industrielle autant que dans la société post-industrielle. Dans la pénombre intérieure du temple de *Vein*, pendait un cocon de sous-vêtements blancs assemblés par couture. Sur ce cocon était projetée une autre reproduction en gros plan des nervures d'une feuille verte. Dans son ensemble, *Vein* juxtaposait l'histoire des gens qui vivaient et travaillaient à Ashio avec d'autres éléments vivants de la nature, jouant ainsi avec les propriétés associatives des matériaux utilisés et leur mémoire inhérente.

Red Reflection (1995) représente le premier projet de Yasufumi Takahashi en Amérique du Nord. Il fut conçu au Japon et créé au centre Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Loli pendant l'été 1995. Le projet de *Red Reflection 1* consistait encore une fois à coudre des vêtements ensemble, à répéter des actions aux effets bienfaisants ou méditatifs. Avant son départ du Japon, Takahashi commença à rassembler des chemises usagées appartenant à des membres de sa famille et à des amis. Les Japonais ne donnent que très rarement leurs vêtements, car ils les considèrent trop personnels, tel un prolongement du soi et de

sa propre vie. Près de la moitié des vêtements utilisés pour l'installation furent apportés du Japon tandis que l'autre moitié furent achetés dans un marché aux puces de Québec. Ils étaient pour la plupart de style occidental (*yofuku*), un style collectivement adopté après la Deuxième Guerre mondiale par les différentes classes de la société japonaise. Tous ces vêtements furent ensuite bouillis et teints, une ou deux fois selon leur texture et leur matériau de fabrication jusqu'à ce que soit atteint la nuance appropriée de rouge. Ils furent ensuite mis à sécher dehors. Commença alors un long processus : coudre ensemble et à la main tous les items. Certaines des parties du motif général de l'oeuvre ont été sciemment composées alors que d'autres ont été assemblées au hasard.

Red Reflection 1 prit peu à peu la forme d'un soleil rouge. Ce symbole est associé aux origines du Japon. Selon la tradition, le Japon fut le premier endroit au monde où l'on pu voir le lever du soleil. La légende dit que l'Empire japonais fut fondé en 660 av. J.-C. par Jimmu, un descendant de la déesse du soleil. Le soleil rouge est aussi le symbole du drapeau japonais, un symbole qui peut être lié au nationalisme et aussi à la simple

appréciation du soleil en tant qu'élément de la nature.

La forme de *Red Reflection 1* épouse à la fois l'espace du mur et celui du sol. Les matériaux utilisés pour cette oeuvre (des vêtements usagés) sont légers et malléables, et sont directement associés à la peau, au corps comme à un vêtement. L'assemblage se transforme en une peau collective faite de vêtements d'hommes, de femmes et d'enfants. Le tout forme un cercle qui en réalité « habille » le mur et le sol de l'espace rectangulaire de la galerie. Ainsi le soleil rouge de Takahashi (qui mesure 7 mètres de diamètre) fait autant allusion aux origines de l'activité humaine, basées sur la nature, qu'à l'environnement, aux produits et à l'architecture structurellement contraignants que nous connaissons aujourd'hui. Du point de vue patriarcal ou monotechnique prédominant, les murs et les planchers d'un édifice sont perçus comme étant pragmatiques ou fonctionnels. Le sens que nous donnons à un lieu, à un objet ou à un produit n'implique bien souvent que sa fonction pragmatique et se restreint aux dimensions économiques de nos valeurs. L'usage de ce lieu, de cet objet ou de ce produit est attribué à un progrès rationnel et historique. Par

contre, d'un point de vue biotechnique ou démocratique, les objets, les édifices et même l'assemblage des vêtements de Takahashi peuvent être interprétés d'après l'utilisation qu'en font les humains. La maison n'est pas seulement une structure, mais aussi un habitat. Les vêtements ne représentent pas seulement une couche protectrice pour la peau, mais une extension du corps et de l'esprit. L'approche biotechnique implique un questionnement holistique et continu sur le sens de la vie. L'histoire humaine devient ainsi une parcelle d'un processus plus général englobant les ressources de l'humanité et celles de la nature. L'acte singulier de coudre, lorsqu'opposé à la production industrielle, pourrait également être perçu comme étant relativement sans importance puisqu'on ne peut le mesurer sur le plan économique. « Guérir », raccommoder, prendre soin, récupérer et adapter des matériaux existants à de nouvelles fonctions impliqueraient plutôt une part de l'incommensurable économie de l'amour et de l'attention.

Ainsi, d'un point de vue biotechnique ou écologique, l'artisanat semble plus logique que la production de masse. Comme l'écrit Lewis Mumford :

« Ce que j'appellerais technique démocratique est la méthode de production à petite échelle, qui repose surtout sur l'habileté humaine et sur l'énergie animale, mais qui, toujours, même avec l'utilisation de machines, demeure sous la direction active de l'artisan ou de l'agriculteur [...]. La technique autoritaire est conçue pour être déterministe, pour donner le pouvoir au système technologique. Le but ultime de cette technique est de supplanter la vie, ou plutôt, de transférer les attributs de la vie sur la machine et le collectif mécanique. »⁵

La guerre elle-même devient l'expression ultime de cette substitution des machines aux activités humaines et de l'asservissement de la volonté humaine à l'économie. Sous le couvert du nationalisme et du patriotisme, le déterminisme technologique tend à diriger l'humanité vers la guerre, vers l'exploitation à grande échelle des ressources naturelles et vers la consommation matérielle. Les liens cycliques entre l'humanité et la nature sont perturbés au détriment de la nature et de la culture humaine dans un sens holistique collectif.

Des passants en tissu, cousus sur le pourtour de la partie

supérieure de *Red Reflection I*, ainsi que des crochets permettent de maintenir l'œuvre en place sur le mur. Les crochets, de forme hybride, mi-pénis mi-épées, sont fixés au mur. (Dans la société japonaise, l'épée, le miroir et les bijoux sont historiquement considérés comme étant les trois éléments spirituels primordiaux.) Quant à la partie inférieure de l'installation, étalée sur le sol, elle possède également des supports stabilisateurs : des fers à repasser québécois antiques, comme ceux qu'on faisait chauffer autrefois sur un poêle à bois avant de les utiliser. Leur forme ogivale offre une contrepartie sexuelle à celle des épées tandis que leur position, toujours en rapport avec ces mêmes épées, en est une d'imploration. Ces fixations « mâles » et « femelles » entourant le soleil deviennent un microcosme de l'équilibre sexuel entre le masculin et le féminin dans la société japonaise, la fonction de l'un étant potentiellement agressive et celle de l'autre, passive.

L'ambivalence générale de l'œuvre ne provient pas seulement de la juxtaposition d'éléments mâles et femelles mais aussi de sa position ambiguë : à moitié sur le sol, à moitié au mur. Nous ne savons pas si ce

soleil se lève ou s'il se couche. Sa forme circulaire suggère aussi le cycle de la vie et le retour aux origines. Tel un commentaire à l'histoire, l'œuvre de Takahashi parle de destinée. Elle parle des mythes inconscients et des symboles implicites qui ont propulsé l'histoire et qui ont donné raison aux actes d'agression, au progrès et à l'exploitation aveugle des ressources de la terre car insouciant des principes de régénération et de conservation. L'innocence des vêtements assemblés dans *Red Reflection I* dépeint la rencontre de la chair et de l'esprit. La signification symbolique de l'œuvre rappelle que les mythes peuvent mener à la tragédie, soit par leur association à des significations hiératiques ou par leur incitation à faire oublier à l'humain le contexte de la nature et de l'environnement dont il fait partie et dont il dépend pour sa survie.

Red Reflection II, une deuxième installation de Takahashi, est parallèlement présentée au Centre des arts actuels SKOL. Elle consiste en un simple évier posé sur un piédestal et rempli d'eau rouge. Un texte et la reproduction d'une poitrine nue de femme sont superposés en projection sur le mur au-dessus de l'évier. Le texte ne peut se lire qu'inversé

et à travers son image reflétée sur la surface de l'eau. Intitulé *No-War Résolution*, le texte fut lu originellement en juin dernier par le Secrétaire de la Chambre des communes de la diète au Parlement japonais afin de commémorer le cinquantième anniversaire de la fin de la Deuxième Guerre mondiale :

« À l'occasion du cinquantième anniversaire de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, cette chambre offre ses sincères condoléances à tous ceux qui, partout dans le monde, sont morts au combat, à toutes les victimes de guerre ou d'autres actes similaires.

« Après avoir solennellement réfléchi aux nombreux exemples de domination coloniale et d'actes d'agression que nous montre l'histoire du monde moderne, et après avoir reconnu que le Japon a commis ces actes dans le passé, infligeant ainsi douleur et souffrance aux peuples d'autres pays, spécialement à ceux d'Asie, les membres de cette chambre manifestent un profond sentiment de remords.

« Nous devons transcender les différences de points de vue historiques concernant la dernière guerre et nous

imprégner humblement des leçons de l'histoire afin de construire une société internationalement pacifique. « Sous la bannière de la paix éternelle consacrée par la Constitution du Japon, cette chambre exprime sa volonté de tendre la main aux autres nations du monde et d'ouvrir la voie à un avenir qui permettra à tous les êtres humains de vivre ensemble. »⁶

Le bassin de teinture rouge, tout comme les vêtements teints en rouge du soleil ambivalent de Takahashi, pourrait représenter le sang de ceux qui périrent autrefois pour des causes nationalistes ou idéologiques et dont nous ne connaissons jamais les noms. Tout comme l'inscription sur le cénotaphe à Hiroshima commémorant la mort des 300 000 résidents de la ville tués par la première bombe atomique le 6 août 1945, le texte de *No-War Resolution* est équivoque et hypocrite. Qui sont réellement les agresseurs ou les auteurs de ces crimes de guerre ? Qui est finalement responsable ? De toute évidence, sous la forme d'excuses subtiles et de déclarations déchirantes, ce texte pathétique ne contient que des mots vides. Le reflet dans le bassin de teinture rouge de Takahashi n'est pas seulement celui du Japon,

mais celui de toutes les nations engagées dans la guerre d'un côté ou de l'autre, projetées par des mythes similaires de transcendance nationaliste au nom du bien commun et dont les actes d'agression ne reflètent que ceux des autres.

Sous l'accumulation de vêtements, l'œuvre de Takahashi cache un silence et une souffrance sans nom. Ce silence est un silence terrifié puisqu'il demeure sans mots pour concilier, assimiler, décrire ou délimiter les leçons de l'histoire. *Red Reflection I* est un requiem pour les gens innocents tués par les guerres tout au long de l'histoire et pour des raisons insignifiantes, un édreton humain caché sous le symbole d'un soleil qui se lève et se couche chaque jour : un soleil impitoyable qui a oublié les leçons de l'histoire. Devant la multiplicité des signes que nous renvoie l'histoire, nous devons nous souvenir, où que nous soyons, dans le silence d'une forêt ou dans une mégalopole trépidante, des tragédies du passé, afin que les mêmes mythes bornés ne soient pas perpétués par les générations à venir.

John K. Grande

¹ Janet Koplos, *Contemporary Japanese Sculpture*, New York, Abbeville Press, 1991, p. 20. (Traduction libre)

² Propos de Kathy Halbreich enregistrés en avril 1988 lors d'une table ronde et publiés dans *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, New York, N.Y.U./MIT/Japan Foundation, 1989, p. 14. (Traduction libre)

³ Propos de Fumio Nanjo, *op. cit.*, p. 15. (Traduction libre)

⁴ Propos de Shinjo Kohmoto, *op. cit.*, p. 15. (Traduction libre)

⁵ Lewis Mumford, « Authoritarian and Democratic Technics », *Technology and Culture* 5, SHOT, University of Chicago, Chicago, janvier 1964, pp. 2-6. (Traduction libre)

⁶ « No-War Resolution », texte publié dans le *Asahi Evening News*, Tokyo, juin 1995. (Traduction libre)

Est-Nord-Est

The sculpture centre Est-Nord-Est, located in Saint-jean-Port-Joli, is a non-profit organization offering professional visual artists a variety of activities to facilitate their creative work. The centre defines itself as a space for dialogue and resource, fa-

vourable to experimentation and research. Through its intensive production workshops and its moments for reflection, the centre provides artists with an atmosphere and a setting where issues currently at stake in contemporary art, specifically related to sculpture, can be discussed with other workers in the artistic community. By establishing a programme focussed on creation and reflection, Est-Nord-Est wishes to assist the artists in their professional development and to act as a partner in the expansion of the arts.

Artists' residencies at Est-Nord-Est are fundamental to the centre's programming and take place three times a year (Spring, Summer and Fall). Individual workspaces, technical as well as human resources and significant expertise for exploring materials and creating monumental sculptures are available to all participants. In order to broaden perspectives and to encourage communication between artists of different generations, of diverse cultures, regions and countries, the centre invites experienced and renowned artists to work with the participants during each residency.

Conscious of the ever changing needs of the artists and of the art scene, Est-Nord-Est also

gives priority to developing research. Through conservation, exhibitions, publications and special events, the centre questions artistic production and is committed to being at the forefront of events occurring in today's art world. Est-Nord-Est also works at creating and reinforcing links throughout Québec, Canadian and international artistic communities by means of projects in collaboration with local and foreign organizations, artist-run centres, museums, galleries, associations and universities.

Le Centre des arts actuels SKOL

Founded in Montréal in 1986, the Centre des arts actuels SKOL has given itself the mission of encouraging exploratory practice and theoretical research in contemporary arts. Its activities and services seek to promote the work of young artists and art theoreticians, especially in regards to new emerging tendencies in the field of visual arts. A space dedicated to experimental work and discussion, SKOL is

thus considered as both an exploration and a diffusion centre. In order to fulfill its objectives, SKOL has adopted three mandates:

To serve mainly artists from Montréal and the Province of Québec while maintaining the possibility of showing work by artists from outside the province, particularly through foreign exchanges.

To promote the various tendencies in contemporary art and to foster connexions between the visual arts and other innovative practices such as performance art, experimental theater, contemporary literature and music.

To instigate discussions, debates between artists and theoreticians as well as between the different practices and theoretical approaches resulting in projects and their diffusion.

SKOL offers a large variety of activities including exhibitions, performances, public readings, conferences and other events. A study group also meets each month to discuss and analyze questions raised by the practice and the study of contemporary arts. In order to ensure the diffusion of the artists work on a longer term basis and to encourage young critics, SKOL publishes the *Livret de programmation*, a retrospective view of the year's

activities, a useful tool for documenting and promoting contemporary art. Like the gallery space itself, the booklet is intended to be a medium open to various types of writing and experimentation.

Through its programme *Hors-les-murs*, SKOL also supports artists wishing to show their work in alternative spaces. People interested in the current art scene can also have access to SKOL's documentation centre or purchase specialized books and magazines on sale.

SKOL is a member of the Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ).

Author's biographical notes

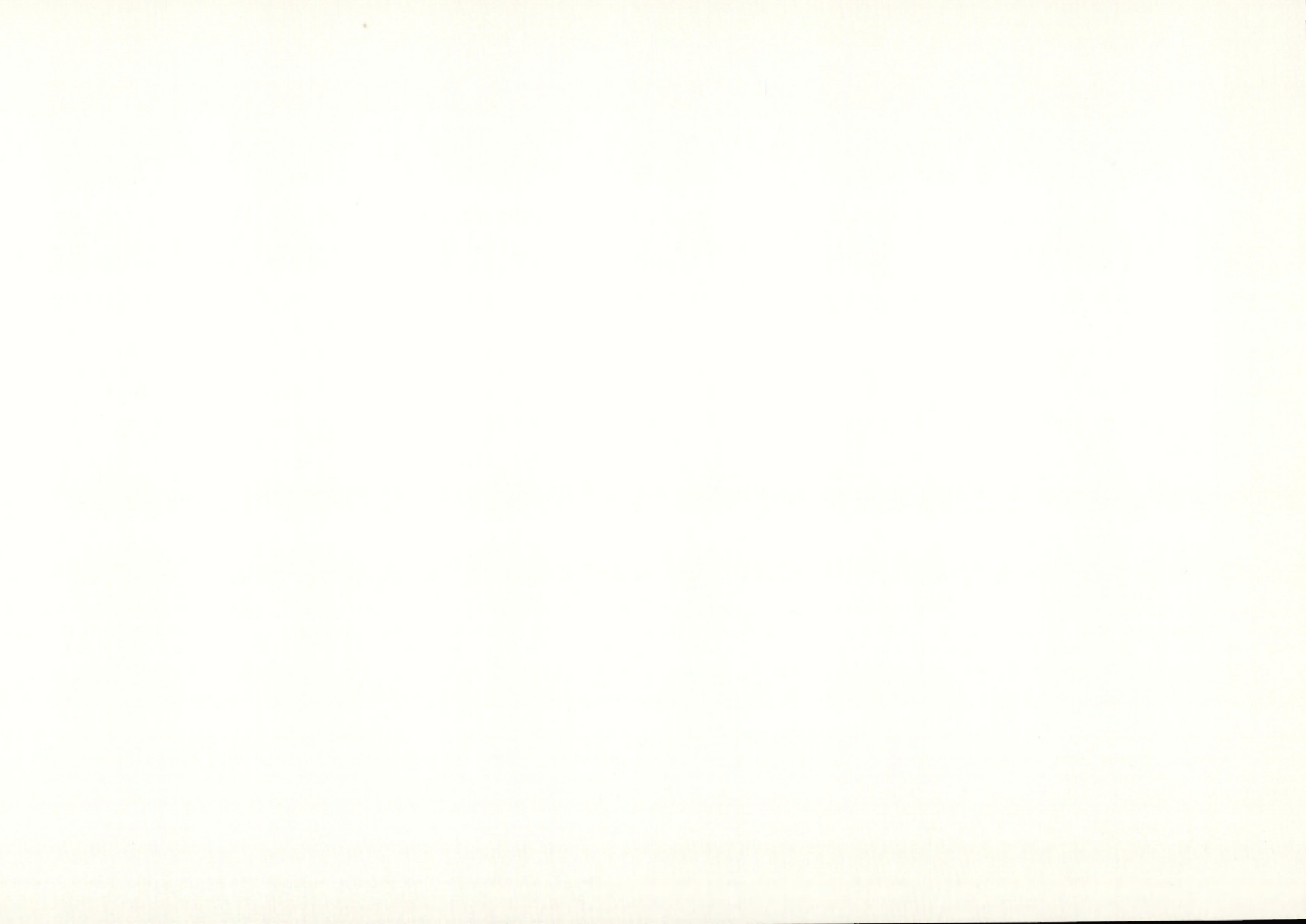
John K. Grande is a Montréal-based freelance writer and graduate in art history from the University of Toronto. His reviews and feature articles on art have been published extensively in such publications as *Artforum*, *International Sculpture*, *The British Journal of Photography*, *Canadian Forum*, *Vie*

des Arts and Espace. He is the 1994 winner of Espace Sculpture's prix Lison-Dubreuil for art criticism. His catalogue essays include *Kimio Tsuchiya, Provenance: A Fragment of Silence, Jean-François Cantin: La production du temps, Catherine Widgery: Collective Amnesia and In Search of the Future Present*. He is also the author of *Art & Environment* (Toronto: The Friendly Chameleon, 1993) and *Balance: Art and Nature* (Montréal: Black Rose Books, 1995).

Mirille Plamondon is a sculptor who lives and works in Montréal. She has received numerous grants from the Canada Council and the Conseil des arts et des lettres du Québec, including a residency at the Studio Cormier in 1990. She was invited in 1994 by the Tokyo Contemporary Art Network for a stay in Japan funded by the government of Hinode. Her sculptures have been exhibited in art galleries in Québec, Canada and France and will be shown at the Nikko Gallery, Tokyo in November 1996. She is now completing a Master's degree in Fine Arts at the Université du Québec à Montréal.

The sculptor **Lucie Robert** obtained her Bachelor's degree in visual arts from université Laval

in Québec City. That same year, she participated in a summer workshop at the Banff Centre for the Arts and has been living and working in Montréal since. She has received grants from the Canada Council, the Conseil des arts et des lettres du Québec, and from the Québec government's Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR). Since 1990, she has held solo exhibitions at La Centrale and at the Centre des arts actuels SKOL (Montréal) as well as at La Chambre Blanche and L'Œil de poisson (Québec City). During 1993 and 1995, she worked at Est-Nord-Est in Saint-Jean-Port-Joli and was invited in 1994 by the Tokyo Contemporary Art Network for a stay in Japan funded by the government of Hinode. She is also a practitioner in Trager massage since 1995.



Coordination de la publication
Sylvie Cotton

Photographie
Claude Michaud

(sauf pour les photos des pages 7 à 10, **Yasufumi Takahashi**
et les deux dernières de la page 16, **Johanne Roussy**)

Traduction
Monique Crépault, Janet Logan, Suzanne Valotaire

Révision et correction
Anne Bérubé, Catherine Gagné, Suzanne Valotaire

Infographie et mise en pages
Daniel Courville

Impression
Gagné, Gagné & Gagné

Édition
Centre de sculpture Est-Nord-Est
333, avenue de Gaspé Ouest
Saint-Jean-Port-Joli (Québec)
G0R 3G0
Tél. : (418) 598-6363 Téléc. : (418) 598-7071
et

Centre des arts actuels SKOL
279, rue Sherbrooke Ouest
espace 311 A
Montréal (Québec)
H2X 1Y2
Tél. : (514) 842-4021 Téléc. : (514) 845-4781

Diffusion
Artexte
Centre d'information en art contemporain
3575, boul. Saint-Laurent
espace 103
Montréal (Québec)
H2X 2T7
Tél. : (514) 845-2759 Téléc. : (514) 845-4345
et
Diffusion Prologue inc.
1650, boul. Lionel Bertrand
Boisbriand (Québec)
J7E 4H4
Tél. : (514) 434-0306 Téléc. : (514) 434-2627

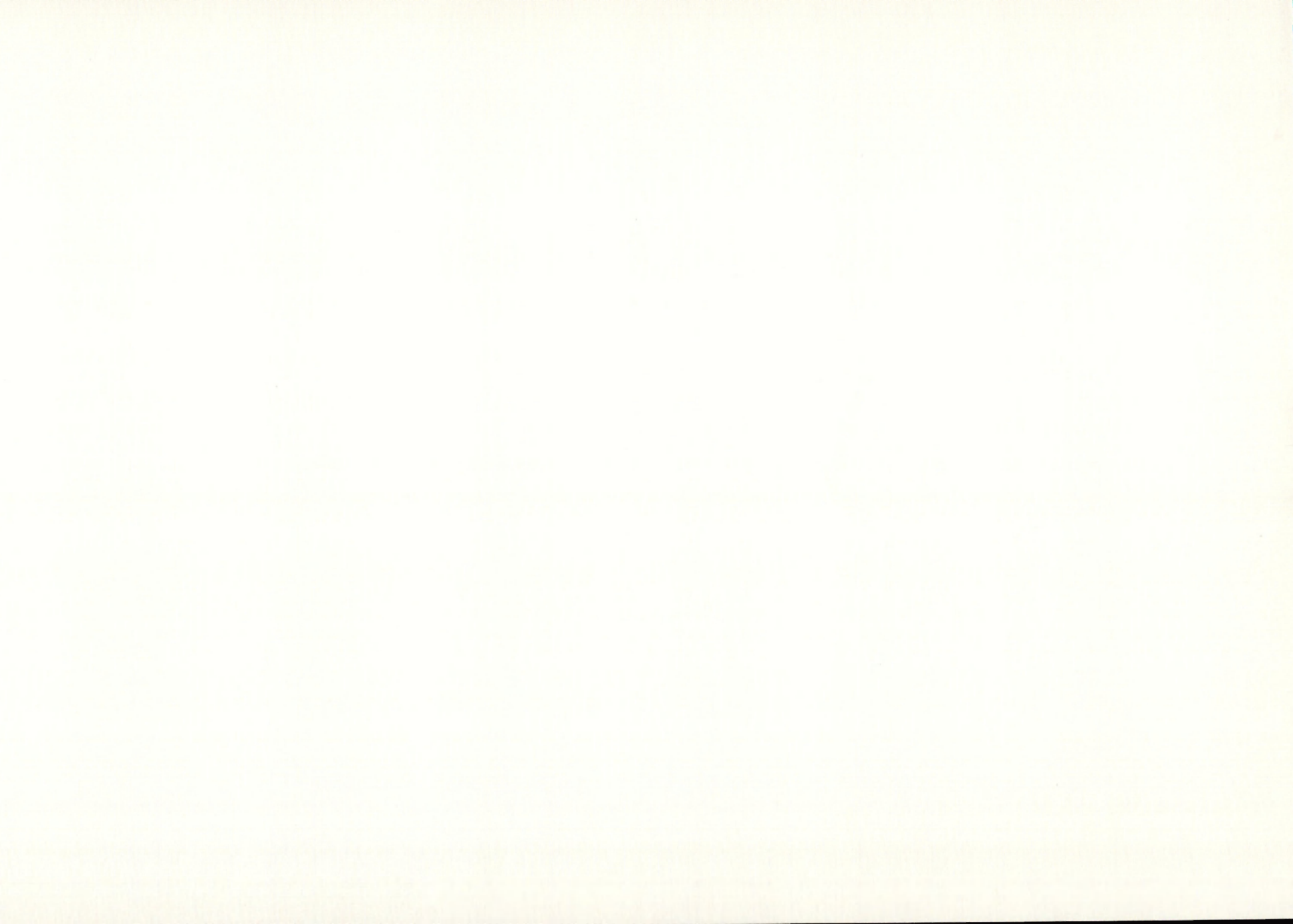
Cette publication a été réalisée grâce au programme
Aide à la publication du Conseil des arts du Canada.
Remerciements : Yasufumi Takahashi, Céline Laflamme,
Catherine Gagné et Francis Blanchard.

ISBN : 2-922009-00-9

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec, 1995
Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada, 1995

© L'artiste, les auteurs, le centre de sculpture Est-Nord-Est et le
Centre des arts actuels SKOL, 1995

Les oeuvres de *Red Reflection* ont été réalisées au centre de
sculpture Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli pendant l'été 1995
et présentées au Centre des arts actuels SKOL du 14 octobre au
12 novembre 1995.



1

1

1

1

1

1

