



Jikken kōbō

実験工房

Atelier experimental  
Experimental Workshop

8 septembre au 29 octobre 2011

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

- 4-5: La Joie de vivre / The Joy of Life / 生きる喜び
- 6-7: Arts visuels / Visual Arts / ビジュアルアート
- 8-9: Musique & diaporama sonore / Music & Auto Slides / 音楽とオートスライド
- 10-11: Correspondance / Exchanges / 書簡
- 12-13: Film / 映画
- 14-15: Lumière / Lights / 照明  
APN / あぶん
- 16-17: Vu de France / French Review / フランスから見て
- 18-19: Infos pratiques / Practical Infos / お役立ち情報

## Chronologie sélective Jikken kōbō

- 16.11.1951 : 1ère présentation du Jikken kōbō, Ballet *La Joie de vivre* (Hibiya Kokaido, Tokyo).
- 20.01.1952 : 2ème présentation, *Contemporary Music Concert* (Joshi Gakuin Auditorium, Ichigaya, Tokyo).
- 10-11.02.1952 : 3ème présentation, *Plastic Arts Exhibition* (Takemiya Gallery, Tokyo).
- 09.08.1952 : 4ème présentation, *In Commemoration of Takahiro Sonoda's visit to Europe-Contemporary Works Concert* (Joshi Gakuin Auditorium, Ichigaya, Tokyo).
- 01.1953-05.1954 : Assemblages photographiés APN (Asahi Gurafu Magazine)
- 06.1953 : Film *Mobiles & Vitrines* (Nichigeki Music Hall, Tokyo).
- 20.09.1953 : 5ème présentation, *Music Compositions, Automatic Slide Projections, Sound Compositions* (Daichi Seimei Hall, Tokyo).
- 09.10.1954 : *Arnold Schönberg Concert* (Yamaha Hall, Tokyo).
- 1955 : Film *Ginrin* & film *Kinécalligraph* (Abstract Film Festival, National Film Library, Tokyo).
- 29-31.03.1955 : Ballet Experimental Theatre (Haiyu-za Theatre, Roppongi, Tokyo).
- 12.07.1955 : *Chamber Music Concert* (Yamaha Hall, Tokyo).
- 28.11-03.12.1955 : *Sculptures and Photographs Exhibition* (Muramatsu Gallery, Tokyo).
- 04.02.1956 : *Musique concrete - Electronic Music Audition* (Yamaha Hall, Tokyo).
- 1-15, 16-31.08.1956 : *Summer Exhibition for the Enjoyment of a New Vision and Space* (Fugetsu-do, Shinjuku, Tokyo).
- 22.06.1957 : *Piano Concert* (Bridgestone Museum of Art, Tokyo).
- 1-15, 16-31.08.1957 : *Summer Exhibition* (Fugetsu-do, Shinjuku, Tokyo).

## Bétonsalon - Centre d'art et de recherche

La rentrée 2011 marque la continuation de la programmation de Bétonsalon dédiée, cette année, à l'idée de partage des savoirs au-delà des clivages de disciplines, d'histoires et de géographies. L'espace revient à la commissaire indépendante Mélanie Mermod qui depuis plus d'un an développe une recherche sur le Jikken kōbō (Atelier expérimental), un collectif pluridisciplinaire qui opéra dans les années 1950 au Japon. Fruits de divers partenariats avec le CAC Brétigny, The Showroom à Londres, La Maison du Japon et l'université Paris Diderot, l'exposition Jikken kōbō et les multiples rendez-vous qui l'accompagnent relient, et parfois brouillent, recherche historique et réinterprétation contemporaine. Les réalisations et approches visuelles, textuelles, filmiques et sonores du Jikken kōbō sont ainsi présentées par le biais d'œuvres et de documents d'époque, comme par l'intervention d'artistes et musiciens contemporains investis dans une recherche sur le collectif japonais. C'est avec plaisir et beaucoup de curiosité que nous voyons l'exposition Jikken kōbō s'inscrire dans la lignée des projets réalisés cette année à Bétonsalon, et que nous inaugurons les pages de ce cahier qui offre des points d'entrée parfois inédits dans ce sujet.

Mélanie Bouteloup & Anna Colin

## Bétonsalon - Center for art and research

Bétonsalon reopens after the break to continue its programme dedicated, this year, to the idea of knowledge sharing across disciplines, histories and geographies. This season, the exhibition space is taken over by independent curator Mélanie Mermod who, over the past year has been carrying out extensive research on the Jikken kōbō (Experimental Workshop), a Japanese multidisciplinary group from the 1950s. Resulting from different partnerships with CAC Brétigny, The Showroom in London, The House of Japan in Paris and Paris Diderot University, the Jikken kōbō exhibition and the multiple events accompanying it link, and sometimes blur, historical research and contemporary reinterpretation. The visual, textual, filmic and sound achievements and approaches of Jikken Kobo are presented through works and documents of the period, as well as through the intervention of contemporary artists and musicians invested in research on the Japanese collective. It is with pleasure and much interest that we see the Jikken kōbō exhibition integrate Bétonsalon's programme, and that we unveil the content of this booklet which offers new entry points into the subject.

Mélanie Bouteloup & Anna Colin



## JIKKEN KOBŌ : AN EXPERIMENTAL WORKSHOP IN THE FIFTIES IN JAPAN MÉLANIE MERMOD

The Jikken Kobo (実験工房 Experimental Workshop) is a collective based in Tokyo which included visual artists, composers, photographers, a poet and music critic, a light designer, a pianist and an engineer. Active from 1951 to 1958 in Tokyo, the Jikken Kobo generated atypical forms of performing arts, such as ballets, recitals, and environmental art, proposing a transdisciplinary vision, focusing on the issue of collaborative work, experimentation with new exhibition formats, and a « sensory » approach to the experience of the viewer. Through the multiple collaborations of this collective, a picture of an extremely rich Japanese artistic scene of the 1950s emerges, which nonetheless was mostly eclipsed following the « discovery » of Gutai bijutsu kyokai (Association of Concrete Art) by Michel Tapié during his trip to Japan in 1957. Up until the 1990s, the Jikken Kobo, as was the case with many experimental forms from the 1950s, attracted little attention from historians of Japanese art and to this day remains little known.

On 24th November 1951, the Jikken Kobo presented its first collective work, a ballet entitled *The Joy of Life*, created to mark the first Pablo Picasso retrospective in Tokyo. Sixty years later, Bétonsalon will present the collaborative works experimented by this Japanese collective, though an exhibition and a significant events program. It seems necessary today to offer a wide perspective on the activities of the members of the Jikken Kobo by examining their links with other collectives and other artists in Japan, in France and abroad.

- [1] Maquette de la scénographie *La Joie de vivre*. Photographie de Shozo Kitadaï.
- [2] Couverture du premier programme du Jikken kōbō, *Hommage à Picasso*, 16 novembre 1951.

**Kuniharu Akiyama**  
秋山邦晴  
**Hideko Fukushima**  
福島秀子  
**Kazuo Fukushima**  
福島和夫  
**Noaji Imai**  
今井直次  
**Shozo Kitadaï**  
北代省三

**Tetsuro Komai**  
駒井哲郎  
**Kiyoji Otsuji**  
大辻清司  
**Kei jiro Sato**  
佐藤慶次郎  
**Takahiro Sonoda**  
園田高弘  
**Hiroyoshi Suzuki**  
鈴木博義

**Toru Takemitsu**  
武満徹  
**Katsuhiro Yamaguchi**  
山口勝弘  
**Hideo Yamazaki**  
山崎英夫  
**Joji Yuasa**  
湯浅譲二  
Artistes/Artists Jikken Kōbō

## JIKKEN KOBŌ : UN ATELIER EXPÉRIMENTAL DANS LES ANNÉES CINQUANTE AU JAPON MÉLANIE MERMOD

Le Jikken kōbō (実験工房 Atelier expérimental) est un collectif comprenant des plasticiens, compositeurs, photographes, un poète et critique de musique, un concepteur lumière, un graveur, un pianiste et un ingénieur. Actif de 1951 à 1958 à Tokyo, l'Atelier expérimental a généré des formes d'événements artistiques atypiques, entre ballet, récital, et art environnemental, proposant une vision transdisciplinaire, axée sur la question de l'œuvre collaborative, de l'expérimentation de nouveaux formats de présentation, et d'une expérience « sensorielle » de l'art. À travers les multiples collaborations de ce collectif se dessine une scène artistique japonaise des années 1950 extrêmement riche, largement éclipsée dans l'histoire de l'art internationale suite à la découverte du Gutai bijutsu kyokai (Association d'art concret) par Michel Tapié lors de son voyage au Japon en 1957. Jusque dans les années 1990, le Jikken kōbō, comme une grande partie des formes expérimentales des années 1950, a peu soulevé l'intérêt des historiens de l'art et de la musique au Japon, et demeure encore peu connu aujourd'hui.

Le 24 novembre 1951, le Jikken kōbō présentait sa première création collective, un ballet intitulé *La Joie de vivre*, créé à l'occasion de la première retrospective de Pablo Picasso à Tokyo. Soixante ans plus tard, Bétonsalon présente les recherches initiées par ce collectif japonais transdisciplinaire, à travers une exposition et une série d'événements inédits.

Il apparaît nécessaire aujourd'hui d'offrir une large perspective sur les activités des membres du Jikken kōbō en examinant leurs liens avec d'autres collectifs et artistes au Japon, en France et à l'étranger.

Le cahier d'exposition propose de déplier certains aspects des activités de l'Experimental Workshop à travers un choix de textes, interviews et documents historiques traduits. Certains aspects y sont peu développés (comme la poésie, ou la photographie), une partie seulement des onze membres du collectif est évoquée, et même les focus choisis pourraient être facilement enrichis et contrebalancés.

Ce cahier se présente donc avant tout comme un aperçu partiel mais curieux du Jikken kōbō, dans le but de rendre perceptible l'esprit d'expérimentation, la richesse des réflexions, et le mode de travail mis en œuvre par ses membres. Les expérimentations « ultra-modernistes » de ce collectif du début des années 1950 invite à élaborer de multiples liens au sein d'une histoire des collaborations



transdisciplinaires: allant des échanges constructivistes entre le peintre Vassily Kandinsky et Arnold Schönberg dans les années 1910, aux *Nine Evenings* du collectif E.A.T. dans les années 1970, en passant par les avant-gardes japonaises et européennes d'avant-guerre. ●



## SUR L'ESPRIT D'EXPERIMENTATION SHUZO TAKIGUCHI

Au Japon, les arts modernes ont évolué d'une manière particulière. Pour être en résonance avec les développements contemporains qui se sont produits dans le reste du monde, ils ont besoin d'englober un plus grand ensemble d'idées qu'ils ne l'ont fait dans le passé. D'après moi, la chose la plus importante est le besoin de cultiver un esprit d'expérimentation. C'est après être passé par une période d'expérimentation que l'art occidental a atteint sa maturité actuelle. Les artistes doivent constamment s'efforcer d'innover et la société doit être suffisamment tolérante et ouverte pour nourrir leurs efforts. Jusqu'à présent l'art japonais d'aujourd'hui révèle une confusion dans les compromis qu'il a entrepris et une faible capacité d'adaptation. L'expérimentation n'est pas seulement quelque chose que l'on façonne dans un laboratoire. Peu importe où il est fait, un travail reste un travail. Mais il doit être en contact avec la société et les réalités de son temps. Cela reste de l'art, le fait qu'il soit expérimental ne change rien. Ce serait faire preuve d'un manque d'ouverture d'esprit que de rejeter le potentiel de l'art sous prétexte qu'il n'est pas immédiatement compris par le public. Les Japonais sont extrêmement sensibles aux œuvres étrangères notamment littéraires. Quand un nouveau livre paraît et acquiert une certaine renommée, il figure presque inévitablement parmi les meilleures ventes. Néanmoins il est intéressant de noter que c'est souvent le cas d'auteurs peu lus dans leurs propres pays excepté par un petit nombre de passionnés. L'influence de ces ouvrages est, cependant, réelle à l'échelle internationale. La même chose pourrait être dite de la peinture et de la musique. La filiosité n'est pas seulement la faute du public, elle incombe également au mercantilisme qui le distrait et au monde de l'art qui est du soutien et de l'entendement de nous avons surtout besoin c'est du soutien et de l'entendement de quelques personnes éclairées. Cela ne signifie pas pour autant que nous devrions nous enfermer dans une tour d'ivoire et nous détourner des réalités sociales du moment. A notre époque d'après-guerre, nous avons besoin d'innovation et d'expérimentation dans tous les domaines artistiques.

L'Atelier expérimental (Jikken kōbō) est un groupe de jeunes artistes d'une vingtaine d'années qui se sont naturellement regroupés dans l'intention de poursuivre une vision commune de l'art. La manière dont ils ont spontanément englobé et associé la musique, l'art et la poésie présente selon moi d'une nouvelle ère. Il me semble extraordinaire qu'au moment où les œuvres de Camus et Eluard viennent d'être traduites et que les œuvres les plus

3



## UN BALLET CONSACRÉ À PICASSO [3]

ILS S'ÉCHAPPENT D'UN TABLEAU UNE FÉE ET UN FAUNE DANSENT PUBLIQUE

LE DUO MASUDA ET TANI EN REPRÉSENTATION

Ces derniers temps, le ballet est de plus en plus présent et dynamique. Le ballet contemporain *La Joie de vivre* pré-senté le 16 novembre à l'auditorium Hibiya à l'occasion du « Festival Picasso » et interprété par le duo de danseurs Masuda et Tani, est le sujet de conversation du monde de la danse de cet automne.

Le ballet *La Joie de vivre* tient son nom d'un tableau récent de Picasso (dont le grand magasin Takashimaya à Nihonbashi présente actuellement plusieurs œuvres).

Depuis son installation dans le Midi en 1946, Picasso a produit des œuvres d'art magnifiques, vibrantes et gaieté. Inspiré de ce tableau bucolique, dans lequel on aperçoit la plage d'Antibes en arrière-plan, le ballet présente un centaure (être à moitié cheval à moitié humain), un joueur de flûte, un fée danseuse, un Faune et un Chevreau échappés du tableau pour danser et jouer sur scène.

Le scénario est de Kuniharu Akiyama. Le ballet est réalisé par un groupe de jeunes artistes nommé « Jikken kōbō » [L'atelier expérimental], la scénographie et l'éclairage sont de Shozo Kitadai, Kaisuhiro Yamaguchi, Hideko Fukushima et Naofji Imai, la musique est de Toru Takemitsu et Hiroyoshi Suzuki, la musique est interprétée par l'Acoulia Club.

Les cinq interprètes sont Takashi Masuda (un des plus grands danseurs dans le domaine du ballet), Momoko Tani (danseuse dont les talents ne cessent de se confirmer), Minoru Tanaka (élève de Masuda), Haruko Benkan et Michiko Masuda (élève de Tani).

Le Jikken kōbō est constitué d'artistes issus de tous les champs de l'art d'avant-garde : les arts plastiques, la

→

musique, l'éclairage et la mise en scène. Ils travaillent avec entraînement, utilisant l'esprit de Picasso pour créer des compositions, décors, et costumes de théâtre qui brisent les conventions habituelles. ●

— « Un Ballet consacré à Picasso » in *Yomiuri Shimbun*, 10 novembre 1951.

## INNOVATION ET DÉVELOPPEMENTS MUSICAUX DU JIKKEN KŌBŌ (EXTRAIT) KUNIHARU AKIYAMA

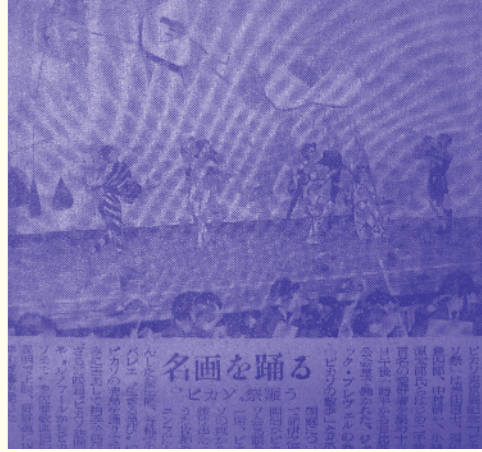
[...]

D'abord, les partitions pour piano étaient composées durant de longues nuits blanches. Le lendemain matin on amenait la partition à Shirobotan, un studio d'enregistrement à Ginza 4-chome (quartier de Tokyo) et on enregistrait le piano pour que les danseurs puissent travailler. A cette époque les bandes magnétiques n'étaient pas encore utilisées pour enregistrer, on pressait le son sur vinyle.

Ensuite on rentrait chez nous, on dormait un peu, et on se remettait à composer la nuit. C'était comme cela pendant plusieurs jours. A la fin, comme on composait trop lentement, Suzuki amena les partitions finies directement dans le studio de la compagnie de danse de Masuda et les joua au piano pendant que la chorégraphie se créait. Cela a été fait comme une marche militaire forcée, ce qui semblerait impensable aujourd'hui.

[...]

— Kuniharu Akiyama, « Innovation et développements musicaux du Jikken kōbō », in *Ongaku Geijutsu*, janvier 1987.



4

## ON THE SPIRIT OF EXPERIMENTATION SHUZO TAKIGUCHI

The arts in modern Japan have evolved in a very peculiar way. In order to resonate with contemporary developments in other parts of the world, they need to embrace a much more forceful set of ideas than they have to date. The most important thing in my view is the need to cultivate a spirit of experimentation. The arts in the West have reached their present maturity by having passed through a period of experimentation. Artists must strive constantly to innovate, and society has to be sufficiently tolerant and understanding to nurture their efforts. The arts in modern Japan have been a muddle of compromise and feeble adaptation. Experimentation isn't only something carried out in a laboratory. Work is work wherever it is done. It has to be in touch with society and the realities of the day. Just because it is experimental doesn't change the fact that it is art. It is narrow-minded to reject the potential of the arts just because they are not immediately accepted by the public. The Japanese are highly responsive to foreign works of art such as literature. Once a new book has been introduced and gains a reputation, it almost inevitably becomes a best-seller. Interestingly, though, it is often the case that the authors are little read in their own countries except by a small group of enthusiasts. Their influence is, however, profound and of international importance. The same can be said of painting and music. The fickleness of the public is not so much their fault as that of the commercialism that distracts them and the art world that shapes their understanding. What we need above all is the support and understanding of an enlightened few. This doesn't mean that we should shut ourselves away in an ivory tower and turn away from the social realities of the present. In this post-war era, we need innovation and experimentation in every field of the arts.

The Experimental Workshop (Jikken Kobo) is a group of young artists in their 20s who have quietly come together to pursue a shared vision of the arts. The way in which they spontaneously embrace and conjoin music, art and poetry presages, I believe, a major new dawn. It is extraordinary to me that at a time when the works of Camus and Eluard are being translated and the most recent works of Picasso and members of the Salon de Mai are being introduced, we are totally unaware of contemporary developments in music.

I am thrilled and delighted that the Experimental Workshop are doing all they can to bring new work from abroad and to introduce it to the public. ● [1]

1

— Shuzo Takiguchi, « On the Spirit of Experimentation », in *Contemporary Music Concert*, second program of Jikken Kobo, 20th of January 1952, n. pag.

# 4-5

# La Joie de Vivre The Joy of Life 生きる喜び

[1] Ballet *La Joie de vivre*, 16 novembre 1951 au Hibiya Hall, Tokyo. Photographie de Shozo Kitadai.

[2] Couverture du deuxième programme du Jikken kōbō, *Contemporary Music Concert*, 20 janvier 1952.

[3] Article « Un Ballet consacré à Picasso », in *Yomiuri Shimbun*, 10 novembre 1951.

[4] Article « Un Tableau célébrant la danse », in *Yomiuri Shimbun*, 17 novembre 1951.



## A PAINTING CELEBRATING DANCE [1]

A CELEBRATION IN HONOUR OF PICASSO To mark the occasion of Pablo Picasso's retrospective exhibition in Tokyo, the « Picasso Festival » was held, organized by Kuniji Kishida, Toyoshiro Fukuda, Kenichi Nakamura, Gentaro Koito, etc. Over two thousand art enthusiasts assembled on 16th November at 13.30 at the Hibiya Hall in Tokyo.

The event opened with the recital of a poem by Jacques Prévert entitled « Promenade de Picasso », followed by a speech by Inosuke Hazama, who talked about his meeting with Picasso. The afternoon continued with the ballet *Joy of Life* where, as if they had stepped out of Picasso's painting, the faun (played by Takashi Masuda) and the fairy (Momoko Tani) astutely expressed the passion of Picasso through the medium of dance, accompanied by a round of applause from the audience. To close, the painter Satoshi Sato performed a live commentary to the films *A Visit to Picasso* and *From Renoir to Picasso* that were shown to the public. This festival was a great success and came to a close after 16.00. ●

— « A Painting Celebrating Dance », in *Yomiuri Shimbun*, 17th of November 1951.

## INNOVATION AND MUSICAL EXPANSION IN THE JIKKEN KŌBŌ KUNIHARU AKIYAMA

[...]

First, the piano pieces were composed in a all-night session. The next morning it was taken to Shirobotan, a piano recording studio in Ginza 4-chome and recorded on the piano for use in choroegraphy. This was back when electromagnetic tape was not yet in general use for recording, so we recorded on a disc.

We came home, slept a little, and again composed all night. This was repeated over and over. In the end, since the composition was going too slow, Suzuki took the music which was finished to the Masuda dance company's studio and played it on the piano while the choreography was done. It was done like a forced march in the military which would be unbelievable today. ●

— Kuniharu Akiyama, « Innovation and Musical Expansion in the Jikken kōbō », in *Ongaku Geijutsu*, January 1987.

## A BALLET DEDICATED TO PICASSO [3]

THEY ESCAPE FROM A PAINTING A FAUN AND A FAUN DANCE THE PAIR MASUDA AND TANI IN A PUBLIC PERFORMANCE

Recently, ballet has become ever more present and dynamic. The contemporary ballet *Joy of life* presented on the 16th November at the Hibiya auditorium during the « Picasso Festival » and performed by the dancing duo Masuda and Tani, is the prime subject of conversation in the dance world this autumn.

The ballet *The Joy of life* takes its name from a recent painting by Picasso (the department store Takashimaya in Nihonbashi is currently exhibiting several of his works).

Since his arrival in the South of France in 1956, Picasso has produced magnificent works of art, vibrant with gaiety. Inspired by this bucolic painting, in which we can see the beach of Antibes in the background, the ballet introduces a Centaur (a being that is half-horse, half-human), a flute player, a dancing fairy, a Faun and a kid goat who have escaped from the painting to dance on stage.

The scenario is by Kuniharu Akiyama. The ballet is produced by a group of young artists called « Jikken Kobo » [Experimental workshop], the scenography and the lighting are by Shozo Kitadai, Kaisuhiro Yamaguchi, Hideko Fukushima and Naofji Imai, the music is by Toru Takemitsu and Hiroyoshi Suzuki, the music is performed by Aeolian Club. The five performers are Takashi Masuda (one of the most important ballet dancers), Momoko Tani (a dancer whose talent is growing stonger every day), Minoru Tanaka (a student of Tani).

The Jikken Kobo is made up of artists from every field of avant-garde art: the visual arts, music, lighting, staging. They work with great energy, using the spirit of Picasso to create compositions, sets and theatrical costumes that break with habitual conventions. ●

— « A Ballet Dedicated to Picasso » in *Yomiuri Shimbun*, 10th of November 1951.



2

## UN TABLEAU CÉLÉBRANT LA DANSE [4]

UNE FÊTE ANIMÉE EN L'HONNEUR DE PICASSO

A l'occasion de l'ouverture de l'exposition rétrospective de Pablo Picasso à Tokyo, s'est tenu le « Festival Picasso », organisé par Kuniji Kishida, Toyoshiro Fukuda, Kenichi Nakamura, Gentaro Koito, etc. Plus de deux mille amateurs d'art se sont rassemblés le 16 novembre à 13h30 à l'auditorium Hibiya de Tokyo.

L'évènement a débuté par la récitation du poème de Jacques Prévert « Promenade de Picasso », suivi par une intervention de Inosuke Hazama relatant sa rencontre avec Picasso. L'après-midi s'est poursuivie avec le ballet *La Joie de vivre* où, comme sorti du tableau de Picasso, le faune (interprété par Takashi Masuda) et la fée (Momoko Tani) ont exprimé astucieusement par la danse la passion de Picasso, sous les applaudissements des spectateurs.

Pour finir, le peintre Satoshi Sato commenta en direct les films *Visite à Picasso* et *De Renoir à Picasso* présentés au public. ●

Ce festival fut un grand succès et a pris fin après 16h. — « Un Tableau célébrant la danse », in *Yomiuri Shimbun*, le 17 novembre 1951.

# Arts visuels Visual Arts ビジュアルアート

## THE FURROW DRAWN BY SHOZO KITADAI (EXCERPTS) REIKO SATO

[...] [1948] April issue of the magazine *Sôbi* gave [Shozo Kitadai] the opportunity of coming into contact with avant-garde art [1]. This issue included colour images of the works of artists such as Paul Klee, an article by Shuzo Takiguchi entitled « The abstract and the concrete », and photographs of mobiles by Alexander Calder [2]. After the discovery of this issue, Kitadai immediately undertook the production of the « maquette » of a mobile that he exhibited at the *Shichiyô-kai* (七曜会 Society of seven lights) show in November of the same year [4]. We can find the trace of this research in the sketches dated to this time, such as people in the style of George Rouault, still lifes in the cubist style or imaginary landscapes inspired by surrealism.

The decisive turning point was the Summer Course in Modern Art (モダン・アート夏期講習会 Modern Art Kaki-kôshokai) held in July by the Institute of Culture (文化学院 Bunka Gakuin). There, Kitadai met not only important painters such as Ken Hirohata, Taro Okamoto and Nobuya Abe, but also young artists such as Katsuhiko Yamaguchi and Hideko Fukushima. As he remembers, he was impressed by the lectures by master Kazuhiro Egawa on the subject of Moholy-Nagy and Gyorgy Kepes. At the end of this summer course, some of the students met together several times at Kitadai's home, and formed the group *Trident* around Kitadai and Yamaguchi [...].

In February 1949, an article by Shuzo Takiguchi appeared in the newspaper *Yomiuri* about the painting *Castor and Pollux* that Kitadai had exhibited at the first *Yomiuri Independent Salon*, which had created a stir [3]. Kitadai subsequently became the head of the painting section of the Seiki no Kai (世紀の会 Society of the Century) with which the *Avant-garde Geijutsu Kenkyû-kai* (アヴァンギャルド芸術研究会 Society of studies on avant-garde art) was affiliated. He worked relentlessly and left the Seiki no Kai, followed by members of the painting section in order to found a new society with them called *Power* (アボワールPouvoir) [...].

In 1950, he worked on the set of *Paradis Lost* (失楽園 Shitsurakuen) for the Haruhi Yokoyama ballet company. In October 1951, his first solo exhibition, organised on the initiative of Shuzo Takiguchi at the Takemiya Gallery, presented primarily a series of « compositions with turning traces » that transcribed the movements of mobiles into a two-dimensional space. From 1950 onwards, Shozo Kitadai

↓

## LA SCULPTURE MOBILE DE CALDER (EXTRAIT [2]) SHUZO TAKIGUCHI

Le mobile a tellement de variations de mouvements que même son créateur ne peut connaître toutes ses combinaisons. Le créateur décide seulement la direction approximative du mouvement et il laisse le destin faire son travail. C'est le temps, le soleil, ou le vent qui déclenche ces danses si particulières. Paul Valéry a dit : « La mer, la mer, toujours recommencée ». De ce point de vue, les objets de Calder ressemblent à une mer. Un mouvement qui a échappé à nos regards ne se montrera peut-être plus jamais. ●

— Shuzo Takiguchi, « La Sculpture mobile de Calder, autour de l'article de Jean-Paul Sartre sur le mobile », in *Sôbi*, avril 1948, p. 37.



4

## LE SILLON TRACÉ PAR SHOZO KITADAI (EXTRAITS) REIKO SATO

[...] Le [...] numéro d'avril [1948] de la revue *Sôbi* donne l'occasion [à Shozo Kitadai] d'entrer en contact avec l'art d'avant-garde [1]. Ce numéro présentait des images en couleur d'œuvres d'artistes comme Paul Klee, un article de Shuzo Takiguchi intitulé « L'Abstrait et le concret », et des photographies de mobiles d'Alexander Calder [2]. Après la découverte de ce numéro, Kitadai entreprend tout de suite la fabrication de la « maquette » d'un mobile qu'il présentera au salon du *Shichiyô-kai* (七曜会 Société des sept lumières) en novembre de la même année [4]. Nous retrouvons la trace de ces recherches dans ses études datées de cette époque, tels que des personnages du style de George Rouault, des natures mortes à la façon cubiste, ou encore des paysages imaginaires d'inspiration surréaliste.

Le tournant décisif est le *cours d'été d'art moderne* (モダン・アート夏期講習会 Modern Art Kaki-kôshokai) donné en juillet par l'Institut de la Culture (文化学院 Bunka Gakuin). Kitadai y rencontre non seulement des peintres importants comme Ken Hirohata, Taro Okamoto et Nobuya Abe, mais aussi des jeunes artistes comme Katsuhiko Yamaguchi et Hideko Fukushima. Selon ses souvenirs, il avait été impressionné par les interventions du maître Kazuhiro Egawa au sujet de Moholy-Nagy et de Gyorgy Kepes. À la fin de ce cours d'été, certains élèves se réunirent plusieurs fois au domicile de Kitadai, et formèrent, autour de Kitadai et de Yamaguchi, le groupe *Trident* [...].

En février 1949, paraît dans le journal *Yomiuri* l'article de Shuzo Takiguchi sur le tableau *Castor et Pollux* que Kitadai a exposé au premier Salon des indépendants du *Yomiuri* et qui fit sensation [3]. Kitadai devient ensuite le chef de la section peinture de la « Société du Siècle » à laquelle s'affilie l'*Avant-garde Geijutsu Kenkyû-kai* (アヴァンギャルド芸術研究会 Société d'études sur l'art d'avant-garde). Il travaille sans relâche et quitte le groupe Seiki no Kai, suivi des membres de la section peinture, pour fonder avec eux un nouveau collectif nommée *Pouvoir* (アボワール) [...].

En 1950, il travaille à la scénographie de *Paradis perdu* (失楽園 Shitsurakuen) de la compagnie de ballet Haruhi Yokoyama. En octobre 1951, sa première exposition personnelle organisée à l'initiative de Shuzo Takiguchi à la Galerie Takemiya présente principalement une série de « compositions à faces tournantes » qui transcrivent dans un espace bidimensionnel les mouvements d'un mobile.

↓

↓

## DU SALON DES INDÉPENDANTS. CASTOR ET POLLUX DE SHOZO KITADAI [3] SHUZO TAKIGUCHI

Au Salon, j'ai remarqué plusieurs œuvres, surtout des peintures abstraites de bonne facture. Parmi ces révélations, une peinture figure parmi les meilleures. Sans être extraordinaire, elle montre néanmoins une certaine haute tenue avec ses lignes, figures, et couleurs débarrassées du superflu. Son titre emprunté aux fils jumeaux de Zeus pourrait soulever des questions parmi le public, mais pour apprécier une telle œuvre il est souhaitable de pénétrer dans l'univers subjectif de l'artiste par les éléments de formes et de couleurs, plutôt que de chercher à résoudre une équation avec ses X et Y. La musique et la peinture sont distinctes mais dans les deux domaines, c'est une fausse voie d'interpréter une œuvre à l'aide de son titre. ●

— Shuzo Takiguchi, « Du Salon des indépendants, *Castor et Pollux* de Shozo Kitadai », in *Yomiuri Shimbun*, 19 février 1949.

## Shozo Kitadai

Les membres de la section arts visuels sont le photographe Kiyoji Ohtsujii, le graveur Tetsuro Komai et les plasticiens Katsuhiko Yamaguchi, Hideko Fukushima et Shozo Kitadai. Comprenant peintures expressionnistes, gravures de livres d'enfants ou films de science-fiction, leurs productions sont très éloignées les unes des autres. Il n'y a donc pas véritablement d'esthétique spécifique et identifiable au Jikken kôbô.

Les extraits du texte de Reiko Sato, qui présente le début de la carrière de Shozo Kitadai (1921–2003) avant le formation du Jikken kôbô, rend visible les divers collectifs et individus liés au groupe. Shozo Kitadai s'intéressera plus tard à la photographie, mais aussi à l'aéronautique, construisant ses propres appareils photos, outils, ou avions miniatures avec caméra embarquée. Il passera la fin de sa vie en quasi-autarcie, refusant la fusion de l'art, la technologie et l'industrie célébrée à l'Expo'70 de Osaka.

5

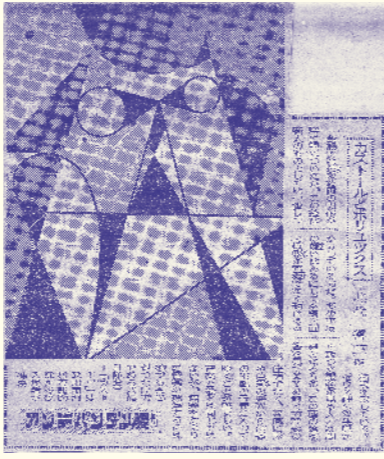


# 6-7



1

3



## MOBILE SCULPTURE BY CALDER (EXCERPT) [2] SHUZO TAKIGUCHI

The mobile has so many variations of movement that even its creator cannot know all of the combinations. The creator decided only the approximate direction of the movement and allows destiny to do its work. It is time, the sun or the wind that launch its dances, which are so particular. Paul Valéry said : « That sea forever starting and re-starting ». From this perspective, Calder's objects are like a sea. A movement that has escaped our glance will perhaps never appear again. ●

— Shuzo Takiguchi, « Mobile Sculpture by Calder.

Around Jean-Paul Sartre's Article on the Mobile », in *Sôbi*, April 1948, p. 37.

## FROM THE INDEPENDENTS SALON. CASTOR AND POLLUX BY SHOZO KITADAI [3] SHUZO TAKIGUCHI

At the Salon, several works caught my eye, especially some abstract paintings of a good standard. Amongst these surprises, one painting features amongst the best. Without being extraordinary, it nonetheless shows a certain high quality with its lines, figures and colours stripped of superfluity. Its title, borrowed from the twin sons of Zeus, may raise questions with the public, but to appreciate such a work it is desirable to enter into the subjective universe of the artist via the elements of form and colour, rather than seeking to solve an equation with its X and Y. Music and painting are distinct but in both domains interpreting a work according to its title is the wrong path to take. ●

— Shuzo Takiguchi, « From the Independents Salon,

*Castor and Pollux* by Shozo Kitadai », in *Yomiuri Shimbun*, 19th of February 1949.

2



↓

# Musique et diaporama sonore Music & Autoslides 音楽とオートスライド

## À PROPOS DES INFLUENCES DES COMPOSITEURS DE JIKKEN KOBŌ JOJI YUASA

« Nous voulons créer un groupe regroupant la musique, l'art, la photographie, la conception lumière, etc. S'il n'y avait pas de mots pour cela à l'époque, aujourd'hui on parlerait de multimédia ou d'intermédia. Nous savions que Isamu Noguchi et Alexander Calder faisaient des scénographies pour des ballets. Et Shuzo Takiguchi, notre parrain et membre du mouvement surréaliste au Japon avant la guerre, nous a parlé des activités Surréalistes en Europe. Il nous avait parlé de Man Ray, Paul Klee, Max Ernst, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, et nous étions tous très intéressés par la poésie surréaliste, en particulier Paul Eluard et Louis Aragon.

Le Jikken kōbō comprenait cinq compositeurs et aucun d'entre nous n'avait suivi de cours de musique, nous étions tous autodidactes. Nous étions contre toute forme d'académisme. Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki et moi-même avons appris la composition avec des compositeurs plus âgés, également autodidactes, comme Yasuji Kiyose (清瀬保二, 1900-1981) et Fumio Hayasaka (早坂文雄, 1914-1955) qui a composé la musique de plusieurs films de Kurosawa. Tous les trois étions également très intéressés par Olivier Messiaen (1908-1992) et Aaron Copland (1900-1990).

Personnellement, André Jolivet (1905-1974) m'intéressait encore plus que Messiaen. Ma vision était si proche de celle de Jolivet. C'est grâce à la traduction du livre de Claude Rostand *Musique française contemporaine* (1955) publiée dans la fameuse collection « Que sais-je ? » que j'ai découvert Jolivet. À l'époque les compositeurs du Jikken kōbō réfléchissaient beaucoup à ce qu'étaient vraiment la musique japonaise et la musique européenne. Cela m'a poussé à m'intéresser à des périodes comme l'âge de pierre, avant que les zones culturelles ne soient établies. Le livre de Herbert Read *Icon and Idea* (1955) a aussi été très important, et a influencé plusieurs de mes œuvres comme *Cosmos Haptic* (1957) qui a été composé pour un événement Jikken kōbō. J'ai été choqué quand j'ai entendu pour la première fois la musique d'Edgar Varèse. Je n'arrivais pas à croire qu'une musique comme celle-ci puisse exister !

C'est par Kuniharu Akiyama que j'ai entendu le nom de John Cage pour la première fois. Hiroyoshi Suzuki, Kazuo Fukushima et moi-même avions lu, avec beaucoup d'intérêt, à l'instar de Cage, les livres de Daisetsu Teitaro Suzuki, comme *Zen and Japanese Culture* (1938 pour la première

## Joji Yuasa

Né à Koriyama en 1929, Joji Yuasa est compositeur et vit à Tokyo. Il débuta sa carrière au sein du collectif du Jikken kōbō, qui comprenait quatre autres compositeurs : Kazuo Fukushima, Tōru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki, Keijiro Satō. Autodidacte, Joji Yuasa est devenu, à l'instar de Tōru Takemitsu, un des compositeurs de musique contemporaine les plus importants du Japon de la deuxième moitié du vingtième siècle.

Il a reçu de nombreux prix, commissions et bourses, d'institutions telles que la NHK Symphony Orchestra, la Canada Council, l'IRCAM (1987), le Centre de Musique Expérimentale de l'Université de San Diego (1976).

un poème de Robert Ganzo intitulé *Lespugne* (1940), que Komai avait découvert. Avec le poème en tête, lentement les trois éléments (le poème, les diapositives et la musique) se sont réunis. Maintenant, je me rends compte que ce fut très important pour l'histoire de la musique au Japon. C'était la première tentative de faire de la musique concrète, avant même le studio radiophonique NHK. Pour moi c'était ma première expérience de musique concrète, et comme il y avait très peu de possibilités et d'infrastructures, j'ai travaillé de façon très basique. Sur la base de la partition originale de Lespugne, pour flûte et piano, j'avais transcrit la partition exactement à l'inverse de la première à l'attention du pianiste et du joueur de flûte. Nous les avons enregistrés, et ensuite j'ai simplement inversé le son, et cela suivait la partition d'origine. Le son du piano avait été complètement changé et avait une sonorité irréaliste, proche de l'orgue peut-être. Le son de la flûte est resté relativement le même, comme je l'avais imaginé. Chaque musique d'autoslides jouait avec les spécificités différentes offertes par la bande magnétique. *Lespugne* était le seul entièrement conçu à l'envers.

Les autoslides ont été présentés dans une salle de concert. La machine était au milieu des sièges des spectateurs et les images étaient projetées sur l'écran. Entre chaque autoslide, nous devions rallumer la lumière, changer de bande et de diapositives. Cela constituait la première partie de la soirée, ensuite nous avons joué de la musique de chambre. Je ne sais pas si les gens ont aimé ou pas, mais c'était un événement très curieux. ● (1) (2)

— Mélanie Mermoud, *Entretien avec Joji Yuasa*, 19 mars 2011.  
Traduit de l'anglais.

## Joji Yuasa

Born in 1929 in Koriyama, Joji Yuasa is a composer based in Tokyo. He began his career with the group Jikken Kobo, which included four other composers : Kazuo Fukushima, Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki, Keijiro Sato. Self-taught, Joji Yuasa became, as Toru Takemitsu, one of Japan's most important composer of contemporary music in the second half of the twentieth century.

He received numerous awards, commissions and fellowships from institutions such as the NHK Symphony Orchestra, Canada Council, IRCAM (1987) or Experimental Music Center of the University of San Diego (1976).

## ON THE INFLUENCES OF THE COMPOSERS OF JIKKEN KOBŌ JOJI YUASA

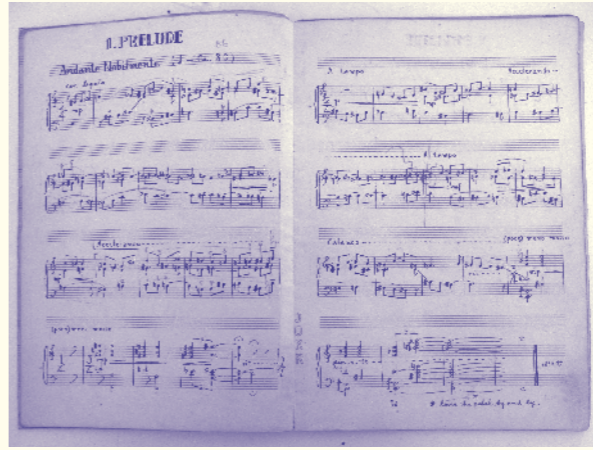
« We were interested in the creation of a group oriented towards music, art, photography, lights, etc. Even though there were no words for it at the time, nowadays we would talk about multimedia or intermedia. We knew that Isamu Noguchi and Alexander Calder were doing stage designs for ballets. And Shuzo Takiguchi, our godfather, who was a Surrealist before the war, told us about Surrealist activities in Europe. We heard about Man Ray, Paul Klee, Max Ernst, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and we were all really interested in reading Surrealist poetry, as Paul Eluard or Louis Aragon.

In the Jikken Kobo, we were five composers and none of us went to music schools, we all learned by ourselves. We were really anti-academic. Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki and I, learned music composition with older composers, also self-taught, such as Yasuji Kiyose (清瀬保二, 1900-1981) and Fumio Hayasaka (早坂文雄, 1914-1955) who created many music scores for Kurosawa's films. The three of us (Takemitsu Suzuki and Yuasa) were also very interested in Olivier Messiaen (1908-1992) and Aaron Copland (1900-1990).

Personally, I was even more interested in André Jolivet (1905-1974) than Messiaen. My own ideas were so close to Jolivet's. I learned about him through the book of Claude Rostand *Musique française contemporaine* (1952) published in the famous collection « Que sais-je ? » which had been translated in Japanese. At the time of The Jikken Kobo, composers were particularly thinking about what were Japanese music and European music. Consequently, I got interested into

→

1 Quatre autoslides (diapositives et musique) ont été créés en 1953 par les plasticiens et compositeurs du Jikken kōbō. Une version digitale fut reconstituée en 1986 pour l'exposition « Le Japon des Avant-Gardes » au Centre Pompidou par Katsuhiko Yamaguchi. Seul l'autoslides *Lespugne*, par Yuasa n'a pas pu être reconstitué.



the period before cultural zones where established, as the Stone Age. The book of Herbert Read *Icon and Idea* (1955), had been also really important, and influenced several of my works as *Cosmos Haptic* (1957) that was made for a Jikken Kobo event. I had also been so shocked when I heard for the first time the music of Edgar Varese. I was amazed that such a music could exist in the world!

It was through Kuniharu Akiyama that I heard the name of John Cage for the first time. Suzuki, Kazuo Fukushima and I, like Cage read with much interest some books of Daisetsu Teitaro Suzuki as *Zen and Japanese Culture* (1938 Japan first edition) and we were very doubtful that John Cage was baptised by zen! We had been quite awakened by the philosophy of D.T. Suzuki. When we think about what creativity is, we have to think about who we are. ●

## ON THE AUTOSLIDES JOJI YUASA

« In 1953, a company named Tokyo Tsushin Kogyo K.K. – precompany of Sony –, designed a new machine that could simultaneously project still images and play tape music. Almost all the members of The Jikken Kobo did something using that machine. For us, and for hardly anyone in Japan, tape recorder itself was very new. So we had a very fresh experience using tape. We tried to change the original sound, the so-called « metamorphosis » of sound through tape. No one had ever heard the sound of reversed sound! That meant we could reverse time!

I did two autoslides<sup>1</sup>, one in collaboration with Hiroyoshi Suzuki, with the images of Shuzo Kitadai *Mishiranu Sekai no Hanashi* (Tales from Another World), and another with the printer Tetsuro Komai, called *Lespugne*. With Komai, we did not talk about how to make this piece. From the starting point of the Jikken Kobo, it was the spirit of experimentation that was the most important. Our collaboration was based on a poem by Robert Ganzo called *Lespugne* (1940) that Komai had found. I had the poem in mind, and slowly the three elements (the poem, the slides and the music) came together. Now I can say that this was very important for the history of music in Japan as this was the first attempt to make musique concrète, before the NHK Music Studio. It was also my first time doing concrete music, as there were not many possibilities and facilities. I did it in a very primitive way. If you look at the original score of *Lespugne*, you can see it is to be played by flute and piano. But at that time I made another score that was exactly reversed from this first one to be used by the pianist and the flute player. We recorded them, and then reversed the sound so it sounded as the original

# 8-9

- [1] Vue de la scène du Daiichi Seimei Hall pour le récital de piano succédant à la projection des autoslides lors de la soirée du Jikken kōbō, *Musical Compositions, Automatic Slide Projections, Sound Compositions*, 20 septembre 1953. Photographie de Shozo Kitadai.
- [2] Les membres du Jikken kōbō lors de la préparation des autoslides, 1953. Photographie de Kiyoji Ohtsujii.
- [3] *Deux Pastorales*, composition de Joji Yuasa, 1954.
- [4] Couverture du programme de la quatrième présentation du Jikken kōbō, *In commemoration of Takahiro Sonoda's visit to Europe-Contemporary Works Concert*, 9 août 1954.

partition. But the sound was almost like organ music, because the piano was changed into a very unrealistic sound. The flute stayed quite the same, as I imagined it. All the autoslides had some different tape techniques. *Lespugne* was the only completely conceived as reversed.

The autoslide was presented in a concert hall. The machine was on the first the seats and the images were projected on a screen on the stage. Between each autoslide, we to turn on the lights again, change the tape and the slides. It was only half of the event, after that we played chamber music. I do not know if people enjoyed it or not, but it was a very curious event. ● (1) (2)

— Mélanie Mermoud, *Interview with Joji Yuasa*, 19th of March 2011.

1 Four autoslides (slides and music) were created in 1953 by the visual artists and composers of the Jikken Kobo. In 1986 a digital version were reconstituted for the exhibition « Le Japon des Avant-gardes » au Centre Pompidou, Paris. Only *Lespugne*, the autoslide composed by Yuasa could not be reconstituted.



# Correspondances Exchanges

## 書簡



3

### Kuniharu Akiyama

The epistolary exchange between one of the members of Jikken kōbō, Kuniharu Akiyama (1929–1996) and John Cage (1912–1992) began on 18th April 1952. It was as a representative of the Jikken Kobo group, officially founded in November 1951 in Tokyo, that the Japanese artist addressed the older artist. Akiyama was a very influential member of the collective, both a music critic oriented towards avant-gardes and the chief editor of two magazines specialised in contemporary music, *Ongaku Geijutsu* and *The Symphony* through which he contributed to publicising foreign composers in his country. An all-round artist, he was also a writer, poet, a composer of contemporary music and of film.

In his first letter, the young Akiyama, who was then 23 years

**PLEASE DO COME MR. CAGE !  
EXCHANGE BETWEEN KUNIHARU AKIYAMA  
AND JOHN CAGE (1952-1955)  
RAPHAËLE COUTANT**

old, tells his admiration for the American composer, and hopes to obtain piano sheet-music for an upcoming Jikken Kobo event. It is through the intermediary of the American-Japanese artist Isamu Noguchi that Akiyama knew about John Cage's recent activity. This letter also gave its author the opportunity to briefly introduce the Experimental workshop. He writes that its members are artists belonging to the young generation of Japanese whose unconventional works differ from the rest of contemporary Japanese artistic production. « In Japan, to our great regret », the letter explains, « old forms, techniques, and only classicism in the sphere of music, are in flood ». In his reply dating from 23rd July 1952, one month before his first « multimedia happening » at Black Mountain College, Cage expresses his delight at having received the letter and is prepared to send compositions and « Recorded Tapes » in the future. He immediately declares his desire to come to Japan.

The second letter from Tokyo (dated 29th December 1952) is also sent on behalf of Jikken kobo. Akiyama tells about the success of the fourth event by Jikken Kobo that took place in August 1952 [2]. As well as a sophisticated musical programme, notably including compositions by Erik Satie, Darius Milhaud and by members of the collective (Joji Yuasa and Toru Takemitsu), Shozo Kitadai had put together a set composed of mobiles and stables. According to

↓

### Kuniharu Akiyama

L'échange épistolaire entre Kuniharu Akiyama (1929–1996) et John Cage (1912–1992) débute le 18 avril 1952. C'est en tant que représentant du groupe Jikken kōbō, fondé officiellement en novembre 1951 à Tokyo, que l'artiste japonais s'adresse à son aîné. À la fois critique musical tourné vers les avant-gardes et rédacteur en chef de deux revues de musique contemporaine *Ongaku Geijutsu* et *The Symphony*, Akiyama a contribué à faire connaître un grand nombre de compositeurs étrangers au Japon. Artiste complet, il sera aussi écrivain, poète, compositeur de musique contemporaine et de film.

sollicitations venues du Japon. Très intéressé par les cultures d'Extrême-Orient, Cage s'en ait d'ailleurs beaucoup inspiré, en particulier à travers les pensées de D. T. Suzuki sur le Bouddhisme Zen. Dans une lettre du 11 mars 1955, Cage parle du Japon comme « le pays du vitalité pour moi ».

Cette correspondance nous évoque également l'incroyable similarité et simultanéité des développements de formes d'expérimentations artistiques au début des années 1950 aux Etats-Unis autour de John Cage et au Japon avec le Jikken kōbō, sans que ceux-ci soient directement liés. En effet, ni Cage ni Akiyama n'évoquent concrètement le contenu transdisciplinaire de leurs événements. En août 1952 a eu lieu au Black Mountain College, ce que l'on considère aujourd'hui comme le tout premier happening de l'histoire, l'*Untitled Event*. L'événement, conçu en partie par John Cage, associe concert de piano, récitation de poèmes, exposition de peintures, projection d'un film et danse. Cela n'est pas sans rappeler les expérimentations du Jikken kōbō associant ballet, projection de films, ou récitation de poésies.

Les compositions de John Cage, malgré l'échange de lettres d'Akiyama et de Cage, ne feront finalement pas partie des événements officiels du Jikken kōbō qui cesse ses activités communes en 1957. Néanmoins la correspondance entre les deux artistes se prolongera au-delà des années 1950. Quant au voyage de John Cage au Japon, il aura bien lieu. Alors que Kuniharu Akiyama écrivait dans sa deuxième lettre en 1952 « Please do come Mr. Cage ! » et que John Cage envisageait déjà un séjour de six semaines en 1955 dans sa lettre du 11 mars de la même année, ce n'est qu'en 1962 que le compositeur américain se rendra au Japon pour une tournée dans laquelle Kuniharu Akiyama participera également. ●

↓

**PLEASE DO COME MR. CAGE !  
CORRESPONDANCE ENTRE KUNIHARU AKIYAMA  
ET JOHN CAGE (1952-1955)  
RAPHAËLE COUTANT**

Dans sa première lettre, le jeune japonais alors âgé de 23 ans fait part de son admiration au compositeur américain et espère obtenir des partitions pour piano pour une prochaine présentation du Jikken kōbō. C'est par l'intermédiaire de l'artiste américain-japonais Isamu Noguchi qu'Akiyama est informé des récentes activités de John Cage. Cette lettre donne également l'opportunité à son auteur de présenter brièvement l'Atelier Expérimental. Il lui écrit que ses membres sont des artistes de la jeune génération japonaise dont les travaux peu conventionnels dénotent du reste de la production artistique japonaise contemporaine. « Au Japon à notre grand regret », précise la lettre, « les formes et techniques anciennes, et dans la sphère musicale seul le classicisme, ont droit de cité ». Dans sa réponse du 23 juillet 1952 [2], un mois avant son premier « happening multimedia » au Black Mountain College, John Cage se dit ravi d'avoir reçu son courrier et disposé à envoyer des compositions et des « Recorded Tape » dans le futur. Il avoue d'embellie son désir de se rendre au Japon.

La deuxième lettre en provenance de Tokyo (datée du 29 décembre 1952) est également envoyée de la part du Jikken kōbō. Akiyama en profite cette fois-ci pour lui faire part du succès remporté par la quatrième présentation du Jikken kōbō qui a eu lieu en août 1952. En plus d'une programmation musicale pointue comprenant notamment des compositions d'Erik Satie, Darius Milhaud et celles des membres du collectif (Joji Yuasa et Toru Takemitsu), Shozo Kitadai a conçu une scénographie composée de mobiles et stables. D'après Akiyama, ce fut la première exposition à présenter au public un tel « objet », à la fois collaboratif et transdisciplinaire. Au travers de cette lettre, on ressent une certaine maturité du groupe qui présume déjà les événements suivants, informé partiellement par les magazines sur ce qui se passe à la même époque aux Etats-Unis. Kuniharu Akiyama dit connaître l'existence des compositions enregistrées sur cassette et souhaiterait que John Cage puisse lui en faire parvenir. Il ajoute « Si nous pouvions vous voir ici dans un futur proche, ce serait Banzai pour nous tous ».

Dans sa lettre du 9 août 1954, Akiyama se réjouit que la vision de la musique de John Cage soit la même que celle du Jikken kōbō et espère qu'il accepte de collaborer au magazine *The Symphony* dont il s'occupe. Dans la réponse du

22 août 1954, le musicien américain s'engage à lui envoyer très rapidement un article.

Ces échanges, entre 1952 et 1955, témoignent d'un grand intérêt mutuel et d'une volonté de collaboration. Les lettres de Kuniharu Akiyama révèlent avant tout l'extrême curiosité et ouverture des jeunes artistes du Jikken kōbō (comme beaucoup d'artistes japonais de la période d'après-guerre) ainsi que leur besoin d'être en contact direct avec des artistes occidentaux. En tant que porte-parole du Jikken kōbō, Akiyama souhaite à la fois accéder au travail de Cage mais aussi l'informer des activités du groupe à Tokyo. Ce dialogue semble leur apporter une grande énergie pour poursuivre leurs propres expérimentations. Les réponses de la part de John Cage sont plus concises mais prouvent qu'il est très réceptif aux

↓

## 10-11

Although Kuniharu Akiyama wrote in his second letter in 1952 « Please do come Mr. Cage ! » and John Cage planned a stay of six weeks in 1955 in his letter dating from 11th March of that same year, it was only in 1962 that the American composer made the trip to Japan for a tour, in which Kuniharu Akiyama also took part. ●

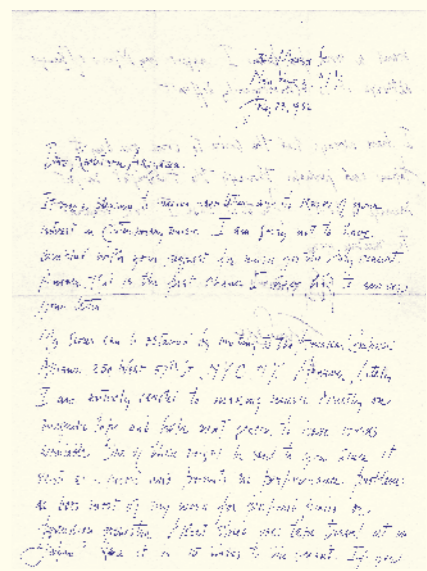


4

Akiyama, it was the first time that the public had ever seen such an « object », both collaborative and trans-disciplinary. In this letter, it is possible to sense a certain maturity of the group that already foretells events to come. Partly informed by magazines about what was happening at the same time in the U.S.A., Kuniharu Akiyama says he is familiar with the existence of compositions recorded on cassettes and asks if John Cage might be able to send him an example. He adds, « If we could see you here in near futures, it's Banzai! to all of us ».

In his letter of 9th August 1954, Akiyama expresses his delight that John Cage's vision of music coincides with that of Jikken kobo and hopes that Cage will agree to collaborate on the magazine *The Symphony*, of which he is the editor. In his response from 22nd August 1954, the American musician agrees to send an article to his Japanese correspondent in the very near future.

These exchanges, between 1952 and 1955, bear witness to an enormous mutual interest and will to collaborate. Kuniharu Akiyama's letters reveal first and foremost the extreme curiosity and openness of the young artists of the Jikken kōbō (characteristic of Japanese artists of the after-war period) as well as their need to be in direct contact with Western artists. As a spokesperson for Jikken Kobo, Akiyama wanted both to have access to Cage's work but also to tell him about the activities of the Tokyo group. This dialogue seems to have endowed them with enormous energy to pursue their own experiments. The responses from John Cage are more concise but prove that he was very receptive to requests coming from Japan.



2

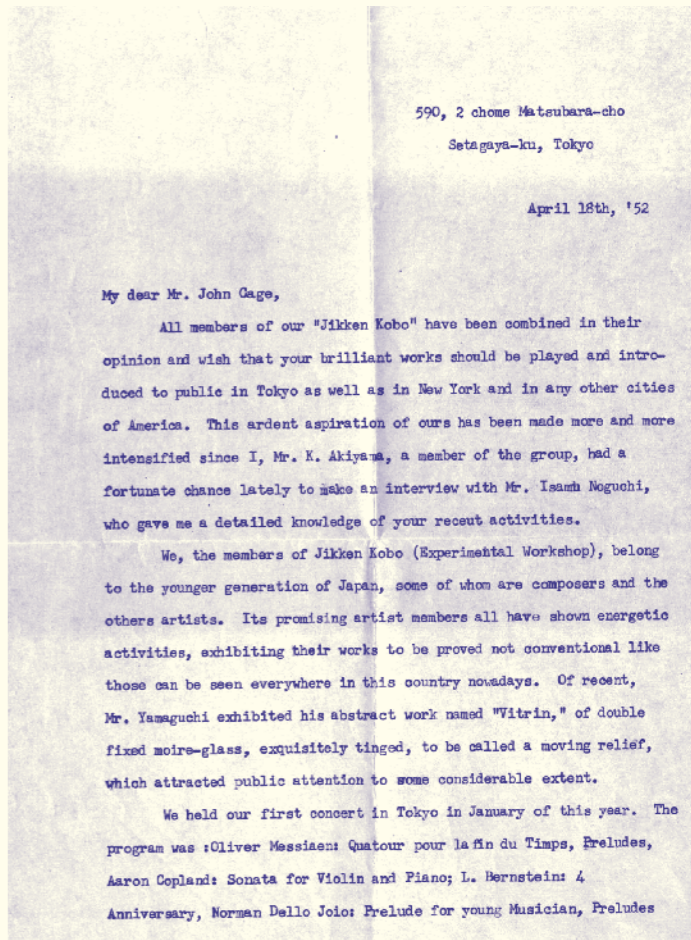
[1] Première lettre de Kuniharu Akiyama à John Cage, 18 avril 1952.

[2] Lettre de John Cage à Kuniharu Akiyama, 23 juillet 1952.

[3] Enveloppe accompagnant la lettre de John Cage à Kuniharu Akiyama, 23 juillet 1952.

[4] Aki Takahashi, John Cage et Kuniharu Akiyama, non daté. Photographie de Shigeo Anzai.

1



My dear Mr. John Cage,

All members of our "Jikken Kobo" have been combined in their opinion and wish that your brilliant works should be played and introduced to public in Tokyo as well as in New York and in any other cities of America. This ardent aspiration of ours has been made more and more intensified since I, Mr. K. Akiyama, a member of the group, had a fortunate chance lately to make an interview with Mr. Isamu Noguchi, who gave me a detailed knowledge of your recent activities.

We, the members of Jikken Kobo (Experimental Workshop), belong to the younger generation of Japan, some of whom are composers and the others artists. Its promising artist members all have shown energetic activities, exhibiting their works to be proved not conventional like those can be seen everywhere in this country nowadays. Of recent, Mr. Yamaguchi exhibited his abstract work named "Vitrin," of double fixed mirror-glass, exquisitely tinged, to be called a moving relief, which attracted public attention to some considerable extent.

We held our first concert in Tokyo in January of this year. The program was :Oliver Messiaen: Quatour pour la fin du Temps, Preludes, Aaron Copland: Sonata for Violin and Piano; L. Bernstein: 4 Anniversary, Norman Dello Joio: Prelude for young Musician, Preludes



### ENTRETIEN AVEC TOSHIO MATSUMOTO MÉLANIE MERMOD

→ Vous avez réalisé votre tout premier film, *Ginrin* (1955) en collaboration avec trois membres du Jikken kōbō : Katsuhiko Yamaguchi, Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki. Comment les avez-vous connus et comment avez-vous entendu parler pour la première fois du Jikken kōbō ?

← Avant de connaître le groupe, je m'intéressais à toutes les disciplines et genres artistiques, et en particulier la musique contemporaine. C'est comme ça que j'ai rencontré Kuniharu Akiyama, membre du Jikken kōbō, qui était très actif dans le milieu de musique contemporaine à Tokyo. Je venais de sortir de l'Université et commençais juste

à travailler au sein d'une maison de production de films [Shin-Riken Film Company] qui m'a proposé de monter un projet. J'ai eu l'idée d'une histoire avec un jeune garçon qui aimait beaucoup les bicyclettes au point d'en rêver, avec des vélos volants dans le ciel comme s'ils s'envolaient dans l'univers... Ce n'était pas du tout réaliste ! J'ai donc pensé aux jeunes artistes du groupe Jikken kōbō pour réaliser ce film. Or, si je connaissais leur travail, mais je ne les connaissais pas personnellement. Lors de l'exposition d'art indépendant *Yomiuri Independent*<sup>1</sup>, Akiyama me les a présentés et ces derniers étaient très intéressés par le projet. À l'époque, le Jikken kōbō préparait l'adaptation théâtrale de *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Ce n'était pas vraiment des films qu'ils faisaient, mais mon projet les a beaucoup intéressés car il correspondait à leurs recherches sur la question d'adaptation qu'ils expérimentaient au théâtre. Yamaguchi et Kitadai ont finalement participé à ce projet de film en tant que responsables des décors. Nous avons écrit ensemble le synopsis et nous étions tous très enthousiastes. Nous avions déjà tourné les images et nous n'avions pas du tout d'idée pour la musique. C'est à nouveau Akiyama qui m'a suggéré de faire appel à Toru Takemitsu qui n'était pas encore connu à l'époque.

→ Pourquoï Akiyama, qui lui-même était compositeur, n'a pas composé la musique ?

← Akiyama était critique de musique avant d'être compositeur. C'est lui qui a fait connaître la musique d'avant-garde à beaucoup de personnes au Japon. Il avait le statut de quelqu'un qui transmet, qui diffuse la musique d'avant-garde. Je l'ai connu en tant que critique, alors qu'il organisait des réunions avec des amis pour écouter de la musique contemporaine. On écoutait les disques ensemble, puis on faisait des débats et c'était lui qui animait les réunions. Il s'intéressait vraiment à la musique, donc plus tard il a naturellement commencé à composer sa propre musique, surtout à partir des années 1960. Il a d'ailleurs composé celle de plusieurs de mes films, comme *ishi no Uta* (石の詩 Le Chant des pierres, 1963) qui est une musique que j'aime particulièrement.

Avec Akiyama, nous parlions aussi beaucoup d'images d'avant-garde. C'est en 1955, qu'on été projeté pour la première fois au Japon les films de Norman McLaren. Il n'y avait pas vraiment de films de ce genre au Japon. La seule façon d'en savoir plus sur ces films, c'était de lire des journaux et magazines spécialisés japonais et étrangers. Parfois il y avait des photos. Quand j'ai vu des photos du *Chien Andalou* (Luis Buñuel, 1929), avec les fourmis dans la main, et d'autres images très surprenantes de Salvador Dalí, j'ai imaginé ce

que pouvait être ces films. Le fait de ne pas les avoir vus, m'a finalement énormément stimulé et a développé mon imagination. Nous n'avions aucun modèle pour réaliser ce genre de films. Il a fallu attendre le milieu des années 1960 pour voir de plus en plus de films d'avant-garde.

→ En 1955, la même année que *Ginrin*, le Jikken kōbō organise une soirée où ils présentent un des premiers exemples de diaporamas sonores automatisés. Etiez-vous présent à cette soirée ou à d'autres événements du Jikken kōbō ?

← Oui, je les avais vus à l'époque. C'était pas un film en mouvement, c'était une suite d'images fixes. Mais j'ai compris avec ce projet que le Jikken kōbō s'intéressait aux images projetées, et cela m'a facilité la tâche pour leur parler de mon projet de film.

Pour moi, évidemment ces événements étaient très stimulants. Je ne dis pas que tout était réussi. Ils ne maîtrisaient pas toujours au niveau technique les médias qu'ils utilisaient. Mais j'admirais leur volonté de faire des choses que personne n'avait jamais faites auparavant. Je pense qu'ils ont contribué au monde de l'art et c'est vrai qu'à l'époque le monde de la musique n'en a pas autant parlé parce que les gens importants de ce milieu s'intéressaient surtout à d'autres types de musique.

→ Tout au long de votre carrière, vous avez collaboré avec différents membres du Jikken kōbō pour la musique de vos films, comme Joji Yuasa, Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki et Kuniharu Akiyama. Comment s'organisaient ces collaborations ?

← Tout dépendait des projets. Parfois nous faisons d'abord le film et ensuite la musique, parfois on nous impose de créer le film et la musique en même temps sans savoir comment ça allait être au final. D'autres fois, nous décidions certains moments où quelque chose devait se passer entre l'image et la musique, et le reste du film était laissé au hasard. Nous ne calculions pas vraiment.

Je vais vous parler d'un cas un peu extrême : *La direction de la longue ligne blanche* (*Shiroi Nagai Sen no Kiroku*, 1960) avec la musique de Joji Yuasa. J'avais filmé beaucoup d'images et j'ai alors découpé la pellicule en fragments. Ensuite j'ai utilisé un dé pour décider de l'ordre des plans ! En parallèle, Yuasa a enregistré une musique avec un orchestre sur une bande magnétique. Après l'avoir découpée, il a mis les bouts de bande dans un entonnoir qu'il a secoué. Puis il a recollé les morceaux selon l'ordre dans lequel ils étaient tombés. À la fin, on a mis la musique et le film ensemble. C'est comme ça qu'on a créé quelque chose. Notre intention était de détruire toute attitude de planification et d'ordre. Nous voulions vraiment rompre avec ce mode de pensée.

— Mélanie Mermod. Entretien avec Toshio Matsumoto, 13 juin 2011.

### INTERVIEW WITH TOSHIO MATSUMOTO MÉLANIE MERMOD

→ You made your very first film, *Ginrin* (1955) in collaboration with three members of The Jikken Kobo : Katsuhiko Yamaguchi, Toru Takemitsu and Hiroyoshi Suzuki. How did you meet them and how did you first hear about The Jikken kobo?

← Before becoming part of The Jikken Kobo, I was interested in all disciplines and artistic genres, including amongst others, contemporary music. That is how I met Kuniharu Akiyama, a member of Jikken Kobo who was very active in the contemporary music scene in Tokyo. I had just left University and I had begun working in a film production company [Shin-Riken Film Company]. After some time, they asked me to put together a film project. I thought of the story of a young boy who loves bicycles so much that he even dreams of them, with bicycles flying through the sky as if they were flying off into the universe... It was not at all a realistic story ! In order to make this film, I thought of the young artists of the Jikken Kobo group. The problem was that I knew about what they were doing, but I didn't know them personally. During the first « Yomiuri Independent » exhibition, Akiyama introduced me to the members of The Jikken Kobo, and they were very interested in the project. At the time, The Jikken Kobo was making a theatrical adaptation of Schönberg's *Pierrot Lunaire*. They weren't really making films, but they were really interested in it as it corresponded to their explorations of the question of adaptation that they were experimenting with theatre. Yamaguchi and Kitadai ended up participating in the film project as set designers. We wrote the synopsis together, and we were all very enthusiastic. The images had already been filmed and we didn't have any ideas about the music. Once again, Akiyama advised me and suggested me Toru Takemitsu, who was not yet known at the time.

→ Why didn't Akiyama, who was himself a composer, compose the music?

← Akiyama was a music critic before becoming a composer. He was the one who introduced many people in Japan to avant-garde music. He had the role of someone who passed down, who broadcasts avant-garde music. I knew him as a critic, when he was organising meetings with friends to listen to contemporary music together. People would listen to records together, and then there would be a discussion, and he was the one who organised the meetings. He was really very interested in music and so later on he began

to compose his own music, especially after the 1960s. He did in fact compose the music for several of my films, such as *ishi no Uta* (The Song of Stones 石の詩, 1963), a soundtrack that I like a lot.

With Akiyama, we also often talked about avant-garde images. In 1955, for the first time the films of Norman McLaren came to Japan. There wasn't really anything like these films in Japan, and there were few opportunities to see them. The only way to find out more about these films was to read specialized Japanese or foreign newspapers and magazines. Sometimes there were photos. When I saw photos of *Chien Andalou* (Luis Buñuel, 1929), with the ants in the hand, and other very surprising images by Salvador Dalí, I really imagined what these films could be. The fact that I had never seen them was a great stimulus to me in the end and developed my imagination. There was no model for knowing how to make this kind of film. We had to wait until the middle of the 1960s to see many avant-garde films.

→ In 1953, two years before *Ginrin*, The Jikken Kobo organised an evening event where they showed one of the first examples of automatic sound diaporamas. Were you present that evening or at any other Jikken Kobo events?

← Yes, I saw them at the time. It wasn't a motion film, as it was a series of still images. But I understood with this project that The Jikken Kobo was interested in projected images, and that helped me to talk to them about my own film project.

For me, without a doubt, these events were very stimulating. I wouldn't say that everything was a success. They

### Toshio Matsumoto

Figure du cinéma expérimental japonais depuis les années 1960, Toshio Matsumoto a réalisé plus d'une quarantaine de films, dont certains films cultes, comme *Les Funérailles des roses* (*Bara no soretsu*, 1969) ou *For the Damaged Right Eye* (*Tsuburekakatta migime no tame ni*, 1968). Si ses premiers films se rapprochent du documentaire expérimental, son travail a sans cesse changé de formes et de procédés. Il a aussi bien utilisé la salle de cinéma pour faire des projections simultanées, que réalisé ses premières vidéos par ordinateur, ou documenté la scène underground, transsexuelle et militante du Tokyo des années 1960 et 1970. Ce qu'on sait moins, c'est que Toshio Matsumoto a également participé aux activités du Jikken kōbō.

# Film 映画



were not always masters at the technical level of the mediums they were using . But I admired their will to do things that no one had ever previously done. I think they contributed to the art world and it's true that at the time the music world didn't talk about them as much because the important people in the music world at the time were interested in different types of music.

→ Throughout your career, you collaborated with various members of The Jikken Kobo, such as Joji Yuasa, Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki and Kuniharu Akiyama. How did these collaborations work?

← Everything depended on the project. Sometimes, first we did the film and then the music, sometimes we had to make the film and the music at the same time without knowing how it was going to turn out in the end. Other times, we decided on the moments where something had to happen between the images and the music, and the rest of the film was left to chance. We didn't really plan it out.

I will tell you about a rather extreme example : *Long White Line of Record* (*Shiroi Nagai Sen no Kiroku*, 1960) made with the music by Joji Yuasa.

After having filmed a lot, I cut up the film into fragments. Then I used a dice to decide the order of the shots that I was going to put together for the reel ! In parallel, Yuasa recorded music on a magnetic tape with an orchestra. He cut it up, placed the pieces of tape into a funnel that he shook, and he re-glued the pieces together in the order that they had fallen out. At the end we put the music and the film together. That is how we created something. Our intention was really to destroy any planning or ordering approach. We really wanted to break that way of thinking. ●

— Mélanie Mermod. Interview with Toshio Matsumoto, 13th of June, 2011.

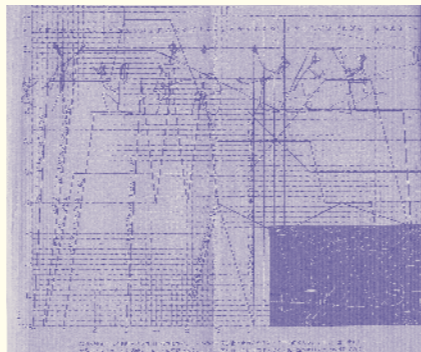
# 12-13

Noaji Imai

Born in 1928, Noaji Imai is still living in Tokyo today. While writing his PHD in Philosophy at the University of Hosei on the artistic use of light in history, Noaji Imai got involved in stage lighting. He is twenty-three years old when he joins the Jikken Kobo for their first event *The Joy of Life* and at that time he has been already working on stage lighting for two years. Recalling that time, Imai remembers he had to deal with somewhat dangerous lights system and that only few members of the group agreed to help him, fearing electricity accidents. He developed several new lighting displays, sometimes using rudimentary techniques, as plugging off and on the general power supply of the theatre to create the first stroboscopic effects on stage. All along his career he participated in more than 500 projects, among which Kabuki, Nô, exotic dance revue and the light conception of three pavilions at the Expo'70 in Osaka.

The following excerpts are taken from an article published in 1961 in the well-known Japanese art magazine *Bijutsu techo*. This is quite particular for any art magazine to devote an article on lighting stage. The article is split in three sections, an interview of Noaji Imai, a presentation of his work by his friend and stage director Hisamitu Noguchi, and documents on the play he had just finished at that time, *The Red Cocoon*, directed by Makoto Moroi and presented at the legendary Sogetsu Art Center.

神は「光あれ」と言われた。すると光があった。



1



2

Noaji Imai

Né en 1928, Noaji Imai vit aujourd'hui toujours dans les environs de Tokyo. Alors qu'il rédige son doctorat en philosophie à l'Université de Hosei sur l'utilisation artistique de la lumière dans l'histoire, Noaji Imai commence à travailler sur des projets d'éclairage au théâtre. Il a vingt-trois ans et travaille déjà depuis deux ans sur différents projets de théâtre lorsqu'il participe au premier événement du Jikken kôbô, le ballet *La Joie de vivre*. À l'époque, à cause de la dangerosité des systèmes d'éclairage, peu de membres du groupe acceptaient de l'aider, craignant des accidents. Tout en utilisant des techniques rudimentaires, il a développé des dispositifs d'éclairage innovants pour l'époque, à l'exemple des premiers effets stroboscopiques sur scène en branchant et débranchant l'alimentation électrique générale du théâtre. Tout au long de sa carrière, il a pris part à plus de 500 projets, que ce soit dans le théâtre classique (Kabuki ou Nô), pour des concerts de musique, des revues de charme, ou encore trois pavillons de l'Expo'70 à Osaka.

Les extraits suivants sont tirés d'un article publié en 1961 dans le magazine d'art japonais *Bijutsu techo*. Il semble assez singulier de trouver un article entièrement consacré à un concepteur lumière dans un magazine d'art. L'article est divisé en trois parties : un témoignage de Noaji Imai, une présentation de son travail par son ami et metteur en scène Hisamitu Noguchi, et des documents sur la pièce de théâtre *Le Cocon Rouge*, mise en scène par Makoto Moroi et présentée au fameux Sogetsu Art Center, pour lequel Imai venait de terminer la conception lumière.

LE COCON ROUGE (EXTRAITS) [2]  
NOAJI IMAI

Dieu dit: « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut.  
— Ancien Testament

Composition : Makoto Moroi  
Scénario : Kôbo Abe  
Mise en scène : Hiroshi Shiose  
Scénographie : Hiroshi Manabe  
Éclairage : Naoji Imai  
Chorégraphie : Mamako Yoneyama  
Acteurs : Hiroshi Akutagawa, Kazuo Kumakura, Hisano Yamaoka  
Théâtre : Sogetsu Art Center / contemporary series

« La récente pièce *Le Cocon rouge* de Makoto Moroi m'a demandé beaucoup de travail, mais c'est un projet qui m'a beaucoup amusé.

Pour la composition, le scénario, la mise en scène, la scénographie, l'éclairage, nous sommes entrés en conflit. Cela a finalement permis de renforcer chacun de nos axes de travail, et nous avons avancé dans un même but. J'ai beaucoup appris et de cela est née une nouvelle énergie. Voilà le vrai processus de création théâtrale. ●

— Naoji Imai, « Le Cocon Rouge », in *Bijutsu Techo*, n°193, septembre 1961, p. 96.

EXPLICATION DU SCHEMA DU COCON ROUGE  
NOAJI IMAI

« Voilà que quelque chose arrive, quelqu'un crie, quelqu'un aime, quelqu'un danse, mais s'il n'y a pas de lumière, on ne voit rien. »

Le travail d'éclairage sur scène se déploie dans l'espace et dans le temps. Il est par conséquent difficile de le fixer sur le papier. On peut néanmoins représenter le travail créé à l'aide de schémas.

Dans le graphique pour « Le Cocon rouge » représenté ci-dessus, une partie de la conception de l'éclairage a été schématisée afin de montrer le fonctionnement et les mouvements tridimensionnels des lumières.

« L'éclairage de théâtre du futur aura à dépasser les longueurs d'onde de la lumière visible pour explorer une nouvelle dimension ». ● [1]

— Naoji Imai, « Le Cocon Rouge », in *Bijutsu Techo*, n°193, septembre 1961, p. 96.

THE RED COCOON (EXCERPTS) [2]  
NOAJI IMAI

God said : « Let there be light ». And there was light.  
— Old Testament

Composition : Makoto Moroi  
Script : Kôbo Abe  
Stage direction : Hiroshi Shiose  
Scenography : Hiroshi Manabe  
Lighting : Naoji Imai  
Choregraphy : Mamako Yoneyama  
Actors : Hiroshi Akutagawa, Kazuo Kumakura, Hisano Yamaoka  
Theatre : Sogetsu Art Center / contemporary series

« The recent play *The Red Cocoon* of Makoto Moroi demanded a lot of work, but it is a project that I liked a lot. For the composition, scenario, scenography, lighting, we all entered into conflict. In the end this reinforced our works and we progressed towards the same goal. I learnt a lot and a new energy was born from this experience. That's the true process of theatrical creation ». ●

— Naoji Imai, « Le Cocon Rouge », in *Bijutsu Techo*, n°193, September 1961, p. 96.

THE SCHEMA OF THE RED COCOON  
NOAJI IMAI

« Here is something happening, someone is shouting, someone is in love, someone is dancing, but if there is no light, we cannot see anything. »

The work of lighting the stage takes place in space and time. It is therefore difficult to describe it on paper. It is nonetheless possible to represent the work that took place with the help of a diagram. In the diagram of « The Red Cocoon » below, part of the lighting concept has been drawn in order to show the functioning and the three-dimensional movements of the lights.

« Theatre lighting of the future will have to move beyond the wavelengths of visible light in order to explore a new dimension ». ● [1]

— Naoji Imai, « Le Cocon Rouge », in *Bijutsu Techo*, n°193, September 1961, p. 96.

[1] Schéma de Noaji Imai, « The Red Cocoon », in *Bijutsu Techo*, n°193, September 1961, p. 97-100.  
[2] Article de Hisamitu Noguchi, « Interview Naoji Imai », in *Bijutsu Techo*, n°193, Septembre 1961, p. 94-101.

APN  
あぷん

APN

From January 1952 to the Spring of 1954, the photographer Ohtsujii is collaborating with many artists such as two members of the Jikken Kobo (Yamaguchi and Kitadaï) for a project of « photographed assemblages » entitled APN. This project proposes to design every week a new image title for the topic « Asahi picture News » in the Japanese magazine, *Asahi Girafu*, equivalent of *Life* in the United-States. These photographs were not photomontages, but photographs of objects, shapes, or structures which, when staged, designed the letters A, P or N (acronym of title of the topic). The caption accompanying the photo showed the precise materials of the assemblage of objects.

APN

De janvier 1953 au printemps 1954, le photographe Kiyoji Ohtsujii collabore avec de nombreux artistes dont deux membres du Jikken kôbô (Yamaguchi et Kitadaï) sur un projet d'« assemblages photographiés » intitulé APN. Il s'agit de produire chaque semaine une nouvelle image-titre pour la rubrique « Asahi Picture News » du magazine japonais *Asahi Girafu*, équivalent du *Life* américain. Il ne s'agit pas exactement de photomontages, mais de photographies d'objets, de formes, ou de structures qui, une fois mis en scène, forment les lettres A, P, ou N (acronyme du titre de la rubrique). La légende qui accompagnait la photo indiquait précisément les matériaux du montage d'objets.

[3] « APN », *Asahi Gurafu*, 4 février 1953, p. 22. Fabrication : Kitadaï Shozo  
Photographie : Ohtsujii Kiyoji  
À gauche : assemblage de trois éléments en bois souple d'essence de katsura raboté et poli. Deux boules en celluloid liées avec des cordes de piano.  
À droite : une structure en cypress du Japon, le titre « APN » a été dessiné sur du bristol contre-collé. À côté de ces objets, des plaques vertes et rouges en celluloid.



3

製作 北代省三 撮影 大辻清司  
素材 中左の物体は 柔かいかつら材三片を削磨して組立てたもので 一端とセルロイド製浮標二個をピアノ線で結んである 中右の材はひのきで ケント紙にAPNの題字を書き貼付けてある その下部の板と左右両端の物は 緑と赤のセルロイド板

[3] « APN », *Asahi Gurafu*, 4th of February 1953, p. 22. Production : Kitadaï Shozo  
Photography : Ohtsujii Kiyoji  
On the left : Assemblage of three elements in flexible katsura wood planed and polished.  
Two celluloid bowls fixed together with piano strings.  
On the right : One structure in Japanese cypress, « APN » was made in laminated bristol board.  
Around these objects, some green and red celluloid plates.





[1] Michel, Tapié, « Actualisation de l'art au Japon », in *Combat*, 7 avril 1958, p.7.

[2] Environnement de Katsuhiko Yamaguchi pour la soirée *Musique Concrète/Electronic Music Audition*, 14 février 1956, Yamaha Hall, Tokyo. Photographie de Kiyoji Ohtsuj.

[3] Michel Tapié avec Shuzo Takiguchi, parrain du Jikken kōbō, 1957. Photographie de Kiyoji Ohtsuj.

## Actualisation de l'Art au Japon

En septembre et octobre 1957, j'ai eu l'occasion de visiter un grand nombre de salons, d'expositions privées, et surtout de prendre personnellement contact avec tous les artistes dont les œuvres m'intéressaient, aimablement facilité par des amis collectionneurs, critiques et directeurs de musées.

alors qu'a priori un groupe d'artistes est dans son temps une chose impensable — dans la haute qualité, car dans les secteurs médiocres les groupes foisonnent naturellement, des valeurs nulles se réunissant autour d'autres valeurs ou idées de même sorte dans des ambiances inacceptables par les individus dignes de ce nom — je puis dire qu'au Japon, en dehors du sculpteur Teshigahara, qui est en même temps le maître de l'art des Fieffe et l'un des plus puissants créateurs de l'actuelle avant-garde, presque tout ce qui est hautement valable se trouve dans deux groupes étonnamment vivants, à l'extrême-pointe de l'actualité créatrice, l'un, Gutai, à Osaka, l'autre, Jikken Kobo, à Tokyo.

Dans le groupe de Jikken Kobo, tous les arts sont groupés, mais autour de quatre jeunes compositeurs de musique électronique qui ont pris comme base de départ l'œuvre gigantesque de Varèse, dont ils admirent à la fois la science et l'ampleur créatrice. Ce groupe, qui manipule les idées d'une façon très remarquablement actuelle, comprend seulement deux artistes : Yamaguchi, dont la recherche expérimentale très contrôlée dans l'insolite s'apparente aussi bien de Marcel Duchamp que du climat Gutai, et Mlle Fukushima dont l'œuvre silencieuse atteint à la fois une profondeur et une sorte d'ordre d'une permanente perfection ; elle est pour moi un des meilleurs peintres de Tokyo, centre d'une activité picturale énorme et très diverse.

Je crois pouvoir annoncer que tous ces artistes seront présentés à Paris et en Europe dans un temps relativement proche ; confirmation actuelle que les individus dignes de ce nom dans l'aventure artistique, hors de toute école de... viennent de partout, compte tenu, en plus, que jamais le message de l'Extrême-Orient ne nous avait semblé d'une telle impérieuse nécessité.

Michel Tapié.

### ACTUALIZATION OF ART IN JAPAN (EXCERPTS) [1]

MICHEL TAPIÉ

[...] In September and October 1957, I had the opportunity to visit [in Japan] a large number of shows, private exhibitions and most importantly to come into personal contact with all the artists whose work interested me, kindly helped by friends who were collectors, critics and museum directors.

[...] Whereas a priori a group of artists is, in its time, something that is unthinkable — in terms of high quality, as groups are naturally rich in mediocre sectors, as worthless values unite around other values of ideas of the same kind, in atmospheres that are unacceptable for individuals worthy of the name — I can say that in Japan, with the exception of the sculptor Teshigahara who is at the same time a master of the art of flower arranging and one of the most important artists of the current avant-garde, almost everything that is highly valuable can be found in two astonishingly dynamic groups, at the extreme of creative contemporaneity: one, Gutai, in Osaka, the other Jikken Kobo, in Tokyo.

[...] In the Jikken Kobo group, all the arts are grouped together, but around four young electronic music composers that have taken as their departure point the gigantic oeuvre of Varèse, of whom they admire both the skill and the creative scale. This group, which manipulates ideas in a way that is remarkably contemporary, includes only two artists: Yamaguchi, whose tightly focused experimental research has as much in common with Marcel Duchamp as with the Gutai climate, and Miss Fukushima, whose silent oeuvre reaches at once both a depth and a kind of order of permanent perfection: for me, she is one of the best painters in Tokyo, a centre of enormous and diverse painterly activity.

[...] I believe that I can safely declare that all of these artists will be exhibited in Paris and in Europe in the relatively near future: a topical confirmation that individuals worthy of the name in the artistic venture, beyond all the Schools of... come from all over, considering, moreover, that the message of the Far East has never before seemed to be of such imperious necessity. ●

— Michel, Tapié, « Actualisation de l'art au Japon », in *Combat*, 17th of April 1958, p.7.

16-17

### Michel Tapié

With a multidisciplinary and collective approach considered as « post-modernist », or at least « avant-gardist », coupled with a plastic vision viewed as « ultra-modernist »<sup>1</sup>, the Jikken Kobo does not deliver a speech easy to insert into the « evolutionary » narrative of styles and movements in art history. According to Yamaguchi, this explains the invisibility of the Jikken Kobo compared to the international recognition of Gutai: « In view of the typologies developed by the history of Western art after the war, the activities of the Gutai group are completely Mainstream »<sup>2</sup>. While many historians and critics lament the too simplistic inclusion of the Gutai in the history of world art, discreetly wedged between Jackson Pollock, George Matthieu and Allan Kaprow to illustrate the transition from abstract art to performance, the Jikken Kobo, on the other side, is simply absent. Yet, before the arrival of Michel Tapié in Japan in 1957, the Jikken Kobo is the collective most recognized by critics in Japan, which mainly consider the Gutai « as a provincial group that lacks credibility as a producer of creativity »<sup>3</sup>. While the meeting of Tapié with Gutai « looks like love at first sight »<sup>4</sup> and enables Tapié to forge an international network of « action painter », the Jikken Kobo has virtually ceased their activities as a collective when Tapié arrives in Japan. Tapié meets only individual members, and sees no collective production of the Jikken Kobo. Hence, consequently, its approximate description of the Experimental Workshop in the article « Actualisation de l'art au Japon » [1] written at Tapié's return from Japan. ●

- 1 Thomas R. H., Havens « The Experimental Workshop », *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 55.
- 2 Katsuhiko Yamaguchi, « The Experimental Workshop (Jikken Kobo) », in Jasja Reichardt (éd.), *Experimental Workshop: Japan 1951-58*, cat. expo., Londres, Annelly Juda Fine Art, 2009, first page of the article.
- 3 Alfred Pacquement, « Gutai: l'extraordinaire intuition », in Shuji Takashina et Germain Viatte (éds.), *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 290.
- 4 Alfred Pacquement, *op. cit.*, p. 285.

### Michel Tapié

Avec une approche pluridisciplinaire et collective vue comme « post-moderniste » ou tout au moins « avant-gardiste », couplée à une vision plastique « ultra-moderniste »<sup>1</sup>, le Jikken kōbō ne délivre pas un discours facile à insérer dans une narration « évolutionniste » des styles et des mouvements en histoire de l'art. C'est ce qui explique selon Yamaguchi l'invisibilité du Jikken kōbō face à la reconnaissance internationale du Gutai: « Au regard des typologies développées par l'histoire de l'art occidental après-guerre, les activités du groupe Gutai s'inscrivent dans des pratiques artistiques tout à fait communes »<sup>2</sup>. Si plusieurs historiens et critiques regrettent l'inclusion trop simpliste du mouvement Gutai dans l'histoire de l'art mondial, discrètement calé entre Jackson Pollock, Georges Matthieu et Allan Kaprow pour illustrer le passage de l'art abstrait à la performance, le Jikken kōbō, lui, en est simplement absent. Pourtant, avant l'arrivée de Michel Tapié au Japon en 1957, le Jikken kōbō est le collectif le plus reconnu par la critique japonaise, qui considère le Gutai « comme un groupe provincial peu crédible en tant que moteur d'avant-garde »<sup>3</sup>. Alors que la rencontre de Tapié avec le Gutai « prend des allures de coup de foudre »<sup>4</sup> et lui permet de tisser un réseau international de peintres « actionnistes », le Jikken kōbō a pratiquement cessé ces activités collectives lorsque Tapié arrive au Japon. Il ne rencontre que des membres isolés, et ne voit aucune production collective du Jikken kōbō. D'où, certainement, sa description approximative de l'Atelier Expérimental dans son article « Actualisation de l'art au Japon » [1] à son retour de son séjour au Japon. ●

- 1 Thomas R. H., Havens « The Experimental Workshop », *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2006, p. 55.
- 2 Katsuhiko Yamaguchi, « The Experimental Workshop (Jikken Kobo) », in Jasja Reichardt (éd.), *Experimental Workshop: Japan 1951-58*, cat. expo., Londres, Annelly Juda Fine Art, 2009, première page de l'article.
- 3 Alfred Pacquement, « Gutai: l'extraordinaire intuition », in Shuji Takashina et Germain Viatte (éds.), *Japon des avant-gardes : 1910-1970*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 290.
- 4 Alfred Pacquement, *op. cit.*, p. 285.



### 日本における芸術の現代化（抜粋）[1]

ミシェル・タピエ

[...] 1957年9月から10月にかけて、私は（日本で）数多くの合同展や個展を訪れる機会に恵まれた。またとりわけ、友人である収集家や批評家、美術館長の方々の懸念によるとりなしがあった、作品が興味深かったすべての作家と個人的にながりを持つことができた。

[...] 芸術家が全盛の時にはグループというものはまほは考慮されないように思われるが... [...] 許容しがたい露伴家の中、無価値なものが同様に無に等しい他の価値や理念の周囲に集うことにより、グループはおのずと山のように生まれてくる... 日本では、華道の大家であり、現在の前衛美術における最も有力な作家の一人でもある彫刻家の勅使河原の場合を除いて、高い価値を持つ芸術のほほすすべては、驚くほど活発な二つのグループの中に見出されるのである。一方の「具象」は大坂にて、もう一方の「実験工房」は東京にて、最先端の創作の現場となっている。

[...] 「実験工房」ではあらゆる芸術が一同となっているのだが、その中心は四人の若い電子音楽作曲家である。彼らは、ヴァレーズの大作における科学と創作の壮大さを賞賛し、これを出発の基礎として採択した。非常に見事に今日のな方法で理念を操るこのグループには、画家は二人だけ含まれていて、奇抜の中にも、また「具象」の気風にも通じる山口。そして、その静かな作品が、恒久的な完璧を持つある深さにも、一種の秩序にも到達している種島嶼。私にとつて彼女は、巨大で多岐にわたる絵画活動の中心地である東京における、最優秀画家の一人である。

[...] ほど近いうちに、これらの芸術家の全員がパリで、そしてヨーロッパで紹介されるだろうと予告してよいと思う。芸術という冒険においていかなる派にも属さない豊かな個人作家はいたるところからやってくるということは、現在確認済みである。そのうえ、極東からのメッセーjが我々にとつてこれほど差し迫った必要に思われたことは、かつてなかったのである。 ●

— ミシェル・タピエ, « 日本における芸術の現代化 », *コンバ*, 1958年4月7日, 7 抜粋。





## Jeudi 8 septembre 2011

Bétonsalon – Vernissage & Performance

- 18h : Vernissage de l'exposition  
« Jikken kōbō 実験工房 ».
  - 20h : Performance « Be a Speaker.  
So be it... ».
- Ei Arakawa, Sergei Tcherepnin,  
Gela Patashuri.

## Jeudi 22 septembre 2011

CAC Brétigny – Vernissage

- 18h : Navette au départ de Paris  
Bibliothèque, 104 avenue de France,  
75013 Paris (sur inscription).
  - 19h : Vernissage de l'exposition  
« Be a Speaker. So be it... »
- Ei Arakawa, Sergei Tcherepnin,  
Gela Patashuri.

## Samedi 24 septembre 2011

CAC Brétigny/Bétonsalon – Conférence & Visite

- 14h : Navette au départ de Paris  
Bibliothèque, 104 avenue de France,  
75013 Paris (sur inscription).
- 17h30 : Conférence « Broken Mirror. Propos  
sur la musique japonaise dans ses marges  
de 1945 à aujourd'hui » de Michel Henritzi au  
CAC Brétigny.
- 18h30h : Visite de l'exposition  
Jikken kōbō à Bétonsalon.

## Samedi 8 octobre 2011

CAC Brétigny/Bétonsalon en RER C

– Performance & Concert

- 17h : The Ensemble Performance avec  
Sergei Tcherepnin au CAC Brétigny.
- 20h : Concert de Akī Takahashi,  
avec la participation d'Ei Arakawa et  
Sergei Tcherepnin, à Bétonsalon.

## Samedi 15 octobre 2011

CAC Brétigny/Bétonsalon/Maison de la culture  
du Japon à Paris.

Événement Taxi Tram édition « Hospitalités »

– Performance, Visite, Cinéma.

- 12h : Rendez-vous au métro Bibliothèque  
Francois Mitterrand (L14) 104 Av de France.
- 13h00 : The Ensemble Performance avec  
Ei Arakawa au CAC Brétigny.
- 15h00 : Visite de l'exposition Jikken kōbō  
à Bétonsalon.
- 17h30 : « Autour de *Ginrin* », séance de  
films expérimentaux à la Maison de la culture  
du Japon à Paris.  
Réservation pour le parcours en bus :  
taxitram@tram-idf.fr

## Mercredi 19 octobre 2011

Bétonsalon – Conférence

- 19h–21h : Conférence de Reiko Tomii (historienne  
de l'art, NYC) et Joji Yuasa (Compositeur,  
membre de Jikken kōbō, Tokyo).

## Vendredi 28 octobre 2011

Maison de la culture du Japon à Paris – Cinéma

- 19h : « Autour de *Kiné calligraph* », séance de  
films expérimentaux.