

Takesada Matsutani

BIOGRAPHY
BIBLIOGRAPHY
PRESS REVIEW

Takesada Matsutani was born in 1937 in Ōsaka, Japan. He lives and works in Paris, France.

From 1960 to the dissolution of the Gutai group in 1972, Matsutani participated in all Gutai exhibitions and officially became a member in 1963, the year he first showed his vinyl adhesive works at the Gutai Pinecoteca in Ōsaka.

In 1954, Matsutani enrolled in the traditional painting (nihonga) class at the Ōsaka Municipal High School of Arts and Crafts Arts (Ōsaka Shiritsu Kogei Gakkō). Suffering from tuberculosis from 1951 to 1959, he was home-bound for long periods of time. It was at that time he discovered Western contemporary art through books and magazines.

In 1959 Matsutani met Sadamasa Motonaga (1922-2011) at a municipal school for drawing. A friendship began and Motonaga soon introduced Matsutani to Jirō Yoshihara (1905-1972), the Gutai group's founder and mentor. Following Yoshihara's motto: "Do what has never been done before", Matsutani experimented with a banal and newly developed material — vinyl adhesive — which would become his primary medium. He covered his canvases with reliefs or bubbles that spread, sometimes literally bursting over the surface, developing a unique technique of breathing air into the material. Matsutani explained that the forms were inspired by organic shapes observed through a microscope in a friend's laboratory. These highly sensuous works are infused with a latent eroticism.

In 1966, Matsutani was awarded a grant by the French government as a result of winning the First Prize of the 1st Mainichi Art Competition, organized with the Franco-Japanese Society the same year. In Paris, he began printmaking at S. W. Hayter's Atelier 17 and became an assistant to Hayter. He participated in numerous international print exhibitions in which he won several prestigious awards. In the late 1960s Matsutani joined a silkscreen studio — keen to experiment with lively flat colors and forms that mirrored those of his new Hard-edge paintings.

By the mid-1970s, black and white dominated Matsutani's work. Again, Matsutani sought a new approach. Hindered by a lack of funds, but with time to work, he began covering surfaces with graphite pencil strokes, exploring immobility and movement in time. Standard format drawings and canvases soon became a progressive series of ten-meter-long works. To finish these impressive "bands of blackness", he frees the graphite with splashes of solvent.

Matsutani's installations are elaborated with varying and different elements. With unexpected results his site-specific works enter into a silent dialogue with the surrounding space. The most spectacular were presented in 2017 in *Viva Arte Viva*, at the International Pavilion at the Venice Biennale, and in 2019 on the occasion of Matsutani's first retrospective in Paris, at the Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. In 2020 Matsutani participates in the STOA169 Project.

Matsutani's is also regularly represented in major Gutai exhibitions around the world, particularly in *Gutai, Splendid Playground*, a groundbreaking exhibition presented at the Guggenheim Museum, New York, in 2013.

Matsutani's work is present in major public and private collections around the world: the Tōkyō Museum of Contemporary Art, the Victoria & Albert Museum in London, the Art Institute of Chicago, the Dallas Museum of Art and the Minneapolis Institute of Art, the Guggenheim Abu Dhabi or the Long Museum in Shanghai among many others. The artist also made significant donations to the Centre Pompidou and the Institut National d'Histoire de l'Art in Paris. In 2002, he received the City Cultural Award in Nishinomiya, where he spent much of his childhood.

Matsutani has been represented by Hauser & Wirth since 2012.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2023 *Takesada Matsutani*, Almine Rech Gallery, Matignon, Paris, France.

2022 *Combine*, Hauser & Wirth 22nd Street, New York, USA.

2020 *Takesada Matsutani*, Hauser & Wirth Gallery, Hong Kong.
Matsutani, estampes, 1967-1977, Collections de l’Institut national d’histoire de l’art, Les Abattoirs, Toulouse, France.

2019 *Yōhaku*, Hauser & Wirth Gallery, Zürich, Switzerland.
Matsutani, rétrospective (cur : Christine Macel), Centre Pompidou – Musée national d’art moderne, Paris, France.

2018 *A Drop in Time*, Hauser & Wirth Gallery, Somerset, UK.
Takesada Matsutani, Japan House, Sao Paulo, Brazil.
Takesada Matsutani: Selected Works 1972-2017, Bergamin & Gomide Gallery, Sao Paulo, Brazil.
Confluence, Takesada Matsutani & Aliska Lahusen (cur: Przemysław Wideł), Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Poland.

2016 *Takesada Matsutani*, Hauser & Wirth Gallery, Zürich, Switzerland.
The pencils of Matsutani, performance organized by Coracle Press, Librairie Yvon Lambert, Paris, France.

2015 *Takesada Matsutani*, Hauser & Wirth Gallery, New York, USA.
Matsutani-Currents, Ōtani Memorial Art Museum, Nishinomiya, Japan.

2013 *Takesada Matsutani. A Matrix*, Hauser & Wirth Gallery, London, UK.
Matsutani. Gutai Spirit Forever, Part I & Part II, Works from 1977 to 2013, Galerie Jean-Luc et Takako Richard, New York, USA.

2010 *Matsutani Takesada. Stream*, Museum of Modern Art, Kamakura, Japan.

2002 *Takesada Matsutani*, Cairns Regional Gallery, Australia.

2000 *Matsutani Waves*, Ōtani Memorial Art Museum, Nishinomiya, Japan.

1999 *Matsutani’s Prints, 1960-1988*, City Museum of Art and History, Ashiya, Japan.

1993 *Takesada Matsutani: Works from the 1960s to Today*, Ōtani Memorial Art Museum, Nishinomiya, Japan.

1992 *Matsutani Stream-Ashiya-92*, City Museum of Art and History, Ashiya, Japan.

1988 *Takesada Matsutani : peintures, installations*, Pablo Neruda Contemporary Art Center, Corbeil-Essonnes, France.

1983 *Today’s Artists No. 12: Matsutani Takesada 1981-83*, Contemporary Art Center, Ōsaka, Japan.

1978 *Takesada Matsutani, Works on Paper*, Don Soker-Kaseman/Upstairs Gallery, San Francisco, USA.

1968 *Matsutani & Mittsu*, Galerie Zunini, Paris, France.

1963 *Gutai Pinacotheca*, Ōsaka, Japan.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2023-2025 *La Répétition. Œuvres phares du Musée national d’art moderne – Centre Pompidou* (cur : Éric de Chassey), Centre Pompidou-Metz.

2022 *Into the Unknown World — GUTAI: Differentiation and Integration*, Nakanoshima Museum of Art, Osaka in conjunction with the National Museum of Art, Osaka, Japan.
Rewinding the Collection 2nd, MOT Museum of Contemporary Art, Tōkyō, Japan.

2021 *Belgeonne, Matsutani : Between Friends*, Galerie Faider, Brussels, Belgium.

2018 *Gutai, l’espace et le temps* (cur : Benoît Decron), Musée Soulages, Rodez, France.

2017 *Viva Arte Viva* (cur : Christine Macel), Biennale Arte, The 57th International Art Exhibition, Venice, Italy.

2013 *Gutai, Splendid Playground* (cur: Alexandra Munroe and Ming Tiampo), Guggenheim Museum, New York, USA.

2012 *Gutai, The Spirit of an Era*, National Arts Center, Tōkyō, Japan.

1960-1972 Participating in all Gutai exhibitions.

SELECTED PUBLIC AND INSTITUTIONAL COLLECTIONS

Centre Pompidou, Paris
Institut National d’Histoire de l’Art, Paris
The Art Institute of Chicago
STOA169, Polling
Tōkyō Museum of Contemporary Art
Victoria & Albert Museum, London
Dallas Museum of Art
Minneapolis Institute of Art
Guggenheim Abu Dhabi
Long Museum, Shanghai

SELECTED PUBLICATIONS

Solo exhibitions

Douniaux (V.), Macel (C.), Peyré (Y.) and Yamanashi (T.). *Takesada Matsutani*. Zürich: Hauser & Wirth Publishers / Paris, Centre Pompidou, 2019.
Abstract: [Stream : The Possibilities of Black and White](#)

Matsutani (T.), Nakajima (I.), Viatte (G.). *Matsutani, Currents*. Nishinomiya: Ōtani memorial Art Museum, 2015

Nishizawa (M.), Tiampo (M.), Van Houten (K.): *A Matrix*. Zürich: Hauser & Wirth Publishers / JRP Ringier, 2013.

Viatte, Germain. *Permanence and Metamorphose in the Work of Takesada Matsutani*. Paris: Estepa Editions & Galerie Richard, 2013.

Andō (T.), Bouhours (J.-M.), Yamanashi (T.). *Matsutani, Stream*. Kamakura: The Museum of Modern Art, 2010.

Tsukasa (I.), Jouffroy, (A.), Tsuji (S.), Ōsaki (S.). *Matsutani, Waves*. Nishinomiya: Ōtani Memorial Art Museum, 2000.

Group exhibitions

Bumgart (S.), Geyso (L. von), Leuthäuber (F.), Zimmer (B.): *STOA 169 The Artist Columned Hall*. Munich: Hirmer Verlag, 2022, pp. 146, 147.

Munroe (A.), Tiampo (M.): *Gutai, Splendid Playground*. New York: Guggenheim Museum, 2013.

Hirai (S.), Yamada (Y.), Yoneda (N.). *Gutai, The Spirit of an Era*. Tōkyō: National Arts Center, 2012.

Also in

Bailly, Sandrine. *Japon, un voyage silencieux*. Paris : Editions de la Martinière, 2020, pp. 112, 147, 150, 151, 242.

Straine, Stephanie. *Abstract Art*. London: Thames & Hudson, September 2020.
Straine, Stephanie. *Art Abstrait. L'art en poche*. Paris : Flammarion, September 2020.

Douniaux, Valérie. *Matsutani Takesada, les premières années parisiennes. De Gutai aux Streams*. In : Charrier, Isabelle. Kim, Hyeon Suk (edited by). *Relations artistiques entre la Corée et le Japon aux XXe et XXIe siècles*. Paris : L'Harmattan, 2022, pp. 159-170.

PRESS REVIEW

Print articles

Pacha Valencia, Emil. *Courant fort*. In : *Tempura*, N°9, Spring 2022, pp. 14-27.

Takesada Matsutani with Charles M. Schultz. In: *Brooklyn Rail*, March 2022.

Pioda, Stéphanie. *Takesada Matsutani, le dernier des Gutai*. In: *La Gazette Drouot*, N°2, January 15th, 2021, pp. 168-171.

Yu, Hsiaohwei. *Takesada Matsutani. The Aesthetics of Spritual and Organic Gutai*. In : *ARTCO Magazine*, #337, October 2020.

Douniaux, Valérie. *Entretien avec Takesada Matsutani*. In: *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2020 – 1, 2020.

Crochet, Alexandre. *Takesada Matsutani, le dernier des Gutai enfin célébré en France*. In: *The Art Newspaper Daily* (éd. fr.), September 20th, 2019.

Duponchelle, Valérie. *Takesada Matsutani, un japonais à Paris*. In: *Le Figaro*, September 14th, 2019.

Obrist, Hans Ulrich. *Takesada Matsutani : I didn't go home*. In: *Mousse Magazine* 65, Fall 2018.

Turner Hall, Ellen. *A Conversation with Matsutani*. In: *Outer Horizons*, No. 4, 2018.

Laurent, Tom. *Matsutani, organique concret*. In: *Art Absolument*, June-July 2017.

Janssen, Nadia. «*Good artists know their responsibilities*», *Christine Macel on Viva Arte Viva*. In: *Metropolis M*, April 2017

Wilcox, Matthew. *The grand old Man of the Gutai group: an interview with Takesada Matsutani*. In: *Apollo Magazine*, July 30, 2016.

Online press articles

The repulsion and allure of Takesada Matsutani's 3D paintings.
By Lloyd-Smith, Harriet · November 28th, 2020 · wallpaper.com
<https://www.wallpaper.com/art/takesada-matsutani-hauser-wirth-hong-kong>

Inside Out, Takesada Matsutani on the subversive beauty of Tetsumi Kudo's art.
2021 · Ursula online
<https://www.hauserwirth.com/ursula/32669-inside-takesada-matsutani-subversive-beauty-tetsumi-kudos-art>

Lost (and Found) Artist Series: Takesada Matsutani.
By Shira Wolfe · 2019 · artland.com
<https://magazine.artland.com/lost-and-found-artist-series-takesada-matsutani/>

Takesada Matsutani.
23 September 2019 · Wall Street International Magazine
<https://wsimag.com/art/57690-takesada-matsutani>

Takesada Matsutani on Glue and Gutai.
By Jessica Saxby · 15 Aug 2018 · Elephant magazine
<https://elephant.art/takesada-matsutani-on-glue-and-gutai/>

Takesada Matsutani.
November 2015 · The New Yorker
<https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/art/takesada-matsutani>

Takesada Matsutani.
15 July 2017 · Wall Street International Magazine
<https://wsimag.com/art/27933-takesada-matsutani>

Videos

Takesada Matsutani : Glue.
By Lisa Rovner · January 2022 · Ursula online
<https://www.hauserwirth.com/ursula/36184-takesada-matsutani-glue/>

ETIEN LE GRAND ENTRETEN LE GRAND TAKESADA MATSUTANI



© Iorgis Matyassy

Matsutani dans son atelier
à Paris, mars 2022.

COURANT FORT

PROPOS RECUEILLIS PAR EMIL PACHA VALENCIA
PHOTOS IORGIS MATYASSY

Depuis son lit, Takesada Matsutani peint le plafond. Il a 20 ans et est atteint de la tuberculose. On est à Osaka en 1957, et de ces premiers dessins qu'il conserve soigneusement dans un tiroir de son atelier parisien, il ne garde ni tristesse ni nostalgie. Car l'artiste français d'adoption ne conçoit pas l'art comme une douleur mais comme une victoire sur la mort. Un courant sans début ni fin sur lequel il a décidé de laisser voguer son esprit. À 85 ans, Takesada Matsutani souffle encore ses bulles de colle avec cette même force, comme un défi lancé au temps. Et un message au monde : Je suis vivant.

Vous êtes né à Osaka à la fin des années 1930. Qu'est-ce qui vous a amené à Paris ?

En 1966, j'ai gagné un prix organisé par le journal *Mainichi* et l'Institut français de Tokyo. J'ai obtenu une bourse du gouvernement français pour partir étudier six mois en France, tous frais payés. Je n'avais pas d'argent à l'époque, c'était donc une opportunité unique, un véritable rêve qui se réalisait. Pendant ce séjour, en plus des cours de français, j'ai beaucoup voyagé, car je voulais m'imprégner de la culture artistique occidentale. J'ai visité l'Italie, la Grèce, l'Égypte... Je m'intéressais déjà à la gravure à l'époque, et notamment au travail de Stanley William Hayter à l'Atelier 17. Un jour, j'ai poussé la porte de son atelier, rue Daguerre. Je ne suis plus reparti.

Qu'est-ce qui vous a fait rester ?

Stanley William Hayter m'a accepté dans son atelier, mais, surtout, j'ai rencontré mon épouse, qui m'a initié à la sérigraphie¹. Je pense aussi que le fait d'être un artiste étranger en France me plaçait au carrefour de plusieurs traditions artistiques, me donnant une certaine « objectivité », une forme de recul par rapport à ma création. Je pouvais alors comparer ce qui était oriental ou occidental, artistique ou non, etc. Cela m'a permis d'accéder à une certaine liberté, alors qu'au Japon, j'avais le sentiment d'être arrivé au bout de mes possibilités. Et Paris était à l'époque unique au niveau artistique. Il se passait toujours quelque chose d'intéressant, des artistes venus de partout s'y croisaient, des manières de penser différentes s'y côtoyaient. Au Japon, dans les années 1960, il était très difficile de rencontrer des artistes étrangers, nous étions donc dans une sorte de vase clos artistique et culturel. Je sortais d'une période où j'avais créé beaucoup d'œuvres tridimensionnelles, j'avais besoin de changement, je voulais faire des choses plus planes. À l'atelier 17, j'ai eu l'opportunité de travailler la gravure.

Avant votre venue en France, vous aviez rejoint Gutai². Qu'est-ce qui vous a attiré chez eux ?

Je suis originaire d'Osaka. Gutai est né dans la région du Kansai, entre Osaka et Kobe, pas loin de ma région natale. Une zone où résidaient à l'époque de nombreux jeunes artistes. Sous l'impulsion de Jiro Yoshihara, ils ont créé un groupe d'art expérimental. J'en avais entendu parlé, mais à l'époque, au milieu des années 1950, je faisais surtout des œuvres figuratives. Il faut comprendre que Gutai n'est pas une école, il n'y a pas d'aspect académique formel avec un apprentissage auprès d'un maître. Pour les rejoindre, il fallait présenter une œuvre nouvelle, et si tous les membres estimaient qu'elle était valable, qu'elle présentait quelque chose d'artistiquement novateur, ils vous acceptaient. Grâce à un ami travaillant à l'université, j'avais pu observer des globules et des cellules au microscope. Cela m'a inspiré. Un matin, j'ai versé de la colle à bois sur une feuille. C'était un jour venteux. Je me suis rendu compte que la colle à moitié séchée était plus malléable, que je pouvais lui donner certaines formes, en la découpant, par exemple. On m'a tout de suite dit qu'il y avait quelque chose de sensuel, d'organique dans les formes que je créais, et que je devrais continuer. J'en ai fait un tableau que j'ai montré aux membres de Gutai. Ils ont trouvé cela intéressant et ont accepté que je les rejoigne. C'est ce qui a amorcé mon travail avec la colle vinylique.

Quels étaient les principes de Gutai à l'époque ?

C'était très simple : « *Don't copy, do it new* »³. L'histoire du Japon est marquée par des emprunts et des influences de l'étranger, et notamment de l'Occident : philosophie, technologies et, bien sûr, art. C'est normal, cela fait partie de l'histoire des sociétés et des cultures. Mais, pour Yoshihara, il fallait se défaire de ces influences pour créer du neuf, des choses qui n'avaient jamais été faites.

1 - Kate Van Houten, artiste d'origine américaine spécialisée dans la peinture, la sérigraphie et la gravure. Elle a fait partie de l'Atelier 17 de Stanley William Hayter et dirige aujourd'hui une maison d'édition spécialisée dans l'art.

2 - Groupe d'artistes d'avant-garde japonais né à Osaka et actif de 1954 à 1972, sous l'impulsion de l'artiste Jiro Yoshihara (1905-1972). *Gutai* signifiant littéralement « concret », il s'oppose à l'art abstrait tout comme à l'art figuratif, et prône l'action, l'innovation permanente, et une liberté totale dans les matières, les supports et les médiums. Il sera révélé en France par Michel Tapié et son influence sur l'art européen et nord-américain reste, selon beaucoup d'historiens, largement sous-estimée.

3 - « Ne copie pas, invente. »



© Archives Matsutani

Matsutani devant deux de ses œuvres en 1964. Matsutani dans son atelier, Paris, 1981.

« Le principe de Gutai était très simple : « *Don't copy, do it new* ». Il fallait se défaire des influences de l'étranger pour créer du neuf, des choses qui n'avaient jamais été faites. »

Ça semble très simple sur le papier...

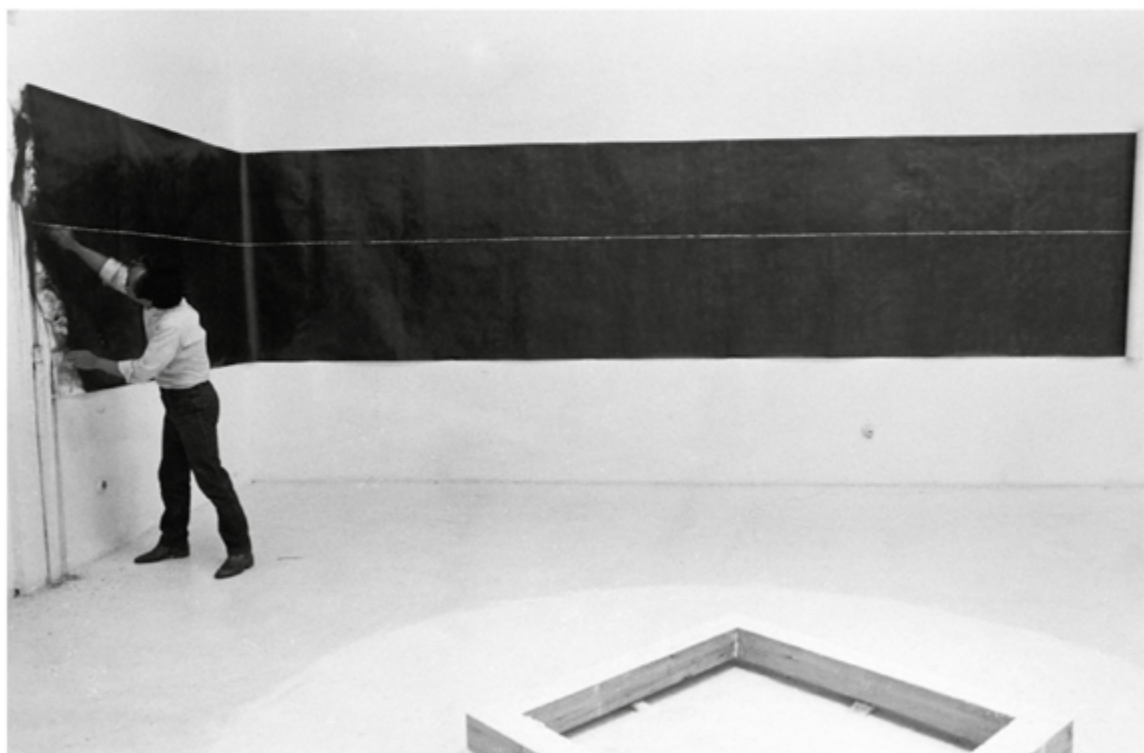
Rien de plus difficile, en réalité. Aujourd'hui encore, je me bats avec ce principe, je lutte pour créer du neuf. Gutai soulignait également l'importance de l'action, le fait d'agir. Il faut se remettre dans le contexte de l'époque. Au sortir de la guerre, les trois quarts du Japon étaient détruits : les maisons, les usines, les écoles... Tout était en ruine. Mais notre culture a survécu, notre art, notre littérature. Et, contrairement à certains pays qui ont imposé des restrictions au niveau culturel, un contrôle social sur la création comme en Russie ou en Chine, au Japon, nous semblions entièrement libres, avec tout à faire, à reconstruire. Tels des enfants assoiffés à qui l'on donne enfin de l'eau, Yoshihara nous offrait la possibilité de créer librement, sans aucune contrainte.

Est-ce que cela implique de se départir de toute influence culturelle ?

Dans mon cas, pas nécessairement. À Paris, j'ai réalisé l'importance de la qualité dans la fabrication traditionnelle d'objets et dans l'artisanat au Japon. Ce n'était pas de la nostalgie, mais plutôt la prise de conscience que j'avais accès à des outils et à des techniques éprouvés, et que je pouvais me les réapproprier afin de créer des choses nouvelles. La calligraphie, par exemple. Traditionnellement, on la pratique en utilisant de l'encre *sumi*⁴, mais comme j'avais du temps, car j'étais totalement inconnu à l'époque, je me suis mis à la pratiquer avec un crayon graphite. Et j'ai vite commencé à recouvrir entièrement des surfaces de noir. Un jour, mon épouse voyant cela, m'a dit : « C'est intéressant, pourquoi tu ne ferais pas la même chose sur 10 mètres ? » Alors j'ai fait 10 mètres au crayon noir. Nous étions en 1977.

4 - Encre de chine, principalement utilisée dans la calligraphie traditionnelle.

Stream-10 lors de l'exposition Artistes japonais contemporains, crayon graphite sur papier, avec dilution sur le sol et le mur, Espace Bateau-Lavoir, Paris, 1984.



© Archives Matsutani



Atelier de Matsutani, Paris, mars 2022.

5 - Littéralement « bords durs », mouvement artistique américain né dans les années 1950 et caractérisé par de grands aplats géométriques de couleur, avec des transitions brusques entre les zones de différentes couleurs.

© George Makjassy

C'est l'époque où vous délaissez le Hard edge⁵ et ses aplats colorés géométriques pour vous focaliser sur le noir, et sur un retour aux formes tridimensionnelles. Qu'est-ce qui a motivé ce changement ?

Je pense que j'avais ça au fond de moi, cet héritage de la calligraphie traditionnelle japonaise. Mais il n'y avait aucun intérêt à copier la tradition, car alors ce n'est pas de la création de mon point de vue. Un jour, l'artiste coréen Chung Sang-Hwa vient à l'atelier et voit la photo-sérigraphie d'une ancienne œuvre de ma période Gutai, une œuvre originellement en volume mais qui, là, était à plat. Il me dit alors, sans détour : « Tu es stupide ! Pourquoi ne fais-tu pas des œuvres originales plutôt que de les reproduire ? » Ça m'a fait un tel choc, mais je savais qu'au fond il avait raison. J'avais complètement délaissé la colle et le noir, toute ma période Gutai, pris dans une sorte de reproduction mécanique avec la gravure. Après cela, j'ai donc recommencé à créer en noir et blanc. Il avait ouvert une porte.

Repères biographiques

1937 - Naissance à Osaka.

1963 - Rejoint le groupe artistique d'avant-garde Gutai.

1966 - Reçoit une bourse de l'Institut français de Tokyo pour étudier en France durant six mois.

1967 - Intègre l'Atelier 17 de Stanley William Hayter dont il deviendra l'assistant.

2016 - Crée avec son épouse, l'artiste Kate Van Houten, le fonds de dotation Shôen, qui récompense chaque année un jeune artiste.

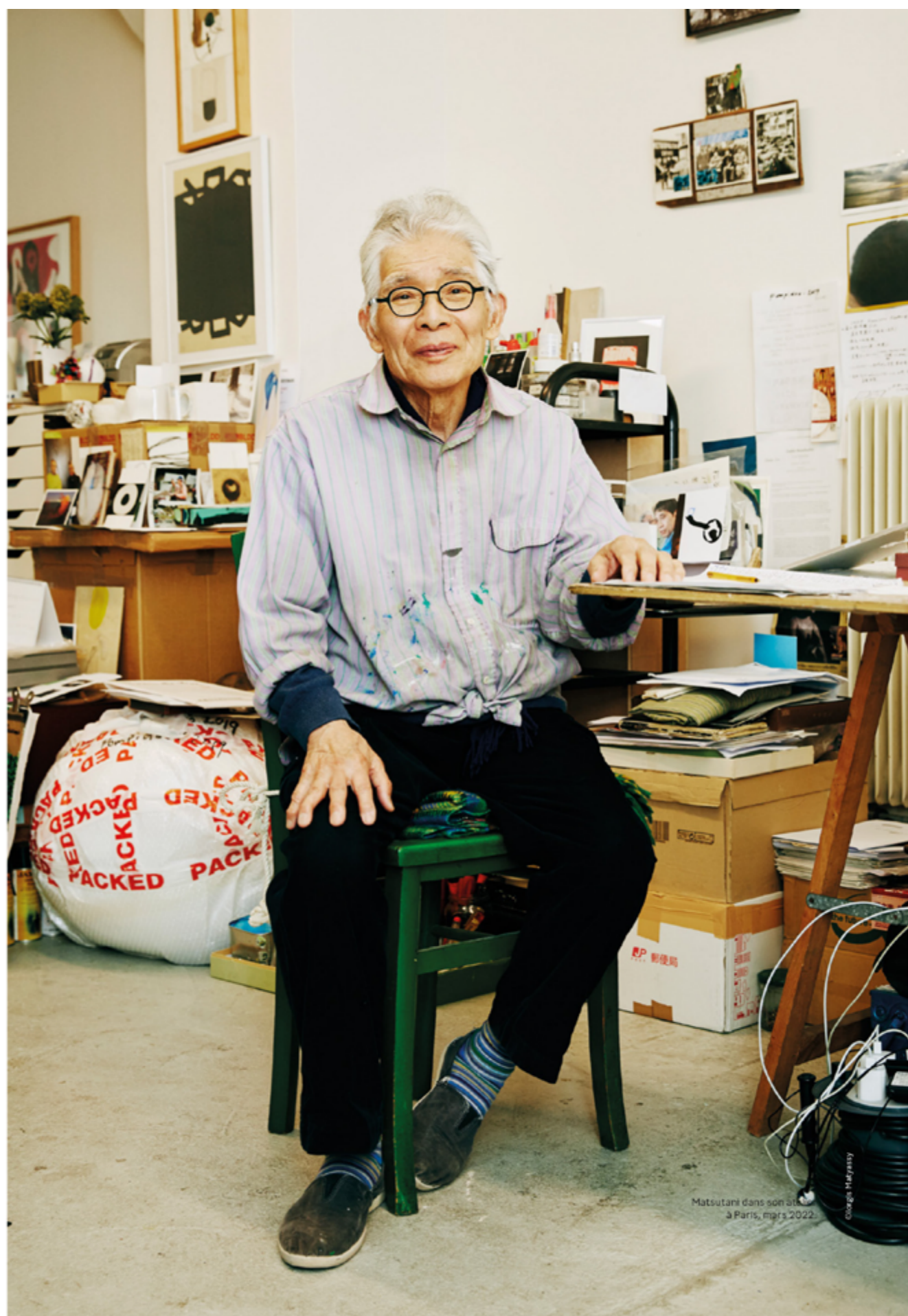
2017 - Expose au pavillon international de la Biennale de Venise.

2019 - Donation de 92 estampes à l'INHA et de 22 œuvres au Centre Pompidou, qui lui consacre une exposition monographique.

À cette même période, vous retournez plus souvent au Japon, relisez l'Éloge de l'ombre de Jun'ichiro

Tanizaki... est-ce que ce retour au noir marque aussi une réappropriation de votre bagage culturel japonais ?

Dans les années 1970, je me suis penché plus profondément sur l'héritage esthétique oriental, comme je l'avais fait avec l'art occidental lors de mon arrivée à Paris. J'ai visité de nombreux musées, des temples, des expositions d'estampes. La lecture de Tanizaki m'a rappelé l'importance de l'ombre dans notre tradition esthétique, des nuances dans le noir, des contrastes et des jeux de lumière. Cela a conforté ce que je ressentais instinctivement. Je me suis aussi beaucoup plus intéressé au zen, et notamment à la notion de *yohaku* : la surface laissée blanche, l'espace vide. Prenez cette feuille de papier, elle est blanche, telle quelle, totalement vide. Mais si je trace une marque du bout de mon crayon, la trace existe grâce au vide autour, qui lui donne son importance. L'espace vide autour de ce trait de crayon est donc tout aussi essentiel que le trait lui-même, sans lequel il n'existerait pas. L'espace blanc a donc un sens fondamental.



Matsutani dans son atelier
à Paris, mars 2022.

©Harc Donaghe



©Harc Donaghe

Harugakita-2, 1973, acrylique sur papier maroufflé sur toile,
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.



Stream, Konishi House, Osaka, 2001, performance, encre sumi, eau, pierre, papier.

©Archives Matsutani

Sans titre, 1999, crayon graphite et poudre de graphite, colle vinylique sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

©Musée D'Art Moderne



Qu'avez-vous puisé d'autre dans la tradition du bouddhisme zen ?

Comme vous le savez, la tradition bouddhiste diffère grandement de la tradition chrétienne. Dans le bouddhisme, le respect des aînés est très important, la relation à l'espace et au temps est sur un continuum plutôt que sur une finitude. Mais surtout, le bouddhisme n'apporte pas de réponse claire, et le hasard a toute sa place. Lorsque je place un sac plein d'encre de chine au-dessus d'un morceau de bois et que je perce un petit trou dans le sac, l'encre se déverse au goutte à goutte sur le tronc, éclaboussant la surface autour, créant ainsi des motifs inattendus. Bien que je contrôle le dispositif – car je sais à quel moment démarrer, arrêter, comment placer le sac ou incliner le bout de bois –, il y a aussi une part d'imprévu. Trouver l'équilibre entre le geste, entre ce moment où l'on met son empreinte pour produire une œuvre, et l'imprévu, voilà ce que je recherche. Mais je ne suis pas un moine zen pour autant (*rires*). J'ai simplement pris conscience de toutes les sources d'inspiration et les traditions que j'avais en moi pour créer.

Ce respect que vous avez pour la tradition passe aussi par les outils et la technique, presque comme un artisan, au point de brouiller parfois la frontière.

Cette frontière floue entre art et artisanat, notamment dans le contexte japonais, est très intéressante. Elle est particulièrement vivace chez les céramistes. Dans l'artisanat, c'est la technique qui prime, une technique que l'on transmet de génération en génération et qui, si elle atteint un certain niveau d'excellence, donnera lieu à des objets de grande qualité. Ainsi, on juge la technique à l'aune des objets qu'elle produit. Dans l'art, la technique s'invite d'elle-même pour répondre à un besoin créatif, mais c'est bien l'œuvre finale que l'on juge, et l'on n'est pas limité par les outils. Cela étant dit, le temps qui passe peut donner aux objets créés par des artisans une profondeur, la patine du temps, ce qui leur confère une valeur artistique nouvelle et inimitable. S'il fallait vraiment distinguer les deux, je dirais que la principale différence réside dans le fait que l'art provient du ventre, des tripes.

Plus récemment, vous avez réintroduit de la couleur dans vos œuvres, tout en gardant l'aspect tridimensionnel obtenu grâce à la colle vinylique. Est-ce une forme de synthèse de votre parcours artistique ?

Je pense que l'une des raisons principales est que je m'ennuie vite lorsque je fais la même chose sans arrêt ! C'est aussi un des principes de Gutai : « *break it* ». Et il ne faut jamais être nostalgique. La nostalgie est un sentiment dangereux, car il manque de force, d'énergie. En Occident, si vous allez dans les musées, vous verrez que les grands artistes changent parfois de matériau, de médium, mais si l'on regarde de près, on retrouve un même trait, un caractère, une ligne qui les distingue. Les bons artistes ont cela en commun : on peut les identifier, quelle que soit la forme que prend leur tableau. L'idée de Gutai implique au contraire de faire ce qui n'a jamais été fait auparavant. Le résultat est que l'on doute en permanence de la qualité de ses œuvres, on n'est jamais à l'aise. En cela, le regard des autres et leur jugement sont très importants. Pour préparer l'exposition de New York⁷, j'ai fait beaucoup de dessins au crayon graphite noir, mais ça m'a ennuyé. C'est pourquoi j'ai réintroduit de la couleur, et notamment du jaune. Tout en gardant à l'esprit de faire du neuf, du frais. Mais ce n'est pas à moi de juger si c'est frais ou pas. Si l'on me dit que ça ne l'est pas, je m'en excuse (*rires*).

Diriez-vous qu'il existe des conceptions orientales et occidentales du beau ?

Il me semble. Je pense, par exemple, que le climat et les saisons ont une influence. Au Japon, nous avons quatre saisons. Nous avons aussi des typhons, des tremblements de terre... Des choses que l'on n'a pas en France et qui influencent nécessairement notre rapport à la nature, et donc à l'art. C'est pour cela que l'on ne retrouve pas les mêmes couleurs, par exemple, dans les œuvres orientales et occidentales. Il existe aussi des bagages culturels et esthétiques cumulatifs qui font que nos jugements



Work 64-A, 1964, colle vinylique, huile, acrylique sur toile montée sur panneau de contreplaqué, collection privée, Suisse.

par rapport aux œuvres peuvent différer. Mais si je suis complètement honnête, j'ai l'impression qu'au fond il existe un sentiment commun, une intuition du beau. Lorsque vous marchez dans la rue, et qu'un rayon de lumière frappe le béton entre deux bâtiments, vous trouvez ça beau : cela dépasse votre héritage culturel et artistique. C'est instinctif, immédiat. Je ne saurais dire catégoriquement si cela est le fruit de notre éducation, si c'est universel ou non, mais j'ai l'intime conviction que ce sentiment de beauté est quelque chose de profondément humain.

Malgré votre utilisation prédominante du noir, on ne sent pas de violence ou de tristesse dans vos œuvres.

C'est ma personnalité, et c'est sans doute mon point faible. J'aime beaucoup Kazuo Shiraga⁸, par exemple. Il vient du monde de la peinture traditionnelle. Mais d'un coup, il a complètement changé, a installé une corde dans son studio et s'est mis à peindre avec les pieds. C'est très dynamique, très puissant. Je n'avais pas cette énergie, cette violence en moi. J'ai appris

6 - « Brise-le. »

7 - « Takesada Matsutani Combine », galerie Hauser & Wirth, du 3 février au 2 avril 2022.

8 - Kazuo Shiraga (1924-2008) est l'une des figures majeures de Gutai. Rejetant les principes de composition picturale ou d'harmonie, il s'est notamment distingué avec les toiles qu'il peint avec ses pieds, souvent suspendu à une corde.



Atelier de Matsutani, Paris, mars 2022.

Giorgia Mayrassy

« L'art nous montre qu'il n'y a pas qu'une seule manière de faire les choses. Il nous enseigne qu'il n'y a pas de frontières, et qu'en cherchant un peu, on peut trouver la façon qui nous correspond. »

auprès des artistes Gutai, mais je suis beaucoup plus prudent, minutieux. Avec cette envie de bien faire. Comme un artisan en somme... Mais l'art, lorsqu'il est trop bien fait, peut aussi ennuyer. Cette prudence, c'est, je pense, ma faiblesse. Et c'est pourquoi j'ai toujours besoin de montrer mes œuvres, de la validation des autres, de voir ce qu'ils ressentent en découvrant mon travail, car j'ai du mal à en juger par moi-même. Cela fait peut-être partie de mon éducation : toujours être conscient des autres, bien faire, respecter les règles... mais, pour un artiste, ce n'est pas forcément la bonne attitude !

Ce besoin de validation des autres, de montrer vos œuvres, tranche avec l'image d'Épinal de l'artiste démiurge qui crée seul dans son atelier.

C'est sans doute dû à mon caractère, je n'ai pas assez confiance en moi pour évaluer mes œuvres. J'ai bien sûr ma fierté, mais une partie de moi doute en permanence, et j'ai besoin de l'avis des autres, c'est comme ça que je me suis construit en tant qu'artiste. L'opinion d'une personne qui voit une de mes œuvres pour la première fois est primordiale. C'est elle qui m'indiquera si j'ai réussi à créer quelque chose d'intéressant ou non.

Vous ne croyez pas à l'art pour l'art ?

Quel est l'intérêt de créer si on ne montre pas son travail, si on ne le confronte pas au regard des autres ? C'est la même chose pour la musique. On ne crée pas de la musique pour soi-même, on la crée pour qu'elle soit écoutée, pour échanger, partager. Bien sûr, je crée d'abord de l'art pour moi, j'en ressens le besoin, l'envie. Mais c'est aussi un moyen de communication avec les autres. Sinon l'art n'a plus beaucoup d'intérêt, je trouve. J'ai besoin des gens. Sans eux, je crois que je n'aurais pas fait tout cela.



Autoportrait, aquarelle, encre sumi, crayon gras sur papier, 1958.

©Kazuo Hiramoto

Vous animez beaucoup d'ateliers pour les enfants, est-ce dans une optique de transmission ?

L'éducation, quel que soit le pays, est parfois trop rigide. On enseigne des dogmes, des manières de faire qui ne sont pas toujours compatibles avec nos personnalités. Et si l'on sort de la norme, il est parfois difficile de s'adapter. Un jour, au Japon, un groupe scolaire m'avait invité à animer un atelier artistique avec de jeunes élèves. Avant de venir, j'avais demandé aux enfants de réunir tous les prospectus et publicités qu'ils pouvaient trouver chez eux ou dans leur boîte aux lettres et de les apporter à l'atelier. Ensuite, je leur ai dit de déchirer les bouts de papier à la main pour faire des collages. C'était très simple, ils l'ont tous fait. Sauf une petite fille. Elle était debout dans un coin, sans bouger. Et la maîtresse qui insistait : « Fais-le ! » Mais rien à faire, elle restait mutique, immobile. Je l'ai alors prise à part, et lui ai dit : « Ferme les yeux. » Elle a fermé les yeux. « Déchire le papier. » Elle a déchiré le papier. « Maintenant, lâche les morceaux comme si c'était de la neige. » Et voilà comment elle a fait son collage. La maîtresse me dit alors : « Ce n'est pas comme ça qu'on l'enseigne... » L'art, au contraire, nous montre qu'il n'y a pas qu'une seule manière de faire les choses. Il nous enseigne qu'il n'y a pas de frontières, et qu'en cherchant un peu, on peut trouver la façon qui nous correspond. Je pense que c'est important de transmettre ça aux enfants.

Vous-même n'avez pas eu accès aux études.

J'étais en effet très malade, atteint de la tuberculose. J'ai donc passé toute une partie de mon enfance alité. J'ai commencé à dessiner mon jardin, les montagnes alentour, les animaux, les fleurs... J'ai appris tout seul, car je n'ai pas pu m'inscrire en école d'art. Lorsque j'étais dans l'incapacité de sortir du lit, je peignais le plafond, les rainures du bois.

Avez-vous gardé ces dessins de votre enfance ?

Oui, j'ai tout gardé. Je ne jette rien.

Pourquoi ?

Mettons que vous dessiniez quelque chose aujourd'hui qui ne vous plaise pas. Si vous le jetez, comment savoir s'il ne vous aurait pas plu dans cinq ans ? dans dix ans ? Car entre le *vous* qui a dessiné ce dessin et le *vous*, dix ans plus tard, ce n'est plus la même personne. Jeter les choses est très facile, on peut faire ça à tout moment. Les conserver, c'est beaucoup plus difficile. Bon, si dix ans plus tard, vous n'aimez toujours pas votre dessin, alors là, il est peut-être temps de le jeter (*rires*).

Pensez-vous que votre œuvre sera un jour terminée ?

Je ne crois pas. On dit souvent que créer est douloureux. Mais cela ne correspond pas à l'expérience que j'en ai. Bien sûr, quand je n'arrive pas à trouver de nouvelles idées, quand j'ai l'impression de ne pas assez bien faire, cela peut me tourmenter. J'ai souffert de la tuberculose durant huit ans, et mes parents s'en sont voulu jusqu'à leur mort pour ça. Lorsque je suis enfin sorti du lit, que j'ai commencé à créer sans contraintes, que j'ai pu voyager, m'installer à Paris... Toutes mes frustrations se sont envolées. L'art a été une libération pour moi, jamais une douleur. Mais cela ne m'empêche pas de m'interroger encore chaque matin sur ce que signifie l'art. Pourquoi est-ce que je crée ? Chaque jour, j'attrape de nouvelles images, puis elles m'échappent. J'en attrape d'autres, puis elles m'échappent à nouveau... Tel un courant qui ne s'arrête jamais, qui court sans arrêt. En japonais, on dit *nagare*. Voilà ce que j'essaie de peindre : un courant dont on ne connaît ni la source ni le but, mais qui procure un sentiment infini de liberté.

Entretien avec Takesada Matsutani

par Valérie Douniaux

Takesada Matsutani est né en 1937 à Ōsaka, au Japon. Installé en France depuis 1966, il a mené une riche carrière internationale et a eu l'honneur en 2019, au Centre Pompidou, d'une exposition personnelle (fig. 1) qui présentait notamment une donation de 22 œuvres au musée. Matsutani a également fait don à l'Institut national d'histoire de l'art, en 2020, d'un ensemble exceptionnel de 92 estampes et livres d'artiste offrant un panorama complet de son travail dans le domaine de l'image imprimée.

De 1963 à 1972, Matsutani a été membre du groupe d'avant-garde Gutai (littéralement « concret »), fondé en 1954 par Yoshihara Jirō (1905-1972). Gutai prônait une relation directe de l'artiste à la matière et, en

1. Vue de l'exposition *Takesada Matsutani* au Centre Pompidou (26 juin 2019 – 23 septembre 2019), avec *Circle-Green-2*, *Circle-Yellow-19*, *Circle-3-Blue*, 2019, colle vinylique, acrylique sur toile montée sur contreplaqué, diamètre : 162 cm, archives Matsutani.



Entretiens

111



2. Vue de la première exposition personnelle de Matsutani à Ōsaka, à la Pinacothèque Gutai, 1963, archives Matsutani.

véritable précurseur, concevait des installations et performances spectaculaires, menées dans des lieux inattendus (fig. 2). Matsutani a alors choisi comme outil de prédilection la colle à bois (colle vinylique), matériau moderne et bon marché, qu'il utilise encore aujourd'hui, faisant naître sur la toile

ou le papier des volumes d'une grande sensualité. À partir du milieu des années 1970, les surfaces blanches et les volumes de colle sont recouverts de superpositions de traits de crayon graphite, d'un noir profond, aux reflets métalliques changeant selon les jeux de l'ombre et de la lumière. Les formats se font de plus en plus imposants au fil du temps, jusqu'aux installations spectaculaires présentées en 2017 à la Biennale de Venise (*Stream Venice*, fig. 3) et en 2019 au Centre Pompidou (*Stream Pompidou*). Si ces deux pans du travail de Matsutani, la créativité bouillonnante de Gutai et « l'œuvre au noir », sont bien connus du public et ont fait l'objet de nombreuses expositions et publications, les années consacrées par Matsutani à la gravure, en particulier entre 1967 et 1972, et la brève période, plus ou moins contemporaine, durant laquelle il a adopté une abstraction proche du Hard-Edge américain, ont été beaucoup moins explorées et exposées. Une exposition d'œuvres Hard-edge, pour la plupart inédites, chez Hauser & Wirth à Zürich en 2016, suivie d'une présentation de gravures, de plaques et de carnets de l'artiste chez Hauser & Wirth Somerset en 2018, ont cependant permis de donner un coup de projecteur sur ces moments également importants du parcours de Matsutani, et l'exposition aux Abattoirs de Toulouse en 2020¹ d'une partie de la donation faite à l'INHA permettra de les mettre encore plus largement en avant.

[Valérie Douniaux]

112

PERSPECTIVE / 2020-1 / Japon



– **Valérie Douniaux.** Vous êtes arrivé en France en 1966, après plusieurs années de création intense au sein de Gutai. Vous n’aviez jamais quitté le Japon, le choc culturel a donc dû être assez important. Comment avez-vous vécu ces premiers mois loin de chez vous et ce bouleversement de votre environnement créatif ?

– **Takesada Matsutani.** J’ai en effet ressenti un véritable choc culturel à mon arrivée en France. Tout me semblait différent du Japon. Ça m’a poussé à remettre en question ma place dans le monde, et mon mode d’expression. Aussi, quand un compatriote de ma classe de français m’a proposé de partir en voyage aux sources de la culture occidentale, de l’Égypte à l’Italie, j’ai immédiatement accepté. En plus, sur le plan pratique, je n’avais pas à Paris d’atelier me permettant d’utiliser la colle vinylique, je ne pouvais pas poursuivre la même ligne qu’au Japon. Je pense que je sentais aussi que j’étais arrivé au bout des possibilités de ce que je pouvais faire avec Gutai, je devais m’obliger à passer à autre chose. Je me suis souvenu des expositions de Stanley William Hayter (1901-1988) que j’avais pu voir au Japon et, en janvier 1967, j’ai décidé de pousser la porte de l’Atelier 17, présenté à Hayter par un compatriote, l’artiste Yayanagi Tsuyoshi (plus connu sous le nom de Yayanagi Go [1933-]). Hayter a accepté que j’intègre l’atelier et je me suis dès lors jeté dans l’apprentissage des techniques de la gravure (fig. 4).

– **Valérie Douniaux.** Vous avez débuté la gravure une fois en France, mais vous y intéressiez-vous déjà au Japon ?

3. Takesada Matsutani, *Stream-Venice*, 2017, crayon graphite, colle vinylique sur toile, crayon graphite sur toile, sac de toile avec encre *sumi*, corde, balle en bois, toile et bassin en zinc, environ 1 600 x 411 cm, Biennale de Venise 2017, Viva Arte Viva, La Corderie, Pavilion of Colours and Mystical Joy.



4. Matsutani avec Stanley William Hayter à l’Atelier 17.

– **Takesada Matsutani.** J’ai toujours souhaité faire de la gravure sur métal car, si le Japon a une grande tradition de gravure sur bois, les autres techniques y sont moins pratiquées. Il y avait probablement des ateliers, mais je ne les connaissais pas, et les artistes de Gutai ne pratiquaient pas la gravure. Donc, à part quelques linogravures à l’école quand j’étais adolescent ou quelques essais personnels de monotypes au rouleau, je n’avais pas eu l’opportunité d’expérimenter les divers procédés de gravure. J’avais pu voir des reproductions d’œuvres occidentales dans la revue *Bijutsu Techō* [Cahiers d’art]. Surtout, j’avais découvert le travail de Hayter à la Tōkyō Print Biennale, où il avait remporté le Grand Prix en 1960, puis à Ōsaka, où il avait été invité à exposer suite à l’obtention de ce prix. Le monde de la gravure était alors en effervescence, avec de nombreuses expositions internationales, d’importantes biennales, qui offraient aux artistes de belles opportunités d’exposer leurs œuvres à l’étranger... J’ai moi-même envoyé ma candidature à de nombreuses biennales lorsque j’ai commencé à travailler à l’Atelier 17, et j’ai ainsi eu la chance de pouvoir présenter régulièrement mon travail et même de remporter des prix. J’ai pu aussi envoyer mes gravures au Japon, où je continuais à participer à toutes les expositions Gutai, notamment lors de l’exposition universelle d’Ōsaka en 1970.

– **Valérie Douniaux.** Pouvez-vous nous parler plus en détail de vos premiers essais dans le domaine de la gravure ?

– **Takesada Matsutani.** Si l’on prend une œuvre comme *Propagation T-50* (1967, fig. 5), qui est une des toutes premières, on retrouve très clairement les formes qui m’occupaient déjà au Japon. Ces motifs sont fortement teintés d’érotisme, mais en fait, à l’origine, si j’ai tranché ainsi dans mes volumes arrondis, c’était pour permettre à la colle de sécher plus rapidement. Le résultat, puissant et sensuel, m’a paru très intéressant, j’ai eu d’emblée la sensation d’une véritable conversation avec mon matériau, et j’ai donc poursuivi dans cette voie. Quand je suis arrivé en France, je ne pouvais plus travailler en volume faute de place, mais j’ai essayé de reproduire sur le papier les formes créées par la colle. J’étais passionné par cette possibilité d’exprimer les trois dimensions dans la planéité, qui s’accompagnait pour

moi d'une découverte plus approfondie de la perspective linéaire occidentale. On ressent très vite dans mes gravures une volonté d'associer les deux, le volume, repensé dans l'espace plan, et la perspective (fig. 6).

– **Valérie Douniaux.** Votre intérêt se portait donc plus sur la forme et la perspective que sur la couleur, malgré la prédilection de Hayter pour celle-ci et la technique révolutionnaire qu'il avait élaborée, avec l'application de la couleur en trois passages ?

– **Takesada Matsutani.** L'action painting dominait à l'Atelier 17 mais personnellement je trouvais cela déjà dépassé, je voulais autre chose (en plus je ne m'intéresse pas vraiment à la chimie de la gravure). L'art cinétique et l'art optique étaient très présents à Paris, j'allais souvent à la Galerie Denise René, je trouvais cela intéressant, en particulier le travail de Soto, qui avait fait une grande installation pour le musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Je regardais beaucoup les autres artistes, je visitais les musées, en France et en Europe, je suis même allé voir, en Hollande, les œuvres de Mondrian et de De Stijl. Je découvrais une perspective très différente de celle que je connaissais au Japon.

Par ailleurs, j'ai retrouvé dans la gravure la puissance du noir et blanc que j'avais déjà ressentie en apprenant la calligraphie à l'école. J'ai toujours aimé aussi Odilon Redon, Hasegawa Kiyoshi (1891-1980)... ces artistes qui faisaient naître une atmosphère mystérieuse par le biais du noir et blanc. J'avais envie d'explorer tout cela, sans perdre de vue la dimension organique de mes œuvres. Et puis on associe souvent Hayter à la couleur mais c'était quelqu'un qui avait également une approche scientifique des choses. Il avait une formation d'ingénieur, de grandes connaissances en géométrie...

– **Valérie Douniaux.** Cette exploration de la perspective géométrique est flagrante dans des œuvres comme *À l'avenir*, *L'éternité* ou *L'angle vert*.

– **Takesada Matsutani.** Oui, par exemple, dans *À l'avenir* (1968), j'ai tenté de représenter le plafond se reflétant dans la plaque de métal ! Comme quand, dans ma jeunesse, je



5. Takesada Matsutani, *Propagation T-50*, 1967, eau-forte et burin sur papier BFK, environ 65 x 50 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 12.

6. Takesada Matsutani, *La Propagation-M*, 1967-1969, burin et eau-forte sur papier BFK, environ 50 x 65 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 20.



7a-c. Takesada Matsutani, *Lamp-Pink* [a], *Lamp-Blue* [b], *Lamp-Silver* [c], 1969, sérigraphies sur papier offset, environ 70,5 x 57 cm [a], 78 x 57 cm [b], 78 x 57 cm [c], Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 26 [a], EM MATSUTANI 25 [b], EM MATSUTANI 27 [c].

reproduisais ce que j'observais sur le plafond de ma chambre, quand je devais passer de longues périodes alité à cause de la tuberculose...

Comme je l'expliquais précédemment, ces gravures mélangent les formes organiques qui m'attirent depuis mes débuts et ma découverte de la perspective occidentale. Un peu comme Hokusai qui montre le mont Fuji en perspective lointaine à travers le tonneau que construit un personnage au premier plan. Je me

demandais si Hokusai avait pu étudier la perspective européenne. En fait oui.

– **Valérie Douniaux.** Ces formes organiques dont vous parlez viennent d'une réelle observation n'est-ce pas ?

– **Takesada Matsutani.** Oui, l'un de mes amis au Japon travaillait dans un laboratoire universitaire et m'a permis d'observer des cellules vivantes au microscope. Ça me fascinait. C'est aussi un symbole de vie, après ma victoire sur la maladie. D'où les titres de *Développement*, *Propagation*...

– **Valérie Douniaux.** Certaines de vos estampes, en particulier celles citées à l'instant, ont des titres clairement évocateurs, et intègrent parfois des éléments plus ou moins figuratifs dans la composition.

– **Takesada Matsutani.** C'est vrai. On oppose toujours figuration et abstraction. Mais par exemple la manière dont le cubisme montre divers points de vue d'un sujet me semble intéressante.



– **Valérie Douniaux.** Le travail de la forme et le noir et blanc prédominant dans vos premiers essais de gravure, mais la couleur ne disparaît pas totalement et elle revient même de manière éclatante quand vous passez à la sérigraphie. Elle est moins violente que dans vos peintures pré-Gutai et Gutai, dans lesquelles le rouge dominait. Il y a notamment un vert que vous semblez particulièrement affectionner puisqu'il revient souvent dans vos gravures et peintures des années 1970, et qu'on le retrouve encore dans vos œuvres les plus récentes. Il existe d'ailleurs pour certaines de vos estampes divers états avec des variations de tonalités de l'une à l'autre, voire des éditions très différentes, par exemple la série de sérigraphies intitulées *Lamp* (*Lamp Pink*, *Lamp Blue*, *Lamp Silver* [fig. 7a-c]...).



8. Takesada Matsutani, *Fly-K*, 1974, photosérigraphie sur papier, environ 75 x 55 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 59.

– **Takesada Matsutani.** Oui, c'est vrai, j'affectionne ce vert, assez profond sans être agressif. Pour ce qui est des œuvres reproduites avec des variations, ce sont des recherches intuitives, j'aime changer constamment, c'est dans mon caractère et cela explique les changements dans ma carrière, par exemple mon retour à la couleur vive ces dernières années, ou mon départ de l'Atelier 17 pour rejoindre l'atelier de sérigraphie créé par ma femme Kate Van Houten et notre amie Lorna Taylor. J'ai rejoint leur atelier et j'ai appris la technique de la sérigraphie avec Kate. Nous nous partageons entre notre travail créatif et un travail de commande. J'étais enthousiasmé par la sérigraphie, la force colorée qu'elle permettait, la liberté qu'elle offrait par rapport à la gravure sur métal, les expérimentations qu'elle autorisait. Dans *Fly-K* par exemple, j'ai utilisé du riz et du sable (fig. 8). Tout ceci se faisait spontanément, sur le moment, c'est toujours ainsi que je fonctionne.

– **Valérie Douniaux.** Oui, et malgré l'austérité méditative de votre travail au noir, vous n'avez jamais abandonné par ailleurs une certaine dimension ludique de l'acte créatif.

– **Takesada Matsutani.** Non, j'adore expérimenter, j'utilise tout ce que je trouve pour déclencher de nouvelles idées, inattendues. Et je laisse intervenir le hasard.

– **Valérie Douniaux.** Avez-vous gardé quelque chose de cette expérience de l'estampe et de la sérigraphie dans votre travail ultérieur ?

– **Takesada Matsutani.** Tout d'abord, je n'ai pas totalement abandonné l'estampe, j'en fait encore ponctuellement, notamment pour des portfolios et des livres d'artistes. Le livre est un domaine que connaît très bien ma femme, qui a développé sa propre petite maison d'édition de livres d'artiste. Cependant, je n'ai pas de presse chez moi, je dois aller travailler dans d'autres ateliers. En plus, c'est très prenant, et je n'aime pas déléguer... Mais la gravure a été et reste importante pour moi. Elle est arrivée à un moment où je me redéfinissais comme oriental en Europe. Elle m'a permis de confirmer ce que j'avais pressenti à l'école en étudiant la calligraphie, la puissance et la profondeur du noir, l'importance de l'espace blanc. Elle m'a réappris aussi à envisager l'image à plat, et à revenir au travail de la main, après mes années dans Gutai à travailler les volumes à la colle vinylique. La gravure ne comporte pas la même part de hasard que mon travail avec la colle. Même si j'ai appris à diriger en partie ce hasard, le travail de gravure demande une idée plus précise au départ, et que l'idée précède l'image.

– **Valérie Douniaux.** Vous citez fréquemment d'autres artistes, et encore actuellement vous montrez une vraie curiosité pour le travail des autres, et pour les jeunes artistes aussi, que vous encouragez.

– **Takesada Matsutani.** Oui, c'est important pour moi. J'ai beaucoup reçu, je suis heureux si je peux transmettre aussi. Je n'ai pas reçu une éducation académique poussée, ayant souvent manqué l'école à cause de la tuberculose. J'ai donc toujours eu le sentiment d'un manque à combler. J'observe et j'écoute beaucoup les autres artistes, et cela nourrit mon travail. Je pense que tous les artistes procèdent ainsi.

Quand je faisais partie de Gutai, nous allions tous voir les œuvres les uns des autres avant les expositions, nous discussions ensemble. À l'Atelier 17, c'était très animé, très international, avec peu de Français en fait, à part Jean-Claude Raynal et quelques autres. Je me sentais à l'aise au milieu de tous ces artistes,

9. Matsutani dans son atelier, posant à côté de *Work-D* (1971, acrylique sur toile découpée montée sur contreplaqué, 200 x 240 cm), archives Matsutani.



10. Takesada Matsutani, *White Cloud*, 1972, huile sur toile, 162,2 x 97 x 2,54 cm, Londres, collection particulière.

11. Takesada Matsutani, *Object-S.U.*, 1978, photosérigraphie sur papier BFK, environ 55 x 45 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, inv. EM MATSUTANI 77.

étrangers comme moi, et j'ai beaucoup appris sur les autres cultures. Les Français allaient plutôt chez Johnny Friedlaender, où l'enseignement était plus orthodoxe que chez Hayter, ou bien ils intégraient les Beaux-Arts et les Arts décoratifs.

Les observations de certains de mes amis m'ont aussi permis par la suite de trouver des réponses à certaines périodes importantes de ma carrière. Par exemple, c'est mon ami Horio Sadaharu (1939-2018) qui m'a suggéré d'utiliser de l'eau pour diluer l'encre, quand j'ai commencé à faire des installations et des performances au graphite. J'utilisais à l'origine de la térébenthine, mais l'odeur et l'agressivité de ce produit posaient problème. Et c'est un autre ami artiste, Shinjo Shigeo (1945-2014), qui m'a mis au défi justement de développer à grande échelle les bandes de graphite noir que j'ai commencé à faire au milieu des années 1970, au début sur des feuilles de papier de format standard.

– **Valérie Douniaux.** Justement, qu'est-ce qui a motivé ce passage de la gravure et des peintures Hard-Edge très colorées aux courants en noir et blanc au milieu des années 1970 ?

– **Takesada Matsutani.** La gravure prend trop de temps, le dynamisme de la création spontanée me manquait. J'effectuais des croquis dessinés à partir de mes motifs de prédilection, donc un travail direct de la main, mais il ne s'agissait généralement que de travaux préparatoires que je développais ensuite en peinture et en gravure, sans que l'une des techniques précède forcément l'autre selon un ordre bien défini. En tous cas, la gravure avait indéniablement pris le dessus sur toutes les autres formes d'expression. L'artiste coréen Chung Sang-Hwa (1932), en voyant les photosérigraphies

de mes anciennes œuvres Gutai en volume, m'a demandé pourquoi je m'escrimais à faire ainsi de la reproduction à plat plutôt que créer l'original en volume. Ça a été un déclencheur pour moi. J'étais tellement obsédé par la gravure et la sérigraphie que j'avais oublié la colle et le travail original, je m'étais laissé entraîner dans le processus de reproduction mécanique. En plus, je me suis trouvé presque obligé par les circonstances d'arrêter la sérigraphie : les produits utilisés à l'époque étaient très nocifs et mettaient notre santé en danger.

J'étais aussi gêné par les contraintes de l'image en petit format, imposées par le papier. Mon intérêt pour le Hard-Edge et surtout pour le travail d'Ellsworth Kelly (1923-2015), que j'avais pu découvrir dans des revues et lors d'expositions à Paris, m'avait déjà encouragé à retourner plus activement vers la peinture à la fin des années 1960 et au début des années 1970, à entreprendre des peintures très colorées, et lorsque j'ai enfin eu un atelier suffisamment grand, dans l'Impasse de la bonne graine, j'ai pu revenir aux grands formats (fig. 9). Cependant, j'ai rapidement ressenti aussi les limites de ce style, qui n'était pas à proprement parler le mien.



Et puis, dans les années 1970, j'ai commencé à retourner régulièrement au Japon et j'ai tâché d'explorer l'histoire de l'art japonais comme je l'avais fait pour l'art occidental, j'ai visité les musées, les temples, les jardins. La lecture de *l'Éloge de l'ombre* de Tanizaki Junichirō² a été déterminante. Je voulais accéder à une nouvelle étape de mon travail. J'avais du temps libre mais peu de moyens. Je suis donc revenu aux fondamentaux, le papier blanc et le graphite noir. Et j'ai commencé à recouvrir les feuilles de papier blanc avec des traits de crayon noir. Les strates de noir créaient des jeux d'ombre riches comme l'ombre qu'évoque Tanizaki. Je m'intéressais aux concepts esthétiques japonais, notamment celui de *yohaku*, la surface laissée blanche, aussi importante dans l'art japonais ou chinois que la surface peinte, avec laquelle elle établit une relation, un équilibre. Quelque chose que j'avais ressenti en gravure aussi. J'ai été très impressionné par une exposition, que j'ai vue au Japon, des chefs-d'œuvre de Tōhaku Hasegawa (1539-1610), ses pins dans la brume (Musée national de Tōkyō, inv. A10471), qui sont une des plus célèbres manifestations du *yohaku*. Tout est suggéré par les seuls noir et blanc, l'encre et le papier. Le blanc n'est pas vide, il exprime l'espace, l'atmosphère, l'esprit du lieu et il établit une relation avec le noir. L'un existe grâce à l'autre. Devant les œuvres de Hasegawa, j'ai ressenti une grande émotion et j'ai pressenti ce à quoi je souhaitais parvenir dans mon propre travail.

– **Valérie Douniaux.** Vous parlez de l'importance du blanc. On vous associe le plus souvent au noir mais vous avez créé aussi un certain nombre d'œuvres blanches, des sérigraphies et peintures dans lesquelles les formes blanches fantomatiques se fondent avec la surface blanche elle aussi, se distinguant juste par de subtiles nuances de matière et de dégradés.

12. Takesada Matsutani, *Germination 90-7-14*, 1990, colle vinylique, crayon graphite, acrylique, papier japonais marouflé sur toile, 162,1 × 130,3 cm.



– **Takesada Matsutani.** Oui, le blanc m'attire beaucoup et j'ai fait à cette période de transition de nombreuses œuvres blanches (fig. 10), dont la plupart ont malheureusement disparu. En fait, j'aime la transparence, le suggéré. La colle à bois devient d'ailleurs transparente en gonflant, à travers elle on voit la toile.

– **Valérie Douniaux.** Il existe également un certain nombre de sérigraphies (conçues à partir de photographies de vos œuvres Gutai en volume), par exemple *Object S.U.* (fig. 11), dans lesquelles les formes semblent s'effacer, où le blanc ou les couleurs pâles semblent se dissoudre en dégradés.

– **Takesada Matsutani.** C'est directement inspiré des *ukiyo-e*. Ou des nuages qui suggèrent l'espace dans la peinture traditionnelle japonaise.

– **Valérie Douniaux.** Mais finalement vous êtes allé vers l'opposé et vous êtes consacré au noir.

– **Takesada Matsutani.** Je voulais explorer la richesse de l'ombre. J'aimais aussi le fait que le noir, le trait de crayon graphite, garde la trace de la main. C'est toujours une grande problématique, surtout actuellement, alors que les artistes utilisent de plus en plus les nouvelles technologies. Il me semble important de garder cette dimension manuelle, ce côté vivant du travail de l'artiste.

– **Valérie Douniaux.** La colle à bois, qui était votre matériau privilégié de l'époque Gutai, a fait son retour aussi dans votre travail, et vous avez commencé à associer les deux, les bandes de graphite noir et les volumes de colle.

– **Takesada Matsutani.** J'avais envie de réutiliser la colle. Et celle-ci, associée au noir, permettait de jouer encore plus avec l'ombre, en créant des volumes, des replis (fig. 12)...

– **Valérie Douniaux.** Et cela fait surgir dans la planéité des rouleaux noirs la dimension organique qui vous est si chère depuis vos débuts.

– **Takesada Matsutani.** Oui, au final, j'espère que je suis resté fidèle à la devise de Gutai, de chercher constamment à faire « ce qui n'a jamais été fait » et au principe Gutai de dialoguer avec la matière, de laisser intervenir le hasard, le geste spontané.

NOTES

1. *Takesada Matsutani : estampes, 1967-1977*, Collections de l'Institut national d'histoire de l'art, Toulouse, Les Abattoirs, du 28 février au 31 mai 2020.

2. Tanizaki Junichirō, *In'ei raisan*, 1933. Traduit en 1977 par René Sieffert, paru aux PUF, réédité en 2011 chez Verdier. Voir la nouvelle traduction, sous le titre *Louange de l'ombre*, par Ryōko Sekiguchi et Patrick Honnoré, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2017.

TAKESADA MATSUTANI, LE DERNIER DES GUTAI ENFIN CÉLÉBRÉ EN FRANCE

Jeune membre du groupe japonais, l'artiste établi en France a droit pendant quelques jours encore à une rétrospective au Centre Pompidou à Paris et entre dans les collections de l'INHA, avant une grande exposition en Suisse chez Hauser & Wirth.

Par Alexandre Crochet



Matsutani dans son atelier, 2019. Photo : A. C.

Dans l'atelier de Matsutani, une ancienne ébénisterie au bel escalier traditionnel, ce ne sont pas les outils habituels de l'artiste qui accueillent le visiteur. Les armes de ce Japonais à l'allure alerte et joyeuse ? La colle et le ventilateur. Avec de la colle vinylique, Matsutani crée des bulles sur la toile, guidant à l'aide d'une paille le cheminement de la matière, puis la séchant. L'artiste avait été marqué par les molécules humaines vues au microscope, l'étrange bouillonnement de cet inframonde. Son travail patient pour contrôler l'aléatoire, qui donne une œuvre étonnante en 3D, sensuelle et organique, lui a permis d'entrer dans le groupe d'avant-garde japonais Gutai, avec lequel il expose à partir de 1960. Mieux vaut tard que jamais, il a enfin droit à une rétrospective au Centre Pompidou.

Pourtant, se faire une place parmi les membres de Gutai n'a pas été chose facile. Tsunami dans le domaine des arts dans l'archipel, le groupe créé par Jiro Yoshihara en 1955, marqué par le Surréalisme et l'abstraction, ne jurait que par la performance et le travail de la matière. Pour être adoubé, il fallait apporter une démarche novatrice. « Gutai incarnait la liberté pour notre pays qui sortait d'un carcan politique et historique. Le Japon est rempli de formalisme, à l'instar de la cérémonie de thé, des traditions. Enfin, on pouvait faire quelque chose de nouveau ! », confie l'artiste. Encore prisonnier du poids de l'enseignement de l'art, Matsutani mettra trois ans avant de trouver sa voie et d'être intégré.

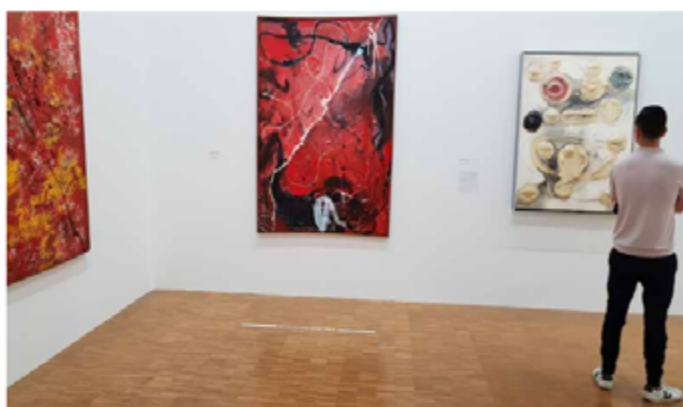


Vue de la rétrospective « Takesada Matsutani » au Centre Pompidou, à Paris. Photo : A. C.

Contrairement aux États-Unis ou au Japon où, dans les années 1980, en plein boom économique, ses concitoyens l'ont fait entrer dans leurs collections, à Paris, où il vit pourtant depuis des lustres, son travail était resté en retrait, brillant avec discrétion dans une ombre toute tanizakienne. « Ce n'est pas une redécouverte, c'est une découverte ! », s'exclame Christine Macel, conservatrice au Centre Pompidou à l'origine de l'exposition, et qui l'avait invité à participer à la Biennale de Venise en 2017 dont elle a assuré le commissariat artistique. « En découvrant que ses œuvres n'étaient pas représentées dans les collections françaises, j'ai vu avec lui comment réfléchir à une exposition-donation. Matsutani nous a donné 22 œuvres de toutes périodes, qui ne sont pas toutes exposées ici, un corpus qui va nous permettre de l'incorporer dans d'autres présentations futures ». Pourquoi cette reconnaissance institutionnelle si tardive ? « Il était connu mais à travers les streams des années 1980, beaucoup de gens ignoraient ce qui précédait. Il était aussi très lié au Japon. C'est une commissaire japonaise qui l'a intégré dans la rétrospective Gutai du Guggenheim en 2013 », poursuit Christine Macel. Cette rétrospective fera date et encouragera la galerie Hauser & Wirth à faire entrer l'artiste dans son écurie... Cette même enseigne lui consacra un accrochage dans son espace de Zurich à partir du 11 octobre, avec des œuvres allant des années 1970 à récemment.

MATSUTANI A PÂTI D'AVOIR ÉTÉ L'UN DES PLUS JEUNES DU GROUPE GUTAI ET NON L'UN DES FONDATEURS

Matsutani a aussi pâti d'avoir été l'un des plus jeunes du groupe Gutai et non l'un des fondateurs. Il a aussi été catalogué comme un graveur, développant à partir des années 1970 une importante production dont témoigne son deuxième atelier, à l'étage, rempli de ses œuvres sur papier. C'est pourtant dans l'atelier de gravure de Stanley William Hayter qu'il rencontrera sa femme, l'artiste américaine Kate Van Houten...



Vue de la rétrospective « Takesada Matsutani » au Centre Pompidou, à Paris. Photo : A. C.



Takesada Matsutani, *Dance 14-2*, 2014. Exposition à la galerie Hauser & Wirth de Zurich. Courtesy Hauser & Wirth. © Takesada Matsutani

Illustré dans une vitrine du Centre Pompidou, son travail de gravure entre dans les collections de l'INHA grâce à son directeur, Éric de Chassey (chroniqueur de notre édition mensuelle). « Matsutani est un très grand graveur, qui a abordé l'aquatinte ou la sérigraphie avec bonheur, confie-t-il. Il y a chez lui une insistance sur le concret et la matière en permanence avec une dimension sexuelle, des mélanges du masculin et du féminin dans les estampes, en usant de l'aspect biomorphique ». Et d'ajouter : « dans le prolongement du legs Doucet, nous avons décidé de nous concentrer sur les estampes des artistes étrangers travaillant ou ayant travaillé à Paris. Nous avons déjà acquis l'an dernier des œuvres d'artistes passés par le même atelier de gravure que Matsutani ». La donation totale consentie par l'artiste devrait comprendre plusieurs dizaines de pièces. Matsutani sera alors enfin dignement intégré dans les collections de son pays adoptif.

« Takesada Matsutani », jusqu'au 23 septembre, Centre Pompidou, 75004 Paris, www.centrepompidou.fr

« Takesada Matsutani. Yohaku », du 11 octobre au 21 décembre, Hauser & Wirth, Zurich, Suisse, www.hauserwirth.com

EXPOS

Magnifique redécouverte de cet artiste du Gutai, installé à Paris depuis 1966. Le Centre Pompidou, qui a reçu une donation exceptionnelle de ses œuvres de toutes périodes, l'expose dans sa fraîcheur, son invention formelle, sa sensualité. Il exprime le drame du XX^e siècle et le mystère de la condition humaine sans sinistrose.

PAR VALÉRIE DUPONCHELLE
@VDuponchelle

C'est l'histoire d'une résurrection, à la Biennale de Venise 2017. Christine Macel, conservatrice en chef au Centre Pompidou, responsable du département création contemporaine, était la directrice artistique de cette 57^e édition intitulée « Viva Arte Viva ». L'œuvre de Takesada Matsutani, *Vénice Stream*, 2017, était suspendue tout au bout de l'Arsenal, dans le chapitre VIII intitulé le « Pavillon des couleurs ». Le temps induit par l'artiste, la porosité et la gravité, fait l'œuvre, juste par le lent écoulement d'un sac rempli d'encre noire qui inonde peu à peu une bille blanche. C'est l'histoire d'une redécouverte spectaculaire d'un artiste né en 1937 à Osaka, au Japon, l'un des plus jeunes membres du mouvement Gutai, qui part pour Paris en 1966 et y reste. Takesada Matsutani a aujourd'hui 82 ans. Cette redécouverte si tardive s'est traduite par une amitié d'artiste avec la brillante et mutine Christine Macel, puis par une donation exceptionnelle de 22 œuvres au Centre Pompidou. Les voici accrochées dans la Galerie du Musée, niveau 4. Et soudain, un vent de jeunesse extraordinaire, d'invention formelle et de liberté totale, se dégage de cet accrochage sorti de l'oubli et de son atelier parisien. En 1963, ses premières œuvres à la colle vinylique forment des cloques à la surface, comme cette peau que l'on prête aux ex-

traterrestres ou à la surface lunaire. Ses œuvres, à la fois complètement abstraites et intensément sensuelles, continuent de surprendre, comme du jamais vu.

En 1955, le manifeste Gutai affirme que « la matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière », mais surtout que « faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit », lui rappelle en juillet 2017 le magazine *ArtAbsolument*. Matsutani, représenté à Los Angeles par la puissante galerie Hauser & Wirth, lui répond alors : « L'esprit Gutai, c'est : "Ne copie pas, invente quelque chose de nouveau." La plupart des artistes de la première génération étaient passés par les Beaux-Arts, ce n'était pas mon cas. La part organique, érotique voire sexuelle de mon travail m'est propre » (*Object-Box/Plexiglas Box*, 1966-2015, comme un corps morcelé à répétition). Ce sont des successions de poches qui se crèvent, masques qui

À venir

L'Âge d'or de la peinture anglaise au Musée du Luxembourg, 19, rue de Vaugirard (VI^e). Tél. : 01 46 34 31 19.

Moderne Maharajah, un mécène des années 1930 au Musée des arts décoratifs (MAD), 107, rue de Rivoli (I^{er}). Tél. : 01 44 55 57 50. À partir du 26 sept.

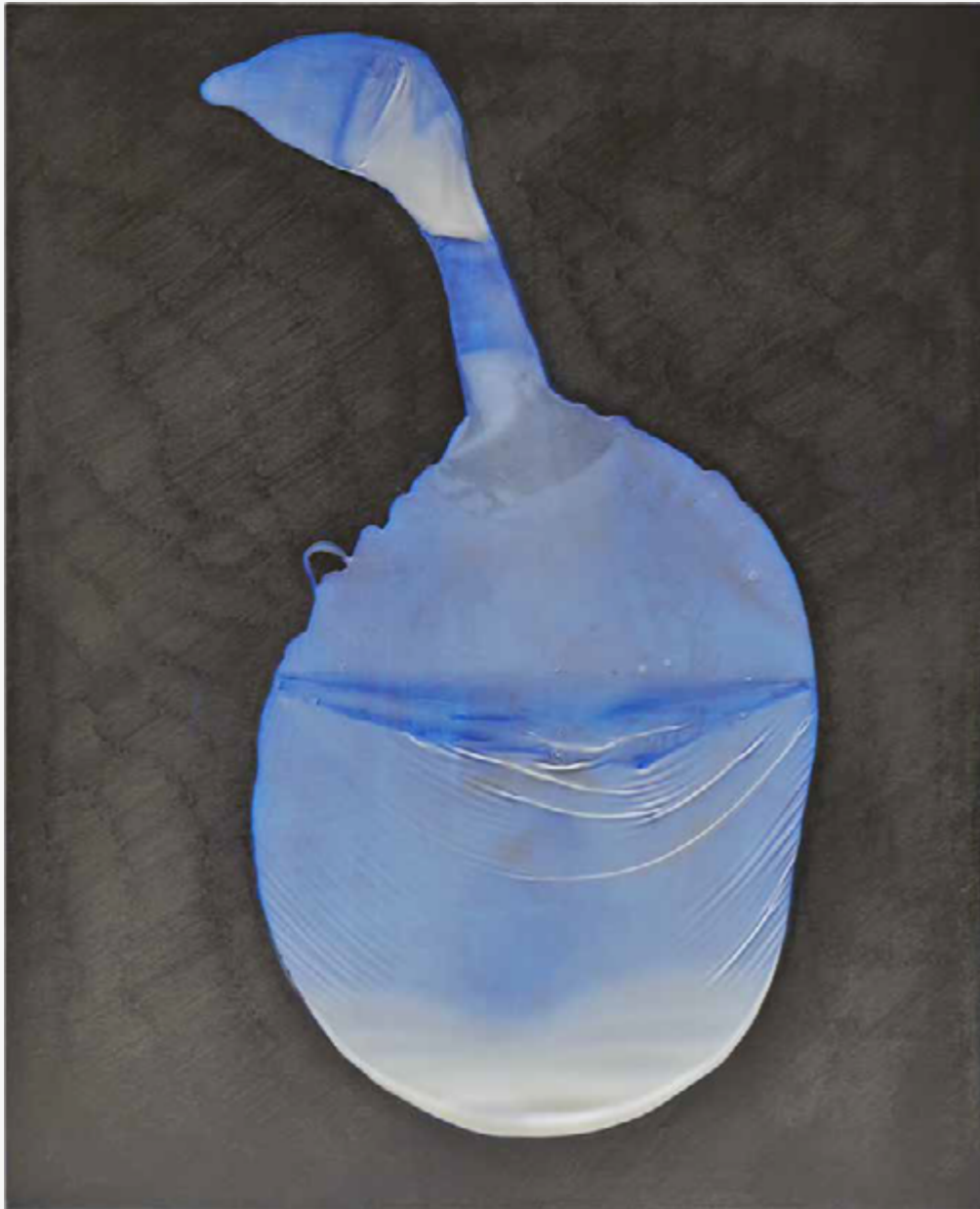
Léonard de Vinci au Musée du Louvre, rue de Rivoli (I^{er}). Tél. : 01 40 20 50 50. À partir du 24 oct.

tombent comme des seins, sourires ou fentes qui s'ouvrent dans *Work-a-65-1* (1965). C'est le noir du crayon graphite qui dessine une route sur papier et qui s'achève dans une explosion noire sur le mur (*Stream-10*, 1984).

« Matsutani a 9 ans quand s'élève le 6 août 1945 l'effroyable nuage de Hiroshima et que le ciel au-dessus d'Osaka s'enflamme et s'empli de cendres. Il en a 14 lorsqu'il doit entamer une lutte de huit ans contre un mal qui forgera son caractère et stimulera son désir de vivre, la tuberculose. C'est donc reclus, au lit, entre ses animaux de compagnie, un chat, un chien et un oiseau, au milieu de ses revues d'art et de ses plantes, qu'il entame son travail de résistance », écrit Christine Macel. La pluie noire, thème qui revient dans l'art du Japon post-Hiroshima, lui inspire des œuvres de grande rigueur et de grande beauté. Elles sont dramatiques, mais pas sinistres. La vie y gît, y bouillonne, reprend le dessus, au fil des ans et des saisons. Ses dernières œuvres, éclatantes de couleur, associent la colle vinylique, peau distendue, au jaune poussin, au bleu azur, au vert franc. ■

Takesada Matsutani, *Circle Yellow-19* (2019).

Hans Ulrich Obrist discusses influences, materials, and trajectories with Takesada Matsutani, a second-generation Gutai protagonist. Throughout his career, Matsutani has continuously developed his voice and discovered new potentials to express the inner subjective dimension. Spanning five decades, Matsutani's work continuously redefined the relation between the artist and the substance of his practice—it has been a discipline against the grain.



I DIDN'T GO HOME

Drop in Time, 2018. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Yosuke Kojima

HANS ULRICH OBRIST
Let's begin at the beginning and talk about how it all started. How did you come to art?

TAKESADA MATSUTANI
When I was fifteen years old, I developed tuberculosis. At that time there were no medicines, as Japan was not so rich. We realized that if I wanted to go into business, my body would not be strong enough. So I elected for art. I decided before high school that I wanted to be an artist. Then during art school in Osaka, again the tuberculosis came back. I was thinking: What should I do? But my body slowly got better, and by that time there was medicine.

Many of my paintings from that time were about sickness or about slowly regaining health, and they were figurative. In high school I studied traditional Japanese art, *nihonga*. And at that time, in the 1950s, it was the abstract epoch, but I thought Gutai was not art. Impossible! I did figurative work, landscapes and things like that. But I was young, I didn't have enough education. Then slowly, lots of information began coming from Europe and America, in photos and writing. I was influenced, logically, by Wassily Kandinsky, in realizing that art is *not* a copy of an object or a landscape or whatever. I came to think that there was something inside that I wanted to show.

HUO
So the early paintings had to do with survival?

TM
[indicating a work] That is my face, and this is a big ship. For me this is a mental *bateau*, pressing ahead. Slowly getting healthy, life, *banzai!* [laughs]

HUO
So you started to move away from traditional work. How did you get in contact with the Gutai group? Some of the Gutai people were much older than you.

TM
Yes, they were one generation older. I lived in Nishinomiya, which is between Osaka and Kobe, 500 kilometers from Tokyo, very provincial compared to the capital. But Osaka people are close to Kyoto and Nara, and we have quite an old tradition that is important. We don't think about it, but we feel it.

Gutai's director, our *fondateur*, Yoshihara Jiro, was not always an artist; he was the son of a famous cooking oil company founder. His father said, "You like painting, so you can paint a lot. But you will never be an artist. Please follow in my footsteps." So Yoshihara worked at the company and painted at the same time. When Yoshihara was young, Léonard Tsuguharu Foujita came back to Japan.

HUO
The famous Japanese-French painter who was then living in Paris.

TM
Yes, and Yoshihara wanted to show him his work. Foujita said, "Yoshihara-kun, this is like Matisse, this is like Miró. All these influences are not good. You should be original, invent it."

HUO
Amazing.

TM
And meanwhile, his father was saying, "You can't go to Paris, you must stay in Osaka." It was an engaging time in Japan in the 1950s. At one point, everybody—graphic designers, sculptors, and painters—got together to have a discussion, and Yoshihara was one of the artists invited. A lot of young artists went to listen. At the same time Yoshihara organized a small show in Kobe.

HUO
And that was the beginning of Gutai.

TM
Yes. I was at high school at that time, so I knew of it.

HUO
Gutai was in large part a response to this conservative climate after the war.

TM
Exactly, Yoshihara was against the formality. But he was not against *art*, you understand.

HUO
Yes, Gutai was not anti-art; it was against formal art.

TM
Yes. In Japan there is not such a strict line between painting and craft, ceramics, woodworking. Well, sometimes it's divided, but it's more about *how* things are made than the medium per se. So Gutai was influenced by craft, by hand making. Also Japanese history—the Meiji period, after the Edo epoch—and literature, art, industry. Yoshihara understood many things intuitively, and he made people want to join him.

HUO
Like Andy Warhol, it was a factory. Could we say that Yoshihara was the Andy Warhol of Japan?

TM
Yes! [laughs] He was very good. He was a good painter, and a good navigator. I was objective then. I was figurative in my paintings, as I mentioned, but I was slowly changing my ideas. In my youth I loved to do figurative drawings, I was so proud of my talent. Because of my sickness I would have to lie down and all the illusions that I saw, I would draw. But art cannot only be surface. That's why I used the sickness time for imagination as well.

In 1958 or 1959, Sadamasa Motonaga lived near my house. I asked him, "Can you introduce me to Gutai?" Gutai was so active, I was envious of that energy. So I started to participate in Gutai at the end of 1959. But the first time I showed my paintings, influenced by the style of the period, Yoshihara told me, "No, these are not good. Nor these either." This was something he had gotten from Foujita!

HUO
So he did to you what Foujita did to him?

TM
Exactly! Because I had an imagination, I liked some organic images, things that were in three dimensions, but not sculpture. I like the flat surface. That's why, one day, I bought some vinyl glue (which today you can buy anywhere). It was a nice day, a little windy,



La Propagation B (Grise), 1963. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Timothy Doyon



Cercle 08-9-10, 2008. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Alex Delfanne

I put the vinyl glue on the canvas and turned it over, and of course vinyl is water-based and most of it dripped off, but some parts dried. Then I thought, “Aha, this is a good form, fairly controlled.” It was a very sexual form.

HUO
Was it the actions of Gutai that drew you to the group, or something else?

TM
Usually I explain it by saying that I was weak, then, conserving energy. And Gutai was energy. I felt that each person involved had originality. Everybody was good.

HUO
Fundamental to the workings of Gutai was a balance between individualism and community, a focus on the horizontal over the hierarchical. I am always interested in this idea of the collective.

TM
You have to see that in Japanese culture the collective and the individual go together, they are not opposite. And all Japan works that way. Also Gutai wouldn’t say “creative,” we say *jikken*, “experiment.” They don’t create; they experiment.

HUO
So the emphasis was on freedom? Freedom to experiment.

TM
Freedom from war. Freedom from our important traditions, from formality. My education was very short, and my family was very middle class, and I was a very sad boy. I hated myself, until I figured out how could I break with all that. I was a fortunate artist. I was influenced by a lot of Gutai people and abstract painters.

HUO
So Gutai helped you to find your own freedom. Originality seems to be an important concept for it, as when Foujita told Yoshihara not to do Matisse. It was important to do what no one else does. Do you know my book on Metabolism? It’s in English and Japanese. Rem Koolhaas and I worked on it for ten years. While researching that book we found out how much Metabolism had to do with the war. Do you talk about the war?

TM
I can talk about the war. I was very young then, though.

HUO
What are your memories of the war? And how do you think Gutai was a reaction to that? John Latham and Gustav Metzger worked on Auto-destructive art in the 1960s in London, and Latham told me that during the war he was on a ship that blew up, and that that had a big impact on the work. Otto Piene and Günther Uecker, from Zero in Germany, told me that the war explains the nails, the lights. I suppose it’s true also for your generation.

TM
It’s an interesting question, because everybody in Gutai had experienced a horrible time in the war. They were young. Yoshihara wrote about war, he saw a bad scene near Hiroasaki, but his paintings are not about war. I think that Yoshihara’s statement was more about refusing politics, story, sentimentality. Just objects, just material itself. He was also, let’s say, spiritual, as in, “shake hands.” His idea was that everybody should be respected.

HUO
Did you ever see any of Shozo Shimamoto’s performances?

TM
Some, yes. But I didn’t see the first ones in 1954.

HUO
Did you yourself ever do performances?

TM
I only did installations. Gutai showed one time in a department store, a big space. On one side was a copy machine shop, and in between someone asked me to make a *frontière*, so I made a *porte*. I have a photo.

HUO
So you made a door?

TM
Yes, see in this picture. That’s the copy shop.

HUO
Copy machines and typewriters lead us to another aspect of Gutai, also connected to the American artist Ray Johnson, which is the idea

of mail art. The Gutai artists used these *nengajo*, the New Year post-cards, and I think you must have some because it was your friend Motonaga who did the first one. Is he still alive, Motonaga? He was fifteen years older than you, and certainly the one you were closest to.

TM
No, but he lived a long life.

HUO
[looking at the *nengajo*] Oh that looks amazing! These are the originals?

TM
Yes.

HUO
So you did one too? This one is yours?

TM
That’s mine.

HUO
Beautiful.

TM
Yoshihara said to each artist, “Come, you must make one.”

HUO
It’s like a portable museum. I’m so touched to see these cards, this is really incredible. I see they are very small. Who had the idea for these cards? They are all originals in a way.

TM
It was Yoshihara. We made a hundred, and every year, at the end of the year, we sent them all over the world.

HUO
One last question about Gutai before we move on. You were referred to as one of the “three M’s.”

TM
Mukai, Maekawa, and Matsutani: we were the same generation, and became part of Gutai in the 1960s.

HUO
So Motonaga was the “father.”

TM
Exactly. Well, maybe more like the uncle or older.

HUO
Motonaga was a pioneer. Can you tell me more about him, and his influence? How do you think of his role in the Gutai movement?

TM
First of all, he was very charming, and a tall, handsome guy. And a nice guy. And his work was organic. I felt that it looked like the inside of an organ, the product of a mind that is sensual. Also, you have to understand, any artist in Gutai—of course they were artists, so they were all enemies of each other. Or, well, in competition. You know what I mean. When I made my first works, I asked Mukai and Maekawa, “Please look at them, I can’t decide if they’re good.” They came and said, “Matsutani, this is interesting; you must show Yoshihara.” Then, in 1970 in the Osaka international exposition, the world’s fair, they offered a big space to Gutai, and they had lots of funding for it from an investment company. That was the first time Gutai saw big money, and unfortunately it became political.

HUO
Did you participate in Osaka? You were living in Paris at the time.

TM
Good question. They told me, “Matsutani, if you don’t get on this ship, you will be late. Come home.” I didn’t go home.

HUO
You stayed in Paris?

TM
I stayed in Paris.

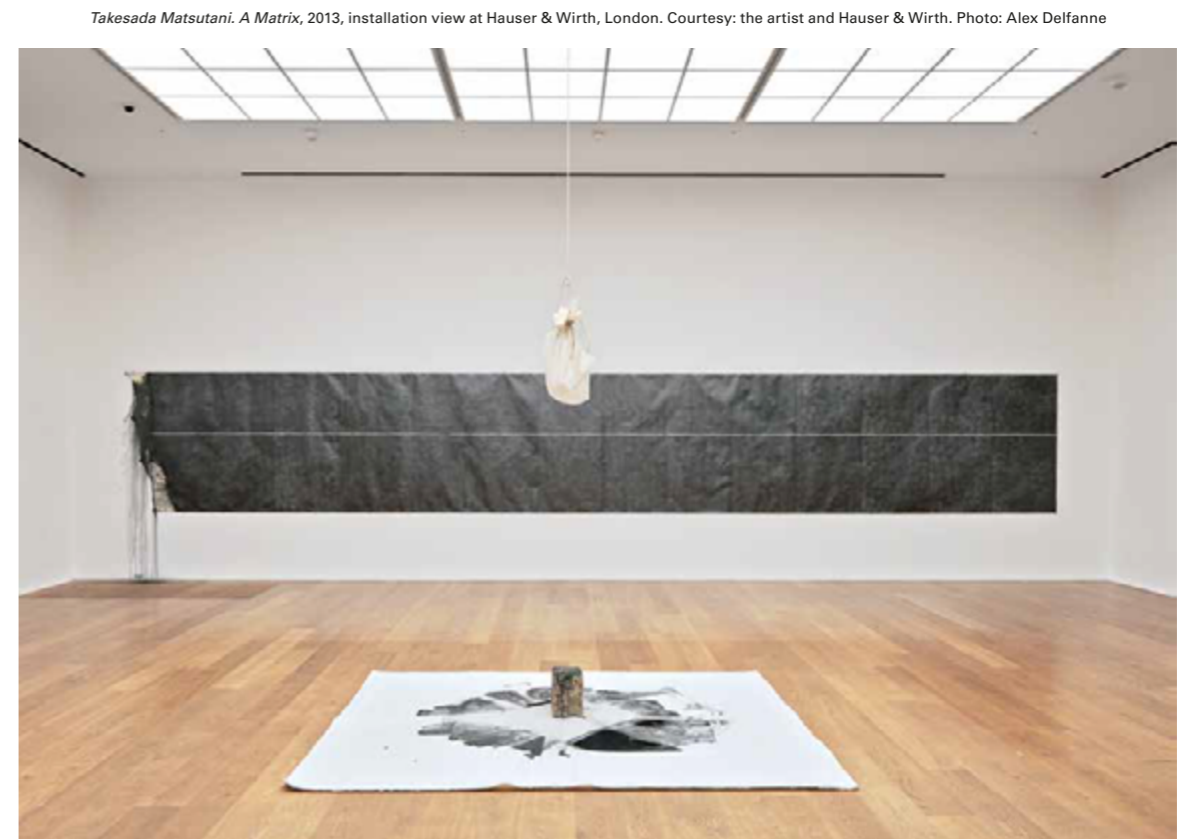
HUO
The movement split up not long thereafter. Were there any connections between you, Gutai, and Metabolism? Did you know the Metabolist architects? Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa? They were all the students of Kenzō Tange. Did you know Tange?

TM
I think Tange was the top guy—like Yoshihara, but in the architecture world.

HUO
Tange played the role of Yoshihara—I mean, Tange was less



Takesada Matsutani performance at Hauser & Wirth, Los Angeles, 2017. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Mario de Lopez



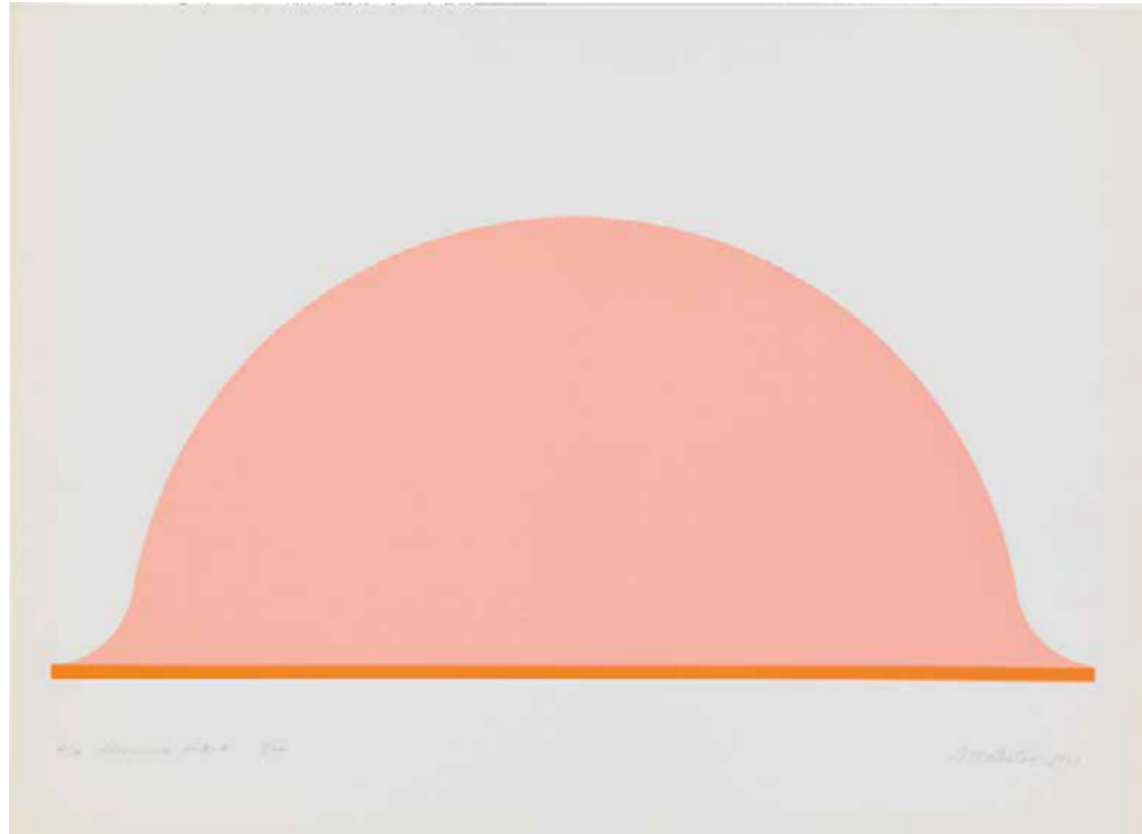
Takesada Matsutani. A Matrix, 2013, installation view at Hauser & Wirth, London. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Alex Delfanne



Work-E. Two Circles, 1966. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Stephan Altenburger Photography Zürich



Arrow, 1971. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Stephan Altenburger Photography Zürich



Top - *La Propagation-Pink-A*, 1970. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Stephan Altenburger Photography Zürich
Bottom - *La Propagation-K*, 1967. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Stephan Altenburger Photography Zürich

dictatorial, because he went to the United States and he just gave the young people his studio, so it was sort of laissez-faire. Did you know the architects at that time?

TM No. I knew Tadao Ando, but only as a friend. An old friend from Osaka. Sometimes I would go back to Japan, and he had a lavender Porsche and would take me around to show me all his new buildings.

HUO I wanted to ask you also about your first bigger exhibition, which you were invited to do in 1963 at the Gutai Pinacotheca in Osaka. I've read the pamphlet. You wanted to do something organic with the vinyl glue and learn from that material; dialogue with material was also a Gutai theme. You said a lot of people were repelled because it wasn't a material one would normally use for art.

TM Yes, because I couldn't make fresh, creative work, finally I found the glue material, and I made some three-dimensional, organic shapes. *Now* I say it's an organic shape, but at that time I didn't know anything. So as I mentioned, I made the first ones and showed them to Mukai and Murakami, and they said they were interesting.

I started the show, and from looking at the objects I made, I realized they were conversations of my thinking, and they expressed a consistent idea, so in that regard I think that in 1963 most of the work was fresh. Michel Tapié said he had never seen this kind of material, and of *course* he had never seen it—nobody had had the idea. I invented the artistic use of water-based vinyl glue. When it's dry, it becomes skin-like, very organic.

HUO Art Informel was a lot about the gestural idea, which then became a one-way street one shouldn't continue on, but with this work you introduced chance in a different way. What's the role of chance in this work?

TM My mind is always on the academic side, like this, to draw something nicely. I still use chance, as I can't control the glue one hundred percent, it's impossible. There are no mistakes for me. Rather, I might make a mistake, but if I leave it alone for a day, then look at it again, my mind has changed. I've learned much from this.

HUO François Jullien said he had to go to China to understand France. You went to Paris to understand Japan.

TM Yes, and myself, and our culture.

HUO Then you arrived, and there is a beautiful photo of your studio in Rue Daguerre. It seems that you were neighbors with Louise Bourgeois and Joan Mitchell?

TM Joan Mitchell later became a good friend of my wife Kate, but at the time of this photo she, Louise Bourgeois, and Shirley Jaffe shared a big atelier in the back, and they would have nothing to do with us!

HUO Why? They were separate?

TM Very separate.

HUO And at that time you also started to do these copper plates.

TM The engravings.

HUO You were in Paris as a printmaker. It's interesting that these copper plates are not so well known. Can you tell me a little bit about them? It sort of leads to the black, because the black color is so heavily pressed and strong, and sharper than a painted black.

TM Well, Atelier 17 was Stanley William Hayter's studio. I went to study engraving, and the Hayter system is that everybody has the same color work, and the images are maybe different. The most important thing of all, I stayed in a small room and I couldn't do vinyl

work, and it was a culture shock. But I traveled lots, and in the engraving studio you can see lots of different artists from all over the world. [shows works] The shapes all come from vinyl.

HUO Wow. So basically you stood up the chance-related vinyl structures, then you drew them.

TM The vinyls were in three dimensions.

HUO Fascinating also that there are multiple etchings on one etching.

TM This is in 1967. I did most of them in 1970. This was the whole reason I came to Europe. I loved Kandinsky's work.

HUO What is the reason for the box?

TM A box makes something tight. Whether it's out or in.

HUO And why do you call it *Propagation Box*? I suppose as a reference to the material of propagation. An organic propagation. It's also interesting because today there is so much art related to biology, and there's almost something biological in this. Are you inspired by biology?

TM Yes. My friend who worked in the hospital made blood tests with a microscope, and I saw it one time and was interested. I drew it a lot by hand. It's not biological, but only the shape. It is a study.

HUO So that friendship with the biologist gave you inspiration for the shapes. Because these are like microscopic views. And then you moved to silkscreen; what happened there?

TM Ah, silkscreens were from Hayter's studio. And Kate had a silk-screen studio. I loved Ellsworth Kelly's work.

HUO And then you started to paint the vinyl in a way.

TM In 1970, then I again went to vinyl.

HUO Back to vinyl.

TM All was based on this vinyl glue. [laughs]



Propagation 100-S, 1969. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Stephan Altenburger Photography Zürich

HUO
So then out of the etching, at a certain moment you discovered this black material and graphite, and you eliminated color. Obviously black has a different connotation in the West than in the East, because in the West it is the color of death, but in Japan it's not. I was wondering if you could talk a little bit about that move to graphite? As far as I understand, Joseph Beuys and ecology played a role.

TM
Ecology for me means most of our human bodily senses, that's eyes and ears, taste, everything that animals have, but human hands especially. That's why I started to draw in pencil, to make the surface, line by line. Then it joined with vinyl because I liked this kind of idea. Black was automatic; black was just the easy way. When I was a kid, every New Year the family would sit down in a room to make calligraphy of "Happy New Year" or a simple poem. At school we had a calligraphy class.

HUO
Tadao Ando wrote that with graphite in the 1970s, you "created works in which the human being was symbolized in an abstract painting of lines and planes, with a pencil, so it's very ascetic," and you "repeat the act of just drawing with a pencil in such a common style, you apply these black lines, stroke by stroke." It's fascinating the way he describes it, because it's a very repetitive activity. It's almost like you are painting time, or something.

TM
That's the most important thing: I had a lot of time. Nobody knew me, and we didn't work so much. I did wash the dishes as a husband, but I had lots of time, and everybody does calligraphy noir, and so by pencil was maybe different. Time can get inside.

HUO
It's obviously covered all over. Where does that come from? You once said that you were inspired by Jackson Pollock, but Pollock was more the drips, rather than the fact that it was all over.

TM
At that time I did some dripping, yes.

HUO
Here you do it in a much slower way, but it's again all over, in a sense.

TM
Yes, it's a kind of repetition also. But you can look at one done by hand. I wanted to make five meters. This is a five-meter shape formed from vinyl.

HUO
So they are very big, like scrolls.

TM
This is for a big space, so I made it big. But I am always a little bit against mechanizing it, so until I have a malady, I will still do everything by hand.

HUO
And then you also draw sketches.

TM
A lot of sketches, yes. And smaller kinds of—

HUO
Experiments?

TM
No, they are all ordinary.

HUO
And do you give your works titles?

TM
Yes, the titles are sometimes streams.

HUO
And the streams come from the connection to water.

TM
Water and light. *Beaucoup* here. This is—you can't believe. All the antiques. Sometimes the title adds to the idea.

HUO
What is the biggest drawing you've made?

TM
About thirteen meters.

HUO
But it is on canvas. It looks incredibly fragile, yet it's stable.

TM
I've kept everything since I started. I have everything.

HUO
Do you have any unrealized projects? For instance, projects that were too big to be realized, or dreams?

TM
What do you mean?

HUO
Things you haven't done yet. Are you dreaming of something you'd like to do that you've never been able to do?

TM
No, I don't think so.

HUO
One last question. Rainer Maria Rilke wrote this little book, *Advice to a Young Poet*. What would be your advice to a young artist?

TM
Art is special, and it never goes away, I hope. When humans are finished maybe it will die, but while humans are alive, art is also.

HUO
But what would you tell a young artist?

TM
Don't be influenced so much by information.

HUO
It's more about inside?

TM
Inside yourself. Influence yourself. That is my advice.

Takesada Matsutani (1937, Osaka) lives and works in Paris, and Nishinomiya, Japan. From the early 1960s until the 1970s Matsutani was a key member of the "second generation" of the influential postwar Japanese art collective, the Gutai Art Association. After the Gutai group disbanded in 1972, Matsutani eased into a radical yet consistent new body of work, informed by his experience at Atelier 17. Faithful to his Gutai roots, he strove to identify and convey the essential character of vinyl glue with graphite, that were to become his signature materials.

Hans Ulrich Obrist (1968, Zurich) is Artistic Director of the Serpentine Galleries, London. Prior to this, he was the Curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Since his first exhibition *World Soup (The Kitchen Show)* in 1991, he has curated more than 300 shows.



Circle-2, 1965. © Takesada Matsutani. Courtesy: the artist and Hauser & Wirth. Photo: Alex Delfanne

Takesada Matsutani

A Conversation with Matsutani

by Ellen Turner Hall

Matsutani is a small neat man dressed in a charcoal wool sweater and trousers, a dark blue scarf tied at his neck. He sits on a small square wooden stool. His face is animated as he talks. His hands also: to illustrate his ideas he lovingly places an imaginary sheet of white paper on the low table in front of him and takes an invisible pencil in his hand. He pauses to ask, "You understand?" And of course you do because that is the essential Matsutani: To communicate the extraordinary with the simplest and most basic tools.

M: My work is mostly black and white. I use pencils on white surfaces. I use wood glue to make shapes. Every day I work 4 hours. I make each line one at a time. The pencil in my hand changes physically. The point wears down as I use it. It takes a lot of time.

My work is an interrogation: What can I do with one pencil and one paper? So I start, 1 line, 2 lines and with time I have a large band of black, the bigger the surface, the more interesting. It takes a lot of time. I feel so free in that time.

Children in Japan at New Year write wishes in Japanese calligraphy, water-based, matt surface on rice paper. I have lived in Paris for 50 years, but inside me is always a little Japan, its traditions and customs.

I always loved drawing. When I was 13 I had tuberculosis. At that time in the 1950s in Japan there was no medicine. So I had to stay in bed. I looked at the wooden beams on the ceiling and I drew. That's when I decided to be an artist. I copied masterpieces; I took a class in figure drawing. At 19 I decided to give up school, and I still have a complex about my lack of education, but I read a lot of literature and educated myself.

Matsutani shows photographs of 3 of his early works:

The first from 1956 is a figurative painting of sharply rising mountain cliffs and trees below. The second dated 1958 is a series of abstract shapes dominated by a pair of eyes which Matsutani tells me is "the sickness". In 1959 we see a human figure, arms and legs pushing the borders of the canvas. "This is life breaking out."

M: I went to Osaka and joined the Gutai group which was against Japanese formality, seeking freshness, new directions. Curiosity I learned from Gutai. My master told me to stop copying and make something never done before.

I discovered liquid glue and loved its organic look and feel, like blood samples seen through a microscope. I made 3-dimensional shapes with the glue and then on their surfaces I drew my lines. People see just black, but there is white between

the lines. The empty space is not empty. The flat surface is not flat.

Matsutani's conversation is full of such paradoxical statements. Within his self-imposed formal discipline, everything is organic and subject to change.

M: I lived and worked in Japan for 29 years. Something remains: One sheet of paper, one black mark on an empty space. This is the most important.

Here he takes my squared pad, turns to a blank page and makes a mark like an elongated "6" on its side. "This is Yohaku," he says solemnly. "This empty space is important because of the mark I make."

This declaration of faith approaches the essence of Matsutani's work. Like the lines from Wallace Stevens' "The Idea of Order at Key West":

*But it was she and not the sea we heard.
For she was the maker of the song she sang.
The ever-hooded, tragic-gestured sea
Was merely a place by which she walked to sing.*

It is the act of marking the paper, singing the notes, writing the poem which is important because it fills the emptiness. And the emptiness is important because it is filled with possibility.

In 1966 Matsutani won a grant to study in Paris. This was his first time away from home. Matsutani sought out the English engraver Stanley William Hayter who took him in and insisted he go to French classes. Matsutani worked in Hayter's studio for four years, eventually becoming his assistant. Hayter's reputation brought many artists from all over the world to his studio. There Matsutani met his American wife Kate, a sculptor.

M: No money, no special materials, but we did important work with very simple things.

His simple things? Materials: paper and graphite pencil, Sumi ink, vinyl glue. Forms: line and circle, blob and bubble. Color: black and white. Technique: repetition of gesture.

Like the strict formal demands of a haiku poem or a Shakespearean sonnet, Matsutani's self-imposed rules lead to extraordinary freedom of expression and a dance with the music of chance.

In 2001 for "Stream Konishi House":

M: I rubbed Sumi ink (solid Chinese ink) over the top of a block of stone. I filled a cotton bag with water and suspended it over the stone. When the water drips onto the stone, the sound becomes part of the installation with people all around watching. The drops cannot be calculated. Also

by chance the floor was inclined, so the drips and splash of ink onto the canvas below started to flow away from the stone following the fall of the floor.

Communication of his ideas is the main subject of his installations. These performance pieces often involve children, whose spontaneity and lack of pretension Matsutani shares.

M: Kids just do it. They don't worry about art. There is no block to creativity.

In 2011 for an installation called "Around the Circle" at Galeria Horizon in Colera on the Spanish coast, Matsutani collected stones from the beach. He placed each stone on a blank A4 paper set in a circle on the floor with him in the middle and children on the outside. Each one was given a brush dipped in ink and asked to connect the stones. Some youngsters used the rocks as percussion instruments. This kind of infectious creative event is a source of delight for Matsutani.

For the Venice Biennial in 2017 Matsutani created a work which deconstructs the traditional calligraphy of his youth. A suspended white canvas filled with black ink drips slowly onto a wooden sphere. The overall impression is of an ageless shrine.

M: One day I will be finished. When my life is finished the drops will go on. But this dropping is for the future, for another space. That's my idea. Dropping, dropping, dropping. That's my infinity.

In keeping with the theme of this edition of Outer Horizons, I ask Matsutani about his idea of the spiritual in art.

M: Spirituality? We are looking for a purpose. To make the ordinary so it's not so ordinary. I use myself, my life. I am very serious about myself. Drawing is a kind of meditation; it needs time and patience. Sometimes I listen to music: Schubert, Beethoven, Mozart. Trying to do – that is the idea. It's the idea that is important. No explanation, but some people feel it and that's my purpose. You understand?"

Takesada Matsutani
Artist
Born in Osaka, Japan
currently living in Paris



© Takesada Matsutani
Venice Stream
La Corderie Pavilion of Colors
and Mystical Joy
Venice Biennale 2017



MATSUTANI, ORGANIQUE CONCRET

Installé à Paris depuis 1966 tout en restant profondément japonais pour conserver son identité dans « un état d'entre-deux », Takesada Matsutani s'est attaché depuis ses premières expérimentations au sein du groupe d'avant-garde nippon Gutai à favoriser la liberté de la matière pour tenir ensemble sa mise en ordre et son chaos. Alors que l'art spontané de Gutai suscite un regain d'intérêt depuis quelques années, son invitation à participer à la Biennale de Venise donne la mesure d'une symphonie monoton qu'il compose avec les seuls noir et blanc du graphite et de la toile.

■ ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT

Takesada Matsutani
Galerie Hauser & Wirth, Los Angeles
Du 1^{er} juillet au 17 septembre 2017

Tom Laurent | En 1955, lorsque paraît le manifeste Gutai, celui-ci affirme que « la matière n'est pas assimilée par l'esprit. L'esprit n'est pas subordonné à la matière », mais surtout que « faire vivre la matière, c'est aussi donner vie à l'esprit ». Que représente Gutai pour vous ?

Takesada Matsutani | L'esprit Gutai, c'est : « Ne copie pas, invente quelque chose de nouveau. » Jirô Yoshihara, le fondateur du groupe, a tiré ce précepte d'un commentaire de Foujita à qui il venait de montrer ses œuvres. Cela fait partie de mon travail, mais chacun d'entre nous a un caractère différent, comme dans tous les mouvements d'avant-garde. La plupart des artistes de la première génération étaient passés par les Beaux-Arts, ce n'était pas mon cas. La part organique, érotique voire sexuelle de mon travail m'est propre – on le voit déjà dans de petites aquarelles figuratives que j'ai réalisées en 1958, comme *Résistance (Pressure)*, encore éloignées de l'abstraction de Gutai auquel j'ai été intégré en tant que membre en 1963. Jirô Yoshihara était doué d'une grande originalité et il incarnait une sorte de loi – c'est lui qui déterminait si la règle

de la nouveauté absolue était respectée et on ne pouvait pas aller contre son avis. M. Yoshihara s'opposait à toute narration, à tout ce qui était d'ordre littéraire dans le tableau, mais s'intéressait de près à l'abstraction, et surtout à la transformation de la matière. Pour lui, « matière et esprit se serrent la main ». Par exemple, il a un jour écrit un texte sur un tableau de Van Gogh : ce qui en est ressorti, c'est l'épaisseur de sa touche, la matière de sa peinture, en aucun cas l'histoire que raconte le tableau.

Comment en êtes-vous venu à faire dialoguer matière et esprit selon les préceptes de Gutai ?

J'aimais beaucoup la figuration, je dessinais bien de cette manière-là quand j'étais jeune. Quand je suis sorti d'une maladie qui m'a tenu à l'écart de l'école et des autres pendant huit ans, je me suis interrogé : comment transformer les tableaux ? En enlevant la figuration. Les petites aquarelles organiques viennent de là... En 1959, j'ai rencontré Sadamasa Motonaga, qui faisait partie de Gutai, et je me suis mis en tête de rentrer dans le groupe. J'ai beaucoup expérimenté et, en 1962, j'ai trouvé ma propre technique en utilisant de la colle à bois vinylique – qui était un matériau nouveau mais bon marché. Je l'ai versée à plat sur une toile puis je l'ai retournée : sous l'effet du vent – que je devais remplacer plus tard par mon propre souffle –, la colle a séché, gonflé et fait des cloques. Cette expérimentation, c'est ce que signifie le terme « Gutai » : concret. Au lieu de parler, de théoriser, on fait.

A Visual Point-A.
1965, acrylique, huile et colle vinylique sur toile, 65 x 53 cm.
Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth.

Comment Jirô Yoshihara a-t-il reçu votre œuvre ?

Quand j’ai décidé de la lui montrer, j’étais plein d’espoir et d’angoisse. Jirô Yoshihara a reconnu son caractère vivant et le critique français Michel Tapié, qui était alors avec lui, a assuré qu’il n’avait « jamais vu un tel matériau utilisé comme ça ». À 26 ans, je faisais partie de Gutai. Comme les métaphores biomorphiques de Motonaga, mes formes organiques produites par la colle étaient à la limite de ce que M. Yoshihara acceptait : il n’aimait pas l’irruption de la sexualité, de ce qui pouvait représenter l’homme et la femme.

Le développement de votre œuvre sort donc pour une part du cadre de Gutai...

Dans les années 1970, je me suis à nouveau interrogé pour trouver quelque chose de nouveau, toujours dans l’esprit Gutai. Pour faire le vide, j’ai alors pris une feuille de papier et un crayon, comme lors d’une interrogation : si on donne un crayon à un artiste, il va dessiner, et c’est ce que je me suis mis à faire. Au fond, je crois que ce geste [Il hachure rapidement un papier avec une mine de graphite.] contient l’histoire de la calligraphie de façon concrète, même si c’est inconscient. Enfant déjà, au Japon, on a la calligraphie, l’encre de Chine, le blanc du papier. On y est habitué. On les a toujours eus. Pourquoi j’ai choisi le crayon et le tissu ? Parce que ça me semblait nouveau, personne ne l’avait fait, dessiner avec un crayon noir sur 10 m de rouleau. Quand je l’ai montré, cela a suscité beaucoup d’intérêt... Donc Gutai est comme l’école : il y a de bonnes choses et de mauvaises choses, mais elles sont difficiles à quitter (rires).

Cette expérience reste-t-elle prégnante dans votre installation à la Biennale de Venise ?

Il y a 40 ans que j’ai décidé de travailler avec ces rouleaux de dessin. À l’époque, j’avais beaucoup de temps pour les réaliser ! Pour Venise, je voulais encore créer quelque chose de nouveau : cacher le temps, car réaliser le rouleau m’a demandé six mois de travail. Dans cette œuvre, il y a une part de calcul et de maîtrise qui m’est propre, mais quand je verse la colle à bois, je ne peux savoir exactement le résultat – et j’en suis toujours surpris. Il y a toujours de nouvelles erreurs, et la perfection n’est pas intéressante, surtout pour un Japonais. Pour ce qui est de Gutai, c’était surtout l’action et le hasard ! Et cela se comprend



mieux lorsque l’on regarde les années 1950 : Georges Mathieu en France, Pollock aux États-Unis, etc., travaillent aussi sur l’action, l’automatisme.

Dans ces années-là, à la sortie de la guerre, comment vous situiez-vous par rapport à la peinture occidentale ?

La situation du Japon est particulière car c’est une île, ce qui entraîne de l’isolement, mais heureusement il n’a pas été colonisé.

Venice Stream. 2017, vue de l’installation à l’exposition *Viva Arte Viva*, Biennale de Venise. Courtesy de l’artiste et Hauser & Wirth.



La vaste installation qu’a réalisée Takesada Matsutani à la Biennale de Venise s’inscrit dans l’exposition organisée par Christine Macel à l’Arsenal au chapitre VIII, le « *Padiglione dei Colori* » (« Pavillon des couleurs »). Paradoxe, pensera-t-on, au vu ou au su de l’œuvre de cet artiste dont le noir, qu’il soit celui du graphite ou de l’encre, est une marque d’identification de son travail. Non point. Du moins pour ce que « le noir est une couleur », tout comme il en est du blanc, celui par exemple

de la toile dont use Matsutani. Depuis plus de trente ans, l’artiste conçoit des installations dont le temps est le vecteur cardinal et qui donnent à voir notamment le lent écoulement d’un sac empli d’encre noire. Ainsi, à Venise, sur une sphère en bois posée en équilibre sur un tissu de lin blanc contenu dans un bassin en zinc. L’encre tombe goutte à goutte, comme le sable dans un sablier, métaphore d’un temps qui n’est pas ici compté mais simplement évoqué. ■ Philippe Piguet



La Propagation B (Grise). 1963, acrylique, huile et colle polyvinylique sur toile, 158,8 x 133,4 cm. Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth.



Takesada Matsutani au travail dans son atelier, Paris, 2015.

Les Japonais se sont toujours nourris des autres cultures, les ont digérées lentement – comme le bouddhisme, qui a été amené par les Chinois – pour en faire leur propre culture. À cause des nombreuses catastrophes qui les frappent, les Japonais possèdent une grande sensibilité, et aussi beaucoup d'idées. Avant la guerre, le pays avait déjà été européenisé, mais il gardait sa propre culture. La guerre a tout détruit, y compris l'éducation européenne, mais pas notre esprit. La première génération de Gutai connaissait un grand mouvement de liberté, à l'image de ce qui se passait en Occident, et voulait rompre avec les traditions comme la calligraphie. Mais elle n'avait que peu de moyens – la colle vinylique que j'ai utilisée était hors de portée pour elle, par exemple. Il faut dire que nous ne vendions aucune œuvre, à l'époque. Jirô Yoshihara avait des liens avec certains critiques occidentaux et connaissait la peinture américaine. En 1953, il a publié un essai sur De Kooning, Hartung, Rothko et Jackson Pollock. J'aimais beaucoup Pollock – j'étais de la deuxième génération et sa peinture me semblait très fraîche.

J'ai d'ailleurs réalisé des œuvres à la colle vinylique dans son style *Action painting*, que Jirô Yoshihara refusa.

Votre femme Kate me disait que les Japonais sont radicaux : soit très fous, soit très sages, les codes leur permettent de se situer au milieu. Êtes-vous fou ou sage ?
Très sage... (rires) ■

TAKESADA MATSUTANI EN QUELQUES DATES

Né en 1937 à Osaka (Japon). Il vit et travaille à Paris depuis 1966.
Représenté par la galerie Hauser & Wirth, Londres / Los Angeles / Zurich

2017 • *Viva Arte Viva*, exposition internationale de la Biennale de Venise
2015 *Currents*, Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya
Nouvelle présentation des collections modernes (1905-1965), Centre Pompidou, Paris
2013 *Matsutani. Gutai Spirit Forever*, Galerie Richard, New York
Takesada Matsutani. A Matrix, Hauser & Wirth, Londres
Gutai: Splendid Playground, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
2010 *Matsutani Takesada. Stream*, Museum of Modern Art, Kamakura,
1999 *Gutai*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris

GUIDING SPIRIT

The Japanese artist Takesada Matsutani is one of the surviving members of the avant-garde Gutai group. He explains how its influence endures in his vinyl-glue paintings and calligraphy-based performance pieces

By Matthew Wilcox
Portrait by Elizabeth Young



1. Takesada Matsutani (b. 1937),
photographed in Paris in May 2016

TAKESADA MATSUTANI

It's important to allow your early work to continue to influence you," says Takesada Matsutani (b. 1937; Fig. 1), pointing to the paintings, drawings, and writings on the floors, pillars, and walls of his cramped studio, a former cabinet-maker's atelier in Paris's 11th arrondissement. Every surface of the artist's studio is covered in papers, electric fans, and strange, fish-shaped postcards; books take up an entire wall. Then there are the artworks themselves, made at every scale imaginable. They range from Matsutani's early vinyl-glue pieces, to prints from his time as Stanley William Hayter's assistant at Atelier 17, and more recent works, which are dark agglomerations of vinyl, ash, graphite, and ink.

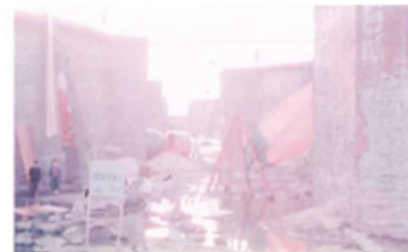
The 79-year-old artist is slight, and just faintly stooped, but still displays the mental and physical energy that might be expected of a veteran of one of the most dynamic avant-garde movements of the post-war period, the Gutai Art Association. Gutai (the word means 'concrete', but can be translated as 'embodiment') is experiencing a moment in the sun, but it is only recently that the importance of post-war Japan's art scene as a whole has been properly recognised. This re-evaluation can be traced back to 'Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky', the influential exhibition curated by Alexandra Munroe, which began at the Yokohama Museum of Art in 1994, before travelling

to New York and San Francisco. The exhibition sparked an interest in post-war Japanese art (including, but not confined to the Gutai group) that, in the US, has led to survey shows at the Getty (in 2007), at MoMA (in 2012), and at the Guggenheim (in 2013).

As interest in the activities of the Gutai group has grown, Matsutani has become something of a grand old man. In recent years there has been a string of retrospectives of his work at major Japanese museums, such as the Otani Memorial Art Museum, in his hometown of Nishinomiya and at the Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama. He also took part in the Guggenheim's 'Gutai: Splendid Playground' exhibition in 2013: a solo show called 'Matsutani, Gutai Spirit Forever' ran at the Galerie Richard, New York at the same time. But such success has taken years to arrive.

Matsutani was born in Osaka just before the Second World War. He is an engaging and natural storyteller and reminisces about growing up in Japan during and after the war, a period that for all its hardship, he says, fostered astonishing developments in many art forms. Discussing the difficult years immediately after the war, Matsutani says, 'Materially, they destroyed us completely, but spiritually and artistically they couldn't. We had deep things before the war, we never lost those.' The American

3. Installation view of the 'One Day Only Outdoor Exhibition', 9 April 1966, at the Yoshihara Oil Mill Factory, Amagasaki, Japan. Osaka City Museum of Modern Art



2. Takesada Matsutani at the 12th Gutai Art Exhibition at the Takashimaya Department Store, Tokyo, 1963



4. Takesada Matsutani (left) and Jiro Yoshihara (right) at Matsutani's 1963 solo exhibition at the Gutai Pinacoteca, Osaka

TAKESADA MATSUTANI

firebombing laid waste to Osaka and Kobe. By August 1945 cities that had previously formed the greatest concentration of docks, rail, and heavy industry in east Asia were a blackened wasteland. Matsutani says, 'My family was in the countryside, close to Osaka, towards Kyoto. I remember seeing Osaka burning, all the sky red, the next day a strange rain with ash or something, black rain.'

Despite all this destruction, the period after the end of the US occupation (1945–52) was a golden age for the arts. In the absence of galleries, impromptu shows were held in every imaginable space: in schools, on beaches, train stations, parks, and in the streets. It was in this atmosphere that Jiro Yoshihara (1905–72) published the 'Gutai Manifesto' in 1956. He called for artists to 'Take leave of these piles of counterfeit objects on the altars, in the palaces, in the salons and the antiques shops' and to 'Do what has never been done before! Earlier in the same year, the Gutai Art Association, which Yoshihara had formed, had staged the 'One Day Only Outdoor Art Exhibition' in the cratered and flooded ruins of a colossal factory near Osaka (Fig. 3). (Yoshihara came from a family of wealthy industrialists to whom the former factory belonged.) In the show Kazuo Shiraga hacked wildly at an assemblage of painted logs, while Sadamasa Motonaga used an elaborately constructed machine to pump smoke into the air. Meanwhile, Yoshihara himself gave the world's first demonstration of 'kinetic poultry art' when he painted half a dozen live chickens in primary colours and set them scrambling through the mud and rubble.

At the time of this groundbreaking exhibition Matsutani was 20 years old and in hospital with tuberculosis. 'I began to cough up blood again, and had to drop out of art school,' he says. 'In total, I spent eight years in and out of hospital.' Able to do little except read and hone his drawing skills, Matsutani kept a close eye on local arts coverage. 'The papers were calling their shows a "scandal". I remember thinking, "This is not art, this is pollution." (He speaks in French-inflected English throughout our conversation.) "Ko-u-ga-i," – he repeats the word in Japanese, enunciating each character for emphasis.

Even among intellectuals, the reaction to Gutai was muted at the time. Sanami Hajime, a prominent Tokyo critic, summarised the capital's (rather stiff) view of Gutai in 1956, when he described it as 'immature works that hardly measure up to accepted categories of painting and sculpture.' Matsutani believes that this hostility can partly be explained by the group's firm rooting in the Kansai region (the area around Osaka, Kobe, and Kyoto). 'We were doing something against Tokyo,' he explains. 'It's important to remember that Tokyo was a long way at that time, 10 hours away by train. Kansai has a different culture: mercantile, more egalitarian. There was a feeling that they held us in contempt.'

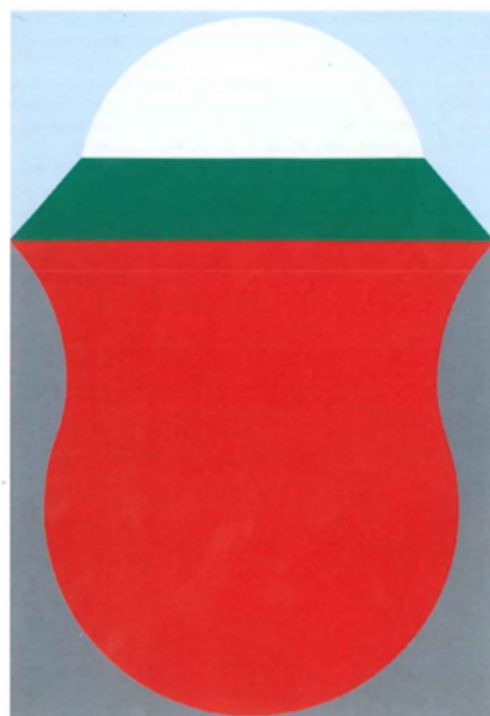
There is also a feeling in Japan that only recent, Western interest has legitimised the work in the eyes of the Japanese public and the art-historical establishment. Matsutani is scathing about this trend. As he explains, 'Abstract Expressionism and Art Informel were taking the world by storm. But very few people understood what Gutai was doing. The Japanese public in particular had zero understanding.' He clenches a fist and motions the hammering of a nail, a visual shorthand for the popular admonishment to Japanese children: 'The nail that stands up gets hammered down.'



6. Circle-Eruption, 2005, Takesada Matsutani, polyvinyl acetate adhesive, graphite pencil on canvas mounted on plywood board, 33.3 x 24.2 x 3cm

5. Work 61, 1961, Takesada Matsutani, polyvinyl acetate adhesive, acrylic, oil on canvas, 169.5 x 120 x 3.5cm





7. *Box of Hope*, 1972, Takesada Matsutani, acrylic on canvas, 130.2 x 69.3cm

8. *Le Développement-A1-03*, 1969, Takesada Matsutani, vinyl adhesive and acrylic on canvas, 116.5 x 91.1 x 3.5cm



By the late 1950s, Matsutani had finally overcome both tuberculosis and also his initially conservative reaction to Gutai. He had been studying *nihonga*, traditional Japanese figurative art, but after embracing abstract art, he was determined to take part in Gutai. He was, however, prevented from doing so by Yoshihara, whose control over the group was total. As Matsutani puts it: 'He was a hard person, in that sense it was a typical Japanese group – *sensei* and *deshi* – master and apprentice. His position was like that of the emperor, or a dictator.'

This initial rejection inspired Matsutani to experiment. A friend at medical school showed him some microscope slides of blood, and the artist responded by trying to recreate them using the industrial glue polyvinyl acetate, a material he has been using now for almost 60 years to achieve disconcertingly flesh-like forms and textures, which recall genitalia, prophylactics, and blisters rent asunder (Figs. 5 & 6). 'I was experimenting with the glue outside, and by chance the wind made it dry like stalactites. It was an interesting effect, but you couldn't control the process, so I thought about using a fan, which I had in my small studio. I pooled the glue on the canvas, it dried in the shape of mochi – a rice cake. Then when it was dry I cut into it. I realised that I had an organic side

to my mind, *un peu sensuel, un peu érotique*,' he says. 'I discovered myself, by chance, in action.'

This development is exemplified by the sensuality of works such as *Work 62-3* (1962) and *Work 63-K* (1963), in which he has mixed the glue with acrylic and oil paints, the colours hinting at decay. Michel Tapié, the French critic, curator and collector, happened to be in Japan at that time and was impressed: 'I have never seen such material used like this.' His endorsement did the trick and in 1963, Matsutani was finally admitted as a full member of Gutai (he had been allowed to exhibit alongside the group since 1960) and given a solo show by Yoshihara (Figs. 2 & 4). By that time however, the group had undergone a shift in direction and less stress was placed on performance. 'Tapié brought the paintings here to Paris, to his gallery, where they sold quite well,' Matsutani explains. 'But it was a delicate balance. The fact that there was a market for Gutai paintings meant that the members had less time [for] action.'

In 1966 Matsutani was awarded first prize for his vinyl works at the first Mainichi Art Competition, and received a six-month scholarship from the French government to study abroad. 'I was told that Gutai would be waiting for me when I got back. I had no idea that 50 years later I would still be here.' Soon after moving to Paris Matsutani



9. Photograph of Takesada Matsutani performing *Continued Current* at the Marina Dinkler Gallery, Berlin in 1983

'France changed my thinking. In Japan the mentality had been: it is enough to be interesting'

found a place at Stanley William Hayter's Atelier 17 workshop. There, he devoted himself to the techniques of etching, printmaking, and silkscreen. Hayter's workshop was a centre for creative exchange and collaboration. Hayter had founded Atelier 17 in Paris in the early 1930s, re-established it in New York when he moved there during the Second World War, and set it up for a third time when he returned to Paris in 1950. By the time Matsutani arrived at the workshop, it had long been a meeting place for American Abstract Expressionists and the European avant-garde. Influenced by his surroundings and by the paintings of Ellsworth Kelly in particular, Matsutani began to work in a more minimalist style (Figs. 7 & 8). Matsutani recalls, 'My friends in Gutai called telling me to come back for the Osaka Expo show, saying, "If you don't come you are finished." But I couldn't. I had found a place at Hayter's workshop and had just met my wife. It was a very happy period for me.'

After Yoshihara's death in 1972, the rest of the members of the Gutai Art Association voted to disband the group. The 18 brilliant years of Gutai were over, but its spirit continued to exert an influence on Matsutani, albeit tempered by a newfound intellectual clarity. 'France changed my thinking. In Japan, the mentality had been,

"omoshirokattara ii desu" – it is enough to be interesting. Working with Hayter, I encountered a rationality that I had not experienced before.'

In the early 1970s Matsutani established his own printing workshop and became absorbed making silkscreen-print versions of his earlier vinyl-glue paintings. These works, such as *Red-Sun-P* (1972) were met with considerable acclaim, and in 1972 he was invited to exhibit in the print-making section of the Venice Biennale. He also won prizes in the UK and California.

It was around this time that there was a significant development in Matsutani's work. 'I had been in Paris for a long time at that point, and I was thinking a lot about my identity, about a life lived between two cultures. It was then that I reread Junichiro Tanizaki's *In Praise of Shadows*.' In Tanizaki's famous 1933 tract, the art of the West, with its fixation on progress and rationality, is juxtaposed with the perceived subtlety of Asian art. A famous passage about jade reads, 'When we see that shadowy surface, we think how Chinese it is, we seem to find in its cloudiness the accumulation of the long Chinese past, we think how appropriate it is that the Chinese should admire that surface and that shadow.' Matsutani has written, 'I became interested in the shadows that were created by

TAKESADA MATSUTANI

the wrinkles and protrusions of the vinyl glue on the black-and-white relief paintings. By photo-engraving the shadows, I realised I could give another expressive quality to the original vinyl-glue works.'

He takes me to the far side of his studio, where next to the rather ancient-looking electric fans, sit recent vinyl works, which he has covered in the lines of thousands of meticulously applied graphite strokes. 'Here,' he says, pushing me closer to a work, one of the more compact pieces from his *Stream* series (1977–present). 'Look. It's all one black, but because of the shadows it makes form another shade. That's what I learned from Tanizaki.'

The work, with its use of black ink, and incorporation of negative space (*ma*), is strongly reminiscent of traditional calligraphy, which Matsutani studied as a child. Indeed his performance pieces such as *Stream* (2013; Fig. 10), have often made use of dried ink-blocks, which the artist grates against rough-cut stone. The performances embody the physicality so characteristic of Gutai, as Matsutani exhausts himself, tirelessly grating the ink block, until it is time for him to make his grand gesture and smear his ink-stained hands on the canvas in a circle around the stone, while the water continues to drip down from above.

Matsutani's debt to calligraphy is present throughout his long run of *Stream* works. The series comprises a

variety of pieces on which ink, ash and graphite appear to flow. Some of the most dramatic of these are scrolls – he completed a 13-metre-long piece, *Stream-Ashiya-92*, for his 1992 exhibition at the Ashiya City Museum of Art and History. The scrolls are filled with countless strokes of pencil, a physical as much as an artistic labour. 'When I started creating these I had time but no money,' Matsutani explains. 'I asked myself what I could do with just a pencil and paper. I started with just sheets of paper and a black pencil, marking time, like a diary.'

He takes me down to a separate storage room, where he picks up and begins to unroll a scroll, revealing a band of black composed of tens of thousands of glimmering individual marks. He lays the piece on the floor, the accumulation of his time and effort, a shimmering torrent of black time steadily unrolling before us until, finally, we reach the end of the piece. In a gesture that echoes Gutai's obsession with ruin, Matsutani has showered his work with turpentine. The imprint of this destructive act has been captured by the paper, where the solvent has run off the work, dissolving the solid stream of black into frayed ribbons that recall streaks of ash-laden rain or smoke drifting – shadows cast long ago. ②

Matthew Wilcox is the deputy editor of *Bonhams Magazine*.

10. Installation view of *Stream*, 2013, Takesada Matsutani, sumi ink, canvas bag with water, Somerset stone, canvas, 430 x 238 x 216cm



Atelier Matsutani
atelier@takesadamatsutani.com
Site by Cutwork Studio
© 2017-2020

