THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII – VINCENNES-SAINT-DENIS

Spécialité : Sociologie
École doctorale : Pratiques et théories du sens

Présentée par

YUN Kusuk

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis

Être exotique en art contemporain

La scène internationale de l'art et trois pays d'Asie – Japon, Corée du Sud et Chine – dans la mondialisation. Création et stratégies de diffusion

Thèse dirigée par Alain Quemin

Soutenue publiquement le 29 novembre 2016

Devant un jury composé de :

Madame **Catherine David**, conservatrice générale, directrice adjointe du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, en charge de la mondialisation
Monsieur **Thierry Dufrène**, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris-Ouest Nanterre, directeur adjoint de l'Institut National d'Histoire de l'Art
Madame **Ana Paula Cavalcanti Simioni**, professeure de sociologie de l'art à l'Institut d´Études brésiliennes de l'Université de São Paulo
Madame **Clara Lévy**, professeure de sociologie de l'art à l'Université Paris-8
Monsieur **Bruno Péquignot**, professeur de sociologie de l'art à l'Université Paris-3 Sorbonne nouvelle
Monsieur **Alain Quemin**, professeur de sociologie de l'art à l'Université Paris-8

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur ALAIN QUEMIN, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et pour toutes les heures qu'il a consacrées à cette recherche. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande disponibilité et son respect, sans faille, malgré les délais serrés de relecture des documents que je lui ai adressés. J'admire surtout les qualités humaines d'écoute et de qu'il a manifestées tout au long de ces années. Enfin, je souhaiterais aussi souligner que le message électronique que je lui envoyé pendant l'été 2011 pour lui demander de diriger et de soutenir ma thèse a été un grand moment et une chance unique dans ma carrière professionnelle, voire ma vie entière. Ma thèse est très précieuse à mes yeux, car elle est le fruit de plusieurs années de recherches, mais le mérite en revient également à mon directeur car sans lui, rien n'aurait été possible.

Avec beaucoup d'engagement et de disponibilité, Madame CLARA LÉVY, professeure de sociologie de l'art à l'Université Paris-8 qui se trouve parmi les membres de jury, m'a octroyé de nombreux conseils et commentaires très judicieux lors de la dernière relecture. C'est grâce à sa générosité que j'ai pu revoir plus correctement les choses, ce qui m'a permis d'améliorer considérablement la qualité de cette thèse. Je tiens à lui exprimer mes profonds remerciements pour les contributions qu'elle a pu apporter à mon travail.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury : Madame CATHERINE DAVID, Madame ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI, Madame CLARA LÉVY, Monsieur BRUNO PEQUIGNOT et Monsieur THIERRY DUFRENE pour avoir accepté de faire partie du jury.

Mon travail de recherche sur le terrain a pu être réalisé grâce à la participation des artistes nord-coréens réfugiés aujourd'hui en Corée du Sud. Sun Mu et Song Byeok m'ont chaleureusement accueilli dans leurs ateliers pour des interviews. Torturés par le gouvernement nord-coréen et également constamment surveillés par ce dernier, ces artistes utilisent un pseudonyme afin d'éviter une éventuelle poursuite de la part du gouvernement nord-coréen. J'espère sincèrement qu'ils pourront retrouver leurs familles qui sont encore actuellement en Corée du Nord, après la réunification des deux pays qui se réalisera certainement un jour.

Un grand merci à REMI SAMOUILLE, JOHANNA TOVI, MANUELLA ANTAO, MARIANNE LE MORVAN, STEPHANE VOLLAND et AXELLE POUMIROU qui se sont portés volontaires pour relire une partie de ma thèse.

BEN CHENEY m'a également souvent aidé pour plusieurs relectures des textes en anglais. Il m'a notamment assisté lors de la réalisation de l'article intitulé « Asian exoticism in international contemporary art in the era of globalization – an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010 » que j'ai présenté à l'occasion de l'ICCPR 2016 qui a eu lieu en Corée du Sud à l'Université de Sookmyung.

Mes remerciements vont enfin aussi à ma famille et mes amis qui m'ont toujours encouragé lors de la réalisation de ma thèse.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION……P. 14.

CHAPITRE I : L'art contemporain asiatique (Japon, Chine, Corée du Sud) au prisme du regard occidental……..P. 56.

I-I. L'évolution du nombre de pages et d'articles dans des revues d'art internationales comme point d'observation…. P. 69.
I-I-1. L'évolution du nombre de pages et d'articles pendant les quarante années de l'enquête dans *Art in America, Artform, Flash Art et Artpresss*……P. 69.
I-I-2. L'évolution globale du nombre d'articles « longs » entre 1971 et 2000……P. 74.
I-I-3. L'évolution globale du nombre d'articles « courts » entre 1971 et 2010……P. 77.
I-II. Le développement territorial de l'art contemporain de 1971 à 2010……P. 80.
I-II-1. *Artforum* et *Flash Art*……P. 87.
I-II-1-1. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artforum* et *Flash Art.* ……P. 92.
I-II-1-1-1. Zone internationale…… P. 103.
New York……P. 103.
Londres……P. 112.
Paris……P. 122.
I-II-1-1-2. Zone américaine……P. 130.
Chicago……P. 130.
San Francisco……P. 136.
I-II-1-1-3. Zone européenne……P. 141.
Amsterdam……P. 141.
Munich. ……P. 145.
I-II-1-1-4. Zone asiatique. ……P. 150.
Tokyo. ……P. 150.
Beijing. ……P. 156.
Séoul. ……P. 158.
Résultat : visibilité des territoires des pays asiatiques sur la scène internationale de l'art contemporain……P. 164.
I-II-1-2. Nombre d'articles et de villes d'Asie de l'Est retenues dans la rubrique *Review/Preview* dans les quatre revues d'art. ……P. 167.
I-II-1-3. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes et d'articles de 1971 à 2010 selon *Artforum* et *Flash Art*. ……P. 171.
I-II-1-3-1. Quatre pays occidentaux……P. 177.
Les États-Unis. ……P. 177.
Le Royaume-Uni. ……P. 182.
La France……P. 190.
L'Allemagne. ……P. 197.
I-II-1-3-2. Trois pays d'Asie de l'Est. ……P. 205.
Le Japon. ……P. 205.
La Chine. ……P. 210.
La Corée du Sud. ……P. 212.
Résultat : La spécificité des territoires de l'art contemporain entre l'Occident et l'Asie……P. 214.
I-II-2. Les facteurs déterminant la visibilité internationale de l'art contemporain……P. 216.
I-II-2-1. Une question « économique » ?……P. 218.

I-II-2-2. Une question « géographique » ?.....P. 219.
I-II-3. Répartition du nombre d'articles et de villes par continent.....P. 222.
I-II-4. Les principaux territoires de l'art contemporain selon les quatre revues d'art.....P. 236.
I-II-5. Les principaux pays d'art contemporain selon les quatre revues d'art.....P. 243.

Conclusion du chapitre I.....P. 250.

CHAPITRE II. Marché de l'art, galeries, institutions, musées, biennales et nouveaux territoires de l'art contemporain.....P. 253.

II–I. Visibilité des artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est dans les ventes aux enchères.....P. 255.
II-II. Réflexion comparative entre la visibilité des pays figurant dans les galeries internationales d'art contemporain et celle des nations présentes dans les revues internationales.....P. 258.
II-III. Visibilités comparées des pays représentés dans les grandes institutions et dans les revues spécialisées.....P. 262.
II-IV. Comparaison entre la liste des pays représentés dans les musées internationaux et celle des pays représentés dans les biennales.....P. 265.
II-V. Analyse de la liste des lauréats de la Biennale de Venise de 1990 à 2009.....P. 269.
II-VI. De la Corée du Sud à la Corée du Nord, un cas singulier.....P. 272.
- Entretien avec l'artiste Song Byeok.....P. 284.
- Entretien avec l'artiste Sun Mu.....P. 293.

Conclusion du chapitre II. .....P. 307.

CHAPITRE III. Analyse portant sur des artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art..P. 310.

III-I. L'aspect général des cinq groupes établis à partir des quatre revues occidentales : la proportion de la visibilité de trois pays d'Asie de l'Est selon différentes strates. .....P. 335.
III-II. Étude synthétique sur les pays de résidence des artistes asiatiques.....P. 342.
III-II-1. La répartition des pays de résidence par groupes distingués à partir des revues d'art.....P. 342.
III-II-2. La répartition des pays de résidence pour les artistes de trois pays d'Asie de l'Est.....P. 359.
III-II-3. Évolution de la répartition des pays de résidence par décennie.....P. 364.
III-III. Questionnement sur le genre : hommes artistes versus femmes artistes.....P. 370.
III-III-1. La répartition du genre selon les pays d'origine.....P. 370.
III-III-2. L'évolution du genre pendant quatre décennies pour les pays d'Asie de l'Est.....P. 376.
III-III-3. L'évolution de la visibilité des femmes artistes dans le Kunstkompass.....P. 379.
III-IV. L'évolution de l'année de naissance des artistes des trois pays d'Asie de l'Est selon les différents groupes définis à partir des revues d'art.....P. 382.
III-V. Pratiques artistiques des artistes asiatiques.....P. 388.
III-V-1. Répartition des pratiques artistiques des cinq groupes selon les trois pays d'Asie de l'Est.....P. 388.
III-V-2. Les pratiques artistiques des artistes de trois pays d'Asie de l'Est selon le palmarès d'Artprice.....P. 397.
III-VI. Comparaison avec Artfacts : élargissement de la vision portée sur les artistes issues de trois pays d'Asie de l'Est.....P. 401.
III-VI-1. La répartition des artistes asiatiques mentionnés dans Artfacts.....P. 401.
III-VI-2. L'évolution du rang Artfacts dans les cinq groupes selon les trois pays d'Asie de l'Est.....P. 406.
III-VII. Comparaison entre les artistes asiatiques et les « stars » de l'art contemporain.....P. 409.
III-VIII. Étude sur l'évolution des clichés et des stéréotypes.....P. 415.
III-VIII-1. L'évolution des clichés et des stéréotypes selon différentes approches.....P. 415.

III-VIII-2. L'évolution des clichés et des stéréotypes groupe par groupe……P. 417.
III-VIII-3. L'évolution des clichés et des stéréotypes au fil des décennies……P. 419.
III-VIII-4. L'évolution des clichés et des stéréotypes revue par revue……P. 421.
III-VIII-5. Analyse synthétique de l'évolution des clichés et des stéréotypes pays par pays……P. 423.
III-VIII-6. Étude des clichés et des stéréotypes selon les différents genres artistiques……P. 429.
Résultat : L'évolution des clichés et des stéréotypes……P. 439.
III-IX. Comparaison synthétique entre les artistes japonais, chinois et coréens mentionnés dans les quatre revues internationales occidentales de 1971 à 2010……P. 441.
III-X. Étude sur les clichés et les stéréotypes quatre revues d'art de 1971 à 2010……P. 445.
III-X-1. Quels sont les mots « clichés » les plus récurrents dans les quatre revues d'art ?……P. 445.
III-X-2. La répartition des termes……P. 454.

Conclusion du chapitre III……P. 458.

CHAPITRE IV : Le mode de diffusion et de représentation globale des œuvres des artistes de trois pays d'Asie de l'Est. ……P. 463.
IV-I. Études concrètes portant sur les artistes japonais, chinois et coréens……P. 467.
IV-I-1. Trois artistes japonais. ……P. 467.
- Takashi Murakami……P. 467.
- Hiroshi Sugimoto……P. 471.
- Takashi Kawamata. ……P. 476.
IV-I-2. Trois artistes chinois……P. 480.
- Cai Guo Qiang. ……P. 480.
- Ai WeiWei……P. 485.
- Yang Fudong……P. 490.
IV-I-3. Trois artistes coréens……P. 492.
- Lee Bul. ……P. 492.
- Yang Haegue……P. 494.
- Do-ho Suh……P. 496.
Résultat sur les études concrètes portant sur les artistes japonais, chinois et coréens……P. 499.
IV-II. Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est présentés à la Biennale de Venise……P. 501.
IV-II-1. Les artistes chinois de la 48e édition de la Biennale de Venise……P. 502.
IV-II-2. Les artistes japonais à la Biennale de Venise……P. 506.
IV-II-3. Les artistes coréens à la Biennale de Venise……P. 508.
Résultat d'analyse sur les artistes de trois pays d'Asie de l'Est présentés à la Biennale de Venise……P. 509.
IV-III. La représentation des pavillons chinois, japonais et coréen lors de la Biennale de Venise : de la 47e à la 54e biennale……P. 510.
Résultat d'analyse sur la représentation des pavillons chinois, japonais et coréen lors de la Biennale de Venise : de la 47e à la 54e biennale……P. 517.

Conclusion du chapitre IV……P. 519.

CHAPITRE V : L'évolution de l'exotisme dans l'art à travers l'Histoire et son développement chez les artistes asiatiques et dans les expositions. ……P. 522.
V-I. Le fondement de l'ethnocentrisme : la rêverie et l'arrogance……P. 527.
V-I-1. Constantinople et l'Extrême-Orient……P. 527.
V-I-2. Le siècle des Découvertes……P. 531.

V-II. Le fondement de nouveaux types de clichés et de stéréotypes……P. 537.
V-II-1. L'exotisme dans le domaine artistique……P. 537.
V-III. Une nouvelle valeur esthétique au XIX^{e} siècle. …… P. 543.
V-III-1. La situation politique de l'ère romantique : le monde se divise et l'identité des nations se multiplie……P. 545.
V-III-2. L'inspiration de l'érotisme japonais. ……P. 549.
V-III-3. Le fondement de l'inspiration japonaise et celui des clichés modernes……P. 553.
V-VI. Être exotique dans le milieu de la création artistique et la question sur la liberté artistique……P. 561.
V-VI-1. Quelques artistes occidentaux et ceux des japonais……P. 562.
V-VI-2. Être exotique et pluraliste dans les expositions d'art contemporain……P. 570.

Conclusion du chapitre V……P. 576.

CONCLUSION GÉNÉRALE. ……P. 579.

BIBLIOGRAPHIE……P. 590.

ANNEXE I : Repérage géographique et abréviation pour les genres artistiques. …… P. 604.
ANNEXE II : Codes internationaux (ISO) ……P. 605.
ANNEXE III : Les territoires de l'art contemporain selon *Art in America* et *Artpress*……P. 606.

- INTRODUCTION……P. 606.
- I. *Art in America.* P. 608.
- I-I. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Art in America.* ……P. 612.
- I-II. Classement des principales villes d'art contemporain d'Asie de l'Est en termes de nombre d'articles selon *Art in America*……P. 618.
- I-III. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Art in America*. ……P. 620.
- I-IV. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes selon *Art in America*……P. 626.
- I-V. Évolution du nombre d'articles et de villes par continent entre 1971-2010 selon *Art in America*……P. 634.

- II. *Artpres*……P. 639.
- II-I. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Arpress*……P. 647.
- II-II. Classement des principales villes d'art contemporain d'Asie de l'Est en termes de nombre d'articles selon *Artpress*……P. 653.
- II-III. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artpress*….P. 656.
- II-IV. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes selon *Artpress*……P. 664.
- II-V. Évolution du nombre d'articles et de villes par continent entre 1971-2010 selon *Artpress*……P. 672.
- CONCLUSION…… P. 677.

ANNEXE IV : Interview avec Songbuck et Sunmu (en Coréen)……P. 679.
ANNEXE V : Extraits des articles……P. 691.
ANNEXE VI : Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue et décennie par décennie de 1971 à 2010. ……P. 820.
ANNEXE VII : La présentation de l'exposition *Le Printemps et l'Automne* (春秋 Chūn Qiū) ……P. 924.

Résumé

Depuis « l'ère de la mondialisation », le monde occidental s'est vivement engagé dans la découverte de nouvelles cultures du monde dans le domaine des arts visuels. En effet, il est devenu la norme de valoriser la diversité du monde et le relativisme culturel parce que les cultures perçues comme authentiques développeraient des valeurs esthétiques et économiques considérables grâce à leur aspect original, singulier et pittoresque. Même si l'on ne peut pas réellement saisir toutes les nuances de la culture d'un pays éloigné, nous pouvons malgré tout esquisser une image plaisante de ce pays dans notre imagination, notamment grâce aux médias qui dépeignent aujourd'hui les paysages du monde à travers des images « typiques ».

Par conséquent, les artistes des pays « périphériques » essaient de valoriser les attentes du monde occidental dans leurs créations, en espérant ainsi pouvoir s'intégrer dans le réseau mondial dominé par quelques pays qui se sont désormais positionnés en « leaders ». Ces artistes conçoivent, en effet, des stratégies de communication afin de favoriser la diffusion de leurs œuvres sur la scène internationale : ils représentent leurs identités culturelles dans leurs propres créations artistiques d'une manière stéréotypée facilement identifiable pour les pays occidentaux. Le pluralisme « postmoderne » influence ainsi considérablement la création des œuvres des artistes issus des pays périphériques, en mettant en scène et en valeur tout ce qui est spécifiquement typique, c'est-à-dire local et original.

Afin de dévoiler le point de vue occidental engendré par les médias vis-à-vis des créations des artistes vivant et travaillant dans les pays « périphériques » et de savoir comment ces artistes s'adaptent à cet environnement conditionné par la domination de l'Occident, nous nous intéressons à la position globale des artistes non-occidentaux ainsi qu'à la présentation de ses artistes et de leur(s) œuvre(s) dans les médias. Nous pensons, en effet, qu'une faible visibilité globale oblige les artistes des pays périphériques à inventer leurs propres langages esthétiques, conçus à partir de la spécificité culturelle de leur pays.

Nous comparons dans un premier temps la visibilité des artistes occidentaux avec celle des artistes vivant en périphérie des centres. Nous procédons ensuite à une analyse concrète portant sur les

informations concernant les artistes des pays périphériques qui circulent dans le monde. Pour ce faire, nous nous intéressons au Japon, à la Corée du Sud et à la Chine qui émergent de plus en plus, en tant que pays périphériques, sur la scène internationale, et ce depuis « l'ère de la mondialisation ». Afin de repérer et d'identifier les artistes de ces trois pays asiatiques qui sont les plus médiatisés et les plus présents au sein du monde occidental de l'art et de savoir si les médias occidentaux représentent toujours les œuvres et les artistes périphériques en mettant en scène l'identité et la tradition locale, nous effectuons une analyse globale et statistique des articles consacrés aux artistes asiatiques dans quatre revues d'art internationales marquantes : *Art in America* (US), *Artforum* (US), *Artpress* (FR) et *Flash Art* (IT) qui jouent le rôle de véritables références dans le monde de l'art contemporain.

Nous nous intéressons plus précisément à une période portant sur quarante années, allant de 1971 à 2010, afin de donner une vision rétrospective de la visibilité des artistes asiatiques ainsi que de l'évolution des expressions stéréotypées durant cette période. À travers cette recherche, nous avons découvert que les clichés et les stéréotypes concernant les artistes exotiques se sont en effet accrus dans le monde de l'art contemporain, au fur et à mesure que la visibilité de ces artistes a augmenté.

Nous avons ensuite étudié le discours des artistes asiatiques et leur présentation publiées dans des catalogues d'exposition ainsi que de nombreux sites internet car les clichés et les stéréotypes sont très présents dans de nombreux supports de communication.

Le jugement esthétique du monde occidental valorisant énormément les créations des artistes périphériques se développe très fortement dans de nombreuses publications dans les médias. Nous avons notamment pu constater que les artistes du Tiers-Monde profitent eux aussi des clichés et des stéréotypes : ils tentent d'exacerber ou de créer des œuvres « exotiques » afin d'accéder à une visibilité plus importante sur la scène internationale mais aussi afin de les vendre plus facilement sur le marché de l'art. En agissant ainsi, ils réinventent et profitent des traditions et de la culture de leur pays en espérant susciter l'intérêt de l'Occident qui a toujours été, à travers l'histoire, à la recherche des valeurs économiques associées aux pays lointains. De nombreux artistes asiatiques conçoivent ainsi des stratégies de communication, dans le but d'être davantage reconnus par le réseau artistique international.

Enfin, suite à cette valorisation du mythe de l'originalité et de l'authenticité, l'exotisme a occasionné une question portant sur la liberté d'expression : si les artistes occidentaux apparaissent beaucoup plus libres de leurs choix artistiques en tant que créateurs « universels », les artistes dits « périphériques » sont emprisonnés dans leur monde, c'est-à-dire leurs espaces avec leurs racines culturelles et ancestrales. Ils semblent, en effet, être condamnés à « être exotiques » pour obtenir une chance de parvenir à accéder à la scène internationale de l'art contemporain : la couleur authentique et locale jouerait alors clairement en leur faveur, car elle serait considérée comme un véritable critère esthétique, tout en pouvant garantir une bonne visibilité internationale dans le domaine des arts visuels.

La diversité culturelle connaît, par conséquent, une crise problématique, car elle valorise finalement plus la perspective issue du monde occidental, où elle en vient in fine à renforcer le système capitaliste.

Mots clés : globalisation, internationalisation, territoires, artistes asiatiques, exotisme, critères esthétiques

Abstract

Ever since the era of globalization began, the Western world has been strongly engaged in the discovery of new cultures of the world, in the field of the visual arts. Indeed, it has become the norm to value diversity and cultural relativism because cultures perceived as authentic can develop considerable aesthetic and economic value from their unique and picturesque features. Even if we cannot really understand all the cultural characteristics of a far-off country, we are still able to sketch a pleasant and attractive image of this place in our imagination thanks to the mass media, which repeatedly presents these landscapes through "typical" images.

As a result, artists from "peripheral" countries are trying to meet the Western world's expectations in their work, hoping in this way to break into a global system where some countries are positioned as "leaders". These artists devise communication strategies to promote their works on the international art scene; they represent their cultural identity in their artwork in a stereotypical and easily recognizable way to the West. Postmodern pluralism considerably influenced these artists' work, whilst focusing attention on everything that is typically "local" and "original".

In order to reveal the Western viewpoint formed by the media vis-à-vis the creations of artists in peripheral countries, and to know how they adapt to the environment of Western power, we focus on non-Western artists' global position and the presentation of their work by the media. We discover that a low global visibility requires peripheral artists to invent their own aesthetic language, taken from the cultural specificity of their home country.

Firstly, we compare the visibility of Western artists and peripheral artists from a global perspective. We continue with a concrete analysis of information on the peripheral artists who are at large in the world. For this, we focus on Japan, China and South Korea, who are emerging, as peripheral countries,

increasingly well - known on the international scene since the “era of globalization”. To locate and identify artists from these three Asian countries, and to see how the Western media constantly portray peripheral artists and their work, by linking their identity with local traditions, we conduct a comprehensive and statistical analysis of the articles that are devoted to Asian artists in four art magazines. These are : *Art in America* (US), *Artforum* (US), *Artpress* (FR) et *Flash Art* (IT) which act as true references in the contemporary art world.

We are interested specifically in a period covering forty years, from 1971 to 2010, to give a retrospective view of Asian artists’ visibility and the evolution of a stereotypical presentation of their work during this period. Through this research, we discover that clichés and stereotypes of exotic artists have been growing exponentially, as these artists’ visibility increases.

We then studied Asian artists’ speeches and their presentations published in exhibition catalogs and numerous website, because clichés and stereotypes are strongly present in many forms of media.

The aesthetic judgment of the Western world, valuing significantly the work of peripheral artists’, has grown greatly in numerous media publications. In particular, we find that third World’ Artists themselves benefit considerably from clichés and stereotypes: they attempt to exacerbate or create "exotic" works in order to access significant visibility on the international stage and to sell easily their work on the art market. In doing so, they reinvent and benefit from the traditions and culture of their country. They hope to arouse the West’s interest which was, throughout history, always in search of the economic value associated with distant countries. Many Asian artists indeed use such strategies of communication, in order to be more recognized by the international art world.

Finally, following the recovery of the myth of originality and authenticity, exoticism unveils indeed a question regarding the freedom of expression: if Western artists appear much freer in their artistic

choices as "universal" creators, the so-called "peripheral" artists are imprisoned in the world of their cultural and ancestral roots. They seem to be, in fact, condemned to be "exotic" in order to have a chance of achieving access to the international contemporary art world: authentic and local color play then clearly in their favor, because it would be considered as truly aesthetic criteria, while being able to guarantee high international visibility in the world of visual arts.

Cultural diversity is therefore in crisis, as it values more highly the perspective of the Western World, and is subservient to the neo-liberal capitalist system.

Keywords : globalization, internationalism, territories, Asian artists, exoticism, esthetic criterion

INTRODUCTION

En 2012, à l'occasion de « l'olympiade culturelle » qui a accompagné les Jeux olympiques, la Ville de Londres a lancé une étude comparative de la situation culturelle de 12 grandes villes mondiales établie à partir de 60 indicateurs[1]. Ce rapport, qui indique que New York et Londres sont les deux villes leaders, a été cité par *ABC News* et le *Los Angeles Times*, alors qu'il est passé totalement inaperçu en France. Daniel Janicot, conseiller d'État et ancien Sous-Directeur Général de l'UNESCO, soulignait toutefois la nécessité d'apporter un point de vue différent de celui des pays anglo-saxons pour établir ce palmarès :

« *S'il est hors de question de critiquer ce type d'initiative prise par le monde anglo-saxon, il nous apparaît nécessaire d'y participer en affirmant notre point de vue qui n'est pas toujours le même que celui de ces pays, amis et concurrents. Notre vision de la culture ne peut être résumée au nombre de salles de cinéma ou de nos sites classés. Notre système culturel repose sur un nombre de principes qui ne sont pas pris en compte par l'initiative britannique très centrée sur les performances commerciales des industries culturelles : l'accès aux citoyens des services culturels, la sociabilité, la dynamique culturelle des territoires, la créativité de nos artistes, le droit à la culture, etc. À défaut de subir un classement venu d'ailleurs, comme nous avons subi celui de Shanghai pour nos Universités, reprenons l'initiative en proposant d'autres méthodes pour mesurer l'attractivité culturelle des grandes agglomérations en mettant en avant les capacités artistiques elles-mêmes, les œuvres plus que les produits, la participation des citoyens plus que les études de marché*[2] *».*

En 2013, le classement s'est élargi en regroupant vingt-et-une villes du monde entier (Amsterdam, Berlin, Bogotá, Buenos Aires, Hong Kong, Istanbul, Johannesburg, Londres, Los Angeles, Montréal,

[1] Daniel Janicot, « Un classement des Capitales culturelles dans le monde ? », *Le Huffington Post* en association avec le groupe *Le Monde*, le 20 octobre 2013, [En ligne] sur <http://procultura.fr/wp-content/uploads/2013/11/Art-Huffington-Daniel-Janicot_-Un-classement-des-Capitales-culturelles-dans-le-monde_.pdf> (référence consultée en 2014). Les 12 villes sont : Berlin, Istanbul, Johannesburg, Londres, Mumbaï, New York, Paris, São Paulo, Shanghai, Singapour, Tokyo et Sydney.
[2] *Idem*.

Bombay, New York, Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, Séoul, Shanghai, Singapour, Sydney, Tokyo et Toronto) dont la culture était considérée comme importante[3].

Le Maire de Londres[4] a ainsi déclaré:

« *Ce rapport montre que le dynamisme, l'ampleur et la diversité de nos villes mondiales font de nous des plaques tournantes dans la culture mondiale. Nous sommes en mesure de soutenir une gamme et une profondeur d'activité culturelle que d'autres villes ne peuvent pas atteindre, cela signifie qu'à notre tour, plus qu'ailleurs, nous pouvons maîtriser la force de la culture afin de contribuer à de plus grands objectifs sociaux et économiques*[5] ».

Il est certain que l'objectif de ce genre de classement est d'attribuer le dynamisme culturel ainsi que son mouvement lié à la question urbaine à l'échelle internationale. En privilégiant quelques villes ayant aujourd'hui une forte influence socio-économique et culturelle, cet indicateur développe à la fois l'idée d'une centralisation, voire d'une monopolisation par l'Occident, spécifiquement aiguillée vers les pays anglo-saxons. Il s'agit en effet d'un questionnement portant sur la hiérarchie : quelle ville occupe la première place en matière de culture ? Dans quelle ville compte-t-on le plus de salles de cinéma, de librairies, de théâtres, etc., par rapport aux autres[6] ?

L'art contemporain est sans doute concerné par ce type d'idéologie établie à partir de certains critères aidant à quantifier la puissance culturelle : on peut effectivement le constater dans de nombreux palmarès de ce domaine qui jouent aujourd'hui le rôle de référence en servant à indiquer

[3] Le reportage regroupe les données selon six champs thématiques : *cultural heritage, literary culture, performing arts, film and games, people and talent et cultural vitality and diversity.* Maire de Londres, « World Cities Culture Report », 2013, p. 5. [En ligne] sur http://www.worldcitiesculturefo rum.com/sites/all/themes/wccr/assets/pdfs/WCCR2013_low.pdf (référence consultée en 2014).

[4] Boris Johnson est le Maire de Londres depuis 2008.

[5] «*This report shows that the dynamism, scale and diversity of our world cities make us central hubs in global culture. We are able to support a range and depth of cultural activity that other cities cannot match, which means in turn that we, more than other places, are able to harness the power of culture to contribute to wider social and economic goals*. », *Ibid*., p. 5.

[6] Mark Brown, « Which city is best for culture? New research crunches the numbers », *The Guardian*, 1er août 2012. [En ligne] sur http://www.theguardian.com/culture/culture-cuts-blog/2012/aug/01/city-best-culture-research-numbers (référence consultée en 2014).

qui pourraient être qualifiés, selon eux, de « meilleurs »[7]. L'art est en effet toujours alimenté par le dynamisme urbain lié à la question économique et territoriale depuis l'époque de la Renaissance florentine, et, ce, quand on parle uniquement de la création que l'on peut détacher des « arts mécaniques »[8]. Les écoles florentine, siennoise, de Mantoue, vénitienne, bolognaise ou celle de Fontainebleau, en France, ne sont guère différentes en ce qui concerne leur fonctionnement, semble-t-il, de ce que l'on voit dans les écoles artistiques parisiennes du XIX^{e} siècle et dans les écoles new-yorkaises, à partir de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, puisque les artistes s'y côtoyant y partageaient leurs expériences en formant un style unique ou une orientation artistique.

Se pose ensuite la question de la diffusion des œuvres et du mécénat : au départ, les artistes réalisaient et présentaient leurs œuvres dans les châteaux, les cathédrales, au Vatican, dans les cabinets, au Salon[9], dans les galeries, ensuite dans les musées, lieux qui se sont ensuite vivement développés dans le monde entier en étant également soutenus par les riches clients et le pouvoir[10]. Par conséquent, il y a toujours quelques pays ou villes qui sont plus facilement repérables et reconnus que d'autres grâce aux artistes ayant l'ambition de devenir célèbres et d'acquérir une certaine notoriété artistique dans l'histoire de l'art, tout en cherchant des solutions pour financer leurs créations.

Ces lieux, en jouant le rôle de « capitales » artistiques et culturelles, attirent les artistes du monde entier qui espèrent y trouver leurs possibles maîtres, une inspiration artistique, d'autres artistes, des

---

[7] Voir Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon/Artprice, Paris, 2002 ; Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage »,* Université de Marne-la-Vallée, 2002 ; Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rapport au ministère des affaires étrangères, Paris, 2001 ; Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, CNRS, Paris, 2013.

[8] Depuis la Renaissance italienne, les artistes acquièrent leurs propres noms et styles artistiques grâce à leurs créations. C'est ce qui était, au Moyen Âge, le contraire du régime des arts mécaniques : un peintre, un sculpteur ou un architecte demeurait anonyme durant sa vie en tant qu'artisan offrant essentiellement un simple travail manuel, alors que les artisans qui obtenaient le statut d'« artiste » profitaient de leur « don », tout en voyageant dans les principautés grâce à leur talent artistique.

[9] Non seulement le salon était le lieu de reconnaissance sociale et légitime par les jurys, mais c'était également le lieu de présentation des œuvres devant le public, les critiques d'art, les écrivains et les marchands. Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Gallimard, Paris, pp. 122-150.

[10] Voir Georges Bernier, *L'art et l'argent : le marché de l'art au XX^{e} siècle*, Robert Laffont, Paris, 1977, Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992 et Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004. Consulter notamment le chapitre II et III de cette thèse.

marchands d'art, des résidences ou des bureaux administratifs pouvant leur offrir des opportunités de travail. Il est d'ailleurs important de signaler que de nombreux artistes reconnus et inscrits dans l'histoire de l'art ont souvent mené une vie itinérante, en se déplaçant continuellement entre les pays et les villes, et, ce, depuis la Renaissance, et, surtout à partir des Temps Modernes, profondément marqués par la vie de bohème[11], terme dont la dimension spatiale ne saurait être négligé.

En entrant dans l'ère contemporaine, l'art, du point de vue géographique, s'est incroyablement étendu en termes de déplacements spatiaux des artistes et de leurs œuvres : non seulement les artistes occidentaux se déplacent souvent entre les différents pays de l'Europe, mais aussi, pour une part importante d'entre eux, surtout les plus reconnus, dans tous les pays du monde. Les artistes non occidentaux s'installent quant à eux de plus en plus dans les pays occidentaux puisque les villes occidentales jouent un rôle essentiel en matière d'art et de culture, comme on peut le constater dans le rapport *Word Cities Culture* initié par la Mairie de Londres. Les artistes issus des pays extra-occidentaux sont directement concernés par la question de l'émigration vers l'Amérique et l'Europe, espérant ainsi bénéficier de l'effet produit par l'attraction du « centre »[12]. Il reste donc désormais à comprendre comment les artistes du « Tiers-Monde » si l'on tord ici le sens de ce terme pour le faire désigner tout l'espace non occidental essaient de communiquer avec le monde occidental car l'art est une question d'apprentissages et d'expériences et il résulte de l'éducation et de normes sociales[13] ; la

[11] Rasheed Araeer, écrivain, curateur et artiste conceptuel décrit ainsi : « *Tout au long de l'histoire, les artistes sont allés de pays en pays en quête de mécènes et se sont souvent retrouvés dans l'un des centres dominants. L'arrivée de Picasso, de Brancusi, de Mondrian à Paris au début du XX^e siècle, par exemple, s'inscrit dans cette tradition. Par conséquent, lorsque les artistes des colonies ont commencé à rejoindre la métropole après la Seconde Guerre mondiale, le phénomène n'avait rien de nouveau*. » Rasheed Araeen, « The Other Story », *Art et mondialisation : anthologie de textes de 1950 à nous jours* Sophie Orlando (éd.), Catherine Grenier (dir.), Centre Pompidou, Paris, 2013, p. 85.

[12] Voir Zhang Huan, artiste chinois très connu grâce à sa performance intitulée « 12 Square Meters », réalisée à Beijing en 1994. Il a exposé à Munich et à Paris, mais il est parvenu à réellement accéder à la scène internationale de l'art contemporain en s'installant à New York, où il a notamment présenté, en 1998, dans le cadre de l'exposition « Inside Out : New Chinese Art », ses œuvres à PS1, un des plus prestigieux centre d'art contemporain. Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain : L'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art », article paru dans *L'art, l'argent et la mondialisation*, Jean-Noël Bret et Nathalie Moureau (dir.), L'Harmattan, Paris, 2013, pp. 85-88.

[13] Comme le souligne Nathalie Heinich, la méthodologie que la sociologie de l'art applique « *est essentiellement statistique, et les œuvres ne sont guère étudiées : public, institutions, financements, marchés, producteurs en sont les objets privilégiés*. ». (Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2004, p. 4). L'empirisme (enquête et études statistiques) est en effet au cœur de la troisième génération (« sociologie d'enquête ») de la sociologie de l'art, celle-ci permet de dévoiler et de comprendre comment une production artistique est reçue et écoulée dans la vie sociale, et comment les artistes produisent leurs œuvres sans avoir forcément le souci de l'ontologie de l'art, ce qui était plutôt

conception de l'art tel que le monde occidental l'a conçu n'est pas la même dans d'autres cultures ou civilisations.

Le modèle occidental et son système n'ont pas toujours une portée universelle, même si celui-ci s'élargit de plus en plus depuis l' « ère de la mondialisation »[14]. Même si les expositions d'art contemporain sont aujourd'hui organisées dans de nombreux pays issus des différents continents notamment à travers les biennales (Gwangju, São Paulo, La Havane, Taipei, Shanghai, Dakar, Johannesburg, Istanbul, Triennale de New Delhi, etc.), il reste que peu de pays et de personnes apprécient et pratiquent cette nouvelle forme d'art hors des centres usuels où s'épanouit l'art contemporain[15]. Par ailleurs, l'art contemporain provoque toujours des polémiques même dans les pays économiquement et culturellement développés – par exemple la France – parce qu'il est souvent impossible, de la part du grand public, de comprendre ou d'interpréter les créations

---

une des questions importantes, même la préoccupation majeure, pour la première génération de la sociologie de l'art (« esthétique sociologique ») ou la philosophie analytique de l'art. Le goût et la norme dépendent incontestablement de la société divisée aujourd'hui en plurielle à l'ère de la mondialisation. C'est pourquoi nous nous intéressons à appliquer une méthode comparative tout en relativisant les territoires de l'art contemporain. Rappelons notamment le travail de Bourdieu : « *Le sujet de l'œuvre, résume Bourdieu, c'est donc un habitus en relation avec un poste, c'est-à-dire avec un champ* [...] *Les déterminismes sociaux dont l'œuvre d'art porte la trace s'exercent d'une part à travers l'habitus du producteur, renvoyant ainsi aux conditions sociales de sa production en tant que sujet social (famille, etc.) et en tant que producteur (école, contacts professionnels, etc.), et d'autre part à travers les demandes et les contraintes sociales qui sont dans un certain champ (plus ou moins autonome) de production. Ce que l'on appelle la 'création' est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturelle* [...] *Ainsi, le sujet de l'œuvre d'art n'est ni un artiste singulier, cause apparente, ni un groupe social* [...] *mais le champ de production artistique dans son ensemble*. » (Bourdieu, 1984, p. 210-213.). Cette phrase a été citée par Nathalie Heinich dans son l'ouvrage intitulé *La sociologie de l'art*. (p. 78). Il est aussi intéressant de se pencher sur l'ouvrage d'Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût* (Jacqueline Chambon, Paris, 1999.)

[14] Selon Eleanor Heartney, critique d'art américaine, le postmodernisme n'a pas de lien direct avec les expériences des artistes coréens. Il suggère que les théories de Derrida et J-F. Lyotard résident dans un contexte différent de celui de la Corée, le postmodernisme n'est donc pas une boîte dans laquelle on peut encadrer les créations des artistes coréens qui peuvent se caractériser elles-mêmes selon leur propre spécificité. Kim Hong-hee, *L'art contemporain et la scène artistique coréenne*(« 한국 화단과 현대미술 ») *: Discours et terrain de l'art contemporain* (« 규곡 김홍희의 현대미술 담론과 현장 »), Numbit, Séoul, 2003, vol.2, pp. 119-200.

[15] C'est ce que montrent les statistiques et les tableaux créés à partir des quatre revues occidentales (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*) : voir le deuxième et le troisième chapitre de la thèse. Rappelons également la problématique de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989), moment de l'intégration, dans le circuit occidental, des objets provenant de sociétés qui ne connaissent pas le concept d'« art ». Jean-Hubert Martin s'est approprié les créations provenant du Tiers-Monde en adoptant le mot « magie » à la place du mot « art ». Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, Musée national d'art moderne, Paris, 1992, p. 9. Pour l'appréciation ou la désappréciation de l'art contemporain, il existe de nombreuses recherches de philosophes ainsi que de sociologues qui ont montré à quel point les créations contemporaines peuvent s'éloigner de l'attente du grand public en ce qui concerne la question esthétique et le goût. Voir les ouvrages cités dans la précédente note en bas de page.

actuelles, souvent dépourvues de sens ou de dimension esthétique et que l'on nomme le « beau »[16]. Par conséquent, il est probable que l'art et l'esthétique, provenant d'un autre espace géographique, d'une autre aire culturelle, ne puissent être classifiés d'après la norme du monde occidental, à moins qu'il n'existe un média capable d'interpréter cette langue très rare dans un jargon plus courant et légitime, employé par l'Occident.

Il semble que les artistes immigrés devraient alors être capables de maîtriser cette technique de communication, de séduire New York, Paris, Berlin et Londres avec ce petit accent exotique attirant et charmeur[17]. Il apparaît en effet que, désormais, c'est cette originalité supervisée par l'occident qui est en jeu dans le monde de l'art contemporain quand on parle des artistes immigrés provenant des pays « exotiques ». Car, paradoxalement, une valeur unique et rare provenant d'un pays, qui diffère de l'Occident aux niveaux culturel, politique, historique, social, géographique et parfois religieux, peut constituer un sérieux avantage. L'histoire de l'art s'inscrit surtout dans une continuité évolutive fondée depuis la Renaissance sur la notion de nouveauté et d'originalité, et se transforme radicalement dans l'art moderne avec l'avant-garde qui ignore tout ce qui appartient au domaine ancestral et fait partie des mémoires anciennes en appelant à une nouvelle forme esthétique.

Que signifie le terme « international » dans le monde de l'art ? D'après le dictionnaire *Le Petit Robert*, ce mot signifie : « *qui a lieu, qui se fait de nation à nation, entre plusieurs, nations ; qui concerne les rapports des nations entre elles* »[18]. Il existe donc plusieurs pays différents qui se distinguent entre eux, ce qui engendre un rapport de comparaison et de relation entre les différentes nations. C'est entre les différents pays ou les différentes cultures qu'il se produit un événement, comme une sorte

[16] Car l'art et la culture sont vivement soutenus en France par les fonds publics, depuis la création du Ministère de la Culture et surtout du mandat du Général De Gaulle. Mais la création contemporaine a déçu le grand public avec des propositions artistiques très banales souvent dépourvues de sens et de dimension esthétique, il est alors devenu la cible de la critique de ses « adversaires ». Consulter l'ouvrage d'Yves Michaud et de Nathalie Heinich : Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997 ; Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets : Études de cas*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997. Soulignons également que la « guerre culturelle » qui a eu lieu à la fin des années 80 aux États-Unis est une version précédente de la « crise de l'art contemporain ». Sur ce sujet, Nathalie Heinich a effectué une comparaison franco-américaine (nous abordons ce sujet dans le 1er chapitre). Consulter *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Hermann, Paris, 2010.

[17] Selon Femke Van Hest, Berlin, Londres, New York et Paris sont traditionnellement les centres de l'art. Femke Van Hest, *Territorial factors in a globalisedart word ? The visibility of countries in international contemporary art events*, ERMeCC, Rotterdam, 2012, pp. 59-60.

[18] Alain Ray, Rey-Debove, Josette, *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; Le petit Robert 2014,* le Robert, Paris, 2014.

d'échange de tous les types de biens ou de savoirs grâce auxquels les différents territoires peuvent se compléter et s'améliorer, ou, au contraire, se détruire pour des raisons politique, économique ou religieuse.

L'art connaît également un parcours étonnant en ce qui concerne la question de la notion d'« international », notamment sur l'immigration. Les artistes étrangers ne sont pas forcément bien accueillis avec la montée du nationalisme des temps modernes, alors que l'internationalisme est aujourd'hui devenu l'une des conditions importantes pour une exposition d'art dit « contemporaine »[19]. Il semble ici essentiel de se pencher, ne serait-ce que brièvement, sur l'évolution de la notion d'« international » dans le monde de l'art depuis l'apparition de l'art moderne et, ce, afin d'être capable de différencier le moderne du contemporain, et de clarifier le sens du terme « international », que l'on utilise différemment selon la période, l'idéologie et le point de vue dans le monde de l'art. Ce mot a, par ailleurs, un lien fondamental avec la notion d'« exotisme », thème majeur de notre recherche, parce qu'il développe une réflexion relativiste et pluraliste. Il apparaît donc intéressant de se pencher sur la manière dont les artistes étrangers se sont intégrés sur la scène artistique occidentale, et comment la notion d'« international » a évolué depuis l'École de Paris, qui constitue sans aucun doute la première colonie d'artistes composée essentiellement d'artistes étrangers[20].

[19] À partir des années 80, les créations artistiques sont devenues « une grande diversité » où coexistent « des styles et des exercices artistiques d'origines historiques et géographiques diverses ». Voir Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, *op., cit.*

[20] Notons que l'on peut prononcer le terme « internationalisme » avant l'école de Paris. Selon Béarice Joyeux-Prunel, une histoire des avant-gardes est nécessairement internationale par le biais de nombreux courants du modernisme (impressionnisme, nabi, fauvisme, cubisme) qui ont pu accéder au marché de l'art internationalisé. Béatrice Joyeux-Prunel, « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos », *in Revue historique* (pp. 857-885)*,* Presses Universitaires de France, 2007/4 n° 644. Il existait en effet une sorte de colonie des artistes brésiliens composés essentiellement des étudiants et parfois des artistes et des professionnels de l'art qui ont été inspirés par les avant-gardes françaises à Paris. L'histoire de l'art fondée par le romantisme occidental a en effet ignoré et oublié l'existence de l'hétérogénéité des profils de ces étudiants sud-américains qui ont pourtant joué un rôle fondamental dans les différentes avant-gardes de l'époque à la capitale artistique. Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Des diasporas du moderne : Les artistes brésiliens à Paris dans les années 1920 », *in* Alain Quemin et Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société*, OpenEdition Press, Marseille, 2016.

L'émergence des artistes non occidentaux sur la scène internationale

Dans son ouvrage intitulé *Histoire de l'art ; une discipline à ses frontières,* Eric Michaud souligne le fait que l'histoire de l'art du XIX^{e} siècle a été marquée par le « racisme » et le « nationalisme »[21]. Faisant rayonner la grandeur de la nation, du peuple et de la civilisation, les pays européens rivalisaient entre eux afin de montrer leur supériorité, notamment à travers l'art. Les pays européens considéraient l'artiste comme un « génie » seulement si ce dernier était né sur leur propre territoire et si son origine était limitée à leurs frontières. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère que l'art était aussi concerné par l'idée du pays et le nationalisme parce que l'Europe ou les pays colonisés par celle-ci étaient toujours sous l'influence du Romantisme, mouvement libéral d'indépendance.

Appartenant à la période moderne, le nationalisme a poursuivi son chemin en France : les artistes étrangers y sont reconnus, tout comme les artistes français, si leurs œuvres ont été réalisées sur la « terre de France »[22]. Cependant, plusieurs personnages ont conservé une position plus radicale à l'égard des artistes immigrés : l'« École de Paris » est notamment un concept inventé par André Warnod, afin de désigner l'ensemble des artistes étrangers travaillant dans la capitale française. Il a en effet critiqué, dans la revue *Comœdia,* l'« unicisme » des artistes de Montparnasse : « *que tous travaillaient dans le même sens devient pour eux la meilleure preuve de "l'abâtardissement" de la culture française et de son art*[23] ». Thomas Mann, écrivain allemand, a également manifesté sa crainte à propos des artistes de Montparnasse, en considérant les artistes étrangers comme des briseurs de « l'identité nationale ». Maurice Barrès, nationaliste français, vient entériner cette position chauvine : « *Tout étranger installé sur notre territoire, alors même qu'il croit nous chérir, haït naturellement la France éternelle, notre tradition, qu'il ne possède pas, qu'il ne peut comprendre et qui constitue précisément la nationalité*[24] ».

Au début du XIX^{e} siècle, le débat national a ainsi profondément marqué le domaine artistique en France et en Europe. Les nationalistes de cette époque ont compris que l'art représentait la tradition

[21] Eric Michaud*, Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris, 2005.
[22] Bernard Dorival, Les *étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1943-1946.
[23] Eric Michaud, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, *op., cit*., p. 92.
[24] *Ibid.,* p. 91.

et l'identité de leur pays : Thomas Mann a alors défini l'art comme « *une puissance conservatrice, la plus forte de toutes*[25] ». Ce discours national, ainsi que tous les arguments racistes, ont été encouragés par la situation politique du continent européen du début du XX^e^ siècle : de nombreux Juifs se sont réfugiés, à cette époque, sur le territoire français autour de la Première Guerre mondiale. Or, la protection de l'identité nationale présentait alors un grand intérêt pour la France.
Dans le *Mercure de France* publié en 1925, Vanderpyl s'est demandé si la peinture juive existait[26] : Comme il n'existe pas d'art juif proprement dit dans l'histoire de l'art, il voyait les peintres juifs comme des « copistes »[27]. Les nationalistes pensaient ainsi que les Juifs volaient la tradition française pour leur propre inspiration artistique et qu'il ne pouvait donc y avoir d'âme ou de notion de « génie du peuple » chez eux. La même année, Adolphe Basler confirma d'ailleurs qu'il n'y avait pas de peinture juive dans l'art[28]. En 1930, Waldemar George, écrivain et critique, lui-même Juif d'origine polonaise, déclarait que « *l'internationalisme de l'École de Paris met en danger la République et l'unité de la culture française*[29] *»*.

Au début du XX^e^ siècle, l'immigration des artistes étrangers est devenue un sujet polémique en France. D'après l'art classique, il faut distinguer l'artiste français de l'artiste étranger et, ce, en fonction du « sang », du « territoire d'origine » et de la « religion catholique »[30]. Lors de la période moderne, la distinction est devenue floue puisque les peintres juifs étaient parfaitement intégrés dans la scène artistique de la France. Il est intéressant, en effet, de savoir comment l'on peut considérer les artistes de l'« École de Paris » qui, précisément, mettent en cause les « caractères » et les « aspirations ethniques » de l'art français. Car, il est aussi incontestable que ces artistes ont plus que contribué au développement de l'« art français », à travers plusieurs peintres représentants du modernisme, comme Chagall, Modigliani, Pascin, etc. Cette question a été abordée par Warnod qui a exprimé du mépris et de la peur envers les artistes étrangers : il est vrai que « *cette question des étrangers est très délicate* » ; « *l'art français est souvent représenté par des artistes qui ne sont*

[25] *Ibid.,* p. 85-86.
[26] Dominique Jarrassé, *Existe-t-il une peinture juive ?* (Première apparition dans Mercure de France, 15 juillet 1925), Biro, Paris, 2006.
[27] Eric Michaud*, Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, *op. cit.,* p. 93.
[28] *Ibid.,* p. 105.
[29] *Ibid.,* p. 110.
[30] Voir le chapitre II et III de *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, *op. cit.*

absolument pas de chez nous, non seulement par la naissance, mais encore par la culture et le tempérament. [31]»

Mais concertant Van Gogh, Pissarro ou Sisley :

« *Van Gogh, Pissarro ou Sisley sont devenus essentiellement de chez nous. Qu'il y ait des indésirables à Montparnasse et ailleurs, c'est bien certain. Mais les peintres qui ont acquis leur culture en France, qui ont toujours vécu à Paris, doivent-ils être traités de la même façon ? Et puis, il y a la question des naturalisations, la question de la guerre. Un étranger qui s'est engagé n'est-il pas devenu français* [32]*?* »

Comme de grands artistes produisaient leurs créations en France, Warnod a voulu savoir si les artistes étrangers méritaient de représenter l'art français. À partir du début du XX^{e} siècle, on s'est alors intéressé aux lieux d'où émergeait la nouvelle énergie artistique. Jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, les nationalistes ont refusé de reconnaître le fait que les artistes immigrés pouvaient représenter l'art français, alors que de nombreux artistes étrangers représentaient déjà ce dernier sur la scène internationale. L'« École de Paris » est donc finalement devenue une valeur nationale, surtout parce que ses artistes ont très largement influencé le monde artistique en Occident. Ainsi, la France se souvient en effet que Van Gogh, Picasso, Pissarro, Sisley ont évolué à Montmartre, là où de nombreuses conditions favorables ont fourni la création artistique.

La reconnaissance artistique de l'École de Paris a très certainement débuté à partir des années 1920. Lorsque les nationalistes exprimaient leurs craintes envers cette microsociété, largement fondée par les artistes juifs, il y eut des marchands, des écrivains, des galeristes et de nombreux intellectuels de l'époque qui devinrent passionnés par la nouvelle esthétique de Montparnasse : Guillaume Apollinaire disait ainsi que l'« *on trouve maintenant les vrais artistes à Montparnasse*[33]. » Cependant, c''est seulement à partir des années 40 que cette école est devenue un phénomène international, en

[31] Ces phrases prononcées par André Warnod dans « La question des étrangers » (comœdia, le 11 février 1924) ont été citées par Eric Michaud dans son « Histoire de l'art/Une discipline à ses frontières. *Ibid.,* p. 90.
[32] L'article d'André Warnod « La question des étrangers », *Comœdia*, 11 février 1924) cité par Eric Michaud., *Ibid*., p. 90.
[33] Nieszawer Nadine, *Peintres juifs à Paris*, Paris Denoël, 2000, p. 15.

passant par les États-Unis. Dans son ouvrage *Existe-t-il un art juif ?* publié en 2006, Dominique Jarrassé remarque que : « *l'internationalisme a largement primé sur l'ethnicisme* » dans l'art et que les Américains s'intéressaient vivement à l'École de Paris dans les années 40[34]. » Jarrassé s'est aussi interrogé sur les artistes immigrés à Paris et à New York dans les années 20 et 30 et à qui on a imposé « un art identitaire » ou « national » alors que leurs idéaux étaient « internationalistes ». « *L'enjeu est désormais la création d'un art universel ou au moins international, capable de remplacer, ou détrôner, l'art parisien*[35] ». Lorsque la France s'est mise à lancer de nombreux débats sur l'identité artistique chez les artistes étrangers, les artistes juifs new-yorkais ont consolidé l'« internationalisme » : Jacob Epstein, jeune artiste juif, a refusé d'utiliser l'expression « art du ghetto » puisque cette dernière soulevait encore la question de la couleur et de l'identité. Il a ainsi déclaré : « *cette dangereuse théorie raciale en art devrait être bannie à jamais*[36]. »

Adolph Gottlieb, artiste réfugié à New York vers 1935, a également partagé cette opinion : « *L'idée d'être un soi-disant artiste juif est comme être un Juif professionnel. Je crois que l'art est international, et il devrait être au-dessus de toutes les frontières raciales, ethniques, religieuses et nationales*[37] ».

Cette idée d'un art sans frontières a pris forme, petit à petit, aux États-Unis. Quand l'Europe a connu la guerre, New York a accédé à la culture internationale, et a même détrôné peu à peu Paris en attirant à elle les artistes immigrés et en laissant une grande ouverture sur la culture européenne et avant-gardiste[38]. Harold Rosenberg a même annoncé la « chute de Paris » dans le *Partisan Review* en 1940 : selon lui, Paris a été le « lieu Saint de notre temps » et l'« internationale de la culture » jusqu'au début de l'occupation en accueillant les artistes internationaux[39]. Mais le fascisme était l'ennemi du modernisme, et défendait l'internationalisme. Les États-Unis se sont alors préparés à devenir le leader du monde occidental, et un consensus s'est établi sur l'importance du rôle de l'art

[34] Dominique Jarrassé, *« Existe-t-il un art juif? »* (première apparition dans Mercure de France, 15 juillet 1925), Biro, Paris, 2006.
[35] *Ibid*., p. 147.
[36] *Ibid*., p. 149.
[37] *Ibid.,* p. 151.
[38] Serge Guilbaud, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (1983), notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Jaqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 13.
[39] Harold Rosenberg, « Chute de Paris », article paru dans *Partisan Review* en 1940. Cet article est reproduit presque sans modification dans l'ouvrage *La tradition du nouveau*. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, traduction de l'anglais par Anne Marchand, Arguments, Paris, 1962.

dans la « nouvelle Amérique », tout en ignorant à ce moment-là quel type d'art ils devaient représenter[40].

L'État s'est alors vivement engagé dans le développement artistique en organisant des expositions patriotiques, destinées à la promotion et à la vente de l'art américain[41]. Mais, souhaitant contribuer à la diffusion de la paix dans le monde, les États-Unis ont également dû préparer les esprits à la posture de leader qu'ils comptaient adopter, ce qui a finalement nécessité de développer une ouverture sur l'international[42], comme on a pu le voir dans l'idée d'un « One World », conçue par W. Willkie, ou bien encore avec la théorie de l'« alliance nucléaire internationale » initiée par Walter Lippman [43].

L'art n'a jamais ignoré cette situation politique et New York est alors désormais devenu « *l'unique endroit au monde capable, grâce à son caractère cosmopolite, de remplacer Paris*[44]» : à l'arrivée des intellectuels, des poètes, des écrivains et des artistes immigrés, même l'Europe et la scène artistique parisienne en particulier n'avaient pas encore perdu leur légitimité artistique avant les années 1950[45]. Les New-Yorkais ont dû créer quelque chose de nouveau, de puissant, d'original ainsi que l'organisation d'un nouveau marché de l'art, en valorisant l'internationalisme, qui différait du régionalisme : l'école de la poubelle ou le mouvement de peintres réalistes américains. Les Américains ont d'abord trouvé une nouvelle idéologie -l'individualisme-, héritier du libéralisme de

[40] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op, cit.,* pp. 70-71.

[41] *Achetez de l'art américain*, l'exposition organisée entre 1940 et 1942. Consulter l'ouvrage *Comme New York vola l'idée d'art moderne*, pp. 72-74.

[42] *Ibid.,* p. 76.

[43] Wendell Willkie (1892-1944) est un avocat et homme politique américain, membre du Parti démocrate puis du Parti républicain et candidat républicain à la présidence en 1940. En juillet 1942, il entreprit, avec l'accord du président Roosevelt, un tour du monde. À son retour, il a publié *One World* dans lequel il a revendiqué le fait que les U.S.A. devaient participer davantage aux affaires internationales. Walter Lippman (1889-1974) est écrivain et journaliste. En 1943, il prononça, dans son ouvrage intitulé *U. S. Foreign Policy : Shield of the Republic*, l'idée de l'alliance nucléaire internationale ente les pays puissants non-occupés comme les U.S.A., l'Angleterre et la Russie. Consulter l'ouvrage *Comme New York vola l'idée d'art moderne,* pp. 79-81.

[44] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op, cit.,* pp. 81-110.

[45] Yannick Bréhin*, Minimal et pop art : Socio-esthétique des avant-gardes artistiques (années 1960)*, Croquant, Paris, 2013, pp. 8 et 27. Soulignons que le remplacement du « capital mondial de l'art » – de Paris à New York – se réalise lors du revirement des années 60. Jugé comme *« l'aboutissement à la fois d'une politique commerciale et d'une politique culturelle* » selon Raymonde Moulin, R. Rauschenberg obtient en effet pour la première fois le grand prix de la Biennale de Venise, en 1964 – un tournement dans l'histoire de l'art – en menaçant les peintres de l'École de Paris.

l'époque romantique et basé sur la force (énergie, athlétique, agressive[46]), notamment dans la peinture de Byron Browne, puis dans celle de Pollock. Ce dernier fut, par ailleurs, l'un des élèves de Thomas H. Benton, régionaliste américain, mais il le quitta pour orienter son travail vers le surréalisme[47]. Pollock est donc à la fois l'héritier de la peinture traditionnelle américaine et un artiste international avec son style inspiré par l'Europe. De plus, il a entretenu une relation étroite avec Matta, d'origine chilienne, surréaliste de l'École de Paris, devenu américain, ce qui a permis, à l'époque, de penser qu'il était « *véritablement le seul Américain à acquérir un statut international*[48]». On peut également citer d'autres peintres immigrés et issus de familles juives, comme De Kooning (né en 1904 à Rotterdam) et qui s'est inspiré de Joan Miro et de Picasso ainsi que Mark Rothko, peintre russe né en 1903 à Dvinsk : en passant par l' « émotion » et la « subjectivité »[49], ils ont consolidé les fondations de la première génération de l'art américain apparu après la Seconde Guerre Mondiale.

C'est ainsi que l'« École de New York », ou l'avant-garde, s'est ancrée dans le mouvement de l'expressionnisme abstrait, un véritable mouvement international[50], par une nécessité politique, culturelle et identitaire ainsi qu'à cause de l'aspiration des artistes américains et immigrés,

[46] Ces termes ont été utilisés par Serge Guilbaud (et par les artistes et les politiciens américains de l'époque) afin d'écrire l'« art américain » fondé après la deuxième guerre mondiale. L'agressivité, la force masculine ou les bombes atomiques larguées au Japon nous renseignent sur cette nouvelle puissance artistique.

[47] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op, cit.,* pp. 91-110.

[48] *Ibid.,* p. 112.

[49] Comme on le constate dans le texte de R. Motherwell paru en 1951: « *What the artists were ultimately after was subjective and emotional; it was "basic human emotions"* » (Rothko) ; « *only myself, not nature* » (Still) ; « *to express my feelings rather than illustrate them* » (Pollock) ; « *a search for the hidden meaning of life* » (Newman) ; « *to put some order into ourselves* » (De Kooning) ; « *to wed oneself to the universe* » (Motherwell). R. Motherwell, *The need is for felt experience – intense, immediate, direct, subtle, unified, warm, vivid, thythmic* (1951), Amy Dempsey, *Styles, School's and movements: An Encyclopaedic Guide to Modern Art*, Thames & Hudson Ltd, Londres, 2002, p. 191. Remarquons également que quelques autres peintres majeurs du mouvement Expressionnisme Abstrait comme Arshile Gorky (Arménie), Philip Guston (Canada), Hans Hofmann (Allemagne), sont d'origine étrangère et que Mark Tobey, peintre américain, a étudié la calligraphie chinoise en Chine et est inspiré par le zen qu'il a connu dans un monastère de Kyoto.

[50] Michel Ragon et Michel Seuphor développent une réflexion globaliste d'un point de vue occidental à l'égard de la peinture abstraite, tout en analysant l'apport des autres continents (Amérique, Afrique, Asie et Océanie). Le territoire de l'art contemporain s'élargit finalement à travers la substance unique de l'art moderne inventée par les peintres des années 50 aux États-Unis. Consulter *L'art abstrait : 1945/1970* de Michel Ragon et de Michel Seuphor publié en 1974 par Maeght Editeur ainsi que *La fin des Musées ?* de Catherine Grenier : Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, Regard, Paris, 2013, p. 48. Il est impressionnant de voir la liste des artistes de nombreux pays (le Venezuela, l'Equateur, l'Uruguay, le Brésil, le Mexique, l'Argentine, le Maroc, le Liban, l'Égypte, la Turquie, l'Afrique du Sud, le Japon, etc.) considérés comme des « peintres abstraits ». Cette contextualisation territoriale et le regroupement géographique à travers un style artistique unique ne sont-ils pas une occidentalisation universaliste issue de la pensée impériale ?

impatients de poursuivre la continuité de l'idée du centralisme dans l'art, lié à la question territoriale : Paris - New York.

La question internationale est même allée plus loin à partir de 1946. Désormais, on distingua un art « international » et un art « universel ». L'« international », selon Edward Alden Jewell dans le *New York Times*, se réfère davantage à :

« *... des groupes séparés sur le plan politique qu'à l'humanité tout entière, alors que l'art "universel" prend racine dans l'expérience individuelle et devient ainsi capable de parler avec force à des individus de tous les pays. Cet art serait, par la même occasion, profondément américain puisque l'artiste aurait puisé son inspiration dans son expérience personnelle qui était évidemment américaine*[51]». Motherwell a ensuite déclaré : « *L'art n'a pas de pays. Se contenter d'être un peintre américain ou français, c'est n'être rien*[52]*.* » Quant à Serge Guilbaut, il a remarqué que :

« *La transition se fit en deux temps. En quelques années, l'art américain passa du nationalisme à l'internationalisme, puis de l'internationalisme à l'universalisme. En premier lieu, il fallait se débarrasser de l'idée d'art national, associée à celle d'art provincial, ainsi que de l'art politique et figuratif des années 30*[53]. »

Cette idée de l'internationalisme et de l'art « universel » a prospéré dans une ambiance politique pacifiste, libéralisée et globaliste d'après-guerre pendant le mandat de Truman qui a participé à la fondation des Nations-Unies et qui a appliqué sa doctrine en votant le plan Marshall. Sans le soutien américain, l'Europe n'aurait pas pu se redresser et serait peut-être tombée entre les mains de Staline. De plus, il y a notamment la question économique : comment était-il possible de maintenir le plein emploi après la guerre ? La réponse a résidé dans le fait de trouver des débouchés à l'étranger, financés par des prêts émis par la banque mondiale, contrôlée par le FMI. C'est ainsi que le dollar a

[51] Edward Allen Jewell, « Art American ? », New York Times, 1er septembre 1946, Cet article est cité par Serge Guilbaud, *op., cit.,* p. 159.
[52] R. Motherwell, « 14 Americans, Dorothy Miller », New York, M.O.M.A, 1946, p. 36. Cet article est cité par Serge Guilbaud, *op., cit.,* p. 223.
[53] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op, cit.,* p. 223.

alors modifié puis contrôlé le plan économique mondial en jouant un rôle majeur dans les pays libérés par la force américaine.

Du côté de l'Europe libérée, la tradition de l'École de Paris a survécu : en 1954, la Galerie Charpentier a ainsi présenté une exposition regroupant les artistes de l'« École de Paris ». André Warnod a alors exprimé un grand respect face aux artistes qui avaient été traités comme des « voleurs de la tradition française » :

« *École de Paris ! Ces mots ont une force de suggestion bouleversante pour ceux qui ont été mêlés aux temps héroïques de ce mouvement, pour moi, qui, le premier, dans une chronique de Comœdia, ai donné à ces trois mots le sens qu'ils prenaient, marquant le triomphe de la peinture nouvelle. Chaque école a son caractère propre. Un des titres de gloire de l'École de Paris est, après s'être développée dans la bataille, d'avoir gardé toute son indépendance et sa liberté*[54]. »

Georges Besson a, quant à lui, affirmé que « *pour convaincre les uns et les autres de la magnifique continuité de l'art français, il suffirait de citer les noms de jeunes artistes présents à l'exposition de l'École de Paris*… »[55]. L'École de Paris, cette « magnifique continuité de l'art français », a alors bénéficié d'une « audience attentive » et « spontanée » en France : l'art n'était plus « *un phénomène isolé, mais comme une donnée capitale et universelle de l'histoire de l'homme*[56]. » Les artistes de l'École de Paris, qui étaient soit étrangers, soit français (dont notamment les juifs) ont alors été considérés, d'une certaine façon, comme des héros nationaux, puisqu'ils ont permis d'ouvrir un nouveau champ artistique en France. Dans l'article intitulé « La nouvelle École de Paris », paru dans la revue *l'Œil* en octobre 1957, Georges Limbourg a d'ailleurs écrit :

« *Le lien qui unit les peintres de cette école, c'est l'atmosphère de Paris* […] *Dans aucune autre ville du monde n'existe une telle passion de la peinture* [...] *Il est exceptionnel qu'un peintre doué de talent demeure longtemps méconnu. L'École de Paris ; c'est donc, avant tout, un centre de passion, un climat, plus ou moins fiévreux ou exalté, de recherches, d'inspiration, de suggestions et d'échanges*

[54] Raymond Nacenta, *École de Paris ; son histoire, son époque, Seghers,* Paris, 1958, p. 54.
[55] *Idem.*
[56] *Ibid.,* p. 53.

d'idées ; un foyer d'ardeur et d'émulation. Cette ardeur est entretenue par la multitude et la diversité des galeries, grandes ou petites, dont le nombre s'accroît encore de jour en jour. Nulle capitale n'est donc comparable à Paris pour le goût de la peinture ni encore pour l'intensité du commerce d'art qui s'ensuit[57] ».

Lorsque Paris a ainsi réanimé sa force artistique à travers les artistes immigrés, désormais reconnus comme, en quelque sorte, des héros, l'expressionnisme abstrait s'est alors préparé à connaître une évolution aux États-Unis. Sous la plume de Clément Greenberg, l'abstraction post-picturale, courant artistique opposé à la gestuelle expressionniste et au pop art, est apparue en 1964, au Los Angeles County Museum of Art, après une exposition intitulée « Sixteen Americans », organisée en 1959 au Musée d'art moderne de New York[58]. On a notamment pu assister au triomphe du pop art dans les années 60 ainsi qu'à la naissance de nouvelles formes artistiques comme l'art conceptuel, l'art minimal et le land art. En effet, le monde occidental, notamment les États-Unis et l'Europe de l'Ouest, est entré, au cours des années 60, dans l'ère de l'art contemporain en lançant de nombreux mouvements[59] et médiums artistiques. L'art contemporain a alors gagné en notoriété sur le plan international.

Il est vrai que la plupart des mouvements artistiques contemporains ont vu le jour et ont été pratiqués en premier lieu dans les pays occidentaux, cependant, on peut également citer quelques artistes venus d'autres continents, notamment de l'Asie à partir des années 60[60] et qui peuvent y être rattachés. On peut ainsi noter dans l'histoire de l'art contemporain la présence non négligeable de Nam June Paik, un artiste d'origine coréenne, ainsi que d'artistes japonais immigrés en Occident tels que Yoko Ono, On Kawara, Sigeko Gubota, Shusaku Arakawa, Isamu Noguchi et Yayoi Kusama. On

[57] *Ibid.*, p. 54.

[58] Giorgina Bertolino, *Comment identifier… Les mouvements artistiques : de l'impressionnisme à l'art vidéo*, traduction de l'italien par Todaro Tradito, Hazan, Paris, 2009, p. 205 ; *Chronologie de l'art du XX^e siècle : tout l'art*, Flammarion, Paris, 2006, p. 251 ; Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain : les années 60*, traduction de l'anglais par Frank Straschitz, tome 2, Carré, 1990, pp. 25-45.

[59] Appliquons ici le système de classement catégoriel inspiré de Denys Riout entre l'art « classique », l'art « moderne » et l'art « contemporain » proposé par Nathalie Heinich. Selon elle, chacune de ces catégories – Art classique, moderne, contemporain – possède différentes déclinaisons ou « sous-genres » : pour le « classique », ce sont les « genres ». Pour le moderne, ce sont les divers « courants » ou « écoles ». Pour le contemporain, ce sont les différents « mouvements ». Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Echoppe, Paris, 1999, pp. 19-20.

[60] Citons quelques artistes asiatiques considérés comme artistes de l'École de Paris. Tsugouharu Foujita, artiste français d'origine japonaise, est considéré comme l'un des plus importants de cette école. Zao Wou-ki, peintre chinois naturalisé français en 1964, fait partie de la nouvelle École de Paris dans les années 50.

peut donc aussi évoquer - comme mouvements artistiques contemporains nés au Japon - Gutaï et Mono-ha : le premier s'apparente à Fluxus en Allemagne, notamment par sa pratique de la performance et du happening, tandis que le second se rapproche davantage de l'art conceptuel, de l'art minimal, de l'arte povera et des supports/surfaces[61].

Si les années 60 ont été marquées par la grande croissance de mouvements et courants artistiques dans les pays développés d'après-guerre, l'art contemporain n'a vu le jour dans le monde professionnel que dans les années 70.

Les conservateurs et les commissaires d'expositions considèrent ainsi que c'est seulement à partir de l'exposition intitulée *Quand les attitudes deviennent forme* (*When Attitudes Become Form*), organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne, en Suisse, en 1969, que la notion de l'art contemporain s'est matérialisée[62]. Cette exposition, relevant de nombreux mouvements de l'époque comme le minimalisme, l'art conceptuel, le land art, l'arte povera, Fluxus et proposant « *une nouvelle approche de l'art et de l'architecture, caractérisée par des processus libérateurs et interactifs, en surmontant les limites préconçues*[63] », a réuni 69 artistes, nombre symbolique puisqu'il s'agit aussi de celui de l'année de son inauguration.

Si cette exposition fut l'une des clés majeures pour apprendre à reconnaître et comprendre l'art contemporain que pratiquaient les artistes de l'époque et ceux d'aujourd'hui, il est intéressant de

[61] C'est à travers l'action que nous pouvons mettre le lien entre Fluxus et Gutai. Concernant l'action de Gutai, consulter l'article d'Osaki Shinichiro : « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », *Gutai*, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1999, pp. 51-65. Consulter l'avant-propos du catalogue *Japon 1970* concernant l'influence du mouvement Mono-ha : « *Japon 1970* » *Matière et perception : Le Mono-ha*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1996.

[62] Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit*., pp.13-17 ; Alain Quemin, *l'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, *op., cit.,* pp. 16-18. À propos de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, Szeemann disait : *Dans l'art d'aujourd'hui, le thème principal n'est pas la réalisation, le façonnage de l'espace mais bien l'activité de l'être humain, de l'artiste, ce qui explique le titre de l'exposition*. (Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p. 73). C'est le processus qui peut substituer la valeur de l'œuvre créée parfaitement par le maître, c'est ce qui a permis de développer de nombreux mouvements artistiques contemporains dépendant de l'espace et de la pensée du commissaire d'exposition : ce dernier est désormais considéré comme « auteur » et « créateur » dans l'art contemporain. Consulter : l'ouvrage de Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, *op., cit.*

[63] « *In 1969 the Kunsthalle in Bern was occupied by young rÉvolutionary artists (among them Joseph Beuys) exploring, in a dialectical encounter with the curator, a new approach to art and architecture, characterised by liberating and interactive processes, overcoming preconceived boundaries.* » Ce texte est l'extrait de la présentation de l'exposition *When Attitudes Become Form : Bern 1969* publié à l'occasion de l'exposition *When Attitudes Become Form : Bern 1969 / Venice 2013* organisée pendant la 55e Biennale de Venise. [En ligne] sur http://www.myartguides.com/venice-art-biennale-2013/exhibitions/item/608-when-attitudes-become-form-bern-1969-venice-2013 (référence consultée en 2013).

considérer les pays d'origine de ces artistes afin de relever le caractère de la contemporanéité[64] du XX^{e} siècle dans les arts visuels et de mesurer la diversité géographique de cette nouvelle forme d'art ainsi que l'évolution de l'internationalisation de l'art depuis l'avant-garde.

Voici la liste des pays d'origine de chaque artiste, respectivement indiqués après leurs noms :

Yves Klein (FR), Alain Jacquet (FR), Carl Andre (US), Richard Artschwager (US), Jared Bark (US), Robert Barry (US), Mel Bochner (US), Bill Bollinger (US), Paul Cotton (US), Douglas Huebler (US), Neil Jenney (US), Stephen Kaltenbach (US), Jo Ann Kaplan (US), Edward Kienholz (US), Joseph Kosuth (US), Gary B. Kuehn (US), Sol LeWitt (US), Richard Long (US), Allen Ruppersberg (US), Walter De Maria (US), Robert Morris (US), Richard Serra (US), Robert Smithson (US), Lawrence Weiner (US), William G. Wegman (US), William T. Wiley (US), Keith Sonnier (US), Alan Saret (US), Robert Ryman (US), Richard Tuttle (US), Frank Lincoln Viner (US), Frederick Lane Sandback (US), Bruce Nauman (US), Claes Oldenburg (US), Dennis Oppenheim (US), Paul Pechter (US), Eva Hesse (née en Allemagne et devenue Américaine), Pino Pascali (IT), Michelangelo Pistoletto (IT), Mario Merz (IT), Emilio Prini (IT), Giovanni Anselmo (IT), Alighiero Boetti (IT), Gilberto Zorio (IT), Paolo Icaro (IT), Pier Paolo Calzolari (IT), Reiner Ruthenbeck (DE), Franz Erhard Walther (DE), Hans Haacke (DE), Bernd Lohaus (DE), Joseph Beuys (DE), Michael Buthe (DE), Hanne Darboven (DE), Jean-Frédéric Schnyder (SZ), Markus Raetz (SZ), Aldo Walker (SZ), Jan Dibbets (NL), Ger van Elk (NL), Marinus Boezem (NL), Rafael Ferrer (PR), Barry Flanagan (UK), Ted Glass (AT : immigré aux États-Unis), Jannis Kounellis (GR), David Medalla (PH), Roelof Louw (ZA), Bruce McLean (UK/écossais), Panamarenko (BE), Sarkis (TR), Thomas Bang (DK) [65].

Quand on classe les différents artistes selon leurs nationalités, on est d'abord surpris par le nombre considérable de pays concernés: on peut en effet établir une liste comprenant 15 pays tels que les États-Unis (34 artistes), l'Italie (9 artistes), l'Allemagne (8 artistes), la Suisse (3 artistes), les Pays-Bas (3 artistes), le Royaume-Uni (2 artistes), la France (2 artistes), l'Autriche, la Belgique, le Danemark, la Grèce, les Philippines, Porto Rico, la Turquie, l'Afrique du Sud (1 artiste chacun). On peut cependant

[64] Le terme « contemporanéité » est décrit comme : *le sentiment d'appartenir au même temps* […] *C'est l'attraction que nous ressentons quand notre époque nous entraîne*. Raqs Media Collective, « Now and Elsewhere », dans e-flux jornal, n°12, janvier 2010, p. 11. L'extrait de cet article a été publié dans *Art et mondialisation* de Catherine Grenier. Nous employons ce terme uniquement pour désigner une temporalité qui se distingue de la « modernité » et de la « postmodernité ».

[65] La nationalité des artistes est marquée en code international. Consulter la liste des codes internationaux dans l'annexe II.

voir que le poids des États-Unis (49%) et des pays de l'Europe de l'Ouest (26%) et du Nord (17%) est très imposant, alors que le reste des 6 pays représentent à peine 8%.

L'exposition *When Attitudes Become Form*, moment clé dans le lancement de l'art contemporain, s'est développée dès la constitution de l'art contemporain en tant que catégorie dominée par le duopole États-Unis et Europe. Cependant, quand on pense à tous les discours nationaux liés à l'art qui ont été développés pendant la période des grandes guerres, il est intéressant de remarquer que le territoire de l'art s'est remarquablement élargi à partir des années 60 : l'Occident a alors accueilli non seulement des artistes de nombreux pays européens et notamment des Juifs, mais aussi des artistes issus d'autres continents, pays et aires culturelles comme Porto Rico, la Turquie, les Philippines et l'Afrique du Sud.

Une telle variété n'existait pas, en effet, dans l'expressionnisme abstrait aux États-Unis. Il est aussi vrai que la France a été une véritable source d'inspiration artistique pour les artistes internationaux, et on peut se demander s'il y avait autant de variété géographique au sein de l'École de Paris avant 1945 car la plupart des artistes étrangers de cette école étaient des Juifs issus des pays européens comme l'Espagne, la Pologne, la Bulgarie, l'Autriche-Hongrie, la Russie etc., sauf Tsuguharu Fujita (Léonard Foujita), artiste japonais naturalisé en France.

Après la fin de la guerre, de nombreux artistes se sont regroupés sous le nom de « Nouvelle École de Paris ». Ce fut un moment décisif lors dans l'élargissement territorial de l'art français et même celui de l'Europe. Le dictionnaire des peintres, publié par Lydia Harambourg, cite environ 420 artistes ayant contribué à la fondation d'un nouveau groupe d'artistes parisiens après 1945[66]. Quand on observe les nationalités de ces artistes, on peut constater une grande variété géographique : 36 pays se présentent dans cette nouvelle école avec la France, le Royaume-Uni, la Belgique, les Pays-Bas, la Suisse, l'Espagne, Monaco, l'Italie, le Danemark, la Norvège, l'Autriche, la Pologne, la Grèce, la République tchèque, la Roumanie, la Lettonie, la Hongrie, les États-Unis, l'Iran, la Turquie, la Tunisie, l'Égypte, Cuba, l'Algérie, le Liban, le Brésil, la Lituanie, l'Argentine, le Chili, l'Ukraine, la Russie, le Maroc, la Chine, le Japon, le Viêtnam et l'Indonésie. On peut remarquer que malgré le fait que ces 36

[66] Lydia Harambourg, *L'École de Paris (1945-1965)*: dictionnaire des peintres, mise à jour de Clotilde Scordia, Ides & Calendes, Lausanne, 2001.

pays soient cités pour la « Nouvelle Ecole de Paris », seulement 15 d'entre eux ont été mentionnés lors de l'exposition *When Attitudes Become Form.* Si l'on considère le fait que les artistes de Montmartre et de Montparnasse sont plus de 400 alors que l'exposition d'Harald Szeemann n'en a comptabilisé que 69, on a pu observer d'importants mouvements de rassemblements de certains pays et il est certain que ce n'est finalement qu'à partir de la fin de Deuxième Guerre Mondiale que le monde de l'art s'est soudainement transformé en associant des artistes d'origines diverses et variées. Il semble donc qu'il n'y a alors plus eu véritablement de frontière entre les différentes nations après la grande victoire et qu'il est apparu une forme de langage « universel » dans l'art comme le pensent haut et fort Edward Alden Jewell et Robert Motherwell : « *L'art n'a pas de pays* ».

L'art contemporain a émergé dans les années 70, et, ce, après de nombreux mouvements artistiques qui se sont succédés dans les années 60, et avec l'exposition historique d'Harald Szeemann, le monde de l'art est entré dans une nouvelle ère. Après avoir connu une période héroïque avec le *High Art* – courant artistique dominant reposant sur un style universel-, c'est celle du modernisme qui a vu le jour et pendant laquelle un art « international », tandis que l'art contemporain, quant à lui, a introduit les notions de « mondialisation » et de « globalisation », à la source d'une prise en compte de l'aspect économique.

Selon le FMI :

« *La "mondialisation" est un processus historique qui est le fruit de l'innovation humaine et du progrès technique. Elle évoque l'intégration croissante des économies dans le monde entier, au moyen surtout des courants d'échanges et des flux financiers. Ce terme évoque aussi parfois les transferts internationaux de main-d'œuvre ou de connaissances (migrations de travail ou technologiques). La mondialisation comporte enfin des dimensions culturelle*[s] [sin]*, politique*[s] [sin]*, et environnementale*[s] *plus vastes qui ne sont pas abordées dans la présente étude*[67]*.* »

Le domaine artistique concerne également cette pensée globaliste monétaire, politique, culturelle et environnementale, notamment en termes de libre échange et d'immigration. Cet élargissement à l'international n'a jamais été aussi florissant qu'au cours des années 80 dans le domaine des arts

[67] Préparé par les services du FMI, « La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter? », 12 avril 2000. [En ligne] sur http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II (référence consultée en 2014).

visuels, notamment à travers la croissance importante du nombre de galeries, de musées, de fondations ou tout simplement d'expositions d'art[68] de différentes nations. L'exposition, comme le *Primitivisme dans l'art du XX^e siècle : affinité du tribal et du moderne*, organisée à New York, au MoMA, en 1984, a mis en valeur des objets « primitifs » africains, océaniens et américains qui ont su trouver leur place dans les milieux artistiques occidentaux. L'exposition *Magiciens de la Terre*, organisée à Paris en 1989, simultanément au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, a notamment offert une grande perspective d'artistes venant de tous les continents[69]. A partir de cette époque, les créateurs devaient alors pouvoir présenter -en théorie- leurs créations artistiques (ou des objets magico-religieux [70]), tout comme les artistes occidentaux, sans qu'il y ait de notion de hiérarchie ou de discrimination. Cette exposition entendait finalement montrer la diversité de la création et ses multiples directions dans une démarche relativiste tout en espérant instaurer un dialogue, surtout entre l'Occident et le « Tiers-Monde ».

À cet égard, Thomas McEvilley, critique et poète américain, a remarqué que :

« *L'exposition postmoderne ne prend pas part au conflit des différentes notions de qualités, de priorité ou de centralisme historique. Cela permet à différents desseins, différentes définitions et standards de qualité de se côtoyer sans qu'aucun d'entre eux n'exerce une prédominance ou une autorité sur les*

[68] Depuis l'adaptation de la loi de programme pour les musées votée le 11 juillet 1978, la France voit une importante croissance du budget et des subventions pour les musées dans les années 80. Gérard Monier souligne notamment l'intérêt des collectivités locales pour le rôle du musée dans les villes : à Saint-Étienne, la création du musée d'Art moderne ; à Nice, la construction du musée d'Archéologie ; à Dunkerque, la création d'un musée d'art contemporain, etc. Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, op., cit*., pp. 369-374. Avec ce dynamisme culturel, de nombreuses sortes d'expositions sont inaugurées dans les années 80 comme le remarque Yves Michaud ; consulter le chapitre III : « Exposition ou liquidation ? » dans l'ouvrage *L'artiste et les commissaires :* Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Hachette Littératures, collection Pluriel, Paris, 2007, pp. 105-144. Consulter également *Musée et muséologie* pour la croissance des musées : Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris, 2009, pp. 78-79. Voir aussi Raymonde Moulin : elle dit « *Le terme [contemporain], enjeu majeur et en permanente réévaluation de la concurrence artistique internationale, s'est imposé au cours des années 1980* ». Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelle technologies*, Flammarion, Paris, 2003, p. 30. Selon Catherine Millet, les conservateurs de musée voient également, dans les années 80, leur croissance et l'institutionnalisation et la professionnalisation de leur fonction. Catherine Millet, *L'Art contemporain : Histoire et géographie*, Flammarion, Paris, 2006, p. 21. Pour la croissance de l'art contemporain, voir également Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, juin 2001, pp. 17 et 140.

[69] Organisée en 1989 par Jean-Hubert Martin, l'exposition *Magiciens de la Terre* a réuni 101 artistes actuels provenant des territoires non occidentaux : Asie, Extrême Orient, Afrique, Amérique latine, Océanie, etc. Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, Musée national d'art moderne, Paris, 1989.

[70] Comme le dit Wesner Philidor, un des participants de cette exposition internationale qui vient de Haïti : « *L'art, c'est faire une chose jolie. Moi, c'est l'esprit qui tient ma main* ». Consulter le catalogue de l'exposition *Magiciens de la Terre*, *op., cit.,* p. 215.

autres. […] *La stratégie de l'exposition postmoderne doit s'efforcer d'obtenir non pas des fragments d'uniformité, comme c'est le cas pour l'exposition moderniste avec sa tentative d'universalisation des canons, mais d'atteindre une concentration sur la différence qui honore l'autre et lui permet d'être lui-même, sans essayer de réduire l'innombrable multiplicité en posant le principe autoritaire d'une uniformité cachée*[71]*.* »

C'est ensuite au cours des années 80 que l'idée pluraliste planétaire et l'homogénéisation de la culture semblent s'installer dans le circuit de l'art contemporain, en proposant notamment de renforcer les relations et le dialogue entre les civilisations dans une pensée globaliste universelle. Une exposition des objets « magiques » dans un musée occidental a cependant engendré de nombreuses questions sur les plans esthétiques et politiques liés à la société et à la civilisation à travers le lieu de naissance, de résidence et de l'éducation reçue par les artistes, puisque l'art peut changer de contexte et la nature de son contenu selon les endroits et les époques : l'art est, *à priori* , une question d'apprentissage empirique, comme nous l'avons évoqué précédemment. C'est pourquoi, Jean-Hubert Martin, l'auteur de l'exposition *Magiciens de la Terre*, a mis l'accent sur une pensée relativiste, accompagnée par une crainte réelle à l'égard de la pratique de ce type de disposition et de spectacle inédit : il a rêvé, dès lors, de concevoir une vision horizontale entre les cultures colonisatrices et colonisées, en employant notamment le terme de « magie » au lieu d'« art »[72] :

« *Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie performante, notre culture est supérieure aux autres ; même ceux qui déclarent sans ambages qu'il n'y a pas de différence entre les cultures ont souvent bien du mal à accepter que des œuvres venues du Tiers-Monde puissent être mises sur un pied d'égalité avec celles de nos avant-gardes*[73]. »

[71] Thomas McEvilley, « Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et "*Magiciens de la Terre*" », texte publié dans le catalogue de l'exposition *Magiciens de la Terre,* p. 22.

[72]Jean-Hubert Martin souligne le fait qu'« *il était prudent d'éviter dans le titre le mot* [art] *qui aurait d'emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept* ». Parce que les « objets » sélectionnés sont « les réceptacles de valeurs métaphysiques » et « communiquent un sens. ». « *C'est par le mot de "magie" que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art*. » Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre, op., cit.,* pp. 8-9.

[73]Jean-Hubert Martin*, Magiciens de la Terre, op, cit.,* p. 8. Remarquons également que Jean-Hubert Martin dit : « *Notre propos n'a rien à voir avec l'exposition coloniale de 1931, car "Magiciens de la Terre" inclut un grand nombre d'artistes occidentaux. Elle sert de repoussoir pour les auteurs de notre catalogue et elle sera forcément examinée sous un point de vue critique*. », l'entretien (« L'exposition de la terre entière : un entretien de Benjamin H. D. Buchloh et Jean-Hubert

J-H. Martin soulignait que les artistes du Tiers-Monde, ainsi que l'équipe de sélection présente, possédaient un contact avec l'Occident et sa culture, car la sensibilité du monde occidental est guidée par les critères, l'expérience et les connaissances acquises de notre temps. Afin d'éviter l'incompréhension de la part du public à l'égard d'objets inhabituels dans une exposition d'art, l'exposition *Magiciens de la Terre* devait ainsi adopter des critères de repérage des œuvres et des artistes basés certainement sur le point de vue occidental :

« *La tâche ne peut réussir que si l'exposition cristallise des tendances, des aspirations, et des sensations latentes en leur donnant forme par la présentation d'œuvres qui fassent la part de l'inconnu et du reconnaissable. Ont ainsi dû être écartées des œuvres dont l'authenticité (redoutable label que les Occidentaux décernent avec circonspection) n'était pas mise en doute mais qui, dans l'état de notre perception et de nos connaissances, de notre goût, eussent été mal comprises ou incomprises. Car pour beaucoup d'œuvres d'autres cultures, une information générale et courante assortie de raisonnements par analogie et déduction en permettent une approche. Mais il arrive que le système de signes ne se rapporte à rien de connu ou que les caractéristiques stylistiques échappent totalement au cadre du goût occidental, quelle que soit son élasticité. Ces œuvres-là sont "invisibles"*[74]*.»*

À partir de ce moment précis, des critiques sur l'exposition *Magiciens de la Terre* sont apparues, notamment celles d'Yves Michaud. Dans son ouvrage intitulé *L'artiste et les commissaires*, il développe une critique très pertinente à l'égard des expositions internationales.

La thèse principale de ce livre repose sur l'idée que :

« … *les commissaires se sont substitués aux artistes pour définir l'art. Les artistes et les œuvres ne sont plus que des prétextes pour faire continuer à tourner le manège du monde de l'art, le monde de l'art qui s'étourdit d'événements, de découvertes renouvelées et de coups communicationnels. J'ai essayé de montrer comment s'est mis en place et fonctionne un paradigme de perception esthétique*

Martin ») avec Benjamin H. D. publié en mai 1989*, Art in America.* Le texte de l'entretien est réédité dans l'ouvrage *L'Art au large* de Jean-Hubert Martin ; *L'Art au large*, Flammarion, Paris, 2012, p. 34.

[74] Jean-Hubert Martin*, Magiciens de la Terre, op, cit.,* p. 9.

qui obéit à l'hyper-empirisme post-moderniste et cherche sans cesse de nouveaux objets pour une curiosité qui tourne à vide[75]. »

À la fin des années 80, il remarque ainsi que l'« hétérogénéité » prend l'apparence d'une « homogénéité de la diversité ». Pour résumer, il parle d'une culture stéréotypée ou universalisée par les médias : on contemple l'art « exotique » à travers « nos » critères –ceux d'un homme blanc- qui permettent de comprendre ou de s'approprier le sens des objets provenant d'une autre culture et d'une autre civilisation. Par exemple, dans la culture aborigène, on croit qu'il existe des légendes, des dieux, des esprits, des ancêtres et on se base sur la mythologie. Mais tous ces éléments ne présentent de l'intérêt pour l'Occident qu'à travers le regard des médias, puisque l'objet exotique est tout sauf un spectacle dans sa culture d'origine. Yves Michaud emploie d'ailleurs l'expression d'« exotisme de pacotille » pour dénoncer le comportement du monde occidental qui ne perçoit la culture des « autres » que comme un spectacle[76] : « *Il s'agit d'être local, authentique, national, mais en même temps abordable et reconnaissable : il s'agit d'être ce que les touristes appellent* (*typique*) ». La culture « typique » est à l'origine du mass-média qui a créé des « codes spécifiques » permettant de distinguer un endroit d'un autre sur « la carte du tourisme international »[77]. Les spectateurs ne sont pas capables de comprendre la culture des autres mais les médias appellent à l'« universalité esthétique », code international permettant à tous d'accéder aux œuvres et de rationaliser tous les phénomènes culturels à travers nos regards : le public, averti ou non, peut tenter de chercher la « signification » et le « sens » dans les objets provenant d'un monde lointain. Mais la tentative rationnelle se base sur nos connaissances établies par les médias : nous tentons d'« interpréter » des œuvres « exotiques » mais cette tentative de recherche du sens s'inscrit également dans « nos critères » puisque l'on rationalise le monde à travers notre propre vision, notre vécu, nos connaissances et nos références. Il s'agit, en effet, d'esthétiser la culture du monde selon notre goût. L'art ne peut donc pas être rationnel, puisque l'on interprète des œuvres avec une connaissance empirique limitée.

[75] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, *op., cit.,* p. 174.
[76] Consulter également la critique d'Hervé Gauville et d'Elisabeth Lebovici sur l'exposition *Partage d'exotisme* de la Biennale de Lyon 2000. « Exotisme de pacotille : Pleine de bonnes intentions, la biennale d'art contemporain de Lyon déçoit », *Libération*, 29/06/2000.
[77] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, *op., cit.,* p. 86.

Yves Michaud remarque d'ailleurs que l'esthétisation des objets dans des expositions internationales constitue alors « *un pur mensonge, le mensonge de l'inintelligibilité accessible* ». C'est ainsi qu'il critique l'exposition *Magiciens de la Terre*, parce que le commissaire général n'avait retenu dans sa sélection que des œuvres qui appartenaient à « nos catégories et critères esthétiques » et qu'elles confirmaient et consolidaient ainsi notre croyance postmoderne dans la « diversité » et la « force de la création ». Yves Michaud récuse finalement la « tolérance » postmoderne[78] qui prétend être ouverte à tous alors que le « dogmatisme » reste présent puisque c'est le « point de vue » qui légifère et prime encore sur le monde. « L'universalité esthétique » devient alors un objectif essentiel pour le commissaire d'exposition, tout en contribuant activement au développement industriel et du spectacle des drapeaux du monde portant des couleurs très variées.

Malgré tout, la notion d'« exotisme de pacotille » ou d'« hyper-empirisme post-moderniste » développée à la fin des années 80 persiste encore aujourd'hui. En 2007, Yves Michaud remarque que la mondialisation n'a fait que progresser et que la proposition de *Magiciens de la Terre* s'est banalisée dans le monde actuel [79] : « *Il va de soi qu'une exposition d'art international doit absolument compter désormais des artistes chinois, australiens, indiens africains. Certaines manifestations internationales comme les biennales ou les triennales jouent systématiquement cette carte*[80]… »

Les années 80 constituent, en effet, une période de croisement entre l'épanouissement des médias et le développement des idéologies politiques et sociales liées à la mondialisation et qui entraînent des questions sur l'immigration, le marché et la culture. Quant à la libéralisation du commerce des marchandises et de la propriété intellectuelle, elle s'est étendue, en 1986, après les négociations de l'*Uruguay Round*. La Commission européenne a ensuite réagi face à la demande d'ouverture sur le monde du marché cinématographique et audiovisuel proposée par le GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*), ce qui a finalement nécessité de développer, en 1993, la notion d'« exception » et

[78] Yves Michaud disait : « *Le postmodernisme, c'est effectivement ce temps du pluralisme et de la diversité, ce moment de "la fin des grands récits" qui organisaient les représentations, comme l'annonce Lyotard en 1979. Certains le célèbrent comme une libération ; d'autres le diabolisent comme le règne du n'importe quoi.* » Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit.*, p. 96. Avec cette réflexion, on parle de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989), car le commissaire général n'a retenu dans son choix que les œuvres d'art ou objets que les occidentaux peuvent facilement comprendre à travers les médias. Le pluralisme postmoderne est certainement une ouverture de tentative favorisant le développement de la culture non-occidentale avec une démarche égalitaire, mais l'esthétique occidentale tombe souvent dans la « kitschification » et la « touristification ».
[79] *Ibid.,* p. 206.
[80] *Idem*.

de « diversité culturelle », définitivement adoptée par l'UNESCO [81]en 2001. La mondialisation évoquant parfois « les transferts internationaux de main-d'œuvre ou de connaissances », développe en effet, selon le FMI, le système transnational, qui renforcerait les liens entre les personnes, les communautés et les sociétés à travers des échanges, des relations et des pratiques transfrontalières[82].

Après le deuxième choc pétrolier, lors de la crise économique des années 80, une « vague identitaire» des populations immigrées liée au changement de génération a alors frappé.

Selon Ronan Le Coadic :

« *L'immigration de travail, en effet, provisoire et limitée à une population masculine, cède la place à une immigration de peuplement, durable et mixte (composée d'hommes, de femmes et d'enfants). Or, en contexte de ralentissement de la croissance économique et de montée du chômage, les immigrés et leurs enfants font souvent l'objet de discriminations. Ils sont alors enclins à chercher dans leur culture les ressources qu'ils ne trouvent pas dans leur société d'accueil et à les entretenir*[83]. »

Le monde occidental, notamment les pays développés après la fin de Seconde Guerre mondiale, doit désormais s'adapter à ce nouveau changement lié aux immigrés, en construisant un rapport interactif et harmonieux entre les différentes communautés, en consolidant et en concevant à la fois des politiques pluralistes et démocratiques qui favorisent l'intégration ainsi que la participation de tous les citoyens à la paix[84].

---

[81] Jean-Michel Djian, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 135-136.

[82] « La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter? », préparé par les services du FMI, 12 avril 2000. [En ligne] sur http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II

[83] Ronan LE COADIC, « Le multiculturalisme », article paru dans Le Coadic Ronan et Filippova Elena (dir.), *Débats sur l'identité et le multiculturalisme*, Moscou, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Académie des sciences de Russie, 2005, p. 25-51. [En ligne] sur http://www.academia.edu/4770531/Le_multiculturalisme (référence consultée en 2014).

[84]Le pluralisme culturel est ainsi expliqué par l'UNESCO : « *Dans nos sociétés de plus en plus diversifiées, il est indispensable d'assurer une interaction harmonieuse et un vouloir vivre ensemble de personnes et de groupes aux identités culturelles à la fois plurielles, variées et dynamiques. Des politiques favorisant l'intégration et la participation de tous les citoyens sont garantes de la cohésion sociale, de la vitalité de la société civile et de la paix. Ainsi défini, le pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle. Indissociable d'un cadre démocratique, le pluralisme culturel est propice aux échanges culturels et à l'épanouissement des capacités créatrices qui nourrissent la vie publique*. » UNESCO, *Pluralisme culturel,* « De l'exaltation de la diversité à la construction du pluralisme », [En ligne] sur http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=12321&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (référence consultée en 2014).

La question des minorités, particulièrement étudiées par les *Cultural Studies* britanniques et par la *French Theory* liée intimement à Mai 68 et étudiée par les postmodernistes, se pose également. Leurs pensées intellectuelles pluralistes et militantes ont ouvert de nombreux mouvements féministes et homosexuels à partir des années 70, et tout ce qui s'éloignait très loin de la légitimité centrale du pouvoir a commencé à apparaître et, même, à être valorisé après l'effondrement progressif de cette idée centrale[85].

Il est aussi fondamental d'aborder la politique de décentralisation et de déconcentration, puisqu'elle a contribué au développement de la spécificité culturelle au niveau local ainsi qu'à la préservation de cette dernière. Concernant l'aspect médiatique, les années 80 ont été marquées par de grands bouleversements technologiques avec l'apparition des radios, des télévisions privées et spécialisées, de la télévision « directe » par satellite, du magnétoscope, de la vidéocassette, etc., qui sont allés de pair avec la progression du commerce international, ce dernier considérant les médias comme des biens ou des services. En 1990, la télévision par câble est apparue en France et les satellites de la deuxième génération, destinés au service téléphonique, télévisuel et à la téléinformatique ont été préparés puis lancés sur orbite au même moment pour les États-Unis, l'Europe et le Japon[86].

La démarche multi-culturaliste de l'exposition *Magiciens de la Terre*, à l'origine d'une conception horizontale et d'un rapport relativiste entre l'Occident et le non-Occident, est issue d'un mélange singulier entre plusieurs idéologies politiques, culturelles et économiques. Le monde entre dans l'ère de la mondialisation en universalisant et en standardisant les échanges de tous les types de biens et de services, mais le monde postmoderne cherche paradoxalement tout ce qui se situe à l'opposé de la société dite « normale » et qui n'était jamais placé au centre de l'attention du monde occidental dominé par l'« homme blanc » : c'est-à-dire les drogués, les criminels, les malades mentaux, les handicapés, le sexe, la pornographie, les travestis, les homosexuels et les femmes. Toutes ces idées ont notamment été valorisées, dans le domaine artistique, par les féministes[87], les artistes

[85] Le domaine artistique était notamment très sensible à la problématique soulevée par les études culturelles comme le constate Catherine Grenier. Catherine Grenier, *La fin des musées? op., cit.,* pp. 27-28.

[86] Francis Balle, « Médias : le bilan des années 80 », l'article paru dans *Communication et langages*, vol. 82,1989, issue 82, pp.101-105. [En ligne] sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1989_num_82_1_1141 (référence consultée en 2014).

[87] Notons que cette idéologie fonctionne parfois comme un stéréotype comme c'est le cas de Marina Abramovic, d'origine serbe, connue en tant qu'artiste féministe. Selon Alain Quemin et Clara Lévy, « *ses performances permettent d'explorer doublement la thématique des stéréotypes genrés dans l'art : premièrement, un grand nombre des œuvres de*

homosexuels, l'art « abject », d'autres types de mouvements, ou bien encore ou par les artistes défiant l'autorité et le pouvoir légitime.

Yves Michaud a ainsi dit :

« *Les femmes ont partout pris dans l'art contemporain une place importante, notamment dans les domaines comme la vidéo et l'installation où les marques de la pratique masculine n'étaient pas trop fortes.* […] *Ces nouvelles formes de sensibilité sont aussi le fait des artistes homosexuels, des artistes immigrés, de certains artistes d'origine sociale modeste, notamment en Angleterre, ou encore des artistes à l'identité composite compte tenu d'une pluralité d'appartenances* (*Chinois du Canada, Pakistanais d'Angleterre, Indiens ou Noirs américains, Nord-Africains de France, etc.*)[88]. »

Tout ce qui était caché, dans l'ombre, est dorénavant montré au grand jour comme si le Centre Pompidou exposait sa structure et ses organes au public à l'ère du postmoderne. À partir de là, les couleurs de peau liées à l'ethnicité (arabe, noir, asiatique…), jouent un rôle important. Il semble même qu'elles méritent désormais un intérêt majeur, comme le prouve l'exposition des « magiciens planétaires » qui a inspiré et sert encore d'exemple aujourd'hui à d'autres grandes expositions dites « internationales »[89]. Pourtant, dans cette notion d'« homogénéisation » égalitaire qui essaie de percevoir les civilisations, les continents et les pays en horizontal à travers le dialogue, on décèle la présence d'un ethnocentrisme occidental qui se cache derrière les masques béninois, selon « nos » critères, c'est-à-dire ceux de l'Occident, fortement influencés par les médias. En effet, on pourrait même penser que les artistes non-occidentaux profitent de ce type de sélection, cherchant quelque chose de « typique » qui pourrait représenter leurs pays, puisque l'art contemporain est né et dominé par certains pays occidentaux. Certaines villes du monde telles que New York, Berlin, Londres, Paris, offriraient ainsi un terrain plus favorable que les autres à la création et de nombreux

---

cette artiste traitent de la question de l'identité sexuée et de la domination masculine… ». C'est à partir de cette image féministe qu'elle accède à un succès artistique et marchand. Consulter : Clara Lévy, Alain Quemin, « Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne : le cas de Marina Abramovic », *Opus - Sociologie De L'art* N° 18, L'Harmattan, Paris, 2011, pp. 53-71.

[88] Yves Michaud*, L'art à l'état gazeux : Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Hachette Littérature, Paris, 2003, pp. 99-100.

[89] Catherine Grenier disait : « *Les "études culturelles" et les "études visuelles" ont-elles aussi contribué à bouleverser les hiérarchies et à ce que l'on considère autrement des expressions artistiques jusqu'alors minorées ou négligées, comme l'art des artistes femmes, les formes d'art liées à l'expression des minorités, ou encore les esthétiques marginales ou locales. Depuis l'exposition* Magiciens de la Terre *(Centre Pompidou) en 1989, jusqu'à la première Documenta "mondialisée" conçue en 2002 par Okwui Enwezor, la géographie culturelle de l'art contemporain comme celle de l'art moderne se sont considérablement élargies*. » Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, *op., cit*., pp. 27-28.

musées et institutions occidentaux y bénéficient d'une notoriété internationale par rapport à ceux des pays dits en périphérie. Il y a donc, en effet, une recherche de valorisation de la diversité mondiale et du relativisme culturel, de cultures authentiques se devant de posséder des valeurs esthétiques et économiques remarquables, notamment grâce à l'originalité de ce qui les caractérise.

Ce rapport hiérarchique se développe même au sein de l'espace occidental. Depuis que la capitale de l'art s'est déplacée de Paris à New York au cours des années 1960, et que le monde de l'art s'est inscrit dans une phase internationale depuis l'ère de la mondialisation, le gouvernement français se demande : « *quelle place occupent la France et les différents pays en matière de création plastique contemporaine ? En particulier, quels pays jouent un rôle leader dans le monde international de l'art*[90]*?* ». Afin de répondre à ces questions, Alain Quemin a mené, en 2001, plusieurs enquêtes sur les grandes collections françaises, les collections des musées internationaux, ceux-ci se concentrant essentiellement aux États-Unis et en Europe (Allemagne, Royaume-Uni, Espagne, Pays-Bas) et sur le Kunstkompass, classement international des artistes contemporains établi du point de vue allemand. Ces études montrent que l'art contemporain est sujet à de nombreuses inégalités si ce n'est conflits entre les différents pays et qu'il est devenu l'origine d'hégémonie pour certains d'entre eux. Les pays occidentaux dominent bel et bien, du moins en ce qui concerne la politique d'achat en France, en ce qui concerne les musées occidentaux ainsi que les palmarès mondiaux[91], alors que la visibilité des artistes issus des pays considérés comme « périphériques » reste, quant à elle, minime.

Malgré tout, le rapport d'Alain Quemin laisse entendre que les pays « exotiques » sont de plus en plus présents sur la scène internationale, par leur nombre, lors des manifestations artistiques (comme la biennale de Kwangju, de Taipeh, etc.), de ses acteurs (par exemple, Yuko Hasagawa, commissaire générale de la biennale d'Istanbul en 2003, et de celle de Sharjah en 2014), ainsi que celui des artistes asiatiques : « *Depuis quelques années, l'Asie – et la Chine en particulier – bénéficie d'un mouvement de mode dans le monde de l'art contemporain*[92] … » ; « *L'exotisme est alors bien*

[90] Ce sont quelques-unes des questions essentielles soulevées par Alain Quemin dans son rapport rendu, en 2001, au ministère des Affaire étrangers. Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.,* p. 9.

[91] Après le rapport ministériel, Alain Quemin élargit et approfondit ses enquêtes sur les classements des artistes en étudiant Artnet, Artfact, etc.

[92] Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contempora*in, *op., cit*., p. 113.

souvent plus apparent que réel, et d'aucuns ne manquent pas de le mettre en scène car il constitue pour eux une source de légitimité[93]. »

Si les paramètres économique, géographique, historique et politique sont des facteurs fréquemment invoqués car permettant de déterminer la visibilité des territoires de l'art contemporain, il est intéressant de se demander si l'« exotisme » entre en ligne de compte concernant celle des pays en périphérie sur la scène internationale de l'art contemporain.

Si cette idée d'« exotisme », engendré par l'hyperempirisme[94] des médias, permet aux pays occidentaux de comprendre ou d'accorder une certaine beauté et de la valeur aux œuvres provenant des territoires lointains ou des artistes issus de ces pays et travaillant dans les pays occidentaux, il n'est pas possible d'envisager que ce nouveau mode de consommation artistique constitue un critère important dans le monde de l'art contemporain dominé par certains pays « leaders ».

Catherine Grenier a notamment dit :

« *Les "études postcoloniales" qui se sont développées depuis les années 1980 ont engagé une critique de l'histoire de l'art occidentalo-centrée et entraîné la revalorisation des formes d'art pratiquées dans les pays non occidentaux comme dans les espaces jugés "périphériques"*[95]. »

C'est pourquoi, il est aujourd'hui primordial d'étudier cette nouvelle démarche esthétique fondée sur le pluralisme postmoderniste qui fonctionne, entre l'Occident et le reste du monde, comme un outil de communication universaliste fortement inspirée par les médias et qui pourrait se traduire comme appartenant à la « culture populaire ».

---

[93] *Ibid.,* p. 105.

[94] Le terme « hyper-réalisme » a pris forme à partir du régime post-moderne où tout peut être interprété et commenté avec une démarche pluraliste. Depuis l'exposition *When attitudes become form* d'Harald Szeemann (1969 à Berne), conçue comme une œuvre de l'espace à travers de multiples interprétations des œuvres des artistes participants selon le thème que le commissaire a choisi, les organisateurs soumettent aujourd'hui leurs idées et leurs points de vue dans les expositions d'art contemporain, tout en engendrant de nouveaux discours et sens artistiques. Ce que les artistes énoncent eux-mêmes comme l'art, un « discours d'artistes », ne s'inscrit plus dans le réseau de communication postmoderne dans le monde de l'art contemporain en tant que déclaration unique légitime. Consulter l'introduction de l'ouvrage : Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, *ibid.,* pp. 9-34.

[95] Catherine Grenier, *La fin des musées ? op., cit*., p. 27.

On se demande finalement si les artistes non occidentaux n'essaieraient pas de valoriser la diversité mondiale ainsi que le relativisme culturel afin de mieux communiquer avec l'espace du pouvoir et d'acquérir, au final, une reconnaissance artistique auprès des institutions internationalement renommées, du marché de l'art et des événements/manifestations internationales qui ont lieu, pour la plupart d'entre eux, aux États-Unis et en Europe de l'Ouest. C'est à partir de cette hypothèse que l'on peut développer une théorie liée à « l'exotisme », qui a désormais acquis droit de citer et qui nous paraît aujourd'hui constituer une clé esthétique universaliste permettant à l'artiste d'être repéré plus facilement par les pays puissants qui dominent le monde artistique.

Quelques hypothèses

La première hypothèse repose sur le fait que les artistes issus des pays extra-occidentaux conçoivent aujourd'hui des stratégies de communication afin de favoriser la diffusion de leurs œuvres sur la scène internationale : ils peuvent alors être tentés de représenter leurs identités culturelles dans leurs propres créations artistiques d'une manière stéréotypée et reconnaissable par les pays occidentaux, ceux-ci appliquant une sélection de type quasi « darwinienne»[96].

Cette stratégie s'inscrit finalement dans la phase de « l'exotisme de pacotille » et de l'universalisme qui confère au monde un aspect insignifiant. La culture et la tradition du monde, représentées dans les œuvres d'art, s'adaptent finalement au goût populaire du monde occidental et leur véritable caractère culturel disparaît. Les artistes issus d'une culture non-occidentale sont ainsi plus rigoureusement concernés par ce nouveau phénomène mondial : afin d'être repérés, reconnus et vendus sur le marché de l'art international, les artistes du monde non-occidental se tournent donc vers leurs origines mais en les présentant d'une façon acceptable par l'Occident.

[96] Produire des œuvres caractérisées comme « exotiques », à partir de différentes cultures ou provenant d'un pays lointain, introduit une question de couleur : dans le monde de l'art contemporain dominé par certains pays occidentaux, l'exotisme, couleur authentique, donne plus de chance aux artistes non-occidentaux de survivre grâce à leur unicité esthétique.

L'objectif de la thèse et l'objet principal d'analyse

Il serait donc judicieux d'analyser ces stratégies liées à la création et à la diffusion des artistes internationaux adaptées à l'esthétique contemporaine de la mondialisation et de dévoiler l'aspect « occidentalo-centré » des catégories de jugement esthétique qui contribuent aujourd'hui au fonctionnement des institutions et du marché de l'art. Cette analyse permettra finalement d'orienter la réflexion sur le rapport déséquilibré entre les pays occidentaux et ceux que l'on peut qualifier de « périphériques », et de remettre en question le véritable pluralisme, pensée égalitaire entre les pays, mais, qui, en réalité, ne constitue encore bien souvent que l'une des ficelles essentielles qu'il ne faut pas omettre dans les expositions d'art contemporain ainsi que dans le marché de l'art.

Dans ce travail, il faudra donc se pencher, pour mieux comprendre et illustrer ce phénomène, sur le cas des trois principaux pays asiatiques -Corée du Sud, Japon, Chine- qui ont été les plus actifs sur la scène internationale depuis « l'ère de la mondialisation ». Les artistes japonais ont en effet d'abord joué un rôle important sur la scène internationale de l'art contemporain depuis les années 50, notamment à travers leurs propres mouvements artistiques, comme par exemple avec les groupes d'artistes du Gutaï ou bien encore le Mono-ha. La génération du Pop art japonais est par ailleurs très présente et a une certaine influence dans les institutions internationales et sur le marché de l'art. Concernant la Corée du Sud, on retient Nam June Paik comme une grande figure emblématique de l'art contemporain en tant que fondateur de l'art vidéo, ainsi que Jehon Soo Cheon, Kang Ik-Joong et Lee Bul qui ont obtenu des Mentions spéciales dans les années 90 lors de la Biennale de Venise. Quant à la Chine qui a connu une grande expansion économique à partir des années 90 et qui dépasse même aujourd'hui le niveau économique japonais, elle compte dorénavant de très nombreux artistes rencontrant un succès incontestable sur la scène internationale ainsi que sur le marché de l'art comme avec Cai Guo-Qiang, Ai Wei Wei, Zhang Yuan, Zeng Fanzhi, Yue Minjun, Zhang Xiaogang, Mu Boyan, et bien d'autres.

Ces trois pays présentent ainsi de nombreux points communs, non seulement d'un point de vue géographique, politique et historique, mais aussi culturel. Il s'agit, en effet, d'une communauté de pays situés dans l'Asie de l'Est qui ont adopté, depuis très longtemps, le bouddhisme et le confucianisme comme pensées philosophiques et religieuses, tout comme le christianisme est devenu la religion officielle de l'Empire romain, puis celle de l'Europe. La pratique artistique

traditionnelle de ces pays consiste ainsi essentiellement à utiliser du papier de riz, de l'encre de Chine et un pinceau à lavis fabriqué pour tracer des traits et des lignes. Les pays d'Asie de l'Est partagent donc depuis longtemps les mêmes critères esthétiques traditionnels influencés par la « théorie de six règles » (六法畫論) inventée par Xie He et « retouchée » par Gu Kaizhi au IV^{e} siècle. Le Japon, la Chine et la Corée du Sud, pays économiquement développés et très sensibles aujourd'hui à la mondialisation, sont ainsi semblables sur plusieurs aspects. Au sujet de la création artistique, la seule différence de ces trois pays n'est alors peut-être qu'une simple question de forme et d'apparence matérielle, comme semble le penser Achille Bonito Oliva qui a organisé, en 1995, l'exposition *Asiana : Contemporay Art from Far East* au Palazzo Vendramin Calergi dédiée aux artistes japonais, chinois et coréens[97].

Problématiques

À travers cette recherche sur les artistes d'Asie de l'Est qui s'enracinent aujourd'hui de plus en plus dans le réseau international avec la mondialisation, il serait intéressant d'essayer de répondre aux questions suivantes : la diversité culturelle constitue-t-elle un nouveau critère esthétique ou n'est-elle qu'une illusion ? Comment cela se traduit-il dans le fonctionnement du monde de l'art aujourd'hui ? Quel est l'enjeu d'un véritable pluralisme pour la création et la diffusion de l'art contemporain ? Quelles stratégies des institutions, du marché de l'art et des artistes du monde « périphérique » permettent de pénétrer le réseau international depuis la mondialisation ? Comment les artistes internationaux intègrent-ils et adaptent-t-ils la diversité culturelle de la mondialisation dans leur propre création ? Que signifie la tolérance de la diversité culturelle vis-à-vis de « l'exotisme de pacotille » et du pluralisme qui seront d'ailleurs évoqués à de nombreuses reprises ?

[97] Achille Bonito Oliva, Dexin G, Gino Di Maggio, Dawei Fei, Seung-Duk Kim, *Asiana: Contemporay Art from Far East*, Fondazione Mudima in cooperation with Venice Municipality the Cultural Council, Milan, 1995.

Repérage

Cette thèse sera donc divisée en cinq chapitres selon le processus et les différentes étapes de notre recherche.

Dans le premier chapitre, nous effectuerons essentiellement une enquête sur la position globale des trois pays d'Asie de l'Est (Japon, Chine, Corée du Sud) dans le monde de l'art contemporain afin de constater et de mettre concrètement en lumière le rapport déséquilibré qui existe entre les pays occidentaux et les pays périphériques, mais aussi afin d'apprécier les positions relatives de ces pays. Pour ce repérage, nous utiliserons essentiellement les revues d'art occidentales comme *Art in America* (US), *Artforum* (US), *Flash Art* (IT) et *Artpress* (FR), qui bénéficient aujourd'hui d'une notoriété internationale : ces magazines, disposant d'une rubrique *Review/Preview*, sont une riche source d'informations sur les expositions d'art contemporain organisées dans de nombreuses villes et de nombreux pays du monde. En analysant cette rubrique par le biais de plusieurs méthodes empiriques, il sera possible d'effectuer des études objectives portant sur les différents espaces géographiques concernés par l'art contemporain.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la comparaison entre les classements que nous avons créés à partir des revues internationales, à la hiérarchie des artistes et des pays établie à partir des ventes aux enchères, des foires de l'art contemporain et des collections d'art contemporain dans de nombreux musées internationaux et des biennales. Ces diverses mises en parallèle nous permettront de mieux comprendre la spécificité des revues internationales et quel est ainsi l'intérêt de ces dernières par rapport au marché de l'art, aux musées et aux biennales.

Dans le troisième chapitre, nous repèrerons et identifierons les artistes d'Asie de l'Est **(**l'âge, le pays d'origine, le sexe (ou le genre), le lieu de résidence, etc.**)** figurant dans les quatre revues d'art précédentes, puis nous procèderons à une analyse synthétique et comparative entre le résultat de cette recherche et celui des études territoriales (le résultat du premier chapitre). Nous effectuerons ensuite une étude analytique et statistique des articles révélant l'identité et la spécificité de l'Asie dans de nombreuses descriptions ou interprétations sur les artistes et de leurs œuvres. À travers cette recherche, nous aimerions savoir comment les artistes de trois pays d'Asie de l'Est sont perçus et appréhendés sur la scène internationale. L'objectif de cette étude est de dévoiler le point de vue

occidental à l'égard des artistes japonais, chinois et coréens, tout en procédant à une analyse empirique du contenu des médias.

Pour le quatrième chapitre, nous verrons comment les artistes asiatiques essaient de s'adapter à l'environnement international et de quelle manière ils tentent de communiquer avec le monde à travers leurs créations artistiques. Nous nous intéresserons ensuite à la conception, à la création et à la communication qui se mettent en place autour des œuvres de ces artistes asiatiques, celles-ci pouvant subir l'influence de nombreuses problématiques engendrées par le rapport dissonant entre l'Occident et l'Asie et, ce, depuis la mondialisation. Cette recherche est en effet basée sur cette hypothèse : la scène internationale de l'art contemporain reste dominée par l'espace occidental, celui-ci part à l'aventure, dans la plupart des cas, à la recherche de l'originalité et de l'authenticité artistique chez les artistes du « Tiers-Monde » ou non occidentaux dans la plupart des cas. Les artistes asiatiques sont, par conséquent, obligés de développer tout ce qui peut être « typique » ou « exotique », dans leurs discours et leurs créations artistiques afin de mieux communiquer avec le monde occidental. Pour mener à bien cette enquête, nous étudierons de nombreux textes et interviews issus de revues internationales d'art, conçus et fournis par des musées et des galeries d'art contemporaines. Cette enquête nous permettra notamment de chercher à savoir si les artistes asiatiques ont conscience de leur situation internationale et s'ils développent une stratégie de communication favorisant la diffusion de leurs œuvres et le développement de leur visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain.

Dans le dernier chapitre, nous étudierons principalement l'évolution de « l'ethnocentrisme » du monde occidental en retraçant son histoire. Nous tenterons ainsi de montrer que cette dernière a engendré l'apparition du concept d'exotisme, de clichés et de stéréotypes, représentations existant depuis que le monde pratique le commerce. En partant du Moyen Âge, moment de la découverte de l'Orient, nous nous intéresserons ensuite particulièrement à la période qui débute au XVIII^{e} siècle, lorsque l'Occident a façonné de nombreuses images stéréotypées à l'égard de l'Extrême-Orient. Il semble que l'exotisme, fondé depuis le siècle du commerce avec l'Asie (Chine : chinoiserie, Japon : japonaiserie et japonisme) perdure jusqu'à nos jours et que l'univers des artistes contemporains asiatiques reste très sensible à l'histoire et à la tradition de leurs pays et de leurs cultures, mais aussi aux clichés développés sur ceux-ci en occident. Nous nous intéresserons également au sujet

concernant la liberté artistique. Si la scène internationale de l'art contemporain est dominée par l'Occident, l'exotisme engendré par les artistes périphériques peut jouer son rôle en tant que valeur esthétique unique. Cette dernière peut en effet s'imposer aux artistes du monde à travers sa rareté, son authenticité et son originalité esthétique.

Clarification de quelques termes essentiels

Avant d'entrer dans le premier chapitre consacré à une analyse empirique et analytique qui porte toute son attention sur le mouvement des territoires de l'art contemporain, il est important de clarifier quelques termes essentiels qui seront employés de manière récurrente dans l'ensemble de la thèse. Il semble que des termes comme « exotique », « exotisme », « stéréotype », « cliché » sont très attachés les uns aux autres dans les problématiques esthétiques soulevées par les œuvres des artistes périphériques à l'ère de la mondialisation, comme on le voit d'ailleurs dans la réflexion philosophique d'Yves Michaud développée à partir de l'exposition *Magiciens de la Terre.* Afin de mieux cerner l'aspect théorique de ce travail, nous tenterons, à travers ces termes et la clarification de ces derniers, d'éclairer notre réflexion. Pour mener à bien cette étude, nous emprunterons quelques notions théoriques appartenant au domaine de la littérature car l'aspect théorique à l'égard de l'« exotisme » y est davantage développé que dans le monde des arts visuels. De plus, nous porterons notre attention sur les recherches théoriques développées par les sciences sociales. Notre question essentielle sera donc la suivante : comment ce concept d'« exotisme » est-il utilisé dans le domaine de l'art contemporain ?

- « Exotique », « Exotisme » : regardons le sens du terme « exotique », défini comme :

- 1. « *Qui n'appartient pas aux civilisations de l'Occident*. »
- 2. « *Qui provient des pays lointains et chauds* ».

Jean-Marc Moura, professeur de littérature comparée, disait : « *Afin de rendre au préfixe "exo" toute sa portée, on réservera le qualificatif d'"exotique" à la représentation des hommes et des sociétés qui n'appartiennent pas à l'Europe, et qui constituent par là son altérité*[98] *»*.

Selon tous ces répertoires, on voit bien que ce terme relève de l'idée relativiste alternative et d'un point de vue précis -celui de l'Europe-, développé à partir d'un emplacement distinct, d'où l'on évalue la distance et la couleur des objets provenant d'autres civilisations. L'exotisme est « un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations » comme le pense Jean-François Staszak[99]. Il est, en revanche, développé à partir d'un objet ou d'un lieu que nous pouvons visiter, toucher, entendre ou parfois consommer comme un fruit exotique provenant d'un pays tropical : « *exo* » se réfère souvent, depuis le XIII^{e} siècle, à la représentation de l'espace (« lointain »). À l'opposé de l'espace mythique des grands genres médiévaux, *Le Livre des merveilles* de Marco Polo illustre un lieu réel (Cathay : Chine) accompagné du « bizarre », de l'« étrange » et du « cocasse », qualifié de « réalisme de l'étrange » par Jean-Marc Moura[100]. C'est ensuite, au siècle des Grandes Découvertes, que l'on connaîtra davantage ce que sont ces terres lointaines et étrangères. Désigné comme un « exotisme de surface », Jean-Marc Moura[101] le qualifiera même de « pâle exotisme » : c'est à partir de sa réflexion et des différentes définitions que l'on peut différencier l'adjectif « exotique » et le terme d'« exotisme ». Ce dernier a émergé en Occident en parallèle avec la connaissance des autres continents : Afrique, Asie, Amérique (jusqu'au XIX^{e} siècle, pour ce qui concerne l'Amérique du Nord), Océanie, toutes les civilisations, alors que l'autre est plutôt lié au « réalisme de l'étrange » pratiqué dans la culture médiévale[102].

---

[98] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 14.

[99] Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Département de géographie Université de Genève, 2008 Le Globe - TOME 148, p. 8. [En ligne] sur http://www.academia.edu/259840/J.-F._Staszak_2008_Quest-ce_que_lexotisme_Le_Globe_Geneve_148_pp._3-30 (référence consultée en 2014).

[100] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op., cit.,* p. 29.

[101] *Ibid.,* p. 55.

[102] Jean-Marc Moura a notamment distingué l'évolution de la notion de voyage par trois grandes périodes :
- l'Antiquité et le Moyen Âge : à la conception collective d'un espace clos répond l'indifférenciation de l'espace réel et de l'espace mythique.
- La Renaissance et les Lumières : époque des Découvertes et la maîtrise de l'espace physique.
- L'époque romantique et post-romantique : l'on passe d'une conception pragmatique, « objective », à une conception subjective de l'espace. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op., cit.,* p. 16.

Quand nous évoquerons le terme d'« exotisme », il s'apparentera désormais, dans cette recherche, à des espaces géographiques réellement présents sur la planète –Asie, Japon, Chine, Corée- et autour desquels des stéréotypes, des clichés ainsi que des rêveries engendrées par l'« imagination »[103] se sont développés. Par conséquent, nous emploierons de nombreux adjectifs relevant de la notion géographique tels que « local », « géographique », « national », « lointain », qui peuvent finalement être assimilés à celui d'« exotisme ».

- « Exote » : si l'exotisme est défini comme « *La réaction vive et curieuse d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la différence* », « exote » est écrit ainsi par Victor Ségalen :

« *Celui qui sait pratiquer l'exotisme, c'est-à-dire jouir de la différence entre lui-même et l'objet de sa perception, est nommé l'exote : c'est celui qui "sent toute la saveur du divers", c'est le voyageur insatiable. Cette différence n'a pas besoin d'être objectivement très grande : le vrai exote, tel un collectionneur sachant jouir d'infimes nuances entre les objets de sa collection, apprécie le passage du rouge au rougeâtre plus encore que celui du rouge au vert*[104]. »

« Exote » peut aisément désigner les Occidentaux dans cette thèse.

- « Stéréotype », « cliché » : décrit comme « Le stéréotype, qui fige un peuple en quelques traits grossiers… » par Jean-Marc Moura. Dans le dictionnaire, il est qualifié :

- 1. D'« opinion toute faite, réduisant les singularités ».
- 2. D'« association stable d'éléments ».

Et l'adjectif « stéréotypé » est défini ainsi :

- 1. « Qui paraît sortir d'un moule ; tout fait, figé ».

[103] L'imagination est considérée comme la seule encore capable de se donner « le spectacle de territoires réellement exotiques », *Ibid.,* p. 23.
[104] Victor Ségalen cité par Tzvetan Todorov. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Éditions du Seuil, 1989, Paris, pp. 362-363.

- 2. « Se dit d'actes, de gestes habituels répétés involontairement mais ne présentant pas le caractère convulsif des tics ».

Le terme « stéréotype/stéréotypé » désigne donc une sorte de caricature ou de préjugé (« opinion toute faite ») sur des choses ou des idées engendrées couramment à partir d'une démarche empirique piégée par la société de masse. Ce terme, qui relève d'une image à connotation négative et qui a été créée à partir de la culture populaire, s'enracine notamment dans la période contemporaine inspirée du tourisme, c'est-à-dire depuis le XX^{e} siècle lorsque les frontières géographiques ont disparu[105]. Jean-Marc Moura disait : « *Dans sa version stéréotypée, l'exotisme est un moyen pour l'industrie du divertissement de susciter l'évasion, de nourrir et prolonger le rêve d'échapper au quotidien.* » La production de la culture de masse, et notamment les produits de mauvais goût qui réduisent le paysage du monde, va finalement de pair avec l'exotisme qui développe un sens qui va à l'encontre de la société de la consommation : c'est à partir de la différence et de la spécificité géographique que naît l'exotisme.

L'exotisme est, en effet, un concept original qui est à la fois une valeur singulière née à partir d'une connaissance superficielle des pays lointains, comme en témoigne Jean-Marc Moura : « … *les pays les plus éloignés sont supposés les meilleurs. L'exotisme serait donc un éloge dans la méconnaissance*[106]. » Ce manque de compréhension se traduit par la fabrication massive de produits et elle standardise aujourd'hui tout ce qui devrait être « typique » en une seule forme, celle-ci nous permettant de localiser l'origine géographique de tous les objets et de toutes les cultures exotiques dans l'espace occidental.

Nous ne nous intéressons en effet pas à l'exotisme au sens propre, mais à un exotisme surmédiatisé puis localement codifié comme c'est le cas pour les termes de *Samuraï*, *Keisha*, *Kungfu* , « Sagesse chinoise », etc. : ce sont plutôt des « clichés » dans le sens où ces mots sont stylisés. Ces termes sont devenus des « stéréotypes » puisqu'ils évoquent une dimension culturelle et ils sont ainsi aujourd'hui largement employés dans l'industrie du tourisme ainsi que dans celle des produits de loisir. C'est cette spécificité géographique universellement adaptée au goût commun de tous que nous allons

[105] *Ibid.,* pp. 8-9, 52 et 85.
[106] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Honoré Champion, 1998, Paris, p. 30.

étudier tout au long de notre réflexion sur les artistes japonais, chinois et coréens, qui profitent, en hypothèse, de ce type de communication globaliste sur la scène internationale. L'intérêt porte finalement sur l'« exotisme de pacotille » (*kitsch* et « simulacres » : les produits de masse sont souvent trop hyperboliques et péjoratifs à tel point qu'il y a un grand écart entre le réel et la « représentation » ; cette dernière n'a parfois aucun lien avec le premier comme l'a pensé J. Baudrillard[107]) ou sur l'authenticité culturelle et géographique (tout ce qui est « typique »), qui ne contient parfois pas le sens péjoratif de « *kitsch* », mais qui provoque ou engendre une atmosphère exotique du point de vue occidental.

Si les « stéréotypes » sont « *une idée préconçue, une croyance exagérée associée à une catégorie »*, les « clichés » relèvent de « *la stylistique et se définissent comme un effet de style figé par l'usage, manifestation d'un servile esprit d'imitation*[108]*.* » Notre étude prend donc sa source en partant de cette idée de la « stylistique » et de l'« esprit d'imitation », ainsi, tout ce qui est répétitif avec un style régulier. Le stéréotype est également décrit comme « *une croyance exagérée et une idée participant d'une tradition culturelle*[109] », nous dévoilerons donc quelques termes et expressions très récurrents dans l'ensemble des descriptions ou des évaluations du monde de l'art contemporain à l'égard des artistes de trois pays d'Asie de l'Est[110].

Remarquons que le terme de « cliché » rejoint naturellement le sens d'« exotisme de pacotille », parce que la culture de masse réside dans une abondante production de biens basée essentiellement sur l'esprit capitaliste. Quant à la stylisation des produits, elle contribue à la consommation en garantissant le meilleur prix du marché comme, par exemple, avec une céramique chez IKEA.

- « Couleur », « pittoresque » : selon Jean-Marc Moura, les termes de « couleur locale » et de « pittoresque » sont souvent évoqués lorsque l'on parle d'exotisme. Selon lui :

[107] Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Galiée, Paris, 1981.
[108] Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains, op., cit.,* p. 100.
[109] *Ibid.,* p. 101.
[110] Pour les termes « cliché » et « stéréotype », voir également « Notions clés » de l'ouvrage *Lire l'exotisme., op., cit*., pp. 189 et 195.

« *La couleur locale se définit comme la reproduction exacte et vive des caractères d'un espace et d'une époque. Pour l'exotisme, cette couleur est d'abord géographique, puis, éventuellement, historique (*Salammbô *de Flaubert recrée la Carthage antique). Le pittoresque, quant à lui, désigne deux choses distinctes : le charme, l'originalité, l'attrait d'un paysage ou d'une scène, et la littérature, la qualité d'une description qui exprime la réalité avec vivacité et couleur. La recherche du pittoresque est par conséquent, l'une des caractéristiques de l'écriture exotique*[111]. »

- « Ethnocentrisme » : selon Jean-Marc Moura c'est une attitude « *consistant à considérer sa propre culture comme supérieure aux autres, à en faire un modèle ou un point de référence universel. L'exotisme, en tant qu'inspiration littéraire transformant l'étranger en spectacle bariolé et séduisant (notamment ce qu'on a appelé la "fantaisie exotique") est accusé d'ethnocentrisme, par le XX*^{e} *siècle*[112]*.* »

Au XIX^{e} siècle, cet ethnocentrisme est également appelé « européocentrisme » car il est issu de la pensée coloniale. On souligne ensuite le terme de « sinocentrisme », une approche ethnocentrique considérant la Chine comme centrale et unique. Cette idéologie, qui a pris fin au cours du XIX^{e} siècle, est aujourd'hui remise en question face à la montée économique de ce pays depuis les années 90, l'amenant ainsi à rivaliser avec les États-Unis, le Japon et l'Europe. Tous les termes que nous venons d'évoquer peuvent être regroupés dans le champ lexical d'« ethnocentrisme » défini comme « *la tendance à ne considérer que son point de vue et ses intérêts propres* » par le dictionnaire Larousse.

- « Tiers-Monde » : nous citons directement Jean-Marc Moura, parce qu'il révèle l'aspect exotique des pays « sous-développés » du point de vue occidental, les pays « majeurs » ou « centraux ». C'est un « *Terme qui apparaît vers 1950, par analogie avec le tiers état (l'un des trois ordres de la société*

[111] *Ibid.*, p. 12.

[112] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op., cit.,* p. 91.

Concernant le terme d'« ethnocentrisme », citons également Claude Lévi-Strauss qui a montré une critique pertinente vis-à-vis de la théorie de Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) en proposant trois grandes races primitives : la noire, la blanche et la jaune. Tout en refusant cette vision statique et raciste, Claude Lévi-Strauss a souligné l'importance de la richesse de la diversité des cultures humaines, car celle-ci crée de formidables métissages. Il disait dans son *Race et Histoire* : « *Aucune culture n'est seule; elle est toujours donnée en coalition avec d'autres cultures, et c'est cela qui lui permet d'édifier des série cumulatives.* » Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Gallimard, Paris, 2003.

française avant 1789, avec la noblesse et le clergé ; l'ordre le plus large et le moins influent dans la vie sociale). Il désigne l'ensemble des pays de l'Est. C'est la conférence de Bandoeng (Indonésie), en 1955, qui permet aux pays d'Afrique et d'Asie, d'affirmer avec éclat leur volonté de se développer à l'écart du modèle américain comme du modèle soviétique.

Par la suite, le terme prend une connotation politique (ensemble des pays victimes de l'impérialisme occidental : en Afrique, Amérique du Sud, Asie) et économique (ensemble des pays sous-développés ou, tout simplement, pauvres).

À mesure que les espaces exotiques se sont transformés en "Tiers monde", l'inspiration exotique a été plus contestée, tenue parfois pour une sorte d'impérialisme littéraire (voir les accusations de Jean-Paul Sartre contre la littérature exotique, et aussi celles d'auteurs francophones, par exemple Aimé Césaire, contre les grands écrivains français de l'exotisme)[113]*.* »

Ces définitions préalables étant désormais posées, nous voici en mesure d'aborder le développement de notre recherche.

[113] *Ibid.,* p. 196.

CHAPITRE I : L'art contemporain asiatique (Japon, Chine, Corée du Sud) au prisme du regard occidental

Quels sont les artistes d'Asie de l'Est ayant connu ou connaissant encore un succès international dans le monde de l'art contemporain ? Il existe déjà de nombreuses recherches sur le marché de l'art, les collections, les palmarès des artistes, les galeries d'art, les biennales, les foires de l'art contemporain à partir desquels il est possible de lister les pays d'Asie de l'Est très présents à l'échelle internationale ainsi que leurs artistes qui sont aujourd'hui très connus[114]. Cependant, pour nos recherches, un point de vue spécifique doit être développé : nous nous intéresserons non seulement aux artistes les plus notoires, mais aussi à de ceux d'Asie de l'Est qui ont commencé à présenter leurs travaux sur la scène internationale de l'art contemporain. Les artistes asiatiques d'un certain âge, sensiblement reconnus dans leur propre pays, mais qui suscitent aujourd'hui, de façon tardive, l'intérêt du monde artistique international, seront également abordés. C'est à partir des revues internationales d'art que nous découvrons ce microcosme qui est demeuré invisible chez les sociologues de l'art, davantage portés sur la plus grande visibilité internationale[115]. Nous étudierons ainsi *Art in America, Artforum, Flash Art* et *Artpress* à partir de 1971 jusqu'à 2010 afin d'analyser la position globale des pays d'Asie de l'Est à l'échelle mondiale et voir rétrospectivement comment l'art contemporain a évolué pendant les quatre décennies concernées. Il faut souligner en effet que les revues internationales nous permettent de considérer rétrospectivement l'évolution de nombreux artistes internationaux ainsi que les territoires de l'art contemporain marqués par les expositions, les manifestations et les événements artistiques et culturels. Nous visons une étude comparative et périodique entre les

[114]Alain Quemin, *l'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, *op., cit.* ; Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op., cit.* ; Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, *op., cit.* ; Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit.* ; Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain : l'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art », *op., cit.* ; Femke Van Hest, *Territorial factors in a globalisedart word ? The visibility of countries in international contemporary art events*, *op., cit.*

[115] Voir par exemple, le travail très récent d'Alain Quemin qui cite de grands artistes chinois comme Yifei Chen, Minjun Yue, Yifei Chen, Zhang Xiaogang etc., qui ont été très présents sur le marché des enchères à la fin des années 2000 (source : Artprice). Il dévoile notamment le parcours artistique et professionnel de l'artiste Zhang Huan qui dépendait très fortement de l'espace occidental pour acquérir sa notoriété artistique et international.

positions globales des artistes du monde et celles des pays mentionnés dans les quatre revues internationales.

De plus, notre enquête sur les artistes japonais, coréens et chinois mentionnés dans ces revues majeures nécessite une comparaison globale avec les artistes issus d'autres pays, notamment avec les artistes occidentaux. Car l'exotisme est d'abord une pensée relative située entre le « moi » et le « nous » et entre le « toi » et le « vous », qui met l'accent sur les différences entre les individus et les mondes. Il est cependant difficile de lister, à cause de l'énorme quantité de travail que cela représenterait, tous les noms des artistes mentionnés dans *Art in America, Artforum, Flash Art* et *Artpress* de 1971 à 2010, et notamment de les identifier et de les classer selon leurs nationalités en vue d'une comparaison entre les artistes asiatiques et les non-asiatiques. Compte tenu du résultat donné par les tableaux de l'évolution globale du nombre d'articles (« long » et « court ») de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art que nous étudierons, nous estimons, en effet, que plus de 50 000 artistes contemporains (toutes nationalités confondues) ont été mentionnés dans ces magazines pendant les 40 ans d'enquête. Ce nombre important ne permet pas cependant de procéder à une identification individuelle des artistes.

Au cours de notre étude sur les quatre revues d'art, nous avons en revanche compris qu'il est possible d'effectuer une étude/analyse sur les territoires de l'art contemporain via la rubrique *Review/Preview*[116].

Cette rubrique propose en effet une liste des expositions qui sont soit en cours ou qui vont avoir lieu dans de nombreuses structures culturelles (galeries d'art, musées, biennales, foires d'art contemporain, ou d'autres types d'espace d'expositions). Elle permet de localiser le lieu d'exposition grâce aux noms des villes mentionnées. À partir de cette information, on peut finalement réaliser plusieurs études comparatives entre les villes et les pays, en établissant de nombreux palmarès, comme les classements des principales villes et les principaux pays d'art contemporain. Ces classements ont été réalisés en comptant un par un tous les articles consacrés aux expositions d'art

[116] Parmi les quatre revues d'art, il n'y a qu'*Artforum* qui dispose la rubrique *Preview,* celle-ci apparaît à partir des années 2000.

contemporain et parus dans la rubrique *Review/Preview* de tous les volumes des quatre revues d'art à partir de 1971 jusqu'à 2010 ; les articles qui ne les concernent pas directement n'ont pas été inclus dans cet inventaire.

Nous avons ensuite identifié les continents, les pays et les villes qui attirent les expositions d'art contemporain par le biais du nom des villes attribué par ces quatre journaux. Après le comptage des articles consacrés aux expositions d'art contemporain, toutes les données ont été triées de façon croissante en fonction du nombre d'articles, et ce, continent par continent, pays par pays et ville par ville.

Ce travail a pour objet de mieux identifier les territoires d'expositions repérées par les médias, de comparer synthétiquement les territoires (notamment entre l'Occident et l'Asie) et de donner, finalement, une vision globale de la hiérarchie géographique mondiale dans le domaine des arts visuels, du point de vue médiatique et occidental, car les revues d'art que l'on utilise sont exclusivement occidentales. Cette étude nous permet d'observer rétrospectivement tous les mouvements de croissance (ou de diminution) des continents, des pays et des villes à l'échelle internationale.

Afin de procéder à cette analyse, nous avons d'abord réalisé identifié et inventorié les principales villes d'impulsion de l'art contemporain en termes de nombre d'articles illustrant toutes les villes apparues pendant les 40 ans de l'enquête dans les quatre revues d'art. Cet indicateur donne des résultats pour près de 1000 villes dans le monde en faisant apparaître une hiérarchie entre elles. Nous avons ensuite identifié les continents et les pays qui y sont rattachées en créant les classements suivants : classement des continents du monde en termes de nombre d'articles et de villes de 1971 à 2010 et principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes. Le résultat de cette recherche a permis d'identifier la position géographique et l'évolution sur l'ensemble des continents, des pays et des villes du monde apparus et référencés dans les revues d'art en termes d'expositions d'art contemporain à partir de 1971 jusqu'à 2010 : cette période de 40 ans est en effet divisée en quatre décennies (1971-1980, 1981-1990, 1991-2000, 2001-2010) car les données collectées sont considérables, à tel point qu'il a été impossible d'entrer dans le détail en les classant mois par mois et année par année.

Par la suite, nous procèderons à une analyse concrète sur le mouvement décennal de quelques villes et de quelques pays importants. Dans le monde de l'art contemporain, on peut aisément citer, en effet, quelques villes et quelques pays occidentaux disposant d'un solide et vaste réseau artistique et professionnel. De nombreuses personnes engagées dans le monde artistique affirment que les pays occidentaux sont devenus de moins en moins puissants, tandis que la visibilité des pays non-occidentaux comme la Chine, l'Inde ou des pays d'Amérique du Sud, s'est accrue à l'échelle internationale. C'est pourquoi il est intéressant d'effectuer une étude analytique sur la croissance des territoires de l'art contemporain qui peut permettre d'apprécier concrètement le mouvement de quelques territoires de l'art contemporain depuis les années 70.

En comparant les différents territoires, nous aimerions ainsi dévoiler la spécificité ainsi que l'évolution de la scène artistique pendant quatre décennies. Tous les classements que nous avons créés à partir de la rubrique *Review*/*Preview* pourront notamment servir de guide pour tous les chercheurs s'intéressant aux études territoriales de l'art contemporain. Notre enquête propose notamment une étude globale sur le développement des territoires de l'art contemporain.

Il reste néanmoins important de signaler que notre enquête ne comprend pas les hors-séries ou les éditions spéciales de chaque magazine. Par exemple, les éditions d'*Artpress 2*, nouvelle collection de numéros trimestriels bilingues thématiques publiés à partir de mai 2006, n'ont pas été traitées. Nous précisons également que notre étude peut contenir quelques erreurs lors de l'inventaire des articles et des artistes asiatiques, car le comptage et les calculs de près de 1400 volumes reste un travail fastidieux : certains résultats seront donc peut-être très légèrement approximatifs mais demeurent très proches de la réalité. En outre, il est notamment difficile de distinguer dans les articles de simples mentions ou de courts messages ou citations portant sur les artistes, les expositions, les événements, etc., qui nous font penser qu'il est important de concevoir certains critères pour repérer les articles parmi les milliers d'informations et d'écrits édités dans les quatre revues pendant 40 ans. Par conséquent, nous avons essayé de considérer comme article tout ce qui développe l'idée, l'opinion, le regard, les actualités des expositions d'art contemporain présentées dans la rubrique *Review/Preview* ainsi que les interviews des artistes et des professionnels de l'art de la culture.

Méthode

Les chapitres I et III partagent les mêmes sources d'informations, nous pourrons résumer les méthodes que nous appliquons pour ces deux premiers chapitres par trois grands axes :

- **Approche quantitative :**

- Recensement des principaux pays et villes d'art contemporain grâce à la rubrique *Review/Preview* des quatre revues d'art créées pour dévoiler le rapport hiérarchique des territoires de l'art contemporain à l'échelle internationale. (Chapitre I, II)

- Recensement des artistes d'Asie de l'Est représentés dans les revues internationales (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*). (Chapitre III)

- **Approche périodique et comparative :**

- Diviser notre enquête sur les revues d'art en quatre décennies (1970', 1980', 1990', 2000') sur une période de 40 ans (de 1971 à 2010). Cela concerne tous les tableaux que l'on a créés à partir des revues d'art pour les études territoriales (chapitre I) ainsi que celles des artistes asiatiques (chapitre III).

- Comparer tous les résultats entre chaque décennie afin d'illustrer l'évolution des artistes d'Asie de l'Est et des territoires de l'art contemporain (chapitres I et II).

- **Approche qualitative :**

- Extraire toutes les expressions notifiant l'identité géographique de l'artiste dans les articles des quatre revues d'art consacrés aux artistes d'Asie de l'Est (chapitre III).

Notre enquête illustre également l'évolution du nombre de pages et d'articles de 1971 à 2010. Au cours de notre recherche sur les revues d'art, nous avons remarqué que la quantité de publicité s'est accrue pendant les 40 ans de l'enquête. Si l'on considère que la publicité peut entretenir un lien important avec la croissance de l'art contemporain par rapport à la situation économique nationale ou internationale, la quantité de pages doit subir cette conséquence économique : plus le marché de l'art se développe, plus il y a de publicité dans les revues d'art.

Le nombre d'articles a un lien direct avec le développement de l'art contemporain, puisque les articles eux-mêmes représentent la croissance des artistes, des expositions, des biennales, le marché de l'art, etc. Mais les articles sont quant à eux moins apparents que la publicité en termes d'économie. Il faut comparer le nombre de pages et le nombre d'articles afin de mesurer le développement de l'art contemporain à travers plusieurs regards et c'est pourquoi il sera notamment intéressant de comparer entre eux le nombre de pages, le nombre d'articles et le nombre de ceux consacrés aux artistes japonais, chinois et coréens, en vue de réexaminer la position globale de ces artistes.

Afin d'entrer dans la première partie de notre enquête, nous présenterons aussi brièvement les quatre revues d'art.

Présentation générale des quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*)

ART IN AMERICA

Publié depuis 1913, *Art in America* était une revue d'art consacrée à l'art classique jusqu'au début des années 50. À cette période, il y avait très peu d'articles consacrés aux artistes de l'époque, même si le monde connaissait alors une nouvelle esthétique contemporaine depuis *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) et La *Roue de bicyclette* (1913), cette dernière considérée comme le « premier readymade » de M. Duchamp, et même si l'avant-garde avait progressé en rompant le lien avec la tradition des beaux-arts.

C'est à partir de 1954 que cette revue s'est vivement intéressée aux jeunes artistes de son temps ainsi qu'à l'actualité de l'art. La communauté éditoriale du magazine, présidée par Lloyd Goodrich et composée de trois spécialistes, a sélectionné les jeunes artistes « représentatifs » et « prometteurs » de l'époque à travers plusieurs régions américaines[117]. Dans l'article intitulé « *American with a Future* »*,* vingt-sept artistes furent ainsi sélectionnés en 1954 et ils représentèrent l'activité artistique de sept régions américaines : Eastern Seaboard, New England, Midwest, Upper Midwest, Northern California, Texas, Southeast[118]*. Art in America* mérite donc bien son nom « Art en Amérique » depuis cette ouverture sur le monde de l'art contemporain (du point de vue des historiens de l'art). L'Amérique vue par cette revue fut particulièrement filtrée par le prisme « états-unien » qui créait alors une nuance sensible en comparaison avec le point de vue de l'Amérique centrale et du Sud.

[117] Lloyd Goodrich (1897-1987), historien d'art et directeur du Whitney Museum de 1958 à 1968. John I. H. Baur (1906-1979), directeur du Whitney Museum de 1968 à 1974. Dorothy C. Miller (1904-2003), commissaire d'exposition au MoMA. James Thrall Soby (1906-1979), historien d'art et directeur de la peinture et de la sculpture au MoMa de 1943 à 1944.
Dès 1971, de nombreux articles consacrés aux mouvements artistiques nés dans les années 60 et 70 sont apparus. En voici quelques-uns : Robert Morris, « The art of existence : Three Extra-Visual Artists : Works in Process », *Art in America,* janvier, 1971, pp. 28-45 ; Phyllis Tuchman, « An interview with Robert Ryman », *Art in America*, mai 1971, pp. 46-53 ; Robert Pincus-Witten, « Christopher Wilmarth : A Note on Pictorial Sculpture », *Art in America*, mai 1971, pp. 54-63 ; Kasha Linville, « Sonsbeek : speculations, impressions », *Art in America,* octobre 1971, pp. 54-61 ; Robert Pincus-Witten, « Eva Hess : Post-Minimalisme into Sublime », *Art in America*, novembre 1971, pp. 32-44.
[118] *Art in America,* 1954, hiver, pp. 10-68.

La présentation des jeunes artistes américains s'est ensuite poursuivie jusqu'en 1962 par le biais d'articles regroupés sous le nom de « New Talent in the U.S.A. » Puis, à partir des années 60, les articles consacrés aux artistes vivants devinrent très courants.

Si de nombreux articles monographiques dédiés aux artistes contemporains ont été édités depuis 1954, et si l'art contemporain se caractérise par la « rupture » radicale avec les matériaux traditionnels dans son support[119], le premier article consacré au mouvement artistique contemporain fut publié dans le deuxième volume de 1961 d'*Art in America*[120]. Cet article, intitulé « Paris letter : Nouveaux realists », résuma et introduisit ce mouvement en présentant, dans l'ensemble, le travail d'Yves Klein, de Raymond Hains, de Jacques Villeglé, d'Arman et d'autres pionniers de l'art contemporain en France. Par la suite, de nombreux articles consacrés aux mouvements de l'art vivant, et publiés à partir de 1967, s'intéressèrent notamment aux nouveaux supports (im), matériaux, à l'arrivée de la nouvelle technologie et du nouveau concept artistique comme le Light Art, l'art vidéo, le Land Art, l'art conceptuel, etc.[121]

Quant au nombre d'éditions, en un peu plus de huit ans, six numéros furent publiés, c'est-à-dire environ un tous les deux mois et, ce, jusqu'en août 1979. C'est à partir de septembre 1979 qu'*Art in America* est devenu une revue d'art mensuelle, même si les mois de juin, de juillet et d'août n'ont été regroupés qu'en un seul volume soit dix éditions publiées chaque année. Actuellement, il n'existe toujours pas de numéro publié au mois d'août. Néanmoins, deux volumes séparés pour les mois de juin et de juillet ont été publiés à partir de 1985 soit onze éditions publiées chaque année. Enfin, c'est à partir de 2004 que sont réapparues les dix éditions puisque les éditions estivales du mois de juin et de juillet ont désormais été regroupées en un seul volume.

[119] Consulter le classement « catégoriel » proposé par Nathalie Heinich en 1999 entre l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Echoppe, Paris, 1999.
[120] *Art in America*, 1961, n° 2.
[121] Nan R. Piene, « Light Art », *Art in America*, mai-juin 1967, pp. 24-47 ; Douglas M. Davis, « Art and technology-The New combine, Art and Technologi-Toward Play, Art And Technology conversations », *Art in America*, 1968 jan. -fév. pp. 28-47 ; Martin Cohen, « Japan's Gutai Group », *Art in America*, 1968, nov. -déc., pp. 86-89; David L. Shirey, « Impossible Art- What it is? Sky work, Earth Work, Think works, Nichil works, Archiworks », *Art in America*, 1969, mai- juin., pp. 32-42 ; John S. Margolies, « TV-The Next Medium », *Art in America,* 1969, sep.-oct., pp. 48-55.

ARTFORUM

Fondée en 1962 à San Francisco par John P. Irwin, homme d'affaires travaillant pour une compagnie d'impression, la maison d'édition d'*Artforum* s'implanta à Los Angeles dans un premier temps, puis s'installa à New York en 1967. Cette revue présentait principalement l'actualité de l'art et elle s'est également intéressée à l'art classique et moderne dans les années 60 et 70[122]. La plupart des articles de cette époque se concentraient sur la présentation des expositions organisées dans quelques grandes villes américaines comme New York, Los Angeles, Chicago et San Francisco.

John Coplans, artiste photographe britannique, qui est également un des contributeurs de la revue depuis son inauguration, en est devenu le rédacteur en chef en 1971. C'est à partir de ce moment-là que ce magazine s'est davantage intéressé aux nouvelles tendances artistiques, comme l'art conceptuel, le land art, l'art du corps et la performance.

Les contributeurs de ce journal sont très divers et mondialement connus ; les artistes plasticiens comme Robert Morris, Donald Judd, Robert Smithson (bon nombre d'artistes minimalistes), les critiques d'art et les théoriciens comme Clement Greenberg, Hal Foster, Maurice Berger, Arthur Danto, Rosalind E. Krauss, Barbara Rose (etc.) ont collaboré pour présenter l'actualité de l'art.

C'est à partir du début des années 1980 que cette revue a ouvert ses portes sur le monde en présentant des expositions d'art contemporain organisées dans plusieurs pays et différentes villes comme le Royaume-Uni, l'Allemagne, la Belgique, l'Irlande, le Canada, les Pays-Bas et Lucerne, Paris, Amsterdam, Londres via la rubrique *Review*. La sélection des expositions s'est ensuite élargie et elle est devenue globale à partir de 1984 : on peut ainsi désormais connaître l'actualité de l'art qui a lieu à Tokyo.

Quant au format d'édition, l'aspect de cette revue est resté inchangé depuis sa fondation : un format de 44 × 44 cm, c'est en effet le plus large parmi les quatre revues d'art. *Artforum* contient ainsi

[122] Nous citons ici quelques articles consacrés à l'art moderne et classique : Albert Elsen, « The sculpture of Matisse », *Artforum*, sep., 1968, pp. 20-29 ; Robert Pincus-Witten, « Ideal interlude : The first retrospective of the Salons de la Rose-Crois », sep., 1968, pp. 51-54 ; Robert Pincus-Witten, « A Caillebotte Exhibition at Wildenstein », nov., 1968, pp. 55-56 ; Gabriel Laderman, «The future of landscape painting », nov., 1968, pp. 57-60 ; Michael Fried, « Manet's Sources : Aspects of his Art : 1859- 1865 », mar., 1969, pp. 28-82.

davantage d'articles (disposant de plus de colonnes) que les autres revues utilisant essentiellement un format A4.

FLASH ART

Fondé en 1967 par le critique d'art et éditeur italien Giancarlo Politi, *Flash Art* est un magazine bimensuel sur l'art contemporain. Nous reproduisons ici l'introduction de ce magazine présentée dans son premier volume :

« *Certains diront qu'avec l'inflation actuelle, il n'existe plus d'espace culturel pour un journal d'art. Et pourtant, malgré la tempête faisant rage dans la presse, nous croyons qu'un journal comme Flash devra combler un vide toujours existant dans le terrain artistique italien. Il n'existe en effet aucun journal mensuel hautement qualifié au niveau de l'information artistique italienne et surtout internationale.*

Flash entend combler ce vide en proposant chaque mois au lecteur une sélection panoramique des événements les plus saillants.

Flash n'aura pas de parti pris, même si à certains moments, un choix critique pourra apparaître prédominant par rapport à d'autres.

Nous voudrions parvenir à présenter un panorama objectif, sérieux et motivé des événements et des phénomènes les plus caractéristiques de notre temps.

Nous nous attaquerons aussi, de temps à autre, aux problèmes politiques, comme la loi des 2%, la défiscalisation sur les acquisitions des œuvres d'art, la réforme des statuts de la Biennale et de la Quadriennale, la toute-puissance des syndicats et leur exploitation des problèmes culturels. Surtout, à propos de la possibilité d'obtenir des exonérations fiscales, nous étudierons les moyens appropriés pour arriver à ceci[123].»

[123] « *Qualcuno dira che non esiste plu con l'attuale inflazione, spazio culturale per un giornale d'arte. Eppure, malgrado l'imprerversare di fogli e riviste, noi crediamo che un giornale come Flash debba colmare un vuoto sempre esistito nel terreno artistico italiano. Non esiste infatti alcun giornale con periodicita mensile altamente qualificato sul piano della informazione artistica italiana e sopratutto internationale.*

Dans ce discours, on peut voir que *Flash Art* manifeste très clairement, dès la première édition, son caractère éditorial visant particulièrement tous les types de l'actualité de l'art en Italie : artistes, expositions, politiques culturelles, biennales, polémiques dans le domaine de l'art et de la culture. Depuis sa fondation, cette revue présente principalement l'actualité de l'art qui a lieu dans de nombreuses villes italiennes comme Rome, Venise, Milan, Naples, Turin, Bologne, etc. Cette revue s'est ensuite ouverte à l'international en devenant bilingue (italien/anglais) à partir du numéro 17 (avril/mars) en 1970, et la présentation des expositions organisées à New York a pris de plus en plus de poids au cours des années 70. Pendant cette période, *Flash Art* a également multiplié le nombre d'articles d'une année à l'autre et a notamment publié des articles en plusieurs langues étrangères : italien, anglais, français et allemand[124]. C'est vers la fin des années 70 que la plupart des articles furent écrits en anglais pour les éditions destinées à la diffusion internationale.

Selon Alain Quemin, ce magazine d'art contemporain est aujourd'hui référencé par le Kunstkompass avec d'autres revues occidentales comme *Art* (DE), *Art in America* (US), *Artforum* (US), *Kunstforum* (DE) et *Parkett* (CH)[125].

ARTPRESS

Catherine Millet avait très régulièrement collaboré avec des revues d'art comme *Opus international, L'Art vivant, Les Lettres françaises* et *Flash Art* avant de lancer *Artpress,* revue d'art contemporain

---

Flash intende colmare questo vuoto proponendo ogni mese al lettore un selezionato panorama degli avvenimenti piu salienti.
Flash non avra carattere di tendenza, anche se in qualche momento potra apparire predominante una scelta critica in luogo di altre.
Noi vorremmo giungere a presentare un panorama obbiettivo, serio e motivato degli avvenimenti e del fenomeni piu caractterizzanti del nostro tempo.
Affronteremo di volta in volta anche problemi polici, come la legge del 2%, la defiscalizzazione sugli acquisti delle opere d'arte, la riforma degli statuti della Biennale e della Quadriennale, lo strapotere dei sindacati e la loro strumentalizzazione dei problemi culturali. Specialmente per quanto riguarda la possibilita di ottenere esoneri fiscali studieremo idonei strumenti per arrivare a cio. », *Flash Art*, n°. 1, 1968, L. 200.

[124] On remarque notamment les articles écrits en français par Catherine Millet, représentant les artistes français comme Michel Journiac et Bernard Venet.

[125] Pour les analyses empiriques sur le Kunstkompass, nous pourrons cataloguer de nombres ouvrages d'Alain Quemin publiés depuis le début des années 2000. Ici, nous citons uniquement *Les Stars de l'art contemporain*, ouvrage, que nous avons déjà cité précédemment, et qui est très complet en matière d'analyse empirique et comparative sur les classements mondiaux des artistes internationaux.

apparue en décembre 1971-janvier 1972[126]. L'idée de lancer ce journal français est née au départ pour « défendre tel ou tel artiste, telle ou telle idée »[127].

Dès les premiers numéros, ce magazine a montré un fort intérêt pour l'art conceptuel, le minimal art, support surface, *Art & Language*. Commençant par l'entretien avec Marcel Duchamp réalisé par Catherine Millet, *Artpress* a présenté, dans son premier volume, de nombreux artistes contemporains de l'époque comme Barnett Newman, Carl André, Manuel Vila Flor, Hans Haacke, Joseph Kosuth, etc. Cette revue s'est également intéressée à la sexualité, à l'érotisme, aux artistes ainsi qu'aux écrivains féministes comme Julia Kristeva, Artemisia Gentileschi, Judith Reigl, Patti Smith, etc., avec l'objectif de valoriser un certain nombre de démarches de ce mouvement, mais sans discours revendicatif[128].

C'est à partir de 1976 que ce magazine est devenu *Artpress international*, en espérant ainsi élargir l'éventail de thèmes : désormais plus aucune frontière entre les littéraires, les plasticiens, les cinéphiles et les musiciens, *Artpress* se voulait à la fois spécialisée et touche-à-tout, ouverte et critique[129]. La présentation des expositions d'art contemporain organisées dans d'autres pays était cependant déjà courante à partir des numéros publiés en 1973 : de nombreux articles ont été consacrés à la Suisse, à l'Italie, à la Belgique, à l'Allemagne et au Royaume-Uni, ce qui permet de penser que ce magazine a développé une sélection géographique très large et variée depuis sa fondation par rapport aux trois autres magazines qui viennent d'être présentés.

Dans les années 80, l'éditeur a changé : Louis Dalmas, journaliste qui était également gérant d'un des premiers sex-shops parisiens, et qui a notamment donné le nom *Artpress international*, est parti pour lancer son propre journal inspiré des magazines allemands ou suédois. Les actions de la société *Artpress* ont désormais été partagées entre la fondatrice, Jean-Pierre de Kerroual et Myriam Salomon. Puis, ce journal s'est transformé pour élargir son audience en traduisant en français des articles parus dans *Art in America,* et a notamment publié des articles bilingues français-anglais[130].

---

[126] Fondée en 1967 et disparue en 1995, *Opus International* était, en France, la plus ancienne revue consacrée à l'art contemporain parmi les journaux cités. Les deux autres fondateurs d'*Artpress* sont Daniel Templon et Hubert Goldet selon Catherine Millet. *D'art press à Catherien M. : entretiens avec Richard Leydier*, *op., cit.,* p. 40.
[127] *Ibid.*, p. 39.
[128] *Ibid.,* pp. 60 et 68.
[129] *Art Press international*, numéro spécial été 1976 (1re nouvelle série) édito, p. 5.
[130] Catherine Millet. *D'art press à Catherien M. : entretiens avec Richard Leydier*, *op., cit.,* p. 93.

Depuis mai 2006, *Artpress* a encore élargi son approche artistique et culturelle en abordant non seulement l'art contemporain mais aussi le cinéma, les écoles d'art, la céramique, les intellectuels, les romans, etc., à travers une nouvelle collection intitulée *Artpress 2*, qui est une revue trimestrielle[131].

Aujourd'hui, *Artpress* est considérée – par l'une de ses créatrices - comme « *l'une des meilleures revues internationales sur l'art contemporain, suivant au plus près la création tout en fournissant des clefs d'analyse d'un domaine qui à la fois soulève beaucoup de curiosité et déroute souvent. L'évolution de la revue se confond avec les transformations récentes de l'art, depuis les dernières avant-gardes jusqu'aux effets aujourd'hui de la globalisation*[132]*.* »

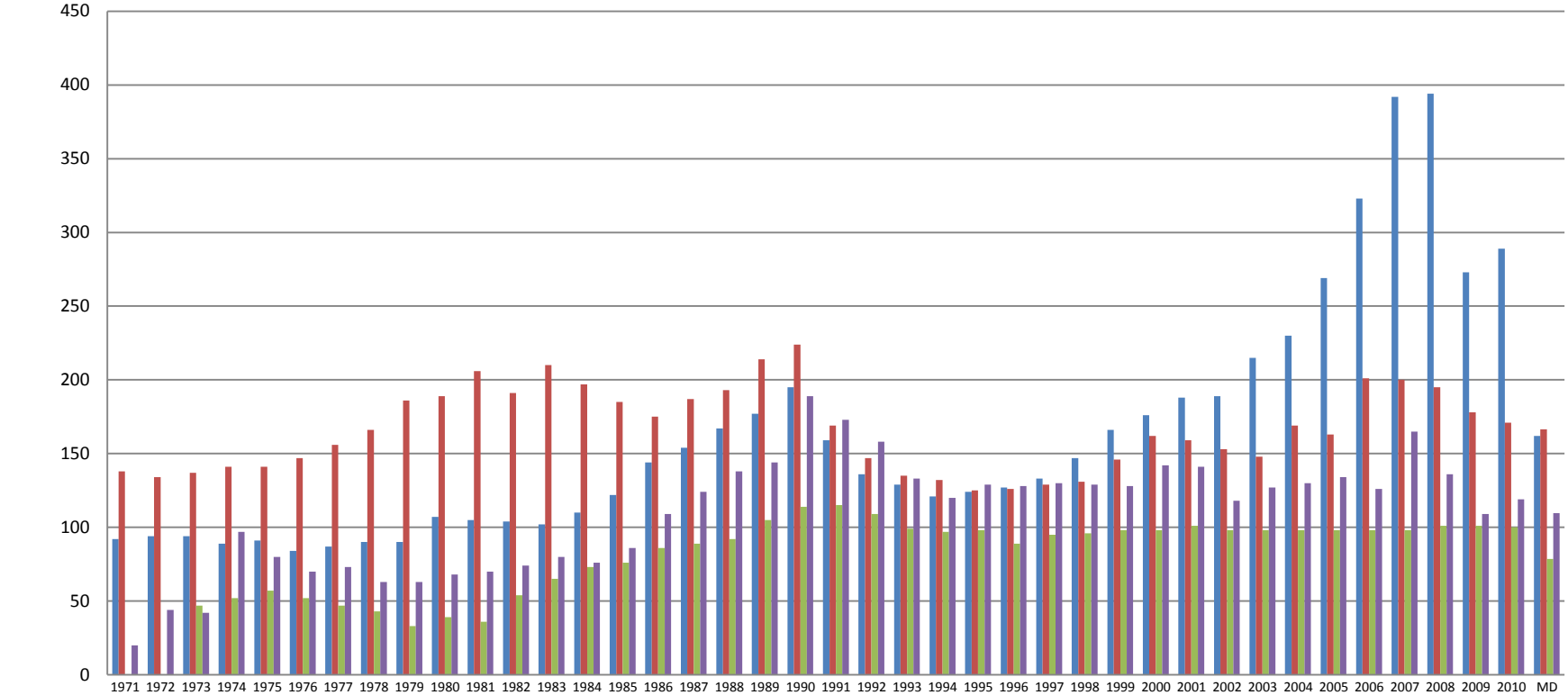
[131] http://www.Artpress.com/

[132] Catherine Millet. *D'art press à Catherien M. : entretiens avec Richard Leydier*, *op., cit.* La phrase a été citée à partir de la présentation de l'ouvrage qui se trouve sur la couverture.

I-I. L'évolution du nombre de pages et d'articles dans des revues d'art internationales comme point d'observation

I-I-1. L'évolution du nombre de pages et d'articles pendant les quarante années de l'enquête dans *Art in America, Artform, Flash Art* et *Artpress*

I-1. Évolution globale du nombre de pages des quatre revues d'art 1971-2010 MD : valeur en moyenne pendant 40 ans



	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	MD
Artforum	92	94	94	89	91	84	87	90	90	107	105	104	102	110	122	144	154	167	177	195	159	136	129	121	124	127	133	147	166	176	188	189	215	230	269	323	392	394	273	289	162
Art in America	138	134	137	141	141	147	156	166	186	189	206	191	210	197	185	175	187	193	214	224	169	147	135	132	125	126	129	131	146	162	159	153	148	169	163	201	200	195	178	171	166
Artpress	0	0	47	52	57	52	47	43	33	39	36	54	65	73	76	86	89	92	105	114	115	109	99	97	98	89	95	96	98	98	101	98	98	98	98	98	98	101	101	100	79
Flash Art	20	44	42	97	80	70	73	63	63	68	70	74	80	76	86	109	124	138	144	189	173	158	133	120	129	128	130	129	128	142	141	118	127	130	134	126	165	136	109	119	110

* Tous les chiffres figurés dans le tableau correspondent à l'année et à la valeur moyenne du nombre de page de chaque année et chaque revue d'art de 1971 à 2010.

1397 volumes ont été publiés par les quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*) pendant les quarante ans de l'enquête. *Artforum* a publié la plus grande quantité de volumes (397 volumes) pendant cette même période (1973-1980 : 97 volumes, 1981-1990 : 100 volumes, 1991-2000 : 100 volumes, 2001-2010 : 100 volumes). Avec 395 volumes, *Artpress* est le deuxième magazine pour le nombre de volumes pendant 40 ans (1973-1980 : 65 volumes, 1981-1990 : 110 volumes, 1991-2000 : 110 volumes, 2001-2010 : 110 volumes). *Art in America* est le troisième magazine avec 383 volumes (1973-1980 : 65 volumes, 1981-1990 : 106 volumes, 1991-2000 : 109, volumes 2001-2010 : 103 volumes), ce qui fait une différence de 161 numéros avec *Flash Art* publiant seulement 222 volumes pendant 40 ans (1973-1980 : 44 volumes, 1981-1990 : 58 volumes, 1991-2000 : 60 volumes, 2001-2010 : 60 volumes). Cette dernière revue a en effet publié entre 3 et 8 volumes par an jusqu'en 1985, puis elle est devenue bimensuelle à partir de 1986, alors que les autres revues d'art ont publié environ 10 volumes chaque année.

Quand on compte toutes les pages dans les quatre revues d'art, on peut voir que 20 664 pages ont été publiées pendant les quarante ans de l'enquête (*Art in America* : 6656, *Artforum* : 6478, *Flash Art* : 4385, *Artpress* : 3145). Dans cette partie, nous allons ainsi observer et analyser l'évolution de la quantité de pages au cours de toute la durée de notre enquête, année par année et période par période, pour les quatre revues d'art.

Le tableau I-1 illustre l'évolution du nombre de pages pour *Art in America, Artforum, Flash Art* et *Artpress* de 1971 à 2010. Précisons que ce tableau a été créé en comptant une par une toutes les pages de tous les volumes de quatre revues internationales éditées (bi-) mensuellement à partir de 1971 et jusqu'à 2010. Pour chaque revue, qui se compose essentiellement de l'actualité de l'art (expositions, événements culturels, présentation des artistes, etc.), des critiques/articles, des reportages et des publicités, nous avons divisé annuellement le nombre de pages et marqué uniquement la valeur moyenne dans le tableau en vue de simplifier notre enquête. Tous les chiffres figurant dans ce tableau indiquent, par conséquent, le nombre de pages, en moyenne, année par année. Avec 166 pages en moyenne, *Art in America* a d'abord édité la plus grande quantité de pages pendant les 4 décennies d'enquête. *Artforum* est le deuxième magazine avec 162 pages en moyenne par an. *Flash Art* connaît 110 pages en moyenne, ce qui constitue un écart considérable de 52 pages avec *Artforum*. *Artpress* reste finalement le plus modeste en publiant 79 pages en moyenne par an.

On remarque donc que cette dernière revue connaît un écart non négligeable de 31 pages avec *Flash Art*.

Ce tableau montre que l'évolution du nombre de pages consacrées à la publicité, ainsi qu'à tout ce qui concerne l'art et la culture, reste assez irrégulière entre 1971 et 1978. C'est à partir de 1979 qu'augmente progressivement la quantité de pages pour *Artforum, Flash Art* et *Artpress,* alors que *Art in America* connaît une croissance progressive à partir de 1975 jusqu'en 1983. Une légère baisse du nombre de pages a été marquée entre 1984 et 1986 pour *Art in America,* lorsque les autres magazines montrent encore une progression régulière jusqu'en 1990. Il est, en effet, intéressant de savoir que tous les magazines atteignent en même temps la plus grande quantité de pages entre 1990 et 1991 pendant 30 ans (de 1971 à 2000), et que le nombre de pages baisse ensuite petit à petit jusqu'autour de 1994. Ce résultat nous permet de penser que le développement de l'art contemporain marqué par les revues internationales peut avoir un impact global et international avec une conséquence économique, si on pense que les années 90 ont été remarquablement sensibilisées par la crise économique. Pour *Artpress*, publiant son premier volume en 1973 (décembre 1972-janvier 1973), le nombre de pages se stabilise à partir de 1997 jusqu'en 2009 : ce magazine publie chaque année entre 95 et 101 pages en moyenne. À partir de 1993, *Flash Art* maintient à peu près le même niveau pour le nombre d'articles, même si cette revue connaît une baisse assez considérable en 2002 et une forte progression marquée en 2007. *Artforum* connaît une augmentation constante pour le nombre de pages à partir de 1995. Cette croissance devient très nette et impressionnante entre 2003 et 2008, puisqu'elle atteint jusqu'à 394 pages en moyenne. Ces chiffres constituent, en effet, un record pendant 40 ans pour les quatre revues. Pour *Art in America,* le nombre de pages reste finalement assez stable à partir de 1995, mais connaît une légère augmentation entre 1998 et 2000, suivie d'une forte croissance entre 2004 et 2007.

À travers ce tableau, on peut constater que chaque revue d'art suit un parcours différent pour le développement du nombre de pages ; la croissance reste irrégulière pour *Flash Art, Artpress* et *Artforum* entre 1971 et 1978, alors qu'*Art in America* montre une croissance relativement constante en présentant une grande quantité de pages depuis 1971. *Artforum* est ensuite marqué par une augmentation impressionnante entre 2003 et 2008.

Malgré un mouvement divers de la croissance, on peut repérer quelques grandes périodes regroupant tous les chiffres de croissance pour les quatre revues d'art : le nombre de pages augmente en général entre 1986 et 1990 et connaît une chute entre 1991 et 1994. La croissance se stabilise ensuite entre 1995 et 1999 et se rétablit finalement entre 2000 et 2007. La quantité de pages diminue néanmoins à partir de 2008 pour les quatre revues d'art. Comment peut-on expliquer une telle similarité de croissance entre les revues d'art à certaines périodes ? Car, si l'on considère leur croissance année par année, ces revues font pourtant l'expérience d'un développement très varié.

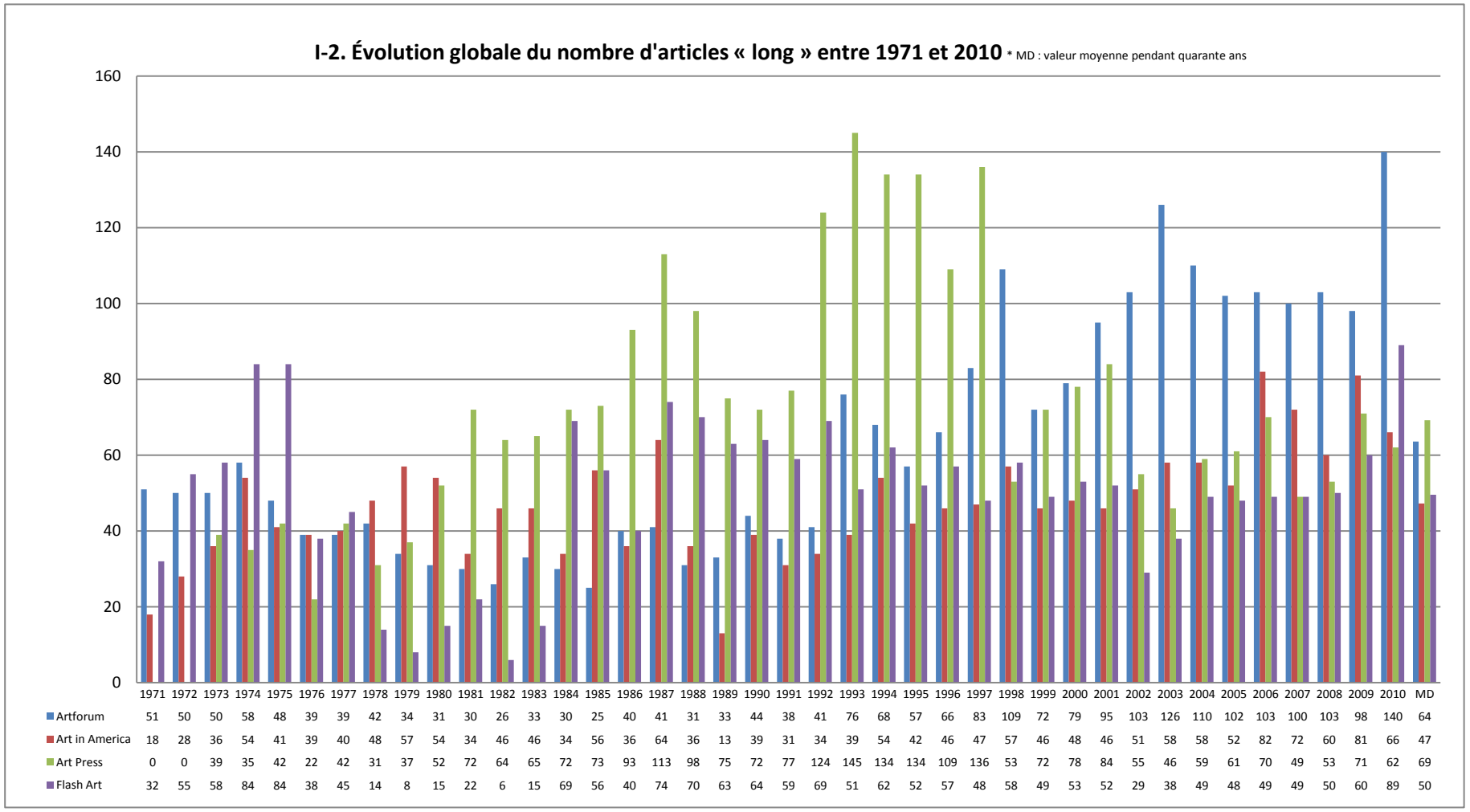
De plus, on constate une importante présence de la publicité dans tous les volumes des revues dans le comptage du nombre de pages. Compte tenu de la forte croissance du marché de l'art dans les années 80[133], ainsi que celle du nombre de galeries d'art dans les grandes capitales des pays occidentaux, comme à New York et à Paris[134], on observe, pendant cette période-là, un développement assez considérable du volume des revues avec l'augmentation significative du nombre de leurs pages. L'explication réside dans le fait que le monde de l'art a connu, au début des années 70, la crise pétrolière[135] : le pourcentage de publicités présentes dans les revues au début de notre enquête demeure minime tandis que l'on peut nettement observer son augmentation dans les années 80. La crise du marché de l'art, engendrée en 1990 par la guerre du Golfe, aurait ensuite porté préjudice à la progression du nombre de pages. Car le marché de l'art était alors en chute : l'indice des prix de l'art contemporain, publié dans le rapport annuel d'Artprice, était considérablement en baisse durant la première moitié des années 90 selon le rapport d'Artprice, publié en 2007[136]. Cependant, l'essor de la croissance du nombre de pages a connu une légère hausse dans la deuxième moitié des années 90 : en effet, le marché de l'art s'est stabilisé aux États-Unis pendant cette période, notamment dans les maisons de ventes. On peut également remarquer un véritable tournant dans le marché mondial de l'art contemporain à la fin des années 90[137] grâce aux

[133] On remarque notamment une « explosion de la demande internationale » pour l'art moderne, l'impressionnisme et l'art contemporain en 1988, ainsi que les hausses boursières marquées en 1987 et en 1990 ayant favorisé les achats des œuvres contemporaines. Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art Mondialisation et nouvelles technologie*, *op., cit.*, p. 51.
[134] Gilles Lipovetsky, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, 2013, pp. 55-57.
[135] Clare McAndrew, *Globalisation and the market*, The European Fine Art Foundation, Helvoirt, 2009, p. 17.
[136] *Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice* 2006 / 2007, Lyon, 2007, p. 4.
[137] Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art Mondialisation et nouvelles technologie*, *op., cit.,* pp. 55 – 56.

artistes britanniques associés à l'exposition *Sensation* [138]. Puis, le marché de l'art s'est remarquablement accru au milieu des années 2000 grâce à l'ascension et la valorisation de l'Asie et du Moyen-Orient, mais il a fini par connaître une chute des prix des œuvres d'art contemporain à partir de 2008[139], et qui correspond en général à toutes les évolutions du nombre de pages des années 2000 pour les quatre revues d'art.

[138] Organisée en 1997 par Charles Saatchi à la Royal Acaemy of Art, l'exposition *Sensation* a présenté les jeunes artistes britanniques que l'on appelle YBAs (Young British Artists). Ces artistes ont aujourd'hui une grande reconnaissance à la scène internationale de l'art contemporain tel que Damien Hirst, Chris Ofili, Marcus Harvey, Marc Quinn, Fiona Rae, etc.
[139] *Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2006 / 2007, op, cit.*, p. 6.

I-I-2. L'évolution globale du nombre d'articles « longs » entre 1971 et 2000



	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	MD
Artforum	51	50	50	58	48	39	39	42	34	31	30	26	33	30	25	40	41	31	33	44	38	41	76	68	57	66	83	109	72	79	95	103	126	110	102	103	100	103	98	140	64
Art in America	18	28	36	54	41	39	40	48	57	54	34	46	46	34	56	36	64	36	13	39	31	34	39	54	42	46	47	57	46	48	46	51	58	58	52	82	72	60	81	66	47
Art Press	0	0	39	35	42	22	42	31	37	52	72	64	65	72	73	93	113	98	75	72	77	124	145	134	134	109	136	53	72	78	84	55	46	59	61	70	49	53	71	62	69
Flash Art	32	55	58	84	84	38	45	14	8	15	22	6	15	69	56	40	74	70	63	64	59	69	51	62	52	57	48	58	49	53	52	29	38	49	48	49	49	50	60	89	50

*Tous les chiffres qui figurent dans le tableau correspondent à l'année et à la valeur moyenne du nombre d'articles « longs » de chaque année et chaque revue d'art de 1971 à 2010.

Le tableau I-2 illustre l'évolution du nombre d'articles longs pour *Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress* de 1971 à 2010. Tous les articles parus dans les revues ont été classés en deux types, selon le volume : on appelle « article long », tous ceux qui font plus d'une page et « article court » ceux qui en font moins.

Si on considère le nombre d'articles longs parus à partir de 1971 et jusqu'en 2010 dans les quatre revues internationales, on constate que c'est *Artpress* qui est le premier magazine avec une moyenne de 69 articles par an sur une période de 40 ans. *Artforum* est ensuite la deuxième revue en présentant 64 articles de ce type, en moyenne, pendant 40 ans. *Flash Art* publie 22% d'articles longs en moins (50 articles longs en moyenne) qu'*Artforum*, alors qu'*Art in America* connaît un écart d'environ 32 unités avec *Flash Art*, tout en publiant 47 articles de ce genre en moyenne durant ces quarante années.

Ce tableau montre que l'évolution du nombre d'articles reste assez complexe, puisque les quatre revues se sont développées différemment. À partir de 1971, et jusqu'en 1974, le nombre d'articles longs a, dans un premier temps, augmenté petit à petit pour *Artforum, Art in America* et *Flash Art,* alors que le premier volume d'*Artpress* a été édité en 1973 avec 39 articles de ce type.

Avec 84 articles parus dans les années 70, *Flash Art* a connu très tôt son record en ce qui concerne le nombre d'articles longs, alors que les autres revues ont atteint leur apogée à partir des années 90. Cependant, *Flash Art* a connu une baisse très marquée de 55% en 1976 et une chute importante des chiffres entre 1978 et 1979, alors que les autres revues, en 1976, n'ont rencontré qu'une légère diminution du nombre de leurs articles. Alors que *Flash Art* a réduit la quantité d'articles longs pendant la deuxième moitié des années 70, *Art in America* a connu deux augmentations consécutives entre 1977 et 1979. Cette revue a ensuite subi une légère baisse du nombre d'articles longs en 1980 et une chute importante de 37 points en 1981, et, *Artforum*, une baisse progressive entre 1979 et 1982.

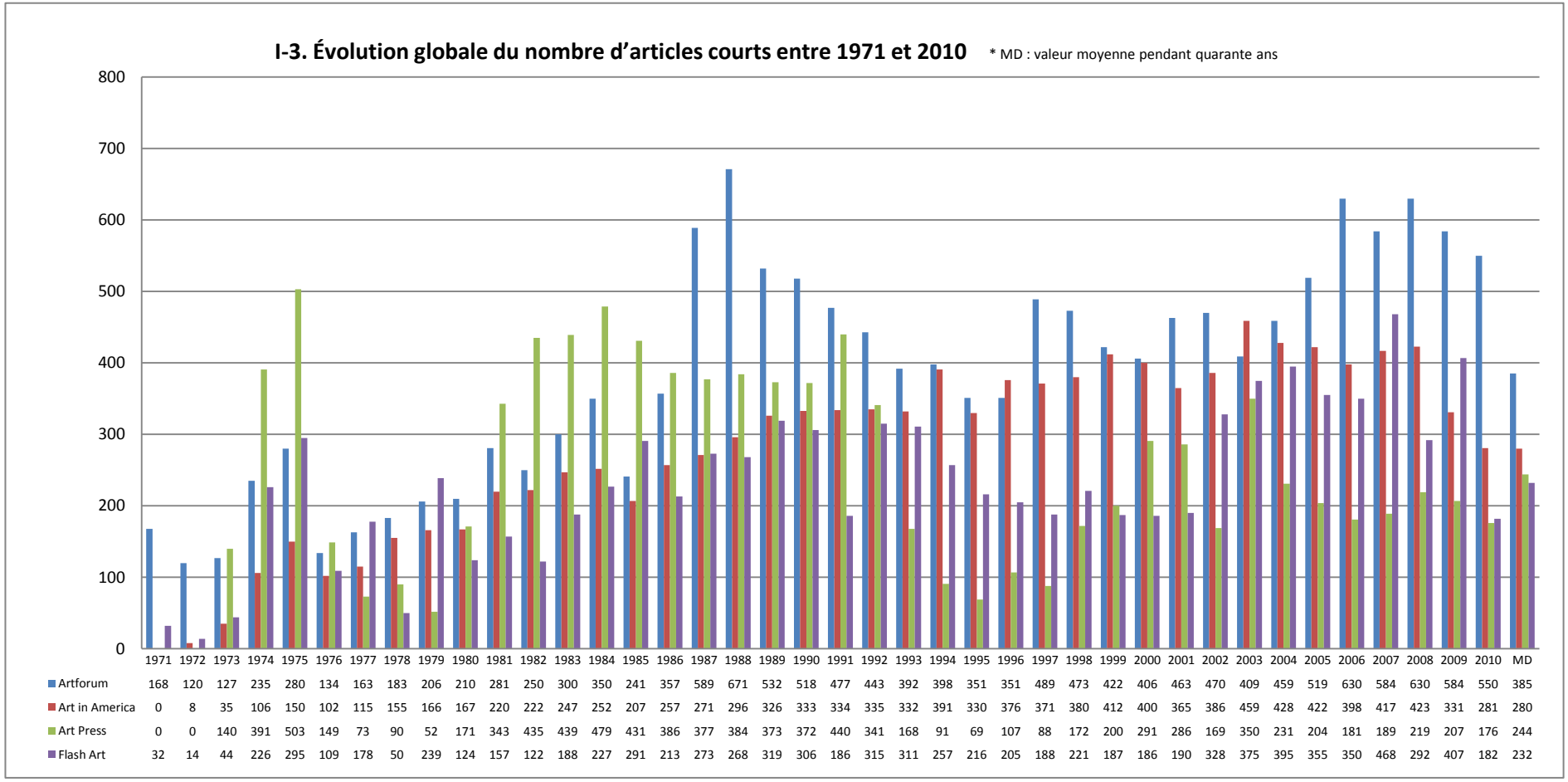
En entrant dans les années 80, l'augmentation du nombre d'articles longs est devenue de plus en plus complexe pour les quatre revues d'art. On peut d'abord remarquer qu'il y a eu une grande augmentation du nombre d'articles pour *Artpress* à partir de 1981 en atteignant jusqu'à 110 articles en 1987. Entre 1978 et 1983, les chiffres sont demeurés très bas (entre 6 et 15 articles) pour *Flash Art,*

mais sont devenus très actifs en 1984 (69 articles), pour finir par conserver un nombre très élevé jusqu'en 2010.

Ensuite, *Art in America* a affiché une croissance assez irrégulière entre 1981 et 1990 et a même connu une chute considérable en 1989 (36 articles). *Artforum*, quant à elle, a été marquée par une croissance très variée, même si cette revue n'a pas connu de grand mouvement de croissance dans les années 80. Avec 145 articles parus en 1993, *Artpress* est finalement parvenu à atteindre les plus grands chiffres parmi les quatre revues pendant les 40 ans de l'enquête. *Artforum* a quant à lui montré une croissance remarquable entre 1995 et 1998 en atteignant 109 articles en 1998. *Art in America* a ensuite connu les résultats les moins élevés parmi les quatre revues d'art, malgré une progression régulière marquée entre 1991 et 1994 et entre 1995 et 1998, tandis que *Flash Art* est restée relativement stable tout en gardant un niveau assez élevé (entre 48 et 69 articles) par rapport aux autres revues.

En entrant dans les années 2000, *Artforum* a connu une forte croissance concernant le nombre d'articles longs : ce magazine a publié 126 articles en 2003 et il a ensuite atteint le nombre de 140 articles en 2010. Par rapport aux autres revues d'art, le développement du nombre d'articles est resté relativement stable pour *Art in America* pendant les 40 ans de l'enquête mais cette revue américaine a cependant connu les chiffres les plus élevés (81 articles) en 2006. Dans les années 2000, *Artpress* a connu une chute considérable pour ce qui est du nombre d'articles (entre 46 et 71 articles) par rapport aux années 90, alors que *Flash Art* a toujours conservé un niveau assez élevé durant les années 2000. Remarquons, tout de même, une chute très forte en termes de nombre d'articles longs (29 articles) pour cette revue italienne en 2002.

I-I-3. L'évolution globale du nombre d'articles « courts » entre 1971 et 2010



	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	MD
Artforum	168	120	127	235	280	134	163	183	206	210	281	250	300	350	241	357	589	671	532	518	477	443	392	398	351	351	489	473	422	406	463	470	409	459	519	630	584	630	584	550	385
Art in America	0	8	35	106	150	102	115	155	166	167	220	222	247	252	207	257	271	296	326	333	334	335	332	391	330	376	371	380	412	400	365	386	459	428	422	398	417	423	331	281	280
Art Press	0	0	140	391	503	149	73	90	52	171	343	435	439	479	431	386	377	384	373	372	440	341	168	91	69	107	88	172	200	291	286	169	350	231	204	181	189	219	207	176	244
Flash Art	32	14	44	226	295	109	178	50	239	124	157	122	188	227	291	213	273	268	319	306	186	315	311	257	216	205	188	221	187	186	190	328	375	395	355	350	468	292	407	182	232

* Tous les chiffres qui figurent dans le tableau correspondent à l'année et à la valeur moyenne du nombre d'articles « courts » de chaque année et chaque revue d'art de 1971 à 2010.

Le tableau I-3 illustre l'évolution du nombre d'articles courts pour *Art in America, Artforum, Flash Art* et *Artpress* de 1971 à 2010. Nous remarquons, tout d'abord, que la trajectoire de l'évolution des articles courts diffère de celle des articles longs, notamment dans les années 80 et 90, ce qui signifie que la politique éditoriale des quatre revues d'art s'applique différemment entre les articles spéciaux (présentation monographique des artistes, reportage, critique, etc.) et ceux qui figurent dans la rubrique *Review/Preview*. La plupart de ces articles proviennent de la rubrique *Review/Preview* de chaque revue d'art en présentant très brièvement des expositions organisées dans de nombreux pays du monde.

Avec 385 articles entre 1971 et 2010, *Artforum* est le premier magazine d'art développant le plus grand nombre d'articles courts parmi les quatre magazines. Cette revue américaine utilise en effet un support de 26,8 cm × 26,8 cm, le format le plus large. De même, sa rubrique *Review* contient non seulement plus de données que dans celle des trois autres revues d'art, mais elle présente aussi les nouvelles expositions à venir via la rubrique *Preview* dont les autres revues ne disposent pas, en général.

Quant à *Art in America*, cette revue concentre 280 articles courts, en moyenne, ce qui fait un écart d'environ 38 unités avec *Artforum*. Ensuite, *Artpress* connaît un écart de 13% avec *Art in America* en recueillant 244 articles courts en moyenne. *Art in America* consacre en effet une bonne partie de ses volumes à la rubrique *Review* par rapport à *Artpress* : par exemple, la rubrique *Review* d'*Art in America* contient 21 pages en moyenne, alors que celle d'*Artpress* 15 pages en moyenne en 2010, dernière année de notre enquête. *Flash Art* concentre 232 articles pendant les 40 ans de l'enquête, ce qui fait un léger écart de 5 unités avec *Artpress.* La rubrique *Review* de cette revue française contient finalement le moins d'articles parmi les quatre revues d'art : par exemple, le nombre de pages moyen est de 100,4.

L'évolution du nombre d'articles courts reste donc assez irrégulière, tout comme celle des articles longs. Il est pourtant intéressant de remarquer qu'il y a une croissance importante pour les quatre revues durant les périodes suivantes : 1974-1975, 1981-1988, 2003-2007 (sauf *Artpress*). Il est important de rappeler que les années 80 et 2000 ont été une période prospère pour le marché de l'art contemporain, alors que durant les années 90, la croissance du nombre d'articles est demeurée relativement faible. Dans les années 70, on peut remarquer qu'il y a eu une forte progression du

nombre d'articles, notamment en en 1975, juste après la crise pétrolière marquée par la guerre du Kippour entre Israël et ses voisins arabes[140] : *Artforum* : 280, *Art in America* : 150, *Artpress* : 503, *Flash Art* : 295. Mais on constate aussi une diminution considérable des chiffres en 1976 : *Artforum* : 134, *Art in America* : 102, *Artpress* : 149, *Flash Art* : 109. Entre 1977 et 1984, on peut observer une progression légère et régulière pour *Artpress* et *Art in America,* alors que la croissance du nombre d'articles a été assez irrégulière pour *Flash Art* pendant la même période. En passant par une période catastrophique marquée entre 1977 et 1979[141], *Artpress* a néanmoins connu une forte croissance en termes de nombre d'articles courts, entre 1981 et 1984. Entre 1986 et 1990, le développement du nombre d'articles s'est révélé peu élevé pour cette revue française, alors que le nombre d'articles s'est soudainement développé pour *Artforum* entre 1986 et 1988 : avec 671 articles publiés en 1988, cela constitue la plus importante quantité publiée pendant les 40 ans de l'enquête, pour les quatre revues.

Lorsqu'*Artforum* et *Artpress* montrent de grands mouvements de croissance pour le nombre d'articles, le reste des revues d'art ont, quant à elles, connu une légère progression dans les années 80. Ensuite, *Flash Art* a subi une brusque baisse en 1991, suivie d'une augmentation importante du nombre d'articles l'année suivante pour finalement retomber dans des baisses consécutives entre 1993 et 1997. *Artpress* a connu une progression assez importante en 1991 mais sa croissance a considérablement chuté entre 1992 et 1994 et c'est seulement à partir de 1998 que cette revue a réussi à restaurer son développement en parvenant à 350 articles courts en 2003. *Artforum* à, quant à elle, connu une baisse régulière du nombre d'articles courts entre 1989 et 1995, malgré une légère hausse de croissance marquée en 1994, puis une augmentation importante du nombre d'articles en 1997, suivie d'une légère diminution entre 1998 et 2000. Pour *Art in America*, le développement du nombre d'articles courts est resté relativement stable pendant près de 20 ans, jusqu'à la crise économique engendrée en 2008 par le troisième choc pétrolier : le nombre d'articles s'est

[140] Pour les crises pétrolières des années 70, consulter le site du Ministère de l'Économie, de l'Industrie et du Numérique. Le portail de l'Économie et des Finances, « Les chocs pétroliers », [En ligne] sur http://www.economie.gouv.fr/facileco/chocs-petroliers (référence consultée en 2014).

[141] Notons que parmi les quatre revues d'art, il n'y a que cette revue française qui montre singulièrement une baisse considérable pour le nombre d'articles en 1979, l'année marquée par le deuxième choc pétrolier. Cela montre que le prix du baril ne justifie pas toujours la politique éditoriale et la santé économique des presses d'art. L'art contemporain se développait, en réalité, grâce à de nombreux groupes artistiques, de la fin des années 60 jusqu'à celle des années 70, comme le montre Maurice Fréchuret, historien d'art dans *Les années 70*. Maurice Fréchuret, *Les années 70 : l'art en cause*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

progressivement développé à partir de 1986, et, jusqu'en 2008, même si on peut repérer quelques périodes de baisse dans le tableau (1995 -1996, 2001-2002, 2004-2006).

Après une forte croissance marquée en 2003, *Artpress* a connu une chute importante l'année suivante. La croissance du nombre d'articles est ensuite restée relativement stable jusqu'en 2010. À partir de 2005, *Artforum* a très nettement progressé par rapport aux autres magazines malgré des baisses consécutives marquées entre 2009 et 2010. Enfin, après une période relativement stable entre 1996 et 2001, *Flash Art* montre une croissance remarquable entre 2002 et 2004. Ce magazine a ensuite connu une baisse très nette jusqu'en 2010, excepté en 2007 (468 articles courts) et 2009 (407 articles courts).

I-II. Le développement territorial de l'art contemporain de 1971 à 2010

À partir des revues d'art précédentes, quels sont les continents, les pays et les villes qui attirent les expositions d'art contemporain dans le monde ? Quels territoires sont les plus favorisés par les revues d'art occidentales en termes de présentation des expositions d'art contemporain ? Quels sont les éléments essentiels permettant de développer la visibilité des territoires de l'art contemporain et de susciter l'intérêt des revues internationales ? Il est intéressant d'analyser et de clarifier l'aspect territorial lié aux expositions d'arts visuels afin de savoir comment l'art contemporain évolue, selon le nombre d'expositions organisées dans le monde, depuis l'apparition de l'art contemporain dans les médias internationaux et, notamment, dans les revues d'art occidentales. Car l'objectif de notre recherche est de dévoiler les stratégies de la création et de la diffusion des œuvres des artistes japonais, chinois et coréens à l'échelle internationale de l'art contemporain, favorisant le développement de la visibilité de ces artistes dans l'espace occidental. Ceci nécessite, dans un premier temps, une analyse territoriale permettant d'identifier la position globale des trois pays d'Asie de l'Est à l'échelle internationale. La localisation des lieux d'expositions nous permet notamment de comprendre pourquoi il y a un tel taux d'immigration des artistes issus des pays dits « périphériques » dans le monde de l'art contemporain, ce qui est un des principaux intérêts de

nombreux sociologues de l'art[142]. Il semble qu'aucune analyse statistique des rubriques *Review* n'ait été effectuée jusqu'à ce jour, bien que ces dernières nous fournissent des informations et des indices très riches nous permettant d'accéder à un résultat très abouti vis-à-vis de nombreuses questions que nous venons de soulever.

En comptant un par un tous les articles consacrés aux expositions d'art contemporain parus dans la rubrique *Review* de tous les volumes des quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*), de 1971 jusqu'en 2010, nous avons pu identifier les continents, les pays et les villes attirant des événements artistiques les plus en vue, par le biais du nom des villes dévoilées dans *Review/Preview* de ces quatre magazines. Les articles parus dans cette rubrique mentionnent, en général, le nom des villes dans lesquelles se trouvent les institutions artistiques (galerie, musée, autre institution culturelle, etc.) qui organisent des expositions. À partir de ce type de présentation, nous avons pu localiser les lieux d'expositions d'art contemporain (villes) pour la période sur laquelle porte notre enquête. Dans cette rubrique, nous avons également trouvé des articles consacrés aux expositions d'art classique/moderne, à la présentation des nouvelles institutions, aux événements/manifestations culturels et artistiques (concerts, spectacles, conférences, etc.). Afin de donner un résultat plus clair et pertinent, ciblé uniquement sur le domaine des arts visuels, nous avons essayé d'exclure tout ce qui n'avait pas de lien direct avec l'art contemporain, même si ce travail a été difficile à effectuer puisqu'il a fallu traiter une quantité colossale de données. En revanche, nous avons essayé d'inclure des reportages consacrés à nos trois pays d'Asie de l'Est, bien que ce type d'articles ne soit pas toujours paru dans *Review/Preview*, tout en sachant que la part de ces dernières demeure faible.

[142] La localisation et les études territoriales de l'art contemporain effectuées par Alain Quemin depuis 2002 sont très variées. Il a identifié et analysé, à partir d'une approche hiérarchique et empirique, les pays d'origine des artistes internationaux ayant exposé dans de nombreux musées, des biennales et des foires d'art contemporain (MACBA de Barcelone, Musée d'Art Moderne et Contemporain de San Francisco, Stedeijk Museum d'Amsterdam, Hamburger Banhofde de Berlin, Tate Moderne de Londres, PS1 à New York, Biennale d'Havane, Biennale de Venise, FIAC, Art Basel). Son analyse statistique se poursuit aux grandes maisons de vente comme *Christie's* et *Sotheby's*, au FNAC/FRAC et notamment à Kunstkompass (1970 - 2008) ou Capital Kunstmarkt-Kompass (2008- aujourd'hui), classement des 100 meilleurs (*top*) artistes édité par le magazine économique allemand *Capital*. Le repérage géographique de l'art contemporain s'élargit dans le travail de Femke Van Hest : elle a mené une étude portant sur les nationalités des artistes ayant exposé dans de nombreux musées, centres d'art, biennales, galeries et foires d'art contemporain, et qui ont vendu leur(s) œuvre(s) via les maisons de ventes (*Christie's* et *Sotheby's*). On pourra citer Nathalie Moureau qui s'intéresse également à la question territoriale en étudiant les ventes aux enchères, les collectionneurs et le Kunstkompass. Toutes ces études de la sociologie de l'art montrent qu'il y a un rapport déséquilibré entre les pays « périphériques » et l'occident (les États-Unis et l'Europe de l'Ouest) à l'égard de la visibilité internationale, ce qui nous permet finalement de penser que les artistes non-occidentaux immigrent dans les pays occidentaux afin d'acquérir une reconnaissance artistique au niveau international.

Cette enquête nous permettra finalement d'effectuer une étude comparative entre l'évolution du marché de l'art et les résultats statistiques élaborés par d'autres sociologues de l'art qui ont mené des recherches empiriques sur l'ensemble des acteurs de l'art contemporain (musées, centres d'art, galeries, foires, biennales, etc.).

Après le comptage des articles consacrés aux expositions d'art contemporain, toutes les données ont été triées par ville, par pays et continent, afin de mieux identifier les territoires d'expositions d'art repérées par les médias, de proposer une comparaison synthétique entre les territoires et de donner une vision globale de la hiérarchie géographique mondiale de l'art. Cette étude nous permettra donc finalement d'observer tous les mouvements des pays et des villes à l'échelle internationale, en établissant et en analysant de nombreux indicateurs que nous avons créés à partir des rubriques *Review/Preview* présentes dans les quatre revues.

Afin de procéder à cette analyse, nous avons d'abord réalisé un tableau classant les principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles illustrant toutes celles apparues pendant les 40 ans de l'enquête dans les quatre revues d'art. Cet indicateur a été réalisé après avoir compté le nombre de villes présentes dans tous les volumes des quatre revues, sauf quelques éditions spéciales publiées en hors-série. Toutes ces données quantitatives ont ensuite été classées et traitées une par une, selon le nom des villes et le nombre d'articles, afin de savoir quelles sont les villes les plus visibles, ou inversement, celles qui le sont le moins, dans le monde de l'art contemporain, selon les revues internationales.

Quant au Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles, ce tableau a été créé après avoir classé toutes les villes qui apparaissent dans le classement des principales villes d'art contemporain, grâce aux noms des villes mentionnés et identifiés dans les revues. Dans la rubrique *Review/Preview*, on trouve également des articles consacrés aux expositions d'art contemporain qui indiquent uniquement le nom de pays : n'ayant donc pas de mention sur le nom des villes, le comptage de ce type d'articles ne peut être inclus dans le classement des principales villes d'art contemporain, mais il est cependant intégré dans le classement des principaux pays d'art contemporain pour ce qui est du nombre d'articles[143]. Ce palmarès nous permet, en effet,

[143] Dans le tableau Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles, on peut trouver des chiffres placés entre parenthèses afin d'indiquer le nombre d'articles ajoutés.

de savoir quels pays sont les plus ou les moins visibles dans le monde de l'art contemporain dans les revues d'art occidentales internationales, en considérant globalement tous les articles/expositions dans une perspective territoriale.

Si le Classement des principaux pays d'art contemporain, en termes de nombre d'articles, traite quantitativement le nombre d'articles consacrés aux expositions d'art contemporain en cumulant ville par ville et pays par pays tous les chiffres sortis à l'issue du comptage des articles, le Classement des principaux pays d'art contemporain, en termes de nombre de villes, s'intéresse à l'évolution de l'élargissement territorial en comptant une seule fois chaque pays. Quand on voit le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles pour *Artforum*, on constate, en effet, que les États-Unis suscitent 7901 articles au total pendant les 40 ans de l'enquête dans les quatre revues d'art. Ces chiffres proviennent du classement des principales villes d'art contemporain, en additionnant tout simplement le nombre d'articles présentant des expositions d'art organisées dans les villes américaines. Par contre, quand on considère le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes, on peut remarquer que les expositions organisées aux États-Unis se concentrent seulement dans 130 villes. Ces chiffres proviennent effectivement d'un comptage non cumulatif à l'égard de l'apparition des mêmes villes entre chaque décennie : cela veut dire qu'une ville importante comme New York, qui est extrêmement présente dans tous les volumes des quatre revues, n'a été comptée qu'une seule fois entre chaque décennie. Ce type de comptage est appliqué dans tous les tableaux illustrant la croissance des territoires d'art contemporain, comme le Classement des pays d'art contemporain en termes de nombre de villes et le Classement des continents en termes de nombre d'articles et de villes créés à partir de la rubrique *Review/Preview* pour les quatre revues d'art. Avec cette méthode, nous espérons mieux observer l'évolution de la diversité territoriale : il est très intéressant de savoir à partir de quel moment ou, plus précisément, de quelle année, les revues internationales se sont mises à pratiquer le « globalisme », tout en s'intéressant aux territoires et aux régions du monde considérés comme « marginaux ». Certes, comme disent les historiens, les sociologues et les professionnels de l'art, l'art contemporain s'inscrit nettement dans un rapport global à l'ère de la mondialisation marquée à la fin des années 80, notamment depuis *Magiciens de la Terre*. Jean–Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la Terre*, qui a voyagé dans les années 60 et 70 dans les pays très isolés de l'Occident comme le Népal, l'Inde, l'Equateur, le Nigeria, etc., disait : « *Dans les années 1980, je prends*

conscience de l'étroite imbrication des relations internationales et de la mondialisation, dont le terme n'existe pas encore. »[144] Il est cependant intéressant de savoir si les revues d'art partagent cette opinion assez souvent formulée dans le monde de l'art contemporain. Le repérage des revues d'art « se borne » parfois assez nettement par rapport au territoire d'origine, apparaît directement influencé par l'appartenance territoriale des observateurs.

De plus, quels pays recensent plus de villes que les autres dans les revues internationales ? Depuis que le développement de l'art contemporain va de pair avec celui des grandes institutions mondialement connues implantées dans les régions comme le cas du Guggenheim à Bilbao et depuis que l'art contemporain développe de plus en plus le « globalisme » grâce au développement et à l'inauguration des grandes manifestations internationales comme les biennales d'arts organisées dans les pays non occidentaux, l'expansion de l'art contemporain est très nette dans les régions des pays « exotiques » comme São Paulo, Sydney, Shanghai, Gwangju, La Havane, etc.[145] Les médias s'intéresseraient, par conséquent, à ces zones culturelles qui arrivent à se détacher de l'idéologie centrale, tout en élargissant leur regard. Il est ainsi intéressant d'étudier le développement du nombre de villes repérées par nos quatre revues d'art, puisque cette enquête nous permettra de savoir quelles villes ou quels pays disposent de plus d'équipements culturels ainsi que des manifestations artistiques en vue. En comptant uniquement le nombre d'articles, on ne peut pas obtenir un résultat très net portant spécifiquement sur le développement des territoires de l'art contemporain. C'est pourquoi nous nous intéressons au classement des villes d'art contemporain en comptant une par une les villes mentionnées dans les revues d'art internationales.

Nous nous questionnerons ensuite afin de savoir s'il y a un point de vue différent entre les revues d'art à l'égard du plan géographique mondial, et si celles-ci privilégient certains territoires en

[144] J-H, Martin, *L'Art au large*, *op., cit*., p. 11.

[145] Il n'est pas difficile de citer quelques sociologues occidentaux (par exemple, regarder le travail d'Alain Quemin et celui de Femke Van Hest que nous avons déjà cités), qui repèrent les territoires de l'art contemporain non occidentaux par rapport aux biennales d'art contemporain, parce que le lien entre les biennales et les villes (ou pays) sont très solides. Nous pouvons encore citer quelques exemples qui consolident ce lien : Charlotte Bydler, *The Global Art World INC. : On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2004 ; Thomas Fillitz, "« Contemporary Art of Africa : Coevalness in the Global World », *The Global Art World*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007; Virginia Garreta, « l'art d'un seul monde – l'art d'un autre monde : géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporaine », *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Virginia Garreta (dir.), capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, 2001 ; Thierry de Duve, « The Glocal and the Singuniversal : Reflections on Art and Culture in the Global World », *The Art Biennial as a Global Phenomenon : Strategies in Neo-Political Times*, NAi Publishers, Rotterdam, 2009.

accordant notamment beaucoup d'attention et d'intérêt à leurs pays d'origine (lieu de publication) comme c'est d'ailleurs le cas du Kunstkompass, classement international des artistes contemporains du monde, analysé comme « pro-germanique » ou « imparfait » selon Alain Quemin[146]. Les revues d'art, notamment les expositions annoncées ou commentées dans la rubrique *Review/Preview,* développent, en général, un lien important avec les institutions ainsi que les manifestations artistiques qui se trouvent dans les pays d'où elles proviennent. Il est donc fort présumable que les revues occidentales favorisent la visibilité des institutions et des événements artistiques qui se trouvent dans leurs pays. C'est pour cette raison qu'il est important d'appliquer une méthode permettant de développer le point de vue le plus général possible concernant les études territoriales pour les revues d'art.

Une partie du résultat de ces analyses sur les quatre revues d'art montre bien que les revues américaines et la revue française développent leurs points de vue de façon très centrique, et s'intéressent davantage aux activités artistiques organisées sur leur propre territoire : ainsi, entre 4 et 8 villes américaines se situent dans les 10 premières places du classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Art in America* et *Artforum*, alors que 5 villes françaises y figurent selon *Artpress* pendant les 40 ans de l'enquête. *Flash Art*, revue italienne, propose, par contre, un point de vue relativement neutre même si elle est très européenne : avec 8 villes issues des pays européens dont une ville italienne (Milan au 7^{e}) contre deux villes américaines (New York : 1er, Los Angeles : 4^{e}). Quand on voit le classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon les quatre revues d'art, on constate, par conséquent, la place considérable des États-Unis (la part de ce pays est très prononcée grâce à deux revues américaines) ainsi que celle de la France (mais ce pays présente une très longue liste des villes identifiées par *Artpress*) dans l'ensemble de l'indicateur[147].

Afin d'avoir un résultat plus neutre et objectif, nous nous sommes essentiellement basé sur les revues *Artforum* et *Flash Art*, car les moins centriques[148]. Pour les deux autres revues d'art, nous

[146] Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain : l'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art », *op., cit*., pp. 90-91.
[147] Consulter l'annexe III
[148] La sociologie de l'art, comme d'autres domaines scientifiques, essaie d'ailleurs de réexaminer et d'objectiver toutes les pensées courantes, les idéologies ainsi que les préjugés, comme on peut le constater dans le cas de Van Gogh que l'on connaît à travers les médias. Pensé et décrit comme « lieux communs quasi universels » et « *le grand artiste en proie à la folie, l'oreille coupée* […] *la mort tragique, le peintre maudit, le génie méconnu*…»[148], ce peintre, à l'origine de l'« effet » et

avons placé tous les tableaux de classements des villes ainsi que des pays et des continents dans l'annexe III. Il faudra cependant qu'il soit consulté, parfois, pour des éventuelles comparaisons avec les deux revues d'art sélectionnées dans le but d'élargir notre enquête. Afin de dresser le résultat des quatre revues et d'en déduire celles qui sont plus ou les moins neutres pour chaque territoire de l'art contemporain, nous proposerons finalement le mode de calcul pour la partie synthétique, en proposant l'analyse de plusieurs tableaux, comme le Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles et le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes. Parmi les quatre revues d'art, nous avons laissé de côté les chiffres les plus importants, tout comme les plus bas, et nous avons ensuite réalisé la moyenne pour les deux valeurs qui restaient, visant ainsi à nous approcher de la médiane au sens statistique. Avec cette méthode, nous espérions éliminer quelques résultats excessifs, montrant un penchant trop prononcé pour certains territoires privilégiés par certaines revues d'art, et obtenir ainsi une liste des pays et des villes, établie à partir d'un point de vue qui serait davantage dans la neutralité et donc objectif, et analyser finalement la structure géographique de l'art contemporain internationale entre les territoires figurés par les médias en effectuant plusieurs comparaisons entre les revues citées dans les tableaux. Nous nous sommes en effet intéressés à la hiérarchie du monde de l'art contemporain, observée et établie en partant de la visibilité des terrains artistiques. Cependant, malgré le mode de calcul que nous avons conçu, il y a de toute façon quelques villes et pays qui sont mieux représentés que les autres dans la presse occidentale[149]. Nous souhaiterions donc savoir si ces quatre revues d'art privilégient encore la visibilité des expositions d'art contemporain organisées dans leurs pays d'origine, tout en s'intéressant aux autres territoires de

---

de la « légende », a été démystifié par Nathalie Heinich à travers de nombreux documents et témoignages démontrant que sa vie n'avait pas été aussi dramatique et romantique que l'on a pu le penser et que ce que l'on en croit aujourd'hui. Il a eu très tôt une reconnaissance du milieu artistique par rapport à nombreux d'années qu'il a investi pour devenir un peintre et aux autres artistes de l'époque. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 9.

[149] L'évolution du nombre d'articles n'est probablement pas une simple question sur la gestion liée à la répartition géographique, mais plutôt une question sur l'intérêt général : il paraît logique de penser que l'exposition d'un artiste internationalement connu, organisée dans un établissement réputé, peut attirer plus l'attention des journalistes par rapport à celle d'un artiste contemporain anonyme exposant dans une institution méconnue par le public, sauf si ce dernier présente une œuvre d'art dont la qualité est jugée comme « absolument exceptionnelle » par les experts. Mais le questionnement se poursuit : comment peut-on juger la qualité artistique et esthétique ? Et, quels sont ces « experts » qui peuvent juger la valeur artistique d'une œuvre ? Cette question n'est probablement pas l'intérêt majeur du travail d'un sociologue, ce serait plutôt une énigme à résoudre pour les esthéticiens, les historiens de l'art ou bien les philosophes comme le montrent le cas de Goerge Dickie, Arthur Danto, Nelson Goodman.

l'art contemporain que l'on qualifie souvent de « périphériques » : quels sont en effet les différences que l'on peut observer entre les deux espaces ?

Pour terminer notre recherche sur le développement territorial, nous nous intéresserons, par la suite, au mouvement décennal de recension des villes, des pays et des continents. Tout en suivant la trajectoire de la croissance du nombre d'articles et de villes pour de nombreux pays figurés dans nos tableaux, nous retracerons le développement de l'art contemporain à partir de 1971 et ce jusqu'à 2010. Comme le nombre d'articles des revues d'art représente le nombre d'expositions d'art contemporain, il est possible de penser que la croissance des institutions d'un pays ou d'une ville correspond au dynamisme institutionnel des zones géographiques concernées, comme nous l'avons déjà montré à travers le fait que les musées reconnus ou les grandes biennales attirent le regard du monde de l'art contemporain.

I-II-1. *Artforum* et *Flash Art*

Pendant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête, 15 561 articles consacrés aux expositions d'art contemporain sont parus et ils se concentrent sur 468 villes différentes dans le monde selon *Artforum*. Quand on étudie le Classement des principaux pays et celui des villes d'art contemporain, on peut constater que le nombre d'articles et de villes se développe très clairement à chaque nouvelle décennie (1971-1980 : 1605 articles/35 villes, 1981-1990 : 3662 articles/183 villes, 1991-2000 : 3764 articles/221 villes, 2001-2010 : 6531 articles/342 villes). Il faut cependant remarquer que la croissance marquée dans les années 90 pour le nombre d'articles -environ + 3 points par rapport aux années 80- n'est pas aussi dynamique que celle qui a marqué les années 80 et 2000 (entre les années 70 et 80 : +128 points, entre les années 90 et 2000 : + 73 points). Rappelons que les années 90 ont été une période de crise marquée par le « choc » pétrolier, ce qui nous permet de mettre en lien le développement de l'art contemporain et la croissance économique au niveau mondial : la dimension économique peut en effet déterminer la (dé-) croissance du domaine des arts visuels et ce d'après les résultats du nombre d'articles présentés dans *Artforum*.

Le nombre de villes montre, en revanche, une croissance relativement régulière par rapport à celle du nombre d'articles : on constate une croissance de 20 points dans les années 90. La globalisation et la décentralisation permettent-elles alors à la presse occidentale d'échapper à la crise économique ? En passant par les années 80, où l'on a vu apparaître l'émergence de pays issus du Tiers-Monde, la croissance économique mondiale a soudainement basculé, dans les années 90, avec la montée de la puissance de nouveaux pays économiques comme le Brésil, l'Inde, la Russie, la Chine[150], ainsi que les « quatre dragons asiatiques » (Corée du Sud, Taïwan, Hong Kong, Singapour) également appelés les NPI (« Nouveaux pays industrialisés »)[151].

Quant à la décentralisation, elle a notamment favorisé le développement économique et culturel au niveau local, par le biais du transfert du pouvoir politique, ce qui a permis aux collectivités territoriales de concevoir leur propre politique culturelle et de disposer de leurs équipements culturels. Depuis la réforme de décentralisation de 1982-1983, par exemple en France, le pouvoir des collectivités territoriales ne cesse de s'accroître et, ce, jusqu'à nos jours. La loi d'orientation, relative à l'administration territoriale de la République du 6 février 1992, a notamment « *pour ambition de donner un 'second souffle' à la décentralisation en relançant la coopération intercommunale ainsi que la démocratie locale et en renforçant la déconcentration*[152] *…* ». On remarque ainsi que de nombreux musées d'art contemporain situés dans les villes françaises comme Lyon, Lille, Saint-Etienne, Ivry-sur-Seine, Bordeaux, Villeurbanne, Clermont-Ferrand (Roger-Quilliot), Nîmes (Carré d'art), Languedoc-Roussillon etc., ont été inaugurés dans les années 80 et 90.

Après tous ces changements de contexte politique, économique et géographique qui ont marqué les années 80 et 90, il est en effet intéressant de vérifier, pour notre enquête, si l'apparition massive des pays non occidentaux ainsi que de la visibilité des espaces provinciaux dans les pays occidentaux dans

[150] Voir le rapport du Ministère des Finances et des Comptes Publics, Ministère de l'Économie du Redressement Productif et du Numérique qui souligne l'importance des pays émergents dans les années 90, notamment celle de la Chine en matière d'économie : « *One of the most remarkable features of the global economy since the early-1990s has been the rapid integration, and consequently growing importance, of the emerging economies, China especially, in the global trading system*. » Arthur Sode, « What next for globalisation? », Trésor-Economics No. 128 – May 2014. [En ligne] sur http://www.tresor.economie.gouv.fr/File/402323 (référence consultée en 2014).

[151] Philippe Régnier, « Les capacités technologiques des quatre nouveaux pays industrialisés asiatiques », Annales des Mines, fév. 1998. [En ligne] sur http://www.annales.org/ri/1998/ri02-98/regnier.pdf (référence consultée en 2014).

[152] L'historique de la décentralisation expliquée dans le portail de l'État au service des collectivités. [En ligne] sur La « Décentralisation », http://www.collectivites-locales.gouv.fr/decentralisation (référence consultée en 2014). Consulter également : *Institutions et vie culturelles*, Guy Saez (dir.), 2e éd. Reuve et augmentée, Les notices de La documentation Française, Lassay-les-Châteaux, 2005, 39-43. (Référence consultée en 2014).

nos indicateurs, permet à l'Occident de s'intéresser à de nouveaux territoires. La crise économique, est-elle en effet l'occasion pour les pays périphériques de se développer de jour en jour, tout en suscitant l'intérêt des pays du centre qui cherchent quant à eux une nouvelle voie depuis l'ère de la mondialisation qui a introduit la notion de libre-échange entre les différents pays ? Catherine Grenier a ainsi écrit : « *La crise économique a en effet pour conséquence de renforcer le clivage entre "vieux monde" et "nouveaux mondes", même si désormais ceux-ci sont souvent sollicités pour leur puissance financière*[153]*.* »

Observons ensuite la croissance globale du nombre d'articles pour *Flash Art* afin de savoir si cette revue italienne partage les mêmes résultats que ceux des États-Unis.

Tandis que les trois revues d'art (*Art in America, Artforum, Artpress*) ont présenté des expositions d'art contemporain dès les années 70 à travers la rubrique *Review/Preview*, *Flash Art* a commencé à éditer cette rubrique seulement à partir des années 80. Au cours des années 70, cette revue italienne a en réalité consacré quelques pages à l'annonce d'expositions organisées dans de nombreux pays, mais c'est réellement à partir de 1980 (N°. 94-95, jan./fév.) qu'une rubrique dédiée à la présentation des expositions a pris forme. On constate, en effet, une nette modernisation du design de ce magazine à partir de 1978 (numéro 82-83, mai-juin) : le format est passé de 24 x 33 à 21,5 x 28,5 et on remarque également l'apparition de quelques pages en couleur. Avec une décennie sans la rubrique *Review*, ce magazine a publié 4556 articles représentant des expositions d'art contemporain organisées dans les 229 villes différentes pendant les 30 ans de l'enquête. On remarque donc un écart important de 11 005 articles avec *Artforum*.

Quand on voit le classement du nombre d'articles et de villes, on constate que les expositions d'art contemporain se sont progressivement développées à chaque décennie (1981-1990 : 1199 articles/64 villes, 1991-2000 : 1590 articles/125 villes, 2001-2010 : 1767 articles/161 villes). Ce résultat montre que les territoires de l'art contemporain se développent à l'ère de la mondialisation et qu'il y a une différence entre la revue américaine et l'italienne puisque les années 90 ont été marquées par une croissance importante pour *Flash Art*, alors qu'elle est restée limitée pour *Artforum*. L'Italie, située en plein cœur du monde occidental, est évidement un des pays, économiquement et culturellement parlant, les plus riches : ce pays a notamment joué un rôle

[153] Catherine Grenier, *La fin des musées ? op., cit.,* p. 99.

majeur et décisif dans l'histoire de l'art, comme avec la Renaissance italienne et l'art du XVIII[e] siècle et elle a également connu de grands mouvements artistiques et recense de très nombreux artistes renommés, modernes et contemporains, tout en disposant notamment de la fameuse Biennale de Venise, un des plus grands lieux de rendez-vous pour les professionnels et les amateurs d'art contemporain. À partir du XIX[e] siècle, ce pays ne fut cependant pas à la hauteur de la France : Paris a été considérée comme la capitale de l'art moderne jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale[154]. Malgré ses Arte povera et Transavantgarde, ainsi que quelques artistes clefs de l'histoire de l'art contemporain comme Piero Manzoni, Lucio Fontana, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Maurizio Cattelan, etc., ce pays attire, en général, moins d'intérêt artistique à l'échelle internationale de l'art contemporain par rapport à d'autres pays européens comme l'Allemagne, le Royaume-Uni et la France[155]. Cela nous permet d'en conclure que la revue *Flash Art* s'inscrit dans un autre contexte politique et économique que les revues américaines comme *Artforum* et *Art in America*[156]issues du pays au « centre » de l'art contemporain. Il est en effet intéressant de comparer cette revue italienne avec celle d'américaine, tout en classant et identifiant les territoires de l'art contemporain retenus par ces deux revues internationales occidentales.

Quant à la méthode d'analyse portée sur les territoires, nous allons étudier les mouvements et le développement de l'art contemporain de quelques pays occidentaux afin de comprendre pourquoi il y a autant de dynamisme artistique présenté dans les revues internationales, alors que la visibilité des pays non-occidentaux reste faible à la scène internationale de l'art contemporain. Il est vrai que notre recherche s'intéresse principalement aux pays périphériques. Nous aimerions cependant développer un esprit relativiste, parce qu'une valeur singulière ne peut pas être reconnue sans les autres. Yves Michaud disait :

« *Il nous faut en fait prendre conscience qu'il existe ici même, autour de nous, que nous sommes aussi exotiques pour les autres qu'ils le sont pour nous*. […] *C'est vrai, la culture est un imbroglio : celui de nos identités. Quand nous commençons à nous ouvrir aux autres, c'est en fin de compte toute notre*

[154] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op., cit*.
[155] Voir les classements des artistes selon leurs nationalités étudiées par Alain Quemin à partir de Kunstkompass et des foires d'art contemporain.
[156] Il est intéressant de remarquer que le nombre d'articles des années 90 (1981-1990 : 2549 articles/80 villes, 1991-2000 : 2304 articles/143 villes) est en chute pour *Art in America* par rapport aux années 80, alors que le nombre de villes est nettement en hausse. Cela nous permet de constater que les revues américaines partagent pratiquement le même contexte économique et géographique en matière de la politique éditoriale.

identité qui est en question. Certains l'interpréteront comme un symptôme de crise : c'est quand on ne sait plus qui l'on est que l'on se tourne vers l'ailleurs, et ce n'est probablement pas toujours faux ; mais il peut s'agir aussi de tout autre chose : de la construction, du bricolage d'identités nouvelles – entre "eux" et "nous" ».

L'exotisme est ainsi une fondation de valeur qui peut être identifiée grâce à l'existence des autres, ce qui nous permet, dans un premier temps, de penser qu'il est important de connaître la scène occidentale ou internationale afin de savoir quelles sont les spécificités du développement des territoires périphériques. Nous allons ensuite tenter d'analyser les trois pays d'Asie de l'Est : le Japon, la Chine, la Corée du Sud. Nous nous intéressons finalement une comparaison des territoires entre l'Occident et l'Asie et entre « nous » et « eux ».

Nous proposons dans cette partie plusieurs études consacrées aux territoires de l'art contemporain portée dans une optique tout à fait globale : nous allons en effet procéder des analyses portées au développent des territoires occidentaux et internationaux et à ceux des pays asiatiques (villes, pays, continents), tout en s'intéressant aux institutions et aux événements les plus marquants dans l'histoire de l'art.

Pour commencer, regardons d'abord le classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artforum* et *Flash Art* et illustrant une très longue liste des villes du monde qui ont été repérées par ces deux revues d'art. Grâce à ces tableaux, classant les villes hiérarchiquement, selon le nombre d'articles, nous pouvons repérer les villes qui attirent plus ou moins l'attention des médias. Nous cherchons ainsi à savoir pourquoi il existe une telle hiérarchie entre les territoires dans le monde de l'art contemporain : et en particulier ici, quelle est la position des villes de l'Asie de l'Est ? Quelles sont les différences ou points communs entre *Artforum* et *Flash Art* ?

I-II-1-1. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artforum* et *Flash Art*

Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Artforum*

Rang						Villes	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	Pays		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	US	New York	1347	1957	1407	3190	7901	83,93%	53,46%	37,38%	48,84%	50,77%
0	2	2	3	2	US	Los Angeles	0	170	254	298	722	0,00%	4,64%	6,75%	4,56%	4,64%
6	4	3	2	3	UK	Londres	8	108	178	304	598	0,50%	2,95%	4,73%	4,65%	3,84%
0	6	4	4	4	FR	Paris	0	82	172	191	445	0,00%	2,24%	4,57%	2,92%	2,86%
3	3	5	6	5	US	Chicago	66	125	123	117	431	4,11%	3,41%	3,27%	1,79%	2,77%
2	5	10	7	6	US	San Francisco	97	104	65	103	369	6,04%	2,84%	1,73%	1,58%	2,37%
0	7	6	12	7	DE	Cologne	0	71	104	57	232	0,00%	1,94%	2,76%	0,87%	1,49%
17	0	9	5	8	DE	Berlin	1	0	67	139	207	0,06%	0,00%	1,78%	2,13%	1,33%
0	22	8	8	9	AT	Vienne	0	19	71	84	174	0,00%	0,52%	1,89%	1,29%	1,12%
17	9	7	16	9	IT	Milan	1	49	80	44	174	0,06%	1,34%	2,13%	0,67%	1,12%
12	10	15	10	11	US	Boston	2	48	46	70	166	0,12%	1,31%	1,22%	1,07%	1,07%
0	19	12	9	12	CH	Zurich	0	21	52	81	154	0,00%	0,57%	1,38%	1,24%	0,99%
0	8	16	20	13	CA	Toronto	0	65	44	36	145	0,00%	1,78%	1,17%	0,55%	0,93%
11	13	17	11	14	US	Washington	3	37	35	63	138	0,19%	1,01%	0,93%	0,96%	0,89%
0	15	11	15	15	ES	Madrid	0	27	54	47	128	0,00%	0,74%	1,43%	0,72%	0,82%
4	14	18	20	16	US	Philadelphie	18	31	34	36	119	1,12%	0,85%	0,90%	0,55%	0,76%
0	0	12	13	17	ES	Barcelone	0	0	52	51	103	0,00%	0,00%	1,38%	0,78%	0,66%
0	20	20	14	18	DE	Hambourg	0	20	26	48	94	0,00%	0,55%	0,69%	0,73%	0,60%
0	12	26	25	18	US	Houston	0	41	22	31	94	0,00%	1,12%	0,58%	0,47%	0,60%
0	11	14	0	20	IT	Rome	0	45	48	0	93	0,00%	1,23%	1,28%	0,00%	0,60%
0	22	20	17	21	SE	Stockholm	0	19	26	43	88	0,00%	0,52%	0,69%	0,66%	0,57%
0	17	30	18	22	CH	Basel	0	23	17	40	80	0,00%	0,63%	0,45%	0,61%	0,51%
0	20	23	20	22	IT	Turin	0	20	24	36	80	0,00%	0,55%	0,64%	0,55%	0,51%
0	22	20	23	24	DE	Dusseldorf	0	19	26	32	77	0,00%	0,52%	0,69%	0,49%	0,49%
0	16	24	28	25	NL	Amsterdam	0	24	23	25	72	0,00%	0,66%	0,61%	0,38%	0,46%
0	28	26	27	26	DE	Munich	0	14	22	26	62	0,00%	0,38%	0,58%	0,40%	0,40%
0	46	25	28	27	US	Minneapolis	0	7	23	25	55	0,00%	0,19%	0,61%	0,38%	0,35%
17	86	41	19	28	IE	Dublin	1	2	11	39	53	0,06%	0,05%	0,29%	0,60%	0,34%
0	28	47	26	29	DE	Francfort	0	14	9	29	52	0,00%	0,38%	0,24%	0,44%	0,33%
0	30	19	80	30	CA	Montréal	0	13	28	7	48	0,00%	0,36%	0,74%	0,11%	0,31%
0	103	33	23	31	BR	São Paulo	0	1	14	32	47	0,00%	0,03%	0,37%	0,49%	0,30%
0	35	29	35	31	BE	Bruxelles	0	10	18	19	47	0,00%	0,27%	0,48%	0,29%	0,30%
0	35	36	33	33	IT	Naples	0	10	12	21	43	0,00%	0,27%	0,32%	0,32%	0,28%
0	26	42	40	34	JP	Tokyo	0	17	10	15	42	0,00%	0,46%	0,27%	0,23%	0,27%
12	27	36	49	34	US	Dallas	2	16	12	12	42	0,12%	0,44%	0,32%	0,18%	0,27%
0	56	36	30	36	PT	Lisbonne	0	4	12	24	40	0,00%	0,11%	0,32%	0,37%	0,26%
0	35	26	80	37	AU	Melbourne	0	10	22	7	39	0,00%	0,27%	0,58%	0,11%	0,25%
0	18	53	63	38	DE	Bonn	0	22	7	9	38	0,00%	0,60%	0,19%	0,14%	0,24%
0	62	30	37	39	BE	Antwerp	0	3	17	17	37	0,00%	0,08%	0,45%	0,26%	0,24%
5	46	133	54	40	US	Berkeley	16	7	1	10	34	1,00%	0,19%	0,03%	0,15%	0,22%
0	62	33	38	41	AU	Sydney	0	3	14	16	33	0,00%	0,08%	0,37%	0,24%	0,21%
0	103	36	35	42	US	Columbus	0	1	12	19	32	0,00%	0,03%	0,32%	0,29%	0,21%
0	56	100	30	43	UK	Birmingham	0	4	2	24	30	0,00%	0,11%	0,05%	0,37%	0,19%
17	35	49	52	43	US	San Diego	1	10	8	11	30	0,06%	0,27%	0,21%	0,17%	0,19%
0	62	35	45	45	CH	Genève	0	3	13	13	29	0,00%	0,08%	0,35%	0,20%	0,19%
0	56	32	63	45	IT	Bologne	0	4	16	9	29	0,00%	0,11%	0,43%	0,14%	0,19%
0	56	42	42	47	MX	Mexico City	0	4	10	14	28	0,00%	0,11%	0,27%	0,21%	0,18%
0	0	82	30	48	US	Atlanta	0	0	3	24	27	0,00%	0,00%	0,08%	0,37%	0,17%
0	0	58	34	49	AR	Buenos Aires	0	0	6	20	26	0,00%	0,00%	0,16%	0,31%	0,17%
0	86	47	40	49	PT	Porto	0	2	9	15	26	0,00%	0,05%	0,24%	0,23%	0,17%
0	103	36	45	49	US	Santa Fe	0	1	12	13	26	0,00%	0,03%	0,32%	0,20%	0,17%
0	40	49	63	49	GR	Athènes	0	9	8	9	26	0,00%	0,25%	0,21%	0,14%	0,17%
0	30	58	80	49	US	Cincinnati	0	13	6	7	26	0,00%	0,36%	0,16%	0,11%	0,17%
0	25	82	116	54	DE	Kassel	0	18	3	4	25	0,00%	0,49%	0,08%	0,06%	0,16%
8	42	100	70	55	IT	Venise	5	8	2	8	23	0,31%	0,22%	0,05%	0,12%	0,15%
9	34	133	80	55	US	Seattles	4	11	1	7	23	0,25%	0,30%	0,03%	0,11%	0,15%
0	46	42	116	57	IT	Pistoia	0	7	10	4	21	0,00%	0,19%	0,27%	0,06%	0,13%
0	0	42	54	58	NL	Rotterdam	0	0	10	10	20	0,00%	0,00%	0,27%	0,15%	0,13%
0	86	42	70	58	AT	Graz	0	2	10	8	20	0,00%	0,05%	0,27%	0,12%	0,13%
17	42	82	80	59	NL	Eindhoven	1	8	3	7	19	0,06%	0,22%	0,08%	0,11%	0,12%
0	30	82	133	59	DE	Stuttgart	0	13	3	3	19	0,00%	0,36%	0,08%	0,05%	0,12%
0	103	133	38	62	US	Miami	0	1	1	16	18	0,00%	0,03%	0,03%	0,24%	0,12%
17	86	69	52	62	UK	Oxford	1	2	4	11	18	0,06%	0,05%	0,11%	0,17%	0,12%
0	0	49	54	62	BR	Rio De Janeiro	0	0	8	10	18	0,00%	0,00%	0,21%	0,15%	0,12%
0	42	133	63	62	US	Newport Beach	0	8	1	9	18	0,00%	0,22%	0,03%	0,14%	0,12%
0	0	82	42	66	KR	Seoul	0	0	3	14	17	0,00%	0,00%	0,08%	0,21%	0,11%

17	103	133	42	66	US	Cambridge mass.	1	1	1	14	17	0,06%	0,03%	0,03%	0,21%	0,11%
0	0	69	45	66	PL	Warsaw	0	0	4	13	17	0,00%	0,00%	0,11%	0,20%	0,11%
0	103	69	49	66	UK	Liverpool	0	1	4	12	17	0,00%	0,03%	0,11%	0,18%	0,11%
0	33	133	116	66	ES	Séville	0	12	1	4	17	0,00%	0,33%	0,03%	0,06%	0,11%
0	86	133	45	71	CA	Vancouver	0	2	1	13	16	0,00%	0,05%	0,03%	0,20%	0,10%
0	62	53	93	71	FR	Lyon	0	3	7	6	16	0,00%	0,08%	0,19%	0,09%	0,10%
0	46	63	116	71	FR	Grenoble	0	7	5	4	16	0,00%	0,19%	0,13%	0,06%	0,10%
0	0	82	49	74	US	North Adams	0	0	3	12	15	0,00%	0,00%	0,08%	0,18%	0,10%
0	62	69	70	74	IT	Prato	0	3	4	8	15	0,00%	0,08%	0,11%	0,12%	0,10%
0	62	133	54	76	CH	Saint-Gallen	0	3	1	10	14	0,00%	0,08%	0,03%	0,15%	0,09%
0	62	82	70	76	US	Milwaukee	0	3	3	8	14	0,00%	0,08%	0,08%	0,12%	0,09%
17	0	58	80	76	FR	Bordeaux	1	0	6	7	14	0,06%	0,00%	0,16%	0,11%	0,09%
0	62	69	80	76	SE	Malmo	0	3	4	7	14	0,00%	0,08%	0,11%	0,11%	0,09%
0	103	49	102	76	DE	Hanover	0	1	8	5	14	0,00%	0,03%	0,21%	0,08%	0,09%
0	103	69	70	81	FI	Helsinki	0	1	4	8	13	0,00%	0,03%	0,11%	0,12%	0,08%
0	86	69	80	81	US	Pittsburg	0	2	4	7	13	0,00%	0,05%	0,11%	0,11%	0,08%
0	56	100	80	81	US	Fort Worth	0	4	2	7	13	0,00%	0,11%	0,05%	0,11%	0,08%
0	86	0	54	84	NL	Groningen	0	2	0	10	12	0,00%	0,05%	0,00%	0,15%	0,08%
0	62	53	159	84	UK	Cambridge	0	3	7	2	12	0,00%	0,08%	0,19%	0,03%	0,08%
0	35	133	213	84	IT	Florence	0	10	1	1	12	0,00%	0,27%	0,03%	0,02%	0,08%
0	0	133	54	87	US	Cleverland	0	0	1	10	11	0,00%	0,00%	0,03%	0,15%	0,07%
0	0	133	54	87	US	St-Louis	0	0	1	10	11	0,00%	0,00%	0,03%	0,15%	0,07%
0	0	100	63	87	TR	Istanbul	0	0	2	9	11	0,00%	0,00%	0,05%	0,14%	0,07%
0	0	100	63	87	FR	Nîmes	0	0	2	9	11	0,00%	0,00%	0,05%	0,14%	0,07%
0	62	133	80	87	BE	Ghent	0	3	1	7	11	0,00%	0,08%	0,03%	0,11%	0,07%
0	103	63	102	87	US	Baltimore	0	1	5	5	11	0,00%	0,03%	0,13%	0,08%	0,07%
0	103	63	102	87	FR	Marseille	0	1	5	5	11	0,00%	0,03%	0,13%	0,08%	0,07%
0	62	82	102	87	UK	Edinburgh	0	3	3	5	11	0,00%	0,08%	0,08%	0,08%	0,07%
0	62	82	102	87	IT	Modena	0	3	3	5	11	0,00%	0,08%	0,08%	0,08%	0,07%
0	51	69	213	87	CH	Lucerne	0	6	4	1	11	0,00%	0,16%	0,11%	0,02%	0,07%
0	46	69	0	87	DE	Krefeld	0	7	4	0	11	0,00%	0,19%	0,11%	0,00%	0,07%
0	0	0	54	98	IL	Tel Aviv	0	0	0	10	10	0,00%	0,00%	0,00%	0,15%	0,06%
0	0	0	54	98	CN	Beijing	0	0	0	10	10	0,00%	0,00%	0,00%	0,15%	0,06%
0	103	0	63	98	RU	Moscou	0	1	0	9	10	0,00%	0,03%	0,00%	0,14%	0,06%
0	86	0	70	98	CH	Winterhur	0	2	0	8	10	0,00%	0,05%	0,00%	0,12%	0,06%
0	0	69	93	98	LU	Luxembourg	0	0	4	6	10	0,00%	0,00%	0,11%	0,09%	0,06%
0	0	53	133	98	AT	Salzburg	0	0	7	3	10	0,00%	0,00%	0,19%	0,05%	0,06%
17	40	0	0	98	US	La Jolla	1	9	0	0	10	0,06%	0,25%	0,00%	0,00%	0,06%
0	0	133	70	105	NZ	Auckland	0	0	1	8	9	0,00%	0,00%	0,03%	0,12%	0,06%
0	0	133	70	105	US	Ridgefield	0	0	1	8	9	0,00%	0,00%	0,03%	0,12%	0,06%
0	53	133	133	105	US	Portland OR	0	5	1	3	9	0,00%	0,14%	0,03%	0,05%	0,06%
17	0	58	159	105	US	New Haven	1	0	6	2	9	0,06%	0,00%	0,16%	0,03%	0,06%
0	62	58	0	105	HU	Budapest	0	3	6	0	9	0,00%	0,08%	0,16%	0,00%	0,06%
0	0	0	70	110	CN	Shanghai	0	0	0	8	8	0,00%	0,00%	0,00%	0,12%	0,05%
0	0	0	70	110	US	Denver	0	0	0	8	8	0,00%	0,00%	0,00%	0,12%	0,05%
0	103	0	80	110	FR	Strasbourg	0	1	0	7	8	0,00%	0,03%	0,00%	0,11%	0,05%
0	0	100	93	110	DE	Braunschweig	0	0	2	6	8	0,00%	0,00%	0,05%	0,09%	0,05%
0	0	100	93	110	NO	Oslo	0	0	2	6	8	0,00%	0,00%	0,05%	0,09%	0,05%
0	103	133	93	110	US	Santa Monica	0	1	1	6	8	0,00%	0,03%	0,03%	0,09%	0,05%
0	86	0	93	110	ES	Valence	0	2	0	6	8	0,00%	0,05%	0,00%	0,09%	0,05%
0	0	63	133	110	IT	Brescia	0	0	5	3	8	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%	0,05%
0	0	63	133	110	DE	Wolfsburg	0	0	5	3	8	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%	0,05%
0	53	133	159	110	DE	Monchengladbach	0	5	1	2	8	0,00%	0,14%	0,03%	0,03%	0,05%
17	56	100	213	110	US	Détroit	1	4	2	1	8	0,06%	0,11%	0,05%	0,02%	0,05%
0	51	133	213	110	DE	Munster	0	6	1	1	8	0,00%	0,16%	0,03%	0,02%	0,05%
0	103	53	0	110	DK	Copenhague	0	1	7	0	8	0,00%	0,03%	0,19%	0,00%	0,05%
0	53	82	0	110	US	Buffalo	0	5	3	0	8	0,00%	0,14%	0,08%	0,00%	0,05%
0	42	0	0	110	CH	Bern	0	8	0	0	8	0,00%	0,22%	0,00%	0,00%	0,05%
7	103	0	0	110	US	Texas	7	1	0	0	8	0,44%	0,03%	0,00%	0,00%	0,05%
0	0	0	80	126	IN	Bombay	0	0	0	7	7	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	0	80	126	IT	San Gimignano	0	0	0	7	7	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	133	93	126	ES	Santiato de Compostela	0	0	1	6	7	0,00%	0,00%	0,03%	0,09%	0,04%
0	0	100	102	126	DE	Baden Baden	0	0	2	5	7	0,00%	0,00%	0,05%	0,08%	0,04%
0	0	100	102	126	CH	Lausanne	0	0	2	5	7	0,00%	0,00%	0,05%	0,08%	0,04%
0	0	82	116	126	IT	Sienne	0	0	3	4	7	0,00%	0,00%	0,08%	0,06%	0,04%
0	0	63	159	126	SV	Caracas	0	0	5	2	7	0,00%	0,00%	0,13%	0,03%	0,04%
17	62	133	159	126	US	Purchase NY	1	3	1	2	7	0,06%	0,08%	0,03%	0,03%	0,04%
0	62	69	0	126	FR	Nice	0	3	4	0	7	0,00%	0,08%	0,11%	0,00%	0,04%
0	0	0	93	135	US	Aspen	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,09%	0,04%
0	0	0	93	135	LB	Beirut	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,09%	0,04%
0	103	0	102	135	DE	Karlsruhe	0	1	0	5	6	0,00%	0,03%	0,00%	0,08%	0,04%
0	103	0	102	135	US	Waltham MA	0	1	0	5	6	0,00%	0,03%	0,00%	0,08%	0,04%
0	103	133	116	135	CH	Newcastle Aarau	0	1	1	4	6	0,00%	0,03%	0,03%	0,06%	0,04%
0	0	82	133	135	DE	Bielefeld	0	0	3	3	6	0,00%	0,00%	0,08%	0,05%	0,04%

0	0	82	133	135	KR	Gwangju	0	0	3	3	6	0,00%	0,00%	0,08%	0,05%	0,04%
12	0	133	133	135	US	Austin	2	0	1	3	6	0,12%	0,00%	0,03%	0,05%	0,04%
0	62	0	133	135	UK	Bristol	0	3	0	3	6	0,00%	0,08%	0,00%	0,05%	0,04%
0	0	69	159	135	DE	Nuremberg	0	0	4	2	6	0,00%	0,00%	0,11%	0,03%	0,04%
0	103	82	159	135	DE	Aachen	0	1	3	2	6	0,00%	0,03%	0,08%	0,03%	0,04%
0	103	82	159	135	FR	Nantes	0	1	3	2	6	0,00%	0,03%	0,08%	0,03%	0,04%
0	103	69	213	135	US	Indianapolis	0	1	4	1	6	0,00%	0,03%	0,11%	0,02%	0,04%
17	103	82	213	135	CA	Ottawa	1	1	3	1	6	0,06%	0,03%	0,08%	0,02%	0,04%
12	62	133	0	135	US	Santa Barbara	2	3	1	0	6	0,12%	0,08%	0,03%	0,00%	0,04%
0	0	0	102	150	AU	Brisbane	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	0	102	150	CH	Gothenburg	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	0	102	150	UK	Glasgow	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	0	102	150	UK	Gateshead	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	0	102	150	US	Scottsdale AZ	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	103	0	116	150	AT	Innsbruck	0	1	0	4	5	0,00%	0,03%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	100	133	150	DE	Leipzig	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,05%	0,05%	0,03%
0	0	82	159	150	NZ	Wellington	0	0	3	2	5	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%	0,03%
0	86	133	159	150	FR	Dijon	0	2	1	2	5	0,00%	0,05%	0,03%	0,03%	0,03%
9	0	0	213	150	US	Providence RI	4	0	0	1	5	0,25%	0,00%	0,00%	0,02%	0,03%
0	62	100	0	150	US	Oakland	0	3	2	0	5	0,00%	0,08%	0,05%	0,00%	0,03%
0	0	0	116	161	US	Hanover NH	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	FR	Gennevilliers	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	NL	Harlem	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	IL	Jerusalem	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	US	Kansas City	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	CO	Guarne	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	CH	Munchenstein	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	CL	Santiago	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	LT	Vilnius	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	116	161	IT	Roverto	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	133	133	161	UK	Leeds	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,05%	0,03%
0	0	133	133	161	IN	New Delhi	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,05%	0,03%
0	0	133	133	161	NL	Hague	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,05%	0,03%
0	103	0	133	161	US	Long Beach CA	0	1	0	3	4	0,00%	0,03%	0,00%	0,05%	0,03%
17	0	0	133	161	US	Pasadena	1	0	0	3	4	0,06%	0,00%	0,00%	0,05%	0,03%
0	0	100	159	161	FR	Saint-Etienne	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,05%	0,03%	0,03%
0	0	100	159	161	NL	Utrecht	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,05%	0,03%	0,03%
17	0	100	213	161	ES	Bilbao	1	0	2	1	4	0,06%	0,00%	0,05%	0,02%	0,03%
0	86	133	213	161	FR	Villeneuve Villeurbanne	0	2	1	1	4	0,00%	0,05%	0,03%	0,02%	0,03%
17	103	133	213	161	DE	Essen	1	1	1	1	4	0,06%	0,03%	0,03%	0,02%	0,03%
12	103	0	213	161	US	Hartford CT	2	1	0	1	4	0,12%	0,03%	0,00%	0,02%	0,03%
0	86	100	0	161	US	Mountainville	0	2	2	0	4	0,00%	0,05%	0,05%	0,00%	0,03%
0	62	133	0	161	DE	Bochum	0	3	1	0	4	0,00%	0,08%	0,03%	0,00%	0,03%
0	62	133	0	161	IT	Parma	0	3	1	0	4	0,00%	0,08%	0,03%	0,00%	0,03%
0	0	0	133	185	NO	Bergen	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	IT	Bolzano	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	EG	Cairo	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	GR	Hydra	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	BE	Liège	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	AT	Linz	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	US	San Jose CA	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	IS	Reykjavik	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	UK	St Ives	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	DE	Weil Am Rhein	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	133	185	LI	Vaduz	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	133	159	185	DK	Humlebaek	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	133	159	185	FR	Noisy Le Sec	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	103	0	159	185	US	Andover	0	1	0	2	3	0,00%	0,03%	0,00%	0,03%	0,02%
17	0	0	159	185	US	Worcester MA	1	0	0	2	3	0,06%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
0	0	100	213	185	IT	Palermo	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%	0,02%
0	0	100	213	185	US	Williamstown MA	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%	0,02%
0	0	100	213	185	IT	Verona	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%	0,02%
0	103	133	213	185	UK	Manchester	0	1	1	1	3	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%	0,02%
0	103	133	213	185	US	Ithaca NY	0	1	1	1	3	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%	0,02%
0	86	0	213	185	US	Reno NY	0	2	0	1	3	0,00%	0,05%	0,00%	0,02%	0,02%
0	0	82	0	185	UK	Halifax	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,08%	0,00%	0,02%
0	103	100	0	185	ES	San Sebastian	0	1	2	0	3	0,00%	0,03%	0,05%	0,00%	0,02%
0	62	0	0	185	BE	Kortrijk	0	3	0	0	3	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	62	0	0	185	US	Lewiston	0	3	0	0	3	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	62	0	0	185	IT	Taormina	0	3	0	0	3	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	62	0	0	185	FR	Rennes	0	3	0	0	3	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	0	0	159	212	FR	Avignon	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Arles	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	DE	Bottrop	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	CH	Biel	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%

0	0	0	159	212	ML	Bamako	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	IT	Bergamo	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	CZ	Brno	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	ES	Castello	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Claremont CA	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	RO	Cluj	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	IT	Codroipo	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Des Moines IA	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	DK	Esbjerg	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	DE	Freiburg	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	JP	Fukuoka	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	JP	Hiroshima	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Issy Les Moulineaux	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Ivry Sur Seine	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	BE	Aalst	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	AT	Klostereuburg	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Lakewood CO	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	NL	Maastricht	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Marfa TX	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	JP	Osaka	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	ES	Murcia	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	NZ	New Plymouth	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Palm Beach	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Pougues Les Eaux	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	IT	Reggio Emila	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	US	Rochester MN	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Saint-Ouen l'Aumone	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	RU	Saint-Petersbourg	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	AE	Shariah	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	IT	Tuscany	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Toulouse	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Tours	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	ES	Vigo	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	159	212	FR	Vitry Sur Seine	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	133	213	212	CH	Friboug	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	BE	Hasselt	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	PE	Lima	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	US	Walnut Creen	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	US	New Orleans	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	US	San Antonio	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	TW	Taipei	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	GR	Thessalonik	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	133	213	212	SE	Uppsala	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	103	0	213	212	IE	Belfast	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,02%	0,01%
0	103	0	213	212	DE	Brunswick	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,02%	0,01%
0	103	0	213	212	DE	Mannheim	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,02%	0,01%
0	103	0	213	212	US	Omaha	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,02%	0,01%
0	103	0	213	212	US	Palo Alto	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	100	0	212	US	Annandale	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	US	Arligton Tex.	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	US	Barkeley	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	FR	Calais	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	US	East Hampton	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	JP	Gunma	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	PL	Lodz	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	JP	Marugame	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	US	Middletown	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	IE	Sligo	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	IT	Torino	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	IN	Tunga	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	0	100	0	212	US	Waitham	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,05%	0,00%	0,01%
0	103	133	0	212	US	Bloomfield Hills	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,01%
0	103	133	0	212	US	San Rafael	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,01%
0	103	133	0	212	US	Youngstown	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,01%
17	0	133	0	212	US	Amherst	1	0	1	0	2	0,06%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	86	0	0	212	BE	Brugge	0	2	0	0	2	0,00%	0,05%	0,00%	0,00%	0,01%
0	86	0	0	212	US	Hudson	0	2	0	0	2	0,00%	0,05%	0,00%	0,00%	0,01%
0	86	0	0	212	US	Pittsfield	0	2	0	0	2	0,00%	0,05%	0,00%	0,00%	0,01%
0	86	0	0	212	IT	Spoleto	0	2	0	0	2	0,00%	0,05%	0,00%	0,00%	0,01%
17	103	0	0	212	US	Richmond	1	1	0	0	2	0,06%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	0	0	213	286	NL	Arnhem	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IS	Angra Do Heroimo Terceira	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Beleefeld	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	AT	Bergenz	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%

0	0	0	213	286	BR	Belo Horizonte	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Bignan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CO	Bogota	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Beverly Hills	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Bremen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Burgdorf	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Canterbury	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	PT	Coimbra	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	SN	Dakar	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Chalon sur Saône	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Champaign IL	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Chapel Hill NC	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Coventry	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	BE	Deurle and Mechelen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Gaizesville	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Dresden	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	AE	Dubai	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Dundee	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	NZ	Dunedin	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Duisburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Enghien Les Bains	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Workington	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Ferndale MJ	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IN	Gurgaon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Fohr	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Stlt	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Hartford	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Glarus	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Glen Ellyn IL	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Greensboro NC	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CN	Guangzhou	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	JP	Hirosaki City	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Honolulu	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Aargau	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Alba	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	PT	Almada	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	NL	Almere	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	PT	Island Azores	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	JO	Amman	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	PL	Krakow	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Lille	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Kusnacht	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	JP	Kyoto	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Luneburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Lacoste	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	ES	Leon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	BE	Leuven	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Leverkusen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	LI	Liechtenstein	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IE	Limerick	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Lubeck	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Lombardie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	NO	Moss	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Neuenkirchen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Mantua	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Madena	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Milton Keynes	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Melle	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	MX	Mexicali	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	BE	Mons	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Missouri	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Nuoro	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CA	Oakville	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	GR	Piraeus	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Poitiers	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Fallon NV	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	MX	Puebla	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	SE	Norrkoping	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Padua	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Perarolo Di Cadore	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	AU	Perth	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	IT	Pescara	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Saint Claire	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Saint-Nazaire	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%

0	0	0	213	286	US	Salem OR	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	ES	Santa Cruz De Ténérife	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Saratoga Springs NY	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	NL	Schiedam	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CA	Shawinigan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	JP	Shizuoka	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Sent	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DK	Silkeborg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	PT	Sintra	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Taos NM	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	CH	Thun	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Ulm	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Versailles	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	FR	Vitry Val de Marne	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Walsall	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Wichita KS	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	US	Willamstone	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	DE	Wuppertal	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	RU	Yekaterinburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	JP	Yokohama	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	213	286	UK	Yorkshire	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	133	0	286	KR	Ansan	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Bellingham	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	UK	Biot	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Bridgehampton	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	DE	Buxtehude	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Charleston	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	FR	Chatou	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Claverack	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Durham	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	EG	El Gouna	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	FR	Figeac	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	MX	Guadalajara	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	CU	Havana	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	CN	Hong Kong	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Harrisburg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	FR	Issoudun	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Katonah	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Jameston NY	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	DE	Kornwestheim	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	IT	Rivara	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	NL	Leida	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Laguna Beach	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	FR	Limoges	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Lincoln	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	DE	Neremberg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	FR	Les Sables D'Olonne	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	MX	Monterrey	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	UK	Norwich	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	US	Orion	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	GR	Patras	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	AT	Saint Savin	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	ES	Saragossa	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	AT	Schwaz	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	MK	Skopje	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	CH	Solothurn	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	UK	Southampton	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	HU	Szekesfehervar	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	NL	Tiburg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	ME	Cetinje	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	IT	Perugia	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	133	0	286	DE	Xanten	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Arlington	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	CH	Ascona	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	IT	Bari	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Billings	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Brockton	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	FR	Chagny	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	NZ	Christchurch	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Costa Mesa	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	CH	Furka Pass	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Framingham	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	DE	Esslingen	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	UK	Folsom	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Greenville NC	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%

0	103	0	0	286	US	Akron	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	FR	Albi	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	JP	Kitakyushu	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	DE	Konstanz	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Las Vegas	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	JP	Nagoya	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	SE	Marma	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Mill Valey	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Mewiston	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	New Port	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Newark NJ	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Newport Harbor	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Ontario	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	PT	Oporto	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Orangeburg	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Provincetown	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	NL	Otterlo	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Princeton	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	DE	Reutilngen	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Rockford	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	GR	Rhodes	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	San Marcos	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	CH	Schaffhausen	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	IT	Spello	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Syracuse	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	US	Tempe	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	FR	Troyes	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	DE	Tubingen	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	103	0	0	286	HR	Zabreb	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
17	0	0	471	286	US	New Albany	1	0	0	0	1	0,06%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
Total							1605	3661	3764	6531	15561	100%	100%	100%	100%	100%

* Ce tableau a été créé en comptant un par un tous les articles parus dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* de 1971 à 2010.
Ces articles indiquent les lieux (nom de ville) d'exposition d'art contemporain au monde.
* Certains pays s'étendent sur une modeste superficie comme le Luxembourg, le Lichtenstein etc., mais sont inclus dans ce tableau.

De 1971 à 2010, 697 villes ont été citées par *Artforum* (468 villes) et *Flash Art* (229 villes).Nous avons déjà constaté que les villes qui se situent dans les dix premières places sont, dans la plupart des cas, occidentales dans les quatre revues d'art. Quand on compare les revues *Artforum* et *Flash Art*, on observe même le fait que certaines villes occupent toujours les mêmes positions, ou presque, d'après les deux indicateurs et, ce, durant les 40 années que couvre l'enquête : cela concerne notamment New York, Londres, Paris, Los Angeles, Cologne, Berlin, Milan et Vienne… À l'inverse, on constate ainsi que certaines villes changent radicalement de position selon les revues, comme pour Munich, Amsterdam, Boston, Toronto, Washington, Chicago, San Francisco, Tokyo, Bombay, Madrid… Ce sont plutôt les villes européennes ou asiatiques qui sont les plus présentes dans le classement italien, alors que ce sont toujours les villes américaines que l'on repère facilement dans l'indicateur d'*Artforum*.

À partir de ces constats, nous pouvons trier, selon trois catégories, les villes les plus en vue dans les revues d'art et pour lesquelles nous souhaitons effectuer des analyses : zone internationale (point de vue commun entre *Artforum* et *Flash Art*) : New York, Londres et Paris[157] ; zone européenne (point de

[157] Berlin est certainement l'une des villes les plus importantes sur la scène internationale de l'art contemporain, tout en attirant aujourd'hui de nombreux artistes du monde. Dans les classements d'*Artfroum* et de *Flash Art*, la visibilité de cette

vue de *Flash Art*) : Munich et Amsterdam ; zone américaine (point de vue d'*Artforum*) : Chicago et San Francisco. Il est important de souligner que les trois villes citées pour la « zone internationale » sont reconnues en tant que « centres d'art traditionnels », par de nombreux sociologues de l'art et spécialistes en art contemporain, grâce à leurs institutions (musées, centres d'art, galeries, les maisons des ventes aux enchères) considérées comme « leaders[158] ».

Soulignons également que la zone internationale peut également être inscrite dans la zone européenne ou la zone américaine. Londres et Paris font en effet partie des villes absolument incontournables pour la scène artistique européenne dès lors que New York peut certainement représenter la scène artistique des États-Unis avant de parler le niveau international. Nous avons classé ces trois villes dans la zone « internationale » parce que leur reconnaissance territoriale ressort fortement de leurs frontières nationales par excellence. Notons finalement que les trois catégories que nous proposons dans cette partie ne constituent qu'un simple classement de gestion méthodique pour faciliter les recherches empiriques et analytiques.

En effectuant des enquêtes et des analyses sur le développement des institutions, les événements artistiques, ainsi que d'autres éléments aptes à susciter l'intérêt des médias, nous allons tenter de comprendre pourquoi il existe une telle différence (internationale, américaine et européenne) entre ces villes occidentales que nous venons de classer selon le point de vue géographique[159]? Quels sont en effet les principaux éléments de ces villes ainsi que la spécificité culturelle suscitant l'intérêt des médias.

---

ville n'est cependant pas aussi nette que les trois villes occidentales que nous avons citées. D'ailleurs, c'est à partir des années 90 que cette ville a bénéficié d'un grand intérêt de la part des revues internationales (*Artforum* - 90' : 67 articles, 2000' : 139 articles, *Flash Art* - 90' : 56 articles, 2000' : 108 articles, *Art in America* – 90' : 8 articles, 2000' : 53 articles, Artpress – 90 : 17 articles, 2000' : 34 articles), ce qui permet de penser que la chute du mur de Berlin en 1989 a un lien indissociable avec le développement de l'art contemporain et que cette ville reste encore trop jeune pour être comparée avec celles de New York, Paris et Londres qui ont connu un développement constant dès la première décennie. Nous allons parler de la capitale allemande dans les prochaines études.

[158] Nous avons déjà cité Alain Quemin et Femke Van Hest, concernant les pays du « centre » dans le monde de l'art contemporain. Citons également d'autres spécialistes en art contemporain qui soulignent l'importance de New York, Londres, Paris et Berlin : Clare McAndrew, *Globalisation and art market, op., cit*., pp. 17-18 ; Silvia von Bennigsen, Irene Gludowacz, Susanne van Hagen, *Global Art*, interview de Arne Glimcher, Hatje Cantz, Ostfildern, Berlin, 2009, p. 208.

[159] Notons que la position globale de Chicago et de San Francisco est encore mieux placée (Chicago : 3^{e}, San Francisco : 4^{e}) dans le classement d'*Art in* America pendant les 40 ans de l'enquête. Pour les villes européennes, la position de Munich et d'Amsterdam est relativement basse (Chicago : 3^{e}, Munich : 94^{e}, Amsterdam : 21^{e}) dans le classement d'*Art in America* pendant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête, alors qu'elles sont relativement mieux positionnées dans *Artpress* (Munich : 29^{e}, Amsterdam : 16^{e}).

Pour ce faire, nous allons utiliser de nombreux supports de communication permettant une recherche empirique à l'égard de la hiérarchie des territoires de l'art contemporain. Nous allons notamment nous baser sur le Kunstkompass, *Artfacts* et sur le guide annuel d'*Art in America* : si le Kunstkompass développe une vision pro-germanique, *Artfacts* permet quant à elle, nous allons le voir prochainement, d'aboutir à une recherche plus variée et globale grâce aux données très riches et larges. Le guide annuel d'*Art in America*, que nous allons utiliser, offre quant à lui annuellement une liste très complète des institutions qui se trouvent essentiellement aux États-Unis, ce qui nous permet de mieux comprendre la santé institutionnelle de ce pays au niveau régional.

Concernant les villes de trois pays d'Asie de l'Est comme Tokyo, Beijing et Séoul, elles sont les territoires les mieux référencés dans les palmarès des quatre revues d'art. En ajoutant la zone « asiatique » dans les trois catégories (internationale, européenne, américaine) que nous avons classés, nous allons donc comparer les villes occidentales et la capitale du Japon, de la Chine et de la Corée du Sud afin de savoir quelles sont les différences entre ces deux espaces : l'Occident et l'Asie.

Il est en effet intéressant de savoir que la visibilité des artistes asiatiques reste quasi-insignifiante par rapport à celle de certains pays occidentaux dans les revues internationales, alors que le monde de l'art contemporain a assisté à une croissance des artistes vivant en périphérie depuis l'ère de la mondialisation. Soulignons que les artistes chinois rivalisent aujourd'hui avec des artistes occidentaux dans les institutions internationales et notamment dans le marché de l'art où nous avons constaté l'envolée des prix de leurs œuvres dans les années 2000[160]. Nous pouvons plus particulièrement citer certains évènements internationaux qui s'ouvrent dans les pays périphériques comme la biennale de Gwangju, de Shanghai, d'Istanbul, etc.[161] Il existe donc réellement des institutions ou des lieux de manifestations artistiques et culturelles dans les trois pays d'Asie de l'Est qui suscitent l'intérêt des médias occidentaux. Nous allons les identifier grâce aux sources d'*Artfacts* illustrant les structures culturelles à partir de nombreuses catégories que nous allons prochainement étudier.

Si l'on pense que les villes occidentales sont davantage reconnues par la rubrique *Review/Preview* des revues d'art qui repère, en général, les territoires de l'art contemporain selon l'exposition, il est toujours question de savoir si les institutions (musées, galeries, fondations, espaces alternatifs, etc.)

[160] Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain : l'arrivée de l'Empire du Milieu dans dans le monde et sur le marché de l'art », *op., cit.*
[161] Femke Van Hest, *Territorial factors in a globalisedart word ?, op., cit.*

et les artistes sont moins nombreux et moins bien classés que ceux de l'Occident. Afin de savoir s'il y a vraiment un tel déséquilibre artistique entre ces deux ensembles de territoires, nous étudierons plus en profondeur les facteurs essentiels développant la visibilité des expositions, des manifestations ainsi que des événements artistiques à l'échelle internationale. Nous nous intéresserons dans un premier temps aux musées, aux galeries, aux manifestations culturelles ainsi qu'à tous les espaces d'exposition ayant une reconnaissance importante dans le milieu des professionnels de l'art.

Pour mieux connaître le développement territorial du domaine des arts visuels, il sera notamment intéressant d'étudier quelques mouvements, tendances et groupes d'artistes, car l'art n'a jamais cessé de faire évoluer son identité artistique liée à la question géographique, dans l'histoire de l'art, à travers différents styles et influences. Pour l'art moderne, les artistes se déplaçaient pour rencontrer leurs homologues en espérant en retirer une inspiration artistique[162] : le style et le courant que l'on peut résumer avec le terme d'« école »[163]. Le temps a passé, la mode et la norme ont changé. Il est clair que le monde de l'art contemporain ne cherche plus, à l'ère du « postmoderne[164] », de grands mouvements artistiques dominants ou étant le sujet de préoccupation de tous les artistes[165], mais il existe toujours des mouvements artistiques représentant le dynamisme local et qui suscitent l'intérêt des artistes, des institutions et du marché de l'art, comme c'est le cas des YBAs (*Young British Artists*)[166], groupe d'articles nationalement mais aussi localement identifiable (Londres), et qui

[162] Concernant l'inspiration artistique liée à la question des territoires et à l'émigration, il est intéressant de parler des artistes brésiliens des années 1920. Composés majoritairement des étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et de l'Académie Julian, de nombreux brésiliens comme Antônio Gomide, Victor Brecheret , Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, etc., ont été influencés par l'avant-garde français. Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Des diasporas du moderne : Les artistes brésiliens à Paris dans les années 1920 », *op., cit.*

[163] Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, *op., cit.,* p. 20.

[164] Concernant le terme « postmoderne », rappelons l'idée d'Yves Michaud qui disait : « Le postmodernisme, c'est effectivement ce temps du pluralisme et de la diversité, ce moment de "la fin des grands récits" qui organisaient […] » (Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit*., p. 96). Si le modernisme a introduit la notion du « génie » ou du « grand maître », le postmodernisme s'intéresse à tout ce qui n'était jamais au centre de l'intérêt tout et « n'importe quoi » soit de l'art à l'ère de postmodernisme où se réalise la triomphe de l'esthétique.

[165] À propos de cette absence de grands mouvements artistiques dominants, Mathilde Ferrer a dit : *« Nous sommes aujourd'hui loin des positions radicales qui dominaient le monde de l'art des années 1970 et 1980*. […] *L'art contemporain n'est pas dissociable des mouvements de pensée et des réflexions qui parcourent la société dans sa complexité et ses contradictions*. » Paul Ardenne *et al*., *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1er éd. 1989, 2e éd. 1990, Paris, 2001.

[166] Malgré plusieurs points communs, il y a une différence entre « yBas » et « yBa ». L'un est un terme né lors de l'exposition organisée par C. Saatchi en 1992, l'autre désigne les jeunes artistes britanniques nés à la fin de 1994 après l'exposition *Freeze*. Kim Jung Hee, *Civilization, Culturism, Enterprise Culture, op., cit.*, p. 383.

connaît un véritable succès international sur le marché de l'art.

À partir de plusieurs analyses comparatives entre les territoires occidentaux et asiatiques, nous aimerions finalement savoir si les médias occidentaux ont réduit la visibilité des pays périphériques malgré l'existence de leur dynamisme artistique développé à partir de riches institutions. Il est en effet possible de penser que les pays occidentaux dominent la scène internationale de l'art contemporain tout en monopolisant la visibilité des territoires du monde à travers les médias. Soulignons que la visibilité est synonyme de pouvoir et d'argent[167]. Vis-à-vis de cette qualité toute puissante, l'exotisme peut être une création d'une valeur esthétique occasionnée à partir d'une représentation équivoque et fictive : une faible visibilité peut engendrer la notion de rareté tout en fondant un langage à part, représentant un pays à travers des images stéréotypées et typiques.

Pour commencer notre recherche, commençons d'abord à partir des études consacrées à la scène « internationale » qui est à la fois occidentale. Une connaissance sur le développement des territoires occidentaux nous permettra certainement de développer une démarche relativiste entre l'Occident et l'Asie. L'exotisme est peut-être fruit d'un raisonnement entre « nous » et « eux ».

I-II-1-1-1. Zone internationale

New York

[167] Nathalie Heinich, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Paris, 2012.

New York comptabilise 7901 articles pour *Artforum* et 1414 pour *Flash Art* et se positionne ainsi à la première place. Quand on voit la proportion totale de cette première ville d'art contemporain, on peut constater que la part d'*Artforum* (50,77% du total) est relativement très élevée par rapport à celle de *Flash Art* (31,04%), ce qui signifie que ce premier est très newyorkais. Pour *Flash Art,* le poids de New York est relativement infime par rapport à la revue américaine, mais la part de cette ville est, cependant, en position nette de supériorité, quand on pense que cette revue italienne cite 229 villes dans le classement des principales villes d'art contemporain.

Notons de plus que la seconde maison d'édition de *Flash Art* se trouve à New York (à Manhattan où se trouve le siège d'*Artforum*) après Milan, ce qui nous permet de penser que cette revue s'intéresse particulièrement aux activités artistiques de la « capitale » de l'art contemporain, malgré son apparence très européenne.

Quant au développement décennal, New York représente, pour *Artforum*, la part la plus importante (1347/83,93%) dans les années 70 parmi les quatre décennies. La proportion totale a ensuite connu une chute considérable dans les années 80 (53,46%), alors que celle de *Flash Art* est la plus forte (48,62% : en effet, on retrouve quasiment les mêmes chiffres que la proportion totale d'*Artforum*) parmi les trois décennies. Cela montre qu'une tendance de division des territoires a marqué les années 80 pour *Artforum*, alors que la revue italienne s'est davantage intéressée aux activités artistiques des États-Unis.

La part de Milan, première ville italienne, demeure, par ailleurs, la plus faible pendant la même période par rapport à deux autres décennies. Notons qu'*Artpress*, revue française, montre le même résultat : la part de Paris passe de 55,8% à 45, 37% entre les années 70 et 80, alors que celle de New York est considérablement en hausse dans les années 80 (2,71%) par rapport aux années 70 (1,75%) (Consulter l'annexe III). Malgré l'affaiblissement de la visibilité de New York, marquée dans les années 80 pour *Artforum*, on peut dire que les années 70 et 80 sont finalement une période riche en succès pour cette première ville américaine. Dans les années 90, marquées par la crise économique[168], la visibilité de New York s'est très nettement affaiblie par rapport aux années

[168] Concernant le lien entre le développement du domaine artistique et celui de l'économie, Yves Michaud remarque l'aspect touristique des institutions artistiques et internationales qui jouent aujourd'hui le rôle d'un lieu de divertissement pour le grand public. Les musées s'inscrivent en effet dans une activité de loisir dans la société de masse basée sur la

80 **(***Artforum* : 1407 articles (37,38%), *Flash Art* : 380 articles (23,9%)**)**. Dans les années 2000, New York a finalement relancé sa croissance et, ce, de manière assez remarquable pour les deux revues, notamment pour *Artforum* **(***Artforum* : 3190 articles (48,84%), *Flash Art* : 451 articles (25,52%)**)**. Afin de comprendre pourquoi New York attire autant l'intérêt international dans le monde de l'art contemporain, il est intéressant d'étudier la scène artistique des années 70, 80 et 2000.

Après la période « héroïque » et mouvementée des années 60 où le monde de l'art contemporain a assisté à l'épanouissement de plusieurs mouvements artistiques, avec une croissance économique inouïe[169], l'art contemporain des années 70 a commencé avec une crise économique marquée en 1973. À partir de cette fin de la prospérité économique basée sur la notion de consommation ainsi que la « croissance illimitée », l'art contemporain a commencé à s'éloigner du modèle avant-gardiste, comme on peut le constater dans la « trans-avant-garde ».

Didier Ottinger a écrit : « *L'art a cessé de progresser sur la voie de la révélation de son essence*[170]. » Les années 70 demeurent cependant une période de reconnaissance de quelques mouvements artistiques des années 60 (le conceptuel, l'Earth Art, Process Art, etc.) [171] où « *la barrière entre culture d'élite et culture de masse* »[172] est tombée. Cette tendance postmoderne a également frappé la scène artistique newyorkaise, comme on le voit dans le Post- Minimalisme, introduit par Robert Pincus-Witten, critique d'art newyorkais, qui écrit « Postminimalism » et qui présenta les artistes très actifs à New York comme Eva Hess, Richard Serra, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Bruce Nauman, etc.[173] Né en 1978 par l'entremise de Marcia Tucker au New Museum de New York, le Bad Painting représente également la tendance postmoderne de la scène artistique newyorkaise. Contrairement au Post – Minimalisme, considéré comme « une mouvance spécifiquement américaine » selon R. Pincus-Witten,

---

richesse économique capitaliste, celle-ci procurant un plaisir hédoniste. Il suffit de voir l'implantation de nombreux musées d'art contemporain dans les pays et les régions qui sont isolés du centre du monde, mais qui attirent pourtant plus d'un million de visiteurs chaque année, comme c'est notamment le cas du Musée Guggenheim à Bilbao. Sans parler du marché de l'art, le développement artistique va ainsi de pair avec celui de l'économie à travers l'activité touristique qui transforme parfois les œuvres d'art en objets kitch. Yves Michaud*, L'art à l'état gazeux, op., cit*. ; Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires, op., cit.*

[169] Marc Jimenez, « IV. Les années 60 : l'explosion artistique », *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 78-101.

[170] *50 ans d'art contemporain*, recueil de textes d'élèves de l'École du Louvre, Didier Ottinger (dir.), École du Louvre, Paris, 1995, pp. 13-14.

[171] *Chronologie de l'art du XX^e siècle : tout l'art*, *op., cit.,* p. 286.

[172] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, *op., cit*., p. 93.

[173] *Chronologie de l'art du XX^e siècle : tout l'art*, *op., cit.,* pp. 210-213.

cette « mauvaise peinture » qui a prospéré avec le Néo-expressionnisme (Nouveaux Fauves) en Allemagne, la Trans-avant-garde en Italie et la figuration libre en France amplifie sa dimension internationale en présentant ses artistes en Europe dans les années 80 : « *A New Spirit in Painting* » (Londres, 1981), « *Zeitgeist* » (Berlin, 1982) et « Documenta 7 » (Cassel, 1982)[174].

Le graffiti montre, de façon certaine, une sorte de similarité artistique avec le *Bad Painting*, comme on le voit dans le travail de J-M. Basquiat ou bien encore de Keith Haring. Cette pratique artistique, considérée jadis comme une pratique « mineure », se légitimise petit à petit à l'heure du postmoderne sur la scène artistique new-yorkaise avec le nom de « Graffiti-East village » (Agnès Barbier a d'ailleurs remarqué que cette dénomination correspond à un lieu géographique qui existe réellement) : les galeries comme Fun, Nature Morte, Gracie Mansion et Civiian Warfare sont les premières à avoir présenté des artistes de la rue à New York[175]. Selon Mathilde Ferrer, la scène newyorkaise assiste, dès 1970, à la naissance des premiers groupes structurés, comme Ad Hoc Artists' Comittee, Women Artists in RÉvolution, Women's Liberation Art Group, Art Workers Coalition, etc. Les féministes, en développant des critiques sur le plan social et esthétique avec pour objectif de changer les structures répressives et le discours masculin qui était dominant, étaient internationalement très influentes et très nombreuses[176] : la scène internationale de l'art contemporain n'a effectivement pas connu, avant les années 1970, cette émergence notable des grandes figures féminines contemporaines telles que Barbara Kruger, Chindy Sherman, Sherrie Levine, Yayoi Kusama, Louise Bourgeois, etc.[177]

Pour les tendances artistiques qui ont marqué les années 70, nous pouvons citer l'art narratif (*Narrative art*) qui a été présenté par la galerie John Gibson à New York entre 1973 et 1974 et qui a favorisé le développement d'un mouvement international en Italie et en Europe du Nord jusqu'à 1979[178]. Créé en 1979 dans le quartier de Lower East Side à New York afin de *s'opposer à l'archétype de l'artiste individualiste*, le Group Material est un collectif composé de douze artistes américains. Ce groupe d'artistes, s'intéressant davantage à « *la manière de construire et de véhiculer le discours*

[174] *Ibid.,* pp. 60-61.
[175] *Ibid.,* pp. 121-123.
[176] Rapelons Linda Nochlin a présenté son essai intitulé « Why Have There Been No Great Women Artists ? » en 1971.
[177] Paul Ardenne *et al*., *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, *op., cit.,* pp. 39-45. Pour les artistes féministes influentes dans le monde de l'art contemporain, consulter notamment : Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, Sue Scott, *After the RÉvolution : Women Who Transformed Contemporary Art*, Prestel Verlag, Munich, Londres, New York, 2007.
[178] *Idid*., pp. 171-172.

artistico-politique » a ouvert sa propre galerie dans East 13th Street afin de légitimer et de populariser les idées de ses membres. Ceux-ci ont notamment participé à la Biennale du Withney en 1985 et 1991, ainsi qu'à la Documenta VIII de Cassel en 1987[179]. Désignant initialement la peinture géométrique d'inspiration conceptuelle, diffusée dans la seconde moitié des années 80, le « Neo-Geo et Commodity Sculpture » (« sculpture-marchandise »)[180] a été inventé à partir d'une problématique liée aux médias contemporains, ainsi qu'à la théorie postmoderne formalisée par Jean Baudrillard : le réel/hyper-réel[181]. Ce mouvement newyorkais a été le témoin de la participation d'artistes devenus aujourd'hui très connus, comme Jeff Koons ou Sherrie Levine. À New York, les mouvements, les tendances et les groupes artistiques ont ainsi été très nombreux à partir des années 70.

Pour compléter cette réflexion, il est aussi important de s'intéresser au développement des institutions de l'art contemporain newyorkais.

Afin de cataloguer des institutions et des manifestions internationales, il suffit de s'interroger sur les palmarès bénéficiant d'une notoriété internationale et de citer quelques dates historiques au sujet de la vie institutionnelle se situant entre les années 70 et 80, la période la plus atypique que New York ait connue. Malgré de nombreuses critiques lancées par Alain Quemin depuis le début des années 2000 (le Kunstkompass est analysé comme « pro-germanique » comme nous l'avons déjà souligné), le Kunstkompass, « *classement réalisé à partir d'un certain nombre de critères de jugement émis par des experts du monde de l'art, ainsi que sur la représentation des artistes dans les grandes expositions et les accrochages de musée*[182] », est intéressant à étudier : en effet, sa méthode est conçue pour restituer « *les indicateurs de notoriété dans un secteur particulier du champ artistique, et exclusivement dans celui–ci* est considéré comme *les tentatives d'évaluation de la valeur esthétique comme base de prévision financière, la plus élaborée*[183] ». On entend par là une reconnaissance esthétique auprès des professionnels de l'art, influençant même l'aspect marchand des œuvres des artistes contemporains.

[179] *Ibid.*, pp. 126-127.
[180] Giorgina Bertolino, *Comment identifier… les mouvements artistiques de l'impressionnisme à l'art vidéo*, *op., cit*., pp. 314-316.
[181] Jean Baudrillard, *Simulation et simulacres, op., cit*.
[182] Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 71.
[183] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op., cit*., pp.77-80.

Il faut donc analyser les institutions, les expositions ainsi que les manifestations artistiques citées par ce palmarès allemand. L'évaluation du Kunstkompass dépend de trois éléments : les expositions en solo dans de grandes institutions, les magazines d'art contemporain, les expositions de groupes (manifestations artistiques, biennales et quelques grandes expositions organisées dans les établissements de renom)[184]. Afin de repérer les institutions de notoriété, nous nous intéressons uniquement aux expositions en solo et en groupes. Toutes les expositions ont ensuite été catégorisées à partir de différents points attribués selon leur importance : 800 points, 650 points, 400 points, 500 points et 300 points. Nous allons maintenant observer comment New York, centre de l'art contemporain, est représenté par le Kunstkompass qui est considéré comme le classement pro-germanique.

Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (US, DE)			
	Points	**États-Unis**	**Allemagne**
Expositions en solo	800	- New York: 2 (Museum of Modern Art, Guggenheim Museum) - Los Angeles: 1 (Museum of Contemporary Art,)	- Berlin : 1 (Nationalgalerie) - Düsseldorf : 1 (Kunstsammlung) - Hambourg : 1 (Deichtorhallen)
	650	- New York: 4 - Chicago: 2 - Houston: 2 - Washington: 2 + 9 villes	- Berlin : 6 - Francfort : 4 - Munich : 4 - Bonn : 3 - Cologne : 3 - Aachen : 2 - Brême : 2 - Düsseldorf : 2 - Hamburg: 2 - Hanover: 2 - Karlsruhe: 2 - Krefeld: 2 - Leipzig: 2 -Stuttgart : 2 + 22 villes allemandes
Expositions de groupes	500	0	0
	400	- Houston : 2 - New York : 1	- Berlin : 1 - Hambourg : 1 - Kiel : 1
	300	- New York : 12 - Los Angeles : 4 + 7 villes	- Karlsruhe : 4 - Cologne : 4 - Baden-Baden : 3 - Duisbourg : 3 - Hambourg : 3 - Hanovre : 2 - Wolfsburg : 2 + 12 villes

* Ce tableau a été créé à partir des données présentées dans *Les Stars de l'art contemporain*.

Quand on observe le mode de construction du Kunstkompass dévoilé en 2001[185], on réalise que New York a bénéficié d'une reconnaissance exceptionnelle dans ce classement allemand pour leurs institutions, leurs expositions et leurs manifestations.

[184] Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain, op., cit.,* pp. 44-47.

[185] Étant donné que les éditions de ce palmarès partagent pratiquement les mêmes sources chaque année, il suffit d'étudier un seul exemplaire et d'observer son élaboration afin de connaître la répartition des expositions selon les différents pays.

Pour établir ce classement à partir des points, on peut, en effet, citer trois institutions américaines classées comme « très importantes » parmi les dix au total qui confèrent 800 points pour une exposition en solo : il s'agit du Museum of Modern Art, du Guggenheim Museum et du Museum of Contemporary Art (LA). On constate les mêmes chiffres pour les musées allemands qui se situent à Berlin (Nationalgalerie), à Düsseldorf (NRW) et à Hambourg (Deichtorhallen). On remarque ainsi que les États-Unis et l'Allemagne rivalisent en tous points, mais que la visibilité de New York devance, avec deux emplacements, les villes allemandes qui ne connaissent chacune qu'une seule institution.

On classe ensuite quatre institutions, pour New York, considérées comme « un peu moins importantes » parmi les villes rapportant 650 points. La part de cette seconde catégorie des institutions est de 60 pour l'Allemagne, alors que celle des États-Unis reste relativement peu élevée : 19. Les villes les plus représentées sont Berlin (6), Munich (4) Francfort (4), et la visibilité de New York s'affaiblit donc dans cette catégorie : expositions en solo.

Si l'on s'intéresse ensuite au cas des expositions de groupes, aucun des deux pays n'a connu de grande explosion conférant 500 points (c'est uniquement le cas de Venise et de Lyon). Chacun de ces deux pays a ensuite connu trois expositions représentant 400 points. Houston a accueilli deux expositions, alors que New York, Berlin, Hambourg et Kiel n'en connaissent qu'une. Pour les expositions de 300 points, New York recense, par contre, 12 expositions. Remarquons que la part de l'Allemagne est toujours surreprésentée (33 expositions), alors que celle des États-Unis reste basse : 23. Malgré ce résultat, qui montre une très grande visibilité allemande, il est intéressant de savoir que les villes allemandes sont très homogènes et qu'il n'y a pas une seule ville monopolisant la visibilité : Karlsruhe et Cologne sont les villes les plus citées dans cette catégorie, mais elles ne comptabilisent que quatre expositions chacune. Nous constatons, finalement, que les institutions, les expositions ainsi que les manifestations artistiques organisées à New York bénéficient d'un intérêt très fort de la part du Kunstkompass, même si ce classement est jugé comme « très allemand » ou parfois « imparfait ».

Afin de mieux comprendre le dynamisme newyorkais, il faut à présent observer quelques grandes dates citées par les chroniqueurs de l'art au sujet des expositions d'art contemporain organisées dans de grandes institutions new-yorkaises.

En consultant la *Chronologie de l'art du XX^e^ siècle* publiée en France, nous pouvons cataloguer quelques expositions importantes qui représentent les groupes, les mouvements et les tendances de l'art contemporain que nous avons précédemment évoqués. Nous nous intéresserons également à d'autres expositions consacrées aux grands mouvements et aux grandes figures de l'art contemporain :

- 1970, expositions : - de F. Stella et de T. Smith au MoMA,
  - de J. Dine et de R. Morris au Whitney Museum,
  - de D. Flavin au Jewish Museum et de C. Andre au Solomon R. Guggenheim de New York,
  - exposition *22 realists* (réalisme, hyperréalisme) au Whitney Museum,

Conceptual Art and Conceptual Aspects au New York Cultural Center

- 1971 : - exposition *Information* à MoMA ; *Vie* « *Exposition internationale* » organisée au Guggenheim Museum de New York,
  - exposition *Software : Information Technology : Its New Meaning* organisée au Jewish Museum de New York.

- 1974 : J. Beuys mène une « action » à la galerie René Block de New York intitulée *I like America and America likes me*.
- 1975 : développement à New York du *Pattern Painting* ; rétrospective A. Caro au MoMA de New York.
- 1976 : création à New York, par M. Shapiro et R. Zakanitch, du mouvement *Pattern and Decoration.*
- 1978 : création à New York, dans l'East Village, de CoLab, un collectif regroupant une trentaine d'artistes new-yorkais ; Marcia Tucker organise au New Museum une exposition de N. Jenney sous le titre *Bad Painting* ; l'exposition *New Image Painting* au Whitney Museum.
- 1979 : grande exposition *J. Beuys* au Guggenheim Museum de New York.
- 1980 : exposition *Times Square Show* organisée à New York par CoLab.
- 1981 : développement à New York dans l'East Village, de nouvelles galeries.

- 1982 : exposition *Statements One*, qui présente à New York les courants les plus récents de la peinture française.
- 1989 : le Group Material présente Democracy 1988-1989 à la Dia Art Foundation de New York.

Dans cette liste, trois grandes tendances artistiques se démarquent : une continuité des mouvements ainsi que des courants artistiques des années 60 comme *Shaped Canvas*, art conceptuel, pop art, Neo-Dada, performance, *Fluxus*, hyperréalisme, etc. L'émergence de nouveaux mouvements ainsi que des groupes comme Pattern Painting, Pattern and Decoration, Bad Painting, CoLab, Material : une tendance internationale que l'on le constate dans l'exposition *Statements One*[186]. Cela démontre que New York est une ville très dynamique en matière d'art contemporain, en créant une temporalité plurielle où se mêlent passé et présent.

Pour clore cette enquête, il faut également aborder le dynamisme de la scène artistique newyorkaise des années 2000.

Selon Stephen Maine, artiste, critique d'art et curateur, le quartier du Lower East Side à Manhattan est devenu une « mecque » pour des nouvelles galeries hautement innovantes[187]. Alors que peu de galeries s'installent dans le secteur de Williamsburg, de Brooklyn à SoHo, le Lower East Side émerge, en effet, sur la scène artistique américaine en accueillant plus de quarante nouvelles galeries d'art. Les curateurs et les marchands d'art préfèrent s'y installer, notamment parce que le secteur de Chelsea est jugé trop cher pour les nouveaux venus, mais aussi déjà saturé de galeries. Depuis les années 80, des institutions culturelles et des « galeries » à but non lucratif apparaissent, favorisant la création artistique, comme Arbons Art Center, ABC No Rio, Esso, Onetwentyeight etc., qui transforment la ville en terrain artistique dans le Lower East Side.

Ainsi, c'est à partir de 2001 que des galeries commencent à s'y installer : Maccarone Inc. et Canada (très souvent citées par la rubrique d'*Art in America*) sont les premières et elles ont eu une programmation très chargée dès leur ouverture. Les nouveaux aménagements des galeries d'art, comme celles de Reena Spaulings, Orchard, de Thrust Projects se sont ensuite enchaînés les uns

[186] Notons que l'on peut également citer l'exposition *« Primitivisme » dans l'art du XX^e siècle : affinité du tribal et du moderne* organisée à MoMA en 1984, afin d'expliquer la tendance internationale de la scène newyorkaise des années 80.
[187] Stephen Maine, "Report from New York [Down East]", *Art in America* en mai 2006, pp. 65-71.

après les autres. L'inauguration du nouveau bâtiment du New Museum of Contemporary Art en 2007 a finalement été le moment le plus attendu par les amateurs d'art et les galeristes[188]. Ces derniers ont alors prévu l'ouverture de leurs propres établissements à proximité de ce nouveau musée, notamment au Nord de la rue Delancey.

New York, vu à travers le regard des professionnels de l'art, permet finalement de penser que cette ville historique pour l'art contemporain dont le développement n'a cessé depuis 1945 grâce aux peintres expressionnistes, s'inscrit aujourd'hui dans une nouvelle perspective en termes de présentation des productions artistiques grâce à ses nouvelles institutions qui engendrent une nouvelle énergie urbaine.

La ville de New York est finalement devenue la base et le lien conducteur des mouvements, des tendances, des groupes artistiques, ainsi que des institutions internationalement renommées. Les années 70 et 80 ont été une période de développement des mouvements créés dans les années 60, et ont notamment assisté à la naissance de la nouvelle génération des artistes newyorkais. En passant par une période de crise économique marquée dans les années 90, cette prospérité artistique s'est ensuite inscrite dans une continuité grâce au changement du paysage urbain marqué dans les années 2000 au quartier du Lower East Side à Manhattan.

Concernant le dynamisme et le développement artistique de Londres et de Paris, peut-on les comparer à New York ?

Londres

Londres se positionne à la 2^{e} place pour *Flash Art* et à la 3^{e} place pour *Artforum* : cela est dû à un petit écart de 61 articles que l'on remarque entre les deux palmarès pour le nombre d'articles (*Artforum* : 598 articles, *Flash Art* : 537 articles), alors que l'on constate un écart ample d'environ 8

[188] La politique de l'implantation des nouveaux musées suscite considérablement le dynamisme et le développement urbain comme ce fût le cas pour le Centre Pompidou, la Tate Modern, le musée de Zagreb, etc. Catherine Grenier, *La fin des musées ? op., cit.,* pp. 101-106.

points (*Artforum* : 3,84%, *Flash Art* : 11,79%) pour la proportion durant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête.

Nous remarquons également que cette ville connaît un écart d'environ 19 points avec New York pour *Flash Art* et 47 points pour *Artforum* : même si elle est la troisième ville d'art contemporain en termes du nombre d'articles pour *Artforum* (un écart de 46 points pour Los Angeles, deuxième ville d'art contemporain pour *Artforum*), on peut remarquer que cette revue est très newyorkaise, tandis que l'autre, italienne, reste relativement neutre. L'écart entre New York et Londres reste, finalement, considérable pour les deux revues d'art.

On peut alors se demander s'il n'y aurait pas également autant de mouvements, de courants, de groupes, d'institutions, de manifestations artistiques ainsi que d'expositions d'art contemporain reconnus internationalement, à attribuer à la capitale britannique qu'à la scène artistique de New York.

Londres peut être considérée comme une ville historique en matière d'art contemporain, comme on le constate dans l'exposition emblématique de *This is Tomorrow* qui incarne l'« affirmation » du pop art, organisée en 1956 à la White Chapel Gallery[189]. Quant au développement décennal, on voit très clairement qu'il y a une croissance régulière en ce qui concerne le nombre d'articles pendant 30 ou 40 ans pour les deux revues d'art (*Artforum* - 70' : 8, 80' : 108, 90' : 178, 2000' : 304, *Flash Art* - 80' : 119, 90' : 152, 2000' : 266), alors que la proportion demeure relativement élevée dans les années 90 et 2000 pour *Artforum* ainsi que dans les années 2000 pour *Flash Art*.

Commençant à partir des années 80, il est également intéressant de se pencher sur le développement de la scène artistique londonienne des années 90 et 2000. Tenant compte du fait que chaque revue favorise davantage la visibilité de son lieu d'implantation, il est particulièrement intéressant de savoir comment la capitale britannique a pu développer sa visibilité internationale pour les revues américaines et la stabiliser pour la revue italienne[190].

[189] *Chronologie de l'art du XX^e siècle : tout l'art*, *op., cit*, p. 200.

[190] Notons que la proportion totale s'accroît remarquablement pour *Art in America* entre les années 80 (24 articles : 0,94%) et 90 (36 articles : 1,56%). Il n'y a qu'*Artpress* qui montre une chute remarquable pour le développement de la scène londonnienne entre les deux deccenies : 90' (91 articles : 2,60%), 2000' (32 articles : 0,99%). Cela montre que le point de vue italien et français est parfois différent.

Afin de répondre à ces questions, il faut principalement procéder à des analyses sur les institutions, les groupes d'artistes britanniques ainsi que les grands collectionneurs. En effet, la scène artistique britannique est bien différente de celle de New York et les méthodes d'analyse employées pour comprendre le dynamisme newyorkais ne sont pas adéquates pour comprendre celui de Londres.

Écrit par une trentaine de spécialistes de l'art contemporain tels que Paul Ardenne, Agnès Barbier, Jérôme Sans, etc., l'ouvrage *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* offre, comme son titre, un panorama de l'art contemporain depuis la fin de la deuxième guerre mondiale en cataloguant les groupes, les mouvements et les tendances. La spécificité de cet ouvrage est de mentionner, la plupart des cas, la date et le lieu de naissance de ces trois catégories, ce qui permet de comparer entre les pays concernant les événements artistiques majeurs gravés dans l'histoire de l'art. Tout en suivant cet ouvrage de répertoire, nous comptons en effet trois évènements artistiques confondus de groupes, de mouvements et de tendances[191], alors qu'il y en a vingt-neuf pour les États-Unis. Il est clair que le développement de la scène britannique ne dépend pas de mouvements ni des tendances artistiques.

Ainsi, en commençant par l'analyse sur le Kunstkompass, nous étudierons le développement de la scène artistique londonienne à partir des années 80.

Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (UK)		
	Points	**Royaume-Uni**
Expositions en solo	800	- Londres : 1 (Tate Modern)
	650	- Londres : 5 - Liverpool : 1 - Oxford : 1 - Saint-Ives : 1
Expositions de groupes	500	0
	400	- Londres : 2

[191] La Nouvelle Sculpture Anglaise, l'Independent Group et le Pop Art ont été cités. *Paul Ardenne et al., Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op., cit.*, pp. 182-183.

	300	- Londres : 6 - Liverpool : 2 - Oxford : 2	- Birmingham : 1 - Gateshead : 1
* Ce tableau a été créé à partir des données présentées dans *Les Stars de l'art contemporain*.			

Un musée très important situé à Londres -la Tate Modern- est repérable au Royaume-Uni parmi toutes les institutions représentant 800 points listées dans le Kunstkompass de 2001. Quant aux institutions considérées comme de moindre importance avec 650 points, nous en comptons 5 pour la capitale londonienne parmi les 8 institutions britanniques (les autres villes figurant sont : Liverpool, Oxford, Saint-Ives). Si l'on tient compte des résultats des institutions de ces mêmes catégories pour New York, nous constatons que la part des institutions londoniennes s'élève à peu près au même niveau que celles de New York (-1 pour l'institution « très importante », +1 pour l'institution « moins importante ») et celles de n'importe quelle ville allemande (0 pour institution « très importante », -1 pour l'institution « moins importante » par rapport à Berlin). Ce seul résultat montre que la part de Londres est sous-évaluée pour les deux revues d'art (*Artforum, Flash Art*) par rapport au classement allemand du Kunstkompass.

Regardons maintenant les expositions de groupes : Londres compte deux institutions représentant 400 points, et devance, en effet, la visibilité de New York et d'autres villes allemandes qui n'en connaissent qu'une seule. L'écart se creuse, par contre, très nettement entre New York (12) et Londres (6) pour ce qui est des institutions représentant 300 points, alors que la visibilité londonienne est bien supérieure à celle de n'importe quelles villes allemandes. Londres est finalement une grande ville d'art contemporain, ayant parfois un peu plus ou moins de visibilité que New York dans le Kunstkompass, tout en devançant, dans la plupart des cas, celle des villes allemandes. On se demande alors de nouveau pour quelles raisons il y a un tel écart entre New York et Londres en ce qui concerne le nombre d'articles ainsi que la proportion totale pour les deux revues d'art si l'on décide de porter crédit à la représentation de la scène internationale offerte par le Kunstkompass [192]

[192] Remarquons que le résultat de *Flash Art* est très contrasté par rapport à celui d'*Artpress* accordant une très grande partie de la rubrique *Review* à Paris (47,86% !) pendant les 40 ans d'enquête, alors que les villes italiennes ne sont pas autant primées par *Flash Art*.

Comme le système d'évaluation de Kunstkompass a essentiellement été établi à partir d'une qualification instaurée par de grandes institutions ainsi que des expositions (musées publics, privés, biennales) avec celle des revues internationales, nous pouvons nous demander si les galeries londoniennes, ainsi que d'autres espaces d'exposition, connaissent moins de dynamisme que celles de New York. Il faut alors regarder quelques articles, parus dans les revues américaines, consacrés aux expositions d'art contemporain organisées à Londres : si l'on peut décrire le dynamisme des galeries londoniennes ainsi que celui de quelques espaces d'exposition dédiés à l'art contemporain à partir des revues américaines et si ce résultat est significatif, on pourra en conclure, en partie, que la scène artistique de Londres est sous-estimée par rapport à son dynamisme artistique dans les revues internationales. Pour cette enquête, nous avons davantage consulté les articles parus dans *Art in America*, car cette revue, très américaine, dispose une rubrique spécifique consacrée aux reportages présentant les activités artistiques des pays et des différentes régions du monde.

Nous nous sommes ainsi intéressés à quelques galeries et espaces d'exposition cités par *Art in America* dans la rubrique *Report* grâce aux expositions d'art contemporain organisées à Londres. Toutes ces institutions et expositions ont été citées dans les années 80, une des périodes les moins favorables (0,94%) pour la scène londonienne pour les quatre revues d'art.

Les manifestations retenues sont les suivantes : *Festival of India* (Arts Council, Hayward Gallery, Tate, Royal Academy, Barbican Center et Victoria and Albert Museum, 1983), Cotman (Arts Council, 1983), Victor Willing et Paula Rego (Cambridge University, 1983), LeBrun et Setch (Nigel Greenwood, 1983), Peter Phillips (Whitechapel Art Gallery, 1983), Deanna Petherbridge et Chris Baker (Warwick Arts Trust, 1983), Stephen Farthing (Paton et à Baker Galery, 1983), *Sculpture Show* (Arts Council of Great Britain, 1984), Victor Willing (Hanover Gallery, 1987), Michael Andrews (Anthony d'Offay Gallery, 1987), Ivor Abrahams (Mayor Gallery, 1987), Martin Naylor (Serpentine Gallery, 1983)[193]

[193] Consulter les articles suivants : John McEwen, « Report from London : Art in the Year of the Falklands », *Art in America*, vol. fév. 1983, pp. 17-23 ; John McEwen, «Report from London », *Art in America,* vol. oct. 1983, pp. 31-38 ; Carter Ratcliff, « Report from London : The New Sculpture : Cryptic or Cozy? », *Art in America,* vol. jan. 1984, 37-41; John McEwen, «

Malgré le point de vue très américain et la période, la moins rayonnante pour Londres, on peut relever ainsi une liste assez riche pour les galeries londoniennes (9), ainsi que quelques espaces d'expositions alternatifs comme l'Arts Council et Cambridge University. Cette liste des expositions témoigne du fait que les petites institutions londoniennes ont très nettement suscité l'intérêt de la revue « *Art en Amérique* ». Selon John McEwen, journaliste et critique d'art, 1985 est clairement une année mémorable pour les jeunes artistes, grâce à l'ouverture de nouvelles galeries d'art : Saatchi collection, nouvelle extension de la Whitechapel Art Gallery, Anthony Reynolds Gallery, 37 Cowper Street, Benjamin Rhodes Gallery, 4 New Burlington Place, nouvel espace de Nigel Greenwood Gallery (de Knightsbridge à New Burlington Street), Anne Berthoud Gallery, nouvel espace de Jonathan Blond (de Sackville Street à Princes Street), Fabian Carlsson.

Nous pouvons également citer les galeries d'Alex Gregory-Hood et d'Annely Juda qui ont présenté une programmation spéciale dédiée à la célébration de son 25^{e} anniversaire. L'inauguration de nouvelles galeries s'est ensuite enchaînée dans les années 80. Considérée comme l'une des plus importantes galeries commerciales, Albemarle, dirigée par Mark Glazebrook, ex-directeur de la Whitechapel Art Gallery, a ouvert ses portes en 1987, en plein cœur du West End. La même année, Birch (curateur et art dealer) et Conran (spécialiste de l'art britannique au département de l'art moderne chez Sotheby's) ont ouvert leur propre galerie sur Dean Street avec, pour exposition inaugurale, le *British Pop art*[194]. Nous pouvons également citer l'inauguration de la Tate's Clore Gallery, établie en 1987 au sein de la maison de Turner[195].

Quant aux artistes, les années 80 ont été marquées par la nouvelle génération qui s'inspire de nouveaux discours artistiques. John McEwen remarque que les artistes J. Schnabel (Whitechapel, 1987), A. Kiefer et R. Serra (Saatchi Collection, 1987) qui ont exposé à Londres sont des artistes post-

Report from London », *Art in America,* vol. jan. 1986, 27-33 ; John McEwen, « Report from London », *Art in America,* vol. jan. 1987, pp. 29-35.

[194] John McEwen, « Report from London : Britain's Best and Brightest », *Art in America*, vol. jui. 1987, pp. 37-38.

[195] John McEwen, « Report from London », *Art in America*, vol. jan. 1986, pp. 28-31.

modernistes[196].

Tenant compte de tous ces résultats (le nombre de grandes institutions classées par le Kunstkompass, le dynamisme des galeries, des espaces d'exposition, ainsi qu'une nouvelle tendance artistique, présentés par les articles et lors de reportages), nous pouvons constater que la scène londonienne, vue par *Art in America*, est bien vivante et dynamique, ce qui nous permet de penser que la scène newyorkaise est surprésentée dans les revues internationales, alors que l'on constate exactement le contraire pour celle de Londres. Il est donc ainsi nécessaire d'étudier la scène londonienne des années 90 et 2000.

Si les années 80 ont été une période de renouvellement de la scène artistique londonienne, avec des institutions de la nouvelle génération et de nouvelles idéologies artistiques marquées par l'ère postmoderne, les années 90 ont vu apparaître l'émergence de grands collectionneurs, l'enrichissement des collections d'œuvres pour les institutions et la croissance de nombreuses expositions d'art contemporain[197]. Les collectionneurs britanniques n'ont notamment pas hésité à montrer leurs talents pour promouvoir les artistes de leur pays ainsi que de la scène artistique britannique, comme c'est d'ailleurs le cas de C. Saatchi : né en 1943 à Bagdad en Irak et jugé, parfois, pour avoir manipulé le marché de l'art avec sa prestigieuse collection[198], ce collectionneur, marchand d'art et galeriste britannique s'est intéressé, au cours des années 80, aux artistes américains (Selon Tony Godfrey, la galerie Saatchi a présenté neuf expositions depuis son ouverture jusqu'en 1990). Les participants des expositions d'art contemporain organisées au sein de la galerie Saatchi **(**créée en 1985, cette galerie est (étendue sur un espace de 27 000 square feet soit 2 500m2) plus grande que le MOCA à Los Angeles[199]**)** sont de grandes figures de l'art contemporain comme Warhol, Twombly, Marden, Judd, Flavin, LeWitt, Stella, Rayman, etc. Ce collectionneur a également acquis une certaine

[196] John McEwen, « Report from London », *Art in America*, vol. jan. 1987, p. 31.

[197] Citons quelques collectionneurs qui vivent ou séjournent très régulièrement à Londres : Petr Aven (homme d'affaires, vit à Moscou et Londres), Piter Dreesmann (ancien financier, vit à Londres), Jean et Terr de Gunzburg (chercheur en biologie et PDG du groupe cosmétique), Dimitri Mavrommatis (gestionnaire de fortune, vit à Londres et à Genève), Anthony d'Offray, (marchand d'art, vit à Londres). Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors : Collectionneurs du monde*, préf. de Samuel Keller, traduction de l'anglais par Erin Lawlor avec la collaboration de Regan Kramer, Phébus, Paris, 2008.

[198] Tony Godfrey, « Report from London: Decline and Fall? », vol. fév. 1990, pp. 63-65. Soulignons que C. Saatchi n'est pas un simple collectionneur d'oeuvres d'art. Il achète des œuvres et les revend très cher. *Financial Times* estime qu'il bénéficierait d'environ 8,5 million $ concernant les revenus occasionnés par la vente d'œuvres.

[199] *Ibid.,* p. 63.

renommée pour sa riche collection d'œuvres d'artistes « post-modernistes » (la génération du « retour à la figuration ») comme Anselm Kiefer (20 œuvres en 1990) et Julian Schnabel (32 œuvres en 1990). Il s'est ensuite intéressé aux artistes britanniques (*School of London*[200]), ce qui a permis à la nouvelle génération[201] d'émerger. Organisée en 1997 à la Royal Academy of Art, puis à New York au Brooklyn Museum entre 1999 et 2000, et, ce, grâce à la collection de Saatchi, l'exposition *Sensation*[202] a incontestablement représenté le dynamisme de la scène britannique avec de jeunes artistes surnommés les YBAs : *Young british Artists*[203]. Cette exposition a alors représenté les artistes londoniens, devenus aujourd'hui très connus dans le monde, comme Damien Hirst, Marcus Harvey, Ron Mueck, Chris Ofili, Marc Quinn, Sarah Lucas, Tracy Emin, les frères Chapman, etc., et elle a notamment offert à C. Saatchi une reconnaissance internationale dans le monde de l'art contemporain en tant que « collectionneur professionnel réputé visionnaire »[204].

Y-a-t-il d'autres grands collectionneurs d'art contemporain qui se sont pleinement engagés à New York pour promouvoir des artistes, comme C. Saatchi l'a fait à Londres ? Nous pouvons en effet citer de nombreux grands collectionneurs qui ont vivement contribué au développement de l'art contemporain new-yorkais tels qu'Irving Blum, Piter Dreesmann, Marc Jacobs, Werner Kramarsky, etc.[205]. La génération des YBAs représente, toutefois, un cas très singulier dans le monde de l'art

[200] « *School of London* » désigne les peintres contemporains britanniques comme Kossoff, Frank Auerbach, Carel Weight etc. *ibid.,* p. 65.

[201] Selon Patricia Ellis, critique d'art et peintre, la première vague de la nouvelle génération des artistes britaniques a émergée entre 1980 et 1996, alors que la deuixième vague des artistes (YBA) a eu lieu à partir de 1997. La spécificité des artistes de la première génération est décrite comme celle des artistes qui s'inspirent du « vrai monde » ainsi que des réelles expériences des artistes, alors que l'autre génération s'inspire des fictions, des fantaisies ainsi que de l'imagination. Patricia Ellis, Jonatha Cape, *100 The work that changed british art*, intro. par C. Saatchi, London in association with The Saatchi Gallery, Londres, 2006, pp. 198-199.

[202] Tony Godfrey, spécialiste de l'art contemporain se demande pourquoi l'intérêt de C. Saatchi se tourne vers les artistes contemporains britaniques. Il est intéressant de noter quelques hypothèses données par ce journaliste américain : 1. l'art américain est devenu très cher par rapport au britannique. 2. Les galeries new-yorkaises sont devenues trop rudes pour faire du business. 3. Saatchi a peut-être besoin de s'enraciner dans la culture de son propre pays. Tony Godfrey, « Report from London: Decline and Fall? », *op., cit.,* p. 65.

[203] Consulter également Catherine Millet*, L'Art contemporain : Histoire et géographie*, Flammarion, 2006, p. 45. Global collecors de Judith Benhamou-Huet, pp. 376-378.

[204] Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors, op., cit.*, pp.176-177.

[205] Vit entre New York et Los Angeles, Irving Blum, marchand de tableaux, défend « ardemment » Ellsworth Kelly, peintre minimaliste, le plus sous-estimé, selon lui, des années 60. Piter Dreesmann, ancien financier décida de consacrer « deux jours par semaine à l'art ». Marc Jacobs, couturier et directeur artistique de Louis Vuitton, a une préférence particulière pour Ed Ruscha. Il est très engagé dans le monde de l'art contemporain et visite très régulièrement les grands rendez-vous comme la Biennale de Venise, Art Basel, etc. Werner Kramarsky, ex-haut fonctionnaire vivant à New York s'intéresse exclusivement aux dessins. Il a notamment accepté de prêter une partie de sa collection (parmi 2 000 œuvres qu'il a

contemporain, parce qu'elle a acquis une reconnaissance phénoménale auprès du marché de l'art : selon Artprice, le courant des *Young British Artists* a écrit une nouvelle page dans l'histoire des ventes aux enchères, tout en citant le prix de Damien Hirst qui a atteint un montant oscillant entre 53,4 m € et 134,7m € entre 2007 et 2008[206]. On peut également trouver quelques « jeunes artistes britanniques » dans le classement de Kunstkompass comme Damien Hirst (18e : en 2008) et Peter Doig (65e : en 2008) pendant la même période.

Quant aux expositions organisées dans les galeries d'art londoniennes dans les années 90 et ayant suscité l'intérêt particulier des revues d'art (nous pouvons encore citer quelques articles d'*Art in America*), nous pouvons mentionner *The Sixties Art Scene in London,* l'exposition organisée en 1993 à la galerie Barbican[207]. Considérée comme une réponse à l'exposition *Pop Art : An International Survey* organisée à la Royal Academy en 1991, cette exposition, représentant de grandes figures de l'art contemporain comme A. Caro, H. Hodgkin, R. Hamilton, D. Hockney, a réintroduit le pop art anglais sur la scène artistique de Londres puis internationale. Les tendances artistiques des années 50 et 60, comme l'abstraction, l'art cinétique, l'art conceptural, le Land art, l'esthétique situationniste, etc., ont été également présentées dans cette exposition rétrospective à travers de nombreux artistes.

L'exposition des femmes-artistes est également intéressante à aborder[208] : en 1993, Dorothy Cross, Mona Hatoum et Rose Finn Kelcey ont présenté leurs installations et sculptures à la Saatchi Gallery. Si l'on considère que la visibilité des artistes femmes sur la scène artistique internationale a pris de l'ampleur à partir des années 80[209], et que de nombreuses expositions rétrospectives (*The Sixties Art Scene in London*, *Pop Art : An International Survey* et *On Classic Groud : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*[210]) ont été présentées par plusieurs reportages consacrés à Londres

---

acquises) à une série de musées aux États-Unis et en Europe. Nous pouvons également citer Janna Bullock, José Mugrabi, Hubert Neumann, Diane Nixon, Patricia Phelpas de Cisneros, Jean Pigozzi, etc., comme collectionneurs de l'art contemporain considérés comme « global collectors » qui vivent ou séjournent très régulièrement à New York. J. B-Huet Global Collectors, *op., cit.*

[206] *Le marché de l'art contemporain 2008/2009*, le rapport annuel artprice, p. 94.

[207] Consulter Brooks Adams, « Report from London: Art Is All You Need », 1993, pp. 51-53.

[208] Lynn Macritchie, « Report from London: Uneasy Romms », *Art in America*, oct. 1993, pp. 61-63.

[209] Remarquons que les artistes feministes comme Barbara kruger, Judy chicago, Cindy Sherman, Orlan, etc., ont pu thèoriser et légitimiser leur travail à partir de l'ère post-modern grâce à de nombreux philosophes de cette génération : Jacques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, etc. En passant par les années 80, la visibilité des femmes-artistes qui se manifeste très nettement dans les années 90 comme le témoigne Yves Michaud. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit*., pp. 98-100.

[210] Pour l'exposition *On Classic Groud : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930,* consulter : Kenneth E. Silver, « Report from London : The Body Politic », *Art in America*, vol. mar. 1991, pp. 45-53.

dans *Art in America*, on peut dire que la scène artistique de Londres a profondément été marquée par la pensée pluraliste et l'esprit postmoderne. Soulignons également que la section de reportage d'*Art in Amercia* s'est intéressée, et ce jusqu'au début des années 2000, à cette mode du rétrospectif représentant les mouvements artistiques des années 50 et 60 ainsi que l'art moderne : *Live in Your Head : Concept and Experiment in Britain1965-75* (Whitechapel Art Gallery : 2000)[211], *Force Fields : Phases of the Kinetic* organisée (Hayward Gallery : 2001)[212], *Century City : Art and Culture in the Modern Metropolis* (Tate Modern : 2001)[213].

Si les années 90 ont été marquées par les YBAs, l'exposition de grands artistes ainsi que les discours postmodernes, les années 2000 ont connu l'épanouissement de nombreux groupes de jeunes artistes britanniques. Carol Kino, écrivain américain, témoigne ainsi que : « *Il y a seulement 10 ans* [début des années 90]*, vous deviez travailler dur pour trouver un nouvel art à Londres*[214] ». Les solo-artistes se sont mis à chercher, de plus en plus, à collaborer avec d'autres artistes pour de nombreux projets artistiques : comme par exemple BANK (groupe d'artistes britanniques fondé dans les années 90). Ce groupe est considéré comme le « grand-père » des collectifs d'artistes : *granddaddy of London collectivs*[215] ». De jeunes artistes issus de l'école d'art de St. Martin, ceux de Hobby Pop (un collectif basé sur Düsseldorf qui présente régulièrement ses installations à Londres) et ceux de VTO (surnommés « Penny Dreadfuls », ce groupe a été organisé par de jeunes artistes récemment diplômés en arts) ont émergé. On peut également citer les artistes photographes travaillant dans la mode comme Jürgen Teller, Norbert Shoerner, Carol Kino[216]… La collaboration entre artistes développe ainsi le dynamisme artistique sur la scène britannique, tout en franchissant parfois les limites instaurées par la création artistique.

Dans les années 2000, la ville de Londres a désormais été fière de sa scène artistique avec un nombre de galeries qui est devenu significatif : la Tate Modern a alors été considérée comme *« le plus grand musée d'art moderne et contemporain du monde »*, et on remarque que les autres espaces d'exposition de la ville se sont nettement améliorés[217]. L'expansion de nouvelles galeries situées dans

[211] Barry Schwabsky, « Report from London : It's All in Your Mind », *Art in America*, vol. sep. 2000, pp. 54-57.
[212] Lynn Macritchie, « Report from London : Alle the Right Moves », *Art in America*, vol. fév. 2001, pp. 70-75.
[213] Eleanor Heartney, « Report from London : Boomtowns of the Avant-Garde », *Art in America*, vol. sep. 2001, pp. 65-71.
[214] Carol Kino, « Report from London : Life After YBA-mania », *Art in America*, vol. oct. 2002, pp. 78-85.
[215] *Ibid*., p. 81.
[216] Carol Kino, « Report from London: Life After YBA-mania », *op., cit*., p. 81.
[217] *Ibid*., p. 79.

le West et l'East End, où vécurent de nombreux artistes, a notamment impressionné Carol Kino qui a alors dressé le portrait de la scène artistique londonienne ainsi : « *La capitale britannique inondée par l'intervention des musées, des collectifs d'artistes, les artistes de paysage et certains "jeunes nose-thumbing"*[218] ». Elle a également remarqué le dynamisme artistique du Sud de Londres où se sont installées de nombreuses galeries, comme la Cabinet Gallery, la South London Gallery, Milch and Beacon etc.

La ville de Londres des années 2000 a aussi attiré l'attention grâce à de nombreux projets artistiques urbains (le « *public-transit art* » initié par Cab Gallery est le plus connu) initiés par quelques galeries d'art : soutenus par les galeries Cab, Essor, Stolper and Brown (etc.), les artistes comme Bob & Roberta, Lawrence Weiner, Simon Wood, Rachel Beckett, Susie Hamilton, Jeremy Deller (etc.) ont montré leur sensibilité artistique par rapport à la vie urbaine de la capitale britannique du XXI^{e} siècle[219].

Il est donc finalement possible de distinguer la scène artistique newyorkaise de celle de Londres. Les mouvements, les tendances et les groupes artistiques ont joué un rôle important pour New York, tandis que la capitale britannique se caractérisait davantage par les groupes d'artistes, le dynamisme des collectionneurs ainsi que le marché de l'art. Le grand succès international des YBAs nous permet notamment de penser que la scène artistique londonienne n'a pu voir sa croissance dans les années 90 -période de régression pour l'art contemporain- que grâce aux grands mécènes de l'art contemporain.

La ville de New-York peut-elle être considérée comme étant plus portée sur l'art que celle de Londres ? Les artistes londoniens sont-ils trop commerciaux par rapport aux artistes newyorkais ? Il faut en effet souligner que les artistes newyorkais tels que Jean-Michel Basquiat, Richard Prince, John Currin[220] ont également été très demandés par le marché de l'art.

La scène artistique newyorkaise et celle de Londres ont donc chacune développé leurs spécificités. Remarquons qu'il y a toujours eu de nouvelles générations d'artistes et de galeries, ainsi que de

[218] *Idem.*
[219] Anna Colin, « Paris Calling : la scène française à Londres », *Artpress*, oct. 2006, p.82.
[220] Ils sont classés dans le Top 10 des plus fortes enchères d'art contemporain 2008/2009 par Artprice. Consulter le rapport annuel d'Artprice 2008/2009.

nouveaux quartiers artistiques qui innovent en art contemporain occidental du XX^{e} siècle, ce qui nous permet de penser que ces deux grandes villes sont de longue date très sensibles à la « nouveauté ».

Paris

Paris a connu un écart d'une place entre le classement d'*Artforum* (4^{e}) et celui de *Flash Art* (3^{e}) pendant les 30 ou 40 ans sur lesquels porte l'enquête[221]. C'est dans la revue italienne (423 articles : 9,28%) que l'on constate un écart considérable par rapport à celui des États-Unis (445 articles : 2,86%). Il est vrai que New York et Londres, deux espaces anglophones, sont certainement mieux placées que Paris dans le classement de *Flash Art*, mais c'est parce que cette ville développe plutôt un point de vue européen par rapport aux autres revues. Quand on voit le développement décennal de cette première ville française, sa visibilité internationale s'est de plus en plus affaiblie, entre chaque décennie, dans le classement de *Flash Art* (189 articles : 15,76%, 150 articles : 9,43%, 84 articles : 4,75%). Le développement de la scène artistique parisienne est resté, par contre, relativement stable dans le classement d'*Artforum* (80' : 82 articles, 90' : 172 articles, 2000' : 191 articles).

Cependant, nous avons pu remarquer que les années 90 ont été sujettes à une certaine singularité : Paris a connu une croissance de 2,33 points par rapport aux années 80 pour la proportion totale. Ce résultat est quasi-identique à celui de Londres avec une croissance de 1,78 point dans les années 90 par rapport à la deuxième décennie de notre enquête. Si l'on remarque que New York est nettement en chute (-16 points) dans les années 90 pour la proportion totale d'articles, il est possible de penser qu'il y a un lien direct entre la crise économique et la croissance de la visibilité des villes en termes de nombre d'articles.

[221] Notons que Paris connaît un écart remarquable entre *Art in America* (8^{e}) et *Artpress* (1re), ce qui nous permet, de nouveau, de constater qu'il y a un point de vue très différent entre les États-Unis et la France. Pour la position des villes d'art contemporain pour *Art in America* et *Artpress*, consulter l'annexe III.

Le choc pétrolier a-t-il permis aux revues d'art américaines de s'intéresser aux activités artistiques qui sont produites dans d'autres pays [222] ? La mondialisation, alimente-t-elle alors le discours international pour les médias occidentaux ?

On peut en effet remarquer qu'*Art in America* offre le même résultat : Londres et Paris ont connu une croissance remarquable dans les années 90 par rapport aux années 80 (Londres : + 0,62 point, Paris : + 1,12 point) pour la proportion totale, alors que les quatre villes américaines situées en tête de classement ont toutes connu une chute globale de leur part pendant les mêmes périodes de comparaison : New York (- 6,78 points), Los Angeles (- 1,22 point), Chicago (-0,93 point), San Francisco (1,17 point)[223].

Étudions maintenant le développement de la scène artistique parisienne : celle-ci a connu un écart assez considérable entre 0,98 point (*Artforum*) et 2,51 points (*Flash Art*) pour les deux revues. La scène artistique parisienne, était-elle moins dynamique que celles de New York et de Londres ?

Comme dans le cas de New York, nous avons mené notre enquête à partir des mouvements, des tendances et des groupes car la vie artistique de Paris a développé une richesse incroyable à partir du XIX^{e} siècle, grâce à plusieurs courants et aux colonies d'artistes, et l'on peut citer de nombreux groupes et mouvements artistiques français à partir des années 60 (notamment autour de Mai 68) comme le nouveau réalisme, support/surface, ZERO, BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), le G.R.A.V, l'Internationale situationniste, la figuration narrative, la nouvelle figuration, la nouvelle subjectivité, la Coopérative des Malassis, l'art sociologique, etc. [224], qui se sont principalement croisés entre l'abstraction et la figuration ou parfois entre matérialité et immatérialité, ou encore entre l'espace et le non-espace. Même si certains mouvements artistiques se sont partagés

[222] Remarquons que le résultat est toujours identique pour *Art in America* ; Londres et Paris connaissent une croissance remarquable dans les années 90 par rapport aux années 80 (Londres : +0,62 point, Paris : +1,12 point pour la proportion totale), alors que les quatre villes américaines situées à la tête de classement sont globalement toutes en chute pour leur proportion : New York (-6,78 points), Los Angeles (1,22 point), Chicago (0,93 point), San Francisco (1,17point) (consulter l'annexe III). Notons également que l'exposition *Magiciens de la Terre* a été organisée en 1989, ce qui nous permet de penser que la mondialisation s'est développée dans les expositions d'art contemporain organisées dans les pays occidentaux à partir du début des années 90. Ce sont particulièrement les artistes chinois que les grandes villes occidentales (Londres, New York et Paris) connaissent pendant cette période comme le témoigne Clare McAndrew. Clare McAndrew, *Globalisation and the art market*, *op., cit*., pp. 34-35.

[223] Pour le classement d'*Art in America*, consulter l'annexe III.

[224] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2005.

internationalement[225], la scène artistique du Royaume-Uni n'a probablement jamais connu une telle richesse artistique née à partir de plusieurs mouvements. Pour la recherche sur le développement de la scène artistique de Paris, nous nous sommes donc intéressé à la période des années 80, car c'est à ce moment-là que l'on constate une croissance importante (189 articles / 15,76%) pour *Flash Art*.

Comme le suggère la Biennale de Venise de 1980 qui présentait une exposition intitulée *Aperto 80*, les années 80 sont une période particulière puisqu'elles ont annoncé le retour de la « nouvelle peinture figurative ». La question de Catherine Millet - « La fin des avant-gardes ? » -abordée dans son ouvrage *L'Art contemporain en France*- envisage d'ailleurs la fin des grands discours progressistes ainsi que des grands mouvements innovateurs qui ignorent, parfois, les fruits des grandes périodes comme la Nouvelle Subjectivité née en 1976 au Musée national d'Art moderne à Paris et qui s'est opposée à l'art conceptuel, à la théorie minimaliste, à la nouvelle figuration et à l'aspect « superficiel » du Pop Art[226]. Ce mouvement mérite d'être mentionné car Jean Clair, son initiateur, a préconisé « *un retour confiant dans la réalité des choses* » à travers ce mouvement : à l'époque, il était rédacteur en chef de *L'Art vivant*, ancienne revue artistique (fondée en 1924) consacrée aux mouvements d'art contemporains et à leurs rebondissements[227].

Les médias français s'intéressent en effet alors davantage aux mouvements artistiques et initient parfois leurs propres discours artistiques pour défendre leurs artistes préférés, ce qui nous rappelle le discours d'*Artpress* : « *pour défendre telles idées ou tels artistes*… ». Les médias occidentaux développent ainsi leurs points de vue, en montrant parfois leurs désaccords dans le monde de l'art contemporain : Jean Clair s'intéresse ainsi à la peinture inspirée de la tradition, alors que Catherine Millet préfère présenter de nouvelles tendances artistiques depuis sa fondation.

Si la Nouvelle Subjectivité a annoncé le retour de la peinture à la fin des années 70, la Figuration libre a été un véritable mouvement artistique représentant la tendance artistique des années 80. *Finir en beauté*, exposition organisée en 1981 par Bernard Lamarche-Vadel, critique d'art, dans sa maison parisienne, a réuni quelques jeunes artistes français comme Robert Combas, Hervé Di Rosa, Jean-

[225] Selon Catherine Millet, il y a « *un certain nombre de points communs entre le travail de Support-Surface et celui de l'art conceptuel qui apparut dans les mêmes années en Angleterre et à New York*. » Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op., cit.,* p. 143.
[226] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op., cit.,* pp. 193-197.
[227] *Ibid.,* pp. 196-197.

Michel Alberola, etc., considérés comme membres du mouvement de la Figuration Libre[228]. Très médiatisé dans les années 80, ce mouvement français s'inscrit dans l'actualité de son temps - ce qui a fait la différence avec d'autres mouvements artistiques de ce type comme le Néo-expressionnisme en Allemagne, le Trans-avant-garde en Italie ou bien encore le Bad Painting aux États-Unis (ces mouvements sont inspirés de la tradition et des mythes) – et il a rencontré un véritable succès international : entre 1982 et 1985, ces artistes ont à plusieurs reprises exposé avec leurs homologues américains tels que Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf, etc., à New York, à Londres, à Pittsburgh[229]. Quant aux expositions organisées à Paris, nous pouvons citer une double exposition à l'ARC et qui a présenté, en 1984, l'ensemble des peintres français (R. Blanchard, F. Boisrond, R. Combas, H. Di Rosa), américains (J-M. Basquiat, Crash, Keith Haring, Kenny Sharf) ainsi que les photographes (Louis Jammes, Tseng Kwong Chi)[230].

Même si la scène artistique des années 80 s'est réconciliée avec la peinture, il est important de souligner que les mouvements artistiques nés avant cette période ne s'inscrivent pas dans une rupture brutale entre les périodes.

Yves Michaud disait par ailleurs :

« À partir du début des années 80, les "mouvements" et courants vont se succéder en jouant, au moins pendant un certain temps, la rengaine vieillie des avant-gardes, comme si l'histoire continuait sur la lancée du nouveau toujours plus nouveau, mais sans que le changement soit désormais conçu comme menant à un but.[231] »

L'œuvre gigantesque de Christo couvrant entièrement le Pont Neuf en 1985 (plus de 40 000 m^2 de toile dorée habillent alors le Pont Neuf, face à La Samaritaine. Près de 300 professionnels ont participé à ce projet historique qui attire l'intérêt de l'amateur d'art ainsi que les touristes, ou les célèbres colonnes de marbre de Buren (la réalisation d'une sculpture de 3000 m^2) réalisées en 1986 dans la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris. Ces projets sont probablement la démonstration parfaite d'une reconnaissance officielle de l'autorité publique envers les artistes qui s'intéressent à l'art immatériel : l'œuvre d'art s'intègre dans un espace publique qui ne permet pas de la déplacer et

[228] *Ibid.,* pp. 204-213.
[229] *Groupe, Mouvements, Tendances*, *op., cit*., pp. 109-111.
[230] *Ibid.,* p. 110.
[231] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op*., cit., p. 85.

de le transporter dans un autre endroit. Après une augmentation « spectaculaire » du budget de la Culture initié par Jack Lang ministre de la Culture et de la Communication, un vaste programme de commandes publiques a vu, en effet, le jour, en espérant transformer la France en « un immense musée à ciel ouvert »[232]. C'est à partir de cette initiation politique que nous pouvons distinguer les spécificités des scènes artistiques de New York, Londres et Paris.

New York a favorisé, en même temps, la croissance de nombreux mouvements d'art contemporain et du marché de l'art[233], alors que l'aspect commercial est resté plus en retrait pour la scène londonienne. Les mouvements, ainsi que les groupes artistiques, ont prospéré également à Paris, comme à New York, mais les artistes parisiens, semblent-ils, ne se sont jamais vraiment intéressés à l'aspect commercial[234]. Car il est impossible, comme en témoigne Catherine Millet[235], de collectionner les projets gigantesques des artistes pour les amateurs d'art. Ce sont les pouvoirs publics qui s'intéressent et qui financent fortement ce type de démarche artistique grandiose et spectaculaire.

La reconnaissance internationale du marché de l'art est devenue, par ailleurs, moins intéressante à partir des années 60, pour la capitale française, par rapport à New York et à Londres[236] ainsi qu'à Hongkong à partir de 2007[237]. Il est également important de souligner l'arrivée de la nouvelle ère artistique qui s'est ouverte par l'exposition de *Magiciens de la Terre* (1989), organisée en 1989 au Centre Georges Pompidou ainsi qu'à la Villette à Paris, et qui a regroupé les artistes du monde entier

[232] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op., cit.,* pp. 235-246.

[233] Il est vrai que Christo avait déjà réalisé de nombreux projets gigantesques aux États-Unis (Colorado, Californie, Miami, etc.) avant le projet du Pont Neuf. Remarquons cependant que la plupart de ces projets ont été réalisés grâce aux soutiens privés dans des lieux peu peuplés.

[234] Notons que les artistes de la figuration libre n'ont pas connu autant de succès sur le marché de l'art par rapport à ceux d'autres pays des années 80. Selon Artprice, parmi les artistes français de la Figuration libre, seul Robert COMBAS, qui a vendu *La fiancée de Belmondo* (1984) à 68 600 euros en 1990 chez Poulain-Le Fur, ouvre véritablement « *les frontières du mouvement par sa présence dans des ventes aux enchères à l'étranger (5% des transactions)* ». Les autres artistes de la Figuration Libre sont « abordables » avec 73% des adjudications inférieures à 5 000 euros et seulement 13% au-delà de 10000 euros. « La Figuration Libre – L'art décomplexé », article publié le 31/03/2009. http://fr.artprice.com/artmarketinsight/412/La+Figuration+Libre+%25E2%2580%2593+L%25E2%2580%2599art+d%25C3%25A9complex%25C3%25A9 (référence consultée en 2014).

[235] Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, *op., cit.,* 239.

[236] *Globalisation and the art market: Emerging Economies and Art Trade in 2008*, préparé par Clare Mc Andrew, The European Fine Art Foundation, (TEFAF), Maastricht, 2009, p. 17. Voir également : Julie Verlaine*, Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, publications de la Sorbonne, Paris, 2012, p. 14.

[237] « La place de Paris dans le marché mondial de l'art et des enchères », entretien avec François Curiel, *Questions internationales : L'art dans la mondialisation*, La documentation française, n° 42-mars-avril 2010, p. 41.

en un même lieu : elle est ainsi devenue une véritable référence pour les institutions internationales, notamment dans les biennales, comme celles de Lyon en 2000, la Documenta 11 en 2002, ou bien encore *Africa Remix* en 2005 (Centre Pompidou)[238].

Concernant la scène artistique française des années 90, l'art contemporain français s'est grandement intéressé au contexte social, à la réalité, ainsi qu'à la création de relations interhumaines, ce qui se situe à l'opposé de la scène britannique qui a connu l'émergence de jeunes artistes **(**YBAs**)** s'inspirant de fictions, de la fantaisie ainsi que de l'imagination. Formulée par Nicolas Bourriaud, l'esthétique relationnelle exige que les artistes deviennent des « opérateurs du réel », tout en considérant l'œuvre d'art comme un « interstice social »[239]. Avec les travaux de Pierre Joseph, Philippe Parreno et Philippe Perrin qui proposent des ateliers de production de jeux de rôles (galerie Air de Paris, Nice, 1990) ou Rirkrit Tiravanija, artiste d'origine thaïlandaise qui présente un espace de relaxation (Dijon, 1994) et qui offre parfois des soupes de nouilles au public (Grand Palais, 2012), la scène artistique française s'inscrit ainsi dans un nouveau contexte artistique. Ce mouvement français a été, par ailleurs, très actif et ces artistes sont toujours d'actualité : par exemple, Rirkrit Tiravanija a présenté ses œuvres à New York (Drawing Center, 2008), à Paris (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2005), à Londres (Serpentine Gallery, 2005), à Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art, 1999), à la Biennale de São Paulo (2006), à la Biennale de Venise (2003). Pour l'exposition commune des artistes (Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno) de ce mouvement, nous pouvons citer celle organisée entre 1998 et 1999 par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Ces artistes ont également marqué les années 2000 et 2010 en exposant chacun au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pour Dominique Gonzalez-Foerster (2007), au Centre Pompidou pour Pierre Huyghe (2013) et Dominique Gonzales-Foerster (2015) et au Palais de Tokyo pour Philippe Parreno (2013).

La scène artistique de Paris est ainsi très riche de mouvements et d'artistes très ouverts au nouveau contexte et à la nouvelle situation artistique. La politique culturelle est notamment une caractéristique spécifique permettant aux artistes de concevoir de grands projets artistiques. La visibilité londonienne devance cependant la capitale française dans la plupart des classements des

[238] Catherine Millet, *L'Art contemporain : Histoire et géographie*, *op., cit*., p. 94 ; Catherine Grenier*, Art et mondialisation*, *op., cit*., pp. 14-15.
[239] Paul Ardenne *et al., Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op., cit*., p. 104.

principales des villes de l'art contemporain, ce qui nous permet de penser que d'autres catégories, comme les institutions ainsi que les grandes expositions parisiennes suscitant l'intérêt des médias, sont moins bien évaluées par les revues internationales.

Il faut donc analyser le nombre d'institutions retenues par le Kunstkompass afin de savoir si ce simple recensement permet d'aboutir à la conclusion que la visibilité de Paris reste faible à l'échelle internationale et, ce, à cause d'une sous-évaluation des musées et des expositions parisiennes.

Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (FR)		
	Points	**France**
Expositions en solo	800	- Paris : 1 (Centre Georges Pompidou)
	650	- Paris : 3 - Nice : 1 - Bordeaux : 1 - Saint-Etienne : 1 - Grenoble : 1 - Strasbourg : 1 - Lyon : 1
Expositions de groupes	500	- Lyon : 1
	400	- Paris : 1
	300	- Paris : 1 - Marseille : 1 - Lyon : 1 - Saint – Etienne : 1

* Ce tableau a été créé à partir des données présentées dans *Les Stars de l'art contemporain*.

Quant au Kunstkompass, un musée d'art moderne et contemporain (le Centre Georges Pompidou à Paris), est bien estimé comme ayant un statut « très important » mais nous pouvons également remarquer 3 institutions parisiennes obtenant 650 points dans le mode de construction du Kunstkompass en 2001. Une différence assez nette (2 institutions de 650 points) est ainsi notable avec Londres qui possède une institution de 800 points et cinq de 650 points. Quand on observe les pays d'un point de vue général, la France (9) devance cependant le Royaume-Uni (8) en termes d'institutions représentant 650 points grâce à la province. Soulignons que les éditeurs du Kunstkompass ont, comme le remarque Alain Quemin, une connaissance très étendue de la scène institutionnelle en France (Paris, Bordeaux, Grenoble, Lyon, Nice, St-Etienne et Strasbourg), même si ce classement s'intéresse davantage aux institutions allemandes.

Quant aux expositions de groupes, la part des expositions pesant 500 points et 400 points ne représente que la moitié pour Paris (une institution pour 500 et 400 points) par rapport à Londres (deux institutions pour 500 et 400 points). L'écart se creuse encore très nettement entre ces deux

capitales pour ce qui est des autres expositions de groupes organisées dans les musées et les centres d'art, ainsi que les biennales qui rapportent 300 points : Paris (1), Londres (6)[240].

Paris est donc à la hauteur de Londres en termes de grandes institutions. On peut également noter que la France a développé un regard territorial assez étendu à travers ses institutions. La visibilité de la capitale française reste, par contre, assez modérée par rapport à celle de la capitale britannique. Comme nous l'avons déjà signalé, la faiblesse de la visibilité de la scène artistique de la France par rapport aux États-Unis et à quelques pays européens, se confirme lorsque l'on observe le mode de construction du Kunstkompass. Comme les pouvoirs publics s'intéressent particulièrement à l'art et à la culture en France, les responsables des affaires culturelles sont inquiets quant à cette situation de la scène artistique française qui perd de plus en plus sa visibilité à l'échelle internationale de l'art contemporain. La France a donc créé en conséquence de grandes institutions et expositions internationales dédiées à l'art contemporain tels que le Palais de Tokyo (2002), MONUMENTA (en 2007)[241] ainsi que la Triennale d'art contemporain (anciennement La Force de l'Art) organisés au sein du Palais de Tokyo en 2012.

Dans les années 2000, on a finalement assisté à toutes sortes d'ouvertures avec la création de nouveaux lieux artistiques **(**Plateau-Frac île-de-France (2002), Espace 315 au sein du Centre Pompidou (2003)**)** ainsi que le développement de galeries parisiennes (Emmanuel Perrotin, Thaddaeus Ropac, Valérie Cueto, Frank Elbaz, Eva Hober, Eric Mircher, Anne Barrault, Kamel Mennour, etc.)[242]. La vie artistique parisienne est ainsi très vivante, même si elle est moins bien évaluée que celles de New York et de Londres par la presse internationale.

Quant à Paris, c'est une ville historique pour ses mouvements modernes et contemporains. À l'ère de la mondialisation, on voit notamment de nombreuses expositions dédiées aux artistes du monde depuis l'exposition *Magiciens de la Terre*. Malgré la crise économique, qui a marqué la fin des années 2000 et qui a restreint graduellement le budget de la culture, la politique culturelle française soutient la création contemporaine, ce qui fait une grande différence avec les États-Unis et le Royaume-Uni.

[240] Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit*., pp. 44-48.
[241] Invitant chaque année un seul artiste internationalement connu au Grand Palais, *Monumenta* est une grande manifestation artistique organisée pour la première fois en 2007 à l'initiative du Ministère de la Culture et de la Communication afin de consolider la visibilité de la scène artistique française au niveau international. http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/monumenta-2014-ilya-et-emilia-kabakov (référence consultée en 2014).
[242] Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, *op., cit*., p. 311.

Paris est, comme toujours, très privilégiée, par rapport aux autres villes françaises, en ce qui concerne l'activité artistique, comme l'a souligné Catherine Millet : « *de plus en plus, ces dernières* [les galeries parisiennes]*, en offrant un large éventail, représentent un gain de temps non négligeable pour les amateurs d'art vivant hors de Paris*[243] ».

Considérons maintenant la zone américaine, regroupant Chicago et San Francisco : pourquoi la visibilité de ces villes est-elle particulièrement éclatante dans *Artforum* ? Quelle est, en effet, la spécificité artistique et territoriale de ces grandes villes américaines que nous citons rarement dans le monde de l'art contemporain ?

I-II-1-1-2. Zone américaine

Chicago

Avec 431 articles représentant 2,77% du total, Chicago occupe la 5^{e} place dans le classement pendant les 40 ans de l'enquête, alors que cette ville américaine est nettement moins visible dans le palmarès de *Flash Art* (13^{e}).

Notons de plus que l'écart se creuse énormément quand on observe la position de cette ville dans le classement d'*Art in America* (3^{e}) et d'*Artpress* (134^{e}) (consulter l'annexe III) : il est en effet étonnant de constater un point de vue si différent entre ces deux pays – les États-Unis et la France-, puisque ces deux revues s'inscrivent vivement dans une démarche internationale dans la rubrique *Review*. Pour le developpement décennal, *Artfroum* s'intéresse, de moins en moins, à cette ville pendant les 40 ans de l'enquête, notamment dans les années 2000 où elle a perdu 1,48 point par rapport aux années 90 (70' : 66 articles/4,11%, 80' : 125 articles/3,41%, 90' : 123 articles/3,27%, 2000' : 117 articles/1,79%).

[243] *Idem.*

Les années 2000 ont également connu une période noire (17 articles/0,96%) pour la revue italienne, alors qu'elle s'intéressait vivement (25 articles/1,57%) aux activités artistiques de Chicago dans les années 90, marquées par la crise économique[244]. Sur une seule période (les années 2000), ces deux revues d'art montrent un consensus, alors qu'elles ne partagent pas le même avis sur les trois autres décennies. La scène artistique de Chicago est, en effet, en chute, à l'unanimité, pour les revues occidentales : sa part diminue également dans *Art in America* (-0,06 point) et *Artpress* (-0,05 point) par rapport aux années 90, mais très faiblement.

Chicago n'est surtout connue que pour ses artistes ainsi que ses mouvements par rapport à son lien avec la ville de New York, même si on peut citer quelques grandes figures de l'art contemporain : Golub Leon (artiste né et qui a fait ses études à Chicago), Barnett Newman (professeur invité de l'University of illinois à Bridgeport à partir de 1968), Claes Oldenburg[245], Frank Stella, **(***Empress of India I*, à l'Art Institute of Chicago (1968)**)**, etc.

Soulignons, cependant, que Chicago est une ville historique non pas tant pour l'art contemporain, que pour le design (la School of Design qui a remplacé le New Bauhaus en 1938) et l'architecture (L'École de Chicago). La spécificité du développement de l'art contemporain de cette première ville que nous avons classée comme « zone américaine » s'inspire visiblement du contexte historique qu'il est important d'aborder : les historiens et les sociologues de l'art s'intéressent vivement à la notion de « terrain » et de « climat » garantissant une bonne « fertilité » artistique qui peut avoir un lien important avec l'histoire d'un territoire[246]. Pour étudier le dynamisme artistique de la région de Chicago, il faut également se pencher sur les quelques activités associatives présentes ainsi qu'à d'autres types d'espaces d'exposition.

Détruit par le « Grand incendie » de 1871, Chicago, troisième plus grande ville des États-Unis qui compte 2 718 782 hab en 2013 et qui s'étale sur une superficie de 606 km^2 (très petite donc par rapport à New York et Los Angeles), était un immense chantier d'architectes modernes, notamment pour l'école de Chicago dont Daniel Burnham a fait partie. Ce dernier, qui initia le « Plan de Chicago

[244] Notons que les années 90 furent également une période de croissance pour Chicago dans le classement d'*Artpress* par rapport aux années 80 : + 0,06 point.

[245] Fils d'un diplomate suédois basé à Chicago depuis 1936, Claes Oldenburg a fréquenté l'Institut d'art de Chicago de 1952 à 1954. On peut citer quelques-unes de ses expositions organisées à Chicago dans les années 60 et 70 : *Sculpture in the Form of a Fried Egg*, au Museum of Contemporary Art, à Chicago (1966), *Batcolumn*, au Harold Washington Social Security Center, 600 West Madison Street, à Chicago (1977).

[246] Rappelons la problématique de Serge Guilbaut engendrée par le mouvement du territoire de l'art contemporain.

de 1909 », projet de restructuration urbaine, a proposé la construction d'un centre culturel, notamment l'Art Institut of Chicago à Grand Park, dessiné par Edward H. Bennett, assistant devenu désormais l'un des partenaires importants de ce projet que l'on appelle également le « Plan Burnham ». Cent ans plus tard, ce site est devenu un véritable espace culturel en organisant de nombreux événements artistiques comme des concerts, des festivals musicaux, etc.

De plus, le Millenium Park, inauguré en 2004, attire notamment l'attention des amateurs d'art avec de nombreuses structures architecturales et des collections de sculptures de grande dimension créées par de grands artistes internationaux tels que Anish Kapoor et Jaume Plensa[247]. Construit par Renzo Piano, l'ouverture de l'« aile moderne » de l'Art Institut of Chicago est ainsi l'un des grands moments mémorables pour le développement artistique de la région de l'Illinois[248].

Les activités associatives favorisant le développement artistique au niveau local, telles que The Arts Club of Chicago et Hyde Park Art Center, sont également un point important à aborder afin de décrire le dynamisme artistique de Chicago. Fondée en 1916, The Arts Club of Chicago montre une véritable richesse avec sa collection d'artistes notoires dans l'histoire de l'art moderne : Picasso, Braque, Matisse, Calder et des artistes contemporains internationaux comme Yayoi Kusama, Peter Doig, Sigmar Polke. Il a notamment organisé plus de 200 expositions temporaires entre 1971 et 2010, soit cinq expositions par an, en moyenne[249]. Hyde Park Art Center est un espace d'exposition alternatif qui a ouvert en 2006 au Nord du Hyde Park Boulevard, et dont l'origine remonterait à 1939 (Fifth Ward Art Center of Chicago). Cette institution soutient essentiellement des artistes créant à Chicago dans le domaine des arts visuels avec de nombreuses programmations élaborées, et elle s'intéresse au dialogue avec des artistes du monde grâce à sa résidence –la Goldwasser Residency- fondée en 2012[250]. Cet établissement est particulièrement connu pour ses projets d'expositions, très nombreux, – par exemple une vingtaine d'expositions a été organisée en 2008 - au lieu de développer une politique d'acquisition et d'achat d'œuvres. Chicago a ainsi connu quelques événements historiques

[247] Franz Schulze, « Chicago Report, Burnham's New Millennium », *Art in America*, septembre 2009, pp. 53-57; Franz Schulze, « Report from Chicago : Sunday Afternoon in the Cyber-Age Park », *Art in America*, november 2004, pp. 67-69.
[248] Eleanor Heartney, « Art Institute of Chicago : de plus en plus grand », article paru en juillet-août 2009 (n. 358), *Artpress*, pp. 57- 64.
[249] Le comptage a été effectué à partir de la liste des expositions fournie par le site officiel de The Art Club of Chicago : http://www.artsclubchicago.org/Exhibitions-Public-Events / Past-Exhibitions.aspx (référence consultée en 2014). Voir également: Susan Snodgrass, "Report from Chicago: Two for the Road", septembre 1995, *Art in America*, pp. 57-59.
[250] Le site officiel de Hydeparkart : http://www.hydeparkart.org (référence consultée en 2014).
Susan Snodgrass, "Report from Chicago « Window of Opportunity »", janvier 2007, *Art in America*, pp. 81-85.

dans les années 2000 avec de nouveaux espaces d'exposition, ainsi que quelques mouvements associatifs et espaces alternatifs pour les expositions d'art contemporain.

Mais de quelle manière se traduit ce dynamisme artistique de Chicago dans le Kunstkompass ?

Aucune institution considérée comme de premier plan, avec 800 points, n'a été recensée dans le mode de construction du Kunstkompass en 2001 pour Chicago **(**consulter le tableau Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (US, DE)**)**. Concernant les institutions de moindre importance, avec 650 points, nous remarquons deux institutions qui se situent dans cette ville, ce qui est le même résultat que pour la plupart des villes internationales citées dans le Kunstkompass c'est-à-dire Bern, Madrid, Washington, Genève, Zurich, Houston, Düsseldorf, Hambourg, Barcelonne, etc. Il est assez intéressant de constater que cette ville américaine suscite autant d'intérêt que certaines capitales de pays occidentaux ainsi que de quelques grandes villes historiques.

Pour ce qui est des expositions de groupes, Chicago ne développe absolument aucune visibilité internationale auprès des auteurs de Kunstkompass, alors que quelques villes, situées au même niveau, comme Hambourg (2), Düsseldorf (2), Zurich (3), Genève (2), etc., ont connu quelques expositions de groupes rapportant chacune 500 points (Hambourg, Zurich) et 300 points **(**Hambourg (2), Düsseldorf (2), Zurich (3), Genève (2), etc.**)**. Chicago n'est finalement pas une ville exceptionnelle selon le classement allemand, même si *Artforum* accorde un intérêt particulier à cette ville.

Notre étude doit donc aussi porter sur les galeries d'art contemporaines de Chicago.

On ne peut pas connaître exactement le nombre de galeries qui se trouvent à Chicago, parce que la vie d'un petit établissement privé est parfois très précaire par rapport aux grandes institutions publiques (MoMA, Whitney Museum of American Art, etc.) et privées (Musée Solomon R. Guggenheim). Une simple illustration d'une liste des galeries d'art contemporain n'éveille pas, par ailleurs, notre intérêt, car nous nous intéressons davantage à la comparaison entre les territoires afin de savoir quelles villes ou quels pays du monde attirent plus ou moins les artistes contemporains depuis l'ère de la mondialisation.

Afin d'effectuer une enquête sur le développement des galeries de Chicago, il semble que deux conditions s'imposent principalement : l'une est de préciser la date où l'on recense le nombre des galeries d'art contemporain pour plusieurs villes américaines en vue de les comparer objectivement

entre elles tandis que l'autre réside dans le fait d'utiliser un support fiable, ayant un lien important avec notre recherche : les revues d'art. Nous nous sommes donc finalement intéressé au Guide annuel d'*Art in America*, publié sous le nom de *Guide to Galleries Museums Artists* et publié à partir de l'été 1982. Comme le titre indique, ce guide illustre les informations essentielles pour les galeries (nom de responsable, caractère, nom d'artistes représentés, les coordonnées), les musées (présentation très brève sur les expositions organisées pendant la période concernée) et les artistes (classement alphabétique des artistes avec un numéro de repérage).

Comme cela est précisé dans l'introduction de ce guide, publié en 1982, ce catalogue, composé d'une liste très fournie des institutions et des artistes (2100 institutions et 14 000 expositions), est conçu pour servir en tant que répertoire complet des réponses à certaines questions nécessaires aux expositions d'art organisées à partir de 1981 dans les musées, les galeries ainsi que les espaces alternatifs situés aux États-Unis. Selon ce guide annuel, les galeries d'art aideraient (les galeries repèrent dans un premier temps les nouveaux artistes, les musées s'y intéressent ensuite) des musées afin d'offrir au public la possibilité d'accéder au sens de ces nouveaux mouvements d'art et du message qu'ils essaient de transmettre, et afin qu'ils s'insèrent dans le centre de la structure du monde de l'art[251]. Notons que ce guide, publié par *Art in América*, cite assez régulièrement de nombreux établissements (The New York Museum of Contemporary Art, Guggenheim Museum, Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, Luhring Augustin Gallery, Pace/Macgill Gallery, Sonnabend, etc.) que l'on peut trouver dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum*. Il y a donc un consensus entre ces deux revues américaines.

Comme les années 90 furent une période de croissance importante pour Chicago d'après les quatre revues occidentales, nous avons uniquement étudié le guide annuel d'*Art in America* de 1995 (l'année qui se situe au milieu des années 90) et qui illustre 3 845 galeries.

[251] *Art in America : 1982 annual Guide To Galleries Museums Artists*, été, 1982.

Classement de quelques villes principales aux États-Unis en termes du nombre des galeries d'art contemporain, selon le guide annuel d'*Art in America* de 1995[252]

Nom des villes	Nombre de galeries	%
New York City	732	19%
Chicago	156	4%
San Francisco	121	3%
Washington	81	2%
Atlanta	61	2%
Santa Fe	58	2%
Boston	51	1%
Autres	2583	67%
Total	3845	100%

Quand on observe le tableau ci-dessus, il est intéressant de remarquer que la part de New York (19%) n'est pas aussi importante que celle présentée dans le classement des villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles, selon *Art in America* des années 90 (70, 27%). Cela montre que la visibilité internationale de cette première ville américaine est surévaluée et surmédiatisée à travers la rubrique *Review* d'*Art in America*, puisque l'on constate, selon le guide, une présence relativement importante des galeries d'art contemporain en province aux États-Unis et puisque le classement des villes d'art contemporain que nous avons créé contient également une part considérable de villes étrangères telles que Londres, Paris, Berlin, Tokyo, etc.

Pour Chicago, sa part représente, selon ce guide, 4%, ce qui est nettement supérieur au classement du nombre d'articles des revues américaines et italiennes dans les années 90 : *Art in America* (3,06%), *Artforum* (3,41%), *Flash Art* (0,33%). On voit donc une présence importante des galeries à Chicago, remarquée par les éditeurs d'*Art in America*, même si sa visibilité n'est pas autant valorisée en termes de nombre d'articles. Il est important, par conséquent, de faire la distinction entre la « visibilité » et la « présence », puisque le nombre d'établissements artistiques d'une ville ne signifie pas pour autant qu'elle bénéficie d'une bonne visibilité à l'échelle nationale ou internationale, comme c'est le cas d'*Art in America*.

Cela soulève plusieurs questions : tout en suivant le discours du guide annuel, les galeries hors de New York sont-elles moins compétentes ou moins qualifiées que les galeries new-yorkaises

[252] Signalons que les guides annuels de cette revue américaine se partagent pratiquement les mêmes sources. Par exemple, 3919 galeries ont été citées dans le guide annuel de 1997. La plupart des villes que nous avons présentées dans le tableau connaissent pratiquement les mêmes chiffres en 1997 : New York (792), Chicago (150), San Francisco (121), Los Angeles (80), etc.

lorsqu'elles veulent mettre en avant de nouveaux mouvements artistiques ? Sont-elles exclues du centre de la « structure du monde de l'art » ?

Les années 90 font partie des périodes qui ont assisté au développement de nombreux discours postmodernes sur la décentralisation et la régionalisation, comme on a pu le constater dans le développement de l'art contemporain suscité par la création des musées et des biennales dans les pays périphériques (Gwangju, Istanbul, Shanghai, Dakar, etc.) et les régions dans les pays occidentaux (Saint-Etienne, Lyon, Bilbao, etc.). Quand on étudie à la fois le guide annuel, citant de très nombreuses galeries américaines, et le résultat de notre classement au sujet du nombre d'articles, on peut en déduire qu'il y a une tendance très forte pour le centralisme qui a favorisé la visibilité de New York dans la sélection des articles pour la rubrique *Review* d'*Art in America*. Malgré une présence importante des galeries dans la région de Chicago, selon le guide annuel, le poids de New York est toujours imposant par rapport aux autres villes américaines : on note ainsi un écart de 15 points avec Chicago.

On peut finalement en conclure que Chicago, cette ville historique pour son design et son architecture, possède quelques établissements artistiques connus et qu'elle développe son dynamisme artistique à travers de nombreux projets, ainsi que de la vie associative. Les galeries d'art contemporain sont notamment très nombreuses par rapport aux autres villes américaines, sauf celle de New York. Mais cette simple « présence » d'établissements ne suscite pas forcément l'intérêt des revues occidentales.

San Francisco

San Francisco se positionne à la 6e place dans le classement d'*Artforum* (369 articles/2,37%) et à la 16e place dans celui de *Flash Art* (36 articles/0,79%) durant les quarante années étudiées. Nous constatons ainsi un écart important pour tous les niveaux entre les deux palmarès (10 places, 333 articles, 1,58%), ce qui nous permet de constater que le point vue américain et européen peut

beaucoup varier : l'Occident peut finalement se positionner entre ces deux grand pôles[253]. Quand on observe le développement du nombre d'articles décennie après décennie, il est intéressant de remarquer que la visibilité de San Francisco s'est accrue, de manière progressive, pendant 30 ans pour *Flash Art* (80' : 5 articles/0,42%, 90' : 13 articles/0,82%, 2000' : 18 articles/1,02%), alors que pour *Artforum,* sa part a de plus en plus diminué (70' : 97 articles/6,04%, 80' : 104 articles/2,84%, 90' : 65 articles/1,73%, 2000' : 103 articles/1,58%), ce qui est assez similaire avec l'évolution de Chicago.

On peut également remarquer que la croissance de San Francisco lors des années 90 est la plus dynamique pour *Flash Art*, ce qui permet de penser qu'il y a une vraie cohérence dans le développement entre Chicago et San Francisco et que les revues occidentales se soumettent à une politique éditoriale très homogène entre chaque décennie pour de nombreuses villes d'art contemporain.

Si Chicago est une des villes servant de référence pour l'histoire de l'architecture moderne ainsi que pour le design, San Francisco, ville de plus petite taille (population : 837 442, Superficie : 100,7 Km^2) par rapport à Chicago, est connue pour ses peintres qui se caractérisent par un style figuratif fortement inspiré de l'expressionnisme abstrait. Surnommé *Bay Area Figuration* à la fin des années 50[254], ce mouvement artistique, considéré comme appartenant à la « légende de la Californie du Nord » (« *Legendary in Northern California* »), a dominé la scène locale, puis a influencé le Funk, la Pop ainsi que les tendances « proto-postmodernists »[255]. Composé de dix principaux artistes **(**David Park, Richard Diebenkorn, Elme Bischoff, James Weeks, Nathan Oliveira, Paul Wonner, Theophilus Brown, Bruce McGaw, Joan Broan et Manuel Neri (le seul sculpteur)**)**[256], le fondement de ce groupe d'artistes régionaux a principalement été occasionné à travers l'école d'art[257] : en effet, la plupart des artistes de ce mouvement ont fréquenté la California School of Fine Arts, ce qui permet d'affirmer

[253] San Francisco connaît également un grand écart entre *Art in America* (191 articles/1,98%) et *Artpress* (20 articles/0,19%). Consulter l'annexe III.

[254] Ce mouvement se divise en trois groupes : le premier est la génération du pont (Bridge Generation), le second et le troisième s'établissent par rapport à deux styles différents se situant entre abstraction et figuration.

[255] Gay Morris, « Report From San Francisco : Figures by the Bay », *Art in America*, vol. nov.1990, pp, 91-97. Concernant le Funk Art, consulter : Paul Ardenne *et al., Groupes, mouvements, Tendances depuis 1945*, *op., cit*., pp. 116-117.

[256] C'est la liste des artistes selectionnés par le San Francisco Museum of Modern Art lors de l'exposition *Bay Area Figurative Art : 1950-1965* organisée en 1990.

[257] Signalons que la réputation de cette école s'est étendue au-delà de sa ville natale. Selon Gay Morris, l'exposition de Richard Diebenkorn et David Park a été organisée en 1980 au Museum of Modern Art, New York et à Whitney.

qu'une école peut jouer un rôle important dans le fondement de styles ainsi que celui de mouvements artistiques[258]. L'héritage de la *Bay Area Figuration* reste, en effet, son influence à San Francisco jusqu'aux années 90[259], même si cette ville a connu une baisse considérable, à tous les niveaux, lors des années 80 pour *Artforum* (- 5 places, - 39 articles, - 1,11 point). Par exemple, l'exposition *Bay Area Figurative Ar*t: *1950-1965*, a été organisée, en 1990, par le San Francisco Museum of Modern Art, suivi du Hirshhorn Museum (Washington, DC.) et de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Six ans plus tard, l'exposition *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, est à nouveau ouverte, à San Francisco, au Museum of Modern Art, après sa première présentation au Laguna Art Museum (Laguna Beach, CA)[260]. Il est certain que ces expressionnistes californiens ont contribué au développement de la visibilité de la scène locale de San Francisco aux États-Unis.

Les années 90 furent, en réalité, une période préparatoire pour le développement de la vie artistique de San Francisco. Conçu par l'architecte suisse Mario Botta, le nouveau bâtiment du Musée d'art moderne de San Francisco (SFMOMA), a été inauguré en 1995 afin de célébrer le 60^{e} anniversaire du courant Bay Area[261]. Selon Eleanor Heartney, critique indépendante dans le domaine culturel, ce musée doté d'un espace de 10 764m^2 (225 000-square-foot) et d'une collection composée de plus de 30 000 œuvres (en 2014), a cherché à se « *joindre au rang des premiers musées modernes dans le monde*[262] ». En face de SFMOMA, le Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) a accueilli des comédiens de pièces de théâtre, des artistes de performances ainsi que des galeries d'art. En 1997, l'YBCA a initié « Bay Area Now », un festival triennal incluant une exposition, des performances, un film et un programme de vidéos qui ont eu lieu en 1999, en 2002… Les musées, les espaces d'exposition ayant

[258]Yves Michaud remarque plusieurs écoles d'art ayant formé les artistes importants dans l'histoire de l'art : l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris : « les maîtres académiques parfaitement reconnus » ; le *Black Mountain College* : les artistes des années 60 aux États-Unis ; le Nova Scotia College of Art and Design et Cal'Arts'Arts : les artistes des années 80.
Yves Michaud, *Enseigner l'art ? : analyses et réflexions sur les écoles d'art, Jacqueline Chambon*, 1993, pp. 22-23.

[259] Stephanie Cash, journaliste à *Art in America* entre 1993 et 2012, témoigne du fait que la peinture figurative et expressive avait encore une position importante dans les années 60 et 70 à Bay Area. Stéphanie Cash, « Report from San Francisco : Surviving and Thriving », *Art in America*, vol. nov. 2002, p.60.

[260] Michael Duncan, « Report From San Francisco », *Art in America*, vol. sep. 1996, pp. 45-47.

[261] Selon Stephanie Cash, un certain nombre de musées ont réalisé de nouveaux projets de construction, malgré le ralentissement économique, avec les meilleurs architectes comme Libeskind, Legorreta et Herzog & de Meuron. San Francisco Bay Area bénéficie, en effet, d'un statut particulier en termes d'art et de culture avec ses nombreuses organisations, ses établissements publics et privés, les galeries commerciales et universitaires. Wikipédia cite notamment environ 300 musées de toutes sortes qui se situent autour de Bay Area (San Francisco, East Bay Area, San Francisco Peninsula, Santa Clara Valley, d'autres sites de San Francisco Bay Area).

[262] Eleanor Heartney, « Bay Area Modern », *Art in America*, mai, 1995, pp. 92-97.

une vocation non lucrative (New Langton, Camerawork, Southern Exposure, etc.[263]) ainsi que les galeries[264], sont très nombreux à San Francisco[265]. Remarquons, par ailleurs, que cette ville se positionne à la 3e place en nombre des galeries (121 galeries) et est citée par le guide annuel d'*Art in America* de 1995. Stéphanie Cash, journaliste à *Art in America* entre 1993 et 2012, pense, en effet, que la scène artistique de San Francisco, représentée par la communauté artistique de *Bay Area*, est devenue de plus en plus importante et que ses musées et ses galeries ont permis de maintenir leur rythme de croissance grâce à la richesse du nombre d'artistes émergents et innovants[266]. Malgré le fait que ces derniers se soient déplacés vers les résidences à vocation non lucrative pour une longue durée, ainsi qu'au quartier *Latino* dont les loyers était en jugés comme « abordables » par rapport à la ville à l'ère de la « nouvelle économie », et que les collectionneurs achetaient les œuvres des artistes de San Francisco via des galeries new-yorkaises (la plupart des artistes de San Francisco ont gagné leur reconnaissance artistique à New York ou à L.A.), le climat doux de San Francisco, sa beauté spectaculaire ainsi que la liberté artistique par rapport aux grands centres d'art, ont attiré les artistes du monde entier. Certains des collectionneurs les plus importants (John Bowes, Norah and Norman Stone, Doris and Donald Fisher, etc.), des critiques d'art indépendants comme Glen Helfand, contributeur de *Bay Guardian, Stretcher, SF Weekly*, ainsi que les curateurs, se sont notamment installés dans la Bay Area[267].

Si les années 90 ont été marquées par la transformation de la scène artistique de San Francisco à l'arrivée de la nouvelle économie (remarquons que la Silicon Valley est située dans le Sud de la Bay Area), les années 2000 ont été une période très dynamique et d'accroissement du nombre d'expositions, de manifestations artistiques et elles ont vu l'apparition d'une nouvelle mode artistique. Commençant par le *Bay Area Now*, désormais considéré comme « *une visibilité importante pour les jeunes artistes et les artistes qui sont en plein de leur carrière et un bon baromètre pour la scène locale* »[268], la scène locale du Nord californien a assisté à l'inauguration de nombreux

[263] Consulter l'article « Report from San Francisco II: New and Now », *Art in America*, vol. jan. 2006, p. 60.
[264] Selon Stéphanie Cash, le nombre de galeries commerciales s'est remarquablement développé depuis les années 90 (Stéphanie Cash, « Report from San Francisco : Surviving and Thriving », *op., cit.,* p. 65). Elle a remarqué que les galeries de Geary Street étaient des établissements majeurs dans l'activité commerciale de San Francisco. Dans son article intitulé "Report from San Francisco II: New and Now", elle cite Anthony Meier, Jack Hanley, John Berggruen, Cheryl Haines, Päule Anglirn, Fraenkel Galerie et Steven Wirtz. Consulter l'article" Report from San Francisco II: New and Now", *op., cit.,* p. 61.
[265] Eleanor Heartney, "Bay Area Modern", *op., cit.,* pp. 62-66.
[266] Stéphanie Cash, « Report from San Francisco : Surviving and Thriving », *Art in America*, 58-68.
[267] Eleanor Heartney, "Bay Area Modern", *op., cit.,* P. 60.
[268] Stephanie Cash, « Report from San Francisco II: New and Now », *op.*, *cit.,* p. 58.

établissements : De Young Museum qui a accueilli 1,5million de visiteurs (année 2012-2013) a été réhabilité en 2005[269], l'Asian Art Museum ayant environ 18.000 objets de collection dans le domaine de l'Antiquité et provenant des pays majeurs de l'Asie, a été inauguré, quant à lui, en 2003. Fondé en 1984, le Contemporay Jewish Museum a été aménagé en 2008 en plein cœur de San Francisco (Mission Street). Le Contemporay Jewish Museum Museum of Craft and Folk Art a ouvert en décembre 2005 à côté de Yerba Buena Lane. Le San Francisco Museum of Modern Art a connu une augmentation remarquable du nombre de ses visiteurs : en 2003, plus de 360 000 personnes sont venues lors de l'exposition sur Marc Chagall[270]. Surnommé la « Mission School », un groupe d'artistes de *Street Art* a été fondé au cours des années 2000, à Clarion Alley, petite rue située entre Mission et Valencia Streets.

Le dynamisme artistique de cette quatrième ville américaine correspond finalement à la croissance du nombre d'articles des années 2000, pour la plupart de nos revues d'art, par rapport aux années 90 : +3 places pour *Artforum* et *Art in America* ; +10 places pour *Flash Art*. Riche d'histoire, d'institutions, de galeries ainsi que d'artistes en matière d'art contemporain, la scène artistique de San Francisco a ainsi été très active.

Pour compléter cette analyse, il faut également se pencher sur le mode de construction du Kunstkompass afin de savoir si ce dynamisme artistique est également présent dans le classement allemand.

Comme tel est le cas pour Chicago, aucune institution considérée comme « très importante » n'est recensée, pour San Francisco, dans le mode de construction du Kunstkompass en 2001 **(**consulter le tableau Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (US, DE)**)**. Nous remarquons ensuite une seule institution de moindre importance avec 650 points : il y a donc une différence entre Chicago et San Francisco. Pour ce qui est des expositions de groupes, le Kunskompass ne porte pas son attention sur cette ville américaine, tout comme pour Chicago. Les autres villes américaines comme Houston (2), Washington (2), Boston, Buffalo, Miami, Minneapolis, etc., qui sont relativement moins présentes que San Francisco dans le classement que nous avons créé à partir du guide d'*Art in America* sont, en

[269] Construit par Herzog & de Meuron, le Musée de De Young a particulièrement attiré le regard des journalistes d'*Art in America*. Un reportage, consacré à ce nouveau musée, a été présenté par Faye Hirsch : « Report from San Francisco I : A New de Young », *Art in America*, vol. jan. 2006, pp. 48-54.
[270] Pour la croissance des musées, consulter l'article de Stephanie Cash, *Art in America*, vol. jan. 2006, p. 59.

revanche, mentionnées par les éditeurs du Kunstkompass à travers leur(s) exposition(s). Cela montre que les règles d'évaluation entre les galeries d'art et d'autres formes d'expositions dans de grandes institutions, ainsi que des manifestations, peuvent varier et que l'art contemporain est un espace de construction de différentes qualités. L'art est un prisme de multiples regards où se croisent plusieurs points de vue comme nous l'avons déjà constaté dans les revues internationales.

Afin d'enrichir notre enquête, il est important d'étudier le cas de la zone européenne, et, plus précisément les villes d'Amsterdam et de Munich.

I-II-1-1-3. Zone européenne

Amsterdam

Amsterdam se positionne à la 12e place dans le classement de *Flash Art* (55 articles/ 1,21%) et à la 25e place dans celui d'*Artforum* (72 articles/0,46%) : un important écart de 13 places que l'on constate entre les deux classements, ce qui permet à nouveau de penser que les règles de qualification des villes d'art contemporain peuvent être très différentes selon qu'il s'agit de la revue américaine ou de son homologue européenne, même si elles s'intéressent davantage aux événements artistiques organisés à New York, Londres, Paris, etc.[271]

Quand on observe le mouvement d'Amsterdam par décennies, on peut remarquer que sa part diminue progressivement pour ce qui est du classement d'*Artforum*, à partir des années 90, alors que celui de *Flash Art* dévoile une croissance importante à la même période. Quand on compare l'ensemble des quatre revues d'art, il est intéressant de constater que les années 80 **(**le pourcentage est le plus élevé pour *Artforum* (0,66%) et *Artpress* (1,46%) parmi les 4 décennies**)** ainsi que les années 90 (le pourcentage est le plus élevé pour *Flash Art* (2,08%) et *Art in America* (0,82%) parmi les 3 ou 4 décennies) sont l'âge d'or pour Amsterdam. Cette ville a reçu, en effet, le titre de « Capitale

[271] Remarquons que l'écart se creuse également entre les deux autres revues d'art pour les 40 ans de l'enquête : *Artpress* (102 articles/0,97%) et *Art in America* (29 articles/ 0,3%). Consulter l'annexe III.

Culturelle de l'Europe » en 1987, ce qui a probablement suscité plus d'intérêt des médias à partir de cette période, notamment grâce au KusRAI, foire d'art contemporain (Participation de plus de cent galeries européenes grâce au titre de la ville : *Cultural Capital of Europe*) et d'autres nombreux projets artistiques initiés par quelques artistes internationaux et néerlandais tels que Christian Boltanski, Francesco Clemente, Dan van Golden, Rhonda Zwillinger, Jiri Georg Dokoupil, Rob Scholte, Wolfgang Laib, Peter Baren, etc.[272] Malgré ce moment historique pour la vie culturelle des Pays-Bas, et le fait qu'Amsterdam ait été une ville culturellement très riche au niveau international, sa visibilité a été relativement fragile par rapport à celle d'autres villes européennes comme Paris, Londres, Berlin, etc.[273]

Nous étudierons donc quelques artistes contemporains et nous nous pencherons également sur certaines institutions, manifestations et expositions exprimant le dynamisme de la scène artistique d'Amsterdam.

Même si Amsterdam fut l'un des sièges du mouvement Cobra (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), né à la fin des années 40, et bien que cette ville ait assisté à la création du Nul Groep au début des années 60[274], il est difficile de citer des mouvements artistiques ainsi que des groupes d'artistes qui se seraient exclusivement développés à Amsterdam et qui auraient connu un succès international. Néanmoins, en commençant par De Kooning, qui a immigré aux États-Unis en 1926, on dénombre quelques artistes néerlandais tels que Wim T. Schippers, Marius Boezem, Ger van Elk et Jan Dibbets, qui sont associés aux groupes ou aux mouvements artistiques internationaux - *Fluxus*, l'art concepturel, arte povera, Land art - et des artistes internationaux comme Lawrence Weiner, Marlene Dumas, Marina Abramovic, Steve McQueen, etc.[275], qui y vivent et y travaillent (ces artistes partagent parfois leur résidence artistique avec New York) ou y ont travaillé. Il y a aussi de nombreux artistes

[272] Dennis Cooper, "Report from Amsterdam: Art on the Amstel", *Art in America*, oct., 1987.
[273] Femke Van Hest, *Territorial Factors*, *op., cit.,* p. 59.
[274] Selon Cléo Armstrong, Nul Groep (Groupe Nul) est « *un groupe artistique hollandais qui utilise le dépouillement pour laisser à l'œuvre ce qui est à l'œuvre, sans y ajouter de commentaire, ni d'interprétation : l'artiste doit accepter la réalité telle qu'elle est. Il est en accord avec les conceptions du groupe ZERO qui recrute des adeptes en Allemagne et aux Pays-Bas.* » Paul Ardenne *et al., Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945 , op., cit*., p. 187. L'exposition *Groep nul* a été organisée en 1961 à Stedelijk Museum, Amsterdam.
[275] Cette liste a été réalisée à partir du tableau (*Most visible Dutch artists at international contemporay art events*) créé par Femke Van Hest. Voir également d'autres artistes internationaux comme Ellen Gallagher, Fiona Tan, Carlos Amorales, Sebastian, Morales Diaz, Meschac Gaba, etc., qui ont été cités dans l'ouvrage *Territorial Factors*. Femke Van Hest, *Territorial Factors*., *op., cit.,* p. 95.

néerlandais tels que Rineke Dijkstra, Karel Appel, Michael Raedecker, Maruke Van Warmerdam, etc., qui ont connu la scène artistique d'Amsterdam, à travers des musées, des centres d'art, des biennales, des foires d'art contemporain et des ventes aux enchères, qui se trouvent dans plusieurs pays[276]. Tout cela autorise à penser que cette ville néerlandaise a très certainement développé une sorte d'attraction culturelle pour les artistes contemporains. Il est, en effet, assez étonnant de se rendre compte que quelques grands artistes américains, internationalement renommés, vivent et travaillent dans cette ville.

Amsterdam est-elle une ville de créations et d'ateliers pour les artistes contemporains du monde[277]?

Notre étude doit ensuite se porter de nouveau sur le mode de construction du Kunstkompass afin de savoir si cette grande ville néerlandaise est reconnue par le classement international pour ses institutions, manifestions et expositions.

Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (NL)		
	Points	**Pays-Bas**
Expositions en solo	800	-Amsterdam : 1 (Stedelijk Museum)
	650	- Eindhoven : 1 - Groningen : 1 - Maastricht : 1 - Rotterdam : 1 - Tilbourg : 1
Expositions de groupes	500	0
	400	0
	300	- Rotterdam : 3 - Arnhem : 1 - La Haye : 1

* Ce tableau a été créé à partir des données présentées dans *Les Stars de l'art contemporain.*

Le Stedelijk, musée d'art contemporain situé à Amsterdam, est la seule institution néerlandaise considérée comme « très importante » par les éditeurs du Kunstkompass en 2001 : cette ville se maintient donc au même niveau que Paris (France) et Londres (Royaume-Uni), en termes de nombre des musées, et possédant chacune une institution de cette catégorie. En revanche, aucune institution de moindre importance n'est visible dans le mode de construction du Kunstkompass de 2001 pour

[276] *Idem.*

[277] Signalons qu'il existe quelques villes très connues pour leurs activités créatives plutôt que leurs présentations des œuvres. La capitale belge est, en effet, une cité multiculturelle, idéalement située au cœur de l'Europe, et qui offre à la fois aux artistes un bon niveau de vie à un prix abordable. Les galeries, les institutions et les espaces d'expositions manœuvrent toutefois avec un budget modeste, ce qui nous permet de penser que cette ville ne constitue pas la « cité des arts » typique pour la présentation des œuvres, mais qu'elle est plutôt, pour les artistes et la production, et comme l'explique Katerina Gregos, curatrice d'exposition indépendante, qui dirige Art Brussels, depuis 2013, en tant que directrice artistique. Katerina Gregos, « Brussels Residents, Fractured, quiet and discrete », article paru en novembre / décembre 2009*, Flash Art*, pp. 66-69.

cette « capitale culturelle et économique » des Pays-Bas[278], alors que d'autres villes néerlandaises comme Eindhoven, Groningen, Maastricht, Rotterdam et Tilburg en comptent une.

La visibilité internationale d'Amsterdam est donc très influencée par son nombre de grands musées, si l'on consulte le classement allemand[279]. Quant aux expositions de groupes, Amsterdam est complètement exclue de l'intérêt du Kunstkompass : aucune exposition ou manifestation artistique organisée dans cette ville n'y est citée, alors qu'il y a pourtant d'autres villes néerlandaises **(**300 points : Rotterdam (3), Arnhem, La Haye**)** dont la visibilité reste toujours très faible (voire complétement absente) dans les classements des quatre revues d'art par rapport à Amsterdam, et qui contribuent malgré tout au dynamisme artistique des Pays-Bas. Le fonctionnement et le mode de construction entre les revues d'art et le Kunstkompass ne partagent donc pas les mêmes points de vue, même si ces deux critères de référence, pour des institutions, des manifestations ainsi que des artistes, manifestent, parfois, le même avis au sujet de grandes villes d'art contemporain.

En vue d'une comparaison avec d'autres villes, nous ne pouvons pas nous intéresser au nombre de galeries contemporaines qui se sont implantées à Amsterdam (nous le verrons plus tard pour la comparer avec Munich), puisqu'une simple « présence » d'établissements ne justifie pas, comme nous l'avons vu précédemment, une bonne « visibilité » d'un territoire en matière d'art contemporain international. Afin de décrire le dynamisme de la scène artistique d'Amsterdam, nous pouvons toutefois citer quelques galeries d'art contemporain, ainsi que des espaces alternatifs et représentatifs : Aschenbach & Hofland, Fons Welters, KochxBos, Kulter, Mediamatic, etc., sont considérées comme faisant partie du « *10 of the best independent galleries in Amsterdam* » par *the Guardian*[280]*,* alors que Mediamatic, 5&33 gallery, Grimm Gallery, KochXBos Gallery, etc., sont classées en tant qu'« *Amsterdam's 10 Must-See Contemporary Art Galleries* » par Culturetrip[281]. Les

[278] Soulignons que la capitale politique des Pays-Bas est La Haye qui ne compte que 495 083 habitants (en 2011) contre 799 442 (2013) pour Amsterdam.

[279] D'autres grands musées à Amsterdam attirent les amateurs d'art classique et moderne ainsi que les touristes : le Rijksmuseum (inauguration : 1800, nb. d'œuvres : environ 1 000 000, nb. de visiteur : 1 100 488 en 2002), Musée Van Gogh (inauguration : 1973, nombre d'œuvres : plus de 700 œuvres (peintures, dessins), nb. de visiteurs : 1 600 298 en 2011).

[280] Russell Joyce&Sarah Gehrke, « 10 of the best independent galleries in Amsterdam » article publié le 22 juin en 2011. [En ligne] sur http://www.theguardian.com/travel/2011/jun/22/top-10-independent-galleries-amsterdam (référence consultée en 2014).

[281] A gagné le prix du site internet de l'année en 2014 pour *Arts&Culture* et est considéré comme le site internet de *Top Travel&Arts* par *The Guardian* et *The Times* (2012), culturetrip.com est une des plateformes numériques pour la culture globale et le mode de vie. [En ligne] sur http://theculturetrip.com/about-us/ (référence consultée en 2014).

espaces alternatifs sont notamment très actifs sur la scène artistique de la capitale culturelle néerlandaise. Dans son article intitulé « *Art on the Amstel* », paru dans *Art in America*, Dennis Cooper disait : « *les meilleurs travaux doivent être présentés dans les espaces alternatifs* », tout en citant The Stichting de Appel, Aorta, Montevideo et Time Based Arts[282].

Même si la visibilité de la scène artistique d'Amsterdam est relativement moins bien placée que celles de quelques villes majeures (New York, Londres, Berlin, Paris…) dans de nombreux classements figurant la hiérarchie des territoires, cette ville a développé sa création contemporaine par le biais de nombreux projets artistiques au niveau européen et grâce à quelques artistes nationaux et internationaux qui s'y sont installés. Bien que nous n'ayons pas étudié l'ensemble des galeries et des espaces d'exposition, les établissements recommandés par les professionnels de la culture sont bien présents. Par contre, une forte dépendance du Stedelijk Museum est facilement constatable dans le mode de constitution du Kunstkompass. Quant au développement des mouvements et des groupes d'artistes, il s'agit là aussi d'un point faible pour la scène artistique d'Amsterdam par rapport à celles de New York et de Paris. Considérons maintenant Munich, ville classée dans la zone européenne avec Amsterdam.

Munich

Avec 64 articles représentant 1,4% du total parus pendant les 30 ans de l'enquête, Munich se positionne à la 10^{e} place dans le classement de *Flash Art*. Cette ville allemande montre un écart de 8 places et d'un point avec le classement d'*Artforum* (26^{e}) établi sur une base de données collectée pour une période de quarante années. Cela révèle le fait que *Flash Art* s'intéresse bien davantage à la visibilité des territoires européens, contrairement à *Artforum*.

Quand on observe le développement par décennies, les pourcentages des années 90 sont les plus importants, notamment pour *Flash Art* (*Artforum* : 0,58%, *Flash Art* : 2,39%).

[282] Dennis Cooper, "Report from Amsterdam: Art on the Amstel", *op., cit.,* p. 39.

Le monde de l'art se souvient certainement de Munich en tant que ville historique ayant assisté à l'épanouissement des peintres allemands du XIX^{e} siècle et qui est représentée par la Sécession et le mouvement Der Blaue Reiter (cavalier bleu)[283]. Cette ville n'est cependant pas le lieu de référence pour les mouvements, les courants ainsi que les groupes d'artistes, représentatifs de l'art contemporain allemand à l'échelle internationale. Soulignons malgré tout que Munich a connu un « tournant » dans l'histoire des expositions, à la fin des années 90, grâce à de prestigieux événements financés par des sponsors. Le projet d'exposition *Dream City* a ainsi été organisé en 1999 grâce au soutien de l'entreprise Siemens qui a conçu un projet de coopération avec les institutions municipales et qui a lui-même fourni les espaces d'exposition : Villa Stuck, Kunstverein, Kunstraum, ainsi que les places et espaces verts de la ville[284]. Même si les expositions d'art contemporain se concentrent sur quelques villes capitales internationales telles que New York, Paris, Londres, etc., il y a des activités artistiques considérables en « province », comme le montre le projet de *Dream City*.

Observons maintenant le Kunstkompass : comme ce classement allemand s'intéresse davantage à la visibilité des artistes allemands, il sera possible de dresser une liste intéressante pour les institutions et les expositions organisées à Munich.

Aucune institution de grande importante n'y est recensée dans le mode de construction du Kunstkompass en 2001, mais les établissements représentant 650 points sont cependant nombreux **(**consulter le tableau Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (US, DE)**)**. Quatre institutions classées dans cette catégorie ont été citées pour Munich, de même que pour New York, Vienne et Francfort, soit un niveau plus élevé que celui de Paris, Chicago, San Francisco, etc. Il n'y a que Berlin (6) et Londres (5) qui devancent cette ville allemande en termes de nombre d'institutions jugées comme étant « importantes mais de second rang ».

Munich est finalement une ville riche en grands établissements mais il faut néanmoins souligner que le Kunstkompass est un palmarès progermanique. Sa visibilité augmente légèrement, en revanche, pour les expositions de groupes : une seule exposition représentant 300 points est notifiée pour le mode de construction du Kunstkompass. Munich dépend ainsi très fortement des institutions représentant 650 points.

[283] Giorgina Bertolino, *Comment identifier… Les mouvements artistiques de l'impressionnisme à l'art vidéo*, *op., cit.,* pp. 40-41 et 72-75.
[284] Anna Mohal, « *Dream city, Münchner Kunstfrühling* (printemps artistique) », *Artpress*, 01/09/1999.

Afin d'enrichir et de compléter notre enquête, observons à présent d'autres établissements et structures d'art contemporain représentant la scène artistique du Sud de l'Allemagne. Nous aimerions en effet consulter un autre palmarès, plus neutre que le Kunstkompass, et qui cite de nombreuses institutions internationales.

Selon Alain Quemin, le palmarès élaboré par la société Artfacts procède en tenant compte non seulement de facteurs de visibilité liés aux institutions mais aussi de certains éléments liés au marché, ce qui fait la différence du Kunstkompass. Basée à Londres, cette société, principale concurrente du Kunstkompass, dirige le site Internet Artfacts.net depuis 2003. Le palmarès d'Artfacts a également été publié en France par le *Journal des Arts*[285].

Nous nous sommes en effet intéressés à la base de données diffusée sur Internet par cette société illustrant près de 30 000 institutions réparties dans 151 pays du monde (en fév. 2015). Elle dévoile ainsi les noms des villes où se trouvent les lieux d'art contemporain dans le monde mais aussi la nature de tous les établissements cités : foires d'art contemporain, galeries, les organisations, journaux d'art, maisons de vente, etc... La différence, entre notre enquête sur la rubrique *Review* de nos quatre revues d'art et Artfacts, réside dans le fait que ce dernier préfère présenter des informations sur les « institutions spécifiques »[286], alors que la rubrique *Review/Preview* est élaborée à partir des expositions d'art contemporain qui suscitent l'intérêt des médias.

Nous avons donc mené une recherche afin de savoir combien d'institutions -que l'on peut trouver à Munich- sont reconnues par ce nouveau palmarès, tout en comparant avec d'autres villes allemandes, dans le but de mesurer la situation artistique de Munich, en Allemagne.

Artfacts recense ainsi près de 5000 institutions qui se trouvent dans environ 800 villes allemandes. Avec cette liste très complète, on pourra également donner à notre étude un aspect plus neutre et large que celui du Kunstkompass.

[285] Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* pp. 123-125.
[286] http://www.artfacts.net/tour/full-access/

Nombre d'institutions des principales villes d'art contemporain selon Artfacts		
Nom de ville	**unités**	**%**
Berlin	1161	23%
Cologne	354	7%
Munich	335	7%
Dusseldorf	228	5%
Hamburg	219	4%
Frankfurt/Main	182	4%
Stuttgart	112	2%
Leipzig	76	2%
Dresden	73	1%
Karlsruhe	59	1%
Autres	2152	44%
Total	4951	100%

Selon ce tableau, que nous avons créé à partir de la base de données diffusée par Artfacts.com, Munich et Cologne sont les villes les plus importantes après Berlin. On remarque d'abord que les institutions de Munich sont bien positionnées dans cette liste par rapport au classement des principales villes d'art contemporain des quatre revues d'art de 1971 à 2010 et qu'il existe un écart important entre Munich en 27^{e} position (141 articles/0,35%) et Cologne en 15^{e} position (465 articles/1,15%) dans les années 2000 (consulter l'annexe III). Ce résultat permet de constater qu'il y a un écart considérable entre les institutions retenues par Artfacts et les expositions d'art contemporain citées dans les revues d'art. Munich est finalement une ville très présente à l'échelle internationale de l'art contemporain, selon les données d'Artfacts, grâce à ses institutions. Afin de savoir quels sont les points forts de Munich par rapport aux autres villes d'art contemporain, il faut ensuite comparer la nature des lieux d'art contemporain avec Amsterdam, première ville classée dans la « zone européenne[287] ». Pour cette enquête, nous avons également consulté Artfacts.com pour obtenir le nombre d'institutions artistiques qui se trouve dans la capitale culturelle des Pays-Bas.

[287] Il est certainement intéressant de comparer la visibilité des institutions de Munich avec celle de Londres, Paris ou d'autres villes européennes. Nous nous intéressons cependant à la comparaison entre les villes qui se situent dans la même catégorie : zone internationale (New York, London et Paris), zone européenne (Munich et Amsterdam), zone américaine (Chicago et San Francisco).

Répartition des institutions d'art à Munich et à Amsterdam			
Institutions	Munich	Amsterdam	Total
Associations non lucratives	27	16	43
Art Management	0	1	1
Biennales/Triennials	0	1	1
Editions/Impressions…	9	6	15
Espace/Projet	0	4	4
Maison Atelier	0	1	2
Festival	2	0	12
Foires d'Art	4	8	463
Galerie Privées	241	222	55
Institutions publiques	37	18	1
Les Beaux-Arts	0	3	3
Maisons de Vente aux Enchères	12	4	16
Revues artistique	2	6	8
Temporary Exhibition Space	1	0	1
Total	335	290	625

Selon ce tableau, on constate que la part de Munich (335) est plus forte que celle d'Amsterdam (290). Rien qu'en tenant compte uniquement de ce seul résultat, on peut affirmer qu'*Artfacts* est un classement plutôt favorable pour cette ville allemande, car la visibilité d'Amsterdam est plus prononcée que celle de Munich, ce qui est également le cas dans les quatre revues d'art (consulter le classement des principales villes d'art contemporain selon les quatre revues d'art de 1971 à 2010. Amsterdam : 23^{e}, Munich : 27^{e} dans les années 2000).

Quant aux catégories d'établissements, les institutions publiques (+19), les associations non lucratives (+11), les maisons de vente aux enchères (+ 8) et les galeries privées (+19), ils sont plus nombreux, pour Munich, par rapport à ceux d'Amsterdam, alors que les espaces/projets (+4), les foires d'art (+4), les Beaux-Arts (+3) ainsi que les revues d'art penchent plus en faveur de cette dernière. Néanmoins, Munich, cette ville historique pour les peintres allemands du XIX^{e} siècle, recense aujourd'hui plusieurs institutions importantes consacrées à l'art contemporain, selon le Kunstkompass, et montre un bilan assez équilibré entre les espaces d'expositions (publics et privés) et la vente d'œuvres, par rapport à Amsterdam, qui s'intéresse plutôt aux espaces alternatifs (P/////AKT, PS - Project Space, etc.) et aux expositions à but commercial, selon les résultats d'Artfacts.

Comme nous venons de le constater, les villes occidentales sont en général enrichies par leurs histoires, mais aussi des mouvements, des groupes ainsi que des institutions, ce qui leur a permis de développer une bonne visibilité à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Il faut ensuite étudier la zone asiatique composée de Tokyo, Beijing, et Séoul. Notre questionnement repose sur le fait de savoir si les médias occidentaux réduisent la visibilité des pays périphériques malgré l'existence de leur dynamisme artistique développé à partir de riche d'institutions. Soulignons en effet que la visibilité de Tokyo est, dans le classement, très brillante par rapport à celle de Beijing et de Séoul, ce qui nous permet de penser qu'il existe une hiérarchie au sein même de trois pays d'Asie de l'Est. Nous aimerions en effet savoir s'il y a moins d'activité et de développement artistique dans les villes asiatiques par rapport à celles en Occident. Les capitales chinoise et coréenne développent-t-elles en effet moins de dynamisme artistique et culturel par rapport à Tokyo ?

I-II-1-1-4. Zone asiatique

Tokyo

La visibilité de Tokyo est la plus importante parmi toutes les villes d'Asie de l'Est d'après les quatre revues d'art. Malgré les trente années d'enquête, c'est dans le classement de *Flash Art* (8^{e}/87 articles/1,91%) que l'on aperçoit une forte présence de cette ville par rapport à *Artforum* (34^{e}/42 articles/0,27%) ainsi qu'aux autres revues : *Art in America* (17^{e}/43 articles/0,45%), *Artpres*s (134^{e}/6 articles/0,06%).

Quant à l'évolution par décennies du nombre d'articles, ce sont les années 90 et 2000 durant lesquelles on constate une croissance importante de la capitale japonaise dans le classement de *Flash Art*, tandis que c'est lors des années 80 que la visibilité est la plus remarquable dans le classement d'*Artforum*.

Nous remarquons également que Tokyo n'est visible, dans toutes les revues d'art, qu'à partir des années 80, lors de l'ouverture de la mondialisation dans l'art contemporain, ce qui permet de penser que l'intégration de la scène artistique de Tokyo dans les médias occidentaux est relativement récente par rapport aux autres villes occidentales que nous avons analysées. Si on pense que le Japon est un pays très connu sur la scène occidentale depuis le XIX^{e} siècle et ce, grâce aux artistes issus de

Tokyo, il est intéressant de remarquer que la reconnaissance territoriale n'est pas aussi brillante que le renom de certains artistes japonais : Hokusai, Hiroshige, Foujita, Yoko Ono, Takashi Murakami, etc., qui sont très connus dans le domaine artistique, sont en effet issus de la capitale japonaise.

Un artiste « exotique », reconnu dans un pays occidental, ne garantit en effet pas systématiquement la reconnaissance de son territoire d'origine pour les revues contemporaines occidentales. Par exemple, quelques grands artistes japonais tels que On Kawara, Shigeko Kubota, Shusaku Arakawa, Yoko Ono, etc., ont été mentionnés dans la rubrique *Review* des revues internationales à partir des années 70, alors que la reconnaissance de la capitale du Japon n'a été établie que dix ans plus tard à l'échelle internationale de l'art contemporain, d'après les revues internationales. Il est intéressant, par conséquent, de connaître le développement de la scène artistique de Tokyo autour des années 70, du point de vue international.

Gutaï, ce mouvement artistique japonais développé entre 1954-1972 à Tokyo et à Osaka a, très tôt, connu un succès international. Les artistes de ce mouvement d'avant-garde ont présenté leurs œuvres et leurs concepts aux États-Unis (New York) et en Europe (Turin) dans les années 50 et ils ont même parfois collaboré avec quelques artistes occidentaux, tels que Michel Tapié ou Georges Mathieu, pour des expositions d'art informel[288].

Développé entre 1969 et 1970 à Tokyo, Mono-ha est un autre mouvement représentant l'art contemporain japonais gravé dans l'histoire de l'art. Ce mouvement, partageant un fond commun et contemporain avec de nombreux mouvements et groupes développés dans les pays occidentaux[289], a même attiré des artistes issus d'autres pays asiatiques, comme c'est notamment le cas de Lee U-Fan. Né en 1936 à Haman-gun, cet artiste coréen connaît aujourd'hui une grande reconnaissance artistique sur la scène occidentale, comme en témoigne son exposition personnelle organisée à Versailles en 2014. Rappelons que Tokyo (ou Osaka, ville importante pour le mouvement Gutaï) n'a jamais été mentionnée, dans les années 70, dans la rubrique *Review/Preview* des quatre revues d'art. Les mouvements artistiques ne sont donc pas, de nouveau, une condition indispensable pour susciter

[288] Giorgina Bertolino, *Comment identifier… Les mouvements artistiques de l'impressionnisme à l'art vidéo*, *op., cit.,* pp. 187-189.

[289] Selon Cléo Armstrong, historien d'art, divers groupes proviennent d'un fond commun et contemporain avec Mono ha : Arte Povera, l'école d'art de Saint-Martin à Londres, Beuys en Allemagne et le Process Art aux États-Unis. Paul Ardenne *et al., Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, *op., cit.,* p. 169.

l'intérêt des médias des pays occidentaux, même si leur influence reste considérable pour la scène internationale de l'art contemporain.

Après ces deux grands mouvements japonais montrant une compatibilité artistique avec la pensée des artistes occidentaux, il est difficile de citer encore d'autres mouvements ou groupes d'artistes japonais représentant la scène artistique de Tokyo à partir des années 80. Néanmoins, une tendance artistique, très influencée par la culture populaire du Japon a émergé dans les années 2000 sur la scène artistique de Tokyo. On peut ainsi citer Murakami, figure emblématique du néo-pop qui a connu un grand succès commercial lors de ventes aux enchères, dans les années 2000, et qui vit aujourd'hui entre Asaka (près de Tokyo) et New York. Inspiré par les images colorées des *anime* et de l'univers des *mangas*, cet artiste japonais est une référence pour la nouvelle génération des artistes marqués par l'esprit « Cool Japan[290] ». Ces artistes, représentant aujourd'hui la vie de Tokyo désormais rebaptisée « Néo-Tôkyô[291] » à travers la culture populaire japonaise, a même influencé quelques artistes occidentaux tels que Pierre Huyghe ou Philippe Parreno qui ont acheté auprès d'une société japonaise les droits d'un personnage de *manga*, une jeune fille du nom d'Ann Lee[292].

Le monde artistique de Tokyo est finalement un peu comme celui de Londres qui n'a pas connu de grands mouvements artistiques pendant plusieurs décennies mais qui a assisté à la naissance du pop art et de quelques nouveaux artistes qui ont connu un grand succès international et commercial, tout en profitant des médias.

Considérons maintenant les institutions artistiques ainsi que les expositions retenues par le mode de construction du Kunstkompass. Il est en effet important de savoir si la capitale du Japon dispose d'autant d'institutions renommées que celles du Royaume-Uni et de l'Allemagne qui exercent une puissance de « *mainstream* ».

---

[290] Selon Adrian Favell, professeur de sociologie à Sciences Po, le terme « Cool Japan » désigne la marque officielle accordée à la troublante société asiatique (*anime, manga*) à la modernité ambigüe, perçue à travers sa culture pop. Adrian Favell, « Visions of néo-Tôkyô : culture pop dans l'art contemporain japonais », avril 2012. p. 114. Article diffusé : http://www.adrianfavell.com/mangaweb.pdf (référence consultée en 2014).

[291] Le terme Néo-Tôkyô désigne « *une vision idéalisée de la métropole comme source d'une culture populaire asiatique, inédite, un espace où disparaît la frontière entre l'imaginaire et la non moins fabuleuse réalité de la capitale japonaise* ». Adrian Favell, "Visions of néo-Tôkyô : culture pop dans l'art contemporain japonais", *op., cit*., p. 114.

[292] Il s'agit d'une des œuvres de ces artistes en vidéo présentée comme : « *Ann Lee, une manga-héroïne sans qualités et condamnée à végéter, est libérée par les artistes Pierre Huygue et Philippe Parreno. De l'industrie culturelle au statut d'objet d'art : tout un destin*. » Jade Lindgaard, « Pierre Huygue et Philippe Parreno – Ann Lee, une manga-héroïne », Les inRocks, 23/01/2001. [En ligne] sur http://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/pierre-huygue-et-philippe-parreno-ann-lee-une-manga-heroine-11219083/ (référence consultée en 2014).

Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (JP, CN, KR)				
	Points	**Japon**	**Chine**	**Corée du Sud**
Expositions en solo	800	0	0	0
	650	- Tokyo : 1	0	0
Expositions de groupes	500	0	0	0
	400	0	0	0
	300	- Tokyo : 3	0	0

* Ce tableau a été créé à partir des données présentées dans *Les Stars de l'art contemporain*.

Aucune institution représentant 800 points n'est citée pour le Japon dans le mode de construction du Kunstkompass. Une seule institution de 650 points, située à Tokyo, exprime la visibilité de la scène artistique japonaise. Pour les institutions ou expositions représentant 500 et 400 points, le Kunstkompass n'en cite aucune. Ensuite, trois institutions d'une valeur de 300 points, soit le même score que Zurich, Hambourg, Rotterdam, Barcelone, etc., sont notifiées pour Tokyo dans le mode de construction de ce classement allemand de 2001. Le Kunstkompass s'intéresse donc aux activités artistiques de Tokyo, mais sa visibilité reste relativement faible en comparaison avec celle de Londres qui a également connu de nombreux artistes du mouvement Néo-pop.

La reconnaissance internationale d'un territoire de l'art contemporain est ainsi liée aux périodes, comme on peut le constater dans les classements des principales villes d'art contemporain qui montrent que Tokyo est devenue visible seulement à partir des années 80. Il est donc pertinent de considérer le mode de construction du Kunstkompasse de 2008 afin de savoir s'il y a eu une évolution pour le Japon entre 2001 et 2008[293].

Le mode de construction du Kunstkompass de 2008 cite quatre institutions de 650 points et une de 300 points, situées à Tokyo. Il est assez étonnant de constater qu'il y a eu un changement considérable entre le mode de construction de 2001 et celui de 2008, puisque l'approche du Kunstkompass s'inscrit, en général, dans une continuité entre les périodes[294]. Pour le nombre

[293] Selon Alain Quemin, la méthodologie complète de construction du Kunstkompass en 2008 a été présentée par Harumi Kinoshita, doctorante en sciences de la communication. Manager Magazin, « Das Ranking », 03/06/2009. [En ligne] sur http://www.manager-magazin.de/lifestyle/artikel/a-585480.html (référence consultée en 2014).
Consulter notamment Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* pp. 51-70.

[294] « *Le Kunstkompass présente une très nette continuité, car, s'il existe une part de labilité dans les jugements esthétiques du monde de l'art contemporain et si les réputations ne sont pas établies une fois pour toutes, la prime accordée aux artistes les plus reconnus confère une certaine continuité aux jugements qui, lorsqu'ils concernent les artistes situés au sommet de la hiérarchie des valeurs esthétiques, devient extrêmement forte*. » Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain, op., cit.,* pp. 83-85.

d'institutions, Tokyo ne connaît pas de grande différence entre les deux années : 2001 -4 institutions-, 2008 -5 institutions-. Mais la différence devient très importante quand on considère l'ensemble des valeurs pour toutes les institutions japonaises citées dans ce classement allemand : 2001 (1 550 points), 2008 (3 200 points). Les 4 institutions de 650 points représentent finalement un niveau bien plus élevé que la plupart des villes que nous avons analysées ou mentionnées précédemment : Munich (3), Cologne (2), Chicago (2), San Francisco (2), Amsterdam (1).

Cela prouve que les institutions, ainsi que les expositions d'art contemporain de Tokyo, ont connu une croissance importante entre le début et la fin des années 2000. Même si ce sont toujours les grandes villes occidentales comme New York, Paris, Berlin, etc., qui développent une grande visibilité internationale dans le palmarès allemand, on constate une réelle considération pour le Japon, ainsi qu'une reconnaissance importante, à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Pour terminer et élargir notre enquête sur la scène artistique de Tokyo, nous avons comparé le nombre d'institutions entre les villes de New York et de Tokyo à travers la base de données d'Artfacts. Nous espérions en effet ainsi mesurer et évaluer les différences entre la capitale japonaise (Asie) et New York, celle de l'art contemporain (Occident) : l'une est la plus visible en Asie, alors que l'autre est la plus puissante du monde.

Comparaison du nombre d'institutions et leurs natures entre New York et Tokyo selon Artfacts.com (02/2015)

Institutions	New York	Tokyo	Total
Associations non lucratives	105	16	121
Art Management	3	1	4
Biennales/Triennials	6	1	7
Editions/Impressions…	38	4	42
Espace/Projet	19	1	20
Maison Atelier	1	0	1
Festival	1	0	1
Foires d'Art	50	3	53
Galerie privées	1273	342	1615
Institutions publiques	99	43	142
Les Beaux-Arts	4	0	4
Maisons de Vente aux Enchères	7	2	9
Revues artistique	32	3	35
Temporary Exhibition Space	7	0	7
Hôtel d'art	2	0	2
Galeries en ligne	4	0	4
Collections privées	1	1	2
Total	1655	417	2069

Tout d'abord, nous constatons que le nombre d'institutions à Tokyo (417) est très bas par rapport à celui de New York (1655). Il est cependant intéressant de souligner que la part de Tokyo représente 25% du total par rapport à la « capitale de l'art contemporain », et qu'elle est nettement supérieure aux nombreuses institutions de Munich (335) et d'Amsterdam (290) retenues par Artfacts. La capitale japonaise est relativement importante dans la liste d'Artfacts en comparaison au classement du nombre d'articles de nos quatre revues d'art. New York est la seule ville représentant 40,63% du total parmi près de 1000 villes qui figurent dans le classement des principales villes d'art contemporain selon les quatre revues d'art de 1971 à 2010. Amsterdam (16^{e}) devance par ailleurs Tokyo (22^{e}) (consulter l'annexe III). On voit ainsi une importante différence entre Artfacts, qui illustre une longue liste d'institutions « spécifiques », et les revues d'art qui présentent (bi-) mensuellement les expositions d'art contemporain dans le monde.

Quand on voit la nature des institutions, on peut savoir qu'aucun élément n'est comparable avec New York pour les institutions de Tokyo, sauf la catégorie « collections privées » : New York (1), Tokyo (1). Nous remarquons toutefois que la part d'Institutions publiques est assez élevée pour Tokyo (New york : 99, Tokyo : 43).

De plus, 342 galeries privées ont été retenues par les opérateurs d'Artfacts, ce qui est loin d'être négligeable. Rappelons, par ailleurs, que les parts respectives de Munich et d'Amsterdam étaient de 241 et de 222 pour les galeries privées, ce qui permet de penser que la scène artistique de Tokyo est relativement intéressante par rapport à certaines villes occidentales, même si New York domine largement les autres villes pour ce qui est du nombre de structures artistiques.

Une simple « présence » des institutions -celles-ci produisent de nombreux expositions et événements culturels- ne garantit donc pas, de nouveau, une bonne « visibilité » sur la scène internationale de l'art contemporain. Cette dernière développe certainement un critère de sélection qui interagit très certainement avec la localité des pays, comme on le constate très clairement dans le cas du Kunstkompss. Il est notamment important de souligner que cette ville, même si elle se situe très loin de New York, Londres, Paris et d'autres villes occidentales, partage néanmoins avec toutes depuis longtemps les mêmes références artistiques, à travers leurs mouvements artistiques. Tokyo a réinventé ou s'est appropriée, en effet, quelques courants artistiques occidentaux, comme la Néo-

pop, par le biais de son propre contexte socio-culturel (*mangas, anime*), ce qui confère un caractère esthétique spécifique à cette ville « exotique ».

Beijing

Beijing se positionne à la 36e place dans le classement de *Flash Art* et à la 98e place dans celui d'*Artforum*. Malgré ce grand écart positionnel, le nombre d'articles que ces deux revues d'art recensent sont quasiment les mêmes : *Flash Art* (12), *Artforum* (10). Quant à l'évolution par décennie, il est intéressant de signaler que la capitale chinoise n'est devenue visible que dans les années 2000, et, ce, dans toutes les revues d'art. Ce résultat correspond finalement à la période de l'apparition des artistes chinois dans le monde de l'art contemporain, marquée à partir de la deuxième moitié des années 2000[295]. Afin de comprendre le développement de la scène artistique de la capitale chinoise, il est nécessaire de comprendre pourquoi la scène artistique pékinoise s'est intégrée si tardivement dans le monde de l'art contemporain alors qu'il est si aisé, aujourd'hui, de citer quelques grands artistes chinois qui connaissent un vif succès international, tels qu'Ai Weiwei, Zeng Fanzhi, Zhang Xiaogang, Yue Minjun, etc.

Afin de comprendre le développement de la scène artistique de Beijing, il est important d'aborder la situation politique du pays qui a freiné le développement de l'art contemporain jusqu'au milieu des années 90. Les artistes contemporains chinois ayant aujourd'hui une reconnaissance internationale comme Zhang Huan, Wahng Jinsong et Ma Liuming, étaient actifs en Chine dans les années 90. Beijing n'a cependant consacré aucun espace à l'art contemporain jusqu'au milieu des années 90, parce que le marché de l'art était complètement fermé depuis 1976 par Mao Zedong qui interdisait d'acquérir, d'hériter et d'échanger des œuvres d'art[296] et parce que les étrangers ne pouvaient pas monter légalement des galeries d'art en Chine[297]. Les Chinois ont par conséquent connu l'art contemporain à travers des expositions organisées officieusement.

[295] Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain », *op., cit.* p. 77.
[296] Clare McAndrew, *Globalisation and the art market, op., cit*., pp. 34-35.
[297] Jonathan Napack, « Young Beijing », *Art in America*, juin-juillet, 2004, pp. 142-146. Jonathan Napack est expert en art contemporain asiatique.

C'est en 2004 que le marché de l'art chinois s'est développé : on pouvait alors trouver une douzaine de galeries d'art contemporain étrangères dans la capitale chinoise. Les musées chinois ont également commencé à présenter l'art expérimental, malgré la présence d'une légère censure de l'État. Selon Jonathan Napack, ce développement de l'art contemporain est le fruit de la révolution de l'information (développement d'Internet qui échappe à la censure gouvernementale), de la croissance économique, de l'apparition de la nouvelle génération (qui ne connaît pas la Chine de Mao, mais qui adore McDonald et Céline Dion) et, notamment, du changement de contexte politique et culturel du pays. Jiang Zemin, Secrétaire général du Parti communiste chinois entre 1989 et 2002 et président de la République populaire de Chine entre 1993 et 2003, s'est appuyé sur le concept des « forces avancées » en suivant le modèle économique taïwanais ou sud-coréen[298]. En outre, les grandes villes en région comme Shanghai, Guangzhou, Nanjing, Kunming et Chengdu, se sont progressivement développées en multipliant les expositions et les événements artistiques[299]. C'est pourquoi les revues occidentales ont alors reconnu la scène artistique de la capitale de la Chine ainsi que celle d'autres villes chinoises comme Shanghai, Guangzhou, etc., à partir des années 2000. Soulignons, par contre, qu'Hongkong a été gouvernée pendant plusieurs décennies par les Britanniques et n'est citée par *Artforum* qu'à partir des années 90. Les institutions dédiées à l'art contemporain ont été tout simplement quasi-absentes pendant plusieurs décennies jusqu'à ce que le capitalisme conquière la « cité interdite ».

C'est finalement à partir des années 2000 que l'art contemporain s'est développé dans la capitale chinoise à travers plusieurs lieux d'expositions comme l'Ullens Center for Contemporary Art (2007), le Musée d'Art d'Aujourd'hui (2002), l'Espace 798 (zone d'art contemporain), etc. Comme l'épanouissement de l'art contemporain de Beijing est arrivé relativement tard par rapport aux autres

[298] *Ibid.,* p. 142.

[299] Le développement de la scène artistique de Shanghaï est important. Ouverte en 2004, la galerie d'art Shanghai (SGA) a présenté 26 artistes d'art contemporain chinois avec Fang Lijun, Yue Minjun et Lin Taianmiao pendant l'exposition *Beyond Boundaries*. Inauguré en 2003, le Musée d'art moderne Duolun joue le rôle d'une « platform international » pour l'échange de l'art contemporain. Fondée en 1996 par le galeriste suisse Lorenz Helbling, collaborateur dans nombre d'événements artistiques comme *Armory Show*, la galerie ShanghArt est la plus ancienne galerie d'art contemporain chinoise. On pourra également citer l'espace alternatif DDM warehouse et la galerie Art Scene qui ont été inaugurés en 2000 et qui ont été représentés dans *Art in America.* Lisa Movius*,* « Shanghai Spring », *Art in America*, juin-juillet, 2004, pp. 147-149.

grandes villes que nous avons analysées, il serait intéressant de savoir si le Kunstkompass cite quelques institutions pékinoises afin d'évaluer la visibilité des artistes contemporains internationaux.

Aucune institution chinoise n'est citée dans le mode de construction du Kunstkompass de 2001, ce qui confirme que la Chine n'était pas encore un pays éveillé à l'art contemporain pendant cette époque **(**consulter Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (JP, CN, KR)**)**. C'est dans le mode de construction du Kunstkompass de 2008 qu'émargent une institution (National Art Museum of China) de 650 points et deux de 300 points (même niveau que Tokyo). Même si Beijing n'est pas à la hauteur de Tokyo, cette ville montre une croissance impressionnante à la fin des années 2000 dans le palmarès allemand. Beijing est finalement l'une des nouvelles villes d'art contemporain où se développe aujourd'hui la construction d'établissements artistiques. Notons que l'investissement culturel est un excellent « baromètre » de la vitalité de la Chine avec 4000 nouveaux musées inaugurés entre 2008 et 2014[300].

Séoul

Séoul se positionne à la 66e place dans le classement d'*Artforum* et à la 67e dans celui de *Flash Art*. Même si la position globale de cette ville sud-coréenne est presque commune à ces deux palmarès, le nombre d'articles d'*Artforum* (17 articles/0,11%) est nettement supérieur à celui de la revue italienne (5 articles/ 0,11%). Tenant compte des résultats précédents des villes asiatiques, ainsi que ceux du classement des quatre revues d'art, on remarque que les revues occidentales développent une sorte de préférence territoriale : la part de Tokyo (nombre d'articles) est très élevée dans le classement d'*Art in America* et celle de Beijing est relativement nuancée dans le classement d'*Art in America* et d'*Artforum*. Cette dernière s'intéresse davantage à Séoul. Notons que la part de ces trois capitales asiatiques reste très basse dans *Artpress* (consulter l'annexe III).

[300] Evelyne Lehalle, « Les nouveaux musées chinois », article publié le 13/08/2014, Nouveau Tourisme Culturel. [En ligne] sur http://www.nouveautourismeculturel.com/blog/2014/08/13/les-nouveaux-musees-chinois/: (référence consultée en 2014).

Quand on considère l'évolution par décennies, il est intéressant de constater que la capitale coréenne est presque inexistante dans les années 70 et 80, mais qu'elle s'est nettement développée pendant les deux dernières décennies de notre enquête et, ce, dans toutes les revues d'art. Il est vrai que le monde occidental s'est vivement intéressé à l'art contemporain des pays non occidentaux après l'exposition *Magiciens de la Terre,* organisée en 1989, ce qui permet de penser que la visibilité de Séoul a commencé à se développer après cette date dans les médias occidentaux.

Cependant, il serait intéressant de savoir les raisons pour lesquelles cette ville coréenne n'a été présente dans la plupart des revues occidentales qu'à partir des années 90, alors que les activités artistiques de la capitale japonaise ont suscité l'intérêt des magazines occidentaux dès les années 80 et que Nam June Paik a connu une reconnaissance artistique à partir des années 60 (*Fluxus*). Pourquoi y-a-t-il un écart d'une décennie entre les capitales japonaise et coréenne au sujet de la reconnaissance artistique de la Corée du Sud au niveau international ?

Si l'art contemporain chinois s'est développé à partir des années 2000 grâce à son expansion économique vers le monde, le monde de l'art coréen a probablement eu la chance que Nam June Paik, le fondateur de l'art vidéo, a reçu son éducation et a été formé à Hong Kong, au Japon et ensuite en Allemagne. Il a, par ailleurs, connu John Cage à Darmstadt en 1958 quand il avait à peine 26 ans. C'est à partir des Jeux Olympiques, organisés à Séoul en 1988, que cet artiste international est devenu populaire en Corée du Sud, notamment grâce à son œuvre intitulée *Dadaicsun* (다다익선), œuvre monumentale (1003 télévisions) conservée au Musée national d'art moderne et contemporain de Gwacheon, et à une série de publicités réalisées en 1995 pour un produit, une boisson gazeuse[301]. Nam June Paik a ouvert l'ère postmoderne en Corée du Sud[302], et de nombreux artistes internationaux se sont présentés dans ce pays à travers des événements artistiques organisés à l'occasion des Jeux Olympiques qui ont suscité un intérêt particulier pour l'échange culturel, au

[301] Cette œuvre, composée de 3 séries, a été réalisée afin de célébrer le 50e anniversaire de la libération de la Corée après 35 ans d'occupation par l'armée japonaise.

[302] Nam June Paik est considéré comme le premier à avoir introduit l'art contemporain en Corée du Sud dans l'histoire de l'art coréen. Son œuvre, intitulée *Good Morning Mr. Orwell*, a été réalisée en 1984 et a été la première œuvre postmoderne selon Kim Hong-hee, directrice du Musée d'art de Séoul. Kim Hong-hee, *Discours et terrain de l'art contemporain* (« 규곡 김홍희의 현대미술 담론과 현장 »), vol. 2, *L'art contemporain et la scène artistique coréenne* (« 한국 화단과 현대미술 »), Numbit, Séoul, 2003, p. 18.

niveau international[303]. La scène artistique de la Corée du Sud a en effet dû subir une transformation brutale de son paysage artistique à l'ère de la mondialisation, en plein milieu du développement économique du pays. Les artistes coréens ayant reçu leur formation artistique entre les années 60 et 80 dans leur pays, ils n'ont pas forcément eu l'occasion de se confronter avec la nouvelle pratique et au regard artistique venu de l'Occident, alors que la nouvelle génération d'artistes qui ont été formés à partir des années 90, a été très sensible à cette nouvelle vague, grâce aux médias, ainsi qu'aux artistes ayant fait leurs études artistiques dans différents endroits comme au Japon, aux États-Unis ou bien encore en Europe.

La scène artistique coréenne se divise finalement en trois générations à partir des années 50. La 1ère génération (à la fin des années 50) : les artistes influencés par l'informel, la 2ème génération (les années 80) : les artistes du mouvement populaire « Minjung (민중미술) » (dans la plupart des cas, ce sont des peintres qui ont été très sensibles aux mouvements sociaux contre le régime de la « nouvelle force militaire » des années 80) et la 3ème : les artistes touchés par la mondialisation après les Jeux Olympiques de Séoul[304]. C'est à partir de cette dernière génération que la scène artistique de la Corée du Sud a montré la grande influence de l'art contemporain international et de la nouvelle pratique artistique (vidéo, installation, etc.) éloignée de la pratique traditionnelle (peinture, sculpture) qui a émergé en Corée du Sud.

Sans parler de la Biennale de Gwangju, inaugurée en 1995 et qui a connu un grand succès international, les années 90 ont été une période importante dans le changement de la scène artistique sud-coréenne. Nam june Paik a notamment joué un rôle important dans la promotion de la scène artistique de son pays natal à l'échelle internationale. Les Jeux Olympiques ont catalysé des échanges artistiques culturels avec des pays occidentaux. La génération de jeunes artistes s'est, quant à elle, intéressée à l'actualité de l'art contemporain international, tout en partant parfois pour étudier les arts visuels dans les pays occidentaux. Il faut néanmoins noter que cela a toujours été le Japon, comme dans le cas de Lee U-fan, qui a été le pays le plus facile d'accès pour apprendre de nouvelles pratiques artistiques pour les Coréens avant les années 90. Mais la Corée du Sud s'est

[303] Charlotte Bydler, *The Global Art World, inc : On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis, Stockholm, 2004, p. 135.
[304] Kim Hong-hee, *L'art contemporain et la scène artistique coréenne*, *op., cit.,* p. 15.

ouverte à l'Occident à partir des années 90 : depuis ce changement, marqué par la globalisation, la scène artistique internationale d'art contemporain a finalement commencé à s'intéresser à la Corée du Sud.

Séoul, capitale politique, économique et culturelle du pays, est devenue, par ailleurs, de plus en plus dynamique à partir des années 2000. Insadong est un grand quartier traditionnel et touristique de Séoul (beaucoup de galeries d'art traditionnel et d'antiquités s'y concentrent) où se trouvent de nombreuses galeries et établissements dédiés à l'art contemporain, comme le centre Insa Art, les galeries Kukje et Hyundai, Hakgooje, la Galerie Perrotin (très récemment : 2016) etc. En 2014, on a notamment assisté à l'inauguration d'un deuxième musée national d'art contemporain - le MMCA - qui s'est davantage intéressé aux échanges internationaux. Situé à Gangnam, à Séoul, Chungdamdong est désormais devenu le nouveau lieu de rendez-vous pour les amateurs d'art. Développé depuis les années 2000, ce quartier du luxe a favorisé le développement de l'art contemporain grâce à de nombreuses galeries : par exemple, le bâtiment Naturepoem est un véritable centre d'art où se trouvent de nombreuses galeries d'art et de design. Une vingtaine de galeries d'art, dont celle de Michael Schultz fait partie, se côtoient dans ce bâtiment. Après une installation à Malaga en Espagne, une autre annexe du Centre Pompidou sera inaugurée à Séoul en 2017. Étant très sensible à l'économie et au marché global, Séoul, cette « méga-city » ultramoderne, tout comme Tokyo, est finalement l'un des centres artistiques d'Asie, très ouvert sur le monde depuis l'ère de la mondialisation. C'est pourquoi, les revues occidentales se sont vivement intéressées aux activités artistiques de cette ville dans les années 90 et 2000.

Afin d'évaluer la reconnaissance des institutions coréennes situées à Séoul à l'échelle internationale, il faut ensuite étudier de plus près le Kunstkompass.

Selon ce dernier[305], la visibilité de la scène artistique coréenne est très modeste **(**voir Le mode de construction du Kunstkompass en 2001 (Japon, Chine, Corée du Sud)**)** : aucune institution n'est retenue dans le mode de construction du Kunstkompass de 2001, puis une seule institution classée dans la catégorie des 650 points (MMCA) que nous trouvons dans le mode de construction de 2008,

305 Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain, op., cit*., pp. 39-67.

ce qui place Séoul au même niveau que d'autres villes issues du Tiers-Monde comme Bangkok, Johannesburg, Bombay, etc. Si l'on considère le fait que le nombre d'établissements de 650 points, cités par les éditeurs du Kunstkompass de 2008, se situe au-delà de 150 et celui des institutions et des expositions entre 4 et 6 au total pour Tokyo et Beijing, on réalise que ce palmarès allemand ignore l'existence de la scène artistique séoulienne. La Corée du Sud a pourtant connu l'art contemporain plus tôt que la Chine, ce qui permet de penser que la reconnaissance internationale n'est pas forcément une simple question de chronologie.

La visibilité artistique d'une scène nationale ou locale est, peut-être, une problématique profondément liée au contexte historique et culturel, puisque l'expansion économique de la Chine a explosé dans les années 2000 et puisque la Chine a toujours été un grand empire pour l'Occident et, ce, depuis l'époque romaine. Il est certain que l'Occident connaît mieux le Japon et la Chine que la Corée, celle-ci étant restée fermée au reste du monde tout au long du XIX^{e} siècle puis largement détruite pendant la guerre entre les deux Corées de 1951 à 1953.

Afin d'élargir notre enquête, comparons maintenant les institutions de Séoul et de Beijing, classées par Artfacts.

Comparaison du nombre d'institutions et leur nature entre Beijing et Séoul selon Artfacts.com (02/2015)

Institutions	Beijing	Séoul	Total
Associations non lucratives	11	9	20
Art Management	0	1	1
Biennales/Trienniales	6	1	7
Editions/Impressions	0	0	0
Espace/Projet	1	0	1
Maison Atelier	0	0	0
Festival	4	0	4
Foires d'Art	3	6	9
Galeries privées	256	237	493
Institutions publiques	28	24	52
Les Beaux-Arts	1	1	2
Maisons de Vente aux Enchères	2	1	3
Revues artistiques	0	1	1
Espace d'expositions temporaires	0	0	0
Hôtel d'art	0	0	0
Galeries en ligne	0	0	0
Collections privées	0	0	0
Total	312	281	593

En comparaison avec Beijing, la part des institutions de Séoul est également basse : Séoul (280), Beijing (312), ce qui confirme que la scène artistique de cette ville a acquis une reconnaissance internationale plus solide que celle de Séoul dans les classements occidentaux après les années 2000. Quant à la nature de ces institutions, il est intéressant de savoir que Beijing devance très nettement la capitale sud-coréenne en termes d'événements et de manifestations artistiques, comme des biennales/triennales (Beijing : 6, Séoul : 1) ainsi que des festivals artistiques (Beijing : 4, Séoul : 0), alors que les foires d'art contemporain sont le point fort de la scène artistique de Séoul : Beijing (3), Séoul (6). Soulignons que la KIAF (Korean International Art Fair) est considérée comme la « plus grande » foire internationale d'art contemporain en Asie[306].

Quant aux espaces d'exposions **(**associations non lucratives (Beijing : 11, Séoul : 9), galerie privées (Beijing : 256, Séoul ; 237), institutions publiques (Beijing : 28, Séoul : 24)**)**, on peut remarquer que la part de Beijing reste toujours légèrement plus élevée que celle de Séoul. Il y a donc plus d'espaces reconnus par les opérateurs d'Artfacts à Beijing qu'à Séoul.

Comme on constate de façon très nette le fait que Tokyo, Beijing et Séoul sont apparus chacun pendant des décennies différentes (Tokyo : les années 80, Séoul : les années 90, Beijing : les années 2000) sur la scène internationale de l'art contemporain à travers les revues occidentales, il serait intéressant de savoir si d'autres villes japonaises, chinoises et coréennes ont connu le même cas de figure: il est vrai que les capitales de ces trois pays jouent un rôle très important dans le domaine de l'art contemporain en Asie, mais cela ne nous empêche pas de penser que le dynamisme de croissance de l'art contemporain se développe également en région.

Il est aussi intéressant de voir s'il y a des différences entre les revues d'art dans le nombre d'articles ou de villes.

Afin d'étudier l'ensemble des villes d'art contemporain repérées dans l'espace occidental, nous proposons de considérer l'ensemble des quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*), puisque l'intérêt principal de notre recherche réside dans le choix des artistes asiatiques ainsi que les lieux – pays et villes- qui leur sont rattachés.

[306] Site officiel de KIAF : http://kiaf.org/?r=2015en&c=112/120 (référence consultée en 2015).

Résultat : visibilité des territoires des pays asiatiques sur la scène internationale de l'art contemporain

Afin d'évaluer le dynamisme artistique de différents territoires de l'art contemporain, nous avons étudié plusieurs éléments, comme des institutions (galeries, musées, fondations, etc.), des expositions, des mouvements, des tendances, des groupes d'artistes, etc. Nous avons constaté que New York est une ville très riche grâce à plusieurs facteurs qui favorisent le développement de l'art contemporain, alors que deux autres villes internationales ont, quant à elles, chacune leurs points faibles : les mouvements artistiques pour Londres. L'aspect commercial pour la scène parisienne. Londres et Paris ont cependant développé leurs scènes artistiques à travers leurs spécificités artistiques et territoriales : le groupe et l'aspect économique sont des points positifs pour la capitale britannique, alors que les artistes parisiens ne connaissent certainement pas autant de succès économique ou médiatique en comparaison avec les artistes YBAs. La capitale française est, en revanche, riche des projets artistiques soutenus par les fonds publics, ce qui permet de s'interroger : quelles sont les liens entre la vie politique et le développement artistique d'un pays ?

Quant à la « zone américaine », il est intéressant de remarquer que l'aspect historique d'une ville, comme Chicago (le Millenium Park), peut influencer le développement de l'art contemporain. Le quartier artistique est également un élément crucial pour comprendre la croissance de l'art en province, comme le cas de San Francisco concentrant des activités artistiques locales dans la *Bay Area*.

Pour la zone « européenne»[307], Amsterdam est d'abord une ville importante pour la vie culturelle de l'Europe, tout en attirant notamment des artistes internationaux, alors que de nombreuses entreprises privées souhaitent vivement collaborer avec les professionnels de l'art à Munich, une ville historique pour l'art moderne. Il est certain qu'au sein de l'espace occidental, la vie culturelle et

[307] Rappelons de nouveau que nous nous intéressons à la comparaison entre les villes qui se situent dans la même catégorie - zone internationale (New York, London et Paris), zone européenne (Munich et Amsterdam), zone américaine (Chicago et San Francisco)- même si Londres et Paris sont les villes très importantes pour le développement de l'art contemporain en Europe. Nous aimerions en effet relever les différents points de vue des revues d'art concernant la question sur les territoires au lieu de traiter l'ensemble des villes traditionnellement toutes puissantes : New York, Londres, Berlin, Paris.

artistique est mieux développée dans certaines villes que dans d'autres. On peut cependant conclure que chacune possède son propre caractère et ses qualités artistiques. Même si certaines villes sont mieux évaluées en termes de nombre d'institutions, les grands musées ainsi que les expositions d'art contemporain sont une qualité commune à l'espace occidental, comme on peut le constater dans le mode de construction du Kunstkompass. À travers le guide annuel d'*Art in America*, ainsi que la base de données d'Artfacts, nous avons notamment réalisé que les galeries d'art, ou d'autres types d'établissements qui sont consacrés à l'exposition de l'art contemporain, sont très nombreux dans les villes occidentales, même si ce sont toujours les institutions, ainsi que les galeries d'art, qui abondent dans quelques villes (New York, Londres et Paris), qui sont les plus citées par les médias. La simple « présence » d'établissements artistiques n'est donc pas synonyme d'une « visibilité » garantie dans le monde de l'art contemporain.

Quant à la « zone asiatique », il est important de souligner que le développement de l'art contemporain dépend très fortement du contexte politique, économique, historique et géographique, comme on peut l'observer avec le décalage temporel entre Tokyo, Séoul et Beijing : dix ans d'écart entre ces villes. Ces capitales asiatiques ont chacune connu un épanouissement économique ainsi qu'une reconnaissance internationale à différentes périodes. Le développement de l'art contemporain des trois pays d'Asie de l'Est s'est en effet finalement établi lors de l'ouverture politique et économique sur le monde occidental : le capitalisme est donc un élément important concernant la croissance de la nouvelle forme artistique. L'art contemporain est finalement une question portant sur la géographie et la temporalité : il est né après la fin de la deuxième guerre mondiale ou à partir de l'exposition *When attitudes become form* en 1969. Précisons cependant que tous ces moments définis par l'Occident ne peuvent pas être appliqués à tous les territoires du monde car il y a, en effet, quelques pays qui ont pris de l'« avance » ou, au contraire, du « retard », de façon périodique, concernant le développement de l'art du point de vue occidental. Pour le dynamisme artistique des villes asiatiques, nous avons constaté que Tokyo est une ville très « avancée », par rapport à Séoul et à Beijing, en termes de mouvements artistiques ainsi que d'institutions. Cette ville n'est cependant pas à la hauteur de certaines grandes villes occidentales en termes de visibilité internationale, d'après le nombre d'indicateurs que nous avons créés et étudiés. Les institutions sont nombreuses dans ces trois villes asiatiques, notamment à partir des années 2000. On constate ainsi que la visibilité de l'espace asiatique s'est agrandie. Une simple « présence » des

institutions ne garantit pas, de nouveau, une bonne « visibilité » des territoires de l'art contemporain, nations ou villes.

Pour les pays asiatiques, la Corée du Sud et la Chine étaient tout simplement absentes selon les revues occidentales à l'échelle internationale de l'art contemporain dans les années 80 et 90, alors que le Japon a acquis très tôt une reconnaissance artistique à travers ses artistes travaillant dans l'espace occidental ou quelques mouvements artistiques qui y ont vu le jour. La question géographique et culturelle est donc un élément important pour la visibilité du terrain artistique, car les quatre revues d'art s'intéressent tout simplement davantage aux activités artistiques des pays occidentaux (*Art in América* et *Artforum* sont des revues très américaines ; *Artpress* est une revue très française ; *Flash Art* est une revue européenne favorisant légèrement la visibilité des villes italiennes), ce qui induit notamment que la place des pays périphériques demeure modeste dans les médias occidentaux. Il est vrai que la visibilité des pays asiatiques s'accroît constamment à l'échelle internationale de l'art contemporain et qu'il y a de plus en plus de musées, de galeries, de biennales ou autres espaces d'expositions suscitant l'intérêt de l'espace occidental, ce qui est retranscrit dans le mode de construction du Kunstkompass de 2001 et de 2008.

Mais combien d'artistes et d'institutions se trouvent dans les pays asiatiques que nous citons l'échelle internationale ? La scène artistique asiatique veut acquérir la reconnaissance des pays occidentaux, car le monde de l'art est dominé par certains pays « prescripteurs » légitimes et l'hégémonie internationale existe également dans le domaine artistique.

Il est clair que l'espace occidental développe et profite de l'autorité artistique à travers leurs institutions et leurs palmarès, ce qui minimise parfois la visibilité des territoires non-occidentaux qui s'étendent cependant progressivement sur la scène internationale. La mondialisation n'est certainement pas une ouverture infinie pour tous les pays qui existent dans le monde. L'exotisme peut finalement se développer au sein de l'espace asiatique grâce aux spécificités territoriales créées à partir du point de vue occidental, celui-ci contrôlant la qualité des institutions, des expositions ainsi que des manifestations artistiques et culturelles. Le raisonnement entre « nous » et « eux » se développe finalement au sein de l'art contemporain international, tout en engendrant une discrimination et une censure qui réduisent la visibilité et la capacité de croissance des pays périphériques.

Avant d'étudier le développement de la visibilité des pays en termes de nombre d'articles, nous allons maintenant considérer le développement de la visibilité de trois pays d'Asie de l'Est à partir de 1971 et jusqu'en 2010.

I-II-1-2. Nombre d'articles et de villes d'Asie de l'Est retenues dans la rubrique *Review/Preview* dans les quatre revues d'art

Évolution du nombre d'articles et de villes pour les trois pays d'Asie de l'Est

Art in America		1971-1980		1981-1990		1991-2000		2001-2010		Total (4 décennies)	
		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes	
Japon	**NA**	0	0%	13	100%	24	92%	17	61%	54	81%
	NV	0	0%	2	100%	6	75%	3	43%	11	65%
Corée	**NA**	0	0%	0	0%	2	8%	3	11%	5	7%
	NV	0	0%	0	0%	2	25%	1	14%	3	18%
Chine	**NA**	0	0%	0	0%	0	0%	8	29%	8	12%
	NV	0	0%	0	0%	0	0%	3	43%	3	18%
Total	**NA**	0	0	13	100%	26	100%	28	100%	67	100%
	NV	0	0	2	100%	8	100%	7	100%	17	100%

Artforum		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes	
Japon	**NA**	0	0%	19	100%	14	64%	25	41%	58	57%
	NV	0	0%	3	100%	3	43%	8	62%	14	61%
Corée	**NA**	0	0%	0	0%	7	32%	17	28%	24	24%
	NV	0	0%	0	0%	3	43%	2	15%	5	22%
Chine	**NA**	0	0%	0	0%	1	5%	19	31%	20	20%
	NV	0	0%	0	0%	1	14%	3	23%	4	17%
Total	**NA**	0	0%	19	100%	22	100%	61	100%	102	100%
	NV	0	0%	3	100%	7	100%	13	100%	23	100%

Flash Art		1971-1980		1981-1990		1991-2000		2001-2010		Total (4 décennies)	
		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes	
Japon	**NA**	0	0%	11	100%	42	95%	44	75%	97	85%
	NV	0	0%	2	100%	4	80%	3	60%	9	75%
Corée	**NA**	0	0%	0	0%	2	5%	3	5%	5	4%
	NV	0	0%	0	0%	1	20%	1	20%	2	17%
Chine	**NA**	0	0%	0	0%	0	0%	12	20%	12	11%
	NV	0	0%	0	0%	0	0%	1	20%	1	8%
Total	**NA**	0	0	11	100%	44	1	59	100%	114	100%
	NV	0	0	2	100%	5	100%	5	100%	12	100%

Artpress		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes		Nombre d'articles ou nombre de villes	
Japon	**NA**	0	0%	0	0%	4	100%	5	28%	9	39%
	NV	0	0%	0	0%	2	100%	3	27%	5	36%
Corée	**NA**	0	0%	1	100%	0	0%	6	33%	7	30%
	NV	0	0%	1	100%	0	0%	3	27%	4	29%
Chine	**NA**	0	0%	0	0%	0	0%	7	39%	7	30%
	NV	0	0%	0	0%	0	0%	5	45%	5	36%
Total	**NA**	0	0%	1	1	4	100%	18	100%	23	100%
	NV	0	0%	1	100%	2	100%	11	100%	14	100%

* Divisé en quatre décennies, ce tableau regroupe à la fois l'évolution du nombre d'articles et celle de villes.
Voir uniquement 'NA' pour l'évolution du nombre d'articles et voir 'NV' pour celle du nombre de villes.

Tout en observant le développement du nombre d'articles et de villes retenus par les revues internationales, nous aimerions ici savoir brièvement comment ont évolué les visibilités du Japon, de la Chine et de la Corée du Sud à partir de 1971 et jusqu'à 2010. Cette étude nous permettra de savoir si la globalisation a permis aux pays périphériques d'élargir leurs territoires sur la scène internationale de l'art contemporain dominé par certains pays occidentaux.

Quand on observe le tableau Évolution du nombre d'articles et de villes pour les trois pays d'Asie de l'Est, il est intéressant de constater une différence très nette entre les revues d'art, en termes de nombre d'articles et de villes. Pour le nombre d'articles, le niveau est très élevé pour *Artforum* (102) et *Flash Art* (114) pendant les 30 ou 40 ans sur lesquels porte l'enquête, ce qui permet de penser que

ces deux magazines ont développé davantage d'intérêt artistique et territorial pour l'Asie par rapport à *Art in America* (67) et *Artpress* (23), revues plus égocentrées.

En revanche, il est intéressant de remarquer que le nombre le plus bas de villes est attribué à *Flash Art* (12), car cela signifie que cette revue italienne se concentre essentiellement sur les expositions d'art contemporain organisées dans quelques villes spécifiques de trois pays d'Asie de l'Est. Contrairement à *Flash Art*, le nombre de villes référencées par *Artpress* (14) est relativement élevé par rapport au nombre d'articles. Cette revue s'intéresse davantage à l'élargissement des territoires de l'art contemporain au lieu de se concentrer uniquement sur quelques villes. *Artforum* est finalement la revue d'art la plus intéressante pour les villes asiatiques, puisqu'elle représente les expositions d'art contemporain organisées dans vingt-trois villes pendant les quarante années sur lesquelles porte notre enquête : elle est ainsi très ouverte au monde. Le résultat d'*Art in America* est aussi très intéressant, car le nombre de villes que cette revue américaine recense -dix-sept- montre un niveau relativement élevé par rapport au nombre d'articles.

Quant à l'évolution par décennies des villes asiatiques, c'est à partir des années 90 que l'on constate une croissance remarquable des villes asiatiques. Cependant, on constate que le Japon reste très actif depuis les années 80 dans la rubrique d'*Art in America* (13 articles), de *Flash Art* (11 articles) et d'*Artforum* (19 articles), en présentant entre deux et trois villes, alors qu'aucune d'entre elles n'est citée dans la revue française durant la même période. Pour la Corée du Sud, sa visibilité s'est améliorée à partir des années 90 : même si le nombre d'articles n'est pas comparable à celui du Japon dans toutes les revues d'art, ce pays présente entre une et trois villes d'art contemporain dans les trois revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art*).

Nous constatons ensuite un vrai triomphe de l'art contemporain associé aux villes chinoises dans les années 2000. Ce pays devance ainsi largement la visibilité des villes coréennes en termes de nombre d'articles et de villes présentes, dans toutes les revues d'art, ainsi que le Japon, représenté par *Artpress*.

En conclusion, il existe vraisemblablement un développement de l'art contemporain dans les villes des trois pays d'Asie de l'Est si l'on en juge à l'aune des répercussions dans la presse artistique « internationale » (occidentale) : Japon (les années 80), Corée du Sud (les années 90), Chine (les années 2000). Remarquons également que le développement du nombre d'articles, ainsi que celui

des villes peut différer de l'un à l'autre support, selon les revues d'art, les pays et les périodes (le développement du nombre d'articles est plutôt régulier par rapport à celui du nombre de villes). On constate finalement une présence assez importante des villes asiatiques à partir des années 80 et 90, ce qui autorise à penser que le territoire de l'art contemporain s'est agrandi grâce à l'Asie, que les capitales asiatiques ne sont pas le seul lieu envisageable pour les expositions d'art contemporain suscitant l'intérêt des médias occidentaux (les villes asiatiques en région sont bien présentes) et que la globalisation de l'art contemporain a bien eu lieu dans les pays asiatiques, dans la période qui se situe autour de l'exposition *Magiciens de la Terre*.

I-II-1-3. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes et d'articles de 1971 à 2010 selon *Artforum* et *Flash Art*

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon *Artforum*

Rang					Pays	Nombre de villes					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	États-Unis	25	71	64	78	131	69,44%	38,80%	28,96%	22,81%	27,99%
2	2	2	2	2	Allemagne	2	21	26	40	49	5,56%	11,48%	11,76%	11,70%	10,47%
5	4	3	3	3	France	1	13	18	32	43	2,78%	7,10%	8,14%	9,36%	9,19%
2	3	3	4	4	Italie	2	15	18	27	36	5,56%	8,20%	8,14%	7,89%	7,69%
2	6	5	5	5	Royaume-Uni	2	9	13	19	25	5,56%	4,92%	5,88%	5,56%	5,34%
0	5	6	6	6	Suisse	0	11	9	17	22	0,00%	6,01%	4,07%	4,99%	4,71%
5	8	7	7	7	Pays-Bas	1	4	7	11	14	2,78%	2,19%	3,17%	3,22%	2,99%
5	8	7	7	8	Espagne	1	4	7	11	13	2,78%	2,19%	3,17%	3,22%	2,78%
0	11	12	10	9	Japon	0	3	3	8	12	0,00%	1,64%	1,36%	2,34%	2,56%
0	7	10	9	10	Belgique	0	5	4	9	11	0,00%	2,73%	1,81%	2,63%	2,35%
0	11	9	11	11	Autriche	0	3	5	7	9	0,00%	1,64%	2,26%	2,05%	1,92%
0	11	17	12	12	Portugal	0	3	2	6	7	0,00%	1,64%	0,90%	1,75%	1,50%
5	8	10	12	13	Canada	1	4	4	6	6	2,78%	2,19%	1,81%	1,75%	1,28%
0	15	12	15	13	Grèce	0	2	3	4	6	0,00%	1,09%	1,36%	1,17%	1,28%
0	11	12	14	13	Suède	0	3	3	5	6	0,00%	1,64%	1,36%	1,47%	1,28%
0	18	17	15	16	Nouvelle-Zélande	0	1	2	4	5	0,00%	0,55%	0,90%	1,17%	1,07%
0	18	12	18	16	Mexique	0	1	3	3	5	0,00%	0,55%	1,36%	0,88%	1,07%
0	15	17	15	18	Australie	0	2	2	4	4	0,00%	1,09%	0,90%	1,17%	0,85%
5	15	17	18	18	Irlande	1	2	2	3	4	2,78%	1,09%	0,90%	0,88%	0,85%
0	18	17	18	18	Danemark	0	1	2	3	4	0,00%	0,55%	0,90%	0,88%	0,85%
0	0	17	18	18	Inde	0	0	2	3	4	0,00%	0,00%	0,90%	0,88%	0,85%
0	0	26	18	18	Chine	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,45%	0,88%	0,85%
0	18	17	18	23	Brésil	0	1	2	3	3	0,00%	0,55%	0,90%	0,88%	0,64%
0	0	26	18	23	Norvège	0	0	1	3	3	0,00%	0,00%	0,45%	0,88%	0,64%
0	18	0	18	23	Russie	0	1	0	3	3	0,00%	0,55%	0,00%	0,88%	0,64%
0	0	12	26	23	Corée du Sud	0	0	3	2	3	0,00%	0,00%	1,36%	0,58%	0,64%
0	0	17	26	23	Pologne	0	0	2	2	3	0,00%	0,00%	0,90%	0,58%	0,64%
0	0	0	26	28	Colombie	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,58%	0,43%
0	0	0	26	28	Émirats Arabes Unis	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,58%	0,43%
0	0	0	26	28	Islande	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,58%	0,43%
0	0	0	26	28	Israël	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,58%	0,43%
0	0	0	26	28	Liechtenstein	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,58%	0,43%
0	0	26	33	28	Égypte	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,43%
0	18	17	0	28	Hongrie	0	1	2	0	2	0,00%	0,55%	0,90%	0,00%	0,43%
0	18	26	33	35	Finlande	0	1	1	1	1	0,00%	0,55%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Argentine	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Luxembourg	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Pérou	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Taiwan	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Turquie	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	26	33	35	Venezuela	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Chili	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Jordanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Liban	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Lituanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Mali	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Roumanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Sénégal	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	0	33	35	Tchèque	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,29%	0,21%
0	0	26	0	35	Cuba	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,00%	0,21%
0	0	26	0	35	Macédoine	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,00%	0,21%
0	0	26	0	35	Monténégro	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,45%	0,00%	0,21%
0	18	0	0	35	Croatie	0	1	0	0	1	0,00%	0,55%	0,00%	0,00%	0,21%
Total						36	183	221	342	468	100%	100%	100%	100%	100%

* Le total (de 1971 à 2010) du nombre de villes indique le nombre de « différentes villes » (non cumulatif) mentionnées dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum*.
EX : New York, Paris, London (etc.) toutes ces grandes villes n'ont été comptées qu'une seule fois.

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon *Artforum*

Rang					Pays	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	États-Unis	1583	2677	2142	4243	10645	97,78%	73,10%	56,89%	64,91%	68,31%
5	2	2	2	2	Allemagne	2	220	308	408	938	0,12%	6,01%	8,18%	6,24%	6,02%
2	4	5	3	3	Royaume-Uni	13(+4)	126	208	385	732	0,80%	3,44%	5,52%	5,89%	4,70%
6	5	3	4	4	France	1	110	216	270	597	0,06%	3,00%	5,74%	4,13%	3,83%
3	3	3	6	5	Italie	12(+6)	169	217	174	572	0,74%	4,61%	5,76%	2,66%	3,67%
0	7	7	5	6	Suisse	0	70	93(+1)	175	338	0,00%	1,91%	2,47%	2,68%	2,17%
6	8	6	7	7	Espagne	1	42	113	123	279	0,06%	1,15%	3,00%	1,88%	1,79%
6	6	9	10	8	Canada	1	82(+1)	76	59	218	0,06%	2,24%	2,02%	0,90%	1,40%
0	11	8	8	9	Autriche	0	22	90	105	217	0,00%	0,60%	2,39%	1,61%	1,39%
4	9	10	9	10	Pays-Bas	4(+3)	35	41	66	146	0,25%	0,96%	1,09%	1,01%	0,94%
6	12	11	12	11	Belgique	1(+1)	21	37	54(+2)	113	0,06%	0,57%	0,98%	0,83%	0,73%
0	10	13	11	12	Suède	0	23	31	57	111	0,00%	0,63%	0,82%	0,87%	0,71%
0	14	12	16	13	Australie	0	13	36	29	78	0,00%	0,35%	0,96%	0,44%	0,50%
0	16	15	13	14	Portugal	0	7	21	44(+1)	72	0,00%	0,19%	0,56%	0,67%	0,46%
0	20	14	13	15	Brésil	0	1	22	44(+1)	67	0,00%	0,03%	0,58%	0,67%	0,43%
0	13	16	17	16	Japon	0	19	14	25	58	0,00%	0,52%	0,37%	0,38%	0,37%
6	18	17	15	16	Irlande	1	3	13	41	58	0,06%	0,08%	0,35%	0,63%	0,37%
0	15	19	24	18	Grèce	0	10	10	14	34	0,00%	0,27%	0,27%	0,21%	0,22%
0	17	18	21	19	Mexique	0	4	12	16	32	0,00%	0,11%	0,32%	0,24%	0,21%
0	0	23	18	20	Argentine	0	0	6	20	26	0,00%	0,00%	0,16%	0,31%	0,17%
0	0	21	20	21	Corée du Sud	0	0	7	17	24	0,00%	0,00%	0,19%	0,26%	0,15%
0	0	23	22	22	Pologne	0	0	6	15	21	0,00%	0,00%	0,16%	0,23%	0,13%
0	20	26	22	23	Nouvelle-Zélande	0	1	4	15(+2)	20	0,00%	0,03%	0,11%	0,23%	0,13%
0	0	32	19	23	Chine	0	0	1	19	20	0,00%	0,00%	0,03%	0,29%	0,13%
0	20	20	32	25	Danemark	0	1	8	5	14	0,00%	0,03%	0,21%	0,08%	0,09%
0	0	29	26	25	Inde	0	0	3	11	14	0,00%	0,00%	0,08%	0,17%	0,09%
0	0	0	24	25	Israël	0	0	0	14	14	0,00%	0,00%	0,00%	0,21%	0,09%
0	20	26	29	28	Finlande	0	1	4	8	13	0,00%	0,03%	0,11%	0,12%	0,08%
0	20	0	26	28	Russie	0	1	0	12	13	0,00%	0,03%	0,00%	0,18%	0,08%
0	0	30	27	30	Norvège	0	0	2	10	12	0,00%	0,00%	0,05%	0,15%	0,08%
0	0	30	28	31	Turquie	0	0	2	9	11	0,00%	0,00%	0,05%	0,14%	0,07%
0	18	21	0	32	Hongrie	0	3	7	0	10	0,00%	0,08%	0,19%	0,00%	0,06%
0	0	26	30	32	Luxembourg	0	0	4	6	10	0,00%	0,00%	0,11%	0,09%	0,06%
0	0	25	40	34	Venezuela	0	0	5	2	7	0,00%	0,00%	0,13%	0,03%	0,04%
0	0	0	30	35	Liban	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,09%	0,04%
0	0	0	32	36	Colombie	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	32	37	37	Égypte	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,05%	0,03%
0	0	0	34	37	Islande	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	34	37	Chili	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	34	37	Lituanie	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%
0	0	0	37	41	Émirats Arabes Unis	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	37	41	Liechtenstein	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	32	44	43	Taïwan	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	32	44	43	Pérou	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%	0,01%
0	0	0	40	43	Roumanie	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	40	43	Mali	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	40	43	Tchèque	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	32	0	48	Cuba	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	32	0	48	Monténégro	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	32	0	48	Macédoine	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	0	44	48	Sénégal	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	0	0	44	48	Jordanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%	0,01%
0	20	0	0	48	Croatie	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
Total						**1619**	**3662**	**3765**	**6537**	**15583**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**

*Ce tableau a été réalisé après avoir identifié le pays d'origine des villes mentionnées du tableau Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Artforum.*

*Les chiffres indiqués entre parenthèses sont le nombre d'articles parus dans la rubrique *Review/Preview*, ceux-ci indiquant uniquement le nom des pays, non celui des villes.

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon *Flash Art*

Rang					Pays	Nombre de villes					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
	2	2	1	1	États-Unis		10	15	17	29		15,63%	12,00%	10,56%	12,66%
	1	1	3	1	France		15	18	12	27		23,44%	14,40%	7,45%	11,79%
	4	4	2	3	Italie		5	9	16	23		7,81%	7,20%	9,94%	10,04%
	3	2	5	4	Allemagne		7	15	10	18		10,94%	12,00%	6,21%	7,86%
	4	5	4	5	Suisse		5	6	10	12		7,81%	4,80%	6,21%	5,24%
	12	7	5	6	Royaume-Uni		1	5	10	11		1,56%	4,00%	6,21%	4,80%
	8	9	7	7	Espagne		2	4	7	9		3,13%	3,20%	4,35%	3,93%
	6	5	9	8	Autriche		3	6	4	7		4,69%	4,80%	2,48%	2,62%
	6	11	8	9	Pays-Bas		3	3	6	6		4,69%	2,40%	3,73%	2,62%
	8	9	12	9	Japon		2	4	3	6		3,13%	3,20%	1,86%	2,62%
	8	7	12	11	Belgique		2	5	3	5		3,13%	4,00%	1,86%	2,18%
	12	11	12	12	Portugal		1	3	3	4		1,56%	2,40%	1,86%	1,75%
	12	11	16	12	Suède		1	3	3+1	4		1,56%	2,40%	1,86%	1,75%
	12	15	10	12	Canada		1	2	4	4		1,56%	1,60%	2,48%	1,75%
	0	20	10	12	Inde		0	1	4	4		0,00%	0,80%	2,48%	1,75%
	8	20	12	16	Australie		2	1	3	3		3,13%	0,80%	1,86%	1,31%
	0	11	25	16	Pologne		0	3	1	3		0,00%	2,40%	0,62%	1,31%
	0	15	25	16	Israël		0	2	1	3		0,00%	1,60%	0,62%	1,31%
	12	15	25	19	Danemark		1	2	1	2		1,56%	1,60%	0,62%	0,87%
	12	20	0	19	Croatie		1	1	0	2		1,56%	0,80%	0,00%	0,87%
	0	15	16	19	Mexique		0	2	1-1	2		0,00%	1,60%	0,62%	0,87%
	0	15	25	19	Nouvelle-Zélande		0	2	1	2		0,00%	1,60%	0,62%	0,87%
	0	20	16	19	Afrique du Sud		0	1	2	2		0,00%	0,80%	1,24%	0,87%
	0	20	16	19	brésil		0	1	2	2		0,00%	0,80%	1,24%	0,87%
	0	20	16	19	Grèce		0	1	2	2		0,00%	0,80%	1,24%	0,87%
	0	0	16	19	Islande		0	0	2	2		0,00%	0,00%	1,24%	0,87%
	0	0	16	19	Finlande		0	0	2	2		0,00%	0,00%	1,24%	0,87%
	0	0	16	19	Porto Rico		0	0	2	2		0,00%	0,00%	1,24%	0,87%
	0	0	16	19	Roumanie		0	0	2	2		0,00%	0,00%	1,24%	0,87%
	12	20	25	30	Russie		1	1	1	1		1,56%	0,80%	0,62%	0,44%
	12	0	25	30	Bosnie-Herzégovine		1	0	1	1		1,56%	0,00%	0,62%	12,66%
	0	20	25	30	Argentine		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	25	30	Corée du Sud		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	25	30	Lettonie		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	25	30	Luxembourg		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	25	30	Norvège		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	25	30	Venezuela		0	1	1	1		0,00%	0,80%	0,62%	0,44%
	0	20	0	30	Lituanie		0	1	0	1		0,00%	0,80%	0,00%	0,44%
	0	20	0	30	Irlande		0	1	0	1		0,00%	0,80%	0,00%	0,44%
	0	20	0	30	Taiwan		0	1	0	1		0,00%	0,80%	0,00%	0,44%
	0	0	25	30	Chine		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Colombie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Égypte		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Émirats Arabes Unis		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Estonie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Hongrie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Indonésie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Kosovo		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Liban		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Liechtenstein		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Macédoine		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Pakistan		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Pérou		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Philippines		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Serbie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Turquie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Ukraine		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
	0	0	25	30	Thaïlande		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
			25		Tecque				1+1	1		0,00%	0,00%	0,62%	0,44%
					Total		64	125	161	229		100%	100%	100%	100%

* Le total (de 1971 à 2010) du nombre de villes indique le nombre de « différentes villes » (non cumulatif) mentionnées dans la rubrique *Review/Preview* de *Flash Art*.

EX : New York, Paris, London (etc.) toutes ces grandes villes n'ont été comptées qu'une seule fois.

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon *Flash Art*

Rang					Pays	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
	1	1	1	1	États-Unis		659	495	659	1813		54,33%	31,09%	37,19%	39,61%
	3	4	2	2	Royaume-Uni		123 (+4)	163	291	577		10,14%	10,24%	16,42%	12,61%
	4	2	3	3	Allemagne		87	254	176	517		7,17%	15,95%	9,93%	11,30%
	2	3	4	4	France		218	188	106	512		17,97%	11,81%	5,98%	11,19%
	5	5	5	5	Italie		26 (+6)	70	93	189		2,14%	4,40%	5,25%	4,13%
	8	6	6	6	Suisse		14	55 (+1)	47	116		1,15%	3,45%	2,65%	2,53%
	6	7	9	7	Autriche		19	50	30	99		1,57%	3,14%	1,69%	2,16%
	10	9	7	8	Japon		11	42	44	97		0,91%	2,64%	2,48%	2,12%
	8	8	10	9	Espagne		14	48	25	87		1,15%	3,02%	1,41%	1,90%
	7	12	8	10	Pays-Bas		15 (+3)	37	33	85		1,24%	2,32%	1,86%	1,86%
	10	10	16	11	Belgique		11 (+1)	41	15	67		0,91%	2,58%	0,85%	1,46%
	0	11	21	12	Inde		0	38	10	48		0,00%	2,39%	0,56%	1,05%
	15	14	10	13	Portugal		1	18	25 (+1)	44		0,08%	1,13%	1,41%	0,96%
	12	13	17	14	Suède		5	19	12	36		0,41%	1,19%	0,68%	0,79%
	15	17	12	15	Canada		1	9 (+1)	21	31		0,08%	0,57%	1,19%	0,68%
	0	15	15	16	Grèce		0	11	17	28		0,00%	0,69%	0,96%	0,61%
	13	24	13	17	Russie		3	2	19	24		0,25%	0,13%	1,07%	0,52%
	0	22	14	18	Mexique		0	3	18	21		0,00%	0,19%	1,02%	0,46%
	15	15	27	19	Danemark		1	11	5	17		0,08%	0,69%	0,28%	0,37%
	13	30	17	20	Australie		3	1	12	16		0,25%	0,06%	0,68%	0,35%
	0	30	17	21	Brésil		0	1	13 (+1)	14		0,00%	0,06%	0,73%	0,31%
	0	0	17	22	Chine		0	0	12	12		0,00%	0,00%	0,68%	0,26%
	0	0	22	23	Roumanie		0	0	9	9		0,00%	0,00%	0,51%	0,20%
	0	0	0	0	Thaïlande		0	0	7	7		0,00%	0,00%	0,00%	0,15%
	0	22	25	23	Argentine		0	3	6	9		0,00%	0,19%	0,34%	0,20%
	0	20	27	23	Pologne		0	4	5	9		0,00%	0,25%	0,28%	0,20%
	0	20	32	23	Nouvelle-Zélande		0	4	5 (+2)	9		0,00%	0,25%	0,28%	0,20%
	0	0	23	28	Islande		0	0	7	7		0,00%	0,00%	0,40%	0,15%
	0	18	0	28	Irlande		0	7	0	7		0,00%	0,44%	0,00%	0,15%
	0	0	25	30	Turquie		0	0	6	6		0,00%	0,00%	0,34%	0,13%
	0	19	39	30	Israël		0	5	1	6		0,00%	0,31%	0,06%	0,13%
	0	0	27	32	Émirats Arabes Unis		0	0	5	5		0,00%	0,00%	0,28%	0,11%
	0	0	27	32	Finlande		0	0	5	5		0,00%	0,00%	0,28%	0,11%
	0	24	32	32	Corée du Sud		0	2	3	5		0,00%	0,13%	0,17%	0,11%
	0	0	31	35	Porto Rico		0	0	4	4		0,00%	0,00%	0,23%	0,09%
	0	24	34	35	Afrique du Sud		0	2	2	4		0,00%	0,13%	0,11%	0,09%
	0	30	34	37	Venezuela		0	1	2	3		0,00%	0,06%	0,11%	0,07%
	0	30	34	37	Norvège		0	1	2	3		0,00%	0,06%	0,11%	0,07%
	0	24	39	37	Luxembourg		0	2	1	3		0,00%	0,13%	0,06%	0,07%
	0	0	34	40	Macédoine		0	0	2	2		0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
	0	0	34	40	Pérou		0	0	2	2		0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
	0	30	39	40	Lettonie		0	1	1	2		0,00%	0,06%	0,06%	0,04%
	15	0	39	40	Bosnie-Herzégovine		1	0	1	2		0,08%	0,00%	0,06%	0,04%
	0	0	39	40	Liechtenstein		0	0	2 (+1)	2		0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
	15	30	0	40	Croatie		1	1	0	2		0,08%	0,06%	0,00%	0,04%
	0	24	0	40	Taïwan		0	2	0	2		0,00%	0,13%	0,00%	0,04%
	0	0	39	46	Liban		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Colombie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Égypte		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Hongrie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Estonie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Ukraine		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Philippines		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Indonésie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Kosovo		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Pakistan		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	0	39	46	Serbie		0	0	1	1		0,00%	0,00%	0,06%	0,02%
	0	30	0	46	Lituanie		0	1	0	1		0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
Total							**1213**	**1592**	**1772**	**4577**		**100%**	**100%**	**100%**	**100%**

*Ce tableau a été réalisé après avoir identifié le pays d'origine des villes mentionnées le tableau Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Flash Art*.

*Les chiffres indiqués entre parenthèses sont le nombre d'articles parus dans la rubrique *Review*, ceux-ci indiquant uniquement le nom des pays, non pas celui des villes.

Quand on observe le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes, on peut savoir que certains pays occidentaux, comme les États-Unis, l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France, l'Italie, la Suisse, etc., sont davantage présents, par rapport à d'autres pays, dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* et de *Flash Art*. Ce résultat correspond d'abord à la liste des premiers pays d'art contemporain dévoilée dans la plupart des recherches d'Alain Quemin[308] et à la localisation des principales villes d'art contemporain (New York, Londres, Paris, Amsterdam, Munich) que nous avons analysées précédemment. Cela prouve que la part de quelques grandes villes peut jouer un rôle important dans la visibilité d'un pays entier.

Dans cette partie, nous nous intéressons donc particulièrement au développement de l'art contemporain des pays à travers plusieurs tableaux illustrant l'évolution du nombre d'articles et de villes pendant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête.

Nous aimerions tout d'abord savoir comment a évolué la visibilité de quelques pays spécifiques (US, FR, UK, DE) représentant l'espace occidental et asiatique (JP, CN, KR) et quelles sont leurs positions globales à l'échelle internationale. Dans cet objectif, nous abordons notamment la situation générale et l'aspect politique des États-Unis, du Royaume-Uni, de la France ainsi que de l'Allemagne, liés au développement de l'art contemporain au niveau territorial.

Quels sont, en effet, les liens entre la vie politique et le développement artistique d'un pays ? Quels éléments permettent aux territoires de l'art contemporain de favoriser ou de réduire le développement de la scène artistique ? Quelle est la spécificité des pays « leaders » ? Peut-on classer les territoires de l'art contemporain à travers l'aspect « artistique » et « marchand » ? Il semble que ces deux aspects qui diffèrent peuvent avoir un lien important avec la politique d'un pays et, ainsi, contribuer au développement de l'immigration des artistes du monde.

Alain Quemin écrit :

« *Ce nécessaire appui sur le marché constitue clairement une des faiblesses les plus évidentes de l'art contemporain en France. Le domaine sur lequel les pouvoirs publics peuvent sans doute le plus efficacement et discrètement jouer est celui du marché, puisque évaluations esthétiques et financières sont liées. En soutenant habilement le marché de l'art contemporain national et celui des œuvres*

[308]Clare McAndrew, *Globalisation and art market*, *op., cit.,* p. 18.

d'artistes nationaux en particulier, les pouvoirs publics pourraient asseoir davantage la reconnaissance de leurs artistes[309]. »

« *La France dépense beaucoup d'argent pour soutenir la création contemporaine et je suis tout à fait favorable à une telle intervention des pouvoirs publics. Mais il convient de se demander si les montants dépensés, via notamment la Direction de la création et l'Institut français, ont bien produit les effets que l'on est en droit d'attendre. Ou alors, il faut repenser notre politique*[310]*.* »

Les études consacrées aux pays illustrés dans les revues internationales nous permettrons notamment de savoir si la crise économique permet à l'espace occidental de tourner son regard vers les pays périphériques. Rappelons que la crise économique a pour conséquence, selon Catherine Grenier, de « *renforcer le clivage entre "vieux monde" et "nouveaux mondes"* ». Tout en étudiant la scène artistique des États-Unis, du Royaume-Uni et de la France, nous allons voir quelle est la conséquence économique dans le développement du domaine des arts visuels au niveau mondial, ce qui nécessite peut-être un nouveau dynamisme économique et culturel provenant des pays lointains et considérés comme « exotiques ».

Pour les trois pays d'Asie de l'Est, il serait en effet nécessaire de connaître quels éléments (les musées, les centres d'art, les galeries et les biennales) suscitent l'intérêt des revues internationales et pour quelles raisons les revues occidentales s'intéressent à l'Asie. Il est certain que cette recherche consacrée à trois pays d'Asie de l'Est va montrer que la visibilité des institutions, des événements et des manifestations artistiques et culturelles reste très nettement plus faible par rapport à celle des pays occidentaux. C'est pour cette raison que nous pouvons concevoir une hypothèse selon laquelle les institutions des pays non-occidentaux créent une stratégie de communication particulièrement adaptée à la scène internationale de l'art contemporain, notamment à partir de l'exposition *Magiciens de la Terre*, ouverture des artistiques périphériques à la scène internationale de l'art contemporain. L'exotisme peut en effet être le fruit d'une très faible visibilité des pays périphériques sur la scène internationale de l'art contemporain. Un parfum exotique peut séduire l'Occident à travers son aspect unique, mais celui-ci doit quasi-obligatoirement être exploité par les institutions

[309] Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.,* p. 144.
[310] Alain Quemin, « Un déni des institutionnels », *Jornal des Arts*, n° 354, du 7 au 20 octobre 2011.

qui se situent dans les pays extra-occidentaux. Il s'agit en effet toujours d'une problématique sur la réflexion relativiste entre « nous » et « eux ».

I-II-1-3-1. Quatre pays occidentaux

Les États-Unis

Les États-Unis sont le premier pays d'art contemporain, en termes de nombre d'articles et de villes, pour *Artforum* et *Flash Art* pendant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête.

En observant le nombre d'articles, on se rend compte que la part de ce pays est écrasante dans les deux palmarès, même si les pourcentages de *Flash Art* sont relativement faibles (10 645/39,61%) par rapport à ceux d'*Artforum* (1813/68,31%). Notons que la part du nombre d'articles de la ville de New York représente 74% sur le total des États-Unis. Pour ce qui est du nombre de villes, la proportion totale de ce pays a considérablement diminué dans le classement d'*Artforum* (27,99%) et de *Flash Art* (12,66%), ce qui permet de penser qu'il y a une très forte concentration du nombre d'articles pour les États-Unis par rapport au nombre de villes.

Quand on considère le développement de ce premier pays d'art contemporain, il est intéressant d'observer le fait que la proportion totale du nombre d'articles diminue, de manière régulière, entre les années 1970 et 1990, dans les deux revues d'art, et remonte dans les années 2000 : *Artforum* (70' : 1583 articles/97,78%, 80' : 2677 articles/73,10%, 90' : 2142 articles/56,89%, 2000' : 4243 articles/64,91%), *Flash Art* : 80' : 659 articles/54,33%, 90' : 495 articles/31,09%, 2000' : 659 articles/37,19%). Cela montre que le développement du nombre d'articles des États-Unis est très cohérent entre la revue américaine et celle de l'Europe, et que la visibilité des autres pays est devenue de plus en plus importante jusqu'aux années 90. Quant au nombre de villes, les deux revues d'art montrent que les chiffres augmentent progressivement, alors que la proportion totale des États-Unis diminue sans arrêt pendant toute la durée de l'enquête (*Artforum* – 70' : 25 villes/69,44%, 80' : 71/38 villes,80%, 90' : 64 villes/28,96%, 2000' : 78 villes/22,81%, *Flash Art* – 80' : 10

villes/15,63%, 90' : 15 villes/12%, 2000' : 17 villes/10,63%), ce qui confirme que les revues américaines et européennes partagent le même point de vue concernant le développement territorial des États-Unis.

Nous allons maintenant tenter de savoir si le développement du nombre de villes américaines, en matière d'art contemporain, peut avoir un lien important avec la situation culturelle des États-Unis, engendrée par la situation politique de ce même pays. Si le gouvernement américain soutenait vivement les artistes dans les années 40 et 50[311], les dispositifs politiques favorisant le développement culturel local ont vivement progressé durant les années 60. Pour les élus locaux américains, défendre la culture locale a été une des priorités politiques, puisque ce pays est constitué de 50 états, conservant et développant chacun leurs propres caractères culturels, identitaires, politiques, juridiques, économiques et sociaux. Néanmoins, « *la tradition américaine du fédéralisme américain n'accorde pas de compétence particulière à Washington pour la culture*[312]. ».

Créé en 1965 par une loi votée par le Congrès américain après le slogan du Président Johnson *Great Society*, le *National Endowment for the Arts* (NEA) est au cœur de la politique culturelle des États-Unis d'Amérique dont l'essentiel est de « *distribuer des fonds sous une triple forme : des subventions à des organisations culturelles à but non lucratif ; des bourses à des artistes individuels choisis par des jurys composés de professionnels ; des aides directes aux agences culturelles des États et à leurs équivalents régionaux ou locaux*[313] ». C'est la dernière ligne politique de cette structure gouvernementale qui a vivement contribué à la démocratie culturelle au niveau local, en consacrant une part importante de son budget aux agences culturelles (*State Art Agency*) de chaque État[314]. Celles-ci sont juridiquement « autonomes », dirigées par le conseil d'administration de leurs propres régions, chacune d'entre elles fonctionne selon son contexte régional. Le NEA a notamment incité les villes à se doter d'une agence locale pour les arts, et l'on comptait, au milieu des années 2000, 4000 agences culturelles locales dont le budget total a avoisiné les 770 millions de dollars en 2005[315].

[311] Serge Guilbaud, *Comme New York vola l'idée d'art moderne, op., cit.*, 1998.
[312] Frédéric Martel, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006, p. 187.
[313] *Ibid,* p.154.
[314] Après l'inauguration de la première agence culturelle à l'État de New York en 1960, tous les États américains ont vu l'ouverture de leur propre agence entre 1965 et 1971, sauf l'État du Wisconsin. Frédéric Martel*, Ibid.,* pp. 188-189 ; 40% des ressources financières de ces agences proviennent du NEA contre 60% votés localement par les parlements des États . *Ibid.,* p.198.
[315] *Ibid.,* p. 208.

La politique des agences locales dépend très fortement du contexte local et de la décision du maire : une ville ou un territoire peut, en effet, avoir sa propre développement et politique culturelle indépendante du centre du gouvernement.

On ne peut pas savoir quel pourcentage du budget total des agences culturelles ou du NEA est consacré au développement de l'art contemporain, car la superficie des États-Unis ne permet pas, selon Frédéric Martel, d'accéder facilement à une information si détaillée. On sait cependant que les musées constituent, d'une manière générale, l'une des priorités de la politique culturelle locale des élus locaux s'intéressant également aux œuvres de « public art »[316], comme le projet du Millenium Park de Chicago.

Il est toutefois important de souligner que le rôle du NEA a été très réduit après les « guerres culturelles »[317], qui ont été déclenchées en 1989 par le fameux *Piss Christ* de l'artiste afro-cubain Andres Serrano – une photographie réalisée après avoir rempli un verre avec son urine et son sang dans une boîte de plexiglas transparente dans laquelle était immergé un petit crucifix en plastique, véritable scandale qui a choqué les républicains ainsi que le parti conservateur de l'époque- réalisé grâce au soutien du *National Endowment for the Arts*, et qui prévoit, par ailleurs, de travailler avec du sperme lors de sa prochaine création. D'après les sénateurs, Serrano n'est pas un artiste, mais plutôt un « pauvre type »[318]. Le scandale ne s'arrête pas là, l'exposition de Robert Mapplethorpe, intitulée *The Perfect Moment,* en partie financée par le NEA et qui devait avoir lieu le 13 juin 1989 à la Corcoran Gallery of Art de Washington, un musée privé à but non lucratif, a été annulée, ce qui a mobilisé des centaines d'artistes et de militants gays qui ont ainsi rendu hommage à cet artiste, mort du Sida, tandis que le parti de droite a accusé le NEA puis l'a sanctionné. George Bush, successeur de Ronald Reagan, a envoyé à John Frohnmayer, nouveau président du NEA, un billet représentatif de l'envergure des polémiques engendrées par cet organisme gouvernemental qui se trouve désormais dans une « débandade » ou une suppression : « *Cher John, Vous serez bien au NEA. Merci d'avoir accepté le défi. Dans l'attente de vous voir ici. Bonne chance. George Bush*[319]. »

[316] *Ibid.,* pp. 209-210.
[317] Tout ce qui concerne les « guerres culturelles », consulter le chapitre IV « *Les culture wars* » (pp. 221 - 286) dans l'ouvrage *De la culture en Amérique*.
[318] *Ibid.,* p. 240.
[319] *Ibid*., p. 246.

Cette « crise américaine de l'art contemporain », qui a eu lieu deux ans avant la version française[320], a gravement endommagé le système du NEA : durant les périodes républicaines (1981-1993), le NEA a miraculeusement survécu grâce à ses nouveaux présidents (Frank Hodsoll, John Frohnmayer) qui exerçaient des actes de censure[321] et qui arrivaient, parfois, à un compromis avec les acteurs de ces « guerres » pour sauver la structure, même si le domaine de l'art contemporain était, en particulier, une véritable « boîte de Pandore » à surveiller de très près. On estime ainsi à près de deux cents les interdictions ou les menaces d'interdictions d'expositions aux États-Unis entre 1990 et 1994, ce qui coïncide avec la période de la chute du nombre d'articles dans les quatre revues d'art dans les années 90 [322] ainsi qu'à la crise économique engendrée par la guerre du Golfe[323].

C'est à partir du gouvernement de Bill Clinton (1993-2001) que les fonctions du NEA ont sérieusement été paralysées, car ce président démocrate, « un enfant de la culture des " sixties " » qui aime tant les arts sans hiérarchie et qui pense sincèrement que la culture est très importante pour sa politique liée au slogan de « *Renew America* », devait respecter la valeur de la classe moyenne. Celle-ci a en effet soutenu Clinton pendant la période des élections, et les œuvres de certains artistes, qui ont transgressé la valeur morale de cette classe, n'ont pas été sa priorité politique. La nouvelle majorité républicaine a par ailleurs amputé le budget du NEA de 54% en 1996[324]. À la tête des États-Unis en 2001, George W. Bush a agréablement surpris les artistes, grâce à

[320] Il faudra toutefois souligner que la problématique française se base sur l'absence de critères esthétiques de l'art contemporain, alors que celle des États-Unis se focalise plutôt sur le « cocktail explosif », mélange de « sexualité » et de « religion ». Pour la problématique française, consulter l'ouvrage *La crise de l'Art contemporain*. Signalons que Nathalie Heinich a également présenté les résultats d'une enquête menée en 1996 aux États-Unis. Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Hermann, Paris, 2010.

[321] Des restrictions « serment contre l'obscénité » ont notamment été édictées pendant le mandat du Président John Frohnmayer. Frédéric Martel*, De la culture en Amérique, op. cit.,* p. 250.

[322] Certes, les presses aiment parler de toutes les polémiques, mais la source de notre recherche est basée sur la rubrique *Review/Preview* qui s'intéresse aux expositions, ainsi qu'aux événements artistiques.

[323] Selon Frédéric Martel, entre 1965 et 1992, le NEA a financé plus de 92 000 artistes et institutions culturelles aux États-Unis. Mais ces bourses et ces subventions ne représentent pas plus de 1% du budget pour les institutions culturelles américaines soutenues par cette agence gouvernementale. Cela dit, le NEA est caractérisé par sa « politique de reconnaissance » des artistes et de l'art. Frédéric Martel*, De la culture en Amérique, op. cit.,* p.284-285.
Pour le développement du budget du NEA, consulter *Budget du National Endowment for the Arts en millions de dollars* publié dans la partie d'annexes de l'ouvrage *De la culture en Amérique* (p. 559).

[324] Frédéric Martel*, De la culture en Amérique, op. cit.,* pp. 273-277.

Dana Gioia, nouveau Président du NEA, qui a réussi à augmenter le budget, alors qu'il s'intéressait peu à l'art contemporain, ce qui a engendré de nombreuses polémiques[325].

On soulignera aussi le fait que la diminution du budget du NEA a accentué le rôle des États fédéraux et a notamment sollicité le soutien de fondations privées, d'associations, de communautés locales et parfois d'universités[326] : on compte ainsi 62 000 fondations dites « autonomes », établies par de riches donateurs, tandis que les *community foundations,* qui s'engagent notamment dans le développement local en matière de culture, sont soutenues par des particuliers anonymes. Aux États-Unis, l'ensemble du secteur non marchand correspond en effet à 8,5% du PIB américain contre 3,7% en Allemagne et 4,2% en France, au milieu des années 2000[327]. La structure culturelle des États-Unis a ainsi dû subir une transformation importante depuis les « guerres culturelles », le développement de la scène artistique a donc été établi par le biais d'initiations régionales ou non-gouvernementales. La scène artistique américaine a très vite trouvé son dynamisme comme le montre, par ailleurs, le résultat de notre enquête sur les revues d'art : on remarque une croissance importante de nombre d'articles dans les années 2000.

Dépourvus de Ministère de la Culture, les États-Unis ne sont certainement pas un pays possédant une « politique culturelle » très développée, comme c'est le cas de certains pays européens, mais les Américains soutiennent vivement le développement de l'art.

Le système culturel, en accentuant le rôle des privés et des États, est considéré aujourd'hui comme « *le produit d'une histoire nationale, d'un territoire immense et d'une immigration de tous pays et de toutes cultures qui est original et complexe, décentralisé et déséquilibré, dynamique et irrationnel, pluraliste et atomisé avec des atouts considérables et des effets pervers multiples*[328]. » Il est vrai que les activités artistiques, notamment l'art contemporain, sont très centrés à New York, comme on le constate dans le Classement des principales villes d'art contemporain. Soulignons cependant que de nombreuses villes américaines telles que Los Angeles, Chicago, San Francisco[329], etc., développent

[325] *Ibid.,* p. 274.
[326] *Ibid.,* pp. 366-408.
[327] *Ibid.,* p. 274. Consulter également le chapitre « La philanthropie » (pp. 289- 330) pour savoir plus tout ce qui concerne le développement des initiatives privées pour la culture aux États-Unis.
[328] *Ibid.,* p. 517
[329] Signalons que Los Angeles est une des villes les plus importantes ayant connu très tôt son développement artistique (à partir de la fin des années 50), grâce au développement de l'expressionnisme abstrait. De nombreux artistes et des écoles

leurs propres institutions, artistes, histoires et parfois mouvements artistiques, même si la visibilité de ces dernières n'est pas autant forte que celle de la « capitale de l'art contemporain ». Afin de comprendre la puissance artistique des États-Unis, il est donc très juste de prendre en considération l'ensemble des territoires de ce pays au lieu de se concentrer uniquement sur New York. Des galeries, des musées, des artistes existent en effet dans de nombreuses villes aux États-Unis, mais elles ne semblent tout simplement pas susciter autant d'intérêt que la ville de New York, et, ce, malgré leur présence importante.

Le Royaume-Uni

En concentrant entre 577 (*Flash Art*) et 732 articles (*Artforum*), ce qui représente entre 3,53% et 4,70% du total, le Royaume-Uni se positionne à la 2^{e} et à la 3^{e} places dans le classement des

---

d'art se sont en effet implantés dans les années 60 et 70, et le développement des musées, la mise en place d'un système de galeries et d'un nouveau réseau de collectionneurs ainsi que le rayonnement des écoles, ont marqués les années 80. La Californie du Sud offre notamment « une force alternative » à la scène new-yorkaise. Considéré comme un « nouveau lieu de ressource », Los Angeles connaît en effet de nombreux artistes majeurs américains tels que John Baldessari, Allan Kaprow, Mike Kelley, Ed Kienholz, Paul McCarthy, Ed Ruscha, James Turrell, Eleanor Antin, Larry Bell, Chris Burden, David Hockney. Après les années 90 marquées par la crise économique, cette ville a connu un nouveau dynamisme artistique dans les années 2000 : environ 180 jeunes angelenos obtiennent chaque année leur MFA (*Master of Fine Arts*), ce qui engendre un nombre important d'artistes dans cette région, connue notamment pour ses professeurs-artistes. Cette émergence artistique de la cité des anges a par ailleurs été célébrée par soixante musées et galeries californiens ayant participé au programme d'expositions *Pacific Standard Time : Art in L. A. 1945-80* initié par la fondation de Getty et organisée pendant six mois entre 2011 et 2012. « *Aujourd'hui, les galeries, les musées, des commissaires d'exposition permettent aux jeunes talents de rester au lieu de partir faire carrière à New York ou ailleurs. Et le nombre d'étrangers qui s'installent ici s'accroît depuis cinq ans* », affirme-t-elle Ann Philbin, directrice du Hammer Museum.
Concernant le développement de la scène artistique de L. A., consulter :
Los Angeles 1955-1985 Naissance d'une capitale artistique, catalogue de l'exposition édité sous la direction de Catherine Grenier, Centre Pompidou 2006 ; Frances Stark, *Los Angles*, article paru en décembre 2005 dans *Artforum*, pp. 224-226 ; Christelle Laffin, *Art contemporain : L.A. s'éveille,* article publié le 03 mars 2012 dans le site officiel du journal Figaro : http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre / art-contemporain-seveille-030312-220922
Pour la scène artistique de Chicago, conculter les articles suivants : Franz Schulze, « Chicago Report, Burnham's New Millennium », *Art in America,* sep., 2009 ; Franz Schulze, « Report from Chicago : Sunday Afternoon in the Cyber-Age Park », *Art in America*, nov., 2004 ; Eleanor Heartney, « Art Institute of Chicago : de plus en plus grand », *Artpress,* juillet-août (n°. 358), 2009 *;* Susan Snodgrass, « Report from Chicago : Two for the Road », *Art in America*, sep., 1995 ; Susan Snodgrass, « Report from Chicago "Window of Opportunity" », *Art in America*, jan., 2007. Pour le développement de la scène artistique de San Francisco, consulter: Gay Morris, « Report From San Francisco: Figures by the Bay », *Art in America*, vol. nov. 1990; Stephanie Cash, « Report from San Francisco: Surviving and Thriving », *Art in America*, vol. nov., 2002; Michael Duncan, « Report From San Francisco », *Art in America*, vol. sep., 1996; Eleanor Heartney, « Bay Area Modern », *Art in America,* mai, 1995 ; Stephanie Cash, « Report from San Francisco : Surviving and Thriving », *Art in America ;* Stephanie Cash, « Report from San Francisco II : New and Now », *op., cit*. ; *Art in America,* vol. jan., 2006; Faye Hirsch: « Report from San Francisco I : A New de Young », *Art in America*, vol. jan., 2006.

principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Flash Art* et *Artforum* pendant les 30 ou 40 ans sur lesquels porte l'enquête.

Ce pays connaît donc un très grand écart de 63,6 points (*Artforum*) et de 27 points (*Flash Art*) avec les États-Unis, alors que la différence n'est pas aussi forte pour le nombre de villes : *Artforum* (22,44%), *Flash Art* (7,86%). Quant à l'évolution par décennies du nombre d'articles, il est intéressant de savoir que la proportion totale augmente régulièrement pendant les 40 ans de l'enquête[330], ce qui est le contraire des États-Unis qui connaissent une baisse progressive de ses pourcentages entre les années 70 et 90. Soulignons tout de même que ce résultat ne signifie pas que la visibilité des États-Unis s'affaiblit : la part des autres pays augmente progressivement, ce qui engendre une diminution des pourcentages représentant la visibilité des États-Unis.

Rappelons également que le nombre d'articles domine toujours largement celui des autres villes, et, même, augmente de façon régulière, pendant les quarante années de l'enquête, dans le classement d'*Artforum* pour ce premier pays d'art contemporain. Le nombre de villes augmente ensuite décennie après décennie pour le Royaume-Uni dans le classement d'*Artforum* (70' : 2 villes/5,56%, 80' : 9 villes/4,92%, 90' : 13 villes/5,88%, 2000' : 19 villes/5,56%) et de *Flash Art* (80' : 1 ville/1,56%, 90' : 5 villes/4%, 2000' : 10 villes/6,25%). Les médias occidentaux s'intéressent en effet de plus en plus aux nouveaux territoires (non-américains) de l'art contemporain et la croissance des villes britanniques est plus dynamique que celle des villes américaines pendant les périodes concernées, même si le poids de ces dernières reste toujours non négligeable.

Observons à présent brièvement le contexte politique et culturel du Royaume-Uni, ainsi que le développement de la scène artistique de ce pays.

On pourra citer trois grands aspects politiques afin de décrire la spécificité britannique en matière de développement culturel. Il s'agit du soutien du centre gouvernemental via l'Art Council, des associations, fédérations de sociétés locales ainsi que des mécénats. Dès les années 1940, le Royaume-Uni a mis en contact un large public avec des œuvres visuelles via le CEMA (Concil for the Encouragment of the Arts) afin de favoriser la délocalisation et la décentralisation, et il s'est focalisé,

[330] Soulignons que le nombre d'articles augmente également dans le classement d'*Art in America* et d'*Artpress* pendant les quarante ans de l'enquête sauf dans les années 90 pour *Artpress* : *Art in America* (70' : 12 articles/1,12%, 80' : 30 articles/1,18%, 90' : 39 articles/1,69%, 2000' : 76 articles/2,04%), *Artpress* (70' : 22 articles/2,58%, 80' : 101 articles/2,87%, 90' : 46 articles/1,42%, 2000' : 207 articles/6,79%). Consulter l'annexe III.

à partir de 1945, sur le développement de grandes institutions artistiques (celles-ci ont cependant été jugées trop élitistes) afin de soutenir les arts vivants ainsi que la création contemporaine. Dans les années 50, la décentralisation britannique s'est repliée, tandis que la culture londonienne a été largement soutenue par le biais de fonds publics (la moitié de la dotation totale de l'Arts Council) sous le gouvernement conservateur, de 1951 à 1964. Après la fermeture des bureaux régionaux au sein de l'Arts Council en 1956, les associations, les fédérations de sociétés locales, notamment la Northern Arts Association (NAA) qui encourage toutes les activités artistiques du Nord-Est du Royaume-Uni et qui a notamment suivi le modèle des autres associations fondées entre 1960 et 1970, se créèrent dans les régions britanniques[331]. Notons que la visibilité britannique (13 articles) devance très nettement celle de l'Allemagne (2 articles) dans les années 70, dans le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artforum*.

Pendant la période des Travaillistes (Harold Wilson : 1964-1970), la culture qui a le pouvoir de rendre le *« pays plus gai et plus cultivé »* et d'être le ciment de la Nation est à redéfinir. Pour réaliser ce projet, H. Wilson a créé un poste de « *Minister for the Arts* », dont le budget a été partagé sous la forme de subventions, notamment à destination des musées et de l'Arts Council. Ce dernier a confié des fonds aux Regional Arts Associations qui se développent de manière associative : « *les comités pour l'Ecosse et le Pays de Galles gagnent en autonomie, et un comité est créé pour l'Irlande du Nord* ». Toutefois, les conservateurs regagnent le pouvoir, en 1970, mais le budget ministériel continue, malgré la crise, à s'accroître et les collectivités locales diversifient même leurs programmations culturelles par le biais des Community artists liés directement à la structuration de services municipaux chargés des loisirs[332].

[331] Michael Green et Michael Wilding en consultation avec le professeur Richard Hoggard, *Politique culturelle Grande-Bretagne*, publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, UNESCO, Paris, 1970, pp. 18-19.

[332] Cécile Doustaly, « Les politiques de démocratisation culturelle en Grande-Bretagne de 1940 à nos jours : légitimation ou instrumentalisation ? », *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), Territoires contemporains, nouvelle série - 5 - mis en ligne le 18 avril 2013.
[En ligne] sur http : //tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/C_Doustaly.html (référence consultée en 2014).

C'est au milieu des années 70[333] que l'art devient une cible de critique au Royaume-Uni à l'occasion de l'article de Colin Simpson intitulé « *Date fabrique des briques très coûteuses : comme Tate Gallery dépense 1 million £ pendant 2 ans*[334] » paru dans *The Sunday Times* en 1976. Ce journaliste dénonce le fait que la Tate Gallery dépense des sommes astronomiques pour les arts visuels, sans aucune contrainte, comme avec le cas de l'œuvre *Equivalent VIII* (1966) de Carl André. Cet artiste américain a voulu vendre cette sculpture composée d'une centaine de briques lors de sa première présentation. Sans acheteur, l'artiste a revendu le matériau de l'œuvre à une usine et a recomposé cette pièce entre 1972 et 1973 pour Tate Gallery qui l'a achetée pour la somme de 4 000 £ avec deux autres œuvres de ce même artiste. Les médias britanniques n'ont cessé de critiquer la Tate Gallery pour l'achat de cette œuvre considérée comme un « déchet industriel ». Le Royaume-Uni des années 70 a été, en effet, une période de réduction des dépenses publiques et de la valeur de la monnaie britannique face à la crise économique[335]. Ce scandale a finalement engendré plusieurs polémiques pour d'autres expositions d'art contemporain soutenues par ACGB (*Arts Council of Great Britain*), comme *Post-Partum Document* de Mary Kelly considérée comme un « spectacle de couche » (nappy-show), *Prostitution,* une exposition de COUM Transmissions (une troupe d'art performance et un groupe musical) jugée comme « sadique » et « obscène » par Nicolas Fairbairn, membre du parti conservateur qui souhaitait la fermeture d'ACGB.

La scène artistique du Royaume-Uni des années 70 est en effet devenue la victime de la politique du parti de droite qui essayait de réduire la dépense publique en profitant de nombreux scandales issus du domaine de l'art contemporain. C'était également une période où l'on a assisté à l'émergence du *Funk Art* à Londres, ainsi que des *Cultural Studies* à l'université de Birmingham, à travers plusieurs ouvrages consacrés à l'économie, à la sociologie, au racisme, au crime et à la « sous-culture ». La valeur culturelle, ainsi que l'opinion des Britanniques étaient donc, à cette époque, divisées entre « *High culture* » / « *Low culture* » et la culture des élites/la culture populaire. Le scandale des « briques » a permis aux britanniques de réfléchir sur ce que peut être une œuvre d'art et montre

[333] Soulignons que c'est le parti Travailliste (Harold Wilson : 1974-1976, James Callaghan : 1976-1979) qui était au pouvoir entre 1974 et 1979 (Harold Wilson : 1974-1976, James Callaghan : 1976-1979).

[334] Colin Simpson, « The Tate Drops a Colstly Brick: How the Tate Gallery Spent £ 1 million in Two Years », *The Sunday Times*, le 15, fév., 1976.

[335] Soulignons qu'en 1975, le Royaume-Uni comptait un million de chômeurs et a négocié, en 1976, un prêt de 4 milliards de dollars auprès du Fond Monétaire International.

notamment que l'art peut susciter l'intérêt du public mais aussi du monde politique[336], fût-ce par le scandale.

Le parti de droite a finalement façonné l'atmosphère culturelle des années 80 lors de l'arrivée de Margaret Thatcher à la tête politique du royaume. Élue en 1979, elle a adopté une « politique monétariste » avec pour objectif d'éviter l'inflation, ce qui nécessita la diminution de la dépense budgétaire dans le domaine public et privé, et la privatisation des services publics : l'esprit de la politique de cette « *Iron Lady* », concrétisé par le slogan de l'« entreprise britannique » (« *Enterprise Britain* »), a progressivement gagné le domaine culturel. La culture s'inscrit sensiblement dans l'affaire des entreprises privées, comme cela est d'ailleurs résumé par les termes « *Enterprise Culture* ».

Peut-on mettre en lien les affaires de Charles Saatchi qui dirigeait une société de publicité avec son frère Maurice Saatchi (Saatchi & Saatchi) avec la politique ? Car, il a créé, pour le parti conservateur et pour les élections de 1978, une publicité disant : « *le Parti Travailliste ne travaille pas / ne marche pas* » (« *Labour Isn't Working* »), « *La Grande Bretagne est mieux avec les conservateurs* » (« *Britain's better off with the Conservatives* »). Le Thatchérisme considéra que le soutien du gouvernement à la culture consistait en une intervention directe du pouvoir politique dans la création : il valait donc mieux laisser les artistes en « liberté ». La culture dut endurer l'épreuve de la marchandisation et de la privatisation sous la politique de Thatcher, ce qui a nettement diminué le budget de l'Arts Council en 1983 et qui a supprimé, en 1986, le Greater London Council, considéré comme le « meilleur soutien pour la création contemporaine ». La part du mécénat d'entreprise est, par conséquent, devenue très importante dans cette tempête de l'ultra-libéralisme. Dirigé par ABSA (équivalent à NEA aux États-Unis), le Business Sponsorship Investment Scheme (BSIS) a été inauguré, en 1984, pour encourager les entreprises de soutenir l'art et la culture en contrepartie d'une promotion (image d'une entreprise) ainsi que d'une récompense financière pouvant aller jusqu'à 35,000 £[337]. Cette politique d'*Art and* Business, initiée par cette nouvelle structure, est devenue de plus en plus importante pour le gouvernement de Margaret Thatcher, parce qu'elle a permis de réduire la

[336] C'est pour cela que les projets artistiques dans l'espace public, comme les fresques, ont été soutenus par de nombreux critiques d'art et des politiciens tels que Richard Cork, Arthur Latham, etc. Devenu curateur de la galerie Serpentine, Richard Cork a notamment organisé l'exposition *Art for Whom* à ICA en 1978. pp. 180-190.

[337] Kim Jung-hee, *Civilization, Culturism, Enterprise Culture: Governments and Arts Policies in Great Britain*, *op., cit.,* pp. 248-249.

dépense de l'État, tout en confiant de manière efficace les affaires culturelles aux sponsors privés comme TI, Imperial Tobacco, British Petroleum, Philip Morris, etc.[338] . Ceux-ci ont réellement bénéficié d'une stratégie politique ainsi que d'une promotion importante de la part du gouvernement britannique. Les entreprises s'occupaient parfois des fonds privés et attribuaient elles-mêmes des prix aux artistes, comme Midland Bank, qui a initié Artscard et Imperial Tobacco en finançant le prix du portrait en collaboration avec la National Portrait Gallery à Londres. À partir des années 90, certaines sociétés ont même dirigé des galeries d'art (*corporate art*), comme NatWest Gallery, Lothbury Gallery, Pricewaterhouse Coopers, Atrium Gallery, etc., parce que l'art donne une bonne image à la société et les œuvres d'art sont intéressantes en tant qu'investissements/placements[339].

Quant aux institutions publiques, les musées ont commencé à recevoir des droits d'entrée[340] et les produits dérivés sont devenus l'une des recettes importantes des monuments historiques. Même si le Thatchérisme poussant ainsi la culture au marché, la croissance des musées britanniques est devenue très dynamique au milieu des années 80 ; depuis 1971, et jusqu'en 1986, on comptait environ 2 000 musées soutenus par les fonds privés[341].

Notons que la visibilité du Royaume-Uni est restée importante dans les années 80 dans les revues d'art (entre 2^{e} ou 3^{e} dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles). Au Royaume-Uni, les musées, les monuments, les établissements ou les bâtiments historiques sont, en effet, considérés comme « *High »*, car appartenant à une culture que l'on doit protéger (les mécénats, les collectionneurs, les investisseurs, les entreprises s'intéressent beaucoup à ce « *High »* culture), alors que l'on peut laisser la culture relevant des industries culturelles (*low culture*) au marché avec l'esprit libéral. Pour les Britanniques, la culture possède une valeur économique considérable. Selon John Myerscough, chercheur du Policy Studies Institute qui considère que la valeur culturelle signifie la valeur économique, la consommation autour du monde

[338] *Ibid.,* pp. 326-338.
[339] *Ibid.,* pp. 344-357.
[340] Dans l'histoire de la politique britannique, le droit d'entrée dans les musées publics a été initié par plusieurs politiciens et structures gouvernementales : le Ministre des Finances (1784), le Committee on National Expenditure (1922), Iain MacLeod, Ministre des finances (1971). Mais cette nouvelle politique n'a jamais été appliquée sur une longue durée avant le gouvernement Thatcher.
[341] Kim Jung-hee, *Civilization, Culturism, Enterprise Culture*, *op., cit.,* p. 244.

de l'art a généré 2,7 milliards £ entre 1985 et 1986 sous la forme d'achats dans les musées et les galeries, ce qui a de plus créé 300 000 emplois[342].

C'est dans ce climat très capitaliste engendré par les conservateurs ainsi que le libéralisme, que la peinture, genre traditionnel européen jadis pratiqué seulement par quelques mouvements artistiques contemporains comme l'art minimal américain, a effectué son retour sur la scène artistique britannique[343]. Ce fut le retour de l'hégémonie artistique pour les pays européens ayant vécu cette tendance rétrospective, comme l'Allemagne, la France, l'Italie, etc., qui ont connu les mouvements comme le néo-expressionnisme, la figuration libre, la transavangarde. La peinture est, en effet, une marchandise facile à faire circuler et à vendre sur le marché de l'art par rapport à l'installation ou d'autres formes d'art immatériel. C'est dans ce sens-là que l'on peut comprendre le grand succès de C. Saatchi, « super collectionneur » et grand mécène de l'art contemporain, notamment pour les « jeunes artistes britanniques », qui achète « massivement » des œuvres d'art de ces derniers et qu'il revend quand le prix augmente, ce qui s'inscrit tout à fait dans l'esprit du marché libéral [344].

Le gouvernement de Margaret Thatcher a en effet créé un environnement très favorable pour les Saatchi, en contrepartie des publicités ainsi que des campagnes de propagande politique, qui promouvaient le Thatchérisme comme le remarque Simon Caulkin[345]. Ce n'est finalement pas un hasard que C. Saachi soit devenu un grand collectionneur d'art contemporain britannique (politiquement très patriotique), quand S&S (Saatchi & Saatchi) offrait en contrepartie des faveurs au parti conservateur : on suppose ainsi que Saatchi a profité de ses connaissances au sein du personnel du gouvernement[346]. Les étudiants en art britanniques des YBAs ont également été touchés par le libéralisme du parti de droite. Ils souhaitaient devenir des bénéficiaires du soutien des entreprises privées, comme l'exposition *Frieze* organisée à la fin des années 80 et qui a été soutenue par LDDC et O&Y[347]. C'est pour cette raison que l'on a décelé une relation étroite entre les jeunes artistes

[342] *Ibid.,* p. 246.
[343] *Ibid.,* pp. 178-179.
[344] *Ibid.,* p. 340.
[345] Après les élections de 1979, S&S collaborait dans les projets de publicités du parti conservateur pendant les campagnes des élections de 1983, de 1987, de 1992 et de 1997. Simon Caulkin, « Bother for the Brothers », The Guardian, le 19 fév., 1990, p. 21. Cet article a été cité dans *Civilization, Culturism, Enterprise Culture, op., cit.,* 342.
[346] Hewison, Robert, *Culture and Consensus: England, Art and Polics since 1940*, London: Methuen, pp. 220-221. Cet ouvrage est cité dans *Civilization, Culturism, Enterprise Culture, op., cit.,* p. 343.
[347] Kim Jung-hee, *Civilization, Culturism, Enterprise Culture, op., cit.,* pp. 383-386.

britanniques, les entreprises ainsi que les grands collectionneurs qui n'ont pas hésité à entretenir directement le marché de l'art avec des achats et des expositions importantes comme *Sensation* que nous avons déjà abordée.

Dirigé par John Major dans les années 90, le parti conservateur a également soutenu l'art et la culture avec la National Lottery, destinée à augmenter les aides publiques en faveur du patrimoine, du sport et de la culture. On remarque notamment l'évolution des Regional Arts Associations, du Regional Arts Boards (plus autonomes et mieux dotés) et de la croissance des infrastructures culturelles dans plusieurs métropoles de province dans les années 90. Le travailliste Tony Blair, chef du gouvernement entre 1997 et 2007, a été très ambitieux en ce qui concerne la culture désormais gérée par le Department for Culture, Media and Sport (DCMS). Le budget a considérablement augmenté en faveur du développement de l'éducation artistique, de la création contemporaine et des arts vivants. Le gouvernement s'est notamment engagé dans le développement des régions, ainsi que des « *publics les plus éloignés de la culture* », mais le paysage culturel du Royaume-Uni que l'on connaît aujourd'hui a été le fruit des années 80, gouvernées par le régime de la « Dame de fer » et qui a favorisé le développement de l'art et de la culture par le biais d'un système capitaliste s'appuyant beaucoup sur les entreprises, le mécénat et les fonds privés.

Cet esprit libéral favorisant la croissance des « artistes stars » comme les YBAs, qui se vendent très cher sur le marché de l'art, a consolidé la visibilité de la scène artistique britannique à l'échelle internationale. Le Royaume-Uni a vivement suscité l'intérêt des médias occidentaux, comme en témoigne le résultat des classements des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles : selon nos revues d'art, ce pays a remarquablement développé sa visibilité internationale en termes de nombre d'articles à partir des années 80, touchées par le Thatchérisme. Dépourvue du soutien direct de la part du gouvernement britannique, la scène artistique du Royaume-Uni a finalement conservé cette caractéristique avec cet esprit de « *corporate art* ». Le développement artistique de ce pays s'est principalement établi grâce aux entreprises, très concentrées à Londres, et souhaitant investir ou promouvoir l'image de leurs établissements par le biais de l'art, ce qui n'est pas très différent du cas des États-Unis, pour certains cas, puisque de nombreuses entreprises se sont intéressées au développement de l'art et de la culture. Le rôle du NEA et celui d'ABSA, essayant de susciter l'intérêt des mécènes par le biais d'une politique adaptée à un budget modeste à la culture, sont ainsi assez semblables l'un de l'autre. En faveur de la politique ultra-libéraliste, les

collectionneurs britanniques ont alors usé de stratégie en s'intéressant davantage à l'augmentation du prix des œuvres par rapport à leurs qualités ou à leurs valeurs esthétiques. C'est grâce à cet esprit capitaliste que l'on voit aujourd'hui de grandes figures, des artistes britanniques, qui connaissent un grand succès international auprès du marché de l'art, tout comme de nombreux artistes américains. La marchandisation de l'art ainsi que les grandes « stars » de l'art contemporain, créées par les médias, représentent finalement l'art contemporain du Royaume-Uni du XX^{e} et au XXI^{e} siècles.

Considérons maintenant le cas de la France qui propose un système de soutien de la culture par le biais d'une approche qui diffère de celle du Royaume-Uni.

La France

Concernant le développement du nombre d'articles et de villes, on obtient un résultat complètement différent selon les classements d'*Artforum* et de *Flash Art* pour la France. Positionnée à la 3^{e} et à la 4^{e} place dans le classement du nombre de villes et d'articles, la France a connu une croissance régulière à tous les niveaux pendant les quarante ans de l'enquête dans le classement américain (nombre d'articles - 70' : 1/0,06%, 80' : 110 /3%, 90' : 216/5,74%, 2000' : 270 /4,13%, nombre de villes- 70' : 1/2,78%, 80' : 13/7,10%, 90' : 18/8,14%, 2000' : 32/9,36%), alors que le classement italien montre, en général, une croissance relativement faible pour le nombre d'articles et de villes pendant les 40 ans de l'enquête (nombre d'articles - 80' : 218/17,97%, 90' : 188/11,81%, 2000' : 106/5,98%, nombre de villes -80' : 15/23,44%, 90' : 18/14,40%, 2000' : 12/7,50%). Étant donné que les deux revues d'art montrent un écart considérable, il serait judicieux d'étudier le résultat de deux autres revues d'art afin d'obtenir un résultat plus général.

Quand on observe le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes selon *Art in America*, il est intéressant de voir que cette revue américaine partage presque le même avis qu'*Artforum :* la visibilité française augmente, en général, pendant les quarante ans de l'enquête, même si une chute importante a été notifiée dans les années 80 pour le nombre d'articles, et dans les années 2000 pour le nombre de villes (nombre d'articles - 70' : 14/1,31%, 80' : 9/0,35%, 90' : 38/1,65%, 2000' : 56/1,51%).

Pour ce qui est du classement de *Flash Art*, la visibilité de la France est devenue, en revanche, de moins en moins importante pour le nombre d'articles et de villes que dans celui d'*Artpress* (nombre d'articles - 70' : 7/17,95%, 80' : 166/64,84%, 90 : 159/54,27%, 2000' : 155/46,97%, nombre de villes - 70' : 538/63,07%, 80' : 2764/78,63%, 90' : 2482/76,87%, 2000' : 2104/68,98%). Ce résultat semble indiquer qu'il existe un point de vue différent entre les revues américaines et européennes, même si la visibilité de quelques pays occidentaux (US, UK, DE, FR, IT, etc.) est toujours bien présente dans la rubrique *Review/Preview* de ces revues d'art.

On remarque également que les territoires de l'art contemporain se sont de plus en plus imposés dans la presse occidentale, puisque les revues américaines se sont progressivement intéressées aux pays européens, alors que les deux revues européennes ont constamment fait régresser la part de la France.

Comment la scène artistique de la France s'est-elle développée ? Quelle est sa spécificité par rapport aux États-Unis, ainsi qu'au Royaume-Uni ?

L'article premier du décret du 24 juillet 1959 portant sur l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles stipule que « *le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent*[348]. » Le premier ministère d'État chargé des Affaires Culturelles, intervenant vivement dans la vie artistique et culturelle des français ainsi que la création et de la diffusion des œuvres artistiques, est ainsi né pendant la V[e] République de Charles de Gaulle : « *La politique culturelle est une invention française* [349]».

Dès le départ, Malraux avait fixé à son ministère trois finalités : la création, la démocratisation et la déconcentration[350] et il a conçu un plan de « modernisation nationale », permettant de suivre continuellement une action culturelle, d'une année à l'autre, grâce à l'autonomie du budget des affaires culturelles. Pendant son mandat qui a duré dix années, ce premier ministre de la culture a

[348] Jean-Michel Djian, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Gallimard, Paris, 2005, p. 17.
[349] *Ibid.*, p. 9.
[350] Augustin Girard, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : histoire d'une modernisation », *Institutions et vie culturelles*, Guy Saez (dir.), les notices de La documentation Française 2[e] éd. revue et augmentée, Lassay-les-Châteaux, 2005.

développé la création contemporaine par le biais de la fondation de plusieurs institutions culturelles, telles que le Centre national d'art contemporain constitué des « conseillers régionaux à la création artistique », un service de la création architecturale, ainsi qu'un Fond de soutien pour les professions cinématographiques. Considérée comme une « charnière entre création et démocratisation », les maisons de la culture, installées dans chaque département,[351] sont des lieux de présentation de la création contemporaine ouverts à tous les milieux, sociaux et géographiques, de la France. Malraux s'est également intéressé à la « démocratisation-décentralisation », dans le domaine de la musique, à travers le lancement d'un « plan décennal » conçu par le compositeur Marcel Landowski. De plus, un service de fouilles archéologiques nationales, ainsi qu'un centre des archives du film, furent aussi l'œuvre de la V^{e} République.

Le projet de la déconcentration de l'administration des affaires culturelles est également intéressant à aborder, car il a permis au gouvernement d'intervenir directement dans la vie culturelle des régions, en exerçant « *une fonction de conseil et d'expertise auprès des partenaires culturels et des collectivités territoriales* »[352]. En 1969, trois premières Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) qui distribuèrent localement la gestion des crédits dans toutes les disciplines artistiques (patrimoine, musées, archives, livre et lecture, arts plastiques, cinéma, etc.) ont été créées[353]. Les DRAC, qui sont aujourd'hui au nombre de vingt-huit, « *sont chargées de mettre en œuvre, sous l'autorité du préfet de région et des préfets de département, la politique culturelle définie par le gouvernement*[354] ».

La modernisation, ainsi que la création de plusieurs systèmes politiques initiés par A. Malraux qui développent la création de l'art et de la culture, est la clé qui permet de comprendre le paysage culturel de la France à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à aujourd'hui, parce que les successeurs de ce premier ministre de la culture (alors les « affaires culturelles ») ont repris ou réinventé, en général, le discours malrucien en s'appuyant essentiellement sur la « création », la « démocratisation », la « déconcentration » et parfois la « modernisation ». Malraux a quitté sa

[351] Faute d'un financement adéquat, seules neuf villes (Le Havre, Bourges, Caen, Grenoble, etc.) acceptèrent les maisons de la culture. Après 1973, une soixantaine de maisons de la culture, plus petites, appelées d'abord « centres d'actions culturelles » (CAC), puis « scènes nationales », furent implantées dans une cinquantaine de villes de moyenne ou petite taille. *Institutions et vie culturelles*, *op., cit.,* p. 15.
[352] http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions (référence consultée en 2014).
[353] *Institutions et vie culturelles*, *op., cit.,* p. 16.
[354] http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions (référence consultée en 2014).

fonction après Mai 68, et plusieurs personnalités lui ont succédé par la suite. En commençant par Edmond Michelet, ministre de la culture sous le gouvernement de G. Pompidou, neuf hommes ont accédé à la tête de la rue Valois avant l'arrivée de Jack Lang (1981-1986, 1988-1993). Selon Augustin Girard, ce dernier « *permit au ministère français à la fois d'arriver enfin à maturité et de procéder à une modernisation accélérée*[355] ».

En 1982, Jack Lang a réussi à doubler le budget de la culture qui représentait moins de 0,5% du budget général de l'État. Grâce à cette augmentation, les centres d'art, les théâtres nationaux, les monuments historiques, les compagnies de danse, etc., ont pu bénéficier d'un soutien gouvernemental. Jack Lang a, par ailleurs, développé la démocratisation et la décentralisation de la culture : il soutenait vouloir élargir le public, tout en s'intéressant au développement de nouvelles formes d'art ainsi que l'art populaire comme la chanson, le rock, le cirque, les arts de la rue, la bande dessinée, etc. Il a notamment initié de nombreuses constructions ou rénovations de musées en régions (Lyon, Lille, Nantes, Rouen, Grenoble, Saint-Étienne, Nîmes, Bordeaux, etc.).

Du côté des arts visuels, vingt-deux Fonds régionaux d'acquisition des musées (FRAM[356]) ont été créés par un partenariat État-régions. Le nombre de FRAC a également augmenté au début des années 80 : les effectifs des vingt-deux DRAC ont été multipliés par dix en dix ans, selon Augustin Girard[357]. Créé en 1878 sous le nom de « Bureau des travaux d'art », le Fonds national d'art contemporain (nommé à partir de 1976) eut pour mission « *le soutien à la création par l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants et la diffusion des œuvres appartenant à ses collections*. » Depuis 1981, environ 9 000 œuvres de 3 500 artistes différents et appartenant à différents domaines artistiques (arts plastiques, photographie, art décoratif et design) ont été acquises par cette politique d'achat[358]. Jack Lang s'est également intéressé à l'éducation, à l'industrie de la culture, à l'audiovisuel, au système de mécénat culturel ainsi qu'aux pratiques culturelles que l'on qualifiait autrefois de « mineures », comme la chanson, les musiques populaires, les arts décoratifs, etc.

---

[355] *Institutions et vie culturelles*, *op., cit.,* p. 17.

[356] « *Le Fonds régional d'acquisition pour les musées, créé sur l'ensemble du territoire national en 1982, a permis au ministère de la Culture et de la Communication et à la Région de soutenir la politique que mènent les collectivités locales en faveur de l'enrichissement des collections de leurs musées*. ». [En ligne] sur http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/3documentation/nav2_fram.html.

[357] *Institutions et vie culturelles*, *op., cit.,* pp. 17-18.

[358] Consulter : http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/financement/Financ-arts/fnac.htm (référence consultée en 2014).

Quant à la décentralisation, les municipalités ont joué un rôle important. Philippe Urfalino écrit :

« *Les observations du développement de l'intervention culturelle des villes moyennes et grandes, pour l'essentiel des villes chefs-lieux de département, tendent toutes vers un même constat : la municipalisation de la culture. La notion de "municipalisation" ne renvoie pas ici au sens courant et péjoratif de renforcement du contrôle des élus locaux, en l'occurrence sur les activités culturelles, mais à la signification que lui a donnée Pierre Grémion pour expliciter l'un des axes majeurs de l'évolution du système politico-administratif français. Selon cette acception, la municipalisation correspond à une autonomie croissante du pouvoir des villes et des maires urbains qui affecte les rapports traditionnels entre centre et périphérie*[359]*.* »

Avec cette « autonomisation du pouvoir » des villes et des maires, les dépenses culturelles des collectivités territoriales sont devenues de plus en plus importantes. Entre 1978 et 1981, les villes françaises de plus de 10 000 habitants ont enregistré une augmentation de 84% de leurs dépenses culturelles. Parallèlement, la part du budget municipal consacrée à la culture est passée de 7,3 à 8,7%[360]. Selon le rapport ministériel, les grandes villes ont dépensé 9,55 milliards de francs et ont consacré, en moyenne, 12,9% de leur budget général à la culture en 1993, année où le marché de l'art a grandement chuté, selon Artprice, à cause de la crise[361]. Ce sont les grandes métropoles telles que Lyon, Marseille (plus de 600 millions de francs), Bordeaux, Toulouse (plus de 500 millions de francs), Nice, Strasbourg (plus de 400 millions de francs) qui ont investi un budget astronomique dans la culture et qui apparaissent très fréquemment dans la rubrique *Review/Preview* des quatre revues d'art durant la longue période de l'enquête.

Quand on étudie la répartition par poste des dépenses culturelles de fonctionnement des grandes villes en 1993, ce sont le spectacle vivant, l'éducation artistique ainsi que les bibliothèques qui représentent 64% du total. Les musées obtiennent quant à eux 11,3% du total : Lyon, Bordeaux, Nice, Marseille, Strasbourg et Toulouse possèdent leurs propres musées d'art moderne et contemporain.

[359] Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, *op., cit.,* pp. 309-310.
[360] *Ibid.,* pp. 310-312.
[361] « Les dépenses culturelles des communes de plus de 80 000 habitants », rapport officiel du Ministre de la Culture et de la Communication : www.culture.gouv.fr / culture / editions / r-devc / dc113c.pdf (référence consultée en 2014).

Nous remarquons notamment le cas de Saint-Étienne, qui ne compte que 170 049 habitants (en 2014), mais qui se positionne à la 65e place dans le classement des quatre revues d'art mais aussi à la 26e place dans le classement d'*Artpress*[362]. Inauguré en 1987, le Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole est en effet considéré comme l'un des plus importants[363], notamment grâce à ses riches collections avec plus de 19 000 œuvres en 2014[364]. Cette ville, qui était en réalité la plus endettée de France en 2012, a même inauguré la Cité du design en 2009. Dotée d'une surface totale de 33 300 m^2, dans les locaux historiques de la Manufacture d'armes, cet équipement municipal a notamment accueilli la fameuse Biennale du design, qui s'est déroulée pendant la même année que la Biennale de Lyon consacrée aux arts visuels. La France est ainsi un pays à part, qui applique fidèlement une politique interventionniste, tant au niveau national que régional et local, ce qui diffère grandement des États-Unis et du Royaume-Uni. Afin de décrire la spécificité de la scène artistique de la France, créée par une politique très engagée dans le développement de la culture, on emploie souvent l'expression d'« État esthétique » expliquée ainsi : « *ce ne sont que des mots qui ont l'avantage de nommer, de manière imagée, une posture de l'État à l'égard de l'art et de la société, construite par un ensemble d'idées partiellement mises en œuvre dans des programmes d'action publique*[365] ». C'est dans cet esprit de l'« État » que l'on peut comprendre le déroulement de la « crise de l'art contemporain », fruit du soutien public à la culture qui a eu lieu au début des années 90 en France. Il est intéressant de remarquer que cette « crise » est comparable à l'affaire de Carl André, au Royaume-Uni dans les années 70, et des « guerres culturelles » aux États-Unis à la fin des années 80, causées initialement par l'absence de critères esthétiques.

Tout a ainsi commencé en 1991, dans trois publications classées comme appartenant à gauche : *Esprit, Télérama et L'Evénements du jeudi* qui ont ouvert le débat sur la « crise de l'art contemporain » qui est issue de la réflexion sur les « critères d'appréciation esthétique ». De nombreux débats ont été lancés au sujet de l'art contemporain par des intellectuels tels que Jean-

[362] Il est également intéressant de considérer le cas de Villeneuve-d'Ascq qui n'a que 62 681 habitations, mais qui se positionne à la 23e place dans le classement d'*Artpress*. Connu pour le Musée d'art moderne, cette ville fait, en effet, partie de la communauté urbaine de Lille Métropole (11,5km entre ces deux villes).
[363] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, *op., cit.,* p. 150.
[364] Il est étonnant de regarder les acquisitions de ce musée installé en province. Ce musée stéphanois illustre des artistes de grande renommée, tant pour la période classique (Charles Le Brun, Théodore Géricault, Gustave Courbert) que celle du moderne (Monet, Rodin, Carpeaux, Picasso, Kandinsky, Miro, Max Ernst, Léger) et du contemporain (Warhol, Stella, Richter, Yves Klein, Andy Warhol, Gilbert & George, Georg Baselitz, Anthony Gormley, Giuseppe Penone etc.).
[365] Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, *op., cit.,* pp. 21-22.

Philippe Domecq, Jean Clair, Marc Fumaroli, Jean Baudrillard, etc. Lorsque l'art contemporain ne sert pas les intérêts esthétiques du grand public, il fait croire à la valeur transcendante de sa création. L'État français s'est en outre vivement engagé dans le développement de l'art contemporain **(**en plein milieu de la crise, le FNAC (en moyenne 12 à 15 millions de francs par an), le FRAC (environ 10 à 12 millions de francs par an), les commandes publiques (environ 25 à 30 millions de francs par an) et d'autres types de soutien à la création de l'art contemporain ont dépensé une somme très élevée, « astronomique »[366]**)** avec une vision utopique du modernisme. La « haine » a dans un premier temps été déclenchée contre le règne du « n'importe quoi » au nom de l'art[367], lorsque les artistes se sont mis à faire reposer leurs activités sur une « liberté illimitée » dans une société « démocratique » : c'est un « grand bazar contemporain[368] ». L'œuvre minimaliste des « colonnes de Buren », installée au Palais Royal grâce à la politique de Jack Lang par la commande publique, reste le cas le plus célèbre de « rejet massif d'une œuvre d'art contemporain[369] ». Selon le Ministère de la Culture et de la Communication, dès l'annonce de l'installation de cette œuvre à la cour d'honneur du Palais-Royal, « un véritable déferlement polémique » s'est développé : « *campagnes de presse, dépêches d'agence, traitement radio et télé, manifestations des comités de soutien des différents protagonistes, questions parlementaires* [...] *et, plus encore, une effervescence étonnante de paroles, de courrier des lecteurs et de graffitis* in situ. » Cette œuvre était en effet considérée comme « trop moderne et hautement intellectuelle » par la commission supérieure des monuments historiques (dépêche AFP de janvier 1986) qui considéraient que ses travaux allaient « dénature[r] un site exceptionnel » (dépêche AFP de janvier 1986)[370].

Les plaintes ont déferlé : « *procès-verbal dressé par la mairie de Paris, plaintes devant le tribunal administratif puis devant le Conseil d'État, qui prononce la validité de l'arrêt des travaux*. » Malgré

[366] Yves Micahud, *La crise de l'art contemporain, op., cit.,* p.38.
[367] Thierry de Duve, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989.
[368] Dans son ouvrage intitulé *La crise de l'art contemporain*, publié en 1997, Yves Michaud témoigne de cette inquiétude en transcrivant une liste d'expressions illustrant un virulent rejet : « *l'art contemporain est nul, il est officiel, il est truqué, il témoigne d'une histoire épuisée etc.* ». Yves Micahud, *La crise de l'art contemporain*, *op., cit.,* p. 29. La même année, la sociologue Nathalie Heinich a publié plusieurs études relevant des réactions de rejet ou d'incrédulité de la part du grand public face aux œuvres d'art contemporaines. Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets : Etudes de cas*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.
[369] Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, *op., cit.,* pp. 37-40.
[370] « Polémique autour d'une commande publique : Les colonnes de Buren ». [En ligne] sur http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/42ans.pdf (référence consultée en 2014).

tout, la décision finale, rendue le 30 juillet 1986, fut finalement en faveur de ces « colonnes de Buren », parce qu'il s'agissait avant tout d'une question de « liberté d'expression ».

L'« affaire Buren » montre bien à quel point le gouvernement français s'est engagé dans le développement de l'art et de la culture et, en particulier, pour la création de l'art contemporain, ce qui est très différent du Royaume-Uni des années 80, marqué par l'esprit libéral du gouvernement de la « Dame de fer ». Les virulentes critiques sur l'art contemporain signifient à la fois que les Français s'intéressent beaucoup à l'art, comme semble le penser le Ministère de la Culture et de la Communication : « *Qui a dit que les Français ne s'intéressaient pas à l'art contemporain ? Force est de constater, avec ce qu'on a appelé la polémique des "colonnes de Buren", qu'une commande de l'État à un artiste contemporain, peut encore, en 1985, susciter ce qu'il faut bien appeler une passion française.* » Une ambiance favorable à la création culturelle du pays, éloignée de l'aspect commercial du modèle britannique, s'est alors développée en France.

La culture est un produit d'échange pour les Britanniques, alors qu'elle représente l'« âme » pour les Français. La France n'est pas un État fédéral comme les États-Unis, mais la décentralisation caractérisée par le terme de « municipalisation » est également un point très fort pour le développement culturel du pays. Soulignons que la visibilité de la France devance celle du Royaume-Uni (*Artforum*) ou parfois celle de l'Allemagne (*Flash Art*) dans le classement des principaux pays d'art contemporain.

L'Allemagne

En concentrant 938 articles représentant 6,02% du total, l'Allemagne se positionne à la 2^{e} place dans le classement d'*Artforum*, alors que ce pays connaît un écart d'une place avec le classement de *Flash Art* (3^{e}) qui compte 517 articles qui se traduisent par un pourcentage de 11,3%. Ce pays connaît donc un écart important situé entre 28,31 points (*Flash Art*) et 62,29 points (*Artforum*) avec les États-Unis pendant les quarante ans de l'enquête.

Quant au nombre de villes, on constate une différence de deux places entre *Artforum* (2e/49 villes/10,47%) et *Flash Art* (4e/18 villes/7,86%), la revue américaine s'est donc davantage intéressée aux activités artistiques qui se sont passées en Europe par rapport à la revue italienne. Quant à l'évolution par décennies, la croissance du nombre d'articles reste bien régulière pour les deux revues d'art (*Artforum* - 70's : 2 articles/0,12%, 80's: 220 articles/6,01%, 90's: 308 articles/8,18%, 2000's : 408/6,24%, *Flash Art* - 80's : 87 articles/7,17%, 90's : 254 articles/15,95%, 2000's : 176 articles/9,93%), sauf durant les années 90 pour le classement italien qui a bénéficié d'une très grande croissance. Le nombre de villes a également augmenté pendant les 30 ou 40 ans de l'enquête selon le classement des deux revues d'art (*Artforum* - 70's : 2 villes/5,56%, 80' s: 21 villes/11,48%, 90's : 26 villes/11,76%, 2000's : 40 villes/11,70%, *Flash Art* - 80's : 7 villes/10,94%, 90's : 15 villes/12%, 2000's : 10 villes/6,25%). Nous constatons cependant que la proportion totale du nombre de villes a diminué dans les années 2000 par rapport à la troisième décennie de notre enquête. Néanmoins, la croissance du nombre de villes des autres pays est plus importante que celle de l'Allemagne pendant les quatre décennies selon *Flash Art*.

Le Classement des principaux pays d'art contemporain, en termes de nombre d'articles et de villes, montre que la visibilité allemande s'est consolidée (entre 2e et 4e places) sur la scène internationale de l'art contemporain, même si ses premières villes (Cologne et Berlin se positionnent entre 5e et 8e dans le classement des villes d'art contemporain) ne sont pas à la hauteur de New York, de Londres, de Paris, etc.

Quels sont alors les éléments qui favorisent le développement de la scène artistique pour l'Allemagne ? Quelles sont ses spécificités ?

Ce sont les *Länder* qui ont agi en tant qu'acteurs principaux dans le développement de la culture allemande[371] : « *l'article 35 du traité d'Unification présente la culture comme le "fondement de l'unité de la nation" et surtout, il pose la Fédération comme garante du maintien de la "substance" culturelle nationale* ». Selon l'UNESCO, le « *fondement même des politiques culturelles du gouvernement fédéral, des Länder (Land), des municipalités et des collectivités locales, la protection et la promotion*

[371] Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, Editions Berlin, Paris, 2002, pp.151-152.

de la diversité des expressions culturelles sont structurellement incorporées dans le système allemand de promotion de la culture[372] ».

La République fédérale d'Allemagne est, en effet, composée d'un gouvernement fédéral central (*Bund*) et de 16 États fédéraux (*Länder*) comparables aux cantons suisses ou à la « communautarisation » belge. Ce sont ces États fédéraux, ainsi que les municipalités et les collectivités locales, qui ont soutenu le développement des arts et de la culture (par exemple, les résidences d'artistes et des bourses de recherche sont proposées par les municipalités dans le cadre de la mobilité et les échanges d'artistes) et qui s'engage dans la démocratisation culturelle[373], alors que le gouvernement fédéral s'intéresse plutôt aux « *domaines de compétence stipulés dans la Grundgesetz (la Loi fondamentale, la constitution allemande)* ». Il étudie et tient compte notamment de l'impact de tout nouveau projet de loi sur la culture et les expressions culturelles en représentant l'État dans son ensemble. Le but général de la politique culturelle de l'Allemagne, qui veut garantir « *le libre développement des arts et de faciliter l'accès de tous les citoyens aux arts et à la culture* », est assez similaire à celui de la France par ce concept de démocratisation de la culture, mais les affaires culturelles sont confiées au ministère de l'Intérieur à cause de l'absence d'un ministère de la culture fédérale pendant la période de réunification[374]. L'Allemagne a alors dépensé des sommes considérables pour la culture : en 2007, les dépenses publiques, destinées à promouvoir la culture et les arts, ont ainsi atteint le montant total de 8,5 milliards d'euros, soit 1,67% des dépenses publiques totales. La répartition de cette somme correspond à ceci : 43% du budget est allé aux *Länder* et 12,6% au gouvernement fédéral. Quant au reste, il a été partagé entre des fondations publiques et privées.

Quant aux arts visuels, l'Allemagne est connue pour ses nombreuses villes développant vivement l'art contemporain comme Cologne (Art Cologne), Kassel (Documenta), Düsseldorf (école de Düsseldorf),

[372] https ://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic_report/Germany_exsummary_FR_2012.pdf (référence consultée en 2014).

[373] Anne-Marie Autissier, « Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation ». [En ligne] sur http://www.espacestemps.net/en/articles/politiques-culturelles-des-tats-europeens-pour-une-necessaire-refondation-en/ (référence consultée en 2014).

[374] Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, *op., cit*., p. 152. Le ministère de la Culture de la République démocratique allemande (RDA) a été créé en 1954, mais dissous à la réunification de la RDA avec la République fédérale d'Allemagne en 1990. C'est à partir de 1998 que ces fonctions (Michael Naumann, nouveau ministre de la Culture) ont été reprises, mais le développent de la culture dépend toujours de la compétence des *Länder*.

etc.[375] Rappelons que la part des institutions qui se trouvent en région, en Allemagne, est très importante par rapport aux États-Unis et à la France dans le mode de construction du Kunstkompass. Berlin, une des principales villes de *Performance*/*Happening*, avec New York et Cologne qui a notamment accueilli quelques artistes du mouvement *Fluxus* comme Joseph Beuys, George Maciunas, Nam June Paik, etc., est particulièrement intéressante à aborder car la scène artistique berlinoise n'a cessé de s'agrandir depuis les années 90 : quand on étudie le Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon les quatre revues d'art (consulter l'annexe III), la part de Berlin est très importante à partir des années 90. Dans les années 70 et 80, celle qui n'était pas encore devenue la capitale de l'Allemagne réunifiée ne représentait que de tout petits pourcentages situés entre 3 et 6% sur l'ensemble des villes allemandes (le calcul a été effectué uniquement sur toutes les villes allemandes), mais elle a atteint, par la suite, jusqu'à 44% dans les années 2000, après 23% dans les années 90.

Selon le Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International, Berlin, donc devenue capitale de la République Fédérale d'Allemagne depuis 1990, a acquis le statut de ville-État. La région métropolitaine de Berlin-Brandebourg est l'une des dix métropoles les plus peuplées de l'Union européenne avec ses 6 millions d'habitants : à Berlin même, il y a 3 375 000 habitants, alors que Paris n'en comptait que 2 240 621 en 2012. Le budget de la ville est, par conséquent, à la hauteur de ces chiffres : plus de 23,5 Mds euros pour 2014 -2015[376]. Dans cette grande ville, réunifiée en 1989, et ayant notamment des moyens financiers très importants, on note la présence d'infrastructures culturelles très développées dans les années 90 : 170 musées, 350 galeries, 3 opéras, 8 orchestres symphoniques, 881 chœurs et chorales, etc.[377] Selon Boris Grésillon, le *Land* de Berlin a consacré, en 1994, 2,74% (510 millions d'Euros) de son budget aux arts et à la culture et constitue donc un véritable « eldorado de culture subventionnée »[378]. Comme la visibilité de Berlin a remarquablement augmenté à partir des années 90, et que l'on a assisté à l'émergence des villes de l'Est dans le classement, comme Leipzig, Dresde, Potsdam, etc., dans la rubrique *Review/Preview* des revues occidentales, nous nous sommes particulièrement intéressé à cette époque, marquée par

[375] Thierry Laurent, « L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde », *Questions Internationales,* n° 42-mars-avril, 2010. p. 26.
[376] Bulletins-éléctroniques.com, ADIT. [En ligne] sur http://www.bulletins-electroniques.com/actualites/76631.htm (référence consultée en 2014).
[377] Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, *op., cit*., p. 135.
[378] *Ibid.,* p.146.

l'intervention massive de l'État pour le maintien de la « substance culturelle » , tout en sachant que la période de réunification, marquée entre 1991 et 1994, correspond à la crise économique ainsi qu'à celle de l'art contemporain en France.

Pendant la période de réunification, les affaires culturelles du pays ont vivement été soutenues avec un budget exceptionnel de 2,9 milliards de DM (1,5 milliard d'Euros, ces « mesures exceptionnelles » augmentent les dépenses fédérales de 15%), réparti entre les États fédéraux de l'Est afin de soutenir les institutions culturelles « d'importance nationale », comme l'opéra de Dresde et l'orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig. Durant la première année du processus d'unification, le budget dédié à la culture a été multiplié par cinq : le budget culturel global destiné aux *Bundesländer* de l'Est s'est alors élevé à 2,9 milliards de DM, alors que 2,4 milliards de DM ont été attribués aux *Bundesländer* de l'Ouest[379].

Pour le développement de la vie culturelle berlinoise, l'État a accordé 20 millions de DM (10 millions d'Euros) à la capitale en 1995 pour quelques institutions nationales, alors que le budget des *Länder* concernait tous les secteurs culturels : quand on observe la répartition générale du budget de la culture, la priorité va de façon très nette aux arts vivants (Opéra : 238 464 milliers de DM, Théâtre : 257 857milliers de DM en 1995).

La part des musées représente ensuite la troisième dépense (192 088 milliers de DM en 1995) parmi 12 secteurs culturels soutenus par les fonds publics du *Land* en 1995 pour Berlin[380]. Michael Naumann, nouveau Ministre de la Culture, a tenu à marquer son engagement auprès de Berlin et des *Länder* de l'Est en doublant l'aide de l'État aux équipements culturels berlinois avec un budget de 60 millions d'Euros pour l'année 1999 puis en versant ensuite annuellement 100 millions de DM (50 millions d'Euros) à la capitale, de 2000 à 2003, pour soutenir, d'abord, les grandes institutions majeures de la culture berlinoise, ensuite les festivals, les expositions, les théâtres, etc. L'État a également décidé d'aider les cinq *Bundesländer* de l'Est, dans la période allant de 1999 à 2003, avec 240 millions de DM (120 millions d'Euros)[381].

[379] *Ibid*., pp. 151-152.
[380] *Ibid*., p. 148.
[381] *Ibid*., p. 154.

Dans cette grande ville, qui a alors possédé des moyens financiers très importants depuis la réunification de deux Allemagnes, on a alors assisté à l'explosion du nombre de galeries, à ce que l'on appelle un « boom des galeries »[382]. Selon le *Guide Belser*, répertoire international des expositions cité par Boris Grésillon et considéré comme une « *véritable bible des galeristes et amateurs* d'art », qui paraît depuis trente-cinq ans tous les trimestres, il est mentionné, dans son édition de janvier-mars 1999, 324 expositions organisées à Berlin, contre 147 à Munich, 125 à Cologne, 121 à Francfort, 114 à Stuttgart.

Il souligne que :

« *Berlin est par conséquent, quantitativement, en tout cas, le premier centre d'art contemporain d'Allemagne*. *Cette hégémonie est récente, elle date de la chute du Mur et de l'installation de nombreuses galeries dans la nouvelle capitale du pays, un phénomène qui a profité presque exclusivement à la partie est de l'agglomération et plus précisément au quartier de la Spandauer Vorstadt à Mitte*[383] ».

Même si le marché de l'art allemand demeure toujours concentré à Francfort, Cologne et Düsseldorf, Mitte, surnommé de « nouveau Soho européen » est, à partir des années 90[384], le deuxième pôle du centre des galeries, après Charlottenbourg[385]. Grâce à l'effervescence artistique de la Spandauer Vorstadt et au prix peu élevé de ses loyers, ce nouveau quartier d'art attire de jeunes galeristes originaires d'Allemagne de l'Ouest et de l'étranger ainsi que de grands collectionneurs ouest-allemands comme Rolf Hoffman (ce collectionneur basé sur Cologne qui a acquis Andy Warhol, Penck, Baselitz, etc., a ouvert sa galerie-loft de 2 500 m^2 entièrement dédiée à l'art contemporain), Heinz Berggruen (il est connu pour la collection de toiles de Picasso, Klee, Matisse, etc.) et Erich Marx (il a acquis Beuys, Kiefer, Rauschenberg, etc.). Les œuvres de ces collectionneurs sont

[382] *Ibid*., p. 211.
[383] *Idem.*
[384] Selon Femke Van Hest, c'est Ruhr area qui était le cœur de l'art allemand avant la chute des murs de Berlin. Femke Van Hest, *Territorial factors*, *op., cit.,* pp. 59-60.
[385] Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, *op., cit*., p. 211. Selon Boris Grésillon, Berlin-Ouest disposait de son centre des galeries traditionnel implanté dans l'arrondissement de Charlottenbourg autour de la Savigny Platz et dans les rues aux alentours d'Uhlandstraße, de Knesebeckstraße, de Bleinbtreustraße, de Wielandstraße, etc.

« magnifiquement » présentées dans la *Hamburger Bahnhof*, ancienne gare rénovée consacrée aux expositions[386].

Dominikus Müller, écrivain et éditeur associé de *frieze d/e,* témoigne également du fait que le développement de l'art contemporain s'est enflammé dans de nombreuses galeries installées à Berlin depuis la réunification du pays. Selon lui, plus de 400 galeries, issues du monde entier, ont été inaugurées au cours des années 90 et 2000 dans la capitale allemande, ce qui a également suscité l'intérêt des collectionneurs internationaux à travers l'Art Berlin Comtemporary (ABC). Ce dernier a attiré 132 galeries en 2008, année d'ouverture[387]. Bien avant, la Biennale de Berlin a accueilli de nombreux jeunes artistes internationaux prometteurs tels que Thomas Demand, Olafur Eliasson, Thomas Hirschhorn, etc., depuis son inauguration en 1998[388].

Le soutien du gouvernement pour le développement de la culture après la réunification du pays ne fut cependant pas suffisant pour financer tous les équipements culturels des fédérations allemandes soutenues plutôt par les *Länder*. « *L'intervention massive de l'État pour le maintien de la "substance culturelle*" *montre* cependant une *volonté d'ancrer la politique culturelle de l'État fédéral dans l'ensemble du territoire allemand* » comme le pensait Boris Grésillon[389]. Cette initiation politique très engagée et interventionniste conçue par le double intérêt (*Bund* et *Land*) a donné un sens particulier dans la situation politique et économique marquée par la crise. Si on se souvient du fait que l'art contemporain a toujours été la cible d'attaques à cause des subventions des fonds publics pendant les périodes de crise économique, le succès de la scène artistique de l'Allemagne se présente alors comme un cas exceptionnel.

Si l'on introduit ici un rapide parallèle avec la France, on peut notamment remarquer que le développement de l'art contemporain en France a été stimulé après l'évènement de Mai 68. C'était une révolution de jeunes qui lisaient souvent Lacan, Derrida, Foucault, etc., pour leur idéologie politique. Du côté artistique, la France a développé une tendance très politique, anti-américaine,

[386] *Ibid*., p.212.
[387] Dominikus Müller, « Berlin », *Artforum*, décembre 2008, pp. 229-231.
[388] Selon le rapport annuel d'Artprice 2013, le prix des œuvres d'Olafur Eliasson a atteint 619 076 € (produit des ventes) et celui de Thomas Demande, 481 888 €. Quant à Thomas Hirschhorn, il est classé en 72e place dans le Top 100 d'Artfact en octobre 2014. Olafur Eliasson est mieux évalué que cet artiste suisse dans ce classement ; il est à la 38e.
[389] Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, *op., cit*., 154.

anticapitaliste ainsi qu'avant-gardiste comme on le voit dans les mouvements artistiques Cobra, le Lettrist International, l'Internationale Situationniste de Guy Debord, auteur de *La Société du spectacle*, ouvrage politiquement très engagé contre le capitalisme[390]. Support-Surface, ce mouvement contemporain, s'inscrit dans cette idée de contestation, tout en refusant, au départ, d'exposer les œuvres dans les galeries commerciales.

La scène artistique française, est-elle soumise à une logique trop « intellectuelle » comme le pense Alain Quemin[391]?

Le soutien public à la création contemporaine, initié par le ministère de la Culture, fut donc un moyen très pertinent pour garantir la production d'œuvres invendables, comme avec le projet de Buren au Palais Royal. C'est dans ce sens-là que le cas de l'Allemagne reste singulier, puisque l'État et les *Länder* se sont vivement engagés dans le développement de l'art. Les artistes allemands ont connu à la fois un grand succès, redoutable auprès des institutions[392], ainsi que sur le marché de l'art, comme on le constate dans les rapports annuels d'Artprice[393].

C'est finalement ce double caractère qui ressemble beaucoup à la scène artistique des États-Unis, et dans laquelle se concentrent de nombreux mouvements artistiques, ainsi que les institutions d'art contemporain. On y trouve notamment les artistes les plus chers et les mieux vendus au monde. La scène artistique française (« très institutionnelle ») ou la scène anglaise (« très commerciale »), souffrent-elle finalement d'un handicap vis-à-vis du modèle parfait de la scène américaine ou allemande, même si ces deux aspects se complètent parfois l'un l'autre comme le pense Raymonde Moulin[394]?

---

[390] Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

[391] Selon Alain Quemin : « *La production que les mondes de l'art français labellisent comme contemporaine relève souvent d'une démarche très intellectuelle et* contextualisée*, et cette dimension est centrale chez certains des artistes les plus soutenus par les pouvoirs publics.* » ; Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, *op., cit*., p. 141.

[392] Alain Quemin, *l'art contemporain international, op., cit.* ; Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op., cit.* ; Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, *op., cit.*

[393] Andreas Gursky, Anslem Kiefer, Thomas Struth, Ansel Reyle, Martin Kippenberger, Neo Rauch, etc., sont des artistes allemands très visibles dans la liste de Top 500 d'Artprice de 2006 à 2013.

[394] Il s'agit de l'articulation du marché et du musée formulée par Raymonde Moulin. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op., cit.*

La spécificité de la scène artistique de l'Allemagne réside finalement dans le fédéralisme, ainsi que dans le contexte politique et historique du pays, marqué à la fin des années 80 à l'occasion de la réunification. L'art et la culture se présentent donc comme des éléments importants pour l'Allemagne unifiée. L'État et les fédérations se sont par conséquent intéressés au développement des arts visuels stimulés encore par la croissance des galeries, des manifestations artistiques ainsi que du marché de l'art. Rappelons que Beijing et Séoul ont émergé, comme l'Allemagne, sur la scène internationale de l'art contemporain à partir des années 90, d'après les revues d'art. Comme le cas des villes chinoises, la capitale allemande a alors acquis une reconnaissance internationale de l'art contemporain, alors que la moitié du pays se convertissait soudain au capitalisme. L'Allemagne et la Chine sont, sans aucun doute, les pays les plus cités aujourd'hui dans le monde de l'art contemporain en termes de nouveaux pays dynamiques qui se sont développés à partir des années 2000, et on peut alors se demander si la Corée, située parmi plusieurs grandes puissances politiques et militaires, pourra jouer un rôle important à l'échelle internationale, après sa réunification entre le Nord et le Sud.

Étudions maintenant le développement de la visibilité du Japon, de la Chine et de la Corée afin de savoir quels sont leurs spécificités par rapport aux principaux pays occidentaux précédemment analysés.

I-II-1-3-2. Trois pays d'Asie de l'Est

Le Japon

En comptabilisant 58 articles représentant 0,37% du total durant les quarante ans de l'enquête, le Japon se positionne à la 16^{e} place dans le classement d'*Artforum* en termes du nombre d'articles, alors que ce pays est classé en 8^{e} dans le classement de *Flash Art* avec 97 articles représentant 2,12% du total pendant les 30 (de 1981 à 2010) ans de l'enquête.

On constate donc un écart important de 8 places entre ces deux palmarès. Quant au nombre de villes, ce pays se classe en 9e dans le classement d'*Artforum* (12 villes/2,56%) et de *Flash Art* (6 villes/2,62%), ce qui permet de penser que l'intérêt de la revue italienne est un peu plus centré sur quelques villes spécifiques au Japon par rapport à *Artforum*. Quant à l'évolution par décennies, la part du Japon augmente, en général, décennie après décennie, pour le nombre d'articles et de villes (nombre d'articles : *Flash Art* - 80' : 11/0,91%, 90' : 42/2,64%, 2000's : 44/2,48%, *Artforum* - 70' : 0/0%, 80's : 19/0,52%, 90' : 14/0,37%, 2000' : 25/0,38%, nombre de villes : *Flash Art*- 80' : 2/3,13%, 90' : 4/3,20%, 2000' : 3/1,86%, *Artforum* – 70' : 0/0%, 80' : 3/1,64%, 90' : 3/1,36%, 2000' : 8/2,34%). Remarquons cependant que la croissance du Japon fut relativement faible dans les années 90, période de crise, par rapport aux autres décennies pour le nombre d'articles[395].

En analysant la scène artistique des villes et des pays occidentaux, nous avons jusqu'à maintenant essayé de savoir quels étaient les éléments importants permettant à l'espace occidental de favoriser sa visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain. Le développement artistique, stimulé par de nombreux facteurs comme les mouvements, les groupes, les tendances artistiques ainsi que la spécificité culturelle des pays occidentaux créée par l'influence politique sont, en effet, des éléments importants dans la visibilité d'un pays. Les artistes « périphériques » ont, par conséquent, souvent voulu s'installer et travailler dans quelques pays occidentaux en espérant ainsi accéder à une notoriété artistique.

Nous allons désormais nous intéresser aux éléments permettant à l'espace occidental de s'intéresser aux territoires asiatiques, puisque nos quatre revues d'art représentent le point de vue occidental. Après l'exposition *Magiciens de la Terre*, le nombre d'expositions d'art contemporain contenant des artistes « exotiques » a augmenté sur la scène internationale.

Les publics occidentaux sont aujourd'hui habitués à voir de grands artistes asiatiques tels que Takashi Murakami, Anish Kapoor, Rirkrit Tiravanija ou Lee U-Fan en même temps que les artistes occidentaux. Tenant compte du résultat des analyses sur les grandes villes asiatiques montrant que Tokyo, Séoul et Beijing se sont développées décennie après décennie à partir des années 80 ou 90, le terrain

[395] Notons que la part du Japon est cependant forte dans les autres revues pour le nombre d'articles : *Art in America* (70' : 0 article/0%, 80' : 13 articles/0,51%, 90' : 24 articles/1,04%, 2000' : 17 articles/0,46%), *Artpress* (70' : 0 article/0%, 80' : 0 article/0%, 90' : 4 articles/0,12%, 2000' : 5 articles/0,16%). Consulter l'annexe III.

artistique des pays « exotiques » reste moins connu par rapport à la réputation des artistes asiatiques. Il est par conséquent intéressant de savoir quels éléments suscitent l'intérêt des revues occidentales dans les pays asiatiques.

Qu'est ce qui suscite en effet l'intérêt des médias occidentaux au Japon, en Chine et en Corée du Sud ? Quels types d'événements et d'institutions sont identifiés par l'espace occidental ? Afin de répondre à ces questions, nous allons aborder les articles consacrés à la présentation des expositions d'art contemporain dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum,* y compris quelques reportages spéciaux consacrés à ces trois pays.

Artforum notifie le nombre de villes le plus élevé pour nos trois pays d'Asie de l'Est (*Artforum* : 19 villes, *Art in America* : 13 villes, *Artpress* : 12 villes, *Flash Art* : 8 villes) parmi les quatre revues d'art. Au fil de nos recherches, nous avons égaré certaines informations concernant les numéros de page permettant de poursuivre les articles parus dans *Artforum*, ceux-ci représentant les expositions d'art contemporain organisées au Japon, en Chine et en Corée du Sud. Nous avons cependant réussi à mener une enquête grâce à 80 articles (Japon : 48 articles, Chine : 13 articles, Corée du Sud : 19 articles) sur 102, ce qui donne au final un résultat assez complet. Ces 80 articles, dont les sources sont identifiées, ont été classés en cinq catégories selon les lieux et la nature des expositions : Galerie d'art, Musée, Espace d'expo/Centre d'art /Fondation, Biennale, Divers.

Lieux d'exposition d'art contemporain au Japon présentés dans la rubrique *Review / Preview* d'*Artforum* de 1981 à 2010

N.P. : nombre de présentations avec pourcentage

	Galerie d'art	N.P.	Ville	Musée	N.P.	Ville	Espace d'expo / Centre d'art / Fondation	N.P.	Ville	Biennale / Triennale	N.P.	Ville	Divers	N.P.	Ville	Total
1981 - 1990	Veda	2	Tokyo	National Museum of Modern Art	1	Tokyo	Sagucho Exhibition Space	1	Tokyo			Fukuoka	Memorial Park	1	Kitakyushu	
	212°	1	Tokyo	Seibu Museum	1	Tokyo	ICA	1	Nagoya							
	Satani	1	Tokyo	Setagaya Art Museum	1	Tokyo										
	Kamakura	1	Tokyo	National Museum of Western Art	1	Tokyo										
	Shirota	1	Tokyo													
	Tokyo	1	Tokyo													
	Hillside	1	Tokyo													
	Tokoro	1	Tokyo													
	Total	9(56%)			4(25%)			1(6%)			0			2 (13%)		16 (100%)
1991 - 2000	Hillside	2	Tokyo	Toukou Museum of Contemporary Art	2	Tokyo	Sky Door Art place	1	Tokyo							
	MA	1	Tokyo	Museum Modern Art, Gunma	2	Gunma	ICA	1	Nagoya							
	Via Eight	1	Tokyo	Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art	1	Marugame										
	APT	1	Tokyo	Watari Museum of contemporary Art	1	Tokyo										
	SOH	1	Tokyo	Hara Museum	1	Tokyo										
				Museum of Contemporay Art (Tokyo)	1	Tokyo										
	Total	6(38%)			8(50%)			2(12%)			0			0		16 (100%)
2001 - 2010	Kodama	1	Kyoto	Hiroshima City Museum	2	Hiroshima	Brick Brewhouse	1	Hirosaki	Fukuoka Asian Art Triennial	1	Fukuoka				
	Koyanagi	1	Tokyo	Museum of Contemporay Art (MOT)	1	Tokyo										
	Taka Ishll	1	Tokyo	Yokohama Museum of Art	1	Yokohama										
				Museum of Contemporary Art (MOT)	1	Tokyo										
	Aoyama Meguro	1	Tokyo	Vangi Sculpture Garden Museum	1	Shizuoka										
	Take Ninagawa	1	Tokyo	Museum of Contemporary Art (MOT)	1	Tokyo										
				Museum of Contemporary Art (MOT)	1	Tokyo										
	Total	5(33%)		Total	8(53%)			1(7%)			1(7%)			0		15 (100%)
Total		**20(43%)**			**20(43%)**			**4(8%)**			**1(2%)**			**2(4%)**		**47 (100%)**

En observant le tableau Lieux d'exposition d'art contemporain au Japon créé à partir de la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* de 1981 à 2010, on constate que la présentation des expositions organisées dans les galeries (43%) ainsi que les musées (43%) est récurrente, suivie de la catégorie Espace d'expo/Centre d'art/Fondation (8%), Biennale/Triennale (2%).

On remarque ensuite une évolution constante des musées. Dans les années 80, la part des musées ne représentait que 25% du total, alors que celle des galeries dépassait la moitié du pourcentage total (56%). Ce sont les musées qui représentaient la moitié de ce pourcentage dans les années 90, tandis que le nombre de galeries a très nettement diminué (-18 points) par rapport aux années 80. Le nombre de musées a encore augmenté dans les années 2000 (53%), alors que les galeries ont connu une chute de 5 points par rapport aux années 90.

Quand on connaît la date d'inauguration de ces musées, il est intéressant de savoir qu'*Artforum* mentionne plusieurs établissements ouverts à partir de la fin des années 80 : Hiroshima City Museum (1989), Yokohama Museum of Art (1989), Watari Museum of contemporary Art (1990), Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art (1991). La visibilité japonaise est nettement dominée (le Japon est mentionné cinq fois à partir des années 90) par le Museum of Contemporay Art (MOT) inauguré en 1995 à Tokyo. Cette croissance des nouveaux musées d'art contemporain japonais a en effet eu lieu pendant la crise économique et coïncide avec la crise de l'art contemporain aux États-Unis et en France. Selon les données de la Banque Mondiale, le PIB national du Japon est passé de 3,1037 milliards de dollars en 1990 à 5,3339 milliards de dollars en 1995, soit une croissance de plus de 70% en 5 ans[396]. Avec cette croissance économique, les Japonais achetaient même, à cette époque, les peintures les plus chères du monde comme des Van Gogh, des Renoir, etc.[397], et les collectivités locales japonaises ont revitalisé, autour de 1990, les centres de cités avec de nouveaux musées[398]. C'est dans ce contexte économique, politique et culturel qu'*Artforum* s'est vivement intéressée à l'Asie. L'Occident est entré dans la crise tandis que l'économie japonaise est restée puissante.

[396] http://www.banquemondiale.org/ (référence consultée en 2014).
[397] Le rapport annuel d'Artprice 2006/2007, p. 4.
[398] Selon Hans Belting, on compte 200 musées publics au Japon depuis 1955. Les établissements publics sont ainsi un des points forts pour le dynamisme culturel du Japon. Hans Belting, « Contemporary Art as Global Art », *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009, p.51.

La Chine

En termes de nombre d'articles, la Chine se positionne presque à la même place dans le classement d'*Artforum* (23e place/20 articles/0,29%) et de *Flash Art* (22e place/12 articles/0,26%) en concentrant 8 unités. Quant au nombre de villes, *Artforum* mentionne 4 villes chinoises concentrées dans les années 90 et 2000, alors que la revue italienne s'intéresse aux activités artistiques organisées dans les 5 villes chinoises repérées uniquement dans les années 2000. Parmi ces 5 villes mentionnées dans la rubrique *Review/Preview*, Beijing, Shanghai, Hongkong et Guangzho sont connues pour leurs expositions, leurs biennales ainsi que sur le marché de l'art[399].

Nous allons donc procéder à une identification des établissements artistiques chinois qui ont suscité l'intérêt des journalistes d'*Artforum*.

Lieux d'exposition d'art contemporain en Chine présentés dans la rubrique *Review* d'*Artforum* de 1981 à 2010.

N.P. : nombre de présentations avec pourcentage

	Galerie d'art	N.P.	Ville	Musée	N.P.	Ville	Espace d'exposition / Centre d'art / Fondation	N.P.	Ville	Biennale	N.P.	Ville	Total
1991 - 2000	Han Art	1	Hong Kong		0			0			0		
	Total	1(100%)			0(0%)			0(0%)			0(0%)		1 (100%)
2001 - 2010	Shanghai Gallery of Art	1	Shanghai	ULLENS Center for Contemporary Art	1	Beijing	Arrow Factory	2	Beijing	Shanghai Biennale	2	Shanghai	
	Beijing Commune	1	Beijing	Zendai Museum of Modern Art	1	Shanghai	Bizart Art Center	1	Shanghai				
	(nom d'établissement non trouvé	1	Shanghai	Shanghai Art Museum	1	Shanghai							
	China Art Archives & Ware House	1	Beijing										
	Long March Space	1	Beijing										
	Total	5 (38%)			3 (23%)			3 (23%)			2 (15%)		13 (100%)
Total		**6 (43%)**			**3 (21%)**			**3 (21%)**			**2 (14%)**		**14 (100%)**

[399] Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain », *op., cit.,* p. 78 ; Thierry Laurent, « L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde », *Questions internationales*, *op., cit*., pp. 18-19 ; Catherine Millet, *l'art contemporain : histoire et géographie*, *op., cit*., p. 101 ; *The Global Art World, op., cit*., p. 51 ; Marsha Meskimmon, *Contemporary Art and the cosmopolitan imagination*, Routledge, Londres et New York, 2011, pp. 11-15.

Quand on observe le tableau Lieux d'exposition d'art contemporain en Chine, établi à partir de la rubrique *Review* d'*Artforum* de 1981 à 2010, c'est la catégorie Galerie d'art qui représente la part la plus importante (43%), suivie des rubriques Espace d'exposition/Centre d'art/Fondation (21%), Musée (21%) et Biennale (14%). Nous remarquons également que les espaces d'exposition se partagent principalement entre Beijing et Shanghai. Si l'art contemporain chinois s'est développé à partir de la deuxième moitié des années 90, il est intéressant de connaître la date d'inauguration des établissements situés dans ces villes chinoises mentionnées par *Artforum* qui sont les suivantes : Shanghai Gallery of Art (2004), Beijing Commune (2004), China Art Archives & Ware House (1999), Long March Space (2002), ULLENS Center for Contemporary Art (2007), Zendai Museum of Modern Art (2009), Shanghai Art Museum (1952), Arrow Factory (2008), Bizart Art Center (1998).

Si l'on considère le fait que le Shanghai Art Museum est une institution spécialisée dans l'art chinois ancien, on constate que les établissements dédiés à l'art contemporain ont commencé à apparaître dans les revues occidentales à partir de la fin des années 90 : le musée était en effet au cœur de la mondialisation, comme l'a souligné Catherine Grenier : « *Dans le contexte de la mondialisation, le musée est aussi le principal modèle de référence des nouvelles institutions qui se créent aujourd'hui en tout point du globe, en particulier dans les pays nouvellement développées et émergents*[400]. » Notons que China Art Archives & Ware House est une galerie d'art fondée par Hans van Dijik, critique d'art et curateur néerlandais et Ai Weiwei[401], alors que le Bizart Art Center est une structure privée fondée en 1998 et qu'elle « *se consacre au soutien des jeunes artistes et créateurs de Shanghai et offre l'opportunité de participer à des projets d'échanges culturels*[402] ». Si l'on tient compte du classement des institutions chinoises représentées dans *Artforum,* on peut dire que l'aspect international est bien ancré dans le développement de l'art contemporain en Chine. On constate en effet la participation d'Ai Weiwei, artiste mondialement connu, et de Hans van Dijik, spécialiste en art venant d'un pays occidental. Le Bizart Art Center s'intéresse aux échanges artistiques au niveau international.

[400] Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 19.
[401] Thomas J. Berghuis, *Performance Art in China*, Timezone 8 Limited, Chine, 2006, p. 264.
[402] http://www.artfactories.net/BizArt-Shanghai.html (référence consultée en 2014).

Finalement, en comparant les scènes artistiques japonaise et chinoise des années 90, on remarque que le Japon a suscité l'intérêt d'*Artforum* avec ses musées publics, alors que la Chine s'est d'abord faite connaître à partir de quelques établissements privés, puis grâce à de nombreux établissements privés et publics inaugurés dans les années 2000.

De plus, nous avons également pu remarquer que Zendai, ULLENS et Arrow Factory ont été inaugurés à la fin des années 2000, période touchée par la crise économique en Occident et qu'il est apparu de plus en plus de musées d'art contemporain en Chine à partir de cette époque : le Musée d'Art contemporain de Shanghai (2005), le Musée d'art contemporain de Beijing (2007), le Minsheng Art Museum (2008), le Musée des Arts de Chine, Shanghai (réouvert en 2012), le Musée d'art contemporain de Shanghai (La Power Station of Art, 2012), le Long Museum (2012), etc.[403] Le véritable développement de l'art contemporain et de la vie institutionnelle de la Chine a ainsi commencé à partir du milieu des années 2000, ce qui permet à nouveau de penser que l'espace occidental s'est intéressé aux nouveaux territoires de l'art contemporain pendant la période de la crise économique.

La Corée du Sud

Étant visible à partir des années 90, la Corée du Sud connaît un grand écart (11 places) entre le classement d'*Artforum* et de *Flash Art* en termes de nombre d'articles - *Artforum* (21^{e}/24 articles/0,15%), *Flash Art* (32^{e}/5 articles/0,11%)-, alors qu'elle concentre trois villes d'art contemporain dans les deux classements différents : *Artforum* (23^{e}/3 villes/0,64%), *Flash Art* (16^{e}/3 villes/0,55%). Néanmoins, la concentration du nombre d'articles se développe très fortement pour ces trois villes coréennes pour *Artforum* par rapport à *Flash Art.*

[403] Les projets de construction des musées sont très nombreux et pharaoniques en Chine ; 395 musées de différentes natures ont été construits en 2011 et l'État chinois projette l'ouverture à Pékin du « plus grand musée du monde », le National Art Museum of China. Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 13.

Lieux d'exposition d'art contemporain en Corée du Sud présentés dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* de 1981 à 2010

N.P. : nombre de présentations avec pourcentage

	Galerie d'art	N.P.	Ville	Espace d'exposition / Centre d'art / Fondation	N.P.	Ville	Biennale	N.P.		Total
1991-2000	Kukje Gallery	1	Séoul	Sonje Art Centre	2		Gwangju Biennale Media City Seoul Biennale	3 1	Gwangju Séoul	
Total		1 (14%)			2 (29%)			4 (57%)		7 (100%)
2001-2010	Kwan Hoon Gallery PKM Gallery Gaain Gallery Simon Gallery Sun Contemporary Art Gallery Gallery Hyundai	1 1 1 1 1 1	Séoul Séoul Séoul Séoul Séoul Séoul	Projet Space Sarubia Korean Culture and Arts Fondation Mungin Art Center	1 1 1	Séoul Séoul Séoul	Gwangju Biennale	3	Gwangju	
Total		6 (50%)			3 (25%)			3 (25%)		12 (100%)
Total		7 (37%)			5 (26%)			7 (37%)		19

Quand on regarde les institutions coréennes mentionnées par *Artforum*, on remarque, tout d'abord, qu'aucune exposition organisée dans un musée coréen n'est présente dans cette revue américaine, même si la Corée du Sud a connu une croissance importante des institutions publiques à partir des années 90 : Gwangju (musée : 1992), Busan (1998), Daejun (1998), etc.

En revanche, la visibilité de Gwangju s'est brillamment faite remarquer dans les années 90 (3 fois) et 2000 (3 fois) grâce à sa biennale, une des premières manifestations artistiques organisées dans le monde non occidental et qui a connu un véritable succès à l'échelle mondiale[404]. La Corée du Sud a en effet développé une visibilité relativement nette au niveau international grâce aux grands événements internationaux, puisque la biennale de Gwangju et le Media City Seoul représentent tout de même 37% de tous les lieux d'exposition d'art contemporain en Corée du Sud pendant les quarante ans de l'enquête. Dans les années 2000, les galeries coréennes se sont ensuite épanouies, tout en parvenant à représenter la moitié des pourcentages, tandis que l'autre moitié était partagée entre les centres d'art et la Biennale de Gwangju. Soulignons notamment qu'il existait, en Corée du Sud, des institutions inaugurées avant l'année 2000 (la Gallery Hyundai (1970), la Kwan Hoon Gallery (1979), la Kukje Gallery (1982), la Gaain Gallery (1992), la Simon Gallery (1994), le Sonje Art Center

[404] Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.,* p. 57 ; Femke Van Hest, *Territorial Factors*, *op., cit*, 62-63 ; Charlotte Bydler, *The Global Art World INC. ; On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2004, pp. 131-140.

(1998), le Projet Space Sarubia (1999), etc.), ce qui nous permet de penser que le développement du champ artistique coréen s'est consolidé avec du temps.

Les années 90 sont notamment une période importante, car de nombreuses institutions citées par *Artforum* ont été inaugurées. En tenant compte de ce résultat donné par *Artforum*, on peut dire que les grandes institutions représentent clairement un point fort pour le Japon, tandis que les galeries chinoises et coréennes suscitent davantage l'intérêt de cette revue occidentale par rapport à d'autres types de structures. Nous notons également que les biennales[405] sont particulièrement intéressantes pour la Corée du Sud parmi les trois pays d'Asie de l'Est. La Biennale de Gwangju est notamment brillante car citée par de nombres spécialistes d'art contemporain[406].

Résultat : La spécificité des territoires de l'art contemporain entre l'Occident et l'Asie

Les trois pays occidentaux que nous avons étudiés montrent quelques points communs et d'autres qui diffèrent. Soulignons d'abord que les États-Unis, le Royaume-Uni et la France ont subi une période de crise de l'art contemporain engendrée par l'intervention directe de l'État qui s'engage dans le développement de l'art contemporain avec un soutien financier durant la période de crise économique. L'Allemagne, qui a soutenu la culture grâce à des fonds publics, a, par contre, pu éviter cette crise car sa politique culturelle a été appliquée pendant la période de réunification afin de concevoir une nouvelle identité allemande à travers la culture et de l'art.

La culture est en effet un des éléments importants unifiant les pays par le biais de la création artistique et l'identité culturelle. Dépourvus de politique culturelle aussi structurée qu'en France, après les « crises », les États-Unis et le Royaume-Uni ont développé une politique d'entreprises, alors que la culture a fortement été soutenue par l'État pour la France et l'Allemagne. Les collectivités locales ont notamment joué un rôle important dans le développement des arts visuels en ce qui concerne la France. Le fédéralisme des États-Unis et de l'Allemagne a également été un avantage

[405] Soulignons que la biennale de Gwangju, de Media City Seoul et de Busan sont les trois biennales majeures en Corée du Sud.

[406] Pour les biennales de l'art contemporain considérées comme les plus connues dans le monde, consulter : Femke Van Hest, *Territorial factors in a globalised art word ?, op., cit.,* pp. 62-63.

pour le développement culturel de nombreux mouvements artistiques en même temps que les artistes qui ont connu un grand succès sur le marché de l'art, alors que la scène artistique française, qui a également expérimenté de nombreux mouvements artistiques, s'intéresse plutôt à l'aspect « esthétique ». La scène artistique britannique, quant à elle, a assisté à l'épanouissement d'artistes dont les œuvres se vendent très cher sur le marché de l'art, ce qui la différencie de la scène française, jugée parfois « trop intellectuelle ». Il est également intéressant de savoir que la scène artistique de l'Allemagne est bien soutenue par les fonds publics, et que de nombreux artistes allemands rencontrent également un grand succès auprès du marché de l'art, ce qui n'est pas toujours le cas des artistes français.

Pour les trois pays d'Asie de l'Est, qui ont développé chacun leurs spécificités institutionnelles (Japon : musées, Chine : galeries d'art, Corée du Sud : galeries d'art et biennale), au vu des médias occidentaux, il est important de souligner que la visibilité nouvelle de ces pays est en lien avec la période de la crise économique mondiale : la crise de l'art contemporain a permis à l'espace occidental de s'intéresser aux pays dits « exotiques » sans qu'il soit possible d'y voir pour autant forcément une cause. Néanmoins, l'inauguration de l'exposition *Magiciens de la Terre*, considérée comme l'ouverture des pays « marginaux » sur l'Occident, ne correspond pas tout à fait au moment où ces pays asiatiques sont devenus visibles, si l'on tient compte des résultats empiriques établis à partir des revues d'art internationales.

Les expositions représentant des artistes étrangers dans l'espace occidental ne signifient pas obligatoirement la reconnaissance du territoire d'origine de ces artistes. Les expositions représentant des artistes étrangers dans les pays dits « majeurs » ne signifient aucunement, en effet, la reconnaissance du territoire d'origine de ces artistes. La porte d'entrée de la scène internationale de l'art contemporain est ainsi très étroite pour les pays périphériques, alors que les pays occidentaux bénéficient d'un intérêt quasi infaillible et du monopole des revues internationales. Quelles sont alors les stratégies permettant de pénétrer dans le réseau international pour les artistes et les institutions non-occidentales ?

Il existe de nombreux facteurs permettant de favoriser la visibilité internationale des territoires de l'art contemporain. Il semble important de dégager, tout d'abord, l'aspect économique de l'art contemporain parce que le capitalisme catalyse le développement artistique comme nous l'avons

constaté précédemment en parlant de la scène artistique chinoise. Quel est alors l'impact de la croissance économique dans les pays asiatiques ? Peut-on alors mesurer l'influence économique des pays asiatiques en mesurant leurs visibilités à l'échelle internationale de l'art contemporain ?

I-II-2. Les facteurs déterminant la visibilité internationale de l'art contemporain

En étudiant, dans le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, la part de différents pays dans les biennales, les foires d'art contemporain, le Kunstkompass ainsi que dans les collections publiques en France (FNAC, FRAC) et les différents musées internationaux, Alain Quemin disait : « *La comparaison entre la liste des principaux pays sur la scène de l'art contemporain international et celle des pays les plus riches présente une évidente parenté*[407]*.* » Il existe cependant quelques pays très riches, comme le Japon et la plupart des pays en Europe du Nord caractérisés par une vie économiquement très aisée, mais qui ne connaissent pas autant de succès artistique que certains pays comme l'Allemagne, la France, l'Italie, etc.[408] Les facteurs « historiques », « géographiques » ou « politiques » peuvent en effet jouer un rôle important dans la visibilité des pays à l'échelle internationale.

De plus, Alain Quemin a remarqué que la France a constitué, du XIX^{e} siècle et jusqu'à la moitié du XX^{e} siècle, le « centre de la scène artistique mondiale et du marché » tandis que la Yougoslavie a assez souvent figuré dans les palmarès artistique, avant les ravages de la guerre qu'elle a malheureusement connus[409]. L'« histoire » et les situations « politiques » et « géographiques » sont en effet des facteurs importants dans le développement de l'art contemporain à l'échelle internationale. Il a également signalé que la visibilité des artistes européens, notamment pour l'Italie,

---

[407] Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.,* p. 82. ; Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op. cit.,* pp. 34-35.

[408] Alain Quemin remarque que : « *Le dynamisme de pays comme les États-Unis ou l'Allemagne et, à moindre degré, de la Grande-Bretagne, de la France de l'Italie et de la Suisse, sur le marché et dans le monde de l'art contemporain peut-être mis en rapport avec leur puissance économique. Cependant, le poids économique traduit par le PIB ne suffit pas à garantir une performance similaire dans le domaine artistique. Le meilleur contre-exemple au lien précédemment apparu est sans conteste celui du Japon qui, bien que constituant de longue date l'une des premières puissances économiques mondiales, n'occupe qu'une place très modeste au plan artistique …* », Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.,* p. 82.

[409] *Ibid.,* p. 84.

est assez exceptionnelle, par rapport au Kunstkompass, sur les cimaises du Centre Pompidou, ainsi que celles des galeries italiennes dans la FIAC à Paris.

Le facteur géographique joue en effet un rôle important dans le monde de l'art contemporain, puisque l'Italie est toute proche de la France, tant du point de vue géographique que concernant son influence culturelle[410].

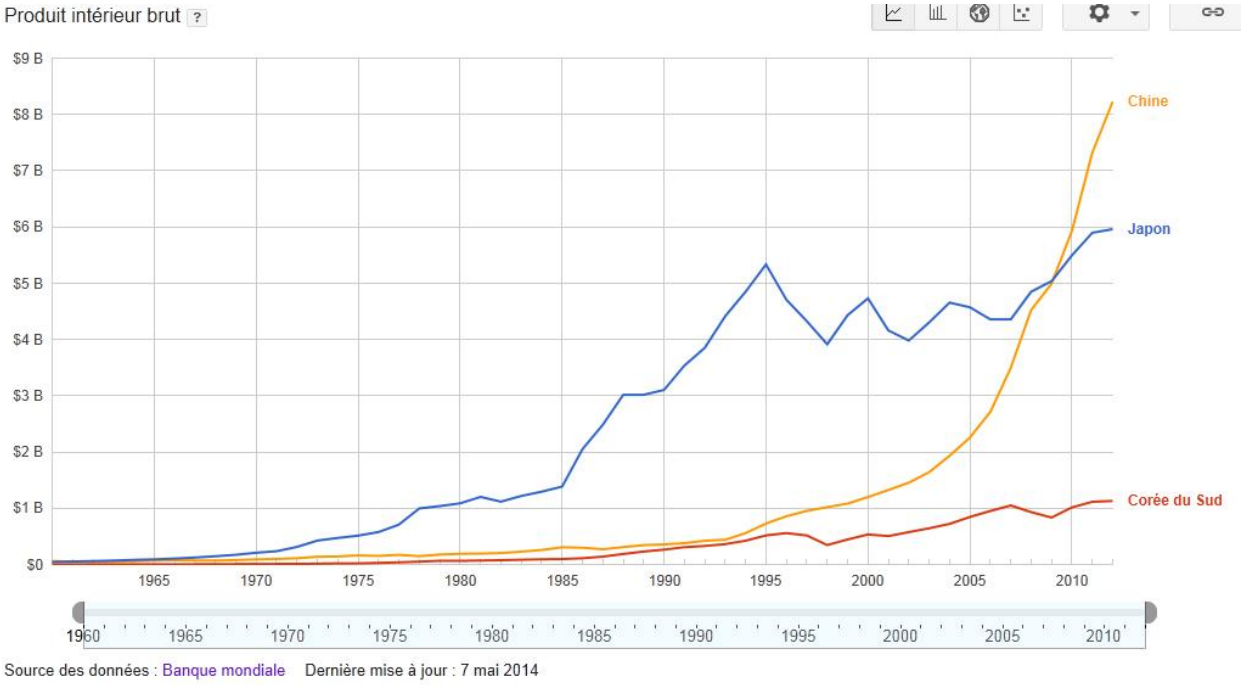
Mais il faut d'abord clarifier le lien entre le développement de l'art contemporain et celui de l'économie en comparant le nombre d'articles et le PIB national de certains pays que nous avons analysés précédemment : en effet, si l'économie représente un des facteurs importants dans la visibilité des territoires de l'art contemporain, on devrait constater que le développement du nombre d'articles est allé de pair avec celui de l'économie de 1971 à 2010.

Considérons ensuite le facteur « géographique » : nous avons déjà constaté que les revues internationales d'art contemporain s'intéressent davantage aux activités artistiques organisées dans leurs pays d'origine, on est alors en droit de se demander quels sont les autres territoires de l'art contemporain après les États-Unis et l'Europe. Notre enquête est donc essentiellement basée sur les revues d'art concernant certaines périodes (quatre décennie), ainsi que les territoires où l'art contemporain tient une place importante (New York, Londres, Paris, États-Unis, Royaume-Uni, France, etc.) : cela nous a en effet permis d'approfondir la question « économique » et « géographique » ainsi que d'autres éléments importants à prendre en considération comme l'histoire, la politique, etc.

Nous avons donc tenté de rendre concrets les facteurs déterminants pour la visibilité des territoires de l'art contemporain au niveau international tout en considérant les résultats empiriques établis à partir de nos quatre revues d'art.

[410] Alain Quemin souligne qu'il existe un « espace méditerranéen » dans l'art contemporain en Europe. Alain Quemin, « Montrer une collection internationale d'art contemporain : la place des différents pays sur les cimaises du Centre Pompidou », article paru dans l'ouvrage collectif *Centre Pompidou, Trente ans d'histoire*, Paris, 2007.

I-II-2-1. Une question « économique » ?



Nous avons ainsi comparé l'évolution par décennie du nombre d'articles et le PIB national de nos trois pays d'Asie de l'Est afin de savoir à quel point la dimension « économique » peut influencer le développement de l'art contemporain.

Fourni par la Banque mondiale[411], le tableau ci-dessus illustre le développement des PIB nationaux du Japon, de la Chine et de la Corée du Sud à partir de 1960 et jusqu'en 2010. Nous constatons, à première vue, que le niveau économique du Japon est toujours supérieur à celui des autres pays, sauf pendant la deuxième moitié des années 2000, où l'on constate une croissance importante du nombre d'articles dans les revues occidentales ainsi que l'apparition d'artistes chinois dans le monde de l'art contemporain.

Quand on étudie ce schéma plus en détail, on remarque que le PIB de la Chine est resté en dessous d'un milliard de dollars jusqu'en 1998, alors que celui du Japon a dépassé 5 milliards de dollars en 1995. Ce pays a cependant perdu un milliard de dollars en 1998, et *Artforum* a également connu une

[411] Site officiel de la Banque mondiale : http://www.banquemondiale.org/ (référence consultée en 2014).

chute importante du nombre de ses articles concernant le Japon. À partir de 1999, la croissance du PIB reste relativement stable et à un haut niveau, ce qui correspond, en général, à la croissance du nombre d'articles des revues occidentales qui indiquent pratiquement le même niveau entre les années 90 et 2000. Quant à la Corée du Sud, l'économie de ce pays s'est légèrement développée entre 1970 et 1986 et a connu une période de forte croissance entre 1986 et 1996. Après une période de baisse d'activité économique marquée entre 1997 et 2000 durant laquelle la Corée a réclamé une aide financière (en dollars) auprès du FMI, ce pays a nettement augmenté son niveau économique jusqu'en 2007 : le PIB a dépassé un milliard de dollars. Rappelons que le nombre d'articles a nettement augmenté dans les années 2000 pour la Corée du Sud, ce qui nous permet de penser qu'il y a un lien important entre le développement économique et celui du domaine artistique.

Nous remarquons enfin que la croissance du nombre d'articles est assez remarquable dans les années 2000 pour *Artforum* (90's : 7 articles, 2000's : 17 articles) et *Flash Art* (90's 2 articles, 2000's : 3 articles). Vu que le développement du PIB chinois a quasi miraculeusement augmenté durant la deuxième moitié des années 2000, que le Japon garde toujours un niveau économique très élevé de 1970 à 2010 et que l'économie coréenne a connu une hausse assez considérable entre chaque décennie, on peut en conclure que la trajectoire économique de ces trois pays d'Asie de l'Est est très similaire à celle du nombre d'articles de la rubrique *Review/Preview* de nos revues occidentales. Le facteur « économique » est finalement très important dans le développement de l'art contemporain en Asie, notamment pour la Chine, selon les presses occidentales… ou du moins pour rendre compte de l'intérêt porté au développement artistique des pays concernés par le monde occidental.

I-II-2-2. Une question « géographique » ?

La langue (pays anglophone/francophone, au moins en partie), ainsi que la proximité géographique, constituent des éléments déterminants dans la visibilité des territoires de l'art contemporain dans la rubrique *Review/Preview* des quatre revues d'art.

Quand on considère l'ensemble des quatre revues d'art, on peut remarquer que les pays anglophones (ceux dont l'anglais est la langue officielle ou l'une des langues officielles) sont relativement bien visibles dans les revues américaines, notamment dans *Art in America* où l'on

dénombre neuf pays anglophones (États-Unis, Royaume-Uni, Canada, Australie, Inde, Afrique du Sud, Nouvelle-Zélande, Philippines, Porto Rico : dans la plupart des cas, ce sont les pays qui ont été colonisés par le Royaume-Uni ou par les États-Unis) contre trois pays francophones (France, Suisse, Belgique).

Dans *Artforum*, on recense six pays anglophones (États-Unis, Royaume-Uni, Canada, Australie, Inde, Nouvelle-Zélande) et également six pays francophones (France, Suisse, Belgique, Luxembourg, Sénégal, Mali). Le nombre de pays est donc équivalent entre les revues non-américaines, mais quand on compare les positions que ces pays anglophones occupent dans les revues non-américaines, on peut constater qu'ils sont relativement mieux placés dans *Artforum* que dans *Flash Art* ou *Artpress* (d'une manière générale, c'est le cas des États-Unis, du Canada, de la Nouvelle-Zélande), tandis que l'on remarque exactement le contraire quand on considère les pays francophones : ceux-ci développent en effet une visibilité plus nette dans *Artpress* par rapport au classement des revues anglophones (d'une manière générale, c'est le cas de la France, de la Suisse, du Luxembourg, du Sénégal ; ce sont plutôt les pays voisins de la France sauf le Sénégal, ancienne colonie de la France). Quand on compare uniquement *Artforum* et *Artpress*, cette question liée à la langue ou à la géographie devient plus tranchée : tous les pays anglophones sont mieux placés dans *Artforum* que dans *Artpress,* alors qu'il y en a cinq (France, Suisse, Belgique, Luxembourg, Sénégal) parmi les six pays francophones qui sont relativement moins bien mis en valeur dans cette revue américaine, tout en sachant que les autres pays francophones ont été mentionnés dans *Artpress*, tels que Monaco, le Bénin et le Maroc.

Chaque revue d'art favorise ainsi la visibilité internationale de son pays d'origine et une très grande partie des articles parus dans la rubrique *Review* d'*Art in America* et d'*Artforum* est ainsi consacrée aux États-Unis, tandis que c'est la France qui occupe cette position dans celle d'*Artpress* et l'Italie dans *Flash Art,* même si cette dernière reste relativement neutre par rapport aux autres titres.

Quels sont alors les rapports entre les villes et les pays d'origine des revues d'art ? Nous avons déjà brièvement abordé cette question dans les parties précédentes en traitant uniquement des cas d'*Artforum* et de *Flash Art*. Nous nous intéresserons donc ici à l'ensemble des résultats des quatre revues d'art (consulter l'annexe III) concernant la visibilité des villes d'art contemporain.

Dans les classements des principales villes d'art contemporain présents dans les quatre revues d'art, il n'y a que les villes de New York, Los Angeles, Londres et Paris qui se classent, de manière unanime, dans les quinze premières places. On relève ensuite les villes de Los Angeles, Chicago, Berlin et Zurich qui entrent à leur tour dans les quinze premières places des trois revues d'art : on remarque toutefois que Berlin est très proche de la 15^{e} position dans *Artpress* (18^{e}), alors que Zurich se positionne à la 30^{e} position dans le classement de *Flash Art*, et que Chicago n'est même pas mentionnée dans *Artpress* durant toute la période de l'enquête. Puis, 8 villes se positionnent dans la liste des quinze premières places dans les deux revues d'art : ce sont les villes de San Francisco, Cologne, Vienne, Milan, Boston, Washington, Amsterdam et Madrid, dont quatre -Cologne, Vienne, Milan et Madrid, villes européennes- ne sont pas, quant à elle, mentionnées dans cette liste, que ce soit pour *Art in America* ou bien *Artpress*, alors que San Francisco, Boston et Washington, villes américaines, sont exclues des listes de *Flash Art* et d'*Artpress*. Amsterdam reste à part, puisque cette ville est uniquement absente des revues américaines.

Toronto, Philadelphie, Seattle, Santa Monica, Santa Fe, Atlanta, Houston, Tokyo, Munich, Mumbai, Bordeaux, Genève, Bruxelles, Lyon et Nice sont classées, pendant toute la durée de l'enquête, dans les quinze premières places dans une seule des quatre revues d'art. La visibilité de ces villes dépend donc très nettement du point d'observation qui doit être situé dans leur propre pays : les villes américaines ne sont présentes que dans *Art in America*, tandis que les villes françaises sont manifestement favorisées par *Artpress*. Si l'on réfléchit au fait que le Canada (Toronto : 13^{e} place dans *Artfroum*) et la Belgique (Bruxelles : 6^{e} dans *Artpress*) sont culturellement et géographiquement très proches des États-Unis ou de la France, on peut finalement constater qu'il y a un contraste très clair entre l'Europe et l'Amérique. Enfin, nous pouvons signaler que le reste des villes, telles que Tokyo, Munich et Mumbai, ne sont visibles que dans *Flash Art*, revue italienne qui opte donc pour un point de vue plus international que les autres revues, si l'on ne considère, là encore, que les villes qui occupent les quinze premières places.

Les trois facteurs - « historique », « géographique » et « politique » - jouent finalement un rôle important, voire déterminant, dans la sélection et la définition des territoires de l'art contemporain par les revues occidentales. Les revues américaines favorisent ainsi nettement la visibilité de leurs propres villes, alors que les revues européennes s'intéressent davantage aux leurs.

Il faut notamment souligner l'importance de la langue -francophone et anglophone- et de la culture qui tissent un lien important avec les contextes historique, géographique et politique. Enfin, nous avons constaté que les pays autrefois colonisés par la France -même certains pays africains qui ne connaissent certainement pas l'art contemporain- développent en effet leur visibilité dans *Artpress*, alors que les pays précédemment colonisés par les Anglais ou les Américains manifestent davantage leur présence à l'échelle internationale de l'art contemporain à travers les revues anglophones. Certains pays, géographiquement proches des États-Unis et de la France, bénéficient également les uns et les autres d'une visibilité plus forte dans les revues américaines et françaises. La proximité culturelle et / ou géographique avec les pays les plus puissants est donc clairement un avantage, non négligeable, pour les pays se trouvant en périphérie.

I-II-3. Répartition du nombre d'articles et de villes par continent

Nous venons d'analyser la part de quelques-uns des principaux territoires de l'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes. Afin de considérer les terrains artistiques dans leur globalité, nous allons maintenant nous intéresser au développement des continents. Comme le nombre de villes (*Artforum* : 468, *Flash Art* : 229) et de pays d'art contemporain (*Artforum* : 53, *Flash Art* : 58) représente une liste assez longue, nous proposons ici de considérer des ensembles de pays, par le biais d'un regroupement géographique. Afin de classer tous les pays, nous allons donc procéder en divisant le monde en cinq continents (Amérique du Nord et du Sud, Afrique, Asie, Océanie), puis en plusieurs sous-continents ou en parties « régionales »[412]. Ce classement n'est pas aussi simple que

[412] Dans un contexte global et géographique, le terme « régional » (ou local), s'opposant au terme « international », peut désigner un territoire limité. Dans l'art contemporain, cette idée de « régional », tranchant entre les territoires, ne peut pas être interprétée tel quel. Car les manifestations artistiques, tout comme les foires d'art contemporain ainsi que les biennales d'art organisées dans une région ou un pays, impliquent quasi-automatiquement la participation de plusieurs pays. L'art contemporain est « international ». Voir le cas de la Biennale de Gwangju organisée par rapport au contexte local de cette ville coréenne (manifestation des étudiants de Gwangju dans les années 80 pour la démocratie du pays), mais qui joue le rôle principal de la mondialisation en Asie sous le slogan du « respect de la diversité » du monde. Cette idée est bien ancrée dans la pensée des professionnels de l'art contemporain ainsi que celle des sociologues de l'art. Alain Quemin disait : « *Une manifestation qui rassemble différents pays voisins ou appartenant à un même espace géographique, continental par exemple, est souvent qualifiée de « régionale »*. Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain », *op., cit.,* pp. 82-83. Consulter également : Femke Van Hest, *Territorial Factors*, *op., cit.,* pp. 134-135.

l'on peut le penser, car la cartographie du monde varie énormément selon les périodes de l'histoire[413] et des différents points de vue. Nous nous sommes ainsi grandement intéressé à la cartographie dessinée à partir de la fin du XX^{e} siècle lors de la fin de la guerre froide car, de nombreux pays d'Europe du Sud-Est, comme la Slovénie, la Croatie, la Bosnie-Herzégovine, le Monténégro, la Serbie, la Macédoine, ainsi que le Kosovo -c'est-à-dire les pays qui faisaient partie de l'ex-Yougoslavie- sont apparus après l'effondrement du bloc soviétique. Nous remarquons enfin que la visibilité de la Serbie, à l'échelle internationale de l'art contemporain, a pu, comme dans le cas de Nam June Paik pour la Corée du Sud, avoir un impact important avec la simple présence de Marina Abramović (née en 1946 à Belgrade) qui a reçu en 1997, tout en étant une artiste femme issue d'un pays en périphérie, le Lion d'or à la biennale de Venise.

Quant au classement des pays d'Europe en « sous-continents », on peut, selon le *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, considérer l'Allemagne, la France, l'Andorre, l'Autriche, l'Espagne, la Grèce, la Belgique, le Royaume-Uni, le Danemark, la Finlande, l'Irlande, le Lichtenstein, le Luxembourg, Malte, Monaco, l'Islande, l'Italie, la Norvège, les Pays-Bas, le Portugal, Saint-Martin, la Suède et le Vatican comme des pays de l'« Europe de l'Ouest ». Comme ce point de vue encyclopédique ne distingue pas le « Nord » du « Sud », nous avons jugé préférable de consulter d'autres types de cartographies. Car, nous avons conclu, dans la partie précédente, que la visibilité artistique des pays peut dépendre de nombreux facteurs : l'économie, la géographie, la politique, l'histoire et la culture.

On peut ainsi souligner que les pays scandinaves sont bien plus riches que la plupart des autres pays du monde, que le Royaume-Uni et l'Irlande sont des pays anglo-saxons alors que la France, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, etc., sont des pays qui se situent autour de la Méditerranée. La langue, la culture, la politique ainsi que le niveau économique sont ainsi très variés au sein de cet espace de l'Ouest européen. Il est donc indispensable de classer les territoires européens en distinguant plusieurs ensembles. Sous l'appellation de « la Composition des régions macrogéographiques (continentales), composantes géographiques des régions et composition de groupements sélectionnés économiques et d'autres groupements[414] », le classement des pays proposé par l'ONU

[413] Par exemple, voir le changement du territoire de l'Europe depuis le Moyen-Art jusqu'au début du XX^{e} siècle illustré dans : *Encyclopédie Bordas*, vol. IV., Paris, 1994, pp. 1811-1815.
[414] United Nations Statistics Division : http://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regnf.htm#europe (référence consultée en 2015).

emploie les termes d'Europe « orientale », « septentrionale », « méridionale » et « occidentale », ce qui correspond, en fait, plus simplement formulé, respectivement à l'Europe de l'Est, celle du Nord, celle du Sud et enfin, celle de l'Ouest. Cette démarche qui vise à distinguer des sous-ensembles et « macrogéographique » n'est guère différente du point de vue des sociologues qui emploient de manière récurrente les termes de « Nord », « Sud », « Est » et « Ouest » (parfois « occidental »). Le concept de ces quatre orientations géographiques se manifeste davantage chez les géographes.

Voici donc la liste des pays européens divisée en quatre « régions » selon l'*Atlas géographique*[415]. Nous utilisons cette liste pour classer tous les territoires européens mentionnés dans les revues d'art :

- Europe du Nord : Islande, Norvège, Suède, Finlande, Estonie, Lettonie, Lituanie, Danemark, Royaume-Uni, Irlande, Lituanie.
- Europe de l'Ouest : Autriche, Belgique, France, Allemagne, Lichtenstein, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Suisse ; Europe de l'Est : Belarus, Bulgarie, Tchéquie, Hongrie, Moldavie, Pologne, Roumanie, Russie, Slovaquie, Ukraine.
- Europe du Sud : Albanie, Andorre, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Espagne, Grèce, Italie, Kosovo, Macédoine, Malte, Monténégro, Portugal, Saint-Marin, Servie, Slovénie, Cité du Vatican.

Nous avons également profité de cet « Atlas géographique » pour étudier d'autres continents, parce que cette idée de cette division du globe terrestre selon la localisation géographique, y est parfaitement développée, sauf pour l'Océanie qui ne recouvre que deux États, pour tous les continents cités par ce catalogue[416]. Voici le classement général des pays selon cet *Atlas* :

- Amérique du Nord : Canada, États-Unis d'Amérique.
- Amérique Centrale (et Antilles) : Antigua-et-Barbuda, Bahamas, Barbade, Belize, Costa Rica, Cuba, Dominique, Grenade, Guatemala, Haïti, Honduras, Jamaïque, Nicaragua, Mexique, Panama, République dominicaine, Saint-Kitts-et-Nevis, Ste-Lucie, St-Vincent-et-les-Grenadines, Salvador, Trinité-et-Tobago.
- Océanie : Australie, Nouvelle-Zélande.

[415] *Atlas géographique*, Place des Victoires, Paris, 2012.
[416] Il y a aussi la région pacifique constituée de 12 États (Fidji, Kiribati, îles Marshall, Micronésie, Nauru, Palau, Papouasie-Nouvelle-Guinée, Samoa, îles Salomon, Tonga, Tuvalu, Vanuatu). Signalons qu'aucun de ces pays n'est mentionné dans nos quatre revues d'art.

- Asie du Sud-Ouest : Afghanistan, Arabie Saoudite, Arménie, Azerbaïdjan, Bahreïn, Chypre, Emirats arabes unis, Géorgie, Irak, Israël, Jordanie, Amman, Koweït, Liban, Oman, Pakistan, Qatar, Syrie, Turquie, Yémen.
- Asie (de l'Inde à l'Extrême-Orient) : Bangladesh, Bhoutan, Chine, Inde, Japon, Kazakhstan, Kirghizistan, Maldives, Mongolie, Népal, Corée du Nord, Corée du Sud, Sri Lanka, Tadjikistan, Turkménistan, Ouzbékistan.
- Asie du Sud-Est : Brunei, Cambodge, Indonésie, Laos, Malaisie, Myanmar (Birmanie), Philippines, Singapour, Thaïlande, Timor oriental, Viêtnam.
- Afrique du Nord : Algérie, Égypte, Erythrée, Libye, Mali, Maroc, Mauritanie, Niger, Soudan, Soudan du Sud, Tchad, Tunisie.
- Afrique centrale : Bénin, Burkina Faso, Burundi, Cameroun, Cap-Vert, République Centrafricaine, Congo, Côte d'Ivoire, République démocratique du Congo, Djibouti, Guinée-Equatoriale, Éthiopie, Gabon, Gambie, Ghana, Guinée, Guinée-Bissau, Kenya, Liberia, Nigeria, Rwanda, Sénégal, Sierra Leone, Somalie, Tanzanie, Togo, Ouganda, Sao Tomé-et-Principe.
- Afrique Australe : Angola, Botswana, Comores, Lesotho, Madagascar, Malawi, Maurice (île), Mozambique, Namibie, Seychelles, Afrique du Sud, Swaziland, Zambie, Zimbabwe.

Observons à présent le continent asiatique, divisé en trois sous-continents : Asie du Sud-Ouest, Asie (de l'Inde à l'Extrême-Orient), Asie du Sud-Est : pour notre enquête, qui porte essentiellement sur trois pays d'Asie de l'Est, ce type de classement qui regroupe de nombreux pays du Moyen et du Proche Orients avec les pays de l'Extrême-Orient, ne permet pas d'obtenir un résultat pertinent et abouti. Les contextes historique, géographique, économique, politique ou culturel diffèrent en effet énormément entre ces trois espaces. Nous allons donc proposer un classement permettant de retenir l'expression d'« Asie de l'Est » que l'on appelle aussi parfois « Asie orientale » ou « Asie du Nord-Est »[417]. Tous ces termes qualifient uniquement quelques pays de l'Extrême-Orient parmi lesquels le Japon, la Chine et la Corée du Sud.

[417] Nicole Anquetil, Gilles Boquérat, Pierre Gentelle, Gabriel Weissberg, *Géopolitique de l'Asie*, Nathan, Paris, 2009, p. 21.

L'identification géographique de ce sous-continent est toujours difficile à établir, parce que certains comptent la Chine, la Corée du Sud, le Japon, le Viêtnam, Hongkong et Singapour[418], dans la zone d'« Asie de l'Est », alors que ce sous-continent est essentiellement identifié, pour certains, par rapport à la position géographique de la Chine[419]. Comme la Corée du Sud et le Japon ne sont pas proches, d'un point de vue géographique, du Viêtnam, il apparaît nécessaire de consulter d'autres sources. L'*Atlas Nathan 2008*[420] classe, quant à lui, uniquement la Chine, la Corée du Sud, le Japon et Taiwan comme appartenant à l'« Asie de l'Est », que l'on classe également comme appartenant à l'« Extrême-Orient » selon *Geographica*[421]. On y ajoute aussi Hongkong qui fait désormais partie du territoire de la Chine.

Pour le Moyen-Orient et le Proche-Orient, Pierre Vallaud et Xavier Baron[422], géographes, listent dix-sept pays : la Turquie, la Syrie, le Liban, Israël, l'Égypte, la Jordanie, l'Iraq, l'Iran, l'Afghanistan, le Koweït, le Bahreïn, le Qatar, les Emirats Arabes Unis, le Yémen, l'Oman, l'Arabie Saoudite et la Palestine. Pour certains, ces Etats sont parfois considérés comme des pays du Moyen-Orient[423], nous n'avons donc pas différencié ces deux sous-continents lors de notre enquête.

Nous pouvons également encore ajouter deux catégories territoriales pour l'Asie : le « Sous-Continent Indien », qui regroupe le Sri Lanka, Les îles Maldives, l'Inde, le Bangladesh, le Bhoutan, le Népal et le Pakistan. L'« Asie centrale et occidentale » est, quant à elle, constituée de douze pays : l'Afghanistan, le Kazakhstan, l'Ouzbékistan, la Mongolie, le Kirghizstan, la Turkménistan, le Tadjikistan, l'Arménie, l'Azerbaïdjan, la Géorgie, la Turquie, et Chypre. Nous avons cependant supprimé de cette liste certains pays considérés comme « occidentaux » et que nous avons déjà cités : la Turquie et l'Afghanistan (nous les avons intégrés dans la zone « Moyen-Orient et Proche-Orient » tout en suivant l'idée de Pierre Vallaud et de Xavier Baron).

---

[418] Won Bae Kim, Mike Douglass, Sang-Chuel Choe et Kong Chong ho, *Culture and the City in East Asia*, Oxford University Press, New York, 1997. Dans la préface, Won Bae Kim cite Beijing, Séoul, Tokuo, Hanoi, Hong Kong et Singapour en tant que villes capitales de l'Asie de l'Est.

[419] Rodaolphe de Koninck, *L'Asie du Sud-Est, Masson géographie*, Paris, Milan, Barcelone, 1994, p. 1.

[420] *Atlas du 21e siècle*, préf. d'Yves Lacoste, Nathan, 2008.

[421] *Geographica : Atlas mondial illustré,* Könemann, 1999.

[422] Pierre Vallaud, Xavier Baron, *Atlas géostratégique du Proche et du Moyen-Oreint*, Perrin, Paris, 2010 ; *Geographica : Atlas mondial illustré, op., cit*., 1999.

[423] Georges Mutin, *Le Moyen-Orient : Peuples et territoires*, ellipses, Paris, 2007.

Si l'on prend en considération tous ces classements géographiques, nous pouvons établir le tableau suivant :

Sous-continent ou région	C	Pays	Total
Amérique du Nord	NA	Canada, États-Unis d'Amérique	2
Amérique Centrale (et Antilles)	CM	Antigua-et-Barbuda, Bahamas, Barbade, Belize, Costa Rica, Cuba, Dominique, Grenade, Guatemala, Haïti, Honduras, Jamaïque, Nicaragua, Mexique, Panama, République dominicaine, Saint-Kitts-et-Nevis, Ste-Lucie, St-Vincent-et-les-Grenadines, Salvador, Trinité-et-Tobago	21
Amérique du Sud	SM	Argentine, Bolivie, Brésil, Chili, Colombie, Equateur, Guyana, Paraguay, Pérou, Suriname, Uruguay, Venezuela	12
Europe du Nord	NU	Islande, Norvège, Suède, Finlande, Estonie, Lettonie, Lituanie, Danemark, Royaume-Uni, Irlande	10
Europe de l'Ouest	WU	Autriche, Belgique, France, Allemagne, Lichtenstein, Luxembourg, Monaco, Pays-Bas, Suisse	9
Europe de l'Est	EU	Belarus, Bulgarie, Tchéquie, Hongrie, Moldavie, Pologne, Roumanie, Russie, Slovaquie, Ukraine	10
Europe du Sud	SU	Albanie, Andorre, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Espagne, Grèce, Italie, Kosovo, Macédoine, Malte, Monténégro, Portugal, Saint-Marin, Servie, Slovénie, Cité du Vatican	16
Afrique du Nord	NN	Algérie, Égypte, Erythrée, Libye, Mali, Maroc, Mauritanie, Niger, Soudan, Soudan du Sud, Tchad, Tunisie	12
Afrique centrale	OA	Bénin, Burkina Faso, Burundi, Cameroun, Cap-Vert, République Centrafricaine, Congo, Côte d'Ivoire, République démocratique du Congo, Djibouti, Guinée-Equatoriale, Éthiopie, Gabon, Gambie, Ghana, Guinée, Guinée-Bissau, Kenya, Liberia, Nigeria, Rwanda, Sénégal, Sierra Leone, Somalie, Tanzanie, Togo, Ouganda, Sao Tomé-et-Principe	28
Afrique Australe	AA	Angola, Botswana, Comores, Lesotho, Madagascar, Malawi, Maurice (île), Mozambique, Namibie, Seychelles, Afrique du Sud, Swaziland, Zambie, Zimbabwe	14
Asie de l'Est	EAS	Japon, Chine (avec Hongkong), Corée du Sud (du Nord), Taïwan	4
Asie du Sud-Est	EST	Brunei, Cambodge, Indonésie, Laos, Malaisie, Myanmar (Birmanie), Philippines, Singapour, Thaïlande, Timor oriental, Viêtnam	11
Sous-Continent Indien	INC	Sri Lanka, îles Maldives, Inde, Bangladesh, Bhoutan, Népal, Pakistan	7
L'Asie centrale et occidentale	AC	Kazakhstan, Ouzbékistan, Mongolie, Kirghizstan, Turkménistan, Tadjikistan, Arménie, Azerbaïdjan, Géorgie, Chypre	10
Moyen et Proche Orient	MP	Turquie, Syrie, Liban, Israël, Égypte, Jordanie, Iraq, Iran, Afghanistan, Koweït, Bahreïn, Qatar, Emirats Arabes Unis, Yémen, Oman, Arabie Saoudite, Palestine	17
Océanie	OC	Australie, Nouvelle-Zélande	2

Nous avons ensuite procédé au classement du nombre d'articles et de villes, collectés à partir de la rubrique *Review/Preview* des revues occidentales selon ce repérage géographique conçu spécifiquement pour notre enquête, en adoptant les conventions qui nous sont apparues comme lesplus pertinentes par rapport à notre objet d'étude, l'art contemporain. Cela donne les résultats suivants pour *Artforum* et *Flash Art* :

Classement des continents en termes de nombre d'articles et de villes

Nombre d'articles

Artforum			Decenies				Total	
Continents	Sous continents	Code	1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	NA	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	2	2	66,7%
	Afrique central	OA	0	0	0	1	1	33,3%
	Afrique australe	AA	0	0	0	0	0	0,0%
	TT		0	0	0	3	3	0,02%
Amérique	Amérique du Nord	NA	1584	2758	2218	4302	10862	98,7%
	Amérique Centrale	CM	0	4	13	16	33	0,3%
	Amérique du Sud	SM	0	1	34	75	110	1,0%
	TT		1584	2763	2265	4393	11005	70,72%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	0	0	3	36	39	24,8%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	19	23	62	104	66,2%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	0	0	0,0%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	3	11	14	8,9%
	TT		0	19	29	109	157	1,01%
Océanie	Océanie	OC	0	14	40	42	96	100,0%
	TT		0	14	40	42	96	0,62%
Europe	Europe du Nord	NU	10	154	266	513	943	21,9%
	Europe de l'Ouest	WU	4	478	788	1086	2356	54,8%
	Europe de l'Est	EU	0	4	13	30	47	1,1%
	Europe du Sud	SU	7	229	363	355	954	22,2%
	TT		21	865	1430	1984	4300	27,63%
Total			1605	3661	3764	6531	15561	100%

Nombre de villes

Territoires			Decenies				Total	
Continent	Sous continents		1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	0,02%	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	1	1	50%
	Afrique central	OA	0	0	0	1	1	50%
	Afrique australe	AA	0	0	0	0	0	0%
	TT		0	0	0	2	2	0,4%
Amérique	Amérique du Nord	NA	26	74	68	84	136	90,1%
	Amérique Centrale	CM	0	1	4	3	6	4,0%
	Amérique du Sud	SM	0	1	5	9	9	6,0%
	TT		26	76	77	96	151	32,3%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	0	0	2	8	9	27,3%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	3	8	14	20	60,6%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	0	0	0,0%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	2	3	4	12,1%
	TT		0	3	12	25	33	7,1%
Océanie	Océanie	OC	0	3	4	8	9	100%
	TT		0	3	4	8	9	1,9%
Europe	Europe du Nord	NU	3	16	22	36	45	16,5%
	Europe de l'Ouest	WU	4	58	70	119	152	55,7%
	Europe de l'Est	EU	0	2	4	7	10	3,7%
	Europe du Sud	SU	3	25	32	49	66	24,2%
	TT		10	101	128	211	273	58,3%
Total			36	183	221	342	468	100%

Nombre d'articles

Flash Art			Decenies				Total	
Continents	Sous continents	Code	1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	NA	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique central	OA	0	0	0	0	0	0,0%

	Afrique australe	AA	0	0	2	2	4	100,0%
	TT		0	0	2	2	4	**0,1%**
Amérique	Amérique du Nord	NA	0	660	503	680	1843	97,2%
	Amérique Centrale	CM	0	0	3	22	25	1,3%
	Amérique du Sud	SM	0	0	5	23	28	1,5%
	TT		0	660	511	725	1896	**41,6%**
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	0	0	5	14	19	9,8%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	11	46	59	116	60,1%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	9	9	4,7%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	38	11	49	25,4%
	TT		0	11	89	93	193	**4,2%**
Océanie	Océanie	OC	0	3	5	15	23	100,0%
	TT		0	3	5	15	23	**0,5%**
Europe	Europe du Nord	NU	0	125	203	325	653	26,8%
	Europe de l'Ouest	WU	0	171	475	323	969	39,7%
	Europe de l'Est	EU	0	3	6	36	45	1,8%
	Europe du Sud	SU	0	226	299	248	773	31,7%
	TT		0	525	983	932	2440	**53,6%**
Total			0	1199	1590	1767	4556	**100,0%**

Nombre de villes

Territoires			Decenies				Total	
Continent	Sous continents		1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	0,02%	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique central	OA	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique australe	AA	0	0	1	2	2	100,0%
	TT		0	0	1	2	2	**0,9%**
Amérique	Amérique du Nord	NA	0	11	17	21	33	76,7%
	Amérique Centrale	CM	0	0	2	3	4	9,3%
	Amérique du Sud	SM	0	0	3	6	6	14,0%
	TT		0	11	22	30	43	**18,8%**
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	0	0	2	5	7	29,2%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	2	6	5	9	37,5%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	3	3	12,5%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	1	5	5	20,8%
	TT		0	2	9	18	24	**10,5%**
Océanie	Océanie	OC	0	2	3	4	5	100,0%
	TT		0	2	3	4	5	**2,2%**
Europe	Europe du Nord	NU	0	3	14	21	26	16,8%
	Europe de l'Ouest	WU	0	35	53	47	76	49,0%
	Europe de l'Est	EU	0	1	4	7	9	5,8%
	Europe du Sud	SU	0	10	19	32	44	28,4%
	TT		0	49	90	107	155	**67,7%**
Total			0	64	125	161	229	100,0%

À partir de ces résultats, nous avons surtout essayé de savoir quelle est la part de chaque (sous-) continent. Nous avons déjà évoqué le fait que la plupart des sociologues, ainsi que des professionnels de l'art, considèrent les États-Unis et l'Europe de l'Ouest comme les terrains artistiques les plus développés au monde en termes d'art contemporain. Nous avons donc décidé de considérer concrètement la part des territoires occidentaux au niveau continental et de comparer entre eux les sous-continents, notamment l'Occident et l'ensemble des pays périphériques, afin de savoir si la

visibilité des territoires de l'art contemporain reste toujours aussi déséquilibrée, avec un point de vue plus large et plus global.

Regardons donc d'abord plus précisément le cas d'*Artforum* : on constate un rapport très déséquilibré entre les (sous-) continents pour le nombre d'articles et de villes. Dans l'ensemble des continents, on constate que le continent américain, représentant à lui seul 70,72% (11 005 articles) du total pour le nombre d'articles pendant les quarante ans sur lesquelles porte notre enquête, domine très largement les autres groupes de pays.

Flash Art occupe également une place importante face à l'Amérique pendant les quatre décennies de l'enquête (1896/41,6%), mais cette revue affiche en même temps une baisse considérable de 30 points par rapport à la proportion totale d'*Artforum*. Nous constatons, de nouveau, que les revues internationales développent leur propre vision géographique, tout en favorisant certain(s) territoire(s) par rapport aux autres. L'Europe, qui ne constitue même pas la moitié (4300 articles/27,63%) des chiffres par rapport à l'Amérique pour le nombre d'articles, devance quant à elle très nettement ce premier continent pour le nombre de villes : elle recense 273 villes, représentant ainsi 63% du total, tandis que l'Amérique connaît une chute brutale par rapport au nombre d'articles. Le continent américain rassemble 151 villes pendant les quarante ans de l'enquête, soit 32,3% du total. L'écart se creuse encore très nettement dans le classement de *Flash Art* qui accorde 18,8% (43 villes) à ce continent, ce qui fait une différence de 22,8 points avec la proportion totale de nombre d'articles pour cette revue italienne et encore de 13,5 points avec la proportion totale de nombre de villes représentée par *Artforum*.

Le monde de l'art contemporain, conçu à partir de la rubrique *Review/Preview* de *Flash Art* et notamment *Artforum*, montre ainsi une puissance territoriale partagée entre l'Amérique et l'Europe[424]. Une grande densité et concentration du nombre d'articles peut ensuite être constatée dans les territoires américains, puisque le nombre de villes est nettement en chute par rapport à celui des articles dans les deux revues d'art, alors que l'Europe montre le contraire : le nombre de villes est

[424] Il existe en effet de nombreux évènements artistiques internationaux qui ont lieu partout dans le monde comme c'est le cas des biennales de Gwangju, de Shanghai, de São Paulo, de Moscow, d'Istanbul etc. Rappelons cependant que les centres traditionnels de l'art sont Berlin, Londres, New York et Paris qui se situent en Europe et aux États-Unis d'Amérique. Les pays périphériques développent finalement une sorte de nomadisme avec leur(s) biennale(s), alors que les territoires occidentaux restent très solides dans une temporalité durable, tout en bénéficiant d'un intérêt constant des médias.

un grand avantage pour les pays européens. Soulignons que l'Europe se compose de 49 pays pour une superficie de 10 180 000 km^2, alors que le Canada, les États-Unis et le Mexique, les trois pays qui constituent l'Amérique du Nord, occupent une superficie de 24 930 000 km^2. Si on ajoute l'Amérique du Sud qui couvre une superficie de 17 840 000 km^2 avec 12 pays, on peut en déduire que l'Europe est en effet un territoire très dense en pays par rapport à l'Amérique, puisque ce dernier s'étale sur une superficie de 42 770 000 km^2 avec 15 pays au total. Nous constatons donc que l'Amérique est quatre fois plus grande que l'Europe en matière de superficie, alors que cette dernière est, au contraire, quatre fois plus importante en matière du nombre de pays. Il est donc possible de dire que c'est grâce à cette richesse des pays que l'Europe développe, tout d'abord, une véritable diversité géographique des villes à l'ère de la globalisation qui s'intéresse de plus en plus à des terres inconnues, tout en valorisant leur authenticité et leurs spécificités culturelles.

Quand on regarde les sous-continents dans le tableau d'*Artforum*, on constate, au sein du continent américain, la domination très nette de l'Amérique du Nord pour le nombre d'articles (10 862/98,7%) et de villes (136/90,1%) ainsi qu'une visibilité très importante de la part de l'Europe de l'Ouest (2356 articles/54,8%, 152 villes/55,7%) dans le continent européen. Pour l'Amérique, la visibilité des pays du centre de ce continent (33 articles/0,3%) ainsi que ceux du Sud (110 articles/1%), reste donc quasi-insignifiante pour ce qui est du nombre d'articles. Nous remarquons cependant, à partir des années 90, une croissance importante de ces deux territoires, notamment celle de l'Amérique du Sud, pour le nombre d'articles (Amérique centrale - 80's : 4, 90's : 13, 2000's : 13 ; Amérique du Sud - 80's : 1, 90's : 34, 2000's : 75) et de villes (Amérique centrale - 80's : 1, 90's : 4, 2000's : 3 ; Amérique du Sud - 80's :1, 90's : 5, 2000's : 9) par rapport aux années 80, alors que la part de l'Amérique du Nord diminue assez nettement pour le nombre d'articles (80's : 2758, 90's : 2218) et de villes (80's : 74, 90's : 68).

Pour *Flash Art*, la visibilité de l'Amérique du Nord est toujours très élevée du côté du nombre d'articles (1843/97,2%) et de villes (33/76,7%), mais la baisse de la proportion totale du nombre de villes est très nette, bien plus que pour *Artforum* (-8,6 points), par rapport à celle du nombre d'articles (-20,5 points), ce qui favorise la visibilité des autres territoires au sein des continents américain et européen. Pour les autres sous-continents, l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud s'intègrent apparemment bien davantage, comme c'est d'ailleurs le cas d'*Artforum*, dans le monde

de l'art contemporain à partir des années 90 (la part de l'Amérique du Nord est toujours en baisse pendant cette période), mais ils sont toujours quasi invisibles : nombre d'articles (Amérique centrale : 25/1,3%, Amérique du Sud : 28/1,5%), nombre de villes (Amérique centrale : 4/9,3%, Amérique du Sud : 6/14%). La visibilité de l'Amérique, continent qui se divise en trois sous-continents, est en effet écrasée par le poids des États-Unis qui comptabilise entre 1 813 et 10 643 articles, et 29 et 130 villes pendant 30 ou 40 ans dans *Flash Art* et *Artforum*. Nous remarquons enfin que ce pays connaît une baisse importante de nombre d'articles dans les années 90, période marquée par la crise économique ainsi que par l'intégration des pays dits « périphériques » dans le monde de l'art contemporain. Cela peut signifier de nouveau que la crise économique peut favoriser l'échange et le métissage culturel ainsi que les débats artistiques liés à la mondialisation ainsi qu'à la diversité géographique.

Quant à l'Europe, la présence des pays du Sud et du Nord est, dans les deux revues d'art, considérable pour le nombre d'articles (*Artforum* - Europe du Nord : 943/21,9%, Europe du Sud : 954/22,2%, *Flash Art*- Europe du Nord : 653/26,8%, SU : 773/31,7%) et de villes (*Artforum* - Europe du Nord : 45/16,5%, Europe du Sud : 66/24,2%, *Flash Art* – Europe du Nord : 26/16,8%, Europe du Sud : 44/28,4%) pendant toute la durée de notre enquête, parce que ces deux régions contiennent le Royaume-Uni et l'Italie. Malgré cette polarisation assez équilibrée de l'Europe entre le « Nord », le « Sud » et l'« Ouest », l'Europe de l'Est, qui ne connaît aucun pays économiquement très développé par rapport aux autres continents européens, reste un cas isolé : cet espace ne représente qu'entre 1,1% et 5,8% du nombre d'articles et de villes dans l'ensemble des tableaux.

Observons à présent le cas de l'Asie, troisième continent en matière d'art contemporain, et qui représente un pourcentage relativement faible (*Artforum* - nombre d'articles : 157/1,01%, nombre de villes : 33/7,1%, *Flash Art* – nombre d'articles : 193/4,2%, nombre de villes : 24/10,5%) par rapport à l'Amérique et à l'Europe. C'est l'Asie de l'Est -regroupant le Japon, la Chine et la Corée du Sud- qui domine nettement, pendant les quarante années de l'enquête, le continent asiatique dans *Artforum* (104 articles/66,2%, 20 villes/60,6%) et *Flash Art* (116 articles/60,1%, 3 villes/12,5%).

Pour la deuxième région, le sous-continent indien et l'Orient (Moyen et Proche) se disputent la seconde place. L'un est favorisé par *Flash Art* (49 articles/25,4%, 5 villes/20,8%), tandis qu'*Artforum*, s'intéresse au second (39 articles/24,8%, 9 villes/27,3%) : on constate donc un point de vue qui diffère entre ces revues internationales.

Pour d'autres sous-continents, on ne constate que l'émergence de l'Asie du Sud-Est dans les années 2000 dans la rubrique *Review/Preview* de *Flash Art*. L'Asie centrale et occidentale, contenant principalement des pays très influencés par la politique soviétique ou la Russie actuelle, a connu parfois des conflits militaires, et même encore aujourd'hui, et des pays économiquement sous-développés, et elle est totalement exclue de l'intérêt de nos revues d'art, ce qui permet de penser, de nouveau, que la stabilité politique, ainsi qu'économique, est un élément important dans le développement de l'art contemporain.

Poursuivons cette étude avec l'Océanie et l'Afrique qui développent une visibilité encore très modeste : ces deux continents représentent moins d'un pour cent pour le nombre d'articles et de villes pour toute la durée de l'enquête, dans les deux revues occidentales, sauf l'Océanie pour le nombre de villes (*Flash Art* : 2,2%, *Artforum* : 1,9%). L'Océanie fait partie des continents économiquement bien développés et politiquement stables. Mais le développement de l'histoire de l'art reste quasi-absent sur ce nouveau continent qui commence à être connu par l'Occident à partir du 16^{e} siècle, alors que les États-Unis, ex-colonie de l'empire britannique, tout comme l'Australie et la Nouvelle-Zélande, ont développé leur propre histoire de l'art autour de la deuxième guerre mondiale[425].

Il y a aussi la question portant sur les conditions urbaines qui permettent de développer les infrastructures culturelles. Les grandes villes d'Océanie telles que Sydney, Melbourne ainsi que Wellington représentent, en effet, une population nettement moins dense que celles de grandes villes occidentales (Paris : 21 258 hab./km^2, New York : 6 922 hab./km^2, Tokyo : 6 118 hab./km^2, Londres 5 354 hab./km2, Berlin : 3 944 hab./km^2, Wellington : 619 hab./km^2, Melbourne : 552 hab./km^2 , Sydney : 385 hab./km^2).

La densité de population peut donc être représentative du niveau de développement urbain par le biais des équipements culturels et de plusieurs types d'établissements culturels. Si l'on considère que la création et la diffusion artistique dépendent d'un regroupement de plusieurs activités sociales, d'après la théorie de H. S. Becker[426], il est possible de penser que la densité et le dynamisme urbains, liés au nombre d'habitants, peuvent avoir un lien direct avec le développement artistique. Nous

[425] Serge Guilbaud, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. op., cit.*
[426] H-S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 2006.

remarquons, par ailleurs, le cas de la Suède et de la Norvège, pays économiquement très riches, et développant pourtant une visibilité modeste dans notre enquête, par rapport aux pays de l'Europe de l'Ouest et dans de nombreux palmarès que nous avons créés à partir de la rubrique *Review/Preview*. Stockholm et Oslo ne comptent, en effet, que 4552 hab./km^2 et 1374 hab./km^2 chacune, soit quatre voire même jusqu'à quinze fois moins que la densité de la population parisienne. Notons que les grands musées, un des éléments essentiels pour la visibilité internationale de l'art contemporain, peuvent davantage se développer dans une grande ville dont la population est très dense. Catherine Grenier disait : « *Les concentrations urbaines (comme le projet du « Grand Paris »), la mégalopole, les banlieues, l'habitat, les sociétés urbaines, le communautarisme, sont autant de thèmes qui hantent la vie contemporaine, et que le musée ne peut ignorer*[427]. »

Comparons maintenant *Artforum* et *Flash Art* : la part des pays d'Océanie (Australie, Nouvelle-Zélande) est, chaque décennie, nettement supérieure dans *Artforum* par rapport à la revue italienne pour le nombre d'articles : *Flash Art* - 80's : 3, 90's : 5, 2000' : 15, *Artforum* – 80's : 14, 90's : 40, 2000's : 42. Néanmoins, la revue américaine s'intéresse davantage aux activités artistiques organisées dans un espace anglophone.

La visibilité de l'Océanie devient ensuite très nette à partir des années 90 (*Artforum*) et 2000 (*Flash Art*), période de développement de la globalisation dans l'art contemporain après l'exposition *Magiciens de la Terre* ayant représenté un bon nombre d'artistes aborigènes[428].

Quant à l'Afrique, on constate également que les années 90 et 2000 sont une période d'émergence des pays africains. La part de tous les pays dispersés dans les trois sous-continents (Afrique du Nord, Centrale et Australe) est cependant quasi-nulle –avec seulement un ou deux articles- dans les revues occidentales.

L'Amérique du Nord, contenant les États-Unis, joue finalement un rôle essentiel et exceptionnel dans le monde de l'art contemporain, tout en sachant que ces derniers sont le pays qui représente presque seul ce continent en matière de visibilité territoriale, comme nous avons pu le constater dans les études précédentes.

[427] Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit.,* p. 101.
[428] Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, *op., cit*., 1992.

Nous pouvons ensuite qualifier l'Europe de l'Ouest, du Nord et du Sud comme constituant le second terrain « majeur » du monde de l'art contemporain. Le reste du monde développe nettement sa visibilité à l'échelle internationale à partir des années 90, touché par la mondialisation mais aussi par la crise économique, en multipliant ses apparitions dans les revues occidentales : nous constatons que le développement du nombre de villes par rapport à celui des articles reste toujours très intéressant. Leurs parts restent cependant toujours très modestes voire quasi insignifiantes même si le monde de l'art contemporain, envisagé aujourd'hui comme « international », a franchi un grand pas en allant vers les pays périphériques, et ce depuis la fin des années 80. Il y a certainement eu un net élargissement territorial car l'Asie, l'Océanie, l'Inde et l'Afrique se sont l'une après l'autre intégrées dans le réseau international, mais l'espace occidental révèle, en permanence, une concentration ainsi qu'une visibilité infiniment plus dense à travers les revues internationales.

En partant de ce constat, les frontières entre les pays et les continents n'ont jamais été abolies comme le remarque Alain Quemin :

« Des phénomènes aussi à la mode que ceux de la « globalisation », du métissage et du relativisme culturel, de la formidable ouverture aux différentes cultures du monde mis en avant par le monde de l'art contemporain depuis plusieurs années, relèvent en réalité largement de l'illusion […] *Même si certaines manifestations artistiques se sont multipliées à la surface du globe, cela n'a pas entraîné de déplacements des zones les plus importantes ni même de réel partage entre le centre (le duopole) et la périphérie*[429]*.* »

Ce sont finalement toujours les pays occidentaux, riches et politiquement stables grâce au régime démocratique et possédant des villes très développées avec une densité de population considérable, qui connaissent un grand succès à l'échelle internationale de l'art contemporain et qui façonnent le paysage artistique à l'ère de la mondialisation.

[429]Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op., cit.,* p. 38.

I-II-4. Les principaux territoires de l'art contemporain selon les quatre revues d'art

Afin de clore notre premier chapitre, nous proposons ici de considérer l'ensemble des résultats des quatre revues d'art. Pour cette enquête, nous souhaitions obtenir une valeur objective et moyenne pour le nombre d'articles des territoires de l'art contemporain, car les revues d'art s'intéressent davantage à actualité de l'art qui se passe sur leur territoire, et il est donc important d'obtenir, pour être le plus objectif possible, un bilan qui ne dépend pas d'un territoire en particulier et qui exprime un point de vue trop localisé.

Comme nous l'avons précédemment indiqué, *Artforum* et *Flash Art* sont moins centrés sur eux-mêmes par rapport à *Art in America* (Art en Amérique) et *Artpress* (revue franco-centrée), il est alors question de savoir s'il n'y aurait pas la possibilité de considérer l'ensemble de toutes ces revues d'art, tout en gardant une position neutre vis-à-vis de différents points de vue géographique. Nous allons ainsi comparer le nombre d'articles et de villes des quatre revues d'art internationales, tout en nous intéressant à la valeur médiane : pour le nombre d'articles et des villes, nous allons abandonner certaines valeurs –les plus élevées et les plus basses- afin d'obtenir une moyenne de ces dernières. Le nombre d'articles et de villes est, en effet, très variable selon les différentes revues d'art - nombre d'articles : *Artforum* (15 583), *Artpress* (10 650), *Art in America* (9 639), *Flash Art* (4577), nombre de villes : *Artpress* (558), *Artforum* (468), *Art in America* (305), *Flash Art* (228)- et il est alors question de savoir quel est le rapport hiérarchique des revues d'art selon la production du nombre d'articles pendant les quarante années sur lesquelles porte notre enquête.

Nous proposons finalement d'appliquer un mode de calcul conçu selon ce principe : pour obtenir la « valeur » des territoires de l'art contemporain, conçue à partir du nombre d'articles et de villes apparaissant dans les grandes revues d'art contemporain internationales, nous avons éliminé les parts les plus et les moins élevées dans les quatre revues d'art. Par exemple, New York compte 3 190 articles dans *Artforum*, 2 391 dans *Art in America*, 451 dans *Flash Art* et 103 articles dans *Artpress* dans les années 2000 : nous avons donc retiré les parts d'*Artforum* et d'*Artpress* qui figurent comme étant les extrêmes, puis nous avons calculé la valeur moyenne pour les deux autres revues d'art. Nous avons ainsi obtenu 1421 articles **(**(2391+451) ÷ 2**)** comme valeur médiane moyenne. Avec ce

mode de calcul, nous avons créé des tableaux : classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles, classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes contenant les données des quatre revues d'art. L'objectif de cette enquête a donc été d'identifier, à travers la démarche la plus neutre possible, les villes et les pays où les institutions contemporaines sont les plus développées en essayant d'éliminer ou de lisser les effets liés au regard national prévalant dans chaque revue.

Dans cette partie, nous avons employé les notions de « centre », de « semi-périphérie » ainsi que de « périphérie », termes détaillés et proposés par Alain Quemin, et que nous avons déjà utilisés dans les enquêtes précédentes[430]. En étudiant la position globale des artistes chinois dans le marché de l'art (les galeries et les foires), les expositions internationales (biennales) ainsi que le Kunstkompass, Quemin a qualifié les États-Unis et l'Allemagne de « centres », le Royaume-Uni, la France, l'Italie et la Suisse de « semi-périphéries ». Le reste des pays a été classé comme appartenant à la « périphérie » d'après leur visibilité à l'échelle internationale de l'art contemporain. Cependant, étant donné la croissance très importante qui a eu lieu à partir de la deuxième moitié des années 2000, il faut noter que la Chine reste un cas singulier et remarquable : elle mérite aujourd'hui d'être qualifiée de « semi-périphérie » selon Alain Quemin.

En effet, il a écrit:

« *Et, fait nouveau, le cas de la Chine analysé ici montre que, désormais, un pays émergent a pu en partie rejoindre la semi-périphérie artistique jusque-là uniquement composée de pays occidentaux, mais bien davantage si l'on considère le pôle marchand - et principalement le marché des ventes aux enchères – que le pôle institutionnel*[431] »

« *Il existe clairement un centre –composé des États-Unis et de l'Allemagne – et une périphérie qui rassemble la plupart des pays du monde, mais aussi une semi-périphérie dans laquelle figurent quelques pays d'Europe occidentale seulement Royaume-Uni, France, Italie, Suisse parfois, et depuis*

[430] Alain Quemin, « L'art, l'argent et la mondialisation », *op., cit*., pp. 83-84 et 91.
[431] *Ibid.,* p. 91.

quelques années seulement, il devient envisageable de rattacher pour la première fois un pays non occidental, la Chine, à cet espace[432]*.* »

En s'inspirant des analyses d'Alain Quemin, nous aimerions répondre aux questions suivantes : cette catégorisation des pays d'art contemporain est-elle toujours valable pour les revues occidentales ? La position globale de la Chine est-elle aussi intéressante dans les revues d'art par rapport au marché de l'art et aux expositions internationales ? Si ce sont toujours les États-Unis et les pays d'Europe occidentale qui sont qualifiés de « centre » ou de « semi-périphérie », quels sont concrètement les pays que l'on peut considérer comme « périphériques » ? Quelles sont finalement les caractéristiques des territoires de l'art contemporain qui figurent dans les revues internationales d'après les trois catégories proposées ?

[432] *Ibid.,* p. 94.

Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon les quatre revues

1971-1980				1981-1990				1991-2000				2001-2010				1971-2010			
P.	R.	Ville	N.A.	P.	R.	Ville	N.A.	P.	R.	Ville	N.A.	P.	R.	Ville	N.A.	P.	R.	Ville	N.A.
US	AA	New York	743	US	FA AF	New York	1270	US	AF FA	New York	893,5	US	AA FA	New York	1421	US	AA FA	New York	4065,5
US	AA	San Francisco	35	FR	FA AF	Paris	135,5	FR	AF FA	Paris	161	UK	FA AP	London	231	UK	FA AP	London	438,5
US	AA	Chicago	34	UK	AF AP	London	99,5	UK	FA AA	London	94	FR	AF FA	Paris	137,5	FR	AF FA	Paris	434
US	AF	Philadelphia	18	US	AA FA	Los Angeles	69,5	US	AA FA	Los Angeles	61,5	US	FA AA	Los Angeles	127,5	US	AA FA	Los Angeles	282
FR	AA	Paris	14	US	AA FA	Chicago	41	DE	AF AA	Cologne	56	DE	FA AA	Berlin	80,5	US	AA FA	Chicago	142
UK	AA	London	9	US	AF	Washington DC	37	US	AA FA	Chicago	37	US	AA FA	Chicago	47	DE	FA AA	Berlin	115,5
US	AF	Washington DC	3	US	AA AP	San Francisco	36	DE	FA AP	Berlin	36,5	US	AA	Boston	42	US	AA FA	San Francisco	113,5
US	AF	Dallas	2	CA	AF AA	Toronto	34,5	IT	FA AP	Milan	33,5	US	AA FA	San Francisco	41,5	US	AA	Boston	107
IT	AF	Milan	1	DE	FA AP	Cologne	30,5	US	AA	Philadelphia	31	IT	AF AA	Milan	26,5	DE	FA AP	Cologne	105
DE	AA	Cologne	1	US	AA	Boston	20	US	AA	Boston	27	CH	FA AA	Zurich	19	CH	AP FA	Zurich	86
CN	AA	Berne	1	NL	AF FA	Amsterdam	15	AT	FA AP	Vienna	26	US	AF FA	Philadelphia	19	IT	FA AP	Milan	74
DE	AP	Berlin	1	IT	AP FA	Milan	14	ES	AP FA	Barcelona	25,5	AT	FA AP	Vienna	15,5	NL	AF FA	Amsterdam	63,5
US	AA	Berkeley	1	US	AA	Houston	14	DE	AF	Munich	22	US	AA AP	Washington DC	14,5	US	AF FA	Philadelphia	61,5
NL	AA	Amsterdam	1	AT	FA AP	Vienna	12,5	CH	AP FA	Zurich	21	JP	AF AA	Tokyo	14	US	AA FA	Washington DC	56
				CH	AP FA	Zurich	12	US	AA FA	San Francisco	21			…		AT	FA AP	Vienna	54
				ES	AP FA	Madrid	11,5	NL	AF AA	Amsterdam	21			…		ES	AP FA	Barcelona	44
				JP	AA	Tokyo	10	CA	AP	Montreal	20			…		JP	AA AF	Tokyo	42,5
						…		BE	FA AF	Bruxelles	20			…				…	
						…		ES	FA AP	Madrid	19			…				…	
						…		SE	FA	Stockholm	17			…				…	
						…		JP	AA AF	Tokyo	14			…				…	
						…				…				…				…	

* P.: pays, R. : nom de revue, N.A. : nombre d'articles, AA : *Art in America*, AF : *Artforum*, FA : *Flash Art*, AP : *Artpress*

Pour y répondre, il faut d'abord observer le Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon les quatre revues d'art. Afin de savoir quelles villes sont les plus visibles dans les revues d'art et en se servant du mode de calcul précédemment évoqué, nous allons

nous intéresser tout particulièrement aux dix premières villes d'art contemporain. Après avoir utilisé ce mode de calcul, si l'on tient compte des résultats obtenus sous la forme de valeurs médianes, on réalise que la part de *Flash Art* est la plus importante (9 fois), suivie d'*Art in America* (6 fois), d'*Artpress* (3 fois) et d'*Artforum* (1 fois). Néanmoins, *Flash Art* se présente, de nouveau, comme une revue d'art relativement neutre en termes de visibilité des territoires de l'art contemporain dans de nombreuses comparaisons avec les autres revues d'art.

Soulignons enfin qu'*Artforum* est plus neutre qu'*Art in America* quand on compte uniquement la proportion totale des villes et non pas le nombre d'articles. La production du nombre d'articles d'*Art in America* est, en effet, relativement basse par rapport à celle d'*Artforum* : ce dernier compte, en général, beaucoup plus d'articles que les autres revues d'art, ce qui a pour résultat l'élimination de ses résultats dans notre classement[433]. Quant aux villes d'art contemporain, New York se positionne toujours en tête avec un très grand écart avec Londres, deuxième ville, ce qui nous permet de penser que la visibilité de cette ville américaine reste toujours, d'un point de vue objectif, la plus forte.

Londres et Paris se disputent ensuite la deuxième place depuis les années 80 : la visibilité de Paris a été plus forte que celle de Londres jusqu'aux années 90, mais ensuite, cette ville s'est positionnée à la troisième place dans les années 2000. Soulignons que la position de ces deux villes européennes n'est pas aussi nette dans *Artforum* (Londres et Paris se positionnent entre la 2^{e} et la 6^{e} position pendant les quatre décennies) et *Flash Art* (ces deux villes se positionnent entre la 2^{e} et la 5^{e} place pendant les quatre décennies) pendant les quatre décennies par rapport aux deux autres revues d'art.

La visibilité des territoires de l'art contemporain dépend ainsi au cours des différentes périodes (70's, 80's, 90's, 2000's)[434] de la vitalité des territoires ainsi que de la politique éditoriale des revues, même si Londres et Paris sont toujours considérées comme des « centres » de l'art contemporain par de nombreux professionnels et sociologues de l'art. Pour la quatrième ville, on note toujours la présence de Los Angeles pendant les trois dernières décennies de notre enquête. Cette deuxième ville américaine devance donc Berlin, un des « centres » de l'art contemporain, en sachant que cette

[433] Rappelons que le nombre d'articles (longs et courts) parus en moyenne à partir de 1971 à 2010 est : *Artforum* (449), *Art in America* (327), *Artpress* (313), *Flash Art* (282).

[434] Remarquons que les années 70 sont assez différentes des autres décennies. On voit les villes américaines qui se positionnent entre 1re et 2^{e} place (New York, San Francisco, Chicago, Philadelphia), parce que la part de *Flash Art* est tout simplement absente, ce qui permet de donner une bonne visibilité aux villes américaines grâce à deux revues américaines.

première ville allemande a nettement émergé à partir des années 90, période de réunification entre l'Est et l'Ouest. Si l'on évoque le fait qu'elle est redevenue la capitale allemande en 1990, on peut dire que le contexte « politique » et « historique » joue un rôle important dans la visibilité territoriale à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Concernant la cinquième ville -Chicago- elle devance également Berlin, en sixième position, sur toute la durée de l'enquête. San Francisco et Boston suivent ensuite la capitale allemande, ce qui fait au total cinq villes américaines sur les dix premières villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles, de 1971 à 2010. S'il est vrai que la visibilité new-yorkaise est exceptionnelle dans le monde de l'art contemporain, la scène artistique américaine concerne en fait plusieurs villes, internationalement reconnues.

Une ville allemande (Cologne) et une ville suisse (Zurich) se positionnent ensuite à la 9^{e} et à la 10^{e} places : on compte donc la présence de deux villes allemandes dans ce classement, tandis que Londres, Paris et Zurich sont des villes représentant chacune à elles seules leur pays dans ce classement. Les États-Unis, l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France et la Suisse sont ainsi les pays qui se placent dans les dix premiers du classement des principales villes d'art contemporain, établi à partir du mode de calcul précédemment évoqué, en termes de nombre de villes, de 1971 à 2010, selon les quatre revues. Nous pouvons ajouter l'Italie, si l'on veut bien élargir le point de vue de notre enquête, représentée par la ville de Milan, et qui se positionne à la 11^{e} place avec 74 articles. La présence de ces six pays est assez significative, car cette liste correspond au concept de zone « semi-périphérique » exposé par Alain Quemin, ce qui nous permet de penser qu'il est possible d'obtenir un résultat plus global malgré le fait que certains pays occidentaux dominent le monde de l'art contemporain.

Remarquons, enfin, que le classement des principales villes d'art contemporain, d'après ce mode de calcul et selon les quatre revues d'art, est bien différent de celui d'*Artforum* et de *Flash Art* qui classent les villes de Milan, Tokyo, Vienne et Munich dans les dix premières places. La visibilité des territoires de l'art contemporain dépend ainsi clairement des revues d'art, même si certaines villes (New York, Londres, Paris, etc.) y conservent toujours leur place.

Afin de savoir si ce résultat est toujours valable d'un point de vue plus global, considérons maintenant le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes, créé à partir de notre mode de calcul.

I-II-5. Les principaux pays d'art contemporain selon les quatre revues d'art

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon les quatre revues d'art

1971-1980			1981-1990			1991-2000			2001-2010			1971-2010		
R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.
AA	États-Unis.	1018	AA FA	États-Unis	1569,5	FA AA	États-Unis	1289,5	AA FA	États-Unis	1989	AA FA	États-Unis	5357
AA	France	14	FA AF	France	164	AF FA	France	202	FA AP	Royaume-Uni	249	AF FA	France	554,5
AF	Royaume-Uni	13	FA AP	Royaume-Uni	112	FA AP	Allemagne	147,5	AF FA	France	188	FA AP	Royaume-Uni	476,5
AP	Italie	5	FA AP	Allemagne	60	FA AP	Royaume-Uni	104,5	FA AP	Allemagne	139,5	FA AP	Allemagne	360,5
AF	Pays-Bas	4	AF FA	Suisse	42	AP FA	Suisse	62	FA AP	Italie	74,5	AP FA	Suisse	227,5
AA	Allemagne	3	FA AP	Italie	26	FA AP	Italie	55	AP FA	Suisse	63	AP FA	Italie	158
AF	Canada	1	AF FA	Pays-Bas	25	AP FA	Espagne	54,5	AP FA	Espagne	37	AF FA	Pays-Bas	115,5
AF	Belgique	1	AP FA	Espagne	23	FA AF	Belgique	39	AF FA	Belgique	34,5	AP FA	Espagne	114,5
			AF FA	Belgique	16	FA AP	Autriche	37,5	FA AP	Pays-Bas	30,5	AF FA	Belgique	90
			FA AP	Autriche	13,5	FA AP	Pays-Bas	34	FA AP	Autriche	25	FA AP	Autriche	76
			AA FA	Japon	12	AA AF	Japon	19	AF AA	Japon	21	AF AA	Japon	56
			AP AA	Canada	5,5	FA	Portugal	18	FA AP	Canada	20,5	AP AA	Canada	43
			FA AP	Suède	3,5	AP FA	Canada	17	FA AP	Portugal	14,5	AP	Suède	25
			FA AP	Australie	2,5	FA AP	Suède	14,5	AF	Grèce	14	FA AP	Portugal	25
			AP	Hongrie	2	AF	Danemark	8	AP AF	Russie	13,5	FA AP	Grèce	20,5
			AP	Grèce	2	FA	Irlande	7	AP FA	Brésil	13	AP FA	Brésil	18
			AP FA	Portugal	1,5	AF AP	Grèce	5,5	AF AA	Mexique	11,5	AF	Russie	17
			AF	Russie	1	FA	Nouvelle-Zélande	4	FA AA	Australie	11	FA AA	Mexique	14,5
			AP	Irlande	1	AP	Finlande	4	FA AA	Chine	10	FA AA	Australie	14
			AF	Finlande	1	AP AA	Brésil	4	FA AP	Suède	7	AF	Luxembourg	10
			AF AA	Brésil	1	AA FA	Argentine	3,5	AP FA	Israël	6,5	AF FA	Israël	10
						AP FA	Mexique	3,3	AF	Luxembourg	6	FA AA	Chine	10
						FA AP	Pologne	3	FA AA	Inde	6	FA	Nouvelle-Zélande	9
						AF	Inde	3	AP	Corée du Sud	6	AP FA	Finlande	8,5
						AP AA	Australie	2,5	AP FA	Turquie	5	AF AP	Danemark	8,5
						AP AA	Israël	2,5	FA AA	Argentine	4,5	AF AA	Inde	8
						AA	Tchèque	2	FA AP	Pologne	4	FA AA	Argentine	8
						FA AA	Corée du Sud	2	FA AP	Finlande	3,5	FA AP	Pologne	7
						FA AA	Russie	2	AP AF	Roumanie	2,5	FA	Irlande	7
						FA	Luxembourg	2	FA AA	Norvège	2	AP FA	Corée du Sud	6,5
						AP AA	Hongrie	1,5	AP	Lituanie	2	FA AP	Turquie	5,5
						AP	Turquie	1	FA	Liechtenstein	2	AP FA	Norvège	4
						AF	Taïwan	1	AA	Afrique du Sud	1	AP AF	Roumanie	3,5
												AP	Lituanie	3
												AP FA	Hongrie	2,5
												FA	Liechtenstein	2
												FA	Croatie	2
												AP	Afrique du Sud	2

*R. : nom de revue, N.A. : nombre d'articles, AA : *Art in America*, AF : *Artforum*, FA : *Flash Art*, AP : *Artpress*

Nous venons d'observer la part de quatre revues d'art, en termes de nombre d'articles, pour les dix premières villes d'art contemporain. Considérons maintenant l'ensemble des territoires de l'art contemporain qui figurent dans le tableau du Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon les quatre revues d'art. Avec ce mode de calcul, on voit très nettement que la part de *Flash Art* est la plus importante (28 fois), suivie d'*Artpress* (20 fois), d'*Artforum* (11), d'*Art in America* (8 fois), tandis que l'on constate un grand changement pour les autres revues d'art dans le classement des principales villes d'art contemporain : *Artpress* et *Artforum* devancent *Art in America*, revue très centrée sur les États-Unis. *Flash Art*, quant à elle reste toujours à la première place. Quand on considère les différents pays, un par un, la visibilité des États-Unis est clairement la plus flagrante. Soulignons que la part de New York représente environ 80% du total de ce pays et que Los Angeles, Chicago et San Francisco possèdent également des pourcentages non négligeables. On constate un très grand écart de 4800 articles que l'on comptabilise entre les États-Unis et la France, puisque cette dernière est, selon notre mode de calcul, le deuxième pays en matière de nombre d'articles parus à partir de 1971 et jusqu'à 2010. Si l'on remarque que la visibilité de ce pays est, en général, moins manifeste par rapport à celle de l'Allemagne ou bien encore celle du Royaume-Uni, à l'échelle internationale de l'art contemporain[435], on constate que les magazines d'art développent un intérêt particulier pour la scène artistique française. Nous pouvons néanmoins noter que la part de Paris représente environ 80% pour la France entière.

Concentrant 476,5[436] articles, ce qui représente un écart de 78 articles avec la France, le Royaume-Uni est ainsi le troisième pays en art contemporain. Comme Londres devance Paris depuis les années 2000 où l'on a assisté à l'émergence de « jeunes artistes britanniques », le Royaume-Uni a pris le dessus sur la France. Nous remarquons également que les capitales européennes jouent un rôle essentiel dans la visibilité des pays auxquels elles correspondent : la part de Londres représente plus de 90% pour le Royaume-Uni. Le rapport entre la capitale et le pays où elle se situe est, en revanche, moins important pour l'Allemagne, en quatrième position : la part de Berlin ne constitue en effet

[435] Remarquons que la France occupe la 4e position dans le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artforum* et *Flash Art.*

[436] Avec ce mode de calcul, notons que l'on garde la valeur qui s'inscrit dans la partie décimale. Pour les grandes villes ou pays qui concentrent plus d'une centaine d'articles, la valeur décimale n'acquiert certainement pas d'importance. Pour les territoires qui n'en concentrent qu'une dizaine, parfois même deux ou trois articles, cette valeur peut en revanche être très conséquente.

qu'un peu plus de 30% (115 articles) du total. La part de Cologne est, quant à elle, presque aussi élevée (105 articles) que celle de la capitale, pendant les quarante ans, ce qui nous permet de penser que le territoire de l'art contemporain demeure relativement diversifié en Allemagne, même si ces deux villes dominent nettement les autres villes allemandes.

Quant au nombre d'articles, ce pays connaît un écart de 24% (360,5 articles) avec la France durant toute la période de l'enquête : cela montre que l'Allemagne n'a pas encore acquis une grande reconnaissance internationale dans *Artforum* et *Flash Art*, même si elle est considérée comme l'un des « centres » de l'art contemporain, tout comme New York. *S*i l'on se remémore le fait que l'aspect « historique » est un des facteurs importants dans la visibilité des pays d'art contemporain, on peut dire que la capitale allemande est peut-être encore trop jeune par rapport à New York, Paris ou Londres.

Concentrant 227,5 articles sur les quarante années de l'enquête, la Suisse montre un écart important d'environ 37% avec l'Allemagne. L'Italie se positionne ensuite à la 6^{e} place avec 158 articles, suivie des Pays-Bas (115,5 articles) et de l'Espagne (114,5 articles). L'Italie, pays qualifié de « semi-périphérique », se situe donc entre deux groupes : celui de la zone des pays dits « majeurs » (« centre » : US, « semi-périphérie » : FR, DE, UK) et celui des pays occidentaux que l'on peut qualifier de « périphériques ». Si l'on observe la position de l'Italie dans *Art in America, Artforum, Flash Art* (consulter l'annexe III), on constate qu'elle devance toujours la Suisse en termes de nombre d'articles. La visibilité de ce pays est, en revanche, nettement moins importante dans le classement d'*Artpress* (9^{e} position) pendant les quarante ans de l'enquête (c'est uniquement dans les années 2000 que ce pays a légèrement devancé la Suisse). Catherine Millet, fondatrice d'*Artpress*, a cependant collaboré avec *Flash Art* avant le lancement de sa propre revue d'art. Nous allons donc tenter de comprendre - ne serait-ce que brièvement- la politique éditoriale d'*Artpress*.

Dans un entretien avec Richard Leydier, Catherine Millet a souligné l'importance du « sens de l'histoire » qui guide les éditeurs de ce journal à présenter la « nouvelle forme artistique » (Art conceptuel, minimalisme, Art & Langage, Figuration narrative, nouveau réalisme, Support/Surface, etc.), notamment les tendances artistiques, encore méconnues en France, telles que la peinture

américaine d'après-guerre[437]. L'objectif de cette revue française était, en effet, de « *faire connaître ces abstraits américains qui avaient été mis de côté en France, mais aussi leur descendance, aussi bien aux États-Unis et en Angleterre que chez nous*[438]*.* »

Nous remarquons d'ailleurs que les États-Unis se positionnent à la deuxième place dans le classement d'*Artpress* pour le nombre d'articles et de villes. Même si la part des villes françaises est surreprésentée dans la rubrique *Review* d'*Artpress,* cette revue manifeste vivement son intérêt artistique, tourné vers une nouvelle démarche artistique venant du monde extérieur. À l'époque, la plupart des revues d'art françaises consacrées aux arts visuels (*Opus, L'Art vivant*, le journal édité par Gérard Gasiorowski), s'intéressaient plutôt à la figuration. Si l'on se souvient du discours de *Flash Art* s'intéressant davantage à l'actualité de la scène artistique italienne depuis la fondation de ce titre, on sait que la pensée des éditeurs d'*Artpress* était très avancée et ouverte à l'art contemporain international. Il est donc possible de dire qu'*Artpress* s'est moins engagée envers la présentation de la scène italienne, parce que ce magazine voulait développer une nouvelle démarche artistique. Certes, Milan et Venise sont des villes tournées vers l'international grâce à de nombreuses galeries d'art ainsi qu'à la biennale, mais la frontière de la Suisse côtoie de nombreux pays et sa capitale politique a notamment été connue pour son exposition emblématique *When Attitudes Become Form*, comportant des artistes venant de pays très divers. La Suisse est, en outre, géographiquement plus proche de Paris que n'importe quelle ville italienne.

Il est finalement possible de dire que c'est grâce à cette politique éditoriale et à son avantage géographique, que la Suisse, pays économiquement très riche, a pu devancer la visibilité italienne dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles durant les quarante ans de l'enquête.

Considérons à présent d'autres pays listés dans le classement du nombre d'articles. Après l'Espagne, on compte sept pays recensant moins de 100 articles et qui se positionnent entre la 9e et la 15e places : la Belgique (90), l'Autriche (76), le Japon (56), le Canada (43), la Suède (25), le Portugal (25) et la Grèce (20,5). Parmi ces pays dits « périphériques », on compte deux pays pour l'Europe de l'Ouest

[437] Cathérien Millet, *L'Art contemporain ; Histoire et géographie*, *op., cit.,* p. 40-42.
[438] *Ibid*., p. 42.

mais également pour celle du Sud, et un pays pour l'Amérique du Nord tout comme pour l'Europe du Nord. Le Japon est le seul pays non-occidental parmi ces sept pays.

Si l'on observe les vingt pays qui restent, on compte cinq pays pour l'Europe du Nord (Finlande, Danemark, Irlande, Norvège, Lituanie), quatre pays pour l'Europe de l'Est (Russie, Pologne, Roumanie, Hongrie), deux pays pour l'Europe de l'Ouest (Luxembourg, Liechtenstein), l'Amérique du Sud (Brésil et Argentine), le Moyen et le Proche Orients (Israël, Turquie), l'Océanie (Australie, Nouvelle-Zélande) et l'Asie de l'Est : (Corée du Sud, Chine). L'Amérique Centrale (Mexique), le Sous-Continent Indien (Inde), l'Europe du Sud (Croatie) et l'Afrique (Afrique du Sud), en comptabilisent quant à eux un seul chacun. Dans ce dernier groupe de continents rassemblant moins de 100 articles, on constate une forte présence des pays de l'Europe du Nord, qui sont très riches mais moins peuplés que la plupart des pays de l'Europe de l'Ouest. Les pays de l'Europe de l'Est, qui sont économiquement moins développés que d'autres sous-continents européens et qui étaient notamment sous l'influence du communisme (c'est aussi le cas pour la Croatie), sont également très nombreux. Pour les pays de l'Europe de l'Ouest, que l'on trouve dans ce dernier groupe, ils possèdent une petite surface qui peut expliquer au moins en partie leur position. Quant à l'Asie de l'Est et à l'Inde, elles deviennent aujourd'hui de plus en plus riches, mais ces territoires sont géographiquement et culturellement bien loin de l'Occident.

Quant à la Chine, pays non-occidental considéré désormais comme étant « semi-périphérique » selon Alain Quemin, on constate une grande croissance dans les années 2000 : son nombre d'articles (10) reste, cependant, au même niveau que celui de certains pays « périphériques » tels que le Mexique, l'Australie, la Suède, Israël, etc., ce qui signifie que la rubrique *Review/Preview* des revues d'art reste singulièrement moins sensible à la globalisation, à l'actualité de l'art ainsi qu'au marché de l'art où explose, en général, la visibilité des artistes chinois.

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon les quatre revues

1971-1980			1981-1990			1991-2000			2001-2010			1971-2010		
R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.	R.	Pays	N.A.
AF	États-Unis	25	AA FA	États-Unis	34,5	AF AP	États-Unis	42,5	AF AP	États-Unis	48,5	AF AP	États-Unis	83
AA	Allemagne	3	FA AF	France	14	FA AF	France	18	AF FA	France	22	AF FA	France	35
AA	Suisse	1	AP FA	Allemagne	9	AP FA	Allemagne	16,5	AP FA	Allemagne	16	AP FA	Allemagne	26
AF	Espagne	1	AF FA	Suisse	8	AP FA	Italie	9	FA AP	Italie	15	FA AP	Italie	21
AF	Canada	1	AP FA	Italie	5,5	AP FA	Suisse	7,5	AP FA	Suisse	12	AP FA	Suisse	17
			AA AP	Royaume-Uni	3,5	AP FA	Royaume-Uni	7	AP FA	Royaume-Uni	10	AP FA	Royaume-Uni	12,5
			AF FA	Pays-Bas	3,5	AF AA	Pays-Bas	5,5	AF FA	Espagne	9	AP	Pays-Bas	12
			AF FA	Belgique	3,5	FA AF	Belgique	4,5	AP FA	Pays-Bas	7,5	AF FA	Espagne	11
			AF FA	Espagne	3	FA AF	Japon	3,5	AF FA	Belgique	6	AF FA	Belgique	8
			AA FA	Japon	2	AA	Canada	3	AP FA	Autriche	4,5	AA FA	Japon	7
			AA AP	Canada	1,5	AP	Autriche	3	FA AP	Canada	3,5	FA AP	Autriche	6
			AP FA	Suède	1	AF	Portugal	2	AP	Grèce	3	FA	Portugal	4
			AP	Irlande	1	AF AP	Pologne	2	AA AF	Chine	3	FA	Canada	4
			AP	Grèce	1	FA	Mexique	2	FA AA	Australie	3	FA AP	Suède	3,5
			AF	Finlande	1	FA	Espagne	2	FA AP	Portugal	2	AF AA	Chine	3,5
			AA AF	Brésil	1	AA FA	Corée du Sud	1,5	AA	Nouvelle-Zélande	2	AF FA	Pologne	3
			AP	Autriche	1	AA	Israël	1	FA	Mexique	2	AP	Grèce	3
			AP	Australie	1	FA	Inde	1	AF AA	Inde	2	AP FA	Mexique	2,5
						AP AA	Hongrie	1	AF	Corée du Sud	2	FA AF	Israël	2,5
						AP FA	Grèce	1	FA AP	Suède	1,5	AA	Russie	2
									AP FA	Russie	1,5	AP	Norvège	2
									AF FA	Israël	1,5	AP	Irlande	2
									AA	Afrique du Sud	1	FA	Finlande	2
												FA	Danemark	2
												AA	Corée du Sud	2

*R. : nom de revue, N.A. : nombre d'articles, AA : *Art in America*, AF : *Artforum*, FA : *Flash Art*, AP : *Artpress*

Comparons ensuite le classement des pays selon le nombre d'articles et de villes. En comptabilisant 83 villes américaines, ce sont toujours les États-Unis qui restent en haut du classement. Avec un écart de 48 villes avec ce premier pays, la France se positionne ensuite à la deuxième place, suivie de l'Allemagne et de l'Italie qui recensent tous deux plus de 20 villes. La bonne performance de la France est surtout due à *Artpress*. Parmi les vingt-cinq pays mentionnés dans ce classement, ce sont toujours les mêmes pays occidentaux qui sont les plus visibles en termes de nombre de villes, ce qui nous permet, à nouveau, de penser que l'art contemporain est un domaine très hiérarchisé entre les pays dans les revues internationales. Nous remarquons ensuite que la position de l'Italie remonte (+ 2 places) dans le classement du nombre de villes par rapport à celui des articles. Néanmoins, le nombre d'articles est moins concentré pour les villes italiennes. Soulignons que la part de Milan, première ville italienne (Milan : 74 articles, Italie : 158 articles) représente 48% pour l'Italie, ce qui est relativement faible par rapport à la part de New York, de Paris et de Londres dont les pourcentages

sont plus qu'élevés pour les États-Unis, la France et le Royaume-Uni. Les autres villes italiennes se partagent donc plus de 50% du nombre d'articles, ce qui a permis à l'Italie de développer très nettement sa visibilité internationale dans le classement en termes de nombre de villes par rapport à celui du nombre d'articles.

La Suisse (17), le Royaume-Uni (12,5), les Pays-Bas (12) et l'Espagne (11) rassemblent entre 11 et 17 villes d'art contemporain pendant les quarante années de l'enquête. Composés de pays « semi-périphériques » et « périphériques », ce sont toujours les pays occidentaux (l'Europe de l'Ouest), qui constituent ce deuxième groupe.

On remarque également la position du Royaume-Uni qui connaît un écart de trois places par rapport au classement du nombre d'articles, alors que la Suisse, les Pays-Bas et l'Espagne restent toujours à la même place quel que soit le classement : la concentration du nombre d'articles et de villes britanniques (rappelons que la part de Londres est très lourde pour ce pays) est relativement importante par rapport à celle des États-Unis, de la France, de l'Allemagne, etc., ceux-ci conservant pratiquement la même place entre les deux classements.

Pour le reste des pays, ce sont toujours quelques pays occidentaux, comme la Belgique (8), l'Autriche (6), le Portugal (4) et le Canada (4) que nous pouvons citer en premier, tout en sachant que le Japon, premier pays d'Asie de l'Est, compte sept villes d'art contemporain. Nous relevons ensuite la présence de pays scandinaves **(**Suède (3,5), Norvège (2), le Danemark (2) la Finlande (2) et l'Irlande (2)**)**, qui ne possèdent aucune ville ayant une population très dense contrairement aux villes telles que New York, Paris, Londres, etc. Nous dénombrons ensuite des pays ex-communistes, pays économiquement « sous-développés » sur plusieurs décennies **(**Pologne (3) et Mexique (2,5), Russie (2)**)** dont les pays se situent, géographiquement et culturellement parlant, assez loin de l'Occident **(**Chine (3,5), Corée du Sud (2), l'Israël (2,5)**)**. Située en Europe du Sud, la Grèce (3) demeure finalement un pays qui connaît alors un niveau économique assez développé.

Conclusion du chapitre I

Le classement des principaux territoires (villes et pays) de l'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes, d'après ce mode de calcul que nous venons d'adopter, révèle que *Flash Art* est la revue qui donne les valeurs les plus proches de la médiane durant les trois dernières décennies de notre enquête, tandis que les autres revues d'art sont citées de manière alternative selon différents pays. Pour le nombre d'articles et de villes, ce sont toujours les États-Unis (« centre ») ou quelques pays de l'Europe de l'Ouest (FR, DE, IT, CN), qui se qualifient dans les premiers dans tous les tableaux, ce qui nous permet de penser que le monde de l'art contemporain s'inscrit toujours dans un rapport déséquilibré, car dominé par certains pays, précisément occidentaux.

Nous pouvons donc classer les pays du monde de l'art contemporain en trois catégories : d'abord les territoires occidentaux, très riches, très peuplés et politiquement stables, que l'on peut classer comme appartenant au « centre » ou à la « semi-périphérie » dans le monde de l'art contemporain à l'ère de la globalisation, en sachant néanmoins que les États-Unis sont toujours le premier pays, quel que soit le classement, alors que la position des autres pays occidentaux peut varier selon les différentes revues d'art. La politique éditoriale des revues d'art peut donc influencer la visibilité des territoires de l'art contemporain dans la rubrique *Review/Preview*. Pour le deuxième espace, on peut compter encore quelques pays occidentaux comme la Belgique, l'Espagne, l'Autriche, le Canada, la Suède, etc., ainsi que quelques pays d'Asie de l'Est (Japon, Chine) qui sont économiquement riches, mais qui remplissent partiellement les différentes conditions : « géographique », « politique » et « urbaine ». Les pays que l'on peut placer dans la dernière catégorie et qui sont très nombreux remplissent le moins ces conditions qui sont précisément les facteurs permettant une meilleure visibilité internationale dans le monde de l'art contemporain.

Nous pouvons finalement noter que la rubrique *Review/Preview* des revues occidentales apparaît assez fermée et assez conservatrice. Il est vrai qu'à partir des années 90, on a pu assister à l'émergence de nombreux pays périphériques, ce qui permet de penser qu'il y a eu un élargissement territorial, dans les revues d'art, à partir de cette époque, très sensibilisée par le phénomène de « globalisation », de « métissage » ainsi que d'une « ouverture aux cultures du monde ». Nous avons

cependant constaté que, dans ce rapport multiculturel et cette expansion géographique mondialiste, il manque clairement, dans la rubrique *Review/Preview*, de concentration territoriale pour les pays en périphérie : nous avons en effet constaté que le nombre de villes et de pays se développe très nettement entre chaque décennie de 1971 à 2010. Mais il y a toujours les États-Unis (New York) qui monopolisent pleinement la visibilité internationale. Le territoire de l'art contemporain s'éteint de jour en jour à l'ère de la mondialisation, mais notre enquête dévoile davantage que l'intérêt des revues d'art internationales se concentre massivement sur les États-Unis et parfois sur quelques pays de l'Europe de l'Ouest. Nous remarquons notamment que la Chine reste à une position discrète dans les revues d'art malgré sa croissance fulgurante qui a eu lieu dans la deuxième moitié des années 2000, alors que le Japon arrive à rivaliser avec quelques pays d'Europe occidentale.

On peut en conclure que la rubrique *Review/Preview* est moins sensible à l'actualité de l'art qui est produite en dehors de l'espace occidental et que le succès des artistes issus des pays périphériques dans les pays occidentaux ne garantit pas pour autant une bonne visibilité géographique pour les pays où ils vivent ou dont ils sont originaires considérés comme étant en « marge ». La mondialisation est normalement synonyme d'élargissement des territoires, alors que dans le cas précis des revues d'art que nous venons d'analyser, elle reste très superficielle.

Soulignons notamment qu'il existe la spécificité du développement de la scène artistique qui nous permet de caractériser les territoires de l'art contemporain d'un pays. Pendant notre étude sur les pays, nous avons constaté que les États-Unis et l'Allemagne s'appuient sur la tendance « artistique » et à la fois « commerciale », alors que la scène britannique se penche plutôt sur l'aspect « commercial » ou « économique ». L'aspect « esthétique » ou « intellectuel » s'ancre davantage pour la scène artistique de la France. Rappelons que le Japon, la Chine et la Corée du Sud peuvent se caractériser à partir des institutions (musées et galeries) et manifestations artistiques (biennales). Tout cela nous permet de penser que chaque territoire développe, comme nous l'avons précédemment constaté, leur spécificité culturelle selon leurs contextes « historiques », « géographiques » et « politiques » et que le développement du monde de l'art contemporain n'est pas un terrain accompli, mais un chantier en construction avec différents éléments qui se développent progressivement dans tous les pays du monde qui fonctionnent avec le système capitaliste.

Enfin, à travers une très longue étude consacrée aux villes, aux pays, aux continents, nous connaissons maintenant les territoires occidentaux et ceux d'Asie qui sont les plus importants dans les revues internationales de l'art contemporain, ce qui nous permet de voir les différences et les problématiques. Notons toutefois que ces deux différents espaces communiquent et se complètent l'un l'autre. L'Occident a en effet fait appel aux pays périphériques pendant la crise économique mondiale, tandis que l'Asie a besoin d'une reconnaissance artistique à travers les pays considérés comme « leaders ». Tout est finalement lié et relatif parce que la mondialisation est synonyme de libre-échange entre les différents territoires.

Il faut néanmoins souligner que nous ne pouvons pas ignorer la dominance absolue des pays occidentaux, malgré une croissance importante des pays asiatiques. Nous avons déjà dit qu'une faible visibilité des pays périphériques permet aux artistes non-occidentaux de concevoir une stratégie de communication, tout en créant le concept d'exotisme lié à la culture de son pays d'origine. L'exotisme est en effet une valeur esthétique engendrée à partir de la diversité culturelle. Il s'agit donc d'une valeur esthétique à travers sa rareté et qui se traduit également par une valeur économique. Car un objet ou une œuvre d'art rare et authentique n'a pas de prix sur le marché à travers son aspect matériel unique. Par conséquent, nous nous intéresserons désormais à la visibilité des pays asiatiques sur le marché de l'art ainsi qu'aux galeries d'art contemporain. Afin d'enrichir notre enquête, nous allons également étudier le développement de leur visibilité dans différents espaces, comme les musées, les biennales, etc., parce que les instituions développent un lien important avec le marché de l'art comme on le constate dans le Kunstkompass[439].

[439] Raymonde Moulin dit : « *Parmi les tentatives d'évaluation de la valeur esthétique comme base de prévision financière, la plus élaborée nous paraît être le* Kunst Kompass, *publication bien connue des acteurs économiques et culturels les plus influents …* » Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op., cit.,* pp. 77-78. Rappelons que ce classement allemand valorise très fortement les expositions dans des grands musées et les biennales d'art contemporain en leurs attribuant une valeur importante à travers les points.

Chapitre II. Marché de l'art, galeries, institutions, musées, biennales et nouveaux territoires de l'art contemporain

À travers les tableaux précédemment créés à partir de données provenant de revues d'art internationales, nous venons d'étudier le développement des territoires de l'art contemporain d'un point de vue global, ce qui visait à disposer de données de cadrage pour mieux comprendre la structure entre pays et la place faite aux pays d'Asie de l'Est au cœur de cette recherche. Nous avons conscience d'être allé assez loin et de nous être parfois éloigné du cœur même de notre sujet, mais il nous semblait indispensable de situer avec précision la place des pays que nous étudions en lien avec le monde de l'art dans toute son ampleur. Afin d'élargir notre recherche sur la hiérarchie des territoires de l'art contemporain, nous proposons donc maintenant plusieurs études comparatives entre ces deux espaces : le premier espace est incontestablement constitué des pays occidentaux développant une visibilité exclusive à l'échelle internationale alors que trois pays d'Asie de l'Est constituent le second, car ceux-ci montrent en effet un dynamisme artistique à travers leurs institutions et les biennales, mais ils restent cependant faibles en termes de visibilité internationale. Mais dans un premier temps, il apparaît nécessaire de se pencher à nouveau sur les résultats des lieux d'exposition d'art contemporain des trois pays d'Asie de l'Est.

Tout d'abord, en considérant l'espace occidental, nous avons pu remarquer que la scène artistique de la France peut être représentée par son aspect davantage « esthétique », alors que l'aspect davantage « commercial », concrétisé par les YBAs, demeure le point fort du Royaume-Uni. Pour leur part, l'Allemagne et les États-Unis ont davantage su trouver un équilibre entre ces deux pôles. Concernant l'espace asiatique, et plus précisément pour le Japon, d'après *Artforum*, le musée joue un rôle primordial dans la visibilité, tandis que la présence des galeries d'art et d'autres espaces d'expositions joue davantage pour la Chine. La part des galeries, ainsi que des biennales, apparaît, enfin, non négligeable pour la Corée du Sud, par rapport aux scènes artistiques chinoise et japonaise.

Afin d'approfondir notre enquête, nous allons donc nous intéresser à la spécificité de la scène artistique, tout en prenant en compte la distinction entre les concepts « esthétique » et

« commercial » qui demeurent, dans l'histoire de l'art, comme étant les points essentiels permettant de comprendre la différence entre les termes « artiste » et « artisanat » depuis la Renaissance italienne.

Actuellement, cette problématique préoccupe en effet énormément les professionnels de l'art contemporain, ainsi que les sociologues de l'art, comme on peut le constater dans la pensée de Raymonde Moulin qui a formulé la théorie de l'« articulation du marché et du musée » ou de l'« articulation du champ artistique et du marché ». Dans son ouvrage intitulé *L'artiste, l'institution et le marché*, elle explique qu' « *au cours des années soixante et soixante-dix, les artistes du secteur avancé du champ artistique ont explicitement cherché à rendre leur* (travail) *irrécupérable par le marché*[440] ». Les genres artistiques comme l'art pauvre, l'art minimal, support-surface, le land art, le body art, les performances, les actions, les films et vidéos d'art sont, selon elle, considérés comme « non-marchands ».

Concernant l'« art orienté vers le marché », on inclut le Pop art, le néo-expressionnisme et la trans-avant-garde, qui ont connu un succès immédiat, sur le marché de l'art dans les années 80. Notamment, le néo-expressionnisme est aujourd'hui particulièrement exploité dans les ventes aux enchères, comme on peut le constater dans tous les résultats d'Artprice[441]. Ces deux aspects, qui sont distincts, ne vont cependant pas à l'encontre l'un de l'autre: « *ils ont chacun leur propre système de fixation de la valeur, ces deux réseaux entretiennent des relations d'étroite interdépendance*[442]*.* »

Afin de savoir quel pays asiatique est le plus réceptif à l'aspect « commercial », il faut recenser, dans un premier temps, le nombre d'artistes japonais, chinois et coréens, mentionnés dans les rapports annuels d'Artprice des années 2000, période la plus florissante pour les trois pays d'Asie de l'Est dans la rubrique *Review/Preview*, puis, comparer entre eux les résultats. En effet, Artprice dévoile le prix des œuvres vendues dans le monde, source la plus fiable afin d'analyser le statut économique des œuvres des artistes asiatiques. En ce qui concerne la partie « esthétique », il faut davantage se pencher sur la « consécration institutionnelle » avec, par exemple, les accrochages permanents dans

[440] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, p. 68.

[441] *Ibid.,* pp. 68-75 ; Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, *op., cit*, pp. 128-131. ; Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain, op., cit.,* pp. 22-24.

[442] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art, op., cit.,* p. 9.

les collections des grands musées, les grandes manifestations internationales comme les biennales d'art contemporain. Puis, il faut comparer la part des principaux pays d'art contemporain dans la rubrique *Review/Preview* des revues occidentales avec celle des institutions et du Kunstkompass, et, enfin, entre l'espace asiatique et occidental. Il faut signaler que cette méthode a été inspirée par les études d'Alain Quemin qui s'est particulièrement intéressé à la circulation des œuvres dans les institutions et sur le marché de l'art[443].

II–I. Visibilité des artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est dans les ventes aux enchères

Lorsque l'on considère les artistes japonais qui figurent dans le Top 500 d'Artprice dans les années 2000, c'est-à-dire au moment où les articles consacrés au Japon ont été les plus nombreux dans les quatre revues que nous avons exploitées, on compte seize artistes japonais pour les années 2006/2007, vingt-trois pour les années 2007/2008, vingt pour les années 2008/2009 et vingt-deux pour les années 2009/2010.

On constate que ce résultat représente une part supérieure au nombre d'artistes italiens présents dans le Top 500 durant les mêmes périodes (2006/2007 : 20 artistes, 2007/2008 : 17 artistes, 2008/2009 : 16 artistes, 2009/2010 : 20 artistes). Si l'on considère que l'Italie se présente comme l'un des pays « majeurs »[444], et qu'elle se positionne à la 5e place dans le classement d'*Artforum* et à la 9e place dans celui de *Flash Art* en termes de nombre d'articles, il est évident que ce succès des artistes japonais sur le marché de l'art est très signifiant et que les critères de sélection des revues d'art et du marché de l'art diffèrent donc notablement. Cette présence exceptionnelle des artistes japonais a effectivement eu un lien indéniable avec la montée du Néo-Pop japonais, lorsque les artistes ont connu une croissance spéculative de leurs prix dans les années 2000, comme c'est d'ailleurs le cas de

[443] Alain Quemin, « La Chine et l'art contemporain », *op., cit*., p. 88.
[444] *Ibid.,* p. 83-85. Regarder notamment les tableaux Pays représentés dans les galeries internationales de l'art contemporain (2007-2008) et Pays représentés à Art Basel (2000-2008) par les galeries d'art qui se situent dans les « centres d'art traditionnels » (Berlin, Londres, New York et Paris) montrant que l'Italie (5e-6e) devance nettement le Japon (8e-10e). Consulter également : Femke Van Hest, *Territorial factors*, *op., cit*., pp. 172-173 et pp. 191-193.

Takashi Murakami, 8e artiste en 2008/2009 dans le Top 500 d'Artprice, avec 271 œuvres vendues pour 8 122 040 euros du 1er juillet 2008 au 30 juin 2009 dans de nombreuses ventes aux enchères[445].

Pour les artistes chinois qui figurent dans le Top 500 d'Artprice, leur part représente environ 30% du total de 2006/2007 à 2009/2010 (2006/2007 : 157 artistes chinois, 2007/2008 : 171 artistes chinois, 2008/2009 : 110 artistes chinois, 2009/2010 : 140 artistes chinois), ce qui dépasse très largement le nombre d'artistes japonais les plus vendus lors de ventes aux enchères. Nous remarquons également que les artistes chinois classés dans les 10 premières places sont, par ailleurs, très nombreux (Zhang Xiaogang, Yue Minjun, Zeng Fanzhi, Wang Guangyi, Liu Xiaodong et Chen Yifei) et que ce ne sont que des peintres. Il faut aussi souligner que la peinture est l'une des passions favorites des collectionneurs d'art contemporain, comme le souligne Raymonde Moulin[446]. Selon le rapport annuel d'Artprice 2006/2007, le montant de la vente d'œuvres d'artistes chinois a en effet atteint la somme d'environ 100 millions $ en 2005, et ce chiffre a grimpé avec une flambée spéculative en 2006 (environ 200 millions $) et en 2007 (environ 400 millions $)[447]. Suite à ce triomphe, Alain Quemin a pu écrire : *« la Chine est parvenue à rejoindre, en un temps record, le groupe très fermé des pays les plus importants* [les États-Unis, l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France, la Suisse et l'Italie] *sur la scène et sur le marché international de l'art* [448] ». Malgré l'irruption d'artistes chinois dans l'espace occidental, ainsi qu'à l'intérieur du marché de l'art dans les années 2000, la visibilité de la Chine reste pourtant quasi-insignifiante dans les revues occidentales. Néanmoins, encore une fois, les critères de sélection diffèrent grandement entre le marché de l'art et les magazines occidentaux. Le marché de l'art s'intéresse en effet très fortement aux artistes asiatiques à partir de la deuxième moitié des années 2000 par rapport aux revues occidentales. Les revues d'art restent donc relativement sur la réserve par rapport au marché de l'art qui montre une grande sensibilité vis-à-vis de l'actualité de l'art ; le système de vente et d'achat s'intéresse davantage à la nouveauté artistique par rapport aux périodiques, ce qui montre que les critères de sélection entre le marché de l'art et les revues d'art peuvent se différencier de manière remarquable. Nous pouvons donc nous demander si, finalement, le marché de l'art est plus ouvert que les revues internationales en termes de la mondialisation.

[445] *Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice* 2008 / 2009, Lyon, 2009, pp. 70-79.
[446] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op., cit.,* pp. 70-75.
[447] *Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice* 2006/2007, *op, cit.,* pp. 45-48.
[448] Alain Quemin, « la Chine et l'art contemporain », *op., cit*., p. 80.

Quant à elle, la part des artistes coréens dans les ventes aux enchères reste très modeste par rapport à celle des artistes japonais et chinois. On trouve en effet seulement deux artistes coréens dans les 100 premières places de la liste du Top 500 d'Artprice entre 2006/2007 et 2009/2010 (Kim Dong-Yoo : 85^{e} place en 2008/2009, Suh Do-ho : 98^{e} place entre 2009/2010). On peut recenser ensuite entre 2 et 13 artistes coréens qui se présentent dans le Top 500 (2006/2007 : 2 artistes, 2007/2008 : 7 artistes, 2008/2009 : 13 artistes, 2009/2010 : 10 artistes). Afin de savoir si c'est la nature de leur pratique artistique qui défavorise la visibilité des artistes coréens, on peut considérer les artistes cités dans le rapport annuel de 2009/2010.

Classement des artistes coréens figurés dans le Top 500 Artprice 2009/2010			
Rang	Nom artistes	Produits des ventes	Genre
98	SUH Do-Ho	€ 627 134 4	Installation
141	KIM Dong-Yoo	€ 400 793 7	Peinture
182	KANG Hyung-Koo	€ 302 785 4	Peinture
268	KWON Kisoo	€ 192 691 19	Peinture
301	BAE Bien-U	€ 172 309 8	Photo
304	YI Hwan-Kwon	€ 170 533 7	Sculpture
327	HONG Kyoung Tack	€ 160 170 4	Peinture
347	OH Chi Gyun	€ 148 800 8	Peinture
363	LEE Lee Nam	€ 140 154 8	Vidéo
456	CHOI Yeong-Geol	€ 98 469 6	Peinture

Dans le tableau Classement des artistes coréens qui figurent dans le Top 500 Artprice 2009/2010, on constate que Suh Do-ho et Lee Lee Nam pratiquent l'installation et la vidéo - genres artistiques moins commerciaux que la peinture - la sculpture et la photographie. En revanche, la part de la peinture est, quant à elle, très importante par rapport aux autres genres artistiques puisqu'elle représente 60% sur 10 artistes en total lors de la ventes des œuvres. Nous remarquons notamment l'artiste Suh Do-ho qui se positionne à la 98^{e} position avec ses œuvres d'installation et qui connaît un écart très important (43 places et plus de 200 000 euros pour les produits des ventes) avec Kim Dong-Yoo, deuxième artiste coréen pratiquant la peinture comme genre artistique.

Pour ce qui est des artistes du Land art -genre artistique « non-commercial » - ils exposent pourtant aussi dans des galeries et sont, la plupart du temps, rémunérés grâce à la photographie de leurs créations (Richard Long, Robert Smithson, Andy Goldsworthy, Walter De Maria, etc.) ainsi qu'à leurs

dessins (Christo), et il est donc logique de penser que la présence de l'artiste Suh Do-Ho dans le Top 500 d'Artprice peut avoir un lien avec cette démarche matérielle, favorisant ainsi la circulation de ses œuvres dans les lieux de ventes. On trouve, en effet, de nombreuses estampes **(***Floor, My Country* (2004), *Karma* (2004), etc.**)** ainsi que des sculptures de cet artiste dans les ventes aux enchères[449]. Mais si l'on tient uniquement compte de la réputation de ce dernier, consolidée grâce à ses installations, son succès dans les ventes aux enchères reste vraiment exceptionnel.

II-II. Réflexion comparative entre la visibilité des pays figurant dans les galeries internationales d'art contemporain et celle des nations présentes dans les revues internationales

Dans son *L'artiste, l'institution et le marché*, Raymonde Moulin a dit : « *Sans se confondre, dans tous les cas et à tout moment, avec les galeries découvreuses, les galeries leaders exercent un leadership artistique en contribuant à fixer la tendance dominante*[450]*.* » On se demande alors quelles sont les positions des trois pays d'Asie de l'Est en termes de visibilité dans les galeries internationales considérées comme importantes. Il est en effet assez logique de penser que s'il existe des galeries « leaders » dans le monde de l'art contemporain, les artistes qui y exposent bénéficient de l'autorité artistique et institutionnelle de ces établissements.

Nous sommes partis d'un extrait du tableau des Pays représentés dans les galeries internationales de l'art contemporain 2007-2008 (Ce tableau se trouve dans la page suivante.) créé par Femke Van Hest, en 2012, dans sa thèse de doctorat. En effet, cette liste illustre parfaitement la présence de tous les artistes du monde à travers leur(s) œuvre(s) dans 74 galeries retenues, en lien avec les grandes foires internationales de l'art contemporain (Art Basel et Frieze Art Fair), ainsi qu'à la liste produite par les plus importantes galeries situées à New York, à Paris, à Berlin et à Londres (cette liste est fournie par

[449]Le site officiel d'ARCADJA, *auctions results* : http://www.arcadja.com/auctions/fr/do_ho_suh/artiste/328267/ (référence consultée en 2014).
Le site officiel d'Artprice : http://fr.artprice.com/artiste/230877/do-ho-suh/lots/passes/2/Estampe-Multiple (référence consultée en 2014).
[450] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op., cit.*

quelques galeries néerlandaises). Ces artistes ont notamment été classés en fonction de leurs pays de naissance, soit, au total, 81 nations dont 25, les plus représentées, figurent dans ce tableau[451].

Pays représentés dans les galeries internationales de l'art contemporain, 2007-2008 (pays de naissance)		
Pays natal	Présence N=2 069	% total
États-Unis	600	29,0%
Royaume-Uni	327	15,8%
Allemagne	304	14,7%
France	133	6,4%
Italie	73	3,5%
Suisse	58	2,8%
Pays-Bas	52	2,5%
Japon	47	2,3%
Belgique	45	2,2%
Canada	36	1,7%
Autriche	27	1,3%
Espagne	27	1,3%
Chine	19	0,9%
Brésil	18	0,9%
Irlande	18	0,9%
Israël	16	0,8%
Danemark	14	0,7%
Afrique du Sud	14	0,7%
Argentine	13	0,6%
Australie	12	0,6%
Mexico	12	0,6%
Suède	12	0,6%
Pologne	11	0,5%
Finlande	10	0,5%
Russie	10	0,5%
…	…	…
Corée du Sud	8	0,4%

Ainsi, les plus grands musées d'art contemporain collectionnent ou exposent occasionnellement, dans la plupart des cas, les œuvres de certains artistes, tandis que les galeries collaborent, quant à elles, avec les artistes et les aident à construire leurs carrières sur le long-terme[452]. Cette relation, s'inscrivant dans une relation « durable » (« *ongoing »*) et « intense » avec les artistes, est aussi le point important qui permet de faire la distinction avec les simples transactions lucratives autour des œuvres dans les maisons de ventes. De ce fait, la mondialisation a des répercussions certaines sur la galerie d'art et, ce, bien plus que pour la rubrique *Review/Preview* des revues d'art : il est donc aisé

[451] Femke Van Hest, *Territorial factors, op., cit.*, p. 172-173.
[452] *Ibid.,* p. 168.

de trouver des expositions des artistes internationaux venant de tous les continents du monde dans les grandes galeries occidentales avec, par exemple, Gagosian, Whitechapel, Serpentine, Paula Cooper, White Cube, Yvon Lambert, Perrotin, Kamel Mennour, etc. Certaines œuvres contemporaines ne peuvent être considérées comme autosuffisantes et reconnues en tant que telles sans espace d'exposition, comme le montrent spécifiquement les *Boîtes de savon Brillo* d'Andy Warhol, exposées en tant que sculpture à la Galerie Stable en 1964[453]. En conséquence, un débat esthétique et philosophique est né, tentant de distinguer l'art de l'ordinaire, car une œuvre contemporaine s'inscrit souvent dans la réalité quotidienne. Tout ou « n'importe quoi » peut, « au nom de l'art »[454], prétendre être une œuvre « candidate » à travers un lieu conventionnel reconnu par le « monde de l'art »[455], et c'est pour cette raison que la galerie d'art reste l'un des acteurs essentiels dans le monde de l'art contemporain, par sa fonction de certification.

En comparant ce résultat de la présence des pays et de leurs parts dans les galeries internationales avec celui des revues d'art que nous avons nous-même produit, nous allons pouvoir discerner, dans cette partie, quelle est la part des artistes japonais, chinois et coréens par rapport à celle des pays occidentaux dans les galeries internationales. Celles-ci favorisent en effet la santé économique de l'art contemporain avec sa légitimité conventionnelle, ce qui nous permet d'établir un lien entre la production artistique et l'aspect économique.

Dans un premier temps, nous pouvons, de façon très nette, remarquer la très forte présence des États-Unis (29%) dans le tableau Pays représentés dans les galeries internationales d'art contemporain. Cependant, leur part reste relativement peu élevée par rapport à celle qu'elle atteignait dans les années 2000 (période regroupant les années 2007 et 2008), dans le classement du nombre d'articles de *Flash Art* (37,19%) et davantage encore d'*Artforum* (64,91%). Ensuite, les parts du Royaume-Uni (15,8%) et de l'Allemagne (14,7%) sont importantes dans ce tableau car elles dépassent très largement celles que représentent ces pays dans les revues d'art : *Artforum* (DE : 6,24%, UK : 5,89%), *Flash Art* (DE : 9,93%), sauf *Flash Art* pour le Royaume-Uni (16,42%). Comme

[453] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit.,* pp. 155-167.
[454] Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989.
[455] Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil, Paris, 1981 ; Nelson Goodman, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, tr. fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005 ; Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2007 ; Goerge Dickie, *Aesthetics : An Introduction*, Pegasus, 1971; Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit*..151-162.

Artforum et *Flash Art*, la France (6,4%) figure en 4e position dans la liste des galeries, suivie de l'Italie (3,5%), de la Suisse (2,8%), des Pays-Bas (2,5%), du Japon (2,3%) et de la Belgique (2,2%). On remarque ainsi que cette hiérarchie des pays occidentaux n'est guère différente de celle mise en lumière dans le classement de nos revues d'art : le Japon demeure toujours le premier pays d'Asie de l'Est et fait partie d'un groupe composé essentiellement de pays occidentaux, tout en devançant légèrement la Chine (0,9%).

Le fonctionnement de la galerie d'art et celui des ventes aux enchères diffèrent donc l'un de l'autre parce que la Chine a notamment connu un grand succès international sur le marché de l'art pendant la deuxième moitié des années 2000. La plupart des pays qui représentent moins d'un certain pourcentage (Brésil, Israël, Afrique du Sud, Mexico, etc.) sont alors considérés comme « exotiques », du point de vue occidental ou des pays issus de l'Europe du Nord comme l'Irlande, le Danemark, la Suède et la Finlande. Nous constatons d'ailleurs que la position de ces pays n'a pas connu de grand changement par rapport aux classements des revues d'art.

Quant à la Corée du Sud, elle s'éloigne de plus en plus du « centre » en atteignant seulement 0,4%, ce qui ne représente même pas la moitié du pourcentage de la Chine. La visibilité de ce dernier pays d'Asie de l'Est reste ainsi toujours faible par rapport à celles du Japon et de la Chine, tant dans les maisons de ventes que dans les galeries d'art occidentales.

Si on considère que les 74 galeries retenues par Femke Van Hest jouent le rôle de « leaders » sur la scène internationale de l'art contemporain, les trois pays d'Asie de l'Est restent, dans le tableau que nous venons d'étudier, assez loin de cette autorité institutionnelle par rapport à certains pays occidentaux qui ont déjà confirmé plusieurs fois leur puissance en termes de visibilité internationale à travers de nombreuses études précédentes. Il est vrai que le Japon peut faire partie du premier groupe composé entièrement de pays occidentaux (US, UK, DE, FR, IT, etc.), mais il faut également souligner que la visibilité de ce pays reste extrêmement faible (2,3%), du côté de la proportion totale, par rapport aux trois pays « leaders » : États-Unis (29%), Royaume-Uni (15,8%), Allemagne (14,7%). Ce résultat signifie qu'il y a toujours une barrière bien solide et que les pays périphériques ne peuvent pas affranchir leur limite imposée par l'Occident qui joue le rôle de prescripteur dans le monde de l'art.

Nous remarquons notamment qu'une faible visibilité de la Corée du Sud, (0,4%) par rapport au Japon et à la Chine, montre qu'il existe un rapport hiérarchique au sein même de l'espace asiatique comme nous l'avons précédemment étudié dans les études consacrées aux territoires de l'art contemporain. Si on pense par ailleurs que les galeries sont le lieu d'échanges économiques ainsi que de transactions lucratives, il est logique de penser que la Corée du Sud développe finalement moins d'intérêt économique que les deux autres pays d'Asie de l'Est.

II-III. Visibilités comparées des pays représentés dans les grandes institutions et dans les revues spécialisées

Concernant la consécration institutionnelle, il est aussi utile de se pencher sur les travaux de Femke Van Hest, car ils dévoilent la part de différents pays dans les musées d'art contemporain international, ainsi que dans les biennales internationales de l'art contemporain. En 2012, elle a ainsi étudié la collection permanente des années 2007-2008 dans les musées occidentaux qui se trouvaient dans les quatre villes majeures : New-York, Paris, Berlin, Londres avec, respectivement, le Museum of Modern art (MoMA), le Centre Pompidou ainsi que le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la Hamburger Bahnhof et la Tate Modern. Nous avons donc repris une partie du tableau des Pays représentés dans les musées internationaux d'art contemporain, en 2007-2008, celui-ci ayant été créé en fonction des lieux -pays de naissance des artistes- exposant dans ces cinq musées occidentaux :

Pays représentés dans les musées internationaux d'art contemporain, 2007-2008[456]		
Pays de naissance	N=298	% total
États-Unis	90	30,2%
France	52	17,4%
Allemagne	36	12,1%
Royaume-Uni	20	6,7%
Italie	10	3,4%
Chine	7	2,3%
Belgique	6	2,0%
Canada	6	2,0%
Congo	6	2,0%
Suisse	6	2,0%
Pays-Bas	4	1,3%
Afrique du Sud	4	1,3%
Autriche	3	1,0%
Irlande	3	1,0%
Espagne	3	1,0%
Suède	3	1,0%
Argentine	2	0,7%
Brésil	2	0,7%
Danemark	2	0,7%
Inde	2	0,7%
Israël	2	0,7%
Japon	2	0,7%
Pologne	2	0,7%

Si, dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombres d'articles selon les revues occidentales, on tient compte de la part des États-Unis et, ce, uniquement dans les années 2000 -période qui correspond à celle des études de Femke Van Hest- ce pays représente 64,91% (4243 articles) dans le classement d'*Artforum* et 37,19% (659 articles) dans celui de *Flash Art*. On constate donc que la part des États-Unis, représentée dans les institutions internationales, connaît un intervalle d'environ 35 points avec *Artforum* et un écart de 7 points – dans les deux cas en moins - avec *Flash Art*.

Par contre, les autres pays occidentaux, comme la France (par rapport à *Artforum* : +13,27 points et à *Flash Art* : +11,42 points), l'Allemagne (*Artforum* : +5,86 points, *Flash Art* : + 2,17 points), le Royaume-Uni (*Artforum* : + 0,81 point, *Flash Art* : - 9,72 points), l'Italie (*Artforum* : +0,74 point, *Flash Art* : - 1,85 point), la Belgique (*Artforum* : +1,17 point, *Flash Art* : + 1,15 point), etc., connaissent, quant à eux, dans la plupart des cas, une augmentation de leurs pourcentages dans les collections par rapport au classement des revues d'art pendant la même période (entre les années 2000 et 2007-2008).

[456]Le tableau montre uniquement le résultat de 23 pays concentrant plus de 2 unités. Pour le reste, on compte encore 24 pays concentrant 1 unité. Femke Van Hest, *Territorial factors, op., cit*., p. 118.

On peut donc en conclure que, malgré une très grande domination de la part des artistes américains, la répartition des pays reste davantage équilibrée dans les grands musées internationaux par rapport à celle présente dans les revues d'art. Nous nous sommes ensuite penchés sur la place des artistes asiatiques. La visibilité des artistes chinois s'est renforcée, en devançant même certains pays occidentaux tels que la Belgique, le Canada, la Suisse, les Pays-Bas, l'Espagne, la Suède, etc. En effet, ils obtiennent, en général, une position nettement plus favorable que celle de la Chine (6^{e}) dans le classement des revues d'art. Elle s'éloigne notamment du Japon (10^{e}) qui devance très nettement la Chine dans le classement des revues occidentales, tout en sachant que la Corée du Sud n'est même pas présente dans la liste des musées internationaux.

Cependant, cela ne signifie pas que les artistes coréens soient absents des grands musées internationaux : Nam June Paik[457], né à Séoul en 1932, fait ainsi toujours partie des collections des grandes institutions (par exemple, le MoMA a acquis une vingtaine d'œuvres de cet artiste coréen, selon le site officiel de ce grand musée américain[458]). La simple « présence » ne justifie pas, en effet, une bonne « visibilité » internationale sur la scène internationale de l'art contemporain. Les artistes chinois sont en réalité très recherchés, tant sur le marché de l'art que par les grandes institutions internationales. Nous avons également constaté que la part des artistes britanniques (20/6,7%) permet au Royaume-Uni d'être qualifié en quatrième position en terme d'art contemporain, et, ce, malgré un écart important avec l'Allemagne (36/12,1%), troisième pays dans le tableau « Pays représentés dans les musées internationaux d'art contemporain ».

Si on émet l'hypothèse que les musées s'intéressent davantage à l'aspect « esthétique », ce résultat nous permet de formuler trois hypothèses :

- Les musées d'art contemporain s'intéressent bien à l'actualité de l'art **(**croissance des artistes chinois et des YBAs),
- Ils s'intéressent également au prix des œuvres (achat des œuvres pour l'investissement pour l'avenir),

[457] Notons que cet artiste a vécu une grande partie de sa vie en Europe et aux États-Unis. Il est alors possible de se demander si Nam June Paik est un artiste occidental ou asiatique. Soulignons toutefois qu'il a montré à maintes reprises dans ses œuvres une sensibilité esthétique vis-à-vis de la culture et la tradition coréenne comme c'est notamment le cas de *TV Bouddha* (1976).

[458] Le site officile de MoMa : http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4469 (référence consultée en 2014).

- Les artistes chinois et britanniques remplissent les deux conditions : « esthétique » et « commerciale »[459]. Pour ce qui est du Japon, on peut dire que les artistes japonais sont plus connus au niveau du marché de l'art qu'à celui des musées internationaux, étant donné que la part de ce pays reste très faible dans les collections de ces derniers par rapport à celle apparue dans les rapports annuels d'Artprice. Enfin, concernant les artistes coréens, ils connaissent plus de succès à l'international auprès du marché de l'art que dans les musées, comme tel est d'ailleurs le cas pour le Japon.

Mais il faut malgré tout souligner deux faits importants : la période des études de Femke Van Hest demeure limitée, puisqu'elle ne s'intéresse qu'à la période allant de 2007 à 2008, mais aussi le fait que l'*accrochage* des œuvres dans les galeries des musées n'est alors pas représentatif de la *collection* entière qui existe en réalité dans l'établissement. Signalons toutefois que l'accrochage constitue un enjeu bien plus important pour la visibilité des artistes et des pays.

Il importe donc maintenant de se pencher sur les biennales internationales d'art contemporain pour approfondir cette réflexion.

II-IV. Comparaison entre la liste des pays représentés dans les musées internationaux et celle des pays représentés dans les biennales

Si les musées internationaux d'art contemporain, considérés comme « majeurs », se concentrent fortement dans l'espace occidental, la plupart des biennales d'art contemporain reconnues dans le monde de l'art se trouvent aujourd'hui dans les zones périphériques[460]. Et ce, même si les deux biennales les plus prestigieuses au monde, celle de Venise et la Documenta, sont situées en Europe.

[459] Notons que les cinq musées d'art contemporain ont collectionné ou présenté les artistes britanniques et chinois les plus vendus tels que Damien Hirst (MoMA), Zeng Fanzhi (ARC), CAI Guoqiang (MoMA), Yan Pei-Ming (Centre Pompidou), etc. Hamburger Bahnhof a notamment présenté l'exposition *Sensation* entre 1998 et 1999.
[460] Femke Van Hest, *Territorial factors, op., cit*., p. 131.

On dénombre, en effet, aujourd'hui plus d'une centaine de biennales dans le monde mais dont très peu bénéficient cependant d'un rayonnement proprement international. La Biennale de Venise (IT) et la Documenta (DE), nous venons de l'indiquer, sont les plus connues[461], mais on peut également mentionner que les amateurs et les professionnels de l'art se donnent aussi des rendez-vous à la Biennale de Gwangju (KR), de Shanghai (CN), de Sydney (AU), de São Paulo (BR), d'Istanbul (TR), de Dakar (Sénégal), du Caire (Égypte), de Busan (KR), de Sharjah (UAE), de Lyon (FR), de Moscou (RU), de Prague (République Tchèque), etc. Les biennales d'art contemporain, considérées comme de véritables « vitrines culturelles d'un essor économique »[462], sont des catalyseurs de la mondialisation et de la globalisation de l'art car elles diffusent la notion d'art contemporain, inventée par l'Occident, et imposent même le modèle occidental au Tiers-Monde[463]. En reproduisant la liste des pays classés, de manière hiérarchique, selon la nationalité des artistes participant aux biennales d'art contemporain, liste créée par Femke Van Hest, nous cherchons en effet à savoir si la visibilité des pays « périphériques » peut rivaliser avec l'espace occidental.

Cette liste a été élaborée à partir d'une sélection très large et englobante et elle illustre donc le nombre important d'artistes issus de différents pays qui ont participé à la Documenta de Cassel, lors des Biennales de Venise, de Gwangju, de Shanghai, de Sydney, d'Istanbul et de Sao Paulo entre 1992 et 2008 :

[461] *Idem*.
[462] Cathérien Millet, *L'Art contemporain ; Histoire et géographie*, *op., cit.,* p. 101.
[463] Charlotte Bydler, « L'industrie des biennales », *Art et Mondialisation*, *op., cit*., p.212.

Pays représentés dans les biennales internationales de l'art contemporain entre 1992-2008[464]		
Pays de naissance	N=4 349	% total
États-Unis	486	11,2%
Chine	341	7,8%
Allemagne	301	6,9%
Italie	224	5,2%
Royaume-Uni	219	5,0%
France	164	3,8%
Japon	146	3,4%
Corée du Sud	140	3,2%
Australie	137	3,2%
Brésil	131	3.0%
Turquie	121	2,8%
Suisse	97	2,2%
Canada	85	2,0%
Belgique	80	1,8%
Autriche	78	1,8%
Espagne	67	1,5%
Israël	64	1,5%
Afrique du Sud	63	1,4%
Pays-Bas	62	1,4%
Argentine	61	1,4%
Russie	60	1,4%
Suède	54	1,2%
Mexique	50	1,1%
Cuba	49	1,1%
Danemark	49	1,1%

Même si les États-Unis occupent constamment la première place dans la liste des pays représentés lors des biennales internationales d'art, la diminution de leur présence est très nette avec 19 points de moins que dans le tableau des pays représentés dans les musées internationaux d'art contemporain.

Quant à la part de la France (-13 points) et celle de l'Allemagne (-7 points), elles diminuent aussi, en comparaison avec la liste des pays présents dans les institutions internationales. D'autres pays occidentaux, comme le Royaume-Uni, l'Italie, le Canada ou bien encore la Belgique, ne connaissent pas, quant à eux, de grands changements en ce qui concerne leur pourcentage, même si l'on remarque un léger mouvement dans leurs positions par rapport à la liste des différents musées.

Par contre, la visibilité des artistes asiatiques est, quant à elle, conséquente. Bien que la Chine connaisse un écart important de 3,4 points avec les États-Unis, elle se maintient en tant que

[464] Le tableau montre uniquement le résultat de 25 pays les plus visibles dans les biennales. Pour le reste, on compte encore 103 pays. Femke Van Hest, *Territorial factors, op., cit*., p. 140.

deuxième pays en termes de nombre d'artistes, dans les sept biennales d'art contemporain, ce qui est loin d'être anodin. Quant au Japon, il se situe à la septième place, même si aucune biennale d'art contemporain organisée dans ce pays n'a été retenue lors de l'enquête de Femke van Hest. De plus, la Corée du Sud, pays absent de la liste des grands musées internationaux, se positionne malgré tout juste derrière le Japon. On constate également l'émergence de l'Australie (la Biennale de Sydney), du Brésil (la Biennale de Sao Pauol) et de la Turquie (la Biennale d'Istanbul) qui ont créé leurs propres biennales d'art contemporain. La sélection des artistes dépend ainsi du contexte géographique et elle est influencée par celui-ci car, avant même de pouvoir parler de la qualité « esthétique » des œuvres[465], il est nécessaire de prendre en compte le fait que l'art contemporain est avant tout un espace de lutte entre les pays et les territoires pour la reconnaissance, au vu du nombre de palmarès qui existent, tels que le Kunstkompass que nous avons précédemment mentionné.

Afin de mieux considérer l'aspect de la reconnaissance « esthétique » des œuvres selon les différents pays, il est utile d'étudier également la répartition des lauréats de la Biennale de Venise. Cette biennale est en effet connue pour ses prix, et ce, dès sa fondation en 1895, ce qui est comparable à certains prix, comme les Oscars ou les Golden Globes dans le domaine du cinéma.

Rappelons tout d'abord que les sociologues, les historiens de l'art ainsi que les professionnels de ce domaine, considèrent que le grand prix de la biennale - le Lion d'or -, attribué à Robert Rauschenberg en 1964, peut être considéré comme un moment clé dans l'histoire de l'art[466] du XX^{e} siècle : Paris a alors dû renoncer à son hégémonie artistique au profit de New York. C'est pourquoi il est important d'approfondir cette recherche en se penchant sur les prix attribués à l' « élite » des artistes.

[465] Ici, il est pertinent de consulter le tableau Diversité des pays aux biennales internationales de l'art contemporain créé par Femke Van Hest. Selon ce tableau, la biennale de Shanghai est moins tournée vers l'international que les autres, alors que le Documenta montre la plus grande diversité parmi les cinq biennales citées. Femke Van Hest, *Territorial factors, op., cit*., p. 146.

[466] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art, op., cit.* ; Charlotte Bydler, *The Global Art World INC*., *op., cit*., p. 101. ; Thierry Laurent, « L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde », p. 25 ; Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris, op., cit.,* p. 465.

II-V. Analyse de la liste des lauréats de la Biennale de Venise de 1990 à 2009

Liste des lauréats de la Biennale de Venise de 1990 à 2009 (pays de naissance)[467]						
	Lion d'or	**Pavillon national**	**Prix du meilleur jeune artiste**	**Récompenses spéciales et Lion d'Argent**	**Divers**	**Total**
États-Unis	7	3	2	2	1	15
Italie	4	1		3	3	11
Allemagne	4	3[468]		1	1	9
France		2		5	1	8
Royaume-Uni	1		3	1	1	6
Canada[469]	1				2	3
Suisse	2		1			3
Corée du Sud				3[470]		3
Japon	1[471]			2[472]		3
Guatemala			2			2
Russie				2		2
Inde			1			1
Nigeria				1		1
Espagne	1					1
Zimbabwe				1		1
Égypte		1				1
Irlande			1			1
Autriche				1		1
Uruguay					1	1
Indonésie				1		1
Suède					1	1
Servie	1					1
Belgique				1		1
Grèce					1	1
Chili				1		1
Chine	1[473]					1
Iran	1					1
Benin				1		1
Finlande				1		1
Costa-Rica			1			1
Albanie			1			1
Pologne				1		1
Luxembourg		1				1
Argentine	1					1
Hongrie		1				1
Palestine			1			1
Lituanie					1	1
Bulgarie					1	1
Mali	1					1
Brésil				1		1
Finlande, Norvège et Suède				1		1
Singapour				1		1
Total	26	12	13	31	14	96

[467] Cette liste a été créée à partir des données diffusées sur le site officiel de la Biennale de Venise. http://www.labiennale.org/en/art/history/premi.html?back=true (référence consultée en 2015).
[468] Le Pavillon allemand a été récompensé en 1993 avec les artistes Hans Haacke et Nam June Paik.
[469] Il s'agit d'Agnès Martin (née en 1912 au Canada), une peintre canado – américaine.
[470] Jehon Soo Cheon (1995), Ik-Joong Kang (1997) et Lee Bul (1999).
[471] Yoko Ono en 2009.
[472] Hiroshi Senju (1995) et Mariko Mori (1997).
[473] Cai Guo-Qiang (1999).

Si l'on se penche uniquement sur la liste des lauréats de la Biennale de Venise des années allant de 2000 à 2010, et d'où émergent nettement les artistes « périphériques » sur la scène internationale de l'art contemporain, on recense dix biennales (1990, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007 et 2009) et on peut dénombrer une dizaine de prix que l'on peut résumer en cinq catégories :

i. Les Lions d'or : ce prix remplace en 1986 le « grand prix » et récompense le(s) meilleur(s) artiste(s). Cette catégorie comprend : le Lion d'or d'honneur, le Lion d'or pour l'ensemble des œuvres d'un artiste, le Lion d'or de la meilleure œuvre et le Lion d'or spécial.

ii. Le Pavillon National : ce prix est décerné à la « meilleure participation nationale ».

iii. Le prix du meilleur jeune artiste : ce prix est décerné au(x) meilleur(s) jeune(s) artiste(s). Cette catégorie regroupe le Prix Duemila du meilleur jeune artiste et les Lions d'or du meilleur artiste de moins de 35 ans et de 40 ans.

iv. Les « récompenses spéciales et Lion d'Argent» : cette catégorie englobe les prix suivants : le Prix de la Cassa di Risparmio di Venezia, celui du Premio Benesse, celui du Premio illycaffè, le Prix Spécial du Jury, le Prix public, le Lion d'or du critique d'art, la Mention honorable et enfin le Lion d'Argent.

Cette liste ne contient pas le Prix du jeune artiste italien, récompense spéciale réservée uniquement aux artistes italiens à partir de 2003.

Quand on recense uniquement le nombre d'artistes ou de pavillons internationaux auxquels l'on décerne ces cinq catégories de récompense, on constate que ce sont toujours les pays occidentaux qui arrivent dans les premières positions: les États-Unis se présentent ainsi en tête avec 15 récompenses, suivis de l'Italie (11), de l'Allemagne (9), de la France (8) et du Royaume-Uni (6). Remarquons que la présence de la France, mais également celle de l'Italie, semble relativement bien soutenue par les jurys de la biennale, par rapport au nombre d'artistes des pays présentés dans les six biennales organisées entre 1992 et 2008. En tenant compte du fait que c'est l'Italie qui organise cette manifestation internationale et qu'il est le deuxième pays en matière du nombre de lauréats, on ne peut contester une évidence : le contexte « géographique » semble jouer encore un rôle important, même pour les récompenses décernées.

Ensuite, on constate que les pays « périphériques » manifestent vivement leur présence, même si celle des pays occidentaux reste toujours plus significative encore : la Corée du Sud et le Japon obtiennent trois prix, comme le Canada et la Suisse, le Guatemala et la Russie, quant à eux, comptent deux prix chacun. D'autres pays périphériques et, parfois occidentaux (l'Inde, le Nigeria, le Zimbabwe, la Chine, l'Espagne, la Suisse, la Belgique, la Grèce, etc.), suivent ensuite ces deux pays d'Asie de l'Est. La visibilité globale de la Corée du Sud, du Japon, du Guatemala et de la Russie s'est donc relativement améliorée par rapport à la liste des six biennales. Si l'on ajoute la part de Nam June Paik, artiste d'origine coréenne, qui a obtenu, en 1993, une récompense pour le pavillon allemand avec Hans Haacke, la présence de la Corée du Sud est bien visible par rapport à celles de la Chine et du Japon. Remarquons ici que le pavillon d'un pays peut être confié à un artiste étranger –ici Nam June Paik représentant le pavillon allemand- ce qui nous autorise à penser que le système de représentation de la Biennale de Venise est réellement ouvert sur le monde, tout en valorisant la compétence et le talent de tous les participants. La position du Canada, tout comme celle de la Suisse, est également bien apparente dans ce classement des récompenses, tandis que pour la Belgique, l'Autriche et l'Espagne, pays occidentaux, on ne relève qu'une seule récompense pour chacun. On peut finalement voir que la mention de quelques pays occidentaux (US, IT, FR, DE), qui sont traditionnellement très forts dans le monde de l'art contemporain, est nettement récurrente et que les plus rares occurrences se partagent par contre entre quelques pays, occidentaux ou non, que l'on peut considérer comme étant « (semi-) périphériques ». Soulignons qu'il existe toutefois un espace entre les deux avec, par exemple, le Canada, la Suisse, la Corée du Sud et le Japon.

Quelles modifications peut-on constater si l'on compte le nombre d'artistes et de pavillons nationaux selon les différentes récompenses ? Si l'on considère uniquement les Lions d'or, la plus prestigieuse récompense de la Biennale, on dénombre seulement trois pays exclusivement occidentaux **(**les États-Unis (7), l'Allemagne (4) et l'Italie (4)**)**. On peut également y adjoindre la Suisse qui a reçu deux Lions d'or. On peut ensuite constater que certains pays tels que l'Iran, la Serbie, l'Espagne, le Canada l'Argentine, le Mali et la Chine -dont la plupart sont peu présents par rapport aux quelques grands pays occidentaux ou, même, qui ont été presque exclus du monde de l'art contemporain dans la rubrique *Review/Preview*- s'inscrivent exactement au même niveau que le Royaume-Uni qui ne compte qu'un seul artiste ayant reçu un Lion d'or. Si l'on s'accorde à dire que les récompenses sont

synonymes de « qualité » artistique, la reconnaissance « esthétique » demeure relativement limitée pour le Royaume-Uni par rapport aux autres pays de l'Europe de l'Ouest. L'apparition d'artistes issus du « Tiers Monde » - entendu ici au sens de monde autre que celui du centre artistique - ayant reçu le prix du Lion d'or est, en fait, un phénomène très récent : la Serbie a ainsi été distinguée en recevant cette récompense en 1997 grâce à Marina Abramovic, puis, la Chine (Cai Guo-Quing, 1999), l'Iran (Shirin Neshat, 1999), l'Argentine (León Ferrari, 2007) et le Japon (Yoko Ono, 2009). Toutefois, tous ces artistes vivent et travaillent principalement à New York, sauf León Ferrari. Pour ce qui est des autres récompenses, par rapport aux artistes asiatiques, seules des Mentions spéciales qui se trouvent dans la catégorie Récompenses spéciales et Lion d'Argent sont décernées : la Corée du Sud en totalise trois et le Japon, deux. Néanmoins, aucun artiste chinois ne s'est vu récompensé par un Lion d'or.

En conclusion, la présence d'artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est reste assez importante dans le système de récompenses de la Biennale de Venise, ce qui nous autorise à penser qu'aujourd'hui, l'espace asiatique développe de manière assez remarquable la visibilité internationale à travers sa qualité artistique (si les récompenses garantissent vraiment cette idée de « meilleur ») par rapport aux autres pays dits « périphériques ». On remarque notamment le cas de la Chine qui est restée inconnue dans la sélection des jurys de cette biennale pendant plusieurs décennies, mais qui a accédé directement au Lion d'or grâce à Cai Guo-Quang, à la fin des années 90, alors que le Japon était relativement connu par les experts d'art, surtout grâce aux artistes ayant reçu des Mentions spéciales. Si l'on envisage le fait que le Lion d'or décerné à Robert Rauschenberg en 1964 a été considéré comme un moment décisif dans l'histoire de l'art, les deux lions d'or attribués aux pays d'Asie de l'Est peuvent représenter une projection de ce à quoi ressemblent aujourd'hui la cartographie du monde de l'art contemporain, ainsi que l'histoire de l'art.

II-VI. De la Corée du Sud à la Corée du Nord, un cas singulier

Avant de terminer cette étude, il s'avère indispensable de considérer, ne serait-ce que brièvement, le cas de la Corée du Nord qui fait partie des pays de l'Asie de l'Est. Entre la Corée du Sud et celle du Nord, on constate en effet une différence extrême : le Sud est très riche, très peuplé (49 115 1962

hab. en 2015), démocratique, stable et ouvert sur le monde, alors que le Nord reste pauvre, avec une population bien moindre (24 983 205 hab. en 2015), communiste et fermé du point de vue politique.

Aussi, peut-on parler aujourd'hui d' «art contemporain » nord-coréen ?

L'art contemporain existe-t-il réellement en Corée du Nord ? En fait, cette question n'a pas lieu d'être car, si l'on s'en tient au critère périodique proposé par les historiens de l'art, ces derniers n'envisagent l'existence de l'« art contemporain » qu'à partir de 1945[474]. Peut-on alors attribuer le label « contemporain » à l'art « officiel » de la Corée du Nord supervisée par l'État, alors que c'est le régime démocratique et capitaliste qui favorise le développement des arts visuels qui a donné lieu à l'art contemporain tel que nous l'entendons et qui constitue un label ? Les discours, les débats ainsi que les « querelles » qui alimentent aujourd'hui le domaine artistique engendrent donc un questionnement sur l'art de propagande en Corée du Nord auquel il est difficile d'appliquer une qualification systématique et périodique. Il existe des œuvres d'art produites en Corée du Nord qui n'abordent pas la réalité politique, comme tel est d'ailleurs le cas des peintures de paysage, des peintures traditionnelles (*Chosunhaw*) ou des natures mortes présentées pendant l'exposition *Flowers for Kim il sung* (2010) et considérées comme la première exposition d'art « contemporaine » nord-coréenne « exceptionnellement » organisée en dehors du pays : au Museum of Applied Arts/Contemporary Art (MAK) à Vienne[475]. Il faut cependant reconnaître qu'un nombre important de productions artistiques exécutées en Corée du Nord ont été créées à partir d'une idéologie politique, celle du parti communiste, un organe totalitaire qui a imposé un style unique et officiel aux artistes, afin de susciter l'admiration du pays et du parti dans une vision utopique et « moderniste ». Cette création artistique dictée par le pouvoir s'inscrit plutôt dans une démarche moderne et avant-gardiste, conçue par Staline et Mao, comme en témoigne Jane Portal, chercheuse au British Museum :

« *L'influence de l'Union soviétique et de la Chine était derrière le développement de l'art du réalisme socialiste en Corée du Nord. Dans la plupart des circonstances, l'"art pour l'État" peut être caractérisé comme étant essentiellement au grand forma (large-scale), dramatique et porteur du message. Ce*

[474] Alain Quemin, *L'art contemporain international entre les institutions et le marché, op. cit*., p. 15.
[475] *Flowers for Kim il sung : art and architecture form the demodratic people's republic of Korea*, catalogue de l'exposition publié par MAK, Vienne, 2010, p. 12.

n'est pas seulement la production d'œuvres artistiques qui a été déterminée par des régimes totalitaires. Le contrôle propage également jusqu'à la destruction des œuvres d'art considéré comme inappropriées[476]. » [Traduction]

La Corée du Nord est, par son isolement extrême, l'un des seuls pays qui soit totalement exclu de la mondialisation et du métissage culturel, ce qui nous permet de penser qu'il est difficile d'évoquer les termes d'« art contemporain » en ce qui la concerne. Si l'on applique alors les critères qui permettent d'établir un classement entre l'art « classique », l'art « moderne » et l'art « contemporain » élaborés par Nathalie Heinich[477], on peut clairement dire qu'il n'existe pas (encore ?) d'« art contemporain » à proprement parler en Corée du Nord.

En effet, les artistes nord-coréens ne sont pas concernés par les concepts de « rupture », de « transgression », ainsi que d'« expérimentation » associée à une « subversion critique » permettant aux artistes de développer des « *mouvements qui ont réussi à opérer le passage du "style" au "genre"*[478] ». Nick Bonner, collectionneur britannique, a notamment dit : « *l'art venu de la Démocratique Populaire de la République de la Corée ne correspond pas avec nos habitudes de voir de l'art contemporain*[479] », ce qui n'est pas sans légèrement rappeler le discours de Jean-Hubert Martin lors de l'exposition *Magiciens de la Terre*[480].

La liberté d'expression, qui constitue une grande valeur, voire qui est fondamentale pour l'art contemporain, est en effet principalement développée dans les pays dits « libres ». L'art

[476] «*The influence of both the Soviet Union and China was behind the development of Socialist Realist art in North Korea. In most circumstances, art for the state can be characterized as being essentially large-scale, dramatic and message-laden. It is not only the production of artistic works that has been determined by totalitarian regimes. Control also extends to the destruction of works of art regarded as inappropriate.* » Jane Portal, *Art under control in North Korea*, Reaktion Books, Londres, 2005.

[477] L'art classique repose sur *la figuration, respectant les règles académiques de rendu du réel*. L'art moderne partage avec « *l'art classique le respect des matériaux traditionnels, mais s'en éloigne tant qu'il repose sur l'expression de l'intériorité de l'artiste. L'art contemporain repose sur la transgression systématique des critères artistiques, propres aussi bien à la tradition classique qu'à la tradition moderne, puis contemporain*. […] *L'art contemporain repose donc essentiellement sur l'expérimentation de toutes les formes de rupture avec ce qui précède*… », Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain., op., cit.,* pp. 13-19.

[478] Natalie Heinich, *Pour en finir la querelle de l'art contemporain*, *op., cit.,* pp. 19-20.

[479] *Art from the Democratic People's Republic of Korea does not correspond with our viewing habits with regard to contemporary art*…, catalogue de exposition *Flowers for Kim il sung., op., cit*., p. 7.

[480] Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, *op., cit.,* p. 8-11.

contemporain peut donc être envisagé comme un espace de débat, (non) esthétique ou philosophique où tout et « n'importe quoi » peut prétendre être une « œuvre d'art » et, ce, depuis la proposition précoce de Marcel Duchamp[481]. Dans ce régime de tolérance quasi-parfaite, un artefact peut alors acquérir le statut de « candidat à l'appréciation »[482], si l'on en croit, encore une fois, George Dickie, l'« avocat » de la théorie institutionnelle de l'art.

Malgré cette absence de « contemporanéité » dans le monde artistique en Corée du Nord où il n'existe pas de notion d'évolution artistique, comme, par exemple lors de l'antiquité en Egypte ou pendant la période médiévale en Europe, l'Occident se montre parfois curieux de « l'art contemporain nord-coréen ». Ce sont les musées et le marché de l'art qui font preuve de leur profond attachement pour les artistes asiatiques qui, jusqu'à présent, sont plutôt inédits en Europe à cause de leur situation politique[483]. Quant aux musées, l'exposition *Flowers for Kim Il Sung* qui a, par exemple, eu lieu au Museum of Applied Arts/Contemporary Art à Vienne a réuni 133 œuvres composées essentiellement de peinture, d'art de propagande et d'architecture (en photographie). Cet événement exceptionnel a notamment été considéré par Claudia Schmied, le Ministre de l'éducation, des arts et de la culture de la République en Autriche, comme « *une chance pour approcher le peuple venant d'un terrain distant et d'une nation que la plupart d'entre nous* [occidentaux] *n'a jamais vue avant*… ». À travers ces œuvres, qui proviennent essentiellement du Musée d'art de Woneung (MAK en Corée du Nord), ce dernier peut prétendre au statut d'« interface de la communication globale », abolissant les frontières du monde en présentant des œuvres d'art différentes de celles créées en Occident[484], car l'organisateur de l'exposition a vraiment souhaité représenter la vie réelle de la Corée du Nord, tel un « miroir »[485]. Le but de cette exposition a en effet été de permettre à un public plus large de voir des œuvres d'art provenant d'un pays totalement

[481] Pour les débats ou conflits tournant autour de l'art contemporain, consulter notamment Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Folio essais, Paris, 2008.
[482] Yves Michaud, *L'art à l'État gazeux*, *op., cit.,* p. 157.
[483] « *as a chance to approach people from a distant land, from a country that most of us have never seen…* », catalogue de exposition *Flowers for Kim il sung, op., cit.,* p. 7.
[484] «*The MAK defines itself as an interface of global communication overcoming borders of all kinds. Again and again, we show worlds-far from the art market-that lie beyond "Western" art and architecture trends*. », catalogue de exposition *Flowers for Kim il sung., op., cit.,* p. 12.
[485] *Ibid.,* pp. 7 et 14-15.

fermé[486], ce qui a véritablement suscité la curiosité de l'espace occidental qui s'était habitué à voir des créations de « génie » plutôt que de l'art de propagande.

Capucine Goyet, secrétaire de chancellerie au ministère des Affaires étrangères et du Développement international, vice-présidente du Think Tank Nouvelle Europe disait :

« *De cette sorte de sérialisme, voire de sérigraphie à la Andy Warhol (dans la continuité des portraits de Mao Zedong), une impression constante de "kitsch" se dégage. Du reste, cette conformité au dogme souligne l'obéissance des artistes au régime. L'exposition illustre donc parfaitement le rôle de la propagande et celui de "l'idéinost", défini par Jdanov, le doctrinaire soviétique, comme cette conformité à l'esprit du parti, garant de la correction idéologique.*

D'un point de vue extérieur et international, on peut considérer l'exposition nord-coréenne comme une action de diplomatie culturelle. À travers le regard de l'autre, elle affirme ses propres traits identitaires face à la diversité européenne. Et de fait, elle s'inscrit dans une démarche que l'on peut qualifier de "soft power", pour reprendre l'expression théorisée par Joseph Nye. Le gouvernement nord-coréen cherche, en effet, à exporter une image favorable du pays. […] *Le sentiment de propagande est tel qu'il gêne la lecture de l'art en tant que création individuelle et fruit de l'imaginaire. Le spectateur ne voit qu'un unique message politique, et non un tableau*[487]*.* »

Le public occidental est, en effet, habitué à voir l'œuvre d'art comme la « création individuelle et le fruit de l'imaginaire », et, par conséquent, cet art « contemporain » nord-coréen ne peut guère produire sur lui aucune émotion artistique, spécifiquement à cause des stéréotypes présents dans la manière de créer et du sujet récurrent engendrant un unique message tournant uniquement autour de la politique. Il y a donc une idée de rejet de la part de l'Occident qui refuserait d'accepter l'art nord-coréen en tant qu'œuvre d'art « contemporaine ». Malgré cette absence de dimension artistique, ainsi que de créativité originale, les artistes nord-coréens attisent néanmoins et, ce, de

[486] ANON, *Flowers for Kim Il Sung: Art and Architecture from the Democratic People's Republic of Korea*, article publié le 31/03/2012. [En ligne] sur http://asianartnewspaper.com/article/flowers-kim-il-sung-art-and-architecture-democratic-people-s-republic-korea (référence consultée en 2015).

[487] Capucine Goyet, « La Corée du Nord : un autre totalitarisme », publié le 6/02/2012. [En ligne] sur http://www.nouvelle-europe.eu/la-coree-du-nord-un-autre-totalitarisme (référence consultée en 2015).

manière assez curieuse, l'intérêt de certains marchands d'art qui sont toujours à la recherche de tout ce qui est considéré comme « rare » et « authentique ».

Dans son article intitulé « Le marché de l'art nord-coréen, un pari sur l'avenir », Frans Broersen, marchand d'art néerlandais, dit se rendre régulièrement en Corée du Nord, depuis 2005, *les poches pleines de billets et en rev(enir) les valises pleines d'œuvres d'art*[488]. Au cours de sept voyages qu'il a effectués, il a visité les ateliers des plus grands artistes nord-coréens et a rencontré leurs veuves afin d'effectuer quelques transactions considérées par ce dernier comme très lucratives pour l'« avenir » : avec la somme d'environ 300 000 euros, il a fait l'acquisition de 2500 œuvres (au fur et à mesure qu'il a acheté les œuvres, leurs prix ont très vite augmenté). Il y a ainsi des peintres nord-coréens qui se vendent très cher, comme par exemple les œuvres de Jung Chang-Mo, vendues 30 000 euros en Europe selon *Libération*).

Il a en effet envisagé et anticipé l'éventuelle envolée du prix des œuvres des artistes nord-coréens en expliquant : « *Nous voulons un retour sur investissement, nous ne sommes pas des philanthropes* ; *la collection représente un énorme investissement à long terme. Nous spéculons sur le fait qu'un jour, les deux Corées vont se réunifier, le marché s'ouvrir et la valeur des œuvres grimper.* Mais *pour le moment, il n'y a pas de marché parce que les œuvres nord-coréennes ne s'échangent pas vraiment*[489]*.* » Cette stratégie de pré-achat lui a déjà apporté un succès considérable grâce aux artistes russes, au moment de l'effondrement de l'Union soviétique en 1991.

Les spécialistes occidentaux ont conscience de la qualité et de l'originalité des œuvres réalisées selon le système de contrôle de l'État, car : « *Les artistes en vue reproduisent souvent leurs œuvres les plus populaires, elles-mêmes copiées par d'autres artistes, afin qu'elles soient vues par davantage de monde* ; *ce n'est pas parce qu'une œuvre vient de Corée du Nord qu'elle est représentative de l'art nord-coréen* […] *Ils produisent beaucoup de choses pour plaire aux goûts étrangers ou ce qu'ils croient*

[488] ANON, « Le marché de l'art nord-coréen, un pari sur l'avenir », publié le 29/01.2015. [En ligne] sur http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150129.AFP7025/le-marche-de-l-art-nord-coreen-un-pari-sur-l-avenir.html (référence consultée en 2015).
[489] « Le marché de l'art nord-coréen, un pari sur l'avenir », *op., cit.*

être les goûts étrangers, et le mérite artistique de ces œuvres est douteux même si elles sont très bien réalisées[490]*.* »

Ce précédent collectionneur néerlandais, très amateur d'art coréen (une des motivations lui permettant de s'intéresser à la Corée du Nord, selon *Libération*[491]) et qui a notamment présenté une partie de sa collection à Séoul au centre Kintex en 2015 (selon le journal *Libération*, les œuvres exposées ne sont ni titrées ni datées, et encore moins expliquées, ce qui consolide l'inquiétude liée à l'originalité des œuvres par rapport à leur provenance), n'hésite cependant pas à comparer les maîtres nord-coréens aux grands peintres occidentaux en évoquant « le Van Gogh nord-coréen » :

« *Je lui ai dit quand je l'ai rencontré* […] *mais il n'avait jamais entendu parler de Van Gogh. Au-delà des frontières de la Corée du Nord, il ne connaissait que Picasso »*. Et « *il serait hypocrite de prétendre que, parmi les 24 millions de Nord-Coréens, il n'y ait pas de formidables artiste,* ajoute-il[492]. »

Actuellement, sa collection voyage en Europe -Lituanie, Lettonie, Royaume-Uni (Londres)- grâce à sa fondation nommée Springtime Art. Ce discours qui tente de créer un lien entre les artistes nord-coréens et l'art moderne et contemporain occidental, tout en s'appuyant sur la notion d'« élite » et d'aspect « international », ne convainc pas forcément le public sud-coréen, très habitué à voir les artistes internationaux tels que Nam June Paik, Lee Bul, Suh Do-ho (etc.) ainsi que les artistes contemporains occidentaux. Les Sud-coréens pensent, en effet, que cette exposition est un peu trop « réaliste » à leur goût. Malgré tout, « *c'était important de venir. Car nous sommes* [les Sud et Nord-coréens] *un même peuple, avec une même culture.* » Demeurant très curieux de l'art nord-coréen, formellement interdit par la loi, les Sud-Coréens ont espéré trouver, à cette occasion, un message de réunification : « *Nous sommes tout proche de la frontière. Cet événement est un message fort en faveur de la réunification*[493] » d'après le directeur du centre Kintex, situé à Goyang. Concernant Frans Broersen, qui compte sur la spéculation du prix des œuvres ainsi acquises, l'acheteur exprime

[490] *Ibid*.
[491] Eva John, « La peinture nord-coréenne en liberté à Séoul » publié le 11/02/2015. [En ligne] sur http://next.liberation.fr/arts/2015/02/11/la-peinture-nord-coreenne-en-liberte-a-seoul_1200410 (référence consultée en 2015).
[492] *Ibid.*
[493] *Ibid*.

singulièrement son intérêt politique pacifiste à Séoul, tout en évoquant son investissement sur le long terme :

« *Mon but n'est pas commercial, il est de montrer ces œuvres. Sinon, je les aurais tout de suite mises aux enchères, on me l'a proposé, d'ailleurs. Bien sûr, c'est un investissement. Quand la Corée du Nord s'ouvrira, son marché aussi. Ce jour-là, c'est sûr, notre collection gagnera en valeur*. » Ce double discours nous autorise à penser que cet investisseur néerlandais essaie plutôt de promouvoir ses collections à travers les expositions en Corée du Sud ainsi qu'en Europe, en attendant une éventuelle ouverture du marché de l'art pour les nord-coréens quand les deux Corées se réunifieront.

Si la démarche institutionnelle s'appuie sur l'intérêt du public occidental, amateur d'artistes nord-coréens, et si les marchands d'art essaient de présenter ces artistes dans les pays économiquement très développés en vue d'un investissement lucratif, la scène artistique sud-coréenne commence à connaître une nouvelle démarche artistique développée à partir de nouveaux talents venant du Nord. Les artistes nord-coréens qui se sont réfugiés en Corée du Sud s'inscrivent tout à fait dans les critères de l'« art contemporain » en se fondant non seulement sur la notion de la « créativité individuelle » ainsi que du « fruit de l'imaginaire », mais aussi l'idée de la « rupture » et de la « transgression » tout en rompant avec le style officiel qu'on leur a inculqué en Corée du Nord.

Prenant des surnoms, comme Sun Mu (ce pseudonyme signifie « sans ligne » ou « sans frontière ») ou bien encore Song Byeok (ce pseudonyme signifie un « pin vert »), afin d'éviter d'éventuelles poursuites de l'autorité nord-coréenne - leurs vrais noms restant toujours occultés - ces deux artistes nord-coréens, réfugiés en Corée du Sud, parlent aujourd'hui de la Corée du Nord comme étant en pleine liberté artistique. Selon l'Association des Nord-coréens réfugiés, Sun Mu (né en 1972 ou 1973 et réfugié en 2002), ex-artiste de propagande au sein de l'armée nord-coréenne, a été présenté comme l'« artiste sans visage » par le *New York Times* : il évite, en effet, à tout prix de dévoiler son visage au public pour veiller à la sécurité de sa famille restée en Corée du Nord. L'image de Kim Jung-il montre qu'il était l'un des favoris de ce peintre lorsqu'il était étudiant en art en Corée du Nord, mais qu'il a, au départ, dû échapper à son pays pendant ses vacances organisées pour demander de la nourriture et de l'argent à ses proches vivant en Chine. Il a définitivement quitté la Corée du Nord

parce qu'il a eu peur d'être interrogé par l'autorité à cause de son absence injustifiée du pays pendant la période des élections « obligatoires », alors que celle-ci coïncidait avec les vacances de l'artiste. En passant par les pays d'Asie de Sud-Est, cet artiste a finalement réussi à s'installer en Corée du Sud en 2002 après un emprisonnement d'une dizaine de jours au Laos qui aurait pu lui coûter la vie. Les soldats l'ont en effet relâché parce qu'ils pensaient que cet artiste, ayant été torturé, ne pourrait pas survivre.

Comme tout ce qui est lié au communisme est tabou dans la société sud-coréenne, l'univers artistique de l'artiste Sun Mu est ainsi très mal perçu par les Sud- Coréens. Lors de sa première exposition personnelle inaugurée en Corée du Sud (en 2008 à Samji Art Center), Sun Mue a été interpellé par le service de sécurité à cause du portrait du dictateur : les visiteurs ont d'ailleurs très souvent réprimé cette exposition. Jugée comme « procommuniste », les œuvres de Sun Mue, notamment *Soleil de Josun* (« 조선의 태양 »), ont été retirées des expositions par l'organisateur, menacé par les autorités, juste avant l'inauguration de la Biennale de Busan en 2008. L'artiste s'est alors exprimé ainsi : « *J'ai dû retirer cette peinture, parce que quelques responsables me l'ont demandé. C'est incompréhensible ou même ridicule de ne pas pouvoir présenter cette œuvre à la biennale, car elle critique la Corée du Nord*[494]. »

De même, en 2014, l'exposition personnelle intitulée *Red-White-Blue* a été prévue au Yuan art Museum à Pékin, mais elle a finalement été annulée par les autorités chinoises pour raisons politiques. Ensuite, en 2015, ses expositions prévues à Berlin et à Dresde, avec l'artiste Hong Sungdam[495], ont été contrariées par l'entreprise de transport qui aurait normalement dû assurer la livraison des œuvres, comme à son habitude : cette société aurait apparemment reçu un appel du gouvernement sud-coréen qui n'aurait pas apprécié cette exposition intitulée *Les images interdites*,

[494] http://blog.hani.co.kr/dreamingmoon/19935 (référence consultée en 2015).

[495] Né en 1955 en Corée du Sud, Hong Sungdam est un artiste très connu de l'autorité sud-coréenne dirigée par Park Geun-hye, première femme-présidente de ce pays qui est notamment connue comme la fille de l'ex-dictateur Park Jung-hee. Cet artiste, politiquement très engagé, a caricaturé l'image de la Présidente lors de l'événement de Sewel (un bateau omnibus de 6825t qui a coulé et a fait plus de 300 victimes composées initialement de lycéens), tragédie nationale causée initialement par plusieurs problèmes du système politique et social sud-coréen ainsi que celui de la police maritime. L'artiste a sévèrement critiqué le gouvernement à travers l'œuvre intitulée *Sewel Ouwel* qui devait être dévoilée pendant la biennale de Gwangju en 2014 ainsi qu'à Berlin pour l'exposition de 2015.

organisée par NGBK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst) mais financée par le gouvernement allemand afin de célébrer le 70ème anniversaire de la fin de la guerre de 1939-1945.

Quant à Song Byeok (né en 1969), il travaillait en tant qu'ouvrier dans une aciérie avant de s'occuper des visuels officiels en Corée du Nord. Après sept années de travail en tant qu'artiste de propagande, il a vu son père mourir, par noyade, en tentant de traverser la frontière par le fleuve Tumen, tout simplement parce qu'ils avaient faim, ce qui les a obligés à aller chercher de la nourriture en Chine. Il a également perdu sa petite sœur pendant la grande famine des années 90.

Cet artiste, réfugié en Corée du Sud en 2002, avait pourtant supplié les gardiens de la frontière de lui apporter de l'aide, espérant ainsi sauver son père ou, au moins pour tenter de retrouver le corps de ce dernier. Lors de son retour, ils l'ont violemment attrapé, puis torturé pendant sept mois d'emprisonnement. Ayant miraculeusement survécu, Song Byeok a finalement décidé de repartir en Chine, d'abord en tant que clandestin puis, en demandant de l'aide à une généreuse famille sud-coréenne, espérant ainsi pouvoir rejoindre Séoul. Song Byeok se bat depuis 2002 pour tenter de s'intégrer dans la société coréenne. Sa mère est entre temps morte de faim, mais il a pu sauver la famille de sa sœur aînée qui se trouve actuellement en Corée du Sud[496].

De même, on peut citer le cas de Sun Mu, artiste nord-coréen réfugié en Corée du Sud qui représente, dans son travail, des images de la Corée du Nord liée à la réalité politique. L'image de Kim Jung-il, Kim Il-sung ainsi que les soldats de l'armée rouge sont des sujets très récurrents dans sa création artistique afin de révéler la réalité, celle d'une société très fermée et de l'absurdité y régnant. Les Sud-coréens qui ont reçu une éducation anti-communiste depuis leur enfance interprètent très mal son travail : en effet, chaque fois qu'il présente ses nouvelles créations, il reçoit, comme c'est le cas de son confrère Sun Mu, un appel du service de l'État, car certains visiteurs sud-coréens portent des soupçons sur ses œuvres et préfèrent dénoncer le travail de Song Byeok en le classant dans la catégorie des artistes de propagande politique de la Corée du Nord, malgré les critiques qu'elles peuvent porter envers ce régime.

[496] North Korean Strategy Center, [En ligne] sur http://www.nksc.co.kr/bbs/board_view.php?bbs_code=bbsIdx2&num=8853&page=53&keycode=&keyword=&c1=&c2=&sub_code= (référence consultée en 2015).

De plus, parce qu'ils ont su renouveler leurs créations artistiques en Corée du Sud, tout en étudiant dans les écoles d'art, (Sun Mu a obtenu sa licence et son master en art occidental à l'université de Hongik et Song Byeok a étudié l'art traditionnel coréen à l'université de Kongju (licence) et de Hongik (master)), l'expression artistique de Sun Mu et celle de Song Byeok se ressemblent énormément. Sung Mu est d'ailleurs connu pour le portrait qu'il a peint de Kim Jung-il qui porte sur lui des marques occidentales américaines, comme Adidas et Nike, alors que Song Byeok a critiqué dans son art le dictateur nord-coréen en le déguisant en Marilyn Monroe (« Kim Jong-il travesti en Marilyn Monroe »). Il aime notamment représenter deux emblèmes, la boisson Coca-Cola ainsi que la boîte de soupe Campbell, comme symboles de l'ouverture de la moitié de la péninsule coréenne. Les dirigeants politiques de la Corée du Nord et du Sud, les soldats nord-coréens, les enfants, l'image d'un innocent observant discrètement son environnement sont en effet les sujets les plus récurrents dans l'univers artistique de ces deux artistes nord-coréens : ils y abordent les mêmes thèmes -la paix, la liberté- ainsi que celui de l'ouverture du Nord.

Dans le travail de cette première génération des artistes nord-coréens réfugiés en Corée du Sud et qu'il faut envisager à travers un contexte très particulier, deux éléments permettent de juger ce qui appartient ou non, à l'art « contemporain ». L'un d'entre eux est la dimension politique qui critique et tente de dévoiler l'absurdité du régime communiste à travers une démarche artistique générée par une pensée libre et démocratique. Rappelons d'ailleurs que l'art contemporain implique plusieurs débats polémiques depuis l'invention du « Ready-made ». La pensée critique des artistes nord-coréens va notamment à l'encontre de la politique de la société sud-coréenne ainsi que de ses valeurs fondées sur le capitalisme en s'opposant au communisme. Le fait d'être un artiste nord-coréen et de parler de son origine dans sa création engendre une polémique et des débats, malgré le fait que ces critiques soient pertinentes. Le grand public sud-coréen a ainsi développé un véritable sentiment de rejet vis-à-vis de cet artiste.

L'autre élément repose sur la dimension internationale des artistes nord-coréens. Sun Mu et Song Byeok ne parviennent pas à trouver leur place ou le rôle qu'ils doivent jouer dans cette société sud-coréenne qui passe son temps à les stigmatiser et à les discriminer. Depuis la fin des années 2000, Sun Mu et Song Byeok ont connu un succès assez important sur la scène artistique aux États-Unis,

alors qu'ils sont pourtant toujours concernés par de nombreuses censures en Corée du Sud, notamment lors de leurs expositions à Séoul.

Cela peut paraître totalement absurde quand on sait que, depuis sa première exposition en Corée du Sud en 2011 -*Forever Freedom*- à Séoul, Song Byeok a été plusieurs fois interviewé par les grands organes de la presse étrangère comme CNN, la BBC, Al-Jazira, etc., que de plus, il a très souvent reçu dans son atelier des visiteurs occidentaux, qu'il a également présenté par trois fois son œuvre aux États-Unis (Atlanta, Washington) grâce à de nombreux soutiens de ses admirateurs étrangers, dont la plupart sont américains et, enfin, qu'il préparait en 2015 une exposition personnelle à New York. Quant à Sun Mu, il a montré ses œuvres d'art en 2009 à Berlin dans une exposition collective et lors d'une exposition personnelle à Melbourne, en Australie. Il a notamment présenté son travail en 2011, à New York, « capitale » mondiale de l'art contemporain. Il est ensuite parti assez régulièrement à Berlin et à Dresde afin d'y réaliser sur place, en 2015, des œuvres d'art pour l'exposition *Les images interdites* et ce, suite au problème de transport de ses œuvres.

Sun Mu et Song Byeok sont donc des artistes bien accueillis et recherchés en occident, alors que leurs activités créatives demeurent toujours surveillées et limitées par les autorités en Corée du Sud. Aussi, comment ont-ils réussi à percer et à obtenir tant de succès à l'étranger, particulièrement aux États-Unis ?

La Corée du Nord est, en effet, un pays connu pour ses dictateurs, ses soldats ainsi que sa population, qui souffre de la famine, et c'est justement ce que ces deux artistes, Sun Mu et Song Byeok, essaient de dénoncer dans leurs œuvres. La dynastie des Kim, qui menace en permanence les pays capitalistes avec ses missiles nucléaires, fascine, sans doute, aujourd'hui les médias occidentaux. On est alors en droit de se demander si ce ne sont pas tous ces stéréotypes qui ont, au final, permis à ces artistes d'accéder à une certaine reconnaissance internationale.

Afin d'en savoir un peu plus, nous avons eu l'opportunité de rencontrer Sun Mu et Song Byeok dans leurs ateliers respectifs, en Corée du Sud, et de les interviewer, afin d'aborder plusieurs questions.

- Entretien avec l'artiste Song Byeok (interview réalisée le 11 avril 2015 à l'atelier de l'artiste situé à Séoul)

• Q. - Avez-vous appris les arts plastiques dans une école d'art en Corée du Nord ?

• R. - Non, notre famille était trop pauvre pour étudier l'art dans une école, mais je pratiquais moi-même le dessin comme loisir et travaillais en tant qu'artiste de propagande en Corée du Nord. Je réalisais, dans la plupart des cas, des affiches de propagande là-bas.

• Q. - Pendant combien d'années avez-vous travaillé en tant qu'artiste officiel en Corée du Nord ?

• R. - Presque 7 ans.

• Q. - Contrairement à l'artiste Sun-Mu, vous n'êtes pas contraint de cacher votre visage aux médias, parce que vous avez perdu votre famille dans une tragédie, n'est-ce pas ?

• R. - Oui, je sais que la famille de Sun-Mu vit encore en Corée du Nord, mais la mienne est complètement décimée. Ma mère et ma petite sœur ont été affamées puis sont mortes, et mon père est également décédé… Dans cette situation, je n'aimerais pas cacher mon visage, je le montre alors à chaque fois que je présente mon travail au public. Je vis dans la souffrance et ressens une douleur qui reste gravée dans mon cœur, alors je n'ai plus rien à perdre dans ma vie. J'ai décidé de tout montrer, je dis toujours « Je n'ai plus rien à perdre » dans toutes les interviews avec les médias internationaux tels que CNN, la BBC, Al-Jazira…

• Q. - Vous n'avez pas peur ?

• R. - C'est vrai que j'ai quelques craintes… Quand je rentre chez moi, je suis angoissé à l'idée d'être assassiné par quelqu'un dans mon dos avec un couteau. Alors, je ne sors pas de chez moi, et puis j'essaie d'éviter les gens en travaillant davantage chez moi.

• Q. - Depuis que vous êtes en Corée du Sud, avez-vous fait toutes vos études à l'Université de Hongik ?

• R. - Non, j'ai d'abord étudié à l'Université nationale de Kongju, puis j'ai fait mon master à l'Université de Hongik.

• Q. - Pendant vos études, vos professeurs vous ont-ils encouragé à parler de ce qui s'est passé en Corée du Nord dans votre travail ?

• R. - Non, je n'ai pas reçu de tel conseil. C'était plutôt le contraire, mes professeurs n'aimaient pas trop ce genre de démarche. Ils s'intéressaient plutôt au sujet classique comme le paysage de quatre saisons.

• Q. - Quelle était votre spécialité ?

A : L'art traditionnel asiatique. Les professeurs de Hongik me disaient souvent : « pourquoi ne t'intéresses-tu qu'à ce type de thème [sujet politique] ? ». Car ils insistaient toujours à suivre leur style artistique, même s'ils ne parlaient pas. Je n'aimais pas ça. Je crois que mes professeurs avaient leurs propres styles… Je m'attendais plutôt à qu'ils me donnent des conseils artistiques pour améliorer ma création au lieu d'insister sur leurs idées. Quand j'étais étudiant, j'ai en effet essayé de m'exprimer, dans ma création artistique, d'extérioriser ma souffrance provenant de la vie nord-coréenne et tous mes sentiments restant dans mon cœur. C'était une période d'essai que mes professeurs n'ont pas vraiment appréciée. Après mon diplôme du Master, j'ai présenté mon travail pour la première fois en 2011 devant le public. Les médias internationaux se sont ensuite vivement intéressés à ma création, j'ai alors compris que j'avais eu raison !

• Q. - Quel était le motif principal qui vous a conduit à étudier dans une école d'art en Corée du Sud ?

Mon rêve était d'étudier l'art à l'Université de Pyongyang. Je ne pouvais pas réaliser ce rêve en Corée du Nord, j'étais alors un peu perdu à l'époque… Mes parents sont décédés, j'ai alors pensé que je devais étudier dans une université si je voulais rendre hommage et honorer ma famille qui se trouvait alors au Royaume du Ciel. De plus, personne de ma famille n'avait jusqu'alors fréquenté l'université, j'ai alors voulu acquérir une connaissance académique en Corée du Sud.

• Q. - N'est-ce pas que ce sont uniquement les personnes issues de l'élite qui peuvent accéder à l'éducation universitaire ?

• R. - La plupart du temps, ce sont des personnes très riches. Il faut d'ailleurs verser un pot-de-vin pour pouvoir s'inscrire.

• Q. - Quand vous étiez en Corée du Nord, avez-vous entendu parler d'artistes étrangers internationalement connus comme Picasso, Van Gogh, ... ? J'ai entendu dire que les Nord-coréens connaissent au moins Picasso.

• R. - Oui, je l'ai découvert en Corée du Nord, mais cette dernière ne s'intéresse pas aux artistes étrangers. Le travail de Picasso est considéré comme étant trop abstrait pour les Nord-coréens. C'est l'étape qui passe vers l'abstrait… Les Nord-coréens ne peuvent pas comprendre cela. Ils diraient : « moi aussi, je pourrais peindre comme ça », « Qu'est-ce que c'est ?» … Ce pays ne semble pas favorable aux artistes étrangers en Corée du Nord, donc nous connaissons uniquement le nom de Picasso.

• Q. - Je pense que vous avez eu un choc assez violent quand vous avez visité pour la première fois les expositions d'art en Corée du Sud ?

• R. - Oui, cela a été un véritable choc quand j'ai visité les expositions de mes professeurs. Il y avait de l'art abstrait et des peintures non-figuratives, je me suis alors demandé pour quelles raisons ils peignaient ainsi. C'était très bizarre, mais j'ai finalement compris que j'avais eu tort. Mes professeurs me disaient toujours « *Abandonne ton style nord-coréen* ». À l'époque, je n'arrivais pas comprendre ce que cela signifiait… Mais j'ai fini par comprendre ce qu'ils disaient après avoir étudié l'histoire de l'art.

• Q. - Selon vous, qu'est-ce que c'est l'art selon les deux différents régimes ? Qu'est-ce qui est considéré comme de l'art en Corée du Nord ou en Corée du Sud ?

• R. - Ce sont des couleurs merveilleuses et une technique somptueuse et bien aboutie qui permettent de reconnaître l'art en Corée du Nord. Il faut savoir bien dessiner et peindre. Il faut notamment bien réaliser le sentiment de bonheur procuré par Kim Il-sung et Kim Jung-il, considérés et admirés comme le Soleil vivant par la population. C'est cette idée qui domine la scène artistique en Corée du Nord. Mais quand j'ai étudié l'art en Corée du Sud, j'ai compris que l'art se réalise à partir de la liberté d'expression liée à notre vie. Je suis très heureux et je me sens libre quand je réalise un

simple point sur une toile et quand j'exprime mon univers imaginaire ainsi que mon message à travers l'art. Je pense que c'est ça qui est de l'art et que le vrai artiste s'intéresse aux réactions du public ainsi qu'à son jugement.

• Q. - Si on caractérise l'art en Corée du Nord, il est initialement basé sur la technique tout en admirant l'idéologie politique ?

• R. - La technique et la beauté !

• Q. - C'est une beauté en apparence, n'est-ce pas ?

• R. - Oui, si on regarde, on se dit : « *Ah ! C'est bien réalisé !* » ; « *C'est vraiment splendide !* » ; « *Comment peut-on aussi bien peindre ?* ». C'est ainsi que les gens regardent, avec admiration, mais la réflexion s'arrête là. L'art doit poser des questions aux personnes comme : « *Ah ! Pourquoi l'artiste a-t-il peint ainsi ? »* ; « *Qu'est-ce que cette œuvre veut transmettre comme message ?* » Il n'y a pas de tel questionnement en Corée du Nord.

• Q. - Il faut tout simplement suivre le modèle imposé par l'État, n'est-ce pas ?

• R. - Oui, j'ai été invité à l'exposition organisée par Frans Broersen, et j'ai dit : « *Regardez, toutes les œuvres sont splendides et merveilleuses !* ». Mais ça s'arrête là. C'est la limite et l'esprit contradictoire de la société nord-coréenne.

• Q. - En tout cas, la société sud-coréenne admet et apprécie la liberté et l'expression individuelle.

A : Oui ! Tous les individus développent leurs propres marques ainsi que les messages qu'ils veulent faire passer. Tout cela est absent en Corée du Nord, c'est ce qui fait la différence entre la Corée du Sud et celle du Nord. La Corée du Sud est libre.

• Q. - Comment a été organisée votre exposition personnelle à Atlanta ?

• R. - À l'époque, j'ai réalisé un portrait de Kim Jong-il (déguisé en Marilyn Monroe), les journaux américains ont alors présenté cette œuvre. C'est à partir de ce moment-là que des étrangers ont commencé à s'intéresser à mon travail.

• Q. - Alors, c'était à partir de l'exposition organisée en Corée du Sud que les médias étrangers ont commencé à parler de votre travail ?

• R. - Oui, les médias venant de différents pays, comme la Tchéquie, le Japon, et d'autres, se sont alors intéressés à mon travail. C'est à partir de ce moment-là que de nombreuses personnes sont venues pour me voir : Gregory Pence aimait particulièrement mon travail, il m'a même dit : « *Vous devez exposer à Atlanta* ». En effet, Atlanta est la ville natale du pasteur Martin Luther King où le mouvement des droits de l'homme a profondément marqué les esprits. Ce serait donc plus convaincant de parler de la liberté et des droits de l'Homme pour le peuple nord-coréen depuis cet endroit symbolique.

• Q. - Combien de fois avez- vous exposé aux États-Unis ?

• R. - Pendant la période de l'exposition à Atlanta, le CNN a réalisé une émission spéciale sur moi. Après la diffusion, j'ai eu de nombreux appels, j'ai finalement présenté deux fois mon travail à Washington.

• Q. - Vous n'avez pas encore eu de contact provenant de l'Europe ? Par exemple, Frans Broersen, fondateur de Spring Art Fondation, qui a organisé l'exposition *Hidden Treasures of North Korea Revealed* (2015) à Kintecx en Corée du Sud ?

• R. - Pour cette exposition, un journaliste a pris le temps de visiter mon atelier en sollicitant mes commentaires. A l'occasion, j'ai pu le rencontrer, mais je n'ai pas encore eu de réel contact.

• Q. – Quelles ont été les réactions du grand public quand vous avez présenté votre travail à l'étranger ?

• R. - J'ai été vraiment surpris. Les gens du Sud me disaient : « *Pourquoi il est comme ça Song Byeok ?* » ; « *Pourquoi il fait des peintures comme ça ?* ». Mais une fois médiatisée, mon exposition a été considérée comme « *intéressante* » par le public étranger. Les gens commencent surtout à connaitre la société nord-coréenne à travers mon travail. J'ai notamment connu une fille lors de l'exposition à Washington, elle m'a accompagné pendant 15 jours car elle voulait réaliser un mémoire de master consacré à ma vie. Quand je suis revenu en Corée du Sud, les gens (les Américains) se sont

mis à visiter très régulièrement mon atelier afin d'écouter mon histoire… Je suis fier de tout cela, je me suis alors dit que je devais réaliser des œuvres plus riches et plus abouties.

• Q. - Je pense que les gens s'intéressent davantage à votre histoire liée à la société nord-coréenne par rapport à la qualité esthétique de votre travail. Je pense que votre travail est connu aujourd'hui grâce à la démarche politique liée à votre vie même, ce qui est un grand avantage pour développer votre présence sur la scène internationale. Qu'en pensez-vous ?

• R. - Oui, j'ai notamment eu plusieurs visites de producteurs d'émissions. Ils n'hésitent pas parfois à me donner des conseils : « *Ah ! J'aime votre travail, mais si vous faites comme ça, ce sera plus intéressant !* ».

• Q. - Quel type de conseils ?

• R. - Ils aimeraient que je parle du sentiment des Nord-coréens vis-à-vis de la société de la consommation en Corée du Sud. Je me suis rendu compte que c'est une idée très intéressante parce que la Corée du Nord enseigne aux enfants que la société capitaliste est très pauvre, aussi il serait intéressant d'aborder le point de vue du Nord. Ce sont surtout les commissaires d'exposition qui me parlent de cela, alors j'ai réalisé, puis envoyé quelques œuvres aux États-Unis, tout en suivant leurs conseils.

• Q. - J'aimerais savoir si votre travail n'est considéré que comme un objet de curiosité ou un spectacle, dépourvu d'une qualité esthétique à l'étranger ?

• R. - C'est possible… Mais les réactions du public sont très variées. La plupart des gens m'ont connu à partir d'internet. Certains viennent pour me voir parce qu'ils ont été émus par mon histoire, ils me prennent parfois dans leurs bras en pleurant. Certains me donnent un peu d'argent… Je crois que les gens s'intéressent davantage à mon histoire personnelle grâce à mon travail.

• Q. - Ce sont plutôt les étrangers qui s'intéressent beaucoup à votre travail. J'aimerais savoir si les Nord-coréens vous ont rejeté à cause de vos créations ? Car, j'ai entendu dire que vous avez subi plusieurs enquêtes réalisées par les autorités en place et, ce, chaque fois que vous avez présenté votre travail au public…

• R. - Oui… Au départ, j'ai essayé de cesser toute communication avec les gens du Sud. Mais, je pense que ce n'est pas nécessaire de couper ses relations parce que la vie humaine est fondée sur le respect mutuel. Je reçois donc tous les visiteurs, quels qu'ils soient, et, notamment les gens venant des pays étrangers. Hier, j'ai reçu vingt-cinq Américains avec qui j'ai parlé pendant un bon moment. Ils ont pris quelques brochures et fait l'acquisition de quelques-unes de mes œuvres. Je crois finalement que ce n'est pas la peine de classer les gens.

• Q. - Vous n'avez finalement pas de contrainte dans les pays étrangers qui sont très ouverts par rapport à la Corée du Sud ?

• R. - Oui.

• Q. - Avez-vous déjà envisagé de réaliser des œuvres non-politiques qui ne parlent pas de Kim Jung-il et de Kim Il-sung comme la peinture de paysage, et qui n'ont pas de lien direct avec la situation politique de votre pays ?

• R. - Oui, je réalise déjà ce type de peinture. Qu'est-ce que l'artiste ? La vie humaine retourne finalement à la nature, je m'intéresse alors aussi bien au paysage qu'à l'ambiance pacifiste. Mon univers artistique est en effet très varié.

• Q. - Vous avez déjà présenté ce type d'œuvres non-politiques ?

• R. - Ces œuvres sont toujours présentes dans toutes mes expositions.

• Q. - Quel type d'œuvres attire davantage l'intérêt du public selon vous ? Est-ce que ce sont les œuvres politiquement engagées ou celles, non-politiques ?

• R. - Les deux.

• Q. - J'ai eu l'occasion de pouvoir mieux connaître votre travail grâce à internet, mais la plupart des images qui y circulent demeurent plutôt dans le domaine politique. On ne trouve aucune peinture de paysage. Je crois que les gens s'intéressent très fortement à tout ce qui développe un lien avec la Corée du Nord, mais tout ce qui est non-politique n'est pas dévoilé par les médias.

• R. - Tout à fait.

• Q. - Dans votre travail, on trouve souvent la représentation d'enfants affamés. Vous ne pensez pas qu'elle est très stéréotypée ? Vous ne pensez pas que vous profitez de ce type d'image afin de susciter plus d'intérêt des médias étrangers ou du monde artistique ?

• R. - Bien sûr que non ! Je ne travaille pas de cette manière. C'est incompréhensible que l'homme doive souffrir de la faim. C'est vraiment déplorable quand quelqu'un est affamé. J'en suis le témoin : ma petite sœur et mes parents ont dû subir cette terrible expérience. C'est justement la réalité de la société nord-coréenne que j'aimerais représenter à travers ma peinture. Dans les années 90, trois millions de personnes ont perdu la vie et ont vécu dans une véritable misère. Malheureusement, celle-ci va certainement perdurer même après leur mort. C'est pour cela que j'aimerais que le monde arrive à percevoir leur douleur et leur innocence. Je n'ai très clairement aucune intention de profiter de cela en créant des stéréotypes, en calculant ou en créant une tactique.

• Q. - Quel message voulez-vous transmettre au monde à travers l'image de Marilyn Monroe, de Coca-Cola et de Campbell qui sont omniprésentes dans votre travail ?

• R. - C'est la liberté dont tout le monde rêve ! Personne n'aime l'oppression. Pourquoi un individu devrait-il mener une vie plus insignifiante que celle d'un ver de terre ? Le Coca-Cola et la soupe Campbell sont des symboles de la liberté. Car, ils sont interdits en Corée du Nord : la population ignore même leur existence. Il est clair que j'ai un message à transmettre en figurant l'image d'un soldat avec une bouteille de Coca-Cola. C'est de la liberté dont je parle ici.

• Q. - L'artiste Sun-Mu ne pouvait pas présenter son œuvre (portrait de Kim Jung-il) pendant la Biennale de Busan à cause de l'oppression des autorités sud-coréenne. Son exposition prévue en Allemagne avec l'artiste Hong Sung-dam a également dû subir un refus (des autorités) à cause d'une raison politique. Il n'existe finalement pas de la liberté absolue en Corée du Sud dans le domaine artistique. Qu'en pensez-vous ?

• R. - Je n'aime vraiment pas ça. Je croyais que la Corée du Sud connaissait le concept de liberté… mais, au lieu de cela, c'est l'oppression qui s'y développe. Moi aussi, j'ai réalisé l'image de la Présidente Park Geun-Hye. Je voulais présenter cette peinture avec celle de Kim Jung-Eun, mais un des journalistes de Kukmin a mal introduit ce travail dans le journal, tout en le mêlant avec l'histoire de Sewol. Je n'ai alors finalement pas pu présenter cette œuvre, parce que le gouvernement a fait

pression sur moi. Puis, tout a été annulé, comme le tournage d'une émission de télévision ainsi que la diffusion prévue. En réalité, tout cela n'est pas très important pour moi, parce que je ne travaille pas uniquement pour la population de cinquante millions de personnes vivant en Corée du Sud et que mon objectif premier est de devenir un artiste international.

• Q. - Vous travaillez actuellement en Corée du Sud et vous avez également présenté vos œuvres sur la scène internationale. Selon vous, quel est alors le rôle de l'artiste dans la société ?

• R. - La réponse est très simple. Qu'est-ce que l'art ? Il reflète notre époque ! La musique, les arts visuels, le théâtre représentent le temps actuel, tels des médiums. L'art, ne traduit-il pas le monde ? Je crois que je suis un artiste ironisant et traduisant les travers de notre époque.

• Q. – Quelle forme prend ce concept de liberté dans votre nouvelle vie ainsi que dans ce récent départ d'une carrière artistique en Corée du Sud ?

• R. - La liberté réside dans le respect de l'être humain ainsi que dans les droits fondamentaux en tant qu'homme. Je crois que ces droits sont la liberté de l'expression, de l'art, de la religion et des médias. Tout le monde devrait notamment avoir le droit de bien manger… Tout cela est très basique et fondamental pour moi.

• Q. - J'ai entendu que vous voulez transmettre un message de la paix au monde. Dans cette optique, quels sont alors vos projets ?

• R. - L'exposition est importante, mais le message reste le point essentiel selon moi. La Corée du Nord n'est pas le seul sujet artistique abordé dans mon travail. Tout le monde sait aujourd'hui que la Corée du Nord est très pauvre. Ce qui est important aujourd'hui, c'est de fouiller et de dénoncer l'oppression, l'exploitation ainsi que le mépris de la dignité humaine qui subsiste sur cette planète où vivent sept milliards de personnes. C'est ceci qui est devenu aujourd'hui l'objectif et le fil conducteur de ma création artistique.

• Q. - Vous êtes venu en Corée du Sud après avoir subi une tragédie familiale. Je crois que c'est pour cette raison que vous vous sentez à la fois redevable vis-à-vis des victimes tout en éprouvant pour ces dernières une réelle compassion…

• R. - Oui, comment peut-on ignorer une personne mourant dans la misère ? On pense que cette histoire se passe dans des pays lointains, mais j'aimerais montrer tout cela au monde. Par exemple, j'aimerais parler de la violence et de la famine qui se passent dans certains pays africains à travers ma création artistique. Quand je présente mes œuvres dans les expositions, j'essaie toujours de mettre certaines œuvres en vente aux enchères afin d'aider les gens défavorisés.

- Entretien avec l'artiste Sun Mu (interview réalisée le 12 avril 2015 à l'atelier de l'artiste qui se trouve à Goyang)

• Q. - Pendant combien d'années avez-vous travaillé en Corée du Nord en tant qu'artiste de propagande ?

• R. - Je n'ai pas travaillé en tant qu'artiste de propagande, mais j'ai fréquenté une université d'art.

La société des enfants ressemble beaucoup à celle des adultes. Par exemple, on a besoin d'affiches ou de peintures pour les fêtes nationales ainsi que lors de plusieurs cérémonies officielles. Les enfants doués en peinture sont alors exploités pour cette mission, et les écoles qui n'ont pas de talents font appel à des enfants de l'extérieur qui sont bien plus doués. C'était, en effet, mon cas. En Corée du Nord, tous les villages et les cantons possédaient leurs propres artistes officiels et chaque arrondissement de région possédait un centre de création. En ce qui me concerne, j'étais étudiant en art, mais je travaillais aussi comme artiste militaire dans l'armée, celle-ci s'intéressant aux talents pour réaliser les peintures de propagande. J'ai repris mes études après mon service militaire, puis je suis allé en Chine pendant mes vacances scolaires. Je me trouve aujourd'hui en Corée du Sud par hasard. Je n'étais donc pas un artiste de propagande d'un point de vue officiel, mais je faisais des activités qui pouvaient sembler similaires à ce genre de mission.

• Q. - Vous êtes connu en tant qu' « artiste sans visage », parce que vous ne pouvez pas dévoiler votre identité à cause de votre famille qui vit toujours en Corée du Nord. Que pouvez-vous m'en dire ?

• R. - Je suis triste… C'est ça qui est la réalité de la Corée du Sud et du Nord, mais je dois l'accepter.

• Q. - Quel type d'enseignement peut-on recevoir dans la faculté des arts en Corée du Nord ? Est-ce la technique que l'on apprend dès le départ ?

• R. - Comme les élèves les plus doués peuvent devenir étudiants en art en Corée du Sud, c'est la même chose pour le Nord. C'est la pratique qui est la plus importante en Corée du Sud, alors qu'elle n'est pas prioritaire dès la première année en Corée du Nord. Il existe la pratique, mais c'est l'éducation idéologique qui compte avant tout. Le cours de politique compte pour environ 60% à 70% de toutes les disciplines, suivi de la culture générale. Pour le reste, c'est la pratique à laquelle très peu de temps est consacré. Elle est en effet considérée comme une matière à laquelle on doit se consacrer « quand on a du temps libre. » On considère donc que les étudiants très doués, mais qui ne sont pas bien « armés » pour l'idéologie politique, sont inutiles.

• Q. - Avez-vous entendu de parler des artistes étrangers en Corée du Nord comme Picasso et Van Gogh ?

• R. - Je n'en ai jamais entendu parler, mais j'ai connu un peu les artistes de la Renaissance comme Léonard de Vinci et Michel-Ange à travers les cours d'histoire de l'art.

• Q. - Jusqu'à quelle période êtes-vous allé ?

• R. - Il y a une matière que l'on appelle l'« histoire des arts du monde » en Corée du Nord. On y approfondit jusqu'à la Renaissance. Le reste n'est pas très intéressant pour les Nord-coréens.

• Q. – Que pensez-vous des différents genres artistiques comme l'installation, la vidéo et l'art abstrait que pratiquent les Sud-coréens ?

• R. - J'étais très curieux de savoir ce qu'étaient ces nouvelles pratiques. Quels étaient leurs buts ? Ce n'était pas quelque chose que je pouvais comprendre simplement en demandant aux gens. Il faut sans cesse développer son intérêt et cela prend du temps et avoir des connaissances basiques pour les comprendre. J'ai, au départ, ressenti que j'en étais comme exclu, mais, j'ai persévéré en tentant de comprendre cette diversité artistique. Avec le temps, j'y suis arrivé. Je peux au moins dire qu'il y a une telle variété artistique, qu'il n'est pas toujours facile de toutes les comprendre.

• Q. - Pourriez-vous envisager de vous attaquer à un nouveau genre artistique si vous compreniez un jour les nouvelles pratiques artistiques ?

• R. - Je ne savais pas avant, mais celui-ci (en indiquant des fleurs en plastiques attachées aux barbelés) est une sorte d'« installation ». Le genre artistique est évidement important, mais je crois que c'est le message qui compte d'abord.

• Q. - Quelle est la motivation qui vous a conduit à réorienter votre formation artistique en Corée du Sud ?

• R. - Je voulais surtout avoir des amis sud-coréens. J'ai entendu dire que la « camaraderie d'école », l'« affinité régionale » ainsi que le « lien familial » sont des éléments importants pour réussir dans la société coréenne. Il n'y a que les études qui comptaient pour moi. J'avais donc besoin d'amis sud-coréens pour vivre dans cette nouvelle société et j'ai aussi voulu terminer mes études que je ne pouvais malheureusement pas poursuivre en Corée du Nord. J'ai voulu peindre en Corée du Sud, mais les gens riaient en me disant « Où sont les beaux-arts » ? Même les professeurs d'art le disaient. Je crois pourtant qu'il y en a.

• Q. - Pourquoi vous avez choisi l'art occidental à l'école ?

• R. - Ce que j'ai pratiqué en Corée du Nord était, en effet, l'art asiatique traditionnel. C'est peut-être les couleurs de l'huile qui m'ont conduit à m'intéresser à l'art occidental. Je m'intéressais surtout aux arts plastiques (regroupant l'art asiatique et l'art occidental), ce qui était plus général et étendu.

• Q. - Je trouve que votre travail manque de volume, de profondeur, c'est très asiatique.

• R. - Parce que je suis Coréen (Josun) !

• Q. - Dans votre création, quel est le message que vous aimeriez transmettre à travers les marques occidentales comme Nike et Adidas que porte Kim Jung-il ?

• R. – Vous êtes d'accord sur le fait que les portes nord-coréennes sont très fermées ? Je crois que la Corée du Nord doit les ouvrir en partant d'objets représentant la société capitaliste, celle du monde extérieur mais cela est impossible pour la population actuelle. C'est vrai que les Nord-coréens pensent parfois à se révolter contre le régime comme l'ont fait les Sud-coréens. Mais c'est impossible,

parce que l'oppression ainsi que le contrôle sont trop sévères. J'espère tout simplement que le dirigeant laissera une petite brèche pour le pays… C'est de cette ouverture dont j'aimerais parler symboliquement avec toutes mes aspirations en représentant les marques étrangères dans mon travail. Je ressens des émotions contradictoires pour mon pays et je souhaite les retranscrire dans mes œuvres : amour et haine s'y côtoient. Si les dirigeants parvenaient à changer la société, ils deviendraient alors de véritables héros !

• Q. - Vous parlez finalement d'une requête et de revendication, cela n'est probablement pas une simple critique contre le régime ?

• R. - Oui, c'est une revendication dont je parle !

• Q. - Qu'est-ce que l'art en Corée du Nord et du Sud ?

• R. - Il y a de l'art en Corée du Nord. C'est pour admirer le parti communiste ainsi que le grand dirigeant. Tout est devenu différent quand je suis sorti de ce pays. Mais il y a des publicités en Corée du Sud qui ressemblent beaucoup, pour moi, à de l'art de propagande. Je suis certain que l'art existe également en Corée du Nord, mais ce sont les critères qui font la différence.

• Q. - Je crois que vous avez eu un choc quand vous avez vu pour la première fois les arts visuels en Corée du Sud…

• R. - Je n'arrivais pas à comprendre. L'art que l'on pratique en Corée du Sud était extravagant du point de vue nord-coréen. Pourquoi font-ils comme ça ? Les artistes sont cependant tout à fait normaux quand je parle avec eux… Je n'arrivais pas à comprendre, j'ai alors demandé à mes camarades de l'école : « *pourquoi fais-tu cela ?* ». La plupart des étudiants arrivent à expliquer leurs démarches artistiques, mais certains ne savent même pas expliquer ce qu'ils font. En tout cas, c'était très extravagant.

• Q. - J'ai entendu dire que votre travail a été présenté plusieurs fois par la presse étrangère, notamment le *Times*. Vous ne pensez pas que c'est votre statut d' « artiste nord-coréen réfugié » qui suscite l'intérêt des médias, et non pas la qualité artistique de votre travail ?

• R. - Oui, je crois en effet.

• Q. – En fait, c'est le sujet politique présent au cœur de vos œuvres et engendré par votre situation si particulière en tant qu'artiste nord-coréen réfugié qui attire l'intérêt du monde !

• R. – Oui, car, je suis finalement le premier qui a lancé sa carrière en tant qu'artiste professionnel en Corée du Sud. C'est pour cela que les gens s'intéressent davantage à tout ce qui est politique dans mon travail.

• Q. - Vous n'êtes pas sceptique par rapport au fait que des personnes puissent développer leur sensibilité par rapport à la situation politique entre la Corée du Sud et du Nord grâce à votre travail ?

• R. - Un jour, on m'a dit : « *Quand allez-vous arriver à vous détacher de ce thème nord-coréen ?* » Mais ce n'est pas moi qui l'ai fabriqué… Ce sont plutôt les personnes qui voulaient m'attribuer cette marque … Il est vrai que je viens de Corée du Nord, mais je ne m'intéresse pas à cette étiquette. Pour moi, il est plus important de trouver la raison pour laquelle je continue ma création artistique.

• Q. - Je crois sincèrement que vous n'avez pas l'intention de profiter de votre situation. Vous voulez tout simplement parler avec vos émotions de ce que vous avez vu et vécu en Corée du Nord en tant qu'artiste à travers vos émotions. Mais je crois que les gens essaient de comprendre votre travail à travers ce titre « artiste nord-coréen ».

• R. - Certains journalistes m'ont dit : « *Les médias peuvent te fabriquer. Qu'est-ce que tu peux faire alors ?* ». Les médias peuvent te mettre dans un coin, puis modifient ton image en disant : « *ce type est comme ça* ». Je lui ai alors dit : « *Je vais les laisser faire ce qu'ils veulent* ». J'ai tout simplement une route à tracer. Je ne fais que créer, je ne m'intéresse pas aux médias. Ça m'est égal, soit on veut bien me voir puis me parler, soit on ne vient pas. Je pense comme ça.

• Q. - Votre travail est très politique. N'envisagez-vous pas de réaliser des œuvres non politiques comme le paysage ou la peinture traditionnelle, comme des montagnes, des rivières ?

• R. - Oui bien sûr ! Je réalise de temps en temps ce type de peinture. Qu'est-ce que vous pensez de cela (en indiquant une œuvre assez abstraite peinte en rouge et bleu).

• Q. - Je crois qu'elle représente les Corée du Sud et du Nord ?

• R. - (En riant fortement) Voilà ! C'est comme ça. La pensée politique reste toujours dans mes œuvres pour les spectateurs. Par exemple, j'ai peint l'azalée avec de l'huile en utilisant la technique de la calligraphie. Je crois que le thème de l'azalée est très politique en Corée du Sud. Cette fleur est très belle, mais je connais une vieillarde qui est directrice d'un musée et qui pense que la Corée du Nord l'a volée… Je me disais pourquoi pense-t-elle cela ? Avant la libération, l'image de l'azalée était favorable, mais je crois que le souvenir des Sud-coréens lié à cette fleur n'a plus été positif après la libération. En effet, l'azalée est devenue très symbolique en Corée du Nord parce qu'on l'utilise pour admirer Kim Il-sung. Les Nord-coréens doivent, en effet, offrir des fleurs à son portrait afin de prouver leur fidélité. C'est pour cela que l'azalée est devenue plutôt négative en Corée du Sud.

• Q. - Les couleurs rouge et bleu dominent cependant votre peinture. Est-ce qu'il y a un message politique là-dedans ?

• R. - Je parle de l'idéologie (capitalisme, communisme). Cela représente l'harmonie entre ces deux couleurs différentes.

• Q. - Vous ne pensez pas que l'image de Kim Il-sung, Kim Jung-il ainsi que de celle des enfants habillés en soldat est un peu stéréotypée dans votre création ?

• R. - Je pense qu'un jour, je changerai ce sujet. Je ne peux pas répéter toujours la même chose. Ce changement est mon devoir. Mais pour le faire, j'ai besoin de temps.

• Q. - Qu'est-ce que ça signifie pour vous vivre en Corée du Sud en tant qu'artiste nord-coréen ? Il me semble que des préjugés apparaissent quand vous présentez votre travail au public ?

• R. - Ce ne sont pas forcément des préjugés… Pour juger une personne, il faut la connaître un minimum. Certains me dénoncent simplement à l'autorité pour me voir emprisonné. Ils ne savent même pas que je suis un artiste nord-coréen réfugié. Ils croient que j'admire la Corée du Nord à côté de la Maison Blanche. Les autorités m'ont appelé et m'ont convoqué au bureau… J'ai été très inquiet parfois à l'idée de me faire jeter en Corée du Nord… Mais je ne peux pas me permettre de penser à cela en permanence. Et pourtant, il m'arrive souvent de me demander si j'ai commis une erreur… Mais j'ai fini par comprendre que je ne dois pas négliger mon travail malgré ce type d'événement. Après ce genre d'incident, mon travail est perçu plus du point de vue politique par le grand public.

Certains me disaient : « *Tu n'es plus nord-coréen, mais la Corée du Sud ne t'accepte pas* ». Cela m'importe peu d'être « accepté », au fond de moi, je suis simplement « coréen ».

• Q. - Votre travail a été censuré lors de la Biennale de Busan en 2008. Votre exposition de 2014 a ensuite été annulée par les autorités chinoises en Chine. L'exposition (*Image interdite* organisée par NGBK en 2015 à Dresde) prévue en Allemagne avec l'artiste Hong Sungdam a été entravée (par les autorités). Qu'en pensez-vous ?

• R. - J'ai été très surpris. J'ai été contrôlé par les autorités en 2008 lors de la Biennale de Busan après ma première exposition en Corée du Sud… Je n'arrivais pas à comprendre pourquoi il existe une telle censure. J'ai entendu dire que la Corée du Sud est bien différente de celle du Nord et que le régime du Sud est démocratique, ce qui est normalement bien mieux que la situation en Corée du Nord… C'était très idéologique mais cela comporte néanmoins des limites. Je n'apprécie pas vraiment… Certains disent : « *Je n'ai pas envie de voir ses œuvres, il faut les retirer !*». D'autres : « *Pourquoi on ne peut pas admettre une telle exposition à l'époque où le Président du Sud visite le Nord ?* ». Parfois, cela provoque même des querelles entre les différents publics… Je me demande : pourquoi tout cela ? J'ai fini par comprendre que l'idéologie compte aujourd'hui. Elle est toujours bien vivante et c'est à travers les politiciens de la Corée du Sud que j'ai réalisé tout cela. Regardez (indiquant une peinture), j'ai figuré l'image de Lee Hanneul blessé. Il est pris dans les bras des soldats nord-coréens. C'était pour parler de la relation entre la Corée du Sud et du Nord.

• Q. - Selon vous, quel est le rôle de l'art dans la société ?

• R. - Je crois que c'est la conscience des gens. On peut ressentir quelque chose quand on regarde de l'art ! Je suis persuadé que l'ensemble de ces réactions pourraient être la source de vrais changements dans la société.

• Q. - Qu'est-ce que la liberté dans l'art ?

• R. – Elle repose sur le fait de pouvoir agir librement... N'est-ce pas ?

• Q. - Mais, on ne peut pas être complètement libre, même dans la société démocratique de la Corée du Sud. Je crois que vous avez ressenti une réelle déception après avoir vécu plusieurs contrôles des autorités ?

• R. - C'est vrai que je ne suis pas libre en termes d'exposition, mais je suis, au moins, libre dans mon atelier. Et, de plus, il n'y a pas que la société sud-coréenne… II y a sept milliards de personnes dans le monde ! Mais comme j'aimerais être libre comme je veux !

Dans ces interviews avec les deux artistes réfugiés, nous avons voulu connaître deux choses essentielles :

- Quels sont les différences entre la Corée du Sud et celle du Nord ?
- Comment les œuvres de ces artistes sont-elles considérées et évaluées en Corée du Sud ainsi que dans l'espace occidental ?

Parlons d'abord du « choc » que cette première génération d'artistes nord-coréens contemporains, qui s'expriment ici, a connu. Sun Mu et Song Byeok ne faisaient pas partie de l'élite artistique en Corée du Nord, artistes formés au Mansudae Art Studio (만수대). Ils ont cependant consacré la majeure partie de leurs vies comme artistes de propagande en Corée du Nord. Sun Mu y a notamment appris le style officiel, dans une université spécialisée en art. Quand Sun Mu et Song Byeok sont venus en Corée du Sud, ils ont renouvelé et produit différemment leurs créations artistiques en étudiant dans des universités sud-coréennes. Sun Mu a ainsi appris l'art occidental, alors que Song Byeok a opté pour l'art traditionnel. Ils ont donc essayé de s'adapter à un nouvel environnement artistique très libre et démocratique, même s'il existe bel et bien une tendance, un style ainsi qu'une exigence artistique en Corée du Sud comme en témoigne Song Byeok : mes enseignants « *insistaient en silence à suivre leur style artistique* » ; « *Abandonne ton style nord-coréen !* » ; « *Pourquoi est-il comme cela Songbuck ?* ». Ce style « nord-coréen », ainsi que le sujet principal qui tourne essentiellement autour de la politique, sont notamment très mal reçus par la société capitaliste. En Europe, il est, en effet, très rare que les visiteurs dénoncent l'exposition d'un artiste pour un motif politique en disant : « *Je n'ai pas envie de voir ses œuvres, il faut les retirer !* ». Sun Mu et Song Byeok avaient surtout du mal à saisir ce que faisaient les artistes contemporains (installation, vidéo, art abstrait, etc.) de Corée du Sud. Pour un peintre nord-coréen qui pense que l'art doit exprimer le « bonheur » ou la grandeur du régime communiste par le biais d'une technique très aboutie et qui ne connaissent surtout pas l'histoire de l'art ainsi que l'esthétique, l'art

contemporain est perçu comme « étrange » ou « extravagant ». Sun Mu et Song Byeok se sont d'ailleurs demandé pourquoi leurs camarades d'école, leurs professeurs ainsi que les artistes coréens ont produit des œuvres qui ne présentent aucun intérêt. La pratique artistique est soumise, en effet, à la loi de la société basée sur une démarche empirique qui détermine les critères jugés esthétiques, ainsi que la valeur d'une œuvre. L'art, envisagé selon les deux Corées, revêt donc deux aspects. Un « choc » assez violent a donc frappé la conscience des artistes nord-coréens, un peu comme si le rôle de Truman joué par Jim Carrey se laissait surprendre, dans un film de Peter Weir intitulé *The Truman Show*, par le fait que le monde puisse concevoir plusieurs réalités.

Dans une interview réalisée par Lian Guogang, Sun Mu a dit :

« *Une fois, j'ai pu assister à une sorte de performance. Quelqu'un a cassé une bouteille pendant la fête de l'entrée universitaire, à ce moment-là, j'ai compris que la diversité de la société et que l'on peut faire ce que l'on veut en tant qu'individu. J'ai suivi un cours dispensé par l'artiste Lee Young-Paik ainsi que Choi Gum-soo, critique d'art, j'ai fini par comprendre qu'il est possible de s'exprimer avec du courage dans le monde créatif du postmoderne* […]. *Avant, je n'ai jamais été d'accord avec l'art abstrait et l'installation, je n'ai même pas pensé à pratiquer ce type de genre.* […]. *C'est à partir de ma quatrième année que j'ai commencé à orienter mon travail vers une nouvelle créativité artistique admise par moi-même*[497]. »

C'est à partir de ce « choc », engendré par une démarche politique, ainsi que la pluralité de l'art contemporain, que Sun Mu et Song Byeok, ex-admirateurs des couleurs « merveilleuses » et d'une technique « somptueuse », réinventent aujourd'hui leurs propres langages artistiques en tant qu'individus et artistes *contemporains*.

Remarquons ici que ces artistes, désormais singuliers, utilisent, avec une conscience volontaire, les stéréotypes considérés comme des « symboles » : « *Le Coca-Cola et la soupe Campbell sont le symbole de la liberté…* » ; « *C'est cette ouverture dont j'aimerais parler symboliquement avec toutes mes aspirations en représentant les marques étrangères dans mon travail*. » ; « *Je pense qu'un jour, je changerai de sujet. Je ne peux pas insister toujours la même chose.* ».

[497] *Sun Mu RED-WHITE-BLUE*, Yuan art Museum, catalogue de l'exposition, 2010, p. 37.

Comme la naissance de l'art contemporain a été fortement encadrée par de nombreux mouvements artistiques dans les années 60, on se demande s'il est possible de comprendre les œuvres des artistes nord-coréens à travers un mouvement artistique occidental. On pourra d'abord penser au Pop-art, puisque les travaux de Sun Mu et Song Byeok dépendent des langages universels issus de la culture populaire conçue par les médias. Reconnaissons toutefois que leurs travaux sont initialement basés sur une critique négative, vis-à-vis de la société communiste, ce qui nous permet de citer le Sots Art (Soviet Artists of the 1970's–1980's).

Ce mouvement moscovite refusait l'art officiel du réalisme socialiste, tout en montrant une réelle hostilité envers le régime soviétique fondé et dirigé par Lenin, Stalin et Brezhnev. Ce mouvement transgresse donc à la société soviétique à travers un engagement artistique. Les artistes qui ont adhéré à ce mouvement se moquaient du pouvoir politique qui imposait un langage unique et officiel à la création artistique. C'est cet esprit critique ainsi que l'usage de plusieurs icônes et de clichés qui permettent d'établir un lien entre les artistes nord-coréens réfugiés et le Sots-art. Ce dernier a connu, par ailleurs, une reconnaissance internationale bien plus que d'autres mouvements artistiques russes nés après 1945[498]. Ce mouvement est finalement très proche du Pop-Art par la forme qu'il revêt, son apparence et son langage (souvent des images stéréotypées de la culture russe et américaine), mais il demeure malgré tout très revendicatif à travers les idées et l'engagement politique qui s'y rapportent. C'est à partir de ces deux aspects pourtant distincts que l'on trouve une analogie entre le pop « soviétique » et les artistes nord-coréens travaillant aujourd'hui en Corée du Sud.

Nous remarquons néanmoins quelques différences importantes : les artistes soviétiques maîtrisent plusieurs supports matériels - peinture, sculpture, sérigraphie, objet…, alors que les artistes nord-coréens réfugiés pratiquent, jusqu'à présent, la peinture parce qu'ils ne se sont pas encore complètement approprié cette nouvelle forme artistique contemporaine. Cependant, cela démontre qu'il existe un lien artistique avec la Corée du Nord. Le Sots art a notamment été développé en pleine expansion du soviétisme et les artistes nord-coréens se sont brusquement associés au monde international de l'art contemporain suite à leur changement de résidence. Malgré la présence d'assez nombreux artistes immigrés aux États-Unis à la fin des années 1970 et au début des années 1980 **(**Komar et Melamid (1978), Alexander Kosolapov (1975), Leonid Sokov (1980), etc.**)**, le Sots-art est né

[498] Boris Groys, *Sots Art*, Kerber Art, Bielefeld, 2009, p. 9.

en Russie soviétique, alors que Sun Mu et Song Byeok travaillaient exclusivement dans une nouvelle société.

Il s'agit donc d'une rupture brutale ainsi que d'un « choc » violent que les artistes nord-coréens ont dû subir. Ils expriment finalement cette commotion dans leurs créations, ce qui nous permet de les distinguer des « pop » artistes soviétiques. Song Byeok disait : « *Trompé par le régime de Pyongyang, je voyais un peuple en bonne santé, qui mangeait bien, bénéficiait de l'électricité, de l'eau courante, du chauffage* ; *Rien à voir avec la misère, les mendiants, les voleurs et les clochards dont nous parlaient les médias officiels nord-coréens*[499]*.* » Le blâme n'est en aucun cas le message principal que veulent faire passer Sun Mu et de Song Byeok qui s'intéressent, en réalité, à la « paix » ainsi qu'à l'« harmonie » entre les deux Corées. C'est d'ailleurs ce qui les distingue des artistes russes, concernés uniquement par l'idéologie politique, alors que les Coréens parlent de leur peuple, de leur identité et de l'espoir qu'ils placent en l'avenir.

Quant aux éléments permettant aux artistes nord-coréens de développer leur visibilité internationale, les clichés ainsi que les stéréotypes jouent un rôle très important. Les créations artistiques de Sun Mu et de Song Byeok peuvent donc être perçues en tant qu'objets de « curiosité » ou de « spectacle » à l'étranger, même si les réactions du public peuvent être très variées. De plus, Sun Mu et Song Byeok ne s'intéressent pas du tout – c'est du moins ce qu'ils déclarent - au profit qu'ils pourraient tirer de ce type de démarche artistique, notamment en ce qui concerne l'intérêt des médias. Ce sont pourtant ces « stéréotypes », représentant le capitalisme (Marilyn Monroe, Campbell, Coca-Cola, etc.) et le communisme (Kim Il-sung, Kim Jung-il, etc.), qui permettent à ces artistes d'acquérir une reconnaissance internationale auprès des médias occidentaux. En effet, la plupart des images que l'on peut trouver sur Internet parlent d'une situation politiquement très particulière, même si Sun Mu et Song Byeok présentent très régulièrement leurs œuvres pensées comme non-politiques lors de leurs expositions.

Sun Mu a ainsi déclaré : « *Car, j'étais finalement le premier qui a lancé la carrière en tant qu'artiste professionnel. C'est pour cela que les gens s'intéressent davantage à tout ce qui est politique dans*

[499] Dorian Malovic, « Song Byeok, de la propagande nord-coréenne au pop-art », publié le 21/05/2013, *La Croix*. [En ligne] sur http://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Song-Byeok-de-la-propagande-nord-coreenne-au-pop-art-2013-05-21-962590 (référence consultée en 2015).

mon travail. » Le monde est aujourd'hui très curieux par rapport à ce pays complètement fermé, ce qui permet aux artistes nord-coréens réfugiés d'être considérés comme « exotiques », dans le sens positif. Combien d'artistes contemporains au monde peuvent, dès leur première exposition, avoir la chance d'être interviewés par les plus grandes titres de presse internationale, comme la BBC, le *Times, CNN, Al-Jazira*, etc., et enchaîner les expositions aux États-Unis ? Comment peut-on imaginer qu'un artiste qui est resté dans l'anonymat pendant plusieurs années reçoive soudain dans son atelier des personnes venant du monde entier ? Même George Bush, ex-président des États-Unis anti-communiste, s'est intéressé au travail de Sun Mu[500].

Song Byeok, quant à lui, a acquis de plus en plus un statut international grâce à plusieurs expositions organisées aux États-Unis : à Atlanta (2012), à Washington (2012), etc. Si Sun Mu est connu pour son portrait de Kim Jung-il en tenu de jogging portant des marques américaines (2008), Song Byeok, qui a voulu faire passer un message de « paix » et d'« espoir » à travers ses peintures, a connu un succès international aux États-Unis grâce à l'image de Kim Jung-il imitant la position de Marilyn Monroe sur une des photographies les plus connues de cette icône (« Kim Jong-il travesti en Marilyn Monroe »). Cette œuvre a été présentée pendant sa première exposition à Atlanta et a attiré la presse occidentale ainsi que 500 visiteurs dès le premier jour. Cet artiste s'exprime ainsi aujourd'hui : « *Mon rêve, maintenant, serait de venir exposer mes peintures à Paris, parler de la vie en Corée du Nord, expliquer combien la liberté artistique est précieuse et partager un message de paix et d'espoir avec les Français, peuple d'intellectuels si sensibles à la culture*[501]*.* »

De plus, le travail des artistes nord-coréens ne peut en aucun cas être dissocié de la réalité politique comme le remarquent plusieurs critiques : « *Qu'est-ce qui reste dans le travail de l'artiste* [Sun Mu], *s'il ne parle pas de la Corée du Nord ?*[502]» ; « *La condition de l'existence de l'artiste* [Sun Mu] *est très liée à son évasion* » ; « *il est possible que la variété du sens artistique de Sun Mu peut être supprimée*

[500] Sun Mu *RED-WHITE-BLUE*, catalogue de l'exposition, *op., cit*., p. 38.
[501] Dorian Malovic, « Song Byeok, de la propagande nord-coréenne au pop-art », publié le 21/05/2013, *La Croix*.
[502] Lee Eun Wha, *On vit dans un monde rempli de bonheur*, texte présenté lors de l'exposition personnelle de l'artiste Sun Mu (2008) à Alternative Space Chung Jeong Gak.

par les stéréotypes épistémologiques qu'il offre -Sun Mu-[503] » ; « *Son existence en tant que Nord-coréen réfugié en Corée du Sud est très forte afin de tourner délicatement notre regard vers ses peintures*.[504] » C'est grâce à l'image de la Corée du Nord représentée par les Kim, que Sun Mu et Song Byeok ont très certainement pu accéder à une visibilité exceptionnelle dans les pays étrangers. Les étrangers leur ont même suggéré de se renouveler du point de vue artistique par rapport au sujet qui demeure politiquement très sensible : « *ils aimeraient que je parle du sentiment des Nord-coréens vis-à-vis de la société de la consommation de la Corée du Sud*. » Être « artiste nord-coréen » n'est certainement pas une opportunité dont Sun Mu et Song Byeok veulent profiter, mais ce sont plutôt les médias qui présentent ces artistes en tant que « nord-coréens », tout en essayant de susciter l'intérêt du grand public. Sun Mu disait : « *Mais ce n'est pas moi qui l'ai* [le label « nord-coréen »] *fabriqué*. *C'est plutôt les gens qui voulaient m'attribuer telle marque*. *Il est vrai que je viens de Corée du Nord, mais je ne m'intéresse pas à cette étiquette*. ».

L'Occident est toujours à la recherche d'un nouveau monde, tels les voyageurs du XVII^{e} siècle lors des Grandes Découvertes, comme c'est le cas du Museum of Applied Arts/Contemporary Art et Frans Broersen. Même les pays « pauvres », « sous-développés », politiquement et géographiquement isolés du monde, ne peuvent ignorer la demande des occidentaux qui sont d'abord très curieux d'un monde non-dévoilé et qui s'intéressent surtout à l'aspect économique de l'art engendré par la « rareté ». Certes, les artistes nord-coréens peuvent être considérés comme « exotiques » à travers leur rareté esthétique ainsi que par leur contexte politique ; un artiste sud-coréen parlant de Kim Jung-il et Kim Il-sung ne produira jamais le même effet qu'un artiste nord-coréen abordant le même sujet. Ce sont finalement les médias occidentaux qui créent une sorte de critère de jugement à partir des clichés et stéréotypes, puisque ce ne sont ni Sun Mu ni Song Byeok qui ont souhaité fabriquer un label « nord-coréen » qui les suit constamment. Ce dernier empêche, en réalité, ces artistes de s'intégrer à la société sud-coréenne comme le témoigne nos deux artistes réfugiés. Une exigence médiatique ainsi qu'un goût universel, qui favorisent finalement la visibilité de certaines œuvres

[503] Kim Dong-il, *Théorie de Sun Mu, l'artiste nord-coréen situé à l'extrémité*, critique publiée lors de l'exposition personnelle de l'artiste Sun Mu (2008) à Alternative Space Chung Jeong Gak.
[504] Kim Noam, *Korea Now*, communiqué de presse publié à l'occasion de l'exposition *Korea Now* à la galerie Sangsangmadang en 2009.

politiquement très engagées à travers la communicabilité entre les différents espaces, façonnent aujourd'hui l'image de ces artistes nord-coréens sur la scène internationale de l'art contemporain.

Conclusion du chapitre II

L'art contemporain applique un système de classement hiérarchique entre les différents espaces. L'Occident, représenté par quelques pays majeurs, domine le monde de l'art contemporain comme nous avons pu le constater dans les nombreux classements que nous avons pu étudier dans le premier chapitre. Une large domination des États-Unis dans le monde de l'art contemporain est aisément constatable, alors que le Royaume-Uni, la France, l'Allemagne, l'Italie et la Suisse changent assez souvent de place, d'après les différents indicateurs que nous avons créés et/ou consultés lors de notre enquête, et qui s'intéressent essentiellement aux revues internationales, aux musées, aux galeries, au marché de l'art ainsi qu'aux biennales. Les pays considérés comme « périphériques » dans ce classement sont variés et proviennent de tous les continents du monde. Le changement de leurs positions dans la hiérarchie varie parfois brusquement d'après la plupart des indicateurs que nous avons eu l'occasion d'étudier. Si l'on pense donc uniquement à la position des pays, on peut dire que l'espace occidental représenté souvent par les États-Unis ainsi que les pays de l'Europe de l'Ouest, reste relativement très stable de 1971 à 2010, alors que la visibilité des pays « périphériques » dépend très fortement du point de vue et varie selon les supports utilisés ; rappelons que la visibilité de la Turquie et du Brésil est intéressante dans les biennales, tandis que celle de la Chine reste très forte sur le marché de l'art.

Le développement de l'art contemporain est réellement une question très complexe qui dépend de nombreux facteurs tels que l'économie, la géographique, la politique, l'histoire, la culture et l'urbanisation. Les villes ou les pays les plus cités dans toutes les enquêtes que nous avons étudiées satisfont à toutes ces diverses conditions, alors que les territoires de l'art contemporain, considérés comme moins importants que les pays du « centre », n'y arrivent que partiellement, ce qui permet malgré tout de développer des institutions, des manifestations artistiques, le marché de l'art, des mouvements, des courants et des groupes artistiques. C'est pour cette raison que quelques villes (ou pays) riches, occidentales, démocratiques, historiques, culturelles dont la population est très dense, comme New York, Paris, Londres, Los Angeles, Chicago, Berlin, etc., prospèrent dans le monde de l'art contemporain. Rappelons qu'aucun pays d'Asie du Centre n'est cité dans l'une des rubriques

Review/Preview des quatre revues internationales étudiées. De plus, la visibilité du continent africain reste quasi-insignifiante par rapport à celles d'autres (sous-) continents, parce que ces espaces remplissent moins les conditions liées à la visibilité des territoires de l'art contemporain. C'est pourquoi, un rapport hiérarchique et déséquilibré se développe aujourd'hui très fortement au sein de l'art contemporain international.

Notons cependant que la visibilité des pays « périphériques » s'est accrue depuis les années 90, comme l'indiquent de nombreux palmarès que nous avons créés à partir des revues internationales. A l'ère de la mondialisation, l'Occident, obsédé par la « rareté », l'« authenticité » et l'« originalité », cherche une nouvelle valeur esthétique dans les pays lointains. Quant à l'Asie de l'Est, il est possible d'établir un rapport temporel pour le développement de la visibilité des pays : le Japon, à partir des années 80 ; la Corée du Sud, à partir des années 90 ; la Chine, à partir des années 2000. Les musées, les galeries, les biennales ainsi que d'autres formes d'espace d'exposition sont, en effet, abondantes dans les trois pays d'Asie de l'Est. Une simple « présence » ou disposition des institutions ne garantit cependant pas une bonne « visibilité » artistique au sein du monde de l'art contemporain à l'échelle internationale. Ce sont de nombreuses conditions qui permettent de développer la visibilité des territoires. La Corée du Sud, le Japon et la Chine, ayant des villes ultramodernes et très peuplées, sont des pays très riches du point de vue économique et politiquement stables. Mais l'Asie se trouve géographiquement très distante de l'Occident qui domine la scène internationale de l'art contemporain. La culture et la langue y sont surtout très différentes de celles ayant cours en Amérique ou en Europe, ce qui permet à l'Occident de dire que ce nouveau territoire reste bien « exotique ». De ce point de vue-là, il est intéressant de considérer l'apparition des artistes chinois pendant la deuxième moitié des années 2000, ce qui permet de penser que l'exotisme séduit aujourd'hui le marché de l'art.

Les périodes de crise économique, ainsi que celles de l'art contemporain, coïncident avec l'ère de développement de la visibilité des espaces asiatiques. On peut donc penser que les pays « exotiques » offrent une nouvelle possibilité de développement du domaine artistique à l'espace occidental qui s'intéresse de plus en plus à la diversité du monde. La visibilité des artistes nord-coréens se manifeste, par ailleurs, depuis peu, dans l'espace occidental, tout en s'inscrivant dans une « singularité » esthétique fondée sur une réalité politique ainsi que sur l'effet médiatique, alors que la Corée du Nord elle-même ne fait pas partie des territoires de l'art contemporain à l'échelle internationale. Les artistes nord-coréens suscitent, en effet, l'intérêt des collectionneurs européens

car une œuvre provenant d'un pays très fermé, politiquement parlant, prend de la valeur du fait de sa rareté. Pour la Chine, la croissance est brillante dans les années 2000, mais elle n'est pas aussi extraordinaire que dans les ventes aux enchères où les artistes chinois arrivent à rivaliser avec les artistes américains et allemands.

CHAPITRE III. Analyse portant sur des artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art

Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010

Rang	Rang Artfacts	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	L	C	TT	L (EX)	C (EX)	TT (EX)	L (EX%)	C (EX%)	TT (EX)	Point (L)	Point (C)	Point (TT)
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	13	30	43	10	10	20	77%	33%	47%	3900	3000	6900
2	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	6	19	25	1	4	5	17%	21%	20%	1800	1900	3700
3	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	6	17	23	3	7	10	50%	41%	43%	1800	1700	3500
3	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	8	11	19	8	6	14	100%	55%	74%	2400	1100	3500
5	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	8	10	18	8	7	15	100%	70%	83%	2400	1000	3400
6	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	7	9	16	5		5	71%	0%	31%	2100	900	3000
7	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	6	11	17	5	5	10	83%	45%	59%	1800	1100	2900
8	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	7	7	14	4	1	5	57%	14%	36%	2100	700	2800
9	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	4	14	18	1	1	2	25%	7%	11%	1200	1400	2600
10	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	4	13	17	4	11	15	100%	85%	88%	1200	1300	2500
10	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	3	16	19	1	1	2	33%	6%	11%	900	1600	2500
12	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	3	14	17	1	4	5	33%	29%	29%	900	1400	2300
13	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	4	10	14	3	3	6	75%	30%	43%	1200	1000	2200
14	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	5	6	11	5	4	9	100%	67%	82%	1500	600	2100
14	402	JP	JP	PI*	1951	M	Yosumasa Morimura	3	12	15	3	8	11	100%	67%	73%	900	1200	2100
16	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	3	10	13	3	7	10	100%	70%	77%	900	1000	1900
17	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	2	9	11	2	5	7	100%	56%	64%	600	900	1500
17	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	3	6	9	1		1	33%	0%	11%	900	600	1500
17	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	2	9	11	2	9	11	100%	100%	100%	600	900	1500
17	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	3	6	9			0	0%	0%	0%	900	600	1500
21	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	3	5	8	1		1	33%	0%	13%	900	500	1400
21	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	4	2	6	2	1	3	50%	50%	50%	1200	200	1400
21	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo	1	11	12	1	6	7	100%	55%	58%	300	1100	1400
21	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima	1	11	12	1	6	7	100%	55%	58%	300	1100	1400
25	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	4	1	5	3		3	75%	0%	60%	1200	100	1300
25	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	3	4	7	3	3	6	100%	75%	86%	900	400	1300
25	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	2	7	9	1	6	7	50%	86%	78%	600	700	1300
25	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	2	7	9	2	5	7	100%	71%	78%	600	700	1300
25	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan	1	10	11	1	9	10	100%	90%	91%	300	1000	1300
25	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho Suh	2	7	9	2	2	4	100%	29%	44%	600	700	1300
31	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	2	6	8	1		1	50%	0%	13%	600	600	1200
31	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du	2	6	8	1	1	2	50%	17%	25%	600	600	1200
33	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	2	5	7	1		1	50%	0%	14%	600	500	1100
34	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo Ja Kim	2	4	6	2	4	6	100%	100%	100%	600	400	1000
34	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	2	4	6			0	0%	0%	0%	600	400	1000
34	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa	2	4	6		2	2	0%	50%	33%	600	400	1000

34	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen	1	7	8		2	2	0%	29%	25%	300	700	1000
34	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei Ming	1	7	8	1	7	8	100%	100%	100%	300	700	1000
39	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	2	3	5	1	1	2	50%	33%	40%	600	300	900
39	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	2	3	5	1		1	50%	0%	20%	600	300	900
39	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	2	3	5	2	3	5	100%	100%	100%	600	300	900
39	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	2	3	5	2	2	4	100%	67%	80%	600	300	900
39	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone	2	3	5	1	2	3	50%	67%	60%	600	300	900
44	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
44	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A	1	5	6			0	0%	0%	0%	300	500	800
44	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
44	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka	1	5	6	1	5	6	100%	100%	100%	300	500	800
44	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh	1	5	6	1	3	4	100%	60%	67%	300	500	800
60	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	2	2	4	2		2	100%	0%	50%	600	200	800
49	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee	1	4	5	1	4	5	100%	100%	100%	300	400	700
49	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
49	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	2	1	3	2		2	100%	0%	67%	600	100	700
49	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		7	7		6	6	0	86%	86%	0	700	700
53	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
53	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
53	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		6	6		1	1	0	17%	17%	0	600	600
53	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi	1	3	4		1	1	0%	33%	25%	300	300	600
53	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		6	6			0	0	0%	0%	0	600	600
53	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa	1	3	4		1	1	0%	33%	25%	300	300	600
53	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi	1	3	4	1	2	3	100%	67%	75%	300	300	600
60	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui	1	2	3		2	2	0%	100%	67%	300	200	500
60	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		5	5		1	1	0	20%	20%	0	500	500
60	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		5	5			0	0	0%	0%	0	500	500
60	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiu Zhen	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
60	3969	JP	JP/FR	PO	1962	F	Yuki Onodera	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
60	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
60	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
60	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
60	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		5	5		4	4	0	80%	80%	0	500	500
60	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		5	5		2	2	0	40%	40%	0	500	500
60	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		5	5		4	4	0	80%	80%	0	500	500
60	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
60	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
60	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei Ji	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
75	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		5	5		5	5	0	100%	100%	0	500	500
75	2434	CN	CN	PO	?	M	Cni Peng	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
75	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
75	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		4	4		1	1	0	25%	25%	0	400	400

75	25512	JP	JP	DP*	1947	M	Kousai Hori	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
75	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
75	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
75	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		4	4		4	4	0	100%	100%	0	400	400
75	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
75	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		4	4			0	0	0%	0%	0	400	400
75	23115	JP	JP	IN	1965	F	Minako Nishiyama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
75	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita	1	1	2		1	1	0%	100%	50%	300	100	400
75	3003	KR/US	US	PH, VI	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
75	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
75	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
75	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
75	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
75	1712	CN	CN	PI	1965	M	Yan Lei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
75	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1961	M	Yuan Shun	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
75	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
75	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		4	4		2	2	0	50%	50%	0	400	400
95	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	29711	JP	?	PO*	?	M	Fumimasa Hosokawa	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	8773	CN	CN	VI*	1970	M	Jia Zhang Ke	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	35718	JP	FR	PO	1944	M	Jun Shiraoka	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	?	JP	?	PI	1957	M	Junji Kawashima	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	?	JP	JP	DS*	1944	M	Kansai Yamamoto	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	4145	JP	US	DI	1967	M	Kaz Oshiro		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	32012	JP	JP	PI*	1956	M	Kazumi Nakamura	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	?	JP	DE	SC*	1976	M	Ken Ichiro Taniguchi	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	29380	JP	?	PI*	1941	M	Ko Nakajima	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	?	JP	JP	?*	1961	M	Kohdai Nakahara		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	39588	JP	?	PI*	1943	M	Koji Kinutani	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	?	JP	?	?*	1966	?	Ryoji Oeda	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	38060	JP	JP	?*	1953	M	Satoshi Yabuchi	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka Yokomizo		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	36882	JP	?	PI, SC*	1937	?	Toshihiro Hamano	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300

95	?	KR	KR	SC, GV*	1918	F	Seung Ja Rhee		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	1678	CN	CN	PO	1967	F	Xing Danwen	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	26884	CN	US	PI*	?	F	Li-lan		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	6105	CN	CN	DI	1960	M	Ah Xian	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	17892	JP	FR	PI, DP	1944	M	Aki Kuroda		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	33825	JP	JP	PO*	1960	M	Chihiro Minato	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	3271	CN	CN	IN	1977	M	Chu Yun	1		1	1		1	100%	0	100%	300	0	300
95	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	15207	JP	JP	PH	1972	M	Hiroshi Sunairi	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	7825	JP	JP	DN	1938	M	Issey Miyake		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	8066	JP	JP	SC, IN*	1946	M	Noriyuki Haraguchi	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		3	3		3	3	0	100%	100%	0	300	300
95	2703	JP	FR	PH	1966	M	Ryoji Ikeda		3	3			0	0	0%	0%	0	300	300
95	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	1615	JP/UK	DE/MX	IN	1982	M	Simon Fujiwara	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	8580	CN	US	MD	1976	M	Tin-Kin Hung	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	29543	JP	JP	DS	1948	M	Yoshihisa Kitatsuji	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	15388	JP	JP	IN*	1918	M	Yukio Nakagawa	1		1			0	0%	0	0%	300	0	300
95	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
95	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
95	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		3	3		2	2	0	67%	67%	0	300	300
	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong hwa		3	3		1	1	0	33%	33%	0	300	300
165	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byung Hun Min		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	?	JP	?	PI*	?	?	Hideki Nagahashi		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200

165	31176	KR	FR	PI*	1940	M	Kim En Joong		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	19171	JP	JP	PI*	1963	F	Miran Fukuda		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	25904	CN	US	PI*	1975	F	Stella Lai		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	23747	JP	US	PI*	1952	F	Takako Yamaguchi		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	?	JP	?	?*	?	M	Tara Suzuki		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan Ru		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1966	M	Yang Maoyuan		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	38873	CN	US	PI*	?	M	Yee Jan Bao		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	6518	CN	CN	PO, IN	1975	F	Chen Lingyang		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	14893	CN	US	SC, IN*	?	F	Cui Fei		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	2592	CN	US	PO, VI	1970	F	Cui Xiuwen		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	18151	KR	US	PI*	1960	F	Ran Hwang		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	28188	CN	US	DP*	1963	M	Jackie Chang		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun Yang		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	19133	JP	DE/JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	4442	JP	JP	SC	1965	M	Kenji Yanobe		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200

							Chun													
165	2092	CN	CN	PI, PO, IN	1976	M	Liu Ding		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	2839	CN	CN	PI, IN	1969	M	Lu Hao		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	2402	CN	CN	PI	1940	M	Qiu Shihaua		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		2	2			0	0	0%	0%	0	200	200
165	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		2	2		2	2	0	100%	100%	0	200	200
165	17686	KR	US	PI*	1906	M	Yun Gee		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	8850	CN	CN	PI	1970	M	Zhang Xiaotao		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon Ito		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
165	4559	CN	CN	PI	1973	M	Li songsong		2	2		1	1	0	50%	50%	0	200	200
243	?	CN	CN	PI	1968	M	Lu Chungcheng		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	34225	KR	?	SC, IN*	?	F	Ahn Pil YUN		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	?*	?	?	Ai Igawa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6611	JP	JP/US	SC	1950	F	Akio Takamori		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN/US	CN/US	PI*	1915	M	Andrew Chin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13541	JP	JP	PI*	1961	F	Arika Someya		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36945	JP	JP	PI	1974	F	Asae Soya		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37669	JP	?	AR	?	M	Atsushi Kitagawara		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	36377	JP	US	PI*	1972	F	Ayae Takahashi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38217	JP	JP	PI*	1969	F	Chieko Oshie		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	JP/DE	SC, IN*	1953	F	Choi Jae-Eun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	SC*	?	M	Cusi Masuda		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	40028	CN	?	PI*	1973	F	Dai Qing		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	36498	JP	NL	PI*	1974	M	Daishin Sumimoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	8072	KR	KR	SC*	1974	F	Donghee Koo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	30034	CN	CN	PI*	1963	M	Duan Jianghua		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	IN*	1961	M	Eiji Watanabe		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	SC*	1941	M	Fujii Chuichi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN	CN	PI*	1961	M	Gang Zhao		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	?*	1942	M	Guen Young Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	SC*	?	?	Hajime Ikegaya		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	11069	JP	DE	PO, PH*	1981	F	Hanayo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI*	1950	M	Hang-Ryul Park		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38455	JP	JP	PI*	1958	M	Harutaka Matsumoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	32867	JP	US	PI	1907	M	Hideo Date		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	23440	JP	US	PI	1948	M	Hiro Yamagata		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	DN, SC*	?	?	Hiroka Saito		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	34149	JP	US	PH*	1948	M	Hirokazu Kosaka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	17589	JP	?	SC, IN*	1962	M	Hironori Murai		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	PI*	1960	M	Hiroshi Honma		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	M	Hiroshi Kamo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	35596	JP	?	?*	1971	M	Hiroshi Ono		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36797	JP	JP	VI*	1927	M	Hiroshi Teshigahara		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	JP	PO*	1904	M	Hiroshi Yokoyama		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	US	SC, IN*	1957	M	Hyoung Nam Ahn		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	VI, SC*	1942	M	Hyun Ki Park		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13892	KR	KR	PI*	1972	M	Hyunjhin Baik		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	IN*	1939	?	Iiga Pang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6980	KR	US	PI*	1952	M	Il Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36802	KR	US	PI, DN*	1958	?	In-Hyung Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI*	1919	M	Insik Quac		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39648	JP	JP	PI, DN*	?	M	Itsuo Kiritani		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN	CN/US	PI*	1958	M	Jian Wang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	?	?*	?	M	Jin Won Chung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	SC*	1961	M	Jung Hwa Choi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	US	PI*	?	F	Jung Hyng Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32969	JP	JP	SC*	?	M	Junichi Kusaka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	25516	JP	US	SC, PI*	1943	F	Junko Yoda		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39448	JP	?	?*	1984	F	Kasumi Ito		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	27161	JP	JP	SC*	1972	F	Katsuyo Aoki		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	31919	JP	?	PO*	1951	M	Kazuo Kenmochi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	PI*	?	F	Keico Prince		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	F	Keiko Hosokawa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	14334	JP	NL	IN*	1957	F	Keiko Sato		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	33362	JP	JP	PI*	1958	M	Keizaburo Okamura		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39627	JP	JP	PI*	1943	M	Kenji Inumaki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	21742	KR	US	PI, IN*	1941	F	Ke-Sook Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	23148	KR	KR	IN, SC*	1957	M	Keun Byung Yook		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39735	JP	JP	PI*	1906	M	Key Sato		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	US	?*	1975	F	Kim Haeyoung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	23544	JP	JP	PO	1913	F	Kineo Kuwabara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	PI*	1946	?	Kohichi Ono		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	?	Koln Kritik		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	PI*	1945	?	Kubota Masataka		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	18840	JP	US	PI*	1968	F	Kumi Yamashita		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	PO*	?	M	Kunihiko Takada		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	?	?	F	Kyoko Iwase		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN	?	?*	?	F	Lance Fung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33896	KR	?	PI*	?	M	Lee Inhyeon		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	UK	SC*	1939	M	Li Yuduan		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN	US	PI*	1941	F	Lily Yeh		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	18162	CN	US	?	?	F	Lin Yan		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	33561	JP/US	US	VI, PH, SC, PO*	1952	F	Linda Nishio		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16733	JP	US	SC, IN*	1973	F	Maki Tamura		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	M	Manabu Sakaino		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	28097	JP	US	PI*	1969	F	Masako kamiya		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	PI*	?	F	Masami Sato		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	35818	JP	?	?*	?	M	Masashi Matsumoto		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	SC*	1950	M	Masayuiki Oda		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	31972	JP	JP	SC*	1923	F	Masayuki Nagare		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	M	Massaaki Nishi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	29743	CN	CN/US	?*	?	M	May Sun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	36883	JP	US	SC*	1943	M	Michihiro Kosuge		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	24684	JP	US	PI*	?	F	Michiko Itatani		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	F	Michiko Yano		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	JP	?*	?	F	Mie Takatsu		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38467	KR	US	PI*	?	F	Miki Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	?*	1945	M	Min Tanaka		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	SC*	1924	F	Minami Tada		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	35391	JP	JP	SC*	1952	M	Mitsukuni Takimoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	37000	JP	?	PI*	?	F	Miyuki Tsugami		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	37503	JP	JP	SC*	1931	M	Morio Shinoda		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16945	CN	CN	PO*	1970	F	Mu Chen		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	32526	CN	US	PI*	1927	M	Mu Xin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	14654	KR	KR	PI*	1971	F	Nakhee sung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	PI*	1985	F	Nao Kaneko		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	Naoko Goto	JP	?	Naoko Goto	?	F	Naoko Goto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	10119	JP	JP	PI, SC*	1946	F	Naoyoshi Hikosaka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	12446	JP	JP	IN, SC*	1942	M	Nobuo Sekine		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39680	JP	US/JP	PI, SC*	1949	M	Noda Masaaki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10035	KR	KR/CH	PI*	1977	M	Noori Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100

243	?	JP	US	PI*	?	F	Noriko Sakanishi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	25281	JP	DE	SC*	1983	F	Noriko Yamaguchi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	SC, IN*	1947	M	Osami Tanaka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38584	KR	US	PI*	1954	F	Path Soong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN/US	US	VI, IN	1946	M	Ping Chong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN	CN/FR/CH	PI*	1961	M	Qui Jie		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	23955	JP	JP	PI*	1953	F	Reiko Sudo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	?*	1915	M	Richard Yokomi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	DE	PO*	1971	F	Rika Noguchi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	Rikuro Okamoto	JP	?	IN, SC*	?	M	Rikuro Okamoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	US	PI*	?	F	Risa Sekiguchi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	17001	JP	JP	PI*	1963	M	Risaku Suzuki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI*	1970	M	Roh Choong Hyun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	33531	JP	US	PI*	?	M	Ryuhei Rex yuasa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	PH*	?	M	Sankai Juku		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39508	JP	?	?	?	F	Satoru Kawagoe		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	18346	KR	KR	PI*	1977	F	Sejin Park		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8071	KR	FR	SC*	1972	F	Seulgi Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4897	KR	KR	PO	1973	M	Seung Woo Back		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	29213	CN	US	PI	1955	M	Shen Chen		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN	CN	SC*	1969	M	Shi Quing		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	32049	CN	CN	SC*	1975	M	Shi Zhongying		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	27991	JP	JP	VI, MD, IN*	1962	M	Shigeaki Iwai		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	20821	JP	?	PO	1939	M	Shigeo Anzai		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	36465	JP	JP	PI*	1956	M	Shinichiro Kobayashi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN	CN	?*	1972	M	Shu Ming		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	31503	JP	JP	PI, SC*	1900	M	Sofu Teshigahara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	US	PI*	1979	?	Soo Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33603	JP	JP	SC*	1947	M	Sueharu Fukami		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	KR/NL	VI, IN*	1975	M	Sung Hwan kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	?	PH*	?	M	Sung Neung Kyung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	US	?*	?	M	Sungmi Naylor		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	IN	?	M	Susumu Kamaya		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	PI*	?	F	Tabiaimo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39996	JP	?	SC*	?	M	Taiji Taomote		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?	?	M	Taka Timura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	DS*	1936	M	Takao Saito		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	SC*	1951	M	Takashi Fukai		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37961	JP	US	PI*	1930	M	Takeshi Kawashima		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39319	JP	?	PI*	?	M	Tamotsu Ikeya		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	30151	CN	CN	PH*	?	M	Tan Dun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	30688	JP	US	SC, IN*	?	M	Taro Hattori		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	SC*	1941	F	Tazuko Ichikawa		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	28006	JP	JP	PH*	1960	M	Teiji Furuhashi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39534	JP	?	?*	?	?	Tokuzo Yabitsu		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6491	JP	UK	SC*	1972	M	Tomoaki Suzuki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	31727	JP	JP	PI*	1938	M	Tomoharu Murakami		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	PI*	1942	M	Toshihiro Sakuma		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8025	JP	US	PI*	1974	F	Tracy Nakayama		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	CH	SC*	1904	M	Tshumi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US	PI, DS*	1952	M	Tsugio Hattori		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	26931	KR	FR	PI*	1904	M	Ungno Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	32949	JP	?	SC*	1950	M	Wakiro Sumi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	37635	CN	CN/US	PI, IN	1965	F	Weihong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	CN	?	PI*	?	M	Weimin Huang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39251	CN	CN	PI, SC*	?	M	Wu Man Wai		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	15531	CN	CN/FR	PI*	1954	M	Xiao Fan		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN	CN	PI*	1957	M	Xiao Xia		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11180	CN	CN	PO	1965	M	Xiao YU		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39313	CN	CN	?*	1970	M	Yang Mian		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37092	JP	?	?*	1977	F	Yasuko Fujiwara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	PH*	?	F	Yasuko Nagamine		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	JP	MD*	1966	?	Yasutaka Nakanowatari		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	34015	JP	UK	PI*	1974	F	Yo Okada		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	IN, SC*	?	M	Yonekichi Tanaka		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38602	JP	JP	IN*	1955	M	Yoshiaki Watanabe		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	US/JP	PI*	?	M	Yoshiki Araki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	35022	JP	US	PH*	?	F	Yoshiko Chuma		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38831	JP	?	?*	?	M	Yoshinori Tsuda		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	28055	JP	?	MD*	1951	M	Yoshiro Negishi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	1923	M	Yoshiuni Ilda		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	23060	JP	JP/DE	IN, SC*	1958	M	Yoshiyuki Miura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10008	KR	KR	IN, SC*	1958	F	Young Sun Lim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39883	KR	KR	PI*	?	F	Yuhee Choi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6997	JP	JP	PI, IN, VI	1951	M	Yuichi Higashionna		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	26156	JP	US	SC*	?	F	Yuka Otani		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	23169	JP	US	PI, SC, IN*	1937	F	Yuki Nakamura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16516	JP	JP	SC*	1973	F	Yuko Murata		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	JP	?	MD*	?	F	Yumiko Ohmori		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	?	Yutaka Kimura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37146	JP	JP	SC*	1981	M	Yuuki Matsumura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38869	KR	KR	PI*	?	F	Zuyoung Chung		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	15639	JP	US	PO*	1969	M	Katsuhiro Saiki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	SC*	1953	M	Kazuo Takiguchi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	14070	JP	JP	PI	1977	F	Ai Yamaguchi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	CN/UK	UK/CN	PI*	1987	F	Angela Ho		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4572	JP	JP	PI, DS	1976	F	Aya Takano		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	6446	JP	JP	PI, DS	1979	F	Aya Uekawa		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	1355	JP	JP	DI	1975	F	Ayako Tabaimo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	25641	CN	US	IN*	?	F	Beili liu		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	5764	JP/US	US	PI	1958	F	Carrie Yamaoka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3683	CN	CN	VI, IN	1975	F	Chen Qiulin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	7727	JP	JP/BR	PI	1973	F	Chie Fueki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2110	JP	US	DP	1974	F	Chiho Aoshima		1	1		0	0	0	0%	0%	0	100	100
243	17652	JP	?	DS	1973	F	Chinatsu Ban		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	27979	JP	JP	SC*	?	F	Chu Enoki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16358	KR	KR	PI	1969	F	Chung Suejin		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16836	CN	CN	VI	1961	F	Ellen Pau (hong koog)		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6866	KR	US	DI	?	F	Eunjung Hwang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33863	KR	US	PI*	?	F	Ga Hae Park		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38581	KR	?	?*	?	F	Haesook Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	15469	CN	CN	PO	1974	F	Han Bing		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	30177	JP	DE	DS	1974	F	Hana Usui		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	21641	JP	?	SC, VI, IN*	?	F	Heidi Kumao		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37238	KR	US	PI*	1957	F	Hwang Ju-Lie		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	23154	KR	US	SC*	1963	F	Jaye Moon		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3199	KR	US	IN	1971	F	Jean Shin		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4128	KR	KR	DI	1971	F	Jewyo Rhii		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	24762	CN	KR	PI*	1978	F	Jihyun Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37012	KR	KR	PI, IN*	1961	F	Jinyong Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	US	PI*	?	F	Juri Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38999	JP	?	?*	1955	F	Kaoru Hirabayashi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6153	JP	ES	?*	1966	F	Kaoru Katayama		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	10683	JP	JP	PO	1979	F	Kazuna Taguchi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	24706	JP	JP	PI*	1970	F	Kumi Machida		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	14094	CN	CN	SC	1976	F	Liang Shuo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3202	CN	CN	PO	1979	F	Liang Yue		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10008	KR	KR	PI*	1959	F	Lim Young-Sun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38039	KR	?	PI	?	F	Luna Park		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	JP	?*	1944	F	Masako Shibata		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	9329	KR	UK	SC, PI*	1967	F	Meekyoung Shin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	36428	JP	?	PI	1959	F	Mika Yoshizawa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3066	KR	KR	VI, IN, PH	1968	F	Minouk Lim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	13574	JP	DE	PI	1973	F	Miwa Ogasawara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	24207	JP	US	PI	1918	F	Miyoko Ito		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36289	CN	US	PO	?	F	Nina Kuo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4391	JP	DE	PO	1971	F	Noguchi Rika		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3527	JP	JP	PO	1972	F	Rinko Kawauchi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	30633	JP	JP/US	IN	1950	F	Ritsuko Taho		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	7891	JP	US	SC, DS	1926	F	Ruth Asawa		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	US	PI*	1971	F	Sang Ah Choi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	7897	KR	KR	SC	1964	F	Seoyoung Chung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32987	JP	JP	IN	1953	F	Shigeko Hirakawa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32984	JP	JP	IN, DN*	1945	F	Shihoko Fukumoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	31675	KR	KR	PI*	1980	F	So young choi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36338	KR	KR	PI*	?	F	Sobin Park		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	US	PO	?	F	Sokhi Wagner		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11291	CN	CN	PI	1977	F	Song Kun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	28986	KR	US	IN*	?	F	Soo Sunny Park		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32485	KR	KR	PI, IN*	1963	F	Sookyung Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4692	KR	KR	IN	1965	F	Sora Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	5062	KR	DE	PO, VI, IN	1968	F	Sunah Choi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	21717	KR	US	PI*	?	F	Sunny Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3650	JP	DE	SC, IN, PH	1929	F	Takako Saito		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	22550	JP	JP	PI	1950	F	Toeko Tatsuno		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	19650	JP	JP/US	PI, DP	1913	F	Toko Shinoda		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13164	JP	US	VI, SC, IN, PH	1973	F	Yasue Maetake		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	37917	KR	UK/FR	SC, IN*	1978	F	Youngmi Chun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	5050	CN	CN	PI	1966	F	Yu Hong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6451	JP	JP	PO, SC, IN	1971	F	Yuki Kimura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8504	KR	US	PI*	1964	F	Yunhee Min		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	36927	JP	JP	PI	1960	F	Yuumi Domoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	Groupe	CN	?	Groupe	Groupe	Groupe	Yixiangju		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	26199	JP	FR	PO	1957	M	Aki Lumi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39588	JP	?	IN	1953	M	Akira Kamiyama		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	8782	JP	JP	PI	1969	M	Akira Yamaguchi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10145	JP	JP	PI	1966	M	Atsushi Fukui		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6857	KR	KR/US	PO	1956	M	Atta Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4376	JP	JP/US	PI	1931	M	Ay-O		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	?	?*	?	M	Bae Young Jin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3536	CN	CN	PO, IN	1968	M	Bai Yiluo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2986	KR	KR	VI, DI	1963	M	Beom Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	25502	CN	US	PI, VI*	1948	M	Bing Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39811	JP	JP/US	PI	1954	M	Brian Yoshimi Isobe		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	34128	KR	?	?*	1958	M	Byoung Yong Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2190	KR/US	US	PI	1961	M	Byron Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2876	CN	CN	PO, PH	1967	M	Cang Xin		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11914	KR	US	PI	1960	M	Changha Hwang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	1352	CN	CN	IN	1962	M	Chen Shaoxiong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3579	CN	CN	PI	1969	M	Chen Wenbo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38726	KR	KR	PI*	?	M	Cheol Yu Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8409	KR	KR	DS, VI, IN	1957	M	Cho Duck-Hyun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8450	CN	US	MD*	1974	M	Christopher K. Ho Hongkoog		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32496	JP	CN	PI	1981	M	Daisuke Ohba		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3084	CN	CN	PI	1962	M	Ding YI		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100

243	37001	KR	KR	IN*	?	M	Dong-Koo YUN		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	14867	KR	KR	SC*	1976	M	Dongwook Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	1400	CN	CN	PI, IN	1966	M	Feng Mengbo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3732	CN	CN	PI	1968	M	Feng Zhengjie		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	18802	JP	US	PO, SC	1981	M	Futoshi Miyagi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2155	KR	KR	IN, PH	1964	M	Gimhongsok		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI*	1936	M	Guiline Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6060	KR	KR	IN	1978	M	Ham Jin		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11463	CN	CN	PO	1967	M	Han Lei		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	23504	CN	FR CN	PI	1977	M	Hankang Huang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	5707	CN	UK	PI	1968	M	He Sen		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	KR	PO*	1963	M	Hein Kuhn Oh		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2136	CN	CN	PO	1965	M	Hong Hao		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2588	CN	CN	PI, PO	1960	M	Hong Lei		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	21122	KR	KR	IN, PI*	1941	M	Hwang Young Sung		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	9130	KR	KR	SC, IN	1969	M	Hyungkoo Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	JP	?	?*	?	M	Isamu Kawabayashi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39251	CN	CN	PI*	1911	M	Jackson Yu		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4471	KR	KR	VI, IN	1969	M	Jeon joonho		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	17052	KR	KR	?*	1947	M	Jheon Soochenon		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6453	KR	CN	PI, DP	1968	M	Ji Dachun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	7876	KR	KR/US	PI	1972	M	Jin Meyerson		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	32550	JP	US	PI	1961	M	Jiro Nakayama		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	18676	KR	KR	PI	1959	M	Jong-Sang Lee		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2585	KR	KR	VI	1976	M	June Bum Park		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	38163	JP	US	PI*	1964	M	Juri Morioka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	39116	KR	?	?*	?	M	K.S. Koo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3720	JP	DE	PI, PO, SC, IN	1947	M	Kazuo Katase		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16615	JP	JP	PO	1951	M	Keiichi Tahara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	9086	JP	US	PO	1949	M	Kenro Izu		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI	1972	M	Ki soo Kwon		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	12656	KR	?	PI*	1945	M	Kim Hong Joo		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3704	JP	JP	PO	1946	M	Kohei Yoshiyuki		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2347	JP	US	VI, IN	1975	M	Koki Tanaka		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33881	JP	?	PI*	?	M	Kozuki Watanabe		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	IN, VI*	1967	M	Kyung Ho Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	1358	JP/US	JP/US	PO, VI	1975	M	Laurel Nakadate		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10954	KR	KR	PI	1943	M	Lee Kang So		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	20853	CN	DE	SC*	1974	M	Lei Xue		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	9997	CN	CN	PI	1971	M	Li Dafang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	9438	CN	CN	PO	1970	M	Li Wei		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	37090	CN	CN	PH*	1966	M	Li Yifan		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	9077	CN	CN	SC	1969	M	Li Zhanyang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3085	CN	US /CN	VI, SC, IN	1964	M	Lin Yilin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	7765	CN	CN	PI	1963	M	Ling Jian		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	1829	CN	CN	SC, IN	1962	M	Liu Jianhua		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	1623	CN	CN	PI	1963	M	Liu Xiaodong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3161	CN	CN	PI	1964	M	LiuYe		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	29215	CN	CN	PI*	1905	M	Luis Chan		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4441	CN	CN	PI	-	M	Luo Brothers		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	27038	CN	CN	PI*	1968	M	Ma Han		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	23848	JP	DE	PI	?	M	Maki Na Kamura		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	17169	JP	US	PI	1960	M	Makoto Fujimura		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13539	CN	CN	PI*	1968	M	Mao Yan		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	21878	JP	US	PI*	1952	M	Marc Katano		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4615	JP	JP	MD	1956	M	Masaki Fujihata		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3395	JP	?	PO	1957	M	Masao Yamamoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	7543	JP	JP	PI, IN, PH	1957	M	Masato Kobayashi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11855	JP	JP	IN, PH	1953	M	Masato Nakamura		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6376	CN/US	US	IN, DI	1951	M	Mel Chin		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	13949	CN	CN/DE	PI	1966	M	Meng Huang		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	936	CN	CN	PO, VI	1964	M	Miao Xiaochun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	SC	1942	M	Moon Seup Shim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2664	JP	?	PO, VI, SC	1972	M	Motohiko Odani		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8644	JP	JP	IN*	1964	M	Muneteru Ujino		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	15620	KR	KR	SC*	1964	M	Myungkeun Koh		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	11039	JP	JP	PI	1971	M	Naoto Kawahara		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3957	CN	NL	PO, SC, IN	1964	M	Ni Haifeng		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	20104	JP	?	IN	1953	M	Noboru Tsubaki		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13621	JP	JP	PI	1966	M	Nobuya Hoki		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	KR	SC, PI*	1958	M	Noh Sang Kyoon		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	13506	KR	KR	PI*	1956	M	Oh Chi Gyun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	19715	KR	KR	PI*	1950	M	Ok-Sang Lim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	20608	JP	JP	DI	1928	M	Osamu Tezuka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	5439	CN	CN	PH	1977	M	Pak Sheung Chuen		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	12741	CN/CA	CA	VI	1954	M	Paul Wong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	7920	CN	CN	PI	1962	M	Qi Zhilong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	8252	CN	CN	PI	1977	M	Qiu Xiaofei		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4315	JP/US	US	PI	1939	M	Roger Shimomura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33986	JP	JP	DP	1947	M	Ryoichi Majima		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2560	JP	JP	PO	1947	M	Ryuji Miyamoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6311	JP	JP	SC	1928	M	Saburo Muraoka		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	7307	KR	KR	PO	1974	M	Sanggil Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	27889	JP	JP	PI, DP	1967	M	Satoshi Watanabe		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	KR	PI*	1974	M	Seung ho Yoo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	14725	CN	CN	?*	1963	M	Shao Yinong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3426	CN	CN	MD, SC	1956	M	Shen Shaomin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6075	KR	CN	PI, PO, IN	1965	M	Sheng Qi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100

243	3985	CN	CN	SC, IN	1969	M	Shi Jinsong		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	4575	CN	CN	PO, VI, IN	1963	M	Shi Yong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	1265	JP	DE	VI, IN	?	M	Shimabuku		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	5295	KR	US	VI	?	M	Shin Il Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	19425	KR	KR	PI	1929	M	Sho Se-ok		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6820	CN	US	DI	?	M	Simon Leung		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	?	KR	FR	IN, VI, PO*	1946	M	Soun gui Kim		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	18580	KR	?	PI*	1965	M	Sung Hun Kong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16771	KR	US	PO, SC, PH, VI*	1971	M	Suntek Chung		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	20115	JP	JP	AR	1941	M	Tadao Ando		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	8677	JP	JP	PO	1963	M	Taiji Matsue		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	5675	JP	JP	IN	1970	M	Taiyo Kimura		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	15554	JP	JP	PI	1960	M	Takanobu Kobayashi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	34511	JP	FR	SC	1930	M	Takashi Naraha		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	38571	JP	JP	PI*	?	M	Takayuki Kubo		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	26256	JP	JP	PO, SC*	1969	M	Takeharu Ogai		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	889	JP	DE	VI, IN, PH	1974	M	Takehito Koganezawa		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3183	JP	US	MD, VI	1974	M	Takeshi Murata		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	18365	JP	JP	IN	1940	M	Tatsuo Kawaguchi		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	3900	JP	DE	PO, DI	1960	M	Tatsurou Bashi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	39418	JP/US	FR	PI	1925	M	Ted Kurahara		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6717	JP	JP	IN	1978	M	Teppei Kaneuji		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	28337	JP	US	IN	1968	M	Tetsuya Yamada		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3617	JP	UK	PO	1965	F	Tomoko yoneda		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	35583	JP	JP	PI, IN	1960	M	Tsuyoshi Higashijima		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	24827	KR	KR	PI	1918	M	Ucchin Chang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	7302	JP	JP/US	PI	1932	M	Ushio Shinohara		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2830	CN	CN	PO, VI	1960	M	Wang Gongxin		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	8365	CN	CN	PI	1976	M	Wang Guangle		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6461	CN	FR	SC	1949	M	Wang Keping		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	9730	CN	CN	PI	1960	M	Wang Tiande		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6699	CN	CN	PI	1972	M	Wang Wei		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4280	CN	CN	PI	1969	M	Wang Xingwei		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2374	CN	CN	PO	1961	M	Weng Fen		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	31898	KR	KR/US	PI*	1953	M	Wonsook Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	7327	CN	CN	PI, PO	1973	M	Xiang Liqing		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	3886	CN	US	PI	1966	M	Xiaoze Xie		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	2663	CN	CN	MD, IN	1957	M	Xu Tan		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	8282	CN	CN	PI	1967	M	Xue Song		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2051	CN	CN	PI	1956	M	Yang Jie Chang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	1017	CN	CN	VI	1968	M	Yang Zhenzhong		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	15311	CN	CN	PO	?	M	Yao Lu		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	6653	JP	US	PO	1921	M	Yasuhiro Ishimoto		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	33716	KR	US	PI	?	M	Yeong Gill Kim		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100

243	24796	CN	CN	PI	1974	M	Yi Chen		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	?	KR	?	PI, IN*	1966	M	Yong Baek Lee		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	28607	KR	?	SC*	?	M	Yoon Dong Chun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	28716	JP	?	?*	1923	M	Yoshikun Lida		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	16693	JP	JP	PI, IN	1904	M	Yoshishige Saito		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	6013	JP	US	IN	1952	M	Yoshitaka Amano		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	416	JP	DE	PI	1958	M	Yoshitomo Saito		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	5341	KR	?	IN, PI	1969	M	Young Whan Bae		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	29209	JP	US	PI*	1981	F	Yui Kugimiya		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	28424	KR	FR	PI*	1928	M	YUN Hyong-Keun		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	5601	CN	US	AR	?	M	Yung Ho Chang		1	1		1	1	0	100%	100%	0	100	100
243	2456	CN	CN	PI	1964	M	Zeng Fanzhi		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4002	CN	CN	PI	1965	M	Zhang Enli		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	33642	CN	CN	PI, SC	1969	M	Zhang Hui		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	10871	CN	CN	PI, SC, PH, MD	1955	M	Zhang Jian-Jun		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	9153	CN	CN	PI*	1952	M	Zhou Brothers		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	4513	CN	CN	VI	1964	M	Zhu Jia		1	1			0	0	0%	0%	0	100	100
243	12434	CN	CN	PI, IN*	1952	M	Lu Sheng zhong		1	1		1	1		100%		0	100	100
243	6748	CN	CN	PH	1972	M	Zhu Ming		1	1			0				0	100	100
TOTAL 667 artistes				**TOTAL**				**208**	**1237**	**1445**	**139**	**576**	**715**	**67%**	**47%**	**49%**	**62400**	**123700**	**186100**

- Ce tableau illustre la hiérarchie des artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les revues occidentales (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*) de 1971 à 2010. Le classement a été établi par rapport au nombre d'articles consacrés à ces artistes.

***L : article long, C : article court, TT : total**

Le troisième chapitre propose une étude concrète et spécifique portant sur tous les artistes japonais, chinois et coréens mentionnés dans les revues *Artforum, Flash Art, Art in America* et *Artpress*. Ces 667 artistes sont classés selon leurs nationalités en vue d'une comparaison entre les différents pays d'origine[505]. Le tableau Position globale des artistes du trois pays d'Asie de l'Est présente tous les artistes auxquels des articles sont consacrés pendant les quarante années de l'enquête. Ces artistes sont classés de manière croissante, en fonction du nombre de points qu'ils ont obtenus : ces derniers ont été attribués par rapport au nombre d'articles : 300 points aux plus longs contre 100 points pour les plus courts. En effet, les articles valant 300 points sont, en général, trois fois plus longs que les articles courts. Quant aux articles courts, ils consistent, dans la plupart des cas, en une présentation très brève sur l'exposition d'un artiste dans la rubrique *Review*. Étant donné que la présentation elle-même (une simple mention dans les revues internationales) est une valeur importante, et quand on

[505] Signalons ici que le repérage des artistes asiatiques est parfois (très rarement) effectué à partir de la présentation des œuvres des artistes en photographie : non pas par rapport aux articles. Parce que, dans les années 70, certaines revues d'art ont consacré une partie importante à la présentation des œuvres en image sans commentaire.

pense au nombre d'artistes contemporains qui existent aujourd'hui dans le monde mais qui n'ont jamais été repérés par les revues occidentales, nous avons décidé d'attribuer 100 points aux artistes mentionnés dans des articles courts.

Il est également important de souligner le fait que la méthode employée pour notre classement hiérarchique s'inspire de celle du Kunstkompass. Ce dernier propose en effet trois coefficients différents pour l'évaluation des articles : un article entièrement consacré à un artiste : 250 points, un article détaillé : 200 points, une note plus brève : 100 points[506]. Pour notre enquête, nous avons ajouté 50 points de plus, vu son importance, à l'article « long » qui peut être considéré comme un « article détaillé » pour le classement allemand, alors que le coefficient de 100 points reste pour l'article « court » qui correspondrait davantage à « une note plus brève ».

Ce tableau contient notamment de nombreuses sources d'information (Rang Artfacts, Nationalité/pays d'origine, Résidence, Genre, Année de naissance, Sexe) sur les artistes de trois pays d'Asie de l'Est, obtenues en consultant nos revues d'art ainsi que plusieurs sites internet, tels que le site officiel des artistes, des galeries d'art, d'Artfacts, de Wikipédia, etc.[507] Tous ces différents éléments vont nous permettre d'élargir le champ de notre enquête par le biais de différentes sources d'informations et de mieux comprendre et d'identifier les artistes que nous avons recensés mais également d'analyser l'influence que peuvent avoir l'âge, le sexe, le genre artistique ainsi que le pays de naissance ou de résidence. Ils ont en effet très certainement un lien important avec la « notoriété », la « réputation » ainsi que la « légitimité » des artistes, notamment de ceux présentés en tête de notre classement qui sont favorisés par une forte médiatisation de la part des revues occidentales. Le résultat de nombreux classements internationaux tels que le Kunstkompass, Artfacts, Artnet, le Power 100, etc.[508], montre, en effet, ce lien très fort entre la visibilité internationale et

[506] Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* (*Le rapport disparu*), Nîmes, Jacqueline Chambon/Artprice, 2002, p. 51.

[507] Comme nous avons effectué une enquête sur 667 artistes, il est difficile de mentionner toutes les sources d'information que nous avons consultées pour l'identification des genres artistiques. Nous précisons cependant que nous avons marqué « * » dans le classement des artistes des trois pays d'Asie de l'Est toutes les données provenant directement du site internet Artfacts.

[508] La liste du Power 100 est publiée annuellement par le magazine en ligne britannique The ArtReview, depuis 2002. Cet indicateur classe les acteurs (conservateur, commissaires d'expositions, critiques, galeristes, etc.) du monde de l'art contemporain les plus illustrés et ceux qui ont la plus grande influence. Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain, op., cit*., pp. 25-26. Fondé en 1998 en Allemange, Artnet est une plate-forme en ligne permettant de vendre, de rechercher et

plusieurs catégories (âge, sexe, genre artistique, pays de naissance ou de résidence). Alain Quemin a d'ailleurs souligné au sujet du résultat du Kunstkompass :

« *On peut toutefois dire qu'aujourd'hui, sauf très rares exceptions, un artiste figurant parmi les plus en vue internationalement est un artiste déjà "dans la force de l'âge", voire âgé ou même très âgé, tandis qu'un artiste très jeune, voire jeune, n'a pratiquement plus de chances d'accéder à la plus forte visibilité*[509]. »

Quant au genre biologique, d'après le résultat de plusieurs classements on note qu' « … *il ressort que le monde de l'art contemporain est très genré et que, même s'il convient de moduler le constat selon les domaines, les femmes y occupent globalement une position dominée*[510]*.* » En ce qui concerne les pays de naissance ou de résidence des artistes les plus en vue dans les différents classements, on remarque que la part de quelques pays occidentaux (US, UK, DE, IT, FR, CH) est « absolument énorme »[511]. Alain Quemin a ainsi étudié de nombreux classements d'art contemporain et a notamment procédé à une analyse synthétique et comparative basée sur de nombreux facteurs à partir d'une approche sociologique : ces derniers -âge, genre, pays de naissance et de résidence, etc.- sont très intéressants à aborder et à exploiter comme objet de recherches pour notre enquête car nous cherchons à identifier quels sont les artistes asiatiques mentionnés par les revues occidentales. En effet, ils nous fournissent des informations essentielles relevant d'une démarche empirique basée sur les données, mais aussi « *ces éléments sont plus faciles à contrôler que d'autres* [par exemple comme l' « origine sociale », qui est extrêmement compliquée à prendre en compte, du fait d'un statut spécifique de différents pays, de société et de l'époque] *pour procéder à une analyse sociologique* [512]. » La question sur le pays de naissance, ainsi que celui de résidence, est particulièrement intéressante à aborder. Comme nous l'avons déjà indiqué, le résultat du premier chapitre montre que la visibilité de certains pays occidentaux domine le reste du monde selon les quatre revues internationales occidentales que nous avons étudiées. Si on peut transcrire cette « visibilité » comme étant synonyme de « succès », et si le nombre d'artistes asiatiques cités dans les

---

d'acheter les œuvres d'art de plus de 39 000 artistes, proposées par plus de 2 200 galeries situées dans plus de 250 villes. *Ibid., op., cit*., pp. 145-146.

[509] *Ibid*., pp. 335-336.

[510] *Ibid*., p. 383.

[511] *Ibid.*, pp. 421-422.

[512] Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain, op., cit*., p. 314.

revues occidentales qui migrent est considérable, on peut en conclure que le succès de ces artistes dépend du « sol » avant de parler du « don » et du « talent » et que les artistes issus des pays périphériques préfèrent travailler en Occident dans le but de bénéficier d'une notoriété construite à partir d'une visibilité exceptionnelle, dans les médias, de la part des pays du « centre » ou de la « semi-périphérie ». Si l'on peut caractériser les artistes contemporains selon la théorie de l'« articulation du marché et du musée », il est également intéressant d'étudier les genres artistiques des artistes de trois pays d'Asie de l'Est.

Nous avons déjà abordé le fait que les artistes chinois et japonais (Néo-Pop) ont connus un succès important sur le marché de l'art et que la visibilité des artistes coréens a été tout à fait comparable à celle des artistes japonais lors des Biennales de Venise[513] en termes de nombre de lauréats[514]. Suh Do-ho, connu principalement comme artiste pratiquant l'installation dans le monde de l'art, rencontre notamment un succès considérable sur le marché de l'art.

Dans ce chapitre, nous allons notamment comparer entre elles « les stars de l'art contemporain » qui sont essentiellement constituées par des artistes occidentaux mais aussi des artistes de trois pays d'Asie de l'Est en espérant comprendre plus nettement les spécificités de ces derniers à travers une analyse et une réflexion relatives, tout en soulevant la question portée sur le rapport déséquilibré entre ces deux espaces différents.

Nous aimerions, en effet, savoir quelle est la différence entre les trois pays d'Asie de l'Est en termes de genre artistique. Quels artistes s'inscrivent davantage dans une démarche institutionnelle (musée) ou commerciale (marché de l'art) ? Quels pays connaissent des artistes s'appuyant sur l'importance des musées ou du marché de l'art ? Le terme « *star* », employé par Alain Quemin dans son ouvrage intitulé *Les Stars de l'art contemporain*, s'inscrit dans une démarche globaliste, si l'on admet que les palmarès des artistes du monde, établis par les pays du « *main stream* », sont tout simplement

[513] On peut commencer par Jun Soo-chun (1995), Kang Ik-joong (1997), Lee Bul (1999) qui ont été récompensés par une Mention spéciale lors de la Biennale de Venise. Im Heung-soon (1969, Séoul) a été le lauréat du Lion d'argent du meilleur jeune artiste lors du 56e Biennale de Venise (2015) avec son œuvre vidéo intitulée Factory Complex. Soulignons notamment que Minsuk Cho a été le lauréat du Lion d'Or lors de la 14e biennale d'architecture de Venise (2014) en tant que commissaire du pavillon coréen.

[514] Rappelons que le Japon et la Corée du Sud ont été récompensés avec trois lauréats lors de la Biennale de Venise à partir de 1990 et jusqu'en 2009.

« internationaux ». En revanche, les artistes issus de l'Asie de l'Est représentent une toute petite partie du monde de l'art contemporain, comme nous avons pu le constater dans la première partie de notre recherche, même si le territoire chinois est géographiquement immense et que le poids de son économie devient de plus en plus important dans le monde. Quels sont alors les points communs ou les différences entre les artistes repérés par de nombreux palmarès dans lesquels on trouve une véritable série d'artistes masculins occidentaux très connus et d'un certain âge, et ceux de nos trois pays qui bénéficient aujourd'hui d'un intérêt constant (rappelons que la part des artistes d'Asie de l'Est s'accroît pendant 40 ans) auprès des médias occidentaux ?

Nous allons donc tenter de savoir si la théorie du concept de « star » d'Alain Quemin est aussi valable pour les artistes asiatiques issus d'un terrain situé à l'« extrémité » du monde. Le Japon, la Chine et la Corée du Sud se situent en effet en « Extrême-Orient », très éloignés des pays du « centre ». Comment l'Occident est-il alors en mesure de comprendre ou d'apprécier les créations artistiques des artistes issus de ces pays ?

Notre enquête essaie donc, au final, de répondre aux questions suivantes : quels artistes originaires de ces trois pays d'Asie de l'Est sont les plus visibles dans les revues internationales ? Comment a évolué la répartition des pays à chaque décennie ? Comment se compose la répartition du genre « biologique » selon les pays ? Et comment a-t-elle évolué pendant les quarante années de l'enquête ? Quels sont les artistes les plus ou les moins âgés parmi les trois pays d'Asie de l'Est ? Quel est l'âge moyen des artistes asiatiques, selon les pays ? Cet âge moyen a-t-il connu un changement pendant ces quarante années ? Quels sont les pays de résidence des artistes d'Asie de l'Est ? Et, comment ont-ils évolué entre chaque décennie ? Quels sont les genres artistiques les plus ou les moins appréciés par les artistes asiatiques ? Les pratiques artistiques ont-elles connu des changements dans l'art contemporain ? Quelles sont les spécificités des artistes asiatiques vis-à-vis des artistes occidentaux bénéficiant aujourd'hui d'une visibilité exceptionnelle à l'échelle internationale de l'art contemporain? Existe-t-il des différences de hiérarchie entre nos classements et ceux des autres ? Quelles sont les différences qui existent entre les artistes selon les revues d'art ?

À travers ces questions, nous pourrons également mettre en évidence les différences apparaissant entre les artistes japonais, chinois et coréens et quel type d'artiste suscite plus d'intérêt dans l'espace occidental. Ensuite, nous étudierons les expressions employées dans les quatre revues

internationales qui développent une vision « stéréotypée » à l'égard des artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est,. Nous avons, en effet, extrait les phrases représentatives qui illustrent le regard que porte l'Occident sur eux et qui caractérisent la création des artistes asiatiques (Nous avons placé ces extraits dans l'annexe V). Afin de faciliter l'analyse de ces données, les phrases liées à la pensée relativiste divisant le monde entre l'Occident et l'Orient sont traduites en valeur 'EX' (expression).

Avant d'entrer vivement dans l'analyse portant sur les artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010, nous allons aborder et clarifier dès à présent quelques méthodes d'analyse et quelques remarques importantes concernant les méthodes d'enquête sur le traitement des données et sur les classements de divers éléments catégoriels. Nous aborderons également la méthode de classement des mots-clés, jugés comme étant des « clichés » et mentionnés dans l'annexe V.

Pays d'origine de l'artiste

Dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010, la catégorie « Nationalité/pays d'origine de l'artiste » est d'abord un classement général permettant d'identifier et de trier les artistes selon leurs pays d'origine (Japon, Chine, Corée du Sud). En vue d'élargir notre enquête, les artistes qui ne sont pas issus de ces trois pays d'Asie de l'Est sont également cités et étudiés si leurs parents sont originaires du Japon, de la Chine ou de la Corée du Sud. Dans ce cas-là, le tableau indique à la fois le pays d'origine et le pays natal de l'artiste. De même, les artistes qui sont originaires de l'un de ces trois pays d'Asie de l'Est, mais qui ont acquis la nationalité d'un autre pays, sont également classés dans ce tableau. Soulignons que toutes les informations sur la double nationalité des artistes sont basées sur des données que l'on peut trouver sur divers sites internet. Il se peut donc que dans cette liste ne figure pas la totalité des artistes ayant une autre nationalité que celles de leurs pays d'origine.

Rang Artfacts

La rubrique « Rang Artfacts » illustre le classement donné par le site Artfacts.net, nouveau collaborateur de l'éditeur *Capital*, qui a élaboré la fameuse liste de 100 meilleurs artistes, ce que l'on appelle depuis 2008, le Capital Kunstmarkt-Kompass. Selon Alain Quemin, Artfacts utilise un vaste réseau d'institutions, telles que les galeries d'art contemporain privées, les institutions publiques (musées d'art contemporain, centres d'art), les biennales/triennales, les foires d'art contemporain, les maisons de vente, les magazines, etc., afin d'attribuer les coefficients permettant de classer les artistes du monde d'une façon hiérarchique et de sélectionner les artistes les plus renommés et donc les plus recherchés dans le monde[515]. Disposant ainsi de sources d'information regroupant de nombreux acteurs du monde de l'art contemporain, Artfacts va nous permettre de développer un point de vue plus neutre et large à l'égard de ces trois pays d'Asie de l'Est : notre enquête est uniquement fondée sur des revues d'art occidentales, ce qui va donc finalement nous conduire à comparer notre résultat avec le classement des artistes donné par Artfacts, en vue de compléter et d'enrichir notre recherche. Signalons que notre enquête sur le site Artfacts a été effectuée entre janvier et février 2014.

« Résidence », « Genre », « Année de naissance » et « Sexe »

Par l'intermédiaire des catégories « Résidence », « Genre », « Année de naissance » et « Sexe[516]», on peut répondre aux questions suivantes : où vivent et où travaillent les artistes des trois pays d'Asie de l'Est ? Comment la résidence des artistes selon leur nationalité évolue-t-elle ? Quel(s) genre(s) artistique(s) est/sont pratiqué(s) par ces artistes ? Comment les pratiques artistiques des artistes d'Asie de l'Est évoluent-elles ? Quels artistes sont les plus ou les moins âgés parmi ceux des trois pays

[515] Alain Quemin, «From "national creativity" to social recognition and success in the visual arts : a sociological perspective on rankings of the "top 100 artists in the world"», *Handbook of Research on Creativity* (dans le chapitre XVI), édité par Kerry Thomas et Janet Chan, 2013.

[516] Clarifions ici les termes de « genre » et de « sexe » : afin de désigner ou de distinguer les différents « sexes » biologiques (homme ou femme), les sociologues préfèrent employer le terme de « genre ». Comme notre enquête traite de la catégorie du « genre » biologique mais aussi de l'artistique, nous employons plus largement, dans notre recherche, le terme « sexe », utilisé couramment dans la « langue ordinaire » afin de désigner le « genre » biologique, terme que nous utilisons également dans notre recherche. Les deux termes – « genre » et « sexe » – ont notamment été distingués dans l'ouvrage récent d'Alain Quemin. Consulter *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* p. 312.

d'Asie de l'Est et quel est l'âge moyen des artistes des trois pays d'Asie de l'Est ? Les réponses à toutes ces questions vont nous permettre de mieux connaître les artistes d'Asie de l'Est, représentés dans les revues occidentales et de comprendre leurs évolutions, décennie après décennie, durant les quarante années de l'enquête.

La valeur 'EX'

La valeur 'EX' est le noyau de notre enquête car elle indique le nombre d'articles qui développe un regard occidental relativiste sur la question liée à l'origine des artistes, ainsi que leurs identités géographiques. Elle représente le pourcentage des réflexions ou des jugements fondés à partir de « stéréotypes» et de « clichés » qui dévoilent la spécificité culturelle et géographique tout en évoquant le caractère exotique des pays lointains. Cette valeur, que nous attribuons à tous les artistes asiatiques présents dans les revues d'art, a une double résonnance avec les termes : « expression » et « exotique ». Le terme « expression » est d'abord employé en tant que trait symbolique qui retrace historiquement de nombreux courants artistiques et esthétiques liés à l'identité nationale, comme le romantisme, ainsi que tous les mouvements de l'expressionnisme du XX^{e} siècle, de la même manière dont nous avons précédemment évoqué les termes de « stéréotype » et de « cliché » liés à l'exotisme. La valeur 'EX' est ensuite connotée péjorativement puisqu'elle est rattachée à l'expression « exotisme de pacotille ». Cette valeur sera exploitée selon le pays d'origine et le genre artistique afin de savoir quel(s) pays ou quel(s) genre(s) artistique(s) est/sont plus concerné(s) que les autres par l'aspect exotique.

Dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010, les colonnes « L » (long) et « C » (court) indiquent uniquement le nombre d'articles avec « L » pour un article consacré à un artiste d'Asie de l'Est dépassant une page, et « C » pour un article consacré à un artiste d'Asie de l'Est qui ne dépasse pas une page. À droite, on trouve ensuite deux autres colonnes « L (EX) » et « C (EX) », qui indiquent le nombre d'articles développant l'aspect « exotique » des artistes, tout en sachant que parfois ce sont les artistes eux-mêmes qui expliquent leurs travaux en les mettant en lien avec la spécificité culturelle de leurs pays. De plus, leurs sujets de création ou les matériaux utilisés sont assez souvent « exotiques ».

Tous les articles développant l'aspect géographique de l'artiste sont finalement traduits en pourcentages dans les colonnes marquées « L (EX %) » et « C (EX %) » et ce, afin de faciliter toutes les éventuelles comparaisons.

Le mode de calcul de la valeur 'EX' est basé à partir de l'annexe V (extraits des expressions) en marquant tout simplement « O », « X » pour répondre à une question : cet article développe-t-il un point de vue occidental, c'est-à-dire une sorte de fantasme porté sur ce monde lointain ? Ou, les artistes « périphériques » représentent-ils eux-mêmes leurs travaux en les mettant en lien avec les spécificités de leurs pays d'origine, reconnaissables par le monde occidental ? Cette méthode, très réductionniste (car c'est « Oui » ou « Non »), n'est sûrement pas valable pour évaluer convenablement la qualité des articles consacrés aux artistes d'Asie de l'Est : la question des couleurs est en effet très complexe et délicate. Il est cependant difficile d'étudier ou de développer de manière exhaustive le sens de tous les mots, les phrases et les expressions employés par les journalistes. Soulignons en effet que notre enquête doit traiter 667 articles consacrés aux artistes d'Asie de l'Est pendant quarante années d'enquête. C'est pourquoi nous avons essayé d'extraire toutes les phrases et les expressions spécifiques permettant de relever l'identité géographique des différents artistes dans l'annexe V, souhaitant ainsi que notre enquête soit la plus objective possible du point de vue scientifique. Avec environ 700 extraits d'articles issus des quatre revues d'art internationales, nous sommes convaincus que les lecteurs pourront juger, d'eux-mêmes, si cette quantité de textes développe ou non des jugements sur les couleurs.

Essayons à présent de savoir quels termes récurrents contiennent cette notion d'exotisme que l'on peut régulièrement trouver dans les articles. Notre enquête propose en effet une évaluation basée sur toutes les données inscrites dans l'annexe V, à travers les « mots clés » que nous avons notés en bas de chaque extrait d'article. Ces mots sont triés en quatre catégories selon leur caractère qualitatif :

I. Toutes les descriptions ou interprétations des œuvres qui font référence à la tradition, à la religion, à la coutume, à la culture locale/nationale ou aux temps anciens sont classées dans la catégorie « Tradition ».

II. Toutes les descriptions ou interprétations relevant de l'identité nationale et géographique de l'artiste ou développant une vision relativiste (occident/orient) sont classées dans la catégorie « Identité ».

III. Toutes les descriptions ou interprétations stéréotypées portant sur le travail d'un artiste et ayant un lien important avec la société, la politique ou l'histoire moderne et contemporaine sont classées dans la catégorie « Société ».

IV. Toutes les citations en langues asiatiques ou les mots non-traduits, mais qui sont marqués phonétiquement en alphabet romain et qui développent notamment l'aspect « exotique », grâce à cet effet sonore, sont classés dans la catégorie « Langue ».

Quant à la méthode de repérage des artistes appliquée pour exploiter, analyser et commenter toutes les données de la liste des artistes d'Asie de l'Est, nous avons procédé à une enquête ascendante en divisant la liste en cinq parties selon les places qu'occupent nos 667 artistes. Pour ce faire, nous avons tout d'abord classé les dix premiers artistes obtenant entre 6900 et 2500 points, même si ceux-ci sont en réalité 11, car il y en a deux qui se partagent la 10^{e} place.

Le 2^{e} groupe est constitué de 27 artistes qui se positionnent entre la 12^{e} et la 34^{e} place et qui comptent entre 1000 et 2300 points. Dans le 3^{e} groupe, on dénombre 57 artistes situés entre la 39^{e} et la 75^{e} place. Ces artistes obtiennent entre 400 et 900 points. Les artistes classés dans le 4^{e} groupe sont quant à eux très nombreux : 145 artistes ont été classés dans ce dernier et recueillent entre 200 et 300 points. Enfin, les artistes du dernier groupe sont au nombre de 427 pour un article court (100 points).

III-I. L'aspect général des cinq groupes établis à partir des quatre revues occidentales : la proportion de la visibilité de trois pays d'Asie de l'Est selon différentes strates

Répartition en groupe des artistes des trois pays d'Asie de l'Est

Groupe	Artiste	JP	CN	KR	Total (selon groupe)
Groupe 1	N.ar	8 (73%)	2 (18%)	1 (9%)	11 (2%)
	DN	US : 2	0	US : 1	US : 3
Groupe 2	N.ar	9 (33%)	12 (44%)	6 (23%)	27 (4%)
	DN	US : 1	US : 3	US : 1	US : 5
Groupe 3	N.ar	31 (54%)	16 (28%)	10 (18%)	57 (8%)
	DN	VN : 1	US : 1, CA : 1	US : 2	US : 3, CA : 1, VN : 1
Groupe 4	N.ar	82 (57%)	44 (31%)	19 (13%)	145 (22%)
	DN	UK : 1		US : 1	US : 1, UK : 1
Groupe 5	N.ar	215 (50%)	104 (24%)	108 (25%)	427 (64%)
	DN	US : 5	US : 3, UK : 1, CA : 1	US : 1	US : 9, UK : 1
Total (selon pays)	N.ar	345 (52%)	178 (27%)	144 (21%)	667(100%)
	DN	US : 8, UK : 1, VN : 1	US : 7	US : 7	US : 22, UK 1, VN : 1

* N.ar : nombre d'artistes DN : nombre d'artistes ayant une double nationalité

Parmi les 667 artistes des trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art pendant toute la durée de l'enquête, le Japon (345 artistes/52%) devance très largement la Chine et la Corée du Sud. On trouve ensuite 178 artistes chinois (27%) et 144 artistes coréens (21%). Ce résultat correspond tout à fait à celui des territoires de l'art contemporain issu des quatre revues d'art ; la visibilité du Japon devance très largement celles de la Chine et de la Corée du Sud.

Quand on considère le nombre d'artistes, selon les groupes, les artistes japonais représentent 73% du total dans le 1er groupe et restent toujours les plus visibles dans tous les groupes, sauf dans le 2e groupe où la part des artistes chinois dépasse 40%. Ce qui est intéressant entre les artistes japonais du 1er groupe et les artistes chinois du 2e groupe, c'est que la plupart des artistes japonais ont été connus sur la scène internationale de l'art contemporain entre les années 60 et 80 : décédé en 2010 à New York, Arakawa était l'un des membres du mouvement Néo Dada. Hiroshi Sugimoto a, quant à lui, commencé à présenter ses expositions personnelles à New York à partir de 1988[517]. Yoko Ono est un

[517] Consulter le CV de l'artiste, diffusé sur le site internet officiel. http://www.sugimotohiroshi.com/ibliography.html (référence consultée en 2014).

des très rares membres du mouvement Fluxus qui est encore en activité aujourd'hui. Isamu Noguchi est un cas exceptionnel : né en 1904, il est l'artiste le plus âgé après Sofu Teshigahara (243e, il est né en 1900) parmi les 667 artistes. Sa carrière artistique a débuté à partir des années 20, même avant la naissance de l'art contemporain, en 1945, selon le point de vue des historiens d'art. Quant à Yayoi Kusama, sa vie artistique a véritablement débuté à New York en 1958 et elle a exposé en 1959 à la galerie Brata à l'âge de 30 ans[518]. Elle est d'ailleurs toujours très active sur la scène internationale de l'art contemporain[519]. Ensuite, Tadashi Kawamata est un artiste relativement jeune (né en 1953), mais il n'a commencé à présenter ses œuvres à New York qu'à partir des années 80[520]. Enfin, On Kawara, artiste conceptuel, a commencé à réaliser son travail journalier à la fin des années 60 à New York.

Les artistes chinois, tels que Ai Weiwei, Chen Zhen, Paul Chan, Cao Fei, Yang Fudong, Zhang Huan, Wang Du, Xu Zhen n'ont pas participé, en revanche, aux mouvements artistiques comme l'art conceptuel, le Fluxus, le Néo Dada, etc., (on parle de la première génération de ces mouvements) tels que l'on a pu les connaître dans les années 60[521]. Ils ne sont pas non plus très âgés, comme la plupart des artistes japonais, et ils sont notamment très actifs aujourd'hui sur la scène internationale. Les artistes chinois du 4e groupe sont également bien visibles (31%) dans le classement, alors que ceux du 1er groupe sont les moins visibles (18%). Quant aux artistes coréens, ils représentent à peine 9% dans le 1er groupe. Le nombre d'artistes coréens du 5e groupe (25%) devancent, par contre, celui des artistes chinois. On remarque également les artistes coréens du 2e groupe qui représentent plus de 20% du total.

---

[518] Valery Bailly Buchet, « Yayoi Kusama, la dame aux petits pois », le *Figaro Madame*, le 8 octobre 2011, pp. 84-85.

[519] En 2013, son exposition, intitulée *Yayoi Kusama : Obsesión infinita (Infinite Obsession)*, a fait une tournée mondiale en passant par Malba (Afrique du Sud), Rio de Janeiro, São Paulo et Mexico city. L'exposition *KUSAMA YAYOI, A Dream I Dreamed* a également voyagé, lors de la même année, dans de nombreuses villes du monde comme Séoul, Daegu (Corée du Sud), Shanghai, Taipei et New Delhi. Consuler le site officiel de l'artiste : http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html (référence consultée en 2014).

[520] C'est à partir de 1985 (*Limelight Project* à New York, *P.S.1 Project* à New York) que cet artiste a commencé à exposer à New York. Consulter le site internet officiel de l'artiste : http://www.tk-onthetable.com/index.html (référence consultée en 2014).

[521] David Diao est un cas exceptionnel. Il est d'abord plus âgé, car né en 1943, par rapport aux autres artistes chinois du 2e groupe. Il a commencé à présenter son travail à partir des années 60 à New York. Signalons toutefois que cet artiste a un lien important avec le sol américain ; il a vécu à partir de 6 ans à Hong Kong, puis à New York à partir de 12 ans. Il a fait toutes ses études aux États-Unis. Voir son CV dans le site : http:// www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=117&l=en (référence consultée en 2014).

Quant au nombre d'artistes ayant une nationalité différente de celle de leurs pays d'origine, on peut remarquer 23 artistes (4%), dont 21 sont américains, 1 est anglais et 1 est vietnamien : les artistes d'origine chinoise et coréenne sont tous américains, les artistes d'origine japonaise, par contre, couvrent différentes nationalités. On peut en conclure le fait que les États-Unis, pays de résidence pour la création et la diffusion des œuvres, jouent le rôle d'une véritable patrie pour les artistes asiatiques lors de l'acquisition de la nationalité américaine.

1er groupe

Quand on observe les onze premiers artistes figurant dans la Position globale des artistes du trois pays d'Asie de l'Est, on peut constater que les artistes japonais dominent très largement les artistes chinois et coréens. Le Japon représente, en effet, 73% (8 artistes), tandis que le nombre d'artistes chinois et coréens reste très modeste :

- Chine : 2 artistes/18%
- Corée du Sud : 1 artiste/9%.

Nam June Paik, artiste d'origine coréenne s'empare cependant de la première position selon les quatre revues d'art, et durant toute l'enquête, tout en montrant un écart considérable de 3200 points avec Shusaku Arakawa, premier artiste japonais avec 3700 points. Avec 3500 points collectés, Hiroshi Sugimoto et Cai Guo Qiang, premier artiste chinois, se positionnent à la 3e place, suivis par l'artiste japonais Takashi Murakami (3400 points). En se positionnant à la 6e place avec 3000 points, soit un écart considérable de 400 points avec Murakami, Yoko Ono est la première artiste femme parmi les trois pays d'Asie de l'Est. Avec 2900 points, Isamu Noguchi se positionne quant à lui à la 7e place, suivi par Yayoi Kusama (2800 points), Tadashi Kawamata (2600 points), Huang Yong Ping (2500 points) et On Kawara (2500 points).

2e groupe

Quand on regarde les artistes qui se situent entre la 12e et la 34e place (27 artistes) dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, on peut constater que la Chine est le pays le

plus présent (12 artistes soit 44% du total), en devançant même le Japon avec 9 artistes (33% du total). Ce deuxième groupe est donc très sensible à l'actualité de l'art liée à l'émergence des artistes chinois pendant la deuxième moitié des années 2000. La Corée du Sud compte ensuite 6 artistes (23%), ce qui est relativement important – même si sa part est la plus faible des trois pays – par rapport à la liste des 10 premiers artistes.

Dans le 2e groupe, on peut trouver les deux premières femmes artistes pour la Corée du Sud et la Chine : Lee Bul se positionne à la 16e place avec 1900 points et Maya Lin à la 21e place avec 1400 points. Remarquons que l'émergence de ces deux artistes est très récente par rapport aux premières femmes artistes japonaises (Yoko Ono, Yayoi Kusama). Née en 1964, Lee Bul a obtenu la Mention Spéciale à la Biennale de Venise en 1997 et a présenté son travail à la Fondation Cartier en 2007. D'origine chinoise, mais reconnue en tant qu'artiste « américaine » selon Artfacts (ses parents ont immigré aux États-Unis en 1949), Maya Lin a participé à de grands projets publics (Vietnam Veterans Memorial, Museum for African Art, Langston Hughes Library, etc.) depuis les années 80 comme designer (pour des architectures) et sculpteur.

3e groupe

Situés entre la 39e et la 75e place dans le classement Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, les artistes du 3e groupe sont au nombre de 57. Parmi les trois pays d'Asie de l'Est, le Japon obtient la première place avec 31 artistes (54%), en termes de nombre d'artistes mentionnés dans les quatre revues sur une période de quarante ans. La Chine suit le Japon avec 16 artistes chinois (28%), ce qui creuse un écart remarquable de 26 points avec le Japon et de 16 points par rapport au pourcentage que représente ce pays dans le 2e groupe. La Corée du Sud occupe toujours la dernière place avec 10 artistes (18%), ce qui engendre une légère baisse de 5 points par rapport à la proportion des artistes coréens du 2e groupe. Parmi ces 57 artistes, 5 (8,8%) sont issus des pays hors Extrême-Orient : Theresa Chong (immigrée à 9 ans), Theresa Hak Kyung Cha (immigrée à 10 ans) et Emily Cheng (née aux États-Unis) sont américaines et Terence Koh est un artiste canadien d'origine chinoise. Né en 1968 à Tokyo d'un père vietnamien et d'une mère japonaise, Jun Nguyen-Hatsushiba est un artiste-peintre qui a fait ses études aux États-Unis et qui s'est installé à Ho Chi Minh. Cet

artiste reste le seul vivant d'un pays d'Asie du Sud-Est, parmi tous les artistes d'Asie de l'Est représentés par les quatre revues internationales, si l'on considère le fait que Jun Nguyen-Hatsushiba est un artiste japonais par lien parental.

4e groupe

Cent quarante-cinq artistes sont classés dans le 4e groupe et ils obtiennent entre 200 et 300 points. Parmi ces artistes, les Japonais sont toujours les plus nombreux avec 82 artistes soit 57%. Le Japon connaît, par ailleurs, une croissance de 3 points par rapport au nombre d'artistes du 3e groupe. Avec 44 artistes représentant 31% du total, la Chine suit le Japon. Ce pays connaît également une croissance du nombre d'artistes (+3 points) par rapport au 3e groupe. Avec 19 artistes représentant 13% du total, la Corée du Sud est en revanche affectée par une diminution de 5 points par rapport à la proportion des artistes coréens du 3e groupe.

Parmi les artistes du 4e groupe, on trouve 3 artistes issus des pays occidentaux : né en 1982 au Royaume-Uni, Simon Fujiwara est un artiste britannique d'origine japonaise. Depuis son enfance, il a, par ailleurs, vécu dans plusieurs pays et sur plusieurs continents : Japon, Royaume-Uni, Espagne et Afrique. Actuellement, il partage son lieu de travail entre l'Allemagne et le Mexique[522]. Cet artiste très international par ses différents lieux de résidence - comme Rirkrit Tiravanija, artiste d'origine thaïlandaise, né en Argentine qui vit entre Berlin, New York et Bangkok - est connu aujourd'hui sur la scène artistique en France grâce à son projet artistique intitulé *New Pompidou*, une performance et un film réalisés en 2014, à la nouvelle résidence d'artistes des Galeries Lafayette, en collaboration avec le Centre Pompidou[523]. Quant à Jina Park, née en 1974 à New York, c'est une artiste d'origine coréenne. Elle a fait ses études d'art à l'université de Séoul en Corée du Sud et au Chelsea College of Art & Design à Londres.

[522] Selon les sources données par Dvir Gallery située à Israël. [En ligne] sur http: // www.dvirgallery.com (référence consultée en 2014).
[523] Entretien effectué par Marie Maertens, « Entretien — Simon Fujiwara », *Slash*/, le 23/04/ 2014. [En ligne] sur http://slash-paris.com/articles/entretien-simon-fujiwara (référence consultée en 2014).

5e groupe

Dans le 5e groupe, nous avons pu classer 427 artistes. Ils se situent tous à la 243e place en rassemblant chacun 100 points (1 article court). Les artistes japonais sont toujours les plus nombreux (215 artistes/50% du total) dans ce groupe, malgré une baisse de 7 points par rapport au pourcentage que représentent les artistes japonais du 4e groupe. Avec 108 artistes représentant 25% du total, la Corée du Sud devance légèrement les artistes chinois : 104 artistes soit 24%. Elle connaît, en effet, une croissance importante de 12 points par rapport à la part des artistes coréens du 4e groupe en pourcentage, alors que la Chine est en baisse de 7 points.

Parmi les artistes classés dans le 5e groupe, on peut relever la présence de 5 artistes américano-japonais (Linda Nishio, Carrie Yamaoka, Laurel Nakadate, Roger Shimomura, Ted Kurahara), 3 artistes américano-chinois (Andrew Chin, Ping Chong, Mel Chin) et un artiste américano-coréen (Byron Kim). Citons également Paul Wong et Angela, artistes d'origine chinoise ayant la nationalité canadienne et britannique.

Finalement, nous pouvons constater que la part élevée des artistes japonais est omniprésente dans les cinq groupes, sauf dans le 2e groupe où la visibilité chinoise est la plus éclatante parmi les trois pays d'Asie de l'Est. Si l'on considère le fait que les revues internationales d'art contemporain sont moins sensibles (la rubrique *Review/Preview*) à l'actualité de l'art par rapport au marché de l'art, et si l'on pense au fait que la Chine est le dernier pays à s'être intégré au monde international de l'art contemporain, cette haute évaluation des artistes chinois du 2e groupe est un cas exceptionnel : ainsi, même si les artistes chinois ne sont pas nombreux par rapport aux artistes japonais, il y a une considération remarquable de la part des médias pour certains artistes chinois. Il est également intéressant de remarquer que les artistes coréens sont assez nombreux dans le 2e et le 5e groupe, ce qui nous permet de penser que l'écart est très saisissant entre les artistes très connus et ceux qui viennent d'émerger sur la scène internationale de l'art contemporain.

Notons ensuite que de nombreux d'artistes asiatiques, qui figurent dans le 1er groupe, possèdent une double nationalité (27%). Nam June Paik, Yoko Ono et Isamu Noguchi sont des artistes qui ont immigré à leur majorité, alors que David Diao (né en 1943 à Chengdu, il a vécu à Hongkong, à l'âge de 6 ans, avec ses grands-parents. Il a ensuite immigré aux États-Unis à l'âge de 12ans pour rejoindre

son père à New York), Paul Chan (en 1973 à Hongkong, il a immigré aux États-Unis à l'âge de 7ans avec sa famille) et Maya Lin (Né en 1959 à Ohio, ses parents ont immigrés aux États-Unis en 1948) se trouvant dans le 2e groupe (22% des artistes du 2e groupe possèdent une double nationalité) ont connu, très tôt, les États-Unis grâce à leurs parents. Il est finalement possible de dire qu'un très long séjour aux États-Unis, ainsi que la maitrise de la langue anglaise, ont permis aux artistes asiatiques d'acquérir une grande renommée à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Retenons finalement quelques faits essentiels :

I. la visibilité japonaise est la plus forte sur la scène internationale de l'art contemporain suivie de celle de la Chine et de la Corée. La visibilité de la Corée du Sud reste la plus faible dans tous les groupes. Soulignons toutefois que la présence de l'artiste Nam Jeune Paik reste confirmative à la scène internationale par rapport aux autres artistes asiatiques.

II. Quant à l'âge, les artistes japonais ont acquis plus d'expérience que les autres, tout en adhérant à plusieurs mouvements artistiques, alors que les artistes chinois restent les plus jeunes.

III. Pour le genre biologique, il est intéressant de voir que la proportion des artistes femmes est la plus forte pour la Corée du Sud alors que l'on constate une grande domination des artistes masculins pour les artistes japonais et chinois bénéficiant de la visibilité internationale à travers les quatre revues internationales.

IV. Pour les pays d'immigration (la part de double nationalité), la part des États-Unis reste exclusive, ce qui nous permet de penser qu'il y a un lien indéniable entre la visibilité internationale du terrain de production des œuvres.

III-II. Étude synthétique sur les pays de résidence des artistes asiatiques

III-II-1. La répartition des pays de résidence par groupes distingués à partir des revues d'art

Répartition des pays de résidence par groupes

	Groupe 1				Groupe 2				Groupe 3				Groupe 4				Groupe 5			
Pays	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
US	4	1	4	9 (60%)	4	5	3	12(39%)	11	9	7	27(44%)	23	14	10	47(31%)	55	18	29	102(23%)
JP	4			4 (27%)	4		1	5(16%)	14			14(23%)	43		1	44(29%)	93		1	94(21%)
CN						5		5(16%)	1	7		8(13%)		26		26(17%)	1	80		81(18%)
KR							2	2(6%)			2	2(3%)			7	7(5%)			60	60(13%)
DE					1		1	2(6%)		1	1	2(3%)	6	1		7(5%)	14	2	2	18(4%)
FR	1	1		2(13%)		3	1	4(13%)	2	1		3(5%)	3	1	1	5(3%)	3	4	5	12(3%)
UK					1			1(3%)	2		1	3(5%)		1		1(1%)	3	2	3	8(2%)
NL									1			1(2%)		1		1(1%)	2	1	1	4(1%)
CH									1			1(2%)					1	1	1	3(1%)
IT													1			1(1%)				
ES																	1			1(0,2%)
CA															1	1(1%)		1		1(0,2%)
AT														1		1(1%)				
MX													1			1(1%)				
BR																	1			1(0,2%)
VN									1			1								
D.R	4			4 (27%)	1	1	2	4 (13%)	2	2	1	5 (8%)	5		1	6 (4%)	11	10	7	28 (6%)
NI													11		1	12(8%)	52	4	14	70(16%)
Total	9	2	4	15	10	13	8	31	33	18	11	62	88	45	21	154	226	113	114	453

*D.R : double résidence, NI : non identifié

Quand on observe les pays de résidence par groupe (*cf* : regarder le tableau Répartition des pays de résidence par groupe), la part des États-Unis devient, en général, de plus en plus importante, quand on remonte la hiérarchie de façon croissante (G5 : 23%, G4 : 31%, G3 : 44%, G2 : 39%, G1 :60%). Ce seul résultat montre que le sol américain est une des clés permettant d'accéder à la notoriété auprès des médias : plus on demeure longtemps aux États-Unis, plus on a de chance d'être repéré par les revues internationales. Le Japon est le deuxième pays de résidence des artistes d'Asie de l'Est, suivi par la Chine et la Corée du Sud. La part de ces trois pays dépend cependant très fortement de leurs propres artistes dans tous les groupes : de nombreux artistes des trois pays d'Asie de l'Est vivent et travaillent dans leurs propres pays.

Néanmoins, nous remarquons que le Japon accueille 3 artistes coréens, et que la Chine connaît 2 artistes japonais, alors que la Corée du Sud n'attire aucun artiste. Quant aux autres pays, le taux

d'immigration devient, comme c'est le cas des États-Unis, progressivement fort pour la France : G5 : 3%, G4 : 3%, G3 : 5%, G2 : 13%, G1 : 13%. Elle reste en effet toujours un pays intéressant à habiter pour les artistes de différents âges (les artistes du 1er groupe sont les plus âgés et ceux du 2e groupe sont les moins âgés). L'évolution du taux d'immigration des autres principaux pays comme l'Allemagne, le Royaume-Uni et les Pays-Bas est, par contre, irrégulière (DE - G5 : 4%, G4 : 5%, G3 : 3%, G2 : 6%, G1 : 0%, UK - G5 : 12%, G4 : 1%, G3 : 5%, G2 : 3%, G1 : 0%, NL - G5 : 1%, G4 : 1%, G3 : 2%, G2 : 0%, G1 : 0%). Nous remarquons néanmoins le pourcentage assez élevé dans le 2e, le 4e et le 5e groupe pour l'Allemagne, ainsi que le 5e groupe pour le Royaume-Uni, alors qu'aucun artiste n'est classé dans le 1er groupe pour ces deux pays européens.

Enfin, quand on considère le nombre d'artistes qui se déplacent entre deux ou trois pays différents, on peut remarquer que le pourcentage devient, en général, progressivement important du 5e au 1er groupe (G5 : 6%, G4 : 4%, G3 : 8%, G2 : 13%, G1 : 27%) : la mobilité internationale a donc une influence considérable sur la visibilité internationale pour les artistes asiatiques.

1er groupe

Parmi ces 11 artistes (la part des artistes ayant une double résidence est de 4), 9 artistes vivent et travaillent aux États-Unis : trois sont américains avec Nam June Paik, Yoko Ono, Isamu Noguchi. Ce seul résultat montre que la visibilité des artistes vivant en périphérie dépend très fortement de la localité géographique et que les États-Unis jouent réellement le rôle de « centre » artistique. La visibilité des artistes contemporains sur la scène internationale de l'art contemporain implique fortement la notion du temps, construite à partir de l'immigration ou d'un séjour durable dans le centre artistique. Lors de son exposition personnelle, Takashi Murakai (5e artiste dans notre classement) vivant aux États-Unis a ainsi expliqué :

« *J'ai étudié l'art contemporain occidental pendant quatre ans, à partir de ma seconde année de maîtrise en daigaku-in. Le Japon vivait alors à l'heure de la "bulle économique". Les artistes italiens ou français les plus connus exposaient dans mon pays, ce qui me permettait de récolter des bribes d'informations. Cependant, comme aucun lieu n'était vraiment dédié à l'art contemporain, ces*

informations restaient très fragmentaires » *;* « *c'est pourquoi je suis finalement parti à New York*[524]*.* » ; « *Aux États-Unis ou en Europe, les œuvres se vendent à des prix très élevés, mais au Japon, aucune structure ne permet d'atteindre des cours aussi hauts. Voilà longtemps que j'essaie de voir l'aspect positif de ce phénomène, celui de s'ouvrir à d'autres possibilités*[525]. »

Cette interview, réalisée lors de l'exposition à la Fondation Cartier, témoigne du fait qu'aux États-Unis, l'art contemporain est plus développé qu'au Japon, tant dans une démarche « artistique » (*aucun lieu n'était vraiment dédié à l'art contemporain…*) qu'« économique » (*… aucune structure ne permet d'atteindre des cours aussi hauts.*). C'est pour cette raison que cet artiste japonais, qui a rencontré un succès assez inattendu auprès de la scène artistique occidentale, a choisi de travailler aux États-Unis. Notons également qu'un grand nombre d'artistes (Nam June Paik, Yoko Ono, Won Kawara, etc.) de ce premier groupe s'inscrivent dans les mouvements et courants artistiques occidentaux (Flux, art vidéo, happening, performance, etc.), ce qui témoigne de l'intérêt des artistes « exotiques » pour le dynamisme artistique.

Ensuite, nous pouvons noter la présence de deux artistes asiatiques -Tadashi Kawamata, Huang Yong Ping- qui travaillent en France. Si l'on considère le fait que la France est un pays perdant de plus en plus sa visibilité à l'échelle internationale de l'art contemporain[526], la visibilité de ce pays demeure exceptionnelle auprès des artistes asiatiques les plus en vue dans les revues d'art, ce qui nous permet de nous interroger: la France attire-t-elle les artistes asiatiques grâce à sa spécificité développant l'aspect « intellectuel » ou « artistique » ? Les artistes asiatiques sont-ils nostalgiques de la France en tant que pays d'avant-garde, berceau des impressionnistes, ou lieu touristique ?

2e groupe

Tout d'abord, on compte de nombreux artistes ayant la nationalité américaine. Né en 1973 à Hong Kong, Paul Chan vit et travaille aujourd'hui à New York. Né en 1966 à New York, Michael Joo est

[524] *Takashi Murakami*, catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2002, p. 72.
[525] *Ibid.*, pp. 91-92.
[526] Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit.* ; Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op., cit*. ; Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, *op., cit*.

également un artiste américain d'origine asiatique (KR) figuré dans la liste du 2e groupe (21e). Cet artiste s'est fait connaître lors de la 49e Biennale de Venise, en 2001, en représentant le pavillon coréen. Il a notamment remporté le Grand Prix lors de la Biennale de Gwangju en 2006. Né en 1946 à Portland et mort du Sida en 1999, Martin Wong est, un artiste américain d'origine chinoise. Il se positionne à la 31e place avec 1200 points dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est.

Quant à la résidence des artistes du 2e groupe, 65% des artistes (20 artistes : ces chiffres prennent en compte la part des artistes ayant une double résidence) travaillent à l'étranger contre 35% (11 artistes) qui sont restés dans leurs pays d'origine. Le taux d'immigration du 2e groupe est ainsi très élevé, même si tous les artistes du 1er groupe vivent ou possèdent leurs résidences dans le pays du « *mainstream* ». Quand on observe les pays d'immigration des artistes du 2e groupe, 12 artistes asiatiques (39%[527]) vivent et travaillent aux États-Unis. Ce chiffre est nettement en baisse (-21 points) par rapport aux artistes du 1er groupe, ce qui nous permet de penser, une fois encore, que les États-Unis sont le pays du « centre » à travers lequel les artistes asiatiques peuvent accéder à une visibilité favorable à l'échelle internationale de l'art contemporain. La France, deuxième pays d'immigration, accueille 4 artistes asiatiques (13% du total) du 2e groupe, dont 3 sont chinois et 1 est coréen **(**Lee Ufan (KR) travaille entre le Japon et la France**)**. Ce résultat reste assez cohérent avec celui du premier groupe. Les asiatiques, jouissant d'une grande réputation internationale, sont intéressés par l'opportunité de travailler en France, même si l'Allemagne et le Royaume-Uni sont, en général, davantage reconnus par la scène internationale de l'art contemporain. Remarquons ensuite que Haegue Yang (KR) et Yoshitomo Nara (JP) ont une résidence en Allemagne avec 6% (2) des artistes qui vivent donc dans ce troisième pays d'immigration : l'écart est donc assez considérable entre la France et l'Allemagne (7 points). L'artiste japonaise Tomoko Takahashi est la seule installée en Angleterre (Londres).

[527] Signalons que les pourcentages indiqués dans les analyses du 1er au 5e groupe ont été calculés par rapport au nombre d'articles, alors que ceux-ci, affichés dans le tableau, ont été réalisés à partir du nombre de pays de résidences contenant la part de double résidence. Comme notre analyse sur les pays de résidence en groupe est très complexe (on ne peut pas intégrer, à chaque fois, la part des artistes ayant la double résidence), on utilise uniquement la part du nombre d'artistes pour les analyses des groupes, alors que nous suivons le tableau Répartition des pays de résidence par groupe pour la globalité du mouvement des résidences artistiques.

On peut donc en conclure que les États-Unis et la France sont tous les deux considérés comme des pays du « centre » par les artistes d'Asie de l'Est mentionnés dans la rubrique *Review/Preview* des quatre revues occidentales. On se demande alors pour quelles raisons la France attire autant d'artistes asiatiques, puisque la visibilité de l'Allemagne et du Royaume-Uni est, en général, mieux évaluée dans le monde de l'art contemporain.

Les artistes coréens sont, parmi les trois pays, les plus dépendants des territoires étrangers : il n'y a que deux artistes coréennes (Ce sont Yang Hae gue et Lee Bul, mais ce premier partage son lieu de résidence entre la Corée et l'Allemagne) qui vivent dans leur pays, alors que 50% (3 artistes)[528] des artistes coréens travaillent aux États-Unis et que le reste d'entre eux se déplace entre la Corée, le Japon, l'Allemagne et la France. Ce très fort taux d'immigration vers l'Occident suggère que les facteurs « politique » et « historique » jouent tous les deux un rôle important et que la Corée du Sud est toujours très influencée par les États-Unis, et, ce, depuis la fin de la guerre coréenne. Pour le Japon, on peut voir que 44% (4 artistes) des artistes du 2^{e} groupe restent dans leur pays d'origine mais, qu'également 44% vivent aux États-Unis. Deux artistes japonais du 2^{e} groupe continuent quant à eux leurs activités créatives en Allemagne et au Royaume-Uni. Nous constatons donc que la dépendance par rapport aux États-Unis représente un taux très élevé, comme c'est notamment le cas de la Corée du Sud, pour les artistes japonais, mais que les pays d'immigration sont également très variés pour les artistes japonais par rapport aux coréens.

Les États-Unis demeurent toujours le premier pays d'immigration pour les artistes chinois, comme pour ceux des deux autres pays d'Asie de l'Est : 42% (5 artistes) vivent dans ce pays parmi les 12 artistes chinois du 2^{e} groupe, ils sont donc un peu moins dépendants du territoire américain par rapport aux artistes japonais et coréens. Notons de plus que la Chine est resté un pays très fermé jusqu'au milieu des années 90 et qu'elle est toujours officiellement un pays communiste opposé à la puissance capitaliste américaine. Ce résultat nous permet de penser que le facteur politique joue un rôle important dans le choix de la résidence des artistes chinois.

La France est ensuite le deuxième pays d'immigration (3 artistes/25%). Quatre artistes chinois restent en Chine, et un artiste chinois se déplace entre la Chine et les États-Unis. Les artistes vivant en France

[528] Afin de calculer le nombre des artistes pays par pays, nous appliquons cette formulaire mathématiques dans le tableau Répartition des pays de la résidence par groupe : Total - D·R = nombre d'artistes asiatiques pays par pays

sont Chen Zhen, Wang Du et Yan Pei-ming. Puisque notre enquête sur les revues d'art, ainsi que sur de nombreux indicateurs internationaux, construisent une hiérarchie des pays en comptant d'abord les États-Unis et l'Allemagne, puis le Royaume-Uni, il est intéressant d'aborder brièvement les raisons pour lesquelles un grand nombre d'artistes asiatiques choisissent la France comme le pays de résidence ?

Selon Jérôme Sans, Chen Zhen est arrivé à Paris en 1986, avec une seule certitude :

« *L'Occident est l'unique territoire où il pourra développer son travail d'artiste. Un Occident qu'il connaît peu, mais qui représente pour lui la modernité. Chen Zhen était animé par le besoin de se confronter et de s'ouvrir à d'autres cultures. Sa vie et son œuvre reposent sur cet enjeu de découvertes et de connaissances.* […] *pendant deux ans, il n'a produit aucune pièce, assourdi par ce choc culturel entre communisme et capitalisme, dictature et démocratie. Une résonance culturelle, sociale et politique, qui ouvrira la voie à sa volonté d'établir, à travers sa pratique artistique, un pont entre deux continents : l'Est et l'Ouest*[529]*.* »

Cet artiste chinois dit qu'il s'est tourné vers « *une réflexion profonde sur la culture chinoise et sur les effets de la société de consommation occidentale. Je deviens en fait un homme hybride, un amphibie, pourquoi pas*[530]*.* »

Ceci est comparable aux artistes nord-coréens, qui ont vécu un « choc » brutal lorsqu'ils sont arrivés en Corée du Sud, très modernisée, et lors que Chen Zhen exprime son émotion vis-à-vis de l'Occident. Une raison très « politisée » qui se dégage notamment dans la volonté de l'immigration de cet artiste chinois vers la France, tout en voulant échapper au régime communiste très replié lui-même pendant plusieurs décennies. C'est la démocratie et la liberté d'expression permettant à l'Occident de développer l'art contemporain qui ont finalement motivé cet artiste chinois à s'intégrer à la société française. Il est notamment intéressant de remarquer que cet artiste se tourne vers « une réflexion profonde sur la culture chinoise » qui façonne un rapport contrasté avec la société de consommation occidentale.

[529] *Chen Zhen*, Les entretiens, Jérôme Sans (dir.), les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003, p. 7.
[530] *Ibid.*, p. 10.

Venu en France en 1980 et étant originaire de Shanghai, Yan Pei-Ming, ex-peintre de propagande de Mao[531], est connu en Occident comme portraitiste de grand format. En Chine, il a assisté à l'émergence des mouvements « Printemps de Pékin » pour la démocratie, sous le slogan de « liberté et démocratie », qui a influencé la scène artistique chinoise de l'époque[532]. À Shanghai, en mars 1978, il se souvient d'avoir vu l'une des premières expositions d'art étranger « non politique », *La Peinture française de paysage au XIXe siècle*, qui l'a marqué. Selon Christian Besson, il aurait quitté la Chine après avoir échoué au concours d'entrée à l'École des arts appliqués. Il se serait ensuite exilé à l'étranger, au même moment que *les membres du groupe des Étoiles, chassés par la répression qui s'abat*[533]*.* Yang Pei-ming qui est sorti, en 1986, de l'école des Beaux-Arts de Dijon, témoigne du fait que la scène artistique chinoise a été très influencée par la tradition, la politique ainsi que l'art moderne occidental :

« *Il y a, en Chine, trois sortes de peintres : traditionnels, avec qui les sujets n'ont pas changé depuis trois siècles, officiels, avec une peinture réaliste, et ceux qui subissent l'influence de l'Occident. Je me situais dans cette troisième catégorie, mais tu sais, la référence, à la fin des années soixante-dix, c'était l'impressionnisme*[534]*!* »

Comme cela a été le cas de Chen Zhen qui a souhaité travailler dans un pays politiquement libre et très ouvert où se développe l'art contemporain alimenté par de nombreux débats artistiques, esthétiques et philosophiques, Yang Pei-ming a choisi la France pour continuer sa création artistique dans un pays moderne. Remarquons cependant que Chen Zhen travaille à partir de divers médiums qui croisent plusieurs genres artistiques (installation, sculpture, dessin, etc.), alors que Yang Pei-ming reste dans la peinture. Le retour à la culture chinoise constitue un intérêt commun pour ces deux artistes. Bernard Marcadé a d'ailleurs remarqué de Yang Pei-ming que s'il est:

---

[531] Cet artiste est arrivé en France à l'âge de vingt ans. Bernard Marcadé témoigne cependant du fait qu'il s'est appuyé sur « *son activité de peintre propagandiste (en Chine, il peignait des portraits de Mao pour le régime), mais en la détournant.* » Bernard Marcadé, « La peinture comme lieu du crime », *Yan Pei-Ming, fils du dragon*, les presses du réel, catalogue publié en coproduction avec le musée des Beaux-Arts de Dijon, le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, les musées d'Art et d'Histoire de Genève, etc., 2003, p. 14.

[532] Selon Christian Besson, l'exposition de natures mortes et de paysages printaniers (février 1979) est la première exposition non officielle à Pékin. Elle cite ensuite l'exposition du groupe 星星(Xing Xing, les Étoiles, septembre 1979), avec pour mot d'ordre « *Picasso est notre bannière, Käthe Kollwitz notre modèle* ». Christian Besson, *Yan Pei-Ming*, Hazan, Villa Saint-Clair, Sète, 1988, p. 10.

[533] Christian Besson, *Yan Pei-Ming*, *op., cit*., p. 10.

[534] *Ibid*., p. 7.

« *Parfaitement intégré à la société française, il n'en reste pas moins proche de sa culture d'origine, sous le mode d'une "nostalgie" entièrement assumée. Ming ne peint en effet pas une Chine perdue et idéale, mais bien les signes visuels d'une culture chinoise que nous partageons tous. Les représentations de Bouddha que Yan Pei-Ming réalise à partir de 1999 sont explicitement un hommage à la piété de sa mère et, par là même, à la culture bouddhiste de son enfance*[535]*.* »

Dans un pays très libre et culturellement très divers comme la France, ces artistes chinois s'intéressent à leur identité en confrontant les cultures asiatiques et occidentales dans leurs œuvres. Est-ce cet aspect « exotique », du fait que sa culture et son origine soient différentes des Occidentaux, qui suscite l'intérêt de la scène internationale de l'art contemporain ?

Né en 1956, Wang Du est un artiste grandi comme les deux autres artistes chinois, au moment de la Révolution culturelle, période pendant laquelle il réalisa des affiches de propagande. Devenu professeur d'architecture après une formation artistique aux Beaux-Arts de Canton, il a organisé, dès les années 1980, des performances, des happenings et des conférences, et s'est engagé dans les événements de la place Tiananmen qui lui ont coûté neuf mois de prison. À sa sortie, en 1990, il a pris la décision de partir pour la France, avec sa femme, elle-même française, puis il s'est fait connaître en tant qu'artiste très critique vis-à-vis de la société de consommation occidentale. Il a réalisé des sculptures et des installations très inspirées d'une réalité postmoderne créée par les médias[536]. À l'occasion de sa quatrième exposition itinérante intitulée *Parade* (Rennes, Lyon, Toulouse) au Palais de Tokyo, Wang Du confie Clément Dirié, journaliste de *Paris Art* :

« *La raison de ma présence en France est l'amour. En tant qu'artiste, je ne travaille pas sur des thématiques chinoises. Je ne traite pas de la tradition et de la culture chinoise. Je travaille sur l'information, y compris sur des informations chinoises bien sûr. Mon travail se fait à partir de la vie actuelle, de la société commune. Je mélange et joue avec les images. Elles sont toutes traitées de la même façon. Aucune n'a de valeur spéciale*[537]. »

[535] Bernard Marcadé, « La peinture comme lieu du crime » *in Yan Pei-Ming, fils du dragon*, *op. cit.,* pp. 14-15.
[536] http://fr.wikipedia.org/wiki/Wang_Du (référence consultée en 2014).
[537] Interview avec Wang Du réalisée par Clément Dirié, le 09 juil. 2004. [En ligne] sur http://www.paris-art.com/interview-artiste/wang-du/du-wang/77.html (référence consultée en 2014).

Arrivé en France un peu plus tard que Chen Zhen et Yang Pei-min, Wang Du raconte ainsi une autre histoire que celles de ces deux premiers artistes. Contrairement aux deux autres artistes qui ont vécu un « choc » culturel lors de leur arrivée en Occident, le travail de Wang Du a été, dans un premier temps, inspiré, dès sa période en Chine, par une nouvelle pratique artistique s'opposant à la peinture académique marquée par le réalisme socialiste. Cet artiste, qui est sûrement l'un des artistes les plus marquants de la scène internationale de l'art contemporain (il est le 31e artiste dans notre classement), ne souhaitait pas s'inspirer de la tradition chinoise, ce qui va, une fois de plus, à l'encontre de la démarche artistique de Chen Zhen et de Yang Pei-min. Il est, en revanche, intéressant de voir que la valeur 'EX' indiçant la proportion des articles développant des clichés et des stéréotypes vis-à-vis des artistes « exotiques » est très élevée (L : 50%, C : 17%, TT : 25%) pour Wang Du, alors que le travail de ce dernier est envisagé comme étant très contemporain. L'Occident essaie donc de comprendre les artistes asiatiques à travers leurs propres visions inspirées de la masse d'informations caractérisant le paysage du monde.

Comme les artistes Chen Zhen et Yang Pei-min, lors de son départ vers l'Occident, c'est la raison « politique » qui a suscité l'envie de Wang Du de vivre dans une société libre, puis, c'est ensuite un lien familial qui lui a permis de venir en France : l'art contemporain peut se développer dans une société démocratique garantissant la liberté d'expression et un départ pour l'étranger peut également se comprendre en fonction de la situation familiale des artistes.

3e groupe

Pour les artistes du 3e groupe, on peut voir que 63% (39 artistes) d'entre eux vivent et travaillent dans divers pays étrangers contre 37% (23 artistes : ce chiffre contient la part des artistes ayant une double résidence) qui restent dans leurs pays d'origine. On constate donc une légère baisse de 2 points pour le taux d'immigration, ce qui signifie, de nouveau, que la visibilité internationale dépend du lieu de résidence. Quand on classe les lieux de résidence, 44% (27 artistes) des artistes du 3e groupe vivent et travaillent aux États-Unis. Ce premier pays de résidence connaît donc une augmentation de 5 points par rapport au 2e groupe, et il est donc pratiquement au même niveau que représente celui de deux groupes par rapport au nombre d'artistes du 1er groupe travaillant aux

États-Unis : 9 artistes sur 11. Avec 3 artistes chacun, la France et le Royaume-Uni occupent la 2e place des pays préférés des artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est. On voit donc une légère progression du Royaume-Uni par rapport au 2e groupe. L'Allemagne accueille ensuite 2 artistes du 3e groupe, alors que les Pays-Bas, la Suisse, le Viêtnam et la Chine comptent chacun un artiste d'Asie de l'Est. Notons que les trois artistes vivant en France sont Koo Jeong A, (1967) Yuko Shiraishi (1956) et Jun Hasegawa (1969). Les deux artistes asiatiques qui ont choisi l'Allemagne comme lieu de résidence sont Yuan Shun (1961) et Koo Jeong A (elle a deux résidences : UK, DE). Ce sont de très jeunes artistes par rapport aux trois artistes travaillant en France : Takesada Matsutani (1937), Zao Wou-Ki (1921), Yuki Onodera (1962). Ce résultat nous permet de penser que les pays d'immigration diffèrent pour les différentes générations d'artistes issus des pays asiatiques. Les artistes très expérimentés préfèrent apparemment travailler en France (rappelons que Chen Zhen et Yang Pei-ming ont immigré en France dans les années 80), alors que la jeune génération d'artistes asiatiques semble préférer s'installer au Royaume-Uni ou en Allemagne. On peut aussi dire que la France attire de moins en moins d'artistes internationaux.

Quand on considère que les pays de résidence selon les pays d'origine des artistes, on peut voir que 60% des artistes chinois (9 artistes) vivent et travaillent aux États-Unis. La Chine devient donc plus dépendante (+18 points) de ce premier pays d'immigration par rapport aux artistes chinois du 2e groupe. Un artiste chinois vit en France, un autre en Allemagne, alors que le reste des 39% des artistes (7 artistes dont deux artistes ayant une double résidence) demeurent en Chine. Si on note le fait que la visibilité de la Chine dans la rubrique *Review/Preveiw* des quatre revues d'art est nettement marquée dans les années 2000 et que les artistes chinois ont vivement souhaité travailler en Occident dans les années 80 (comme en témoignent Chen Zhen et Yang Pei-ming), ce résultat montre à quel point la scène artistique de la Chine a progressé ces dernières années, selon les medias occidentaux : non seulement le monde de l'art contemporain s'intéresse aux artistes chinois vivant en Occident, mais aussi à la scène artistique chinoise.

Quant au Japon, les pays de résidence sont toujours très variés par rapport à ceux des artistes chinois. Les États-Unis accueillent d'abord 11 artistes japonais représentant 35% du total, ce qui représente une baisse de 5 points par rapport aux artistes du 2e groupe. La France et le Royaume-Uni sont ensuite le deuxième pays d'immigration : chacun accueille deux artistes japonais. Les Pays-Bas, la

Suisse, la Chine et le Viêtnam connaissent chacun un artiste japonais du 3e groupe. Quatorze artistes japonais (42%, ce chiffre contient la part des artistes ayant une double nationalité) du 3e groupe restent finalement dans leurs pays d'origine. Le Japon connaît donc 5 points d'augmentation par rapport au 2e groupe. Quant à la Corée du Sud, elle est toujours caractérisée un pourcentage très élevé (82% : 9 artistes dont 1 ayant une double résidence) pour le nombre d'artistes travaillant à l'étranger. Les États-Unis restent toujours le pays de résidence de prédilection : 70% (7 artistes) des artistes coréens du 3e groupe. La Corée du Sud voit donc une augmentation de 20 points pour les artistes immigrant vers les pays du « centre » par rapport aux artistes coréens du 2e groupe. Koo Jeong-A est ensuite la seule artiste travaillant en Europe (Royaume-Uni, Allemagne), alors que 20% des artistes coréens du 3e groupe (Yeondoo Jung, Moon Beom) restent dans leur pays.

4e groupe

Quand on observe les lieux de résidence des artistes du 4e groupe, on peut voir que 43% (66 artistes) d'entre eux vivent dans de nombreux pays étrangers contre 49% (76 artistes : ce chiffre contient les artistes ayant une double résidence) restant dans leur pays d'origine. Même si le pays de résidence de 8% (12 artistes) des artistes n'a pas été identifié, l'immigration des artistes de ce 4e groupe est très faible par rapport aux artistes du 3e groupe (-14 points). Ce résultat confirme très clairement que le lieu de résidence a un lien très important avec la « notoriété » ainsi que la « visibilité » des artistes sur la scène internationale de l'art contemporain : les artistes immigrés en Occident ont plus de chance d'être remarqués par les institutions internationales, si on rappelle que le taux d'immigration vers les pays occidentaux est très élevé dans les trois premiers groupes. Quand on étudie les pays d'immigration, on peut voir que 31% (47 artistes) des artistes du 4e groupe vivent et travaillent aux États-Unis : cela confirme la domination de ce pays en termes d'immigration pour les artistes asiatiques.

Quant au trois pays d'Asie de l'Est, le Japon compte 44 artistes (29%) qui y vivent et y travaillent. Notons cependant qu'ils sont tous issus du Japon. La Chine représente ensuite 17% du total avec 26 artistes qui sont tous des artistes chinois. La Corée du Sud représente un très faible pourcentage (5%), par rapport aux autres pays asiatiques, avec 7 artistes coréens. Si l'on se rappelle que la visibilité de la

Corée du Sud reste la plus faible dans la plupart des indicateurs que nous avons étudiés, notamment à l'arrivée de la Chine au monde de l'art contemporain, on peut dire que les artistes coréens souhaitent de plus en plus immigrer dans les pays occidentaux afin de bénéficier d'une visibilité internationale.

L'Allemagne accueille 7 artistes issus du Japon (6) et de la Chine (1), et elle devance donc la France et le Royaume-Uni. Si Berlin est une nouvelle ville d'art contemporain très puissante qui peut rivaliser avec la ville de New York depuis la réunification de l'Allemagne, il est intéressant de savoir si ce sont de jeunes artistes asiatiques qui travaillent dans ce pays afin de bénéficier de ce nouveau dynamisme. Voici donc la liste des artistes asiatiques vivant en Allemagne et leurs années de naissance : Ken Ichiro Taniguchi (1976), Chiharu Shiota (1972), Yang Maoyuan (1966), Katsuhito Nishikawa (1949), Yuji Takeoka (1946), Keiji Uematsu (1947), Simon Fujiwara (1982). L'année de naissance moyenne de ces 7 artistes est 1962, ce qui fait un écart non négligeable de 6 ans avec celle de tous les artistes du 4^{e} groupe (1956) que nous analyserons prochainement. Dans cette liste, on remarque notamment des artistes très jeunes tels que Simon Fujiwara, Ken Ichiro Taniguchi et Chiharu Shiota, ce qui nous permet de penser que l'Allemagne attire aujourd'hui de jeunes artistes internationaux.

La France suit la Corée du Sud et l'Allemagne avec 5 artistes (3%). Il est toujours intéressant de remarquer que la France devance toujours le Royaume-Uni. Cinq pays (Royaume-Uni, Pays-Bas, Canada, Autriche, Mexique) accueillent finalement chacun un artiste asiatique du 4^{e} groupe : nous remarquons que tous ces pays sont occidentaux, sauf le Mexique où travaille Simon Fujiwara qui possède encore une résidence en Allemagne.

Si l'on classe les pays de résidence des artistes du 4^{e} groupe selon leurs pays d'origine, le Japon compte 38 artistes (ces chiffres ne contiennent pas la part des artistes ayant une double résidence) vivant et travaillant au Japon contre 34 artistes japonais (39%) immigrés dans d'autres pays (+7 points par rapport au nombre d'artistes japonais du 3^{e} groupe vivant au Japon), et les pays de résidence des 11 artistes (13%) qui n'ont pas été identifiés. Pour le pays de résidence, ce sont toujours les États-Unis (23 artistes/28%) qui dominent les autres, même si leur part est en baisse de 7 points par rapport aux artistes japonais du 3^{e} groupe. L'Allemagne, nouveau pays d'immigration n'étant pas connu par les artistes japonais du 3^{e} groupe, devient ensuite le deuxième pays d'accueil pour les artistes japonais du 4^{e} groupe : 6 artistes/7%. La France est le troisième pays d'immigration : près de

4% (3 artistes) des artistes du 4e groupe y travaillent. On remarque également que 5 artistes japonais du 4e groupe se déplacent entre le Japon et le(s) pays de leurs choix. Yuriko Yamaguchi, Hiroshi Senju et Minoru Kawabata partagent leurs carrières artistiques entre le Japon et les États-Unis et Keiji Uematsu est le seul travaillant entre le Japon et l'Allemagne. Ce sont donc toujours les pays du « centre » où les artistes japonais partagent leur résidence.

Pour la Chine, on peut voir que 58% des artistes chinois (26 artistes) du 4e groupe restent dans leur pays d'origine contre 42% installés dans de nombreux pays étrangers (19 artistes). Le pourcentage d'artistes chinois restant en Chine a donc doublé par rapport à ceux du 3e groupe : la visibilité des artistes chinois dépend donc très fortement du sol occidental. Parmi les pays d'immigration, 31% des artistes chinois (14 artistes) du 4e groupe vivent aux États-Unis, ce qui fait un écart important de 29 points avec les artistes du 3e groupe. Les pays d'Europe de l'Ouest tels que la France, l'Allemagne, les Pays-Bas, le Royaume-Uni et l'Autriche, tous occidentaux, accueillent chacun un artiste chinois.

Pour les artistes coréens du 4e groupe, on peut constater que 62% d'entre eux (13 artistes) travaillent dans de nombreux pays étrangers contre 33% (7 artistes) restant uniquement en Corée du Sud. Le pays de résidence d'un artiste coréen (5%) n'a pas été identifié. Quand on étudie les pays d'immigration, ce sont toujours les États-Unis qui devancent les autres pays d'accueil : 53% (10) des artistes coréens y ont immigré, ce qui représente une baisse considérable de 17 points par rapport aux artistes coréens du 3e groupe. On constate donc le même phénomène que pour les artistes chinois et japonais du 4e groupe qui ont connu une baisse sensible du taux d'immigration de ce pays par rapport aux artistes du 3e groupe. Malgré cette dernière, les artistes coréens restent toujours les plus dépendants du territoire américain par rapport aux artistes chinois et japonais.

Le Canada et la France, toujours des pays occidentaux, comptent quant à eux chacun un artiste coréen, ce qui représente en tout 16%. 32% des artistes coréens du 4e groupe (6 artistes) restent finalement dans leur pays d'origine. Ces artistes sont donc relativement moins dépendants des pays étrangers par rapport aux artistes coréens du 3e groupe.

5e groupe

Quand on observe les lieux de résidence des artistes du 5e groupe, on peut voir que 33% d'entre eux (150 artistes) vivent et travaillent dans de nombreux pays étrangers contre 51% (233 artistes : ces chiffres tiennent compte de la part des artistes ayant une double résidence) restant uniquement dans leurs pays d'origine. Même si la résidence de 16% des artistes (70 artistes) du 5e groupe reste à localiser, on peut voir que le taux d'immigration des artistes du 5e groupe est en baisse de 10 points par rapport à celui des artistes du 4e groupe, alors que le pourcentage des artistes restant dans leurs pays d'origine a augmenté de 2% par rapport au 4e groupe. Le lien entre la visibilité et le lieu de création reste toujours une évidence. Quant aux pays de résidence, on peut voir que 23% (102 artistes) des artistes du 5e groupe continuent leurs activités artistiques aux États-Unis. On peut donc remarquer que ces artistes du 5e groupe sont visiblement moins dépendants (-9 points) de ce pays par rapport à ceux du 4e groupe. Vivre aux États-Unis représente ainsi un grand privilège pour les artistes asiatiques. Le Japon est ensuite le deuxième pays de résidence pour les artistes du 5e groupe : 21% (94 artistes au total : 93 artistes japonais, 1 artiste coréen) des artistes du 5e groupe y vivent, on remarque donc qu'il y a une chute assez importante de 8 points par rapport aux artistes du 4e groupe.

La Chine accueille ensuite 81 artistes (18% du total ; + 1 point par rapport au 4e groupe) dont 80 artistes chinois et 1 artiste japonais. La Corée du Sud est marquée par une croissance importante des artistes (+8 points) par rapport aux artistes du 4e groupe : ce pays accueille 60 artistes (13%) qui sont en effet tous coréens. L'Allemagne est le cinquième pays de résidence pour les artistes d'Asie de l'Est du 5e groupe en accueillant 18 artistes (4%). La France est le sixième pays de résidence (12 artistes/3%) suivie du Royaume-Uni (8 artistes/2% du total), des Pays-Bas (4 artistes), de la Suisse (3 artistes), de l'Espagne (1 artiste), du Canada (1 artiste) et du Brésil (1 artiste).

Quand on considère les pays de résidence selon les pays d'origine des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, on peut constater que 82 artistes japonais (38% /ces chiffres ne contiennent pas la part des artistes ayant une double résidence) du 5e groupe vivent uniquement au Japon contre 81 artistes (38%) qui ont immigré dans de nombreux pays du monde. Le pays de résidence des 52 artistes japonais (24%) n'a pas été identifié. Le taux d'immigration des artistes japonais est donc légèrement en chute (-1 point) alors que le pourcentage des artistes restant au Japon est considérablement en baisse (-11 points) par rapport aux artistes japonais du 4e groupe. Quant aux pays d'immigrations, les

États-Unis sont toujours en première position (55 artistes/25%) malgré une légère chute de 2% marquée par rapport aux artistes japonais du 4e groupe. L'Allemagne est le deuxième pays d'immigration pour les artistes japonais du 5e groupe (14 artistes : la date de naissance moyenne est 1964, sauf la part de deux artistes dont la date de naissance reste non identifiée. Ces 12 artistes sont donc plutôt jeunes), suivie de la France (3 artistes), du Royaume-Uni (3 artistes), des Pays-Bas (2 artistes), de la Chine (1 artiste), du Brésil (1 artiste) et de la Suisse (1 artiste). Parmi les artistes japonais du 5e groupe, on peut constater qu'il y en a onze qui partagent leurs carrières professionnelles entre le Japon et un pays étranger : Akio Takamori, Ritsuko taho, Toko Shinoda, Ay-O, Brian Yoshimi Isobe, Laurel Nakadate, Ushio Shinohara, Noda Masaaki et Yoshiki Araki possèdent leur résidence aux États-Unis. Chie Fueki est le seul vivant en Amérique du Sud, et Yoshiyuki Miura a choisi l'Allemagne pour ses activités artistiques. On constate ainsi une grande domination des pays occidentaux.

Les artistes chinois sont toujours moins dépendants des pays étrangers parmi les trois pays d'Asie de l'Est : 30 artistes (29%) vivent dans de nombreux pays étrangers contre 70 artistes (68%) qui restent en Chine. Le pays de résidence de 4 artistes (3%) reste encore à identifier. Remarquons que le taux d'immigration des artistes du 5e groupe est nettement inférieur (-13 points) à celui des artistes du 4e groupe, alors que le pourcentage des artistes restant en Chine est plus élevé (+10 points). Cela montre que la dépendance au sol étranger reste toujours très forte pour les artistes chinois, alors que celle des artistes japonais est relativement moins marquée. Les États-Unis occupent encore la première position en tant que pays d'immigration pour les artistes chinois (18 artistes/18%) malgré une baisse de 13 points par rapport aux artistes chinois du 4e groupe immigrés dans ce pays. La France est le deuxième pays d'immigration pour les artistes chinois du 5e groupe, même si sa part (4 artiste/4%) est très faible par rapport à celle des États-Unis. L'Allemagne et le Royaume-Uni sont le troisième pays de résidence (2 artistes) suivis par le Canada, la Suisse, les Pays-Bas et la Corée du Sud (1 artiste chacun). Nous constatons, encore une fois, que ces pays sont quasiment tous occidentaux. Parmi les artistes chinois du 5e groupe, il y en a 9 qui partagent leur résidence entre la Chine et un pays étranger : Andrew Chin, Jian Wang, May Sun, Weihong et Lin Yilin possèdent leurs résidences aux États-Unis. Xiao Fan (France), Hankang Huang (France), Angela Ho (Royaume-Uni), Meng Huang

(Allemagne) vivent ensuite en Europe de l'Ouest. Qui Jie est le seul qui se déplace entre trois pays différents, tous occidentaux, que sont la Chine, la France et la Suisse.

Les artistes coréens du 5e groupe connaissent le même pourcentage que le Japon en termes de nombre d'artistes ayant leur résidence à l'étranger : 38% (41 artistes) des artistes coréens possèdent leur résidence à l'étranger contre 49% (53 artistes) restant dans leur pays d'origine. Ces chiffres ne prennent pas en compte la part des artistes ayant une résidence à l'étranger. Même si la résidence de 13% des artistes coréens (14 artistes) du 5e groupe n'a pas été identifiée, on peut constater qu'il y a plus d'artistes coréens (+17 points) restant dans leur pays d'origine, alors qu'il y a moins (-25 points) d'artistes immigrés par rapport aux artistes du 4e groupe. Comme dans le cas de la Chine, la visibilité des artistes coréens reste toujours très dépendante des pays étrangers.

Quand on se penche sur les pays de résidence des artistes coréens du 5e groupe, on peut voir que les États-Unis représentent 27% du total (29 artistes). Même si ce chiffre est largement supérieur à celui des autres pays d'immigration, on peut constater que les États-Unis connaissent une baisse considérable du nombre d'artistes coréens (-26 points) par rapport à ceux du 4e groupe, ce qui nous permet de constater, une nouvelle fois, que ce pays est capital pour accéder à une bonne visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain. La France est ensuite le deuxième pays d'immigration des artistes coréens (5 artistes/5%) du 5e groupe comme c'est le cas du Japon et de la Chine. Cet attachement pour la France est ainsi très particulier pour les artistes asiatiques, alors que ce pays suscite, en général, moins d'intérêt que la scène artistique allemande ou britannique. Avec 3 artistes coréens qui représentent 3% du total, le Royaume-Uni est le troisième pays d'immigration, suivi par l'Allemagne (2 artistes), les Pays-Bas (1 artiste), la Suisse (1 artiste) et le Japon (1 artiste). Parmi 108 artistes coréens du 5e groupe, on peut remarquer que 5 partagent leur résidence entre la Corée du Sud et un pays occidental : Atta Kim, Jin Meyerson et Wonsook Kim ont leur résidence aux États-Unis. Noori Lee (Suisse) et Sung Hwan kim (Pays-Bas) poursuivent ensuite leurs activités en Europe de l'Ouest. Deux artistes coréens se déplacent ensuite dans de nombreux pays étrangers : Choi Jae-Eun partage sa carrière artistique entre le Royaume-Uni et la France, Youngmi Chun entre le Japon et l'Allemagne. Ce sont toujours les pays occidentaux qui motivent le choix de l'immigration pour les artistes coréens.

De plus, nous constatons que les artistes asiatiques, mentionnés dans les quatre revues internationales, sont très dépendants des pays occidentaux : du 5^{e} au 1er groupe, le taux d'immigration augmente, dans la plupart des cas, de façon très nette. Les États-Unis (197 artistes) sont le premier pays d'immigration pour les artistes asiatiques de tous les groupes, notamment pour les coréens qui connaissent une grande influence politique américaine, alors que les pays de résidence sont très divers (l'Italie, l'Espagne, le Mexique, le Brésil, le Viêtnam, etc.) pour les artistes japonais par rapport à ceux des coréens et des chinois. Les autres pays occidentaux comme l'Allemagne (29 artistes), la France (26 artistes) et le Royaume-Uni (13 artistes) sont également très appréciés par les artistes asiatiques même si leurs parts restent très faibles par rapport à celle des États-Unis. Ce résultat correspond en effet à celui de la plupart des analyses sur les rubriques *Review/Preview* des quatre revues d'art montrant une très grande visibilité des territoires des États-Unis, suivis par les trois autres pays occidentaux, avec un très grand écart entre deux espaces : l'Amérique et l'Europe. Les Pays-Bas (6 artistes) et la Suisse (4 artistes) - ce sont toujours des pays occidentaux qui attirent également les artistes asiatiques, même si leurs parts restent relativement faibles par rapport aux trois pays précédents. Ce résultat, qui correspond également à celui de la rubrique *Review/Preview* de nos quatre revues d'art, montre bel et bien que les artistes asiatiques immigrent dans les pays occidentaux afin de bénéficier d'une bonne visibilité internationale. Avant de considérer l'ensemble des groupes afin d'étudier la globalité des résidences des artistes asiatiques, nous allons résumer quelques résultats essentiels de cette partie :

i. Les artistes bénéficiant d'une grande visibilité internationale s'inscrivent dans la plupart des cas dans les mouvements et courants artistiques comme le Flux, l'art vidéo, le happening, la performance, etc.

v. Plus on remonte vers le premier groupe, plus on constate, en général, une dépendance très forte des pays étrangers.

ii. Pour les pays de résidence, il est d'abord plus que clair que ce sont les États-Unis qui jouent le rôle de « centre » artistique : on constate un très fort taux d'immigration vers ce pays. La France suscite ensuite davantage l'intérêt des artistes asiatiques, suivie de quelques pays occidentaux comme l'Allemagne, le Royaume-Uni, les Pays-Bas, etc.

iii. Les artistes coréens dont la visibilité reste la plus faible sont les plus dépendants des territoires étrangers, ce qui nous permet de penser qu'ils essaient de bénéficier de l'autorité artistique du sol occidental.

iv. L'Allemagne développe clairement un intérêt pour les jeunes artistes asiatiques en termes de lieu de résidence. Le Royaume-Uni est également très fréquenté par de jeunes artistes asiatiques.

III-II-2. La répartition des pays de résidence pour les artistes de trois pays d'Asie de l'Est

Répartition des pays de résidence des artistes de trois pays d'Asie de l'Est

Pay	JP		CN		KR		Total (selon pays de résidence)	
	N.ar.	%	N.ar.	%	N.ar.	%	N.ar.	%
US	100	27.2%	47	24.4%	50	32,7%	197	27.6%
JP	158	42.9%		0.0%	2	1,3%	160	22.4%
CN	2	0.5%	119	61.7%	0	0	121	16.9%
KR	-	0	1	0.5%	70	45,8%	71	9.9%
DE	21	5.7%	4	2.1%	3	2%	28	3.9%
FR	9	2.4%	10	5.2%	7	4.6%	26	3.6%
UK	6	1.6%	3	1.6%	3	2.0%	12	1.7%
NL	3	0.8%	2	1.0%	1	0.7%	6	0.8%
CH	2	0.5%	1	0.5%	1	0.7%	4	0.6%
CA	0	0.0%	1	0.5%	1	0.7%	2	0.3%
BR	1	0.3%	-	0	-	0	1	0.1%
ES	1	0.3%	-	0	-	0	1	0.1%
MX	1	0.3%	-	0	-	0	1	0.1%
VN	1	0.3%	-	0	-	0	1	0.1%
AT	-	0	1	0.5%	-	0	1	0.1%
NI	63	17.1%	4	2.1%	15	9,8%	82	11.5%
Total (selon pays)	368	100%	193	100%	153	100%	714	100%

* Le total 714 (non pas 667) a été obtenu en comptant (séparément) un par un les pays de résidences même pour les artistes asiatiques ayant des résidences dans de nombreux pays.

Le tableau Répartition des pays de résidence des artistes de trois pays d'Asie de l'Est regroupe les résultats de cinq groupes que nous avons précédemment analysés.

42%, c'est-à-dire 280 artistes sur les 667, vivent dans de nombreux pays étrangers contre 49% (352 artistes) qui restent dans les trois pays d'Asie de l'Est. Le pays de résidence de 82 artistes (11,5%)

reste néanmoins non identifié. On peut donc savoir que le taux d'immigration des artistes asiatiques est identique à celui des artistes qui restent dans leurs pays d'origine pour leurs créations artistiques.

Les États-Unis sont le premier pays d'immigration avec 27,6% (197 artistes) des artistes qui y vivent et y travaillent, ce qui nous permet, de nouveau, de penser que la part de ce pays reste très forte par rapport à celles des autres pays d'immigration. Ensuite, le Japon accueille 160 artistes (22,4% du total des artistes japonais) dont 158 japonais et 2 coréens. Notons que la Corée a été occupée par le Japon pendant plusieurs décennies et que l'économie et la société sud-coréenne ont donc été très influencées par le modèle japonais. Ce pays très moderne et très occidentalisé a toujours attiré les artistes coréens et, ce, depuis le début du XX^{e} siècle. C'est pourquoi on observe qu'un grand nombre d'artistes coréens a été formé au Japon jusqu'aux années 70[538], jusqu'au moment où une partie de la Corée s'est ouverte aux pays occidentaux, à l'occasion des Jeux Olympiques.

Avec 121 artistes représentant 16.9% du total, la Chine est ensuite le troisième pays de résidence (119 artistes chinois, 2 artistes japonais), suivie par la Corée du Sud qui accueille 71 artistes (9,9%) : 70 artistes coréens et 1 artiste chinois. L'Allemagne est le cinquième pays de résidence pour les artistes d'Asie de l'Est avec 28 artistes (3,9% du total) qui y vivent et y travaillent. La France suit l'Allemagne en accueillant 26 artistes d'Asie de l'Est (3,6%), suivie par le Royaume-Uni (12 artistes), les Pays-Bas (6 artistes), la Suisse (4 artistes), le Canada (2 artistes), l'Espagne, l'Autriche, le Mexique le Brésil et le Viêtnam avec un artiste chacun. Nous constatons ainsi que ce sont toujours les pays occidentaux qui attirent davantage les artistes asiatiques après les États-Unis, même si les pays de résidence varient énormément pour les artistes japonais, chinois et coréens.

Après analyse des cinq groupes et des pays de résidence en globalité, on peut constater qu'il existe un bon nombre d'artistes asiatiques qui restent dans leurs pays d'origine, mais les artistes immigrés aux États-Unis demeurent néanmoins très nombreux dans les cinq groupes. La France, l'Allemagne et le Royaume-Uni offrent également un terrain propice aux artistes asiatiques, mais leurs parts restent très faibles. Puisque cette enquête est basée sur des revues occidentales, ce résultat montre que

[538] Dans les années 70, la scène artistique coréenne a été marquée par la peinture minimaliste et informelle avec les artistes coréens étudiés ou qui ont présenté leurs œuvres au Japon. L'exposition *Cinq artistes coréens - cinq couleurs blanches* (한국 5 인의 작가 - 5 개의 백색), organisée en 1977 à la Gallery Central à Tokyo, a été un événement marquant pour la peinture abstraite coréenne. Les cinq artistes étaient : Back Shu-bo, Kung Young-woo, Soo Sun-won, Lee Dong-yeup et Hu Hwang. Kim Hong-hee, *la scène artistique coréenne et l'art contemporain, op., cit.*, pp. 21-22.

cette très forte immigration vers l'espace occidental s'inscrit dans une certaine logique : plus on est présent dans l'espace occidental, plus on a de chance d'être mentionné par les médias occidentaux.

Il est vrai que la part de deux revues d'art (*Artforum, Art in America*) est relativement dominante, mais nous avons également pu sélectionner deux revues européennes (*Flash Art, Artpress*), ce qui, après une étude poussée, permet de montrer que les États-Unis en tant que pays d'immigration sont surreprésentés et que ce pays joue certainement le rôle de « centre » de l'art contemporain pour les artistes japonais, chinois et coréens.

Quant aux pays de résidence selon le pays de naissance des artistes d'Asie de l'Est, on peut voir que 158 artistes japonais (42.9%) vivent et travaillent uniquement au Japon contre 147 artistes (40%) immigrés à l'étranger. Le pays de résidence de 63 artistes japonais (17.1% du total) n'a pas été identifié au cours de notre enquête. Parmi les pays d'immigration, on peut remarquer que les États-Unis sont le premier pays : 100 artistes japonais (27,2% du total). L'Allemagne accueille ensuite 21 artistes japonais (5,7%). On remarque donc qu'il y a un écart important de 21,5 points entre les États-Unis et l'Allemagne. La France accueille, ensuite, 9 artistes japonais (2,4%), ce qui fait un écart de 3,3 points avec l'Allemagne. Le Royaume-Uni compte 6 artistes japonais (1,6%), suivi par les Pays-Bas (3 artistes), la Suisse (2 artistes), l'Espagne, le Brésil, le Mexique et le Viêtnam avec un artiste. Notons que 22 artistes japonais (*cf* : consulter Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) partagent leurs vies entre le Japon et un pays étranger (États-Unis : 16 artistes, France : 2 artistes, Allemagne : 2 artistes, Suisse : 1 artiste, Brésil : 1 artiste) et qu'un artiste travaille entre l'Allemagne et le Mexique.

Les artistes chinois sont nettement moins dépendants des pays étrangers par rapport aux artistes japonais avec 36% (70 artistes) des artistes chinois qui vivent et continuent leurs activités créatives dans de nombreux pays étrangers contre 61.7% (119 artistes) restant en Chine. La résidence de 4 artistes chinois (2.1%) n'a pas été identifiée au cours de notre enquête. Parmi les pays d'immigration, on peut remarquer que les États-Unis sont le premier pays d'accueil : 47 artistes chinois (24,4% du total). La France compte ensuite 10 artistes chinois (5,2%), ce qui fait un écart important de 19,2% entre les États-Unis et la France. L'Allemagne accueille 4 artistes chinois (2,1%), suivie par le Royaume-Uni (3 artistes/1,6%), les Pays-Bas (2 artistes/1%), la Suisse, l'Autriche le Canada et la Corée du Sud avec un artiste. Parmi tous les artistes chinois, on peut également remarquer que 12 vivent

(*cf* : consulter Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) entre la Chine et un pays étranger (États-Unis : 8 artistes, France : 2 artistes, Allemagne et Royaume-Uni : 1 artiste) et qu'un seul partage sa vie professionnelle entre 3 pays différents : la Chine, la France et la Suisse.

Soixante-dix artistes coréens (45,8%) restent en Corée du Sud. Ces pourcentages sont donc environ 3% plus élevés que la part des artistes japonais restant au Japon et environ 16% moins élevés que la part des artistes chinois. Ensuite, 44% (68 artistes) des artistes coréens vivent à l'étranger : le niveau d'immigration est donc plus élevé que celui de la Chine (+ 8 points) et celui du Japon (+ 4 points). La résidence de 15 artistes coréens (9,8%) reste encore à identifier. Quant aux pays d'immigration préférés des artistes coréens, on peut remarquer que les États-Unis attirent 50 artistes coréens (32,7%) : ils sont ceux qui dépendent le plus des États-Unis parmi les trois pays d'Asie de l'Est. La France accueille 7 artistes coréens représentant à peine 4,6% du total : un grand écart de 28,1% entre les États-Unis et la France. Le Japon, le Royaume-Uni et l'Allemagne accueillent chacun 3 artistes coréens (2% du total) suivis par la Chine (2 artistes), les Pays-Bas, le Canada et la Suisse avec un artiste. On peut également remarquer que 5 artistes coréens (Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) partagent leurs résidences entre la Corée du Sud et un pays étranger (États-Unis : 4 artistes, Pays-Bas : 1 artiste, Japon : 1 artiste, Suisse : 1 artiste, Allemagne : 1 artiste). Enfin, deux artistes coréens se déplacent régulièrement entre deux pays étrangers (Japon/Allemagne, Royaume-Uni/France).

Retenons ici quelques résultats essentiels : les artistes chinois sont les moins dépendants d'une résidence à l'étranger, contrairement aux artistes japonais. De plus, il existe une très forte dépendance à l'égard des pays anglophones (US, CA, UK), notamment des États-Unis, que l'on remarque pour les artistes coréens. Les pays d'immigration sont finalement les plus variés pour les artistes japonais, on remarque notamment un taux relativement élevé pour l'Allemagne.

Nous pouvons donc en conclure que les artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est dépendent fortement de l'Occident. Les États-Unis occupent toujours la première place en tant que destination de prédilection pour les artistes asiatiques et sont en général suivis de la France, de l'Allemagne, du Royaume-Uni et de quelques autres pays occidentaux tels que le Canada, la Suisse, l'Autriche et les Pays-Bas. On note également la présence de quelques artistes qui travaillent dans les pays issus du « Tiers monde » et quelques échanges entre les pays asiatiques avec, par exemple, Jun Nguyen

Hatsushiba (JP - VN), Lee U-Fan (KR - FR, JP), Choi Jae-Eun (KR - JP, DE), Daisuke Ohba (JP-CN), etc. Mais la part de ces artistes constitue un pourcentage quasi-insignifiant par rapport aux artistes qui immigrent vers les pays du « centre » ou en « semi périphérie ». Le résultat le plus saisissant, d'après notre enquête, est de constater que plus les artistes asiatiques bénéficient d'une grande visibilité internationale (du 1er groupe au 5e groupe) ainsi que d'une certaine « notoriété », plus ils dépendent du sol occidental, notamment des États-Unis. L'importance de la France, qui possède un taux d'immigration des artistes asiatiques assez élevé, constitue un résultat assez inattendu, puisqu'en premier lieu, on relève d'abord les États-Unis et l'Allemagne comme « centres » de l'art contemporain. De plus, on remarque que le Royaume-Uni devance, en général, la visibilité française sur la scène internationale de l'art contemporain : la France n'a donc pas encore complètement perdu toute son « aura » en tant que « centre » d'art, du moins pour les asiatiques qui adorent, sans tabou, les impressionnistes, les peintres de Montmartre ainsi que l'aspect romantique de l'époque moderne. La France, elle-même est considérée comme un pays exotique par les asiatiques.

Parmi les trois pays d'Asie de l'Est, c'est la Corée du Sud qui montre une forte dépendance aux pays occidentaux, notamment aux États-Unis - ceux-ci sont politiquement très influents sur ce petit pays péninsulaire - tandis que la Chine est beaucoup moins influencée par la mondialisation, pour ce qui est des lieux de résidence des artistes. Si l'on prend en compte le fait que la Chine accède aujourd'hui à une visibilité tout à fait remarquable, et que cette dernière peut être qualifiée, selon Alain Quemin, de pays « semi-périphérique », tout comme d'autres pays occidentaux, il est possible de dire que ce pays est finalement un lieu intéressant où demeurer pour les artistes chinois, même si les États-Unis et d'autres pays occidentaux constituent la solution pour accéder à une grande visibilité internationale. La situation chinoise a bien changé par rapport à l'époque qu'ont connue Chen Zhen, Yang Pei-min et Wang Du, lorsqu'ils ont commencé à s'intéresser à la nouvelle forme artistique occidentale.

III-II-3. Évolution de la répartition des pays de résidence par décennie

Nous avons pu constater que ce sont plutôt de jeunes artistes qui souhaitent immigrer en Allemagne et au Royaume-Uni, contrairement aux artistes d'âge mûr qui préfèrent plutôt vivre et travailler aux États-Unis ou en France, comme l'a montré le résultat des deux ou trois premiers groupes que nous avons étudiés dans le précédent chapitre. Les lieux de résidence artistique peuvent en effet varier selon les périodes et les différentes générations d'artistes, ce qui nous a motivé à nous pencher sur l'évolution des pays d'immigration dans une vision rétrospective sur quatre décennies. Cette question concernant le lieu et le temps s'inscrit au cœur de la sociologie de l'art et, plus précisément de l'art contemporain international. Si l'on reprend les idées avancées par Pierre Bourdieu, le rapport de « distinction » entre les classes, les espaces ou les « champs » que nous pouvons comprendre à partir des termes de « dominant » et de « dominé »[539], peut aussi s'appliquer dans la plupart des recherches des sociologues ou des historiens de l'art s'intéressant à la période contemporaine, marquée par un changement du territoire (Paris-New York), à partir de 1945 (fin de guerre) ou de 1964 (Lion d'or à Robert Rauschenberg). Notons que l'art a toujours été une question d'influence de styles artistiques, ceux-ci rivalisant en fonction de leurs identités nationales[540] et prospérant dans les différents territoires selon les époques. La notion d'espace et de temps a modifié l'histoire de l'art : le monde a assisté, en effet, à un changement du « centre de gravité », si l'on s'autorise une comparaison entre l'art et la science naturelle fondée depuis Einstein.

Commentée par Muriel De Vrièse, cette évolution des territoires de l'art contemporain peut être tout à fait expliquée par rapport aux espaces économiques, plus sensibilisés à l'actualité de l'art et à la question portant sur le « centre » artistique depuis l'ère de la mondialisation :

« *La mondialisation s'est accompagnée d'un déplacement du centre névralgique du marché de l'art international. Dans les années 1950, Paris était la première place mondiale. Depuis, la capitale française s'est fait devancer par Londres puis New York, et plus récemment par Hong Kong et Shanghai. Dans les années 1960, le centre de gravité du marché mondial se déplace en effet de Paris*

[539] Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.
[540] Eric Michaud*, Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris, 2005, *op., cit.*

vers les deux pays anglo-saxons où sont implantées les deux grandes maisons de vente aux enchères Sotheby's et Christie's[541]. »

Si l'on se souvient que l'aspect « économique » est un des facteurs importants déterminant le développement de l'art contemporain, cette mouvance des territoires, influencés par le marché de l'art, suggère que l'espace artistique reste sensible vis-à-vis du changement du pouvoir. Afin de savoir comment les territoires de l'art contemporain pour les artistes d'Asie de l'Est se sont modifiés entre 1971 et 2010, nous avons trié les pays de résidence des artistes en quatre décennies et nous avons obtenu le tableau suivant créé à partir des données que l'on peut trouver dans l'annexe VI.

[541] Muriel De Vrièse, « La structure et le fonctionnement du marché mondial de l'art », *Question internationale : L'art dans la mondialisation, op., cit.,* p. 61.

Évolution des pays de résidence selon pays d'origine de 1971 à 2010

Décennie	1971-1980				1981-1990				1991-2000				2001-2010				Total			
Pays	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
US	13	1	2	16	29	12	3	44	40	24	21	85	69	36	39	144	151	73	65	289
JP	9		1	10	37		3	40	78		1	79	87		1	89	211	0	6	218
CN		1		1	1	3		4		18		18	1	107		110	2	129	0	133
KR			2	2			1	1			20	20			52	52	0	0	75	75
FR		1	1	2	6	3	2	11	1	6	3	10	5	9	4	18	12	19	10	41
DE		1		1	5		1	6	4		1	5	14	4	3	21	23	5	5	33
UK				0	1	1		2	3		1	4	6	2	4	12	10	3	5	18
NL				0		1		1	1			1	3	2	1	6	4	3	1	8
CH				0	1			1	2	1		3	1		1	2	4	1	1	6
CA				0		1		1				0			1	1	0	1	1	2
AT				0				0				0		1		1	0	1	0	1
ES				0				0				0	1			1	1	0	0	1
VN				0				0				0	1			1	1	0	0	1
MX				0				0				0	1			1	1	0	0	1
BR				0				0				0	1			1	1	0	0	1
NI		3	1	4	22			22	23	1	4	28	15	3	10	28	60	7	15	82
DR		2		2	8	2	2	12	11	5	3	19	16	7	8	31	35	16	13	64

Évolution des pays de résidence selon pays d'origine de 1971 à 2010 en pourcentage

	1971-1980				1981-1990				1991-2000				2001-2010				Total			
	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
US	59,1%	11,1%	28,6%	42,1%	26,4%	52,2%	25,0%	30,3%	24,5%	43,6%	38,9%	31,3%	31,2%	21,1%	31,5%	27,7%	29,3%	28,3%	33,0%	29,7%
JP	40,9%	0,0%	14,3%	26,3%	33,6%	0,0%	25,0%	27,6%	47,9%	0,0%	1,9%	29,0%	39,4%	0,0%	0,8%	17,1%	40,9%	0,0%	3,0%	22,4%
CN	0,0%	11,1%	0,0%	2,6%	0,9%	13,0%	0,0%	2,8%	0,0%	32,7%	0,0%	6,6%	0,5%	62,6%	0,0%	21,2%	0,4%	50,0%	0,0%	13,7%
KR	0,0%	0,0%	28,6%	5,3%	0,0%	0,0%	8,3%	0,7%	0,0%	0,0%	37,0%	7,4%	0,0%	0,0%	41,9%	10,0%	0,0%	0,0%	38,1%	7,7%
FR	0,0%	11,1%	14,3%	5,3%	5,5%	13,0%	16,7%	7,6%	0,6%	10,9%	5,6%	3,7%	2,3%	5,3%	3,2%	3,5%	2,3%	7,4%	5,1%	4,2%
DE	0,0%	11,1%	0,0%	2,6%	4,5%	0,0%	8,3%	4,1%	2,5%	0,0%	1,9%	1,8%	6,3%	2,3%	2,4%	4,0%	4,5%	1,9%	2,5%	3,4%
UK	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,9%	4,3%	0,0%	1,4%	1,8%	0,0%	1,9%	1,5%	2,7%	1,2%	3,2%	2,3%	1,9%	1,2%	2,5%	1,8%
NL	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	4,3%	0,0%	0,7%	0,6%	0,0%	0,0%	0,4%	1,4%	1,2%	0,8%	1,2%	0,8%	1,2%	0,5%	0,8%
CH	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,9%	0,0%	0,0%	0,7%	1,2%	1,8%	0,0%	1,1%	0,5%	0,0%	0,8%	0,4%	0,8%	0,4%	0,5%	0,6%
CA	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	4,3%	0,0%	0,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,8%	0,2%	0,0%	0,4%	0,5%	0,2%
AT	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,6%	0,0%	0,2%	0,0%	0,4%	0,0%	0,1%
ES	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,5%	0,0%	0,0%	0,2%	0,2%	0,0%	0,0%	0,1%
VN	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,5%	0,0%	0,0%	0,2%	0,2%	0,0%	0,0%	0,1%
MX	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,5%	0,0%	0,0%	0,2%	0,2%	0,0%	0,0%	0,1%
BR	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,5%	0,0%	0,0%	0,2%	0,2%	0,0%	0,0%	0,1%
NI	0,0%	33,3%	14,3%	10,5%	20,0%	0,0%	0,0%	15,2%	14,1%	1,8%	7,4%	10,3%	6,8%	1,8%	8,1%	5,4%	11,6%	2,7%	7,6%	8,4%
DR	0,0%	22,2%	0,0%	5,3%	7,3%	8,7%	16,7%	8,3%	6,7%	9,1%	5,6%	7,0%	7,2%	4,1%	6,5%	6,0%	6,8%	6,2%	6,6%	6,6%

* DR : double résidence, NI : non identifié.

*Ce tableau a été réalisé à partir du tableau Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, décennie par décennie, de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art, consulter l'annexe VI.

Le tableau Évolution des pays de résidence selon pays d'origine de 1971 à 2010 illustre l'évolution des pays de résidence, décennie après décennie, pour les trois pays d'Asie de l'Est, sur une période de quarante années. Quand on regarde au bas du tableau, on peut voir que le nombre d'artistes classés selon les pays de résidence (celui-ci est indiqué en haut du tableau) est traduit en pourcentage et divisé en trois, selon le pays d'origine.

Quand on considère le tableau en entier, on peut voir que le nombre de pays d'immigration (hors des trois pays d'Asie de l'Est) augmente, de manière générale, décennie après décennie, notamment dans les années 2000 ; 1971-1980 : 3 pays 1981-1990 : 7 pays, 1991-2000 : 6 pays, 2001-2010 : 12 pays.

Si l'on observe dans un premier temps l'espace asiatique, on remarque que la part des trois pays d'Asie de l'Est augmente entre chaque décennie. On note ainsi une forte croissance de la Chine ainsi que de la Corée du Sud entre la 3^{e} et la 4^{e} décennie (CN - 90' :18, 2000' : 107, KR – 90' : 20, 2000' : 52), alors que le Japon reste pratiquement au même niveau pendant la même période (90' : 79, 2000' : 89). Cela signifie qu'un grand nombre d'artistes chinois et coréens ont préféré rester dans leurs pays d'origine et que les revues internationales se sont de plus en plus intéressées à la scène artistique asiatique. En effet, notre enquête est initialement basée sur le résultat de *Review/Preview* des magazines, qui annonce les expositions du monde entier.

Parmi les pays d'immigration choisis par les artistes japonais, chinois et coréens, on peut constater une croissance régulière de la part des États-Unis (la croissance est forte dans les années 90 et 2000 pour ces trois pays). Cependant, nous pouvons remarquer que sa part diminue, de manière générale, à partir de la deuxième décennie si l'on considère uniquement le pourcentage (-11,8 points entre 1er et 2^{e} décennie, + 1 point entre 2^{e} et 3^{e} décennie, -3,6 points entre 3^{e} et 4^{e} décennie), ce qui signifie que la part des autres pays a, quant à elle, augmenté. Quand on étudie le cas de la France, 2^{e} pays d'immigration, on constate une nette croissance dans les années 80 (11 artistes) et 2000 (18 artistes) par rapport à la décennie précédente, alors que sa proportion totale a diminué dans les années 90 (-3,9 points) et 2000 (-0,2 point). Ces chiffres prouvent que les pays d'immigration choisis par les artistes asiatiques ont commencé à varier à partir des années 90 et que la France est entrée en concurrence avec d'autres pays, en tant que pays d'immigration, et, ce, depuis l'ère de la mondialisation. Quand on considère le nombre d'artistes qui ont immigré vers ce pays, c'est le Japon

qui semble être le plus marquant dans les années 80 (6 artistes), alors que c'est la Chine qui, à son tour, connaît le chiffre le plus élevé à partir des années 90 (90' : 6 artistes, 2000 : 9 artistes). Donc, non seulement le choix des résidences des artistes change selon le contexte historique, mais aussi selon les pays. Pour l'Allemagne, 3^{e} pays d'immigration, c'est à partir des années 80 (80' : 6 artistes, 90' : 5, 2000' : 21 artistes) que les artistes asiatiques se sont vivement intéressés à ce pays. Comme dans le cas de la France, c'est la part des artistes japonais qui représente la quasi-totalité de son taux d'immigration (5/6 au total) pour les artistes asiatiques, dans les années 80. La part des artistes chinois et coréens travaillant en Allemagne a remarquablement augmenté dans les années 2000 (CN : 4, KR : 3), mais ce sont toujours les artistes japonais qui restent les plus visibles avec un chiffre d'immigration assez conséquent par rapport à deux autres pays d'Asie de l'Est pendant cette période (14/21 en total). De plus, aucun artiste asiatique vivant au Royaume-Uni n'est cité par les revues occidentales dans les années 70, alors que l'on observe une grande évolution des artistes asiatiques dans les années 2000 (12 artistes). C'est toujours le Japon (6) qui domine pour le Royaume-Uni, suivi de la Corée du Sud (4) et de la Chine (2). Nous pouvons noter qu'il est en effet tout à fait normal que la visibilité des artistes japonais soit souvent très élevée dans plusieurs pays d'immigration : ce pays connaît le plus grand nombre d'artistes (345 artistes) mentionnés par les quatre revues d'art.

Pour les autres pays d'immigration, ce sont les années 90 et 2000 où l'on constate une visibilité assez remarquable des artistes asiatiques aux Pays-Bas (remarquons que la part des Pays-Bas est assez élevée dans les années 2000) et en Suisse. Ensuite, on trouve le Canada, marqué deux fois pendant les quarante ans de l'enquête (les années 80 et 2000), et l'Autriche, l'Espagne, le Viêtnam, le Mexique et le Brésil sont finalement les derniers pays présents dans les années 2000 dans le tableau Évolution des pays de résidence selon pays d'origine de 1971 à 2010.

Même si le nombre de résidence des artistes asiatiques à l'étranger a progressivement augmenté pendant toute la période sur laquelle porte l'enquête, on peut noter que la croissance de la France et des États-Unis a considérablement ralenti à partir des années 90, en termes de pourcentage d'immigration. Nous constatons, en revanche, une croissance remarquable de l'Allemagne dans les années 80 grâce aux artistes japonais, renforcée ensuite par les artistes chinois et coréens dans les années 2000. Pendant cette dernière décennie de notre enquête où les pays dits périphériques tels que l'Autriche, l'Espagne, le Mexique, etc., entrent dans le choix des artistes des trois pays d'Asie de

l'Est en tant que résidence de création, on constate également l'émergence du Royaume-Uni et des Pays-Bas. Nous constatons finalement qu'il existe un changement de territoire de la création contemporaine à partir des années 80, vivement marqué par une croissance des pays périphériques dans les années 2000. La part des États-Unis et celle de la France sont toujours importantes, pendant les quarante années, dans le choix de résidence des artistes asiatiques, mais la croissance reste très dynamique pour l'Allemagne et le Royaume-Uni.

Notons ici quelques résultats essentiels de cette partie :

i. Le nombre de pays d'immigration (hors des trois pays d'Asie de l'Est) augmente, de manière générale, décennie après décennie, notamment dans les années 2000.

ii. On constate une forte croissance de la visibilité de la Chine et de la Corée du Sud dans les années 90 et 2000 en tant que pays de résidence. Dans la plupart des cas, ce sont les artistes asiatiques qui travaillent dans leurs pays d'origine.

iii. La part de l'Allemagne augmente remarquablement à partir des années 80 en tant que pays de résidence, alors que celles des États-Unis et de la France diminuent quand on s'intéresse à la proportion totale.

iv. L'Allemagne et le Royaume-Unis sont des pays très fréquentés par les artistes japonais par rapport aux artistes coréen et chinois.

v. Si l'on observe les Pays-Bas, la Suisse et le Canada dans les années 90, on remarque une véritable diversité des territoires d'immigration pour les trois pays d'Asie de l'Est marquée par l'Autriche, l'Espagne, le Viêtnam, le Mexique et le Brésil dans les années 2000.

III-III. Questionnement sur le genre : hommes artistes versus femmes artistes

III-III-1. La répartition du genre selon les pays d'origine

Répartition des sexes des trois pays d'Asie de l'Est

Groupe	Sexe	Japon	Chine	Corée du Sud	Total (selon groupe)
Groupe 1	M	75%(6)	100%(2)	100%(1)	82%(9)
	F	25%(2)	0%	0%	18%(2)
	NI	0%	0%	0%	0%
Groupe 2	M	67%(6)	83%(10)	50%(3)	70%(19)
	F	33%(3)	17%(2)	50%(3)	30%(8)
	NI	0%	0%	0%	0%
Groupe 3	M	71%(22)	75%(12)	50%(5)	68%(39)
	F	29%(9)	25%(4)	50%(5)	32%(18)
	NI	0%	0%	0%	0%
Groupe 4	M	74%(61)	73%(32)	53%(10)	71%(103)
	F	22%(18)	25%(11)	47%(9)	26%(38)
	NI	4%(3)	2%(1)	0%	3%(4)
Groupe 5	M	59%(127)	82%(86)	61%(66)	65%(279)
	F	36%(78)	17%(17)	37%(40)	32%(135)
	NI	5%(10)	1%(1)	2%(2)	3%(13)
Total (selon pays)	M	64%(222)	80% (142)	59%(85)	67% (449)
	F	32%(110)	19%(34)	40%(57)	30% (201)
	NI	4%(13)	1%(2)	1%(2)	3%(17)

* M : homme, F : femme, NI : non identifié, (chiffre) : nombre d'artiste

Afin de savoir s'il y a un lien entre la visibilité et le genre biologique, nous allons maintenant étudier la répartition des sexes des trois pays d'Asie de l'Est. Nous remarquons d'abord que les artistes masculins (449 artistes/67%) sont nettement plus nombreux que les artistes féminins (201 artistes/30%). Quand on considère la totalité des artistes des trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans les quatre revues d'art pendant les quarante années sur lesquelles porte l'enquête, le genre de 17 d'entre eux (3% du total) n'a pas été identifié. La proportion entre homme et femme de nos 667 artistes montre ainsi un déséquilibre très net (écart de 37 points). Si l'on se penche sur la répartition des sexes selon les pays d'origine des artistes, c'est la Chine qui montre un pourcentage très élevé pour les artistes masculins (M : 142 artistes/80%, F : 34 artistes/19%, NI : 2 artistes/1%), alors que la visibilité des artistes féminins est très forte pour la Corée du Sud par rapport aux autres pays : parmi 144 artistes coréens représentés dans les quatre revues d'art, 85 (59% du total) sont masculins contre 57 (40% du total) féminins (Le genre de 2 artistes coréens reste à identifier). La Corée du Sud est un cas particulier, puisque la part des femmes artistes est, dans tous les groupes, relativement

élevée par rapport à celle que connaissent les deux autres pays. Soulignons tout de même que la part des hommes s'élève à 100% dans le premier groupe : Nam June Paik, (artiste incomparable avec les autres artistes coréens ou d'autres artistes asiatiques en termes de visibilité en tant que fondateur de l'art vidéo) est le seul qui figure dans ce groupe[542]. Pour le Japon, la part des artistes masculins représente 64% (222 artistes) et celle des artistes féminins est de 32% (110 artistes). La part des artistes non identifiée est quant à elle de 4% (13 artistes).

Quand on considère le genre biologique de ces artistes, par groupes, l'écart se creuse très nettement entre le premier (M = 82% : le plus élevé, F = 18% : le moins important) et le reste : la part des artistes masculins est toujours très forte, et la comparaison du genre entre le premier et le dernier groupe montre un écart de 17 points pour la part des artistes masculins et de 14 points pour celle des artistes féminins. Les parts respectives des hommes et des femmes restent, par contre, presque identiques pour les trois autres groupes (entre 68% et 70% pour les hommes, entre 27% et 30% pour les femmes), ce qui nous permet finalement de penser qu'il y a un lien important entre la visibilité et le genre biologique et que les artistes masculins acquièrent plus facilement que les femmes une notoriété internationale dans les revues internationales.

Afin de considérer le changement de la répartition des sexes de nos artistes asiatiques, nous allons maintenant nous intéresser à une analyse empirique, tout en considérant les groupes un par un. Quand on considère le genre biologique des 11 premiers artistes de l'Asie de l'Est, on ne compte que 2 artistes femmes japonaises, alors que la Corée du Sud et la Chine n'en comptent aucune. Nous remarquons que ces deux femmes artistes sont Yoko Ono et Yayoi Kusama et qu'elles ont été très actives à partir des années 60 lorsqu'a commencé à émerger l'« art féministe » [543]. Si l'on se rappelle que l'émergence des artistes coréens et chinois s'est développée à partir des années 90 et 2000, il est logique de penser que le Japon est le seul pays d'Asie de l'Est à avoir bénéficié de cette première période de reconnaissance des artistes féminins sur la scène internationale de l'art contemporain.

[542] Signalons que Nam june Paik est très différent des autres artistes coréens : il est nettement plus âgé (Né en 1932 et décédé en 2006) et qu'il a vécu dans de nombreux pays étrangers (Japon, Hong Kong, Allemagne, États-Unis) depuis l'âge de 6 ans.

[543] Notons que les années 60, on voit la fondation de National Organization of Women (1966). Cette dernière a contribué à introduire les femmes à la participation dans la société. Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, Sue Scott, *After the Revolution / Women Who Transformed Contemporary Art*, Prestel Verlag, 2007, New York, p. 10.

Pour le 2e groupe, 70% (19 artistes) sont masculins contre 30% d'artistes féminins (8 artistes). Les femmes sont donc nettement en hausse (+12 points) par rapport au groupe à celui des 10 premiers artistes d'Asie de l'Est. Comme pour le résultat de la plupart des classements étudiés par Alain Quemin dans *Les Stars de l'art contemporain*, cela montre que les artistes masculins accèdent plus facilement à une grande visibilité internationale contrairement aux artistes féminines, puisque le poids des artistes masculins domine très largement dans le premier groupe d'artistes, alors qu'il y en a moins dans le deuxième groupe.

Il est en effet intéressant de savoir pourquoi l'homme peut facilement acquérir une renommée internationale, contrairement aux femmes ? Est-ce que le talent et le don de génie n'appartiennent qu'aux hommes? Nous allons donc nous intéresser ici brièvement à la problématique soulevée par le genre biologique au domaine des arts visuels.

Dans son étude, Sophie Faÿ, plasticienne et féministe, cite la parole de Christine Marcel, responsable des collections d'art contemporain au MNAM :

« *pour Nietzsche, le génie créateur doit être dans un débordement et un flux créateur. Comme les femmes parlent de leur intime, elles ne sont pas dans ce débordement d'énergie. Il faut être neutre pour plaire à tous*… »

Sophie Faÿ a ensuite dit :

« *Cette référence à une neutralité assimilée au masculin et à une absence de génie créateur féminin, venant d'une personnalité influente de la scène artistique, a certes soulevé de nombreux débats, mais n'a pas empêché l'exposition de se réaliser, sans montrer aucune femme*. *Tandis que des expositions montrant uniquement des artistes hommes ne surprennent et ne choquent à peu près personne, l'idée même d'une exposition de femmes est considérée comme obsolète et démodée, par les décisionnaires, par les artistes comme par le public*[544]*.* »

Christine Marcel a en effet organisé l'exposition *Dionysiac,* en 2005, au Musée National d'Art Moderne en invitant quatorze artistes hommes. Selon Sophie Faÿ, la visibilité des femmes artistes

[544] Sophie Faÿ, *La place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire Atlantique*, Novembre 2008, Université Paris III Sorbonne Nouvelle et Université Paris VI Pierre et Marie Curie, p. 19. [En ligne] sur http://www.sofay.com/memoire-2008.pdf (référence consultée en 2014).

n'est par ailleurs, et si l'on ne prend que l'exemple de la France, quasi-exclusivement réservée qu'aux artistes masculins dans les lieux publics et privés d'exposition (15%), alors que l'inscription dans le milieu professionnel (environ 40%) à la Maison des Artistes est assez considérable pour les femmes créatrices dans le domaine des arts visuels[545]. La création masculine possède-t-elle une portée plus universelle que celle de la femme ?

Rappelons ici que Linda Nochlin, historien d'art féministe a soulevé en 1971 la fameuse question : pourquoi n'y a-t-il pas eu de «grandes femmes artistes » ? L'histoire de l'art ne prend pas en compte les artistes femmes qui sont souvent considérées comme des artistes qui manquent de « grandeur » et de « génie » du point de vue de l'homme blanc de la société occidentale. Selon elle, le fait qu'il n'y ait pas de grandes artistes femmes dans l'histoire de l'art qui soient à la hauteur de grands artistes masculins tels que Michelangelo, Picasso, de Kooning ou Warhol, n'a pas de rapport avec le génie et le talent des artistes. Mais le contexte social, le pouvoir, ainsi que le monde institutionnel établis par les hommes empêchent les femmes d'accéder au succès dans l'histoire de l'art ainsi qu'à l'aboutissement artistique dans leur carrière[546].

Le fait que la visibilité des artistes féminines reste très faible par rapport à ceux des hommes dans les revues internationales résulte finalement que le système de qualification de la valeur esthétique de l'art contemporain international s'inscrit toujours au cœur de jugements esthétiques fondés à partir de l'opinion et des goûts masculins.

Quand on classe les femmes artistes selon leurs pays d'origine, on peut voir que le Japon et la Corée du Sud comptent chacun 3 artistes femmes (50% du total des artistes coréens, 33% du total des artistes japonais) et 2 artistes pour la Chine (17%). La part des artistes féminins est donc plus faible pour la Chine par rapport aux deux autres pays.

Quand on considère le genre biologique du 3^{e} groupe, 68% des artistes (39 artistes) sont masculins contre 32% de femmes (18 artistes). Le nombre d'artistes femmes est donc légèrement en hausse (+ 2 points) par rapport à celui du 2^{e} groupe. Les femmes s'éloignent ainsi de plus en plus de la «

[545] La part des femmes est plus importante dans les universités en art *: 60%. Ibid.,* p. 83.
[546] Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Woman Artists » (1971*), Women, Art and Power and Other Eassays*, Westview Press, New York, 1988, pp. 145-178.

notoriété » artistique puisque leur part augmente par rapport à celle du 1 er et du 2e groupe. Quand on classe les artistes selon leurs pays d'origine, c'est la Corée du Sud qui montre un fort pourcentage pour ce qui est du nombre d'artistes féminins (5 artistes/50%), alors que la part des femmes artistes représente 29% du total (9 artistes) contre 71% (22) des artistes masculins pour le Japon. Quant à la Chine, la part des artistes masculins reste la plus élevée : 75% des artistes chinois (12 artistes) contre 25% des artistes chinois (4 artistes). On remarque, par contre, une croissance de 8% pour les artistes chinoises par rapport à celles du 2e groupe.

Quand on considère la répartition des sexes des artistes du 4e groupe, on peut voir que 103 artistes (71%) sont masculins contre 38 artistes féminins (26%). Le genre de quatre artistes (3%) reste à identifier. Les artistes féminins sont donc nettement en chute (-6 points) par rapport à celui du 3e groupe. Ce qui nous permet de constater que la visibilité des artistes asiatiques est toujours dominée par le sexe masculin.

Quand on considère le sexe par rapport aux pays d'origine des artistes du 4e groupe, c'est la Chine qui connaît toujours un pourcentage très élevé pour les artistes masculins (73%/32 artistes) par rapport aux artistes féminines : 11 artistes/25%, (le sexe de 2% des artistes chinois reste à identifier). Le taux des artistes masculins reste également très haut pour le Japon : 61 artistes japonais (74%) contre 18 artistes japonaises (22%). Le genre biologique de 4% (3 artistes) des artistes japonais du 4e groupe reste à identifier. La scène artistique coréenne vue par les revues occidentales reste quant à elle toujours très ouverte aux femmes avec 9 artistes féminines (47%) que l'on trouve dans le 4e groupe contre 10 artistes masculins (53%). Rappelons que la visibilité de la Corée du Sud reste la plus faible dans les revues d'art, il est donc possible de penser que la scène artistique coréenne a besoin, pour augmenter sa visibilité, des artistes masculins, si l'on considère le fait que le monde de l'art contemporain est dominé par l'homme. Pour ce qui est du genre biologique des 427 artistes classés dans le 5e groupe, on peut voir que 65% (279 artistes) sont des hommes contre 32% (135 artistes) de femmes artistes. Le sexe de 3% (13 artistes) de ce groupe n'a pas été identifié au cours de notre enquête. Si l'on compare avec les artistes du 4e groupe, il y a moins d'artistes masculins dans le 5e groupe (-6 points), alors que la part des artistes femmes est en hausse (+6 points). Nous constatons donc toujours le même résultat : les femmes artistes restent en marge par rapport aux artistes masculins.

Quand on considère le 5e groupe selon le pays d'origine, la Chine garde toujours le pourcentage le plus élevé parmi les trois pays d'Asie de l'Est : 82% (86 artistes) contre 17% (17 artistes) des artistes féminins. Le sexe de 1% des artistes n'a pas été identifié. Le Japon connaît également une forte visibilité des artistes masculins : 127 artistes japonais (59%) contre 78 artistes japonaises (36%). Le sexe de dix artistes japonais (5%) du 5e groupe n'a pas été identifié. La Corée du Sud est toujours le premier pays en termes de nombre d'artistes féminines (40 artistes), car ces dernières représentent 37% contre 61% (66 artistes) d'artistes masculins. On remarque, tout de même, que la part des artistes coréennes est en chute de 10% par rapport à celle du 4e groupe.

Nous pouvons en conclure que la scène artistique de l'art contemporain montre un grand déséquilibre entre l'homme et la femme : le nombre d'artistes masculins est concentré dans le premier groupe selon le tableau Répartition des sexes des trois pays d'Asie de l'Est, ce qui signifie que la visibilité des artistes masculins monopolise et domine le domaine de l'art contemporain à l'échelle internationale. Nous remarquons cependant que le taux des artistes féminines est, en général, assez élevé pour la Corée du Sud par rapport aux autres pays d'Asie de l'Est, alors que la domination des artistes masculins est très forte pour la Chine.

III-III-2. L'évolution du genre pendant quatre décennies pour les pays d'Asie de l'Est

Répartition des artistes selon sexe de 1971 à 2010

Pays	Sexe	1971-1980		1981-1990		1991-2000		2001-2010		Total selon pays
		N.ar	%	N.ar	%	N.ar	%	N.ar	%	
Japon	M	18	72%	67	71%	101	72%	116	61%	302
	F	7	28%	24	26%	32	23%	71	38%	134
	NI			3	3%	8	6%	2	1%	13
	Total	26	100%	94	100%	141	100%	189	100%	450
Chine	M	2	100%	15	83%	35	78%	121	78%	173
	F			3	17%	10	22%	32	21%	45
	NI					0		2	1%	2
	Total	2	100%	18	100%	45	100%	155	100%	220
Corée du Sud	M	4	67%	5	63%	33	70%	60	56%	102
	F	2	33%	3	38%	14	30%	46	43%	65
	NI							2	2%	2
	total	6	100%	8	100%	47	100%	108	100%	169
Total selon décennie	M	24	73%	87	73%	169	73%	297	66%	577
	F	9	27%	30	25%	56	24%	149	33%	244
	NI	0		3	3%	8	3%	6	1%	17
	Total	34	100%	120	100%	233	100%	452	100%	839

*N.ar : nombre d'artistes, NI : non identifié

*Ce tableau a été réalisé à partir du tableau Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est décennie par décennie de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art, consulter l'annexe VI.

Intéressons-nous maintenant à une analyse rétrospective à l'égard du genre biologique des artistes asiatiques. Dans le premier chapitre, nous avons évoqué le fait que les artistes de sexe féminin ont marqué la scène internationale de l'art contemporain à partir des années 60 ou 70[547]. Même si la part des femmes ne possède qu'une visibilité très faible par rapport aux artistes masculins, selon les études d'Alain Quemin, il n'est pas difficile aujourd'hui d'en citer quelques-unes bénéficiant d'une grande visibilité internationale telles que Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Marina Abramovic, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Sophie Calle, Rebecca Horn, etc.[548] Nous pouvons également citer Yoko Ono, Mariko Mori, Lee Bul, etc., comme femmes artistes asiatiques connaissant un succès important dans le domaine des arts visuels. Nous souhaiterions donc en effet savoir à partir de quel moment que les artistes femmes sont apparues dans les revues internationales occidentales.

Le tableau Répartition des artistes selon sexe de 1971 à 2010 illustre la répartition du sexe décennie après décennie sur une période de quarante années et dans quatre revues d'art. Quand on étudie la

[547] Giorgina Bertolino, *Comment identifier… Les mouvements artistiques de l'impressionnisme à l'art vidéo, op., cit.,* pp. 280-284 ; *Groupe, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op., cit*., pp. 39-44.

[548] Selon Yves Michaud, « *les femmes ont partout pris dans l'art contemporain une place importante, notamment dans les domaines comme la vidéo et l'installation où les marques de la pratique masculine n'étaient pas trop fortes*. », Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit.,* p. 99.

totalité du tableau, on peut facilement voir que ce sont lors des années 2000 (F : 33% contre M : 66%) que le taux le plus élevé apparaît pour la part des artistes féminins des trois pays d'Asie de l'Est, suivies des années 70 (27%). Dans les années 80 et 90, la part des artistes féminins représente environ un quart du total, contre 73% des artistes masculin. La croissance de la visibilité des artistes de sexe féminin a ensuite été très importante dans les années 2000 (9% par rapport aux années 90) grâce à la croissance des artistes coréennes et japonaises[549]. Comme les années 70 ont été marquées par une vague d'artistes féministes sur la scène internationale, il est intéressant de connaître et d'identifier les femmes artistes asiatiques (9 artistes) qui ont été représentées dans les revues internationales durant cette période. On relève ainsi : Seung Ja Rhee, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Keico Prince, Luna Park, Masako Shibata, Michiko Itatani, Norie Sato, Takako Saito.

Dans cette liste, nous pouvons retenir quelques artistes ayant joué un rôle considérable dans le monde de l'art contemporain en adhérant au groupe d'artistes Fluxus, mouvement né dans les années 60 en Allemagne. Les plus connues sont certainement Shigeko Kubota et Yoko Ono, la moins connue étant Takako Saito. Elles sont donc toutes japonaises et ont immigré dans des pays occidentaux, alors que les artistes coréennes (Seung Ja Rhee, Luna Park) sont des peintres qui ont préféré rester dans leurs pays d'origine. Shigeko Kubota et Yoko Ono sont également très illustres grâce à leur époux : Nam June Paik pour Kubota et John Lennon, ancien chanteur des Beatles assassiné en 1980, pour Yoko Ono. On constate ainsi une forte visibilité des artistes Fluxus (3 sur 9) dans la liste des artistes féminins, ce qui nous permet de constater que la féminisation des années 70 a fortement été influencée par le courant artistique de l'époque. Ce résultat nous permet également de penser que le mouvement Fluxus comporte un aspect très féministe vu le nombre d'artistes japonaises citées dans les revues internationales.

Quand on considère la répartition des sexes par pays, la part des artistes masculins reste pratiquement au même niveau entre les années 70 et 90 pour le Japon (70 : 72%, 80 : 71%, 90 : 72%),

[549] Soulignons ici le fait que l'enquête sur l'évolution périodique du genre (biologique) que nous venons d'évoquer montre, en général, une légère différence avec l'évolution des femmes artistes du Kunstkompass étudiée par Alain Quemin. On remarque cependant une ressemblance pour les années 70 et 2000 : les deux enquêtes, très différentes, montrent qu'il y a une forte visibilité des artistes femmes dans les années 70, et dans les années 2000. On remarque ensuite qu'il y a eu, à titre général, une progression importante et constante pour les femmes artistes à partir de 1988 jusqu'en 2012 dans le Kunstkompass, alors que notre enquête montre un pourcentage relativement faible de la part des femmes artistes dans les années 80 et 90. Pour la comparaison, consulter l'ouvrage *les Stars de l'art contemporain, op., cit.,* pp. 338-355.

tandis que celle des artistes féminines montre une chute constante (70 : 28%, 80 : 26%, 90 : 23%) : la visibilité des artistes japonaises a donc été exceptionnelle dans les années 70 grâce au mouvement Fluxus. Le nombre d'artistes féminins a atteint son point culminant (38%) dans les années 2000 par rapport aux années précédentes, alors que le nombre d'artistes masculins a connu une diminution de 11 points par rapport aux années 90. Si l'on pense au fait que le taux d'immigration dans les pays occidentaux est devenu de plus en plus important pour les artistes asiatiques pendant toute la durée de l'enquête et que la visibilité des femmes artistes japonaises a été très augmentée par le mouvement Fluxus allemand, il est possible de dire que la notoriété des femmes asiatiques artistes est liée au lieu de résidence occidental. Pour la Chine, on peut voir que le pourcentage d'artistes masculins s'est progressivement affaibli pendant les trois premières décennies (70 : 100%, 80 : 83%, 90 : 78%), même si leur proportion totale reste relativement élevée par rapport à celle des deux autres pays asiatiques. La visibilité des artistes chinoises a par contre progressé dans les années 80 (17%) et 90 (22%). Quant à la proportion des artistes masculins et féminins, elle reste finalement au même niveau dans les années 2000 par rapport aux années précédentes – homme : 78 %, femme : 21%. Ce résultat montre que la féminisation dans le secteur des arts visuels a commencé à partir des années 80 pour la Chine, mais que sa croissance n'a pas été aussi dynamique que celle du Japon dans les années 2000. Le développement de la répartition des sexes reste irrégulier pour la Corée du Sud par rapport au Japon et à la Chine. Le pourcentage des artistes masculins montre d'abord une régression de 4 points dans les années 80 (63% du total) par rapport aux années précédentes, suivi d'une hausse de 7 points dans les années 90 (70% du total). La visibilité des artistes coréens est ensuite devenue moins importante dans les années 2000 (56%), alors que celle des artistes coréennes n'a jamais été aussi élevée que durant cette période. Nous remarquons également que la part des artistes coréennes reste toujours la plus élevée par rapport à celle des artistes japonaises et chinoises, pendant toutes les décennies (70 : 33%, 80 : 38%, 90 : 30%), et surtout dans les années 2000 : 43%.

Même si le taux des artistes chinoises reste stable pendant les vingt dernières années de notre enquête, on peut constater que ce sont dans les années 2000, marquées par une forte immigration vers l'Occident, que l'on voit l'émergence des femmes artistes asiatiques dans les revues

occidentales : la visibilité des artistes féminins dépend donc, au final, du choix d'un pays occidental comme lieu de résidence.

Notons finalement quelques résultats essentiels :

i. Plus on remonte vers le premier groupe, plus on constate la domination des artistes masculins.

ii. La visibilité des artistes femmes s'accroît progressivement à partir des années 80. Les années 2000 sont notamment une période d'expansion des femmes sur la scène internationale de l'art contemporain pour les trois pays d'Asie de l'Est, notamment grâce aux artistes coréennes et chinoises.

iii. les mouvements artistiques comme Fluxus permettent de faire émerger la visibilité des artistes femmes à l'échelle internationale.

iv. Il est possible de penser que la célébrité ainsi que la notoriété des artistes masculins peut influencer la visibilité des artistes femmes à travers les liens du mariage.

v. les artistes femmes vivant dans les territoires occidentaux peuvent développer une visibilité intéressante sur la scène internationale de l'art contemporain.

III-III-3. L'évolution de la visibilité des femmes artistes dans le Kunstkompass

Liste des artistes japonais, chinois et coréens classés par le Kunstkompass de 1970 à 2013

1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
AK (69e)	AK (63e)	AK (68e)	AK (62e)	AK (54e)	AK (54e)	AK (61e)	AK (69e)	AK (48e) OK (100e)	AK (59e)
1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
-	AK (43e) NJ (75e) OK (100e)	-	AK (62e) NJ (69e) OK (83e)	-	Pas de Kunstkompass	NJ (59e) OK (88e) AK (94e)	-	NJ (57e)	NJ (45e)
1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
NJ (37e)	NJ (33e) OK (99e)	NJ (59e) OK (87e)	NJ (5e)	NJ (5e) OK (66e)	NJ (7e) OK (59e)	NJ (59e) OK (62e)	NJ (59e) OK (66e)	NJ (59e) OK (77e)	NJ (59e) OK (91e)
2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
NJ (16e) **MM (63e)** OK (80e)	NJ (14e) OK (99e) **MM (86e)** HS (86e) OK (100e)	NJ (15e) **MM (76e)** OK (85e) HS (81e)	NJ (20e) OK (73e) **MM (78e)** HS (97e)	NJ (24e) OK (82e) **MM (91e)**	NJ (34e) OK (85e)	-	-	HS (79e)	HS (34e) AW (36e) **CF (65e)**
2010	2011	2012	2013						
HS (83e)	HS (92e)	AW (89e) HS (85)	AW (60e) HS (87e) OK (98e)						

*AK : Arakawa, NJ : Nam june Paik, OK : On Kawara, MM : Mari Komori (F), HS : Sugimoto Hiroshi, AW : Ai Weiwei, CF : Cao Fei (F) * **En gras** : les femmes artistes

À travers les précédentes analyses sur la répartition par genre (sexe), nous retenons finalement deux choses essentielles : une forte croissance des artistes féminines dans les années 2000 et une forte visibilité des artistes masculins dans le 1er groupe. Afin de savoir si ce résultat reste identique d'un point de vue plus large et donc plus global, nous proposons ici une analyse empirique et comparative portant sur des artistes de trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans le Kunstkompass, celui-ci tenant compte de la part des institutions et des manifestations internationales avec celle des revues internationales (ce sont les critères du Kunstkompass).

Nous avons en effet essayé de compter le nombre d'artistes asiatiques selon le genre biologique dans ce palmarès de 1970 à 2014. Le résultat est assez étonnant : aucune femme artiste n'est citée entre 1970 et 1999, et l'on ne voit que des artistes masculins tels que S. Arakawa et On Kawara (apparu une seule fois en 1978) dans les années 70. Si l'on prend en considération le fait que le Kunstkompass contient le résultat des expositions dans les institutions (musées et biennales) ainsi que celui des revues internationales, on peut dire que la visibilité des femmes artistes asiatiques reste quasi-insignifiante pour la part des expositions d'art contemporain référencées par ce palmarès allemand. Nous constatons ensuite une présence assez marquée de Nam June Paik dans les années 80, et celle-ci s'est consolidée dans les années 90. Arakawa est également très présent dans la liste du Kunstkompass des années 80, mais il ne figure guère pendant la décennie qui suit, tandis qu'On Kawara devient dans les années 90 le deuxième artiste issu de l'Asie de l'Est après le fondateur de l'art vidéo. Dès l'an 2000, on assiste, par contre, à l'émergence des femmes artistes : Mariko Mori se positionne entre la 73e et la 86e place entre 2000 et 2004 et elle est suivie par Cao Fei (65e), jeune artiste chinoise, mais elle n'apparaît qu'une seule fois en 2009 (65e). Par la suite, le Kunstkompass ne recense aucune femme artiste, et ce, jusqu'en 2013.

En cohérence avec notre enquête qui illustre le fait que les artistes asiatiques les plus en vue sont masculins (les artistes du 1er groupe), il est assez logique de constater que le Kunstkompass ne compte que très peu de femmes artistes asiatiques. Mari Komori se présente par ailleurs à partir des années 2000, ce qui coïncide avec l'émergence des femmes artistes de trois pays d'Asie de l'Est dans les revues occidentales.

Si l'on se penche brièvement sur la généralité du résultat du Kunstkompass en sachant que le mode de construction de ce palmarès allemand est stable au fil des années, il est intéressant de constater que la visibilité des artistes d'Asie de l'Est est relativement instable par rapport aux artistes occidentaux mentionnés dans le Kunstkompass. Il y a en effet une rupture brutale de la visibilité des artistes de trois pays d'Asie de l'Est entre 2006 et 2007 : aucun artiste de ces trois pays d'Asie de l'Est n'est visible, alors que l'on voit une forte concentration d'artistes asiatiques entre 2001 et 2003. Arakawa dominait toujours le palmarès des années 70, mais la visibilité des artistes majeurs (Nam June Paik, Onkawara) a été très instable dans les années 80 : ils sont complètement absents du palmarès des années 1980, 1982, 1984 et 1987, alors qu'ils sont tous visibles en 1981, en 1983 et en 1986. La liste des années 90 s'est ensuite stabilisée grâce à la présence régulière de Nam June Paik et d'On Kawara.

Comme l'indique le classement allemand, aucune femme artiste ne bénéficie d'une grande visibilité internationale entre 2010 et 2014. Nous pouvons donc en conclure que la domination masculine est ainsi très forte au sein du KunstKompass, comme le démontrent également la plupart des résultats des classements des artistes du monde étudiés par Alain Quemin. Plus on grimpe vers le sommet du classement (du 5ème au 1er groupe), plus on constate un taux élevé d'artistes masculins. La part des artistes masculins domine très largement pour la Chine, alors que le cas de la Corée du Sud reste singulier : les artistes de sexe féminin sont relativement nombreuses par rapport aux autres pays d'Asie de l'Est. La raison pour laquelle il y a tel contraste entre ces deux pays en termes de proportion par rapport au genre masculin et féminin reste à étudier. Nous pouvons cependant imaginer que l'art est plutôt une affaire pour l'homme dans un pays communiste qui ne dissocie pas la politique de l'art pour des raisons de propagande. Pour la Corée du Sud, nous suggérons que le domaine artistique est bien dominé par les femmes ; Seoul Museum of Art, National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea (2010-2012), Séoul Mueseum of Art (2012-) et Leeum (fondation de la société de Samsung) sont des institutions publiques et privées très importantes en Corée sont dirigées par les femmes.

Nous présentons ici quelques résultats de cette partie :

i. Les artistes masculins, notamment Nam June Paik, occupent une position nettement supréieure dans le Kunstkompass, alors qu'aucune artiste femme n'est citée dans ce palmarès à partir de 1970 et jusqu'en 1999.

ii. On constate, dans les années 2000, l'émergence de quelques artistes femmes, comme Mariko Mori et Cao Fei.

iii. la visibilité des artistes d'Asie de l'Est est relativement instable par rapport aux artistes occidentaux mentionnés dans le Kunstkompass à partir de 1970 et jusqu'en 2013.

III-IV. L'évolution de l'année de naissance des artistes des trois pays d'Asie de l'Est selon les différents groupes définis à partir des revues d'art

Année de naissance moyenne des artistes des trois pays d'Asie de l'Est					
Groupe	Sexe	Japon	Chine	Corée du Sud	Total selon groupe
Groupe 1	M	1939	1955	1932	1942
	F	1931	0	0	1931
	Total	1937	1955	1932	1940
Groupe 2	F	1954	1960	1954	1957
	M	1956	1968	1964	1962
	Total	1955	1961	1959	1958
Groupe 3	M	1948	1957	1948	1950
	F	1956	1958	1964	1958
	NI	8%	0%	0%	2%
	Total	1950	1957	1956	1953
Groupe 4	M	1950	1964	1948	1955
	F	1956	1967	1959	1960
	NI	10%	7%	5%	8%
	Total	1952	1964	1953	1956
Groupe 5	M	1950	1961	1956	1955
	F	1960	1970	1965	1963
	NI	31%	13%	23%	21%
	Total	1953	1963	1959	1957
Total selon pays	M	1949	1961	1954	1954
	F	1958	1967	1964	1961
	NI	17%	4%	18%	15%
	Total	1952	1962	1958	1956

* M : homme F : femme NI : non identifié

Afin d'élargir notre enquête, considérons maintenant le genre biologique des artistes asiatiques en parallèle avec leurs âges. L'année de naissance de 564 artistes (84% du total) a été identifiée au cours de notre recherche contre 103 artistes (15% du total) non identifiés. L'année de naissance moyenne de ces 564 artistes est 1956, ce qui donne un âge moyen de 54 ans en 2010[550]. Quand on considère

[550] Le calcul a été effectué par rapport à la dernière année (2010) de notre enquête.

l'âge par rapport au genre biologique, on peut voir que les femmes (1961) sont nettement plus jeunes que les hommes (1954) quels que soient leurs pays d'origine : un écart de 9 ans pour le Japon, de 6 ans pour la Chine, de 10 ans pour la Corée. Quant à l'année de naissance selon le pays d'origine, les artistes chinois sont les plus jeunes parmi les artistes de trois pays d'Asie de l'Est : l'année de naissance de 159 artistes chinois est de 1962, en moyenne, tout en sachant que celles de 18 artistes chinois (10% du total) n'ont pas pu être identifiées. Pour le Japon, l'année de naissance de 289 artistes japonais (83%) a été identifiée contre 59 artistes non identifiés. L'année de naissance moyenne de ces 289 artistes est 1952. Les artistes japonais restent donc les plus âgés parmi les artistes de trois pays d'Asie de l'Est. L'année de naissance moyenne des artistes coréens (118 artistes identifiés contre 26 artistes non identifiés) est, quant à elle, de 1958.

Quand on considère l'âge moyen par groupe, on peut voir que les artistes du 1er groupe sont les plus âgés (nés en 1940), alors que ceux du 2e groupe sont les moins âgés (nés en 1958) : on remarque un écart de 18 ans entre les artistes du 1er groupe et ceux du deuxième. L'année de naissance des artistes du 3e groupe reste ensuite relativement élevée (1953) par rapport à celui du 4e (1956) et du 5e (1957).

Quand on considère l'âge des artistes asiatiques par groupe, l'année de naissance des 11 premiers artistes est 1940, en moyenne (l'artiste le plus âgé est Isamu Noguchi né en 1094 et le plus jeune est Takashi Murakami né en 1962). Ils sont donc très âgés (plus de 70 ans aujourd'hui), ce qui nous permet de penser que la reconnaissance et la « notoriété » artistique sont toujours réservées aux artistes d'âge mûr. Quand on regarde la répartition de l'âge selon les pays d'origine, l'année de naissance moyenne de 8 artistes japonais est 1937, alors que les artistes chinois sont relativement jeunes (1955 en moyenne). Soulignons ici que seulement deux artistes chinois et un artiste coréen (Nam June Paik né en 1932) figurent parmi les onze artistes. Les artistes japonais sont ainsi les plus nombreux, les plus âgés et les plus expérimentés parmi les trois pays d'Asie de l'Est.

Quant à l'âge moyen du 2e groupe, l'année de naissance de ces 27 artistes est 1958, en moyenne, ce qui représente un écart considérable de 18 ans avec l'âge moyen des artistes du premier groupe. L'avancement dans l'âge pour les artistes constitue un avantage certain dans le monde de l'art contemporain, parce qu'ils ont davantage eu le temps de créer et d'exposer leurs oeuvres dans divers lieux, contrairement aux jeunes artistes.

Howard S. Becker explique ainsi :

« *Comme la plupart des artistes souhaitent bénéficier d'une diffusion, ils travaillent sans jamais perdre de vue ce que le système de distribution propre à leur monde peut prendre en charge.* […] *Les œuvres d'art portent toujours l'empreinte du système qui assure leur distribution, mais à des degrés divers. Quand les artistes ne vivent pas de leur activité artistique, l'influence est minime. Quand ils travaillent expressément pour un client, elle atteint un maximum*[551]*.* »

Afin d'accéder à une grande visibilité, l'artiste doit en effet savoir maintenir une continuité professionnelle. La créativité artistique peut notamment s'inscrire dans une activité économique en tant qu'un travail ou une production marchande[552]. Le monde artistique est aujourd'hui très institutionnalisé, ce qui nécessite que les artistes contemporains soignent leur *curriculum vitæ* tout comme dans les autres domaines de travail. Sans parler de la qualité de ses œuvres, un artiste connu dans un grand établissement comme MoMA, Pompidou, Serpentine, Karsten Greve, etc., a plus de chance de continuer paisiblement sa création artistique et de présenter davantage ses œuvres dans de bonnes conditions pour l'avenir par rapport aux artistes qui ne connaissent pas de telles institutions haut de gamme, bénéficiant d'une « notoriété » internationale. La carrière artistique se construit donc au cours du temps à travers la vie institutionnelle de l'art contemporain : être avancé en âge, sauf quelques rares exceptions (par exemple de jeunes artistes décédés très tôt, mais très médiatisés comme Jackson Pollock ou Jean Michel Basquiat) représente alors un avantage pour les artistes.

Quand on s'attarde sur l'âge selon le genre biologique, les femmes artistes sont nettement plus jeunes que les artistes masculins : on constate un écart de cinq ans entre les hommes (année de naissance : 1957 en moyenne) et les femmes (année de naissance : 1962 en moyenne). L'intégration des femmes artistes des pays d'Asie de l'Est est donc un phénomène très récent et ces artistes sont encore en pleine ascension dans leur carrière par rapport aux artistes masculins d'Asie. Quand on étudie l'année de naissance selon les pays d'origine, ce sont les artistes chinois qui sont les plus jeunes (année de naissance : 1961 en moyenne) parmi les trois pays, alors que le Japon représente la

[551] Howerd S. Becker, *Les mondes de l'art*, présentation de Pierre-Michel Menger, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, Flammarion, Tours, 1988, p. 113.
[552] Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard Seuil, Paris, 2009.

tendance contraire : l'année de naissance moyenne des artistes japonais est 1955. Pour les artistes coréens, l'année de naissance moyenne est 1958, on constate donc trois années de différence avec les artistes japonais : contrairement à la scène artistique chinoise qui est constituée de jeunes artistes, le Japon possède des artistes dont l'âge est plus élevé.

Pour le 3e groupe, on obtient 1953 comme année de naissance moyenne et des artistes qui sont donc plus âgés de cinq années que les artistes du 2e groupe. Soulignons que cette augmentation de la moyenne d'âge n'est pas aussi significative que celle entre les 1er et 2e groupes (18 ans), ce qui nous permet de penser que l'âge moyen du 2e et du 3e groupe se situe pratiquement au même niveau. Quand on classe l'année de naissance selon le genre biologique, on peut voir que les artistes féminins sont toujours plus jeunes que les artistes masculins : huit ans de différence entre les hommes (1950) et les femmes (1958). Cela signifie, une fois de plus, que l'intégration des femmes artistes des trois pays d'Asie de l'Est est très récente. Quand on considère l'année de naissance selon les pays d'origine, ce sont les artistes chinois qui sont encore les plus jeunes (année de naissance : 1957 en moyenne), alors que les artistes japonais sont toujours les plus âgés (1950). Elles ont donc plus d'expérience sur la scène internationale de l'art contemporain par rapport aux autres artistes féminins issues des pays asiatiques. On constate de nouveau que la féminisation du domaine artistique s'est manifestée assez tôt, alors que la scène internationale de l'art contemporain s'est ouverte pour les artistes chinoises seulement très récemment. Les artistes coréens se situent finalement entre les deux pays : l'année moyenne de naissance est 1956.

L'année moyenne de naissance est de 1956 pour le 4e groupe, tout en sachant que celle de 13 artistes de ce dernier n'a pas été identifiée. Ce résultat nous permet de penser que le vieillissement est un facteur qui influence sur la visibilité des artistes dans les revues internationales d'art contemporain. Ces 132 artistes sont donc de trois ans moins âgés que les artistes du 3e groupe. Quand on classe l'année de naissance selon les sexes, ce sont les artistes femmes qui restent toujours les plus jeunes par rapport aux artistes masculins : cinq ans de différence entre les hommes (1955) et les femmes (1960). L'intégration des artistes de sexe féminin de ces trois pays d'Asie de l'Est est donc un phénomène très récent. Quand on étudie l'année de naissance selon les pays d'origine, ce sont les artistes chinois qui sont les plus jeunes (1964 en moyenne) et il y a un écart de trois ans entre les hommes (1964) et les femmes (1967). On peut donc en conclure que les artistes chinois du 4e groupe

sont de huit ans plus jeunes que ceux du 3e groupe. Cela montre que la Chine s'ouvre de plus en plus vers l'art contemporain international à travers de jeunes artistes. Les artistes japonais, quant à eux, restent toujours les plus âgés : l'année de naissance moyenne des 73 artistes japonais du 4e groupe est de 1952. Ces artistes sont donc de deux ans plus âgés que les artistes japonais du 3e groupe. Signalons que l'année de naissance ou le sexe de neuf artistes (10%) japonais n'ont pas été identifiés. Quant aux artistes coréens, l'année de naissance moyenne est de 1953, ce qui fait un écart de trois ans (les artistes du 4e groupe sont plus âgés) avec celle des artistes coréens du 3e groupe. Les artistes coréennes (année de naissance moyenne : 1959) sont moins âgées de onze années que les artistes coréens (1948), ce qui nous permet de penser qu'une nouvelle génération de femmes artistes a émergé sur la scène internationale de l'art contemporain.

Quant au dernier groupe, l'année de naissance moyenne est de 1957, soit un an de moins que les artistes du 4e groupe. Les artistes du 5e groupe sont finalement les plus jeunes. Mais ce résultat n'inclut pas la part de 88 artistes non identifiés et de 3 artistes en groupe. Quand on classe l'année de naissance selon le sexe, il est intéressant de remarquer que l'écart d'âge se creuse très nettement : l'année moyenne de naissance des artistes masculins est de 1955 (235 artistes) contre 1963 (98 artistes) pour les artistes féminines. Cela confirme donc bien que l'intégration des femmes artistes sur la scène internationale de l'art contemporain est très récente.

Quant à l'année de naissance selon les pays d'origine, on peut voir que les artistes chinois restent toujours les plus jeunes (1963 en moyenne pour 91 artistes) et qu'il y a un écart de huit ans entre les hommes (77 artistes/1961) et les femmes (13 artistes/1970). Nous constatons donc que les artistes chinois du 5e groupe sont d'un an plus âgés (pratiquement le même âge) que ceux du 4e groupe. L'année de naissance de 13 artistes (13%) reste cependant à identifier. Ce résultat nous permet de penser que la Chine est un pays connu tant pour les grands artistes qui ont marqué la scène artistique occidentale dans la deuxième moitié des années 2000 que pour de jeunes artistes étant aujourd'hui au cœur de leurs carrières avec de nombreuses possibilités pour l'avenir. Les artistes japonais, quant à eux, sont toujours les plus âgés parmi les artistes de ces trois pays : l'année moyenne de naissance des 164 artistes japonais est de 1953. On peut donc voir que ces artistes sont d'un an moins âgés que les artistes japonais du 4e groupe. Soulignons tout de même que l'année de naissance d'un grand nombre d'artistes japonais du 5e groupe (51 artistes/31%) reste à identifier. L'année de naissance

moyenne des artistes coréens du 4e groupe est de 1959 (l'année de naissance de 23% des artistes n'a pas été identifiée) : ces artistes sont donc de six ans moins âgés que les artistes coréens du 4e groupe.

Quand on considère l'année de naissance selon le genre biologique, on peut voir que les artistes féminins sont de dix ans moins âgés que les artistes masculins pour le Japon : l'année de naissance des 59 artistes féminins est 1960 contre 1950 (101 artistes) pour les artistes masculins. L'année moyenne de naissance est 1959 pour les artistes coréens (83 artistes), ce qui fait un écart de six ans par rapport à l'année de naissance des artistes coréens du 4e groupe. Comme pour les deux autres pays d'Asie de l'Est, ce sont les femmes qui sont plus jeunes que les hommes pour la Chine : on remarque un écart de neuf ans entre les hommes (78 artistes : 1961) et les femmes (13 artistes : 1970). Nous constatons donc, de nouveau, que la féminisation du domaine des arts visuels est un sujet très actuel pour les artistes asiatiques.

Nous pouvons donc conclure en disant que plus on monte groupe par groupe au sommet du classement, comme c'est le cas du genre biologique, (du 5e au 1er groupe), plus on observe que l'âge des artistes augmente par rapport aux artistes classés dans les groupes inférieurs. Cela prouve que l'âge joue certainement un rôle important sur la scène internationale de l'art contemporain pour la visibilité des artistes. Parmi les trois pays d'Asie de l'Est, ce sont toujours les artistes japonais qui sont les plus âgés, alors que l'âge des artistes chinois ou coréens est moins élevé par rapport à ce premier pays asiatique en termes de visibilité internationale. Si l'on pense au fait que les japonais sont les plus nombreux dans les revues internationales, il est encore possible de dire qu'avoir un certain âge peut représenter un grand avantage dans une carrière artistique. Remarquons également que les artistes chinoises sont, si l'on combine les résultats du genre biologique et de l'âge, les plus jeunes, alors que les artistes japonaises sont les plus âgées parmi les trois pays d'Asie de l'Est. Cela prouve que la féminisation du secteur artistique s'est développée très tôt pour le Japon, tandis que les artistes chinoises montrent le contraire.

Nous venons donc d'étudier le résultat de l'âge moyen des artistes qui figurent dans le Kunstkompass, ce qui a prouvé que depuis les années 80 un rapport hiérarchique entre plusieurs catégories d'âge est apparu avec : les artistes plus âgés, « artistes stars », les artistes d'un certain âge, « artistes confirmés », les artistes plutôt jeunes, « artistes en milieu de carrière » et les artistes très jeunes ou

« jeunes artistes»[553]. Autrement dit, plus l'artiste est âgé, plus il a de la chance d'accéder à la notoriété, ce qui est exactement le cas pour les artistes du 1er groupe de notre enquête. Nous avons cependant aussi remarqué que l'année de naissance moyenne de ces artistes asiatiques classés dans les autres groupes n'est pas stable et c'est pour cette raison que nous allons à présent étudier les pratiques artistiques des artistes de trois pays d'Asie de l'Est présentés par les revues internationales.

III-V. Pratiques artistiques des artistes asiatiques

III-V-1. Répartition des pratiques artistiques des cinq groupes selon les trois pays d'Asie de l'Est

Comment se compose les genres artistiques des artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans les revues internationales ? Certains genres artistiques sont-ils plus ou moins fréquents que les autres pour ces artistes ?

Répartition des pratiques artistiques

Genre	Japon		Chine		Corée du Sud		Total (selon genre)	
	N. Ar	%	N. Ar	%	N. Ar	%	N. Ar	%
PI	130	31.1%	86	34.4%	70	36.3%	286	33.2%
IN	68	16.3%	36	14.4%	38	19.7%	142	16.5%
SC	79	18.9%	26	10.4%	31	16.1%	136	15.8%
PO	51	12.2%	37	14.8%	15	7.8%	103	12.0%
VI	16	3.8%	26	10.4%	19	9.8%	61	7.1%
PH	23	5.5%	18	7.2%	10	5.2%	51	5.9%
DS	16	3.8%	3	1.2%	1	0.5%	20	2.3%
MD	6	1.4%	6	2.4%	0	0.0%	12	1.4%
DP	10	2.4%	1	0.4%	1	0.5%	12	1.4%
DN	6	1.4%	1	0.4%	1	0.5%	8	0.9%
AR	3	0.7%	3	1.2%	0	0.0%	6	0.7%
GV	0	0.0%	1	0.4%	1	0.5%	2	0.2%
GF	0	0.0%	0	0.0%	1	0.5%	1	0.1%
IL	0	0.0%	0	0.0%	1	0.5%	1	0.1%
DI	10	2.4%	6	2.4%	4	2.1%	20	2.3%
NI	31	7.4%	7	2.8%	10	5.2%	48	5.6%
Total (selon pays)	418 (-31 NI)	100%	250 (-7 NI)	100%	193 (-10)	100%	861 (- 48 NI)	100%

* N. Ar : nombre d'artistes, N : non identifié

*Pour identifier les genres artistiques, consulter la liste d'abréviation dans l'annexe I.

[553] Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* p. 318.

Précisons ici que les données sur les genres artistiques des 667 artistes (voir le tableau Répartition des pratiques artistiques) proviennent pratiquement toutes de nombreux sites internet portant sur l'art contemporain ou des quatre revues d'art. Selon ces nombreuses sources d'information, nous avons trouvé des références non seulement sur les artistes plasticiens à proprement parler, mais aussi sur ceux qui pratiquent le design et l'architecture. Il faut en effet souligner que l'on constate aujourd'hui l'apparition de nombreuses expositions de designers et d'architectes dans les centres d'art ou les foires d'art contemporain, comme par exemple au Centre Pompidou et à la FIAC[554].

Si l'on observe attentivement le tableau Répartition des pratiques artistiques, on peut remarquer que c'est la peinture qui arrive en première place avec 33,2% (286 artistes). L'installation (16,5%/142 artistes) représente le deuxième genre artistique, suivie par la sculpture (15,8%/136 artistes) et la photographie (12%/103 artistes). La vidéo est le cinquième genre artistique avec 61 artistes (7,1%), ce qui fait un écart considérable d'environ 5% avec la photographie. La performance/happening (5,9%/51 artistes) et le dessin (2,3%) suivent la vidéo dans ce classement. L'impression numérique et le média sont chacun représentés par 12 artistes (1,4%), suivis par le design (0,9%/8 artistes), l'architecture (0,7%/6 artistes), la gravure (0,2%/2 artistes), le graffiti (0,1%/1 artiste) ainsi que l'illustration (0,1%/1 artiste).

Quand on classe les genres artistiques selon les pays d'origine, on peut voir que la peinture est la première pratique artistique pour les artistes des trois pays d'Asie de l'Est (Japon : 31,1%, Chine : 34,4%, Corée du Sud : 36,3%). L'installation est le deuxième genre artistique pour les artistes coréens (19,7%), alors que les artistes japonais s'intéressent plutôt à la sculpture (18,9%). Pour les artistes chinois, c'est la photographie (14,8%) qui est la deuxième pratique artistique, tandis que ce genre n'est pas autant pratiqué par les artistes coréens (7,8%) et japonais (12,2%). La sculpture est le deuxième genre artistique pour les artistes japonais (18,9%) et le troisième pour les coréens (16,1%) : elle partage la quatrième place avec la vidéo (10,4%) chez les artistes chinois. Quant à la vidéo, ce médium artistique est nettement plus présent chez les artistes chinois (10,4%) et coréens (9,8%) par rapport aux artistes japonais (3,8%). La performance/happening est la 6e pratique artistique pour les artistes chinois (7,2%) et coréens (5,2%), mais elle devance la vidéo pour les artistes japonais (5,5%).

[554] Le design a été intégré à la Foire Internationale de l'Art contemporain à Paris en 2004 à l'arrivée de Martin Bethenod, journaliste et marchand d'art.

Le dessin (3,8%) est relativement important – au même niveau que la vidéo – pour les artistes japonais par rapport aux artistes chinois (1,2%) et coréens (0,5%). Soulignons ici que la bande dessinée, appelée *Manga* (漫画) en japonais, peut être intégrée dans le monde de l'art contemporain en tant que dessin et que neuvième art[555]. On pourra également citer le média, l'impression numérique, le design, l'architecture, la gravure, etc., comme des genres artistiques de ces trois pays d'Asie de l'Est, même si leurs parts demeurent très faibles.

Comment se compose la liste des pratiques artistiques, si l'on considère tous les genres pratiqués par les artistes de trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans les revues internationales ? Y a-t-il des genres artistiques qui permettent d'obtenir une bonne visibilité internationale par rapport aux autres ? Peut-on alors concevoir un rapport hiérarchique entre les pratiques artistiques de la scène internationale de l'art contemporain ?

[555] Par exemple, depuis 2011, la bande dessinée a été mise en place dans Le salon du dessin contemporain connu sous le nom de *Drawing Now Paris*. Soulignons également que le Musée du Louvre collection des bandes dessinées en tant que genre artistique depuis 1996.

Répartition des pratiques artistiques des trois pays d'Asie de l'Est en groupes

Groupe	Groupe 1				Groupe 2				Groupe 3				Groupe 4				Groupe 5			
Genre	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
PI	5			5 (23%)	3	6	1	10 (18%)	10	8	4	22 (25%)	32	18	9	59 (30%)	80	54	56	190 (34%)
IN	2	2	1	5 (23%)	4	3	4	11 (20%)	10	3	2	15 (17%)	13	13	4	30 (15%)	39	15	27	81 (15%)
SC	2	1	1	4 (18%)		3	2	5 (9%)	9	4	1	14 (16%	17	4	6	27 (14%)	51	14	21	86 (16%)
PH	2	1	1	4 (18%)	2	1	2	5 (9%)	3	3	1	7 (8%)	5	6	1	12 (6%)	12	7	4	23 (4%)
PO	1			1 (5%)	3	3	1	7 (13%)	6	6	2	14 (16%)	13	10	3	26 (13%)	28	18	9	55 (10%)
VI			1	1 (5%)	1	3	2	6 (11%)	1	2	3	6 (7%)	2	10	1	13 (7%)	12	11	12	35 (6%)
DS		1		1 (5%)		1		1 (2%)	2			2 (2%)	7	1		8 (4%)	7		1	8 (1%)
DN	1			1 (5%)		1		1 (2%)	1			1 (1%))	1			1 (1%)	3		1	4 (1%)
AR						2		2 (4%)	1			1 (1%)					2	1		3 (1%)
DI						2		2 (4%)	1		1	2 (2%)	6	2		8(4%)	3	2	3	8 (1%)
MD						1		1 (2%)						1		1(1%)	6	4		10 (2%)
IL									1			1 (1%)								
DP								3 (5%)	3			3 (3%)	3	1		4 (2%)	4		1	5(1%)
GF								1 (2%)	1			1 (1%)								
GV														1	1	2(3%)				
NI													5		1	6	27	7	9	43
Total	13	5	4	22	13	26	12	55	49	26	14	89	104	67	26	197	274	133	144	551

*Pour identifier les genres artistiques, consulter la liste d'abréviation dans l'annexe I. * NI : non identifié

Pour le genre artistique, l'installation (5) et la peinture (5) sont les pratiques artistiques les plus courantes pour les 11 premiers artistes classés en 1er groupe. Viennent ensuite la sculpture (4) et la performance/happening (4), suivies par la photographie (1), la vidéo (1), le dessin (1) et le design (1). Il est donc intéressant de considérer que l'aspect « marchand » (peinture, sculpture) et « artistique » (Installation et la performance/happening) ou les genres classiques et contemporains sont assez équilibrés dans ce premier groupe. Dans le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, nous avons en effet relevé un groupe d'artistes d'âge mûr qui sont souvent cités (Nam June Paik, Yoko Ono, Yayoi Kusama) dans l'histoire de l'art contemporain et un autre groupe d'artistes qui sont relativement jeunes et très actuels, tels que Cai Guo Qiang, Takashi Murakami, Tadashi Kawamata et Huang Yong Ping, dans le monde de l'art contemporain : il s'agit des artistes néo-pop japonais ainsi que des artistes chinois. Cela prouve que les revues internationales s'intéressent à l'actualité de l'art contemporain asiatique, même si elles consacrent toujours une petite partie aux

pays dits « périphériques » dans chaque numéro des quatre revues d'art à travers la rubrique *Review/Preview*.

Quant au 2e groupe, on peut remarquer que l'installation est la pratique artistique la plus répandue (11 artistes). La peinture (10) est ensuite le deuxième genre artistique, suivie par la photo (7 artistes) et la vidéo (6 artistes). On voit, de nouveau, que les pratiques artistiques sont bien équilibrées entre les genres recherchés par le marché de l'art (peinture et photo) et ceux qui suscitent plutôt l'intérêt des institutions (installation, vidéo). La sculpture (5) et la performance/happening (5) sont également des pratiques artistiques relativement courantes, tandis que la part des autres genres artistiques (architecture : 2, design : 1, média : 1, dessin : 1, divers : 2) reste modeste. On constate donc toujours une harmonie entre les genres classiques (peinture, sculpture) et ceux du contemporain (vidéo, photo, performance/happening) comme c'est également le cas du premier groupe de notre enquête.
Quand on classe les pratiques artistiques selon les pays d'origine, la peinture est, pour les artistes chinois, le premier genre (6), suivie par l'installation (3), la sculpture (3), la photographie (3), la vidéo (3), l'architecture (2), etc. Pour les artistes japonais, c'est l'installation (4) qui est la plus récurrente. La peinture (3) et la photo (3) sont ensuite la deuxième pratique artistique, suivie par la performance/happening (2) et la vidéo (1). Pour les artistes coréens, la part de l'installation (4) reste la plus importante, suivie par la vidéo (2), la sculpture (2) et la performance/happening (2). Nous constatons que la peinture, genre artistique le plus favorisé par le marché de l'art, domine les autres genres artistiques pour la Chine, alors que l'installation, pratique qui suscite moins d'engouement chez les collectionneurs, se présente comme le premier genre pour la Corée du Sud. Rappelons que ce pays connaît moins d'artistes aux ventes aux enchères, selon Artprice, par rapport aux artistes chinois et japonais, ce qui nous permet de penser que les artistes chinois s'intéressent davantage au prix des œuvres, alors que les artistes coréens sont plutôt touchés par la dimension artistique. Le Japon est bien équilibré entre ces deux aspects différents, puisque l'installation, la peinture et la photo s'inscrivent au même niveau.

La peinture est toujours la pratique artistique la plus répandue (22 artistes) pour le 3e groupe, tout en devançant très largement l'installation (15 artistes), premier genre artistique pour les artistes du 2e groupe. La sculpture (14 artistes) est le 3e genre avec la photographie (14 artistes) suivie par la

performance/happening (7 artistes), la vidéo (6 artistes) et l'impression numérique (3 artistes). L'illustration, le design, l'architecture ainsi que le graffiti sont également pratiqués par les artistes du 3e groupe, mais leurs parts restent très faibles. Si l'on classe les pratiques artistiques selon le pays d'origine, on peut voir que la peinture (10 artistes), l'installation (10 artistes), la sculpture (9 artistes) ainsi que la photographie (6 artistes) sont les pratiques artistiques les plus appréciées des artistes japonais du 3e groupe. Pour la Chine, la part de la peinture figure en première place avec 8 artistes, suivie par la photographie (6 artistes), la sculpture (4 artistes), l'installation (3 artistes), la performance/happening (3 artistes) et la vidéo (2 artistes). La peinture est encore une fois très valorisée (4 artistes) pour les artistes coréens, suivie par la vidéo (3 artistes), l'installation (2 artistes), la photographie (2 artistes), etc. Dans le troisième groupe, ce sont les artistes chinois et coréens qui valorisent la peinture. Remarquons que la part de l'installation devance la peinture pour les artistes coréens dans le 2e groupe, alors que cette dernière reste toujours le premier genre artistique pour les artistes chinois. L'installation doit-elle être considérée comme étant la meilleure pratique artistique pour les coréens afin d'accéder à la « notoriété » artistique ainsi qu'à la bonne visibilité à l'échelle internationale de l'art contemporain ? Si l'on sait qu'un grand nombre d'artistes chinois très connus dans le monde pratiquent la peinture, il est toujours possible de penser que les coréens s'appuient davantage sur l'aspect « esthétique » par rapport aux chinois qui s'intéressent aux médiums favorables à la circulation sur le marché de l'art.

La peinture connaît toujours un grand succès auprès des artistes asiatiques du 4e groupe. Ce genre artistique (59 artistes) devance en effet très largement les autres genres comme dans le 3e groupe : installation : 30 artistes, sculpture : 27 artistes, photographie : 26 artistes, vidéo : 13 artistes, performance/happening : 12 artistes, dessin : 8 , impression numérique : 4, gravure : 2, architecture : 1, média : 1, divers : 8. Quand on considère toutes les pratiques artistiques du 4e groupe selon les pays d'origine, on peut voir que la peinture reste le genre privilégié par les artistes japonais (32 artistes), suivie par la sculpture (17 artistes), la photographie (13 artistes), l'installation (13 artistes), le design (7 artistes), la performance/happening (5 artistes), l'impression numérique (3 artistes) et la vidéo (2 artistes). La pratique artistique de 5 artistes japonais du 4e groupe n'a cependant pas été identifiée au cours de notre enquête. Nous remarquons également que l'installation est le premier genre avec la peinture dans le 3e groupe, alors que la sculpture et la photographie sont les 3e et 4e

genres artistiques. On réalise donc que la place de la peinture, de la sculpture ainsi que de la photographie est importante, alors que la position de l'installation s'inscrit nettement dans une régression dans ce 4e groupe. Si l'on sait que l'âge moyen de ce 4e groupe est relativement jeune et que ces trois genres artistiques suscitent particulièrement l'intérêt des collectionneurs par rapport à l'installation, il est possible de dire que la nouvelle génération des artistes japonais reste sensible au marché de l'art. La peinture ne fait pas d'exception pour les artistes chinois puisqu'elle est toujours le premier genre artistique (18) suivie par l'Installation (13 artistes), la photographie (10 artistes), la vidéo (10 artistes), la performance/happening (6 artistes), la sculpture (4 artistes) etc. La part de l'installation connaît une nette amélioration par rapport au 3e groupe où la photographie et la sculpture devancent l'installation. La vidéo et la performance/happening devancent même la sculpture dans ce 4e groupe, ce qui nous permet de penser que de jeunes artistes chinois commencent à s'intéresser aux nouveaux genres artistiques très contemporains. La hiérarchie des genres artistiques chez les artistes coréens n'est pas très différente de celle des artistes japonais et chinois : la peinture (9 artistes) reste toujours en première position, suivie par la sculpture (6 artistes), l'installation (4 artistes), la photographie (3 artistes) etc. Nous remarquons aussi que la visibilité de la peinture et de la sculpture est de plus en plus éclatante pour les artistes coréens depuis le deuxième groupe, alors que l'installation perd progressivement de son importance, ce qui nous permet de penser que les jeunes artistes coréens sont relativement sensibles au marché de l'art par rapport aux artistes qui connaissent une grande visibilité. Soulignons que les coréens s'intéressent de plus en plus au marché de l'art, vu le nombre de foires de l'art contemporain inaugurées dans les années 2000 : KIAF - Korea International Art Fair, Seoul (2002), Daeju Art International Art Fair (2007), BIAF – Busan International Art Fair (2008), Gwangju International Art Fair (2009), etc.

Quand on classe les genres artistiques selon le pays d'origine, on peut voir que la peinture (80 artistes) devance toujours largement d'autres genres artistiques pour les artistes japonais. La sculpture se positionne ensuite en tant que deuxième pratique artistique (51 artistes), suivie par l'installation (39 artistes), la photographie (28 artistes), la vidéo (12 artistes), la performance/happening (12 artistes), le dessin (7 artistes), le média (6 artistes), l'impression numérique (4 artistes), le design (3 artistes) et l'architecture (2 artistes). Quant aux artistes chinois, 54 artistes pratiquent la peinture suivie par la photographie (18 artistes). L'écart est ainsi assez considérable entre ces deux genres. Concentrant 15

artistes chacune, la sculpture et l'installation se situent *ex æquo* en troisième position concernant le genre artistique, suivies par la vidéo (11 artistes), la performance/happening (7 artistes), le média (4 artistes) et l'architecture (1 artiste). Remarquons que la part de l'installation a bien diminuée par rapport au 4e groupe – c'était le deuxième genre artistique –, alors que la visibilité de la photographie et de la sculpture augmente. Pour les artistes coréens, la peinture (56 artistes) est également le genre artistique le plus manifeste. L'installation est le deuxième genre artistique (27 artistes), suivie par la sculpture (21 artistes), la vidéo (12), la photographie (9 artistes), la performance/happening (4 artistes), etc. Nous constatons finalement que l'installation est le premier genre artistique entre le 1er et le 2e groupe pour les artistes coréens, alors que c'est la peinture qui domine toujours d'autres pratiques artistique depuis le 3e groupe. La position de la vidéo change également car elle est le deuxième genre artistique après l'installation pour le 1er, le 2e et le 3e groupe, alors qu'elle perd considérablement sa visibilité à partir de 4e groupe.

Quant à la pratique artistique des artistes du 5e groupe, on peut remarquer que la part de la peinture reste toujours la plus importante avec 190 artistes. La sculpture est le deuxième genre artistique (86 artistes) suivi par l'installation (81 artistes), la photographie (55 artistes), la vidéo (35 artistes) et la performance/happening (23 artistes). Les autres genres comme le média (10 artistes), le dessin (8 artistes), l'impression numérique (5 artistes), le design (4 artistes), etc., restent minimes. Le choix des artistes asiatiques du 5e groupe reste ainsi très traditionnel (peinture et sculpture).

Quand on classe les genres artistiques selon le pays d'origine, on peut voir que la peinture (80 artistes) devance toujours largement d'autres genres artistiques pour les artistes japonais. La sculpture est ensuite la deuxième pratique artistique (51 artistes), suivie par l'installation (39 artistes), la photographie (28 artistes), la vidéo (12 artistes), la performance/happening (12 artistes), le dessin (7 artistes), le média (6 artistes), l'impression numérique (4 artistes), le design (3 artistes) et l'architecture (2 artistes). Quant aux artistes chinois, 54 artistes pratiquent la peinture. La photographie est en deuxième position (18 artistes) : l'écart est donc important entre la peinture et la photographie. La sculpture et l'installation sont le troisième genre artistique (15 artistes), suivies par la vidéo (11 artistes), la performance/happening (7 artistes), le média (4 artistes) et l'architecture (1 artiste). Remarquons que la part de l'installation a nettement diminué par rapport au 4e groupe – c'était le deuxième genre artistique-, alors que la photographie et la sculpture retrouvent leur

visibilité remarquable dans ce 5e groupe. Pour les artistes coréens, la peinture (56 artistes) est également le genre artistique le plus présent. L'installation est le deuxième genre artistique (27 artistes), suivie par la sculpture (21 artistes), la vidéo (12), la photographie (9 artistes), la performance/happening (4 artistes), etc. Nous remarquons finalement que l'installation est le premier genre artistique entre le 1er et le 2e groupe pour les artistes coréens, alors que c'est la peinture qui domine toujours les autres pratiques artistiques depuis le 3e groupe. La position de la vidéo change également : elle est le deuxième genre artistique après l'installation pour le 1er, le 2e et le 3e groupe, alors qu'elle perd considérablement sa visibilité à partir de 4e groupe.

Finalement, nous constatons que la peinture est la première pratique artistique dans la plupart des groupes artistiques, notamment à partir du troisième groupe et jusqu'au cinquième, alors que l'installation, deuxième genre artistique, est présente de manière plus marquée dans le 1er et le 2e groupe. La visibilité de l'installation est ainsi bien favorisée grâce aux artistes classés dans les deux premiers groupes. La part de la peinture diminue, par contre, entre chaque groupe, au fur et à mesure que l'on avance dans notre enquête vers le dernier groupe : c'est l'installation qui permet plutôt aux artistes asiatiques d'accéder à une grande visibilité dans les revues internationales par rapport à la peinture car celle-ci est autant importante que l'installation pour les deux premiers groupes. La part de la performance/happening est également assez élevée pour les deux premiers groupes ainsi que la vidéo qui montre un pourcentage intéressant pour le 2e groupe : les revues internationales s'intéressent donc davantage à l'aspect « artistique » par rapport à l'aspect « marchand » pour les genres artistiques.

Quand on divise les genres artistiques selon les pays, la part de la peinture demeure conséquente pour les artistes chinois dans tous les groupes. Elle est également appréciée par les artistes japonais et coréens, notamment des artistes classés dans les 4e et 5e groupes, alors que l'on constate une présence importante de l'installation, de la sculpture et de la performance/happening dans les deux premiers groupes pour le Japon et la Corée du Sud. Pour la photographie, ce sont les artistes japonais et chinois qui s'y intéressent davantage, à partir du 2e groupe, par rapport aux artistes coréens. Ceux-ci privilégient nettement la vidéo dans tous les groupes (sauf le 4e) par rapport aux japonais et chinois, ce qui nous permet de penser que l'influence de Nam June Paik est réellement importante en Corée du Sud. Les autres genres artistiques restent marginaux, sauf le dessin, le multimédia et l'impression

numérique (photo numérique) pour le Japon : les artistes japonais bénéficient donc de genres très variés par rapport aux artistes chinois et coréens.

Nous venons donc de constater que la peinture et l'installation sont les deux grands genres artistiques pour les artistes de trois pays d'Asie de l'Est et que la part de l'installation est assez élevée pour les artistes bénéficiant d'une grande visibilité internationale dans les revues d'art. Si l'on peut aisément affirmer que les revues d'art s'intéressent davantage à l'aspect « esthétique », il est intéressant de savoir si la peinture est bien exploitée sur le marché de l'art.

III-V-2. Les pratiques artistiques des artistes de trois pays d'Asie de l'Est selon le palmarès d'Artprice

Nous allons ici brièvement effectuer une comparaison entre le résultat des revues d'art et celui du classement Top 500 Artprice concernant les genres artistiques pratiqués par les artistes asiatiques. Pour la méthode d'enquête, nous allons uniquement considérer la liste Top 500 Artprice 2009/2010 afin d'obtenir le résultat le plus actuel, puisque 2010 est la dernière année de notre enquête[556]. Ensuite nous sélectionneront uniquement les dix premiers artistes de chaque pays (Japon, Chine, Corée du Sud) afin de simplifier notre analyse. Nous obtenons enfin le tableau suivant :

556

Artprice	06 / 07	07 / 08	08 / 09	09 / 10
Japon	16	22	27	22
Chine	156	170	139	139
Corée (S)	16	7	16	10
Total	188	199	182	171

Nous dévoilons ainsi le nombre d'artistes des trois pays d'Asie de l'Est qui figurent dans la liste Top 500 d'Artprice entre 2006/2007 et 2009/2010. Dans ce tableau, on constate une très forte visibilité des artistes chinois. La part des artistes coréens reste la plus faible.

Les dix premiers artistes par pays (JP, CN, KR) dans le classement TOP 500 Artprice 2009/2010
(Ventes du 1er juillet 2009 au 30 juin 2010)

Japon				Chine				Corée du Sud			
Rang	Nom	Genre	Revue	Rang	Nom	Genre	Revue	Rang	Nom	Genre	Revue
25	Dakashi Murakami	PI, SC (M)	O	7	Chen Yifei	PI (RE)	X	98	Do-ho Suh	IN	O
46	Hiroshi Sugimoto	PO	O	8	Zeng Fanzi	PI	O	141	Kim Dong-yoo	PI	X
102	Ishida Tetsuya	PI (M, ILL)	X	12	Zhou Chunya	PI	X	182	Kang Hyung-koo	SC	X
103	Senju Hiroshi	PI	O	17	Yue Minjun	PI	X	268	Kwon kisoo	PI	O
105	Matsuura Hiroyuki	PI (M)	X	18	Zhang Xiaogang	PI	X	301	Bae Bien-U	PO	X
130	Takano Aya	PI, DS (M)	O	19	Liu Ye	PI	X	304	Yi Hwan-kwon	SC	X
137	Aida Makoto	PI(M)	O	21	Cai Guoguang	IN, PI	O	327	Hong Kyoung Tack	PI	X
210	Yamamoto Ryuki	PI	X	22	Wang Guangyi	PI	O	347	Oh Chi gyun	PI	O
214	Iwamoto Masakatu	PI (Manga)	X	26	Shi Chong	PI	X	363	Lee lee Nam	PI (TR)	X
216	Meese Jonathan	PI, DS, SC, VI, SC	X	28	Fang Lijun	PI, DS, SC	O	456	Choi Yeong-Geol	PI (tr)	X
233	KATO Izumi	PI	X								
Rang moyen : 130			5 / 10	Rang moyen : 17			4 / 10	Rang moyen : 278			3 / 10

Ce tableau présente d'abord le nom de l'artiste avec le rang auquel il figure dans Artprice. Le genre artistique est ensuite mentionné par rapport à nos sources d'informations : classement des artistes d'Asie de l'Est de 1971 à 2010 mentionnés dans les quatre revues d'art. À gauche du tableau, nous avons noté « Revue » indiquant « O » pour les artistes qui figurent dans le classement de nos quatre revues d'art, et « X » pour les artistes non mentionnés. Pour ces derniers, dont la pratique artistique reste pour l'instant encore ignorée, nous avons principalement utilisé des sites internet comme Wikipédia, Ask Art, Facebook de l'artiste, site WEP des galeries, artnet, etc., afin de dévoiler leur(s) médium(s) artistique(s).

Nous remarquons tout d'abord les artistes chinois car leurs positions indiquent une brillante évaluation : le rang moyen est le 17e. La position des 10 premiers artistes japonais et coréens reste, par contre, « périphérique » : le rang moyen est le 128e pour le Japon[557] et le 278e pour la Corée du

[557] Meese Jonathan est le dixième artiste japonais classé par Artprice 2009/2010, non pas Kato Izumi qui figure dans notre tableau. Même si ce premier est né au Japon en 1971, on a exclu cet artiste de notre étude parce qu'il est plutôt

Sud. On remarque toutefois un écart de 148 places entre le Japon et la Corée du Sud. Si nous regardons ensuite le nombre d'artistes cités dans Artprice qui figurent dans les quatre revues d'art, nous constatons 50% des artistes pour le Japon, 40% pour la Chine et 30% pour la Corée du Sud c'est-à-dire des pourcentages qui sont très faibles. Cela montre que la « visibilité » dans les médias, notamment dans les revues d'art, n'exerce pas toujours une forte influence sur le marché de l'art et que les critères de sélection des artistes entre les revues d'art, ainsi que le marché de l'art, restent bien différents. Notons que les revues d'art s'intéressent, de façon générale, à l'aspect esthétique et qu'elles proposent une longue liste d'expositions à travers la rubrique *Review/Preview* tout en restant assez conservatrices. La dimension économique est, par contre, le sujet essentiel pour Artprice qui applique des critères de choix des artistes uniquement basés sur le résultat de vente aux enchères, tandis que les artistes sélectionnés par les revues d'art ont un fort lien avec les institutions, dans un sens large[558]. L'art contemporain engendre en effet un filtrage quasi-systématique distinguant entre les artistes « artistiques » et ceux qui sont « commerciaux ». Soulignons toutefois que ces deux pôles ne sont pas toujours opposés, comme le souligne Raymonde Moulin :

« *L'art objectivement orienté vers le musée n'échappe pas au marché, et l'art objectivement orienté vers le marché ne peut faire fi du musée. Même si aujourd'hui la priorité du marché sur le musée est plus évidente à New York et celle du musée sur le marché en Europe, les valeurs se constituent à l'intersection de deux univers et par l'interaction d'acteurs aux rôles de moins en moins différenciés*[559]*.* »

Considérons enfin les genres artistiques que pratiquent les dix premiers artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est cités par Artprice : nous constatons une très forte concentration de peintres, ce qui confirme de nouveau la validité de la théorie de l'« articulation du marché et du musée ». Les artistes chinois qui acquièrent la meilleure visibilité dans la hiérarchie (17^{e} en moyenne), par rapport au Japon et à la Corée du Sud, pratiquent tous la peinture. Pour le Japon, il n'y a que H. Sugimoto qui s'est fait connaître et est reconnu en tant que photographe ou « photographe plasticien » – la

---

considéré comme un artiste « allemand » dans la plupart des sites internet diffusés actuellement en ligne. Il semble qu'aucun de ses parents ne soit originaire du Japon.

[558] Rappelons ici la liste des lieux d'exposition d'art contemporain au Japon, en Chine et en Corée du Sud créée à partir de la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* de 1971 à 2010 et présentée dans le 1er chapitre. Elle indique plusieurs catégories de l'espace d'exposition d'art : Galerie d'art, Musée, Espace d'expo/Centre d'art/Fondation, Biennale/ Triennale, Divers.

[559] Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché, op., cit.,* p. 75.

photographie est également bien exploitée sur le marché de l'art par son caractère reproductible (mais les épreuves sont toujours limitées), transportable et conservable – alors que les autres sont tous des peintres. De plus, au cours de notre enquête, nous avons constaté que de nombreux artistes japonais mentionnés dans les revues internationales sont très influencés par le monde du « Manga » que nous pouvons juger comme étant très « stéréotypé » ou typiquement japonais. Il est intéressant de voir le travail de Takashi Murakami, de Matsuura Hiroyuki, de Takano Aya, de Aida Makoto et et de Iwamoto Masakatu : 60% du total des artistes japonais présents dans le classement TOP 500 Artprice 2009/2010 réintroduisent les personnages et les paysages imaginaires et virtuels du monde de la bande dessinée, typiquement japonaise, ce qui nous permet de penser qu'être « exotique » représente un avantage certain sur le marché de l'art[560].

Par la suite, le nombre de peintres diminue nettement dans le tableau pour la Corée du Sud (sa position est la plus basse), même si la peinture reste toujours beaucoup plus pratiquée que les autres genres : peinture : 6 artistes, sculpture : 2 artistes, installation et photo : 1 artiste chacune. Il est toujours intéressant de remarquer que la position de l'artiste Do-ho Suh est assez élevée (98^{e}) par rapport aux autres, même s'il pratique l'installation comme médium artistique. Nous remarquons également que Lee lee Nam et Choi Yeong-Geol s'intéressent à la peinture traditionnelle de la Corée et que ces artistes développent, en quelque sorte, un « cliché » en introduisant l'originalité esthétique de leurs pays dans leurs créations artistiques.

Nous constatons finalement que les revues internationales restent relativement sensibles à l'aspect « esthétique » par rapport au marché de l'art qui s'intéresse aux genres artistiques développant davantage l'aspect « économique ». Nous remarquons également que l'entrée des artistes chinois dans le marché de l'art lors de la deuxième moitié des années 2000 peut avoir un lien important avec les genres artistiques : la part de la peinture, genre artistique qui circule le plus sur le marché de l'art, est la plus nuancée, pour les artistes chinois, parmi les artistes asiatiques. Mais il est possible de susciter l'attention des collectionneurs avec l'installation, comme c'est le cas de Suh Do-ho. Les clichés et les « stéréotypes » sont à la fois très présents dans le travail des artistes asiatiques les plus

[560] Signalons que même le prix des œuvres modernes « inconnues » des artistes « périphériques » augmente aujourd'hui, comme le remarque Catherine Grenier. Selon elle : « *Le modèle occidental va ainsi se retrouver confronté à d'autres modèles, dont la validité ne concerne pas seulement le temps présent, mais qui engage une relecture esthétique et politique des œuvres de la période moderne*. » Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 46.

vendus lors des ventes aux enchères effectuées entre le 1er juillet 2009 et le 30 juin 2010. Afin d'enrichir notre enquête, nous allons donc maintenant étudier la position de nos artistes mentionnés dans le classement Artfacts.

III-VI. Comparaison avec Artfacts : élargissement de la vision portée sur les artistes issues de trois pays d'Asie de l'Est

III-VI-1. La répartition des artistes asiatiques mentionnés dans Artfacts

Rang Artfacts selon groupes

Pays	Japon		Chine		Corée du Sud		Total	
Groupe	Rang	NM	Rang	NM	Rang	NM	Rang	NM
Groupe 1	734	0%	581	0%	40	0%	643	0%
Groupe 2	2081	0%	1515	0%	904	0%	1568	0%
Groupe 3	8727	0%	7819	0%	8376	0%	8411	0%
Groupe 4	15846	12%	8337	4%	14969	11%	13251	10%
Groupe 5	22128	24%	12922	13%	18912	26%	18877	22%
Total	17860	18%	10186	8%	16275	22%	15268	16%

* NM : pourcentage des artistes non mentionnés dans le classement d'Artfacts.

Considérons maintenant tous les artistes que nous avons pu recenser pendant quarante ans et qui sont mentionnés sur le site Artfacts (*cf* : regarder le tableau Rang Artfacts selon groupes) : ils sont 555 artistes contre 110 artistes non-mentionnés, soit 84% contre 16% du total[561]. Ces 84% signifient qu'une grande partie des artistes internationaux sont principalement cités par les mêmes sources d'informations dont de nombreux indicateurs profitent au niveau international : rappelons d'ailleurs que les revues internationales sont un des critères pour établir une hiérarchie entre les artistes pour Artfacts. La position en moyenne de ces 555 artistes présents dans Artfacts est la 15 268e place. Quand on considère la place en moyenne selon les pays d'origine, c'est la Chine qui accède à la meilleure visibilité internationale parmi les trois pays d'Asie de l'Est : Artfacts a en effet attribué une

[561] 16% des artistes, ce qui est considérable, ne sont pas mentionnés dans le site Artfacts : les critères de sélection des artistes diffèrent entre les revues d'art et Artfacts. Ce dernier montre encore un écart important avec le Kunstkompass : « *il n'existe pas moins de ¾ d'artistes communs (74 !) entre l'édition 2011 du Kustkompass et le palmarès d'Artfacts en avril 2012 recensant les points accumulés par les artistes en 2011*, disait-il Alain Quemin dans son ouvrage *Les stars de l'art contemporain.* », *op., cit*., p. 130.

position internationale à 162 artistes chinois soit 92% du total. La valeur moyenne de leurs positions est la 10 186e place. De plus, l'entrée récente de la Chine sur la scène internationale de l'art contemporain est confirmée de nouveau par le biais d'Artfacts : on entend par là que ce site favorise la visibilité des artistes actuels, puisque les artistes chinois sont les plus jeunes. La Corée du Sud suit la Chine avec 112 artistes (78%) dont la position moyenne est 16 275e, ce qui fait un écart de 6089 places entre ces deux pays. Trente-deux artistes coréens ne figurent pas dans Artfacts. Pour les artistes japonais, 283 (82%) sont référencés par Artfacts contre 63 artistes non mentionnés. Quand on calcule la position moyenne des artistes japonais, ils occupent la 17 860e place, ce qui fait un écart de 1585 places avec la Corée du Sud. Remarquons ici que l'âge moyen des artistes coréens se situe au milieu, entre les artistes japonais et chinois. L'attribution de la position dans la hiérarchie suit l'âge moyen des artistes de chaque pays : des plus jeunes aux plus âgés, et plus les artistes parviennent au sommet du palmarès plus ils se situent dans leur maturité artistique.

Considérons maintenant la position des artistes asiatiques dans Artsfact selon les groupes. La position moyenne des 11 premiers artistes asiatiques est le 643e rang (Japon : 734e, Chine : 581e, Corée du Sud : 40e) quand on prend en compte les places attribuées par le site Artfacts (jan.-fév. 2012). Comme Nam June Paik est le premier artiste d'Asie de l'Est en termes du nombre d'articles (« L » et « C ») pendant les quarante ans de l'enquête, la position de cet artiste est également très présente dans Artfacts : 40e. Shusaku Arakawa, deuxième artiste de notre classement, ne connaît pas autant de succès que ce premier artiste coréen, puisqu'il se positionne seulement au 2742e rang dans Artfacts. Dans ce classement, c'est Yayoi Kusama (8e artiste) qui devance largement Arakawa : elle se positionne à la 56e place. Nous remarquons donc que Nam June Paik est ainsi très influent dans le monde de l'art contemporain et que le reste des artistes dépendent de l'actualité dans Artfacts : Yayoi Kusama est toujours très active sur la scène internationale de l'art contemporain malgré son âge -plus de 80 ans[562]- alors que Shusaku Arakawa est décédé en 2010 à New York.

[562] En 2013, son exposition intitulée *Yayoi Kusama : Obsesión infinita [Infinite Obsession* a fait une tournée mondiale en passant par Malba (Afrique du Sud), Rio de Janeiro, São Paulo et Mexico city. L'exposition *KUSAMA YAYOI, A Dream I Dreamed* a également voyagé, dans la même année, dans de nombreuses villes du monde comme Séoul, Daegu (Corée du Sud), Shanghai, Taipei et New Delhi. Consuler le site officiel de l'artiste : http://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html (référence consultée en 2014).

Pour le deuxième groupe, on peut voir que les 27 artistes de trois pays d'Asie de l'Est se positionnent à la 1568e place, en moyenne, et qu'il y a donc un écart de 923 places avec les artistes du 1er groupe. Du côté des artistes, on peut voir que David Diao (4827e), Shigeko Kubota (2775e), Maya Lin (3538e), Michael Joon (2327e), Yukinori Yanagi (6289e), Martin Wong (4954e) et Tomoko Takahashi (6241e) (*cf* : consulter le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) montrent un énorme écart entre notre classement et celui d'Artfacts pour leurs positions. Si l'on considère le classement d'Artfacts selon les pays d'origine, il est intéressant de voir que les artistes coréens devancent très largement les artistes chinois et japonais : les artistes coréens occupent la 904e place en moyenne, tandis que les artistes chinois se positionnent à la 1515e et à la 2081e place pour les artistes japonais. Parce qu'Artfacts utilise un vaste réseau d'institutions (galeries, institutions publiques, biennales/triennales, foires d'art contemporain, maisons de vente, magazines, etc.) pour identifier les artistes les plus en vue dans le monde de l'art contemporain, il est possible de dire que les aspects marchand et artistique sont bien équilibrés pour les artistes coréens. Rappelons de nouveau que Shu Do-ho connaît un succès important par rapport aux autres artistes coréens sur le marché de l'art, bien qu'il pratique principalement l'installation.

La position des artistes asiatiques du 3e groupe occupe la 8411e place en moyenne. Nous remarquons donc un écart de 6807 places avec les artistes du 2e groupe. Parmi tous les artistes du 3e groupe, ce sont Leiko Ikemura (428e) et Terence Koh (461e) qui acquièrent une visibilité très nette dans Artfacts par rapport aux autres artistes asiatiques, alors que la position de Ti Shan Hsu, Nobu Fukui, Kenji Fujita et Ching Ho Cheng (*cf* : consulter le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) est très basse : entre la 31 508e et 39 911e place. Quand on considère les positions d'Artfacts selon les pays d'origine des trois pays d'Asie de l'Est, ce sont les artistes chinois qui devancent les artistes des autres pays : la position moyenne des 16 artistes chinois du 3e groupe est la 7819e place. Les artistes japonais sont ensuite les moins visibles (8727e place en moyenne). La position moyenne des artistes coréens dans Artfacts n'est pas très loin de celle des japonais : 8376e place en moyenne. Cela montre, de nouveau, que le classement d'Artfacts s'intéresse davantage à l'actualité de l'art liée à la visibilité des artistes chinois.

Les artistes du 4e groupe occupent en moyenne la 13 251e place (les artistes non mentionnés : 13 artistes). Les artistes du 4e groupe reculent donc de 4840 places par rapport aux artistes du 3e groupe,

ce qui nous permet de penser qu'il y a toujours une cohérence entre le classement d'Artfacts et celui des revues d'art. Parmi tous les artistes du 4e groupe, on peut remarquer que Song Dong (619e), Patty Chang (667e), Qiu Zhijie (749e) et Xu Bing (770e) accèdent à une visibilité remarquable par rapport aux autres artistes asiatiques (*cf* : consulter le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010), alors que 17 artistes se positionnent en dessous de la 30 000e place. Artfacts favorise ainsi toujours la visibilité des artistes chinois par rapport aux revues internationales. Quand on regarde la position selon les pays d'origine, on peut voir que les artistes chinois affichent toujours la meilleure visibilité internationale (8337e place en moyenne, ce qui fait une régression de 518 places par rapport aux artistes chinois du 3e groupe). Occupant la 14 969e place en moyenne avec 16 artistes, la Corée du Sud connaît ensuite un écart important de 6593 places dans Artfacts par rapport aux artistes coréens du 3e groupe. Quant aux artistes japonais, ils se positionnent à la 15 846e place en moyenne, ce qui fait un écart de 877 places avec les artistes coréens et une chute considérable de 7119 places par rapport aux artistes japonais du 3e groupe. Neuf artistes japonais (12%) n'ont pas été mentionnés par Artfacts contre 3 artistes coréens (11%). La visibilité des artistes coréens et japonais est ainsi nettement dévaluée par rapport aux artistes chinois dans le classement d'Artfacts, ce qui nous permet de penser que les artistes chinois sont très actifs et très exposés aujourd'hui sur la scène internationale de l'art contemporain par rapport aux autres pays d'Asie de l'Est, si on considère le fait que ce site reste sensible à l'actualité de l'art.

Pour le dernier groupe, on obtient la 18 877e place en moyenne, sans avoir compté la part des 95 artistes (22%) non mentionnés dans ce classement. Les artistes du 5e groupe connaissent donc un recul de 5626 places par rapport à la place moyenne qu'occupent les artistes du 4e groupe. Parmi les artistes du 5e groupe, Yoshitomo Saito (416e) (*cf* : consulter le tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010) se positionne nettement au-dessus des autres artistes asiatiques, alors que 95 artistes se positionnent en dessous de la 30 000e place dans Artfacts. Avec une quarantaine d'exposition en groupe, quasi-exclusivement organisée aux États-Unis entre 2000 et 2010, cet artiste japonais a en effet été très actif sur la scène internationale de l'art contemporain. Il a eu 6 expositions personnelles dans les années 2000 : 2010 Rule Gallery, Denver, Colorado, 2008 Haines Gallery, San Francisco, California, 2007 Rule Gallery, Denver, Colorado, 2004 Haines Gallery, San Francisco, California, 2003 Marshall University Birke Art Gallery, Huntington, West Virginia, 2001

Haines Gallery, San Francisco, California[563]. Quand on regarde l'échelon hiérarchique selon le pays d'origine, c'est la Corée du Sud qui accède la meilleure visibilité internationale parmi les trois pays d'Asie de l'Est avec 79 artistes coréens qui sont cités dans la liste d'Artfacts en 2012. La place moyenne de ces artistes est la 18 912^{e}, ce qui fait une chute de 3943 places par rapport à la place moyenne des artistes coréens du 4^{e} groupe. Les artistes chinois (90 artistes ont été mentionnés par Artfacts contre 10 artistes non mentionnés) se positionnent ensuite à la 12 922^{e} place en moyenne, ce qui fait une baisse de 4585 places par rapport à la position globale des artistes chinois du 4^{e} groupe dans Artfacts. Parmi les artistes japonais du 5^{e} groupe, 162 ont été classés par Artfacts (53 artistes non classés : 24%) et se positionnent à la 22 128^{e} place en moyenne : nous constatons donc une chute de 6282 places par rapport à la position des artistes du 4^{e} groupe.

En conclusion, nous remarquons que la position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est reste toujours cohérente, pour les cinq groupes, entre le classement d'Artfacts et celui des revues d'art. La visibilité des artistes asiatiques s'affaiblit, dans les deux classements, au fur et à mesure que l'on avance dans notre enquête vers le premier groupe : les artistes asiatiques manifestent nettement leur visibilité dans les indicateurs internationaux que l'on a étudiés, mais ils ne peuvent pas principalement acquérir une grande reconnaissance internationale dans le monde de l'art contemporain.

Notons également que la Chine accède à la meilleure visibilité internationale parmi les trois pays d'Asie de l'Est, ce qui montre qu'Artfacts reste, par rapport aux quatre revues internationales, plus sensible à l'actualité de l'art marquée par la montée des artistes chinois à l'échelle internationale à partir de la deuxième moitié des années 2000. La Corée du Sud est ensuite le deuxième pays en termes de visibilité internationale établie à partir des rangs à Artfacts. Soulignons également l'importance de Nam June Paik dans le classement d'Artfacts, ce qui influence très fortement la visibilité de la Corée du Sud. Le Japon est finalement le dernier pays, ce qui montre de nouveau que ce palmarès développe, quant au choix des artistes selon nationalité, un autre point de vue que les autres classements que nous avons étudiés précédemment, et que ceux-ci accentuent très nettement la visibilité du Japon par rapport à la Chine et à la Corée du Sud.

[563] Consulter le site officiel de l'artiste Yoshitomo Saito : http://www.yoshitomosaito.com/bio/ (référence consultée en 2014).

III-VI-2. L'évolution du rang Artfacts dans les cinq groupes selon les trois pays d'Asie de l'Est

Malgré une analyse très aboutie et pertinente sur le mode de calcul d'Artfacts, et notamment sur une centaine d'artistes référencés par ce site, Alain Quemin souligne le fait qu'il est difficile d'accéder aux informations détaillées sur le mode de construction de son algorithme, parce qu'Artfacts est une société privée qui ne divulgue pas son secret industriel[564]. Nous avons déjà précédemment évoqué que nous nous intéressions à ce site, pour une comparaison avec nos propres résultats, afin de développer un point de vue différent et plus équilibré, puisque ce site bénéficie de nombreuses sources d'informations.

Pour mieux comprendre l'évaluation globale sur les artistes proposée par le site Artfacts et son mode de fonctionnement, nous nous intéresserons ici quelques artistes représentés par les quatre revues d'art et qui accèdent à une notoriété importante dans le palmarès d'Artfacts[565]. Nous proposons donc de les comparer avec le 1er groupe (11 artistes classés parmi les 667 artistes représentés dans les quatre revues d'art) : ce travail nous permettra finalement d'évaluer différemment les artistes que nous avons recensés au cours de cette longue enquête sur les revues internationales publiées pendant quarante ans.

[564] Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* pp. 126-127.
[565] Précisons ici que notre enquête a été effectuée entre janvier et février 2013.

Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est les plus en vus dans Artfacts

Rang Artfacts	Nom d'artiste	Pays d'origine	Pays de résidence	Année de naissance	Sexe
40	Nam June Paik	KR / US	US	1932	M
56	Yayoi Kusama	JP	JP / US	1929	F
80	Hiroshi Sugimoto	JP	US	1948	M
86	Yoko Ono	JP / US	US	1933	F
148	Ai Weiwei	CN	CN	1957	M
150	On Kawara	JP	US	1933	M
172	Nobuyoshi Araki	JP	JP	1940	M
176	Yang Fudong	CN	CN	1971	M
224	Takashi Murakami	JP	JP / US	1962	M
226	Soo ja Kim	KR	US	1957	F
234	Paul Chan	CN	US	1973	M
250	Cao Fei	CN	CN	1978	F
323	Zhang Huan	CN	US / CN	1965	M

La liste qui figure ci-dessus présente uniquement les artistes, parmi nos 667 artistes, qui se positionnent jusqu'à la 400^{e} place dans le classement d'Artfacts. Ils sont 13 au total, ce qui semble très peu[566]. Dans le tableau Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est les plus en vue dans Artfacts, on remarque d'abord une forte présence des artistes japonais (6) et chinois (5) : on ne compte que deux artistes pour la Corée du Sud. Neuf artistes poursuivent ensuite leurs activités aux États-Unis dont trois partagent leurs vies avec leur pays d'origine – Y. Kusama (JP), Takashi Murakami (JP), Z. Huan (CN) – contre quatre artistes restant uniquement dans leurs pays d'origine : Ai Weiwei (CN), Yang Fudong (CN), Cao Fei (CN), Nobuyoshi Araki (JP). Nous constatons ainsi un très haut taux d'immigration aux États-Unis (64%) parmi ces artistes asiatiques acquérant une forte visibilité internationale dans Artfacts. Nous remarquons cependant une baisse importante de 18 points par rapport au chiffre d'immigration aux États-Unis pour les artistes du 1er groupe (11 artistes : leur taux d'immigration aux États-Unis est de 82%) : le choix d'Artfacts est donc géographiquement moins concentré que pour les revues d'art.

Ensuite, l'année de naissance des artistes asiatiques dans le classement d'Artfacts est de 1952 en moyenne : ils sont plus jeunes que les artistes du 1er groupe (année de naissance moyenne : 1940) de notre enquête dans les revues d'art. Nous remarquons en effet de nombreux jeunes artistes chinois parmi ces 13 artistes, comme Yang Fudong (né en 1971), Paul Chan (né en 1973) et Cao Fei (né même

[566] Par contre, les artistes américains sont davantage représentés sur ce site, ce qui fait la différence avec le Kunstkompass (classement « pro-germanique ») et Artprice (les artistes occidentaux et chinois – à partir de la deuxième moitié des années 2000 – sont bien évalués). Consulter *Les stars de l'art contemporain*, *op., cit*., p. 135.

en 1978), ce qui nous permet de penser qu'Artfacts accorde un crédit important aux artistes très actifs actuellement, en tenant compte de la montée de la Chine dans le monde de l'art contemporain depuis la deuxième moitié des années 2000.

Quand on considère la répartition du genre biologique, il est intéressant de voir que la part des femmes artistes est relativement élevée (F : 31%, M : 82%) par rapport au nombre d'artistes féminins qui figurent dans le 1er groupe des revues internationales (M : 82%, F : 18%). Si l'on se rappelle, selon notre enquête précédente, que le taux des femmes artistes est plus élevé dans les années 2000, on peut encore affirmer qu'Artfacts dispose d'un mode de calcul favorable aux artistes très actifs aujourd'hui.

Remarquons finalement quelques résultats essentiels :

i. On remarque, dans le palmarès d'Artfacts, une forte présence des artistes japonais et chinois cités dans le premier groupe du classement des artistes japonais, chinois et coréens établi à partir d'Artforum, de Flash Art, Art in America et Artpress.

ii. Parmi les artistes de trois pays d'Asie de l'Est du premier groupe de quatre revues d'art cités par Artfacts, nous constatons un très haut taux d'immigration aux États-Unis. Nous remarquons cependant une baisse considérable du taux d'immigration de ce pays par rapport au classement des artistes asiatiques créé à partir de quatre revues internationales.

iii. Les artistes retenus par Artfacts sont plus jeunes par rapport à ceux du 1er groupe de nos quatre revues internationales.

iv. La part des artistes femmes est relativement élevée dans le classement d'Artfacts par rapport au premier groupe du classement des artistes asiatiques retenus par les quatre revues internationales.

III-VII. Comparaison entre les artistes asiatiques et les « stars » de l'art contemporain

Afin d'élargir notre enquête et notamment de comprendre précisément la spécificité des artistes asiatiques, nous nous intéressons ici à la comparaison entre les « stars de l'art contemporain » étudiées par Alain Quemin en 2013 et la liste des trois pays d'Asie de l'Est figurés dans les années 2000.

Dans son ouvrage intitulé *Les stars de l'art contemporain*, Alain Qumin a mené une étude sur les artistes internationaux mentionnés dans le Kunstkompass 2012 à la fois dans la liste Artprice des 100 plus forts produits d'enchères en 2011-2012[567]. 28 artistes ont été retenus dans ces deux palmarès internationaux : l'un représente en général la valeur esthétique (Kustkompass)[568] alors que l'autre s'intéresse à l'aspect économique des œuvres et des artistes (Artprice), ce qui nous permet de citer encore une fois la théorie de l'articulation du marché et du musée formulée par Raymonde Moulin[569]. Nous allons désormais désigner ces 28 artistes comme « stars ». Il est en effet intéressant de dévoiler les spécificités des artistes de trois pays d'Asie de l'Est en comparaison avec les artistes internationaux, ceux-ci sont essentiellement occidentaux bénéficiant d'une visibilité remarquable à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Pour notre enquête, nous reproduisions d'abord le tableau Artistes figurant dans le Kunstkompass 2012 et dans la liste Artprice des 100 plus forts produits d'enchères en 2011-2012, celui-ci illutant principalement le nom et prénom et l'année de naissance des artistes figurant dans le Kunstkopass et Artprice. Dans cette liste, nous allons ensuite ajouter le genre biologique et le genre artistique pratiqué ainsi que les informations concernant les résidences des artistes. Nous aimerions en effet effectuer une comparaison de tous ces éléments liés aux stars de l'art contemporain avec ceux des artistes asiatiques.

567 Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain*, *op., cit.,* pp. 175-176.
568 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché, op., cit*., p. 77.
569 *Ibid.,* pp. 68-75.

Quant aux artistes de trois pays d'Asie de l'Est, nous retenons uniquement ceux qui ont été mentionnés dans les années 2000. Car cette période est la plus proche des années 2010-2011 parmi les quatre décennies que nous avons étudiés.

Il est vrai qu'il y a néanmoins un grand écart entre la quatrième décennie de notre enquête portée sur les quatre revues internationales et les deux années (2010-2011) étudiées par Alain Quemin. Nous nous intéressons en effet à une comparaison approximative en espérant donner une idée générale concernant les problématiques soulevées par le rapport déséquilibré entre l'Occident et le reste du monde. Comment se compose en effet le monde des « stars » par rapport à celui des artistes périphériques ? Soulignons par ailleurs que les années 2000 sont la période la plus intéressante à étudier, puisque l'on constate l'émergence des artistes asiatiques notamment celle des artistes chinois venus tardivement à la scène internationale de l'art contemporain à l'ère de la mondialisation.

Artistes figurant dans le Kunstkompass 2012 et dans la liste Artprice des 100 plus forts produits d'enchères en 2011-2012

Nom et prénom	Pays	Residences	Année de naissance	Genres biologiques	Genres artistries
Ai Weiwei	CN	CN	1957	M	SC, IN, DN, AR
Alÿse Francis	BE	MX	1959	M	MD
Cattelan Maurizio	IT	US	1960	M	SC
Cragg Tony	UK	DE	1949	M	SC
Dumas Malene	ZA	NL	1953	F	PI
Förg Günther	DE	DE	1952	M	PI, DN, SC, PO
Gober Robert	US	US	1954	M	SC
Gürsky Andreas	DE	DE	1955	M	PO
Hirst Damien	US	UK	1965	M	SC
Kapoor Anish	IN	UK	1954	M	SC, IN
Kentridge William	ZA	ZA	1955	M	PI, DS, MD
Kiefer Anselm	DE	FR	1945	M	PI, SC, IN
Koons Jeff	US	US	1955	M	SC, PI
Kruger Barbara	US	US	1945	F	PO, DI
McCarthy Paul	US	US	1945	M	SC, PH
Oehlen Albert	DE	DE	1954	M	PI
Orozco Gabriel	MX	US, MX	1962	M	SC
Pettibon Raymond	US	US	1957	M	DS, DI
Prince Richard	US	US	1949	M	PI, PO
Rauch Neo	DE	DE	1960	M	PI
Ruff Thomas	DE	DE	1958	M	PO
Schütte Thomas	DE	DE	1954	M	SC
Sherman Cindy	US	US	1954	F	PO
Struth Thomas	DE	DE	1954	M	PO
Sugimoto Hiroshi	JP	JP	1948	M	PO
Trockel Rosemarie	DE	DE	1952	F	PI, SC
Tuymans Luc	BE	BE	1958	M	PI
Wall Jeff	CA	CA	1946	M	PO

Créé par Alain Quemin dans son *Stars de l'art contemporain*, le tableau Artistes figurant dans le Kunstkompass 2012 et dans la liste Artprice des 100 plus forts produits d'enchères en 2011-2012 est réintroduit dans notre recherche en ajoutant trois catégories supplémentaires : Genres biologiques, Résidences et Genres artistiques. Afin de faciliter notre étude comparative entre les stars de l'art contemporain figurées dans ce tableau et les artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est, nous proposons un autre tableau qui traduit toutes les données d'Alain Quemin en chiffre et en pourcentage. Dans cette nouvelle étude empirique, nous ajoutons notamment toutes les valeurs des artistes japonais, chinois et coréens mentionnées dans les quatre revues internationales à partir de 1991 à 2010. Nous allons finalement étudier le tableau Comparaison entre les stars de l'art contemporain et les artistes japonais, chinois et coréens.

Comparaison entre les stars de l'art contemporain et les artistes japonais, chinois et coréens

	Pays d'origine	Pays de résidence[570]	Année de naissance en moyen	Genres biologiques	Genres artistiques
Artistes figurant dans le Kunstkompass 2012 et dans la liste Artprice des 100 plus forts produits d'enchères en 2011-2012	DE: 9 (32,1%) US: 8 (28,6%) BE: 2 (7,1%) UK: 1 (3,6%) IT: 1 (3,6%) CA: 1 (3,6%) MX: 1 (3,6%) ZA: 2 (7,1%) IN 1 (3,6%) JP: 1 (3,6%) CN: 1 (3,6%)	DE: 9 (31,0%) US: 9 (31,0%) UK:2 (6,9%) MX:2 (6,9%) CN: 1 (3,4%) NL:1 (3,4%) ZA:1 (3,4%) FR:1 (3,4%) JP:1 (3,4%) BE:1 (3,4%) CA:1 (3,4%)	M: 1954 F: 1951	M: 24 (86%) F: 4 (14%)	SC : 13 (28,9%) PI : 10 (22,2%) PO : 9 (20,0%) IN : 3 (6,7%) PH : 1 (2,2%) VI : (0 %) Autres: 9 (20%)
Trois pays asiatiques mentionnés dans les quatre revues d'art (AA, AF, FA, AP) de 1991 à 2010	JP : 345 (52%) CN : 178 (27%) KR : 144 (21%)	US : 144 (27,7%) CN: 110 (21,2%) JP : 89 (17,1%) KR : 52 (10%) DE : 21 (4%) FR : 18 (3,5%) UK : 12 (2,3%) NL : 6 (1,2%) CH : 2 (0,4%) CA : 1 (0,2%) AT : 1 (0,2%) ES : 1 (0,2%) VN : 1 (0,2%) MX : 1 (0,2%) BR : 1 (0,2%) NI : 28 (5,4%)	M: 1959 F: 1965 NI: 25 artistes	M: 297 (66%) F: 149 (33%) NI: 6 (1%)	PI : 202 (32,1%) IN : 98 (15,6%) PO : 87 (13,8%) SC : 81 (12,9%) VI : 46 (7,3%) PH : 39 (6,2%) NI : 21 (3,3%) Autres : 55 (8,7%)

570 Orozco Gabriel vit et travaille aux États-Unis et à la fois au Mexique.

Dans le tableau ci-dessus, nous pouvons d'abord noter la confirmation de la visibilité exceptionnelle des artistes américains et allemands qui représentent plus de 60% sur la totalité des artistes stars. Remarquons ensuite que l'Allemagne (9/32,1%) devance les États-Unis (8/28,6%), alors que toutes les études portées sur les quatre revues internationales que nous avons étudiées ont montré maintes fois que les États-Unis dominent et monopolisent le terrain artistique à l'échelle internationale. Rappelons en effet que les données d'Alain Qumin sont principalement basées sur le résultat de Kunstkompass considéré comme palmarès progermanique. Il est donc tout à fait compréhensible que la visibilité de l'Allemagne soit surévaluée dans ce tableau.

La Belgique et le Mexique comptabilisent chacun deux artistes, suivis de 7 pays qui ne compte que chacun un seul artiste. Si on pense que la visibilité de la Belgique et du Mexique restent quasi absente dans les quatre revues internationales sauf dans le classement d'*Artpress* (5^{e} pays en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010), on peut dire que le Kunstkompass et Artprice sont plus ouverts vers le monde et qu'il est possible d'être « star », même si on n'est pas né dans les pays majeurs. Si on ne compte que les artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est, nous pouvons voir que le Japon, la Chine et la Corée du Sud classent ainsi chacune un seul artiste. La visibilité des artistes asiatiques reste ainsi bien faible à la scène internationale de l'art contemporain vue par le Kusntkompass et Artprice.

Quant aux résidences des artistes, il est intéressant de constater qu'il y a une hausse d'environ 3% pour les États-Unis, alors que l'Allemagne connait une baisse de 1% par rapport aux pays de naissance. Créer aux États-Unis constitue donc bien un avantage pour les artistes. Remarquons cependant que ces deux pays du « centre » accueillent chacun 9 artistes. La visibilité de l'Allemagne reste donc toujours importante, alors que les revues internationales n'accordent pas autant d'intérêt à ce pays : seulement 4%. Cela montre de nouveau que la part de l'Allemagne est surévaluée dans la liste basée sur le Kunstkompass par rapport à celle des revues internationales. Remarquons ensuite une visibilité assez nette du Royaume-Unis et celle du Mexique qui rassemblent 2 artistes chacun. La visibilité du Mexique reste quasi-invisible dans les revues internationales. Par ailleurs, il est exceptionnel de noter que ce pays arrive à rivaliser avec le Royaume-Uni, l'un des pays majeurs.

Quant aux pays asiatiques, nous constatons une faible présence du Japon (1) et de la Chine (1). La Corée du Sud est même éliminée dans la liste des résidences des artistes internationaux, ce qui nous permet de dire que ce pays asiatique reste le moins reconnu à l'échelle internationale par rapport à deux autres pays d'Asie de l'Est. Ce résultat correspond à celui de l'analyse portée sur les artistes asiatiques mentionnés dans les années 2000 par les quatre revues internationales que nous avons étudiées. Pour les pays d'immigration des artistes asiatiques, il est intéressant de constater une forte concentration des artistes asiatiques aux États-Unis. L'Allemagne ne rassemble que 21 artistes (4%) japonais, chinois et coréens de 1991 à 2010 contre 144 (27,7%) comptabilisés par les États-Unis. Être visible sur la scène internationale de l'art contemporain dépend du point de vue adopté : certain(s) préfère parler des artistes vivant aux États-Unis, alors que certain(s) s'intéresse aux activités qui se passent en Allemagne ou parfois ailleurs (comme d'*Artpress* très orienté vers la France).

Pour le genre biologique, la part des artistes masculins est bien élevée pour le groupe des stars et celui des artistes asiatiques. Remarquons cependant que les artistes masculins sont relativement nombreux –un écart de 20%- par rapport à ceux des asiatiques : les stars (M : 24/86%), les artistes asiatiques (M: 297/66%). La visibilité des artistes femmes est ensuite nettement plus forte -un écart de 19%- dans la liste des trois pays d'Asie de l'Est par rapport à celle des stars : les stars (F: 4/14%), les artistes asiatiques (F: 149/33%). À partir de ce résultat, il est possible de penser que l'intégration des pays non-occidentaux à la scène internationale de l'art contemporain va de pair avec celle des artistes femmes à l'ère de la mondialisation.

Quant à l'année de naissance en moyenne, on remarque d'abord que les stars de l'art contemporain sont largement plus âgés par rapport aux artistes asiatiques avec un écart de 5 ans entre les artistes masculins et de 14 ans pour les artistes femmes **(**Stars : M (1954), F (1951), Trois pays asiatiques : M (1959), F (1965)**)**. À partir de ce résultat, il est possible de dire que l'intégration des artistes asiatiques à la scène internationale de l'art contemporain est très récente et qu'ils représentent une potentialité artistique pour l'avenir. Il est notamment intéressant de considérer que les artistes masculins sont, chez les stars de l'art contemporain, plus âgés que ceux de féminins, alors que c'est le contraire pour les artistes asiatiques. Les artistes femmes mentionnées dans les quatre revues internationales restent relativement jeunes par rapport aux stars, ce qui nous permet de penser qu'elles s'inscrivent dans l'actualité de l'art. Nous constatons encore une fois une différence

importante entre le groupe des artistes stars et celui des artistes issus de trois pays d'Asie de l'Est concernant la question sur les genres artistiques. La part de la peinture est très élevée pour les artistes asiatiques (202/32,1%), alors que la sculpture représente la première pratique artistique pour le groupe des artistes stars (13/28,9%). La peinture est ensuite la deuxième pratique artistique pour les artistes mentionnés dans le Kunstkompass et Artprice, suivie de la photographie (9/20%), de l'installation (3/6,7%), de la performance (1/2,2%). Pour les artistes asiatiques, on remarque d'abord que la part de la sculpture diminue (81/12,9%) nettement par rapport aux artistes stars, alors que c'est l'installation qui est la seconde pratique artistique (98/15,6%). Remarquons notamment la présence de la vidéo, qui est complètement absente dans le groupe des artistes stars, alors qu'elle est bien apparente dans le groupe des artistes asiatiques (46/7,3%). À partir de ce résultat, il est possible d'imaginer l'influence de Nam Jeune Paik au Japon et en Corée du Sud. Les pratiques artistiques qui développent l'aspect esthétique comme l'installation, la vidéo et la performance sont nettement valorisées dans le groupe des artistes asiatiques par rapport à celui des artistes stars qui s'intéressent très fortement à la sculpture, à la peinture et à la photographie qui sont faciles à exploiter sur le marché de l'art. On se demande alors si les artistes asiatiques génèrent moins de retombées économiques sur le marché de l'art que les artistes stars du fait des genres artistiques qu'ils pratiquent ?

À travers plusieurs études comparatives entre les artistes stars et ceux des asiatiques, nous constatons, pour conclure, tout d'abord une domination de l'Allemagne et des États-Unis sur la scène internationale de l'art contemporain en termes des pays de naissance et de résidence pour le groupe des artistes stars, alors que ce sont toujours les États-Unis qui monopolisent absolument la visibilité internationale dans les quatre revues internationales.

Par ailleurs, les artistes stars sont nettement plus âgées que les artistes asiatiques. Les artistes femmes qui sont en effet nettement plus jeunes pour l'espace asiatique, alors que les artistes femmes mentionnés dans le Kunstkompass et Artprice sont très expérimentées. Nous constatons en effet que la mondialisation va de pair avec la féminisation dans le secteur des arts visuels.

Pour les pratiques artistiques, on constate un véritable écart entre le groupe des stars et celui des artistes asiatiques. La position de la sculpture, de la peinture, de la photographie, de l'installation,

etc., n'est pratiquement pas la même dans la liste des artistes asiatiques mentionnés dans les quatre revues internationales.

Si on résume finalement les spécificités des artistes asiatiques en rapport avec les artistes stars, on peut dire que les artistes asiatiques, qui sont très jeunes et dynamiques préfèrent principalement travailler aux États-Unis. Il y a à la fois beaucoup de femmes qui bénéficient, par rapport au groupe des artistes stars, de l'autorité internationale en comparaison avec les artistes masculins. La peinture est finalement la pratique artistique très appréciée par les artistiques asiatiques alors que c'est la sculpture qui est la pratique artistique la plus importante pour les artistes stars. Par ailleurs, les artistes asiatiques s'intéressent davantage aux nouveaux genres artistiques comme installation, performance et vidéo, alors que les artistes stars montrent une sensibilité importante à la peinture, à la sculpture et à la photographie. Nous constatons finalement de nombreuses différences à travers le pays de naissance, le pays de résidence, l'âge, le genre biologique et les genres artistiques entre les artistes considérés comme les plus visibles à la scène internationale de l'art contemporain et ceux des artistes asiatiques mentionnés dans les quatre revues internationales.

III-VIII. Étude sur l'évolution des clichés et des stéréotypes

III-VIII-1. L'évolution des clichés et des stéréotypes selon différentes approches[571]

Nous allons maintenant tenter d'analyser la valeur 'EX' à travers une approche très variée. Tout d'abord, nous observons non seulement l'évolution du nombre d'« expressions » groupe par groupe, mais également par revue et par genre artistique, tout en divisant notre enquête en quatre

[571] Pour de nombreuses sources d'analyses, consulter les tableaux Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue et décennie par décennie de 1971 à 2010, Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est décennie par décennie de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*), Classement des artistes des trois pays d'Asie de l'Est revue par revue de 1971 à 2010 présentés dans l'annexe III.

décennies. Cette enquête va nous permettre d'illustrer l'évolution des expressions relevant de l'identité géographique des artistes d'Asie de l'Est apparues dans la presse occidentale et de savoir quels genres artistiques sont les plus concernés par la question de l'« être exotique » par rapport aux autres. Soulignons toutefois que le résultat de cette dernière enquête sur la répartition de la valeur 'EX' selon les pratiques artistiques n'est pas tout à fait apte à révéler la valeur réelle de l'« expression » affectée aux différents genres artistiques représentés dans les revues car la plupart des artistes ont de nombreuses pratiques artistiques et on ne peut pas savoir exactement laquelle développe fortement l'aspect exotique dans nos journaux. En effet, nous avons classé tous les genres artistiques d'un artiste (parfois 3 ou 4) dans la catégorie « Oui » si un article développait une vision stéréotypée à l'égard des artistes des trois pays d'Asie de l'Est. Parallèlement, toutes les pratiques qui ne relevaient pas de l'expression stéréotypée à l'égard d'artistes asiatiques ont été classées dans la catégorie « Non ». Grâce à cette méthode, nous avons finalement pu obtenir une idée générale ou du moins réaliser une évaluation approximative du nombre d'« expressions » par rapport à plusieurs genres artistiques que pratiquent les artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est. Nous visons finalement à évaluer la valeur générale de l'« expression » des artistes selon leur(s) pratique(s) artistiques(s), afin de savoir quel genre est le plus sujet au thème de l'exotisme.

Notre enquête divise la valeur 'EX' en deux catégories : « L » et « C ». Avant d'entrer dans l'analyse, signalons le fait que le résultat de la catégorie « L » est plus pertinent que celui de la « C » à propos de la qualification du contenu des articles. Au cours de notre enquête, nous avons en effet constaté qu'il existe un grand nombre d'articles « courts » donnant tout simplement quelques renseignements sur les expositions de l'artiste ou quelques commentaires, très brefs, à travers la rubrique *Review*. Ce type d'article ne propose pas d'éléments détaillés sur le travail de l'artiste ou l'artiste lui-même, quel que soit leur contenu, ce qui empêche de juger de manière objective si l'article développe ou non l'aspect « exotique » concernant les artistes asiatiques. Les articles classés dans la catégorie « L » permettent, en revanche, une véritable analyse, dans le sens où y sont développées des idées, des explications concrètes sur le travail de l'artiste, une description, une interprétation, une opinion ou une évaluation esthétique sur les œuvres. Nous souhaitons donc observer plus attentivement l'évolution de la valeur 'EX' de la catégorie « L », plutôt que celle de la catégorie « C » pour cette enquête traitant entièrement la valeur de l'« expression ».

III-VIII-2. L'évolution des clichés et des stéréotypes groupe par groupe

Nombre d'articles relevant l'identité géographique des artistes de trois pays d'Asie de l'Est

Groupe	Nombre d'articles			Nnombre d'articles (EX)			EX (%)		
	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total
G1	72	157	229	50	53	103	69%	34%	45%
G2	65	190	255	43	94	137	66%	49%	54%
G3	49	172	221	32	83	115	65%	48%	52%
G4	22	292	314	14	152	166	64%	52%	53%
G5	0	426	426	0	195	195	0	46%	46%
Total	208	1237	1445	139	577	716	67%	47%	50%

50% des articles (L+C) parus pendant les quarante années de l'enquête peuvent être classés dans quatre catégories : tradition, identité, société, langue. Ces 716 articles affectés par la valeur 'EX' se composent de 139 articles longs (67% du total des articles longs) et de 577 articles courts (47% du total des articles courts). On peut donc voir que la valeur 'EX' est nettement plus élevée (20%) pour les articles « longs » que les articles « courts » : les expressions stéréotypées à l'égard des artistes d'Asie de l'Est dépendent donc grandement du poids ainsi que de la quantité des écrits et plus l'article est long, plus l'expression est forte, ce qui est tout à fait logique.

Quant au nombre d'articles relevant l'identité géographique de l'artiste (valeur 'EX'), on peut voir qu'environ 45% des articles consacrés aux 11 premiers artistes peuvent être classés dans les quatre catégories : « tradition », « identité », « société », « langue ». Ces 103 articles relevant l'identité géographique de l'artiste consistent en 50 articles courts, ce qui représente environ 34% du total des articles courts, et en 53 articles longs (69% du total des articles longs). Nous allons voir que ces pourcentages sont bien élevés par rapport aux autres groupes, ce qui nous permet de penser que les « stéréotypes » ainsi que les « clichés » jouent un rôle considérable dans le succès artistique au sein de l'espace occidental.

Pour le 2^{e} groupe, on peut voir que 54% (137 articles) des articles du 2^{e} groupe peuvent être classés dans les quatre catégories. Ces 137 articles relevant l'identité géographique de l'artiste consistent en 94 articles courts (67%) et en 43 longs (33%). On peut donc voir que la valeur totale d''EX' (expression) du 2^{e} groupe est plus élevée par rapport à celle du 1er groupe, même si la part des articles longs 'EX'

est diminuée de 3% par rapport à celle du 1er groupe. On constate ainsi une augmentation d'environ 10% par rapport à la valeur 'EX' du premier groupe pour les articles longs et courts, ce qui nous permet de penser que la notion d'exotisme possède une certaine influence quant à la reconnaissance des artistes asiatiques sur la scène internationale, et ce malgré une diminution de cette valeur par rapport au 1er groupe : une diminution de 3 points pour les articles longs est en effet significatif, puisque ce type d'article décrit et interprète mieux le travail des artistes asiatiques, ce qui nous permet de penser que la valeur 'EX' est plus élevée du côté du 1er groupe.

Ensuite 52% (115 articles) des artistes du 3e groupe peuvent être classés dans les quatre catégories : ce qui fait une légère chute de 2 points avec la valeur 'EX' du 2e groupe. Ces 115 articles relevant l'identité géographique de l'artiste consistent en 83 articles courts (écart d'un point avec le 2e groupe) et en 32 articles longs (écart d'un point avec le 2e groupe). On peut donc voir que la valeur totale d''EX' (expression) du 3e groupe est en général légèrement en chute par rapport à celle du 2e groupe. Ce résultat nous permet de penser que le cliché et le stéréotype peuvent avoir un lien avec la visibilité des artistes sur la scène internationale de l'art contemporain pour les artistes asiatiques.

Puis, 53% (166 articles) des articles du 4e groupe peuvent être classés dans les quatre catégories. Ces 166 articles consistent en 152 articles courts (52% du total des articles courts) et en 14 articles longs (64% du total des articles longs). On peut donc voir que la valeur d''EX' (expression) du 4e groupe montre une chute d'1% pour les articles longs, alors que celle d'articles courts est en hausse de 4% par rapport aux articles du 3e groupe. Nous remarquons donc que les expressions de clichés et de stéréotypes diminuent peu à peu à partir du 2e groupe. Le parfum « exotique » peut ainsi donner un léger avantage aux artistes non-occidentaux dans le monde de l'art contemporain.

Quant au dernier groupe, on constate que 46% des articles (195 articles courts) peuvent être classés dans les quatre catégories. La valeur totale d''EX' du 5e groupe montre finalement une chute remarquable de 11% par rapport à celle du 4e groupe, ce qui nous permet définitivement de confirmer l'idée que l'exotisme joue un rôle non négligeable dans la visibilité des artistes venant d'un espace autre que l'Occident.

Nous pouvons finalement conclure en disant que la valeur 'EX' constitue un pourcentage très important pour l'ensemble des groupes, notamment pour les articles « longs » (67%), et qu'elle diminue progressivement, au fur et à mesure que l'on avance dans notre enquête jusqu'au dernier groupe et que l'on considère uniquement les articles « longs » donnant un résultat précis et donc plus fiable concernant les expressions relevant de « clichés » et de « stéréotypes » par rapport aux articles « courts ». Si l'on considère que l'art est un langage, à travers lequel les artistes communiquent leurs idées et transmettent leurs émotions avec le monde, tous les clichés et les stéréotypes caractérisant le paysage contemporain par rapport aux langages développés dans le monde des médias peuvent jouer un rôle important dans la création artistique, notamment pour les artistes issus d'un monde différent de celui de l'Occident. C'est le résultat de notre première enquête sur la valeur 'EX' qui confirme cette idée (la réalité se multiplie dans les médias à travers les images typiques), vu que cette valeur augmente, du côté des articles « longs », au fur et à mesure que l'on avance dans notre enquête jusqu'au premier groupe. Notons cependant que le nombre d'artistes très concernés par ce concept d'exotisme reste encore considérable, par rapport aux revues occidentales, dans les ventes aux enchères, comme c'est le cas des artistes du néo-pop japonais et des peintres chinois et coréens. Considérons maintenant comment a évolué la valeur 'EX' selon les époques.

III-VIII-3. L'évolution des clichés et des stéréotypes au fil des décennies

Nombre d'articles relevant l'identité géographique des artistes de trois pays d'Asie de l'Est.

Groupe	Nombre d'articles			Nombre d'articles (EX)			EX (%)		
	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total
70	12	54	66	7	10	17	58%	19%	26%
80	31	176	207	19	84	103	61%	48%	50%
90	70	345	415	46	178	224	66%	52%	54%
2000	95	661	756	67	304	371	71%	46%	49%
Total	208	1236	1444	139	576	715	67%	47%	50%

*Ce tableau a été réalisé à partir du tableau Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est décennie par décennie de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art, consulter l'annexe VI.

Quand on observe la valeur 'EX', décennie après décennie, on peut voir que la part des années 70 (L + C : 26%) est la moins importante durant cette enquête. Le pourcentage augmente ensuite très

nettement dans les années 80 (50%) et dépasse même la moitié (54%) dans les années 90. La valeur 'EX' diminue finalement de 5 points dans les années 2000 par rapport aux années précédentes, mais son niveau reste toujours proche de 50%. Quand on sépare le nombre d'articles relevant l'identité géographique des artistes des trois pays d'Asie de l'Est en « court » et en « long », on peut observer qu'il y a un développement très régulier dans la catégorie « L » (long) qui connaît une augmentation régulière entre chaque décennie – les années 70 : 7 articles/58%, les années 80 : 19 articles/61%, les années 90 : 46 articles/66%, les années 2000 : 372 articles/71%. Quant à la catégorie « C », une croissance très importante (+29 points) se manifeste dans les années 80 par rapport aux années précédentes : la valeur 'EX' augmente également pour la catégorie « L » (+3 points entre les années 70 et 80). La valeur 'EX' augmente de nouveau dans les années 90 (+4 points) par rapport aux années 80, mais elle finit par connaître une diminution de 6 points dans les années 2000, alors que le nombre d'articles est, par contre, nettement en hausse : de +71 points. Nous observons ainsi que les artistes développent, de plus en plus, l'aspect « exotique » dans leurs créations et que l'expression « stéréotypée » progresse entre chaque décennie durant les quarante ans de l'enquête, notamment pour les articles longs.

Nous constatons ainsi que la valeur 'EX' augmente en général entre chaque décennie, notamment pour les articles longs, ce qui signifie qu'il y a de plus en plus d'artistes asiatiques qui souhaitent parler de tout ce qui peut concerner leurs pays d'origine sur la scène internationale de l'art contemporain. Ou alors, les médias occidentaux valorisent vivement l'aspect exotique de ces artistes depuis l'ère de la mondialisation. Comment se développe alors la valeur 'EX' selon les revues d'art ?

III-VIII-4. L'évolution des clichés et des stéréotypes revue par revue

Évolution de la valeur 'EX' selon les revues d'art (L, C)

Flash Art	Nombre d'articles			Nombre d'articles (EX)			EX (%)		
Année	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total (selon décennie)
70	4	13	17	1	0	1	25%	0%	6%
80	6	26	32	3	12	15	50%	46%	47%
90	27	126	153	16	67	83	59%	53%	54%
2000	18	239	257	12	85	97	67%	36%	38%
Total (selon article)	55	403	458	32	164	196	58%	41%	43%
Art in America	Nombre d'articles			Nombre d'articles (EX)			EX (%)		
Année	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total (selon décennie)
70	1	18	19	1	7	8	100%	39%	42%
80	4	53	57	3	31	34	75%	58%	60%
90	18	127	145	13	64	77	72%	50%	53%
2000	36	239	275	26	127	153	72%	54%	56%
Total (selon article)	59	437	496	43	229	272	73%	53%	55%
Artpress	Nombre d'articles			Nombre d'articles (EX)			EX (%)		
Année	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total (selon décennie)
70	2	14	16	1	2	3	50%	14%	19%
80	13	37	50	9	18	27	69%	49%	54%
90	12	21	33	9	12	21	75%	57%	64%
2000	19	36	55	14	17	31	74%	47%	56%
Total (selon article)	46	108	154	33	49	82	72%	45%	53%
Artforum	Nombre d'articles			Nombre d'articles (EX)			EX (%)		
Année	L	C	Total	L	C	Total	L	C	Total (selon décennie)
70	5	9	14	4	1	5	80%	11%	36%
80	8	60	68	4	23	27	50%	38%	40%
90	13	71	84	8	35	43	62%	49%	51%
2000	22	148	170	15	75	90	68%	51%	53%
Total (selon article)	48	288	336	31	134	165	65%	47%	49%
Total (selon article pour toutes les revues d'art)	208	1236	1444	139	576	715	67%	47%	50%

* Ce tableau a été réalisé à partir de Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue et décennie par décennie de 1971 à 2010. Consulter l'annexe VI.

Observons maintenant, la valeur 'EX' revue par revue, tout en considérant son évolution selon chaque décennie en deux catégories : « C » et « L ». La valeur totale de l'« expression » est la plus élevée pour *Art in America* (L + C : 55%) pendant toute la durée de l'enquête. *Artpress* est la deuxième revue d'art par rapport à la valeur 'EX' car elle rassemble 82 articles (EX), ce qui représente

53% du total. *Artforum* suit la revue française avec 165 articles mais la valeur 'EX' de cette revue reste, par contre, en dessous de 50%. La revue italienne reste toujours relativement neutre tant dans l'attribution du nombre d'articles ville par ville et pays par pays dans la rubrique *Review,* que dans le nombre d'articles développant l'aspect « exotique » des artistes asiatiques : la valeur 'EX' de *Flash Art* est, en effet, la moins importante (43%) par rapport aux autres revues d'art.

Quand on considère la totalité de la valeur 'EX' par décennie selon les magazines, il est assez surprenant de constater une croissance importante marquée dans les années 80 pour tous les magazines par rapport aux années 70 (*Art in America* : +18 points, *Flash Art* : +41 points*, Artpress* : +35 points), sauf *Artforum* qui a connu une légère hausse de 4 points. Dans les années 90, la valeur a encore progressé pour toutes les revues d'art (*Flash Art* : +7 points, *Artpress* +10 points, *Artforum* : +11 points), sauf pour *Art in America* marquée par une légère baisse de 7 points par rapport aux années 80. Dans les années 2000, *Flash Art* connaît une chute importante de 16 points ainsi que 8 points pour *Artpress* par rapport aux années 2000. Le nombre d'articles relevant cependant l'identité géographique s'accroît. Les revues américaines montrent, en revanche, une légère augmentation : *Art in America* : +3 points, *Artforum* : +2 points.

Quand on analyse uniquement les articles longs (L), on peut voir que la proportion de la valeur 'EX' (%) augmente constamment pour *Flash Art*, alors qu'*Art in America* connaît une chute considérable dans les années 80 (-25 points) et 90 (-3 points) par rapport aux années précédentes. Quant aux autres revues, elles connaissent chacune une régression de la valeur 'EX' pendant une décennie, celle des années 90 avec -25 points pour *Art in America*, celle des années 80 avec -30 points pour *Artforum*, et celle des années 2000 avec -8 points pour *Artpress*. Quand on regarde pour l'article court (C), on peut voir que le pourcentage augmente pour toutes les revues pendant toutes les décennies, sauf dans les années 90 pour *Art in America* (-8 points) et les années 2000 pour *Flash Art* (-17 points) et *Artpress* (-10 points).

Nous constatons finalement que la valeur 'EX' varie légèrement selon les revues d'art, même si elle se situe pratiquement au même niveau pendant toute la durée de l'enquête. Pour *Flash Art* et *Artpress,* la valeur 'EX' reste la plus basse dans les années 70, mais sa croissance devient régulière entre chaque décennie pour les artistes « longs ». Elle est la plus élevée, par contre, dans les années 70, puis elle reste plus ou moins au même niveau entre les années 80 et 2000 pour *Art in America* et

Artforum. Les points de vue européen et américain ont pris des chemins différents : l'Europe s'est de plus en plus intéressée à l'exotisme, alors que ce sont pendant les années 70 que la valeur 'EX' a représenté un pourcentage exceptionnel pour les revues américaines. Comment a alors évolué la valeur 'EX' selon les différents pays et les périodes ?

III-VIII-5. Analyse synthétique de l'évolution des clichés et des stéréotypes pays par pays

Évolution de la valeur 'EX' selon les revues d'art

Art in America	Nombre d'artistes				Nombre d'articles (EX)				EX (%)			
Décennie	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total (selon décennie)
1971-1980	1			1	1			1	100%	0%	0%	100%
1981-1990	2	2		4	2	1		3	100%	50%	0%	75%
1991-2000	11	4	3	18	8	3	2	13	73%	75%	67%	72%
2001-2010	16	16	4	36	11	13	2	26	69%	81%	50%	72%
Total	30	22	7	59	22	17	4	43	73%	77%	57%	73%
Artforum	Nombre d'articles				Nombre d'articles (EX)				EX (%)			
Décennie	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
1971-1980	3	1	1	5	2	1	1	4	67%	100%	100%	80%
1981-1990	4	2	2	8	1	1	2	4	25%	50%	100%	50%
1991-2000	8	2	3	13	5	1	2	8	63%	50%	67%	62%
2001-2010	10	9	3	22	6	7	2	15	60%	78%	67%	68%
Total	25	14	9	48	14	10	7	31	0%	0%	0%	0%
Flash Art	Nombre d'articles				Nombre d'articles (EX)				EX (%)			
Décennie	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
1971-1980	4		1	5	1			1	25%	0%	0%	20%
1981-1990	6			6	3			3	50%	0%	0%	50%
1991-2000	17	7	3	27	8	6	2	16	47%	86%	67%	59%
2001-2010	6	8	4	18	4	6	2	12	67%	75%	50%	67%
Total	33	15	8	56	16	12	4	32	48%	80%	50%	57%
Artpress	Nombre d'articles				Nombre d'articles (EX)				EX (%)			
Décennie	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total	JP	CN	KR	Total
1971-1980	1		1	2			1	1	0%	0%	100%	50%
1981-1990	10	1	2	13	6	1	2	9	60%	100%	100%	69%
1991-2000	8	2	2	12	5	2	2	9	63%	100%	100%	75%
2001-2010	11	5	3	19	7	4	3	14	64%	80%	100%	74%
Total (selon pays)	30	8	8	46	18	7	8	33	60%	88%	100%	72%
Total	118	59	32	208	70	46	23	139	59%	78%	72%	67%

* Ce tableau a été réalisé à partir du tableau Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue et décennie par décennie de 1971 à 2010. Consulter l'annexe VI.

Le tableau Évolution de la valeur 'EX' selon les revues d'art illustre l'évolution de la valeur 'EX' par revue en retraçant, décennie après décennie, tous les articles contenant des clichés et des stéréotypes sur une période de 40 ans : il présente tous les résultats selon les trois pays d'Asie de

l'Est. Quand on regarde la valeur totale par pays, on peut voir que la Chine offre le pourcentage le plus élevé (78%) parmi les trois pays d'Asie de l'Est, suivie par la Corée du Sud (72%). La « valeur » japonaise est la moins importante dans les quatre revues d'art et ce pays connaît même un écart important de 13 points avec la Chine. Si nous revenons sur notre premier résultat c'est-à-dire sur le classement des pays en termes de nombre d'articles et de villes, il indique qu'il y a une représentation assez fréquente des artistes japonais dans les revues internationales, depuis les années 80, par rapport aux artistes chinois et coréens. La visibilité des artistes coréens devient ensuite assez importante à partir des années 90, tandis que la montée des artistes chinois explose au cours des années 2000. Soulignons ici le fait que le monde de l'art contemporain vu par les quatre revues internationales a accumulé de nombreuses connaissances sur les artistes japonais contemporains pendant 30 ans (le plus long) contre 20 ans pour les artistes coréens et encore contre 10 ans (le plus court) pour les artistes chinois. Donc, plus on connaît un pays lointain, moins on développe cet aspect « exotique » dans les revues occidentales, comme c'est d'ailleurs le cas du Japon. Et, dans le sens inverse, moins on connaît un pays asiatique, plus la valeur 'EX' augmente, comme on peut le constater dans le cas de la Chine dans notre enquête. À travers l'histoire, les artistes japonais ont, par ailleurs, développé un goût marqué pour l'art occidental par rapport aux artistes chinois ou coréens, ils ont même influencé les artistes occidentaux à travers le Gutai, considéré comme un des mouvements d'avant-garde japonais les plus importants après la Seconde Guerre mondiale[572] et le Mono-ha, considéré comme le minimalisme japonais[573]. L'art contemporain international connaît donc mieux les artistes japonais que les artistes des autres pays d'Asie de l'Est, alors que la mondialisation a commencé en Corée du Sud seulement à partir de la fin des années 80, et que l'art contemporain était toujours sous la surveillance de l'État en Chine jusqu'au cours des années 90[574]. La Chine vue par la presse occidentale jusqu'aux années 70, notamment par *Art in America* (la revue où l'on trouve plus d'artistes asiatiques que les autres), est particulièrement

[572] Selon Yamamoto Atsuo, Ming Tiampo et Florence de Mèredieu, ce mouvement a été révélé en Europe et en France par Michel Tapié. Son influence sur l'art nord-américain (automatisme, abstraction lyrique, *action painting* de Pollock, *combine painting* et performances de Rauschenberg, etc.) ainsi que sur l'*Arte povera* italien a d'ailleurs été considérable. Yamamoto Atsuo, Ming Tiampo, Florence de Mèredieu Gutai : *Moments de déstruction, moments de beauté*, Blusson, Paris, 2002, p.5.

[573] Selon Michel Nuridsany, le Mono-ha précède de plus d'un an les premiers « environnements » en tant art, puis les happenings d'Allan Kaprow. Michel Nuridsany « Mono-Ha : le parti pris des choses », article publié le 30 juillet en 1996 dans *Le Figaro*.

[574] Consulter l'article écrit par Jonathan Napack, « Young Beijing » publié en 2004 dans *Art in America*.

intéressante à étudier. Même s'il n'y a aucun article consacré aux artistes chinois de l'époque dans nos quatre revues à travers la rubrique *Review/Preview*, nous avons trouvé quelques articles consacrés à ce pays dans la rubrique *Report*. Ceux-ci parlent de la culture, de la tradition, de la politique, de la société, de l'art ancien, des monuments historiques et de l'histoire de la Chine, tous ces termes ne développent pratiquement aucun lien direct avec l'art contemporain.

Voici quelques extraits de ces articles :

« The Chinese Exhibition: Archeology and ideology » :

« *Démontrer les prouesses archéologiques du peuple de la République populaire de Chine, ses découvertes importantes et sa méthodologie scrupuleuse remodèlent l'histoire plurimillénaire de la culture chinoise*[575]*.* » [*Traduction*]

« Styles of the Artist-Scholar » (présentation de l'exposition de l'artiste Wen (1470-1559) ayant vécu pendant la dynastie Ming) :

« *La peinture de Wen ne peut être comprise qu'en termes des nombreux paradoxes qui caractérisent la tradition de l'élite "littéraire" qu'il suivit*[576]. » [Traduction]

« Report from China: Chinese Art, from Tao to Mao »:

« *Le Tao est l'ordre fondamental dans lequel toutes les choses et les processus participent. Son principe abstrait binaire est Yin et Yang*[577]*.* » [Traduction]

« Report from China » :

« *Le terme chinois "Artiste Maître" qui était employé pour les décrire semblait correspondre à notre idée de professionnel. Pourtant, dans le sens où le succès est de vendre, ces hommes n'ont pas réussi ;*

[575] « *Demonstrating the archeological prowess of the People's Republic of China, its important finds and its scrupulous methodology, are reshaping the millennia-long history of Chinese culture*…», Lucy Lim, *Art in America*, vol. nov.-déc., 1974, pp. 65-70..

[576] *« Wen's painting can only be understood in terms of the numerous paradoxes that characterize the elite "literati" tradition he followed*…», *Art in America,* vol. mai-juin, 1976, p. 87.

[577] *« The Tao is the fundamental order in which all things and processes participate. Its binary abstract principle is Yin and Yang*…», Ross Skoggard, *Art in America*, vol. nov.-déc., 1976, pp. 52-53.

ils ont donné leurs peintures. Ils ont également travaillé dans une usine de broderie fabriquant des images de chatons et de Mao […]. *Le mot « art » lui-même signifie tout à fait autre chose pour les Chinois et pour nous. Tous les artistes chinois que nous avons rencontrés ont volontairement travaillé à l'intérieur de limites stylistiques étroites*[578]. » [Traduction]

Avant de parler de l'art contemporain, cette revue s'est ainsi intéressée à la tradition ainsi qu'à la spécificité culturelle de la Chine en essayant de la comprendre, à travers une vision globale. On peut également repérer ce type d'articles, parlant uniquement du passé et de tout ce qui concerne la tradition pour le Japon, dans les revues d'art, mais ceux-ci sont nettement moins fréquents que ceux consacrés à la Chine[579]. Nous avons en effet trouvé une quantité assez importante d'articles abordant directement les artistes contemporains japonais dans les années 70 ou 80 par rapport aux articles fournissant des renseignements scolaires sur la tradition japonaise, tout en soulignant, de nouveau, que le Japon a été le premier pays à être intégré sur la scène internationale de l'art contemporain parmi nos trois pays d'Asie de l'Est. L'Occident connaît en effet assez bien ce pays, par rapport à la Chine ou à la Corée, ce qui nous permet de penser que le monde occidental a besoin, en quelque sorte, d'une introduction ou d'un repérage géographique avant de parler de l'art contemporain d'un pays et d'estimer réellement la valeur esthétique d'un artiste. La valeur 'EX' est la plus élevée pour les artistes chinois arrivés très en retard sur la scène internationale par rapport aux artistes japonais et coréens. Par conséquent, l'Occident semble avoir besoin de temps pour tenter de cerner et comprendre tout ce qui environne et conditionne l'artiste « chinois », celui-ci étant différent du « coréen », du « japonais » ou de l'« américain », jusqu'à ce que cet adjectif épuise, un jour, son pouvoir d'attraction et son charme « exotique » qui s'incarnent aujourd'hui dans la création artistique. Les artistes évoquant le passé de leurs pays dans leurs créations artistiques ont ainsi finalement plus de chance d'être repérés par l'Occident. Cette idée sera peut-être validée dans les décennies qui viennent, si la culture chinoise contemporaine jouera, vue sa croissance excellente, le

[578] « *The Chinese term "Master Artist" that was used to describe them seemed to correspond to our idea of professional. Yet, in our sense of success as selling, these men were not successful; they gave their paintings away. Also, they worked in an embroidery factory producing pictures of kittens and Mao* […] *The word 'art' itself means something quite different to the Chinese than it does to us. All the Chinese artists we met willingly worked within narrow stylistic limits*. », *Art in America*, vol. mar.-avr., 1976, pp. 9-25.

[579] Ce type d'articles existe également dans les années 90 et 2000 pour la Chine, le Japon et la Corée du Sud, mais sa quantité diminue considérablement par rapport aux années précédentes, alors que les articles consacrés aux artistes contemporains deviennent de plus en plus volumineux.

rôle de leader mondial, comme c'est aujourd'hui le cas des États-Unis depuis la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Ce sera peut-être le moment où la Chine ne sera plus considérée comme « exotique » ni « périphérique » mais qu'elle pourra être envisagée comme le pays « majeur » et le « centre ». Les artistes ne seront alors plus concernés ni évalués par les critères esthétiques très influencés par la culture populaire des médias occidentaux exotisant l'Asie du point de vue occidental. Revenons à notre analyse sur la valeur 'EX'.

Quand on considère la valeur 'EX' des trois pays selon les magazines, on peut voir que c'est la Corée du Sud (57%) qui connaît le pourcentage le moins élevé parmi les trois pays pendant les quarante ans de l'enquête pour *Art in America*, alors que la Chine reste toujours très « exotique » (77%) dans cette revue, suivie par le Japon (73%). Quant à la valeur 'EX' en décennie, le Japon représente 100% dans les années 70 et 80, ce qui nous permet de penser que ce pays est resté, pendant cette période, un pays très « exotique » pour les américains, alors qu'aucun article n'a été consacré à la Chine ou à la Corée du Sud. Dans les années 90, la valeur 'EX' devient relativement faible pour la Corée du Sud (67%) par rapport aux autres pays (Japon : 73%, Chine : 75%). C'est la Chine qui montre ensuite un très grand pourcentage (81%) dans les années 2000, alors que la Corée du Sud représente à peine 50% pendant la même période. Nous remarquons donc que la valeur 'EX' a diminué de 17 points pour les artistes coréens.

Pour *Artforum*, la valeur 'EX' est très forte dans les années 70 (80%) pour tous les pays, mais elle diminue considérablement dans les années qui suivent (-30 points). Dans les années 90 et 2000, les trois pays se maintiennent à plus de 60%, ce qui reste relativement faible par rapport à *Art in America* pendant les mêmes périodes. Quand on considère la valeur 'EX' par pays, ce sont la Chine et la Corée du Sud qui atteignent 100% dans les années 70 en concentrant un seul article chacun (consacré à David Diao et à Nam June Paik). Pour le Japon, il rassemble trois articles dans les années 70 dont deux (67%) considérés comme développant l'aspect « exotique ». Dans les années 80, la Corée du Sud reste toujours à 100% contre 50% pour la Chine et 25% pour le Japon, tout en sachant que la Corée et la Chine ne comptent que deux articles chacun, ce qui donne un résultat très précis (100% ou 50%). La valeur 'EX' de la Corée du Sud et du Japon se situe à peu près au même niveau (plus de 60%) dans les années qui suivent, tandis que la Chine reste toujours à 50% (2 articles au total). En entrant dans

les années 2000, c'est la Chine qui connaît le meilleur résultat (78%) pour la valeur 'EX' mais elle reste également assez élevée pour la Corée du Sud (67%) et le Japon (60%).

Aucun artiste chinois ni coréen n'est mentionné dans les années 70 et 80 dans la revue *Flash Art*, tandis qu'un quart des articles consacrés aux artistes japonais porte un jugement fondé à partir des médias à travers dans les années 70 et même la moitié des articles dans les années 80. Dans les années 90, la valeur 'EX' des artistes chinois est la plus importante par rapport au Japon (47%) et à la Corée du Sud (67%), ainsi que les années 2000 : la valeur est toujours la plus forte pour la Chine (75%), suivie par le Japon (67%) et la Corée du sud (50%).

Artpress est un journal très particulier pour la Corée du Sud : tous les articles (100%) consacrés aux artistes coréens pendant quarante ans développent un regard relativiste entre la culture « occidentale » et « orientale ». La Corée pourrait être considérée comme le pays le moins connu en France à travers l'histoire, ce qui stimule peut-être l'imagination des Français qui développent de nombreux clichés[580]. Le taux de la valeur 'EX' est également très élevé pour les artistes chinois de 1981 à 2010 **(**80' et 90' : 100% (!), 2000' : 80%**)**. Quant au Japon, la valeur 'EX' est à zéro dans les années 70 (un seul article), et elle augmente constamment pendant les trois dernières décennies de notre enquête avec, de 1981 à 1990 : 60%, de 1991 à 2000 : 63%, et de 2001 à 2010 : 64%.

L'évolution de la valeur 'EX' pendant toute la période sur laquelle porte l'enquête peut être expliquée par la plus ou moins grande connaissance, par l'espace occidental, du pays d'origine des artistes. D'après ce raisonnement, on peut ainsi constater que l'aspect « exotique » est relativement bien développé pour les artistes chinois dans toutes les revues occidentales depuis leur apparition sur la scène internationale de l'art contemporain, alors que la valeur 'EX' varie selon les revues d'art ainsi que les périodes pour les artistes japonais et coréens. Nous pouvons donc conclure en disant que les artistes des trois pays d'Asie de l'Est sont considérés

comme « exotiques » par l'Occident, notamment pour les artistes chinois se sont intégrés très tardivement à la scène internationale de l'art contemporain. Observons à présent comment se

[580] Depuis le XVII[e] siècle, on constate une importante influence de l'art chinois dans la porcelaine en Europe. L'inspiration artistique de l'art japonais (japonisme) se substitue ensuite à la chinoiserie au XIX[e] siècle comme on le constate chez les impressionnistes. Pour l'influence artistique des pays asiatiques dans l'art occidental, consulter le chapitre III de cette thèse.

construit cette valeur indiquant le nombre d'articles décrivant les artistes asiatiques à travers un langage « typique » selon les genres artistiques.

III-VIII-6. Étude des clichés et des stéréotypes selon les différents genres artistiques

Répartition de la valeur 'EX' selon les pratiques artistiques

Genre	Oui	Non	Total	Oui (%)	Non (%)
PI	302	283	584	52%	48%
IN	206	218	423	49%	52%
SC	174	176	350	50%	50%
PO	127	135	262	48%	52%
PH	104	104	207	50%	50%
VI	98	92	190	52%	48%
NI	26	32	58	45%	55%
DI	25	29	54	46%	54%
DS	24	30	54	44%	56%
DN	27	13	40	68%	33%
DP	16	9	25	64%	36%
AR	15	10	25	60%	40%
MD	6	10	16	38%	63%
GV	3	3	6	50%	50%
IL	5	0	5	100%	0%
GF	3	0	3	100%	0%
AS	0	3	3	0%	100%
Total	1161	1147	2305	50%	50%

Nous avons appliqué une méthode réductrice lors du tri des articles en mettant tout simplement « O » ou « X » afin de distinguer les articles portant sur l'aspect « exotique » et ceux qui ne le sont pas. Par conséquent, la différence de pourcentage devient très nette au fur et à mesure que l'on procède de manière décroissante. Par exemple, la catégorie « Oui » est répétée 301 fois pour la peinture sur les quarante ans, alors que l'on ne compte que trois fois pour le graffiti. Quand on traduit ces chiffres en pourcentage, la part de la peinture est de 52% contre 100% pour le graffiti. On peut en effet voir que le résultat, traduit en pourcentage, est bien détaillé pour la peinture, alors que le graffiti montre un résultat très limité et sommaire : 100% ou 0% Il est donc pertinent de diviser

notre liste en trois afin de mesurer et d'interpréter différemment toutes les données de notre enquête qui figurent dans le tableau Répartition de la valeur 'EX' selon les pratiques artistiques.

On classera ainsi les genres selon les chiffres indiqués dans la catégorie « total » du tableau Position globale des artistes de trois pays d'Asie de l'Est de 1971 à 2010 :

Groupe 1 : peinture, installation, sculpture, photographie, performance/happening, vidéo.

- Ce sont les pratiques artistiques représentées entre 190 et 584 fois dans le tableau.

Groupe 2 : Dessin, Design, Impression numérique, Architecture, Média.

- Ce sont les pratiques artistiques représentées entre 16 et 58 fois dans le tableau.

Groupe 3 : Gravure, Illustration, Graffiti, Art sonore.

- Ce sont les pratiques artistiques représentées entre 3 et 6 fois dans le tableau.

Quand on observe les genres artistiques classés dans le 1er groupe, on peut voir que ce sont la peinture et la vidéo qui connaissent les plus hauts pourcentages (52%) pour la valeur 'EX', suivies par la sculpture (50%) et la performance/happening (50%). Revenons ici à la recherche précédente sur les dix premiers artistes par pays (JP, CN, KR) dans le classement Top 500 Artprice 2009/2010 que nous avons développée dans la partie III-V-2 : ce résultat a révélé que la quasi-totalité des artistes asiatiques (JP : 100%, CN : 100%, KR : 60%) qui figurent dans cette liste, pratiquent la peinture. Si l'on tient compte du fait que les données exploitées par la société Artprice sont essentiellement basées sur le résultat des ventes aux enchères organisées par plusieurs sociétés privées[581], on peut à nouveau penser qu'il y a un lien important entre la valeur 'EX' et la valeur économique, puisque cette première est largement affectée par la peinture, comme on le constate dans le tableau Répartition de la valeur 'EX' selon les pratiques artistiques. En outre, nous avons déjà évoqué le fait que les artistes qui sont présents dans la liste des 10 premiers artistes d'Asie de l'Est créée à partir du Top 500 Artprice sont fortement concernés par la question de la spécificité culturelle par rapport à l'origine géographique de l'artiste, comme c'est notamment le cas des artistes japonais. En revanche, la vidéo,

[581] Ce sont les sociétés comme Christie's, Sotheby's, Phillips de Pury & Company, China Guardian Auctions Co., Ltd (etc.). Consulter les rapports annuels d'Artprice.

genre artistique généralement moins valorisé sur le marché de l'art que la peinture, montre également un niveau très nuancé pour la valeur 'EX' dans notre enquête. Actuellement, une nouvelle génération de collectionneurs s'intéresse à la production artistique liée aux « nouvelles technologies », comme la photographie, la vidéo et l'art sur ordinateur et il est impossible de dire que cette nouvelle pratique échappe à l'aspect économique[582]. Nous pouvons d'ailleurs citer le travail de Raymonde Moulin sur le marché de l'art concernant les « nouvelles technologies » afin de comprendre comment l'art vidéo est aujourd'hui exploité sur le marché de l'art :

« *Les foires d'art contemporain accordent de plus en plus de place à la création vidéo : espace "Vidéo Cube" de la FIAC ; secteur Art Unlimited de la Foire de Bâle, particulièrement renommée pour ses grandes installations et ses projections vidéo. Le prix de la vidéo varie en fonction de la réputation de l'artiste et du tirage (de la bande unique au tirage illimité). On a vu, dans une vente aux enchères, une vidéo de Bill Viola atteindre le prix de 61 500 euros (source Artprice)*[583]. »

Regardons également le cas de l'artiste chinois Zhang Peili : né en 1957 (relativement jeune par rapport à Nam Jeune Paik), il est considéré comme le premier artiste chinois à avoir créé une œuvre d'art vidéo[584]. En 2011, il se positionne à la 54^{e} place dans le classement Top 500 Artprice[585] : la « reproductibilité technique » n'empêche donc pas la circulation des œuvres vidéo sur le marché de l'art en tant qu'œuvre originale[586]. La vidéo en tant que genre artistique s'intègre ainsi de plus en plus aux foires internationales et notamment aux ventes aux enchères. En tenant compte de l'âge des artistes chinois et coréens qui sont relativement jeunes par rapport aux artistes japonais et qui montrent aussi un fort engagement pour la vidéo (rappelons que la part des artistes pratiquant la vidéo est de 11% pour la Chine, 10% pour la Corée du Sud contre 4% pour le Japon), il convient de penser que l'œuvre en vidéo est potentiellement intéressante pour la « nouvelle génération de collectionneurs », vu que son marché s'agrandit. C'est cet intérêt économique qui s'associe

[582] « *une nouvelle génération de collectionneurs s'intéresse à la photographie, à la vidéo, à l'art sur ordinateur, dont les techniques de production leur sont familières et dont les prix sont relativement accessibles*. » Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, *op., cit*., p. 130.
[583] *Ibid.,* pp. 129-130.
[584] Site officiel d'Isabella Sewart Gardner Museum : http: //www.gardnermuseum.org/contemporary_art/artists/zhang_peili?filter=year :2208 (référence consultée en 2014).
[585] Le rapport annuel d'Artprice 2010/2011 : ventes du 1er juillet au 30 juin 2011.
[586] Selon Raymonde Moulin, l'artiste est propriétaire du « *master »* qui est l'équivalent du négatif du photographe ou du moule du fondeur ; le nombre d'exemplaires est certifié et les conditions de monstration et de diffusion sont prescrites par l'artiste. Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, *op., cit*., p.129.

finalement à la valeur 'EX', ou, peut-être que c'est cette valeur qui apporte une considérable valeur économique ou esthétique car l'« expression/'EX' » a une grande signification dans l'art vidéo. Soulignons finalement qu'il y a un lien important entre le marché et l'esthétique fondée depuis l'ère de la mondialisation et qu'il alimente aujourd'hui la circulation économique de l'art contemporain.

Observons maintenant d'autres genres artistiques classés dans le 1er groupe.

La valeur 'EX' est la moins élevée pour les catégories « installation » et « photographie » par rapport à la peinture ainsi qu'à la vidéo. Mais chacun de ces genres représentent néanmoins 42%, ce qui est tout de même assez proche des 52% que représente la peinture. Comme nous l'avons citée précédemment, l'installation, considérée comme une pratique plutôt favorable pour les musées selon la théorie de l'« articulation du champ artistique et du marché », se marie plutôt bien avec la vidéo sur le marché de l'art, ainsi que dans les institutions (du côté des acquisitions)[587]. Nous pouvons encore citer Raymonde Moulin :

« *Il* [le prix] *augmente dans le cas d'une installation vidéographique. Les prix des installations multimédia, certifiées uniques, qui mettent en relation la danse, la performance, la poésie et les arts plastiques par le moyen de la vidéo, du son et des nouvelles technologies, peuvent varier de 100 000 à 800 000 euros selon le degré de notoriété internationale de l'auteur. Les artistes, soucieux de la singularité de leur œuvre, exigent souvent que les bandes vidéo acquises par un musée, soient montrées dans le cadre d'une installation multimédia, avec plusieurs moniteurs, accompagnés d'objets, le caractère reproductible de l'image étant contrecarré par la non-reproductibilité à l'identique de l'installation*[588]*.* »

Parlons à présent de nouveau de la vidéo, genre artistique autonome, mais qui joue à la fois le rôle d'un médium étant capable de mémoriser sur place la danse, la performance et la poésie, car celles-ci ne peuvent être exploitées sur le marché sans enregistrement. Nous nous intéressons également à l'installation qui entre elle aussi dans une difficulté d'exploitation sur le marché de l'art. S'il y a une coalition intime entre les deux pratiques artistiques qui diffèrent totalement (l'une essaie de répondre à la question de la multiplicité d'œuvre quasi illimitée, l'autre essaie de compléter la

[587] Pour le classement des genres artistiques, rappelons ici que nous avons appliqué une méthode séparatiste entre les genres, si un artiste en pratique plusieurs.
[588] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, *op., cit.,* p. 130.

capacité matérielle manquante sur la question matérielle), il est pertinent de compter le nombre d'artistes présents dans la liste des artistes de trois pays d'Asie de l'Est et qui pratiquent les deux genres en même temps.

La catégorie « Genre » de notre classement indique finalement qu'il y a 29 artistes qui pratiquent la vidéo-installation :

Jen Liu (CN), Shi Yong (CN), Yuan Shun (CN), Yang Maoyuan (CN), Zhou Xiaohu (CN), Lin Yilin (CN), Zhang Peili (CN), Chen Qiulin (CN), Cao Fei (CN), Ping Chong (CN/US), Yuichi Higashionna (JP), Mariko Mori (JP), Yasue Maetake (JP), Koki Tanaka (JP), Shimabuku (JP), Takehito Koganezawa (JP), Heidi Kumao (JP), Shigeaki Iwai (JP), Jun Nguyen Hatsushiba (JP/VN), Kyung Ho Lee (KR), Soun gui Kim (KR), Sunah Choi (KR), Cho Duck-Hyun (KR), Jeon joonho (KR), Lee Bul (KR), Minouk Lim (KR), Sung Hwan kim (KR), Michael Joo (KR/US), Nam June Paik (KR/US)[589].

D'après cette liste, il semble que la proportion de ces 29 artistes ne soit pas très forte, car parmi les 667 artistes, il y en a 112 qui pratiquent l'installation sans vidéo alors que 32 utilisent la vidéo pour leurs créations sans installation. Essayons alors de lister les artistes pratiquant la peinture en même temps que l'installation afin de comparer l'installation-vidéo et l'installation-peinture et de mesurer la part de cette première à travers cette comparaison :

Xu Zhen (CN), Jen Liu (CN), Liu Ding (CN), Lu Hao (CN), Weihong (CN), Feng Mengbo (CN), Yayoi Kusama (JP), Tadaaki Kuwayama (JP), Yuko Shiraishi (JP), Keiji Uematsu (JP), Yuichi Higashionna (JP), Kazuo Katase (JP), Masato Kobayashi (JP), Tsuyoshi Higashijima (JP), Yoshishige Saito (JP), Daisuke Nakayama (JP), Kazuko Miyamoto (JP), Yuki Nakamura (JP), Sheng Qi (KR), Ke-Sook Lee (KR), Jinyong Lee (KR), Sookyung Lee (KR), Yong Baek Lee (KR), Young Whan Bae (KR), Hwang Young Sung (KR).

Nous avons ainsi classé 25 artistes travaillant entre la peinture et l'installation pour leurs pratiques artistiques, ce qui nous permet de penser qu'il n'y a pas de grande différence entre les deux combinaisons : installation-vidéo et installation-peinture. En revanche, l'écart se creuse énormément

[589] Remarquons ici, tout d'abord, la répartition des pays qui montre que la visibilité des artistes coréens est très forte dans cette liste (JP : 9 artistes, CN : 10 artistes, KR : 10 artistes), même si la Corée du Sud est le pays le moins représenté dans les quatre revues d'art pendant 40 ans parmi nos trois pays d'Asie de l'Est. Comme l'installation est un genre très privilégié par les artistes coréens, comme nous l'avons constaté dans les enquêtes précédentes, on peut finalement penser que l'exploitation économique des artistes coréens dépend considérablement de la vidéo par rapport aux artistes des autres pays d'Asie de l'Est.

entre les deux quand on considère le fait que 116 artistes pratiquant l'installation ignorent la peinture dans leurs créations artistiques, et que 260 peintres ne pratiquent pas du tout l'installation parmi tous les artistes que nous avons recensés dans les revues d'art !

Essayons ici d'effectuer une autre combinaison possible entre la vidéo et d'autres genres artistiques indiqués, d'après le classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est. Nous nous intéressons donc maintenant à la vidéo-performance, un autre type hybride propice cité par Raymonde Moulin. Soulignons que nous sous-entendons également la présence du happening ou de la danse quand nous parlons de « performance » car ces genres sont très similaires[590]. Voici la liste des artistes qui pratiquent la vidéo-performance :

Yuan Shun (CN), Patty Chang (CN), Yang Maoyuan (CN), Wang Jianwei (CN), Yasue Maetake (JP), Takehito Koganezawa (JP), Linda Nishio (JP/US), Jun Nguyen Hatsushiba (JP/VN), Lee Bul (KR), Minouk Lim (KR), Suntek Chung (KR), Nam June Paik (KR/US), Theresa Hak Kyung Cha (KR/US).

Comme le cas de la vidéo-installation, il semble que la proportion représentée par ces 13 artistes pratiquant à la fois les deux genres n'est pas très importante. Nous remarquons toutefois qu'ils sont proportionnellement très nombreux par rapport au genre combiné entre la vidéo et la peinture, car 35 artistes pratiquent uniquement la performance et 48 artistes connaissent simplement la vidéo parmi les trois genres, si l'on compte seulement la performance/happening et la vidéo dans le classement des artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est.

Nous pouvons également recenser les artistes qui amalgament les trois genres (la vidéo, l'installation et la Performance/happening) :

Nam June Paik (KR/US), Lee Bul (KR), Jun Nguyen Hatsushiba (JP/VN), Yuan Shun (CN), Yang Maoyuan (CN), Minouk Lim (KR), Yasue Maetake (JP), Takehito Koganezawa (JP).

Si l'on remplace la peinture par la vidéo, on peut voir que la peinture-installation-performance/happening est une combinaison assez rare puisqu'on ne décompte alors que deux artistes : Yayoi Kusama (JP) et Masato Kobayashi (JP). Quand on prend conscience du nombre

[590] Il semble que l'on distingue de moins en moins la « performance », le « happening » ou « *event* ». On a plutôt tendance à utiliser uniquement le terme de « performance ». Consulter Catherine Francblin, Damien Sausset, Richard Leydier, *L'ABC daire de l'Art contemporain*, Flammarion, Paris, 2003, pp. 94-95.

d'artistes asiatiques pratiquant la peinture et la vidéo et qui figurent dans notre classement, on peut voir qu'il y a un immense écart entre ces deux genres : 8 artistes pratiquant la vidéo-installation-performance/happening représentent 13% du total (parmi 61 artistes) contre 0,7% pour la peinture-installation-performance/happening (parmi 285 artistes).

On peut ainsi voir que la vidéo, l'installation et la performance/happening se combinent parfaitement et qu'elles se complètent l'une l'autre, tout en s'associant également avec la peinture, premier genre artistique pour nos artistes qui sont très demandés sur le marché., Tout cela nous permet de penser que l'installation et la performance/happening dépendent de plus en plus d'un médium plus concret et lucratif sur le marché à travers une nouvelle technique adaptée à la reproduction, puisque l'installation et la performance/happening sont des pratiques artistiques très abstraites et difficiles à exploiter sur le marché.

La vidéo bénéficie ainsi d'un régime particulier qui est, de fait, un médium artistique, mais qui sert également en tant que médium technique pour les autres genres artistiques, comme l'installation et la performance/happening. Ce « médium-médium », si l'on peut le nommer ainsi, contribue finalement à l'aspect économique des œuvres abstraites, tout en facilitant tous les types d'échanges grâce à son aspect matériel. Et, là encore, la valeur 'EX' des artistes asiatiques joue un rôle de séduction pour la nouvelle génération de collectionneurs, puisque sa part en pourcentage (48) est toujours considérable pour ces trois genres facilement combinables.

Examinons encore une fois les listes des artistes recensés selon les différentes combinaisons autour de la vidéo, car il y a encore une étude intéressante à effectuer. La présence des artistes coréens est, en effet, proportionnellement très grande dans toutes les listes par rapport à la totalité des artistes des trois pays – Japon : 345, Chine : 177, Corée du Sud : 144. Regardons ici le nombre d'artistes japonais, chinois et coréens tels qu'ils figurent dans les études précédentes :

- Combinaison entre la vidéo et l'installation – JP : 9 artistes, CN : 10 artistes, KR : 10 artistes.

- Combinaison entre la vidéo et la performance/happening – JP : 4 artistes, CN : 4 artistes, KR : 5 artistes.

- Combinaison entre la vidéo, l'installation et la performance/happening – JP : 3 artistes, CN : 2 artistes, KR : 3 artistes.

Même si la Corée du Sud est le pays le moins représenté dans les quatre revues d'art, pendant toute la durée de l'enquête, parmi nos trois pays d'Asie de l'Est, le résultat ci-dessus montre que ce pays devient très doué pour toutes les combinaisons entre les trois genres : la vidéo, l'installation et la performance/happening. Cela nous permet de penser que les artistes coréens profitent bien de ce système d'hybridation entre les genres artistiques, notamment quand il s'agit de la combinaison entre la vidéo et l'installation (on voit ici l'influence de Nam June Paik), mariage béni par le marché en complétant leurs manques respectifs (pour la vidéo : singularité, pour l'installation : matérialité) par le biais de leurs spécificités[591]. Soulignons également que la position de la Corée du Sud est la plus importante parmi les trois pays dans Artfacts dont les critères de sélection des artistes sont très différents de ceux d'Artprice, celui-ci traitant uniquement les ventes. Cela dit, la circulation économique des œuvres des artistes coréens dépend très fortement de la vidéo, celle-ci est capable de reproduire l'action, le mouvement et le son.

Intéressons-nous maintenant à la photographie qui a connu une croissance considérable sur le marché de l'art depuis la fin des années 90[592] et qui est considérée comme une production artistique liée à la nouvelle technologie recherchée par la « nouvelle génération des collectionneurs »[593]. Ce genre montre également 48% pour la valeur 'EX', comme l'installation, et bénéficie notamment d'un double caractéristique, comme la vidéo jouant un rôle de médium artistique et technique. La photographie est l'« accompagnatrice » du Land art, de l'art conceptuel ainsi que des performances des années 60. Elle est reconnue comme genre artistique autonome par la législation[594] et par son mode de fonctionnement sur le marché de l'art en tant que « photographie plasticienne[595]». Elle peut même rivaliser avec la peinture en tant qu'œuvre unique et originale par le biais d'un mode de tirage

[591] Rappelons encore une fois que la part des artistes coréens pratiquant l'installation est très élevée par rapport à celles des artistes japonais et chinois.
[592] Consulter les rapports annuels d'Artprice 2005/2006 et 2009/2010.
[593] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, *op., cit*., p. 130
[594] « *Dans l'état actuel de la législation, seules ont droit à être désignées comme œuvres d'art (les photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus)*. » *Ibid.,* p. 125.
[595] « *Chaque tirage d'une photographie dite plasticienne est accompagné d'un certificat de garantie précisant le nombre des tirages en fonction de la série, du support et du format*. » *Ibid*., pp. 125-126.

unique « 1/1 d'une édition à un exemplaire », et elle peut notamment contrôler le nombre de tirages selon la demande du marché[596].

Rappelons que la photographie est une pratique artistique très exploitée par les artistes chinois dans les trois pays d'Asie de l'Est (JP : 12,2%, CN : 15%, KR : 7,8%), notamment par rapport aux artistes coréens qui privilégient les genres artistiques difficiles à exploiter sur le marché de l'art sans autre support technique, comme la vidéo. N'est-ce pas le fait du hasard si les artistes chinois montrent un fort aspect marchand dans le choix des médiums ?

Les artistes-photographes chinois connaissent, par ailleurs, plus de succès dans les ventes aux enchères que les artistes japonais (1 artiste) et coréens (0 artiste) qui pratiquent la photographie. Zhang Huan (né en 1965) pratiquant la photographie en même temps que la peinture et la performance se positionne à la 110^{e} dans le rapport annuel d'Artprice 2009/2010. Terence Koh (né en 1977), qui associe également trois genres artistiques (photographie, sculpture, performance/happening), y figure à la 444^{e} place. Pour le Japon, il n'y a qu'Hiroshi Sugimoto (né en 1948) qui se trouve dans ce classement, mais il y est relativement bien placé, contrairement à la jeune génération des artistes chinois.

La valeur 'EX' est aussi assez élevée (50%) pour la sculpture, l'une des pratiques créatives favorites des collectionneurs depuis la Renaissance italienne. Avec l'œuvre de Giacometti intitulée *L'homme qui marche I* vendue 74,2 millions d'euros lors de la vente aux enchères organisée par Sotheby's en 2010[597], la sculpture est devenue une véritable usine à fabrication de stars sur le marché international, notamment dans le domaine de l'art contemporain. Damien Hirst, Jeff Koons, Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Maurizio Cattelan, Juan Munoz et Takashi Murakami sont sans doute les artistes les plus chers dans les ventes aux enchères, en tant que sculpteurs, même si certains sont plus connus en tant que peintre[598].

Parmi les trois pays d'Asie de l'Est, c'est toujours la Chine qui connaît un succès important sur le marché de l'art et, même si elle compte moins de sculpteurs que le Japon et la Corée du Sud dans les

[596] *Ibid*., p. 128.
[597] M.B. (Lefigaro.fr) avec AFP "Vente aux enchères : record mondial pour un Giacometti", Lefigaro, publié le 04/02/2010. [En ligne] sur http://www.lefigaro.fr/culture/2010/02/04/03004-20100204ARTFIG00417-vente-aux-encheres-record-mondial-pour-un-giacometti-.php (référence consultée en 2014).
[598] Consulter les rapports annuels d'Artprice de 2006 / 2007 à 2012 / 2013.

quatre revues d'art durant toute l'enquête (JP : 80, CN : 26, KR : 31), les artistes-sculpteurs chinois sont très nombreux dans le Classement Top 500 d'Artprice en 2009/2010 (le rapport le plus récent) par rapport à ceux d'autres pays. Étudions à présent la liste des artistes asiatiques qui figurent dans le classement des revues d'art et en même temps dans le classement Top 500 d'Artprice :

Huang Yong Ping (CN), Ai Weiwei (CN), Fang Lijun (CN), Wang Keping (CN), Terence Koh (CN), Takashi Murakami (JP), Katsura Funakoshi (JP).

Nous remarquons, par contre, l'absence d'artistes coréens dans la liste du Top 500 de 2009/2010, même si les artistes-sculpteurs de Corée sont nettement plus nombreux que les Chinois dans les quatre revues internationales. Si les artistes-sculpteurs japonais sont, par ailleurs, les plus nombreux dans les revues internationales parmi les trois pays, en montrant notamment un écart important de 67% avec les artistes chinois, on peut voir à quel point les artistes chinois sont privilégiés par le marché de l'art : cinq artistes chinois cités dans les revues internationales apparaissent dans le classement Top 500 d'Artprice contre 2 artistes japonais.

Si la valeur 'EX' de la Chine est la plus élevée parmi les trois pays d'Asie de l'Est, on peut supposer, de nouveau, qu'il y a un lien important entre les expressions stéréotypées et l'aspect économique des différents genres artistiques.

Il est donc également nécessaire d'effectuer quelques combinaisons possibles entre les genres, car la sculpture peut être confondue avec l'installation à cause de leur spécificité commune : l'espace.

En Chine, 10 artistes pratiquent la sculpture en même temps que l'installation contre 14 artistes japonais et 12 artistes coréens. On remarque d'abord que les artistes japonais qui pratiquent la sculpture-installation sont les plus nombreux. Mais si le nombre d'artistes japonais est très important dans les quatre revues, par rapport aux artistes des autres pays, on peut voir que la part de ces 14 artistes japonais est proportionnellement la plus minime. Les artistes coréens, les moins nombreux dans les revues occidentales, combinent, par contre, plus de genres artistiques. La part des artistes chinois est finalement la plus faible par rapport aux chiffres, mais si elle est proportionnellement plus intéressante que celle des artistes japonais. Si le taux des artistes chinois pratiquant l'installation reste le plus bas parmi les trois pays d'Asie de l'Est (JP : 68/16,2%, CN : 35/14,2%, KR : 38/19,7%), ce

résultat nous permet de penser malgré tout que les artistes chinois profitent bien du système économique en intégrant l'installation dans la sculpture, énormément exploitée sur le marché de l'art.

Pour le deuxième groupe, le design, l'impression numérique et l'architecture forment un des premiers genres artistiques, tout en suivant la valeur 'EX' (DN : 68%, DP : 64%, AR : 60%). Si le design et l'impression numérique sont, comme le montrent les précédentes études, dominés par les artistes japonais (Design – JP : 6, CN : 1, KR : 1, Impression numérique – JP : 10, CN : 1, KR : 1), cette valeur d'« expression » a beaucoup de signification et d'impact. Car elle est, en général, la plus basse pour le Japon par rapport aux autres pays d'Asie de l'Est. On citera ensuite le dessin et le média comme genres artistiques classés dans le 2^{e} groupe, mais leurs valeurs 'EX' est relativement faible (Dessin : 44%, Média : 38%).

Pour le troisième groupe, l'illustration et le graffiti affichent 100% pour la valeur 'EX', tout en sachant que ces genres ne sont mentionnés que trois fois chacun. La gravure est finalement le dernier genre artistique du troisième groupe et représente 50%.

Résultat : L'évolution des clichés et des stéréotypes

Comme nous venons de procéder à une analyse très variée et complexe sur la valeur 'EX', nous allons essayer d'en dégager quelques résultats essentiels. Nous allons notamment mettre l'accent sur les « longs » articles qui offrent un aboutissement plus clair et plus précis par rapport aux « courts » qui consacrent une grande partie à l'annonce des expositions. Nous rappelons également que notre objectif est de savoir si les articles traitent de l'artiste ou de l'œuvre avec sa propre vision et son opinion personnelle, et si ceux-ci s'intéressent notamment à la culture d'origine et à l'identité géographique de l'artiste plutôt que l'aspect artistique de l'œuvre. Ainsi, dépourvu d'avis, l'article « court » s'écarte donc notre objectif, même s'il montre un résultat que l'on ne peut négliger : 47% du total des articles courts développent l'aspect exotique !

Décrivons ici tous les résultats qui nous paraissent essentiels :

i. Le taux de la valeur ‘EX’ des artistes asiatiques est en général très élevé : (L) : 67%, (C) : 47%.

ii. Le taux de la valeur ‘EX’ se développe progressivement, décennie après décennie, entre 1971 à 2010, pour toutes les revues et tous les pays d’Asie de l’Est. La valeur augmente notamment dans les années 80 pour toutes les revues d’art.

iii. Parmi les quatre revues d’art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*), c’est *Art in America* qui développe le plus la valeur ‘EX’.

iv. La Corée du Sud est un pays particulièrement intéressant pour *Artpress* : tous les articles consacrés aux artistes coréens développent une réflexion relativiste et identitaire : Occident /Orient.

v. La valeur ‘EX’ est la plus élevée pour les artistes chinois et la plus basse pour les artistes japonais.

vi. Parmi les pratiques artistiques majeures de nos 667 artistes, la peinture, la sculpture et la performance/happening sont directement concernées par la valeur ‘EX’.

vii. La valeur ‘EX’ a un lien important avec l’aspect économique du marché de l’art.

III-IX. Comparaison synthétique entre les artistes japonais, chinois et coréens mentionnés dans les quatre revues internationales occidentales de 1971 à 2010

Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art (AA, AF, FA, AP) de 1971 à 2010

Pays	Rang Artfacts	Année de naissance en moyenne	Genre biologique	Pays de résidences	Genres artistiques	Valeur 'EX'
JP : 449	15384[e] NI: 63	1950	M : 302(67,3%) F : 134(29,8%) NI : 13(2,9%)	JP : 211 (43,4%) US : 151 (31,1%) DE : 24 (4,9%) FR : 12 (2,5%) UK : 10 (2,1%) NL : 4 (0,8%) CH : 4 (0,8%) CN : 3 (0,6%) VN : 1 (0,2%) ES : 1 (0,2%) MX : 1 (0,2%) BR : 1 (0,2%) NI : 63 (13,0%)	PI : 181 (30,0%) SC : 104 (17,2%) IN : 93 (15,4%) PO : 69 (11,4%) PH : 33 (5,5%) DS : 20 (3,3%) VI : 19 (3,1%) DP : 16 (2,6%) DI : 13 (2,2%) DN : 10 (1,7%) MD : 6 (1,0%) AR : 4 (0,7%) IL : 2 (0,3%) GF : 1 (0,2%) AS : 1 (0,2%) NI : 32 (5,3%)	T : 46% (L: 59%, C: 43%)
CN: 220	9431[e] NI16	1960	M : 173 (79,0%) F : 45 (20,5%) NI : 1 (0,5%)	CN : 126 (53,6%) US : 73 (31,1%) FR : 19 (8,1%) DE : 4 (1,7%) UK : 3 (1,3%) NL : 2 (0,9%) CH : 1 (0,4%) AT : 1 (0,4%) KR : 1 (0,4%) CA : 1 (0,4%) NI : 4 (1,7%)	PI : 113 (36,5%) IN : 43 (13,9%) PO : 42 (13,5%) SC : 32 (10,3%) VI : 28 (9,0%) PH : 21 (6,8%) DI : 8 (2,6%) MD : 6 (1,9%) AR : 4 (1,3%) DS : 3 (1,0%) GV : 1 (0,3%) DP : 1 (0,3%) DN : 1 (0,3%) NI : 7 (2,3%)	T : 57% (L: 78%, C: 53%)
KR: 169	14643[e] NI : 32	1957	M : 102 (60,4%) F : 65 (38,5%) NL : 2(1,2%)	KR :74(40,0%) US : 64(34,6%) FR : 10(5,4%) JP : 7 (3,8%) DE :5 (2,7%) UK : 5(2,7%) CN : 2(1,1%) CA : 1 (0,5%) NL : 1 (0,5%) CH : 1 (0,5%) NI : 15 (8,1%)	PI : 79(32,1%) IN : 48 (19,5%) SC : 39 (15,9%) VI : 27 (11,0%) PO : 19 (7,7%) PH : 15 (6,1%) DI : 5 (2,0%) GV : 1 (0,4%) DN : 1 (0,4%) DP : 1 (0,4%) DS : 1 (0,4%) NI : 10 (4,1%)	T : 49% (L: 75%, C: 46%)

NI : non identifié

Afin de terminer notre enquête sur les artistes de trois pays d'Asie de l'Est, nous proposons ici la considération de l'ensemble des artistes mentionnés dans *Art in America, Artforum, Flash Art* et *Artpress* de 1971 à 2010.

Nous avons en effet classé 838 artistes japonais (449), chinois (220) et coréens (196) dans le tableau Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art (AA, AF, FA, AP) de 1971 à 2010, tout en mentionnant le rang d'Artfacts, l'âge moyen, le genre biologique, les pays de résidences et les genres artistiques. Toutes les valeurs ont été traduites en moyenne sur une période de 40 ans afin de donner une vision globale sur l'ensemble des artistes asiatiques. Soulignons que le comptage des artistes est parfois répété plusieurs fois, car quelques artistes qui ont été présentés dans les années 70 ou 80 peuvent encore très bien être mentionnés dans les années 90 ou 2000. Dans cette partie, nous proposons notamment une comparaison de toutes les catégories mentionnées entre le Japon, la Chine et la Corée du Sud afin de clarifier leurs différences ainsi que leurs spécificités.

Quand on considère le rang Artfacts, les artistes chinois ont la plus grande visibilité internationale (9431^{e}) suivis par les artistes coréens (14643^{e}) et par les japonais (15384^{e}). Si on se rappelle que les artistes chinois ont émergé pendant la deuxième moitié des années 2000 et qu'ils restaient quasi-absents pendant les trois premières décennies de notre enquête, il est possible de dire qu'il y a une intégration extrêmement de ces artistes à la scène internationale de l'art contemporain. En très peu de temps, les artistes chinois ont en effet réussi à devancer la visibilité des artistes japonais et coréens selon le résultat d'Artfacts, ce qui signifie un dynamisme de croissance remarquable dans les années 2000 de la part de la Chine.

Les artistes chionis sont par ailleurs très jeunes. Leur année de naissance est 1960 en moyenne, alors que l'on constate un écart de 3 ans avec les artistes coréens (l'année de naissance en moyenne : 1967) et de 10 ans avec les artistes japonais (l'année de naissance en moyenne : 1950). Les artistes japonais sont finalement les plus âgés. À partir de ce résultat, il est clair que le monde occidental s'intéresse fortement au dynamisme artistique porté par de jeunes artistes chinois ainsi que les artistes coréens.

Quant au genre biologique, on peut savoir que la part des artistes masculins est la plus élevée pour les artistes chinois (M : 173/79,0%) suivis des artistes japonais (M : 302/67,3%) et des artistes coréens

(M : 102/60,4%). On constate en effet un écart d'environ de 12% avec les artistes japonais et de 18,6% avec les artistes coréens. Le taux des artistes féminins montre finalement le plus brillant pour les artistes coréens. Si on pense que le monde de l'art contemporain est dominé par les artistes masculins comme on a constaté dans les études sur les stars de l'art contemporain et que la visibilité reste les plus faibles pour les artistes coréens, il est possible de penser que la Corée du Sud a besoin des artistes masculins afin d'augmenter sa visibilité à l'échelle internationale.

Rappelons que le pourcentage d'immigration reste, quant aux résidences, moins fort pour les artistes chinois, alors que les artistes coréens cherchent d'avantage à s'installer dans les pays étrangers, notamment les États-Unis : environs 35% (64) des artistes coréens mentionnés dans les quatre revues d'art de 1971 à 2010 vivent dans ce pays du centre, ce qui représente un écart d'environ 3% avec les deux autres pays asiatiques (CN : 73/31,1%, JP : 151/31,1%). Nous confirmons finalement, de nouveau, ce principe à travers le tableau Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est mentionnés dans les quatre revues d'art (AA, AF, FA, AP) de 1971 à 2010 : il y a environ 10% d'écart entre la Chine (126/53,6%) et le Japon (211/43,4%) et de 3% entre le Japon et la Corée du Sud (40%) pour les artistes vivant et travaillant dans leur propre pays. La Corée du Sud dépend ainsi très nettement des pays étrangers, suivie du Japon et de la Chine. Remarquons également que le taux d'immigration en Allemagne est plus élevé pour les artistes japonais (24/4,9%) par rapport aux artistes chinois (4/1,7%) et coréens (5/2,7%), alors que c'est la France qui joue le rôle de deuxième pays d'immigration pour les artistes coréens (10/5,4%) et chinois (pour la Chine : 19/8,1%. Pour le Japon : 12/2,5%). Le Japon est également un pays intéressant pour les artistes coréens : il y en a 7 (3,8%) qui y vivent et travaillent, alors que ce n'est le cas d'aucun artiste chinois. Le choix de résidence peut varier selon la situation des pays asiatiques, car le Japon est géographiquement et culturellement très proche de la Corée. Le Royaume-Uni est également un pays très fréquenté par les artistes asiatiques (JP : 10/2,1%, CN : 3/1,3%, KR : 5/2,7%). On constate encore une visibilité assez remarquable des Pays-Bas (JP : 4/0,8%, CN : 2/0,9%) et de la Suisse (JP : 4/0,8%), mais la part des autres pays (CA, AT, BR, MX, etc.) reste très faible.

Dans cette étude concernant les pays de résidence, nous constatons de nouveau une domination sans surprise des États-Unis (288 artistes) dans le choix des résidences des artistes asiatiques, suivis

de la France (22 artistes), de l'Allemagne (19 artistes) et du Royaume-Uni (18 artistes). Tous ces pays occidentaux tiennent aujourd'hui un rôle central à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Quant aux genres artistiques, la part de la peinture est la plus valorisée pour les trois pays d'Asie de l'Est (JP : 181/30,0%, CN : 113/36,5%, KR : 79/32,1%). Nous pouvons ensuite considérer l'ensemble de l'installation (JP, CN, KR : 184 artistes), de la sculpture (JP, CN, KR : 175 artistes) et de la photographie (JP, CN, KR : 130 artistes) en tant que deuxième genre artistique de trois pays d'Asie de l'Est. La part de la vidéo (JP, CN, KR : 83 artistes) et la performance (JP, CN, KR : 69 artistes) peuvent encore s'associer en tant que troisième genre artistique. La part des autres pratiques artistes reste relativement très faible. Remarquons également qu'il y a quelques genres artistiques privilégiés pour certain pays : la part de la sculpture et de la performance est bien élevée pour le Japon, tandis que celle de la photographie est très nette pour la Chine. Pour la Corée du Sud, la visibilité de la vidéo est manifeste par rapport aux autres pays, ce qui signifie que chaque pays développe sa spécificité matérielle à travers les pratiques artistiques.

Les artistes chinois (T : 57%) sont enfin les plus exotiques quand nous considérons le total de la valeur 'EX' (L et C) que nous avons attribuée par rapport au nombre d'articles contentant des cliches et des stéréotypes et collectée à partir de 1971 jusqu'à 2010. Si on pense que la Chine est le nouveau pays périphérique intégrée très récemment à la scène internationale et que cette dernière est dominée par l'Occident, il est toujours possible de dire que l'exotisme est une valeur esthétique qui favorise très nettement la visibilité de nouveau territoire artistique. Avec un écart considérable de 8% avec la Chine (T : 49%), la Corée du Sud reste à la deuxième place en termes de la valeur 'EX'. Quant au Japon, la valeur totale d''EX' est 46%, ce qui fait un écart de 3% avec le Japon. Si on se rappelle que les artistes coréens ont émergé à partir des années 90 et que les artistes japonais ont été connus à partir des années 80 sur la scène internationale de l'art contemporain selon les quatre revues d'art, on peut confirmer que ce sont les nouveaux pays périphériques qui profitent vivement de l'exotisme.

Concluons finalement que les artistes japonais sont les plus nombreux dans les quatre revues internationales suivis des artistes chinois et coréens, il est cependant intéressant de remarquer que la visibilité des artistes japonais reste la moins intéressante si on considère le rang d'Artfacts, alors que ce sont les artistes chinois qui manifestent le plus fortement leur présence à l'échelle internationale de l'art contemporain. Quant à l'âge, les artistes japonais sont les plus âgés alors que les chinois sont

les plus jeunes. Quant aux pays de résidence, ce sont toujours certains pays occidentaux, notamment les États-Unis, qui suscitent l'intérêt des artistes asiatiques, ce qui confirme que la scène internationale est dominée par l'Occident et que la visibilité des artistes internationaux est fortement liée avec le lieu de création et de la diffusion de leurs œuvres. Pour les genres artistiques, la part de la peinture est la plus nette. Rappelons que l'exotisme peut se marier excellemment avec cette pratique artistique. Nous pouvons ensuite regrouper l'installation, la sculpture et la photographie en tant que deuxième genre artistique suivis de troisième groupe des genres composé de la vidéo et la performance. Quant à la valeur 'EX', elle est bien élevé pour les trois pays d'Asie de l'Est, notamment pour la Chine. Ce résultat nous permet de constater qu'être exotique est un avantage esthétique pour les nouveaux pays périphériques à la scène internationale de l'art contemporain.

On peut finalement dire que le Japon, la Chine et la Corée du Sud développent leurs propres spécificités à travers les résidences, l'âge, les genres artistiques, etc.

III-X. Étude sur les clichés et les stéréotypes quatre revues d'art de 1971 à 2010

III-X-1. Quels sont les mots « clichés » les plus récurrents dans les quatre revues d'art ?

Dans l'article intitulé « The Global Issue : A Symposium » paru en 1989 dans *Art in America*, Boris Groys dit :

« *Aujourd'hui, l'unité du langage artistique international et de la création purement artistique a été remplacée par un réseau serré de mass-média qui, comme le tourisme international, a un intérêt discret pour le régional et le spécifique – mais pas pour la réalité effective des problèmes régionaux, des mouvements, et des intérêts, etc. En fait ce réseau est à la recherche de codes spécifiques qui puissent distinguer un endroit de tout autre sur la carte du tourisme international : les pyramides en Égypte, Hitler en Allemagne, Staline et la perestroïka en Union soviétique, les pingouins et la protection de l'environnement dans l'Antarctique, etc. Il faut qu'un art national original s'articule*

autour de signes internationaux aisément reconnaissables. C'est l'affaire des artistes et des critiques de relier ces signes à des traumatismes psychologiques profonds, aux problèmes de l'Autre, etc. Quand ces signes font défaut, il faut les tailler d'après les modèles qui existent déjà ailleurs. Le succès de Kiefer en Amérique ou le récent succès de la nouvelle vague soviétique presque partout peuvent illustrer ce mécanisme[599]*.* »

C'est ce système de réseau étant « *à la recherche de codes spécifiques qui puissent distinguer un endroit de tout autre sur la carte du tourisme international* » que nous abordons dans cette partie. Ces codes s'inscrivent évidemment dans un système de langages ou d'images filtrés par les médias de masse diffusant des informations « superficielles », « indifférenciées » (les informations identiques pour tout le monde) et « abondantes » mais sans « profondeur », que le monde consomme aujourd'hui avec une attitude passive, comme avec les exemples donnés par Boris Groys : pyramides, Hitler, Staline, Perestroïka ,etc. [600]

Ces codes, fondés sur des stéréotypes, décrivent la spécificité d'un pays ou d'une région en Asie tout en développant une pensée dualiste distinguant l'Orient et l'Occident. Quand un cliché est formulé, celui-ci doit être en mesure de nous guider à un endroit précis, dans un pays d'Asie. Afin de donner quelques exemples de clichés vis-à-vis des artistes asiatiques, nous proposons une enquête sur les mots-clés que nous avons relevés au cours de nos recherches sur les phrases (consulter annexe V) et qui relèvent de l'identité géographique des artistes d'Asie de l'Est, dans une perspective « exotique ». Ces mots ont été collectés et triés afin de savoir quels types de clichés sont les plus récurrents dans les revues d'art, en les qualifiant selon les catégories suivantes : « tradition », « identité », « société » et « langue » afin de mieux comprendre le point de vue des médias à l'égard des pays et des artistes asiatiques.

Dans la catégorie « tradition », on peut voir plusieurs tentatives qui mettent en lien esthétique la création contemporaine et la spécificité géographique. Nous constatons notamment la présence de

[599] Boris Groys, « *The Global Issu: A Symposium* », juillet 1989, *Art in America*, pp. 87-88. Nous présentons cette citation telle qu'elle est parue et a été traduite par Yves Michaud dans son *L'artiste et les commissaires*, *op., cit.,* pp. 86-87.
[600] François Richaudeau, « La culture des mass media », numéro 14, 1977, pp. 63-79.

nombreuses expressions citant le bouddhisme ou la philosophie ancestrale, ce qui nous permet de créer un lien avec l'expression d'« exotisme philosophique[601]».

Dans l'ouvrage Lire l'exotisme, le terme « exotisme philosophique » divise en trois catégories : « la veine satirique », « le bon sauvage », « le sage chinois » et nous allons uniquement nous intéresser à la dernière, parce que nous étudions essentiellement les pays asiatiques pour notre travail. , C'est à partir du XVIIIe siècle que le monde occidental s'est intéressé à la philosophie asiatique, comme le Confucianisme qui a suscité la curiosité et la fascination chez les penseurs des Lumières tels que Leibniz, Voltaire et Montesquieu. Les médias occidentaux utilisent aujourd'hui très couramment les expressions « savoir-faire traditionnel chinois », « savoir ancestral asiatique », « l'humanité des vertus confucianistes », « la sagesse orientale », « l'enseignement de Bouddha » etc.

Dans les articles ou tous les textes consacrés à la présentation des artistes asiatiques et de leur travail, nous trouvons de nombreuses fois ce type de clichés dans la catégorie « tradition ». Nous avons donc finalement élargi notre recherche portant sur les termes « sage chinois » avec « sage oriental » ou « asiatique ».

Pour la catégorie « Identité », nous montrerons que les médias occidentaux essaient de distinguer la création artistique de l'Occident et celle de l'Orient (Asie). Cette distinction géographique permet finalement aux lecteurs de s'intéresser à tout ce qui peut être « typique » dans les terres lointaines. Pour cette catégorie, nous évoquerons donc le terme d'« adjectivisation », définie comme le « *processus de transformation d'un nom en adjectif, généralement par apposition comme "pilote" dans "projet pilote"*[602] », et nous emploierons principalement ce terme afin de désigner les adjectifs distinguant les différents territoires : « japonais », « chinois », « coréen ».

Pour la catégorie « Société », on peut établir un lien important entre la politique et l'histoire d'un pays permettant de fonder une identité sociale, alors que la catégorie « Langue » s'intéresse davantage aux mots étrangers que l'on emploie directement, sans aucune traduction. Ces deux catégories peuvent évoquer les termes d'« artifice lexical » que l'on peut considérer comme une

[601] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, *op., cit.,* pp. 62-65.
[602] http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/adjectivation (référence consultée en 2014).

sorte de style d'écriture qui nous emmène dans un monde à part à travers les mots et les alphabets « exotiques ».

Jean-Marc Moura remarque que les noms des personnages comme « Usbek » ont des résonances « typiquement orientales » dans la première des *Lettres persanes de Montesquieu* (1721)[603]. « Usbek » est, en effet, le nom générique d'un peuple tartare résidant au nord. L'expression « artifice lexical » relève donc d'un exotisme engendré par des noms propres ou de lieux (« Ispahan » dans les *Lettres persanes*) à partir de leur système topologique. L'artifice lexical est classé en trois catégories :

- « le champ lexical du pouvoir » : grand Mogol, Khan, grand Vizir, Cheik ;
- « le champ lexical de la religion » : Mecque, mosquée, Mohamed, Alcoran, imam, mollak ;
- « le champ lexical des mœurs » (souvent sensuelles) : sérail, eunuque, circoncision, caravansérail…

Dans ces trois catégories, « le champ lexical du pouvoir » correspond partiellement, nous allons le voir, à la catégorie « société » de notre enquête. Pour la catégorie « Langue », nous aimerions proposer quelques nouveaux termes, inspirés de la pensée de Jean-Marc Moura, car nous nous intéressons plutôt à la question portant sur l'usage des langues étrangères, comme les sinogrammes (*hànzì*), le gana et les *kanjis* japonais et les caractères de l'alphabet coréen (*hangeul*), employées directement dans les textes occidentaux sans aucune traduction. Ce type de présentation engendre finalement une consonance exotique.

Voici les quatre catégories que nous proposons :

- « le champ lexical de la langue intraduisible » : dans la culture asiatique, on trouve parfois quelques mots que l'on ne peut pas traduire comme *Yin*, *Yang*, *Ki, zen, karaoké*, etc.

- « le champ lexical de la langue partiellement traduisible » : il y a des termes asiatiques que l'on peut parfaitement traduire. Mais il existe également quelques termes asiatiques que l'on ne peut pas traduire parfaitement comme *Keisha*. Ce dernier est traduit comme « courtisan » en français, mais le terme *Keisha* a une nuance culturelle qui peut être comprise uniquement au Japon.

[603] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, *op., cit.,* pp. 98-100.

- « le champ lexical de la langue traduisible » : ce sont les langues asiatiques que l'on peut traduire sans aucune ambiguïté, mais on les cite parfois dans les textes sans traduction car la sonorité est très « exotique ». Par exemple *yingxiang* (image), *dianying* (film), *Yihui* (sensation) : ces termes chinois ont été directement employés dans un texte de Chen Shuxia qui a interviewé Yang Fudong (nous étudierons ce texte dans le troisième chapitre).

- l'« Exotisme périodique » : nous employons ce terme afin de désigner les propos concernant les anciennes périodes ainsi que les vieux empires asiatiques comme Heian, Meiji, Han, Tang, Ming, Qing, Chosun, etc. Ils évoquent notamment tout ce qui est lié à la spécificité des périodes en matière de culture, de tradition et de religion.

Ce travail visera donc à analyser les mots clichés pour savoir de quels éléments se compose le mode de « stéréotype » dans les revues d'art avant l'exposition *Magiciens de la Terre*, et 20 ans après.

Répartition des « mots clés » en quatre catégories

Catégories	Tradition	Identité	Société	Langue	Total
Nombre de mots	747	408	177	27	1359
%	55%	30%	13%	2%	100%

Après avoir trié les mots-clés selon les quatre catégories (« tradition », « identité », « société », « langue ») et selon les caractéristiques de ces derniers, nous avons obtenu le tableau Répartition des « mots clés » en quatre catégories.

Dans ce tableau, on peut constater que 1359 mots ont été traités au cours de notre enquête, tout en sachant qu'ils ne représentent qu'une petite partie de ceux qui, en tant que clichés, sont employés dans les revues internationales. Les expressions liées à la « tradition » sont les plus fréquentes (55%). Nous pouvons également, afin d'étoffer et de replacer ces mots dans leurs contextes, citer quelques phrases permettant de mieux comprendre le caractère de ces mots valorisant le savoir ancestral, ainsi que le contexte de l'article à partir duquel nous avons effectué le triage pour la catégorie « tradition ». Nous indiquerons également les mots-clés, tels qu'ils sont marqués dans l'annexe V :

« *Son model était le « Tshki-Mi » – l'ancien rituel japonais de l'observation de la lune, et son objectif est de redévelopper la confiance dans la communication humaine à travers ce lien vers "la grande animation de la nature" …* [604] » [*Traduction*]

Mots-clés : « l'ancien rituel japonais »

« *La peinture de Yokoo pénètre en esprit, tout comme le mandala, et elle lui emprunte sa force érotique et sa cruauté* […] *En surimpression, comme les "mille Bouddhas" des ères passées et futures, des photos d'identité d'anonymes invoquent l'Éveil de l'humanité*[605]*.* » [*Traduction*]

Mots-clés : « mille Bouddhas »

« *Miyajima présente une nouvelle série d'œuvres comprenant Hoto, une installation à grande échelle empruntant son titre par un symbole de vie bouddhiste …*[606] » [*Traduction*]

Mots-clés : « symbole de vie bouddhiste »

L'« Identité » est ensuite la deuxième catégorie et elle représente 30% du total. Nous citons également quelques extraits d'articles afin d'éclaircir le sens et le caractère de cette catégorie, ainsi que les mots-clés, tels qu'ils sont présentés dans notre enquête :

« *Ce n'est pas le cas, cependant, de l'exposition des peintures de l'artiste coréen Kim Whanki* [...] *Les œuvres de cette période transitoire ressemblent à des versions orientales des abstractions dérivées de la nature, organiques, d'Adolf Gottlieb*[607] ». [*Traduction*]

Mots-clés : « versions orientales »

---

[604] « *Her model was the "Tsuki-Mi"-the ancient Japanese Moon-Viewing Ritual, and her goal is to redevelop confidence in human communication through this bond to "the grand motion of nature"…*», *Art in America*, 1979, Jan-fév. p. 92.

[605] Consulter l'annexe V.

[606] « *Miyajima features a new series of works that includes Hoto, a large-scale installation borrowing its title from a Buddhist symbol of life…* », *Flash Art*, 2008, mai.-jui., p. 82.

[607] « *This is not the case, however, with the exhibition of paintings by the Korean artist Kim Whanki* […] *These transitional-period works look like Oriental versions of the organic, nature-derived abstractions of Adolf Gottlieb »*, *Art in America*, 1985, jan., p.137.

« *L'artiste est un original qui se crée lui-même et un performeur qui a endossé des identités différentes et travaillé dans des médiums variés pour réaliser un succès financier manifeste*[608]*.* » [*Traduction*]

Mots-clés : « exotique », « différentes identités »

« *Il s'agit de deux regards transversaux sur l'appréhension de la ville japonaise par un Occidental et l'interrogation des dimensions spectrales dans la représentation photographique des corps, de l'habitat et des lieux*[609]*.* »

Mots-clés : « ville japonaise par un Occidental »

La « société » est la troisième catégorie et représente 13% du total. Regardons encore quelques extraits d'articles, sources de mots-clés :

« *Assez âgé pour se souvenir de la Révolution culturelle, les frères (Guo Brothers), comme tout le monde en Chine, ont été affectés par la politique de l'enfant unique de l'ère de Mao : l'aîné a fait du développement de sa fille unique, un thème majeur de son art*[610]*.* » [*Traduction*]

Mots-clés : « Révolution culturelle », « l'ère de Mao »

« *Bien que transformée par le maquillage, le décor, les gestes et les vêtements, l'identité de Lee en tant que femme artiste d'origine coréenne est une présence constante. Son travail incarne l'expérience de réinvention classique des immigrants, mais parle aussi de préjugés racistes à propos du "coup du chapeau chinois" de l'uniformité physique et historique de l'Asie*[611]. » [*Traduction*]

Mots-clés : « l'uniformité physique et historique de l'Asie »

---

[608] « *The artist is a self-styled exotic and a performer who has assumed different identities and worked in various mediums, to apparent financial success*.» *Art in America*, 2007, oct., p. 203.
[609] *Artpress*, 2007, jan., p. 74.
[610] « *Old enough to remember the Cultural Revolution, the brothers, like everyone else in China, have been affected by the one-family, one-child policy of the Mao era: the elder has made his only daughter's development a major theme in his art*.», *Art in America*, 2002, jui., p. 127.
[611] « *Though transformed by make-up, setting, gestures, and clothes, Lee's identity as a Korean-born woman artist is a consistent presence. Her work embodies the classic immigrant experience of reinvention but also speaks to racist assumptions about [Chinese hat trick] Asian's physical and historical uniformity*.» *Flash Art*, 2002, jan-fév., p. 94.

« *À ses yeux, le Japon était un laboratoire d'expérimentation et les Japonais des cobayes sur qui on avait testé la radioactivité après que la bombe atomique fut tombée sur Hiroshima, le développement informatique des médias et la pollution industrielle liée à la croissance économique*[612]*.* »

Mots-clés : « radioactivité », « Hiroshima », « bombe atomique »

La « langue » est la dernière catégorie et représente 2% du total. Regardons quelques extraits des articles, ainsi que les mots-clés :

« *Le mot "ai" peut être lu comme un cri et plus qu'un son (over's sound). Cela signifie "amour" en japonais*[613]. » [*Traduction*]

Mots-clés : « ai », « [amour] en japonais »

« *Si l'on nomme installations les œuvres présentées à Troyes par Yano, Ikegaya et Sumi, il faut redéfinir ce terme selon la conception japonaise pour éviter tout malentendu*[614]. »

Mots-clés : « Yano, Ikegaya et Sumi », « conception japonaise »

Jusqu'à maintenant, nous avons cité des extraits des articles ainsi que leurs mots-clés, par catégorie. Signalons également que la plupart des extraits qui figurent dans l'annexe V contiennent plusieurs mots-clés qui se croisent entre les différentes catégories. Par exemple :

« *Plutôt que d'insister sur la remise en cause de son identité culturelle, Suh situe son œuvre dans un cadre plus large qui transcende les aspects socio-politiques de l'oppression et des préjugés dont les émigrants sont victimes* […] *La différence la plus frappante entre l'enfance coréenne de Suh et sa vie aux États-Unis réside peut-être dans la relation entretenue avec l'espace* […] *Seoul Home/L.A. Home/New York Home rend visible le contraste qui existe entre la maison coréenne ordinaire et le foyer américain moyen* […] *Who Am We ? Il y représente aussi la Corée avec une nouvelle version de son monument Public Figures et une installation inédite intitulée Some/One, constituée de milliers de plaques d'identité militaires* […] *En même temps, ses sculptures remettent en question la vision*

[612] *Artpress*, fév., 2007, pp. 32-38.
[613] « *The word "ai"can be read as a cry and as a over's sound. It also means "love"in Japanese*.», *Art in America*, 1990, oct., p. 200.
[614] *Artpress*, 1987, avr., p. 68.

simpliste et stéréotypée des sociétés asiatiques, supposées réprimer les libertés individuelles […] *La figure monumentale ainsi créée est empreinte d'une philosophie orientale qui la rend différente des sculptures publiques occidentales*[615]. »

Mots-clés : « identité culturelle », « enfance coréenne », « philosophie orientale »

Cet article consacré à l'artiste coréen Do-ho Suh et paru en 2001 dans *Artpress* montre bien la complexité d'un article contenant plusieurs aspects catégoriels représentés par les mots-clés : l'expression « identité culturelle » est classée dans la catégorie « identité », non pas par rapport au sens du mot lui-même, mais par le biais du contexte général de l'article qui parle directement de l'identité de l'artiste vivant aux États-Unis.

L'expression « enfance coréenne » est également classée dans la catégorie « identité » parce que ces mots sont directement concernés par la question de la construction et du développement de l'identité de soi[616].

Le mot « philosophie » accompagné de l'adjectif « orientale » est comparé, dans l'article, avec le terme « occidental » (« *une philosophie orientale* […] *des sculptures publiques occidentales* ») puis il est ensuite classé dans la catégorie « tradition » car, quand on parle de « philosophie », cela peut tout simplement désigner la philosophie générale quelle que soit la période -classique, moderne et contemporaine- mais si on y ajoute l'adjectif « orientale », ce mot fait la différence dans le système des langages divisant le monde entre l'Orient et l'Occident. Ici, cet adjectif pourra très bien avoir une connotation ou un double sens[617]. L'« Oriental » peut en effet évoquer tout ce qui est lié au passé ou à la tradition, car le monde occidental emploie souvent cet adjectif avec la statuette de Buddha ou une fleur de lotus dans des publicités. On dit ensuite très rarement, dans le langage courant,

[615] *Artpress*, 2001, jui., pp. 34-39.

[616] Selon René L'Ecuyer, les enfants ayant entre 2 et 5 ans sont au stade de la « confirmation du soi » : « *l'existence d'authentiques perceptions de lui-même devient évidente chez l'enfant puisqu'il est maintenant capable de les verbaliser*. ». Les enfants ayant entre 6 et 10 ans sont au stade de « l'expansion du soi » indiquant « *clairement qu'à partir du moment où le concept de soi devient suffisamment conscient pour être verbalisé par les enfants, le processus d'élaboration se poursuit* ». Les adolescents entre 10-12 et 15-16 ans passent au stade de la « différenciation du soi » caractérisé par « *l'addition de nouvelles dimensions traduisant une intense recherche d'identité, la nécessité de s'adapter à des situations nouvelles*… », René l'Ecuyer, *Le développement du concept de soi de l'enfance à la vieillesse*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1994, pp. 143-185.

[617] C'est comme une publicité Panzani ayant un « signifié supplémentaire », l'« italianité », et qui fait référence à un savoir fondé sur une connaissance de certains « stéréotypes touristiques ». Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », Communication, n°4, 1964, pp. 40-42.

l'« Orient » ou « oriental » afin de désigner la Corée du Sud que l'on identifie plutôt avec le terme d'« Asie ». Le terme « oriental » évoque à la fois l'Orientalisme du XIX^{e} siècle, profondément lié à la civilisation islamique du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord. Regardons maintenant un peu plus en détails les mots relevant de clichés et les stéréotypes, en considérant chaque mot, un par un, parmi les mots-clés.

III-X-2. La répartition des termes

Liste des clichés		
Tradition	198	16.3%
Oriental / Asie / asiatique	165	13.5%
Bouddhiste / bouddhisme / Bouddha	116	9.5%
Occidental / européen / américain	112	9.2%
Zen	62	5.1%
Dynastie / Ming / Heian / Josun / Meiji / Tang / Edo / Song / Quing	42	3.4%
Calligraphie	41	3.4%
Hiroshima / Nagasaki / bombe / champignon / atomique	30	2.5%
Identité	29	2.4%
Mao	23	1.9%
Papier de riz	21	1.7%
Jardin (traditionnel)	18	1.5%
Manga / BD	17	1.4%
Natif	16	1.3%
Caractère	14	1.1%
Exotique	14	1.1%
Philosophie (ancienne ou traditionnelle)	14	1.1%
Ancestral / ancien	13	1.1%
Original	13	1.1%
Révolution culturelle	13	1.1%
Héritage	12	1.0%
Histoire	12	1.0%
National	12	1.0%
Temple	12	1.0%
Mythologie / Mystique	11	0.9%
Tao	11	0.9%
Typique	10	0.8%
Ukiyo-e	10	0.8%
Idéogramme	6	0.5%
Classique	9	0.7%
Nihon-ga (peinture traditionnelle japonaise)	9	0.7%
Shinto	9	0.7%
Céramique	7	0.6%
Yin-yang	7	0.6%
Background	6	0.5%
Confucianisme	6	0.5%
Folk	6	0.5%
Racine	6	0.5%
Samuraï	6	0.5%

Stéréotype	6	0.5%
Communiste	5	0.4%
Hokusai	5	0.4%
Kabuki	5	0.4%
Karaoké	5	0.4%
Kimono	5	0.4%
Odaku	5	0.4%
Geisha	4	0.3%
Maître	4	0.3%
Sumi	4	0.3%
Bruce Lee	3	0.2%
Fuji / Baekdu	3	0.2%
Kung Fu	3	0.2%
Made in Japan	3	0.2%
Moines	3	0.2%
Origami	3	0.2%
Thé	3	0.2%
Cérémonie	2	0.2%
Kana	2	0.2%
Kanji	2	0.2%
Kim Jung-il	2	0.2%
Ping-pong	2	0.2%
Sushi	1	0.1%
Total	1218	100%

À présent, il est important de pouvoir répondre à la question suivante : quels mots, liés à l'identité géographique des artistes d'Asie de l'Est, sont-ils les plus fréquents dans les revues internationales pendant les quarante ans de l'enquête ? Pour cette enquête, nous avons cité uniquement les mots que nous avons jugés comme étant « typiques » d'un point de vue médiatique et qui ont été répétés au minimum deux fois dans les revues d'art, tout en sachant que ces mots ont également été repérés dans des citations de phrases relevant la spécificité des pays d'Asie de l'Est et qui se trouvent dans l'annexe V. Ces expressions sont très réduites par rapport à l'ensemble des textes développant des stéréotypes ainsi que des clichés parus dans les quatre revues d'art. Nous n'avons en effet qu'à peine dévoilé, dans les revues internationales, le fait que les langages populaires et universels sont employés de nombreuses fois par les médias comme « Pyramide », « Hitler », « Pérestroïka », « Bouddha », etc., cités par Boris Groys ou Yves Michaud. Nous n'avons en effet pas retenu dans notre recherche les phrases et les mots développant une réflexion relativiste entre l'Occident et le Tiers-Monde car ils ne développaient pas un aspect concret vis-à-vis de la question concertant l'exotisme.

Afin de simplifier notre enquête, nous avons essayé de caractériser et de regrouper tous les mots-clés, parce qu'ils sont très nombreux. Signalons tout de même que de nombreux clichés désignent parfois la même chose comme avec les termes Oriental/Asie/asiatique, Bouddhiste/bouddhisme/Bouddha, Occidental/européen/américain, etc. Avec cette méthode de classement, nous avons obtenu un résultat pour 62 mots différents sur 1218 mots au total.

Le mot « tradition » est d'abord le plus répété (16,3%/198 fois) parmi tous les mots-clés que l'on peut trouver dans le tableau. L'ensemble « Oriental/Asie/asiatique » suit ensuite le mot « tradition » en représentant 13,5% du total (165 fois). Le mot « Occidental/européen/américain », quatrième mot, est très proche des termes « Oriental/Asie/asiatique ». Si l'on considère l'ensemble de ces mots, on peut voir que le groupe « Occidental/oriental… » occupe 22,7% du total pour nos artistes d'Asie de l'Est. La visibilité de « Bouddhiste/bouddhisme/Bouddha » (« exotisme philosophie ») est également très grande (9,5%/116 fois) : pendant notre enquête, nous avons réalisé qu'il existe une forte présence de l'idée bouddhiste dans de nombreux travaux d'artistes d'Asie de l'Est. La figure du Bouddha ou les objets ayant un lien direct avec cette religion sont notamment très fréquemment employés dans la création des artistes, comme c'est notamment le cas de Nam June Paik (par exemple l'œuvre *TV Bouddha* réalisée en 1974). « Occidental/européen/américain » est le quatrième ensemble courant (9,2%), suivi par « Zen » (5,1%/62 fois) faisant parti du « champ lexical de la langue intraduisible ».

Tous les mots se rapportant aux anciens royaumes, comme « Dynastie », « Ming » (Chine), « Heian » (Japon), « Josun » (Corée), « Meiji » (Japon), « Tang » (Chine), « Edo » (Japon), « Song » (Chine), « Quing » (Chine) et que l'on peut considérer comme appartenant à l'« exotisme périodique », sont ensuite prononcés 42 fois (3,4%). Le mot « Calligraphie » est également l'un des favoris des revues occidentales (3,4%/41 fois).

Le 8^{e} ensemble « Hiroshima/Nagasaki/bombe/champignon/atomique » (2,5%/30 fois), renvoie aux « clichés », et il concerne uniquement les artistes japonais, car on voit souvent ce type d'expressions dans le travail de Murakami, I Isamu Noguchi, Masayuiki Oda, Yukinori Yanagi, Taiji Taomote etc. Le terme « Identité », quant à lui, est le 9^{e} mot (2,4%/29 fois) : les artistes eux-mêmes s'interrogent souvent, dans leurs créations, sur leur identité culturelle à l'égard de la mondialisation et de la société moderne dans laquelle ils vivent.

Le terme « Mao », que l'on peut classer dans la catégorie du « champ lexical du pouvoir », concerne uniquement les artistes chinois, et il représente moins de 2% (23 fois), suivi par « Papier de riz » (1,7%), « jardin (traditionnel) » (1,5%), « Manga/BD » (1,4%), « Natif » (1,3%), « Caractère » (1,1%), « Exotique » (1,1%), « philosophie (ancienne ou traditionnelle) » (1,1%), « Ancestral/ancien » (1,1%), « Original » (1,1%) et « Révolution culturelle » (1,1%). Les mots suivants représentent ensuite 1% : « Héritage », « Histoire », « National », « Temple », tandis que le reste des 38 mots représentent moins d'1%.

Grâce à cette enquête, nous réalisons donc que les médias occidentaux, ainsi que les artistes asiatiques, s'intéressent davantage à la tradition et à l'identité géographique et nationale. Les mots considérés comme des clichés et permettant de communiquer avec l'espace occidental sont réellement très variés, riches et nombreux dans la création des artistes asiatiques, ce qui nous autorise à penser que la mondialisation dans l'art contemporain est une question de standardisation des langages, pour les artistes « exotiques », et qu'elle permet de mieux représenter la spécificité d'un pays. Il est en effet logique de penser que celui qui communique mieux a plus de chance de susciter l'intérêt des revues occidentales.

Conclusion du chapitre III

Tout comme pour le résultat de l'enquête sur le nombre d'articles et de villes qui démontre que le Japon est le premier pays d'Asie de l'Est, ce sont les artistes japonais qui sont les plus nombreux dans les quatre revues d'art (*Artfrum, Flash Art, Art in America, Artpress*) par rapport aux artistes chinois et coréens. Le Japon est en effet le premier pays d'Asie de l'Est à s'être intégré très tôt au monde de l'art contemporain international, contrairement aux deux autres pays asiatiques. Ce contexte historique ne justifie cependant pas l'évolution du nombre d'artistes référencés par l'espace occidental, puisque les artistes chinois sont soudainement devenus, dans les années 2000, bien plus nombreux que les artistes coréens, progressivement connus depuis les années 80 par les pays occidentaux : l'économie est un facteur très important dans la visibilité des pays « exotiques », comme nous l'avons déjà constaté dans le premier chapitre.

Par ailleurs, nous constatons, à travers les enquêtes sur les artistes asiatiques cités dans les quatre revues occidentales éditées de 1971 à 2010, un très fort taux d'immigration aux États-Unis. D'autres pays de l'Europe de l'Ouest, comme la France, l'Allemagne et le Royaume-Uni peuvent également encore être cités en tant que pays d'immigration assez fréquentés par les artistes japonais, chinois et coréens. La part de la France, qui est assez élevée pour le taux d'immigration des artistes asiatiques, représente un résultat assez inattendu, puisque aujourd'hui, les États-Unis et l'Allemagne constituent des « centres » de l'art contemporain. La France n'a donc pas encore complètement perdu son aura en tant que « centre » d'art pour les artistes asiatiques. De même, quelques pays occidentaux tels que les Pays-Bas, la Suisse, l'Italie, l'Espagne, l'Autriche et le Canada, suivent ces trois pays d'Europe, tout en sachant que la part de tous ces pays occidentaux reste très faible par rapport à celle des États-Unis. De plus, il existe des pays de résidence pour les artistes en dehors de l'espace occidental, notamment pour les artistes japonais dont quelques-uns vivent et travaillent au Mexique, au Brésil et au Viêtnam. Mais cela ne constitue que des cas très rares alors que la plupart des artistes ayant une résidence dans les pays « périphériques » partagent leurs vies dans les pays occidentaux et leurs pays d'origine : la visibilité des artistes asiatiques dépend très fortement de l'espace occidental, notamment des États-Unis. Rappelons, par ailleurs, que le taux d'immigration devient

progressivement important lorsque l'on considère notre analyse sur la répartition des pays de résidence en groupes. Cette américanisation ou occidentalisation des lieux de résidence des artistes asiatiques rejoint finalement le résultat des classements du nombre d'articles et de villes que nous avons créés à partir de la rubrique *Review/Preview* d'*Artforum* et de *Flash Art* : rappelons aussi que la part des États-Unis domine tous les classements et que celles de quelques pays d'Europe de l'Est (DE, UK, FR) est assez importante par rapport aux autres pays du monde. Nous pouvons donc en conclure que les artistes asiatiques aimeraient bénéficier de cette forte visibilité du sol occidental et que l'immigration vers l'occident est une condition importante et nécessaire afin d'acquérir une « notoriété » artistique dans le monde de l'art contemporain.

Parmi les artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est, c'est la Corée du Sud qui montre une forte dépendance aux pays occidentaux, notamment aux États-Unis - ceux-ci sont politiquement très influents dans ce petit pays péninsulaire -, alors que la Chine est beaucoup moins influencée par la mondialisation par rapport aux lieux de résidence des artistes. Si la Chine, le dernier pays à s'être intégré à la scène internationale de l'art contemporain parmi les trois pays d'Asie de l'Est, accède aujourd'hui à une visibilité assez remarquable et est considérée, selon Alain Quemin, comme un pays « semi-périphérique » avec quelques autres pays occidentaux, il est possible de dire que ce pays offre aujourd'hui un terrain favorable à la création artistique pour les artistes chinois, même si les États-Unis et quelques pays occidentaux jouent toujours un rôle clé dans l'accession à une grande visibilité internationale : la situation chinoise a donc beaucoup changée par rapport à l'époque qu'ont connue Chen Zhen, Yang Pei-min et Wang du.

Concernant le genre biologique des artistes asiatiques, la domination masculine est écrasante, comme le montrent les résultats de la plupart des classements des artistes du monde étudiés par Alain Quemin. Plus on approche du haut du classement (du 1er au 5^{e} groupe), plus on constate un taux très élevé du nombre d'artistes masculins.

Quant à l'âge des artistes asiatiques, plus on est, comme pour le genre biologique, au sommet du classement (du 1er au 5^{e} groupe), plus on constate la présence d'artistes d'âge mûr par rapport aux artistes classés dans les groupes inférieurs : l'âge joue donc très certainement un rôle important sur la scène internationale de l'art contemporain, comme le démontrent également les analyses d'Alain Quemin sur les artistes classés dans de nombreux classements internationaux. Parmi les trois pays

d'Asie de l'Est, ce sont toujours les artistes japonais qui sont les plus âgés, alors que l'âge des artistes chinois ou coréens est moins élevé par rapport à ce premier pays asiatique en termes de visibilité internationale. Si les japonais sont les plus nombreux dans les revues internationales, il est tout à fait envisageable de dire que la maturité due à l'âge peut représenter un grand avantage dans une carrière artistique. Nous remarquons également que les artistes chinoises sont, si l'on combine les résultats du genre biologique et celui de l'âge, les plus jeunes, alors que les femmes artistes japonaises sont les plus âgées parmi les trois pays d'Asie de l'Est : la féminisation du secteur artistique s'est développée très tôt pour le Japon, tandis que les artistes chinoises commencent tout juste à émerger sur la scène internationale de l'art contemporain, phénomène sur lequel il peut être intéressant de se pencher pour savoir si nous assisterons à l'émergence d'une génération d'artistes féministes dans l'avenir.

Quant aux genres artistiques, la part de la peinture est toujours la plus élevée parmi les 15 genres artistiques que nous avons précédemment classés. L'installation, la sculpture et la photographie sont également bien exploitées par les artistes asiatiques. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la peinture et l'installation rivalisent dans le 1er et le 2^{e} groupe, ce qui signifie que l'installation peut devenir un grand avantage pour les artistes asiatiques qui veulent acquérir une visibilité importante dans les revues internationales. Si les revues d'art s'intéressent davantage à l'aspect esthétique par rapport au marché de l'art où la peinture domine très fortement les autres genres, comme c'est le cas des artistes chinois, on peut dire que l'installation développe plus l'aspect « esthétique » que la peinture. Cela nous permet de penser que la théorie de l'« articulation du marché et du musée » est tout à fait applicable aux artistes asiatiques, même si l'installation est parfois bien exploitée dans le marché de l'art, comme c'est notamment le cas de l'artiste coréen, Do-ho Shu. Notons que l'installation est une pratique artistique qui est relativement bien valorisée par les artistes coréens par rapport aux artistes chinois et japonais.

Un élément essentiel au sujet du résultat de l'enquête sur Artfacts peut être retenu : celui-ci montre, dans l'ordre de la hiérarchie des artistes internationaux, une cohérence avec le classement des artistes asiatiques cités par les revues occidentales dans le classement des artistes asiatiques cités par les revues occidentales. La visibilité des artistes coréens est la plus remarquable (pour la position, et

non concernant le nombre d'artistes), alors que celle des artistes chinois reste la plus faible. Si l'on tient compte du fait que ce site profite des données provenant de plusieurs sources, il est possible de dire que la visibilité des artistes coréens est assez équilibrée, et, ce, dans de nombreuses institutions, même s'ils sont moins nombreux que les artistes japonais et chinois dans les revues internationales. Notons cependant que cette visibilité exceptionnelle des artistes coréens dépend assez fortement de la position de Nam June Paik (40^{e}) dans le classement d'Artfacts.

Quant à la comparaison entre les stars et les artistes de trois pays d'Asie de l'Est, nous constatons tout d'abord une domination très nette de l'Allemagne et des États-Unis en termes de pays de naissance et de résidences des artistes de trois pays d'Asie de l'Est. Composées essentiellement d'artistes masculins, les stars sont ensuite relativement âgées, tout en pratiquant davantage les genres artistiques largement exploités sur le marché de l'art (peinture, sculpture et la photographie), alors que les artistes de trois pays d'Asie de l'Est restent relativement jeunes et de sexe féminin, tout en pratiquant davantage les genres artistiques moins intéressant (installation, performance, vidéo, etc.) dans le marché de l'art.

En conclusion, nous identifions trois éléments permettant de distinguer entre eux les artistes stars et ceux des trois pays d'Asie de l'Est : masculinité (artistes stars)/féminité (artistes asiatiques), vieillissement (artistes stars)/jeunesse (artistes asiatiques) et économique (artistes stars)/esthétiques (artistes asiatiques). Soulignons également qu'il est aussi possible de trouver des distinctions, d'après les résultats synthétiques, entre les trois pays d'Asie de l'Est. Les artistes japonais sont d'abord les plus nombreux et les plus âgés. Les artistes coréens sont ensuite les plus dépendants au sol étranger (très américanisés) et les plus féminisés. Les artistes chinois sont finalement les plus jeunes et les plus exotiques (le résultat de la valeur 'EX').

Enfin, la valeur 'EX' montre que les artistes asiatiques sont très concernés par la question de l'exotisme : cette valeur dépend parfois beaucoup des médiums artistiques, étant donné que la peinture est le support considéré comme le plus « exotique » pour les artistes asiatiques mentionnés dans les revues occidentales. C'est pour cette raison qu'elle reste d'ailleurs la plus importante pour les artistes chinois qui sont très sensibles aux médiums artistes traditionnels, contrairement aux

artistes japonais et coréens. Cette valeur varie à la fois selon la hiérarchie des groupes, la période mais aussi les revues d'art. Elle est la plus importante dans *Art in America* et *Artpress*, revues internationales montrant une vision très tournée vers leurs territoires, alors que l'aspect « exotique » dans les articles consacrés aux artistes asiatiques devient de moins en moins présent dans *Artforum* et *Flash Art* que nous avons considérés comme étant relativement neutres. Cela nous permet de penser que la valeur 'EX' peut dépendre de l'aspect égocentré des médias occidentaux, tandis qu'il se développerait davantage une réflexion dualiste entre l'Occident et l'Asie. Cette valeur devient, ensuite, de plus en plus forte, depuis les années 70 et surtout pour le 1er groupe pour les articles longs : les clichés et les stéréotypes comme « bouddha », « zen », « Mao » etc., que l'on peut classer dans les quatre catégories (Tradition, Identité, Société, Langue) peuvent jouer un rôle considérable dans la visibilité des artistes asiatiques.

Posséder des caractéristiques « exotiques » peut finalement représenter un sérieux avantage pour les artistes périphériques qui souhaitent acquérir une visibilité importante sur la scène internationale de l'art contemporain. C'est pour cette raison que l'on voit aujourd'hui plein d'artistes asiatiques immigrés vers l'espace occidental qui parlent de leurs traditions et évoquent leurs cultures ancestrales dans leurs œuvres.

CHAPITRE IV : Le mode de diffusion et de représentation globale des œuvres des artistes de trois pays d'Asie de l'Est

Le dernier résultat de notre enquête a dévoilé que la valeur 'EX' est élevée pour l'ensemble des articles consacrés à nos artistes asiatiques et qu'elle varie selon les groupes créés selon la hiérarchie ainsi que les différentes catégories (genre artistique, pays d'origine de l'artiste, etc). Si toutes les expressions artistiques évoquant la spécificité culturelle des pays d'Asie de l'Est constituent des éléments importants pour les artistes asiatiques intégrés dans le monde de l'art contemporain, on peut supposer que les artistes du Tiers-Monde traitent davantage de tout ce qui peut être représentatif de leurs pays et qu'ils peuvent intégrer dans leurs créations et que ceux qui ne s'intéressent guère à la spécificité ainsi qu'à la culture « typique » de leurs territoires natals seront moins avantagés que ceux considérés comme « exotiques » sur la scène internationale. Afin de valider cette hypothèse, il convient maintenant de savoir comment les artistes asiatiques qui jouissent d'une renommée internationale, communiquent avec le monde à travers leurs travaux et comment ils évaluent eux-mêmes leurs propres créations.

Nous aimerions en effet savoir si les artistes des trois pays d'Asie de l'Est essaient de s'inspirer de tout ce qui peut évoquer l'image de l'Asie dans leurs univers artistiques. Nous espérons en effet saisir ainsi le monde de l'art contemporain à partir d'une réflexion pluraliste qui s'appuie sur la notion de « globalisation », du « multiculturalisme », de la « diversité », du « métissage culturel » ainsi que de l'« homogénéisation internationale ». Dans ce changement de situation internationale, l'art devient, selon Yves Michaud, plus proche de la « mode », du « clip » ainsi que des « loisirs touristiques », tout en promettant aux citoyens-consommateurs de leur faire profiter d'une expérience esthétique « hédoniste » qui va leur procurer du « plaisir » ainsi qu'une « satisfaction sensible »[618]. Le tourisme prend notamment un sens particulier dans ce régime de l'expérience esthétique, parce qu'il est « *à la recherche de sensations hors de tout intérêt utilitaire et il fait ses expériences pour le plaisir, pour "avoir" ces expériences et jouir d'elle* »[619]. De ce point de vue, l'exotisme peut accompagner les

[618] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit.*, consulter les chapitres III, IV et V.
[619] *Ibid.*, p. 188.

artistes asiatiques, en toute sécurité, comme un bien précieux, dans l'espace occidental obsédé depuis près de deux siècles par la notion d'« unicité », d'« originalité » et d'« authenticité » artistique. Avant l'Asie, ou d'autres continents « périphériques », Paris était déjà considérée comme un terrain « romantique » ou « exotique » pour l'Amérique comme le montre l'œuvre de Marchel Duchamp intitulée *l'air de Paris* (1919), ampoule rapportée de France et offerte comme cadeau original à son ami et mécène Walter Arensberg[620]. C'est pourquoi il est important de savoir si les artistes asiatiques souhaitent inventer un langage dans le but de divertir ou bien pour créer des stéréotypes permettant de valoriser les expériences culturelles de leurs pays et qui circulent par les mass-médias. Peut-on aujourd'hui parler de l' « air » de Tokyo, de Pékin ou de Séoul qui augmenterait, à travers son « originalité », la valeur esthétique, authentique et économique des œuvres asiatiques ?

Afin de savoir si les artistes asiatiques profitent de l'aspect « exotique » et jouent sur la "couleur locale" de leur œuvre, la méthode idéale consisterait à effectuer des entretiens avec les artistes asiatiques connus dans l'espace occidental, en leur demandant s'ils essaient de traduire le contraste culturel entre l'Orient et l'Occident dans leurs créations artistiques. Comme les artistes contemporains se déplacent aujourd'hui dans le monde entier et parce que les artistes d'Asie de l'Est que nous avons repérés durant notre enquête vivent et travaillent dans de nombreux pays, il est difficile d'effectuer de nombreux entretiens. Toutefois, nous avons utilisé des interviews effectuées par des journalistes ou par des acteurs de l'art contemporain dans de nombreuses revues internationales ainsi que dans de nombreux catalogues dédiés aux artistes. Il y a notamment le site internet des différents artistes à partir desquels nous pouvons étudier le discours, la présentation générale ainsi que les articles cités par l'artiste lui-même. Comme beaucoup de galeries d'art contemporain représentent aujourd'hui quasi exclusivement les artistes (voir les cas des galeries Perrotin et Gagosian qui rivalisent pour Murakami[621]) ou accompagnent parfois les artistes sur le long terme (la galerie d'art développe un lien très étroit avec ses artistes), il sera également intéressant d'analyser les textes ainsi que la présentation générale des artistes d'Asie de l'Est fournis par les galeries d'art.

[620] *Ibid.*, pp. 63-64.

[621] Prnella Lamberti, « 10 choses à savoir sur l'inévitable Takashi Murakami », publié le 14/09/2010. [En ligne] sur http://www.lexpress.fr/culture/art/10-choses-a-savoir-sur-l-inevitable-takashi-murakami_919053.html#kTVezvQiwZo1ZgTC.99 (référence consultée en 2014).

Le contenu de ce type d'interviews, que l'on peut trouver sur différents supports de l'information peut en effet s'avérer plus fiable qu'un entretien direct et spécifique avec les artistes. Car le monde artistique, notamment l'art contemporain, est un domaine créé à partir du discours : l'art dépend en effet très fortement de la parole des artistes, des critiques d'art, des intellectuels, des professionnels, etc., et il est par conséquent difficile de savoir ce que les acteurs du monde de l'art contemporain pensent réellement de la qualité d'un certain artiste ou de certaines œuvres juste à travers un entretien. Cette difficulté a déjà été démontrée dans les études d'Alain Quemin : la plupart des professionnels de l'art considèrent que c'est uniquement la qualité esthétique des œuvres ou le don des artistes qui comptent dans une œuvre d'art, tout en refusant l'importance de la nationalité dans la sélection des artistes, alors que l'art contemporain établit réellement une hiérarchie entre les différents pays et continents dans le domaine de l'art contemporain[622].

Nous avons donc sélectionné quelques artistes dans la dernière décennie du classement des artistes d'Asie de l'Est qui figurent dans le Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est décennie par décennie de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*) qui figure dans l'annexe III, parce qu'il s'agit de la période la plus récente. Comme cette liste est très longue, nous étudierons uniquement les trois premiers artistes de chaque pays (Japon, Chine, Corée du Sud). Si l'on trie ces artistes, on peut ainsi obtenir la liste suivante :

- Japon: Takashi Murakami, Hiroshi Sugimoto, Yoko Ono.

- Chine: Cai Guo-Qiang, Ai Weiwei, Paul Chan.

- Corée du Sud : Lee Bul, Haegue Yang, Do Ho Suh.

Afin d'obtenir un résultat plus précis sur les artistes asiatiques, nous souhaitons ajouter dans cette liste Tadashi Kawamata et Yang Fudong à la place de Paul Chan (américain d'origine hongkongaise) et Yoko Ono (artiste américain d'origine japonaise), puisque qu'ils possèdent une autre nationalité que celles de leurs pays d'origine, tout en sachant que la valeur 'EX' est plutôt élevée pour certains artistes ayant une double nationalité, comme nous l'avons auparavant constaté dans le tableau

[622] Alain Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international, op., cit*. ; Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, op., cit*. ; Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché, op., cit*. ; Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain, op., cit*.

Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est que nous avons étudié dans le deuxième chapitre : Nam June Paik : 47%, Yoko Ono : 31%, Isamu Noguchi : 59%, David Diao : 29% etc. Paul Chan est, par contre, un des très rares artistes qui ne manifeste pas d'intérêt à l'égard de la spécificité géographique de son pays d'origine.

Si on considère le fait que la valorisation de l'aspect « exotique » dans la création des œuvres constitue une véritable stratégie de communication pour les artistes d'Asie de l'Est, ceux-ci souhaitent mieux communiquer avec le monde occidental ou susciter parfois l'intérêt du marché de l'art, et c'est pourquoi il sera également intéressant de savoir si cette idée de « représentation » d'un pays ou d'une culture asiatique à travers l'art bénéficie d'un intérêt collectif au niveau national. Car il semble que les expositions d'art contemporain, organisées à partir de l'initiative politique et diplomatique, se développent de plus en plus dans le monde depuis les années 90, comme avec l'exposition *Asiana contemporary art from the far East* organisée, en 1995, par Achille Bonito Oliva et Gino Di Maggio à Palazzo Vendramin Calerigi à Venise[623]. La rivalité entre les pays est en effet un phénomène récurrent dans le champ artistique et culturel depuis le XIX^{e} siècle, notamment dans le monde de l'art contemporain, comme on peut le constater lors des grandes manifestations artistiques internationales.

Nous étudierons par conséquent la Biennale de Venise, puisqu'elle bénéficie d'une notoriété exceptionnelle et que les pavillons nationaux, qui sont très nombreux aujourd'hui (88 pavillons pour le *Palais encyclopédique* 2013), représentent chacun leurs pays. Une étude sur le mode de représentation des artistes asiatiques ainsi que des pavillons nous permettra de savoir si la spécificité culturelle se diversifie dans la conception de l'exposition ainsi que dans le mode de présentation de l'artiste.

Lors de cette enquête, nous étudierons les textes et tous les discours représentant le travail des artistes de ces trois pays d'Asie de l'Est ainsi que les pavillons nationaux (Japon, Chine, Corée du Sud) présentés dans le catalogue des différentes éditions de la biennale à partir de la fin des années 90.

[623] Achille Bonito Oliva, Dexin G, Gino Di Maggio, Dawei Fei, Seung-Duk Kim, *Asiana : Contemporay Art from Far East*, *op., cit.*

IV-I. Études concrètes portant sur les artistes japonais, chinois et coréens

IV-I-1. Trois artistes japonais :

- **Takashi Murakami**

Né en 1962 à Tokyo, Takashi Murakami est une des figures majeures des artistes pratiquant le pop japonais. Cet artiste est représenté par la galerie Perrotin en France ainsi que par la galerie Gagosian à New York, à Londres, à Athènes, à Paris, à Genève, à Hong Kong et à Rome.

N'ayant pas trouvé de véritable texte à partir duquel nous pourrions concrètement comprendre la démarche artistique de cet artiste[624], nous avons visité celui des galeries. Nous avons trouvé un texte officiel représentant l'artiste ainsi que son travail sur le site internet de la galerie Gagosian. Ce texte montre clairement que le travail de Murakami est influencé par la culture contemporaine du Japon (*Odaku*) ainsi que la peinture classique japonaise, et que cet artiste joue sur le contraste culturel entre l'Orient et l'Occident.

Nous présentons ici quelques textes caractérisant la spécificité japonaise :

« *Un paratonnerre entre les différentes valences culturelles (haut/bas, ancien/moderne, oriental/occidental), Takashi Murakami a déclaré que l'artiste est quelqu'un qui comprend les frontières entre les mondes et qui fait des efforts pour les connaître. Avec son style distinctif et son esprit "Superflat" qui emploient des techniques très raffinées de la peinture classique japonaise afin de peindre un mélange de Pop très chargé, l'animé et le contenu d'*otaku *dans un plan pictural représentatif aplati, il se déplace librement dans un champ de questions esthétiques et d'inspirations culturelles en expansion permanente*[625]*.* » [*Traduction*] (Gagosian)

[624] http://www.takashimurakami.com (référence consultée en 2014).

[625] « *A lightning rod between different cultural valencies (high/low, ancient/modern, oriental/occidental), Takashi Murakami has stated that the artist is someone who understands the borders between worlds and who makes an effort to*

Le site officiel de la galerie Gagosian présente également quelques articles parus dans les médias. Dans ces articles, on peut trouver quelques interviews avec l'artiste affirmant une forte inspiration de la culture japonaise dans son travail. Voici les extraits des articles et des interviews :

« *Il attribue le succès de ses créatures enfantines à l'effet infantilisant de la défaite du Japon pendant la Seconde Guerre mondiale et le refus du pays face à la réalité. Les champignons sont, nous sommes amenés à croire, ce que Sigmund Freud a appelé "le retour du refoulé" – les nuages de champignons sur Hiroshima et Nagasaki*[626]. » (Château de Versailles)

« *Laura Brown : Qu'est-ce qui vous a inspiré pour Jellyfish Eyes ? Pourquoi un film de "monstre" ?*

Le concept explique son exploration de combiner des éléments de la peinture traditionnelle japonaise, la culture manga, les beaux-arts et le mercantilisme. Murakami croit qu'en combinant la sous-culture japonaise avec l'art, il pourrait mieux représenter la culture japonaise. S'appelant lui-même « otaku », ou une personne obsédée par l'animé et par les bandes dessinées, il crée des sculptures et des peintures qui présentent des caractères inspirés de l'animé et des éléments de la peinture traditionnelle japonaise, (nihonga)[627]*.* » [*Traduction*] (*The Korea Herald*)

« *Murakami : L'inspiration était un manga appelé GeGeGe no Kitaro. C'était le premier manga que mes parents m'ont acheté quand j'avais six ans, et cette expérience a formé de façon accidentelle la*

---

know them. With his distinctive "Superflat" style and ethos, which employs highly refined classical Japanese painting techniques to depict a super-charged mix of Pop, animé and otaku content within a flattened representational picture-plane, he moves freely within an ever-expanding field of aesthetic issues and cultural inspirations.», [En ligne] sur http://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami (référence consultée en 2014).

[626] *He ascribes the success of his childlike creatures to the infantilizing effect of Japan's defeat in World War II and the country's refusal to face reality. The mushrooms, we are led to believe, are what Sigmund Freud called "the return of the repressed*" - the mushroom clouds over Hiroshima and Nagasaki., Jorg von Uthmann, "*Gaudy Mushrooms, Dreamy Blondes Take Over Sun King's Palace*", article publié le 19 septembre 2010. Ce texte a été présenté à l'occasion de l'exposition de Murakami au château de Versailles. [En ligne] sur http://gagosian.vaesite.net/data/e99adead5fe1e3af6e76c472af57e3e8.pdf (référence consultée en 2014).

[627] « *Laura Brown : What inspired you to make Jellyfish Eyes? Why a "monster" movie?*

The concept explains his exploration of combining elements of Japanese traditional painting, manga culture, fine arts and commercialism. Murakami believed that by incorporating the Japanese sub-culture into art, he could better depict the Japanese culture. Calling himself "otaku", or a person who is obsessed with anime and cartoons, he creates sculptures and paintings that feature anime-inspired characters and elements of the Japanese traditional painting (nihonga).» ; Lee Woo-young, « *With money and fame, Takashi Murakami has it all prominent contemporary artist holds "petite" retrospective at Plateau, Samsung Museum of Art, with new works* », article publié le 3 juin 2013 dans *The Korea Herald*. [En ligne] sur http://gagosian.vaesite.net/data/fc55e7db7d183291222d81b4595e1ecf.pdf (référence consultée en 2014).

base pour le reste de ma vie. C'était une rencontre tout à fait fortuite, alors il n'y a rien que je puisse faire pour y échapper[628]*.* » [*Traduction*] (*Harper's Bazaar*)

« *Deux grands portraits de Daruma, un moine indien vénéré au sixième siècle qui a introduit le bouddhisme zen en Chine, la technique imitative de la calligraphie (très grand format), mais sur les surfaces d'or, d'argent et de feuille de titane coutumière pour l'écran de peinture …* [629] » [*Traduction*] (*Art Review*)

Dans ces interviews, nous avons pu relever plusieurs clichés exotiques comme « Odaku », « Hiroshima », « Champignons », « Nagasaki », « calligraphie », etc. Nous remarquons à la fois l'usage de l'artifice lexical (« *Manga »*, « *nihonga »*), de l'adjectivisation (« peinture traditionnelle japonaise ») ainsi que l'aspect philosophique et oriental (« bouddhisme », « zen »). Le travail de Murakami est donc présenté comme entretenant un lien étroit avec la culture japonaise inspirée par la tradition de son pays.

Nous avons ensuite visité le site internet de la galerie Perrotin. Nous avons trouvé un texte écrit par Sarah Thornton, sociologue de la culture présentant, d'une façon officielle, le travail de Murakami.

Voici l'extrait du texte relevant la spécificité culturelle du Japon.

« Le travail de Murakami témoigne de ses nombreuses années en tant qu'otaku de la science-fiction, et fan de manga passionné et obsessif. Murakami a continué : "Un artiste est quelqu'un qui comprend la frontière entre ce monde et l'autre... Ou quelqu'un qui fait un effort pour le connaître." Le travail de Murakami se trouve certainement entre plusieurs univers – l'art et le dessin animé, le yin *et le* yang*, Jekyll et Hyde …* [630]» [*Traduction*]

---

[628] « *Murakami : The inspiration was a manga called GeGeGe no Kitaro. When I was six it was the first manga I ever had my parents buy for me, and that experience accidentally formed the basis for the rest of my life. It was a completely chance encounter, so there's nothing I can do to escape it*., Laura Brown, « *Murakami's Monster Magic Although he has only been on the international art scene since the mid-'90s, Takashi Murakami is already a legend.* », article publié le 5 novembre 2013 *dans Harper's Bazaar*. [En ligne] sur http://gagosian.vaesite.net/__data/a61ee213f9a3c12ee01dbe666e89b595.pdf (référence consultée en 2014).

[629] Roberta Smith, "Art With Baggage in Tow", *Art Review,* 04/04/2008. [En ligne] sur http://gagosian.vaesite.net/__data/be95597df8f40846806640b4652b0786.pdf (référence consultée en 2014).

[630] « *Murakami's work bears witness to his many years as an otaku science-fiction geek and obsessive manga fan. Murakami continued, "An artist is someone who understands the border between this world and that one* […] *Or someone who makes an effort to know it. Certainly Murakami's work sits between many universes—art and cartoon, yin and yang, Jekyll and Hyde …*» [En ligne] sur https ://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami (référence consultée en 2014).

Ce texte, en citant parfois de vive voix la pensée de l'artiste, témoigne notamment du fait que cet artiste japonais est très conscient de la question de l'identité et qu'il utilise la « japonaiserie » dans sa propre création.

« *Le génie de Warhol était dans sa découverte de la peinture facile », a-t-il expliqué. Je suis jaloux de Warhol. Je demande toujours à mon équipe de design, "Warhol pouvait concevoir vie facile avec la peinture, pourquoi notre travail est alors si compliqué ?" Mais l'histoire le sait ! Mon point faible est mon origine orientale. La saveur orientale est trop dans la présentation. Je pense que cela n'est pas juste pour moi sur le champ de bataille de l'art contemporain, je n'ai pourtant pas le choix parce que je suis japonais*[631]*.* » [*Traduction*] (Perrotin)

Peut–on interpréter ce texte comme le fait qu'être japonais oblige Murakami à développer une « saveur orientale » dans son univers artistique, alors que les artistes américains, comme Andy Warhol, ne subissaient pas la même contrainte esthétique, grâce à leurs origines et qu'ils étaient donc libres de leurs choix artistiques ? Murakami témoigne très clairement que le fait d'être asiatique est un « point faible » et que l'artiste japonais ne bénéficie pas de la même évaluation artistique à cause de son ascendance asiatique, ce qui l'oblige probablement à développer, dans son travail, l'exotisme japonais.

Enfin, nous pouvons citer l'interview effectuée lors de l'exposition de cet artiste et qui a été organisée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris) en 2002, ainsi qu'à la galerie Serpentine (Londres) en 2003.

Hélène Kelmachter : « *A ce moment-là, au début des années 90, vous abandonnez la peinture nihon-ga pour vous consacrer à un art très différent, à travers notamment des installations avec des petits soldats en plastiques.*

T. M : *À l'époque, je me demandais quelle forme d'expression adopter pour manifester mon originalité, ou, disons, pour me faire connaître, pour vendre mes œuvres dans le monde de l'art contemporain tel*

[631] « *"Warhol's genius was his discovery of easy painting," he explained. ''I am jealous of Warhol. I'm always asking my design team, Warhol was able to create such an easy painting life, why our work so complicated?" But the history knows! My weak point is my oriental background. Eastern flavor is too much presentation. I think it is unfair for me in the contemporary art battlefield, but I have no choice because I am Japanese*. » [En ligne] sur https://www.perrotin.com/text-Takashi_Murakami-12.html (référence consultée en 2014).

que je le percevais. J'étais en pleine quête d'identité. En fait, je n'en avais pas vraiment. J'ai alors cherché à expliquer cette absence d'identité en superposant toutes les étapes qui constituaient ma formation, mon background*, mon travail dans le domaine du* nihon-ga*, l'utilisation des petits soldats, mon goût très prononcé pour les mangas, pour les films d'animation… En mettant tout à plat, en montrant comment, à travers ces différentes étapes, j'avais vécu sans identité, je pouvais passer à autre chose. C'est au cours du processus de transformation allant du* nihon-ga *à l'art contemporain que je me suis heurté à ce problème : au fil des œuvres que j'élaborais, je me rendais compte que je n'avais pas vraiment d'identité*[632]*.* »

Dans cette interview, il est intéressant de remarquer que l'artiste renonce à son identité, mais qu'il valorise, en revanche, la tradition ainsi que la culture japonaise afin d'introduire la notion d'« originalité » dans sa création artistique afin de placer ses œuvres sur le marché de l'art : l'exotisme constitue une originalité dans l'espace occidental et attribue une certaine valeur économique à l'œuvre. En introduisant le monde du *manga* ou le *nihon-ga* dans sa création artistique, Murakami souhaite en effet engendrer une rareté esthétique qui peut se traduire matériellement sur le marché de l'art. Pour Murakami qui connaît un grand succès économique lors de ventes aux enchères, l'« être exotique » peut ainsi servir en tant qu'élément essentiel pour promouvoir ses œuvres.

- Hiroshi Sugimoto

Né en 1948 à Tokyo, Hiroshi Sugimoto est représenté par plusieurs galeries dans le monde. Parmi elles, les galeries Franenkel (San Francisco), Gagosian et Pace (New York, Londres, Beijing…) ne développent pas l'aspect « exotique » dans la présentation générale de l'artiste diffusée sur le site internet. La galerie Marian Goodman (New York, Paris, Londres), ainsi qu'H2A Photo Art Gallery (Knokke-Heist, Belgique) dévoilent, en revanche, l'inspiration artistique de Sugimoto, marquée par la tradition japonaise, sur son site officiel :

[632] Hélène Kelmachter, *Takashi Murakami*, catalogue de l'exposition édité à l'occation de l'exposition Takashi Murakami: Kaikai Kiki, Serpentine Gallery et Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002*.,* Paris, Londres, p. 72.

« *En choisissant trois angles différents – 90°, 55°, et 35° – j'ai fait recouvrir les murs avec du shikkui traditionnel japonais (une finition de plâtre) qui absorbe et reflète la lumière de façon homogène. À la lumière du matin, les ombres jouent librement sur les surfaces, elles apparaissent puis disparaissent*[633]*.* » (Marian Goodman)

« *En 2001, Sugimoto a voyagé au Japon sur toute sa longueur en visitant les meisho, les "fameux sites" connus pour leurs pins : Miho no Matsubara, Matsushima, Amanohashidate. Sur les terrains du palais royal à Tokyo, Sugimoto a photographié un paysage de pins, copiant un style de la peinture traditionnelle japonaise à l'encre du 16*[e] *siècle. Classés comme des trésors nationaux japonais, la Shorinzu-byobu (*Pine Forest Screens*) (ca. 1590) réalisée par Hasegawa Tōhaku (1539–1610), peintre de la période Momoyama représente l'ère de l'imagerie au Japon*[634]*.* » [*Traduction*] (H2A Photo Art Gallery)

Remarquons ici l'usage des termes « *shikikui* » et « *meisho »* : des mots japonais que les occidentaux ou même les asiatiques coréens et chinois ne peuvent pas comprendre, sont employés. « Miho no Matsubara », « Matsushima », « Amanohashidate », tous ces mots engendrent ainsi une sonorité étrange et exotique qui ouvre certainement l'esprit vers l'Asie. Les médias occidentaux valorisent ainsi l'aspect « exotique » en s'inscrivant dans le terme « champ lexical de la langue traduisible ».

Par la suite, nous avons consulté le site officiel de l'artiste, mais aucun texte représentant ses idées ou son travail n'a pu être trouvé. Ce site indique par contre plusieurs liens dans la rubrique « NEWS and EVENTS »[635] : le texte présenté par la Fondation Bevilacqua La Masa (commune de Venise) et celui du Stanze del Vetro/Isola di San Giorgio (Venise) sont intéressants à analyser, parce que le premier traite de la combinaison entre la philosophie orientale et la culture occidentale et que le second aborde concerne un projet de construction d'un pavillon très inspiré de la tradition japonaise.

[633] http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2006-09-16_hiroshi-sugimoto/ (référence consultée en 2014).
[634] « *In 2001, Sugimoto traveled the length of Japan, visiting the so-called meisho 'famous sites' for pines: Miho no Matsubara, Matsushima, Amanohashidate. On the royal palace grounds in Tokyo, Sugimoto photographed a pine landscape, copying a traditional 16th-century Japanese ink-painting style. Listed as Japanese national treasures, the Shorinzu-byobu (Pine Forest Screens) (ca. 1590) by Momoyama period (1568 1600) painter Hasegawa Tōhaku (1539–1610) represents a coming of age in Japanese imaging*.» [En ligne] sur http://www.photoartgallery.be/downloads/Biography%20Hiroshi%20Sugimoto.pdf (référence consultée en 2014).
[635] http://www.sugimotohiroshi.com/ (référence consultée en 2014).

« *Ses études photographiques se focalisent souvent sur l'interaction entre l'art, l'histoire, la science et la religion, en combinant les philosophies orientales avec les différents éléments de la culture occidentale*[636]*.* » [*Traduction*] (Bevilacqua La Masa)

« *Le* Glass Tea House Mondrian *réalisé par Hiroshi Sugimoto est inspiré par l'abstraction prémoderne, perfectionnée par Sen no Rikyû, dans la tradition japonaise de la cérémonie du thé* [...] *J'ai combiné trois caractères – 聞 鳥 庵 – qui signifient "une modeste maison où l'on peut entendre les oiseaux chanter"…* [637] » [*Traduction*] (Stanze del Vetro, Isola di San Giorgio)

Nous avons également écouté une partie de l'interview accordée par Sugimoto au NYT à propos du projet intitulé *Glass Tea House Mondrian*. Dans cette interview, nous remarquons que l'aspect traditionnel est très nuancé et que les mots révélant la spécificité culturelle du Japon circulant dans les médias comme « thé », « maître », « cérémonie », « Tatami », « spirituel », etc., sont très récurrents dans le discours de l'artiste :

« • Q. - *Parlons de votre propre bel espace artistique : le salon de thé que vous avez construit à Venise.*

• R. - *Essentiellement, je voulais construire un salon de thé intime : un seul maître de thé et un invité. Votre vision est complètement entourée d'une clôture en bois ; celle-ci a un motif de design emprunté au fameux sanctuaire Shinto d'Ise. Mais vous pouvez toujours voir la verdure et la pointe de l'église à côté de la porte.*

• Q. - Je vois sur votre plan une référence aux 'antiquités' dans la piscine. De quoi s'agit-il exactement ?

• R. - J'ai trouvé une colonne antique vénitienne du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle. Maintenant, nous sommes mondialisés, donc je peux élargir mes esthétiques japonaises en utilisant tous les matériaux que je veux. Les plus importantes pierres proviennent du Japon, mais les carreaux de mosaïque couvrant la piscine sont fournis par un fabricant italien, Bisazza.

---

[636] « *His photographic studies often focus on the interplay between art, history, science and religion, combining Eastern philosophies with various elements of Western culture*. » [En ligne] sur http://www.bevilacqualamasa.it/hirosgi-sugimoto-eng (référence consultée en 2014).

[637] « *The "Glass Tea House Mondrian" by Hiroshi Sugimoto is inspired by pre-modern abstraction, as perfected by Sen no Rikyû, in the Japanese tradition of the tea ceremony* [...] *I combined three characters – 聞鳥庵 – that betoken "a modest house where one can hear the birds sing"…*» [En ligne] sur http://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current_exhibition/glass-tea-house-mondrian// (référence consultée en 2014).

• Q. - Vous avez nommé votre salon de thé Mondrian, mais je ne vois pas toutes les couleurs primaires. Pourriez-vous m'expliquer s'il-vous-plaît ?

• R. - Il y a tellement d'abstraction dans le design de la maison de thé. Voici une photo de la seule maison de thé du maître Sen no Rikyu du 16e siècle ayant survécu. Elle est presque de la même taille que la mienne : deux tatamis. C'est le mur qu'il a conçu avec deux fenêtres – shoji. C'est très Mondrian pour moi. Et cela précède Mondrian de 400 ans.

Le salon de thé doit être nommé, et le nom fait sens ou bien il engendre une sorte de blague. Donc, Mondrian est un rapprochement entre le Japon et l'Occident.

• Q. - Vous devriez l'utiliser pour votre prochain salon de thé.

• R. - Je rapporte les esprits des morts. La cérémonie du thé, pour moi, est une sorte de tradition morte. Pour la rendre vivante et l'adapter au monde moderne, j'ai besoin de cet esprit et de cette énergie contemporaine. Les gens croient que la tradition ne doit pas être changée, mais cela n'est pas vrai pour moi[638]*.* [*Traduction*] (*New York Times*)

Dans les phrases « … *la seule maison de thé du maître Sen no Rikyu du XVIe siècle*… » ; « *une photo de la seule maison de thé du maître Sen no Rikyu du XVIe siècle ayant survécu* » ; « *La cérémonie du thé, pour moi, est une sorte de tradition morte*. », nous remarquons une dimension très traditionnelle et

[638] « *Q. Let's talk about your own beautiful artistic space : the teahouse you built in Venice.*
A. Basically, I wanted to make an intimate teahouse : only one tea master and one guest. Your vision is completely surrounded by this wooden fencing; it has a design motif borrowed from the famous Ise Shinto shrine. But you can still see greenery and the tip of the church next door.
Q. I see on your plan a reference to 'antiquities' in the pool. What are they?
A. I found 13th- or 14th-century Venetian antique columns. Now we're globalized, so I can expand my Japanese aesthetics to use any material I want. The most important stones are from Japan, but the mosaic tiles covering the pool are provided by an Italian maker, Bisazza.
Q. You've named your teahouse Mondrian, but I'm not seeing any primary colors. Please explain.
A. There is so much abstraction in the design of the teahouse. Here is a picture of the only surviving teahouse by the 16th-century master Sen no Rikyu. It is almost the same size as mine : two-tatami size. This is the wall that he designed with two windows — shoji. This is very Mondrian to me. And this is 400 years ahead of Mondrian.
The teahouse has to be named, and the name makes some kind of sense or some kind of joke. So Mondrian, it's bridging Japan and the West.
Q. You should use it for your next teahouse.
A. I'm bringing the spirits back from the dead. The tea ceremony, to me, is kind of a dead tradition. To make it alive and modified to the modern world, I need that contemporary spirit and energy. People believe that tradition should not be changed, but that's not true for me. »
[En ligne] sur http://www.nytimes.com/2014/06/05/garden/tea-for-two-and-visible-to-all.html?_r=0 (référence consultée en 2014)

légendaire, voire mystérieuse. Les termes « maître », « thé » et « cérémonie » sont à la fois des « clichés » et des « stéréotypes exotiques »[639]. Nous relevons également le terme « shoji » que l'on peut classer dans la catégorie « artifice lexical », ainsi que l'expression « esthétiques japonaises » qui emploie le système de l'adjectivisation.

Sugimoto est également très sensible à l'histoire du Japon pendant la Seconde Guerre mondiale – rappelons que l'enquête précédente a dévoilé que tous les mots évoquant la bombe atomique représentent 2,5% dans l'ensemble des clichés employés dans les quatre revues d'art – et aux catastrophes naturelles récurrentes au Japon.
Voici donc l'extrait d'une interview que l'artiste a effectuée avec *Libération* :

« - *Arnaud VAULERIN : L'expérience de la bombe atomique et la récurrence des catastrophes naturelles influencent-elles votre vision du monde ?*

- *Sugimoto : Bien sûr. Tous les cinquante ou soixante ans, le Japon est frappé par une catastrophe, un tremblement de terre, un tsunami. Le désastre est déjà programmé, il fait partie de notre civilisation. Nous nous attendons au "Big One" à Tokyo, où il y a 70% de chances qu'un séisme ravage la ville dans les sept ans qui viennent. Nous avons l'habitude de reconstruire et nous avons survécu à la bombe. Maintenant, nous allons nous venger (rires) !*[640] »

[639] Comme le cas de l'« artifice lexical », nous citons Jean-Marc Moura pour les termes de « cliché exotique » et de « stéréotype exotique ». Cliché exotique : « *le plus courant appartient au style direct et concerne l'imitation, plus ou moins fidèle, plus ou moins caricaturale d'un langage d'un pays lointain*. » Stéréotype exotique : « *on peut définir le stéréotype culturel comme l'association figée d'une communauté étrangère et d'un ensemble de traits simples*. », par exemple l'Anglais flegmatique et buveur de thé ou l'Allemand discipliné et buveur de bière. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme, Dunod, op., cit.*, pp. 202-204.

[640] Arnaud VAULERIN, « Hiroshi Sugimoto : J'en ai assez de faire du beau », article publié le 24 avril 2014. [En ligne] sur http://www.liberation.fr/photographie/2014/04/24/j-en-ai-assez-de-faire-du-beau_1003812 (référence consultée en 2014).

- Takashi Kawamata

Né en 1953 à Mikasa sur l'île de Hokkaido, Takashi Kawamata a participé à la Biennale de Venise à l'âge de 28 ans (1982) ainsi qu'à la Documenta de Cassel (1987-1992) et à la Biennale de São Paulo (1987). Les œuvres de cet artiste japonais se trouvent dans de nombreuses institutions internationales renommées telles que le Centre Georges Pompidou, HKW à Berlin, la galerie Serpentine à Londres, le MACBA à Barcelone, etc. Cet artiste vit aujourd'hui entre Tokyo et Paris et il est représenté par la galerie Kamel Mennour à Paris.

N'ayant pas trouvé de site officiel sur Internet, nous avons voulu recueillir quelques textes via le site internet de la galerie Kamel Mennour car celui-ci présente de nombreux articles consacrés à cet artiste japonais. Dans la rubrique PRESSE de ce site, nous avons trouvé quatre recueils d'interview (*Le Journal des Arts, Asian Art, Art It Asia, Artpress*), mais ces textes n'étaient pas décryptables à cause d'un défaut de qualité numérique, sauf pour *Artpress*, publié en septembre 1998, et que nous avons déjà étudié lors de notre enquête sur les quatre revues d'art : l'article (interview) paru dans ce numéro et consacré à Takashi Kawamata ne contient pas de phrase représentant la spécificité culturelle du Japon.

Nous avons ensuite trouvé une interview diffusée sur le site internet de *Paris Art*. Pendant cette interview, l'artiste dit clairement que son travail s'est inspiré du tsunami, une des nouvelles problématiques spécifiquement japonaises dans la création contemporaine citée par Carolin Ha Thuc[641], et qu'il avait une certaine responsabilité en tant que Japonais vis-à-vis de ce désastre. Comme les catastrophes naturelles sont très récurrentes au Japon et que ces événements dramatiques causés par la nature sont toujours favorisés par les médias occidentaux qui ne cessent de diffuser les scènes dramatiques, nous considérons le terme de « tsunami » comme étant un « cliché exotique », lié notamment à une dimension « pittoresque ». Car ce terme décrit en quelque sorte un paysage. Voici donc une partie de l'interview avec Kawamata réalisée par *Paris Art* :

« *Pierre-Evariste Douaire : Parlez-nous de* Under the Water*.*

[641] Caroline Ha Thuc, *Nouvel art contemporain japonais*, nouvelles éditions SCALA, Paris, 2012., pp. 49-51.

Tadashi Kawamata : L'exposition est liée au Tsunami au Japon. J'étais présent lors du tremblement de terre, puis je suis rentré à Paris. Les gens continuaient à faire front là-bas, à s'entraider. Je me suis demandé comment je pouvais garder un lien avec eux.

Vous ressentiez une responsabilité artistique par rapport au Tsunami ?

Tadashi Kawamata : J'avais une certaine responsabilité en tant que japonais vis-à-vis du Tsunami. Mon éloignement géographique m'imposait de réagir, et mon impuissance me rendait nerveux. Je voulais envoyer un message. Mais le plus important à mes yeux était de prendre du recul avant d'apporter ma pierre à l'édifice. Je ne sais pas si tous les artistes japonais pensent de la même façon. Ce que j'ai fait, au final, est très intime. Under the Water *se réfère à moi plus qu'à ma culture japonaise*[642]*.* »

Nous avons ensuite étudié plusieurs entretiens édités dans de nombreux catalogues dédiés à Kawamata. Même si cet artiste japonais dit que son travail est « matériel », il fait référence au mouvement japonais Mono Ha pendant l'entretien réalisé par Mouna Mekouar. Ce qui est intéressant, c'est que l'artiste essaie de comprendre ce mouvement contemporain qui accorde « une grande importance aux matériaux » à travers la religion traditionnelle du Japon - « shinto » - tout en valorisant son aspect spirituel. Nous constatons donc qu'il y a une sorte de spécificité culturelle dans son discours. Voici une partie de l'interview :

« *MM : Et quant aux artistes japonais du groupe MonoHha. Quelle importance ont-ils eu pour toi ?*

TK : Mono ha a aussi été une référence importante. Koji Enokura, l'un des membres du groupe, a été l'un de mes professeurs […] *Ce mouvement pourrait être, selon moi, une version japonaise ultérieure de l'arte povera, ils partagent des réflexions communes. Néanmoins, en Italie, l'arte povera donnait une grande importance au matériau, à la réalisation. Au Japon, les réflexions étaient beaucoup plus spirituelles, portées sur des considérations de l'espace qui sont elles-mêmes* imprégnées *au shinto. Personnellement, j'ai une appréhension* [plus matérialiste] *et matérielle des matériaux et des espaces.*

[642] « Takashi Murakami », interview réalisée le 14 décembre 2011 par Pierre-Évariste Douaire. [En ligne] sur http://www.paris-art.com/interview-artiste/tadashi-kawamata/tadashi-kawamata/459.html (référence consultée en 2014).

Je ne considère pas le bois à la manière d'un artiste du groupe Mono ha. Celui-ci aurait tendance à le concevoir de manière spirituelle, émotionnelle …[643] »

Dans la même interview, Kawamata évoque l'aspect de la philosophie asiatique « zen ». Rappelons que ce terme représente 5,1% du total dans la liste des mots stéréotypés. Voici l'extrait de cette interview :

« *MM : Est-ce le fait de construire sans connaître la finalité qui te pousse à t'identifier à Sisyphe, ou est-ce le fait de toujours construire et détruire ?*

TK : Les deux. Il y a le fait de travailler physiquement, presque de façon tautologique, sans avoir conscience de la signification. Pour faire une comparaison avec le zen "l'absence de signification est une signification". Le zen est basé sur une action sans question. Je suis plus zen que shintoïste[644]*.* »

L'entretien réalisé par Makoto Murata, Motoi Masaki et Osamu Ikeda est encore plus intéressant à aborder, puisque l'on y aborde directement le comportement des publics, car ceux-ci essaient de comprendre le travail de l'artiste par rapport à son pays d'origine et à son apparence physique. Voici quelques extraits de cette interview :

« • A. - *À l'étranger, vos œuvres peuvent être perçues comme très "japonaises", puisqu'elles sont issues d'une culture associant la pierre et le bois. Vous en a-t-on déjà fait la remarque ?*

• R. - *Non, pas du tout, même si on me demande souvent quelle est leur « identité ».*

• A. - *Comment répondez-vous à cette question ? Évoquez-vous leurs origines urbaines ?*

• R. - *Oui, effectivement, j'y fais allusion. Tout le monde au Japon est empreint de la tradition, parfois sans même s'en rendre compte, donc c'est absurde de penser qu'on puisse en être vraiment conscient. J'utilise souvent New York, Manhattan, comme exemple. L'histoire des États-Unis est relativement récente ; c'est un pays qui rassemble des individus venus de tous les coins du monde. Ces personnes doivent vivre avec les problématiques de leurs pays d'origine. Mais je pense que les problèmes que peut poser New York sont plus importants pour ces gens-là. Les problèmes que pose l'endroit où l'on vit, ce que cela reflète, sont plus importants que les questions de l'origine ou de la tradition. Si on*

[643] Mouna Mekouar, *Tadashi Kawamata : Habiter le monde*, CNDP, 2013, Paris, p. 51.
[644] *Ibid*., p. 51.

définit une ville comme un endroit où différentes personnes se rassemblent, où différentes choses se mêlent et se concentrent, les problèmes que cette ville produit sont, si l'on veut, mondiaux, et je crois qu'ils deviennent l'énergie de la ville. Les problématiques du pays d'origine, de la famille, des traditions, s'évanouissent, sont dissouts parce que différentes personnes, différents peuples cohabitent dans le même espace. Par conséquent, la manière dont vous envisagez les problèmes produits par une ville en particulier (qui est votre lieu de travail, et où différentes personnes s'entassent les unes sur les autres), et la manière dont vous abordez concrètement ces problèmes révèlent votre singularité. Puisque l'identité de la ville a un impact plus fort que l'identité nationale, on peut dire qu'il s'agit de la véritable identité du lieu[645]*.* »

« À l'étranger, vos œuvres peuvent être perçues comme très "japonaises" » : vis-à-vis de cette problématique, Kawamata s'appuie ainsi sur le lieu où l'on vit réellement. Pour lui, « *l'identité de la ville a un impact plus fort que l'identité nationale* » et les problèmes que pose l'endroit où l'on vit sont « *plus importants que les questions de l'origine ou de la tradition*. » Comme New York, par exemple, une véritable cité cosmopolite où tous les peuples du monde se réunissent, la culture du pays d'origine n'a pas autant d'importance que l'« identité du lieu ». Au Japon, 90% de la population est, par contre, japonaise. Kawamata explique ainsi pendant l'entretien avec Martin Friedman : « *Quatre-vingt-dix pour cent des gens vivant au Japon sont japonais. On se comprend donc sans même avoir à ouvrir la bouche. La mentalité est insulaire, c'est géographique, mais en Europe il y a de tels mélanges* […] *tellement de cultures différentes, de populations différentes, ça n'a rien à voir. Il y a une différence énorme entre les artistes européens ou américains et moi* […] *Je ne souhaite pas faire partie de cette histoire* […] *de l'histoire de l'art occidental. J'aime ce que je fais et j'aime être très entouré pour le faire, c'est tout*[646]*.* »

D'après ce raisonnement, on peut conclure que l'identité et la spécificité artistique de Kawamata se trouvent dans les réflexions liées à son pays natal et qu'il est donc possible de distinguer, selon lui, les œuvres créées par les artistes issus de différents pays. Cette singularité artistique, pour Kawamata, peut donc être perçue comme « exotique », comme dans le cas de Murakami, dans l'espace

[645] Entretien réalisé par Makoto Murata, Motoi Masaki et Osamu Ikeda, *Tadashi Kawamata, entretiens,* 2013, Paris, pp. 26 -27.
[646] Entretien réalisé par Martin Friedman in *Tadashi Kawamata : Tree huts*, cat. de l'artiste, Kamel Mennour, paris, 2010, p. 61.

occidental à travers sa « différence ». L'artiste parle également de l'identité du lieu qui détermine l'identité d'un individu : cette première est plus importante que « *les questions de l'origine ou de la tradition* ». Une question se pose : pourquoi alors les artistes asiatiques immigrés en Occident sont-ils autant concernés par ces « questions de l'origine ou de la tradition » (c'est ce que montrent nos tableaux) ?

Quant aux discours des artistes japonais diffusés dans les médias, on peut d'abord constater que les artistes japonais valorisent vivement leurs traditions et la culture contemporaine de leurs pays dans leurs créations artistiques, tout en s'intéressant au contraste entre la culture orientale et celle de l'Occident. L'emploi des clichés exotiques et de la spécificité culturelle du Japon (« Odaku », « Hiroshima », « cérémonie », « Tatami », etc.), de l'usage de l'artifice lexical (« Manga », « nihonga », « cérémonie », etc.), de l'adjectivisation (« peinture traditionnelle japonaise », « esthétiques japonaises », etc.), du champ lexical de la langue traduisible (« shikikui », « meisho », etc.) et de l'aspect philosophique et oriental (« bouddhisme », « zen ») est ensuite très récurrent dans le langage des artistes japonais, ce qui permet à ces derniers de mieux communiquer avec l'Occident. Soulignons également que les artistes occidentaux sont libres dans leurs choix artistiques, alors que les artistes japonais sont quasiment obligés de parler de tout ce qui provient du Japon sur la scène internationale de l'art contemporain, parce qu'être exotique aide les artistes vivant en périphérie à susciter l'intérêt du monde occidental.

IV-I-2. Trois artistes chinois :

- Cai Guo Qiang

Né en 1957 à Quanzhou, Cai Guo Qing a fait ses études dans les années 80 à l'école du théâtre de Shanghai, puis il a séjourné au Japon entre 1986 et 1995. Cet artiste, chinois mondialement connu aujourd'hui, a remporté un Lion d'or à la Biennale de Venise en 1999. Il a notamment conçu les feux

d'artifice de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin en 2008. Cet artiste vit à New York depuis 1995.

Sur son site officiel, nous avons repéré deux textes représentant l'exposition de l'artiste : l'un est *The Ninth Wave* et l'autre *Moving Ghost.* Chacun de ces projets a été réalisé à Shangani et à Aspen.

En voici quelques extraits qui témoignent de l'intérêt de l'artiste pour la tradition chinoise dans sa création artistique :

« *En explorant le défi imminent posé par l'environnement, l'artiste fait référence à un thème dans l'esthétique et la philosophie traditionnelles chinoises : le désir de l'humanité de revenir à un paysage primordial et à la terre natale spirituelle* [647] ». [*Traduction*] (*The Ninth Wave*)

« *Dans le symbolisme chinois, les tortues représentent la création, le temps, la longévité et la sagesse ; elles sont associées à la direction du Nord – celle de la mort et de la renaissance. Selon les classiques taoïstes et confucéens, tel Le Livre du Rituel, les tortues sont considérées comme des « esprits surnaturels », comme dans symbolisme du dragon et du phénix. Des symboles puissants et de bon augure, les tortues, ainsi que les objets qu'elles transportent, jouent un rôle important dans la culture chinoise. Dans la mythologie antique, le Grand Yu a sauvé le peuple chinois des courants torrentiels en comptant sur les tortues terrestres qui transportent de la boue sur leur dos* [...] *Mon approche de l'art a été façonnée par ma propre expérience. Par exemple, l'idée de travailler pour le peuple est profondément enraciné dans mon patrimoine chinois – pénétrant même dans la nourriture, celle-ci est accessible à toutes les sortes de gens et toutes les sortes de goûts*[648]*.* » [Traduction] (*Black Lightning Moving Ghost Town*)

---

[647] « *Exploring the imminent challenge posed by the environment, the artist references a theme in traditional Chinese aesthetics and philosophy : humanity's longing to return to a primordial landscape and spiritual homeland*. », texte officiel de l'exposition *Cai Guo-Qiang : The Ninth Wave.* [En ligne] sur http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/PSA%20opening_release_8_7_FINAL.pdf (référence consultée en 2014).

[648] « *In Chinese symbolism, tortoises represent creation, time, longevity, and wisdom; they are associated with the North direction – that of death and rebirth. According to Daoist and Confucian classics, such as The Book of Ritual, tortoises are seen as "Supernatural Spirits", equal in symbolism to that of the dragon and phoenix. Auspicious and powerful symbols, tortoises, along with the objects they carry, play an important role in Chinese culture. In ancient mythology, Yu the Great saved the Chinese people from torrential floods by relying on tortoises to carry mud on their backs. My approach to art has been shaped by my own experience. For example, the idea of working for the people is deeply rooted in my Chinese heritage—permeating even food, which is to be accessible to all kinds of people and all kinds of tastes*. », texte officiel de

Dans ces textes, nous trouvons plusieurs termes pouvant être apparentés à des clichés et qui sont fortement liés à la spécificité et à la tradition chinoise. Le discours de Cai Guo Qiang fait notamment référence aux classiques taoïstes et confucéens ainsi qu'à la philosophie traditionnelle du pays que l'on peut classer dans le champ lexical de l'« exotisme philosophique ». L'aspect « exotique » s'amplifie notamment quand il évoque la mythologie antique de la Chine : « *le Grand Yu a sauvé le peuple chinois des courants torrentiels en comptant sur les tortues terrestres qui transportent de la boue sur leur dos*. »

Sur le site officiel de l'artiste, nous avons également trouvé quelques interviews traitant particulièrement de l'identité de l'artiste liée à la spécificité de la Chine :

« GM : *Les références chinoises dans votre travail me paraissent assez importantes. Pourriez-vous commenter sur cet aspect de vos projets ?*

CGQ : Je pense que ces références sont simplement naturelles. Toutes les personnes dans le monde utilisent ce qui est leur est transmis. La question est de savoir comment vous employez vos traditions et votre patrimoine culturel. Pour nous, artistes orientaux, les artistes occidentaux s'inspirent aussi de leur propre culture et de leurs traditions. Quand on voit leurs préoccupations humanitaires atteignant un niveau universel et quand on trouve leurs œuvres impressionnantes du point de vue créatif, nous sommes également touchés. Ce qui est important est de savoir si nous pouvons utiliser nos histoires et signes, de les relier aux préoccupations humaines et fondamentales d'aujourd'hui et d'introduire de nouvelles approches et formes d'expression artistique. Même si les questions comme les Y2K bugs et les nuages en forme de champignon sont considérés comme des signes mondiaux, tels les dragons et les plantes médicinales, qui sont dérivés d'un milieu culturel très spécifique, ils n'ont pas une grande valeur s'ils ne remplissent pas leur rôle au sein de la manifestation artistique[649]*.* » [*Traduction*]

---

la présentation de l'exposition *Cai Guo-Qiang : Black Lightning Moving Ghost Town*. [En ligne] sur http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/naam2014_Cai_Gguide_final_RD2_0.pdf (référence consultée en 2014).

[649] « *GM : The Chinese references in your work strike me as rather significant. Could you comment on that aspect of your projects?*
CGQ : I think that these references are only natural. All people in the world use what is passed down to them. The question is how well you employ your traditions and your cultural heritage. To us Eastern artistes, the Western artists also draw on their own culture and traditions. When we see their humanitarian concerns achieving a universal level and find their works impressive from the creative point of view, we are equally moved. The point is whether we can use our stories and signs, relate them to today's fundamental human concerns and introduce new approaches and forms of artistic expression. Even though issues like the Y2K bug and mushroom clouds are considered global signs, like dragons and herbal medicine, which

À travers cette interview, on peut voir que cet artiste chinois s'intéresse particulièrement au passé, ainsi qu'à la tradition. Il croit notamment que les artistes incarnent leurs propres cultures et leurs traditions : la pratique artistique est donc déterminée par le sol où ils ont grandi, ce qui est probablement le contraire de l'opinion de Murakami qui pense qu'une identité déterminée à partir de la naissance n'existerait pas. Afin d'introduire une nouvelle approche et expression artistique, Cai Guo Qing souligne notamment l'importance des signes mondiaux comme les « nuages en forme de champignon », le « dragon », les « plantes médicinales » etc., qui peuvent jouer un rôle dans la manifestation artistique.

Reprenons le fil de l'interview :

« GM : *Vous êtes intéressé par la théorie de l'évolution, le Big Bang, ainsi que dans les petites détonations, dans les explosions et leurs signes visuels. Est-ce que cela a quelque chose à voir avec la vieille notion chinoise de l'énergie et de son flux ?*

CGQ : Selon Lao-Tseu, il n'y avait rien avant la naissance de l'univers. Ce dernier a commencé comme une grosse boule de feu. C'est une notion qui est tout à fait semblable aux théories modernes de l'univers ainsi qu'à la théorie du chaos. Mais je ne suis pas un expert en la matière, j'ai juste pris une balle là et l'ai frappée là, c'est donc tout mélangé – à l'intérieur de moi aussi[650]*.* » [*Traduction*]

À partir de cette interview, on peut donc dire que la philosophie de la tradition chinoise s'est diffusée dans le travail de Cai Guo-Qiang qui utilise ainsi le feu d'artifice comme un moyen artistique. Regardons une autre interview diffusée sur le site officiel de l'artiste.

Fei Dawei (critique d'art et curateur) *:* « *Votre réaction n'était-elle pas directement liée à votre participation dans les mouvements d'avant-garde qui surgissaient en Chine à l'époque ? Ces avant-gardistes avaient un objectif principal, défier toutes les formes d'autorité. Pour réaliser ce programme,*

---

are derived from a very specific cultural background, they are without much value if they do not fulfill their role within the artistic manifestation. »

[650] « *GM : You are interested in the theory of evolution, in the Big Bang as well as in smaller bangs, in explosions and their visual signs. Has this anything to do with the old Chinese notion of energy and its flow?*
CGQ : According to Lao-tzu, there was nothing before the birth of the universe. It began as a big fireball. This is a notion that is quite similar to modern theories of the universe and the chaos theory. But I am not an expert on it, I just pick up a ball there and kick it there, so it's all mixed up – inside of me as well. » Matt, Gerald, *Gerald Matt in Conversation with Cai Guo-Qiang,* « Cai Guo-Qiang : I am the Y2K Bug », Kunsthalle Wien, Vienna, 1999, pp. 50-57. [En ligne] sur http://www.caiguoqiang.com/interviews (référence consultée en 2014).

ils ont considéré l'art contemporain occidental comme une référence. Mais quand cela a commencé à devenir une autorité en soi, ils ont critiqué et ont essayé de s'en défaire. Au début des années quatre-vingts, un petit groupe d'artistes avait déjà commencé à réagir de cette façon. Gu Wenda, par exemple, a lancé une "Loi de défiance contre la tendance occidentale moderne" et a exhorté les artistes à faire usage de la culture traditionnelle chinoise. Huang Yong Ping, lui aussi, a commencé à s'inspirer du Taoïsme et du chan (zen) afin d'expérimenter d'autres choses [...]

Cai : C'est vrai. La société où j'ai grandi n'était pas celle de l'Occident. Par conséquent, notre art ne peut pas être identique au leur. En outre, nous ne pouvions pas comprendre tout ce que les artistes occidentaux faisaient, mais nous avons indirectement compris que 'ces gens-là' pouvaient faire tout et n'importe quoi – ils étaient libres. Ils ont répondu aux questions de leur temps en se distinguant très clairement de leurs prédécesseurs. Mais nous, en Chine, nous n'avons pas encore répondu aux questions soulevées par notre époque. Il y avait donc un sentiment d'urgence. Cependant, nous sentions que nous ne devions pas faire comme eux, mais nous devions résoudre nos problèmes à notre façon. Bien sûr, nous pouvions tenter de comprendre le processus de leur évolution, mais la chose la plus importante était de trouver une solution au sein de notre propre culture.

Je suis ensuite allé à Dunhuang, à Xinjiang et au Tibet pour essayer de comprendre la macro-structure et la majesté de la nature, pour trouver une façon de faire les choses différemment. Cette expérience s'est avérée extrêmement utile pour moi pendant mon séjour au Japon. Les Japonais, comme les Chinois, sont inspirés par la vision orientale de la nature et de la cosmologie. Mais leur façon de penser est différente de celle des Chinois. En fait, le milieu artistique japonais…[651] » [*Traduction*]

---

[651] « *Fei : Wasn't your reaction directly linked to your participation in the avant-garde movements that were springing up in China at the time? These avant-gardists had a main goal of defying all forms of authority. To achieve this program, they took Western contemporary art as a reference. But when this are began to become an authority in itself, they criticised it and tried to free themselves from it. In the early eighties, a small group of artists had already begun to react in this way. Gu Wenda, for example, launched an 'Act of defiance against the Western modern trend' and urged artistes to make use of traditional Chinese culture. Huang Yong Ping, too, began to draw inspiration from Taoism and chan (zen) to experiment with other things…*
Cai : That's true. The society I grew up in was not that of the West. Therefore, our art could not be identical to theirs. Besides, we could not understand everything Western artistes were doing, but we indirectly understood that 'these guys' could do anything and everything – they were free. They responded to the issues of their time by very clearly distinguishing themselves from their predecessors. But we in China had not yet responded to the questions raised by our time. So there was a sense of urgency. However, we felt we shouldn't do as they did, but that we should resolve our problems in our own way. Of course, we could attempt to understand the process of their evolution, but the most important thing was to find a solution from within our own culture.

Dans cette interview, il est tout d'abord intéressant de considérer la question de Fei Dawei, critique d'art chinois. Selon lui, les mouvements d'avant-garde ont pénétré dans les grandes villes chinoises durant la première moitié des années 80. Pour Cai Guo-Qiang, qui était l'un des étudiants du Shanghai Drama Institute, l'art occidental était très libre, ce qui nous rappelle les discours de Chen Zhen, Yang Pei-Ming et Wang du. Mais il a réagi contre cette nouvelle pratique parce qu'il a réalisé que « [son] *fond culturel était différent de celui des artistes occidentaux* ». Il dit dans son interview que Beuys était très inquiet par rapport au problème de l'écologie, alors que ce type de question n'avait pas d'importance pour les Chinois de l'époque[652]. C'est pour cette raison que la nouvelle génération d'artistes chinois, comme Gu Wenda et Huang Yong Ping, s'intéressent à la tradition chinoise. Cai Guo-Qiang, qui confirme que l'art chinois ne peut pas être comme l'art occidental, pense notamment que les questions soulevées aujourd'hui à propos de l'art chinois doivent être résolues à travers « *leur propre façon et leur propre culture* ». C'est finalement une réflexion très pertinente et actuelle à l'égard d'un problème existant entre l'art occidental et l'art chinois que Cai Guo-Qiang a abordée pendant cet entretien. Une autre question se pose cependant : ce retour vers le passé et la valorisation de la culture ainsi que de la tradition d'un pays ne renvoient-ils pas à une nouvelle exigence artistique contraignante pour la liberté artistique de la jeune génération des artistes chinois de l'espace occidental très concerné par l'« originalité » artistique ainsi que l'exotisme ?

- Ai WeiWei

Né en 1957 à Pékin, Ai Weiwei est un artiste chinois pratiquant la sculpture, la photographie ainsi que les films. Il est notamment connu pour sa critique sociale, politique et culturelle auprès des médias et il a protesté contre la politique des autorités chinoises, ce qui lui a coûté 81 jours d'enfermement (il

---

Then I went to Dunhuang, Xinjiang and Tibet to try to understand the macro structure and the majesty of nature, to find a way of doing things differently. This experience proved to be extremely useful to me during my stay in Japan. The Japanese, like the Chinese, are inspired by the oriental vision of nature and cosmology. But their way of thinking is different from the Chinese. In fact, the Japanese artistic milieu…», *Fei Dawei,* « To Dare To Accomplish Nothing », Thames & Hudson et Fondation Cartier pour l'art contemporain, Londres, 2000, pp.116-136. [En ligne] sur http://www.caiguoqiang.com/pdf/interviews/cartierbook.interview.fei.lo.pdf (référence consultée en 2014).

[652] Fei Dawei, « To Dare to Accomplish Nothing », *op., cit*.

reste en liberté conditionnelle) et la démolition de son studio de Shanghai. Cet artiste chinois très influent dans le monde de l'art contemporain (il a été désigné en 2011 par le magazine *Art Review* comme étant la figure la plus influente de l'art contemporain) représente bien la société moderne de la Chine en tant qu'artiste « dissident » et « activiste ». Comme le monde de l'art connaît cet artiste comme « politiquement très engagé », nous avons pensé qu'il serait préférable de choisir plutôt des extraits de quelques textes témoignant du fait que cet artiste valorise la tradition chinoise, l'histoire de la Chine et le relativisme entre l'Orient et l'Occident dans sa création artistique.

Sur son site internet, qui est plutôt une forme de blog, nous n'avons pas trouvé de texte intéressant représentant la spécificité chinoise[653]. Nous avons alors consulté quelques sites de galerie d'art témoignant du fait que le travail de Weiwei est influencé par sa culture natale :

« *Comme un héritier de Marcel Duchamp et Andy Warhol, fouillant encore profondément dans le patrimoine chinois, il se déplace librement dans une variété de langages formels en reflétant la géopolitique contemporaine. En recyclant des matériaux historiques, chargés de sens, tels des vases de la dynastie Han ou du bois de temples détruits, Ai distille les esthétiques antiques et modernes dans des œuvres de récupération ou d'iconoclasme*[654]*.* » (Lisson Gallery)

« *Le tournesol, avec son destin de suivre le soleil, est devenu une métaphore courante pour les gens pendant la Révolution culturelle en Chine* [...] *L'œuvre est un commentaire sur les questions sociales, politiques et économiques de la Chine contemporaine : le rôle de l'individu par rapport aux masses, et la longue histoire de la Chine pour la production intensive de main-d'œuvre et l'exportation*[655]. » [Traduction] (Mary Boone Gallery)

---

[653] http://aiweiwei.com/ (référence consultée en 2014).

[654] « *As an heir to Marcel Duchamp and Andy Warhol, yet digging deep into Chinese heritage, he moves freely between a variety of formal languages, reflecting on contemporary geopolitics. In recycling historical materials, loaded with meaning, such as Han Dynasty vases or wood from destroyed temples, Ai distils ancient and modern aesthetics in works of salvage or iconoclasm.* » [En ligne] sur http://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei (référence consultée en 2014).

[655] « *The sunflower, with its destiny to follow the sun, became a common metaphor for The People during China's Cultural Revolution* [...] *The work is a commentary on social, political and economic issues pertinent to contemporary China : the role of the individual versus the masses, and China's long history of labor-intensive production and export*.» [En ligne] sur http://maryboonegallery.com/exhibitions/2011-2012/Ai-Weiwei/gfx/WEIWEI%20press%20release.pdf (référence consultée en 2014).

Le travail d'Ai Weiwei fait ainsi référence au « patrimoine chinois ». Nous remarquons les termes historiques et traditionnels comme la « dynastie Han », sa « Révolution culturelle » et les « temples ».

Considérons maintenant quelques interviews que nous avons trouvées sur un site internet ou dans les catalogues. Nous présentons d'abord quelques extraits d'une interview recueillis dans un catalogue dédié à l'œuvre *Circle of Animals* :

• Q. - *En concevant les animaux pour* Circle of Animal/Zodiac Heads*, quelles sortes de sources vous ont inspiré ?*

• A. - *Mon dragon est plus ancien que le dragon du début de la dynastie des Ming. Certains détails proviennent de la dynastie des Qing, c'est donc un mélange* [...] *Le modèle de base vient de la dynastie des Ming. Le serpent a plus une apparence moderne et scientifique – nous avons fantasmé un peu là...*

• Q. - *Vous avez fortement ressenti que la version plus petite de Circle of Animals/Zodiac Heads devrait être faite dans une patine d'or doré. Quelle était l'idée derrière tout ça ?*

• A. - *… Des objets en or ont été découverts dans des tombes datant de la dynastie des Han ou même avant. Mais, surtout dans la dynastie des Tang, sous l'influence perse à cette époque, tout est devenu or et argent. Et pendant ce temps-là, le jade chinois a complètement disparu*[656]*.* (Susan Delson)

Les références à la tradition, à la culture chinoise et notamment à l'histoire de la Chine sont très récurrentes dans le travail d'Ai Weiwei. On trouve notamment plusieurs termes contenant l'« exotisme périodique » comme « Qing », « Ming », « Han » et « Tang ». Cela nous rappelle le classement des clichés que nous avons établi à partir des quatre revues d'art : tous les mots indiquant les anciens royaumes comme Ming/Heian/Josun/Meiji/Tang…

Regardons ensuite l'interview de l'artiste effectuée par le fameux curateur H. Ulrich Obrist :

---

[656] « *Q : In envisioning the animals for* Circle of Animals/Zodiac Heads*, what sorts of sources did you draw on?*
A. My dragon is more an early Ming dynasty dragon. Some details are Qing dynasty, so it's a mixture [...] *The basic model is from the Ming dynasty. The snake is more of a modern, scientific look – we did a bit of fantasizing there.*
Q : You felt strongly that the smaller version of Circle of Animals/Zodiac Heads *should be done in a gilded gold patina. What was the thinking behind that?*
A : ... Gold objects have been recovered from tombs dating from the Han dynasty or even earlier. But especially in the Tang dynasty, under the Persian influence during that era, everything became gold and silver. And in that time, Chinese jade completely disappeared ... », *Ai Weiwei : Circle of Animals*, introduction par Susan Delson, Prestel, New York, 2011, pp. 52-55.

Obrist : *À l'époque, vous peigniez encore. Il y a trois portraits de Mao : Mao 1-3 (1985). Quand avez-vous décidé d'arrêter de peindre ?*

AI : Ce sont les dernières peintures. Je les ai faites. J'ai fait ces Maos, et c'était un peu comme une manière de dire au revoir à l'ancien temps. J'ai fait le groupe sur une très courte période, puis j'ai simplement abandonné la peinture.

Obrist : … Je suis très intéressé par le lien avec la calligraphie, cette calligraphie fluide, et les types de géométrie et de fragments, la superposition et la composition de l'espace. Zaha Hadid m'a dit une fois qu'il y a vraiment un lien entre la calligraphie et le dessin actuel par ordinateur.

AI : La calligraphie est la trace d'un esprit, ou peut-être une émotion ou une pensée... [657] [*Traduction*] (Karen Smith)

Dans cet extrait d'interview, Obrist affirme qu'Ai Weiwei a réalisé, dans les années 80, plusieurs peintures de Mao, celui-ci représente 1,9% dans la liste des clichés. Il est clair qu'Ai Weiwei n'est pas un peintre traditionnel, mais Obrist avance ensuite qu'« *il s'intéresse beaucoup au lien avec la calligraphie* ». Ce curateur international cherche-t-il un lien entre l'art contemporain et l'art ancien chez cet artiste chinois ?

Le 29 avril 2006, Nataline Colonnello, critique d'art travaillant à Pékin, a effectué un entretien avec Ai Weiwei à propos de la nouvelle installation de l'artiste intitulée *Fragments*. Ai Weiwei disait : *cela prend l'histoire de la Chine entière* ; *Les fragments que j'ai utilisés dans mon installation sont issus de trois ou quatre différents temples*…[658], ce qui confirme que le travail d'Ai Weiwei est très lié à l'histoire de la Chine.

---

[657] « *Obrist : You were still painting at that time. There are the three portraits of Mao : Mao 1-3 (1985). When did you decide to stop painting?*
AI : Those were the last paintings. I did. I did those Maos, and it was somehow like saying goodbye to the old times. I did the group over a very short period, and then I just gave up painting altogether.
Obrist : ... I'm very interested in the link to calligraphy, this fluid calligraphy, and the kinds of geometry and fragments and the layering and composing of space. Zaha Hadid once told me that there's really a link between calligraphy and current computer drawing.
AI : Calligraphy is the traces of a mind, or maybe an emotion or thought… » Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, *Ai Weiwei*, Phaidon, New York, 2009, pp. 16-19.

[658] « *It takes on the whole history of China*. » ; « *The fragments I used in my installation are from three of four different temples*…», « Fragments, Ai Weiwei's Blog : Writings, interviews and Digital Rants », 2006-2009, édité et traduit par Lee Ambrozy, The MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 43-44.

Le 9 juillet 2008, *Business Week China* a réalisé un entretien avec Ai Weiwei concernant le projet de design pour *Bird's Nest*, un des stades construits pour accueillir les Jeux Olympiques à Pékin. L'artiste a participé à la conception du design ainsi qu'au processus entier dans ce projet national. Pendant l'entretien, il témoigne du fait qu'il n'a apporté aucun élément chinois à cette construction. Les gens croient cependant que ce design montre quelques « éléments chinois ». L'artiste éprouve un certain mécontentement en disant que « *le raisonnement est assez simple : je suis Chinois, et je possède donc un raisonnement et un mode de pensée qui appartient à ma culture d'origine* ». Pour ce projet représentant la Chine, cet artiste développe cependant, afin d'aider à identifier son concept créatif, une réflexion ainsi qu'un discours relevant de l'identité culturelle de la Chine, tout en citant les « anciens classiques chinois ». Citons ici quelques parties de cette interview :

« *BWC : Certaines personnes disent que vous étiez le 'consultant chinois' dans la firme de design étrangère : dans ce sens-là, disent-ils que vous avez apporté des éléments chinois au design ?*

AWW : C'est absurde. Dans le processus de design, nous n'avons jamais évoqué de présumés "éléments chinois". Le raisonnement est assez simple : je suis Chinois, et je possède donc un raisonnement et un mode de pensée qui appartiennent à ma culture d'origine. Une fois le design terminé, et avant de l'envoyer à la compétition, ils ont dit qu'ils devraient identifier quelques éléments chinois dans ce projet. À l'époque, c'était nécessaire, nous avons alors parlé des motifs de glace brisée dans la glaçure de la poterie, ou des motifs de poterie peinte antique, je les connais bien. Nous en avons aussi parlé dans la proposition, un soi-disant "chaos ordonné", et des idées telles que des « récipients parfaits » illustrant une compréhension des classiques antiques chinois. Tout cela était juste pour aider à identifier un prétexte[659]*.* » [*Traduction*] (*On the Bird's Nest*)

[659] « BWC : *Some people are saying that you were the « Chinese consultant » to the foreign design firm ; in this sense, are they saying that you brought Chinese elements to the design ?*
AWW : That is nonsense. In the process of design, we never once brought up any issue of alleged 'Chinese elements.' The reasoning is quite simple : I am a Chinese, and thus I possess reasoning and a mode of thinking that belongs to my native culture. When the design was finished, and before it was sent to the competition, they said they should identify some Chinese elements in it. At that time it was necessary, so we talked about cracked ice patterns in pottery glaze, or the patterns on ancient painted pottery, I'm very familiar with these. We talked about it in the proposal as well, a so-called 'ordered chaos', and ideas such as "perfect vessels" which demonstrate an understanding of the ancient Chinese classics. These were just to aid in identifying a pretext. », « *Ai Weiwei's Blog : Writings*, *interviews and Digital Rants* », *2006-2009*, édité et traduit par Lee Ambrozy, The MIT Press, 2011, Cambridge, pp. 163-164.

Ai Weiwei reste également sensible à la question portant sur l'identité ainsi qu'au rapport relativiste entre l'Orient et l'Occident comme le montre une interview accordée au *Nouvel Observateur*.

« *La Chine n'a pu se développer que parce qu'elle a pu bénéficier des résultats de la civilisation occidentale. Elle a copié, elle est devenue un pays de main-d'œuvre bon marché, pour faire les produits que l'Occident ne veut plus faire, car c'est mauvais pour l'environnement ou que ça coûte très cher. L'Occident vit aujourd'hui de la tragédie chinoise, si la Chine n'en est pas consciente, elle est stupide*[660]*!* » [*Traduction*] (*Le Nouvel Observateur*)

- Yang Fudong

Né en 1971 à Pékin, Yang Fudong est connu en tant que vidéaste et photographe. Ayant participé à de nombreuses biennales dans le monde **(**la Biennale de Venise (2003), Documenta 11 (2002), Biennale d'Istanbul (2001), Biennale de Lyon (2013), Biennal de Sharjah (2013), Biennale de Sydney (2010), etc.**)**, cet artiste vit aujourd'hui à Shanghai et est représenté par la galerie Marian Goodman, ShanghART Galley et la galerie d'art de Vancouver.

Comme le site internet de cet artiste reste introuvable, nous avons donc visité celui des galeries : celle de Vancouver parle de la société chinoise où s'affrontent la tradition et la modernité. Ce sujet est assez loin de l'image « exotique », mais lorsque l'on s'interroge sur soi-même et que l'on cherche l'identité d'un pays, cela devient une problématique récurrente dans la création des artistes asiatiques. Rappelons que les termes liés à l'identité, comme « Oriental/Asie/asiatique/Occidental/européen/Américain/Identité », représentent 25% du total dans la liste des « clichés » que nous avons créée dans le deuxième chapitre.

Voici l'extrait de la présentation de l'artiste Yang Fudong diffusée sur le site officiel :

[660] Pierre Haski, « La vie sous surveillance : rencontre avec Ai Weiwei à Pékin », article publié le 03 novembre 2013. [En ligne] sur http://rue89.nouvelobs.com/2013/11/03/vie-sous-surveillance-rencontre-lartiste-ai-weiwei-a-pekin-247162 (référence consultée en 2014).

« *…Yang Fudong réalise des films et des installations vidéo sophistiquées qui engagent les traditions cinématographiques de Hollywood et le cinéma expérimental, tout en faisant référence aux conditions culturelles changeantes de la Chine contemporaine* [...] *Le résultat est un récit poétique, disjonctif et superposé qui pose une impression de mise à l'écart qui reflète la nouvelle Chine, c'est une position qui oscille entre les idéologies/les valeurs traditionnelle, et la modernisation récente*[661]*.* » [*Traduction*]

Nous n'avons trouvé qu'une seule interview sur internet. Aucun catalogue édité en Français ou en Anglais n'est trouvable dans certaines bibliothèques parisiennes. Nous avons par ailleurs constaté qu'il y a relativement peu d'articles consacrés à cet artiste qui circulent sur internet par rapport aux autres artistes chinois que nous venons d'étudier. Il est certain que ce jeune artiste chinois ne suscite pas -encore- autant d'intérêt que Cai-Guo-Qing et Ai Weiwei.

Voici l'extrait de l'interview réalisée par Chen Shuxia, écrivain chinois vivant à Sydney :

« *Yang Fudong : … Les artistes contemporains choisissent de dire qu'ils font yingxiang (影像, image, parc de salles) au lieu de dianying (电影, film). L'idée de yingxiang a bien plus de liberté et permet aussi plus de possibilités* [...] *Je suis fasciné par l'esthétique traditionnelle de Yihui (意会, sensation), celle-ci n'a jamais articulé directement un objet particulier, mais elle exprime au contraire sa subjectivité de façon lyrique*[662]*.* » [Traduction]

Dans cette interview, l'artiste déclare clairement être fasciné par l'esthétique traditionnelle du « *yihui* ». Nous remarquons également que le journaliste a employé directement les termes techniques et traditionnels en chinois. C'est finalement très « exotique » d'entendre la langue chinoise avec « *yingxiang* » ou « *dianying* » (champ lexical de la langue traduisible) et on aurait pu employer les termes d'« image » et de « film », comme il est traduit, pour le public anglophone – sauf que ces mots chinois ont une nuance particulière que la langue occidentale ne peut traduire.

---

[661] «*…Yang Fudong produces sophisticated film and video installations that engage the cinematic traditions of both Hollywood and experimental film while referencing the changing cultural conditions of contemporary China* [...] *The result is a poetic, layered and disjunctive narrative that poses a sense of dislocation that is reflective of the new China, a position that hovers between traditional ideologies/values, and recent modernization*. » [En ligne] sur http://www.vanartgallery.bc.ca/the_exhibitions/exhibit_yang_fudong.html (référence consultée en 2014)

[662] « Yang Fudong : ... *Contemporary artists choose to say they are making yingxiang (影像, image, screenage) instead of dianying (电影, film). The idea of yingxiang has a lot more freedom and allows for more possibilities* [...] *I am fascinated with the traditional aesthetics of yihui (意会, sensation) which never directly articulates a particular object but, instead, lyrically expresses its subjectivity*. », Christen Cornell, "Interview with Yang Fudong, by Chen Shuxia", 2002. [En ligne] sur http://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html (référence consultée en 2014)

Clarifions ici quelques résultats essentiels. Quant aux discours des artistes chinois, ils s'intéressent davantage, notamment pour les jeunes artistes, à tout ce qui est lié au passé ainsi qu'à la tradition. De nombreux artistes chinois parlent davantage de tous les termes indiquant les anciens royaumes comme Ming/Heian/Josun/Meiji/Tang… Nous remarquons parfois l'usage du « champ lexical de la langue traduisible » (« yingxiang », « dianying », etc.) dans la (re)présentation des artistes chinois. La philosophie et la sagesse chinoise sont bien ancrées également dans la création de ces artistes qui souhaitent, dans la plupart des cas, travailler dans les pays occidentaux qui sont pratiquement libres par rapport à la société chinoise.

IV-I-3. Trois artistes coréens :

- Lee Bul

Connue en France en 2007 à l'occasion de son exposition personnelle (*On Every New Shadow*) organisée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, l'artiste Lee Bul est représentée par de nombreuses galeries d'art contemporain comme la PKM (Séoul), la Ikon (Séoul), la Thaddeus Ropac (Paris, Salzburg) et la Lehmann Maupin (New York). Comme son site officiel est actuellement en cours de rénovation (Lee Bul Stuido[663]), nous avons visité ceux des galeries mais nous n'avons cependant trouvé aucune référence clairement liée à tout ce qui peut évoquer la spécificité coréenne. Nous avons également trouvé quelques interviews avec l'artiste, mais celles-ci ne privilégient pas non plus la tradition coréenne dans le discours de l'artiste. Tous les artistes asiatiques ne s'intéressent donc pas à leurs racines dans leurs univers créatifs. Rappelons que la part des articles des quatre revues occidentales dépend de l'identité géographique des artistes asiatiques et qu'elle est de 50%.

Il est cependant assez étonnant de voir que la valeur 'EX' est très élevée (long : 100%, court : 70%, total : 77%) pour cette artiste coréenne qui parle plutôt de cyborgs, de monstres, d'architecture, d'utopie etc., dans son travail et depuis de nombreuses années.

[663] http://www.leebul.com/ (référence consultée en 2015).

Regardons alors de plus près les extraits des articles que nous avons recueillis à partir des quatre revues d'art. Comme l'indique le tableau Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est, nous pouvons recenser trois articles courts et dix articles longs dans l'annexe V. La spécificité coréenne que nous pouvons représenter avec quelques clichés, tels que « femme asiatique exotique », « *karaoke* », « *PC-bang* (PC station) », « céramiques asiatiques », « histoire asiatique », « matériau traditionnel », « féminin/effets du fond asiatique », « mont Baekdu », etc., est sans doute bien nuancée dans les quatre magazines occidentaux. Il semble donc que l'artiste ne s'intéresse visiblement pas à sa culture d'origine, alors que le monde occidental essaie de comprendre ou de valoriser le travail de cette artiste venant d'un pays lointain à travers une vision stéréotypée.

Nous pouvons néanmoins dire que Lee Bul ne reste pas en retrait de la société coréenne. En 1995, cette artiste a présenté une sorte de *Karaoké* très répandu en Asie, à la Biennale de Venise grâce à laquelle elle a reçu des Mentions Spéciales par des jurys internationaux. *Karaoké* est devenu l'un des favoris de l'artiste, et elle l'a reproduit maintes fois sous le titre *Live Forever*. Jean-Louis Poitevin, critique d'art, décrit ainsi cette œuvre :

« *Lee Bul a construit des boîtes capitonnées. Une fois à l'intérieur, une vidéo passe, avec texte en incrustation et musique, comme dans un* karaoké *normal, à ceci près que le spectateur est enfermé seul et que les images qui défilent sous ses yeux ne sont pas celles, insignifiantes ou banales qui accompagnent habituellement une chanson mais une œuvre de Lee Bul. Il faut remarquer que, de plus, cette vidéo met en scène avec ironie un aspect de la vie sociale coréenne*[664]*.* »

La plupart des textes que nous avons recueillis à partir des quatre revues d'art traitent en effet de cette œuvre perçue probablement comme une représentation typique de la culture asiatique sous le regard du monde occidental. Nous pouvons également évoquer son exposition personnelle organisée à la Fondation Cartier en 2008. Dans cette exposition, elle a présenté plusieurs sculptures, parmi lesquelles se trouve le Mont Baekdu (« pittoresque »), considéré comme « une montagne sacrée dans la mythologie nationale coréenne. » Selon l'artiste « *les composantes mystiques des utopies de l'Orient et de l'Occident se rencontrent ici, du moins en un reflet* [665]». Dans cette exposition, Lee Bul

[664] Jean-Louis Poitevin, « Convulsions : essai sur l'œuvre de Lee Bul » publié dans le catalogue *Lee Bul : Monsters*, Les presses du réel/Janvier/Artha, 2002, Dijon, p. 55.
[665] Lee Bul : *On Every New Shadow*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2007, Paris, p. 67.

évoque notamment l'histoire moderne du pays marquée par le général Park Chung-hee, un des dictateurs coréens mais qui est également le héros national qui a redressé l'économie du pays.

Il est vrai que le travail de cette artiste est nettement moins concerné par la question de l'identité nationale ou de la culture coréenne comparé aux œuvres d'autres artistes des trois pays d'Asie de l'Est que nous avons déjà analysés. Nous pouvons cependant dire que le « *Karaoké* », ce « cliché exotique » fonctionne très bien sur la scène internationale et que nous avons constaté que ce mot est particulièrement récurrent dans les articles consacrés à cette artiste dans les quatre revues d'art.

- Yang Haegue

Née en 1971 à Séoul, l'artiste Yang Haegue vit et travaille aujourd'hui entre Séoul et Berlin. Étant l'une des artistes majeurs de la nouvelle génération des artistes coréens, elle a participé à de nombreuses biennales du monde, telles que la Biennale de Gwangju (2010), celle de Venise (2009), celle de São Paulo (2006), etc. Ses œuvres sont d'ailleurs dispersées dans diverses institutions internationales telles que le MoMA, le Guggenheim à New York, le Kunsthalle à Hamburg, le Musée national contemporain de Séoul, etc.

Nous n'avons cependant pas trouvé de présentation générale sur cette artiste sur son site officiel, mais celui-ci propose en contrepartie une cinquantaine d'articles contenant quelques interviews parues entre 2001 et 2013. Après avoir consulté tous ces articles, nous avons constaté qu'aucun ne fait clairement référence à la tradition coréenne ou asiatique, sauf un entretien réalisé par *Flash Art* en 2012. Soulignons que cette artiste évoque quelquefois l'aspect politique de la Corée du Sud, comme c'est notamment le cas dans l'article « *Community of Absence* », paru en 2006,[666] mais nous ne pouvons pas dire qu'elle s'essaie énormément à représenter la société coréenne dans son travail.

Voici l'extrait de l'interview réalisé par *Flash Art*.

[666] http://www.heikejung.de/text-ChoiYang.html (référence consultée en 2014).

HY : « *Le titre* L'art et la technique de pliage de la Terre *est la traduction d'un mot coréen que j'avais en tête. Elle se réfère à une technique très spécifique pour le déplacement à travers le monde. Par exemple, comme il est décrit dans le taoïsme, vous sautez du pic de montagne au pic de montagne en pliant la terre. J'ai trouvé cela et bien d'autres techniques décrites dans l'ancienne taoïsme intéressant, parce qu'ils sont mystiques et spirituels* [...] *J'aime voir ces aspects ordinaires de la vie contemporaine d'une manière taoïste*[667]*.* » [*Traduction*]

Nous avons également consulté le site internet des galeries – Chantal Crousel (Paris), Greene Naftali (New York), Henry Art Gallery (c'est un musée d'art contemporain qui fait partie de l'université de Washington) représentant le travail de l'artiste, ainsi que quelques interviews qui circulent sur internet (interview vidéo sur le site officiel d'*Artforum*[668] et sur celui de la Tate Modern[669]) mais il n'y en a aucun concerne la spécificité coréenne.

Si l'on regarde alors la valeur 'EX' (1971-2010) de cette artiste que nous avons collectée pendant les quarante ans de l'enquête, elle indique à peine 13% avec un article long relevant l'identité géographique de l'artiste et qui est paru dans *Artforum* en janvier 2013.

« … *Il s'agit de la situation de vivre entre les langues : de renvoyer aux couleurs en allemand et en coréen, de faire attention aux sons étranges entre les mots, et de se saisir soi-même en étant à la maison dans ce qui est aussi étranger* [...] *Ici, l'archéologie d'une armoire coréenne emmène une spéculation d'une portée considérable sur la nature de la vie privée* […] *Cela, paraît-il, est le rôle de la table de salon énigmatique se trouvant à l'extérieur des maisons traditionnelles coréennes – un objet si commun que l'artiste n'a jamais remarqué quand elle vivait dans son pays d'origine*[670]*.* »

---

[667] HY : « *The title 'The Art and Technique of Folding the Land' is a translation of a Korean word I had in mind. It refers to a very specific technique for moving through the world. For example, as described in Taoism, you jump from mountain peak to mountain peak by folding the land. I found this and many other techniques described in ancient Taoism interesting because they are mystical and spiritual* [...] *I like to see these mundane aspects of contemporary life in a Taoist way*.» Heidi Zuckerman Jacobson, « *Haegue Yang : Domestification* », *Art in America*, n. 282, jan.-fév., 2012. [En ligne] sur http://www.heikejung.de/texts_2012.01_FlashArt_Interview_Yang_email.pdf (référence consultée en 2014).

[668] http://artforum.com/video/mode=large&id=20862 (référence consultée en 2014).

[669] https://www.youtube.com/watch?v=Ef8Af9OO2oQ (référence consultée en 2014).

[670] « … *it's about the predicament of living between languages : about referring to colors in German and Korean, about paying attention to the strange sounds between words, and about grasping oneself as being at home in that which is also foreign* […] *Here the archaeology of a piece of Korean furniture leads to far-reaching speculation on the nature of privacy.* […] *This, it seems, is the role of the enigmatic sitting table found outside the doors of traditional Korean homes – an object so common the artist never noticed it when she was living in her home country*. »

Dans cet extrait, nous pouvons constater que l'aspect traditionnel et l'expression représentant l'identité géographique de l'artiste sont relativement absents par rapport à l'univers artistique d'autres artistes asiatiques que nous venons d'étudier. On peut néanmoins voir que le travail de Yang Haegue est représenté à travers une réflexion relativiste : l'Orient (Corée) et l'Occident (Allemagne). Dans la phrase « *Ici, l'archéologie d'une armoire coréenne conduit à la spéculation de grande envergure sur l'intimité de la nature* [...] *Ceci, paraît-il, est le rôle de la table de salon énigmatique se trouvant à l'extérieur des maisons traditionnelles coréennes*… », on constate notamment que tout ce qui est « coréen » est mis en valeur dans le travail de l'artiste en créant indéniablement une sorte d'exotisme.

- Do-ho Suh

Né en 1962 à Séoul, Do-ho Suh a appris la peinture orientale à l'université de Séoul où son père, Suh Sehok, un des peintres les plus connus de Corée du Sud, enseigne la peinture traditionnelle coréenne aux jeunes étudiants. Après son diplôme, il a poursuivi ses études en art à la Rhode Island School of Design, puis à l'Université de Yale. Il a présenté son travail dans de nombreuses manifestations internationales (la Biennale de Venise en 2001, la Biennale d'Istanbul en 2003) ainsi que dans d'importants musées et galeries tels que le Whitney Museum, la galerie Serpentine, le musée de Brooklyn, la Tate Modern, le Leeum Samsung Museum of art, etc. Cet artiste est aujourd'hui représenté par la galerie Lehmann Maupin et Brand New Gallery (Milan).

Il semble que cet artiste ne dispose pas de son propre site internet, nous avons alors visité celui des galeries[671] mais nous n'avons trouvé aucun texte officiel représentant le travail de cet artiste coréen dans le site de la galerie. Cependant, trois articles publiés par *Flash Art* (nov. 2011), *Artforum* (oct. 2011) et *Art Review* (sep. 2011) dans la rubrique « *Articles and Reviews* » ont été diffusés via ce site. Mais ces articles, qui présentent sommairement l'artiste et qui sont diffusés dans la rubrique *Review*, ne contiennent pas d'interview de l'artiste.

[671] http://www.brandnew-gallery.com/Software/index_articlesC.php?artist=72 (référence consultée en 2014).

Sur le site de Lehann Maupin, nous avons trouvé une petite présentation sur Do-ho Suh, mais aucune expression caractérisant l'identité géographique de l'artiste n'est inscrite dans ce texte. Il n'existe pas non plus de catalogue consacré à cet artiste dans les bibliothèques parisiennes, et nous avons à peine réussi à trouver une interview réalisée par *Art21* sur internet. Cet article est très intéressant à étudier, puisqu'il montre bien que l'artiste Do-ho Suh est très sensible à ses origines et à la tradition de la culture coréenne.

Voici quelques extraits de l'interview :

« *ART21 : Quelle était votre formation artistique en Corée ? Qu'avez-vous étudié ?*

SUH : C'était une technique de la peinture traditionnelle que j'ai apprise là-bas. Essentiellement l'encre sur papier de riz, principalement noir et blanc avec un pinceau très souple [...] *Il n'y avait pas d'échange ou de dialogue entre l'enseignant et l'étudiant. Si l'enseignant dit quelque chose, alors vous devez juste le suivre*[672]*.* » [*Traduction*]

On ne peut pas établir de lien direct entre l'univers artistique de Do-ho Suh et la peinture traditionnelle qu'il a apprise en Corée. Le fait que cet artiste parle de son passé avec de nombreux termes liés à la tradition du pays et que l'étudiant se soumette à la parole de son professeur peut être perçu comme « exotique » ou même « typiquement » asiatique. Les occidentaux pourraient finalement penser que son travail actuel (l'installation) est construit à partir de l'influence de la tradition asiatique. L'artiste s'est ensuite intéressé à la philosophie bouddhiste *Karma*, et il est notamment très sensible à sa culture d'origine, comme en témoigne le projet de l'installation figurant sur la maison traditionnelle où il a grandi :

« *ART21 : Et cela est lié à votre travail en évolution, Seoul Home/L.A. Home.*

SUH : … je vivais sur la 113^{e} *rue, près de Columbia, et mon appartement était juste en face de la rue de la caserne des pompiers. Et il était vraiment, vraiment bruyant et je ne pouvais pas bien dormir. Je me demandais : 'Quand était-ce la dernière fois que j'ai eu une très bonne nuit de sommeil ?' C'était*

[672] « *ART21 : What was your training in art in Korea like? What did you study?*
SUH : It was a traditional painting technique that I learned there. Basically, ink on rice paper, mostly black and white, with a very flexible brush [...] *There was no exchange or dialogue between the teacher and student. If the teacher says something, then you just have to follow that.* »

dans une petite chambre en Corée. Et je voulais ramener cette maison, d'une manière ou d'une autre, dans mon appartement à New York. Alors c'est à partir de là que tout a commencé [...] *J'allais littéralement installer cette maison coréenne de tissu dans mon appartement à New York*.

ART21 : Quelle est la signification de la couleur de la pièce ?

SUH : La couleur de Seoul Home/L.A. Home *est une sorte de couleur jade pâle, ou de céladon. J'ai juste pris la couleur du papier du plafond dans la maison traditionnelle coréenne. Dans la maison traditionnelle, vous accrochez des papiers blancs sur le mur. Et, sur le plafond, vous avez ce papier peint de couleur bleu ciel ou jade. Il symbolise le ciel ou l'univers. Cette maison est pour les savants, quand ils étudient alors dans cette pièce, la couleur leur permet de penser à l'univers ou à un espace qui est plus grand, des choses comme ça. J'ai donc utilisé cette couleur pour ma pièce*[673]*.* » [*Traduction*]

Le « jade », le « céladon » et la « maison traditionnelle coréenne », tous ces termes renvoient à spécificité culturelle de l'Asie et fabriquent une image traditionnelle de la Corée. Sa maison est une œuvre d'art qu'il a créée à partir de tissus en nylon, et celle-ci arbore des détails architecturaux traditionnels et contraste avec l'architecture occidentale dans son travail (*Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London Home/Seattle Home*). Cette construction ne donne-t-elle pas une image lointaine et « pittoresque » dans de nombreux musées américains à L.A., Washington ou Seattle ?

Nous pouvons finalement en conclure que les clichés et les stéréotypes ne sont pas autant valorisés chez les artistes coréens par rapport aux japonais et aux chinois. Dans la pratique artistique des

---

[673] « *ART21 : And that's related to your evolving work,* Seoul Home/L.A. Home*.*
SUH : … I was living on 113th Street, near Columbia, and my apartment building was right across the street from the fire station. And it was really, really noisy, and I couldn't sleep well. And I was thinking, 'When was my last time to have a really good sleep?' And that was in a small room, back in Korea. And I wanted to bring the house, somehow, to my New York apartment. So, that's where everything started […] *Literally, I was going to install that fabric Korean house in my New York apartment.*
ART21 : What is the significance of the color of the piece?
SUH : The color of Seoul Home/L.A. Home *is a kind of light jade color, or celadon color. I just picked the color from the ceiling paper in the traditional Korean house. In the traditional house, you hang white papers on the wall. And on the ceiling, you have this sky-blue or jade-colored wallpaper. It symbolizes the sky or universe. That house is for the scholar, so when they study in that room, the color allows them to think about the universe or a bigger space, things like that. So, I used that color for my piece*. » [En ligne] sur http://www.art21.org/texts/do-ho-suh/interview-do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement (référence consultée en 2014).

artistes coréens, on constate néanmoins une valorisation de certains termes liés à la culture générale et typique des pays asiatiques : « Karaoké », « jade », « céladon », etc. Les artistes coréens relèvent en effet une vision globale de la culture asiatique qui développe un rapport relatif avec l'Occident.

Résultat sur les études concrètes portant sur les artistes japonais, chinois et coréens

Après l'analyse de ces neuf artistes appartenant aux trois pays d'Asie de l'Est et qui figurent dans le classement des années 2000, nous constatons que la plupart d'entre eux s'intéressent vivement à la tradition ainsi qu'à l'identité de leurs pays dans leurs univers artistiques. Nous constatons toutefois que quelques artistes tels que Lee Bul, Yang Haegue – ce sont plutôt les artistes coréens – ne s'intéressent guère à l'aspect « exotique » dans leurs travaux. Rappelons que la visibilité des artistes coréens est relativement faible à la vente aux enchères d'après les données d'Artprice, et que l'installation, genre artistique moins concerné par l'exotisme, est apprécié par les artistes coréens. Tout cela nous amène à penser que les clichés peuvent jouer un rôle de critère lors des ventes aux enchères sur le marché d'art international.

Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est emploient couramment les termes de « peinture traditionnelle », « zen », « Bouddha », « philosophie » (dans le sens traditionnel), « spirituel », « Orient et Occident » etc. Ce sont des mots que nous pouvons classer comme appartenant au champ lexical des « clichés », puisqu'ils ont été relevés plusieurs fois lors de notre enquête et dans les quatre revues d'art.

Si on distingue les caractéristiques culturelles entre les artistes issus de différents pays, on peut établir que les artistes japonais s'intéressent aux clichés issus de la guerre (« champignon », « bombe atomique »), de la catastrophe naturelle (« tsunami », « tremblement de Terre ») et de la religion traditionnelle (*Shinto*). Pour les artistes chinois, tout ce qui est lié à la tradition et est très développé et détaillé : on dénombre ainsi une véritable série de clichés comme le « taoïsme », la « mythologie », tout ce qui est « spirituel », « zen », l'« héritage », la « calligraphie » etc., qui sont très répandus dans la présentation des artistes asiatiques. On remarque notamment que les artistes chinois s'intéressent

aux périodes historiques de leurs pays (Han, Dang, Qing …) ainsi qu'à la spécificité politique de la Chine – le communisme – tout en abordant la « Révolution culturelle » et le régime de « Mao ». Ils aiment également employer des mots chinois comme *Yingxing*, *dianyin*, *yihui*, etc., accompagnés de nombreux caractères chinois. Quant aux artistes coréens, il est difficile de trouver quelques termes spécifiques qui ne peuvent représenter que la Corée et les Coréens : ils parlent parfois du *Karaoké*, de la « mythologie », du « taoïsme », du « bouddhisme » dont la notion et la pratique sont largement partagées dans les pays asiatiques. On remarque toutefois la présence de l'artiste Lee Bul qui parle de la politique du pays des années 70 tout en abordant l'identité du peuple coréen.

Ensuite, nous remarquons que les artistes japonais et chinois ont une forte conscience de leurs identités natales par rapport aux artistes coréens : c'est le cas des artistes Murakami (« *Je n'ai pas de choix car je suis Japonais* »), Kawamata, (« *j'avais une certaine responsabilité en tant que Japonais* »), Cai Guo-Quing (« *La société où j'ai grandi n'est pas celle de l'Occident* »), Ai Weiwei (« *Je suis chinois, je possède donc un raisonnement et un mode de pensée qui appartiennent à ma culture d'origine* »),. Les coréens sont-ils moins patriotiques que les artistes japonais et chinois, notamment car ils s'intéresseraient davantage à l'aspect esthétique universel ?

Il est également intéressant de remarquer que Murakami, qui pense qu'il n'a pas d'identité, développe le « goût oriental » dans son travail en tant que Japonais, ce qui nous permet de penser que les artistes asiatiques sont fortement sollicités pour évoquer tout ce qui est « asiatique » dans leurs créations sur la scène internationale de l'art contemporain, alors que les artistes américains, comme Warhol, sont « capables de tout faire » en tant qu'artiste « universel ». Remarquons que ce système de raisonnement, qui met en lien la création et l'origine géographique de l'artiste par nécessité, est également abordé par l'artiste Cai Guo-Qing dans l'interview avec Fei Dawei. Nous remarquons notamment qu'Ai Weiwei essaie de se tourner vers la tradition chinoise à travers laquelle le monde peut identifier l'œuvre de l'artiste : il y a donc une stratégie de communication développée de la part d'Ai Weiwei dans le projet de *On the Bird's Nest.* De plus, Sugimoto est l'un des rares artistes qui pense que « *nous sommes mondialisés, donc je peux élargir mes esthétiques japonaises en utilisant tous les matériaux que je veux*. » Soulignons cependant que ce que cet artiste japonais a évoqué est du côté matériel et non pas du côté du sujet. La spécificité japonaise est, en

outre, bien ancrée dans le travail de cet artiste tant dans les matériaux que dans la pensée comme nous l'avons constaté pendant l'enquête.

Les artistes asiatiques sont finalement bien conscients de leur situation en entretenant une relation directe avec le monde occidental et ce depuis l'ère de la mondialisation. Tous les artistes ne s'intéressent pas forçément à l'exotisme, mais il y en a beaucoup qui savent enrichir leurs histoires inspirées de leurs pays d'origine et dans le but de susciter l'intérêt de l'espace occidental.

IV-II. Les artistes de trois pays d'Asie de l'Est présentés à la Biennale de Venise

Considérons maintenant le cas de la Biennale de Venise qui a vu s'ouvrir sa 55^{e} édition en 2013. Pour cette manifestation mondiale, nous avons trouvé sept éditions de catalogues qui datent de 1997 (47^{e} : *Plateau de l'humanité*) à 2011 (54^{e} : ILLUMI*nations*) et que nous allons étudier. La Biennale de Venise est divisée en deux grandes parties : une exposition invitant des artistes du monde entier et qui est organisée selon le thème présenté par le Directeur, une série d'expositions organisées dans les pavillons nationaux où se trouvent les artistes représentant chacun leurs pays. Quand on consulte le catalogue de chaque édition de cette manifestation, on peut voir que les artistes invités et leurs travaux sont décrits à partir d'un texte représentatif rédigé, dans la plupart des cas, par des professionnels, des historiens ainsi que des critiques d'art. Quant aux artistes des pavillons nationaux, on peut trouver un texte général représentant l'ensemble des artistes sélectionnés par chaque pays du monde. Cette présentation est écrite, en général, par le commissaire de chaque pays. À travers cette enquête, nous cherchons à déterminer comment les artistes asiatiques et les trois pays d'Asie de l'Est essaient de communiquer avec le monde, puisque la Biennale de Venise est connue comme étant l'une des premières manifestations internationales. Notre hypothèse repose sur le fait que la plupart des textes diffusés dans les catalogues des biennales révèlent l'identité géographique et la spécificité culturelle des pays d'Asie de l'Est. Rappelons que l'exotisme peut jouer en tant que critère esthétique pour la scène internationale de l'art contemporain à partir de son aspect unique.

Notre méthode consiste à extraire les parties intéressantes dans l'ensemble des textes – de la 47e à la 54e édition (catalogue) – représentant les artistes de trois pays d'Asie de l'Est, sauf les artistes chinois qui sont très nombreux dans plusieurs éditions de la biennale, ce qui peut engendrer un déséquilibre total pour notre analyse qui doit essentiellement traiter l'ensemble des trois pays d'Asie de l'Est. C'est pourquoi nous étudierons uniquement les artistes chinois ayant participé à la 48e édition où figurent vingt artistes chinois sélectionnés par Harald Szeemann. Un nombre limité de présentations nous permettrons d'analyser plus en profondeur les discours des artistes chinois. Rappelons également qu'Harald Szeemann est considéré comme le précurseur de l'art contemporain qui a, comme nous l'avons étudiés tout au début de notre recherche, présenté de nombreux artistes étrangers à son exposition intitulée *When Attitudes Become Form* (1969).

Parmi les artistes chinois, on trouve notamment quelques artistes majeurs de l'art contemporain chinois comme Ai Weiwei, Cai Guo-Quing, Yue Minjun et Zhang Huan.

IV-II-1. Les artistes chinois de la 48e édition de la Biennale de Venise

Après l'analyse du profil de vingt artistes chinois ayant participé à la Biennale de Venise de 1999, nous avons constaté que la plupart des artistes chinois (80%) s'intéressent à l'histoire, à la tradition, à la culture chinoise ainsi qu'à la spécificité de leur société. Malgré ce fort aspect « exotique », il est intéressant de remarquer qu'il y a très peu d'artistes (Yue Minjun…) qui pratiquent la peinture parmi tous les artistes de la biennale, ce qui dessine un contraste avec le bilan de nos quatre revues d'art, notamment avec *Artprice*, qui montre que la peinture est la première pratique artistique pour les artistes chinois.

Nous avons finalement pu repérer quatre artistes chinois qui ne s'attardent pas sur la spécificité culturelle de leur pays : Liang Shaoji, Zhao Bandi, Zhang Huan et Xie Nanxing. L'aspect « exotique » est parfois très nuancé pour certains artistes comme Chen Zhen, Cai Guo-Quing, Qiu Shigua etc., et parfois moins valorisé dans le travail de certains artistes comme Zhang Huan, Ma Liuming, Yue Minjun, etc.

Afin de faciliter l'analyse, nous présentons les textes consacrés aux artistes chinois présentés lors de 48e édition de la Biennale de Venise selon les quatre catégories – T : « Tradition », I : « Identité », S : « Société », L : « Langue » – selon leurs caractéristiques.

T : « *Dans la tradition chinoise de la peinture à l'encre sur soie ou sur papier (shuimo hua), l'artiste devait avoir une image mentale claire de ce qu'il était sur le point de peindre avant de mettre la brosse sur la surface* [...] *mais le fait que cela se conforme au rythme vital déterminé à partir d'un courant d'énergie ou du souffle (qi) à travers l'alternance de noir et blancs – les deux principes ont surgi du chaos du monde et étaient les éléments basiques de "dix mille êtres".* » [*Traduction*] (Qiu Shigua)

T : « *Chen Zhen continue à être profondément influencé par la sagesse chinoise populaire ainsi que par le taoïsme et le bouddhisme* [...] *s'inspirant du bouddhisme tibétain qu'il a étudié, et sur sa première expérience de médecine traditionnelle chinoise, Chen Zhen parvient à créer une harmonie entre spirituel et corporel*. » [*Traduction*]

T : « *Le jour qui est traditionnellement réservé aux célébrations chinoises de la Lune*. » [*Traduction*] (Ai Weiwei)

T et L : « *Un bateau de pêche typique provenant d'une ville chinoise a navigué le long du Grand Canal pendant le jour de l'inauguration de la Biennale* [...] *l'artiste essaie de restaurer le* qi *(énergie invisible) grâce à l'intermédiaire de la géomancie et aux remèdes des herbes auxquelles la médecine traditionnelle chinoise est liée avec le motif-clé de la Terre et la sphère de vie*. » [*Traduction*] (Cai Guo-Qiang)

T : « *La qualité narrative du* Battling Crowds *dépend des mouvements minutieux comme le shoot de bagarre de voyou dans les films de* gongfu (kung-fu). » [*Traduction*] (Yang Shaobin)

T : « *La version chinoise montrée dans cette vidéo semble être plus raffinée – presque comme une démonstration de* Kung-fu. » [*Traduction*] (Ying-Bo)

T et I : « *Pendant dix minutes, l'artiste nu, allongé à plat ventre, a essayé d'utiliser la chaleur de son corps inoffensif afin de fondre l'insensibilité résultant de l'hibernation forcée de la culture chinoise*. » [*Traduction*] (Zhang Huan)

T : « *Spécialisée en peinture à l'encre chinoise, Lu Hao a une connaissance profonde de la culture chinoise traditionnelle* [...] *le culte de la philosophie traditionnelle chinoise, de « l'unité de l'homme et de la nature » et l'harmonie avec la nature*. » [*Traduction*] (Lu Hao)

T et I : « *Généralement, le droit à la "différence" n'est pas reconnu en Chine, que ce soit la différence de l'apparence physique ou de la nécessité intérieure*. » [*Traduction*] (Ma Liuming)

S et I : « *Le "temps" auquel Wang Jin se réfère est une époque dans l'histoire chinoise qui est en plein changement et qui se développe encore. Pendant quinze ans, après la fin de la Révolution culturelle, les valeurs du peuple chinois ont subi un changement radical*... » [*Traduction*] (Wang Jin)

T : « *À propos de la 'nature' des références faites, Wang Xingwei semble s'inspirer d'une très ancienne tradition de la peinture chinoise dans laquelle la "copie" de grands maîtres était une façon parfaitement respectable d'acquérir la maîtrise technique*. » [*Traduction*] (Wang Xingwei)

S : « *Peut-être l'artiste était constamment conscient de la complexité de l'âme humaine depuis le jour de la mort de Mao Zedong, où l'artiste lui-même était obligé de fondre en larmes*. » [*Traduction*] (Fang Lijun)

T : « *En Chine, il y a un genre de peinture de portrait qui, même si celui-ci n'a jamais été élevé au rang glorieux des écritures savantes, avait la prérogative d'être présent dans toutes les maisons pendant les dynasties des Ming et des Qing*. » [*Traduction*] (Zhang Hui)

I : « *Étant donné qu'il implique un examen perspicace et divertissant de la critique que les étrangers et les Chinois se sont fait mutuellement, on pourrait définir le travail de Zhou Tiehai comme "méta-critique" »* [*Traduction*] (Zhou Tiehai)

I : « *Wang Du le considère lui-même comme une image miroir des contradictions sérieuses dans l'art contemporain chinois. Le travail consiste en un enregistrement du bruit de la rue dans une ville chinoise qui a ensuite été diffusé dans les rues de la ville européenne organisant l'exposition*. » [*Traduction*] (Wang Du)

I : « *Ce rituel a été largement adopté en Chine au cours de ces dernières années après l'immense popularité de la culture américaine*[674]. » [*Traduction*] (Zhang Peili)

Quand on classe ces textes selon les catégories, la valeur de la catégorie « Tradition » est la plus élevée (68%) suivie par les autres catégories : « Identité » (23%), « Société » (6%), « Langue » (3%). Ce résultat correspond à peu près à celui de la répartition des « mots-clés » que nous avons collectés dans les quatre revues d'art pendant les 40 ans de l'enquête : « Tradition » (55%), « Identité », (30%) ; « Société » (13%), « Langue » (2%). Remarquons toutefois que le pourcentage de la catégorie

[674] « *In the Chinese tradition of ink-painting on silk or paper* (shuimo hua*), the artist had to have a clear mental image of what he was about to paint before putting brush to surface* [...] *but the fact that it conformed to the vital rhythm determined by the flow of energy or breath (*qi*) through the alternation of black and white – the two principles that arose from the original chaos of the world and were the basic components of "the ten thousand beings*"». (Qiu Shigua)
« *… Chen Zhen continues to be deeply influenced by Chinese folk wisdom as well as by Taoism and Buddhism* […] *Drawing on the Tibetan Buddhism he has studied and on his first-hand experience of ancient Chinese medicine, Chen Zhen manages to create a harmony between the spiritual and corporeal*. » (Chen Zen)
« *… the day which is traditionally reserved for the Chinese celebrations of the Moon.* » (Ai Weiwei)
« *A typical fishing-boat from the Chinese city sailed down the Grand Canal on the opening day of the Biennale* […] *the artist trying to restore its qi (invisible energy) by means of geomancy and those herb remedies which in traditional Chinese medicine are connected with the key motif of the Earth and the sphere of life*. » (Cai Guo-Quing)
« *The narrative quality of The Battling Crowds is dependent on the meticulous movements like the shots of the underworld hooligan scuffle in the* gongfu (Kung-fu) *films*. » (Yang Shaobin)
«*… the Chinese version shown in this video appears more refined – almost like a demonstration of Kung-fu*… » (Ying-Bo)
« *For ten minutes the naked artist, lying face downwards, tried to use the heat of his own defenseless body to melt down the insensitivity resulting from the enforced hibernation of Chinese culture*. » (Zhang Huan)
« *Specialized in Chinese ink painting, Lu Hao has a profound knowledge of traditional Chinese culture* […] *Chinese philosophy traditionally workships 'the unity of man and nature' and "the harmony with nature*" » (Lu Hao)
« *Generally in China the right to "difference" is not recognized, whether it be the difference of physical appearance or of inner necessity.* » *(Ma Liuming)*
« *The "time" Wang Jin refers to is an era in Chinese history that is full of change and ongoing development* […] *In the fifteen years after the end of the Cultural Revolution the values of the Chinese people underwent a radical change*…» (Wang Jin)
« *As for the "nature" of the references made, Wang Xingwei seems to be drawing on a very ancient tradition in Chinese painting, in which the "copying" of the great masters was a perfectly respectable way of acquiring technical mastery* » (Wang Xingwei)
« *Perhaps the artist has been constantly aware of the often perverse complexity of the human soul ever since the day of Mao Zedong's death when, having forced himself to burst into tears* …» (Fang Lijun)
« *In China there is a genre of portrait painting which, although never elevated to the glorious rank of the erudite texts, had the prerogative of being present in every house during the Ming and Qing dynasties*. » (Zhang Hui)
« *One might define Zhou Tiehai's work as "meta-critical", given that it involves a perceptive and amused examination of the criticism that "foreigners" and Chinese have made of each other*. » (Zhou Tiehai)
« *Wang Du himself considers it a mirror image of the serious contradictions within contemporary China. The work consists of a recording of the street noise in a Chinese city which was then broadcast in the streets of the European city hosting the exhibition* » (Wang Du)
« *This ritual bas been widely adopted in China in recent years due to the overwhelming popularity of American culture*. » (Zhang Peili)

« Tradition » est encore très élevé dans la présentation générale de la Biennale de Venise par rapport au résultat des revues d'art. Les termes récurrents sont les suivants : « tradition », « Mao », « Révolution culturelle », etc. Nous remarquons ensuite les termes suivants que nous pouvons classer en plusieurs catégories :

- *shuimo hua, qi, kung-fu,* « Mao Zedong »: artifice lexical..
- « Sagesse chinoise », « taoïsme », « bouddhisme », « médecine traditionnelle chinoise » « philosophie traditionnelle chinoise » : l'exotisme philosophique.
- « Célébrations chinoises », « culture chinoise », « histoire chinoise », « art contemporain chinois » : on remarque ici l'emploie de l'adjectivisation pour le terme « chinois » représentant la spécificité géographique.
- « Harmonie avec la nature » : ce terme évoque la philosophie orientale ainsi que le « pittoresque ».
- « Ming et Qing » : l'exotisme périodique.

Après de nombreuses analyses sur les artistes japonais lors de la 48^{e} édition de la Biennale de Venise, nous pouvons dire que la plupart des artistes chinois s'intéressent à l'histoire, à la tradition, à la culture chinoise ainsi qu'à la spécificité de leur société. Nous remarquons notamment qu'il y a très peu d'artistes chinois ayant participé à la 48e Biennale de Venise qui ne pratiquent pas la peinture contrairement la plupart des classements des artistes de trois pays d'Asie de l'Est que nous avons étudiés. Quant à la nature des textes consacrés aux artistes chinois présentés lors de 48e édition de la Biennale de Venise, la plupart des artistes chinois s'intéressent davantage à la « tradition », suivie de la question portant sur l'« identité », de la spécificité de la « société » chinoise et à la réflexion soulevée par la question de « langue ».

IV-II-2. Les artistes japonais à la Biennale de Venise

Observons à présent les artistes japonais. Nous avons repéré six artistes invités lors des expositions thématiques, pour les sept éditions : Mariko Mori (47^{e} Biennale), Tatsumi Orimoto (49^{e} Biennale),

Izumi Kato, Hiroharu Mori, Tabaimo et Tomoko Yoneda (52e Biennale). Ils sont ainsi très peu nombreux par rapport aux artistes chinois de la 48e édition de la Biennale. Nous comptons également deux artistes japonais (Izumi Kato, Tabaimo) qui pratiquent la peinture. Ce résultat reste relativement léger par rapport à la proportion totale des peintres présents dans les quatre revues occidentales.

Parmi les artistes japonais que nous avons recensés, nous remarquons qu'il n'y a que deux artistes (33%) qui s'intéressent à la tradition ainsi qu'à la spécificité culturelle de leur pays. Voici les extraits des textes des artistes Yukio Fujimoto et Tabaimo qui ont été invités lors de la 52e Biennale de Venise.

« *C'est aussi simple que cela. Et, autant potentiellement complexe et légèrement provocateur qu'un koan zen, bien que l'artiste pouvait être plus sympathique avec l'esthétique de John Cage que de celle des moines zen traditionnels de Kyoto, sa ville natale*. » [*Traduction*] (Yukio Fujimoto)

« *L'élégance de ces récits visuels témoigne clairement de la tradition de l'estampe japonaise classique, comme leurs éléments d'imagination sardonique …* » [*Traduction*] (Tabaimo)[675]

Remarquons ici les termes de « Koan zen », « moines zen traditionnels » et « tradition de l'estampe japonaise classique » que l'on peut regrouper dans la catégorie « artifice lexical ».

Nous pouvons finalement en conclure que les artistes japonais sont très peu nombreux par rapport aux artistes chinois lors de la 48e édition de la Biennale. Les artistes japonais s'intéressent en effet davantage à la tradition ainsi qu'à la spécificité culturelle de leur pays, tout en valorisant la catégorie d'« artifice lexical ».

[675] « *It is as simple as that. And as potentially complex and gently provocative as a Zen koan, though the artist could seem to be more sympathetic to the aesthetic of John Cage than to that of the traditional* Zen *monks of his native Kyoto*. » (Yukio Fujimoto)
« *The elegance of these visual narratives plainly evinces the tradition of classic Japanese printmaking, as their elements of sardonic fantasy …*» (Tabaimo)

IV-II-3. Les artistes coréens à la Biennale de Venise

Les artistes coréens sont encore moins nombreux : nous avons recensés trois artistes dans les sept éditions de la biennale : Soo-Ja Kim (48e Biennale), Lee Bul (48e Biennale), Do-Ho Shu (49e Biennale). Nous constatons que ces artistes pratiquent principalement les genres contemporains, comme l'installation et la vidéo et que deux artistes (67% !) sont des femmes (Soo-ja Kim, Lee Bul). La part des femmes reste donc toujours importante pour la Corée du Sud.

Contrairement aux artistes japonais, la plupart des artistes coréens représentent la spécificité culturelle de leur pays ou de l'Asie car seul le texte consacré à l'artiste Do-Ho Suh reste indifférent de la culture de son pays, alors que Soo-Ja Kim parle de *Bottari truck* (*Bottari* est un voile traditionnel coréen dont les femmes se servaient pour transporter les objets) et que Lee Bul évoque la « beauté orientale », la « notion folklorique » et le « Bouddhisme » dans ses créations.

Bottari truck est « *un objet en progression à travers l'espace et le temps nous localisant et nous disloquant de l'endroit d'où nous venons et là où nous allons* [...] *une abstraction d'une abstraction d'une personne de la société et de l'histoire et celle du temps et de la mémoire.* » [*Traduction*] (Soo-Ja Kim)

« *Comme une touche satirique ajoutée, l'installation parfume ses environs avec un parfum d'épice évocateur d'un Orient vu de façon romantique* [...] *Des poissons pailletés, pris dans la toile filetée d'or, sont enchevêtrés dans une masse de cheveux noirs, évocateurs de la beauté orientale. Les cheveux brillants sont transpercés d'épingles à cheveux, une fois préparés par les courtisanes coréennes* [...] *Une autre allusion, proche de l'expérience de Lee, provient d'une notion folklorique coréenne qui est qu'une personne dormant dans une chambre remplie de lys, mourra asphyxiée par l'émanation léthale des fleurs* [...] *Le titre,* Majestic Splendor*, est une traduction littérale du coréen* Hwa Um *qui, à*

son tour, vient du sanscrit Avatamska, l'un des principaux sutras bouddhistes[676]*.* » [*Traduction*] (Lee Bul)

Si le travail de Kim Soo-ja s'inspire largement de la guerre coréenne (« *Bottari truck* » que l'on peut traduire littéralement comme « camion chargé des bagages »), celui de Lee Bul, qui s'intéresse à l'identité de son pays à la Fondation Cartier, développe, à l'occasion de la Biennale de Venise, une vision orientaliste en parlant du « parfum », de la « beauté orientale », des « sutras bouddhistes », etc.

Il est finalement intéressant de voir que les artistes coréens essaient d'exploiter l'aspect « exotique », quand ils représentent leur pays lors d'une grande exposition internationale. Nous constatons notamment que les artistes coréens pratiquent principalement l'installation et la vidéo et que la visibilité des artistes femmes est assez élevée lors de la Biennale de Venise. L'aspect exotique n'est par contre pas autant développé par rapport au Japon et à la Chine.

Résultat d'analyse sur les artistes de trois pays d'Asie de l'Est présentés à la Biennale de Venise

Quel que soit le genre artistique, une très grande partie des artistes chinois participant à la 48e Biennale de Venise s'intéressent à la spécificité chinoise et à l'aspect « exotique » dans le texte de présentation. Ils sont notamment très sensibles à leurs traditions ainsi qu'à la culture de leur pays natal. Très peu d'artistes japonais font en revanche référence à la spécificité culturelle de leur pays,

[676] « Bottari truck *is a processing object throughout space and time locating and dislocating ourselves to the place where we came from and we are going to* […] Bottari is *an abstraction of a personnage abstraction of person of society and history and that of time and memory*." (Interview avec Hans-Ulrich Obrist publiée dans le catalogue de la 48e Biennale de Venise)
« *As an added satiric touch, the installation perfumes its surroundings with a spicy fragrance redolent of a romanticized Orient.* […] *Sequined fish, caught within the golden-threaded web, are entangled in a mass of black tresses, evocative of Oriental beauty. The shiny hair is pierced with hairpins once favored by Korean courtesans.* […] *Another allusion, closer to Lee's experience, comes from a Korean folk notion that a person sleeping in a room full of lilies will die, asphyxiated by the flowers' lethal emanation* [...] *The title* Majestic Splendor*, is a literal translation of the Korean* Hwa Um*, which in turn comes from the* Sanskrit Avatamska*, one of the major Buddhist sutras* ... » (Lee Bul)

tandis que la philosophie, la tradition orientale (Bouddha, Sanskrit, *Hwa Um*, etc.) ainsi que la culture coréenne (*Bottari,* folklore coréen, etc.) sont très valorisées dans le travail des artistes coréens.

Si l'on tient compte du fait que la Biennale de Venise est un événement très « artistique » représentant les nouvelles tendances artistiques du monde, il est possible de dire que l'évaluation esthétique du monde occidental dépend fortement du contexte culturel et historique, ainsi que de la tradition, pour les artistes chinois et coréens, alors que l'exotisme n'est pas considéré comme un avantage par les artistes japonais. Si le Japon a été le premier à s'être intégré au sein du monde de l'art contemporain parmi les pays d'Asie de l'Est, il est possible de dire que le charme du « cliché exotique » japonais s'est épuisé, selon les experts de l'art ainsi que des jurys de la Biennale de Venise, alors que la Chine et la Corée restent toujours des pays mystérieux dans le monde de l'art contemporain. Afin de savoir si « être exotique » peut représenter la valeur nationale, étudions maintenant les textes officiels des pavillons japonais, chinois et coréens lors de la Biennale de Venise.

IV-III. La représentation des pavillons chinois, japonais et coréen lors de la Biennale de Venise : de la 47^{e} à la 54^{e} biennale

Les textes représentant les pavillons de trois pays d'Asie de l'Est qui sont publiés dans les catalogues de la biennale sont assez différents de ceux consacrés aux artistes. Comme de nombreux artistes participent parfois à la représentation d'un pays à travers leurs propres pavillons construits au sein de la biennale, les textes officiels développent une vision générale sur la tendance artistique de leurs pays, au lieu de développer l'aspect esthétique des œuvres des artistes présents ou de commenter leurs œuvres. C'est-à-dire qu'à partir de ce type de textes, il est difficile d'étudier la dimension esthétique des œuvres et des artistes en vue de savoir si ces derniers profitent de clichés et de stéréotypes. Il est par conséquent difficile d'évaluer, dans les textes officiels des pavillons, le nombre d'expressions liées à la spécificité culturelle d'un pays. Des textes mentionnent toutefois la spécificité culturelle, traditionnelle ou sociale du pays, si les artistes invités ne sont pas très nombreux (1 ou 2) pour les artistes japonais et coréens : dans ce cas-là, l'intérêt se tourne effectivement vers l'univers créatif de l'artiste au lieu de développer un discours général englobant les créations de nombreux

artistes. Quant au pavillon chinois, il accueille plusieurs artistes chinois dans toutes les éditions de la biennale, mais dans le texte de la présentation générale que nous avons étudié, on relève de nombreuses phrases liées à la spécificité chinoise. Le mode de présentation des artistes reste ainsi divers entre les artistes chinois et ceux de deux autres pays. Nous signalons ici que c'est à partir de la 50e Biennale (2003) que l'on a vu apparaître la présence du pavillon chinois.

La 47e Biennale (1997)

Deux artistes coréens (Hyung-woo Lee, Ik-Joong Kang) et un artiste japonais (Rei Naito) ont été présentés lors de la 47e Biennale de Venise (1997). Les artistes coréens font référence à la peinture traditionnelle coréenne et à la culture folklorique, tout en utilisant des termes coréens très exotiques comme *minwha* (peinture folklorique ou peinture de genre) *et pujok* (talisman). On constate que le travail de Rei Naito fait référence à la religion ainsi qu'à la tradition culturelle du Japon (*Shinto,* thé), ce qui génère une atmosphère « exotique » dans son travail. Voici quelques extraits du texte publié dans le catalogue :

« *Les images et les signes fragmentés de Kan évoquent des éléments du* minwha*, une forme de peinture folklorique, et de* pujok*, des inscriptions talismaniques courantes dans les religions populaires. Les objets à structure de bois de Lee ressemblent aux pièces démontées d'un vaisseau en bois et aux outils qui se trouvent généralement dans les fermes traditionnelles*[677]*.* » [*Traduction*] (Hyung-woo Lee et Ik-Joong Kang)

« *Cette pureté évoque le minimal, l'esthétisme épuré des simples sanctuaires shintoïstes, des petites maisons de thé qui sont toujours visibles dans tout le Japon*[678]. » [*Traduction*] (Rei Naito)

[677] « *Kan's fragmented images and signs evoke elements from* minhwan *a form of folk painting, and* pujok*, the talismanic inscriptions common in folk religions. Lee's wooden structural objects resemble disassembled parts of wooden vessels and tools usually found in traditional farmhouses…* » (Hyung-woo Lee, Ik-Joong Kang)

[678] « *This purity is reminiscent of the minimal, pared-down estheticism of Shinto shrines and simple, small tea houses still evident throughout Japon*. » (Rei Naito)

La 48e Biennale (1999)

Pour la 48e Biennale de Venise (1999), nous trouvons de nombreux clichés et expressions stéréotypées (Nagasaki, *Karaoke, Norae Bang*) pour l'artiste japonais Tatsuo Miyajim et l'artiste coréen Lee Bul qui ont chacun représenté leur pays. Voici des extraits des textes de présentation :

« *Une bombe atomique a été larguée sur Nagasaki, la quasi-totalité des êtres vivants de cet épicentre a été anéantie*[679]. » (Tatsuo Miyajima)

« *…dans la zone principale, on trouve l'installation de Lee Bul conçue spécialement pour l'occasion, composée de deux* Norae Bang *ou deux capsules* Karaoke*, d'un large projecteur LCD avec des images qui bougent et les paroles de la chanson sélectionnée par le performeur du* Norae Bang[680]. » (Lee Bul)

La 49e Biennale (2001)

Les artistes japonais étant relativement nombreux (Yukio Fujimoto, Naoya Hatakeyama, Masato Nakamura) lors de la 49e Biennale, nous n'avons trouvé aucune expression liée à la spécificité géographique du Japon, alors que les travaux de Do-Ho Suh et de Michael Joo développent une réflexion sur leurs identités par rapport à la culture occidentale.

« *C'est l'expérience d'une situation spécifique dans un espace distinctif projetée dans la conscience d'une personne et établie dans la mémoire de cet espace invisible intérieur ; là, elle produit l'identité culturelle* [...] *À près de trente ans, Shu a immigré de Séoul à New York, le melting-pot culturel où les*

[679] « *An atomic bomb was dropped over Nagasaki and almost every living being at the epicenter was annihilated*. »
[680] « *… in the main area one finds Lee Bul's installation specially designed for the occasion, consisting of two* Norae Bang*, or* Karaoke *capsules and a large LCD projection with moving images and the words of the song selected by the performer of the Norae Bang* »

multiplicités et les changements se produisent avec plus de vigueur que dans n'importe quel autre endroit [...] *Ces dernières années, le travail de Joo a progressivement acquis une profondeur marquante à travers un sujet qui fait fusionner la pensée scientifique de l'Occident et le spiritualisme de l'Orient*[681]*.* » [*Traduction*] (Do-ho Suh et Michael Joo)

La 50e Biennale (2003)

Deux artistes japonais (Motohiko Odani, Yutaka Sone), trois artistes coréens (Whang Inkie, Chung Seoyoung et Bahc Yiso) et enfin cinq artistes chinois (Liu Jianhua, Lu Shengzhoung, Wang Shu, Yang Fudong, Zhan Wang) ont représenté leurs pays lors de la 50e Biennale de Venise (2003). Pour les artistes japonais et coréens, nous n'avons pas repéré de phrases concernant la spécificité de leurs pays, alors que quelques artistes chinois montrent leur intérêt pour vers la tradition et leur culture natale.

« … *les œuvres utilisent l'acier inoxydable pour reproduire les traditionnelles roches savantes que l'on trouve communément dans les jardins classiques. Dans la tradition chinoise, la roche érudite représente une sorte de nostalgie pour la nature, un idéal* [...] *Lu Shengzhong travaille avec des livres et des couvertures de livres pour reconstituer une peinture géante de paysage classique chinoise. Semblable à la roche savante, la peinture de paysage est un symbole de la nature dans la culture traditionnelle chinoise*[682]*.* » [*Traduction*] (Liu Jianhua, Lu Shengzhoung, Wang Shu, Yang Fudong, Zhan Wang)

[681] « *That is, the experience of a specific situation in a specific space is projected into a person's consciousness and established in the memory of that invisible interior space; there, it produces cultural identity* […] *Shu migrated in his late twenties from Seoul to New York, the cultural melting pot where multiplicities and changes occur more vigorously than in any other place* […] *In recent years, Joo's work has gradually gained further depth through subject matter that fuses Western scientific thinking and Eastern spiritualism …* »

[682] « *Works use stainless steel to replicate traditional scholar rocks commonly found in classical gardens. Within Chinese tradition, the scholar rock represents a kind of nostalgic longing for nature in an ideal sense* […] *Lu Shengzhong works with books and book covers to piece together a giant classical Chinese landscape painting. Similar to the scholar rock, landscape painting in traditional Chinese culture is a symbol of nature…* » (Liu Jianhua, Lu Shengzhoung, Wang Shu, Yang Fudong, Zhan Wang)

La 51e Biennale (2005)

Pour la 51e Biennale (2005), le texte représentant le pavillon japonais (artiste : Miyako Ishiuchi) ne contient pas d'expression de cliché, tandis que les artistes chinois (Yung Ho Chang, Liu Wei, Sun Yuan et Peng Yu, Wang Qiheng, Xizhen) et l'artiste coréen Chakyoung s'intéressent à la tradition culturelle.

Voici l'extrait du texte :

« *reflète les différents esprits de l'époque de changement rapide et de développement dans la société chinoise* [...] *L'espace extérieur adjacent souligne trois œuvres associant la culture traditionnelle chinoise et la sagesse conceptuelle contemporaine* [...] *L'architecte Yung Ho Chang utilise le bambou pour construire un pavillon ouvert dans le* Virgin Garden » [*Traduction*] (Yung Ho Chang, Liu Wei, Sun Yuan et Peng Yu, Wang Qiheng , Xizhen)[683]

« *L'exposition dans le pavillon coréen et ce pavillon lui-même, comme un conduit entre l'extérieur et l'intérieur, incarneront la méthode et l'attitude d'une telle transformation culturelle et d'un tel échange comme cela s'est produit en Corée : un canal ouvert entre la Corée et le monde extérieur* [...] *en empruntant le concept de chagyeong de la tradition coréenne (*changyeong*) est un jargon architectural. Une fenêtre est un important facteur architectural dans la construction d'une maison ou d'un bâtiment, et quand une fenêtre est fabriquée afin de voir le paysage extérieur, la notion de* changyeong *est utilisée, ce qui signifie "emprunter le paysage"*[684]*.* » (Chakyoung)

[683] Emersion « *reflects the various spirits of the time arising out of the rapid change and development in Chinese society.* […] *The adjacent outdoor space features three works marring traditional Chinese culture and contemporary conceptual wisdom.* […] *The architect Yung Ho Chang uses bamboo to build an open pavilion in the* Virgin Garden … » (Yung Ho Chang, Liu Wei, Sun Yuan et Peng Yu, Wang Qiheng, Xizhen)

[684] « *The exhibition in the Korean Pavilion and the pavilion itself, as a conduit between outside and inside will embody the method and attitude of such cultural transformation and exchange as happened in Korea: an open channel between Korea and the outside world* […] *by borrowing the concept "*chagyeong*" from the Korean tradition (*changyeong*) is architectural jargon. A window is a significant architectural factor in building a house or building, and when a window is designed to see the scenery outside the term "*changyeong*" is used, meaning "to borrow scenery" »* (Chakyoung)

La 52e Biennale (2007)

Observons à présent le cas de la 52e Biennale (2007). Les artistes chinois (Shen Yuan, Yin Xiuzhen, Kan Xuan, Cao Fei) étant toujours très nombreux, on ne parle pas de leur culture natale dans le texte officiel de leur pavillon et le texte publié dans le catalogue développe donc un propos général sur pavillon chinois. L'artiste japonais Masao Okabe, ainsi que l'artiste coréen Lee Hyungkoo, restent également indifférents à la spécificité de leurs pays. Aucun artiste d'Asie de l'Est n'emploie donc les expressions qui reflètent l'identité géographique et natale de leurs pays.

La 53e Biennale (2009)

Pour la 53e Biennale (2009), il n'y a que les artistes chinois (Fan Lijun, He Jinwei, He sen, Liu Ding, Qiu Zhijie, Zeng Fanzhi, Zeng Hao) qui développent une réflexion assez caricaturale à propos de la société chinoise, alors que les artistes japonais (Haegue Yang) et coréen (Haegue Yang) restent indifférents à tout ce qui peut être perçu comme « exotique » dans le monde occidental.

Voici quelques extraits de la présentation générale du pavillon chinois :

« *Le pavillon chinois à la 53e édition de l'Exposition Internationale d'art 2009 s'efforce de démontrer les changements qui se produisent en Chine, en manifestant le reflet d'une réalité chinoise et la diversité au sein de la philosophie chinoise et en stimulant une approche plus positive et une richesse d'interprétations* [...] *Ils ont non seulement été personnellement témoins du changement social en Chine, mais ils sont aussi les participants actifs du développement de l'art contemporain chinois* [...] *Leurs œuvres prendront la forme d'un ensemble organique qui encourage mutuellement et rend des informations supplémentaires, tout en manifestant la mentalité culturelle de la Chine, son système de*

valeurs présent, et exposant également la compréhension d'un mode chinois de la mondialisation[685]*.* » [*Traduction*] (Fan Lijun, He Jinwei, He sen, Liu Ding, Qiu Zhijie, Zeng Fanzhi, Zeng Hao)

La 54e Biennale (2011)

Les artistes chinois sont toujours très nombreux (5 artistes) lors de la 54e Biennale (2011), alors que les pavillons japonais et coréen ne présentent qu'un seul artiste chacun. Tabaimo, artiste japonais, cite un des proverbes chinois *Zhuangzi*, ce qui peut être perçu comme « exotique » dans l'espace occidental. Pour les artistes chinois, ils dévoilent une réflexion relativiste entre l'Orient et l'Occident, tout en abordant l'ancienne philosophie chinoise. Aucune expression liée à la spécificité coréenne n'a été trouvée dans la présentation générale du pavillon coréen (artiste : Lee Yongbaek).

Regardons les extraits de la présentation générale des pavillons japonais et chinois :

« *Selon un proverbe du classique chinois* Zhuangzi, *"Une grenouille dans un puits ne peut pas imaginer l'océan." On pose alors la question "Le monde d'une grenouille vivant dans un puits est-il vraiment si petit*[686]*?* » [*Traduction*] (Tabaimo)

« *La beauté est généralement définie par la lumière dans l'esthétique occidentale, alors que les esthètes chinois trouvent une relation plus étroite entre la beauté et la saveur. Les Cinq Saveurs sont un aspect des Cinq Eléments qui ont été utilisés pour expliquer l'origine de toutes les choses dans le monde par les anciens philosophes chinois* [...] *Cinq artistes ont pris le goût ou le parfum du thé, de*

[685] « *The China Pavilion at the 2009 53rd International Art Exhibition strives to demonstrate these changes occurring within China, manifesting a reflection of a Chinese reality and the diversity within the Chinese ethos, stimulating a more positive focus and a wealth of interprÉtations* […] *Not only have they personally witnessed social change in China, but they are also active participants in the development of Chinese contemporary art* […] *Their works will take shape as an organic whole, mutually encouraging and reciprocating with supplementary information, manifesting China's cultural mindset and its present values system, expounding on an understanding of a Chinese mode of globalization*. » (Fan Lijun, He Jinwei, He sen, Liu Ding, Qiu Zhijie, Zeng Fanzhi, Zeng Hao)

[686] « *According to a proverb in the Chinese classic the* Zhuangzi, *'A frog in a well cannot conceive of the ocean.' Posing the question "Is the world of a frog living in a well really so small*?" » (Tabaimo)

l'alcool, des médicaments à base de plantes, de la fleur et de lotus et de l'encens comme le sujet de leurs œuvres[687]*.* » [*Traduction*]

Dans cette partie, nous pouvons constater que l'exotisme se développe moins fortement dans les textes représentant les pavillons de trois pays d'Asie de l'Est qui sont publiés dans les catalogues de la biennale. Le Japon, la Chine et la Corée du Sud s'appuient alternativement sur des clichés et des stéréotypes dans les 8 éditions de la Biennale de Venise publiées de 1997 à 2011 : l'exotisme est, par exemple, parfois moins intéressant pour la Chine dans certaines éditions du catalogue, alors que cette dernière parle très nettement de tout ce qui provient d'elle-même.

Malgré une présentation assez faible concernant les clichés et les stéréotypes dans les éditions des biennales, nous avons cependant remarqué que de nombreux artistes font référence à leurs cultures d'origine, à la réflexion relativiste entre l'Orient et l'Occident, ainsi qu'aux traditions de leurs pays, ce qui créé une atmosphère « exotique » : les termes typiquement asiatiques comme minwha, pujok, Shinto, thé, Nagasaki, Karaoke, etc., sont récurrents dans les textes représentant les pavillons des trois pays d'Asie de l'Est.

Résultat d'analyse sur la représentation des pavillons chinois, japonais et coréen lors de la Biennale de Venise : de la 47e à la 54e biennale

Un grand nombre de textes représentant les pavillons asiatiques développent des idées très générales ou assez descriptives sur les artistes asiatiques, lorsque les participants de la Biennale de Venise sont très nombreux. Cependant, on sait que plusieurs textes de ces pavillons s'intéressent à la spécificité culturelle de l'Asie en développant l'aspect « exotique » : 3 textes pour le Japon et la Chine, 4 textes pour la Corée du Sud sur 8 biennales de Venise. Quand on étudie de plus près les expressions

[687] « *Beauty is usually defined by light in Western aesthetics whereas Chinese aestheticians find a closer relationship between beauty and flavor. Five Flavors is one aspect of the Five Elements that was used to explain the origin of all things in the world by ancient Chinese philosophers* […] *Five artists have taken the flavor or smell of tea, liquor, lotus flower herbal medicine, and incense as the subject of their works*. » (Cai Zhisong, Liang Yuanwei, Pan Gongkai, Yang Maoyuan, Yuan Gong)

de clichés et de stéréotypes selon les pays, les artistes du pavillon japonais sont concernés par les termes « bombe atomique/Nagasaki », « Shinto », « thé », « tradition » etc., alors que les artistes représentant le pavillon chinois s'intéressent davantage à la « philosophie », à la « sagesse », à la « tradition chinoise », etc. L'« exotisme philosophique » est ainsi très nuancé dans le discours du pavillon chinois lors des biennales de Venise. Pour les artistes coréens, on repère bon nombre de mots coréens comme « minwha », « pujok », « Norae Bang » et « chagyeong » que l'on peut classer dans le « champ lexical de la langue ».

Conclusion du chapitre IV

Après avoir analysé les discours des artistes asiatiques développés dans les médias, on peut constater que beaucoup d'entre eux s'intéressent à l'exotisme pour leurs créations artistiques. Ce sont donc les artistes eux-mêmes qui montrent une forte conscience du changement du régime artistique à l'ère de la mondialisation, tout en développant un système de langage basé sur des « clichés » et des « stéréotypes ». Ce sont notamment les artistes chinois qui sont très sensibles, alors que les artistes coréens sont les moins concernés par la spécificité culturelle ainsi que les traditions de leur pays. Pour les artistes japonais, l'aspect « exotique » est nettement moins valorisé que chez les artistes chinois, mais il est intéressant de savoir que Murakami profite de la culture de son pays d'origine, sans tabou, afin d'accéder à la « notoriété » artistique sur le marché de l'art.

Le Japon, la Chine et la Corée sont des pays asiatiques qui peuvent partager certains aspects culturels que nous voyons être qualifiés dans les discours d'artistes de ces trois pays à travers plusieurs termes spécifiques comme « tradition », « zen », « Bouddha », etc. Il est à la fois possible de collecter un groupe de mots nous permettant de distinguer les trois pays : les termes ayant un lien direct avec les désastres (« bombe atomique », « tsunami », etc.) concernent uniquement les artistes japonais, alors que les clichés chinois sont particulièrement larges puisqu'ils évoquent l'aspect mystérieux, légendaire, sage et ancestral : « taoïsme », « mythologie », « spirituel », « Han », « Dang », « Qing », etc. Pour les artistes coréens, les clichés s'inscrivent plutôt dans des généralités renvoyant vers l'idée d'une l'Asie très inspirée par la tradition chinoise. L'idée de Boris Groys parlant de la « *recherche de codes spécifiques qui puissent distinguer un endroit de tout autre sur la carte du tourisme international* » est donc pertinente pour les textes consacrés à la création des œuvres des artistes asiatiques.

Considérons maintenant des résultats portant sur plusieurs éditions de la Biennale de Venise. Si on traduit tous les résultats des éditions que nous avons étudiés en pourcentage, on peut voir que les artistes chinois représentant le pavillon de la biennale sont les plus concernés par la spécificité ou par

la tradition de leur pays : 80% (4 sur 5 éditions)[688] des éditions dévoilent l'aspect lointain dans la présentation générale du pavillon chinois, suivis par les artistes coréens (50% : 4 sur 8 éditions) et enfin les japonais (37% : 3 sur 8 éditions). Ce résultat correspond finalement à celui des études faites sur la valeur 'EX' des artistes de trois pays d'Asie de l'Est et que nous avons obtenue à partir des articles parus dans les quatre revues d'art de 1971 à 2010 : la valeur 'EX' est la plus élevée pour les artistes chinois et la moins forte pour les artistes japonais et coréens. Rappelons par ailleurs que le résultat total de la valeur 'EX' des revues d'art de 1971 et 2010 est de 50%. Même si les périodes de comparaison ne sont pas identiques entre les revues d'art (40 ans) et les éditions de la biennale de Venise (1997-2011), ce chiffre correspond au pourcentage total (52%) des pavillons de trois pays d'Asie de l'Est développant la spécificité culturelle de l'Asie. Nous remarquons ensuite que toutes nos enquêtes montrent que l'aspect « exotique » des artistes asiatiques dépend de la nationalité et se développe différemment selon les trois pays d'Asie de l'Est, tant dans les revues d'art que dans le mode de présentation des artistes lors de la biennale de Venise. Ce qui nous permet à nouveau de penser qu'il y a certains pays qui sont plus concernés par l'aspect « exotique » que d'autres.

Si on analyse le nombre de représentations caricaturales des pays asiatiques par périodes et qui sont employées dans les textes officiels des pavillons japonais, chinois et coréen, on peut voir que c'est vers la fin des années 90 (47^{e} et 48^{e} biennales) que l'on constate une forte visibilité des expressions renvoyant à la spécificité culturelle et locale pour les pavillons japonais et coréen. Pour la Chine, c'est uniquement lors de la 52^{e} édition de la biennale que l'on constate l'abence de tout propos lié à la spécificité chinoise.

Quant aux discours officiels des pavillons asiatiques, ils sont, de manière générale, parfaitement concernés par la tradition, la culture, la société et l'identité de leurs pays, même si la plupart de ces textes contiennent une présentation assez sommaire portant sur l'aspect esthétique des artistes qui participent.

[688] Si on compare les 80% que les artistes chinois ont obtenus après le calcul du nombre de textes relevant la spécificité chinoise, édités dans les catalogues de la Biennale de Venise de 2003 à 2011 (de la 50^{e} à la 54^{e} Biennale) avec la valeur 'EX' des artistes chinois qui figurent dans les quatre revues d'art de 2001 à 2010, on peut constater que le résultat final est presque identique. On peut compter 36 articles dans les quatre revues consacrées aux artistes chinois dans les années 2000 dont 30 (83%) concernent l' « expression » typique.

On peut toujours caractériser les pays selon les clichés employés dans les discours des artistes participant à plusieurs éditions de la Biennale de Venise. Les artistes chinois s'intéressent toujours à la « sagesse chinoise », au « taoïsme », au « bouddhisme », à la philosophie orientale ainsi qu'aux anciennes dynasties, alors que les artistes japonais montrent un grand attachement aux termes évoquant les catastrophes naturelles ainsi que le bombardement pendant la guerre. Les clichés coréens deviennent également identifiables, si s'intéresse aux artistes de la Biennale de Venise. On peut considérer que les termes « *minwha* », « *pujok* » et « *Norae Bang* » sont très coréens.

Si on comptabilise l'ensemble des résultats contenant la part des quatre revues d'art, et des analyses des discours artistiques circulant dans les médias et d'Artprice, on peut dire que les artistes chinois restent toujours exotiques, tant dans les revues d'art que sur le marché de l'art, ainsi que dans le cadre des différents supports des médias et à la biennale de Venise. Quant aux artistes japonais, ils sont moins exotiques que les chinois lors de la biennale de Venise, mais ils savent profiter de leur authenticité sur le marché de l'art, tout en concevant une stratégie de communication, comme c'est notamment le cas de Murakami. Les artistes coréens sont en général les moins exotiques comparés aux artistes des deux autres pays, mais ils s'intéressent particulièrement à la spécificité de leur pays lors de la Biennale de Venise.

CHAPITRE V : L'évolution de l'exotisme dans l'art à travers l'Histoire et son développement chez les artistes asiatiques et dans les expositions

Au travers des recherches précédentes, nous avons clairement démontré que les artistes asiatiques se sont emprisonnés dans le jugement des occidentaux. L'Occident essaie de comprendre et d'évaluer les créations artistiques à travers leur propre connaissance empirique ainsi que leurs attentes esthétiques. Il s'agit en effet d'un divertissement culturel de la part du monde occidental, qui procure un plaisir hédoniste au travers de l'exotisme porté et engendré par les œuvres des artistes asiatiques. Il existe Une exigence esthétique formulée par le pouvoir ethnocentrique occidental que l'on peut évaluer au regard des créations des artistes périphériques à la scène internationale de l'art contemporain ; celle-ci s'intéresse de plus en plus à la diversité géographique ainsi qu'au pluralisme culturel et ce, depuis l'ère de la mondialisation. De plus, clichés et stéréotypes se multiplient dans le langage de ces artistes périphériques, comme nous l'avons clairement identifié. Plusieurs analyses empiriques effectuées dans le troisième chapitre ont permis de saisir les termes spécifiquement locaux et authentiques en jeu. Rappelons que la plupart de ces clichés entretiennent un lien important avec le passé, comme en témoignent les termes « Zen », « dynasties », « Hiroshima », « Mao », « Bouddhiste », etc.

Malgré un dynamisme dans le développement de clichés solidement ancrés au passé, certains annoncent leur fin prochaine et l'arrivée d'une culture nouvelle. Dans son ouvrage intitulé *Nouvel art contemporain japonais,* Carolin Ha Thuc, spécialiste de l'art contemporain asiatique, souligne l'importance de Murakami qui connaît un grand succès international en empruntant les « *codes et références aux mangas et dessins animés* ». Selon elle : « *Ce succès ainsi que la mode, entre autres, des mangas en Europe, ont permis au Japon de prendre conscience de la richesse et de la qualité de sa culture*[689] », ce qui corrobore notre propos au sujet de cet artiste. Elle annonce cependant la fin de l'âge des stéréotypes (du *kawai,* des animés et des robots) pour les artistes japonais qui essaient plutôt aujourd'hui d'alimenter une nouvelle richesse artistique tout en entretenant des rapports à

[689] Caroline Ha Thuc, *Nouvel art contemporain japonais*, nouvelles éditions SCALA, Paris, 2012, p. 4.

la « réalité », à la « nature », au « temps » ou à l'« espace » issus de leur culture et de leur philosophie. De ce fait, ils s'intéressent à un nouveau contexte global et contemporain, ce qui signifie que le monde des clichés et des stéréotypes peut s'évoluer entre les différentes générations. Nous citons aujourd'hui très couramment les nouveaux termes et concepts tels que« kawai », « Pokémon », « Hello Kitty », etc., dans la culture populaire du XX^{e} et XXI^{e} siècle. Ces clichés inspirent très profondément la création des artistes japonais comme dans le cas de Murakami. Soulignons cependant que Carolin Ha Thuc parle de tout ce qui est lié à la catastrophe naturelle (« tremblements de terre », « tsunamis », « Séisme », etc.) en tant que nouveau terme typiquement japonais, celui-ci remplaçant le terme « kawai », « Pokémon », etc.

La question des artistes chinois qui développent un nouveau contexte artistique et introduisent de nouveau des termes exotiques comme « Mao », « Révolution culturelle », « Bruce Lee », etc., peut être abordée ; comme en témoigne un autre ouvrage de Carolin Ha Thuc, intitulé *L'art contemporain en Chine depuis 2000*[690]. Elle y souligne l'impact et l'importance du changement de la société chinoise à l'ère de cette nouvelle situation politique et économique. La tradition chinoise est également bien présente dans l'ensemble de cet ouvrage dédié à la nouvelle génération des artistes chinois puisqu'on y trouve des mots exotiques comme « bouddha », « Confucius », « taoïsme », « peinture à l'encre », « calligraphie », « héritage culturel », etc. Ce sont exactement les mêmes termes que nous avions pu découvrir dans les nos quatre revues internationales.

Nous pouvons finalement dégager deux aspects essentiels dans le discours et l'analyse de Carolin Ha Thuc vis-à-vis des artistes asiatiques à partir desquels nous aimerions enfin poser la question fondamentale qu'est la liberté artistique.

L'exotisme peut développer son propre parcours d'évolution au sein de l'histoire : les termes comme « bouddha », « taoïsme », « calligraphie », etc., sont en effet chronologiquement très loin de la société contemporaine, ce qui engendre parfois une idée d'anachronisme. De nombreux artistes périphériques évoquent le passé de leur pays natal dans leurs créations artistiques, à la demande d'un Occident qui exige d'eux d'introduire tout ce qui développerait l'idée d'un héritage ancestral,

[690] Cet ouvrage analyse l'art contemporain chinois à travers quatre grandes lignes : « La nouvelle société du spectacle », « Du collectif à l'individualisme », « L'artiste dans une société en plein mutation » et « D'une tradition à l'autre ». Caroline Ha Thuc, *L'art contemporain en Chine depuis 2000*, nouvelle éditions SCALA, Paris, 2014.

quand bien le progrès est manifeste. Le concept d'exotisme s'inscrit en effet dans une histoire très ancienne. Au cours de son évolution, ni son caractère ni sa nature n'ont tellement changé : depuis l'antiquité, le « lointain » est généralement évoqué à partir de deux grands aspects, qui s'opposent l'un à l'autre : terre des monstres et paradis. Ces deux thèmes sont toujours très récurrents dans l'art contemporain asiatique, notamment chez les artistes japonais, comme en témoigne les univers artistiques de Murakami, Masami Teraoka, Makoto Aida, etc., qui créent un monde singulier tout en faisant référence à la tradition et en même temps aux clichés inhérents à la culture japonaise. Il est par conséquent intéressant de mettre en lien le passé et le présent, tout en étudiant les fondements ainsi que l'évolution de nombreux clichés qui perdurent jusqu'à nos jours dans la création artistique. Il nous paraît en effet essentiel de comprendre comment évolue la sphère des clichés et des stéréotypes dans l'histoire et saisir comment s'articule l'ethnocentrisme occidental vis-à-vis des pays périphériques.

Les nouveaux termes comme « kawai », « Pokémon », « Hello Kitty » ainsi que tout ce qui décrit les catastrophes naturelles japonaises s'inscrit parfaitement dans une actualité. Ces clichés exotiques développent et rendent en effet compte, malgré de nombreuses expressions liées à la temporalité ancienne, du nouvel écoulement du temps à travers ces termes innovants. Ceci nous permet de comprendre comment cette constellation de clichés et de stéréotypes évolue dans l'Histoire, depuis leurs premières occurrences jusqu'à nos jours.

Si ces clichés et les stéréotypes sont, par ailleurs, le reflet des attentes d'un monde occidental qui oblige les artistes périphériques à s'intéresser à leur culture authentique et liée à leur territoire, il est également important de se poser la question de la liberté artistique. Nous aimerions savoir pourquoi il y a autant d'engagements esthétiques –être exotique- qui réduisent le choix artistique ainsi que le terrain de création pour les artistes non-occidentaux, alors que les artistes occidentaux sont libres dans leur choix artistique comme témoigne le Murakami dans un extrait que nous avons déjà étudié :

« *"Warhol pouvait concevoir vie facile avec la peinture, pourquoi notre travail est alors si compliqué ?"* […] *Mon point faible est mon origine orientale. La saveur orientale est trop dans la présentation. Je pense que cela n'est pas juste pour moi sur le champ de bataille de l'art contemporain, je n'ai pourtant pas le choix parce que je suis japonais.* »

Nous nous intéressons ici à la réaction du monde occidental vis-à-vis des nouvelles valeurs esthétiques portées par les artistes exotiques. C'est pourquoi nous allons brièvement considérer quelques artistes asiatiques dont le travail relève de la Nouvelle École de Paris. Fujita (retour définitif à Paris en 1950 après plusieurs années de voyage), et Zao Wou-Ki (arrivé en France en 1948) sont de bons exemples à étudier, en ce sens. Ils ont en effet joué un rôle majeur en tant que peintres asiatiques de Montparnasse à partir des années 50. Cela nous permet alors de penser que leur séjour à Paris se trouve à l'intersection de la période moderne et contemporaine[691].

Comment se comporte aujourd'hui l'espace géographique non-occidental vis-à-vis de ce pouvoir d'Occident qui transforme le paysage du monde artistique ? Nous allons voir que les artistes ainsi que les professionnels de l'art qui vivent et travaillent même dans des pays non-occidentaux s'intéressent vivement à la problématique soulevée par cette problématique : « être exotique ». Nous allons par conséquent considérer l'exposition *Le Printemps et l'Automne,* organisée en 2010 en Corée du Sud qui soulève la question du rapport déséquilibré existant entre l'Occident et l'Orient dans la création et la diffusion des œuvres des artistes périphériques.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, clarifions, ici, quelques nouveaux termes que nous emploierons partiellement dans ce chapitre.

« Réalisme de l'étrange » : ce terme « *correspond aux formes les plus anciennes de l'exotisme, et ce que l'on appellera le réalisme rêveur, où se marient souvenirs et réel, archétypes et réalité lointaine*. » Il s'associe notamment à « *la description d'une merveille exotique (un réalisme du bizarre, de l'étrange), tout à fait étonnante pour un Européen du XIII^e^ siècle* » comme plusieurs épisodes pittoresques (salles couvertes d'argent et d'or, ciselures où sont représentés lions et dragons, toits multicolores) présentés dans *Le Livre des merveilles* (1298-1301)[692].

[691] Rappelons que l'art contemporain commence à partir de 1945 chez les historiens de l'art.
[692] Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Dunod, *op., cit.,* pp. 28-29.

« Rêverie exotique » : ce terme est expliqué ainsi par Jean-Marc Moura :

« *Il s'agit d'une description de la réalité étrangère pas totalement détachée du mythe (du Moyen Âge au XVI^e^ siècle), une utilisation de quelques clichés à des fins divertissantes (turqueries) ou plus édifiantes (exotisme philosophique), l'usage d'une parure exotique (la thématique orientale des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles), la réflexion enfin née du constat de l'existence de sociétés radicalement différentes (de Montaigne à Rousseau). Globalement, cet exotisme ne se pose guère la question de la description de la réalité étrangère. Il la réduit en effet aussitôt à quelques éléments connus, que ceux-ci relèvent du merveilleux, du stéréotype culturel ou des débats d'idées qui dominent alors*[693]. »

« Fantaisie exotique » : c'est le spectacle de ces aspects bizarres, comiques ou séduisants et engendré par les clichés et stéréotypes qui relèvent de la fantaisie, de l'évasion, de l'utopie, et qui s'opposent à tout réalisme, à tout naturalisme que nous évoquons dans notre travail[694].

« Exotisme des gratte-ciel et de l'électronique » : évoqué par Tzvetan Todorov, ce terme désigne essentiellement l'inégalité du développement de la technologie entre les continents et les pays[695]. On entend souvent dire que les pays asiatiques, comme le Japon et la Corée du Sud, ont mis au point la technologie dans la nouvelle industrie. On imagine des gratte-ciel quand on pense à Tokyo, à Hong Kong et à Séoul : c'est donc un paysage plutôt « pittoresque » et moderne que sous-entend cette expression. Cette image portée vers une technologie innovante montre toutefois un écart avec la spécificité d'un pays. Il est vrai que certains pays d'Asie de l'Est sont technologiquement et industriellement très développés par rapport aux pays occidentaux, mais un paysage asiatique construit à partir de buildings n'est guère différent de certaines grandes villes américaines ou européennes. La technologie est, par ailleurs, universelle : une voiture ou un téléphone ou un ordinateur portable fabriqué en Corée du Sud se vend bien aux États-Unis et en Europe. De plus, il n'y a pas que les artistes asiatiques qui maîtrisent la vidéo, l'ordinateur ou d'autres nouvelles

[693] *Ibid.,* pp. 66-68.
[694] *Ibid.*, pp. 26-27.
[695] *Ibid*., p. 299.

technologies dans la création artistique. Le savoir se partage aujourd'hui dans tous les domaines et il est par conséquent difficile de qualifier « l'Exotisme des gratte-ciel et de l'électronique » comme étant un trait caractéristique et spécifique à l'Asie.

V-I. Le fondement de l'ethnocentrisme : la rêverie et l'arrogance

V-I-1. Constantinople et l'Extrême-Orient

Le premier impact et le conflit violent et massif entre l'Occident chrétien et l'Islam de l'Orient a eu lieu à partir du XI^{e} siècle vers l'ouverture des guerres « saintes » juste après que les Turcs Seldjoukides aient fermé la voie de pèlerinage. À la demande d'Alexis I^{er} Comnène, empereur byzantin, le Pape convoqua un concile à Clermont afin de « libérer l'Église universelle de ses entraves ». Afin de convaincre les rois, les princes, les comtes, les chevaliers et d'autres chrétiens riches et militairement puissants, Urbain II profita très habilement de la puissance de Dieu en promettant aux participants de cette guerre de délivrer l'indulgence plénière, remise de la pénitence imposée pour le pardon des péchés. Urbain II déclara ainsi que : « *À quiconque aura pris le chemin de Jérusalem en vue de libérer l'Eglise de Dieu, pourvu que ce soit par piété et non pour gagner honneur ou argent, ce voyage lui sera compté pour toute pénitence*[696] », et il évoque notamment le fait que « *Jérusalem est le nombril du monde, terre plus qu'aucune autre féconde, pareille à un nouveau parad*[697]*.* » L'Orient est par ailleurs un lieu regorgeant de nombreuses légendes sur le monde chrétien – comme celles du Prêtre Jean, Gog et de Magog et de l'Arbre Seul-Arbre Sec – lesquelles permettent au monde occidental de constituer l'aspect supérieur de la religion que l'on doit défendre[698]. L'Orient vu par les Goths, les Francs, les Celtes et les « barbares » était en outre un terrain de richesses. Selon Xavier

[696] Jean Flori, *La première croisade : L'Occident chrétien contre l'Islam (Aux origines des idéologies occidentales)*, Complexe, Paris, 1997, p. 22.
[697] Xavier Walter, *Avant les grandes découvertes ; Une image de la Terre au XIV^{e} siècle ; Le voyage de Mandeville*, préf. de Pierre Chaunu, Alban Editions 1997, Roissy-en-France, p. 81.
[698] Marco Polo, *Le devisement du monde Le livre des merveilles I*, texte intégral établi par A.-C Moule et Paul Pelliot, version française de Louis Hambis, Introduction et notes de Stéphane Yerasimos, La Découverte, Paris, 1998, pp. 15-16.

Walter, l'Orient était comme une « terre promise » où ruissellaient le lait et le miel dans l'imaginaire chrétien médiéval[699]. À propos de l'image de Byzance, Cécile Morrisson explique ensuite :

« *La science byzantine passe pour ruse aux yeux des Occidentaux et la répugnance d'un peuple riche et relativement développé pour le métier des armes est prise pour de la mollesse. Forts de leurs premiers succès en Italie du Sud, les Normands contribueront à répandre l'image de Grecs rusés, mais surtout riches et lâches. Ainsi se dessinent déjà dans la mentalité occidentale les séductions et les faiblesses de Byzance, qui expliqueront en partie l'attitude ultérieure des croisés à l'égard de l'Empire*[700]. »

Quant au musulman, la chrétienté occidentale considérait que Mahomet était un faux prophète et un antéchrist en interprétant l'Islam en termes apocalyptiques ou hérétiques[701].

L'église catholique a astucieusement amalgamé ces ingrédients séduisants pour mobiliser une armée internationale contre les occupants « sataniques » : la libération des lieux saints, la reconquête de l'héritage du Christ, le pardon des péchés, la vie éternelle dans le Royaume de Dieu ainsi que la spoliation des richesses, n'auront pas été qu'un rêve aux yeux des chevaliers qui ont dépensé une fortune dans leur départ[702].

Le Moyen Âge a nourri le fond apocalyptique du christianisme populaire et a ainsi été marqué par le messianisme judaïque qui a développé la notion de Paradis céleste. Pour les chrétiens, l'Orient était le lieu de purification de l'âme, lié directement au Paradis de Dieu et réservant en même temps une richesse économique mondaine.

Quant à l'Extrême-Orient, ce monde inconnu du chrétien occidental, mais compris par le monde arabe depuis a été décrit comme l'« Enfer gothique », tout en créant une atmosphère nocturne et des formes fantastiques. L'imagination occidentale transforme l'image des dieux et de Bouddha en démons. Une mutation entre une vie humaine et animale ainsi que des figures à bras multiples et

[699] Xavier Walter, *Avant les grandes découvertes : une image de la Terre au XIV^e siècle : Le voyage de Mandeville*, *op., cit.,* p. 81.
[700] Cécile Morrisson, *Les croisades*, puf, Paris, 1969, p. 13.
[701] Marco Polo, *Le devisement du monde Le livre des merveilles I*, *op., cit.,* pp. 13-14 ; Xavier Walter, *Avant les grandes découvertes ; Une image de la Terre au XIVe siècle ; Le voyage de Mandeville*, *op., cit*., pp. 48-49.
[702] Jean Flori, *La première croisade : L'Occident chrétien contre l'Islam (Aux origines des idéologies occidentales)*, *op., cit.,* pp. 27-48.

coiffées de serpents auraient terrifié les gens du Moyen Âge[703]. Marco Polo qui n'a jamais été au Japon – il aurait vécu en Chine occupée par les Mongols, pendant seize années, selon certains historiens – a appelé ce pays le « Sypangu[704]», nom dérivé du chinois *Ji-Pen-Kue*, et le décrit en ces termes :

« *Les perles y abondent et l'or y serait si commun que les toits des temples en sont couverts, et les tables des princes faites d'or massif et de bonne épaisseur* [705] » ; « *Les habitants sont de race blanche et policés. Ils adorent les idoles et sont indépendants. Leur sol est riche en or* [...] *Le roi a un grand palais tout recouvert d'or, comme nos églises sont couvertes de plomb* [...] *Ce palais dépasse toute estimation. On trouve aussi dans l'île des pierres précieuses*[706]. »

Il témoigne à la fois que : « *les idoles de l'Ile de Zipangri sont parfois à plusieurs faces et à plusieurs mains, (les autres ont quatre, les autres vingt et les autres jusqu'à cent. Celles qui ont le plus de mains sont estimées plus véritables)* [707]». Boccace, l'un des précurseurs du genre littéraire de la nouvelle à la fin du Moyen Âge montre également, dans son *Décaméron,* une forte inspiration de cette image stéréotypée relevant de la « rêverie exotique » à l'égard du Japon. Pour lui, l'idole de Zipangri apparaît avec « *cent mains et autant de bras, pour donner et pour enlever aux hommes les biens mondains et pour abattre en bas et élever en haut les hommes de ce monde*[708]*.* » Pour l'Occident les « *trésors satisfaisant tous les désirs* » étaient surveillés par ces monstres bouddhiques et brahmaniques ayant une dizaine ou des centaines de bras à l'Extrémité de l'Orient. Cette idée est plus ancrée dans l'image de Nâga, le dieu serpent vivant dans un palais rempli de fabuleux trésors dans l'imagerie occidentale : « *La femme de Babylone, parée de perles, de pierres précieuses et d'or, avec la coupe remplie d'abomination et de souillure, est incarnée par un génie associé au luxe et au venin*[709]*.* » Marco Polo associe également le diable et l'or en décrivant le Caraïan (*Yun-nân*) :

---

[703] Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Armand Colin, Paris, 1955, p. 197.
[704] « Jipanguri », « Sypangu », « Zipangri », « Ji-Pen-Kue », « Cipango », tous ces termes déginent le Japon au Moyen Âge.
[705] Marco Polo, *Le devisement du monde Le livre des merveilles I*, *op., cit.,* p. 52.
[706] Marco Polo, *Les Merveilleux voyages de Marco Polo dans l'Asie du XIII^e^ siècle*, publiés par Maurice Turpaud, Editions Spes, Paris, 1929, pp. 172-173.
[707] Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, *op. cit.,* p. 198.
[708] *Idem.*
[709] *Ibid.,* 200.

« *Les ruisseaux et les lacs contiennent en abondance des paillettes d'or. L'or est commun dans le pays et ne vaut que six fois l'argent. Dans cette contrée vivent des serpents d'une grosseur si démesurée que leur aspect épouvante ceux qui les voient …*[710] »

Représenté par l'étrangeté, la bizarrerie, la monstruosité, l'image terrifiante et la peur, mais à la fois avec des perles, de l'or et des pierres précieuses, l'image de l'Extrême-Orient n'est pas très loin de celle des peuples musulmans imaginée par les chrétiens. Pourquoi l'Occident a-t-il inventé ce type d'image surprenante mêlant le mal aux trésors ? La connaissance géographique du Moyen Âge occidental, constituée essentiellement autour de la Méditerranée, est d'abord très limitée, ce qui développe finalement, par ignorance géographique, le « réalisme de l'étrange », la « rêverie exotique » ou la « fantaisie exotique » qui mélangent l'humanité et l'animalité, en s'inspirant parfois du mythe et de la légende, à l'égard des peuples différents[711]. Le Moyen Âge est, de plus, une période particulièrement opprimée par la domination de l'Église catholique qui torturait des millions d'innocents au nom de Dieu. La vie terrestre contaminée par les épidémies n'est, par conséquent, qu'un chemin à parcourir avant d'atteindre au Royaume céleste en confessant les péchés commis par l'avidité profane liée au péché originel et au désir corporel éphémère. La vie humaine ne mériterait donc pas, selon eux, d'être cultivée et traitée avec attention, alors que le monde islamique ou asiatique accumulait des connaissances précieuses tant dans la pensée philosophique et culturelle que dans la science et la médecine.

Dans cette atmosphère religieuse, d'autres pensées et idées provenant de différents pays et civilisations ne peuvent pas s'enraciner. Que le bien et le mal dominent ou divisent le monde, le Christianisme, cette religion universelle, est une garantie de la normalité physique, car le Christ est né en tant qu'humain : une tête, deux bras et deux jambes. L'Europe chrétienne est ainsi le centre du monde où le reste est méprisé, terrifié et diabolisé. Une déformation de la réalité par l'ignorance

[710] *Ibid.* p. 140. Dans la mythologie celte et germanique, on voit également cette image d'un monstre associé à une immense richesse comme le Cuélebre, serpent géant et le dragon de Fafnir et de Beowulf. On pourra également évoquer les griffons gardant le trésor d'Apollon au pays légendaire des Hyperboréens. Toutes ces images regroupant essentiellement les trois éléments (monstre, trésor, héros) sont évidemment très répandues dans la société occidentale et ont profondément marqué la mentalité et la culture populaire des pays occidentaux.

[711] Selon Jean-Pierre Duteil, Honorius d'Autun, Saint Augustin (la *Cité de Dieu*), Isidore de Séville (*Etymologies)*, Solin (*Polyhistor*) et Raboan Maur (*De Universo)* s'intéressent également aux monstres provenant de terres inconnues. Regarder notamment la partie « Les habitants monstrueux des confins » dans l'ouvrage de Jean-Pierre Duteil concernant les animaux symboliques. Jean-Pierre Duteil, *Les littératures de voyage ; la découverte du monde (XIV^e^-XV^e^-XVI^e^ siècles)*, Arguments, Paris, 2007, pp. 58- 67.

totale des civilisations du monde qui s'est donc propagée dans cette société médiévale tout en engendrant une sorte d' « exotisme » très sombre à l'égard des terres situées au-delà de la capitale de l'Empire romain oriental. L'or a donc fasciné les occidentaux tout en créant une histoire légendaire et merveilleuse. Ce terrain maudit a pourtant été très tôt dévoilé par les Macédoniens dont le jeune roi, élève d'Aristote, aimait et respectait les différentes cultures et civilisations en fondant même un style artistique international qui voyagea jusqu'à l'Extrémité de l'Orient.

V-I-2. Le siècle des Découvertes

L'idée de découvrir le Paradis situé en Orient est une tradition médiévale qui a probablement été inspirée par la légende hellénique[712] et transmise lors la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Ce dernier, qui a traversé l'Océan Atlantique en premier, était persuadé que le Paradis terrestre se trouvait à l'extrémité de l'Orient et que l'on y trouverait beaucoup d'or, d'épices, de gomme de lentisque et de rhubarbe à Cipango[713]. Arrivé à Hispaniola (Saint-Domingue), il a été très impressionné par la beauté des indigènes dont il imaginait pourtant des gens physiquement déformés et grossis. Les Indiens sont pourtant « bien formés » :

« *Je n'ai pas trouvé de monstres et n'en ai pas eu connaissance, si ce n'est d'une île Carib, la seconde à l'entrée des Indes, peuplée de gens que l'on tient pour très féroces et qui mangent de la chaire*

[712] L'Inde est décrite comme un terrain merveilleux : « *Des oiseaux y sont dressés à imiter la voix humaine. Ce même pays – il s'agit de l'Inde- nourrit des rhinocéros, sans toutefois leur donner le jour* [...] *L'or est charrié par ceux des fleuves dont les eaux paisibles suivent un cours lent et mesuré. La mer déverse sur les côtes gemmes et perles, et c'est essentiellement ce qui enrichit le pays…* » Jean-Pierre Sanchez, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, vol. I, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996, p. 41. ; « … *Là se trouvent les belles pierreries, jaspes et diamants, en Inde où se trouvent les grands éléphants, où l'on sème deux fois et récolte tout autant* », texte paru dans *El Libro de Alexandre* cité par Jean-Pierre Sanchez, p. 42. Ce rêve est évidemment bien enraciné dans la pensée médiévale en s'associant avec la pensée chrétienne, l'Eden se trouve quelque part en Asie comme le montre Jean-Pierre Sanchez : « *L'Asie, pour l'homme du Moyen Âge, était avant tout une région d'une richesse prodigieuse, le pays de l'or – d'Ophir et de Tarisis – mais aussi des épices et d'incroyables merveilles. Là-bas il y avait, pêle-mêle, des éléphants, la Fontaine de Jouvence, des licornes, des palais aux toits d'or, des perles et le tombeau d'Adam. L'Orient était le pays de légendes par excellence* » (Jean-Pierre Sanchez, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, *op., cit.,* p. 41.

[713] C'est ce qu'il a conclu le 4 janvier 1493 concernant le Japon. Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique ; I. Jornal de bord. 1492-1492*, La Découverte, Paris, 1993.

humaine […] *Mais ils ne sont pas plus difformes que les autres ; ils n'en différent que par la coutume de porter les cheveux longs comme les femmes*[714]*.* »

En 1493, Colomb effectua un second voyage qui dura, cette fois-ci, trois ans en cherchant de l'or et ses hommes qu'il avait laissés sur la « nouvelle terre » lors de la première expédition. Dotée de 17 navires et comprenant 1200 hommes, cette expédition eut pour objet de fonder une colonie dans le Nouveau Monde. Le Docteur Chanca, médecin de l'escadre, expédia son rapport sous forme épistolaire au chapitre de Séville dans lequel il développa l'idée de la supériorité de l'Occident qui finirait par le début du désenchantement et de la colonisation. Tout ce qui constituait la culture indienne devint alors l'objet du mépris : « *Ils mangent autant de couleuvres, de lézards, d'araignées et de vers qu'ils en trouvent sur le sol ; c'est pourquoi ils me paraissent d'une bestialité pire qu'aucune bête qui soit au monde*[715]. »

Les colons espagnols ont été surtout stupéfiés par le cannibalisme :

« *Nous avons trouvé une infinité d'ossements humains et des crânes suspendus dans les maisons à la manière de vases où mettre des choses* [...] *Ils mangent les enfants qu'ils ont d'elles et élèvent seulement ceux que leur donnent les femmes de leurs îles*[716]*…* »

Les Indiens, ces barbares monstrueux pratiquant le cannibalisme, ne semblaient pas êtres humains aux yeux des catholiques, mais ce sont des vies dont ils ont voulu profiter pour exploiter des métaux précieux ou qu'ils pouvaient massacrer s'ils devenaient incontrôlables. Les Espagnols ont ainsi poursuivi leur quête pour trouver le Paradis rempli d'or.

Depuis la grande exploration de Colomb en Amérique, ce n'était en effet plus un rêve de partir en expédition à la recherche du Paradis où des métaux précieux et des épices se trouvaient en abondance : ce voyage est devenu réel. Plusieurs découvreurs ont succédé à Colomb avec, notamment, Jean Cabot, navigateur et explorateur vénitien au service de l'Angleterre est à la recherche de la route maritime des Indes par l'Ouest. Cet homme qui visait la côte du Cathay[717] et

[714] Jean-Pierre Duteil, *Les littératures de voyage : la découverte du monde, XIV^e^-XV^e^-XVI^e^ siècles*, *op., cit.,* p. 108.
[715] *Ibid.,* 110-111.
[716] Cité par Hélène Fraïssé, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage*, Paris, Albin Michel, 1991.
[717] Le royaume de Kubilai Khan (la Chine mongole en Asie centrale et en Europe) nommé par M. Polo dans son Livre des *Merveilles*.

atteint en 1497 la Terre-Neuve, à peu près à l'emplacement de l'anse aux Meadows, relanca son projet de voyage un an après, avec cinq navires pour objectif d'investir l'île "Cipango" avec toute l'imagination stéréotypée de l'époque : « *continuer l'exploration de la même côte* […] *jusqu'à l'île qu'il appelle "Cipango", située dans la région équinoxiale, où il pense que toutes les épices de la terre ont leur origine, ainsi que les pierres précieuses*…[718] ».

Avec la route du commerce bloquée par l'Empire ottoman, la navigation coloniale peut être résumée par deux grands domaines : l'économie et la religion. La croissance de la thésaurisation des espèces commencée à partir du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle, fut suivie par la recherche des métaux précieux à travers le monde. L'importance du commerce des épices correspond à la montée de la consommation de la viande au XV^{e} siècle. La tradition canonique de l'église catholique l'oblige à établir des relations avec les États non-chrétiens : « *tous les hommes ont été créés pour prier le vrai Dieu* [719] », notamment au moment de la montée du protestantisme, redoutable concurrent de l'Église catholique. Après la découverte de C. Colomb, les expéditions se sont donc multipliées en espérant trouver le Paradis.

Voici en effet quelques conquistadors armés de l'ethnocentrisme chrétien :

- Vasco Nunez de Balboa, ce conquistador espagnol connu pour avoir découvert l'Océan Pacifique n'a pas hésité à épouser une des filles du cacique local contre la remise de douze kilos d'or et le partage des précieux métaux. Il entendit de l'un des fils du cacique qu'il existait une région toute ruisselante d'or : « *Lorsque vous franchirez ces monts, vous verrez une autre mer, où des hommes naviguent sur des navires aussi gros que les vôtres, mus par des voiles et des rames, bien qu'ils soient nus comme nous*[720]. » Balboa réunit en vitesse deux cents Espagnols et plusieurs centaines d'Indiens pour conquérir ce Paradis. C'est ainsi qu'il atteint la Castille d'Or (Colombie) en passant par la « mer du Sud », l'océan qui sera baptisé plus tard par Magellan « Pacifique », la paix.

[718] Hélène Fraïssé, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage, op., cit.,* pp. 108-109. « *Cipango est dans cette île et qu'on y trouve beaucoup d'or, d'épices, de gommes de lentisque et de rhubarbe* », *Ibid*., p. 76.
[719] Jean-Pierre Duteil, *L'Europe à la découverte du monde du 13^{e} au 17^{e} siècle*, Armand Colin, Lassay-les-Château, 2003, pp. 22-29.
[720] Hélène Fraïssé, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage, op., cit.,* p. 130.

- Pedro Álvares Cabral, navigateur portugais, commandant de flotte considéré comme « le découvreur du Brésil » fut émerveillé par les métaux précieux de deux Indiens qu'il invita à le rejoindre dans son navire en 1500 : « … *l'un d'eux aperçut le collier, semblant nous dire qu'il y avait de l'or là-bas, et il vit aussi un chandelier en argent et de même il montrait la terre et ensuite le chandelier comme s'il y avait aussi de l'argent*[721]. »

- Hernan Cortes, un conquistador espagnol accueilli comme Dieu par l'empereur des Aztèques, mais qui massacra et exploita les innocents locaux sans pitié pour leur prendre leur or fut ainsi décrit sur la cité de Tlaxcala :

« … *ses maisons, ses édifices et les gens qui les habitent sont plus nombreux que ceux de Grenade au temps où nous en fîmes la conquête, et mieux approvisionnés de toutes choses de la terre, pain, oiseaux, gibiers, poissons des rivières, légumes, et autres vivres* […] *toutes espèces de marchandises en vivres, étoffes et vêtements* […] *joyaux d'or, d'argent, de pierres précieuses* […] *Enfin un ordre parfait règne dans cette ville dont les gens paraissent sages et policés comme aucune ville d'Afrique n'en pourrait offrir un tel exemple*[722]. »

- Jean de Verrazane, explorateur italien, effectua un voyage en 1524 vers la côte Américaine de la Floride à Terre-Neuve confiée par François 1er. Il atteint la pointe de Manhattan entre le 9 et le 15 avril et continua de naviguer en rencontrant les Indiens que l'on décrit ainsi :

« *Cette race est la plus belle et la plus policée de celles que nous avons rencontrées au cours de cette campagne* […] *Les femmes vont nues avec une simple peau de cerf brodée* […] *Ils sont très généreux et donnent tout ce qu'ils ont. Nous y trouvâmes le pays le plus agréable qu'on puisse conter, apte à toutes sortes de cultures : froment, vin, huile* […] *Nous entrâmes ensuite dans les forêts, toutes pénétrables, même aux armées les plus nombreuses ; les arbres sont les chênes, les cyprès et d'autres*

[721] *Ibid*., p. 142.
[722] Jean-Pierre Duteil, *Les littératures de voyage : la découverte du monde, XIV^{e}-XV^{e}-XVI^{e} siècles*, Arguments, Paris, 2007, p. 104.

inconnus en Europe. Nous y trouvâmes des pommes de Lucullus, ou cerises, des prunes, des noisettes et quantité d'autres fruits différents des nôtres…[723] »

- Magellan, un navigateur et explorateur portugais qui a effectué le grand voyage autour du monde et qui a baptisé l'extrémité de l'Amérique du Sud « Pataghoni » (Patagonie) en faisant référence à un géant d'un roman de chevalerie vivant dans un pays peuplé d'« hommes sauvages », a été accompagné par Pigaftta. Ce marin italien, chroniqueur officiel du navire, disait à propos des Moluques :

« *Je crois qu'il n'y a pas au monde de plus beau pays et de meilleur détroit que celui-là* ; *la magnificence du paysage, l'abondance d'eaux douces, de poissons, de végétaux comestibles – notamment une sorte de céleri sauvage où les navigateurs suivants trouveront un excellent anti-scorbutique*. *Dans cette terre, des femmes couvrent leur nature d'une écorce étroite et mince comme le papier qui naît entre l'arbre et l'écorce de palme. Elles sont belles et délicates et plus blanches que les hommes, leurs cheveux épars fort noirs et longs jusqu'à terre* […] *Ces femmes oignent leur corps et leurs cheveux avec l'huile de coco*…[724] ».

- Amerigo Vespucci qui a finalement compris que la terre découverte par Colomb était un nouveau continent développa une vision édénique à l'égard de cette nouvelle terre que l'on appelle désormais « Amérique » :

« *Cette terre est très douce et couverte d'une infinité d'arbres verts et très grands qui ne perdent jamais leurs feuilles, et tous dégagent un parfum très suave et aromatique. Ils produisent beaucoup de fruits bons au goût et salutaires pour le corps, et il y a par les champs beaucoup d'herbes, de fleurs et de racines douces et bonnes. Parfois j'étais si émerveillé par l'odeur si douce des herbes et des fleurs, et par la saveur de ces fruits et de ces racines, qu'à part moi je pensais que je me trouvais près*

[723] Hélène Fraïssé, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage, op., cit.,* pp. 216 et 217.
[724] *Ibid.,* pp. 201 et 204.

du Paradis terrestre. » ; « *Nous avons vu une telle quantité de perroquets, d'espèces si différentes, que c'était merveille : quelques-uns rouge grenat, d'autres verts et rouges, d'autres jaune citron, d'autres complètement verts, d'autres noirs et rouges, et le chant des autres oiseaux qui étaient dans les arbres était si doux et mélodieux qu'il nous arriva souvent de nous arrêter pour en écouter la douceur. Les arbres y sont si beaux et si doux que nous pensions être au Paradis terrestre…*[725] » ; « *Ce qui est certain, c'est que si le Paradis terrestre se trouve quelque part sur la terre, j'estime qu'il ne doit pas être loin de ces pays*[726]*.* »

Vespucci trouva par ailleurs que les habitants étaient très généreux et que leur serviabilité était extrême. Ils partagèrent même leurs femmes avec les étrangers et leur proposèrent même leurs filles comme le « plus grand signe d'amitié ».

L'ethnocentrisme du monde occidental, alimenté par la pensée monothéiste chrétienne, était en effet largement répandu dans la pensée des conquistadores de la Renaissance, même si l'Occident a compris que les gens vivant dans les terres lointaines étaient des créateurs qui méritaient autant d'admiration que les occidentaux. Cette époque, marquée par une croissance importante du marché économique et par la fondation des nations indépendantes du pouvoir du Vatican, vit la possibilité de pouvoir naviguer jusqu'au bout de la Terre. Ce concrétisme n'empêcha cependant pas la pensée exotique et le fantasme engendré par l'avidité humaine qui cherche de la richesse mondaine dans les pays lointains de se développer.

Nous vivons aujourd'hui au XXI^{e} siècle et, de notre point de vue athéiste, peut-on dire que le Paradis ou Cipango que cherchaient les navires de la Renaissance équivaudrait actuellement à un voyage vers une destination touristique dans une ville telle que Nagoya enneigée par des feuilles de cerisier ? Il semble que c'est toujours la même histoire qui est en effet racontée depuis le Moyen-Age : l'or et les pierres précieuses dans une terre perdue. La beauté d'un pays exotique ainsi que l'histoire du plaisir hédoniste qui s'ajoute à partir de cette époque par l'équipe d'Amerigo Vespucci.

[725] Hélène Fraïssé, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage, op., cit.*, p. 124.
[726] Amerigo Vespucci, *Le Nouveau Monde ; Les voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, traduction et introduction de Jean-Paul Duviols, Chandeigne, Paris, 2005, p. 52.

V-II. Le fondement de nouveaux types de clichés et de stéréotypes

V-II-1. L'exotisme dans le domaine artistique

Il existe certainement une sorte d'« orientalisme » dans la peinture occidentale, depuis la Renaissance, qui conçoit le monde de l'Islam à travers le prisme de l'esthétique occidentale. Après que les Vénitiens ont monopolisé le commerce avec l'Orient, les cités orientales se sont adaptées au goût vénitien dans l'art, comme on le voit dans la peinture de Gentile Belini (1429-1507), Vittore Carpaccio (1460-1526), Albrecht Dürer (1471-1528), Pinturicchio (1454-1513) Albrecht Altdorfer (1488-1538), etc.[727] Mais c'est à partir de l'ère de l'exploration coloniale que l'Occident a réellement été confronté à la question de la diversité des territoires : non seulement la civilisation islamique en Orient, mais l'Asie qui fascine désormais les occidentaux. L'Amérique est notamment une véritable découverte pour les pays européens. Nous pouvons ainsi dégager deux aspects différents de la conception du monde à partir du XVII^{e} siècle : l'un est lié à la vision paradisiaque concernant l'Amérique préservant une nature vierge et magnifique, tandis que l'autre est une civilisation développée, comme la Chine et le Japon.

Afin de considérer l'art lié à la vision paradisiaque, on pourra citer l'exemple, de la peinture d'Albert Eckhout (1610-1666), artiste néerlandais envoyé au Brésil, colonisé par les Pays-Bas[728]. Il y est resté sept ans et a exécuté des graphiques inédits en Europe, ceux-ci permettant à la Manufacture des Gobelins de réaliser des tapisseries décorées de nombreux motifs exotiques à l'époque de Louis

[727] Le goût de l'Orient se répand au-delà de Venise à la Renaissance en hybridant deux mondes dans l'art. Cette réinvention de l'image de l'Orient peut être résumée par la conclusion de Gérard-Georges Lemaire sur la peinture de Carpaccio : « *En somme, l'Orient de Carpaccio est composé d'éléments authentiques et d'autres imaginaires. Mais c'est toujours à travers le prisme de l'esthétique vénitienne, qui procure à l'ensemble une note particulière, qui serait peut-être l'idéal vénitien projeté dans l'univers musulman*. », p. 24. Gérard-Georges Lemaire, *L'univers des orientalistes*, préf. De Geneviève Lacambre, Place des Victoires, Paris, 2000. p. 24. Pour voir l'orientalisme du XVe au XVIIe siècle, consulter le chapitre I (pp. 19-29) de cet ouvrage.

[728] Sous le nom de l'Empire colonial néerlandais, on rassemble quelques territoires en Amérique, en Afrique, en Asie et en Océanie. Les Néerlandais ont colonisé les côtes du Brésil et les ont nommées « Nouvelle-Hollande ».

XIV[729]. Ce peintre de cour, qui n'a jamais voyagé en dehors de son pays, est arrivé en Nouvelle-Hollande (Brésil) le 23 janvier 1637. Émerveillé par la beauté de la nature, il a réalisé, d'une manière descriptive et naturaliste, des natures mortes, des peintures de plantes, de fruits exotiques, d'animaux et notamment de gens travaillant dans sa nouvelle maison coloniale[730]. En 1660, Christian Mentzel, médecin, botaniste et sinologue allemand, a exposé plus de 700 dessins d'Albert Eckhout provenant de la collection de Krakow (sept volumes au total) : « *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* » (4 vols), « *Libri Principis or Handbooks* » (vols. 2) et « *Miscellanea Cleyeri* » (I vol.).

À partir du XVII^{e} siècle, on a ainsi vu les animaux exotiques à travers plusieurs illustrations comme celles d'Eckhout. Ce dernier a notamment réalisé des « portraits ethnographiques » : l'Europe a commencé à distinguer le monde par rapport à la « race » humaine ainsi qu'à la couleur de peau au lieu du vêtement, de l'ornementation et du style de coiffure des cheveux, c'est-à-dire les éléments essentiels pour différencier les peuples (Europe, Asie, Amérique, Afrique) jusqu'au XVI^{e} siècle[731]. Les dessins d'Eckhout développent ainsi l'esprit colonial par le biais de la couleur de peux.

« *Eckhout en effet, bien que le titre de Tapuya véhicule de nombreuses connotations négatives incluant le cannibalisme, la nudité et le verrouillage d'une "vraie" religion* […] *Décrit par Herckmans comme la plus typique de toutes les femmes de Tapuya, ici, ses organes génitaux et ses fesses sont couverts de deux petits bouquets, étroitement liés aux rameaux feuillus – l'un est à l'avant et l'autre est à peine visible à l'arrière – maintenus en place par une cordelette qui va autour de ses hanches* […] *Heee a une coiffe colorée avec des plumes rouges, jaunes et bleues, et une plume en mouvement est attachée à son dos à l'aide d'une ficelle nouée autour de son milieu* […] *La silhouette d'Eckhout dans*

[729] Albert Eckhout n'était pas le seul travaillant en Nouvelle-Hollande. Frans Post (1613-1680), peintre néerlandais de l'école paysagiste hollandaise, était également un des membres importants du groupe d'artistes composé de six personnes. Il y avait aussi les artistes de la fin du XVI^{e} siècle qui décrivaient la figure de la nouvelle terre comme John White (1540-1593), artiste anglais qui s'intéressait à l'apparence de la coutume des indigènes. Ses dessins ont notamment été illustrés dans « *Brief and true report of the new found land of Virginia* ». On pourra également citer « *Wahrhaftige Historia und Beschriebung eyner Landschafft der Wilden* » (1557) de Hans Staden, « *Les singularitez de la France antarctique* » (1558) d'Adré Thevet et « *Histoire d'un voyage fait en la Terre du Bresil* » (1578) de Jean de Léry. Selon Rebecca Parker Brienen, ces livres accentuent en général les corps bien formés des Indiens et l'ornementation externe. Ils ont été également décrits comme « nus, bien rasés, plumes et généralement cannibales », ce qui était l'un des premiers clichés des Indiens d'Amérique du sud qui circula en Europe par le biais des premières publications sur le Nouveau Monde. Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradis; Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, pp. 22-23.

[730] Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradis; Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, *op., cit.,* pp. 11 et 33.

[731] *Ibid.,* pp. 84-88.

cette peinture peut être comparée au type de la "femme sauvage", ce guerrier qui apparaît dans l'Amérique de Philippe Galle (1581-1600) et dans ce frontispice du volume américain du Grand Atlas de Johannes Blaeu.[732] » [*Traduction*]

Le travail d'Eckhout n'est donc pas une simple illustration démonstrative. Il y a un regard et un point de vue qui se développent à l'égard des amérindiens en tant qu'*exote*, tout en les décrivant par le biais des stéréotypes et des clichés (cannibalisme, nudité, sauvage, guerrier etc.), parfois péjoratifs et méprisants. Ces personnes, déterminées par leur couleur de peau et par leur habillement (ils sont toutefois souvent nus) tiennent leurs armes archaïques et monstrueuses et portent souvent un collier de perles ou des pierres. Ils tiennent parfois un panier rempli de fruits exotiques et sont représentés avec des animaux sauvages et dangereux. Une sorte d'hybridation entre une vision édénique avec une nature splendide et l'homme sauvage que l'on visualise dans le travail de cet artiste, ce qui génère finalement une image caricaturale, comme celle des noirs représentés à côté de palmiers et de maisons en paille.

Quant aux pays de l'« Extrême-Orient », termes étendant le territoire de l'«Orient » encore vers l'Est avec des « sensations exotiques »[733], on peut d'abord aborder la « chinoiserie » qui se développe remarquablement à partir du XVII^{e} siècle dans les pays d'Europe de l'Ouest. L'Occident connaît certainement les pays de l'Extrême-Orient depuis l'antiquité du fait de leur intérêt commercial. Selon les archives chinoises, la première délégation romaine serait entrée en Chine en 166 ap. J.-C. quand Marc Aurèle régnait sur tous les territoires situés autour de la Méditerranée[734]. C'est en effet en 97 ap. J.-C., que la route de la soie a commencé à être établie par le Général Pan Ch'ao. Malgré ces

[732] « *Eckhout's indeed, although the title Tapuya brought with it a number of negative connotations, including cannibalism, nudity, and lock of a "true" religion* […] *Described by Herckmans as typical of all Tapuya women, here her genitals and buttocks are covered by two small, tightly bound bunches of leafy twigs – one in the front and one barely visible in the back – held in place by a thin cord that goes around her hips. She holds a longer bunch of twings under her breasts with her left hand, and on her feet she wears simple string sandals* […] *Heee wears a colorful headdress, with red, yellow, and blue feathers, and a feather bustle is attached to his back by a thin string tied around his middle* […] *Eckhout's figure in this painting can be likened to the "savage woman" warrior type as displayed in Phillipe Galle's America (1581-1600) and in this frontispiece from the American volume of Johannes Blaeu's Grand Atlas.* » Rebecca Parker Brienen, *Visions of Savage Paradis*, *op., cit*., pp. 120 -128.

[733] « *Au XIX^{e} siècle, ethnologue, anthropologues, amateurs d'art ou de sensations exotiques, étendent l'Orient plus loin vers l'est que les essayistes ou les romantiques. Ils élaborent un "Extrême-Orient" que la fameuse École française éponyme (E.F.E.O., École française d'Extrême-Orient) définit dès 1901 comme comprenant "Inde, Indo-Chine, Chine Japon, Insulinde ".* » Nicole Anquetil, Gilles Boquérat, Pierre Gentelle, Gabriel Weissberg, *Géopolitique de l'Asie*, Nathan, Paris, 2009, p. 26.

[734] Francesco Morena, *Chinoiserie : The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th and the 19th Century*, traduction de Eve Leckey, Centro Di, Florence, 2009, p. 17.

relations commerciales précoces, c'est seulement à partir du début de XVII[e] siècle que la Chine a profondément inspiré l'art occidental. La chinoiserie est donc née dans l'imitation de la laque orientale en Italie, en France et en Angleterre[735]. L'imitation de la décoration orientale visant l'aspect exotique de l'Orient était à la mode à l'époque baroque dans le domaine des arts appliqués (textile, porcelaine, mobilier)[736]. À ce sujet, on remarque notamment les poteries de Delft en Hollande immodérément décorées avec un aspect exotique :

« *Ils ont produit des objets, parfois de formes si fantastiques comme les grands vases-pagodes à tulipes, sur lesquels tous les motifs décoratifs du répertoire du potier oriental ont été exagérés ; les dames japonaises sont plus atténuées et les dieux ventrus plus robustes, les dragons, les monstres et les oiseaux étranges sont plus fantastiques, les bâtiments plus exquis de fragilité et de pacotille, et les fleurs plus gargantuesques et les arbres plus luxuriants*[737]*.* » [*Traduction*]

C'est chez les bourgeois, ainsi que chez les patriciens de l'époque, que la chinoiserie se développa considérablement à l'arrivée de la nouvelle mode[738]. On trouve notamment l'aspect paradisiaque de la Chine au Trianon de Versailles (le salon et le pavillon du thé et le temple confucianiste) ainsi que dans la vie quotidienne de la cour française : les armoires et les textiles « à la chinoise » et à la « façon de la Chine » ont été très appréciés par la famille royale grâce à l'aspect symbolique de ce nouvel art considéré désormais comme le « produit de l'empire puissant » (*the product of a mighty empire*). Cet art baroque, inspiré de la Chine et conçu en France pendant le régime de Louis XIV, a profondément influencé l'Europe jusqu'au XVIII[e] siècle[739]. La production de la laque est notamment

[735] Hugh Honour parle d'une pièce d'anonyme intitulée *L'Ile des Hermaphrodites* publié à Paris environ en 1600. Cet ouvrage fait référence aux cabinets « *ornez à la façon de la Chine où il y a toutes sortes d'oyseaulx et d'animaux représentez* ». Francesco Morena *Chinoiserie*, *op., cit.,* p. 44.

[736] Remarquons que la chinoiserie a été moins développée en Espagne qui importait suffisamment de quantités d'objets pour fournir toutes les demandes. Quant au Portugal, ce pays s'intéressait plutôt à la production des motifs provenant de l'Europe en encourageant les Indiens.

[737] « *They Produced objects, sometimes of such fantastic shapes as the tall pagoda-like tulip vases, on which all the decorative motifs in the oriental potter's repertoire have been exaggerated; the Japanese ladies are more attenuated and the pot-bellied gods stouter, the dragons, monsters and weird birds more fantastic, the buildings more exquisitely flimsy and gimcrack, and the gargantuan flowers and trees more luxuriant. in Chinoiserie* », Morena Chinoiserie, Francesco Morena *Chinoiserie*, *op., cit.,* p. 48. On pourra également parler de la poterie de Nevers qui emprunta le style de la chinoiserie avant la poterie de Delft.

[738] Il existe également la japonaiserie dans l'industrie de la porcelaine (comme la manufacture de Bow) et dans les meubles, mais elle était moins influente dans l'art baroque que la chinoiserie.

[739] Par exemple, l'Allemagne a été profondément marquée par ce style pendant le régime de Friedrich. Et le Portugal fut probablement inspiré par les chambres laquées de la chinoiserie française. Pour l'Angleterre, elle resta indifférente face à

devenue très importante : la Hollande a monopolisé l'importation des laques japonais dont la quantité n'était pas suffisante pour satisfaire toutes les demandes de l'époque, ce qui a finalement engendré l'apparition de la production d'imitations[740].

À partir de la fin du XVII[e] siècle, l'ornement oriental est devenu de plus en plus populaire en Europe : les panneaux de laque ont été largement répandus dans les maisons au Royaume-Unis où les Anglais pratiquaient quotidiennement la culture chinoise en consommant du thé provenant d'un pays toujours mystérieux avec le fantasme engendré par le parfum exotique. Les armoires laquées, décorées de motifs asiatiques étaient à la fois à la mode en Hollande, et l'industrie de la poterie inspirée de Delft était, par ailleurs, importante en Allemagne. L'importation des produits exotiques fut alors considérable : le navire marchand *Amphitrite* a transporté en France, en 1700, cent soixante-sept caisses remplies de porcelaines chinoises et d'autres produits exotiques pour son premier voyage[741].

Au XVIII[e] siècle, la chinoiserie remporta enfin un grand succès en Europe. Les objets décoratifs ainsi que les pavillons des jardins inspirés du style chinois furent abondants, la production de la porcelaine, des mobiliers et des textiles inspirée du monde imaginaire de Cathay s'inscrit dans une industrialisation de masse en Angleterre. La mode de la chinoiserie, développée dans quelques pays européens, devint notamment plus internationale : les pays situés vers le Nord et l'Est comme l'Autriche, la Pologne, la Russie et la Scandinavie s'intéressèrent désormais au style rococo inspiré de l'Asie. L'image de la Chine devint, par ailleurs, de plus en plus populaire grâce à la comédie intitulée *Les Chinois* présentée en 1692 par Regnard et Dufresny. Jusqu'à cette époque, la Chine était encore un lieu indistinct et fantastique pour le grand public, mais l'extraction de cette pièce intitulée *Arlequin docteur chinois* a eu un succès populaire en Angleterre. Représentée pour la première fois en 1755 à la Comédie-Française *L'Orphelin de la Chine* était une pièce de Voltaire. Elle a été reproduite en version anglaise par Arthur Murphy en 1755 à Londres[742]. *Les Fêtes Chinoises* (*Chinese*

---

cette nouvelle mode jusqu'en 1688 ; James II ne s'y intéressait guère, alors que Marie II était fascinée par le culte de l'Orient.

[740] On pourra également citer la Manufacture royale des meubles de la couronne, les Gobelins qui brisèrent le monopole de la Hollande à propos de l'importation de laques japonais. Dresde produisait également des armoires laqués d'haute qualité.

[741] Francesco Morena, *Chinoiserie : The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th et the 19th Century*, *op., cit.,* p. 82.

[742] *Ibid.,* pp. 126-127.

Festival) est un ballet de Jean-Georges Noverre : cette pièce a attiré de larges audiences, tant en France qu'en Angleterre. La littérature chinoise fut également traduite en français ou en anglais comme *Hau Kiou Choaan,* considéré comme le premier roman chinois traduit en langue européenne.

Durant ce XVIII^{e} siècle, les peintres s'intéressèrent vivement à la chinoiserie. Watteau est ainsi connu pour avoir créé de nombreuses gravures comme *Figures chinoises et tartares*, *Idole de la Déesse Ki Mao Sao*, *La Déesse THVO-CHVU dans l'île d'Haïnan*. Boucher réalisa en 1742 *La Pêche chinoise, Le Jardin chinois, La Danse chinoise, L'Audience de l'empereur chinois* qui évoquent l'inspiration de la vision de Cathay. On remarque notamment le travail de Christophe Huet qui réalisa la *Grande Singerie* au château de Chantilly (1737) et le Château des Champs (1747) pour Mme de Pompadour avec le style rococo très inspiré de la beauté chinoise. Quant à Jean Pillement, inspiré de la nouvelle esthétique provenant d'un pays lointain, il participa à la réalisation de la peinture décorative au Palais royal de Varsovie en Pologne et au pavillon de S. Pedro au Portugal.

C'est ainsi qu'entre le XVII^{e} et le XVIII^{e} siècle que les clichés et les stéréotypes chinois se sont propagés en Europe : ce sont plutôt des récits de voyage, des légendes, des rumeurs ou ouï dire qui ont été à l'origine de nombreux « fantasmes exotiques » dans le monde occidental jusqu'à la Renaissance. On a désormais considéré le monde lointain non seulement à travers les images qui figuraient sur le mobilier décoratif, mais aussi à travers la peinture des grandes maîtres à partir du siècle des Lumières. La peinture a été relativement privilégiée comme outil, tout comme les récits oraux, afin de révéler l'existence de cette terre méconnue comme en témoigne Roger Bezombes :

« *Il était naturel qu'il* [exotisme] *se manifestât surtout chez les peintres, car les révélations de l'Orient s'adressent surtout aux yeux ; mais il n'est pas sans se faire sentir également dans la littérature où l'on retrouve notamment l'emprise de la poétique arabe, dominée par la mystique des visitations*[743]. »

Si on veut aborder l'histoire de l'art contemporain, il est important de rappeler que la peinture est le plus concerné par l'aspect exotique. Ce pratique artistique reproduit en effet fidèlement les couleurs typiques des pays lointains et est privilégiée afin de développer l'aspect « pittoresque » à travers ses caractéristiques visuelles. Il est intéressant de remarquer qu'au XVII^{e}, ce sont les peintres occidentaux qui cherchaient à représenter ces paysages lointains, alors qu'aujourd'hui, ce sont les artistes

[743] Roger Bezombes, *L'exotisme dans l'art et la pensée*, préf. de Paul Valéry, Elsevier, Bruxelles, 1953, p. 21.

« exotiques » qui traitent de leurs origines pour les occidentaux. Remarquons ensuite que le salon de « thé », le « temple confucianiste », le « jardin » oriental ou d'autres codes exotiques, déjà connus à partir du XVII^{e} siècle, sont toujours des thèmes très récurrents et actuels chez les artistes asiatiques dans l'art contemporain, comme nous l'avons constaté dans le troisième chapitre. Le sujet artistique est ainsi très limité dans une temporalité non-évolutive pour les artistes chinois qui souhaiteraient charmer l'Occident grâce à la sagesse de leurs ancêtres. C'est pour cette raison que l'on trouve une forme d'anachronisme dans la création des artistes asiatiques, notamment pour les chinois qui restent encore très exotiques dans l'art contemporain, plus que les artistes japonais et coréens, à travers leur temporalité très décalée par rapport à la réalité contemporaine.

V-III. Une nouvelle valeur esthétique au XIX^{e} siècle

V-III-1. La situation politique de l'ère romantique : le monde se divise et l'identité des nations se multiplie

Dans cette partie, nous allons aborder la dimension politique qui essaie de fonder une identité nationale à travers l'art lors de la montée du Romantisme. Nous nous intéresserons à la fois à la notion de « l'art pour l'art », qui peut parfois être associée au sentiment national, tout en distinguant entre eux les différents territoires du monde. À l'ère romantique, l'Occident a développé une nouvelle forme esthétique créée à partir d'un langage innovant par le biais d'une culture exotique venant de l'Asie. Le Japon se présente notamment dans l'espace occident en tant que nouvelle source d'inspiration avec de nombreux peintres de l'époque.

L'« autonomie de l'art » n'était pas encore de mise à l'époque napoléonienne où le néo-classicisme célébrait la gloire du nouvel empire et du nouveau maître de l'Europe[744]. Pendant cette période moderne, l'art fît des allusions aux événements historiques ou à légendes gréco-romaines en s'intéressant aux héros. Considéré comme le premier peintre né en Amérique, Benjamin West (1738-1820) montra de manière magistrale que « *les sujets modernes pouvaient être héroïques sans perdre leur sens de l'instant*[745] » et eut un immense succès avec *La Mort du Général Wolfe*. Cet héroïsme frappa également la sensibilité du peintre David. Il acheva en 1785 *Le Serment des horaces* qui exalte les vertus patriotiques à travers les trois frères-héros de la Rome antique prêts à mourir pour la cité romaine. *Léonidas aux Thermopyles* traduit quant à lui l'idée de courage et de gloire à travers le roi de Sparte qui sacrifia sa vie pour défendre les cités grecques contre l'invincible armée de Perse. *Le Serment du Jeu de paume* et *Marat assassiné* favorisent l'idée que la république développe également un sentiment patriotique[746]. En soulignant que la relation entre l'art grec et l'art gothique est ambigüe dans la peinture et l'architecture,[747] William Vaughan souligna le fait que l'intérêt ethnique pour le Moyen Âge s'était concrétisé sous la forme de mouvements nationalistes durant l'ère napoléonienne[748]. À travers l'*Esprit du christianisme* (1802), Chateaubriand considère l'art gothique comme associé à la « spiritualité », au passé français ainsi qu'au mouvement de libération nationale en Allemagne. Inspiré du mouvement *Sturm und Drang,* ce pays verra, par ailleurs, le fondement du mouvement nazaréen, renouveau de la peinture allemande, au XIX^{e} siècle. L'art gothique a d'ailleurs été bien accueilli en Angleterre en tant que style national ou élisabéthain,

[744] William Vaughan évalue ainsi l'empereur : « *Bonaparte révèle mieux que tout autre les ambiguïtés politiques du romantisme. Homme du peuple devenu maître de l'Europe, il fut à la fois le produit des forces émancipatrices de la révolution et leur ruine. Durant sa domination, beaucoup d'artistes aux sympathies libérales et républicaines qui avaient soutenu la Révolution française – tels Blake, Wordsworth et Beethoven – s'opposèrent à lui. Ceux qui, ayant la même sensibilité, l'adulaient – tel Gros, principal peintre de sa propagande – ne le représentaient pas en vainqueur mais en homme d'émotion, inquiet au plus fort de la bataille, rendant visite aux pestiférés avec compassion, exprimant son horreur devant les conséquences de la guerre.* » William Vaughan, *L'Art romantique,* traduction de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni, Paris, Thames&Hudson, 1994*,* p. 24.

[745] *Ibid*., p. 59.

[746] Pour l'héroïsme de la période napoléonienne, consulter *L'Art romantique*. *op., cit.,* pp. 55-66.

[747] Selon William Vaughan, l'art grec et l'art gothique pouvaient se déclarer naturels et archétypaux. Mais la distinction entre les deux styles est très nette chez Blake : « *l'art grec comme forme* [mathématique] *et le gothique comme forme* [vivante] ». William Vaughan, *L'Art romantique, op., cit*., p. 122.

[748] *Ibid.,* p. 124.

comme on le constate avec de nombreux bâtiments publics de l'époque tels que Harlaxton Hall, nouveau Palais de Westminster et de plusieurs monuments religieux[749].

À partir de la fin du XVIII[e] siècle, l'identité d'un pays ou de l'empire se construit ainsi à travers l'art cherchant la beauté dans l'antique qui concevait jadis l'art dans une forme idéale. L'art peut en effet représenter l'identité d'un pays ou d'un peuple en faveur de l'intérêt politique. Cette question de la conception artistique de l'identité a également été exploitée en Amérique, comme avec le cas du néo-palladianisme soutenu vivement par Thomas Jefferson qui considérait *Les Quatre Livres de l'architecture* d'Andrea Palladio comme la « Bible » de l'architecture. La démocratie est, à la base, l'idéologie politique des États-Unis, ce qui permet de mettre en lien la Grèce antique et la République de Rome, origine de régime politique : le temple grec était donc le modèle parfait pour la Maison-Blanche ainsi que pour le Panthéon du Capitole.

Si le néo-classicisme, ainsi que le néo-gothique, ont contribué au fondement du nationalisme dans l'art, le Romantisme a diffusé cette idéologie avec le libéralisme né pendant le siècle des Lumières lors de la Révolution. Cet événement majeur de l'ère romantique qui a bouleversé le plan politique de l'Europe a été à l'origine, dans le domaine artistique, de la question portant sur l'autonomie de l'art. L'« art pour l'art » n'illustre cependant pas que la simple autonomie de l'individu, tant dans le sens artistique que politique mais ils révèlent la signification du terme de « peuple ». L'autonomie de l'art, cette magnifique invention occidentale qui dominait le modernisme et qui perdure encore aujourd'hui dans la mentalité des artistes, notamment dans l'image de l'artiste souvent esthétisée (une singularité au sein de la société contemporaine qui entretient une relation intime avec la bohème, autrement dit la liberté) par les médias de masse, n'est en effet pas une simple question esthétique.

Depuis que l'art est devenu une affaire esthétique s'intéressant à la beauté, les artistes partagent leurs idéologies, leurs pensées artistiques ou même leurs vies avec les critiques d'art qui affichaient alors leur talent à travers le Salon[750]. Les critiques contredisent parfois certaines créations artistiques,

[749] *Ibid.,* pp. 119 – 131.

[750] Selon Albert Cassagne, c'est surtout au début du XIX[e] siècle que la littérature et les Beaux-Arts ont réagi de la même façon. Il disait dans *la Théorie de l'art pour l'art :* « *En littérature comme dans les arts plastiques on avait eu à réagir, aux environs de 1823 et de 1830, contre la tyrannie des écoles et des règles d'art, contre les académies, contre le poncif*

tout en défendant les artistes qu'ils préfèrent. Un grand changement d'idéologie a pris forme, en effet, lors du Romantisme chez les écrivains modernes, c'est-à-dire vers 1830. La première génération de ce mouvement engagé dans la réalité, avec par exemple les œuvres « impersonnelles » de Victor Hugo ou de Saint Simon qui s'intéressaient à la société, à l'histoire, à la politique et à la pédagogie – c'est donc un lyrisme – a été critiquée par les Parnassiens[751], jeune génération du Romantisme qui avaient alors plus d'affinités avec Gautier qui proclamait très nettement l'inutilité de l'art : « *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien, tout ce qui est utile est laid*[752]. » (Préface de *Mademoiselle de Maupin*)

Quelques années avant la fondation du Parnasse, cette idée de la futilité de cet « art pour l'art » se développa chez les intellectuels. En faisant référence à la *Théorie esthétique* de T. Adorno, Eric Michaud souligne le fait que chez Jules Castagnary et Adolphe Thiers : « *l'autonomie et* [la] *liberté de l'art étaient synonymes de l'émancipation individuelle de l'artiste*[753]. » On peut cependant citer Karl Schnaase, l'un des fondateurs de l'histoire de l'art moderne, qui a compris cette liberté infinie comme étant « *l'incarnation de l'autonomie d'un peuple »* portant *« un jugement sur la valeur des choses.* »[754]

Quant à l'exotisme, nouvelle source d'inspiration esthétique née à partir d'une démarche relativiste, ces termes développent son caractère et ses couleurs dans cette idée de « l'art pour l'art » qui s'appuie, selon l'idée de Karl Schnaase, sur la « valeur des choses ». Ce terme s'intéressant au développement du système de distinction entre le « nous » et l'« eux » s'est accéléré au fur et à

---

traditionnel, contre le goût bourgeois, contre les habitudes prises par le public et la critique, contre l'abus de l'abstraction. La littérature romantique voulait l'art libre, absolu, indépendant de la morale ; sa doctrine était l'art pour l'art. Et de même la peinture et la sculpture romantiques rejetaient les tendances morales de l'école de David et voulaient également l'art pour l'art.
Donc, la cause étant commune, les ateliers et les cénacles avaient marché à la révolution la main dans la main. Les peintres se mêlaient aux poètes en bons camarades et leur prêtaient main-forte vigoureusement, surtout au théâtre, quand besoin était. » Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France : chez les derniers romantiques et les premiers realistes*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, pp. 351-372.

[751] Le Parnasse, ce mouvement poétique est né en 1866 par l'éditeur Alphonse Lemerre qui publia *le Parnasse contemporain* réunissant une quarantaine de poètes. Le Romantisme, le Parnasse et le Symbolisme partagent ensemble leur tradition poétique.

[752] Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, ellipses, Paris, 1998, pp. 9-11.

[753] En 1824, Adolphe Thiers a dit : « l'art doit être libre, et libre de la façon la plus illimitée ». Et, 30 ans plus tard, Jules Castagnary parle de l'émancipation de l'individualisme dans la préface de sa *Philosophie du Salon de 1857*. Eric Michaud, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, *op., cit.,* pp. 18-19.

[754] *Ibid.,* pp. 19-20.

mesure que le nationalisme s'est accru en Occident. La représentation des formes de la vie exotique est compatible avec l'idée de « l'art pour l'art » à travers son caractère qui s'écarte des « réalités immédiatement perceptibles ». C'est cet éloignement dans le temps ou dans l'espace qui « *justifie toutes les audaces d'imagination, explique les différences et la nouveauté des apparences, permet même d'être original sans s'écarter de la réalité et rien qu'en la représentant telle quelle*[755]. », disait Albert Cassagne. Selon lui, « *le premier avantage de l'exotisme est donc de mettre l'artiste en situation d'obtenir plus facilement certains effets esthétiques*. » Cette idée se développe chez les romantiques : « *ils allaient chercher hors de France, aussi loin que possible, des thèmes de rhétorique, des développements nouveaux, des termes moins usuels, une matière de fantaisie, le prestige d'un lointain qui ne dépassait guère l'Orient des Turcs et des Arabes, qui souvent se bornait à la Grèce, qui parfois même se réduisait à un Occident fort voisin, car, selon V. Hugo, "l'Espagne, c'est encore l'Orient*" ».

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'autonomie de l'art a notamment ouvert une nouvelle voie pour accéder à une beauté inédite dans le domaine des beaux-arts. Les impressionnistes ont admiré la simplicité de l'art japonais permettant d'approcher autrement la conception de l'espace et la couleur dans la peinture. Ce nouvel art fut en outre comparé avec l'art grec par les frères Goncourt du fait de son caractère linaire : « *L'art n'est pas un, ou plutôt, il n'y a pas un seul art. L'art japonais est un art aussi grand que l'art grec. L'art grec, tout franchement, qu'est-ce qu'il est ? Le réalisme du beau. Pas de fantaisie, pas de rêve. C'est l'absolu de la ligne*[756]. »

Le comportement du monde occidental depuis le XVIII^{e} siècle est en effet devenu très ambivalent. Les continents extra-européens bénéficiaient d'un statut dominé directement lié à la pensée coloniale dans la vie politique de l'Occident – ce dernier voit toujours le monde à travers sa vision égocentrique doctrinale, héritier de la pensée monothéiste du christianisme – alors que les peintres modernes citaient Hokusai, Hiroshige et Utamaro comme leurs maîtres spirituels et l'engouement pour l'art asiatique devint très populaire en Europe : « *Le goût de la chinoiserie et de la japonaiserie ! Ce goût, nous l'avons eu les premiers. Ce goût aujourd'hui envahissant tout et tous, jusqu'aux imbéciles et aux*

[755] Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, *op., cit.,* p. 374.
[756] Lionel Lambourne, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, traduction de l'anglais par Jacques Guiod, Phaidon, Paris, 2006, *op., cit.,* p. 32.

bourgeoises, qui plus que nous l'a propagé, l'a senti, l'a prêché, y a converti les autres ? » s'est ainsi exprimée Edmonde de Goncourt vis-à-vis de cette nouvelle tendance esthétique[757].

L'image du Japon peut notamment être rattachée avec celle de l'Eden. Accompagné par des albums de gravures sur bois japonaises, les frères Goncourt publièrent un roman intitulé *Manette Salomon* consacrant un chapitre entier aux rêveries orientales du héros : « [Ces] *pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient* [...] *étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert émeraude. Et un jour de pays féerique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière se levait pour lui de ces albums de dessins japonais*[758]*.* » De plus, les Manga furent notamment une source d'inspiration majeure pour les Européens, comme avec *Vendeur de nouilles* ou *Femmes au bain public* (réalisé en 1820 par Katsushika Hokusai en estampe)[759]. Le Japon moderne, établi à partir de l'ère Meiji (1868-1912) bénéficia, en effet, d'un statut à part en Asie à l'égard de la puissance politique et militaire du monde occidental de l'époque qui respectait ce pays, tandis que la Chine et la Corée furent dépouillées par l'Occident.

Cette nouvelle ère artistique, marquée par le fondement des nouveaux pays ainsi que par le nationalisme, assista ainsi à l'émergence d'un nouveau goût artistique provenant du Japon, ce qui nous permet de penser que ce pays a joué le rôle d'un espace politiquement neutre, mais esthétiquement valorisé pour les romanistes et les parnassiens, pionniers d'avant-garde en terme de « nouveauté ». Si la Chine fut le premier pays d'Asie de l'Est dans l'histoire, le Japon a inspiré l'Europe à travers sa beauté moderne. Il n'y a que la Corée qui resta toujours méconnue parmi les empires coloniaux. Quels sont alors les clichés japonais fondés lors de cette nouvelle ère ?

[757] Edmonde de Goncourt (1868) cité par Lionel Lambourne dans *l'ouvrage Japonisme : Echanges culturels entre le Japon et l'Occident.* p. 32.
[758] Lionel Lambourne, *Japonisme, op., cit., p. 32.*
[759] *Ibid.,* pp. 39-41.

L'érotisme dans l'art, développé dans un premier temps à partir de la civilisation musulmane depuis l'époque romantique[760], est tout d'abord un sujet intéressant à aborder. Car, de nombreux artistes japonais contemporains s'intéressent davantage à ce sujet par rapport aux artistes chinois et coréens, ce qui nous permet de nous pencher dans un premier temps sur la peinture de *shunga* mais également de penser qu'il y a un lien important entre les temps moderne et contemporain.

V-III-2. L'inspiration de l'érotisme japonais

Lors de la nouvelle ère artistique, l'art japonais a su répondre à la demande de l'art occidental en abordant des sujets érotiques : la japonaiserie se substitue au fantasme érotique de l'Occident porté jadis vers l'Orient pendant le siècle du Romantisme. En commençant avec Courbet, le travail de Ricard Bru dévoile ensuite l'influence directe de *shunga* (春画 : image du printemps), des gravures japonaises érotiques, du style *ukiyo-e* chez les peintres occidentaux comme avec Marià Fortuny (1838-1874), Auguste Delâtre (1822-1907), Willima Hood Stewart (1838-1897) et Giuseppe de Nittis (1946-1884) etc.[761] Par la suite, Bru a souligné que :

« *La relation entre le japonisme, l'orientalisme romantique, et l'érotisation des femmes japonaises est évident dans un certain nombre d'œuvres de la seconde moitié du XIX^e^ siècle : dans les peintures de La Japonaise au bain par James Tissot, Toilette japonaise par Marie-François Firmin-Girard (1838-1921), La fille japonaise (1875, Oberösterreichisches Landesmusum, Linz) par Hans Makart (1849-1884), Nu couché (1880, collection privée) par Luis Ricardo Falero (1851-1896), Retour d'un nu (ca. 1888,*

[760] Soulignons que de très nombreux peintres romantiques comme Boucher, Liotard, Duflos, Charles Amédée Van Loo, Jean Baptiste Leprince, Delacroix, Girodet, etc., ont été inspirés par l'Orientalisme, tout en décrivant les femmes « exotiques » dans un aspect érotique dans leurs créations artistiques. Quant à ce sujet, consulter: William Vaughan, *L'Art romantique,* traduction de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni, Paris, Thames&Hudson, 1994; Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses/Woman, art and ideology*, Pantheon Books, New York, 1981; Richard Bentley, *L'érotisme dans l'art occidental*, Chêne, Paris, 1985.

[761] Ricard Bru, *Erotic Japonisme : the influence of Japanese sexual imagery on Western art*, Hotei Publishing, Leiden, 2014, pp. 15-21.

collection privée) par William Merritt Chase (1849-1916), et dans la sculpture Femme japonaise (1881, Musée national de Tokyo) par Vincenzo Ragusa (1841-1927)[762]*.* »

Ce qui est encore intéressant dans les estampes japonaises, c'est que l'on y trouve une influence importante de la beauté des femmes occidentales, comme les personnages très occidentalisés présents dans le Manga contemporain japonais que l'on voit de nos jours. Cette réinvention de l'érotisme japonais a commencé, par ailleurs, à acquérir un statut de cliché dont la valeur perdure encore aujourd'hui. Ricard Bru a ainsi dit :

« *Initialement, les artistes japonistes incorporaient ce qu'ils percevaient de l'érotisme japonais en se concentrant sur l'image de la femme idéalisée – femmes à la fois japonaises et européennes – qui apparaissaient aux côtés de la vision orientaliste stéréotypée. À partir de la fin des années 1850, l'orientalisme a conduit de nombreux artistes à "recréer" l'imagerie érotique d'un Japon imaginaire à travers la représentation de femmes à moitié nues, des geisha et des courtisanes*[763] ». [Traduction]

Nous constatons à la fois que l'Occident conserve sa représentation traditionnelle à l'égard du sujet érotique de la femme issue d'un monde lointain. James Tissot a repris l'image de la mise en scène illustrant une européenne qui se trouve au centre d'un paysage exotique. *La Japonaise au bain* (1864), une des premières peintures japonistes, s'inscrit tout à fait dans cette tradition établie jadis à partir du thème évoqué par Ingres : le célèbre *Bain turc*[764]. Portant légèrement un Kimono décoré de motifs floraux, une femme nue et voluptueuse figure dans cette peinture, avec un regard très provocateur

---

[762] « *The relationship between Japonism, Romantic Orientalism, and the eroticization of Japanese women is evident in a number of works from the second half of the nineteenth century : in the paintings Japanese Woman in the Bath by James Tissot ; Japanese Women at Their Toilette by Marie – François Firmin-Girard (1838-1921); The Japanese Girl (1875, Oberösterreichisches Landesmusum, Linz) by Hans Makart (1849-1884); Reclining Nude (1880, Private Collection) by Luis Ricardo Falero (1851-1896) ; Back of a Nude (ca. 1888, Private Collection) by William Merritt Chase (1849-1916) ; and in the sculpture Japanese Woman (1881, Tokyo National Museum) by Vincenzo Ragusa (1841-1927).* » Ricard Bru, *Erotic Japonisme, op., cit*., p. 71.

[763] « *Initially, Japonist artists incorporated what they perceived as Japanese eroticism by focusing on the idealized female image – both Japanese and European women – that appeared alongside a stereotyped Orientalist view. From late 1850s, Orientalism led many artists to "re-create" erotic imagery from an imagined Japan through the portrayal of semi-naked women, geisha, and courtesans.* »

[764] La sensualité et la beauté de la femme orientale ont été incontestablement valorisées dans la peinture néoclassique. Ingres est l'un des peintres les plus connus de l'époque pour le *harem* ou le « bain turc », fortement esthétisés par un regard masculin et occidental. Dans ses peintures, les femmes d'Orient sont toutes jeunes, belles et sensuelles, et suscitent un fantasme érotique mystérieux. Le point de vue de ce peintre est très occidental : ces femmes sont représentées comme des européennes : la couleur de leur peau est particulièrement blanche, et le sujet, ainsi que la composition du « bain turc », s'inscrit tout à fait dans la tradition de la peinture occidentale fondée depuis l'école de Venise au XVI^{e} siècle.

et séduisant. On voit parfaitement qu'elle sort d'une maison traditionnelle japonaise et on peut apprécier un paysage typiquement asiatique à travers une fenêtre légèrement entrouverte. On peut également admirer des fleurs de cerisier japonais dont la taille est intentionnellement exagérée. Bru note que cette peinture a été réalisée en 1864 à Paris quand la première estampe *ukiyo-e* a circulé en Europe[765].

Neuf ans plus tard, Marie-François Firmin-Girard a réalisé la *Toilette japonaise*. Dans cette peinture, on remarque d'abord de nombreux objets importés du Japon, comme les armoires laquées, les poupées, les kimonos, un paravent, les lanternes, les instruments de musique, etc. Dans cette chambre exotique, on trouve trois femmes : cette composition pourrait évoquer le thème de la trinité ou des trois grâces, symboles de la divinité sensuelle s'inscrivant dans la peinture traditionnelle de l'Occident. Parmi ces trois femmes, il y en a deux qui servent une troisième, nue (probablement une *Keisha*), située au milieu, qui tient un instrument de musique japonais et qui est assise devant un miroir. Cette scène nous rappelle évidemment l'*Odalisque à l'esclave* d'Ingres[766] par sa composition, la sensualité, l'instrument de musique, l'oisiveté et l'image d'une femme soumise. Quant à la femme nue devant un miroir, ce sujet évoque la peinture vénitienne du XVI^{e} siècle, avec, notamment, la *Vénus à son miroir* de Vélazquez. Bru souligne le fait que l'image de cette peinture est idéalisée et suit le modèle du genre de l'estampe qui illustre une belle femme connue, comme *bijinga* (美人画 : peintures de jolies femmes), ainsi que des photographies et des objets japonais provenant de la collection privée de l'artiste, et qu'il est possible que cette vision idéalisée rappelle à l'artiste le pavillon japonais installé pendant l'Exposition Universelle de 1869 et qu'il a visité[767].

Peut-on distinguer l'érotisme suscité par l'exotisme et l'exotisme engendré par une simple mise en scène ou un déguisement ? Par exemple, *La Japonaise*, réalisée en 1876 par Monet, montre une femme occidentale habillée en costume japonais : dans cette peinture, on retrouve l'aspect exotique à travers le Kimono et l'éventail, mais cette image est bien différente de celle du monde fictif des premiers japonistes[768], comme James Tissot et Marie-François Firmin-Girard qui ont idéalement

[765] Ricard Bru, *Erotic Japonisme, op., cit*., p. 71.
[766] Dans l'*Odalisque à l'esclave* réalisée en 1839, on découvre une femme épicurienne allongée dans une immense maison, très luxueuse et décorée d'objets exotiques, qui se repose paisiblement en écoutant de la musique jouée par une esclave.
[767] *Idem.*
[768] On emploie le terme « Japoniste » (« *japanist* » en anglais), tel qu'il est utilisé dans l'ouvrage *Erotic Japonisme* de Ricard Bru. Car il est important de distinguer les orientalistes et les artistes occidentaux profondément inspirés de l'Asie.

interprété le classique occidental avec le goût et le sujet modernes après quelques estampes et décors du pavillon japonais, alors que Monet a abordé, sans ambiguïté visuelle, une femme occidentale portant un costume exotique. Rappelons que l'impressionnisme est une sorte de réalisme dépendant de la science. Cette idée de camouflage est aussi appliquée par Lautrec qui porte un costume de samouraï : son aspect vestimentaire évoque probablement le fantasme d'un monde lointain, mais ce simple objet exotique est séparé de ce monde imaginaire, comme s'il s'agissait d'un produit d'échange.

En conclusion, l'inspiration majeure de l'art japonais relève, pour les impressionnistes, de la composition ainsi que du traitement du volume (manière de peindre), et c'est donc la forme à laquelle les peintres des Lumières se sont intéressés, tandis que l'imagination et l'émotion étaient au cœur de la préoccupation des romantiques qui ont largement inspiré les japonistes.

Les artistes occidentaux du XIX^{e} siècle ont ainsi essayé de s'approprier la culture japonaise à leur manière, liée à leur imagination et à leur intérêt artistique et cherchant quelque chose de nouveau et de différent de l'art occidental. Le japonisme a certainement joué un rôle novateur pour l'art occidental, celui-ci est entré dans une crise à l'ère de la démocratie où tout et n'importe quoi – même les « casseurs de pierre » (Courbet)- pouvait prétendre être de « l'art ». Cette liberté artistique qui a désormais permis aux artistes modernes de voyager en Asie n'a notamment pas hésité à réincarner une vision édénique avec l'exotisme où se matérialise parfois le fantasme du monde masculin établi depuis l'antiquité. L'exotisme est ainsi une valeur esthétique permettant à l'Occident de contempler le reste du monde à travers son prisme, celui-ci développant et montrant parfois le rapport hiérarchique entre l'Europe et l'Asie. L'un se comporte en tant que maître masculin, alors que l'autre montre une scène soumise en tant que femme, objet de désir, dans la mentalité des occidentaux.

Notons que l'érotisme est un sujet récurrent dans la création de nombreux artistes contemporains japonais tels que Takashi Murakami, Yasuyuki Nishio, Mahomi Kunikata, Aida, Araki, Daikichi Amano, Shibusawa Tatsuhiko, etc., qui font parfois référence à la tradition de l'art japonais ainsi qu'à la

bizarrerie monstrueuse[769]. Nous constatons finalement l'anachronisme engendré à travers l'écart important entre le temps moderne et contemporain. Quels sont alors les autres thèmes classiques qui ont inspiré les artistes contemporains japonais et qui existent encore de nos jours ?

V-III-3. Le fondement de l'inspiration japonaise et celui des clichés modernes

Le XIX[e] siècle, période profondément marquée par le nationalisme et le fondement de l'identité des peuples, a vu naître la construction de plusieurs « clichés » dans l'art qui perdurent encore de nos jours. La notion de spécificité culturelle renvoyant à la particularité des peuples se manifeste notamment dans les expositions universelles qui ont territorialisé les pays en consolidant l'idée nationale[770]. L'Occident a ainsi attribué un système de codage aux pays extra-occidentaux, notamment au Japon. Comme nous l'avons précédemment remarqué, la culture japonaise a investi le territoire occidental avec la vulgarisation de certains termes comme « *Kimono* », « *Keisha* », « *Samurai* », « *Sakura* », « *Manga* », « *Ukiyo-e* », « *Nihon-ga* » (*bijinga*), « Hokusai », etc., qui inspirent fortement aujourd'hui la création artistique. Rappelons que la plupart de ces mots issus des quatre revues d'art ont été listés dans le deuxième chapitre pendant notre enquête : pourquoi les artistes japonais sont-ils alors autant impliqués dans la représentation de la tradition de leur pays basée essentiellement au XIX[e] siècle sur la création contemporaine ? La Chine était pourtant le premier pays d'Asie de l'Est connu par l'Occident. Plusieurs explications sont possibles à propos de ce

[769] L'érotisme est très récurrent dans l'art contemporain japonais contrairement à la Chine ou à la Corée. Voir l'ouvrage d'Agnès Giard dédié à l'art érotique japonais. Cet ouvrage donne une liste de 29 artistes contemporains explorant le monde érotique. Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, Albin Lichel, Paris, 2006.

[770] Voir l'introduction de l'Exposition Universelle de 1855 qui expose très ouvertement l'idée nationaliste et qui montre également l'influence du Romantisme : « *La France, qui s'était laissée devancer par l'Angleterre et les États-Unis dans la réalisation d'une Exposition universelle de l'industrie, a voulu être la première qui fit appel aux beaux-arts de tous les pays. L'idée est heureuse de réunir ainsi les arts qui assurent la prospérité d'une nation et les arts qui en sont la gloire, de placer en regard de la charrue qui épargne à l'homme un travail pénible et nourrit son corps, le tableau qui élève son esprit et charme son intelligence. Plus les nations se perfectionnent, plus l'éducation des individus grandit et se complète, plus le goût des arts se répand parmi les masses* [...] *Cette réunion, la France était en droit de la provoquer, plus qu'aucune autre nation, car si les pays voisins ont tenu jadis à tour de rôle, le sceptre de la royauté artistique, personne ne peut aujourd'hui contester notre suprématie à cet égard*. » Ernest Gebaüer, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Librairie Napoléonienne, Paris, 1855.

contexte historique. On pourra tout d'abord aborder la situation politique des pays asiatiques du XIX^{e} siècle.

Malgré sa politique d'isolement, le Japon a développé depuis le XVII^{e} siècle certains contacts restreints avec des marchands chinois et néerlandais à travers l'île de Dejima à Nagasaki : ce pays du « Soleil Levant » a alors amorcé sa modernisation qui continuera jusqu'au XX^{e} siècle. Au cours du XVIII^{e} siècle où les « études hollandaises » (*ran-gaku*) ont été de nouveau autorisées, la Russie a commencé à progresser vers les Kouriles et l'île septentrionale de Hokkaidô pour entamer des négociations commerciales qui prirent fin avec un refus. Par contre, le Japon renoua des contacts avec l'Angleterre qui avait déjà établi de solides liens commerciaux avec la Chine qui mettaient notamment en concurrence avec la France ainsi que les Pays-Bas pour les échanges de marchandises. Après cette période, marquée par le commerce international avec les pays occidentaux, le Japon a assisté à sa transformation politique fondamentale pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

À cette époque, le gouvernement shogunal, a été menacé par les bateaux occidentaux, tout comme celui de Morrison en 1837 et du commodore Perry en 1853, et ce dernier a obtenu la signature du traité de Kanagawa qui assura désormais l'approvisionnement des bateaux, le libre commerce, l'ouverture des ports de Hakodate et de Shimoda. Tout cela attira de plus en plus de nombreux pays occidentaux comme l'Angleterre, la Russie, les Pays-Bas et la France. De l'autre côté, les fiefs qui bénéficiaient de la technologie militaire occidentale et d'« armées de paysans » se développèrent, tout en rivalisant avec les gardiens du féodalisme, armés, eux, de sabres.

Le Japon, dont l'économie fut alors désormais très influencée par le commerce avec les pays occidentaux, a enfin assisté à l'ouverture de l'ère de Meiji qui confirma à l'Occident qu'il continuerait à respecter les traités commerciaux[771]. C'est à partir de ce moment-là que le Japon se modernisa ardemment et qu'il chercha en urgence sa place au sein de la communauté internationale, comme en témoigne l'ouvrage *L'Asie orientale et méridionale aux XIX^{e} et XX^{e} siècles* : « *Toute l'époque Meiji est caractérisée par des efforts visant à concurrencer les Occidentaux (sur le plan économique, militaire)*

[771] À l'arrivée de nouvelle puissance occidentale, la société japonaise fut divisée en deux grandes parties : l'une pour le système politique ancien qui s'affaiblissait de jour en jour, tandis que l'autre, qui s'y opposait, développa de manière remarquable sa puissance en profitant de l'avancée technologique de l'Occident. C'est avec la défaite de la bataille de Toba/Fushimi (en 1868 à Kyoto) que le règne des Tokugawa prit fin tout en s'ouvrant finalement sur une nouvelle ère japonaise profondément marquée par le nationalisme, le patriotisme, le militarisme ainsi que par le racisme. De plus, le gouvernement de Meiji signala à l'Occident qu'il continuerait à respecter les traités commerciaux.

dans une quête de la modernité qui trouve son expression dans le slogan "pays riche et armée forte" (fukoku kyôhei), *et dans la recherche de l'indépendance dans les relations extérieures*[772]*.* »

Après être resté méconnu pendant plusieurs siècles, le Japon a désormais pu rivaliser avec les autres pays occidentaux. C'est grâce aux échanges commerciaux avec l'Occident que ce pays se modernisa et s'intégra notamment au sein de la société internationale pratiquant l'impérialisme. Cette véritable transition politico-historique, sociale et économique du Japon coïncide à peu près avec le fondement des premiers japonistes, influencés par le Romantisme ou le Néo-classicisme, tels que James Tissot, James Abbott McNeill (1834-1903) et Marie-François Firmin-Girard qui ont été très actifs entre les années 1860 et 1870, ainsi que quelques réalistes comme Courbet (*L'Origine du Monde* date de 1866[773]) et Manet (*Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* datent de 1963). Avec l'ouverture du Japon à la fin des années 1870, on assista ensuite à la fondation du véritable japonisme avec la montée des artistes impressionnistes, suivis par les artistes du post-impressionnisme, du symbolisme et de Nabi qui ont été largement inspirés par la nouvelle esthétique issue des pays « exotiques ». Le développement de cette école japonaise fréquentée par les artistes occidentaux montre donc un lien indéniable avec la situation politique mondiale du XIX^{e} siècle à partir de son ouverture sur le monde. Le japonisme qui influença même les arts appliqués en Europe était, en effet, une sorte de mode artistique et culturelle inspirant les artistes occidentaux, obsédés par une esthétique novatrice.

Tandis que le Japon se modernisa rapidement après la violente réforme du gouvernement de Meiji, la Chine et la Corée perdirent en revanche leur contrôle politique et économique lors de l'arrivée de l'Occident. Pour la Chine, qui assura jusqu'en 1871, 85% de la consommation mondiale du thé, le commerce international avec les marchands occidentaux fut mis en place à Guangzhou (Canton) avant la première guerre de l'opium (1839-42) par la guilde des marchands chinois (*cohong* : 公行). C'est entre 1850 et 1890 que le taux d'importation d'opium augmenta considérablement après le traité de Nankin (1842) et de Tianjin (en 1858). Ce fut donc pendant la période de transition politique qu'a connue le gouvernement japonais (l'émergence des bateaux occidentaux – naissance du

[772] Hartmut O. Rotermund, Alain Delissen, François Gipouloux, Claude Markovits, Nguyên Thê Anh, *L'Asie orientale et méridionale aux XIX^{e} et XX^{e} siècles : Chine, Corée, Japon, Asie du Sud-Est, Inde*, PUF, Paris, 1999, p. 248. Pour la situation politique du Japon en rapport avec le monde occidental, consulter la troisième partie (pp. 239-251) de cet ouvrage.
[773] Pour l'influence de l'art japonais dans la peinture de Courbet, consulter Ricard Bru, *Erotic Japonisme, op., cit*., pp. 14-15.

gouvernement Meiji – modernisation du Japon), que se développa le japonisme en Occident et que la Chine entra dans le piège de l'Empire britannique.

Quant à la Corée que l'on appelait jadis Josun, les Coréens du XIX[e] siècle vivaient dans un monde très décalé par rapport à la réalité. Profondément marqué par la puissance chinoise depuis la fondation de leur dernière dynastie (Chosun : 1392-1910), ce petit pays confucianiste qui considérait la Chine comme le « centre » du monde, fut enfermé dans une société qui refusa tous les changements de l'époque. Toutes les demandes faites par les navires occidentaux concernant l'ouverture de la voie commerciale furent par conséquent automatiquement rejetées.

Les Coréens furent par ailleurs très fiers de pouvoir repousser les envahisseurs venant de l'autre côté du monde à partir de 1816, alors que la Chine était tombée aux mains de l'impérialisme occidental. L'ouverture coréenne vers le monde fut par conséquent retardée par rapport à ses pays voisins. La Corée était en réalité un pays économiquement moins intéressant que la Chine ou le Japon, comme en témoigne Alain Delissen : « *Mal connue et apparemment pauvre, la Corée ne semblait pas constituer un El Dorado suffisamment brillant pour justifier une longue insistance à forcer ses portes* [...] *Dès lors, avant les années 1880 où la donne stratégique internationale et l'image de la Corée auront changé, l'Occident laissa la Corée en réserve de ses appétits*[774]*.* »

La Corée était un pays « pauvre » et méconnu, alors que le « Cathay » et le « Jipanguru » sont profondément gravés dans la mémoire des pays occidentaux. Mais ce petit pays dont la population s'habillait tout en blanc aurait cependant contribué à la conception générale de l'image de l'Asie : « calme », « innocent », « propre » ou « inoffensif ». Depuis le XIX[e] siècle, la Corée est décrite comme le « pays du matin calme[775] », expression largement employée dans les pays occidentaux jusqu'à nos jours. Mais tous ces termes ne sont pas parfaitement ancrés dans la création des artistes coréens contemporains par rapport aux clichés chinois, comme la « philosophie », la « sagesse » orientale, le « taoïsme », etc.

Malgré la politique d'isolement appliquée pendant plusieurs décennies, le Japon a finalement été le pays le plus ouvert au monde parmi les trois pays d'Asie de l'Est, ce qui favorisa le développement

[774] *L'Asie orientale et méridionale aux XIX[e] et XX[e] siècles, op. cit.,* p. 153.
[775] Selon Percival Lowell, c'est au cours du XIX[e] siècle que les missionnaires européens traduisirent le nom de Chosŏn en « pays du matin calme ».

impressionnant du japonisme dans l'art occidental au siècle de la bohème. Par la suite, la circulation des estampes japonaises a indéniablement contribué à l'expansion du goût asiatique en Occident : nous pouvons rappeler que le terme *ukiyo-e* est très souvent formulé par les artistes contemporains japonais. C'est grâce à une sorte de « reproductibilité technique » que les artistes impressionnistes ont pu admirer la beauté de l'art japonais. Selon Lionel Lambourne, les Mangas, *source d'inspiration majeure pour les Européens*, circulaient dans toute l'Europe en suscitant un immense intérêt chez les grands collectionneurs d'estampes japonaises avec, par exemple, Mary Cassatt, Samuel Bing, etc. Ils contribuèrent largement à la diffusion de l'art japonais à travers plusieurs expositions : la collection de Samuel Bing présenta même 700 estampes en 1890. Même les artistes comme Frank Lloyd Wright, célèbre architecte, mais aussi marchand d'estampes japonaises, et Monet, ont possédé une importante collection[776]. On peut alors se demander quel pays asiatique a pu connaître un tel succès auprès des peintres occidentaux. Camille Pissarro a dit à propos des estampes japonaises : « *le ton mat, fin, délicat* [...] *le résultat est admirable, c'est aussi beau que les Japonais, et c'est de la couleur à imprimer*[777]*!* » C'est ainsi que grâce à de nombreux clichés d'estampes le Japon a vu son expansion artistique, alors que les deux autres pays asiatiques ont préféré demeurer dans la tradition – peinture à la main, même si de nombreux artistes chinois et coréens ont essayé d'entamer de nouveaux sujets artistiques éveillant l'intérêt populaire de l'époque, comme avec la « peinture du printemps » au cours du XVIII^{e} siècle et de la peinture de « genre » au XIX^{e} siècle pour la Corée, mais les estampes se transportaient plus facilement que les peintures originales.

Après l'invention de l'esthétique au siècle des Lumières, la situation artistique du monde occidental fut notamment favorable à l'exploration d'un nouveau monde. Les pays asiatiques connus par l'Occident, comme le Japon ou parfois la Chine, jouaient alors le rôle de source d'inspiration artistique. Comme on peut le voir dans le « mouvement esthétique » (*Aesthetic Movement*), un nouvel idéal de beauté, ainsi qu'un nouveau type d'art, se sont imposés à l'art moderne dans plusieurs domaines (l'art, la poésie, l'architecture et les arts décoratifs). Ce « culte de la beauté » engendré par le slogan « l'art pour l'art » fut l'une des préoccupations majeures des philosophes modernes qui voulaient le doter d'une définition : l'art avait besoin d'une boussole pour s'orienter, et pour atteindre son but. C'était la « beauté », selon Baudelaire, dont devaient se préoccuper les

[776] Lionel Lambourne, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident, op., cit.,* pp. 41-50.
[777] Cité par Lionel Lambourne, *Ibid.,* p. 44.

artistes : « *l'art devait uniquement se préoccuper de beauté, sans être lié par aucune contrainte religieuse, morale ou éthique*[778]. » Notons que ce poète « maudit » est l'un des premiers cités quand on parle de l'« exotisme », notamment grâce à sa poésie intitulée *Parfum exotique*[779], celle-ci célèbre en effet le voyage en navire et la beauté de terres inconnues. Du point de vue contemporain, cette nouvelle quête d'une expérience esthétique dans des terres lointaines nous fait penser au voyage d'agrément, de loisir : « *L'époque du triomphe de l'esthétique nous force à redécouvrir cette relation entre art et identités et elle le fait en particulier à travers le tourisme*[780]*.* » L'homme contemporain, vit-il finalement dans cette l'ère de « l'art pour l'art », une sorte de paradis, si l'on tient compte de la théorie d'Yves-Michaud c'est-à-dire que « *la beauté règne* » ?

Le mouvement esthétique connut ensuite une plus grande diffusion, au milieu des élites, au début des années 1870, en plein développement du japonisme et, donc, à l'ouverture de l'ère de Meiji. Ce mouvement s'est également répandu dans la décoration d'intérieur dans les années 1870 et 1880[781]. Nous avons déjà évoqué le fait que l'autonomie de l'art permet aux artistes de s'intéresser aux terrains inconnus de l'athéisme depuis la période du Romantisme, mais nous remarquons cependant l'importance du japonisme à partir de 1854 (traité de Kanagawa) comme en témoigne Oscar Wilde :

« *L'Europe et les États-Unis découvrent avec enthousiasme les objets japonais arrivant massivement sur le marché dès 1862. Ces objets serviront de références pour l'apparition de toute une série de créations originales qui aujourd'hui encore semblent révolutionnaire*s[782]. »

C'est la liberté artistique « pure » qui a finalement amorcé la nouvelle ère de l'art moderne du monde occidental durant laquelle les artistes emploient de nouveaux les termes artistiques inspirés par le pays du « soleil levant ».

L'image du Japon que connaît l'Occident c'est-à-dire celui du pays des « Samuraïs », du « kabuki » et de « geisha » aurait finalement été consolidée auprès des artistes et du public de l'époque à travers

[778] *Beauté, morale et volupté : dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, catalogue de l'exposition, Skira Flammarion, Musée d'Orsay, 2012, p. 12.
[779] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, éd. de 1986, Gallimard, Paris, 2007.
[780] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, op., cit*., p. 198.
[781] Consulter l'article de Stephen Calloway, « La quête d'une nouvelle beauté », publié dans le catalogue *Beauté, Morale et Volupté : dans l'Angleterre* d'Oscar Wilde.
[782] *Beauté, Morale et Volupté : dans l'Angleterre* d'Oscar Wilde, *op., cit.,* p. 73.

la représentation visuelle au sein de l'Exposition Universelle. Ricard Bru suggère qu'il est possible que les beautés japonaises soient restées gravées dans l'esprit des peintres ayant visité le pavillon japonais lors de l'Exposition Universelle de 1867[783].

Selon lui : « *L'arrivée du premier* ukiyo-e *et des objets d'art décoratif illustrant les geishas et les courtisanes établit la vision idéalisée des femmes japonaises calmes, élégantes, instruites, et soumises. La présence des femmes japonaises habillées en kimono au pavillon japonais à l'Exposition Universelle de Paris en 1867 a grandement contribué à la construction d'une image de la femme sensuelle et érotique, qui est vite devenue le sujet des premières peintures japonistes. Dans son article "Le Japon chez nous" dans* L'étendard *(1868), Zacharie Astruc a décrit trois jeunes femmes japonaises dans le pavillon – nommées "princesses" – qui ont accueilli de nombreux visiteurs curieux et qui les ont éblouis par leur beauté et leur exotisme*[784]*.* » [*Traduction*]

Cette Exposition Universelle de 1867, en construisant ainsi très tôt des « stéréotypes » et des « clichés » qui rappellent les peintures des orientalistes de l'ère romantique et qui perdurent jusqu'à l'époque contemporaine dans la culture de masse, a en effet exposé plus de 1300 objets provenant du Japon. Il est alors intéressant d'analyser le catalogue de cette exposition afin de savoir quels types d'objets les peintres modernes ont appréciés à ce moment-là. Nous présentons ici quelques objets dévoilés lors de l'Exposition Universelle de 1867 :

« *1- Guerrier japonais en tenue de combat, à cheval.*

Son riche costume se compose :

D'une armure cotte de mailles recouverte de laque d'or, de passementerie de soie et d'étoffes lamées or, d'un casque blasonné indiquant le haut rang du personnage. Il est armé d'un sabre, d'un arc et de flèches ; d'une main il tient une canne burgautée et incrustée, de l'autre l'éventail dont ne se séparent jamais les Japonais. A son dos flotte le guidon de combat.

[783] Ricard Bru, *Erotic Japonisme, op., cit*., p. 71.

[784] « *The arrival of the first ukiyo-e and decorative art objects illustrating geisha and courtesans established the idealized view of Japanese women as quiet, elegant, educated, and submissive. The attendance of kimono-clad Japanese women at the Japanese pavilion in the Paris Exposition Universelle in 1867 contributed greatly to the construction of a sensual and erotic female image that soon became the subject of the first Japonist paintings. In his article "Le Japon chez nous" in L'*étendard *[1868] Zacharie Astruc described three of young Japanese women in the pavilion – called 'princesses' – who greeted the numerous curious visitors and dazzled them with their beauty and exoticism*. » Ricard Bru, *Erotic Japonisme, op., cit*., p. 70.

2-Guerrier japonais en tenue de combat, à cheval. Costume moins riche que le précédent. La soie est rouge au lieu d'être violette. Le guidon est différent. L'ornement du casque indique un rang moins élevé.

3- Cabinet riche, à compartiments, de grande dimension, en vieilles laques de toutes couleurs. Assemblage des plus belles laques du Japon. Très-nombreuses et très-délicates incrustations. Cette pièce exceptionnelle est remarquable par son ancienneté et le fini de son exécution.

4 – Paravent avec figures en étoffe.

Les six feuilles de ce paravent représentent une série curieuse de scènes japonaises formant pendantes. Les personnages sont revêtus de soie colorée et brodée. »

1867 est l'année du couronnement de l'empereur Meiji où le *shôgun* rendit le pouvoir. On peut imaginer qu'il y a encore des *samuraïs* qui décidèrent de résister à la nouvelle puissance politique. Ces quelques premiers exemples des objets exposés à l'Exposition Internationale font donc partie de la vie réelle des Japonais de l'époque. L'influence de cette image de guerrier est néanmoins toujours bien vivante dans la culture populaire actuelle. Avec tout ce qui évoque l'image de *samuraï*, on note notamment, dans le catalogue de l'exposition, la forte présence d'objets qui peuvent être considérés comme typiquement japonais : harpe japonaise, flûte japonaise, guitare japonaise, porcelaine, bol, encens, bambou, éventail etc., que les artistes japonais contemporains figurent ou utilisent parfois dans leurs créations artistiques. En outre, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1878, le Japon publia, sous la direction de la commission impériale japonaise, un ouvrage en deux volumes présentant la géographie, l'histoire, l'art, l'éducation et l'enseignement, l'industrie, les productions, l'agriculture et l'horticulture du Japon avec pour objectif de « *faire connaître les principaux produits du Japon (pour le deuxième volume) sous leurs différentes formes* et de *se faire une idée assez exacte de ces divers produits, ainsi que des usages auxquels ils sont employés*[785]*.* » L'Exposition Universelle a ainsi certainement joué un rôle de médiateur en permettant à l'Europe du XIX^{e} siècle de découvrir le Japon sous un angle agréable.

[785] *Le Japon : l'Exposition Universelle de 1878*, La commission Impériale japonaise (dir.), deuxième partie, Paris, 1878. Consulter la préface de ce catalogue.

Parmi les trois pays d'Asie de l'Est, le Japon est le deuxième pays connu dans l'histoire par les occidentaux grâce à sa situation politique et économique. Ce pays a eu de la chance de pouvoir se moderniser au XIX^{e} siècle à l'ère de la nouvelle période esthétique en Occident inspirée de la notion « l'art pour l'art ». C'est à partir de cette période, très sensible à la nouvelle source d'inspiration artistique, que l'Europe découvrit les images ainsi que des objets exotiques comme « *Kimono* », « *Keisha* », « *Samurai* », « *Manga* », « *Ukiyo-e* », « *Nihon-ga* », etc. De même qu'avec l'image de la femme japonaise érotisée, tous ces termes influencent aujourd'hui la création des œuvres contemporaines des artistes japonais qui travaillent dans l'espace occidental. Nous constatons également qu'il y a une similarité avec l'homme moderne et contemporain : à travers les voyages vers un monde inconnu où brûle un parfum « exotique » attirant et envoûtant, nous nous attendons à découvrir ce qu'est la beauté et à vivre une expérience originale.

V-VI. Être exotique dans le milieu de la création artistique et la question sur la liberté artistique

Afin de terminer ce dernier chapitre dédié principalement à l'évolution de l'exotisme dans l'histoire, nous proposons ici de répondre à une question importante sur la liberté artistique des artistes périphériques.

Revenons sur le moment où le monde artistique a évolué en prononçant le discours international à l'arrivée des artistes périphériques à la scène artistique occidentale. C'est en effet vers 1946 qu'Edward Alden Jewell et Motherwell ont prononcé ce discours universaliste : « *L'art n'a pas de pays. Se contenter d'être un peintre américain ou français, c'est n'être rien* ». Il serait donc intéressant, dans un premier temps, de chercher à savoir si ce discours, qui ne prend, nous allons le voir, en aucune façon en considération l'origine géographique des artistes, a également été valable pour les artistes vivant en périphérie du centre artistique et qui étaient nettement plus concernés par l'idéologie pluraliste dans le domaine des arts visuels. À travers cette enquête, nous aimerions en effet savoir si l'Occident exige l'utilisation de langages exotiques aux artistes non-occidentaux, tout

en leur imposant systématiquement d'interpréter leurs créations grâce à des clichés et des stéréotypes. Pour cette étude, nous nous intéresserons particulièrement aux artistes asiatiques comme Léonard Foujita (Sugouharu Foujita) et Zaoki qui ont connu très tôt une reconnaissance artistique à la scène occidentale[786]. Nous allons en effet étudier la considération esthétique liée à l'exotisme portée à ces artistes asiatiques, tout en comparant avec certains artistes occidentaux majeurs comme Picasso et Motherwell. L'un a profondément influencé la pratique artiste de Foujita tandis que l'autre a prononcé le discours universaliste : « *L'art n'a pas de pays…* ».

À travers les études précédentes, nous avons constaté que les artistes asiatiques contemporains s'exposent face au jugement des Occidentaux qui apprécient la création du monde à travers leur propre point de vue esthétique développé à partir des clichés et des stéréotypes. De nombreuses questions se posent alors dans cette partie : quels sont les impacts à l'arrivée des artistes asiatiques sur la scène internationale de l'art contemporain à l'époque où se croisent le moderne et le contemporain ? Comment les Occidentaux ont-ils considéré la création de ces nouveaux artistes de la scène artistique occidentale ? Quels sont les différences entre les artistes occidentaux et périphériques de l'époque vis-à-vis de plusieurs questions liées à la création des œuvres d'art ? Quelle est enfin la manière dont les œuvres des artistes périphériques sont diffusées sur la scène internationale de l'art contemporain dominé par l'Occident ?

V-VI-1. Quelques artistes occidentaux et ceux des japonais

Gauguin a évidemment été l'un des premiers à s'intéresser à l'« art colonial » appelé par la suite « art nègre », et il a aidé d'autres peintres, dès 1906, à s'intéresser aux arts exotiques[787]. La peinture de cet artiste a ainsi parfaitement incarné la vision d'un monde lointain accompagné de couleurs

[786] Zao Wou-ki et Foujita Léonard sont sans doute les artistes asiatiques les plus connus de l'époque, mais il existe d'autres artistes asiatiques qui font partie de l'École de Paris : Chuteh-Chun (CN), Dobashi Jun (JP), Domoto Hisao (JP), Imai Toshimitsu (JP), Kimura Tshuta (JP), Kito Akira (JP), Sato Key (JP), Sugai Kumi (JP), Tabush Yasse (JP), Zao Wou-ki (CN), Laubiès René (VN), Genis René (VN). Cette liste a été établie après la consultation de *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres*. Lydia Harambourg, Clotilde Scordia, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres,* Ides et Calendes, Paris, 2010.

[787] Jean Laude, « La peinture française et l'« art nègre » (1905-1914) », édition revue et présentée par Jean-Louis Paudrat, Klincksieck, Paris, 2006, p. 263.

tropicales, mais le cubisme n'était pas aussi vecteur de rêverie et de coloris. Ce à quoi Picasso s'intéressait était plutôt le réalisme – un « réalisme plastique », un « réalisme de conception » - qui diffère totalement d'une imitation rétine ou du pittoresque tropical inspiré par l'imagination du peintre, comme ce fut le cas pour Gauguin. Jean Laude a d'ailleurs dit dans *La peinture française et l'« art nègre »* :

« *Se passant de modèle, Picasso ne cesse pas d'être réaliste : il le devient. Il ne s'engage pas dans une voie où domineraient les valeurs imaginaires. Au contraire, il élimine de ses œuvres tout ce qui relèverait encore de l'allégorie ou du symbolisme ou du sentiment*[788]*.* »

Pour ce génie espagnol immigré à Paris qui refusa un art d'imitation :

« L'art nègre devait apparaître comme étant dépouillé de ce caractère instinctif et primitif que lui prêtait Vlaminck mais aussi de ces suggestions purement sensorielles, quasi physiques, qui avaient, un moment, retenu Matisse [...] *Il est légitime de penser que ce fut Gauguin qui, orientant Picasso vers un "art conceptuel", lui fit prendre conscience progressivement de ce que, précisément, l'art nègre proposait en ce sens*[789]. »

Picasso a, en effet, éliminé le sujet qui, « *chez Gauguin encore, créait une ambiguïté et tendait à faire passer la rêverie sur le spectacle peint avant le sens proprement pictural de l'œuvre. Dépouillant de son œuvre tout ce qui relèverait de la séduction ou du pittoresque de l'image, Picasso s'astreint à conférer le sens non au sujet mais à la forme, à son organisation plastique, aux constituants de l'œuvre picturale*[790]*.* » Cela aurait eu donc peu d'importance pour Picasso, art africain, art asiatique ou art issu d'autres continents, s'il avait pu atteindre la forme éloignée du monde pittoresque, imaginaire, symbolique et sentimental. Tout ce qui reste dans son monde artistique, c'est le « concept » – non pas l'imagination introduisant l'« exotisme » – qui résiste « *victorieusement à tout traduction, à toute interprétation littéraire* ». C'est enfin le monde géométrique -c'est-à-dire les lignes et les formes- que nous devons à présent évoquer et auquel nous nous intéressons par rapport au cubisme. En faisant référence à Goldberg, Jean Laude remarque que « *ni chez Braque, ni chez Picasso, nulle tentation expressionniste ne se glisse* » ; *« Picasso et Braque ne se posent pas*

[788] *Ibid.,* p. 262.
[789] *Idem.*
[790] *Ibid.,* p. 264.

directement des problèmes d'expression : visant avant tout à constituer des faits plastique, ils font naître la poésie des modes d'agencement des constituants de l'œuvre[791] » ; « *Beaucoup plus que des suggestions exotiques, beaucoup plus qu'une thématique élégiaque ou idyllique, Picasso retient de Gauguin essentiellement ce qui peut, au niveau purement plastique, l'aider à constituer sa poétique personnelle*…[792] ».

Ce « niveau purement plastique » qui n'évoque ni émotion ni rêverie ni sensation exotique, mais qui est capable de communiquer avec toutes les cultures du monde comme le voulaient les artistes de l'École de Paris, rejoint l'idée de l'École de New York. Cette dernière considérait en effet que « *L'art n'a pas de pays. Se contenter d'être un peintre américain ou français, c'est n'être rien* » (Motherwell) et que *« l'art universel prend racine dans l'expérience individuelle et devient ainsi capable de parler avec force à des individus de tous les pays* » (Edward Alden Jewell). L'« art universel » qui dénigre le lien avec la localité et les couleurs régionales, mais qui s'intéresse à une forme pure et géométrique ainsi qu'au concept et à l'idée, a été la pensée majeure des artistes modernes de Paris et de New York jusqu'au milieu du XX^{e} siècle. Ce langage artistique élémentaire a même perduré jusqu'aux années 60 ou 70, juste avant le retour de la peinture, à travers tous les mouvements artistiques fondés autour de cette idée « conceptuelle ».

À l'arrivée des artistes asiatiques, ce discours universel est pourtant devenu ambigu[793]. Après 1945, ce qui correspond aux prémices de l'art contemporain, selon les historiens de l'art, de nombreux artistes japonais et chinois se sont installés à Paris, mais ils étaient visiblement extrêmement concernés par leur identité et par leurs propres cultures d'origine malgré l'« unicité » de l'art moderne.

---

[791] Citons brièvement la pensée de Goldberg : « *dans toute création, dans tout effort qui vise le monde réel, l'abstraction est le principe, la déformation, la base. Il y a des hommes à cercle et des hommes à carré. Il y a des visions de têtes, de bras, d'articulations qui semblent sortir du livre immortel d'Euclide* », Jean Laude, *La peinture française et l'« art nègre* » (1905-1914), *op., cit.,* pp. 265-266.

[792] Jean Laude, *La peinture française et l'« art nègre* » (1905-1914), *op., cit.,* p. 266.

[793] Voici la liste des artistes asiatiques : Zao Wou-ki (CN), Chuteh-Chun (CN), Dobashi Jun (JP), Domoto Hisao (JP), Foujita Léonard (JP), Imai Toshimitsu (JP), Kimura Tshuta (JP), Kito Akira (JP), Sato Key (JP), Sugai Kumi (JP), Tabush Yasse (JP), Zao Wou-ki (CN), Laubiès René (VN), Genis René (VN). Cette liste a été étalie après la consultation de *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres*. Lydia Harambourg, Clotilde Scordia, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres,* Ides et Calendes, Paris, 2010.

Foujita, un des artistes de la nouvelle École de Paris naturalisé en France, a ainsi été décrit par le monde occidental : « *Certes, le tracé sinueux des terrains vagues autour des fortifications rappelle les paysages réalisés par Chaïm Soutine, mais les jeux d'aplats, l'absence de profondeur et ce regard en légère plongée évoquent l'art pictural japonais. Cette voie médiane – subtil équilibre entre Orient et Occident* [...] *Ce peintre qui a « su voir notre pays avec des yeux de Japonais »* [André Warnod cité par Anne Le Diberder] *affirme qu'il « veut faire des images japonaises avec des Françaises de Clouet, sur un fond de toile de Jouy* [794] *»* ; « *… le peintre y affirmait son style au prix d'un travail intense qui enfin l'identifiait définitivement à Paris. La tradition issue du Japon y rejoignait ce que l'on pouvait espérer de plus nouveau dans le contexte de l'art moderne*[795]*.* » ; « *Ici se résume aussi l'ambiguïté de la situation de Foujita. Il est à Paris, dont il veut devenir, selon sa propre expression, "le premier peintre" et, pour atteindre ce statut, l'artiste se réfère à des œuvres traditionnelles et anciennes japonaises*[796]*.* » ; « *Voyager dans l'œuvre de Foujita signifie s'embarquer pour Cythère, oublier son bagage sur la rive et pénétrer dans un monde situé à mi-chemin entre l'Orient et l'Occident au gré de la fantaisie d'un homme sans cesse renouvelé et de son âme perlée de la même rosée qui baigne les feuilles des érables au Japon et celles des platanes de Paris*[797]*.* »

Il est clair qu'il y a une véritable intention d'associer l'Orient avec l'Occident, ce qui engendre probablement une sorte de métissage culturel, on peut cependant affirmer que l'École de Paris n'est pas restée indifférente à l'égard de la culture d'origine de l'artiste. Elle s'est intéressée à la spécificité culturelle du Japon, alors que l'artiste valorise la tradition artistique de son pays afin d'être le « premier peintre » selon Anne Le Diberder. Les expressions comme l'« art pictural japonais », « voir notre pays avec des yeux de Japonais », « La tradition issue du Japon », « des œuvres traditionnelles et anciennes japonaises », « les feuilles des érables au Japon » introduisent l'image d'un pays lointain très pittoresque, ce qui génère finalement une contradiction avec le discours général des artistes modernes évoquant l'universalisme qui devrait, en théorie, être neutre comme un « concept » général.

[794] Anne Le Diberder, *Fougita : le maître du trait*, Philippe Picquier, Paris, 2008, pp. 36-38.
[795] Sylvie Buisson, *Foujita : Foujita et ses amis du Montparnasse*, Alternatives, Paris, 2010, p. 56.
[796] Anne Le Diberder, « Combats et grande composition, une peintre manifeste », *Foujita Monumental*, Hazan, Reims, 2010, p. 54.
[797] Slylvie Buisson, *Foujita : inédits par Sylvie Buisson*, À l'encre rouge, Paris, 2007, p. 10.

Il faut également examiner le cas de Zao Woi-ki qui semble être plus concerné (comme les artistes chinois sont les plus mystérieux et « exotiques ») par la question de ses origines : il était peintre et s'est inspiré de la calligraphie chinoise :

« *Peintre chinois le plus célèbre en Occident, Zao Wou-Ki a su mêler à son héritage oriental déjà tourné vers une semi-abstraction calligraphique l'abstraction des peintres contemporains occidentaux et la technique de la peintre à l'huile traditionnelle*[798]*.* » ; « *La signature d'un art et d'un monde qu'il s'est créés, où se fondent des espaces issus du champ de la cosmologie et des signes de la Chine ancestrale, avec ceux nés de l'affranchissement par les modernes, chez nous, de la perspective née à la Renaissance* [...] *Il faut l'entendre s'enthousiasmer devant les formes des pots à vin tripodes les plus anciens qui nous soient parvenus de l'âge du Bronze en Chine, sortis des objets du Néolithique, comme devant les peintres T'ang ou la calligraphie primitive, la plus spontanée*[799]*.* » ; « *Depuis des années, par zèle pour la peinture à l'huile, Zao Wou-Ki s'était détourné du lavis, mode de peinture qu'il faut être Chinois et pétri de qualités chinoises pour réussir de façon légère et aérienne* [...] *Le « Yang » l'attendait. Le "Yin" aussi, immanquablement* [...] *Il y a un peu plus d'un millénaire un poète peintre, Wang Wei fit avec seulement de l'encre diluée une des plus mémorables cascades de ce monde et quantité de montagnes et des sentiers, des bois, des promontoires et des pins en groupe ou isolés accrochés à des rochers élevés*[800]*.* »

De nombreux textes consacrés à cet artiste, comme ceux d'Yves Bonnefoy (*Zao Wou-Ki* : La Différence : 1998), de Claude Roy (*Zao Wou-Ki* : Cercle d'art : 1988), de Pierre Daix, (*Zao Wou-Ki : L'œuvre* 1935-1993 : Ides et Calendes : 1994), de Jean-Luc Chalumeau (Zao Wou-Ki : Cercle d'art : 2001) et de Jean Leymarie (*Zao Wou-Ki* : Cercle d'art : 1986), ont été consultés : pour comprendre ou pour tenter de faire comprendre l'artiste, tous ces auteurs parlent de tout ce qui peut être considéré comme typiquement chinois.

Nous pouvons ainsi citer quelques phrases : « *L'un* [Zao Wou-ki] *et l'autre* [Henri Michaux] *unissent leur talent, leur sensibilité, pour créer sur papier un nouveau rapport entre texte et illustration, selon la tradition occidentale des feuilles que l'on tourne, mais avec une esthétique du texte tout en*

[798] Présentation générale dans *L'École de Paris 1945-1965, Dictionnaire des peintres*, *op., cit.,* p. 511.
[799] Pierre Daix, *Zao Wou-ki*, Ides et Calendes, Paris, 2013, pp. 5-6.
[800] Henri Michaux, *Zao Wou-Ki : Encres,* Cercle d'art, Paris, 1980. Consulter l'introduction du catalogue.

verticalité calligraphiée qui s'oppose, souligne les blancs de l'illustration, comme on peut admirer sur les rouleaux de soie anciens les calligraphies incluses dans l'illustration[801]*.* »

« *Depuis des siècles, le paysage est en Chine le genre majeur, et la haute montagne son thème constant. On a pu dire qu'elle y tient le même rôle que le nu dans la peinture européenne. Rien n'indique mieux la différence esthétique et mentale entre les deux civilisations. Zao Wou-Ki, dans ses paysages de montagnes, reprend certaines conventions ancestrales, vue en surplomb et de loin, disposition en hauteur, charpente de lignes parallèles, mais soumises à l'unité de la surface plane moderne et de sa tension constructive*[802]*.* »

« *Tandis que, dans Femme et son chine, les courbes de l'arbre et le mouvement des branches tombantes, ou celui de la femme à demi-retournée sur sa chaise longue et jusqu'à la silhouette du chien à ses pieds, composent des rythmes qui semblent sortir d'un seul caractère complexe de l'écriture du chinois actuel*[803]*.* »

« *… je n'ai pas eu tort de caractériser le travail de Zao Wou-Ki par le non-référentiel, le non-savoir, c'est la leçon de l'Orient que ce peintre écoute*[804]*.* »

« *Il est fidèle aux procédés chinois pour recréer l'espace, perspective cavalière ou aérienne, utilisation des dégradés et suppression progressive des détails pour donner le sentiment de la profondeur* […]. *Il fallait un Chinois pour exprimer en peintre ce grand silence de la neige à haute altitude, qui est si véritablement poétique* […] *la Chine empreinte en lui, par ses paysages, sa culture, son enfance*[805]*.* »

« *C'était un espace qui paraissait ici sans précédent, étranger en somme à la peinture d'avant, tandis qu'aux yeux de Wou-Ki, c'était bien plutôt simplement une invite à s'aventurer là où ses lointains prédécesseurs, disons T'ang, n'osaient pas laisser aussi librement aller leurs pinceaux, soucieux des bienséances qu'ils s'imposaient*[806]*.* »

---

[801] *Zao Wou-ki : L'encre, l'eau, l'art, la couleur, encres de Chine et aquarelles 1954-2007*, textes de Philippe Dagen, Albin Michel, Paris, 2008, p. 7.
[802] Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, éditions Cercle d'art, Paris, 1986, p. 24.
[803] Pierre Daix*, Zao Wou-Ki*, Ides et Calendes, Lausanne, 2013, p. 26.
[804] Yves Bonnefoy et Gérard de Cortanze, *Zao Wou-Ki*, La Différence, Paris, 1998, p. 28.
[805] Claude Roy, *Zao Wou-Ki*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1988, pp. 30 et 45.
[806] Pierre Daix, *Zao Wou-Ki : L'œuvre 1935-1993*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1994, p. 30.

Comme dans le cas de Foujita, le monde occidental a essayé de trouver des liens entre le travail de Zao Wou-ki et la tradition chinoise, en évoquant des termes typiques comme l'« héritage oriental », « des signes de la Chine ancestrale », les « qualités chinoises », le « Yang », le « Yin », etc., que nous avons déjà cités à maintes reprises, dans plusieurs analyses précédentes sur les artistes de trois pays d'Asie de l'Est. Les termes employés par l'espace occidental demeurent ainsi habituels pour cet artiste chinois.

Ce qui est important encore, c'est le fait que Zao Wou-Ki lui-même a refusé, sans aucune ambiguïté, la « chinoiserie », ce qui nous permet de penser qu'il n'est pas forcément toujours nécessaire d'aborder l'« héritage oriental », la « Chine ancestrale », les « peintres des T'ang », la « calligraphie primitive », etc., afin d'apprécier ses qualités artistiques et de comprendre son univers, car, il faut également souligner qu'il est toujours resté réservé et silencieux par rapport à son origine « exotique ». L'artiste a dit lui-même : « *Lorsque je suis arrivé en France, je ne voulais pas de l'étiquette "peintre chinois*". » ; « *À Paris, j'ai décidé de ne plus pratiquer l'encre de Chine, je ne voulais pas faire de chinoiseries*[807]*.* »

Les artistes asiatiques sont ainsi appréciés à travers l'exotisme lié à leurs origines géographiques. Il s'agit en effet d'un prisme inventé par l'Occident qui a développé une sorte de préjugé vis-à-vis des artistes venant d'un autre monde. Pourquoi le monde applique-t-il alors ce système faisant office de filtre entre l'Orient et à l'Occident ? Pourquoi les grands artistes occidentaux comme Picasso et Motherwell sont libres de leurs choix, alors que les artistes périphériques se trouvent dans une contrainte esthétique engendrée à partir de leurs origines géographiques ? Les artistes occidentaux ont-ils le droit d'être libres de tout, comme le disaient Cai Guo-Quing et Murakami, alors que les artistes non occidentaux sont toujours entourés par leur territoire « ancestral » ? Pouvons-nous trouver autant de références rétrospectives renvoyant toutes les réflexions artistiques vers le passé dans les médias pour décrire la peinture de Pollock, de Motherwell, de Rothko, de Hofmann, de Tworkov, de Soulages, de Tapié, de Georges Mathieu etc., que Zao Wou-Ki ? Il y en a probablement, mais pas autant concernant les artistes chinois ou japonais car ces peintres occidentaux, armés de cet esprit avant-gardiste, ont été des précurseurs formant une élite née dans une nouvelle dimension remplie d'idées remarquables et novatrices.

[807] *Ibid*., pp. 69-70.

Observons ainsi le cas de Motherwell, artiste « universel », qui a abordé des sujets très variés dans ses nombreuses gravures, comme dans la série de l'*Espagne*, de *Madrid*, de *Granade*, du *Basque*, de la *Méditerranée*, de *Londres*, de l'*Italie*, de l'*Afrique*, du *Mexique* et de *Samuraï*. Ce dernier terme, qui est presque aussi stéréotypé que ceux de « Coca-Cola », « MacDonald » et « Mikey Mouse » montre bel et bien qu'il n'y a pas de frontière entre les pays dans le monde de l'art pour les Américains.

La technique appliquée pour *Samuraï* de Motherwell est décrite ainsi :

« *L'image de* Samurai *était composée comme un dessin à la brosse. La technique est comparable à celle utilisée par les calligraphes afin d'arriver à une simulation de la forme. Imprimé sur de grandes feuilles de papier de riz coupées à partir d'un rouleau, l'image enregistrée différemment à chaque fois comme si elle était imprimée en un exemplaire unique. L'intérêt de Motherwell sur la calligraphie se concentre sur la brosse en tant que médium propre avec une gamme presque illimitée de l'expressivité stylistique*[808]*.* » [*Traduction*]

Dans cette description, on distingue encore parfaitement cette idée de mélange entre les matériaux occidentaux et orientaux.

De nombreux artistes asiatiques s'inspirant uniquement de sujets provenant de l'histoire ou de la tradition occidentales existent probablement mais combien d'entre eux peuvent réussir à susciter l'intérêt du peuple occidental qui domine aujourd'hui l'art contemporain en parlant des Romains, des Gaulois ou des Celtes ? Un artiste chinois abordant Homère dans son art, n'est probablement pas perçu de la même manière qu'un artiste français pratiquant le judo dans le but de réaliser une belle performance à Paris. C'est pourquoi notre enquête sur les revues d'art montre que de nombreux artistes japonais, chinois et coréens sont très sensibles à leur identité et à leurs origines depuis l'arrivée des artistes japonais au début de XX^{e} siècle et après la fin de Seconde Guerre mondiale[809].

[808] « *The* Samurai *image was composed as a brush drawing. The technique is comparable to that used by calligraphers to arrive at a simulation of form. Printed on large sheets of rice paper cut from a roll, the image registered differently each time as if it was monoprinted. Motherwell's interest in calligraphy focused on the brush as a medium in itself, with an almost limitless range of stylistic expressiveness*. » Siri Engberg et Joan Banach, *Robert Motherwell : The Complete Prints 1940-1991*, Walker Art Center, Minnesota, 2003, p. 38.

[809] Foujita est venu pour la première fois en France en 1913, puis il visite plusieurs pays comme le Royaume-Uni, le Brésil, l'Argentine, les États-Unis, etc. Il séjourne définitivement à Paris à partir de 1950. Quant à Zao Wou-Ki, il est rattaché, dans les années 1950, à la nouvelle École de Paris, puis à l'abstraction lyrique.

On se demande si les artistes américains, français, anglais ou allemands sont aussi préoccupés par leurs identités ?

Enfin, Il n'y a pas que les artistes asiatiques qui développent et valorisent l'exotisme dans le monde artistique. L'exposition elle-même s'intéresse vivement à une homogénéité spatiale, comme on le constate avec l'exposition *Magiciens de la Terre* qui territorialise et relativise l'art du monde. Aujourd'hui, la mondialisation réinvente ou réinterprète même le passé en tant qu'« œuvre »[810] tout en parlant des artistes périphériques oubliés au fil du temps dans l'histoire de l'art.

V-VI-2. Être exotique et pluraliste dans les expositions d'art contemporain

Dès l'arrivée d'Alain Seban à la tête du Centre Pompidou, en 2007, la globalisation de la scène artistique a été placée au cœur de la réflexion à mener. Ce nouveau responsable a ainsi affirmé que :

« *Le rayonnement international du Centre Pompidou est un objectif stratégique. C'est l'enjeu majeur du 21e siècle pour un musée d'art contemporain. L'art est devenu global. Notre collection se veut universelle, elle doit donc refléter cette nouvelle géographie de la création en s'ouvrant aux scènes émergentes, proposer des lectures plus ouvertes de l'histoire de l'art moderne et contemporain, des lectures nécessairement plurielles qui ne peuvent plus se réduire à l'histoire canonique de la modernité occidentale*[811]*.* »

Cette volonté de la nouvelle orientation politique culturelle se traduit notamment dans la conception de l'exposition permanente du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou.

En effet, il n'est possible que depuis peu de pouvoir admirer les œuvres de Wang Yachen, peintre traditionnel chinois, après Kirchner ou après les œuvres africaines créées par des artistes anonymes. C'est ce qui s'est passé au Centre Georges Pompidou lors du nouvel accrochage *Modernités*

[810] C'est la modernité elle-même que l'on réinterprète et réécrit aujourd'hui comme une œuvre à l'ère de la mondialisation qui introduit la notion du pluralisme. Catherine Grenier, *La fin des musées ? op., cit.,* p. 30.
[811] http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccARK9/rq8Gbj (référence consultée en 2014).

Plurielles[812] (23 octobre 2013 - 26 janvier 2015) qui a annoncé « l'ère nouvelle de la mondialisation culturelle » inspirée de la philosophie humaniste et universaliste des Lumières[813]. Cette exposition a été conçue pour « *favoriser la compréhension de l'art et du monde, contribuer à l'élaboration d'une histoire commune qui transcende les frontières, instaurer un pont entre le passé, le présent et l'avenir*[814]*.* » À l'ère de la mondialisation, il est ainsi pertinent, comme avec l'exposition *Magiciens de la Terre,* de réviser les « canons » et de décontextualiser cet art qui bénéficie, dans l'espace occidental, d'un statut à part[815]. Ce changement du paradigme artistique du XXI[e] siècle qui réinvente et transforme aujourd'hui le terrain artistique se développe progressivement sur la scène internationale de l'art contemporain, non seulement pour les pays occidentaux, mais aussi pour ceux en périphérie.

L'exposition *Le Printemps et l'Automne*[816], organisée en 2010 à la galerie Hakgojae située dans le quartier d'*Insa* à Séoul, est en effet un bon exemple afin de dévoiler la sensibilité des pays périphériques vis-à-vis de la question liée à la création et à la diffusion des œuvres des artistes asiatiques dans la scène internationale : comment doit-on être perçu par le regard des étrangers qui recherchent en Corée tout ce qui est typique et traditionnel ? Non seulement cette exposition développe une critique pertinente vis-à-vis du comportement occidental à l'ère de la mondialisation, mais elle a également essayé de valoriser tout ce qui est « coréen » et le « sentiment » du pays en exhibant les œuvres contemporaines et classiques.

---

[812] Selon Catherine Grenier, « *l'expression 'modernités plurielles', employée comme alternative à la vision d'une modernité unique définie par le modèle occidental dominant, met l'accent sur la variété des pratiques et implique l'idée d'hétérogénéité.* » Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit.,* p. 47.

[813] Soulignons que la re-découverte des artistes périphériques qui ont joué un rôle important dans le développement de l'avant-garde s'inscrit dans l'intérêt majeur du travail de Ana Paula Cavalcanti Simioni. Elle souligne l'importance des artistes brésiliens, notamment les artistes féminins, dans les années 20 à la capitale de l'art moderne. Il s'agit en effet d'une réappropriation et revalorisation des artistes périphériques oubliés dans l'histoire de l'art, à l'ère de mondialisation qui valorise la diversité culturelle du monde. Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Des diasporas du moderne : Les artistes brésiliens à Paris dans les années 1920 », *op., cit.*

[814] Alain Seban dans Avant-propos du catalogue de l'exposition *Modernités plurielles 1905-1970*, Catherine Grenier (dir.), Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2014, p. 11.

[815] Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 30.

[816] Cette exposition est inspirée de la classique chinoise *Les Annales des Printemps et Automnes* (春秋 Chūn Qiū), une chronique des règnes des douze princes de l'État de Lu (de 722 à 481 av. J.-C). Le contenu de cet ouvrage aurait été compilé par Confucius, et est admiré, encore aujourd'hui, par les Coréens. Cette exposition d'art contemporain fait référence à la culture traditionnelle de la Corée.

Nous allons donc essayer de traduire la présentation de cette exposition :

- **Retrouver la racine de l'art contemporain coréen dans l'art classique**

« *Depuis longtemps, l'activité des artistes coréens s'est étendue au niveau international. Il est normal que l'artiste veuille communiquer davantage avec les gens par l'intermédiaire de l'art, langue universelle. Tous les artistes qui se déplacent vivement dans les pays étrangers ou les artistes qui ont fait leurs études à l'étranger parlent cependant tous de la même chose. C'est une question qui se pose à eux-mêmes. "D'où viens-tu ?".*

Pour les artistes coréens, il est difficile d'acquérir le même statut que les artistes occidentaux en employant une langue artistique qu'ils ont appris à travers le monde occidental. Les Occidentaux considèrent les artistes orientaux travaillant à partir d'une problématique occidentale et avec la même technique et la même forme artistique qu'eux, comme un "imitateur" (아류) *ou un pantin mignon. Ce sera comme si on regarde, avec de la méfiance et un sentiment de rejet, les Occidentaux aux cheveux blonds et aux yeux bleus jouant un morceau de Pansori*[817]*. Il est vrai que nous sommes comme les Occidentaux puisque nous mangeons des hamburgers, que nous prenons un café à Starbucks, que nous nous habillons en jean ou en costume occidental 100 ans après l'ouverture du pays vers la modernisation inspirée par le modèle occidental. C'est pourquoi, nous pouvons aujourd'hui trouver le consensus contemporain qui transcende les différences entre l'Orient et l'Occident. À ce titre, certains disent que c'est un anachronisme de distinguer l'Orient et l'Occident. Pourtant, nous ne sommes pas libres de l'ethnocentrisme du monde occidental, celui-ci monopolise l'hégémonie de l'art. Il est inquiétant que nous vivions par conséquent en écho à la mode et à la notion « majeure » de ce monde. Une réflexion affligée sur ce qui est oriental et ce qui est occidental, elle obsède en effet les artistes coréens qui veulent aborder, à leur propre manière, leur sujet personnel, celui que personne d'autre ne peut comprendre. L'interrogation sur notre identité – qui suis-je ? D'où je viens ? – sera par ailleurs une question nécessaire afin de développer l'amour-propre*

[817] C'est une musique traditionnelle coréenne.

et de redresser notre identité tout en retrouvant nos racines. Il est finalement naturel de penser que nous pouvons établir notre monde créatif et être correctement conscients de notre époque, quand nous nous tenons debout de façon autonome.

En revanche, il vrai que l'Occident s'intéresse de plus en plus à la mentalité orientale qui influence la philosophie et la création artistique. Confrontés aujourd'hui aux problèmes liés à l'existence engendrés par le système de la pensée occidentale, les Occidentaux essaient désormais de tourner leur regard ailleurs. Dans ce processus, la nature de l'Orient retrouvée par l'Occident se résume par la relation, la communication et l'unification entre le matériel et la spiritualité. Malgré tout, "l'Orientalité" [동양성] *et "l'Orientalisme" que l'Occident a compris et schématisé se bornent nécessairement à l'Orient vu par l'Occident en tant qu'autre. Cette tentative de compréhension est parfois très loin de l'essentiel, parce que les efforts sont portés à partir de leur point de vue sur leur territoire. Nous vivons par contre dans cet essentiel, nous le savons donc tout naturellement sans effort. Le sentiment coréen est fondu dans notre quotidien et nos attitudes même si nous sommes incapables de l'expliquer avec le langage. Qu'est-ce alors que le « sentiment coréen » abrité dans notre vie*[818]*?»*

La question sur l'identité en rapport avec la mondialisation et l'aspect national ou même ethnique est bien nuancée dans ce texte. À travers cette présentation, on peut voir comment les professionnels de l'art contemporain et les artistes périphériques réagissent vis-à-vis du regard occidental à l'ère de la mondialisation. Ce qui est également intéressant dans cette exposition, c'est que les œuvres classiques de grands maîtres coréens comme Kim Jeong-hui (1786-1856), Jeong Soon (1676-1759) ou Yi Ha-eung (1820-1898), ont été exposées, comme l'exposition *Modernités plurielles : de 1905 à 1970* à côté des œuvres contemporaines pour les comparer entre elles car il y a une influence très forte de la part des artistes classiques dans le travail des artistes contemporains.

Cette disposition homogène entre le passé et le présent est certainement le fruit d'une réflexion portant sur l'art contemporain dominé par le monde occidental, comme le dit ce texte. L'Occident veut admirer tout ce qui peut être « coréen » chez les artistes coréens parce qu'ils sont nés là-bas.

[818] La traduction a été effectuée à partir du texte officiel de l'exposition écrit en Coréen. Il existe également le texte en anglais publié dans le catalogue de l'exposition. Consulter l'annexe IV pour le texte original.

Vis-à-vis de ce système de pensée qui nous fait comprendre le monde à travers les préjugés et les caricatures, les artistes coréens eux-mêmes se posent la question suivante : « Qui suis-je ? ». C'est un peu comme Murakami qui cherche à réinventer son identité à travers la spécificité et l'histoire japonaise, et qui retourne ensuite dans le passé pour y trouver les réponses. Même les artistes coréens, chinois ou japonais, nés en dehors de l'Asie, doivent retrouver leurs racines (citons Maya Lin et Michael Joo, artistes asiatiques nés aux États-Unis et qui ont été repérés dans le classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est. Leur valeur 'EX' s'élève de 50 à 58%), parce que le monde l'exige et que la couleur de peau ne reste pas inaperçue à New York, à Londres, à Berlin et à Paris. Le passé réinventé ou redécouvert pour une exposition d'art contemporain peut en effet être le fruit d'une demande occidentale qui encourage les artistes périphériques à retrouver leurs propres cultures et leurs racines dans leurs histoires ou sur leurs terres natales.

Yves Michaud a ainsi dit :

« *… c'est qu'à partir d'une position pluraliste, tolérante, ouverte, passablement souple et, il faut bien le dire, passablement inarticulée aussi, une position qui semble au premier abord sympathique, on en vient naturellement à universaliser une représentation en termes de récits partiels, de différends, de rationalités locales, à proclamer la réalité d'un monde où tout est possible, où tout est estimable ou intéressant - parce que précisément nos critères envisagent le monde de cette façon. On succombe ainsi à la ruse d'un ethnocentrisme doux, insinuant. La tolérance est bien là, puisqu'on est tellement ouvert à tant de choses, mais le dogmatisme est juste derrière elle, puisque c'est en fait notre point de vue qui légifère encore sur le monde*[819]*.* »

L'exposition *Le Printemps et l'Automne* est justement la réponse que peuvent inventer les artistes non occidentaux dans le monde de l'art contemporain. Il faut donc être « exotique » en parlant d'anciennes histoires et de ses origines ou parfois de son mode de vie tout en fouillant dans la tombe de ses ancêtres ou en évoquant tout ce qui peut être caractéristique aux yeux de l'Occident.

[819] Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires, op., cit.,* p. 98.

« Bouddha », « Samouraï », « Karaoké », « Sushi », « Keisha », « Mao », « Kungfu », « spiritualité », « Bruce Lee », « Kim Jung-il », « Samsung », « Hyundai », etc., c'est grâce à ce langage universel très codifié qui engendre l'« exotisme de pacotille » que nous pouvons essayer aujourd'hui de construire le « vrai dialogue » et le « vrai consensus » seul capable de réincarner le mythique royaume de Babylone ainsi que l'« aura »[820].

[820] Quant à la question de l'« aura » dans l'art contemporain, consulter Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux, op., cit*.

Conclusion du chapitre V

Les sociétés occidentales contemporaines sont moins concernées qu'autrefois par l'ethnocentrisme. Au fil de l'histoire et plus précisément depuis la période médiévale, nous avons en effet constaté deux comportements opposés chez les occidentaux vis-à-vis des terres inconnues : être différent ou avoir une couleur « étrange » engendre parfois des conflits ou une pensée irrationnelle dans une société dite « civilisée ». Il s'agit en effet d'un préjugé qui méprise et ignore la valeur des autres comme on le constate dans le travail d'Eckhout qui voit le monde à travers le prisme occidental. Mais l'« exotisme » suscite également le rêve d'un monde paradisiaque ou parfois l'érotisme chez les Occidentaux. C'est cette deuxième possibilité qui a considérablement inspiré le monde des artistes occidentaux depuis le siècle des Lumières à travers de nombreux motifs décoratifs évoquant l'image de Cathay. Les clichés liées à la « chinoiserie » existent encore aujourd'hui tant dans le monde artistique que dans la culture populaire.

Le développement de l'exotisme s'est ensuite accru à l'époque romantique à l'arrivée des nouveaux voyageurs dans les pays orientaux. À cette époque, l'Europe assista notamment à l'émergence du nationalisme au siècle du fondement de nouvelles nations nées à partir des mouvements d'indépendance contre les pays impériaux. Dans cette crise politique, les artistes rêvaient de pouvoir trouver une nouvelle source d'inspiration esthétique avec la notion de l'« autonomie de l'art » ou de « l'art pour l'art », ce qui a permis aux artistes japonais d'émerger dans l'espace occidental avec leur langage esthétique innovant, parce que ce pays connu jadis sous l'appellation de « Jipangue » a notamment ouvert son territoire aux pays occidentaux. L'exotisme est en effet un courant de mode qui s'est transformé en fonction du contexte géographique et politique selon les différentes époques : l'orientalisme s'est substituée en sagesse chinoise du XVII^{e} siècle, tandis que la culture japonaise a introduit un langage artistique culturel (« Keisha », « Samurai », « Manga », « Ukiyo-e » et « Nihon-ga ») ou parfois des peintures érotiques en Europe au XIX^{e} siècle, non seulement par le biais de plusieurs échanges commerciaux avec les pays occidentaux mais aussi grâce à des expositions universelles ou internationales.

Lorsque la Chine et le Japon furent découverts par l'Occident, il était toujours question de savoir où se trouvait la place de la Corée dans l'histoire universelle. Dépourvus d'une relation profonde avec l'Europe dans l'histoire, les « codes » en vigueur dans ce pays péninsulaire ne sont en effet pas aussi facilement décryptables que ceux des chinois ou des japonais. Il est certain que l'expression « pays du matin calme » prononcé par Rabindranath Tagore au XIX^{e} siècle n'est pas autant mise en valeur que par les termes de « philosophie chinoise », « taoïsme », « Samurai », « Keisha », etc., tant dans le langage artistique que dans la culture populaire. Cela nous permet de penser que les artistes coréens ne s'intéressent pas autant à ce type de communication dans leurs créations artistiques par rapport aux artistes chinois et japonais et que l'on voit quelquefois les artistes coréens essayer de tirer parti de termes chinois ou très globaux comme « taoïsme », « philosophie », « bouddha », etc.

Lors de l'entrée dans le XX^{e} siècle et à la fin de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux artistes asiatiques ont immigré en Occident pour leur inspiration artistique. Influencés grandement par les courants artistiques modernes, Foujita et Zao Wou-Ki font partie des premiers artistes asiatiques qui sont arrivés en France pour leur création artistique. Même si ces artistes ne s'intéressaient pas manifestement à l'exotisme lié à leur origine géographique, l'Occident a essayé de comprendre leurs créations artistiques par rapport à la culture et à la tradition de leurs pays. Même lorsqu'il ne correspond pas au choix des artistes, l'exotisme peut ainsi leur être imposé de l'extérieur.

Quant à la manière dont sont considérés les artistes périphériques à l'ère de la mondialisation, l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989) est emblématique de ce point de vue : elle appuie sur la diversité du monde tout en exposant des créations typiquement locales et identifiables pour les occidentaux. Vis-à-vis de cette actualité, les artistes périphériques essaient de dévoiler leurs couleurs locales dans leurs œuvres ainsi que lors d'expositions d'art contemporain qui s'intéressent de plus en plus au point de vue international et occidental comme en témoigne l'exposition *Le Printemps et l'Automne* organisée en 2010 en Corée du Sud. Les artistes périphériques réinventent et réinterprètent aujourd'hui la tradition de leurs pays afin de communiquer avec le monde international de l'art contemporain.

La création et la diffusion des artistes asiatiques développent ainsi un lien primordial avec le passé et les racines culturelles de leurs pays d'origine. Un malaise esthétique est perceptible parmi les artistes périphériques vis-à-vis de cette exigence occidentale qui attend constamment une nouvelle forme

esthétique provenant d'un pays lointain. Car ces artistes contemporains doivent quasi-obligatoirement parler de leurs ancêtres dans leurs créations et de la diffusion de leurs œuvres. Les occidentaux explorent, en revanche, librement toutes les époques et tous les champs spacieux du monde à travers l'art, alors que les artistes périphériques sont supervisés et évalués par le prisme de l'esprit occidentalo-centré qui ne développe qu'un point de vue unique et limité.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À partir de 1955, H. B. D. Kettlewell, généticien et entomologiste britannique, a publié des recherches sur la théorie du mélanisme industriel, un exemple de sélection naturelle, considéré comme une preuve décisive pour valider la théorie de l'évolution énoncée par Darwin en 1859. Ce chercheur, inspiré par le travail de R. S. Edleston, naturaliste anglais, sur la phalène du bouleau (Biston betularia), a découvert que la sélection naturelle est très influencée par la couleur : les papillons noirs sont plus avantagés pour leur survie dans un environnement pollué, alors que les blancs ont plus de chances de rester en vie contre l'attaque de leurs prédateurs dans un environnement non pollué. On peut établir un parallèle entre cette question de survie dans la nature à partir d'un camouflage des animaux et celle dans le monde de l'art contemporain qui met aujourd'hui en concurrence pour la « survie » ou la visibilité une centaine de drapeaux multicolores différents.

Selon les quatre revues occidentales (*Artforum, Flash Art, Art in America, Artpress*) que nous avons précédemment étudiées, le nombre d'expositions d'art contemporain dans le monde a augmenté, décennie après décennie, entre 1971 et 2010. À partir des années 80, la visibilité des pays considérés comme « périphériques » a ensuite progressé pendant trente ans, c'est-à-dire entre 1981 et 2010. C'est dans les années 2000 que l'on constate la présence des trois pays d'Asie de l'Est (Japon, Chine, Corée du Sud) dans la rubrique *Review/Preview* des quatre revues d'art avec l'arrivée des artistes chinois. Malgré la montée de ces artistes « marginaux » sur la scène internationale de l'art contemporain, la domination des États-Unis (plus précisément en grande partie celle de New York) est très forte, suivie par l'Allemagne (Berlin), le Royaume-Uni (Londres) et la France (Paris) qui sont très cités, non seulement dans les revues d'art mais aussi dans de nombreux palmarès ou indicateurs. Nous pouvons encore mentionner quelques pays occidentaux comme l'Italie, la Suisse, l'Espagne ou l'Autriche, qui connaissent une visibilité assez importante sur la scène internationale de l'art contemporain. Un consensus s'est ainsi formé, une hiérarchie des territoires s'est finalement établie au sein du monde de l'art. Notons cependant que la visibilité des territoires de l'art contemporain peut varier selon le point de vue et se trouve généralement influencée par le lieu d'observation : les

revues d'art françaises favorisent la visibilité des territoires français, alors que le Kunstkompass est un classement qui privilégie essentiellement l'Allemagne.

Quant aux pays asiatiques, la visibilité du Japon est relativement élevée par rapport à celles de la Chine et de la Corée du Sud dans la plupart des indicateurs que nous avons étudiés, notamment dans les revues d'art. Notons que le Japon, pays connu aujourd'hui grâce à plusieurs mouvements artistiques comme Gutai, le Mono-ha et le Néo-pop, est devenu culturellement très occidentalisé depuis la fin du XIX^{e} siècle mais aussi économiquement très « riche ». Soulignons également que Tokyo est une ville extrêmement peuplée, plus même que New York, Londres, Paris et Berlin. Quant à la Chine, qui a développé très tardivement l'art contemporain à l'ère de l'ouverture politique et économique vers l'extérieur, elle assiste aujourd'hui à l'épanouissement d'artistes internationaux qui connaissent un grand succès mondial, notamment sur le marché de l'art, et grâce à de nombreux peintres. En cédant sa deuxième position parmi nos trois pays d'Asie de l'Est en termes de visibilité territoriale ainsi que des artistes à la Chine depuis les années 2000 dans de nombreux indicateurs internationaux que nous avons étudiés, la Corée du Sud s'appuie, comme on le constate lors la Biennale de Venise ainsi que dans le choix des genres artistiques, sur la dimension plus « artistique » sur la scène internationale de l'art contemporain. Le Japon, la Chine et la Corée du Sud sont de fait finalement les pays « leaders » en Asie en raison de nombreuses conditions (l'aspect « économique » et « politique ») permettant de développer une bonne visibilité artistique à l'échelle internationale de l'art contemporain.

Malgré cette croissance des territoires asiatiques depuis l'ère de la mondialisation, l'Occident domine toujours le reste du monde d'après l'ensemble des indicateurs que nous avons étudiés dans le premier chapitre (les revues, le Kunstkompass, Artfacts, Artprice etc.). Existe-t-il alors moins d'institutions contemporaines au Japon, en Chine et en Corée du Sud par rapport aux pays occidentaux ? Comme en témoignent de nombreux artistes asiatiques japonais (Murakami) et chinois (Zhen Zhen, Houwanping), l'art contemporain a longtemps été moins actif ou quasi-absent en Asie. Rappelons cependant que les institutions sont aujourd'hui très nombreuses en Asie, comme le montre le résultat d'Artfacts, mais que ces nouveaux espaces ne sont pas autant sujets à une reconnaissance artistique dans le monde de l'art contemporain encore dominé par l'Occident. Comme une bouteille de vin parfaitement conservée dans une cave pendant plusieurs années, la

reconnaissance artistique semble nécessiter une maturité temporelle. La Chine est très active aujourd'hui sur la scène artistique, mais le monde de l'art contemporain cite cependant très rarement les institutions chinoises, puisqu'elle évoque essentiellement des établissements majeurs qui se trouvent tous aux États-Unis et en Europe : MoMa, Guggenheim, Whitney, Centre Pompidou, ARC, Tate, Stedelijk, Serpentine, Whitechapel, les galeries Paula Cooper, Gagosian, Marian Goodman, Saatchi, Chantal Crousel, Yvon Lambert, Perrotin, etc. Aucune institution asiatique ne saurait être à la hauteur de tous ces monuments contemporains qui fondent un consensus au sein du monde de l'art. Une simple existence des établissements n'assure donc absolument pas une bonne visibilité artistique, car ce sont finalement les questions « géographique » et « culturelle » qui déterminent en réalité la qualité artistique avec la question « économique » et « politique » : il faut donc vivre et travailler en Occident (Amérique du Nord ou Europe de l'Ouest), si l'on souhaite devenir l'un des artistes « majeurs » de la scène contemporaine internationale. Par contre, le monde de l'art contemporain s'intéresse aux biennales organisées dans les pays « périphériques », mais celles-ci ne résolvent en rien cette situation inégalitaire, puisque les Biennales de Gwangju, de Shanghai, d'Istanbul, de Sharjah, etc., ne sont, malgré tout pas, à la « hauteur » de la Biennale de Venise ou de la Documenta, comme le montrent les résultats du Kunstkompass. L'aspect davantage « esthétique » (France, Allemagne, États-Unis) et « économique » (Royaume-Uni, Allemagne, États-Unis), deux pôles fortement liés à la visibilité territoriale sur la scène internationale de l'art contemporain est, par ailleurs, très développé dans les territoires occidentaux, alors que la visibilité des pays non occidentaux reste quasi-insignifiante. Afin de bénéficier de cet ensemble esthétique et matériel, les artistes asiatiques immigrent dans les pays considérés comme « majeurs ». Ils s'intéressent par conséquent au système de communication universelle qui sensibilise le regard des occidentaux. C'est dans ce contexte globaliste que les artistes dits « périphériques » en arrivent à représenter la spécificité de leurs pays dans les expositions internationales, en incarnant la tradition ou l'environnement de leurs pays.

Il est par conséquent intéressant d'essayer de comprendre de quelle manière les artistes asiatiques, issus des pays géographiquement et culturellement très éloignés des territoires occidentaux, peuvent acquérir et accéder à une reconnaissance internationale à l'échelle internationale de l'art contemporain dominée par certains pays occidentaux qui sont économiquement « riches » et

politiquement « stables ». Même si les territoires asiatiques (Tokyo, Séoul, Beijing, Shanghai sont des villes asiatiques majeures, mais elles n'ont pas autant de reconnaissance en tant que villes artistiques contrairement à New York, à Londres, à Berlin, à Paris, etc.) ne bénéficient pas d'autant de reconnaissance internationale par rapport à ceux de l'Occident, on constate que les artistes japonais, chinois et coréens sont à même de se mesurer aux « stars » occidentales depuis l'ère de la mondialisation : J. Beuys, A. Warhool, J. Koons, D. Hirst équivaudraient (presque !) à Nam June Paik, Takashi Murakami, Ai Wei Wei, Zhang Xiaogang, Zeng Fanzhi, etc.

« Être exotique », c'est donc d'abord une question de « couleur » liée à l'environnement et à la sélection effectuée par les institutions artistiques, notamment par l'espace occidental qui domine l'art contemporain. L'exotisme peut en effet jouer le rôle de critère esthétique permettant d'évaluer la qualité des œuvres ainsi que des artistes venant de divers pays **(**rappelons que la valeur 'EX' des artistes asiatiques était très élevée : articles longs (67%), articles courts (47%)**)** car l'Occident cherche une valeur nouvelle valeur esthétique. La couleur et l'identité jouent ainsi un rôle crucial dans ce système de sélection quasi darwinien. Si l'« exotique » moderne était l'un des intérêts majeurs chez les Romantiques à la fin du XVIII et au XIX^{e} siècles, l'« exotisme » contemporain passe par un codage engendré à partir d'un système de communication. Faisant revivre d'anciennes histoires de l'époque coloniale (chinoiserie, japonisme) à la nouvelle ère romantique du postmoderne, les médias s'intéressent aujourd'hui aux créations des artistes asiatiques qui peuvent souvent être classées dans la catégorie des clichés et des stéréotypes. Les artistes « périphériques » s'intéressent, en effet, à cette forme de communication universelle, parce que l'« exotisme », cette nouvelle source d'inspiration esthétique depuis le siècle des Lumières, nécessite une réconciliation avec l'art contemporain en restant très sensible à la vie humaine elle-même ainsi qu'à la société de consommation. Yves Michaud a ainsi écrit : « *L'époque du triomphe de l'esthétique nous force à redécouvrir cette relation entre art et identités et elle le fait en particulier à travers le tourisme*[821]. »

Pour les institutions occidentales, ainsi que pour le marché de l'art, les créations des artistes issus du Tiers-Monde animent un nouveau débat à l'ère postmoderne marquée par la crise esthétique et économique ainsi qu'une tendance rétrospective. Rappelons que la visibilité des artistes dits « périphériques » ainsi que l'intérêt géographique pour les différents territoires ont remarquablement

[821] Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux, op., cit.,* p. 198.

augmenté pendant la période touchée par la crise économique. C'est dans ce contexte historique, économique et artistique que les artistes asiatiques, notamment les artistes chinois, prospèrent aujourd'hui dans le domaine des arts visuels. Nous avons remarqué qu'à travers l'histoire, le nouveau dynamisme artistique a toujours été engendré par une crise vécue par la société occidentale. Pendant le siècle des Grandes Découvertes, ce fut la crise religieuse qui a permis à l'Occident de tourner son regard vers l'extérieur. Le romantisme, l'un des fruits de la Révolution française, a, quant à lui, développé une esthétique orientaliste appelée l'esthétique japonaise en tant que nouvelle source d'inspiration artistique. C'est la crise de l'art ainsi que celle de l'économie qui fait aujourd'hui appel à des artistes « périphériques » sur la scène internationale de l'art contemporain[822]. L'Occident explore toujours, avec son ethnocentrisme, la « Terre entière », en allant même au fin du fond de la jungle amazonienne, des pays du Pacifique, au pôle nord, aux déserts et ensuite en Corée du Nord où il n'existe pas encore l'art contemporain tel qu'on le connaît, tout en espérant incarner la notion de « rareté », d'« authenticité » et d'« originalité ». À cet égard, les artistes asiatiques qui bénéficient d'une reconnaissance internationale s'intéressent majoritairement, dans leurs créations artistiques, à la tradition ainsi qu'à leur identité pensée en rapport avec l'Occident, et c'est ce que montrent notre enquête et notre analyse sur les articles des quatre revues internationales.

Les clichés ainsi que les stéréotypes dépendent à la fois du contexte artistique, économique et géographique. « Être exotique » est certainement un grand avantage sur le marché de l'art qui s'intéresse davantage à la peinture, genre artistique très affecté par la valeur 'EX'. Mais quand on observe le résultat d'analyse de la Biennale de Venise, la part des artistes pratiquant la peinture baisse considérablement par rapport aux artistes qui figurent dans les Top 500 d'Artprice, ce qui nous permet de penser que les artistes asiatiques développent de moins en moins cet aspect exotique dans les manifestations artistiques. C'est notamment le cas pour les artistes coréens présentés lors de cette biennale qui montrent nettement moins d'intérêt pour les spécificités locales de leur pays,

[822] C'est dans cette crise de l'espace occidental que l'on révise et relit l'histoire de l'art. C'est ce que montre le travail de Catherine Grenier qui disait : « *un retournement de la perspective canonique, qui se trouve confrontée à une histoire tracée à partir de ce que l'on a longtemps appelé les périphéries et les marges ; un rééquilibrage des différentes régions du monde, impliquant une révision de la notion occidentale d'internationalisme , la prise en compte d'une multitude d'histoires parallèles, de leurs croisements, convergences et divergences ; une reconnaissance de l'hybridité, des multiplicités et simultanéités esthétiques, une temporalité discontinue, intégrant les périodisations différentes de l'adoption des formes modernes dans les divers pays du monde, mais aussi les phénomènes de disjonction et de retournement comme les "anachronismes", les "retours", les "éclectismes". L'Occident n'est plus seul à tenir la plume de l'écriture de l'histoire de l'art.* » Catherine Grenier, *La fin des musées ?, op., cit*., p. 44.

contrairement aux artistes chinois et japonais, comme nous avons pu le constater avec plusieurs interviews que nous avons exploitées lors de notre enquête.

Soulignons qu'« être exotique » est une question qui porte sur l'interprétation des œuvres ou des artistes non occidentaux avant de parler de la création et de la diffusion. Comme dans le cas de Zao Wou-Ki et de Lee Bul qui ne s'intéressent guère, en général, à la couleur authentique et environnementale de leur pays natal, les occidentaux se sont habitués à faire référence au passé ainsi qu'à la spécificité locale pour évaluer l'aspect esthétique des œuvres asiatiques : le territoire de l'« exotisme » est donc encore très vaste pour les artistes internationaux. Une sorte d'exigence esthétique s'intéressant à la couleur locale du point de vue occidental se dégage finalement dans la création des artistes dits « exotiques ». Le fait d'« Être exotique » engendré par les clichés et stéréotypes fait ainsi sa loi dans l'art contemporain international.

Si le monde de l'art contemporain a débuté avec l'exposition *When Attitudes Become Form* (selon les professionnels de l'art) qui a connu une forte participation des artistes internationaux, surtout étatsuniens, son développement a été stimulé grâce à de nombreuses institutions artistiques en Occident pendant la seconde moitié du XX^{e} siècle. Pendant cette période, on a également assisté au développement des organisations supranationales prononçant des discours favorisant des échanges culturels entre les pays par le biais d'une plus grande tolérance culturelle. Les artistes « périphériques » dépendent donc de cette nouvelle situation politique qui soutient le pluralisme, terme que l'on emploie aujourd'hui très couramment dans les expositions internationales. Il est donc assez contradictoire de savoir que, dans ce régime de tolérance culturelle, les artistes non occidentaux réinventent, réinterprètent et réécrivent l'histoire et la tradition de leurs pays pour plaire aux Occidentaux, *exote*, comme c'est notamment le cas de Murakami ainsi que de l'exposition *Le Printemps et l'Automne.* Celle-ci montre notamment un réel problème engendré par un écart entre leur identité contemporaine et celle qui circule dans les médias qui prononcent très souvent des termes parlant de l'identité géographique comme « zen », « Bouddha », « spirituel », « taoïsme », « pujok », « Norae Bang », etc. Afin de survivre dans le monde de l'art contemporain en tant qu'artiste non-occidental, il est fortement préférable de s'habiller avec la couleur de son environnement natal, pour satisfaire les occidentaux qui dominent finalement le domaine des arts

visuels du point de vue international. Il faut donc être exotique mais aussi mettre cet exotisme en scène afin d'acquérir une renommée internationale.

Nouvelles problématiques

Deux questions peuvent donc être posées à la fin de notre enquête : comment les autres artistes issus des pays non occidentaux réagissent-ils vis-à-vis du regard occidental ? Peut-on prévoir l'évolution des pays en termes de leur exposition à l'art contemporain et de son rayonnement à travers les données que nous avons produites ?

Après une longue analyse sur les artistes asiatiques, nous avons le sentiment que nous commençons à peine à dévoiler une toute petite partie de l'exotisme dans l'art. Basée essentiellement sur les artistes asiatiques, notre étude devra donc désormais cibler la création des artistes issus d'autres pays, même en Asie où nos recherches se sont concentrées sur les trois pays les plus visibles à l'échelle internationale, et d'autres continents. « Être exotique » est même devenu une préoccupation pour les artistes issus des pays européens qui se trouvent autour de l'Europe de l'Ouest. Il existe, en effet, une sorte d'exotisme régional engendré par l'européanocentrisme (non pas l'Europe entière, mais l'Europe de l'Ouest, ancienne civilisation développant la pensée coloniale) comme en témoigne Olafur Eliasson, artiste danois qui a passé son enfance en Islande et qui vit actuellement en Allemagne. Il a été considéré par le public allemand comme un artiste « typiquement scandinave » et il est évident que le jugement et l'évaluation artistiques effectués par rapport à ses origines sont un « vrai problème » et même une « grave erreur »[823]. Il accuse les historiens d'art qui cherchent « une solution » avec une lecture unique et qui ont été marqués par « une éducation classique et analytique ». Selon lui, les historiens d'art de sa génération et de la précédente portent une culture romantique qui leur fait chercher des réponses dans les origines de l'artiste. Les historiens d'art cherchent, en effet, une « explication rationnelle » qui découlerait de la naissance de l'artiste.

[823] *Olafur Eliasson*, Phaidon, Paris, 2007, pp. 32-33.

Comment évoluera ensuite la cartographie de l'art contemporain dans l'avenir ? À la naissance de la notion de *Big data* (« vastes données ») développée aux États-Unis, la société contemporaine n'a cessé de se transformer. L'usage des « données massives » collectées à partir de nombreux systèmes informatiques remplaçant aujourd'hui les études sur terrain, comme l'enquête et le sondage, est aujourd'hui largement répandu dans tous les domaines : les données servent principalement à anticiper tous les actes humains avec une analyse empirique. La bourse, la vente, le transport et le trafic routier, aérien ou maritime, la publicité, la sécurité, la santé, ou même la vie humaine entière dépendent de plus en plus de la décision informatique basée sur des sources gigantesques : on prévoit tout avec les données empiriques et statistiques, même les catastrophes ainsi que les crimes à l'époque où l'on passe de Giga à Tera.

Existe-t-il une étude scientifique basée sur les sources massives dans le domaine artistique ? Dans son ouvrage intitulé *La Sociologie de l'art,* Nathalie Heinich classe la « sociologie d'enquête » en tant que dernière génération de la sociologie de l'art que l'on pratique actuellement. Comme dans le cas de plusieurs sites internet utilisant des données collectées à partir d'un réseau professionnel très solide pendant une longue période (Artfacts, Artnet, Art…), le monde de l'art contemporain s'intéresse de plus en plus à l'aspect empirique permettant notamment aux sociologues d'effectuer de nombreuses enquêtes.

Pourquoi de ne pas profiter de notre enquête, que l'on pourrait considérer comme une sorte de recueil de « données massives » consacrées à la croissance des pays et des villes du monde, afin d'obtenir un repère global sur la croissance de l'art contemporain pour demain ? Il est vrai que le domaine artistique est bien différent de l'économie ou des sciences sociales, notre enquête montre cependant une cohérence globale dans l'ensemble des données. Nous avons constaté que les classements des quatre revues d'art qui ont constitué le terrain principal de cette thèse repèrent, en général, quelques pays et quelques villes spécifiques. Il existe notamment une continuité globale de la croissance des territoires entre les décennies : tels pays ou telles villes sont toujours les plus en vue dans les quatre revues d'art pendant les quatre décennies, alors que l'on constate un recul ou une croissance constante pour certains d'entre eux à certaines périodes.

Afin de développer un système d'anticipation illustrant la croissance territoriale, nous aurions donc besoin d'une analyse très complexe portant sur l'ensemble des données ainsi que sur l'actualité et l'histoire de l'art contemporain. Pour terminer notre recherche, nous essaierons de donner un exemple illustrant l'évolution des mouvements des territoires de l'art contemporain de 2011 à 2050 en espérant suggérer ainsi la potentialité de nos données.

Lors de notre enquête, nous avons dans un premier temps calculé le pourcentage de croissance uniquement entre les deux dernières décennies (entre 1991-2000, 2001-2010) pour les quatre pays occidentaux qui sont essentiels (US, FR, UK, DE) et les trois pays d'Asie de l'Est (JP, CN, KR). Nous avons ensuite appliqué des formules mathématiques. En supposant que la croissance de l'art contemporain s'accélère de plus en plus dans le futur, nous avons multiplié ce pourcentage par deux pour la cinquième décennie (2011-2020), puis divisé par 100. Nous avons ensuite multiplié ce pourcentage doublé et divisé avec le nombre d'articles des années 2000 afin d'obtenir la part de la croissance. Pour terminer, nous avons ajouté le nombre d'articles des années 2000 afin de garder la valeur de départ. Nous avons ensuite appliqué pratiquement le même mode de calcul pour les décennies qui suivent (40 ans/4 décennies). Nous avons multiplié le pourcentage doublé issu du calcul de la cinquième décennie, il a ensuite été multiplié par le nombre d'articles de la cinquième décennie, ce dernier chiffre étant finalement ajouté dans le résultat. Les autres décennies poursuivent ce mode de calcul.

Voici, les formules pour chaque décennie :

5^{e} décennie : 2011-2020 :

(Pourcentage de la croissance du nombre d'articles entre les deux dernières décennies (90 et 2000) ×2[824]**)** ÷ 100 = valeur à ajouter : X

(X × le nombre d'articles de la quatrième décennie) + le nombre d'articles de la quatrième décennie[825] = le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2011-2020

[824] C'est pour montrer le dynamisme de croissance du monde de l'art contemporain, nous avons multiplié par deux.

6e décennie : 2021-2030 :

- (X × 2 = Y) × le nombre d'article anticipés pour la décennie 2011-2020[826] + le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2011-2020[827] = le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2021-2030

7e décennie : 2031-2040 :

- (Y × 2 = Z) × le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2021-2030 + le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2021-2030 = le nombre d'article anticipée pour la décennie 2031-2040

8e décennie : 2041-2050 :

- (Z × 2) × le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2031-2040 + le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2031-2040 = le nombre d'articles anticipés pour la décennie entre 2041-2050

Voici les résultats que nous avons obtenus après avoir appliqué les formules ci-dessus.

La croissance anticipée du nombre d'articles des quatre revues d'art entre 2011-2050				
Pays	5e décennie	6e décennie	7e décennie	8e décennie
US	20 143	76 543	506 184	6 176 445
FR	1877	901	-	-
UK	3069	16 573	162 415	3 020 919
DE	1061	1910	4966	20 857
JP	106	140	230	524
CN	460	8740	8740	23 606 740
KR	124	932	13 085	354 342

*chiffres : nombre d'articles anticipé

Ce tableau illustre ainsi la croissance anticipée des sept pays entre 2011 et 2050. Selon ce résultat, les États-Unis et le Royaume-Uni prospérerons encore pendant 40 ans dans les quatre revues d'art, alors que la France ne sera plus guère visible au cours des années 2030. La visibilité allemande se développera encore à l'avenir, mais sa croissance sera relativement faible par rapport à celles de la Corée du Sud et de la Chine, puisque cette dernière devancera le Royaume-Uni au cours des années 2030, ainsi que les États-Unis pendant la décennie qui suivra. La Corée du Sud deviendra également

[825] Après avoir obtenu la valeur de pourcentage augmentée, il faut ajouter la valeur de base.
[826] Le nombre d'article anticipés pour la décennie 2011-2020 est la valeur de base pour le nombre d'articles anticipés pour la décennie 2021-2030.
[827] Après avoir obtenu la valeur de pourcentage augmentée, il faut ajouter la valeur de base.

un pays plus puissant en matière de visibilité internationale, car elle dépassera le Japon dès les années 2010.

Ce résultat n'est qu'un exemple qui ne peut pas garantir une vision prémonitoire sûre de la croissance de tous les pays : il semble en effet quasiment impossible que la France soit exclue complètement du monde artistique. Il est également peu probable que la Corée dépasse la visibilité japonaise dans les années 2010. Malgré tout, cette enquête reflète une partie de la réalité : sur la base des tendances récentes et actuelles, la France et le Japon semblent appelées à devenir de plus en plus faibles par rapport aux nouveaux pays d'Asie de l'Est, c'est-à-dire la Chine et la Corée du Sud.

Quelle sera alors la problématique liée à l'avenir, quand la Chine, relative nouvelle venue dans le monde de l'art contemporain, dépassera possiblement la visibilité de tous les pays occidentaux ? Qui acquerra cet aspect « exotique » aux yeux des autres, comment se rejoueront les relations entre pays dans le monde international de l'art ? Pourra-t-on un jour alors parler de « sinocentrisme » si la Chine en vient effectivement à détrôner les Etats-Unis sur la scène internationale de l'art ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ANQUETIL Nicole, BOGUERAT Gilles, GENTELLE Pierre, WEISSBERG Gabriel, *Géopolitique de l'Asie*, Nathan, Paris, 2009.

ARDENNE Paul *et al.,Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1ère éd. 1989, 2e éd. 1990, Paris, 2001.

ATSUO Yamamoto, TIAMPO Ming, DE MEREDIEU Florence, *Gutai : moments de déstruction, moments de beauté*, Blusson, Paris, 2002.

BADUEL Pierre Robert, *Construire un monde ? Mondialisation, Pluralisme et Universalisme*, Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, Maisonneuve & Larose, Paris, 2007.

BALTRUSTAITIS Jurgis, *Le Moyen Age fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Armand Colin, Paris, 1955.

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, éd. de 1986, Gallimard, Paris, 2007.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, Galiée, Paris, 1981.

BECKER Howard. S., *Les mondes de l'art*, traduction de l'anglais par Jeanne Bouniort, Flammarion, Paris, 1988.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Gallimard, Paris, 2007.

BENTLEY Richard, *L'érotisme dans l'art occidental*, Chêne, Paris, 1985.

BERGHUIS Thomas J., *Performance Art in China*, Timezone 8 Limited, Chine, 2006.

BERNIER Georges, *L'art et l'argent : le marché de l'art au XXe siècle*, édition Robert Laffont, Paris, 1977

BERTOLINO Giorgina, *Comment identifier… Les mouvements artistiques : de l'impressionnisme à l'art vidéo*, traduction de l'italien par Todaro Tradito, Hazan, Paris, 2009.

BEZOMBES Roger, *L'exotisme dans l'art et la pensée*, préf. De Paul Valéry, Elsevier, Bruxelles, 1953.

BOUILHET Louis, *Dernières chansons : poésies posthumes*, préf. de Gustave Flaubert, Michel Lévy, Paris, 1872.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

BREHIN Yannick*, Minimal et pop art : Socio-esthétique des avant-gardes artistiques (années 1960)*, Croquant, Paris, 2013.

BRIENEN Rebecca Parker, *Visions of Savage Paradis ; Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

BRU Ricard, *Erotic Japonisme : the influence of japanese sexual imagery on western art*, Hotei Publishing, Leiden, 2014.

BUISSON Slylvie, *Foujita : Foujita et ses amis du Montparnasse*, Alternatives, Paris, 2010.

BUISSON Slylvie, *Foujita,* A l'encre rouge, Paris, 2007.

BYDLER Charlotte, *The Global Art World INC : On the globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2004.

CAMPA Laurence, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, ellipses, Paris, 1998.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France : chez les derniers romantiques et les premiers realistes*, Slatkine Reprints, Genève, 1979.

CHEERS Gordon, OLDS Margaret, KEANE Graham, BOUCHER Alice, *Geographica : Atlas mondial illustré,* Könemann, 1999.

CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste : les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard, Paris, 1977.

COLOMB Christophe, *La découverte de l'Amérique ; I. Journal de bord. 1492-1492*, la Découverte, Paris, 1993.

D'ANGELO Mario, VESOPERINI Paul, *Politiques culturelles en Europe : la problématique locale*, Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2000.

D'ANGELO Mario, VESOPERINI Paul, *Politiques culturelles en Europe : méthode et pratique de l'évaluation*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1999.

D'ANGELO Mario, VESOPERINI Paul, *Politiques culturelles en Europe : régions et décentralisation culturelle*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2000.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal*, Seuil, Paris, 1981.

DE DONINCK Rodaolphe, *L'Asie du Sud-Est, Masson géographie*, Paris, Milan, Barcelone, 1994.

DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

DEMPSEY Amy, *Styles, School's and movements: An Encyclopaedic Guide to Modern Art,* Thames & Hudson Ltd, Londres, 2002.

DICKIE George, *Aesthetics : An Introduction*, Pegasus, l'Université du Michigan, 1971.

DICKIE George, *Introduction to Aesthetics : An Analytic Approach*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

DIEZ DE VELASCO VALLEJO Manuel, *Les organisations internationales*, Economica, Paris, 2002.

DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Gallimard, Paris, 2001.

DORIVAL Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, Gallimard, Paris, 1943.

DRAGUET Michel*, Chronologie de l'art du XX^e siècle*, Flammarion, 1997, Paris, 2006.

DUTEIL Jean-Pierre, *L'Europe à la découverte du monde du 13^e au 17^e siècle*, Armand Colin, Lassay-les-Château, 2003.

DUTEIL Jean-Pierre, *Les littératures de voyage : la découverte du monde, XIV^e-XV^e-XVI^e siècles*, Arguments, Paris, 2007.

ENGBERG Siri et BANACH Joan, *Robert Motherwell : The Complete Prints 1940-1991*, Walker Art Center, Minnesota, 2003.

FLORI Jean, *La première croisade : L'Occident chrétien contre l'Islam (Aux origines des idéologies occidentales)*, Complexe, Paris, 1997.

FRAISSE Marie-Hélène, *Découvreurs d'Amériques ; L'aventure, la rencontre, le pillage*, Albin Michel, Paris, 1991.

FRANCBLIN Catherine, Damien Sausset, Richard Leydier, *l'ABC daire de l'Art contemporain*, Flammarion, Paris, 2003.

FRECHURET Maurice, *Les années 70 : l'art en cause*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

GARRETA Virginia, DURHAM Jimmie, JEAN-HUBERT Martin, GEERS Kendell, POSHYANANDA Apinan, DYOGOT Catherine, *Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, Bordeaux, 2000.

GEBAÜER Ernest, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855*, Librairie Napoléonienne, Paris, 1855.

GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, Albin Lichel, Paris, 2006.

GIRARD Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : histoire d'une modernisation », *Institutions et vie culturelles*, Guy Saez (dir.), les notices de La documentation Française 2^e éd. revue et augmentée, Lassay-les-Châteaux, 2005.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, trad. de fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, 2007.

GRENIER Catherine, *Art et mondialisation : Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

GRENIER Catherine, *La fin des musées ?,* Regard, Paris, 2013.

GRESILLON Boris, *Berlin, métropole culturelle*, éd. Berlin, Paris, 2002.

GROYS Boris, *Sots Art*, Kerber Art, Bielefeld, 2009.

GUILBAUD Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (1983), notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Jaqueline Chambon, Nîmes, 1998.

HA THUC Caroline, *L'art contemporain en Chine depuis 2000*, nouvelle éditions SCALA, Paris, 2014.

HA THUC Caroline, *Nouvel art contemporain japonais*, nouvelles éditions SCALA, Paris, 2012.

HARAMBOURG Lydia, *L'École de Paris (1945-1965)* : dictionnaire des peintres, mise à jour de Clotilde Scordia, Ides & Calendes, Lausanne, 2001.

HARAMBOURG Lydia, SCORDIA Clotilde, *L'Ecole de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres,* Ides et Calendes, Paris, 2010.

HEARTNEY E., POSNER H., PRINCENTHAL N., SCOTT S., *After the REvolution : Women Who Transformed Contemporary Art*, Prestel Verlag, Munich, Londres, New York, 2007.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique,* Gallimard, Paris, 2012.

HEINICH Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine*, Hermann, Paris, 2010.

HEINICH Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets : Etudes de cas*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2004.

HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Echoppe, Paris, 1999.

HUMBLET Claudine, *Le Bauhaus,* L'Age d'Homme, Lausanne, 1980.

JARRASSÉ Dominique, *Existe-t-elle une peinture juive ?* (première apparition dans Mercure de France, 15 juillet 1925), Biro, Paris, 2006.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Folio essais, Paris, 2008.

KIM Hong-hee, *L'art contemporain et la scène artistique coréenne(« 한국 화단과 현대미술 ») : Discours et terrain de l'art contemporain* (« 규곡 김홍희의 현대미술 담론과 현장 »), Numbit, Séoul, 2003, vol.2.

KIM Jung Hee, *Civilization, Culturism, Enterprise Culture : Governments and Arts Policies in Great Britain*, SNU PRESS, Séoul, 2010.

KIM Won Bae, DOUGLASS Mike, CHOE Sang-Chuel et HO Kong Chong, *Culture and the City in East Asia*, Oxford University Press, New York, 1997.

L'ECUYER René, *Le développement du concept de soi de l'enfance à la vieillesse*, Les Presses de l'Université de Montréal, Québec, 1994.

L'INHA, LE TRAM. *Art contemporain & territoires ; une journée de réflexion*, organisé le 6 novembre 2008, Paris.

LACOSTE Yves (préf.), *Atlas du 21^e^ siècle*, Nathan, 2008.

LAMBOURNE Lionel, *Japonisme : Echanges culturels entre le Japon et l'Occident*, traduction de l'anglais par Jacques Guiod, Phaidon, Paris, 2006.

Le DIBERDER Anne, « Combats et grande composition, une peintre manifeste », *Foujita Monumental*, Hazan, Reims, 2010.

LEMAIRE Gérard-Georges, *L'univers des orientalistes*, préf. De Geneviève Lacambre, Place des Victoires, Paris, 2000.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Gallimard, Paris, 2003.

LIPOVETSKY Gilles, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, 2013.

MARTEL Frédéric, *De la culture en Amérique*, Gallimard, Paris, 2006.

MARTIN Jean-Hubert, *L'Art au large*, Flammarion, Paris, 2012.

MARTIN Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, Musée national d'art moderne, Paris, 1989.

MCANDREW Clare, *Globalisation and the art market : Emerging Economies and Art Trade in 2008*, The European Fine Art Foundation, (TEFAF), Maastricht, 2009.

MCANDREW Clare, *Globalisation and the market*, The European Fine Art Foundation, Helvoirt, 2009.

MEKOUAR Mouna, *Tadashi Kawamata : Habiter le monde*, CNDP, Paris, 2013.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard Seuil, Paris, 2009.

MESKIMMON Marsha, *Contemporary Art and the cosmopolitan imagination*, Routledge, Londres et New York, 2011.

METZINGER J., GLEIZES, *Du Cubisme*, traduction de l'anglais T. Fisher Urwin, Présence, Saint-Vincent-sur Jabron, 1980.

MICHAUD Eric*, Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Hazan, Paris, 2005.

MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût,* Jacqueline Chambon, Paris, 1999.

MICHAUD Yves, *Enseigner l'art ? : analyses et réflexions sur les écoles d'art, Jacqueline Chambon*, 1993.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Hachette Littératures, Paris, 2003.

MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Hachette Littératures, collection Pluriel, Paris, 2007.

MICHAUD Yves, *La crise de l'Art contemporain : utopie, démocratie et comédie,* Presse universitaire de France, Paris, 1997.

MICHELET Jules, *Histoire de France*, Paule Petitier (dir.), Citadelles&Mazenod, Paris, 2013.

MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 2005.

MILLET Catherine, *D'art press à Catherien M. : entretiens avec Richard Leydier*, Gallimard, Paris, 2011.

MILLET Catherine, *L'Art contemporain : Histoire et géographie*, Flammarion, Paris, 2006.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Gallimard, Paris, 1995.

MORENA Francesco, *Chinoiserie : The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th et the 19th Century*, traduction de Eve Leckey, Centro Di, Florence, 2005

MORRISSON Cécile, *Les croisades*, puf, Paris, 1969.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.

MOULIN Raymonde, *Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologie,* Flammarion, Paris, 2003.

MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Honoré Champion, Paris, 1998.

MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Dunod, Paris, 1992.

MUTIN Georges, *Le Moyen-Orient : Peuples et territoires*, ellipses, Paris, 2007.

NACENTA Raymond, *École de Paris : son histoire, son époque*, Seghers, Paris, 1960.

NADINE Nieszawer**,** *Peintres Juifs à Paris*, Danoël, Paris, 2000.

NOCHLIN Linda, *Women, Art and Power and Other Eassays*, Westview Press, New York, 1988.

OLIVA Achille Bonito, Fei Dawei, Seung Duk Kim, Masahiro Aoki, *Asiana contemporary art from the far East,* Mudima,1995.

OLIVA Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde* (1980), Giancarlo Politi, Milan, 1981.

OLIVA Achille Bonito, *Transavantgarde international*, Giancarlo Politi, Milan, 1982.

OTTINGER Didier, *50 ans d'art contemporain*, recueil de textes d'élèves de l'Ecole du Louvre, Ecole du Louvre, Paris, 1995.

PAPASTERGIADIS Nikos, *Art, globalisation and cultural difference*, Rivers oram press, London, Sydney, Chicago, 2003.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old Mistresses/Women, Art and Ideology*, Pantheon Books, New York, 1981.

POLO Marco, *Le devisement du monde Le livre des merveilles I*, texte intégral établi par A.-C Moule et Paul Pelliot, Version française de Louis Hambis, Introduction et notes de Stéphane Yerasimos, La Découverte, Paris, 1998.

POLO Marco, *Les Merveilleux voyages de Marco Polo dans l'Asie du XIIIe siècle*, publiés par Maurice Turpaud, Spes, Paris, 1929.

PORTAL Jane, *Art under control in North Korea*, Reaktion Books, Londres, 2005.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris, 2009.

PRADEL Jean-Louis, *Histoire de l'art : du Moyen Âge à nos jours*, Larousse, Paris, 2003.

QUEMIN Alain, *l'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon/Artprice, Paris, 2002.

QUEMIN Alain, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage »,* Université de Marne-la-Vallée, 2002.

QUEMIN Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rapport au ministère des affaires étrangères, Paris, 2001.

QUEMIN Alain, *Les Stars de l'art contemporain*, CNRS, Paris, 2013.

RICHARD Lionel, *Comprendre l'expressionnisme*, Infolio, CH-Gollion, Paris, 2012.

ROSENBERG Harold, *La Tradition du nouveau,* traduction de l'anglais par Anne Marchand, Arguments, Paris, 1962.

ROTERMUND Hartmut O., DELISSEN Alain, GIPOULOUX François, MARKOVITS Claude, THË ANH Nguyên, *L'Asie orientale et méridionale aux XIXe et XXe siècles : Chine, Corée, Japon, Asie du Sud-Est, Inde*, PUF, Paris, 1999.

SAEZ Guy, *Institutions et vie culturelles*, ouvrage coll., 2e éd. Revue et augmentée, Les notices de La documentation Française, Lassay-les-Châteaux, 2005.

SANCHEZ Jean-Pierre, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, vol. I, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996.

SANDLER Irving, *Le triomphe de l'art américain : les années 60*, traduction de l'anglais par Frank Straschitz, tome 2, Carré, 1990.

SMOUTS Marie-Claude, *Les organisations internationales*, Armand Colin, Paris, 1995.

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004.

VALLAUD Pierre, BARON Xavier, *Atlas géostratégique du Proche et du Moyen-Orient*, Perrin, Paris, 2010.

VAN HEST Femke, *Territorial factors in a globalized art word? The visibility of countries in international contemporary art events*, ERMeCC, Rotterdam, 2012.

VANCI-PERAHIM Marina (dir.), *Atlas et les territoires du regard ; le géographique de l'histoire de l'art*, publications de la Sorbonne, Paris, 2003.

VAUGHAN William, *L'Art romantique,* traduction de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni, Thames&Hudson, Paris, 1994.

VERLAINE Julie*, Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Paris.

VESPUCCI Amerigo, *Le Nouveau Monde ; Les voyages d'Amerigo Vespucci (1497-1504)*, trad. de Jean-Paul Duviols, Chandeigne, Paris, 2005.

VON BENNIGSEN Silvia, GLUDOWACZ Irene, VAN HAGEN Susanne, *Global Art*, interview de Arne Glimcher, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

WALTER Xavier, *Avant les grandes découvertes ; Une image de la Terre au XIV^e siècle ; Le voyage de Mandeville*, préface de Pierre Chaunu, Alban Editions, Roissy-en-Franc, 1997.

Articles / recueil d'interviews

« Mito : Japon », *Flash Art*, mai.-jui, 2008.

« Report from San Francisco II: New and Now », *Art in America*, vol. jan. 2006.

« Exotisme de pacotille : Pleine de bonnes intentions, la Biennale d'art contemporain de Lyon déçoit », Libération, 29/06/2000.

« Jean-Hubert Martin, commissaire invité de l'exposition (*Partage d'exotisme* à la Biennale de Lyon 2000) [Faire signe aux créateurs à l'autre bout de la planète] », recueilli par H. G. et E. L., Libération, 29/06/2000.

« La place de Paris dans le marché mondial de l'art et des enchères », entretien avec François Curiel, article paru *in Questions internationales : L'art dans la mondialisation*, La documentation française, n° 42-mars-avril 2010.

ADAMS Brooks, « Report from London: Art Is All You Need », vol. 1993.

ALLEN JEWELL Edward, « Art American ? », New York Times, 1^er sep. 1946.

Artpress international, numéro spécial été 1976 (1^ère nouvelle série).

BAILLY BUCHET Valery, « Yayoi Kusama, la dame aux petits pois », *Figaro Madame,* le 8 oct. 2011.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », Communication, n°4, 1964.

BELTING Hans, « Contemporary Art as Global Art », *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.

BERSHTEIN David, « Styles of the Artist-Scholoar », *Art in America*, vol. mai.-jun. 1976.

BOTT François, « Le Café de l'Europe », Monde (Le), 16/12/1995.

BOTT François, « Le Café de l'Europe », *Le Monde*, 16/12/1995.

BOULBES Carole, « Tesumi Kudo : portrait de l'artiste dans la crise », *Artpress*, fév. 2007.

CASH Stephanie, « Report from San Francisco: Surviving and Thriving », *Art in America*, vol. nov. 2002.

COHEN Martin, « *Japan's Gutai Group* », nov.-déc., 1968.

COLIN Anna, «Paris Calling : la scène française à Londres », *Artpress*, oct, 2006.

COOPER Dennis, «Report from Amsterdam [Art on the Amstel]», *Art in America,* oct. 1987.

DE DUVE Thierry, « The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World », *The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times*, NAi Publishers, Rotterdam, 2009.

DUCAN Michael, « Report From San Francisco », *Art in America*, vol. sep. 1996

DUNCAN Michael, « Report from Vienna [L.A. : The Dark Side] », *Art in America*, mars 1993.

E. SILVER Kenneth, «Report from London: The Body Politic », *Art in America*, vol. mars. 1991.

ELLEGOOD Anne, « Do-Ho Suh : Who Am We? », *Artpress*, juill. 2001.

ELSEN Albert, « The sculpture of Matisse », *Artforum*, sep., 1968.

FAVELL Adrian, « Visions of néo-Tôkyô: culture pop dans l'art contemporain japonais », avr. 2012.

FILLITZ Thomas, « Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World », *The Global Art World*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007.

FRENCH Christopher et SULTAN Terrie, «A New Internationalism », *Art in America,* juill. 1992.

FRIED Michael, « Manet's Sources: Aspects of his Art », 1859- 1865, 1969, mars.

GABLIK Suzi, « *Report from India* », *Art in America,* sep. 1979.

GARRETA Virginia, « L'art d'un seul monde – l'art d'un autre monde : géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporaine », *in Pour une nouvelle géographie artistique des années 90*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, 2001.

GODFREY Tony, « Report from London: Decline and Fall? », vol. fév. 1990.

GOODBODY Bridget, "Mao and New China Art from the era of Mao and the 90", *Artforum*, mai 1997.

GOODMAN Jonathan, «Guo Brothers at Goedhuis Contemporary », *Art in America*, juin. 2003.

GROYS Boris, « *The Global Issue: A Symposium* », *Art in America,* juill. 1989.

HEARTNEY Eleanor, « Bay Area Modern », *Art in America*, mai, 1995.

HEARTNEY Eleanor, « Report from London : Boomtowns of the Avant-Garde », *Art in America*, vol. sep. 2001.

HEARTNEY Eleanor, «Art Institute of Chicago : de plus en plus grand », *Artpress*, juillet-août 2009 (n. 358).

HENRY Gerrit, « Kim Whanki at Dintenfass », *Art in America*, jan., 1985.

HERBERT Martin, « London Calling: Martin Herbert on Hans-Ulrich Obrist and Ralph Rugoff », *Artforum*, mai 2006.

HIRSCH Faye, « Report from San Francisco I: A New de Young », *Art in America*, vol. jan. 2006.

HONIGMAN Ana, « Niki S. Lee : Leslie Tonkonow », *Flash Art*, jan.-fév., 2002.

JOYCE Russell et GEHRKE Sarah, « 10 of the best independent galleries in Amsterdam », article publié le 22 juin en 2011.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos », *in Revue historique*, Presses Universitaires de France, 2007/4 n° 644.

KIM Noam, « *Korea Now* », communiqué de presse publié à l'occasion de l'exposition *Korea Now* à la galerie Sangsangmadang en 2009.

KINO Carol, « Report from London: Life After YBA-mania », *Art in America*, vol. oct. 2002.

L. SHIREY David, « Impossible Art- What it is? Sky work, Earth Work, Think works, Nichil works, Archiworks », mai- juin 1969.

LADERMAN Gabriel, « The future of landscape painting », nov. 1968.

LAUDE Jean, « La peinture française et l''art nègre' (1905-1914) », édition revue et présentée par Jean-Louis Paudrat, Klincksieck, Paris, 2006.

LAURENT Thierry, « L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde », Questions Internationales, n° 42-mars-avr. 2010.

LE GAC Christophe, « *Yuki Onodera, Pierre Faure*», *Artpress*, jan., 2007.

LEFFINGWELL Edward, « Terence Koh at the Whitney », *Art in America*, 2007, oct.

LEHALLE Evelyne, « Les nouveaux musées chinois », Nouveau Tourisme Culturel, 13/08/2014.

LEVY Clara, QUEMIN Alain, « Stéréotypes genrés dans l'œuvre, reconnaissance esthétique et succès marchand d'une artiste plasticienne : le cas de Marina Abramovic », *Opus - Sociologie De L'art* N° 18, L'Harmattan, Paris, 2011.

LIM Lucy, « The Chinese Exhitibion': Archeology and Ideology », *Art in America*, vol. nov.-déc. 1974.

LINDGAARD Jade, « Pierre Huygue et Philippe Parreno – Ann Lee, une manga-héroïne », Les inRocks, 23/01/2001. [En ligne] sur http://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/pierre-huygue-et-philippe-parreno-ann-lee-une-manga-heroine-11219083/

LINVILLE Kasha, « Sonsbeek : speculations, impressions », *Art in America,* oct. 1971.

M. DAVIS Douglas, « Art and technology-The New combine, Art and Technologi-Toward Play, Art And Technology conversations », jan.-fév. 1968.

MACRITCHIE Lynn, « Report from London: Alle the Right Moves », *Art in America*, vol. fév. 2001.

MACRITCHIE Lynn, « Report from London: Uneasy Romms », *Art in America*, oct. 1993.

MAINE Stephen, « Report from New York 'Down East' », *Art in America*, mai 2006.

MCEVILLEY Thomas, « Ouverture du piège : l'exposition postmoderne et [*Magiciens de la Terre*] », texte publié dans le catalogue de l'exposition *Magiciens de la Terre.*

MCEWEN John, « Report from London : Art in the Year of the Falklands », *Art in America*, vol. fév. 1983.

MCEWEN John, « Report from London », *Art in America,* vol. jan. 1986.

MCEWEN John,« Report from London », *Art in America,* vol. oct. 1983.

MCEWEN John,« Report from London », *Art in America*, vol. jan. 1986.

MCEWEN John,« Report from London », *Art in America*, vol. jan. 1987.

MCEWEN John,« Report from London: Britain's Best and Brightest », vol. juin. 1987.

MOHAL Anna, « *Dream city, Münchner Kunstfrühling* (printemps artistique) », *Artpress*, 01/09/1999.

MORRIS Gay, «Report From San Francisco: Figures by the Bay », *Art in America*, vol. nov. 1990.

MORRIS Robert, « The art of existence : Three Extra-Visual Artists : Works in Process », *Art in America,* jan. 1971.

MOTHERWELL Robert, « 14 Americans, Dorthy Miller », New York, M.O.M.A, 1946.

MOVIUS Lisa*,* «Shanghai Spring », *Art in America*, juin-juill. 2004.

MULLER Dominikus, « Berlin », *Artforum,* décembre 2008.

NAPACK Jonathan, « Young Beijing », *Art in America,* juin-juill. 2004.

NURIDSANY Michel, « Mono-Ha : le parti pris des choses », *Le Figaro*, 30/07/1996.

PAULA CAVALCANTI SIMIONI Ana, « Des diasporas du moderne : Les artistes brésiliens à Paris dans les années 1920 », *in* Alain Quemin et Glaucia Villas Boas (dir.), *Art et société*, OpenEdition Press, Marseille, 2016.

PIENE Nan R., « *Light Art* », mai-juin, 1967.

PINCUS-WITTEN Robert, « A Caillebotte Exhibition at Wildenstein », nov. 1968.

PINCUS-WITTEN Robert, « Christopher Wilmarth : A Note on Pictorial Sculpture », *Art in America*, mai 1971.

PINCUS-WITTEN Robert, « Ideal interlude : The first retrospective of the Salons de la Rose-Crois », sep. 1968.

PINCUS-WITTEN Robert, « Eva Hess: Post-Minimalisme into Sublime », *Art in America*, nov. 1971.

QUEMIN Alain, « Globalization and Mixing in the Visual Arts: An Empirical Survey of [High Culture] and Globalization », *International Sociology*, vol. 21. N° 4, juill. 2006.

QUEMIN Alain, « Vente aux enchères : record mondial pour un Giacometti», *Journal des Arts*, n° 354, du 7 au 20 octobre 2011.

QUEMIN Alain, « L'art contemporain international à l'heure de la (globalisation) », *Pratiques Réflexions sur l'art 12*, Presses Universitaires de Rennes, printemps 2002.

QUEMIN Alain, « La Chine et l'art contemporain : l'arrivée de l'Empire du Milieu dans le monde et sur le marché de l'art », article publié *in L'art, l'argent et la mondialisation*, Jean-Noël Bret et Nathalie Moureau (dir.), L'Harmattan, Paris, 2013.

QUEMIN Alain, « Le marché de l'art : une mondialisation en trompe-l'œil », *Question internationales* n° 42-mars-avril 2010.

QUEMIN Alain, « Montrer une collection internationale d'art contemporain: la place des différents pays sur les cimaises du Centre Pompidou », paru dans l'ouvrage collectif *Centre Pompidou, Trente ans d'histoire*, ouvrage, Paris, 2007.

QUEMIN Alain, « Un déni des institutionnels » publié en octobre 2011 dans le *Journal des Arts*, Numéro 354.

QUEMIN Alain, «From "national creativity" to social recognition and success in the visual arts: a sociological perspective on rankings of the "top 100 artists in the world" » *in Handbook of Research on Creativity* (dans le chapitre XVI), Kerry Thomas et Janet Chan (éd.), 2013.

QUEMIN Alain, «The Illusion of the Elimination of Borders in the Contemporary Art World: The Role of the Different Countries in the 'Era of Globalization and Metissage,' Artwork Through the Market: The Past and the Present », éd. Jan Bakos (Bratislava: Center for Contemporary Art, 2004)

Raqs Media Collective, « *Now and Elsewhere* », dans e-flux journal, n°12, jan. 2010.

RATCLIFF Carter, « Report from London: The New Sculpture: Cryptic or Cozy? », *Art in America,* vol. jan. 1984.

RICHAUDEAU François, « La culture des mass media », numéro 14, 1977.

Robert Pincus-Witten, « Ideal interlude: The first retrospective of the Salons de la Rose-Crois », *Artforum*, sep., 1968.

ROSENBERG Harold, « Chute de Paris », *Partisant Review* en 1940.

S. MARGOLIES John, « *TV-The Next Medium* »*,* sep.-oct. 1969.

SCHULZE Franz, «Chicago Report, Burnham's New Millennium », *Art in America*, sep. 2009.

SCHULZE Franz, «Report from Chicago : Sunday Afternoon in the Cyber-Age Park », *Art in America*, nov. 2004.

SCHWABSKY Barry, « Report from London: It's All in Your Mind », *Art in America*, vol. sep. 2000.

SHINICHIRO Osaki, « Une stratégie de l'action : Gutai, Pollock, Kaprow », Gutai, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1999.

SIMPSON Colin, « The Tate Drops a Colstly Brick: How the Tate Gallery Spent £ 1 million in Two Years », *The Sunday Times*, le 15, fév., 1976.

SNODGRASS Susan, « Report from Chicago [Window of Opportunity] », *Art in America*, jan. 2007.

STARK Frances, « Los Angeles », *Artforum*, décembre 2005.

TALLMAN Susan, "Report from the Netherlands « The Butch Dole »", *Art in America,* juill. 1990.

THRALL SOBY James, « The Eastern Seaboard: New York City-Art Capital », *Art in America,* hiver, 1954.

TUCHMAN Phyllis, « An interview with Robert Ryman », *Art in America*, 1971.

VINE Richard, « *China Report [Starship Hong Kong]* », *Art in America*, sep. 2009.

WALLACH Alan, « Report from China », *Art in America*, vol. mar.-avr. 1976.

WATT Alexander, « Paris letter: Nouveaux realists », *Art in America*, 1961, n° 2.

WESTFALL Stephen, «Carrie Yamaoka at Sorkin », *Art in America,* sep. 1990.

Catalogues

« Fragments » *in* Ai Weiwei's Blog : Writings, interviews and Digital Rants 2006-2009, édité et traduit par Lee Ambrozy, The MIT Press, Cambridge, 2011.

« Japon 1970 » Matière et perception : Le Mono-ha, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, 1996.

100 The work that changed british art, intro. par C. Saatchi, texte par Patricia Ellis, Jonatha Cape, London in association with The Saatchi Gallery, Londres, 2006.

47e Biennale de Venise : Ente autonomo, catalogue de l'exposition, Electa, 1997.

47e Biennale de Venise : Futur, Present, Past, catalogue de l'exposition, Electa, 1997.

48e Biennale de Venise : APERTO over ALL, catalogue de l'exposition, Marsilio, 1999.

49e Biennale de Venise : Plateau of humankind, catalogue de l'exposition, Electa, 2001.

50e Biennale de Venise : Dreams and conflicts, The dictatorship of the viewer, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2003.

51e Biennale de Venise : Always a little further, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2005.

51e Biennale de Venise : Participating countries, collateral events, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2005.

51e Biennale de Venise : The Expericence of Art, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2005.

52e Biennale de Venise : Think with the senses felle with the mind, art in the present tense, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2007.

53e Biennale de Venise : Making Wolds, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2009.

54e Biennale de Venise : ILLUMInations, catalogue de l'exposition, Marsilio, 2011.

Ai Weiwei : Circle of Animals, intro. Susan Delson, Prestel, New York, 2011.

ALLARD Sébastien et COBN Danièle Cobn, *De l'Allemagne : de Friedrich à Beckmann*, Hasan, Musée du Louvre, 2013.

Art in America : *1982 annual Guide To Galleries Museums Artists*, été, 1982.

BESSON Christian, *Yan Pei-Ming*, Hazan, Villa Saint-Clair, Sète, 1988.

BONAMI Francesco, *Maurizio Cattelan*, titre oritinal : *L'Ora Nova*, Hazan, Paris, 2007.

BONITO OLIVA Achille, G. Dexin, DI MAGGIO Gino, FEI Dawei, KIM Seung-Duk, *Asiana : Contemporay Art from Far East,* Fondazione Mudima in cooperation with Venice Municipality the Cultural Council, Milan, 1995.

BONNEFOY Yves, *Zao Wou-Ki*, La Différence, 1998.

BUISSON Sylvie, *Foujita : Foujita et ses amis du Montparnasse*, Alternatives, Paris, 2010.

CALLOWAY Stephen, FEDERLE Orr, BADETZ Yves, *Beauté, morale et volupté : dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, catalogue de l'exposition, Skira

Flammarion, Musée d'Orsay, 2012.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Zao Wou-Ki*, Cercle d'art, Paris, 2001.

DAGEN Philippe et ALBIN Michel, *Zao Wou-ki : L'encre, l'eau, l'art, la couleur, encres de Chine et aquarelles 1954-2007*, Paris, 2008.

DAIX Pierre, *Zao Wou-Ki : L'œuvre 1935-1993*, Ides et Calendes, Paris, 1994.

DAIX Pierre, *Zao Wou-ki,* Ides et Calendes, Paris, 2013.

EVERARD Eric, *Art Brussels, 17*^{eme} *contemporary art fair*, catalogue publié à l'occasion de la 17eme Foire d'Art contemporain, Bruxelles, avril 1999.

Flowers for Kim Il sung : art and architecture form the democratic people's republic of Korea, catalogue de l'exposition publié par MAK, Vienne, 2010.

FRECHURET Maurice, *Les années 70 : l'art en cause*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

FRIEDMAN Martin, *Tadashi Kawamata : Tree huts*, entretien réalisé par, Kamel Mennour, paris, 2010.

GRENIER Catherine, *Modernités plurielles 1905-1970*, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2014.

GRYNSZTEJN Madeleine, *Olafur Eliasson*, Phaidon, Paris, 2007.

Kunst=Kapital, *Der Capital Kunstkompass* von 1970 bis heute, Salon Verlag, 2001.

Kustkompass de 2002 à 2007, Capital.

Kustkompass de 2008 à 2013, Manager magazin.

LE DIBERDER Anne, *Fougita : le maître du trait*, Philippe Picquier, Paris, 2008.

Le Japon : l'Exposition Untopiverselle de 1878, La Commission Impériale japonaise (dir.), deuxième partie, Paris, 1878.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2006 / 2007, Lyon, 2007.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2007 / 2008, Lyon, 2007.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2009 / 2010, Lyon, 2007.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2010 / 2011, Lyon, 2007.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2011 / 2012, Lyon, 2007.

Le Marché de l'art contemporain : le rapport annuel Artprice 2012 / 2013, Lyon, 2007.

Lee Bul : On Every New Shadow, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2007.

LEYMARIE Jean, *Zao Wou-Ki*, Cercle d'art, Paris, 1986.

Los Angeles 1955-1985 Naissance d'une capitale artistique, catalogue de l'exposition, Catherine Grenier (dir.), Centre Pompidou 2006.

MARTIN Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, Musée national d'art moderne, Paris, 1992.

MASAKI Motoi et IKEDA Osamu, *Tadashi Kawamata : entretiens,* Paris, 2013.

MICHAUX Henri, *Zao Wou-Ki : Encres,* Cercle d'art, Paris, 1980.

NOEL Bernard, *Zao Wou-Ki : Au bord du visible*, Cercle d'Art, Paris, 2000.

POITEVIN Jean-Louis, « Convulsions : essai sur l'œuvre de Lee Bul », article publié dans le catalogue *Lee Bul : Monsters,* Les presses du réel/Janvier/Artha, Dijon, 2002.

ROY Claude, *Zao Wou-Ki*, Cercle d'Art, Paris, 1988.

SANS Jérôme, *Chen Zhen, Les entretiens,* les presses du réel/Palais de Tokyo, 2003.

SMITH Karen, ULRICH OBRIST Hans, FIBICHER Bernard, *Ai Weiwei*, Phaidon, New York, 2009.

Sun Mu RED-WHITE-BLUE, Yuan art museum, 2010.

Takashi Murakami, catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2002.

WOU-KI Zao et MARQUET Françoise, *Zao Wou-Ki : Autoportrait*, Fayard, Vieux-Condé, 1988.

Yan Pei-Ming, fils du dragon, les presses du réel, catalogue publié en coproduction avec le musée des Beaux-Arts de Dijon, le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, les musées d'Art et d'Histoire de Genève, etc., 2003.

Articles et interviews en ligne

« Cai Guo-Qiang : Black Lightning Moving Ghost Town », Aspen Art museum, 02/08/2014 [En ligne] sur http ://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/naam2014_Cai_Gguide_final_RD2_0.pdf

« Cai Guo-Qiang: The Ninth Wave at the Power Station of Art opens August 8 in Shanghai with daytime 'explosion event' Elegy to shed light on China's environmental issues ». [En ligne] sur http ://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/PSA%20opening_release_8_7_FINAL.pdf

« Flowers for Kim Il Sung: Art and Architecture from the Democratic People's Republic of Korea »article publié le 31/03/2012. [En ligne] sur http ://asianartnewspaper.com/article/flowers-kim-il-sung-art-and-architecture-democratic-people-s-republic-korea

« Vente aux enchères : record mondial pour un Giacometti », article publié le 04/02/2010. [En ligne] sur http ://www.lefigaro.fr/culture/2010/02/04/03004-20100204ARTFIG00417-vente-aux-encheres-record-mondial-pour-un-giacometti-.php

« World Cities Culture Report » , présenté par le maire de Londres, 2013. [En ligne] sur http ://www.worldcitiesculturеforum.com/sites/all/themes/wccr/assets/pdfs/WCCR2013_low.pdf

« La vie sous surveillance : rencontre avec Ai Weiwei à Pékin », Interview réalisé le 03 novembre 2013 par Pierre Haski. [En ligne] sur http ://rue89.nouvelobs.com/2013/11/03/vie-sous-surveillance-rencontre-lartiste-ai-weiwei-a-pekin-247162

« Le marché de l'art nord-coréen, un pari sur l'avenir », publié le 29/01.2015. [En ligne] sur http ://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150129.AFP7025/le-marche-de-l-art-nord-coreen-un-pari-sur-l-avenir.html

« Takashi Murakami », interview réalisée par Pierre-Évariste Douaire, le 14 décembre 2011. [En ligne] sur http ://www.paris-art.com/interview-artiste/tadashi-kawamata/tadashi-kawamata/459.html

AUTISSIER Anne-Marie, «Politiques culturelles des Etats européens : pour une nécessaire refondation » [En ligne] sur http ://www.espacestemps.net/en/articles/politiques-culturelles-des-tats-europeens-pour-une-necessaire-refondation-en/

BALLE Francis, « Médias : le bilan des années 80 », Communication et langages, vol. 82,1989, issue 82. [En ligne] sur http ://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1989_num_82_1_1141

BENHAMOU Judith, « La dégringolade du marché de l'art espagnol », article publié dans Les Echos, 18/02/2011. [En ligne] sur http ://blogs.lesechos.fr/judith-benhamou-huet/la-degringolade-du-marche-de-l-art-espagnol-a5156.html

BROWN Laura, «Murakami's Monster Magic Although he has only been on the international art scene since the mid- '90s, Takashi Murakami is already a legend », article publié dans Harper's Bazaar, le 5 novembre 2013. [En ligne] sur http ://gagosian.vaesite.net/__data/a61ee213f9a3c12ee01dbe666e89b595.pdf

BROWN Mark Brown, «Which city is best for culture? New research crunches the numbers », The Guardian, 1er août 2012. [En ligne] sur http ://www.theguardian.com/culture/culture-cuts-blog/2012/aug/01/city-best-culture-research-numbers

DAWEI Fei, «To Dare To Accomplish Nothing », Thames & Hudson et Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2000, Londres. [En ligne] sur http ://www.caiguoqiang.com/pdf/interviews/cartierbook.interview.fei.lo.pdf

Débats sur l'identité et le multiculturalisme, Moscou, Institut d'ethnologie et d'anthropologie, Académie des sciences de Russie, 2005, p. 25-51. [En ligne] sur http://www.academia.edu/4770531/Le_multiculturalisme (référence consultée en 2014).

DIRIE Clément, interview avec Wang Du réalisé le 09 juil. 2004. [En ligne] sur http ://www.paris-art.com/interview-artiste/wang-du/du-wang/77.html

DOUSTALY Cécile, « Les politiques de démocratisation culturelle en Grande-Bretagne de 1940 à nos jours : légitimation ou instrumentalisation ? » *in Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), Territoires contemporains, nouvelle série - 5 - mis en ligne le 18 avril 2013. [En ligne] sur http : //tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/C_Doustaly.html

FÄY Sophie, « La place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire Atlantique», Novembre 2008, Université Paris III Sorbonne Nouvelle et Université Paris VI Pierre et Marie Curie. [En ligne] sur http ://www.sofay.com/memoire-2008.pdf

FERRIER Michaël, *Setouchi :* « le festival de la mer intérieure », article paru dans *Artpress* en septembre 2010.

FORSTER Siegfried, « Le Palais de Tokyo, un [Central Park] artistique à Paris », publié le 18/04/201. [En ligne] sur http ://www.rfi.fr/france/20120418-le-palais-tokyo-central-park-artistique-paris-jean_de_loisy-Peter_Buggenhout-Lacaton-Vassal-Alberola-Fronsacq/#./?&_suid=140959835591904500098333559005

GOUT Philippe, « La restitution des biens culturels en cas de trafic illicite », IHEI, 2011, Rapport disponible sur le site internet de l'Institut (Rubrique : CRA, Meilleurs Rapports) [En ligne] sur http ://www.ihei.fr/formation/certificat-de-recherche-approfondie-cra/ http ://www.ihei.fr/wp-content/uploads/2011/10/M%C3%A9moire-P.-Gout.pdf

GOYET Capucine, « La Corée du Nord : un autre totalitarisme », publié le 6/02/2012. [En ligne] sur http ://www.nouvelle-europe.eu/la-coree-du-nord-un-autre-totalitarisme

JOHN Eva, « La peinture nord-coréenne en liberté à Séoul » publié le 11/02/2015. [En ligne] sur http ://next.liberation.fr/arts/2015/02/11/la-peinture-nord-coreenne-en-liberte-a-seoul_1200410

LAFFIN Christelle, « Art contemporain : L.A. s'éveille », article publié le 03 mars 2012 dans le site officiel du journal Figaro [En ligne] sur http ://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre / art-contemporain-seveille-030312-220922

LAMBERTI Ornella, « 10 choses à savoir sur l'inévitable Takashi Murakami », le 14/09/2010.

LAMBERTI Prnella, « 10 choses à savoir sur l'inévitable Takashi Murakami », publié le 14/09/2010. [En ligne] sur http ://www.lexpress.fr/culture/art/10-choses-a-savoir-sur-l-inevitable-takashi-murakami_919053.html#kTVezvQiwZo1ZgTC.99

LASKY Julie, « Tea for Two and Visible to All », le 4/6/2014. [En ligne] sur http ://www.nytimes.com/2014/06/05/garden/tea-for-two-and-visible-to-all.html?_r=0

LE COADIC Ronan, « Le multiculturalisme », article paru dans : Le Coadic Ronan et Filippova Elena (dir.),

LEE Woo-young, "« With money and fame, Takashi Murakami has it all; Prominent contemporary artist holds 'petite' retrospective at Plateau, Samsung Museum of Art, with new works », publié le 3 juin, 2013. [En ligne] sur http ://gagosian.vaesite.net/__data/fc55e7db7d183291222d81b4595e1ecf.pdf

LEWIS Geoffrey, « Les musées universels : Le musée universel : un cas à part ? », les nouvelles de l'ICOM, n° 1, 2004. [En ligne] sur http ://archives.icom.museum/pdf/F_news2004/p3_2004-1.pdf

LINDGAARD Jade, « Pierre Huygue et Philippe Parreno – Ann Lee, une manga-héroïne », Les inRocks, 23/01/2001. [En ligne] sur http://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/pierre-huygue-et-philippe-parreno-ann-lee-une-manga-heroine-11219083/

LINDGAARD Jade, « Pierre Huygue et Philippe Parreno – Ann Lee, une manga-héroïne », Les inRocks, 23/01/2001. [En ligne] sur http://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/pierre-huygue-et-philippe-parreno-ann-lee-une-manga-heroine-11219083/

M.B. (Lefigaro.fr) avec AFP « Vente aux enchères : record mondial pour un Giacometti », Lefigaro, publié le 04/02/2010. [En ligne] sur http://www.lefigaro.fr/culture/2010/02/04/03004-20100204ARTFIG00417-vente-aux-encheres-record-mondial-pour-un-giacometti-.php

MAERTENS Marie, « Entretien — Simon Fujiwara », article paru in Slash/, le 23/04/ 2014. [En ligne] sur http ://slash-paris.com/articles/entretien-simon-fujiwara

MALOVIC Dorian, « Song Byeok, de la propagande nord-coréenne au Pop-Art », publié le 21/05/2013 in La Croix. [En ligne] sur http ://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Song-Byeok-de-la-propagande-nord-coreenne-au-Pop-Art-2013-05-21-962590

MATT Gerald, « Gerald Matt in Conversation with Cai Guo-Qiang », Cai Guo-Qiang: I am the Y2K Bug, Vienna, Kunsthalle Wien, 1999. [En ligne] sur http ://www.caiguoqiang.com/interviews

REGNIER Philippe, « Les capacités technologiques des quatre nouveaux pays industrialisés asiatiques », Annales des Mines, fév. 1998. [En ligne] sur http ://www.annales.org/ri/1998/ri02-98/regnier.pdf

SKOGGARD Ross, «Report from China : Chinese Art, from Tao to Mao », Art in America, vol. nov.-déc., 1976. [En ligne] sur https://www.theguardian.com/travel/2011/jun/22/top-10-independent-galleries-amsterdam

SMITH Roberta, « Art With Baggage in Tow », Art Review le 4 avril 2008. [En ligne] sur http ://gagosian.vaesite.net/__data/be95597df8f40846806640b4652b0786.pdf

SODE Arthur, « What next for globalisation? », Trésor-Economics No. 128 – May 2014. [En ligne] sur http ://www.tresor.economie.gouv.fr/File/402323

VAULERIN Arnaud, « Hiroshi Sugimoto : J'en ai assez de faire du beau», le 24/04/2014. [En ligne] sur http ://www.liberation.fr/photographie/2014/04/24/j-en-ai-assez-de-faire-du-beau_1003812

VON UTHMANN Jorg, «Gaudy Mushrooms, Dreamy Blondes Take Over Sun King's Palace», le 19 septembre 2010. Ce texte a été présenté à l'occasion de l'exposition de Murakami au château de Versailles. [En ligne] sur http ://gagosian.vaesite.net/__data/e99adead5fe1e3af6e76c472af57e3e8.pdf

ZUCKERMAN JACOBSON Heidi, « Haegue Yang: Domestification », Art in America, n. 282, jan.-fév., 2012. [En ligne] sur http ://www.heikejung.de/texts_2012.01_FlashArt_Interview_Yang_email.pdf

Organisations internationales, site ministériels, institutions publiques

[En ligne] sur https ://www.google.fr/?gfe_rd=cr&ei=JrkIVOCJNojBVLC0gcAH&gws_rd=ssl#q=1983+ch%C3%A2teau+de+la+Roche+Jagu+jaque+lang

AUBUNGU George, « La Déclaration : une question controversée », les nouvelles de l'ICOM, n° 1, 2004. [En ligne] sur http ://archives.icom.museum/pdf/F_news2004/p4_2004-1.pdf

CNAP, Château de La Roche-Guyon- Val d'Oise, « Patrimoine et création contemporaine », 5 textes thématiques, mai 2010.

Daniel Janicot, « Un classement des Capitales culturelles dans le monde ? », Le Huffington post en association avec le groupe Le Monde, le 20 octobre 2013. [En ligne] sur http ://procultura.fr/wp-content/uploads/2013/11/Art-Huffington-Daniel-Janicot_-Un-classement-des-Capitales-culturelles-dans-le-monde_.pdf

Faits & Gestes, Débats & Recherches en Communauté française Wallonie-Bruxelles « Un bilan de la Culture en Belgique », Service de la Recherche du Secrétariat général Ministre de la Communauté française, revue trimestrielle, avril/mai/juin 2004. [En ligne] sur http ://www.faitsetgestes.cfwb.be/accueil2.asp

Faits & Gestes, Débats & Recherches en Communauté française Wallonie-Bruxelles « Un bilan de la Culture en Belgique », Service de la Recherche du Secrétariat général Ministre de la Communauté française, revue trimestrielle, automne 2010. [En ligne] sur http ://www.faitsetgestes.cfwb.be/telechargement/FG_2010/faits_&_gestes_35.pdf

FMI, « La mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter ? », 12 avril 2000. [En ligne] sur
http ://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm#II

HOGGARD Richard et WILDING Michael en consultation avec le professeur Richard Hoggard, Politique culturelle Grande-Bretagne, publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, UNESCO, Paris, 1970. [En ligne] sur
http ://unesdoc.unesco.org/images/0013/001341/134129fo.pdf

http :// www.vie-publique.fr /decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/categories-collectivites-territoriales/qu-est-ce-qu-commune.html

http ://unstats.un.org/unsd/methods/m49/m49regnf.htm#europe

http ://whc.unesco.org/fr/conventiontexte/

http ://www.banquemondiale.org/

http ://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/communes/

http ://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/communes/

http ://www.collectivites-locales.gouv.fr/decentralisation

http ://www.culture.gouv.fr / culture / editions / r-devc / dc113c.pdf

http ://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/categories-collectivites-territoriales/qu-est-ce-qu-commune.html

LAMY Laurent, « Documenta 7, Cassel, été 1982 », Vie des Arts, vol. 27, n° 109, 1982-1983. [En ligne] sur http ://id.erudit.org/iderudit/54391

Le portail de l'Économie et des Finances, « Les chocs pétroliers », [En ligne] sur http://www.economie.gouv.fr/facileco/chocs-petroliers (référence consultée en 2014).

MINISTRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, « Les dépenses culturelles des communes de plus de 80 000 habitant » : [En ligne] sur www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc113c.pdf

STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Département de géographie Université de Genève, 2008 Le Globe - TOME 148 [En ligne] sur http://www.academia.edu/259840/J.-F._Staszak_2008_Quest-ce_que_lexotisme_Le_Globe_Geneve_148_pp._3-30

UNESCO, « Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles », Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982 ». [En ligne] sur http ://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf

UNESCO, « Pluralisme culturel » [En ligne] sur http ://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=12321&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Dictionnaire

Alain Ray, Rey-Debove, Josette, *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*; Le petit Robert 2014, le Robert, Paris, 2014.

Objet d'enquête

Tous les volumes d'*Art in America*, d'*Artforum*, de *Flash Art* et d'*Artpress* publiés à partir de janvier 1971 jusqu'à décembre 2010.

Sources (artistes, galeries, musées, biennales, revues)

http : // www.dvirgallery.com

http : // www.dvirgallery.com

http : // www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=117&l=en

http : //tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/C_Doustaly.html

http : //www.gardnermuseum.org/contemporary_art/artists/zhang_peili?filter=year :2208

http :// www.hydeparkart.org

http :// www.tanyaleighton.com/index.php?pageId=117&l=en

http ://aiweiwei.com/

http ://artforum.com/video/mode=large&id=20862

http ://blog.hani.co.kr/dreamingmoon/19935

http ://blogs.usyd.edu.au/artspacechina/2011/04/interview_with_yang_fudong_by_1.html

http ://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/adjectivation

http ://fr.artprice.com/artiste/230877/do-ho-suh/lots/passes/2/Estampe-Multiple

http ://fr.wikipedia.org/wiki/Wang_Du

http ://kiaf.org/?r=2015en&c=112/120

http ://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre / art-contemporain-seveille-030312-220922

http ://theculturetrip.com/about-us/

http ://www.adrianfavell.com/mangaweb.pdf

http ://www.arcadja.com/auctions/fr/do_ho_suh/artiste/328267/

http ://www.art21.org/texts/do-ho-suh/interview-do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement

http ://www.art21.org/texts/do-ho-suh/interview-do-ho-suh-seoul-home-la-home-korea-and-displacement

http ://www.artbrussels.com /

http ://www.artfactories.net/BizArt-Shanghai.html

http ://www.artfacts.net/tour/full-access/

http ://www.Artpress.com/

http ://www.artsclubchicago.org / Exhibitions-Public-Events / Past-Exhibitions.aspx, voir également Susan Snodgrass, “Report from Chicago : Two for the Road”, *Art in America*, septembre 1995.

http ://www.bevilacqualamasa.it/hirosgi-sugimoto-eng

http ://www.biennialfoundation.org/biennials/yokohama-international-triennial-of-contemporary-art/

http ://www.bjmoca.com/en/gyysg/index.asp

http ://www.brandnew-gallery.com/Software/index_articlesC.php?artist=72

http ://www.bulletins-electroniques.com/actualites/76631.htm

http ://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccARK9/rq8Gbj

http ://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/3documentation/nav2_fram.html

http ://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/42ans.pdf

http ://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/financement/Financ-arts/fnac.htm

http ://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions

http ://www.fondation-entreprise-ricard.com/GmeGalleries

http ://www.fondationzinsou.org/FondationZinsou/Fondation_Zinsou_Ouidah.html

http ://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami

http ://www.gwangjubiennale.org/

http ://www.haramuseum.or.jp/generalTop.html http :/

http ://www.heikejung.de/text-ChoiYang.html

http ://www.kunsthallewien.at/

http ://www.labiennale.org/en/art/history/premi.html?back=true

http ://www.leebul.com/

http ://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/pierre-huygue-et-philippe-parreno-ann-lee-une-manga-heroine-11219083/

http ://www.lestanzedelvetro.it/en/exhibitions/current_exhibition/glass-tea-house-mondrian//

http ://www.lexpress.fr/culture/art/10-choses-a-savoir-sur-l-inevitable-takashi-murakami_919053.html#Z6ZBuXfJZ7XIi27o.99

http ://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei

http ://www.manager-magazin.de/lifestyle/artikel/a-585480.html

http ://www.mariangoodman.com/exhibitions/2006-09-16_hiroshi-sugimoto/

http ://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4469

http ://www.momaps1.org/about/

http ://www.mori.art.museum/

http ://www.mot-art-museum.jp

http ://www.mot-art-museum.jp/

http ://www.mqw.at/

http ://www.myartguides.com/venice-art-biennale-2013/exhibitions/item/608-when-attitudes-become-form-bern-1969-venice-2013

http ://www.nact.jp/fr/

http ://www.newmuseum.org/history

http ://www.nksc.co.kr/bbs/board_view.php?bbs_code=bbsIdx2&num=8853&page=53&keycode=&keyword=&c1=&c2=&sub_code=

http ://www.photoartgallery.be/downloads/Biography%20Hiroshi%20Sugimoto.pdf

http ://www.poma.kr/aboutus1.php

http ://www.sugimotohiroshi.com/

http ://www.sugimotohiroshi.com/ibliography.html

http ://www.sugimotohiroshi.com/ibliography.html

http ://www.takashimurakami.com

http ://www.tk-onthetable.com/index.html

http ://www.tk-onthetable.com/index.html

http ://www.vanartgallery.bc.ca/the_exhibitions/exhibit_yang_fudong.html

http ://www.watarium.co.jp/

http ://www.yayoi-kusama.jp/e/ biography/index.html

http ://www.yayoi-kusama.jp/e/biography/index.html

http ://www.yoshitomosaito.com/bio/

http ://www.zeitzfoundation.org/index.php?page=News-and-Resources&subpage=News&subcateg=25

https ://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/periodic_report/Germany_exsummary_FR_2012.pdf

https ://www.gagosian.com/artists/takashi-murakami

https ://www.perrotin.com/text-Takashi_Murakami-12.html

Emission

The Tanks: Haegue Yang, Date modern. [En ligne] sur https ://www.youtube.com/watch?v=Ef8Af9OO2oQ

ANNEXE

ANNEXE I.

REPERAGE GEOGRAPHIQUE

Asie de sud :

La Birmanie ; le Brunei ; le Cambodge ; l'Indonésie ; le Laos ; la Malaisie ; les Philippines ; Singapour (parfois rattaché, pour des raisons culturelles, à l'Asie de l'Est et au monde chinois) ; la Thaïlande ; le Timor oriental ; le Vietnam.

Asie de l'Est :

La Chine et Taïwan ; le Japon ; la Corée (Corée du Nord et Corée du Sud) ; la Mongolie (parfois rattaché à l'Asie centrale) ; éventuellement le Viêtnam et Singapour, pour des raisons culturelles (ces pays sont plus généralement rattachés à l'Asie du Sud-Est pour leur position géographique) ; l'Extrême-Orient russe peut aussi être rattaché à cette région.

*Source : Wikipédia

ABREVIATION POUR LES GENRES ARTISTIQUES

Sculpture	SC
Installation	IN
Peinture	PI
Performance/Happening	PH
Photo	PO
Vidéo	VI
Design	DN
Illustration	IL
Dessin	DS
Architecture	AR
Média	MD
Impression numérique	DP
Gravure	GV
Graffiti	GF
Art sonore	AS
Divers	DI
NI	Non identifié

ABREVIATION POUR LES REVUES D'ART

Artpress	AP
Artforum	AF
Flash Art	FA
Art in America	AA

ANNEXE II.

CODES INTERNATIONAUX (ISO)

AD Andorre AE Émirats Arabes Unis AF Afghanistan AG Antigua et Barbuda AI Anguilla AL Albanie AM Arménie AN Antilles néerlandaises AO Angola AQ Antarctique AR Argentine AS Îles Samoa AT Autriche AU Australie AW Aruba AZ Azerbaïdjan Al Algeria	BA Bosnie-Herzégovine BB La Barbade BD Bangladesh BE Belgique BF Burkina Faso BG Bulgarie BH Bahreïn BI Burundi BJ Benin BM Bermudas BN Brunéï BO Bolivie BR Brésil BS Bahamas BT Bhoutan BV Îles Bouvet BW Botswana BY Biélorussie BZ Bélize	CA Canada CC Îles Coco CF République centrafricaine CG Congo CH Suisse CI Côte d'Ivoire CK Îles Cook CL Chili CM Cameroun CN Chine CO Columbie CR Costa Rica CS Tchécoslovaquie (obsolète) CU Cuba CV Cap Vert CX Christmas Island CY Chypre CZ Tchèque (République)	DE Allemagne DJ Djibouti DK Dänemark DM Dominique DO Dominicaine (République) DZ Algerie	EC Equateur EE Estonie EG Égypte EH Sahara Occidental ER Erytrée ES ESpagne ET Éthiopie	FI Finlande FJ Îles Fidji FK Îles Falkland FM Micronésie FO Îles Féroé FR France FX France (métropolitaine)	GA Gabon GB Royaume Uni (UK) GD Grenade GE Georgie GF Guyane Française GH Ghana GI Gibraltar GL Groenland GM Gambie GN Guinée GP Guadeloupe GQ Guinée équatoriale GR Grèce GS Géorgie su Sud et îles Sandwich du sud GT Guatemala GU Guam GW Guinée Bissau GY Guyane	HK Hong-Kong HM Îles Heard et MacDonald HN Honduras HR Croatie HT Haïti HU Hongrie	ID Indonésie IE Irlande IL Israël IN Inde IO Océan Indien Anglais IQ Irak IR (République islamique d') Iran IS Islande IT Italie
JM Jamaïque JO Jordanie JP Japon	KE Kenya KG Kirghizstan KH Cambodge KI Kiribati KM Comores KN Saint Kitts et Nevis KP Corée du Nord KR Corée du Sud KW Koweït KY Îles Caïman KZ Kazakhstan KO Kosovo	LA Laos LB Liban LC Sainte Lucie LI Liechtenstein LK Sri Lanka LR Libéria LS Lesotho LT Lituanie LU Luxembourg LV Lettonie LY Libye	MA Maroc MC Monaco MD Moldavie MG Madagascar MH Îles Marshall MK Macédoine ML Mali MM Birmanie (Myanmar) MN Mongolie MO Macao MP Îles Mariannes MQ Martinique MR Mauritanie MS Montserrat MT Malte MU Île Maurice MV Maldives MW Malawi MX Mexique MY Malaisie MZ Mozambique ME Montenegro	NA Namibie NC Nouvelle Calédonie NE Niger NF Île Norfolk NG Nigeria NI Nicaragua NL Pays-Bas NO Norvège NP Népal NR Nauru NU Niue NZ Nouvelle Zélande	OM Oman	PA Panama PE Pérou PF Polynésie Française PG Papouasie Nouvelle Guinée PH Philippines PK Pakistan PL Pologne PM St. Pierre und Miquelon PN Pitcaïrn PR Porto Rico PT Portugal PW Palau PY Paraguay	QA Quatar	RE Réunion RO Roumanie RU Fédération de Russie RW Rwanda RS Serbie
SA Arabie Saoudite SB Îles Salomon SC Seychelles SD Soudan SE Suède SG Singapour SH Sainte Hélène SI Slovénie SJ Île Jan Mayen SK Slovaquie (République slovaque) SL Sierra Leon SM San Marin SN Sénégal SO Somalie SR Surinam ST Sao Tome et Principe SU Union soviétique (obsolète) SVX Salvador SY Syrie SZ Swaziland SV Venezuela	TC Îles Turks et Caïques TD Tchad TF Territoires Antarctiques Français TG Togo TH Thaïlande TJ Tadjikistan TK Tokelau TM Turkménistan TN Tunisie TO Tonga TP Timor TR Turquie TT Trinidad et Tobago TV Tuvalu TW Taiwan TZ Tanzanie	UA Ukraine UG Ouganda UK Grande Bretagne UM Petites îles extétieures US US États Unis d'Amérique UY Uruguay UZ Ouzbékistan	VA Vatican VC Saint-Vincent-et-Grenadines VE Vénézuela VG Îles Vierges (Brit.) VI Îles Vierges (USA) VN Vietnam VU Vanuatu	WF Îles Wallis et Futuna WS Samoa	YE Yemen YT Mayotte YU Yougoslavie (obsolète)	ZA Afrique du Sud ZM Zambie ZR Zaïre ZW Zimbabwe		

ANNEXE III.

Les territoires de l'art contemporain selon *Art in America* et *Artpress*

INTRODUCTION

La partie empirique de cette thèse est basée sur le résultat du nombre d'articles et de villes que nous avons recensés de 1971 à 2010 à partir de la rubrique *Review/Preview* des quatre revues occidentales : *Artpress* (FR), *Flash Art* (IT), *Artforum* (US), *Art in America* (US). Dans le premier chapitre, nous avons principalement étudié *Artforum* et *Flash Art* tout en éliminant les revues d'art les plus « égocentriques ».

Afin d'élargir notre enquête, nous étudierons, dans cette partie, *Art in America* et *Artpress*. Il est en effet intéressant de savoir si l'on peut les revues d'art d'« internationales », terme très repandu aujourd'hui dans le monde de l'art contemporain. Nous souhaiterions savoir si l'on peut désigner *Art in America* et *Artpress*, malgré leur aspect fortement égocentrique, comme étant des revues « internationales ». *Art in America* que l'on peut traduire comme *Art en Amérique* en Français est, en effet, une revue de référence pour le Kunstkompass, celui-ci élaborant une hiérarchie mondiale pour les artistes internationaux. On constate ensuite la présence de deux villes européennes parmi les dix premières villes d'art contemporain dans le classement des principales villes de l'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon *Art in America*. Avec la présence de ces villes européennes, on peut considérer qu'*Art in America* est « international ». Nous aimerions alors savoir quelle est la part des territoires non occidentaux dans cette revue « internationale » qui figurent dans la rubrique *Review*. Si cette revue s'intéresse aux pays non-américains, il est aussi question de savoir à partir de quel moment les territoires européens ou extra-occidentaux ont émergé.

Pour la revue française manifestant vivement, à partir de son nom (*Artpress international*), son intérêt vers d'autres mondes, il est également intéressant de savoir quel est la part des pays étrangers dans la rubrique *Review.* Comme *Art in America*, on peut d'abord comprendre cet internationalisme employé par cette revue française à travers la participation des pays européens : quand on voit le classement des principales villes d'art contemporain en ce qui concerne le nombre d'articles selon *Artpress*, nous comptons 4 villes européennes sur les 10 premières villes. Cela dit

qu'*Artpress* peut, dans un premier temps, acquérir le label « international » à travers les différents territoires en Europe.

Si la mondialisation est une ouverture globale pour quasi-totalité des pays au monde, nous nous intéressons particulièrement aux pays « périphériques » cités par cette revue française. On dit que c'est à partir de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989) que le monde de l'art s'est ouvert à tous les continents du monde [828], il est alors intéressant de savoir comment et quels territoires « périphériques » se développent selon *Artpress* à l'ère de la mondialisation vivement marquée par cette exposition organisée en France. Nous nous intéressons finalement au discours internationaliste à plusieurs niveaux : « américain », « européen », « périphérique ».

Cette enquête se compose en deux parties consacrées à l'analyse de ces deux revues d'art. Pour chaque revue, nous traitons principalement trois indicateurs différents, ceux-ci illustrant le développement du nombre d'articles et de villes dans la rubrique *Review* d'*Art in America* et d'*Artpress* de 1971 à 2010 : classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles, classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles et de villes, évolution du nombre d'articles et de villes.

La plupart des indicateurs se divisent en deux parties : nombre d'articles, nombre de villes. Si l'on distingue brièvement ces deux indicateurs établis à partir d'un comptage différent (consulter I-II. Développement territorial de l'art contemporain de 1971 à 2010), le « nombre d'articles » indique d'abord la concentration des expositions ou des événements artistiques dans les villes ou les pays que nous avons recensés (telle ville ou tel pays a concentré telle quantité d'article durant telle période). Le « nombre de villes » indique le niveau d'élargissement des territoires de l'art contemporain pour les pays et les continents, tout en comptant une seule fois toutes les villes apparues dans la rubrique *Review* de 1971 à 2010. En comparant le nombre d'articles et celui des villes, on peut mesurer le niveau de concentration des articles sur plusieurs territoires.

[828] Catalogue de *Magiciens de la Terre, op., cit*. ; Jean-Hubert Martin, *L'Art au large., op., cit*.

I. *Art in America*

Classement des principales villes d'art contemporain selon *Art in America* de 1971 à 2010

Rang						Villes	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	Pays		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	US	New York	743	1964	1619	2391	6717	69,50%	77,05%	70,27%	64,33%	69,69%
2	2	2	2	2	US	Los Angeles	47	104	66	116	333	4,40%	4,08%	2,86%	3,12%	3,45%
5	3	3	3	3	US	Chicago	34	78	49	77	238	3,18%	3,06%	2,13%	2,07%	2,47%
4	4	8	5	4	US	San Francisco	35	62	29	65	191	3,27%	2,43%	1,26%	1,75%	1,98%
10	8	5	4	5	UK	London	9	24	36	68	137	0,84%	0,94%	1,56%	1,83%	1,42%
6	10	7	9	6	US	Philadelphia	23	18	31	49	121	2,15%	0,71%	1,35%	1,32%	1,26%
3	7	15	13	7	US	Washington DC	41	26	16	28	111	3,84%	1,02%	0,69%	0,75%	1,15%
8	15	6	7	8	FR	Paris	14	8	33	53	108	1,31%	0,31%	1,43%	1,43%	1,12%
7	9	10	10	9	US	Boston	18	20	27	42	107	1,68%	0,78%	1,17%	1,13%	1,11%
10	5	11	14	10	US	Seattle	9	43	25	26	103	0,84%	1,69%	1,09%	0,70%	1,07%
0	26	4	11	11	US	Santa Monica	0	3	38	37	78	0,00%	0,12%	1,65%	1,00%	0,81%
29	14	23	6	12	US	Santa Fe	1	9	5	55	70	0,09%	0,35%	0,22%	1,48%	0,73%
0	0	18	7	13	DE	Berlin	0	0	8	53	61	0,00%	0,00%	0,35%	1,43%	0,63%
21	12	9	18	14	US	Atlanta	2	11	28	18	59	0,19%	0,43%	1,22%	0,48%	0,61%
12	11	16	20	15	US	Houston	7	14	13	16	50	0,65%	0,55%	0,56%	0,43%	0,52%
13	18	17	15	16	US	Dallas	5	6	11	22	44	0,47%	0,24%	0,48%	0,59%	0,46%
0	12	13	22	17	JP	Tokyo	0	11	18	14	43	0,00%	0,43%	0,78%	0,38%	0,45%
21	0	21	12	18	US	Portland ORE	2	0	6	29	37	0,19%	0,00%	0,26%	0,78%	0,38%
0	19	14	34	19	US	San Diego	0	5	17	8	30	0,00%	0,20%	0,74%	0,22%	0,31%
0	6	0	110	19	US	Rackstraw Downes	0	29	0	1	30	0,00%	1,14%	0,00%	0,03%	0,31%
29	0	12	29	21	NL	Amsterdam	1	0	19	9	29	0,09%	0,00%	0,82%	0,24%	0,30%
0	17	23	22	22	US	Minneapolis	0	7	5	14	26	0,00%	0,27%	0,22%	0,38%	0,27%
8	22	46	44	23	CA	Toronto	14	4	2	5	25	1,31%	0,16%	0,09%	0,13%	0,26%
29	42	57	16	24	US	Kanse City	1	1	1	21	24	0,09%	0,04%	0,04%	0,56%	0,25%
0	15	28	25	24	US	New Orleans	0	8	4	12	24	0,00%	0,31%	0,17%	0,32%	0,25%
29	26	18	26	26	DE	Cologne	1	3	8	11	23	0,09%	0,12%	0,35%	0,30%	0,24%
0	0	28	18	27	US	Miami	0	0	4	18	22	0,00%	0,00%	0,17%	0,48%	0,23%
14	31	0	20	28	US	St-Louis	3	2	0	16	21	0,28%	0,08%	0,00%	0,43%	0,22%
0	0	0	16	28	IT	Rome	0	0	0	21	21	0,00%	0,00%	0,00%	0,56%	0,22%
0	42	23	24	30	CH	Zurich	0	1	5	13	19	0,00%	0,04%	0,22%	0,35%	0,20%
0	19	35	27	31	US	Pittsburgh	0	5	3	10	18	0,00%	0,20%	0,13%	0,27%	0,19%
29	0	23	27	32	US	Venice Calif.	1	0	5	10	16	0,09%	0,00%	0,22%	0,27%	0,17%
14	22	0	37	33	US	Baltimore	3	4	0	7	14	0,28%	0,16%	0,00%	0,19%	0,15%
29	0	18	44	33	ES	Barcelona	1	0	8	5	14	0,09%	0,00%	0,35%	0,13%	0,15%
0	0	23	29	33	IT	Milan	0	0	5	9	14	0,00%	0,00%	0,22%	0,24%	0,15%
14	31	28	54	36	US	Oakland	3	2	4	4	13	0,28%	0,08%	0,17%	0,11%	0,13%
0	0	28	29	36	ES	Madrid	0	0	4	9	13	0,00%	0,00%	0,17%	0,24%	0,13%
0	0	46	29	38	US	San Antonio	0	0	2	9	11	0,00%	0,00%	0,09%	0,24%	0,11%
0	31	28	44	38	US	LA Jolla	0	2	4	5	11	0,00%	0,08%	0,17%	0,13%	0,11%
14	22	0	62	40	US	Rochester	3	4	0	3	10	0,28%	0,16%	0,00%	0,08%	0,10%
0	42	57	34	40	US	Purchas NY	0	1	1	8	10	0,00%	0,04%	0,04%	0,22%	0,10%
0	22	57	44	40	US	Cambridge Mass.	0	4	1	5	10	0,00%	0,16%	0,04%	0,13%	0,10%
14	42	0	44	43	US	Cleverland	3	1	0	5	9	0,28%	0,04%	0,00%	0,13%	0,09%
0	0	0	29	43	GR	Athens	0	0	0	9	9	0,00%	0,00%	0,00%	0,24%	0,09%
0	42	57	37	43	US	Wallingford CT	0	1	1	7	9	0,00%	0,04%	0,04%	0,19%	0,09%
14	42	57	62	46	UK	Oxford	3	1	1	3	8	0,28%	0,04%	0,04%	0,08%	0,08%
21	0	35	62	46	CA	Montréal	2	0	3	3	8	0,19%	0,00%	0,13%	0,08%	0,08%
0	0	0	34	46	CH	Basel	0	0	0	8	8	0,00%	0,00%	0,00%	0,22%	0,08%
0	0	57	37	46	MX	Mexico City	0	0	1	7	8	0,00%	0,00%	0,04%	0,19%	0,08%
29	42	35	78	50	DE	Frankfurt	1	1	3	2	7	0,09%	0,04%	0,13%	0,05%	0,07%
29	42	35	78	50	US	Berkeley	1	1	3	2	7	0,09%	0,04%	0,13%	0,05%	0,07%
0	0	0	37	50	US	Honolulu	0	0	0	7	7	0,00%	0,00%	0,00%	0,19%	0,07%
0	0	57	41	50	AU	Sydney	0	0	1	6	7	0,00%	0,00%	0,04%	0,16%	0,07%
0	0	35	54	50	NL	Rotterdam	0	0	3	4	7	0,00%	0,00%	0,13%	0,11%	0,07%
0	0	28	62	50	AR	Buenos Aires	0	0	4	3	7	0,00%	0,00%	0,17%	0,08%	0,07%
0	0	21	110	50	BE	Brussels	0	0	6	1	7	0,00%	0,00%	0,26%	0,03%	0,07%
29	42	0	54	57	US	Cincinnati	1	1	0	4	6	0,09%	0,04%	0,00%	0,11%	0,06%
0	0	0	41	57	CN	Beijing	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,16%	0,06%
0	0	0	41	57	US	Ferndale Mich.	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,16%	0,06%
0	0	57	44	57	IT	Turin	0	0	1	5	6	0,00%	0,00%	0,04%	0,13%	0,06%
0	0	35	62	57	US	Rockland Maine	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,04%	0,08%	0,04%
0	42	46	62	57	DE	Dusseldorf	0	1	2	3	6	0,00%	0,04%	0,09%	0,08%	0,06%
0	26	57	78	57	US	Fort Worth	0	3	1	2	6	0,00%	0,12%	0,04%	0,05%	0,06%
21	0	0	62	64	US	Denver	2	0	0	3	5	0,19%	0,00%	0,00%	0,08%	0,05%
21	42	0	78	64	US	Detroit	2	1	0	2	5	0,19%	0,04%	0,00%	0,05%	0,05%
29	0	46	78	64	US	Jersey City	1	0	2	2	5	0,09%	0,00%	0,09%	0,05%	0,05%
29	0	35	110	64	US	Provincetown	1	0	3	1	5	0,09%	0,00%	0,13%	0,03%	0,05%

0	0	0	44	64	US	Scottsdale	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%
0	0	0	44	64	US	Hudson NY	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%
0	0	0	44	64	US	Boiseldaho	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%
0	0	0	44	64	US	Culver City	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%
0	0	57	54	64	US	Beverly hills	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,04%	0,11%	0,05%
0	42	57	62	64	US	Albuquerque	0	1	1	3	5	0,00%	0,04%	0,04%	0,08%	0,05%
0	42	57	62	64	US	Long Beach	0	1	1	3	5	0,00%	0,04%	0,04%	0,08%	0,05%
0	42	57	62	64	US	Tucson	0	1	1	3	5	0,00%	0,04%	0,04%	0,08%	0,05%
0	0	28	110	64	BE	Antwerp	0	0	4	1	5	0,00%	0,00%	0,17%	0,03%	0,05%
0	31	35	0	64	US	New Brunswick	0	2	3	0	5	0,00%	0,08%	0,13%	0,00%	0,05%
0	19	0	0	64	US	Newport Harbour	0	5	0	0	5	0,00%	0,20%	0,00%	0,00%	0,05%
29	0	0	62	79	US	Pasadena	1	0	0	3	4	0,09%	0,00%	0,00%	0,08%	0,04%
0	0	0	54	79	US	Goldendale	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	0	54	79	US	Phoenix	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	0	54	79	NZ	Christchurch	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	0	54	79	TR	Istanbul	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	57	62	79	KR	Seoul	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,04%	0,08%	0,04%
0	0	57	62	79	AU	Melbourne	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,04%	0,08%	0,04%
0	0	57	62	79	RU	Moscou	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,04%	0,08%	0,04%
0	42	57	78	79	US	Buffalo	0	1	1	2	4	0,00%	0,04%	0,04%	0,05%	0,04%
0	0	35	110	79	US	Portland Maine	0	0	3	1	4	0,00%	0,00%	0,13%	0,03%	0,04%
0	31	57	110	79	US	Pullman Wash.	0	2	1	1	4	0,00%	0,08%	0,04%	0,03%	0,04%
0	26	0	110	79	US	New Haven	0	3	0	1	4	0,00%	0,12%	0,00%	0,03%	0,04%
0	42	35	0	79	US	Davis Calif.	0	1	3	0	4	0,00%	0,04%	0,13%	0,00%	0,04%
0	31	46	0	79	JP	Osaka	0	2	2	0	4	0,00%	0,08%	0,09%	0,00%	0,04%
0	31	46	0	79	US	Bellingham Wash.	0	2	2	0	4	0,00%	0,08%	0,09%	0,00%	0,04%
0	0	0	62	94	US	Ithaca NY	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,04%	0,08%	0,04%
14	0	0	0	94	US	Syracuse	3	0	0	0	3	0,28%	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%
29	0	0	78	94	US	Montclair	1	0	0	2	3	0,09%	0,00%	0,00%	0,05%	0,03%
29	0	57	110	94	US	San Jose Calif.	1	0	1	1	3	0,09%	0,00%	0,04%	0,03%	0,03%
29	42	57	0	94	US	Milwaukee	1	1	1	0	3	0,09%	0,04%	0,04%	0,00%	0,03%
0	0	0	62	94	US	East Hampton	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,08%	0,03%
0	0	57	78	94	DK	Copenhagen	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	57	78	94	US	New Bedford	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	57	78	94	CH	St-Gallen	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	57	78	94	NO	Oslo	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	46	110	94	CZ	Prague	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%
0	0	46	110	94	US	Austin	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%
0	0	46	110	94	BR	Rio De Janeiro	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%
0	0	46	110	94	US	Middletown Conn.	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%
0	42	57	110	94	US	Tacoma	0	1	1	1	3	0,00%	0,04%	0,04%	0,03%	0,03%
0	42	57	110	94	DE	Munich	0	1	1	1	3	0,00%	0,04%	0,04%	0,03%	0,03%
0	31	0	110	94	US	Waterville ME.	0	2	0	1	3	0,00%	0,08%	0,00%	0,03%	0,03%
0	0	35	0	94	US	Williamstown MA	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,13%	0,00%	0,03%
0	42	46	0	94	US	Santa Barbara	0	1	2	0	3	0,00%	0,04%	0,09%	0,00%	0,03%
0	26	0	0	94	UK	Bristol	0	3	0	0	3	0,00%	0,12%	0,00%	0,00%	0,03%
21	0	0	0	114	US	Lawrence Kans.	2	0	0	0	2	0,19%	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%
21	0	0	0	114	US	Sarasota	2	0	0	0	2	0,19%	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%
21	0	0	0	114	US	Southern Calif.	2	0	0	0	2	0,19%	0,00%	0,00%	0,00%	0,02%
29	0	0	110	114	US	Las Vegas	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
29	0	0	110	114	US	Tempe Ariz.	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
29	0	0	110	114	US	Spokane	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
29	0	0	110	114	NL	Hague	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
29	0	0	110	114	US	Worcester Mass.	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
29	0	0	110	114	CH	Berne	1	0	0	1	2	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%	0,02%
0	0	0	78	114	AT	Vienne	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Durham	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	ES	Sandiago de Compostela	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Claremont	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Clever City	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Des Moines	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	New Palitz	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Palm Beach	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Rockport ME	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	UK	Leeds	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Galisteo	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Sacramento	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Lake Forest	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Marfa	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Santa Rosa	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Salem Ore.	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Santa Clara Calif.	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Savannah	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%

0	0	0	78	114	IN	New Delhi	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	US	Crevalcore	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	78	114	JP	Kawasaki	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	57	110	114	ES	Valence	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,04%	0,03%	0,02%
0	0	57	110	114	US	Doylestown	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,04%	0,03%	0,02%
0	0	57	110	114	US	Mill Valley Calif.	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,04%	0,03%	0,02%
0	0	57	110	114	FR	Ivry	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,04%	0,03%	0,02%
0	0	57	110	114	US	Birmingham MI	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,04%	0,03%	0,02%
0	42	0	110	114	DE	Augsburg	0	1	0	1	2	0,00%	0,04%	0,00%	0,03%	0,02%
0	42	0	110	114	BR	São Paulo	0	1	0	1	2	0,00%	0,04%	0,00%	0,03%	0,02%
0	42	0	110	114	NL	Eindhoven	0	1	0	1	2	0,00%	0,04%	0,00%	0,03%	0,02%
0	42	57	0	114	US	Lincoln Mass.	0	1	1	0	2	0,00%	0,04%	0,04%	0,00%	0,02%
0	42	57	0	114	US	Waltham Mass.	0	1	1	0	2	0,00%	0,04%	0,04%	0,00%	0,02%
0	42	57	0	114	US	Madison Wis.	0	1	1	1	3	0,00%	0,04%	0,04%	0,00%	0,03%
0	42	57	0	114	UK	Southampton	0	1	1	0	2	0,00%	0,04%	0,04%	0,00%	0,02%
0	42	57	0	114	CA	Vancouver	0	1	1	0	2	0,00%	0,04%	0,04%	0,00%	0,02%
0	31	0	0	114	US	Lockport NY	0	2	0	0	2	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	31	0	0	114	US	Palm Spring LA	0	2	0	0	2	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
0	31	0	0	114	US	Oromo Me	0	2	0	0	2	0,00%	0,08%	0,00%	0,00%	0,02%
29	0	0	0	160	DE	Darmstadt	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Willoughby Ohio	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Norton Mass.	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Shreveport	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Poughkeepsie	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Brooklyn	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	ES	Cadaqués	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Crawford	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Greensboro N.C	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	IR	Teheran	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Trenton	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
29	0	0	0	160	US	Binghamton	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
0	0	0	110	160	ZA	Cape Town	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	AU	Canberra	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CH	Genève	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CN	Guangzhou	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CN	Shanghai	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Albany NY	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Allentown	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Aspen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Bakersfield	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Beacon NY	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Bilings Mont.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Boca Raton	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Brockton Mass.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Brunswick Maine.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Collegeville	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Coral Gables	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Corrales N.M	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Chatham NY	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Denton Tex.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Elmhurst	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Escondido Calif.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Evanston	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Fairfax	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Ft. Collins Colo.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Hartford Conn.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Helena Mont.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Indianapolis	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Islip NY	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Knoxville Tenn.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Lafayette	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Lakewood Ohio.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Lake Worth	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Lawrenceville NJ	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Leesburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	57		160	JP	Iwaki	0		1		1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Marylhurst	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Med Ford Mass.	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Merce Cunningham	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Oberlin Ohio	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Ole Westbury	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Palo Alto	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Pomana	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Presque Lsle	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%

0	0	0	110	160	US	Providence	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Remington	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Reno	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Ridgefield	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Riverhead	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Slaton	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Springfield MO	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Sumit	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Taos	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Winston Roeth	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Youngstown Ohio	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	US	Mclean VA	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	FI	Helsinki	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	FR	Avignon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	FR	Nîmes	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	GR	Rethymnon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	IT	Bolgne	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	IT	Montalbano	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	IT	Naples	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	JP	Kyoto	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	NZ	Wellington	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	PL	Warsaw	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	RO	Cluj	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	UK	Liverpol	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	UK	Farnham	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	UK	Pensance	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CH	Arbon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CH	Glarus	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	CH	Winterhur	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	TW	TaiPei	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	110	160	VN	Hanoi	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	57	0	160	NL	Utrecht	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	BE	Ghent	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	BG	Sofia	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	BR	Salvador	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	West Nyack	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Columbus	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	JP	Amagasaki	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	DE	Brunswick	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	FR	Quimper	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	HU	Budapest	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	IT	Florence	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	IL	Jaffa	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	JP	Yokohama	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	JP	Nagoya	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	SE	Gothenburg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	SE	Lund	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	RU	St-Petersburg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Rockville	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Alexandria VA	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Rohnert Park	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	KR	Taejon	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Pontiac Mich.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Bennington VT	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	DO	Saint-Domingo	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	DE	Hambourg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	NL	Slootdorp	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Gabrielle Bakker	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Laurel MD	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Edina Minn.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Ferndale Mich.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Guelph Ontario	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Key Biscayne	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	UK	Milton Keynes	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Hamilton	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Newport Beach	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Newton Mass.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Mountainville NY	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Solano County Calif.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	PR	San Juan	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	FR	Beaulieu	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	FR	Dunkerque	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Winston Salem.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	DE	Leipzig	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%

0	0	57	0	160	DE	Hanover	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	FR	Montbeliard	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Stony Brook NY	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Blue Hill ME	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	US	Bloomfield Hills Mich.	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	57	0	160	DE	Nuremberg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	Lauderdale	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	Lewiston NY	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	Costa Mesa	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	Brattleboro Vt.	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	Hoboken	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	West Newton	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	FR	Lyon	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	US	East Charleston Vt.	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	PT	Lisbonne	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	UK	Bradford	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	42	0	0	160	PH	Manila	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
Total OK							1069	2549	2304	3717	9639	100%	100%	100%	100%	100%

* Ce tableau a été créé en comptant un par un tous les articles parus dans la rubrique Review d'*Art in America* de 1971 à 2010.
Ces articles indiquent les lieux (nom de ville) d'exposition d'art contemporain au monde.

Pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, *Art in America* a publié 9639 articles consacrés aux expositions d'art contemporain. Quand on voit le classement des principales villes d'art contemporain, on peut noter que les expositions d'art contemporain et le nombre de villes se développent progressivement entre chaque décennie, sauf au cours des années 90 touchées par la crise économique pour le nombre d'articles (1971-1980 : 1069 articles/61 villes, 1981-1990 : 2549 articles/80 villes, 1991-2000 : 2304 articles/143 villes, 2001-2010 : 3717 articles/212 villes). Ce résultat correspond, en général, à celui de nombre de pages et d'articles courts que nous avons regardé précédemment ; le monde de l'art contemporain vu par la rubrique *Review* d'*Art in America* s'accroît progressivement, mais l'impact économique engendré par le prix de pétroles cause une conséquence importante pour son développement.

I-I. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Art in America*

Avec 6717 articles (représentant 69,69% du total) consacrés aux expositions d'art contemporain pendant les 40 ans de l'enquête, New York occupe la 1re place dans le classement des principales villes d'art contemporain. Commençant par rassembler 743 articles, représentant 69,5% du total, parus dans les années 70, cette ville américaine entre dans son âge d'or dans les années 80 avec une croissance de plus de 160% par rapport aux années 70. La proportion totale recule dans les années 90

(environ 7 points) avec 1619 articles, mais cette ville atteint son record pour le nombre d'articles (2391 articles) dans les années 2000, même si la proportion totale montre encore une baisse importante d'environ 6 points pendant la même période, ce qui nous permet de penser que cette première ville américaine en matière du nombre d'article est poursuivie par d'autres villes à partir des années 90.

Avec 333 articles parus pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, Los Angeles se positionne à la 2e place. Malgré sa position très importante dans le classement, cette ville ne représente que 3,45% du total, ce qui fait un énorme écart de 66 points avec New York. Commençant par concentrer 47 articles traduisant 4,4% du total dans les années 70, cette ville américaine multiplie le nombre d'articles (104 articles) pendant la 2e décennie. Dans les années 90, la croissance de cette ville diminue remarquablement en perdant même 38 articles par rapport aux années 80. Remarquons que les années 90 ont été touchées par la crise économique qui fait également perdre le nombre d'article pour New York. Los Angeles atteint finalement, dans les années 2000, son record avec 116 articles. Remarquons que la proportion totale de cette ville est, même si elle reste assez faible (3,12%) par rapport aux années 70 et 80, en hausse par rapport aux années 90 où la proportion new yorkaise s'affaiblit.

Chicago occupe la 3e place avec 238 articles (2,47% du total) recueillis pendant les 40 ans de l'enquête. Commençant par rassembler 34 articles, représentant 3,18% du total, dans les années 70, cette ville américaine multiplie le nombre d'articles (78 articles, soit 3,06%) dans les années 80, tout en montant de deux échelons dans la hiérarchie par rapport aux années 70. Le nombre d'articles diminue ensuite de 37 points dans les années 90 avec 49 articles, mais il se rétablit largement dans les années 2000 avec 77 articles, même si ces pourcentages restent toujours faibles (2,07%) voire diminuent. Remarquons ici que la proportion totale de cette ville se baisse progressivement pendant les quatre décennies.

Avec 191 articles représentant 1,98% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, San Francisco se classe en 4e. Commençant par se positionner à la 4e place avec 35 articles représentant 3,27% du total parus dans les années 70, cette ville américaine diminue sa proportion totale (-0,84 point) dans les années 80, alors que le nombre d'articles est, en même temps, en hausse de 77% par rapport aux années 70. Comme les autres villes que l'on vient d'étudier, San Francisco baisse considérablement sa

visibilité internationale dans les années 90 marquées par la crise économique ; cette ville se positionne à la 8e place, ce qui fait un écart de 4 places par rapport aux années 80, tout en connaissant une diminution importante de 53% du nombre d'articles et de 1,17 point de la proportion totale. La croissance de cette 4e ville américaine remonte finalement dans les années 2000. Elle se positionne à la 5e place avec une augmentation de 124% du nombre d'articles et de 0,49 point de la proportion totale par rapport aux années 90.

En se positionnant à la 5e place avec 137 articles représentant 1,42% du total pendant 40 ans, Londres est, enfin, la première ville non-américaine classée dans les 15 premières villes d'art contemporain. Contrairement aux villes américaines que l'on vient d'analyser, la capitale anglaise montre une progression très régulière à tous les niveaux pendant les quatre décennies. Commençant par occuper la 10e place dans les années 70 avec 9 articles représentant 0,84% du total, la capital britannique monte de deux échelons dans les années 80 avec une croissance remarquable de 167% du nombre d'articles et de 0,1 point de la proportion totale. Cette ville atteint ensuite la 5e place dans les années 90 tout en connaissant, de nouveau, une progression des chiffres (nombre d'articles : +50%, proportion totale : 0,62 point). Le nombre d'article se multiplie encore dans les années 2000, la capitale anglaise occupe finalement la 4e place tout en devançant San Francisco. Rappelons que la scène artistique londonienne a pu voir le jour de la montée des artistes britanniques **(**YBA(s)**)** à partir des années 90. Les années 2000 étaient notamment une période de consolidation de cette nouvelle génération d'artistes, ce qui permet à Londres de développer sa visibilité à la scène internationale de l'art contemporain.

Philadelphie se positionne à la 6e place avec 121 articles représentant 1,26% du total pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête. Commençant par concentrer 23 articles représentant 2,15% du total, cette ville américaine connaît une légère baisse du nombre d'articles dans les années 80 avec une diminution de 1, 44 point par rapport à la première décennie. En entrant dans les années 90, Philadelphie parvient à la 7e place avec une croissance importante de 72% du nombre d'articles et de 0,64 point de la proportion totale, encore suivie d'une hausse de 58% pour le nombre d'articles marquée dans les années 2000. Cette ville recule toutefois de 2 places par rapport aux années 90, tout en connaissant une légère diminution de 0,03 point de la proportion totale. Remarquons que Philadelphie augmente sa visibilité internationale dans les années 90, alors que celle des autres villes

américaines se diminue après la crise économique. Cela montre que la visibilité des territoires de l'art contemporain peut se développer selon le contexte local ; les années 90, la scène artistique de Philadelphie a été marquée par un nouveau dynamisme artistique grâce à de nombreux projets de réhabilitation urbaine. Initiée par Julie Courtney et Todd Gilens, commissaires d'exposition, l'exposition *Prison Sentences : The Prison as Site/The Prison as Subject* organisée à Estern State Penitentiary, une immense prison abandonnée en 1971 à Philadelphie a suscité l'intérêt de Miriam Seidel, journaliste d'*Art in America*[829]. En invitant 17 artistes (Virgil Marti, Malcolm Cochran, James Casebere, Jonathan Borofsky, etc.) dans les 12 zones de galerie au sein d'Estern State Penitentiary, ce programme d'expositions développe plusieurs réflexions sur l'histoire et la philosophie de cet établissement construite en 1829 par John Haviland. La Collection Lambert en Avignon qui a présenté 556 œuvres d'art contemporain en 2014, est-elle inspirée de ce projet ?

Avec 111 articles représentant 1,15% du total, Washington se positionne à la 7e place. En se positionnant à la 3e place, cette ville poursuit Los Angeles dans les années 70 avec 41 articles représentant 3,84% du total. Cette ville connaît ensuite une baisse importante dans les années 80, tout en perdant 4 places dans la hiérarchie avec une baisse de 37% du nombre d'articles et de 2,28 points de la proportion totale. L'affaiblissement de la visibilité internationale de Washington s'accélère dans les années 90 ; cette ville recule de 8 places par rapport aux années 80 avec une diminution de 38% du nombre d'articles et de 0,33 point de la proportion totale. Comme les autres villes, la croissance de Washington devient positive dans années 2000 ; avec 28 articles représentant 0,75% du total, la capitale américaine avance de 2 places par rapport aux années 90, mais on remarque tout de même que cette ville connaît un écart important de 10 places entre les années 70 et 2000 ; Washington s'écoule très nettement, au fil du temps, dans *Art in America*.

Notons qu'à la fin des années 50 et 60, la capitale américaine a joué un rôle important dans l'histoire de l'art contemporain avec son *Washington Color School*, mouvement artistique fondé par de nombreux artistes très connu aujourd'hui comme Barnett Newman, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Gene Davis, Morris Louis, Kenneth Noland, etc. La visibilité de cette ville qui se

[829] Miriam Seidel, "Report from Philadelphia: Art Behind Bars", *Art in America*, vol., sep., 1995, pp. 29-32.

diminue décennie après décennie temogine que le rôle de New York devient de plus en plus important dans le domaine des arts visuels aux États-Unis.

Avec 108 articles représentant 1,12% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, Paris est la 2e ville d'art contemporain non-américaine après Londres. Commençant par concentrer 14 articles représentant 1,31% du total dans les années 70, la capitale française connaît une baisse importante de 75% du nombre d'articles dans les années 80, et elle recule, à la fois, de 7 places par rapport aux années 70. Cette diminution de la visibilité de Paris reste assez exceptionnelle puisqu'il n'y a que Philadelphie qui montre une chute pendant cette période parmi toutes les villes que nous venons de regarder. Cela dit que le développement des territoires de l'art contemporain dépend du contexte géographique. Pendant les années 90, Paris connaît une forte croissance ; tout en occupant la 6e place avec une croissance excessive de 312% du nombre d'articles et de 1,12 point de la proportion totale, cette ville se manifeste très nettement. La croissance du nombre d'articles progresse (+61%), de nouveau, dans les années 2000, mais Paris recule d'une place par rapport aux années 90 avec une perte de 1,43 point. Remarquons la croissance de Paris reste au même pour le pourcentage entre les années 90 et 2000, alors que la visibilité de Londres se développe remarquablement pendant la même période. Ce résultat nous permet de penser à de nombreuses études d'Alain Quemin sur la visibilité de la scène artistique française à l'échelle internationale de l'art contemporain ; la visibilité des États-Unis, de l'Allemagne et du Royaume-Uni devance en générale celle de la France.

Avec 107 articles représentant 1,11% de la proportion totale concentrés pendant 40 ans, Boston occupe la 9e place dans le classement. Cette ville classée en 7e dans les années 70 avec 18 articles représentant 1,68% du total connaît un abaissement de sa visibilité internationale dans les années 80, puisqu'elle recule de 2 places par rapport aux années 70 avec 20 articles. Le nombre d'articles se développe dans les années 90 (+35%), Boson descend cependant d'un échelon par rapport aux années 80, et reste toujours à la 10e place dans les années 2000. Cette ville perd, en effet, 0,04 point de la proportion totale, bien qu'elle connaisse une croissance importante de 56% du nombre d'articles par rapport aux années 90. Quand on considère uniquement la proportion totale, on peut finalement constater que le développement de Boston se ressemble à celui de Paris : une grande chute dans les années 80 et une croissance très stable entre les années 90 et 2000. On peut donc dire

qu'une chute quasi-collective marquée dans les années 90 n'est pas toujours valable, comme le cas de Philadelphie, pour tous les territoires américains.

Avec 103 articles représentant 1,07% du total, Seattle occupe la 10e place dans le classement sur la période de 40 ans. Commençant par 9 articles (0,84% du total) concentrés dans les années 70, cette ville américaine connaît de très bons chiffres de croissance dans les années 80 (5e place/43 articles/1,69%). Dans les années 90, elle connaît, comme la plupart des villes américaines, une chute importante de 42% du nombre d'articles et de 0,6 point de la proportion totale, tout en perdant 6 places par rapport aux années 80. La baisse de la visibilité internationale de cette 8e ville américaine devient de plus en plus nette dans les années 2000, puisqu'elle recule de trois échelons par rapport aux années 90, tout en perdant 0,39 point de la proportion totale. On remarque toutefois que Seattle connaît une légère croissance du nombre d'articles (+ 1 article) pendant la même période. Seattle est finalement la seule ville connaissant une chute progressive à partir des années 90, alors que sa visibilité était brillante dans les années 80 comme la plupart des villes américaines.

Remarquons finalement que la liste des dix principales villes d'art contemporain selon *Art in America* montre une forte présence des villes américaines (8), ce qui justifie le choix de titre que l'on peut traduire comme « *Art en Amérique* ». La position de New York et de Los Angeles ne change pas, parmi ces dix villes, pendant les 40 ans et que celle de Chicago et de San Francisco reste pratiquement au même niveau pendant quatre décennies. Il y a donc une domination permanence de quelques villes américaines notamment de New York dans la rubrique *Review/Preview* d'*Art in America*. Il est cependant intéressant de voir une présence très nette de Londres et Paris que l'on peut considérer comme « semi-périphérie », terme proposée par Alain Quemin[830]. Si on élargit un peu notre enquête, 67% des villes sont américaines contre 24% des villes sont européennes parmi les 94 premières villes d'art contemporain (113 villes) dans le Classement des principales villes d'art contemporain. *Art in America* est ainsi une revue très occidentale.

Dans cette enquête, on peut notamment dégager une tendance générale du développement des territoires de l'art contemporain. Le nombre d'articles augmente progressivement entre chaque décennie, sauf les années 90 marquées par la crise économique. Notons cependant que le

[830] Alain Quemin, *L'art, l'argent et la mondialisation, op., cit.*

développement de l'art contemporain dépend du contexte géographique et historique. La croissance de la visibilité de Londres, de Paris et de quelques villes américaines se distingue de cette généralité quand on considère ces villes dans une vision rétrospective.

I-II. Classement des principales villes d'art contemporain d'Asie de l'Est en termes de nombre d'articles selon *Art in America*

En se positionnant à la 17e place avec 43 articles représentant 0,45% du total, Tokyo est la première ville de l'Asie de l'Est présentée dans le classement des principales villes d'art contemporain pendant les 40 ans de l'enquête. Investi pour la première fois dans les années 80 avec 11 articles représentant 0,43%, la capitale japonaise se positionne à la 12e place dans le classement. Cette ville recule ensuite d'une place dans les années 90, alors qu'elle connaît une croissance importante de 64% du nombre d'articles et de 0,35 point de la proportion totale par rapport aux années 80. Tokyo est touché par une baisse catastrophique des chiffres à tous les niveaux dans les années 2000 ; avec une diminution de 22% du nombre d'articles et de 0,4 point de la proportion totale, la capitale japonaise occupe désormais la 22e place, ce qui fait finalement un écart important de 9 places par rapport aux années 90. Emergé dans les années 2000 avec 6 articles représentant 0,16% du total, Beijing est ensuite la 2e ville de l'Asie de l'Est dans la rubrique *Review* d'*Art in America* pendant 40 ans. Il est vrai que la capitale chinoise classée en 57e s'éloigne très nettement de Tokyo en marquant un écart de 40 places et 38 articles, mais si on pense que les activités artistiques de Tokyo ont été reconnues par *Art in America* à partir des années 80 et que la Chine n'a pas pu développer l'art contemporain jusqu'au milieu des années 90 à cause d'une raison politique, il est significatif de voir la monté de la visibilité pékinoise dans les années 2000. Quant à Séoul, cette ville partage la 79e place avec Osaka avec 4 articles représentant 0,04% du total pendant les 40 ans de l'enquête. On peut donc trouver 22 villes différentes entre Beijing et ces deux villes d'Asie de l'Est malgré un léger écart de 2 articles marqué pendant 40 ans. La capitale coréenne se présente d'abord pour la première fois dans la rubrique *Review* d'*Art in America* dans les années 90 avec 1 seul article, et finit ensuite par concentrer 3 articles représentant 0,08% du total dans les années 2000.

Les villes suivantes sont apparues dans le classement avec un seul article représentant 0,01% du total :

Guangzhou, Shanghai, Kyoto, Taipei, Amagasaki, Yokohama, Nagoya, Iwaki, Taejon.

Parmi toutes ces villes, Guangzhou et Shanghai sont des villes chinoises apparues dans les années 2000, alors que Taejon est une ville coréenne émergée dans les années 90. Kyoto, Amagasaki, Yokohama, Nagoya et Iwaki sont des villes japonaises apparues dans les années 90, sauf Kyoto figurée dans la liste des années 2000. Taipei est finalement la seule ville taïwanaise apparue dans le classement des principales villes d'art contemporain pour *Art in America*.

Classement des principaux d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon *Art in America*

Rang					Pays	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	États-Unis	1018	2480	2084	3319	8901	95,23%	97,29%	90,45%	89,29%	92,34%
4	2	2	2	2	Royaume-Uni	12	30	39	76	157	1,12%	1,18%	1,69%	2,04%	1,63%
3	4	3	4	3	France	14	9	38	56	117	1,31%	0,35%	1,65%	1,51%	1,21%
5	5	4	3	4	Allemagne	3	7	27	71	108	0,28%	0,27%	1,17%	1,91%	1,12%
0	3	5	7	5	Japon	0	13	24	17	54	0,00%	0,51%	1,04%	0,46%	0,56%
0	0	9	5	6	Italie	0	0	7	38	45	0,00%	0,00%	0,30%	1,02%	0,47%
6	7	5	9	7	Pays-Bas	2	1	24	15	42	0,19%	0,04%	1,04%	0,40%	0,44%
8	7	10	6	8	Suisse	1	1	6	28	36	0,09%	0,04%	0,26%	0,75%	0,37%
2	6	10	12	9	Canada	16	5	6	8	35	1,50%	0,20%	0,26%	0,22%	0,36%
6	0	7	7	10	Espagne	2	0	13	17	32	0,19%	0,00%	0,56%	0,46%	0,33%
0	0	8	20	11	Belgique	0	0	11	2	13	0,00%	0,00%	0,48%	0,05%	0,13%
0	0	14	10	12	Australie	0	0	2	10	12	0,00%	0,00%	0,09%	0,27%	0,12%
0	0	0	10	13	Grèce	0	0	0	10	10	0,00%	0,00%	0,00%	0,27%	0,10%
0	0	0	12	14	Chine	0	0	0	8	8	0,00%	0,00%	0,00%	0,22%	0,08%
0	0	19	14	14	Mexique	0	0	1	7	8	0,00%	0,00%	0,04%	0,19%	0,08%
0	0	12	17	16	Argentine	0	0	4	3	7	0,00%	0,00%	0,17%	0,08%	0,07%
0	7	13	20	17	Brésil	0	1	3	2	6	0,00%	0,04%	0,13%	0,05%	0,06%
0	0	0	15	18	Nouvelle-Zélande	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,05%
0	0	14	17	18	Russie	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,09%	0,08%	0,05%
0	0	14	17	18	Corée du Sud	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,09%	0,08%	0,05%
0	0	0	16	21	Turquie	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,11%	0,04%
0	0	19	20	22	Norvège	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	19	20	22	Danemark	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,04%	0,05%	0,03%
0	0	14	26	22	Tchèque	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%
0	0	0	20	25	Inde	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	0	20	25	Autriche	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,05%	0,02%
0	0	14	0	25	Suède	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,02%
0	0	0	26	28	Viêtnam	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	26	28	Taïwan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	26	28	Roumanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	26	28	Pologne	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	26	28	Finlande	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	26	28	Afrique du Sud	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	19	0	28	République Dominicaine	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	19	0	28	Porto Rico	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	19	0	28	Israël	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	19	0	28	Hongrie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	0	19	0	28	Bulgarie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,04%	0,00%	0,01%
0	7	0	0	28	Portugal	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
0	7	0	0	28	Philippines	0	1	0	0	1	0,00%	0,04%	0,00%	0,00%	0,01%
8	0	0	0	28	Iran	1	0	0	0	1	0,09%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
-	**-**	**-**	**-**	**-**	**Total**	**1069**	**2549**	**2304**	**3717**	**9639**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**

*Ce tableau a été réalisé après avoir identifié le pays d'origine des villes mentionnées le tableau Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Art in America.*

Constatons finalement que l'actualité de l'art à l'égard des territoires asiatiques change entre les années 90 et 2000. Pendant cette période, Tokyo montre une régression importante, alors que Beijing et Séoul s'émergent à la scène internationale de l'art contemporain. Remarquons également que les années 2000 sont marquées par une croissance de d'autres villes asiatiques grâce à la visibilité des villes chinoises, ce qui nous permet de dire que les territoires de l'art contemporain s'élargissent de plus en plus dans le monde de l'art contemporain. La mondialisation vue par la rubrique *Review/Preview* d'*Art in America* se réalise ainsi petit à petit à partir de Tokyo (les années 80) et Séoul (les années 90). Elle consolide ensuite la diversité des territoires dans les années 2000, en interpellant notamment quelques villes chinoises.

I-III. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Art in America*

Avec 8901 articles (92,34% du total) consacrés aux expositions d'art contemporain parus pendant les 40 ans de l'enquête, les États-Unis sont le premier pays d'art contemporain pour le nombre d'articles selon *Art in America*. On remarque une grande domination de ce pays dans la rubrique *Review/Preview*, ce qui confirme que cette revue s'intéresse davantage à l'actualité de l'art qui se passe aux États-Unis. Après avoir rassemblé 1018 articles représentant 95,23% du total dans les années 70, ce pays connaît une croissance importante des articles dans les années 80 (2480 articles/97,29% du total). Une baisse de 16% du nombre d'articles (2084 articles) et de 6,84 points de la proportion totale (90,45%) est ensuite marquée dans les années 90, ce qui confirme encore que la crise économique peut influencer le développement des expositions d'art contemporain. Dans les années 2000 (3319 articles), le nombre d'articles augmente (+59%) par rapport aux années 90, alors que la proportion totale est, par contre, en baisse de 1,16 point pendant la même période. Cela signifie que la visibilité des États-Unis baisse progressivement, alors que les autres pays s'accroissent dans cette dernière période de notre enquête comme le cas des territoires asiatiques (les villes japonaises, chinoises et coréennes) que nous avons regardés précédemment. Remarquons également que le développement du nombre d'articles marqué, pendant les quatre décennies, suit selon celui du nombre d'articles pour New York. Cela dit que la visibilité des États-Unis dépend très

fortement de la capitale de l'art contemporain et que l'art contemporain est un domaine très « égocentrique » selon le résultat d'*Art in America.*

Avec 157 articles représentant 1,63% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, le Royaume-Uni occupe la 2e place dans le classement. Les articles consacrés aux États-Unis sont donc plus de 56 fois (!)
plus nombreuse que ceux de la Grande-Bretagne. Les États-Unis sont incontestablement très forts, mais il est à la fois intéressant de remarquer que le deuxième pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles pour cette revue américaine est un territoire anglophone. La langue peut, comme nous avons étudié, jouer un rôle important pour la visibilité de l'art contemporain. Quant à l'évolution décennale du Royaume-Uni, ce pays se positionne à la 4e place avec 12 articles représentant 1,12% du total dans les années 70. C'est à partir des années 80 qu'il concentre plus de 30 articles et reste à la 2e place jusqu'aux années 2000. Dans les années 90, le Royaume-Uni connaît une croissance de 30% du nombre d'articles et de 0,51 point de la proportion totale par rapport aux années 80 ; il est en effet possible de penser que la génération d'yBa(s) montre une influence directe pour la visibilité nationale. La scène britannique devient encore très dynamique dans les années 2000 (76 articles/2,04%) marquées toujours par les grands artistes soutenus par Charles Saatchi.

En se positionnant à la 3e place avec 117 articles parus pendant les 40 ans de l'enquête, la France se déplace entre la 3e (les années 70 et 90) et la 4e position (les années 80 et 2000) dans le classement. Avec 14 articles représentant 1,31% du total dans les années 70, la France connaît une baisse considérable de 150% du nombre d'articles (9) et de 0,96 point de la proportion totale (0,35%) dans les années 80, ce qui est exactement le contraire aux autres pays que l'on vient d'analyser ; les États-Unis et le Royaume-Uni connaissent une forte croissance pendant la même période. Ce résultat montre que la visibilité des pays dépend fortement d'une grande ville comme New York, Londres et Paris, puisque le développement des pays par décennie retrace celui marqué par les villes. La croissance de la France devient en hausse (38 articles/1,65%) dans les années 90, comme le cas de Paris, avec 38 articles représentant 1,65% du total. On remarque, en effet, un écart de 29 articles et de 1,3 point par rapport aux chiffres que ce pays connaît dans les années 80. Comme les autres pays,

le nombre d'articles (56) progresse remarquablement (+ 47%) dans les années 2000, alors que la proportion totale des villes françaises est en baisse de 0,14 point (1,51%) et que la France recule d'une place par rapport aux années 90.

L'Allemagne se positionne à la 4e place avec 108 articles représentant 1,12% du total. Avec 3 articles représentant 0,28% du total, ce pays se classe en 5e dans les années 70. Le nombre d'articles (7) augmente ensuite de 133% par rapport aux années 70, mais ce pays reste toujours à la 5e place. Comme la France, l'Allemagne est en pleine croissance dans les années 90 ; occupant la 4e place, ce pays connaît une augmentation de 286% du nombre d'articles (!) et de 0,9 point de la proportion totale par rapport aux années 80, encore suivies d'une importante progression de 163% du nombre d'articles (71) et de 0,74 point pour la proportion totale (1,91%) pendant la dernière décennie. Elle se positionne à la 3e place dans les années 2000 et devance la France avec 71 articles (1,91%). Remarquons finalement que la croissance de la visibilité allemande devient remarquable à partir des années 90 où les deux États allemands démolissent leur frontière. Il est notamment significatif de voir que la visibilité allemande dépasse celle de française dans les années 2000. Si on se rappelle que la rubrique *Review/Preview* des revues d'art reste moins sensible à l'actualité de l'art par rapport au marché de l'art, il est possible de penser que l'Allemagne peut avancer un pas sur le Royaume-Uni pour la décennie qui vienne.

Avec 54 articles représentant 0,56% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, le Japon se positionne à la 5e place dans le classement. Notons que cette 5e position est une évaluation exceptionnelle pour un pays asiatique dans une revue internationale, parce que le Japon est classé entre 8e et 19e en termes de nombre d'articles dans les autres revues d'art. Remarquons ensuite que ce premier pays d'Asie de l'Est connaît un écart important de 0,56 point de la proportion totale avec l'Allemagne pendant 40 ans et qu'il développe une forte visibilité internationale dans les années 80 en se positionnant à la 3e place. Dans les années 90, le Japon recule de 2 places par rapport aux années 80 alors que le nombre d'articles (24) se développe remarquablement pendant la même période (+84%). Dans les années 2000, le Japon perd encore 2 places, puis il connaît une baisse de 29% du nombre d'articles (17) et de 0,58 point de la proportion totale, ce qui nous permet de constater

que ce pays perd progressivement sa visibilité internationale. Cette baisse de la visibilité japonaise montre que le goût occidental peut changer et varier à l'arrivée des autres territoires exotiques. Les années 2000 ont été marquées par la montée de plusieurs pays « périphériques » comme la Chine, la Corée du Sud, l'Inde, le Viêtnam, Taiwan, l'Afrique du Sud, etc.

L'Italie se classe en 6e position avec 45 articles représentant 0,47% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête. Apparu pour la première fois dans les années 90 avec 7 articles représentant 0,3% du total, ce pays multiplie son nombre d'articles par 5 dans les années 2000 en se positionnant à la 5e place. Il est intéressant de remarquer que ce pays considéré comme « semi-périphérique » se présente à partir des années 90 dans la rubrique *Review/Preview*, ce qui nous permet de penser que l'intérêt d'*Art in America* est très limité jusqu'aux années 80. La forte visibilité de l'Italie marquée dans les années 2000 a un lien important avec la visibilité de Rome qui concentre 21 articles pendant cette période. Il est vrai que dans les années 2000, on voit l'émergence de quelques d'autres villes italiennes comme Turin, Crevalcore, Bologne, Naples, etc., mais une grande croissance de Rome nous permet de penser qu'il y a un phénomène de centralisation pour les expositions d'art contemporain, en Italie, en valorisant la ville politique, historique et touristique.

Les Pays-Bas se positionnent à la 7e place avec 42 articles représentant 0,44% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête. Rassemblant entre 1 et 2 articles pendant les deux premières décennies de notre enquête, ce pays partage la 5e place avec le Japon dans les années 90, en concentrant 24 articles représentant 1,04% du total. Comme le Japon, les Pays-Bas connaissent ensuite une baisse des chiffres à tous les niveaux ; ils reculent de quatre échelons par rapport aux années 90 avec une diminution de 38% du nombre d'articles (15) et de 0,64 point de la proportion totale (0,4%). Il est intéressant de remarquer que la croissance du nombre d'articles de ce pays devient très importante dans les années 90 comme le cas de l'Italie. Après ce résultat, on peut dire que non seulement la mondialisation concerne les pays « périphériques », mais aussi quelques pays occidentaux du point de vue américain représenté par *Art in America*.

La Suisse occupe la 8e place avec 36 articles représentant 0,37% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête. Comme les Pays-Bas, la visibilité de ce pays reste très faible (1 article/7e et 8e place) pendant les deux premières décennies de l'enquête. Dans les années 90, il rassemble 6 articles

représentant 0,26% du total ; *Art in America* s'intéresse ainsi vivement aux pays européens à partir des années 90. Dans les années 2000, ce pays s'émerge nettement sur la scène internationale de l'art contemporain via la rubrique *Review* ; elle se positionne à la 6e place (+ 4 places par rapport aux années 90) avec une croissance exponentielle de 367% du total et de 0,49 point de la proportion totale par rapport aux années 90. Si on pense que la Suisse est un pays que l'on peut classer comme « semi-périphérie », il est intéressant de remarquer que la visibilité des Pays-Bas devance celle de la Suisse dans *Art in America.* Cela dit que l'évaluation des territoires de l'art contemporain dépend des différents points de vue, même si ce sont toujours les pays occidentaux qui sont les plus visibles dans les revues internationales.

En se positionnant à la 9e place avec 35 articles représentant 0,36% de ceux parus pendant les 40 ans de l'enquête, le Canada connaît une diminution très nette et consécutive de sa visibilité internationale pendant les 40 ans de l'enquête. Mais il est à la fois intéressant de remarquer que la position de ce pays est relativement bien évaluée par rapport aux revues européennes (11e *Artpress*, 15e *Flash Art*), alors que le Canada reste pratiquement à la même place dans le classement d'*Artforum* (8e). Ce résultat confirme, de nouveau, que les revues américaines s'intéressent davantage aux activités artistiques organisées dans les pays anglophones. Quant au développement par décennie, le Canada occupe d'abord la 2e place dans le classement dans les années 70. Dans les années 80, ce pays recule de 4 places à cause d'une baisse catastrophique de 69% du nombre d'articles (5) et de 1,3 point de la proportion totale par rapport aux années 70. La chute s'accélère dans les années 90 ; avec 6 articles représentant 0,26% du total, ce deuxième pays de l'Amérique du Nord perd encore 4 places par rapport aux années 80. Les années 2000 sont également marquées par une grande croissance du nombre d'articles pour la plupart des pays. Le Canada finit par occuper la 12e place malgré une légère croissance du nombre d'articles par rapport aux années 90.

L'Espagne occupe la 10e place avec 32 articles représentant 0,33% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête. Par rapport aux autre pays de l'Europe occidentale, la visibilité de ce pays est relativement basse. Notons que l'Espagne accède à la liberté culturelle après la disparition de général Franco en 1975 qui interdisait l'acquisition d'importance des œuvres d'art. Des galeries, des musées d'art contemporain et les fondations se multiplient à Madrid depuis sa mort, et les Madrilènes voient

l'ouverture de la Foire Internationale d'Art Contemporain (ARCO) en 1982. Le rapatriement du *Guernica* de New York en 1981 est notamment considéré comme l'événement majeur du développement artistique de Madrid[831] qui a probablement attiré l'attention des médias du monde entier notamment en Europe et aux États-Unis. C'est finalement un peu comme le cas de la Chine ainsi que celui de l'Allemagne que la situation politique qui influence probablement la visibilité de l'Espagne. Quant au développement par décennie, deux articles (0,19% du total) sont consacrés à ce pays dans les années 70. On ne recense aucun article à son sujet dans les années 80 malgré la disparition du dictateur. Avec 13 articles représentant 0,56% du total, l'Espagne remonte sur la scène internationale de l'art contemporain dans les années 90, ce qui confirme qu'*Art in America* s'intéresse vivement aux pays européens pendant cette période. Le nombre d'articles augmente ensuite légèrement dans les années 2000 (17 articles/0,46%). Notons que l'Espagne est un des pays très touchés par la crise économique dans les années 2000, ce qui nous permet de penser qu'elle ne profite pas pleinement de la croissance générale du nombre d'articles marquées pendant cette période.

Avec 8 articles représentant 0,08% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, la Chine partage la 14^{e} place avec le Mexique. Ce pays a émergé une seule fois dans les années 2000, puis il connaît un écart important de 11 places et 46 articles avec le Japon. On remarque également que la Belgique, la Grèce ainsi que l'Australie se situent entre l'Espagne et la Chine, ce qui montre que la position de la Chine s'inscrit dans le même niveau que certains pays occidentaux, malgré son intégration tardive à la scène internationale de l'art contemporain.

Avec 5 articles représentant 0,05% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, la Corée du Sud partage la 18^{e} place avec la Nouvelle-Zélande et la Russie. Entre la Chine et la Corée du Sud, on trouve l'Argentine et le Brésil, pays « périphériques ». Au contraire de la Chine, ce dernier pays d'Asie de l'Est apparaît pour la première fois dans les années 90 avec 2 articles représentant 0,09% du total, en occupant la 14^{e} place. Dans les années 2000, il recule de 3 places par rapport aux années 90, alors que le nombre d'articles est en hausse de 50% pendant la même période.

[831] Jean-Louis Pradel, *histoire de l'art contemporain* dans l'ouvrage *Histoire de l'art : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, p. 897.

Concluons que la visibilité des États-Unis reste très dominante pendant les 40 ans sur lesquelles porte l'enquête. Ce pays lui-même est, en effet, très dépendant de New York qui représente 75% du nombre d'articles. Soulignons toutefois que sa part se diminue progressivement pendant les quatre décennies, alors que la visibilité des autres pays devient de plus en plus importante dans la rubrique *Review* d'*Art in America*. Constatons qu'une croissance constante de la visibilité du Royaume-Uni, de l'Allemagne, de l'Italie, de la Suisse, alors que celle de la France, du Canada, de l'Espagne et des Pays-Bas reste pratiquement au même niveau ou connaissent une légère chute ou une croissance depuis leur apparition dans la rubrique *Review*. Il est notamment intéressant de remarquer l'émergence des nouveaux pays à partir des années 90 marqués par 28 pays « périphériques ». L'effet de *Magiciens de la Terre* (1989) est ainsi bien marqué dans la revue *Art in America*. Quant aux trois pays d'Asie de l'Est, la part du Japon reste toujours la plus importante, notamment dans les années 90. Cela nous permet de penser que la revue américaine s'intéresse aux nouveaux espaces de l'art à l'ère de la crise économique. À partir des années 2000, c'est la Chine qui se montre en tant qu'une nouvelle puissance asiatique, alors que la Corée du Sud mentionnée à partir des années 90 dans la rubrique *Review* reste toujours la plus modeste.

I-IV. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes selon *Art in America*

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon *Art in America*

Rang					Pays	Nombre de villes					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	États-Unis	47	59	79	139	193	77,05%	73,75%	55,24%	65,57%	63,28%
2	2	2	3	2	Allemagne	3	5	10	6	12	4,92%	6,25%	6,99%	2,83%	3,93%
3	2	5	3	3	Royaume-Uni	2	5	4	6	10	3,28%	6,25%	2,80%	2,83%	3,28%
7	4	3	6	4	France	1	2	6	4	9	1,64%	2,50%	4,20%	1,89%	2,95%
7	7	11	2	5	Suisse	1	1	2	8	8	1,64%	1,25%	1,40%	3,77%	2,62%
0	4	4	9	5	Japon	0	2	6	3	8	0,00%	2,50%	4,20%	1,42%	2,62%
0	0	7	3	7	Italie	0	0	3	6	7	0,00%	0,00%	2,10%	2,83%	2,30%
3	7	5	6	8	Pays-Bas	2	1	4	4	6	3,28%	1,25%	2,80%	1,89%	1,97%
3	0	7	6	9	Espagne	2	0	3	4	5	3,28%	0,00%	2,10%	1,89%	1,64%
0	0	11	9	10	Australie	0	0	2	3	3	0,00%	0,00%	1,40%	1,42%	0,98%
0	0	0	9	10	Chine	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	1,42%	0,98%
3	4	7	10	10	Canada	2	2	3	2	3	3,28%	2,50%	2,10%	0,94%	0,98%
0	0	7	10	10	Belgique	0	0	3	2	3	0,00%	0,00%	2,10%	0,94%	0,98%
0	7	11	10	10	Brésil	0	1	2	2	3	0,00%	1,25%	1,40%	0,94%	0,98%
0	0	11	15	15	Corée du Sud	0	0	2	1	2	0,00%	0,00%	1,40%	0,47%	0,66%
0	0	0	10	15	Grèce	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,94%	0,66%
0	0	0	10	15	Nouvelle-Zélande	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,94%	0,66%
0	0	11	15	15	Russie	0	0	2	1	2	0,00%	0,00%	1,40%	0,47%	0,66%
0	0	11	0	15	Suède	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	1,40%	0,00%	0,66%
0	0	17	15	20	Argentine	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,47%	0,33%

0	0	17	15	20	Danemark	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,47%	0,33%
0	0	17	15	20	Mexique	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,47%	0,33%
0	0	17	15	20	Norvège	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,47%	0,33%
0	0	17	15	20	Tchèque	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Afrique du Sud	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Autriche	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Finlande	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Inde	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Pologne	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Roumanie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Taïwan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Turquie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	0	15	20	Viêtnam	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,47%	0,33%
0	0	17	0	20	Bulgarie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,00%	0,33%
0	0	17	0	20	Hongrie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,00%	0,33%
0	0	17	0	20	Israël	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,00%	0,33%
0	0	17	0	20	République Dominicaine	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,00%	0,33%
0	7	0	0	20	Philippines	0	1	0	0	1	0,00%	1,25%	0,00%	0,00%	0,33%
0	7	0	0	20	Portugal	0	1	0	0	1	0,00%	1,25%	0,00%	0,00%	0,33%
				20	Porto Rico	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,70%	0,00%	0,33%
7	0	0	0	20	Iran	1	0	0	0	1	1,64%	0,00%	0,00%	0,00%	0,33%
-	-	-	-		Total	61	80	143	212	305	100%	100%	100%	100%	100%

* Le total (de 1971 à 2010) du nombre de villes indique le nombre de « différentes villes » (non cumulatif) mentionnées dans la rubrique *Review/Preview* d'*Art in America.* EX : New York, Paris, London (etc.) toutes ces grandes villes n'ont été comptées qu'une seule fois.

Concentrent 193 villes différentes et représentant 63,28% du total, les États-Unis sont le premier pays d'art contemporain en termes de nombre de villes pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête. Quand on pense qu'il y a 41 pays figurés dans le classement d'*Art in America,* on peut comprendre que sa part est très importante. Si on le compare à ceux que les États-Unis représentent dans le classement du nombre d'articles, il est clair que ce pays géant perd considérablement sa part ; on constate un écart de 29,06 points entre le nombre d'articles et de villes. Cela dit que la concentration du nombre d'articles est très forte pour ce premier pays d'art contemporain. Les États-Unis connaissent en général une diminution de leur pourcentage à partir des années 80. Commençant par concentrer 47 villes différentes (77,05%) dans les années 70, ce pays rassemble ensuite 59 villes différentes, représentant 73,75% du total dans les années 80. Le nombre de villes est donc en hausse de 26% par rapport aux années 70, alors que la proportion totale est en baisse de 3,3 points. L'écart des chiffrages devient plus considérable dans les années 90. Avec 79 villes différentes (55,24% du total), les États-Unis connaissent une baisse de 18,51 points de la proportion totale, tandis qu'augmente nettement le nombre de villes par rapport aux années 80 (+34%). Ce résultat nous permet de penser qu'à partir des années 80, les territoires de l'art contemporain (villes) se diversifient au monde après la diminution des villes américaines comme l'indiquent les pourcentages. Pendant les années 2000, les villes américaines connaissent enfin une véritable croissance à tous les niveaux ; le nombre de villes augmente de 76% avec une progression de 10,33 points de la proportion totale. Remarquons toutefois qu'il y a un écart de 11 points pour la proportion totale entre les

années 70 et 2000. Cela dit qu'il y a une progression du nombre de villes que l'on va voir pour les autres pays entre ces deux périodes.

Pendant les 40 ans de l'enquête, on peut remarquer que l'Allemagne montre une visibilité très nette dans le classement du nombre de villes par rapport au nombre d'articles (2^{e} place/12villes/3,93% du total du total), même si un écart de 59,35 points est marqué avec les États-Unis. Si on se rappelle que l'Allemagne se positionne à la 4^{e} place au classement du nombre d'articles, on peut savoir que la concentration du nombre d'articles est moins forte dans les villes allemandes par rapport aux États-Unis ; les villes d'art contemporain sont relativement très diverses en Allemagne. Soulignons que la position de Berlin, première ville allemande en termes de nombre d'articles, est 13^{e} dans le classement des principales villes d'art contemporain selon *Art in America*, alors que New York (1re), Londres (5^{e}) et Paris (8^{e}) se positionnent nettement au-dessus de la capitale allemande. Cela confirme encore que la domination d'une seule ville (ce qui est le cas de New York, Londres et Paris) est moins forte pour l'Allemagne et que le développement des territoires de l'art contemporain est relativement bien équilibré.

Quant au développement par décennie, contrairement à la croissance des villes américaines, il est intéressant de remarquer que les villes allemandes montrent un progrès des chiffres à tous les niveaux à partir des années 80. Rassemblant 3 villes représentant 4,92% du total dans les années 70, l'Allemagne connaît une croissance de 67% du nombre d'articles et de 1,33 point de la proportion totale dans les années 80. Le nombre d'articles se multiplie ensuite dans les années 90 avec 6,99% de la proportion totale, ce qui fait une hausse de 0,74 point par rapport aux années 80. L'Allemagne connaît finalement une baisse de 40% du nombre de villes et de 4,16 points de la proportion totale et elle recule d'une place par rapport aux années 90, ce qui est différent des États-Unis connaissant une croissance importante dans les années 2000. C'est la visibilité de Berlin qui devient, en effet, très forte dans les années 2000 ; cette ville se positionne à la 7^{e} place dans les années 2000, alors qu'elle s'est figurée à la 18^{e} place dans les années 90. Constatons donc que les expositions d'art contemporain se centralisent de plus en plus autour de la capitale allemande depuis la réunification entre l'Est et l'Ouest.

Avec 10 villes représentant 3,28% du total concentrées pendant les 40 ans de l'enquête, le Royaume-Uni se positionne à la 3e place dans le classement du nombre de villes, ce qui fait une différence d'une place par rapport à celui du nombre d'articles. Cela dit que la concentration du nombre d'articles (le nombre d'articles est très concentré à Londres) est très forte pour ce pays comme le cas des États-Unis (NY). Occupant la 3e place dans les années 70 avec 2 villes différentes représentant 3,28% du total, ce pays connaît ensuite une croissance de 150% du nombre d'articles et de 2,97 points de la proportion totale dans les années 80, en partageant la 2e place avec l'Allemagne. Le Royaume-Uni recule ensuite de trois échelons dans les années 90 avec une baisse de 20% du nombre de villes et de 3, 45 points de la proportion totale par rapport aux années 80. Le Royaume-Uni regagne la 3e place dans les années 2000 avec une croissance de 50% du nombre de villes et de 0,03 point de la proportion totale par rapport aux années 90. Constatons finalement que le nombre de villes reste relativement très stable pour le Royaume-Uni pendant les trois dernières décennies (80' : 5, 90' : 4, 2000' : 6), ce qui signifie qu'*Art in America* reste moins sensible, par rapport à l'Allemagne, aux actualités de l'art qui se passent dans de nombreuses villes britanniques où les expositions de l'art contemporain sont très concentrées pour certains territoires comme le montre Londres.

Avec 9 villes différentes représentant 2,95% du total émergées pendant les 40 ans de l'enquête, la France se classe la 4e pendant les 40 ans de l'enquête, ce qui fait un écart d'une place avec le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon *Art in America* (la France est en 3e place). À partir des années 80, ce pays montre une progression régulière à tous les niveaux. Paris était la seule ville française mentionnée dans la rubrique *Review* d'*Art in America* dans les années 70. Le nombre de villes reste ensuite au même niveau (2 villes/4e place) dans les années 80, mais la France monte d'un échelon (3e) après une décennie avec une croissance remarquable du nombre de villes (6) ainsi que la proportion totale (+1,7 point). Cela dit que les années 90 sont marquées par l'élargissement des territoires pour *Art in America* ; la part des pays européens (Allemagne et France) est très prononcée pendant cette période, ce qui correspond au résultat du classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles. Comme les autres pays européens que l'on vient d'étudier, la France finit par connaître une chute de sa visibilité internationale (- 2 villes, -2,31 points de la proportion totale) dans les années 2000. Pendant cette dernière décennie, on constate, en effet, l'émergence de nombres

pays « périphériques » comme l'Afrique du Sud, l'Autriche, la Finlande, l'Inde, la Pologne, le Viêtnam, etc., même si leur part reste très faible.

Avec 8 villes différentes représentant 2,62% du total, la Suisse se positionne à la 5e place dans le classement. Un écart de 2 places que nous constatons avec le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles (8e), ce qui signifie que la concentration du nombres d'articles reste moins forte en Suisse ; les villes d'art contemporain restent bien divers comme l'Allemagne et la France par rapport aux pays anglophones. Pendant les trois premières décennies de l'enquête, la visibilité de ce pays reste très faible (1-2 villes). Comme dans le classement des principaux pays d'art contemporain, ce petit pays européen économiquement très riche émerge sur la scène internationale d'art contemporain (2e place) dans les années 2000 en concentrant 8 villes différentes représentant 3,77% du total. Ce résultat montre que les territoires de l'art contemporain se diversifient de plus en plus en Suisse, par rapport à la France ainsi qu'à l'Allemagne, avec de nombreuses expositions d'art contemporain.

En partageant la 5e place avec la Suisse pendant les 40 ans de l'enquête, le Japon est le premier pays d'Asie de l'Est. Ce pays reste donc à la même place que dans le *classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombres d'articles*. Cela signifie que la concentration du nombre d'articles est plus forte par rapport aux pays européens que nous venons de regarder sauf le Royaume-Uni, alors qu'elle devient moins importante par rapport aux pays anglophone. Le Japon se positionne à la 4e place dans les années 80 avec 2 villes différentes repérées par *Art in America*. En entrant dans les années 90, il se classe toujours la 4e malgré une croissance importante (+ 4 villes) du nombre de villes et de 1,7 point de la proportion totale par rapport aux années 80. Les années 2000 sont une période catastrophique pour le Japon, puisqu'il perd 5 places par rapport aux années 90 avec une diminution du nombre de villes (-3) et de 2,78 points de la proportion totale. Remarquons finalement que les villes d'art contemporain sont, selon *Art in America*, les plus nombreuses au Japon dans les années 90 touchées par la crise économique. Si on pense que la visibilité de l'Allemagne et de la France devient forte pendant cette période, on peut dire que la mondialisation sensibilise d'abord les pays « périphériques » économiquement ou politiquement puissante (notons que la part

du Canada, de la Belgique, de la Russie, de la Suède sont bien élevée dans les années 90), puis elle élargit très fortement les territoires de l'art contemporain dans les années 2000.

L'Italie se positionne à la 7e place avec 7 villes différentes représentant 2,3% du total figurées pendant les 40 ans de l'enquête. Ce pays reste donc à la même place que dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles. Comme le Japon, la concentration du nombre d'articles reste moins importante par rapport aux États-Unis et au Royaume-Uni, alors qu'elle devient plus important par rapport à l'Allemagne et à la France. Quant au développement par décennie, l'Italie commence par concentrer 3 villes différentes dans les années 90. Elle multiplie ensuite le nombre de villes dans les années 2000 en augmentant considérablement ses pourcentages et sa position hiérarchique (1991-2000 : 7e/2,1%, 2001-2010 : 3e/2,83%). Ici, on constate encore une visibilité intéressante de ce pays européen à partir des années 90, ce qui signifie que la mondialisation n'implique pas uniquement les pays issus de Tiers-Monde, elle s'intéresse également aux pays européens du point de vue des pays considérés comme « centre ».

Avec 6 villes différentes représentant 1,97% du total concentrées pendant les 40 ans de l'enquête, les Pays-Bas se positionnent à la 8e place dans le classement. Remarquons donc que ce pays perd une place quand on compare le classement établi après le comptage du nombre d'articles et celui du nombre de villes, ce qui signifie que les expositions d'art contemporain se sont plutôt concentrées sur certaines villes néerlandaises. Quant à sa croissance par décennie, les Pays-Bas rassemblent d'abord 2 villes dans les années 70 en se positionnant à la 3e place. Il recule ensuite de 4 places dans le classement avec une seule ville apparue dans les années 80. Les Pays-Bas émergent dans les années 90 avec 4 villes différentes en se positionnant à la 5e place. Ces 4 villes se maintiennent dans les années 2000. Constatons encore une fois qu'il y a une participation importante des villes européennes à la scène internationales de l'art contemporain dans les années 90.

L'Espagne se positionne à la 9e place dans le classement des principaux pays d'art contemporain avec 5 villes représentant 1,64% du total pendant les 40 ans de l'enquête. Un écart d'une place que l'on constate donc avec le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre

d'articles, ce qui signifie que la concentration du nombre d'articles reste toujours moins importante pour la plupart des territoires européens par rapport aux pays anglophones : États-Unis, Royaume-Uni.

Commençant par présenter 2 villes différentes dans les années 70, les villes espagnoles sont complètement absentes dans la rubrique *Review/Preview* des années 80. L'Espagne réapparaît dans les années 90, période d'une grande ouverture par la mondialisation, avec 3 villes différentes et elle progresse même dans les années 2000 en concentrant 4 villes représentant 1,89% du total.

Avec 3 villes différentes apparues pendant les 40 ans de l'enquête dans les volumes d'*Art in America*, l'Australie, la Chine, le Canada, la Belgique et le Brésil partagent la 10^{e} place dans le classement. Remarquons que la visibilité de ces pays est nettement améliorée, sauf le Canada (9^{e}) par rapport au classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles (Australie : 12, Chine : 14, Belgique : 11, Brésil : 17). Cela dit que non seulement que la mondialisation développe la visibilité des pays périphérique, mais aussi celle des villes. L'Australie et la Belgique sont d'abord apparues dans les années 90 et concentrent tous les deux entre 2 ou 3 villes différentes jusqu'aux années 2000. Le Brésil compte entre 1 et 2 villes différentes pendant les trois dernières décennies de l'enquête. Le Canada connaît, en revanche, toujours 2 villes différentes pendant 40 ans, sauf dans les années 90 (3 villes). Pour la Belgique, on dénombre 3 villes différentes dans les années 90. Ce pays perd ensuite une ville dans les années 2000. Quant à la Chine, ce pays n'est mentionné qu'une seule fois dans les années 2000, mais concentre 3 villes différentes représentant 1,42% du total, ce qui reste un cas assez exceptionnel ; aucun pays apparu pour la première fois dans le classement n'a montré autant de visibilité importante.

Avec 2 villes différentes représentant 0,66% du total apparues pendant les 40 ans de l'enquête, la Corée du Sud, la Grèce, la Russie, la Suède et la Nouvelle-Zélande partagent la 15^{e} place du classement. Commençant par connaître 2 villes différentes dans les années 90, la Corée du Sud perd une ville dans les années 2000. Malgré cette faible visibilité du nombre de villes, la position de ce dernier pays asiatique est relativement bien apparente par rapport au classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles où se trouve ce pays en 18^{e}.

Les pays suivants se positionnent finalement à la 20e place pendant les 40 ans de l'enquête dans le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes et gagnent également plus de visibilité internationale par rapport au classement du nombre d'articles :

Turquie, Norvège, Danemark, République tchèque, Inde, Autriche, Suède, Viêtnam, Taïwan, Roumanie, Pologne, Finlande, Afrique du Sud, République Dominicaine, Porto Rico, Israël, Hongrie, Bulgarie, Portugal, Philippines, Iran.

Concluons que la visibilité des États-Unis reste toujours très dominante pendant les 40 ans sur lesquelles porte l'enquête. Mais comme la part de New York se traduit en une valeur unique (1 : comptage non cumulatif), la visibilité des autres pays devient relativement forte par rapport au classement du nombre d'articles. C'est notamment l'Allemagne qui se manifeste pleinement son dynamisme territorial dans le classement du nombre de ville par rapport à celui d'articles. Comme le cas du classement des principaux pays d'art contemporain, c'est à partir des années 90 que l'on constate une forte croissance de la visibilité des villes du monde, ce qui coïncide encore l'ouverture de la mondialisation dans le domaine des arts visuels annoncée par l'exposition *Magiciens de la Terre*. Quant aux trois pays d'Asie de l'Est, la visibilité du Japon est toujours forte, notamment dans les années 90 comme le cas du classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles, ce qui signifie que la mondialisation peut alimenter le développement local des pays « périphériques ». La diversité des pays et des villes se réalise en même temps à la scène internationale de l'art contemporain comme on le constate encore dans le cas de la Chine et de la Corée du Sud ; le pourcentage de nombre de villes est bien élevé dans les années 90 pour la Corée du Sud et les années 2000 pour la Chine.

I-V. Évolution du nombre d'articles et de villes par continent entre 1971-2010 selon *Art in America*

Nombre d'articles

Art in America			Decenies				Total	
Continents	Sous continents	Code	1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	NA	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique central	OA	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique australe	AA	0	0	0	1	1	100,0%
	TT		0	0	0	1	1	0,0%
Amérique	Amérique du Nord	NA	1034	2485	2090	3325	8934	99,7%
	Amérique Centrale	CM	0	0	3	7	10	0,1%
	Amérique du Sud	SM	0	1	7	5	13	0,1%
	TT		1034	2486	2100	3337	8957	92,9%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	1	0	1	4	6	7,7%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	13	26	29	68	87,2%
	Asie du Sud-Est	EST	0	1	0	1	2	2,6%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	0	2	2	2,6%
	TT		1	14	27	36	78	0,8%
Océanie	Océanie	OC	0	0	2	15	17	100,0%
	TT		0	0	2	15	17	0,2%
Europe	Europe du Nord	NU	12	30	43	81	166	28,3%
	Europe de l'Ouest	WU	20	18	106	174	318	54,3%
	Europe de l'Est	EU	0	0	6	6	12	2,0%
	Europe du Sud	SU	2	1	20	67	90	15,4%
	TT		34	49	175	328	586	6,1%
Total			0	1069	2549	2304	3717	9639

Nombre de villes

Territoires			Decenies				Total	
Continent	Sous continents		1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	0,02%	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique central	OA	0	0	0	0	0	0,0%
	Afrique australe	AA	0	0	0	1	1	100,0%
	TT		0	0	0	1	1	0,3%
Amérique	Amérique du Nord	NA	49	61	82	140	195	96,5%
	Amérique Centrale	CM	0	0	3	1	3	1,5%
	Amérique du Sud	SM	0	1	3	3	4	2,0%
	TT		49	62	88	144	202	66,2%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	1	0	1	1	3	15,0%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	2	8	8	14	70,0%
	Asie du Sud-Est	EST	0	1	0	1	2	10,0%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	0	1	1	5,0%
	TT		1	3	9	11	20	6,6%
Océanie	Océanie	OC	0	0	2	5	5	100,0%
	TT		0	0	2	5	5	1,6%
Europe	Europe du Nord	NU	2	5	8	9	15	19,5%
	Europe de l'Ouest	WU	7	9	25	25	39	50,6%
	Europe de l'Est	EU	0	0	5	4	7	9,1%
	Europe du Sud	SU	2	1	6	13	16	20,8%
	TT		11	15	44	51	77	25,2%
Total			0	61	80	143	212	305

Regardons maintenant comment se traduit la part de différents pays en contient. Pour le nombre d'articles, on peut voir que c'est le continent américain (92,9%) qui triomphe le monde, alors que la

part de, de l'Asie (0,8%), de l'Océanie (0,2%) ainsi que de l'Afrique (0%) reste quasi-insignifiant. Même l'Europe, ce deuxième continent ne présente que 6,1% du total, ce qui est vraiment très peu si on pense que l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France, l'Italie et la Suisse sont des pays importants dans le monde de l'art contemporain.

L'Amérique est dominée par l'Amérique du Nord contenant les États-Unis, ceux-ci représente, en effet, 99% du total pour ce sous-continent, alors que l'Amérique du Sud et l'Amérique central représente à peine 0,1%. Remarquons toutefois que la visibilité de ces deux derniers continents est assez intéressante pendant les deux dernières décennies de notre enquête, ce qui signifie que la mondialisation influence les territoires américains pendant ces périodes : (SM - 90' : 7, 2000' : 5) ; (CM - 90' : 3, 2000' : 7). Pour l'Europe, c'est l'Europe de l'Ouest (54,3%) qui domine ce continent. Mais la part de l'Europe du Nord (28,3%) et du Sud (15,4%) est relativement bien élevée par rapport aux sous-continents américains dominés très fortement par l'Amérique du Nord. La part de l'Europe de l'Est est en revanche très faible (2,0%) ce qui signifie que le contexte « économique » et « politique » reste toujours considérable pour la visibilité ainsi que le développement des territoires de l'art contemporain ; influencé pendant plusieurs décennies par le communisme soviétique, le niveau économique de la plupart des pays de l'Est reste relativement faible. Quant au développement par décennie, il est intéressant de voir que le nombre d'articles s'accroît progressivement dans tous les sous-continents européens : (NU – 70' : 12, 80' : 30, 90' : 43, 2000' : 81) ; (WU – 70' : 20, 80' : 18, 90' : 106, 2000' : 174) ; (SU – 70' : 2, 80' : 1, 90' : 20, 2000' : 67) ; (EU – 90' : 6, 2000' : 6). Comme le cas de l'Amérique, ce sont les années 90 et 2000 que l'on constate une forte croissance du nombre d'articles : cela dit que la mondialisation concerne également les territoires occidentaux. Une grande dominance de l'Asie de l'Est (87,2%) que l'on constate ensuite dans le continent asiatique. Cela dit que la visibilité du Japon, de la Chine et de la Corée du Sud (ce sont donc économiquement et politiquement puissant) est très important dans ce continent, alors que le reste des territoires asiatiques développe une faible visibilité dans la rubrique *Review* d'*Art in America*. Remarquons cependant que la part de Moyen et Proche Orient, territoire extrêmement riche grâce au pétrole, est relativement bien accentuée par rapport à l'Asie du Sud-Est (2,6%) et au sous-continent Indien (2,6%). Il est à la fois étonnant de voir que l'Asie centrale et occidentale regroupant les pays économiquement sous-développés ou politiquement instable par rapport aux

autres sous-continents asiatiques ne connaît aucun article. La plupart des sous-continents asiatiques connaissent une croissance constante du nombre d'articles à partir des années 80, mais elle reste très faible : (MP – 70' : 1, 90' : 1, 2000' : 4) ; (EAS – 80' : 13, 90' : 26, 2000' : 29) ; (EST –80' : 1, 2000' : 1) ; (INC –2000' : 2). Pour l'Océanie regroupant essentiellement l'Australie et la Nouvelle-Zélande - ce sont donc des pays économiquement riche et politiquement stable – développent une faible visibilité dans la rubrique *Review* d'*Art in America*. Soulignons que la densité de population est également une des factures déterminant pour la visibilité des territoires de l'art contemporain. Remarquons encore une fois que le développement de ce territoire périphérique commence à partir des années 90 (90' : 2, 2000' : 15). Pour l'Afrique dont la plupart des pays souffrent de la famine et des guerres civiles ne développe aucun intérêt artistique selon *Art in America*. Il n'y a qu'une seule exposition organisée dans les années 2000 à l'Afrique australe est présenté dans la rubrique *Review*. Si on pense que les totems et les masques africains ont influencé le développement de l'art occidental (Cubisme, Dada, Surréalisme, etc.) depuis le début du XX^{e} siècle et que le monde de l'art contemporain s'intéresse de plus en plus aux artistes africains ainsi qu'à l'art africain à l'ère de la mondialisation, notre résultat montrant un intérêt quasi-nul au continent africain nous permet de dire que les occidentaux s'intéressent vivement à la culture migratoire et importée, mais non pas aux territoires africains eux-mêmes. La mondialisation permet, en effet, à l'Occidental ou aux pays économiquement bien développés d'exploiter l'« exotisme » en tant que nouvelle inspiration artistique, alors qu'ils ne s'intéressent pas réellement à la vraie vie ainsi qu'à l'origine de cette nouvelle source esthétique. C'est ce qui engendre finalement l'« exotisme pacotille » dans le monde de l'art contemporain ; on s'intéresse aux pays lointains sans les connaître vraiment.

Regardons maintenant brièvement les résultats du nombre de villes. L'Amérique (66,2%) domine toujours tous les continents du monde, même s'il y a un grand écart d'environ 28 points entre le tableau illustrant le développement du nombre d'articles et du nombre de villes. Comme la part des grandes villes d'art contemporain comme New York, Londres, Paris, Berlin, etc., qui se traduit en une seule valeur (1), la part de d'autres continents est nettement en hausse par rapport au tableau de l'évolution du nombre d'articles par continent : Europe (19,1 points), Asie (5,8 points), Océanie (1,4 point), Afrique (0,3 point). Ce résultat montre qu'à quel point le monde de l'art contemporain dépend des grandes villes occidentales. Pour l'Amérique, on constate toujours un poids écrasant de

la part des villes de l'Amérique du Nord (96,5%), même si la part des autres sous-continents est en hausse par rapport au résultat du nombre d'articles. Quant au développement par décennie, on constate d'abord une progression régulière des villes pour l'Amérique du Nord (70' : 49, 80' : 61, 90' : 82, 2000' : 140) pendant les 40 ans, alors que l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud développent considérablement leur visibilité pendant les deux dernières décennies de notre enquête (CM - 90' : 3, 2000' : 1) ; (90' : 3, 2000' : 3). Pour l'Europe, c'est toujours l'Europe de l'Ouest (50,6%) qui domine ce continent, mais on constate à la fois une croissance importante de l'Europe du Nord (28,3%) et l'Europe du Sud (15,4%). Remarquons que la part de l'Europe du Nord dépasse celle de l'Europe du Sud en connaissant une augmentation de 8,8 points par rapport au développement de nombre d'articles. Cela dit que la concentration du nombre d'articles est relativement moins fort, pour les pays du Nord, par rapport aux autres sous-continents. Les pays du Nord ne connaissent certainement pas les villes marquées par une grande densité de population. Remarquons également que l'Europe de l'Est (2,0%) connaît une baisse de 7,1 points par rapport au développement du nombre d'articles, ce qui signifie que les expositions d'art contemporain sont très concentrées dans certaines villes très sélectionnées de la part d'*Art in America*. Quand on considère le développement par décennie pour l'Europe, on constate toujours, comme les autres continents, une croissance régulière. On remarque à la fois que les sous-continents européens émergent à partir des années 90 : (NU - 70' : 2, 80' : 5, 90' : 8, 2000' : 9) ; (WU - 70' : 7, 80' : 9, 90' : 25, 2000' : 25) ; (EU - 90' : 5, 2000' : 4) ; (SU - 70' : 2, 80' : 1, 90' : 6, 2000' : 13). Pour l'Asie, les pays de l'Est perdent considérablement leur visibilité par rapport à l'évolution du nombre d'articles, alors que celle des autres sous-continents asiatiques (Moyen et Proche Orient : 15%, Asie du Sud-Est : 10%, Sous-Continent Indien : 5,0%) se consolide pour l'évolution du nombre de villes. Cela dit que la concentration du nombre d'articles reste très forte à l'Asie de l'Est connaissant quelques grandes villes (Tokyo, Séoul, Beijing, Shanghai, etc.) très mondialisées. Ce sont notamment le Moyen et Proche Orient (+ 7,3 points) et l'Asie du Sud-Est (+ 7,4 points) qui connaissent une croissance remarquable par rapport au pourcentage que ces sous-continents qui représentent pour l'évolution du nombre d'articles. Quant au développement par décennie, on ne voit pas de grande évolution du nombre de villes pendant quatre décennies pour tous les sous-continents asiatiques sauf l'Asie de l'Est qui augmente sa visibilité pendant les deux dernières décennies : (90' :2, 90' : 8, 2000' : 8). Remarquons toutefois que les autres sous-continents

se manifestent leur présence pendant la même période même si le Moyen et le Proche Orient et l'Asie du Sud-Est étaient visible une seule fois chacun dans les années 70 et 80 : (MP - 70' : 1, 90' : 1,

2000' : 1) ; (EAS - 80' : 2, 90' : 8, 2000' : 8) ; (EST - 80' : 1, 2000' : 1) ; (INC - 2000' : 1). Pour l'Océanie qui n'a aucune ville ultra-peuplée montre une hausse importante de 1,4 point par rapport au développement du nombre d'articles. Le choix des territoires de l'art contemporain est ainsi bien étendu dans ce continent. Pour l'Afrique, on compte la présence d'une ville pour l'Afrique (australe).

Constatons finalement que la répartition du nombre d'articles et de villes est très déséquilibré entre les continents et sous-continents. C'est toujours l'Amérique (Amérique du Nord/États-Unis) qui domine le monde avec un poids écrasant, même si la part du Tiers-Monde s'accroît de plus en plus à partir des années 90. L'Europe, ce deuxième continent en termes de nombre d'articles et de villes qui regroupe de nombreux pays riches et politiquement stables comme l'Allemagne, le Royaume-Uni, la France, l'Italie, la Suisse, etc., ne peut pas défier à la grande visibilité de l'Amérique. Soulignons donc que l'Occident se divise entre l'Amérique et l'Europe. Pour la revue américaine, la part de l'Europe compte considérablement, mais elle reste bien marginale par rapport à celle du continent américain représenté principalement par les États-Unis. *Art in America* est ainsi une revue très centrée sur les actualités de la scène artistique des États-Unis.

II. *Artpress*

Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Artpress*

Rang					Pays	Villes	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010			1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	FR	Paris	414	1588	1662	1368	5032	55,80%	45,37%	51,57%	44,85%	47,86%
7	5	11	2	2	UK	London	21	91	32	196	340	2,83%	2,60%	0,99%	6,43%	3,23%
10	4	2	3	3	US	New York	13	95	121	103	332	1,75%	2,71%	3,75%	3,38%	3,16%
0	2	4	4	4	FR	Bordeaux	0	119	63	98	280	0,00%	3,40%	1,95%	3,21%	2,66%
3	3	8	8	5	CH	Geneva	35	117	35	36	223	4,72%	3,34%	1,09%	1,18%	2,12%
9	7	3	5	6	BE	Brussels	16	75	68	43	202	2,16%	2,14%	2,11%	1,41%	1,92%
17	6	8	7	7	FR	Lyon	2	76	35	39	152	0,27%	2,17%	1,09%	1,28%	1,45%
13	10	7	10	8	FR	Nice	7	64	39	30	140	0,94%	1,83%	1,21%	0,98%	1,33%
0	8	6	11	9	FR	Marseille	0	68	44	26	138	0,00%	1,94%	1,37%	0,85%	1,31%
2	20	28	58	10	CH	Zurich	75	17	12	6	110	10,11%	0,49%	0,37%	0,20%	1,05%
0	47	5	6	11	US	Los Angeles	0	8	56	42	106	0,00%	0,23%	1,74%	1,38%	1,01%
0	9	17	12	12	FR	Toulouse	0	65	19	21	105	0,00%	1,86%	0,59%	0,69%	1,00%
0	11	12	19	13	FR	Rennes	0	57	31	16	104	0,00%	1,63%	0,96%	0,52%	0,99%
6	12	20	32	14	NL	Amsterdam	25	51	17	9	102	3,37%	1,46%	0,53%	0,30%	0,97%
0	14	12	12	15	FR	Strasbourg	0	34	31	21	86	0,00%	0,97%	0,96%	0,69%	0,82%
0	13	17	14	16	FR	Nantes	0	38	19	18	75	0,00%	1,09%	0,59%	0,59%	0,71%
0	18	14	21	17	FR	Grenoble	0	19	24	15	58	0,00%	0,54%	0,74%	0,49%	0,55%
21	73	20	9	18	DE	Berlin	1	5	17	34	57	0,13%	0,14%	0,53%	1,11%	0,54%
0	34	10	32	19	ES	Barcelona	0	11	33	9	53	0,00%	0,31%	1,02%	0,30%	0,50%
5	30	40	80	20	CH	Lausanne	27	12	9	4	52	3,64%	0,34%	0,28%	0,13%	0,49%
4	20	75	181	21	CH	Bern	29	17	4	1	51	3,91%	0,49%	0,12%	0,03%	0,49%
0	15	50	27	22	FR	Dijon	0	29	7	10	46	0,00%	0,83%	0,22%	0,33%	0,44%
0	16	28	32	23	FR	Villeneuve d'ascq	0	24	12	9	45	0,00%	0,69%	0,37%	0,30%	0,43%
0	62	16	14	24	CA	Montréal	0	6	20	18	44	0,00%	0,17%	0,62%	0,59%	0,42%
17	23	19	44	25	IT	Milan	2	15	18	7	42	0,27%	0,43%	0,56%	0,23%	0,40%
0	17	34	44	26	FR	Saint-Etienne	0	22	11	7	40	0,00%	0,63%	0,34%	0,23%	0,38%
0	20	26	32	27	FR	Nîmes	0	17	13	9	39	0,00%	0,49%	0,40%	0,30%	0,37%
0	47	23	22	28	FR	Ivry Sur Seine	0	8	16	14	38	0,00%	0,23%	0,50%	0,46%	0,36%
8	54	0	38	29	CH	Bale	21	7	0	8	36	2,83%	0,20%	0,00%	0,26%	0,34%
12	47	121	18	30	DE	Hambourg	8	8	2	17	35	1,08%	0,23%	0,06%	0,56%	0,33%
21	0	15	27	31	FR	Montpellier	1	0	22	10	33	0,13%	0,00%	0,68%	0,33%	0,31%
0	54	23	27	31	FR	Reims	0	7	16	10	33	0,00%	0,20%	0,50%	0,33%	0,31%
0	38	20	64	33	BE	Anvers	0	10	17	5	32	0,00%	0,29%	0,53%	0,16%	0,30%
0	23	35	44	33	ES	Madrid	0	15	10	7	32	0,00%	0,43%	0,31%	0,23%	0,30%
0	38	28	38	35	FR	Tours	0	10	12	8	30	0,00%	0,29%	0,37%	0,26%	0,29%
0	34	45	25	35	FR	Arles	0	11	8	11	30	0,00%	0,31%	0,25%	0,36%	0,29%
0	47	26	38	37	AT	Vienna	0	8	13	8	29	0,00%	0,23%	0,40%	0,26%	0,28%
0	30	35	44	37	FR	Rouen	0	12	10	7	29	0,00%	0,34%	0,31%	0,23%	0,28%
0	28	64	25	37	NL	Rotterdam	0	13	5	11	29	0,00%	0,37%	0,16%	0,36%	0,28%
0	97	45	19	40	IT	Rome	0	3	8	16	27	0,00%	0,09%	0,25%	0,52%	0,26%
0	157	45	14	40	FR	Tourcoing	0	1	8	18	27	0,00%	0,03%	0,25%	0,59%	0,26%
21	19	92	64	40	FR	Toulon	1	18	3	5	27	0,13%	0,51%	0,09%	0,16%	0,26%
13	44	75	80	43	DE	Cologne	7	9	4	4	24	0,94%	0,26%	0,12%	0,13%	0,23%
21	112	25	64	44	FR	Limoge	1	2	15	5	23	0,13%	0,06%	0,47%	0,16%	0,22%
0	38	40	80	44	BE	Charleroi	0	10	9	4	23	0,00%	0,29%	0,28%	0,13%	0,22%
0	62	45	44	46	FR	Saint Paul de vence	0	6	8	7	21	0,00%	0,17%	0,25%	0,23%	0,20%
0	85	28	80	47	ES	Valence	0	4	12	4	20	0,00%	0,11%	0,37%	0,13%	0,19%
0	38	35	0	47	US	San Francisco	0	10	10	0	20	0,00%	0,29%	0,31%	0,00%	0,19%
0	97	35	44	47	FR	Caen	0	3	10	7	20	0,00%	0,09%	0,31%	0,23%	0,19%
0	28	92	80	47	FR	Les Sables d'olonne	0	13	3	4	20	0,00%	0,37%	0,09%	0,13%	0,19%
0	112	28	64	51	FR	La Seyne Mer	0	2	12	5	19	0,00%	0,06%	0,37%	0,16%	0,18%
0	34	56	133	51	FR	Troyes	0	11	6	2	19	0,00%	0,31%	0,19%	0,07%	0,18%
0	0	64	22	51	RU	Moscow	0	0	5	14	19	0,00%	0,00%	0,16%	0,46%	0,18%
0	23	0	80	51	FR	Chateauroux	0	15	0	4	19	0,00%	0,43%	0,00%	0,13%	0,18%
21	0	0	14	51	LU	Luxembourg	1	0	0	18	19	0,13%	0,00%	0,00%	0,59%	0,18%
21	73	50	64	56	BE	Ghent	1	5	7	5	18	0,13%	0,14%	0,22%	0,16%	0,17%
0	26	75	0	56	FR	Cannes	0	14	4	0	18	0,00%	0,40%	0,12%	0,00%	0,17%
21	62	40	181	58	BE	Liège	1	6	9	1	17	0,13%	0,17%	0,28%	0,03%	0,16%
0	62	50	80	58	FR	Lille	0	6	7	4	17	0,00%	0,17%	0,22%	0,13%	0,16%
0	34	92	103	58	FR	Poitier	0	11	3	3	17	0,00%	0,31%	0,09%	0,10%	0,16%
0	30	0	64	58	FR	Albi	0	12	0	5	17	0,00%	0,34%	0,00%	0,16%	0,16%
0	0	35	58	62	AT	Linz	0	0	10	6	16	0,00%	0,00%	0,31%	0,20%	0,15%
0	85	40	103	62	FR	Moulhouse	0	4	9	3	16	0,00%	0,11%	0,28%	0,10%	0,15%
0	97	40	80	62	FR	Vassivère	0	3	9	4	16	0,00%	0,09%	0,28%	0,13%	0,15%
0	73	56	64	62	FR	Gennevilliers	0	5	6	5	16	0,00%	0,14%	0,19%	0,16%	0,15%
0	62	75	58	62	FR	Metz	0	6	4	6	16	0,00%	0,17%	0,12%	0,20%	0,15%
0	85	92	32	62	FR	Avignon	0	4	3	9	16	0,00%	0,11%	0,09%	0,30%	0,15%

0	0	45	44	68	US	Santa Monica	0	0	8	7	15	0,00%	0,00%	0,25%	0,23%	0,14%
0	97	50	64	68	FR	Brétigny Orge	0	3	7	5	15	0,00%	0,09%	0,22%	0,16%	0,14%
0	44	92	103	68	IL	Tel Aviv	0	9	3	3	15	0,00%	0,26%	0,09%	0,10%	0,14%
0	47	92	80	68	FR	Le Havre	0	8	3	4	15	0,00%	0,23%	0,09%	0,13%	0,14%
0	73	64	80	72	FR	Rochechouart	0	5	5	4	14	0,00%	0,14%	0,16%	0,13%	0,13%
0	73	64	80	72	FR	Amiens	0	5	5	4	14	0,00%	0,14%	0,16%	0,13%	0,13%
0	97	75	44	72	FR	Bourges	0	3	4	7	14	0,00%	0,09%	0,12%	0,23%	0,13%
0	47	92	103	72	FR	Montbéliard	0	8	3	3	14	0,00%	0,23%	0,09%	0,10%	0,13%
11	157	157	181	72	CH	Lucerne	11	1	1	1	14	1,48%	0,03%	0,03%	0,03%	0,13%
0	0	157	24	72	ES	Bilbao	0	0	1	13	14	0,00%	0,00%	0,03%	0,43%	0,13%
0	26	0	0	72	FR	La Rochelle	0	14	0	0	14	0,00%	0,40%	0,00%	0,00%	0,13%
0	0	28	181	79	FR	Cajarc	0	0	12	1	13	0,00%	0,00%	0,37%	0,03%	0,12%
0	157	50	64	79	FR	Selesta	0	1	7	5	13	0,00%	0,03%	0,22%	0,16%	0,12%
0	0	56	44	79	IT	Turin	0	0	6	7	13	0,00%	0,00%	0,19%	0,23%	0,12%
0	157	75	38	79	CH	Sète	0	1	4	8	13	0,00%	0,03%	0,12%	0,26%	0,12%
0	97	0	27	79	IT	Venice	0	3	0	10	13	0,00%	0,09%	0,00%	0,33%	0,12%
0	73	64	133	84	FR	Nancy	0	5	5	2	12	0,00%	0,14%	0,16%	0,07%	0,11%
0	73	64	133	84	FR	Saint Fons	0	5	5	2	12	0,00%	0,14%	0,16%	0,07%	0,11%
0	112	64	64	84	FR	Quimper	0	2	5	5	12	0,00%	0,06%	0,16%	0,16%	0,11%
0	62	75	133	84	FR	Belfort	0	6	4	2	12	0,00%	0,17%	0,12%	0,07%	0,11%
0	157	75	44	84	BR	São Paulo	0	1	4	7	12	0,00%	0,03%	0,12%	0,23%	0,11%
0	38	157	181	84	NL	Hague	0	10	1	1	12	0,00%	0,29%	0,03%	0,03%	0,11%
21	112	157	38	84	DE	Munich	1	2	1	8	12	0,13%	0,06%	0,03%	0,26%	0,11%
0	30	0	0	84	FR	Caracassonne	0	12	0	0	12	0,00%	0,34%	0,00%	0,00%	0,11%
0	112	56	103	92	FR	Thiers	0	2	6	3	11	0,00%	0,06%	0,19%	0,10%	0,10%
0	47	92	0	92	FR	Créteil	0	8	3	0	11	0,00%	0,23%	0,09%	0,00%	0,10%
0	62	92	133	92	FR	Chalon Saone	0	6	3	2	11	0,00%	0,17%	0,09%	0,07%	0,10%
0	157	92	44	92	DE	Frankfurt	0	1	3	7	11	0,00%	0,03%	0,09%	0,23%	0,10%
0	38	157	0	92	UK	Edinburgh	0	10	1	0	11	0,00%	0,29%	0,03%	0,00%	0,10%
0	54	157	103	92	FR	Clermont-Ferrand	0	7	1	3	11	0,00%	0,20%	0,03%	0,10%	0,10%
0	0	157	27	92	FR	Ibos	0	0	1	10	11	0,00%	0,00%	0,03%	0,33%	0,10%
0	112	56	133	99	SE	Stockholm	0	2	6	2	10	0,00%	0,06%	0,19%	0,07%	0,10%
0	85	64	181	99	FR	Genas	0	4	5	1	10	0,00%	0,11%	0,16%	0,03%	0,10%
0	0	64	64	99	FR	Hérouville St Clair	0	0	5	5	10	0,00%	0,00%	0,16%	0,16%	0,10%
0	85	75	133	99	FI	Helsinki	0	4	4	2	10	0,00%	0,11%	0,12%	0,07%	0,10%
0	157	121	44	99	FR	Vitry Sur Seine	0	1	2	7	10	0,00%	0,03%	0,06%	0,23%	0,10%
0	0	121	38	99	FR	Noisy le Sec	0	0	2	8	10	0,00%	0,00%	0,06%	0,26%	0,10%
0	44	157	0	99	FR	La Roche Sur yon	0	9	1	0	10	0,00%	0,26%	0,03%	0,00%	0,10%
17	97	157	80	99	DE	Aachen	2	3	1	4	10	0,27%	0,09%	0,03%	0,13%	0,10%
21	157	157	44	99	CH	Neuchatel	1	1	1	7	10	0,13%	0,03%	0,03%	0,23%	0,10%
0	112	56	181	108	FR	Angoulême	0	2	6	1	9	0,00%	0,06%	0,19%	0,03%	0,09%
0	85	92	133	108	FR	Aix en Provence	0	4	3	2	9	0,00%	0,11%	0,09%	0,07%	0,09%
0	73	157	103	108	FR	Orléans	0	5	1	3	9	0,00%	0,14%	0,03%	0,10%	0,09%
0	0	0	32	108	FR	Carquefou	0	0	0	9	9	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,09%
0	0	50	181	112	FR	Noisiel	0	0	7	1	8	0,00%	0,00%	0,22%	0,03%	0,08%
0	157	64	133	112	FR	Colmar	0	1	5	2	8	0,00%	0,03%	0,16%	0,07%	0,08%
0	112	92	103	112	FR	Castres	0	2	3	3	8	0,00%	0,06%	0,09%	0,10%	0,08%
0	0	92	64	112	MC	Monaco	0	0	3	5	8	0,00%	0,00%	0,09%	0,16%	0,08%
0	0	92	64	112	FR	Languedoc Roussillon	0	0	3	5	8	0,00%	0,00%	0,09%	0,16%	0,08%
0	54	157	0	112	NL	Groningen	0	7	1	0	8	0,00%	0,20%	0,03%	0,00%	0,08%
0	54	157	0	112	FR	Poitou Charente	0	7	1	0	8	0,00%	0,20%	0,03%	0,00%	0,08%
21	97	157	103	112	IL	Jerusalem	1	3	1	3	8	0,13%	0,09%	0,03%	0,10%	0,08%
0	112	157	64	112	GR	Athens	0	2	1	5	8	0,00%	0,06%	0,03%	0,16%	0,08%
0	157	157	58	112	BE	Mons	0	1	1	6	8	0,00%	0,03%	0,03%	0,20%	0,08%
0	0	157	44	112	FR	Saint-Nazaire	0	0	1	7	8	0,00%	0,00%	0,03%	0,23%	0,08%
0	54	0	181	112	FR	Fontevraud	0	7	0	1	8	0,00%	0,20%	0,00%	0,03%	0,08%
0	97	92	181	124	FR	Kerguéhennec	0	3	3	1	7	0,00%	0,09%	0,09%	0,03%	0,07%
0	85	121	181	124	FR	Meymac	0	4	2	1	7	0,00%	0,11%	0,06%	0,03%	0,07%
0	112	121	103	124	FR	Bayonne	0	2	2	3	7	0,00%	0,06%	0,06%	0,10%	0,07%
0	157	157	64	124	BR	Porto Alegre	0	1	1	5	7	0,00%	0,03%	0,03%	0,16%	0,07%
0	0	157	58	124	FR	Bignan	0	0	1	6	7	0,00%	0,00%	0,03%	0,20%	0,07%
0	54	0	0	124	FR	Nevers	0	7	0	0	7	0,00%	0,20%	0,00%	0,00%	0,07%
0	54	0	0	124	FR	Pont A Mousson	0	7	0	0	7	0,00%	0,20%	0,00%	0,00%	0,07%
0	62	0	181	124	FR	Calais	0	6	0	1	7	0,00%	0,17%	0,00%	0,03%	0,07%
0	62	0	181	124	FR	Saint Paul	0	6	0	1	7	0,00%	0,17%	0,00%	0,03%	0,07%
15	0	0	80	124	IT	Pescara	3	0	0	4	7	0,40%	0,00%	0,00%	0,13%	0,07%
0	0	56	0	134	FR	Bretagne	0	0	6	0	6	0,00%	0,00%	0,19%	0,00%	0,06%
0	0	56	0	134	US	Milwaukee	0	0	6	0	6	0,00%	0,00%	0,19%	0,00%	0,06%
0	0	64	181	134	FR	Pau	0	0	5	1	6	0,00%	0,00%	0,16%	0,03%	0,06%
0	157	75	181	134	FR	Cahors	0	1	4	1	6	0,00%	0,03%	0,12%	0,03%	0,06%
21	0	75	181	134	UK	Oxford	1	0	4	1	6	0,13%	0,00%	0,12%	0,03%	0,06%
0	0	75	133	134	US	Chicago	0	0	4	2	6	0,00%	0,00%	0,12%	0,07%	0,06%
0	0	75	133	134	FR	Anger	0	0	4	2	6	0,00%	0,00%	0,12%	0,07%	0,06%
0	0	75	133	134	US	Santa Fe	0	0	4	2	6	0,00%	0,00%	0,12%	0,07%	0,06%

0	0	92	103	134	JP	Tokyo	0	0	3	3	6	0,00%	0,00%	0,09%	0,10%	0,06%
0	0	92	103	134	UK	Liverpool	0	0	3	3	6	0,00%	0,00%	0,09%	0,10%	0,06%
0	85	121	0	134	FR	St-Priest	0	4	2	0	6	0,00%	0,11%	0,06%	0,00%	0,06%
21	112	121	181	134	CH	Friboug	1	2	2	1	6	0,13%	0,06%	0,06%	0,03%	0,06%
21	85	157	0	134	FR	Besançon	1	4	1	0	6	0,13%	0,11%	0,03%	0,00%	0,06%
0	112	157	103	134	FR	Anncy	0	2	1	3	6	0,00%	0,06%	0,03%	0,10%	0,06%
0	157	157	80	134	FR	Antibes	0	1	1	4	6	0,00%	0,03%	0,03%	0,13%	0,06%
0	157	157	80	134	FR	Malakoff	0	1	1	4	6	0,00%	0,03%	0,03%	0,13%	0,06%
0	0	157	64	134	FR	Brest	0	0	1	5	6	0,00%	0,00%	0,03%	0,16%	0,06%
0	62	0	0	134	FR	Sens	0	6	0	0	6	0,00%	0,17%	0,00%	0,00%	0,06%
0	62	0	0	134	FR	Sénanque	0	6	0	0	6	0,00%	0,17%	0,00%	0,00%	0,06%
0	85	0	133	134	FR	Perpignan	0	4	0	2	6	0,00%	0,11%	0,00%	0,07%	0,06%
0	112	0	80	134	PT	Lisbon	0	2	0	4	6	0,00%	0,06%	0,00%	0,13%	0,06%
0	0	0	58	134	FR	Château Gontier	0	0	0	6	6	0,00%	0,00%	0,00%	0,20%	0,06%
0	157	75	0	156	FR	Céret	0	1	4	0	5	0,00%	0,03%	0,12%	0,00%	0,05%
0	157	75	0	156	FR	Marne la Vallé	0	1	4	0	5	0,00%	0,03%	0,12%	0,00%	0,05%
0	112	92	0	156	FR	Dunkerque	0	2	3	0	5	0,00%	0,06%	0,09%	0,00%	0,05%
0	157	92	181	156	FR	Saint Denis	0	1	3	1	5	0,00%	0,03%	0,09%	0,03%	0,05%
0	0	92	133	156	FR	Crestet	0	0	3	2	5	0,00%	0,00%	0,09%	0,07%	0,05%
0	0	92	133	156	FR	Valenciennes	0	0	3	2	5	0,00%	0,00%	0,09%	0,07%	0,05%
0	0	121	103	156	MX	Mexico City	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,06%	0,10%	0,05%
21	157	157	133	156	DE	Stuttgart	1	1	1	2	5	0,13%	0,03%	0,03%	0,07%	0,05%
0	0	157	80	156	DE	Kalsruhe	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	0	157	80	156	DE	Leipzig	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	0	157	80	156	ES	San Sebastian	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	0	157	80	156	FR	Orthez	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	0	157	80	156	TR	Istanbul	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	73	0	0	156	FR	Cadillac	0	5	0	0	5	0,00%	0,14%	0,00%	0,00%	0,05%
0	73	0	0	156	FR	Cergy Pontoise	0	5	0	0	5	0,00%	0,14%	0,00%	0,00%	0,05%
0	73	0	0	156	FR	Chambery	0	5	0	0	5	0,00%	0,14%	0,00%	0,00%	0,05%
0	73	0	0	156	FR	Jouy en Josas	0	5	0	0	5	0,00%	0,14%	0,00%	0,00%	0,05%
0	0	75	0	173	FR	Herblay	0	0	4	0	4	0,00%	0,00%	0,12%	0,00%	0,04%
0	157	92	0	173	DE	Martigny	0	1	3	0	4	0,00%	0,03%	0,09%	0,00%	0,04%
0	112	121	0	173	AU	Sydney	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	112	121	0	173	FR	Sion	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	112	121	0	173	HU	Budapest	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	112	121	0	173	FR	Labege	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	112	121	0	173	FR	Saint Raphael	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	157	121	181	173	FR	Echirolles	0	1	2	1	4	0,00%	0,03%	0,06%	0,03%	0,04%
0	0	121	133	173	NL	Eindhoven	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,06%	0,07%	0,04%
0	0	121	133	173	NL	Maastricht	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,06%	0,07%	0,04%
0	0	121	133	173	FR	Chaumont	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,06%	0,07%	0,04%
0	97	157	0	173	FR	Gravelines	0	3	1	0	4	0,00%	0,09%	0,03%	0,00%	0,04%
0	97	157	0	173	FR	Macon	0	3	1	0	4	0,00%	0,09%	0,03%	0,00%	0,04%
0	112	157	181	173	NL	Utrecht	0	2	1	1	4	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%	0,04%
0	157	157	133	173	FR	Tarbes	0	1	1	2	4	0,00%	0,03%	0,03%	0,07%	0,04%
0	0	157	103	173	IT	Naples	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,10%	0,04%
0	0	157	103	173	FR	Sigean Sérignan	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,10%	0,04%
0	0	157	103	173	US	California	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,10%	0,04%
0	85	0	0	173	FR	Niort	0	4	0	0	4	0,00%	0,11%	0,00%	0,00%	0,04%
0	85	0	0	173	FR	Cotances	0	4	0	0	4	0,00%	0,11%	0,00%	0,00%	0,04%
0	97	0	181	173	NO	Oslo	0	3	0	1	4	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%	0,04%
17	0	0	133	173	DE	Krefeld	2	0	0	2	4	0,27%	0,00%	0,00%	0,07%	0,04%
0	0	0	80	173	FR	Pougues les Eaux	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,04%
0	0	0	80	173	GR	Thessalonique	0	0	0	4	4	0,00%	0,00%	0,00%	0,13%	0,04%
0	0	92	0	197	CA	St Jérome Quebec	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	IT	Prato	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	SE	Malmo	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	FR	Colle sur loup	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	ES	Saint Jacques de compostelle	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	US	Sheboygan	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	0	92	0	197	FR	Castelmoron D'albret	0	0	3	0	3	0,00%	0,00%	0,09%	0,00%	0,03%
0	157	121	0	197	FR	Beauvais	0	1	2	0	3	0,00%	0,03%	0,06%	0,00%	0,03%
0	157	121	0	197	FR	Annemasse	0	1	2	0	3	0,00%	0,03%	0,06%	0,00%	0,03%
0	157	121	0	197	FR	Limousin	0	1	2	0	3	0,00%	0,03%	0,06%	0,00%	0,03%
0	0	121	181	197	US	Miami	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%
0	0	121	181	197	CZ	Prague	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%
0	0	121	181	197	UK	Glasgow	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%
0	0	121	181	197	FR	Cherbourg	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%
0	112	157	0	197	FR	Corbeil	0	2	1	0	3	0,00%	0,06%	0,03%	0,00%	0,03%
0	112	157	0	197	US	Orion	0	2	1	0	3	0,00%	0,06%	0,03%	0,00%	0,03%
0	112	157	0	197	FR	Saint Rémy de Provence	0	2	1	0	3	0,00%	0,06%	0,03%	0,00%	0,03%

0	112	157	0	197	FR	Chatellerault	0	2	1	0	3	0,00%	0,06%	0,03%	0,00%	0,03%
0	112	157	0	197	FR	Mérignac	0	2	1	0	3	0,00%	0,06%	0,03%	0,00%	0,03%
0	157	157	181	197	FR	Montrouge	0	1	1	1	3	0,00%	0,03%	0,03%	0,03%	0,03%
0	157	157	181	197	FR	Evry	0	1	1	1	3	0,00%	0,03%	0,03%	0,03%	0,03%
0	157	157	181	197	HR	Zabreb	0	1	1	1	3	0,00%	0,03%	0,03%	0,03%	0,03%
0	0	157	133	197	RO	Bucharest	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	FR	Lectoure Agen	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	DK	Copenhagen	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	DE	Wolfsburg	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	LT	Vilnius	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	IT	Rivoli	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	FR	Altkirch	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	NL	Cassel	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	SN	Dakar	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	157	133	197	FR	Mouans Sartoux	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	97	0	0	197	FR	Ferney Voltaire	0	3	0	0	3	0,00%	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%
0	97	0	0	197	FR	Crest	0	3	0	0	3	0,00%	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%
0	97	0	0	197	FR	Boulogne	0	3	0	0	3	0,00%	0,09%	0,00%	0,00%	0,03%
0	112	0	181	197	IT	Florence	0	2	0	1	3	0,00%	0,06%	0,00%	0,03%	0,03%
0	112	0	181	197	BR	Jau	0	2	0	1	3	0,00%	0,06%	0,00%	0,03%	0,03%
0	112	0	181	197	FR	Arras	0	2	0	1	3	0,00%	0,06%	0,00%	0,03%	0,03%
0	157	0	133	197	FR	Saché	0	1	0	2	3	0,00%	0,03%	0,00%	0,07%	0,03%
0	157	0	133	197	KR	Seoul	0	1	0	2	3	0,00%	0,03%	0,00%	0,07%	0,03%
0	157	0	133	197	CH	Vevey	0	1	0	2	3	0,00%	0,03%	0,00%	0,07%	0,03%
15	0	0	0	197	DE	Darmstadt	3	0	0	0	3	0,40%	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%
0	0	0	103	197	FR	Roubaix	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	AT	Graz	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	FR	Monbeliard	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	CN	Shanghai	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	IL	Petach Tikva	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	ES	Cuenca	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	DE	Baden Baden	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	ES	Santiato de Compostela	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	AE	Sharjah	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	DE	Dortmund	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	EG	Cairo	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	FR	Alex	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	0	103	197	FR	St Cyprien	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	121	0	252	FR	Beaumont du lac	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	DE	Bonn	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	Tarn	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	Firminy	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	La Defense	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	US	Buffalo	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	Ajaccio	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	US	Oklahoma	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	SL	Sierra Leon	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	Louviers	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	FR	Frèjus	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	121	0	252	ZA	Johannesburg	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Tournus	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Cote d'azur	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Mans	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Rodez	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Méru	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Montlucon	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	157	157	0	252	FR	Vincennes	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	0	157	181	252	DE	Wiesbaden	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	FR	Colombier	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	FR	Montreuil	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	FR	Pontault Combault	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	FR	Aubervilliers	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	RO	Timisoara	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	DE	Munster	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	IT	Siena	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	UK	Manchester	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	FR	Mantes la Jolie	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	0	157	181	252	US	Washington	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,03%	0,03%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Saverne	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	US	Berkeley	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Poet Laval	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Mihaud	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	CH	Locarno	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Sèvres	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%

0	112	0	0	252	CH	Auvernier	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Martigues	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Agen	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	IT	Spoleto	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	St Brieuc	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	BE	Knokke	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Charleville	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Chatellereault	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Chatou	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Jouy sur Eure	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
0	112	0	0	252	FR	Vichy	0	2	0	0	2	0,00%	0,06%	0,00%	0,00%	0,02%
21	157	0	0	252	IE	Dublin	1	1	0	0	2	0,13%	0,03%	0,00%	0,00%	0,02%
0	157	0	181	252	BE	Otegem	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,03%	0,02%
0	157	0	181	252	FR	Chagny	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,03%	0,02%
0	157	0	181	252	BE	Hasselt	0	1	0	1	2	0,00%	0,03%	0,00%	0,03%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Evian	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	KR	Busan	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	PL	Varsovie	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	CH	Winterhur	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	AT	Bregenz	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	KR	Gwangju	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Dinard	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Cesson sévigné	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	ES	Castello	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Fresnes	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	CU	Havana	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	TN	Tunis	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Versailles	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	133	252	FR	Juvisy sur orge	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	157	0	317	JP	Maebasqhi	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Houston	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	UK	Hull	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	CA	Toronto	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Colorado	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Mineapolis	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Dallas	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	LU	Dudelange	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Deauville	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	AU	Melbourg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Givors	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	BE	Antwerp	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	San Diego	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Pays de la Loire Venice	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Rueil Malmaison	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Saint Brieuc	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	DE	Emsdetten	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	ME	Montenegro	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Figeac	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	PL	Varsovie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	DE	Hanover	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Auch	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Auvers sur Oise	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Choisy Le roi	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Cluny	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Clisson	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	UK	Clochester	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Saint Germain En Laye	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Fontenay le Comte	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Forbach	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Fraissé des corbières	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	SE	Uppsala	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	IT	Mondovi	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Corte	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Cotes d'armor	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	BG	Sofia	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	DE	Wurttemberg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Le Poet laval	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Vandoeuvre	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Blanc Mesnil	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Brive	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	DE	Nuremberg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Levallois	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%

0	0	157	0	317	ES	Gerona	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	UK	Leeds	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	CA	Halifax	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	MA	Marrakech	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	IT	Palermo	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Romans	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	PL	Lodz	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	RU	Saint-Petersburg	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Youngstown	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Biron	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Chateaugiron	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Cambrai	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	EG	Alexandrie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	IE	Limerick	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	NO	Moss	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	FR	Mont De Marsan	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	MX	Monterrey	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	MX	Monterrey	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	US	Orlando	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	AT	Saint Savin	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	157	0	317	GH	Accra	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	St Michel En Thiérache	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FI	Turku	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Anduze	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Anglet	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Apt	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Ussel	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	NL	Delft	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Pourrières	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Erratum	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Essonnes	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	IT	Ferrare	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Pont En Royans	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Pont	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FI	Pori	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Aubusson	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Aurillac	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Clamecy	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Floriac	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Gueret	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Guérigny	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Bar Le Duc	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Barbentane	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Charité sur Loire	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	CH	Lugano	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Médoc	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Samoens	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Aigues Mortes	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	BE	Coutrai	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	CH	Soleure	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	St Alban	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	BE	Le Zoute	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Lavalette	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	BE	Ostende	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	NL	Otterlo	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Bouchemaine	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	DE	Léningrad	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	ES	Lérida	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	US	Santa Barbara	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	US	Oakland	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	BE	Saint Niklaas	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Louveciennes	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Longwy	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Orléans	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	DE	Heidelberg	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	NL	Rhoon	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Baillargues	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Cavailon	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	NL	Arnhem	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Champoclause	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Chartres	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	CH	Motiers	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	DE	Melle	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%

0	157	0	0	317	FR	Meudon	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Mont St Aignan	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	MC	Monte Carlo	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	MA	Rabat	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	FR	Pézenas	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	157	0	0	317	ES	Santa Cruz De Tenerife	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
0	0	0	0	317	BE	Tielt	0	1	0	0	1	0,00%	0,03%	0,00%	0,00%	0,01%
21	0	0	0	317	DE	Duisburg	1	0	0	0	1	0,13%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
21	0	0	0	317	CH	Saint-Gallen	1	0	0	0	1	0,13%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
21	0	0	0	317	CH	Lutzelfluth	1	0	0	0	1	0,13%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
21	0	0	0	317	DE	Tubingen	1	0	0	0	1	0,13%	0,00%	0,00%	0,00%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Philadelphia	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CH	Cologny	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	JP	Echigo Tsumari	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	HR	Dubrovnik	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Newport beach	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	BA	Sarajevo	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Sarrebruck	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Columbus	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	ES	Gijon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Glaris	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	TW	Taipei	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Tanlay	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Pouilly en Auxois	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Venice CA	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Peenemunde La Valette du Var	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CH	Saas Fee	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Sacramento	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Eveuw	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	RU	Ekaterinbourg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Enghien les Bains	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Serignan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	ES	Seville	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Aubenas	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Boissy le Chatel	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	ES	Grenade	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Tierce	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Saint Gaudens	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Pittsburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	PL	bialystok	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Bibérac	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Baltimore	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Gap	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	AR	Ushuaia	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	isle sur Sorgue	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Lutz	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Martinique	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Mas d'Azil	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Maubeuge	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IT	Modena	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Monauban	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Monflanquin	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Nogent sur Marne	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UK	Nottingham	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	BE	Tervueren	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CN	Beijing	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	AU	Perth	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	AT	Salzburg	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Cachan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Culver city	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	BE	Grand Horru	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Nanterre	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UK	Bristol	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IL	Holon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UA	Kiev	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CA	Ottawa	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	RS	Belgrade	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	BJ	Benin	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Breme	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Les Arques	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Les mesnuls	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Hartford	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Octeville	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%

0	0	0	181	317	CA	Larouche	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Sindelfingen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	BE	Louvian La Neuve	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	LA	Luang Prabang	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Long Beach	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Delme	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	La Motte Servolex	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Villejuif	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Issoire	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	GR	Hydra	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	LI	Vaduz	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Fullerton CA	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IT	Haut Adige Sud Tyrol	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	ML	Bamako	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Amilly	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	ES	Vigo	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UK	Biot	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CN	Jinan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IT	Caraglio	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IT	Carreare	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Carros	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Cases de Pène	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Bobigny	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Chambord	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Chateaux de la Loire	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	US	Beverly Hills	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IL	Herzliva	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IL	Holon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Dresden	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IN	Gurgaon	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Pacy sur Eure	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CN	Hongkong	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	IT	Albisola	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	DE	Leverkusen	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CN	Lianzhou	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UK	Milton Keynes	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Montelimar	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Saint Saulve	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Salses le Chateau	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	CH	Thun	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	UK	Walsall	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	FR	Juan-les-Pins	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	181	317	JP	Yokohama	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
						Total	742	3500	3223	3050	10515	100%	100%	100%	100%	100%

* Ce tableau a été créé en comptant un par un tous les articles parus dans la rubrique *Review* d'*Artpress* de 1971 à 2010.
Ces articles indiquent les lieux (nom de ville) d'exposition d'art contemporain au monde.
* Certains pays s'étendent sur une modeste superficie comme Luxembourg, Lichtenstein etc., sont inclus dans ce tableau.

Pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, *Artpress* a concentré 10 515 articles consacrés aux expositions d'art contemporain organisées dans 548 villes différentes. Commençant par rassembler 742 articles et 39 villes différentes parus dans les années 70, le nombre d'articles et de villes augmente fortement dans années 80 (3500 articles/256 villes). *Artpress* connaît ensuite une légère baisse du nombre d'articles (-6% /3223 articles), alors que le nombre de villes se développe (+14%/293 villes) par rapport aux années 80. On peut donc dire que la diminution du nombre d'articles engendrée par la crise économique est un phénomène global pour les revues internationales, ce qui permet à l'Occident de tourner leur intérêt vers les pays « périphériques » ou les régions. *Artpress* connaît encore une légère chute de 5% du nombre d'articles (3050 articles) dans

les années 2000, tandis que le nombre de villes se développe encore (+11%/330 villes) par rapport aux années 90. Cela dit que l'internationalisation et la régionalisation marquées dans les années 90 continuent à influencer le développement des territoires de l'art contemporain mentionnés dans la rubrique *Review* d'*Artpress* jusqu'à la dernière décennie de notre enquête.

II-I. Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artpress*

Avec 5032 articles représentant 47,86% du total parus pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, Paris se positionne à la 1re place dans le classement des principales villes d'art contemporain selon *Artpress*. Il est intéressant de remarquer que cette ville accède à la meilleure visibilité internationale pour *Artpress* ; notons qu'elle est placée entre 3e et 8e dans le classement des autres revues d'art que l'on a étudiées. Ce seul résultat montre qu'*Artpress* développe un intérêt particulier pour la France. Commençant par concentrer 414 articles représentant 55,8% du total dans les années 70, la capitale française connaît une forte croissance de 283% du nombre d'articles malgré une baisse de 10,43 points de la proportion totale marquée pendant la même période. La visibilité de Paris se développe encore avec une croissance du nombre d'article (+5%) et de la proportion totale (+6,20 points) dans les années 90, alors qu'elle finit par connaître une chute pour le nombre d'articles (-18%) et la proportion totale (-6,72 points) dans les années 2000. Constatons donc qu'il y a une idée de décapitalisation en France dans les années 2000 ; quand on voit uniquement la proportion totale, la part de Paris se diminue en général dans les années 2000 dans les quatre revues occidentales.

Londres se positionne à la 2e place dans le classement pendant les 40 ans de l'enquête avec 340 articles représentant 3,23% du total. Malgré l'idée que « *New York est la capitale de l'art contemporain* », on voit bien qu'encore une ville européenne qui suit la capitale française. Cela dit qu'*Artpress* s'intéresse davantage aux actualités de l'art qui se passe en Europe ; le contexte géographique influence ainsi la visibilité des territoires de l'art contemporain. Remarquons cependant un écart considérable de 44,63 points avec la capitale française, ce qui nous permet de penser que l'ethnocentrisme des revues occidentales se manifeste à travers des grandes villes : New York pour les revues américaines, Paris pour *Artpress*. Commençant par occuper la 7e place dans les

années 70 avec 21 articles représentant 2,83% du total, la capitale britannique connaît une forte progression du nombre d'articles (+70 articles) dans les années 80, en montant de 3 places (5^{e}) sur l'échelle hiérarchique par rapport aux années 70. Dans les années 90, elle connaît une chute très importante à tous les niveaux ; en connaissant une baisse de 65% du nombre d'articles et de 1,61 point de la proportion totale, elle recule, en effet, de 6 places dans le classement par rapport aux années 80. Cela montre que l'effet des « jeunes artistes britanniques » ne marche aussi bien dans la revue française par rapport à dans les autres revues d'art accordant une visibilité bien nette à la capitale britanniques dans les années 90. La visibilité londonienne éclate finalement dans les années 2000 avec une augmentation impressionnante du nombre d'articles (+164 articles !) et 5,44 points de la proportion totale. Elle atteint enfin la 2^{e} place en devançant New York avec une différence de 93 articles avec cette ville américaine, ce qui nous permet de penser que le groupe yBa a pu jouer un rôle important pour la visibilité britannique. Quand on compare le classement d'*Artpress* concernant les principales villes avec celui des autres revues d'art, on peut constater que Londres reste à la 2^{e} place dans le classement de *Flash Art*, alors que cette ville développe une visibilité relativement faible dans les revues américaines (*Art in America* : 5^{e}, *Artforum* : 3^{e}), ce qui nous permet de penser qu'il existe une zone américain et celle de européen.

Pendant les 40 ans de l'enquête, il est intéressant de voir que New York occupe la 3^{e} place dans le classement des principales villes d'art contemporain pour *Artpress* avec un pourcentage relativement faible (3,16% du total) par rapport au classement des autres revues d'art, dans lesquels cette ville se positionne à la première place avec un poids très lourd. Commençant par occuper la 10^{e} place avec 13 articles représentant 1,75% du total parus dans les années 70, New York connaît une forte croissance de 631% du nombre d'articles et de 0,96 point de la proportion totale dans les années 80, tout en progressant de 7 places (4^{e}) dans le classement par rapport aux années 70. Cette ville occupe ensuite la 2^{e} place avec une croissance de 26% du nombre d'articles et de 1,04 point de la proportion totale dans les années 90. Une régression conséquente que la « capitale de l'art contemporain » connaît dans les années 2000 ; New York recule d'une place avec une baisse de 15% du nombre d'articles et de 0,37 point de la proportion totale. Remarquons finalement que la puissance new yorkaise n'est pas universellement admise quand on change de revue d'art et qu'*Artpress*, revue

profitant de label « international » (*Artpress internaional*) s'ouvre évidement vers le monde, mais elle reste très centrique en accordant un grand intérêt à la capitale française.

Avec 280 articles représentant 2,66% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, Bordeaux se classe en 4^{e} position. Dès son apparition marquée au cours des années 80, on peut remarquer que cette ville française émerge de façon exemplaire dans le classement ; elle occupe la 2^{e} place avec 119 articles représentant 3,4% du total, alors qu'elle reste quasi invisible pendant 40 ans dans le classement des autres revues (*Artforum* : 76^{e}, *Flash Art* : 82^{e}). Cette ville est même absente dans *Art in America*. Cela montre très clairement qu'*Artpress* est une revue très centrée sur la France. Dans les années 90, cette ville recule de 2 places par rapport aux années 80, tout en perdant environ 50% du nombre d'articles. La croissance remonte finalement (nombre d'articles : +55,5%, proportion totale : +1,26 point) dans les années 2000, même si cette ville reste toujours à la 4^{e} place.

Avec 223 articles représentant 2,12% du total, Genève développe, comme Bordeaux, une visibilité internationale relativement forte dans le classement des principales villes d'art contemporain par rapport à ceux des autres revues d'art (*Artforum* : 45^{e}, *Art in America* : 160^{e}, *Flash Art* : 27^{e}). Cette ville suisse se positionne à la 5^{e} place pendant les 40 ans de l'enquête, ce qui nous permet de penser qu'*Artpress* est une revue d'art « internationale » en s'intéressant davantage aux territoires européens occupant d'abord la 3^{e} place avec 35 articles représentant 4,72% du total parus dans les années 70, cette ville suisse connaît une croissance remarquable de 234% du nombre d'articles, alors que sa proportion totale est en baisse de 1,38 point dans les années 80. En entrant dans les années 90, elle connaît les mêmes chiffres que les années 70 pour le nombre d'articles, ce qui fait finalement une perte importante de 82 articles par rapport aux années 80. Genève perd, par ailleurs, 4 places par rapport aux années 80, tout en occupant la 8^{e} place qu'elle garde jusqu'aux années 2000. Genève figure, en effet, pratiquement les mêmes chiffres qu'aux années 90 pour le nombre d'articles (36) et la proportion totale (1,18%). Cette trajectoire du développement se ressemble beaucoup à celle de Bordeaux montrant une très forte visibilité dans les années 80, puis cette ville perd considérablement son nombre d'articles dans les années 90. On va voir que ce courant de développement reste très récurant pour d'autres villes européennes (Brussels, Lyon, Nice, Marseille, etc.) notamment pour les

villes suisses (Zurich, Lausanne, Bern), ce qui nous permet de penser qu'il y a une politique éditoriale de la part d'*Artpress* favorisant la visibilité des villes européennes pendant cette période.

Avec 202 articles représentant 1,92% du total rassemblés pendant les 40 ans de l'enquête, Bruxelles se positionne à la 6e place dans le classement. Constatons donc que les principales villes d'art contemporain sont géographiquement très diverses : deux villes françaises, une ville britannique, américaine, suisse et belge. Comme Bordeaux et Genève, cette ville connaît un écart important pour sa position avec le classement des principales villes d'art contemporain des autres revues d'art ; *Artforum* : écart de 25 places, *Art in America* : écart de 44 places, *Flash Art* : écart de 10 places. Si on pense que la Belgique est un des pays frontaliers comme la Suisse (Genève) et la langue officielle est le Français, on peut dire que la facture « géographique » et culturelle joue un rôle important pour la visibilité des territoires de l'art contemporain dans *Artpress*. Quant au développement par décennie de cette ville, elle occupe la 9e place dans les années 70 avec 16 articles représentant 2,16% du total. Dans les années 80, elle montre une croissance importante du nombre d'articles (+59 articles), tout en se positionnant à la 7e place. Cette ville atteint ensuite à la 3e place dans les années 90, mais elle connaît à la fois une légère diminution de 9% du nombre d'articles et de 0,03 point de la proportion totale. Dans les années 2000, Bruxelles connaît finalement une baisse de 37% du nombre d'articles et de 0,7 point de la proportion totale, tout en reculant de 2 places par rapport aux années 90. Il est possible de dire que c'est Berlin qui absorbe la visibilité de Bruxelles dans les années 2000 où la capitale allemande attend presque le même niveau pour le nombre d'articles (34) que la capitale belge.

Comme les autres villes européennes, on peut voir que la visibilité de Lyon est surévaluée dans la rubrique *Review* d'*Artpress* par rapport à dans celle des autres revues d'art. On peut, en effet, remarquer que cette ville occupe, pendant 40 ans, entre la 82e et la 160e place dans le classement des quatre revues d'art, alors qu'elle se positionne à la 7e place dans le classement d'*Artpress*. Commençant par occuper la 17e place avec 2 articles représentant 0,27% du total parus dans les années 70, Lyon connaît une forte croissance des chiffres à tous les niveaux dans les années 80 : 6e place/76 articles/2,17%. Dans les années 90, elle perd très nettement sa dynamique de croissance connaissant une baisse de 54% du nombre d'articles et de 1,08 point de la proportion

totale. Cette ville perd, en effet, 2 places dans l'échelle hiérarchique par rapport aux années 80. En se positionnant à la 7e place, la croissance lyonnaise remonte légèrement dans les années 2000 (+1,42% du nombre d'articles, +0,19 point de la proportion totale).

Avec 140 articles représentant 1,33% du total rassemblés pendant les 40 ans de l'enquête, Nice se positionne à la 8e place. Quand on considère le classement des principales villes d'art contemporain des autres revues d'art, la présence de cette ville française est extrêmement forte dans *Artpress,* puisqu'elle se classe en 126e (*Artforum*) et en 33e (*Flash Art*) dans les autres revues d'art et qu'elle est même absente dans *Art in America*. Commençant par occuper la 13e place avec 7 articles représentant 1,94% du total parus dans les années 70, Nice est en pleine croissance dans les années 80 ; elle se positionne à la 10e place avec une étonnante croissance de 814% du nombre d'articles et de 0,89 point de la proportion totale. Bien que cette ville connaisse une baisse de 39% du nombre d'articles et de 0,62 point de la proportion totale dans les années 90, il est intéressant de remarquer qu'elle remonte dans l'échelle hiérarchique, en gagnant 3 places par rapport aux années 80. En entrant dans les années 2000, cette ville finit par connaître une diminution de 23% du nombre d'articles et de 0,23 point de la proportion totale, tout en connaissant un recul de 3 places (10e) par rapport aux années 90. Cela dit qu'*Artpress* s'intéresse de plus en plus aux pays non-frontaliers, si on pense que la visibilité de Londres s'est éclatée pendant cette dernière décennie de notre enquête.

Avec 138 articles représentant 1,31% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, Marseille se positionne à la 9e place. La position de cette ville française est encore surévaluée, comme les autres villes françaises, dans *Artpress* par rapport aux autres revues d'art. Elle connaît un écart remarquable de 78 places avec *Artforum* et de 34 places avec *Flash Art.* Remarquons notamment qu'elle n'est même pas figurée dans la rubrique *Review* d'*Art in America* comme dans le cas de Bordeaux et Nice. Apparu pour la première fois dans les années 80 avec 68 articles représentant 1,31% du total, Marseille se positionne à la 6e place (+ 2 places par rapport aux années 80) dans les années 90 malgré une chute considérable de 35% du nombre d'articles et de 0,57 point de la proportion totale marquée pendant la même période. Dans les années 2000, cette ville connaît finalement une chute importante de 5 places dans le classement, ainsi qu'une baisse de 41% du nombre d'articles et

de 0,52 point de la proportion totale, ce qui nous permet encore de penser qu'*Artpress* s'intéresse de moins en moins aux territoires français à l'ère de la mondialisation.

En se positionnant à la 10e place avec 110 articles représentant 1,05% du total rassemblés pendant les 40 ans de l'enquête, on peut remarquer que la position de Zurich est très proche de celle d'*Artforum* (12e) et de *Flash Art* (11e), alors qu'un écart de 20 places avec *Art in America* que cette première ville suisse connaît. Remarquons que la langue officielle du canton de cette ville est l'Allemand, alors que celle de Genève, ville très valorisée dans cette revue française, est le Français. Cela dit que la langue a toujours un lien important avec la visibilité des territoires de l'art contemporain. Zurich occupe la 2e place dans les années 70 avec 75 articles représentant 10,11% du total. Elle entre ensuite dans une période de régression à partir des années 80 ; Zurich connaît d'abord une chute très importante de 18 places, tout en subissant une baisse de 77% du nombre d'articles et de 9,62 points de la proportion totale par rapport aux années 70. Cette ville se positionne, par la suite, à la 28e place dans les années 90 en connaissant une chute de 29% du nombre d'articles et de 0,12 point de la proportion totale. La baisse des chiffres s'aggrave encore dans les années 2000 ; Zurich perd finalement 30 places par rapport aux années 90 avec une baisse de 50% du nombre d'articles et de 0,17 point de la proportion totale. Remarquons que cette décroissance progressive de Zurich est bien le contraire à Berlin, ville bien sûr germanophone, connaissant une croissance constante pendant 40 ans (70' :1 article/0,13%, 80' : 5 articles/0,14%, 90' : 17 articles/0,53%, 2000' : 34 articles/1,11%). Tout cela nous permet de penser que la visibilité de cette nouvelle ville d'art contemporain peut influencer les autres villes européennes.

Parmi 10 villes que nous venons de regarder, nous comptons 5 villes françaises et 4 villes européennes (Royaume-Uni, Suisse, Belgique) qui sont géographiquement très proches de la France. Il n'y a que New York qui est une ville non-européenne, tout en sachant qu'aucune ville non-occidentale n'est mentionnée dans cette liste. Si on élargit un peu notre repérage dans la liste du classement des principales villes d'art contemporain, on ne compte que 5 villes issues de l'Amérique du Nord et une ville sud-américaine parmi les 99 premières villes d'art contemporain, alors que le reste des territoires sont exclusivement européens dont 58% sont des villes françaises. Notons que Moscow qui se positionne à la 51e est la première ville qui est très éloignée de la France et que Tel

Aviv classée en 103e est la première ville non-occidentale dans le Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Artpress*. Cela dit, de nouveau, que cette revue d'art est d'abord très centrée sur les villes françaises ensuite sur les villes européennes. Le label « *international* » qu'utilise cette revue dépend, en effet, des territoires européens, alors que l'intérêt d'*Art in America* traverse relativement bien son continent par rapport à cette revue française, en présentant davantage les actualités qui se passe en Europe. *Artpress* et *Art in America* sont ainsi très occidentaux.

Comme dans le classement d'*Art in America*, il est possible de dégager par cette revue une tendance générale pour le développement des territoires de l'art contemporain par décennie. Constatons d'abord que la part de Paris reste relativement bien stable pendant 40 ans, mais cette ville connaît une chute assez importante dans les années 2000, marqué par l'émergence des territoires anglophones. Les années 80 sont marquées par l'internationalisation ainsi que la régionalisation pour *Artpress* grâce aux grandes villes françaises et européennes comme Londres, Bordeaux, Genève, Bruxelles, Lyon, etc. Cela dit que la globalisation se manifeste en même temps que la décentralisation dans le domaine des arts visuels. Dans les années 90, la part des villes européennes se diminue très considérablement, parce que New York suscite un grand intérêt des journalistes d'*Artpress*, ce qui nous permet de penser que c'est à partir de cette période que cette revue française élargit remarquent les frontières du monde.

II-II. Classement des principales villes d'art contemporain d'Asie de l'Est en termes de nombre d'articles selon *Artpress*

Tokyo se positionne à la 134e place seulement avec 6 articles représentant 0,06% du total paru pendant les 40 ans de l'enquête, ce qui fait finalement un énorme écart de 124 places avec Zurich. Contrairement aux villes européennes que l'on vient d'étudier, cette première ville de l'Extrême-Orient est nettement dévaluée dans le classement des principales villes d'art contemporain par rapport à celui des trois autres revues d'art (entre 8e et 34e) pendant 40 ans. Cela dit qu'*Artpress* s'intéresse davantage aux actualités de l'art qui se passent d'abord en France, puis en Europe et aux États-Unis. En se positionnant à la 92e place dans les années 90 avec 3 articles représentant 0,09%, la

capitale japonaise connaît également 3 articles dans les années 2000. On remarque également que cette ville connaît une baisse importante de 11 places par rapport aux années 90. Nous retenons une chose essentielle ; la visibilité de Tokyo se manifeste à partir des années 90, ce qui nous permet de penser que la globalisation ainsi que l'élargissement des territoires de l'art contemporain ont bien eu lieu à partir de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989).

Avec 3 articles représentant 0,03% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, Shanghai et Séoul se positionnent à la 197^{e} place avec 40 autres villes. On peut d'abord remarquer que Shanghai est apparue une seule fois dans les années 2000, alors que Séoul s'émerge dans la rubrique *Review* d'*Artpress* dans les années 80 avec un seul article. On peut remarquer que cette dernière n'est plus visible dans les années 90 et qu'elle réapparaît dans les années 2000 avec 2 articles consacrés aux expositions d'art contemporain. Comme le cas de Tokyo, on peut constater que ces 2 villes de l'Asie de l'Est, notamment Séoul, développent une visibilité très faible dans le classement des principales villes d'art contemporain selon *Artpress* par rapport à celui des trois autres revues d'art ; Séoul se positionne entre la 66^{e} et la 79^{e} place dans *Art in America, Artforum* et *Flash Art* alors que Shanghai se figure entre la 110^{e} et la 160^{e} place. Cette ville ultra-moderne est même absente dans le classement de *Flash Art*. Ce résultat montre que la globalisation ne signifie pas une pleine ouverture vers tous les pays du monde.

Avec 2 articles représentant 0,02% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, Busan et Gwangju se positionnent à la 252^{e} place dans le classement. Ces deux villes coréennes sont apparues une seule fois dans les années 2000 en se positionnant à la 133^{e} place. Il est intéressant de remarquer que Busan n'est jamais apparu dans la rubrique *Review* des autres revues d'art pendant toutes les années de notre enquête, alors que Gwangju apparaît dans le classement d'*Artforum* avec 6 articles (160^{e}) pendant les 40 ans de l'enquête. Notons que Gwangju n'est pas une ville connue pour ses galeries ou des musées, mais c'est sa biennale qui lui permet d'acquérir une notoriété internationale auprès des professionnels de l'art.

Les villes suivantes figurent dans le classement avec un seul article représentant 0,01% du total : Echigo Tsumari, Taipei, Beijing, Jinan, Hong Kong, Lianzhou, Yokohama, Maebasqhi

Parmi toutes ces villes, on peut d'abord remarquer que Beijing est extrêmement peu présente dans le classement des principales villes d'art contemporain selon *Artpress*, alors que cette ville chinoise occupe entre la 36^{e} et la 98^{e} place dans le classement des autres revues d'art. Quand on considère la répartition des pays, on compte une seule ville taïwanaise (Taipei), 3 villes japonaises (Echigo Tsumari, Yokohama, Maebasqhi) ainsi que les 4 villes chinoises (Beijing, Jinan, Hong Kong, Lianzhou). Aucune ville coréenne ne présente cependant dans la dernière liste du classement.

En comparaison avec *Art in America*, la visibilité des villes asiatiques est relativement très faible notamment pour Tokyo qui a été mentionné à partir des années 90 dans la revue française, alors que cette ville s'est présentée pour la première fois dans les années 80 avec une visibilité assez importante dans la revue américaine. Pour Beijing, *Art in America* (6 articles) montre encore un fort intérêt à cette ville asiatique par rapport à *Artpress* (1 article). Séoul connaît le même cas, sa visibilité est mieux valorisée dans le classement d'*Art in America* que dans celui d'*Artpress*. Si on pense que l'irrruption des artistes asiatiques est un phénomène récent et marquant à la scène internationale de l'art contemporain, il est possible de dire qu'*Artpress* reste moins sensible à l'actualité de l'art par rapport à *Art in America*.

II-III. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artpress*

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles de 1971 à 2010 selon *Artpress*

Rang					Pays	Nombre d'articles					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
1	1	1	1	1	France	538 (+111)	2764 (+15)	2482 (+5)	2104	7888	63,07%	78,63%	76,87%	68,98%	74,07%
7	3	2	3	2	États-Unis	13	119	231 (+3)	172	535	1,52%	3,39%	7,06%	5,64%	5,02%
2	2	4	5	3	Suisse	202	183	68	80	533	23,68%	5,21%	2,11%	2,62%	5,00%
5	5	6	2	4	Royaume-Uni	22	101	46	207	376	2,58%	2,87%	1,42%	6,79%	3,53%
6	4	3	6	5	Belgique	18	116	112	69	315	2,11%	3,30%	3,47%	2,26%	2,96%
3	7	7	4	6	Allemagne	27	33	41	103	204	3,17%	0,94%	1,27%	3,38%	1,92%
4	6	9	9	7	Pays-Bas	25	87	31 (+1)	28	171	2,93%	2,48%	0,96%	0,92%	1,61%
0	8	5	8	8	Espagne	0	32	61	49	142	0,00%	0,91%	1,89%	1,61%	1,33%
8	9	8	7	9	Italie	5	26	40	55	126	0,59%	0,74%	1,24%	1,80%	1,18%
0	11	10	10	10	Autriche	0	8	26	20	54	0,00%	0,23%	0,81%	0,66%	0,51%
0	12	11	10	11	Canada	0	6	25	20	51	0,00%	0,17%	0,77%	0,66%	0,48%
9	10	15	15	12	Israël	1	12	4	12	29	0,12%	0,34%	0,12%	0,39%	0,27%
0	14	14	14	13	Brésil	0	4	5	13	22	0,00%	0,11%	0,15%	0,43%	0,21%
0	0	13	13	14	Russie	0	0	6	15	21	0,00%	0,00%	0,19%	0,49%	0,20%
9	0	27	12	15	Luxembourg	1	0	1	18	20	0,12%	0,00%	0,03%	0,59%	0,19%
0	16	12	28	16	Suède	0	2	10	2	14	0,00%	0,06%	0,31%	0,07%	0,13%
0	16	27	16	17	Grèce	0	2	1	10	13	0,00%	0,06%	0,03%	0,33%	0,12%
0	12	15	28	18	Finlande	0	6	4	2	12	0,00%	0,17%	0,12%	0,07%	0,11%
0	0	15	19	19	Japon	0	0	4	5	9	0,00%	0,00%	0,12%	0,16%	0,08%
0	21	19	19	19	Monaco	0	1	3	5	9	0,00%	0,03%	0,09%	0,16%	0,08%
0	0	0	17	21	Chine	0	0	0	7	7	0,00%	0,00%	0,00%	0,23%	0,07%
0	21	0	18	21	Corée du Sud	0	1	0	6	7	0,00%	0,03%	0,00%	0,20%	0,07%
0	0	15	23	21	Mexique	0	0	4	3	7	0,00%	0,00%	0,12%	0,10%	0,07%
0	16	0	21	24	Portugal	0	2	0	4	6	0,00%	0,06%	0,00%	0,13%	0,06%
0	16	19	36	24	Australie	0	2	3	1	6	0,00%	0,06%	0,09%	0,03%	0,06%
0	0	27	21	26	Turquie	0	0	1	4	5	0,00%	0,00%	0,03%	0,13%	0,05%
0	0	21	23	26	Pologne	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,06%	0,10%	0,05%
0	0	21	23	26	Roumanie	0	0	2	3	5	0,00%	0,00%	0,06%	0,10%	0,05%
0	15	27	36	26	Norvège	0	3	1	1	5	0,00%	0,09%	0,03%	0,03%	0,05%
0	0	27	23	30	Égypte	0	0	1	3	4	0,00%	0,00%	0,03%	0,10%	0,04%
0	21	27	28	30	Croatie	0	1	1	2	4	0,00%	0,03%	0,03%	0,07%	0,04%
0	16	21	0	30	Hongrie	0	2	2	0	4	0,00%	0,06%	0,06%	0,00%	0,04%
0	0	0	23	33	Émirats Arabes Unis	0	0	0	3	3	0,00%	0,00%	0,00%	0,10%	0,03%
0	0	27	28	33	Sénégal	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	27	28	33	Danemark	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	27	28	33	Lituanie	0	0	1	2	3	0,00%	0,00%	0,03%	0,07%	0,03%
0	0	21	36	33	Tchèque	0	0	2	1	3	0,00%	0,00%	0,06%	0,03%	0,03%
9	21	27	0	33	Irlande	1	1	1	0	3	0,12%	0,03%	0,03%	0,00%	0,03%
0	0	0	28	39	Cuba	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	0	28	39	Tunisie	0	0	0	2	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,07%	0,02%
0	0	21	0	39	Afrique du Sud	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	0	21	0	39	Sierra Léone	0	0	2	0	2	0,00%	0,00%	0,06%	0,00%	0,02%
0	21	27	0	39	Maroc	0	1	1	0	2	0,00%	0,03%	0,03%	0,00%	0,02%
0	0	0	36	44	Inde	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Liechtenstein	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Argentine	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Bosnie-Herzégovine	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Benin	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Laos	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Mali	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Serbie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Taiwan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	0	36	44	Ukraine	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,03%	0,01%
0	0	27	0	44	Bulgarie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	27	0	44	Ghana	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
0	0	27	0	44	Monténégro	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,03%	0,00%	0,01%
Total						**853**	**3515**	**3232**	**3050**	**10650**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**

*Ce tableau a été réalisé après avoir identifié le pays d'origine des villes mentionnées le tableau Classement des principales villes d'art contemporain de 1971 à 2010 selon *Artpress.*

*Les chiffres indiqués entre parenthèses sont le nombre d'articles parus dans la rubrique *Review*, ceux-ci indiquant uniquement le nom des pays, non pas celui des villes.

Avec 7888 articles représentant 74,07% du total consacrés aux expositions d'art contemporain concentrés pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, la France se positionne à la première place dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles selon *Artpress*. Cela confirme que l'intérêt de cette revue reste très centré sur les actualités de l'art qui se passent en France. Notons également que la part de Paris représente environ 64%, ce qui montre que l'art contemporain vu par *Artpress* est dominé par la capitale. Commençant par concentrer 538 articles représentant 63,07% du total parus dans les années 70, la France connaît une forte croissance de 413% du nombre d'articles et de 15,56 points de la proportion totale dans les années 80. Ce pays connaît, dans les années 90, une légère baisse de 10% du nombre d'articles, bien qu'il représente toujours un poids écrasant avec une proportion de 76,79% du total. Dans les années 2000, on peut remarquer que ce pays connaît une chute de 15% du nombre d'articles et de 7,89 points de la proportion totale. On remarque également que la position de la France s'impose dans le classement d'*Artpress*, en comparaison avec les autres revues d'art dans lesquelles ce pays occupe entre la 3^{e} et la 4^{e} place pendant 40 ans avec un pourcentage extrêmement maigre : entre 3,83% et 11,19%.

Avec 535 articles représentant 5,02% du total parus pendant les 40 ans de l'enquête, les États-Unis se positionnent à la 2^{e} place dans le classement. Ce pays connaît, en effet, un énorme écart de 69,05 points avec la France, alors qu'il reste toujours le pays le plus important pendant les 40 ans de l'enquête dans les trois autres revues d'art. Il est cependant intéressant de remarquer que Londres était la deuxième ville d'art contemporain, alors que New York se positionne à la 3^{e} dans le classement des principales villes d'art contemporain selon *Artpress*. Cela dit que le regard d'*Artpress* est relativement bien étendu vers plusieurs villes américaines, par rapport aux autres revues d'art s'intéressant très fortement aux actualités de l'art qui se passent à New York. Quant au développement par décennie, de très modestes chiffres (13 articles/1,52%/7^{e}) que connaissent les États-Unis dans les années 70. Ils sont ensuite en pleine croissance dans les années 80 avec 119 articles représentant 3,39% du total en se classant en 3^{e}. Cela dit, de nouveau, que la mondialisation n'est pas uniquement une question sur le rapport entre l'Occident et le reste du monde ; la mondialisation fait appel non seulement les pays « périphériques », mais aussi « majeurs » selon

Artpress. Du point de vue européen, l'Amérique reste toujours un territoire lointain depuis le siècle de la grande Découverte. À l'ère de la mondialisation, l'Amérique est ainsi redécouvert par l'Europe dans le domaine des arts visuels. Rappelons notamment le discours de Catherine Millet s'intéressant vivement aux tendances artistiques « très mal connues » en France comme la peinture américaine d'après-guerre, [832] Un des objectifs de lancement d'*Artpress* était de « *faire connaître ces abstraits américains* » comme nous avons déjà cité. C'est pour cette raison que l'on constate une visibilité relativement nette des États-Unis et du Royaume-Uni dans la rubrique *Review* d'*Artpress*, même si cette revue reste très française et francophone. Dans les années 90, le nombre d'articles se multiplie. Les États-Unis connaissent une augmentation importante de 3,76 points de la proportion totale, tout en occupant la 2e place. En entrant dans les années 2000, la croissance se ralentit enfin ; les États-Unis sont marqués par une baisse de 25,54% du nombre d'articles et de 1,51 point de la proportion totale en reculant d'un échelon à la hiérarchie par rapport aux années 90. On va voir s'il y a une croissance de la part des autres pays pendant cette période marquée par l'affaiblissement de la visibilité de la France et des États-Unis.

En se positionnant à la 3e place avec 533 articles représentant 5% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, la Suisse développe une visibilité relativement forte par rapport aux autres revues d'art (*Art in America* : 8e, *Artforum* : 6e, *Flash Art* : 6e). Il est intéressant de remarquer qu'elle devance largement les États-Unis dans les années 70 avec 202 articles représentant 23,68% du total, ce qui nous permet, de nouveau, de constater que le contexte « géographique » et culturel représenté par la question de la langue (rappelons que le canton de Genève est francophone) joue un rôle important pour la visibilité des territoires de l'art contemporain. La Suisse reste toujours à la 2e place dans les années 80, bien qu'elle connaisse une baisse de 9,4% du nombre d'articles, ainsi qu'une perte importante de 18,47 points de la proportion totale. La croissance diminue encore dans les années 90, période marquée par l'émergence des États-Unis. On peut, en effet, remarquer que ce pays est touché par une chute de 62,84% du nombre d'articles et de 3,1 points de la proportion totale et qu'il recule, à la fois, de 2 places par rapport aux années 80. Dans les années 2000, la Suisse voit encore, comme la France et les États-Unis, sa visibilité internationale diminuer ; elle connaît un recul d'une place à l'échelle hiérarchique, malgré une croissance de 16,18% du nombre d'articles et de 0,52 point

[832] Catherine Millet. *D'art press à Catherien M. : entretiens avec Richard Leydier, op., cit.,* p. 40-42.

de la proportion totale marquée par rapport aux années 2000. S'intéressons alors à considérer quels pays qui émergent dans cette dernière décennie de nombre enquête.

Contrairement à la Suisse, on peut voir que le Royaume-Uni figure une visibilité relativement faible dans le classement des principaux pays d'art contemporain par rapport à celui des autres revues d'art pendant les 40 ans de l'enquête. On se rappelle, en effet, que ce pays se positionne entre la 2e et la 3e places dans les trois autres revues que l'on a étudiées, alors qu'il occupe la 4e place avec 376 articles représentant 3,53% du total dans le classement d'*Artpress* pendant 40 ans. Le contexte culturel lié à la langue influence ainsi la visibilité des pays dans le monde de l'art contemporain. Commençant par occuper la 5e place avec 22 articles représentant 2,58% du total parus dans les années 70, le Royaume-Uni montre une croissance importante de 359% du nombre d'articles et de 0,29 point de la proportion totale dans les années 80. Malgré cette augmentation, ce pays ne connaît aucun déplacement de sa position ; il reste à la 5e place dans les années 80. En entrant dans les années 90, la visibilité internationale des villes britanniques diminue ; le Royaume-Uni recule encore d'une place par rapport aux années 80 avec une baisse de 54% du nombre d'articles et de 1,45 point de la proportion totale. Remarquons que pendant cette troisième décennie de notre enquête, la visibilité américaine est nettement en hausse. Il est donc possible de dire que c'est à cause de ce nouveau pays anglophone que la visibilité britannique se diminue. Le Royaume-Uni devance, par contre, les États-Unis et la Suisse dans les années 2000 ; il se positionne à la 2e place avec une croissance remarquable de 350% du nombre d'articles et de 5,37 points de la proportion totale. Cette croissance exceptionnelle a probablement un lien important avec les « jeunes artistes britanniques » qui ont pu consolider leur réputation internationale auprès des médias.

En se positionnant à la 5e place avec 315 articles représentant 2,96% du total, la Belgique connaît une visibilité très nette selon le classement des principaux pays selon *Artpress* par rapport à celui des autres revues d'art où elle se place, à l'unanimité, à la 11e. Car la Belgique, pays francophone, est géographiquement très proche de la France. Commençant par occuper la 6e place dans les années 70 avec 18 articles représentant 2,11% du total, sa croissance prend de l'ampleur à tous les niveaux dans les années 80 (position : +2 places, nombre d'articles : +554, proportion totale : +1,19 point). Dans les années 90, on peut remarquer que la Belgique parvient à la 3e place en concentrant 112 articles

représentant 3,47% du total. Ce pays connaît ensuite une baisse de 38% du nombre d'articles et de 0,88 point de la proportion totale dans les années 2000, tout en connaissant une perte de 3 places à l'échelle hiérarchique par rapport aux années 90. Constatons donc que la chute de la visibilité des pays est très globale dans les années 2000 à l'arrivée de la nouvelle génération des artistiques britanniques permettant au Royaume-Uni de susciter un grand intérêt auprès d'*Artpress*.

Classée en 6e dans le Classement des principaux pays d'art contemporain selon *Artpress* pendant les 40 ans de l'enquête, l'Allemagne concentre 204 articles représentant 1,92% du total. Contrairement à la plupart des pays européens que l'on vient d'étudier, on peut voir que la visibilité allemande est relativement faible dans *Artpress* : entre 2 et 4 places que l'Allemagne s'occupe dans le classement des trois autres revues d'art. Remarquons toutefois que la positon de Berlin, première ville allemande, est très basse (18e) dans le Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles pendant une période de 40 ans. Si on pense ainsi que l'Allemagne ne connaît pas de grande ville d'art contemporain comme New York, Paris, Londres, etc., mais elle est le 6e pays d'art contemporain selon *Artpress*, on peut dire que la visibilité de ce pays est plutôt très nette. Quand on analyse le développement par décennie, on peut noter qu'il accède à la meilleure visibilité internationale dans les années 70 ; l'Allemagne se positionne à la 3e place avec 27 articles représentant 3,17% du total. Ce pays recule ensuite abruptement de 4 places dans les années 80 avec une chute de 2,23 points de la proportion totale, mais le nombre d'articles est en hausse de 22%. L'Allemagne reste toujours à la 7e place dans les années 90 malgré une croissance de 24% du nombre d'articles et de 0,33 point du nombre de villes révélée pendant la même période. En entrant dans les années 2000, elle remonte enfin très nettement à l'échelle hiérarchique (4e place) avec une croissance importante de 151% du nombre d'articles et de 11 points de la proportion totale. Remarquons donc que le Royaume-Uni et l'Allemagne connaissent un sccès important dans les années 2000, alors que la visibilité des autres pays est en chute.

Avec 171 articles représentant 1,61% du total, les Pays-Bas se positionnent à la 7e place dans le classement pendant les 40 ans de l'enquête. Quand on compare leur position à celle qu'ils occupent dans les autres revues d'art, on peut observer que les Pays-Bas accèdent à une visibilité relativement élevée par rapport à *Artforum* (10e) et à *Flash Art* (10e), alors que ce pays s'empare de la même place

que dans le classement d'*Art in America*. Cela dit que la « proximité géographique » est une facture toujours très importante pour la visibilité des territoires de l'art contemporain, mais parfois qu'il y a quelque exception comme le montre la position de ce pays dans le classement d'*Art in America*. Commençant par constater 25 articles représentant 2,93% du total parus dans les années 70, les Pays-Bas se positionnent à la 4e place dans le classement. Leur visibilité internationale s'affaiblit ensuite dans les années 80. Ce pays se positionne, en effet, à la 6e place, tout en perdant 0,45 point de la proportion totale. Il est toutefois intéressant de remarquer que les Pays-Bas sont affectés par une croissance importante de 248% du nombre d'articles dans les années 80. Dans les années 90, ils s'éloignent encore de la position qu'il a occupée dans les années 70 tout en reculant de 3 places par rapport aux années 80 avec une baisse importante de 64% du nombre d'articles et de 1,52 point de la proportion totale. On peut finalement remarquer que les Pays-Bas connaissent une chute consécutive pendant toutes les années de l'enquête, puisque les années 2000 sont également marquées par une croissance négative ; tout en restant à la 9e place, ce pays connaît une légère baisse d'environ 10% du nombre d'articles. Remarquons que la visibilité néerlandaise est considérablement en chute pendant les deux dernières décennies. Ce sont, en effet, la période de l'émergence des nouveaux territoires (US, UK, DE) de l'art contemporain du point de vue francophone.

Avec 142 articles représentant 1,33% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, l'Espagne se positionne à la 8e place dans le classement. Au contraire des autres pays que l'on vient d'étudier, on peut voir que sa 8e position est proche de celle qu'elle occupe dans les autres revues d'art (*Art in America* : 10e, *Artforum* : 7e, *Flash Art* : 9e). Quant à la croissance décennale de ce pays, on peut voir que l'Espagne est apparue pour la première fois dans les années 80 avec 32 articles représentant 0,91% du total. En se positionnant à la 5e place dans les années 90, ce pays connaît ensuite une croissance de 91% du nombre d'articles et de 0,98 point de la proportion totale. En entrant dans les années 2000, ce pays recule de 3 places par rapport aux années 90, tout en connaissant une diminution de 19,67% du nombre d'articles et de 0,28 point de la proportion totale. Rappelons que l'Espagne restait pendant plusieurs décennies sous le régime de Franco qui interdisait l'art contemporain comme le régime de Mao en Chine. La visibilité de ce pays reste donc relativement faible par rapport aux autres pays de l'Europe occidentale dans les deux premières décennies de notre enquête. Ce pays est

également touché par la crise économique des années 2000, ce qui nous permet de penser que la chute de la visibilité espagnole suit la conséquence économique de cette époque.

Pendant les 40 ans de l'enquête, l'Italie se positionne à la 9e place dans le classement d'*Artpress* avec 127 articles représentant 1,19% du total. Contrairement à la plupart des pays européens, on remarque donc que la visibilité de ce pays reste faible dans le Classement des principaux pays d'art contemporain selon *Artpress* par rapport à celui des autres magazines (*Art in America* : 6e, *Artforum* : 5e, *Flash Art* : 5e). Remarquons cependant que la visibilité de ce pays reste bien nette, si on pense qu'il ne connaît pas de grande ville d'art contemporain comme le cas de l'Allemagne ; Milan est la première ville d'art contemporain dans le Classement des principales villes d'art contemporain selon *Artpress* pendant 40 ans. Cela dit que la visibilité italienne dépend de plusieurs villes. Quant au développement par décennie, l'Italie commence par se positionner à la 8e place dans les années 70 avec 5 articles représentant 0,59% du total. Elle augmente ensuite remarquablement le nombre d'articles (+420%) et sa proportion totale (+0,15 point) dans les années 80, même si elle perd une place par rapport aux années 70. Elle remonte ensuite à la 8e place dans les années 90, tout en connaissant une croissance de 54% du nombre d'articles et de 0,5 point de la proportion totale. Dans les années 2000, on peut remarquer qu'elle améliore encore sa visibilité internationale ; elle occupe la 7e place dans le classement avec une croissance de 40% du nombre d'articles et de 0,6 point de la proportion totale. Signalons que ce dynamisme de croissance italienne marqué pendant la dernière période de notre enquête a été suscité par la croissance de la visibilité de Rome (16 articles). Pendant cette période la visibilité de Milan se diminue considérablement (7 articles). Ce résultat est identique avec celui d'*Art in America* qui consacre exceptionnellement 21 articles à la capitale italienne, dans les années 2000, qui restait toujours un terrain inconnu par les journalistes d'*Art in America*. Une sorte de centralisation ou de rivalité entre le Nord et le Sud qui se dégage donc dans les années 2000 à la scène artistique italienne vue par les revues américaine et française.

Avec 54 articles représentant 0,51% du total concentrés pendant les 40 ans de l'enquête, l'Autriche occupe la 10e place dans le classement. Quand on compare sa position hiérarchique avec celle des autres revues d'art, on peut voir que la visibilité autrichienne reste légèrement faible dans *Artpress* par rapport à *Artforum* (9e) et à *Flash Art* (7e), alors qu'elle est nettement mieux évaluée par rapport

à *Art in America* (25e). *Art in America* s'intéresse ainsi nettement moins aux territoires européens. En occupant la 11e place avec 8 articles représentant 0,23%, l'Autriche apparaît pour la première fois dans les années 80 dans la rubrique *Review* d'*Artpress.* Ce pays monte ensuite d'un échelon dans le classement par rapport aux années 80, tout en connaissant une croissance importante de 225% du nombre d'articles (26 articles) et de 0,58 point de la proportion totale. En entrant dans les années 2000, elle connaît finalement une diminution de 23% (-6 articles) du nombre d'articles et de 0,15 point de la proportion totale, même si elle garde toujours la 10e place. Remarquons que la visibilité de l'Autriche est relativement très nette dans les années 90 et 2000, périodes touchés par une chute pour la France. Le contexte géographique vu par *Artpress* change donc entre les deux premières décennies et les deux dernières décennies de notre enquête.

Avec 9 articles représentant 0,08% du total, le Japon partage la 19e place avec Monaco pendant les 40 ans de l'enquête. Entre l'Autriche et le Japon, on trouve le Canada, l'Israël, le Brésil, la Russie, le Luxembourg, la Suède, la Grèce et la Finlande. Quand on compare sa 19e position avec le classement des autres revues d'art, on peut constater que la visibilité internationale de ce pays est relativement faible dans *Artpress*, puisque le Japon occupe entre la 5e et la 16e place dans les trois revues d'art. Quant au développement par décennie, on peut voir que ce premier pays d'Asie de l'Est est apparu pour la première fois dans les années 90 avec 4 articles représentant 0,12% du total. Remarquons donc que ce pays connaît un écart d'une décennie avec *Art in America* qui figure le développement de la visibilité de ce pays à partir des années 80. En entrant dans les années 2000, le Japon finit par connaître une baisse de 25% et de 0,04 point de la proportion totale, tout en perdant 4 places (19e) dans le classement par rapport aux années 90.

Avec 7 articles représentant 0,07% du total, la Chine, la Corée du Sud et le Mexique partagent la 21e place dans le classement pendant les 40 ans de l'enquête. Quand on compare leur position (Chine et Corée du Sud) à celle que ces deux pays occupent dans les autres revues d'art, on peut d'abord voir que la position de la Chine est très proche du classement d'*Artforum* (23e) et de *Flash Art* (22e), alors que ce pays se classe en 14e dans *Art in America*. Pour la Corée du Sud, on peut voir qu'elle occupe également la 21e place dans le classement d'*Artforum* pendant 40 ans, alors qu'elle connaît un écart de 3 places avec le classement d'*Art in America* et de 11 places avec celui de *Flash Art.* Quand on

analyse la croissance de ces deux derniers pays d'Asie de l'Est, on peut remarquer que la Chine est apparue une seule fois dans les années 2000 avec 7 articles, tandis que la Corée du Sud est présente dans le classement pendant les deux dernières décennies – les années 90 : 1 article, les années 2000 : 7 articles. Remarquons finalement que les territoires asiatiques commencent à susciter l'intérêt de la revue française à partir des années 90. C'est donc après l'exposition *Magiciens de la Terre* qu'elle s'intéresse à l'Extrême-Orient.

Concluons que la visibilité de la France reste très dominante pendant les 40 ans sur lesquelles porte l'enquête. Comme le cas des États-Unis dans le classement d'*Art in America*, la part de la France se diminue progressivement pendant les trois dernières décennies de notre enquête. La visibilité de quelques pays européens comme la Suisse, la Belgique, les Pays-Bas, etc., s'affaiblit en général pendant les mêmes périodes. Les nouveaux pays occidentaux (US, UK, DE, ES, IT, AT, etc,) émergent, en effet, pendant les deux dernières décennies, on constate également la croissance de la visibilité des pays asiatiques à partir des années 90 (après *Magiciens de la Terre*), même si leur part reste très faible. Dans les années 2000, on voit notamment la participation des pays « périphériques » comme l'Inde, l'Argentine, le Benin, le Laos, le Mali, la Serbie, le Taiwan, l'Ukraine, etc. Même si *Artpress* est une revue très centrée sur la France et l'Europe, les territoires de l'art contemporain devient ainsi très variés, même plus qu'*Art in America* s'intéressant davantage aux pays asiatiques, à l'ère de la mondialisation.

II-IV. Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes selon *Artpress*

Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes de 1971 à 2010 selon *Artpress*

Rang					Pays	Nombre de villes					%				
1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010		1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	1971-2010
3	1	1	1	1	France	7	166	159	155	283	17,95%	64,84%	54,27%	46,97%	51,64%
7	6	2	3	2	États-Unis	1	7	21	19	35	2,56%	2,73%	7,17%	5,76%	6,39%
1	4	3	2	3	Allemagne	10	11	18	22	34	25,64%	4,30%	6,14%	6,67%	6,20%
1	2	6	4	4	Suisse	10	15	8	14	21	25,64%	5,86%	2,73%	4,24%	3,83%
5	7	4	4	5	Italie	2	6	9	14	19	5,13%	2,34%	3,07%	4,24%	3,47%
4	3	8	7	5	Belgique	3	14	7	11	18	7,69%	5,47%	2,39%	3,33%	3,28%
0	8	8	6	7	Espagne	0	5	7	12	16	0,00%	1,95%	2,39%	3,64%	2,92%
5	10	4	8	8	Royaume-Uni	2	2	9	10	14	5,13%	0,78%	3,07%	3,03%	2,55%
7	5	6	9	9	Pays-Bas	1	9	8	7	12	2,56%	3,52%	2,73%	2,12%	2,19%
7	10	14	10	10	Israël	1	2	2	6	6	2,56%	0,78%	0,68%	1,82%	1,09%
0	11	11	11	10	Autriche	0	1	3	5	6	0,00%	0,39%	1,02%	1,52%	1,09%
0	11	10	13	10	Canada	0	1	4	3	6	0,00%	0,39%	1,37%	0,91%	1,09%

0	0	0	11	13	Chine	0	0	0	5	5	0,00%	0,00%	0,00%	1,52%	0,91%
0	0	14	13	14	Japon	0	0	2	3	4	0,00%	0,00%	0,68%	0,91%	0,73%
0	0	14	18	14	Pologne	0	0	2	2	4	0,00%	0,00%	0,68%	0,61%	0,73%
0	9	14	13	16	Brésil	0	3	2	3	3	0,00%	1,17%	0,68%	0,91%	0,55%
0	11	21	13	16	Grèce	0	1	1	3	3	0,00%	0,39%	0,34%	0,91%	0,55%
0	11	0	13	16	Corée du Sud	0	1	0	3	3	0,00%	0,39%	0,00%	0,91%	0,55%
0	0	14	18	16	Russie	0	0	2	2	3	0,00%	0,00%	0,68%	0,61%	0,55%
0	0	11	25	16	Mexique	0	0	3	1	3	0,00%	0,00%	1,02%	0,30%	0,55%
0	11	11	25	16	Suède	0	1	3	1	3	0,00%	0,39%	1,02%	0,30%	0,55%
0	11	14	18	16	Australie	0	1	2	1	3	0,00%	0,39%	0,68%	0,30%	0,55%
0	9	21	25	16	Finlande	0	3	1	1	3	0,00%	1,17%	0,34%	0,30%	0,55%
0	0	14	18	24	Roumanie	0	0	2	2	2	0,00%	0,00%	0,68%	0,61%	0,36%
0	11	21	18	24	Croatie	0	1	1	2	2	0,00%	0,39%	0,34%	0,61%	0,36%
0	0	21	18	24	Égypte	0	0	1	1	2	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,36%
0	11	21	25	24	Monaco	0	1	1	1	2	0,00%	0,39%	0,34%	0,30%	0,36%
0	11	21	25	24	Norvège	0	1	1	1	2	0,00%	0,39%	0,34%	0,30%	0,36%
7	0	21	25	24	Luxembourg	1	0	1	1	2	2,56%	0,00%	0,34%	0,30%	0,36%
0	0	0	18	24	Argentine	0	0	0	1	2	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,36%
7	11	21	0	24	Irlande	1	1	1	0	2	2,56%	0,39%	0,34%	0,00%	0,36%
0	0	21	25	32	Tchèque	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,18%
0	0	21	25	32	Lituanie	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,18%
0	0	21	25	32	Sénégal	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,18%
0	0	21	25	32	Turquie	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,18%
0	0	21	25	32	Danemark	0	0	1	1	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,30%	0,18%
0	11	0	25	32	Portugal	0	1	0	1	1	0,00%	0,39%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Émirats Arabes Unis	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Liechtenstein	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Benin	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Laos	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Mali	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Serbie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Tunisie	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Ukraine	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Bosnie-Herzégovine	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Taiwan	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Cuba	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	0	25	32	Inde	0	0	0	1	1	0,00%	0,00%	0,00%	0,30%	0,18%
0	0	21	0	32	Bulgarie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,00%	0,18%
0	0	21	0	32	Ghana	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,00%	0,18%
0	0	21	0	32	Maroc	0	1	1	0	1	0,00%	0,39%	0,34%	0,00%	0,18%
0	0	21	0	32	Monténégro	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,00%	0,18%
0	0	21	0	32	Slovénie	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,00%	0,18%
0	0	21	0	32	Afrique du Sud	0	0	1	0	1	0,00%	0,00%	0,34%	0,00%	0,18%
0	11	21	0	32	Hongrie	0	1	1	0	1	0,00%	0,39%	0,34%	0,00%	0,18%
Total						39	256	293	330	548	100%	100%	100%	100%	100%

* Le total (de 1971 à 2010) du nombre de villes indique le nombre de « différentes villes » (non cumulatif) mentionnées dans la rubrique *Review/Preview* d'*Artpress*.
EX : New York, Paris, London (etc.) toutes ces grandes villes n'ont été comptées qu'une seule fois.

En concentrant 283 villes différentes représentant 51,64% du total apparues pendant les 40 ans sur lesquels porte l'enquête, la France se positionne à la 1re place dans le classement des principales villes d'art contemporain. Comme on ne compte qu'une seule fois les villes extrêmement fortes comme Paris, Bordeaux, Lyon, etc., on voit ainsi une proportion totale bien diminuée (-22 points) pour la France par rapport au Classement des principales villes d'art contemporain en termes de nombre d'articles. Dans les années 70, ce pays se classe en 3e avec 7 villes différentes représentant 17,95% du total. C'est à partir des années 80 que la France occupe la 1re place avec 166 villes représentant 64,84% du total. Cela dit que le plan politique de Jack Lang favorisant la décentralisation du pays influence le domaine des arts visuels, puisque la visibilité de nombreuses villes en région qui

augmente. Dans les années 90 et 2000, ce pays fait toutefois l'expérience d'une légère baisse de sa croissance à l'arrivée des nouveaux territoires de l'art contemporain. La France connaît, en effet, une baisse de 4,22% du nombre de villes et de 10,57 points de la proportion totale dans les années 90, encore suivie d'une diminution d'environ 3% du nombre de villes et de 7,3 points de la proportion totale dans les années 2000. Si on se rappelle que la mondialisation est vivement marquée dans les années 90 pour *Artpress* à l'arrivée de nouveaux pays européennes ainsi que « périphériques », on peut, de nouveaux, dire que la mondialisation développe une sorte de régionalisme s'intéressant aux villes provinciales de divers pays au monde.

Tout en concentrant 35 villes différentes représentant 6,39% du total apparues pendant les 40 de l'enquête, les États-Unis occupent la 2e place dans le classement du nombre de villes. Malgré leur position importante, on peut remarquer que ce pays connaît un écart considérable des chiffres à tous les niveaux avec la France pendant les 40 ans ; on constate un écart de 249 villes et de 45,25 points de proportion totale entre la France et les États-Unis dans le Classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre de villes. Depuis sa première apparition dans la rubrique *Review* d'*Artpress*, ce pays développe une visibilité internationale relativement faible, puisqu'il ne concentre qu'une seule ville (2,56% du total). Les États-Unis concentrent ensuite 7 villes différentes représentant 2,73% du total dans les années 80, tout en occupant la 6e place dans le classement. Dans les années 90, on peut remarquer que la visibilité américaine se développe très nettement dans *Artpress,* puisque les États-Unis se positionnent à la 2e place avec une croissance du nombre de villes (+14 articles) et de la proportion totale (+ 4,44 points) par rapport aux années 80. Dans les années 2000, ils finissent par connaître une légère diminution du nombre de villes (-14%) et de la proportion totale (-1,41 point), ainsi qu'une baisse d'une place par rapport aux années 90. Constatons finalement que les années 90 et 2000 sont les meilleures périodes pour les villes américaines.

En concentrant 34 villes différentes (6,2% du total) pendant les 40 ans de l'enquête, l'Allemagne se positionne à la 3e place dans le classement. On peut d'abord remarquer qu'elle accède à une visibilité internationale relativement forte par rapport à la position qu'elle occupe dans le classement du nombre d'articles. Ce pays connaît, en effet, un écart de 3 places entre le classement du nombre d'articles et celui de villes pendant 40 ans. Il est ensuite intéressant de remarquer que l'Allemagne

est le premier pays d'art contemporain en termes de nombre de villes dans les années 70 avec 10 villes différentes représentant 25,64% du total. La visibilité des villes allemandes était ainsi forte avant l'émergence de la capitale allemande à partir des années 90. Le développement de l'art contemporain de ce pays ne dépend donc pas d'une grande ville, mais les territoires de l'art contemporain sont bien divers en Allemagne par rapport aux États-Unis, au Royaume-Uni ainsi qu'à la France. En entrant dans les années 80, en plein guerre froide, la visibilité internationale allemande s'affaiblit très nettement ; l'Allemagne se positionne à la 4e place avec 11 villes différentes représentant 4,3% du total. La croissance se rétablit finalement à partir des années 90 où les deux allemandes se réunifiassent ; ce pays se classe 3e avec une croissance de 63,63% et de 1,84 point de la proportion totale par rapport aux années 80. En entrant dans les années 2000, l'Allemagne occupe finalement la 2e place en devançant les États-Unis avec 22 articles représentant 6,67% du total. Elle connaît donc une progression de 22% du nombre de villes et de 0,53 point de la proportion totale par rapport aux années 90. La visibilité de l'Allemagne devient ainsi de plus en plus éclatante à la scène internationale de l'art contemporain, non seulement par le biais de nombres d'articles mais aussi celui des villes.

Avec 21 villes différentes représentant 3,83% du total apparues pendant les 40 ans de l'enquête, la Suisse se positionne à la 4e place dans le classement. On peut remarquer qu'elle développe une visibilité relativement légère par rapport au classement du nombre d'articles, puisqu'elle se positionne à la 3e place dans celui du nombre d'articles. Cela dit que certaines villes concentrent une quantité bien considérable des articles. Commençant par occuper la 4e place dans les années 70 avec 10 villes différentes représentant 25,64% du total, la Suisse partage la 1er place avec l'Allemagne. Dans les années 80, ce pays connaît une croissance de 50% du nombre de villes, même si elle recule d'un échelon avec une chute de 19,78 points de la proportion totale. La chute du nombre de villes s'accélère ensuite dans les années 90. On peut remarquer que la Suisse perd 7 villes et 3,13 points de la proportion totale et qu'elle recule à la fois de 4 places par rapport aux années 80. Soulignons que les années 90 sont une période de changement des territoires de l'art contemporain pour *Artpress* vers de nouveaux pays occidentaux ainsi que « périphériques ». En entrant dans les années 2000, ce pays finit par accroître sa visibilité internationale tout en occupant la 4e place avec une croissance de 75% du nombre de villes et de 1,51% de la proportion totale.

Pendant les 40 ans de l'enquête, l'Italie se positionne à la 5e place avec 18 villes différentes représentant 3,83% du total. La visibilité des villes italiennes est ainsi bien évaluée par rapport au classement du nombre d'articles : + 4 places. Cela dit que l'Italie est un pays très intéressant pour la diversité des villes. Pendant les 40 ans de l'enquête, on peut remarquer que ce pays s'accroit très régulièrement pour le nombre de ville (1971-1980 : 2 villes, 1981-1990 : 6 villes, 1991-2000 : 9 villes, 2001-2010 : 14 villes), alors qu'il connaît une chute de 2 places dans les années 80 avec une baisse considérable de 2,79 points du total par rapport aux années 70, et reste à la même place pendant les deux dernières décennies (4e).

Avec 19 villes différentes représentant 3,28% du total, la Belgique poursuit l'Italie. Ce pays connaît une chute d'une place par rapport au classement du nombre d'articles, ce qui signifie que les villes d'art contemporain sont assez limitées par rapport au nombre d'articles. Commençant par se positionner à la 4e place avec 3 villes différentes rassemblées dans les années 70, la Belgique parvient à la 3e place avec 14 villes différentes. Si on pense que cette grande croissance des années 80 était également l'actualité pour la Suisse, il est possible de penser qu'*Artpress* s'intéresse, pendant cette période, vivement aux petits pays frontaliers. Soulignons que la part des Pays-Bas est également bien élevée dans les années 80. La Belgique connaît ensuite une diminution de son poids à tous les niveaux dans les années 90 (nombre de villes : -100%, proportion totale : -3,08 points), tout en perdant 5 places par rapport aux années 80. On constate encore que la part de la Suisse se diminue dans les années 90. En entrant dans les années 2000, elle se classe en 7e avec 11 villes différentes représentant 3,33% du total. On peut finalement constater que la Belgique perd petit à petit sa visibilité internationale, ce qui est contraire à l'Italie.

L'Espagne occupe la 7e place avec 16 villes différentes représentant 2,92% du total mentionnées pendant les 40 ans de l'enquête. On peut constater que ce pays gagne une position relativement nette du côté du nombre de villes, puisqu'il occupe la 8e place dans le classement du nombre d'articles pendant 40 ans. Cela dit que la concentration du nombre d'articles est faible pour ce pays du Sud. Apparue pour la première fois dans les années 80 avec 5 villes différentes représentant 1,95% du total, l'Espagne reste à la même place dans les années suivantes avec 7 villes différentes. Dans les

années 2000, elle finit par occuper la 6e place, tout en augmentant le nombre de villes (+71%) et sa proportion totale (+1,25 point) par rapport aux années 90. Remarquons ici que le nombre de villes est toujours bien élevé dans les années 2000 pour la plupart des villes européennes (DE, CH, IT, BE). Cela dit que l'intérêt d'*Artpress* se tourne de plus en plus vers les régions du monde à l'ère de la mondialisation ; on constate, en effet, un écart d'une décennie entre le classement du nombre d'articles et de villes. Selon le nombre d'articles, c'est à partir des années 90 que montre *Artpress* un fort intérêt aux nouveaux territoires de l'art contemporain, alors que l'on voit le développement des pays par le biais du nombre de villes. Ce sont dans les années 2000 que l'on constate une véritable diversité géographique du monde de l'art contemporain selon la revue française.

Avec 14 villes différentes représentant 2,55% du total apparues pendant les 40 ans de l'enquête, le Royaume-Uni se positionne à la 8e place dans le classement. Quand on regarde le classement du nombre d'articles, on peut voir que la visibilité de pays est nettement faible dans le classement du nombre de villes. Le Royaume-Uni connaît, en effet, un écart de 4 places entre ces deux classements différents. Cela dit que la concentration du nombre d'articles est très forte, comme le montre Londres concentrant très fortement le nombre d'articles. Commençant par occuper la 5e place avec 2 articles représentant 5,13% du total, le Royaume-Uni perd considérablement sa visibilité internationale dans les années 80 avec une chute de 5 échelons dans le classement. Dans les années 90, ce pays manifeste considérablement sa présence, tout en occupant la 4e place avec 9 villes différentes représentant 3,07% du total. On remarque toutefois que ce pays recule de 4 places dans les années 2000 même si le nombre de villes (+1 ville) est en hausse par rapport aux années 90.

Occupant la 9e place avec 12 villes différentes représentant 2,19% du total apparues pendant les 40 ans de l'enquête, les Pays-Bas montrent un recul de deux échelons par rapport à la position que ce pays occupe dans le classement du nombre d'articles. Comme le cas de Royaume-Uni, ce résultat montre que la concentration du nombre d'articles est très forte pour ce pays européen. Concentrant une seule ville dans les années 70, ce pays se positionne à la 7e place dans le classement. Il occupe ensuite la 5e place dans les années 80 avec 9 villes différentes représentant 3,52% du total. Dans les années 80, sa croissance commence à se ralentir ; les Pays-bas reculent d'une place. La chute s'accélère encore dans les années 2000. Les Pays-Bas se positionnent à la 9e place avec 7 villes.

Malgré cette chute constante, le nombre de villes reste, en réalité, pratiquement au même niveau pendant les trois dernières décennies de l'enquête (entre 7 et 9 villes). Si on pense que le développement de nombre de villes est plutôt bien mouvementé pour les autres pays que nous venons de regarder, on peut dire qu'*Artpress* développe un intérêt constant aux villes néerlandaises pendant ces trois décennies.

L'Autriche, l'Israël et le Canada se positionnent à la 10e place avec 6 villes différentes représentant 1,09% du total pendant les 40 ans de l'enquête. Alors que l'Autriche ne connaît aucun changement de place par rapport au classement du nombre d'articles, on peut remarquer que le Canada (+1) et l'Israël (+2) développent une visibilité relativement forte dans le classement du nombre de villes par rapport à celui d'articles. Les villes d'art contemporain sont donc bien diverses pour ces deux pays ; la concentration du nombre d'articles reste donc faible. Quant au développement par décennie, l'Autriche se présente pour la première fois dans les années 80 avec une seule ville comme le Canada, alors que l'Israël est présent dans le classement du nombre de villes à partir des années 70. Dans les années 80, l'Autriche et le Canada connaissent une croissance importante du nombre de villes (Canada : 4, Autriche : 3), tandis que la croissance israélienne s'attarde (2). L'Israël triple finalement le nombre de villes (6) dans les années 2000, alors que le Canada connaît une régression du nombre de villes (-1) pendant la même période. L'Autriche connaît également une croissance importante dans les années 2000 avec 5 villes différentes représentant 1,52% du total. Remarquons ici que la visibilité de ces pays est relativement forte pendant les deux dernières décennies. On peut donc dire que les territoires de l'art contemporain deviennent bien divers dans les années 2000 pour les pays développant une visibilité bien remarquable (DE, CH, IT, BE, ES, UK), alors que c'est à partir des années 90 que se développent les villes d'art contemporain pour les pays relativement moins importants.

Avec 5 villes différentes représentant 0,91% du total mentionnées dans la rubrique *Review/Preview* pendant les 40 ans de l'enquête, la Chine se positionne à la 13e place. Quand on compare sa 13e position avec celle que ce pays d'Asie de l'Est occupe dans le classement du nombre d'articles, on peut voir que la Chine développe une visibilité très nette du côté du nombre de villes ; on se rappelle

que la Chine est classée 21e dans le classement du nombre d'articles pendant les 40 ans de l'enquête. La concentration du nombre d'articles est donc moins forte pour la Chine.

Le Japon se présente pour la première fois dans la rubrique *Review* d'*Artpress* dans les années 90 avec 2 villes différentes représentant 0,68% du total. Ce pays concentre ensuite 3 villes différentes dans les années 2000, en se positionnant à la 13e place dans le classement. Comme le cas de la Chine, le Japon, développe également une visibilité relativement intéressante (14e) dans le classement du nombre de villes pendant les 40 ans de l'enquête par rapport au classement du nombre d'articles. Ce pays connaît, en effet, un écart important de 5 places entre ces deux classements différents.

Avec 3 villes différentes représentant 0,55% du total mentionnées pendant les 40 ans de l'enquête, la Corée du Sud partage finalement la 16e place avec le Brésil, la Grèce, la Russie, le Mexique, l'Australie, la Suède et la Finlande. Apparue pour la première fois dans les années 80 avec 1 seule ville représentant 0,39% du total, ce dernier pays d'Asie de l'Est n'est plus visible dans les années 90. Il revient, dans les années 2000, à la 13e place avec 3 villes différentes représentant 0,91% du total. Comme les autres pays d'Asie de l'Est, on peut également constater que la Corée du Sud développe une visibilité relativement importante dans le classement du nombre de villes, puisqu'elle se classe en 21e dans celui du nombre d'articles pendant les 40 ans de l'enquête. Cela dit que la concentration du nombre d'articles reste faible pour tous les pays d'Asie de l'Est et que la mondialisation développe à la diversité géographique au niveau régional pour les pays « périphériques ».

Concluons que la visibilité de la France reste toujours très dominante pendant les 40 ans sur lesquelles porte l'enquête. Mais comme la part de Paris se traduit en une valeur unique (1) comme les autres villes françaises, sa part se diminue très nettement par rapport à celle que la France représente dans le classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles. Cet affaiblissement de la visibilité française permet aux autres pays d'augmenter leur part. Les pays listés dans le classement de nombre d'articles se divisent en générale en deux groupes. Les pays développant une visibilité très puissante (US, DE, CH, IT, BE, ES, UK) après la France augmentent remarquablement le nombre de villes dans les années 2000, alors que quelques pays occidentaux et « périphériques » (AT, CA, JP, PL, etc.) éclairent leur visibilité à partir des années 90. Remarquons

ensuite que le nombre d'articles est très concentré dans les pays de l'Europe de l'Ouest et du Nord (FR, UK, CH, NL) ainsi qu'aux États-Unis, alors que montrent le contraire les pays de l'Europe du Sud (Italie, Espagne) et l'Allemagne. Comme dans le cas du classement des principaux pays d'art contemporain en termes de nombre d'articles, le classement de nombre de villes montre une forte domination des villes occidentales, même si la part de trois pays d'Asie de l'Est est relativement bien élevée par rapport au classement du nombre d'articles.

II-V. Évolution du nombre d'articles et de villes par continent entre 1971-2010 selon *Artpress*

Évolution du nombre d'articles et de villes par continent entre 1971-2000 selon Artpresse

Artpress			Decenies				Total	
Continents	Sous continents	Code	1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	NA	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	1	1	3	5	35,7%
	Afrique central	OA	0	0	4	3	7	50,0%
	Afrique australe	AA	0	0	2	0	2	14,3%
	TT		0	1	7	6	14	0,1%
Amérique	Amérique du Nord	NA	13	125	253	192	583	94,8%
	Amérique Centrale	CM	0	0	4	5	9	1,5%
	Amérique du Sud	SM	0	4	5	14	23	3,7%
	TT		13	129	262	211	615	5,8%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	1	12	6	22	41	61,2%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	1	4	19	24	35,8%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	1	1	1,5%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	0	1	1	1,5%
	TT		1	13	10	43	67	0,6%
Océanie	Océanie	OC	0	2	3	1	6	100,0%
	TT		0	2	3	1	6	0,1%
Europe	Europe du Nord	NU	23	113	64	216	416	4,2%
	Europe de l'Ouest	WU	700	3177	2758	2427	9062	92,3%
	Europe de l'Est	EU	0	2	15	23	40	0,4%
	Europe du Sud	SU	5	63	104	123	295	3,0%
	TT		728	3355	2941	2789	9813	93,3%
Total			742	3500	3223	3050	10515	100,0%

Nombre villes

Territoires			Decenies				Total	
Continent	Sous continents		1971-1990	1981-1990	1991-2000	2001-2010	0,02%	%
Afrique	Afrique du Nord	NN	0	1	1	2	4	44,4%
	Afrique central	OA	0	0	3	2	4	44,4%
	Afrique australe	AA	0	0	1	0	1	11,1%
	TT		0	1	5	4	9	1,6%
Amérique	Amérique du Nord	NA	1	8	25	22	41	83,7%
	Amérique Centrale	CM	0	0	3	2	4	8,2%
	Amérique du Sud	SM	0	3	2	4	4	8,2%
	TT		1	11	30	28	49	8,9%
Asie	Moyen et Proche Orient	MP	1	2	4	9	10	40,0%
	L'Asie centrale et occidentale	AC	0	0	0	0	0	0,0%
	Asie de l'Est	EAS	0	1	2	12	13	52,0%
	Asie du Sud-Est	EST	0	0	0	1	1	4,0%
	Sous-Continent Indien	INC	0	0	0	1	1	4,0%

	TT		1	3	6	23	25	4,6%
Océanie	Océanie	OC	0	1	2	1	3	100,0%
	TT		0	1	2	1	3	0,5%
Europe	Europe du Nord	NU	3	8	17	15	26	5,6%
	Europe de l'Ouest	WU	32	217	205	217	379	82,0%
	Europe de l'Est	EU	0	1	9	8	13	2,8%
	Europe du Sud	SU	2	14	19	34	44	9,5%
	TT		37	240	250	274	462	84,3%
Total			39	256	293	330	548	548

Regardons maintenant comment se traduit la part de différents pays en continent pour *Artpress*. Pour le nombre d'articles, on peut voir que c'est le continent européen (93,3%) qui représente un poids écrasant dans le monde, alors que la part de l'Afrique (0,1%), de l'Océanie (0,1%) ainsi que de l'Asie (0,6%) reste quasi-insignifiante, comme dans le cas de l'évolution du nombre d'articles par continent selon *Art in America.* L'Amérique est le deuxième continent, mais elle représente des pourcentages très maigres (5,8) par rapport au continent européen. La part de tous ces continents est, par ailleurs, relativement diminuée, sauf l'Afrique, par rapport celle représentée par *Art in América*, alors que celle de l'Europe est légèrement en hausse. Cela dit, encore une fois, qu'*Artpress* est une revue d'art très européenne.

L'Europe est dominée par l'Europe de l'Ouest contenant la France, celle-ci représente 86% du total pour ce sous-continent, alors que la part de l'Europe de l'Est constituée une grande partie par les pays économiquement « sous-développés » et influencés par le pouvoir soviétique pendant la guerre froide reste toujours quasi-invisible (0,4%) comme le cas d'*Art in America*. L'Europe du Nord (4,2%) et du Sud (3,0%) se manifeste par contre leur existence avec un pourcentage assez considérable, parce que ces deux continent dénombrent les pays riches et politiquement stables comme le Royaume-Uni, la France, l'Italie, la Suisse, l'Espagne, etc. Remarquons également que le nombre d'articles se développent progressivement pour les trois continents (NU, EU, SU) sauf l'Europe du Nord des années 90 où la part du Royaume-Uni se diminue considérablement : (NU – 70' : 23, 80' : 113, 90' :64, 2000' : 216) ; (SU - 70' : 5, 80' : 63, 90' : 104, 2000' : 123) ; (EU – 70' : 0, 80 : 63, 90' : 104, 2000' : 123). La part de l'Europe de l'Ouest se diminue par contre sauf les années 80 : (WU – 70' : 700, 80' : 3177, 90' : 2758, 2000' : 2427). Cela dit qu'*Artpress* s'intéresse de plus en plus aux nouveaux territoires de l'art contemporain en Europe. Pour l'Amérique, c'est le poids de l'Amérique du Nord qui écrase les deux autres sous-continents (Amérique Centrale : 1,5%, Amérique du Sud : 3,7%) avec des pourcentages de 94,8. Soulignons que la part des États-Unis seules représente 91% pour ce sous-

continent ! Comme le cas de l'Europe, il est cependant intéressant de remarquer que la part de ces deux continents augmentent progressivement à partir des années 80, même si leur visibilité est très faible : (SM –80' : 4, 90' : 5, 2000' : 14) ; (CM – 90' : 4, 2000' : 5). Pour l'Asie, c'est le Moyen et le Proche Orient (61,2%) qui se manifeste une visibilité la plus éclatante, suivi de l'Asie de l'Est (35,8%). Ce résultat montre que non seulement que le pouvoir exerce en alternance entre l'Europe et l'Amérique selon le changement entre les deux revues égocentriques (*Art in America* : très américain, *Artpress* : très français et européen), mais aussi entre les territoires asiatiques ; le Moyen et Proche Orient est en effet géographiquement, historiquement et politiquement (période romantique napoléonienne) plus proche de l'Asie de l'Est pour la France, alors que le Japon et la Corée du Sud sont très influencé par les États-Unis. Rappelons que la visibilité des pays asiatiques est nettement éclatante dans *Art in America* par rapport à la revue française. Comme *Art in America*, l'Asie centrale et occidentale sont complètement absent, ce qui signifie que le contexte « économique » et « politique » est très important pour la visibilité des territoires de l'art contemporain. En revanche, les territoires asiatiques s'élargissent, en général, de plus en plus, même si leur part reste très faible : (MP –70' : 1, 80 : 12, 90' : 6, 2000' : 22) ; (EAS –80 : 1, 90' : 4, 2000' : 19) ; (EST et INC - 2000' : 1). *Artpress* s'intéresse nettement aux pays africains par rapport à *Art in America*. Notons que l'Afrique dont un bon nombre de pays sont francophone est géographiquement plus proche de l'Amérique pour l'Europe. La visibilité de l'Afrique centrale est la plus importante (50%), suivie de l'Afrique du Nord (35,7%) et l'Afrique australe (14,3%). Remarquons que c'est dans les années 90, juste après l'exposition *Magiciens de la Terre*, que l'on voit l'émergence des pays africains (NN : 1, OA : 4, AA : 2), même si leur part reste très faible. Pour l'Océanie, ce continent concentre seulement 6 articles, c'est le même niveau (5 articles) que concentre la rubrique *Review* d'*Art in America*. Même si la part de ce continent reste très faible, il est intéressant de remarquer que ce continent se présente à partir des années 80, c'est donc avant l'exposition de *Magiciens de la Terre*.

Constatons finalement qu'il y a une très forte domination des continents occidentaux dans la rubrique *Review* d'*Artpress*, même si les territoires de l'art contemporain s'élargissent de plus en plus pendant les 40 ans. On voit notamment une grande domination de l'Europe, ce qui montre qu'*Artpress* est une revue très centrée sur ce continent.

Regardons maintenant brièvement les résultats du nombre de villes. Le poids de l'Europe (84,3%) reste toujours très pesant. Remarquons que ce continent perd seulement 9 points par rapport à l'évolution du nombre d'articles par continent, ce qui nous permet de penser que les territoires européens sont très divers si on compare ce résultat avec celui d'*Art in America* montrant une perte de 28 points entre le développement du nombre d'articles et de villes. En présentant 8,9%du total, l'Amérique est le deuxième continent, suivi de l'Asie (4,6%), de l'Afrique (1,6%) et de l'Océanie (0,5%). La part de tous ces continents est bien augmentée en comparaison avec l'évolution du nombre d'articles par décennie, même si elle reste toujours très faible par rapport à l'Europe. Parmi les sous-continents européens, c'est toujours l'Europe de l'Ouest (82%) qui domine l'Europe, alors que la part des autres sous-continents reste en dessous de 10% (SU : 9,5%, NU : 5,6%, EU : 2,8%). Remarquons que la part de l'Europe du Sud est relativement bien élevée par rapport à l'Europe du Nord et de l'Est. Ce sous-continent regroupe, en effet, l'Italie et l'Espagne connaissant moins de concentration des articles par rapport aux pays de l'Europe de l'Ouest et du Nord. Comme dans le cas de l'évolution du nombre d'articles par continent, la visibilité des pays européens se développent progressivement sauf l'Europe de l'Ouest restant relativement au même niveau pendant les trois dernières décennies de notre enquête : (SU – 70' : 2, 80' : 14, 90' : 19, 2000' : 34) ; (NU – 70' : 3, 80' : 8, 90' : 17, 2000' : 15) ; (EU – 80' : 1, 90' : 9, 2000' : 8). Pour l'Amérique, le poids de l'Amérique du Nord reste toujours écrasant (83,7%), alors que la part de l'Amérique centrale (8,2%) et du Sud (8,2%) reste en dessous de 10%. Quant à l'évolution par décennie, il est intéressant de voir que tous les sous continents se développement progressivement, notamment pendant les deux dernières décennies de notre enquête : (NA – 70' : 1, 80' : 8, 90' : 25, 2000' : 22) ; (CM – 90' : 3, 2000' : 2) ; (SM – 80' : 3, 90' : 3, 2000' : 4). Pour l'Asie, le poids est bien équilibré entre le Moyen et le Proche Orient (40%) et l'Asie de l'Est (52%). Il est cependant intéressant de remarquer que l'Asie de l'Est devance le Moyen et le Proche Orient avec un écart assez important de 12%. Cela dit que les villes japonaises, chinoises et coréennes sont très nombreuses par rapport au nombre d'articles que ces trois pays concentrent pendant les 40 ans. Pour le reste, l'Asie du Sud-Est et le sous-continent Indien représentent chacun seulement 4%. Remarquons que les territoires asiatiques se multiplient très nettement pendant les 40 ans : (MP – 80' : 1, 80' : 2, 90' : 4, 2000' : 9) ; (EAS – 80' : 1, 90' : 2, 2000' : 12) ; (EST et INC - 2000' : 1). Parmi tous les continents, l'Afrique est le plus équilibrée, mais leur part reste toujours très faible : l'Afrique du Nord (44,4%), l'Afrique centrale (44,4%) et Afrique australe (11,1%). La visibilité des villes

africaines est la plus intéressante dans les années 90 et 2000 : (NN– 80' : 1, 90' : 1, 2000' : 2) ; (OA – 90' : 3, 2000' : 2) ; (AA – 90' : 1). Pour l'Océanie, on compte seulement 3 villes : (80' : 1, 90' : 2, 2000' : 1).

Constatons finalement que la répartition du nombre d'articles et de villes est très déséquilibré entre les continents et les sous-continents. C'est toujours l'Europe (Europe de l'Ouest/France) qui domine le monde selon *Artpress*, ce qui montre le résultat d'*Art in America* s'intéressant fortement au continent américain ; même l'Amérique est le deuxième continent dans l'évolution du nombre d'articles et de villes pendant les 40 ans, sa part reste marginale. L'Occident se divise ainsi une nouvelle fois entre l'Amérique et l'Europe selon les deux revues d'art différentes. L'art contemporain est ainsi un domaine produisant des différents points de vue et un « dissensus » selon de nombreux contextes différents (économie, géographie, politique, culture, etc.). Sans l'Amérique et l'Europe, l'art contemporain devient un domaine très fragile dépourvu de son centre de gravité selon les revues internationales. Il est vrai que les territoires de l'art contemporain s'élargissent de plus en plus grâce à la participation des différents pays venant de tous les continents du monde, l'Occident soutient pourtant tout le poids de la Terre.

CONCLUSION

En tenant compte des résultats des analyses que nous avons effectuées sur les territoires de l'art contemporain mentionnés dans la rubrique *Review* d'*Art in America* et d'*Artpress*, on peut dire que l'Occident peut se diviser en deux selon différents points de vue. Comme l'indique son nom, « *Art en Amérique* », *Art in America*, s'intéresse très fortement aux expositions d'art contemporain organisées en Amérique, notamment à New York. Soulignons toutefois que cette revue d'art n'hésite pas à affranchir ses frontières à l'ère de la mondialisation en présentant les actualités de l'art qui se passent aujourd'hui dans tous les continents du monde, même si la part de l'Europe reste la plus importante. Remarquons toutefois qu'*Art in America* est la revue qui s'intéresse le plus aux trois pays de l'Asie de l'Est parmi les quatre revues d'art. Rappelons également que cette revue est référée par le Kunstkompass qui développe une hiérarchie des artistes internationaux en termes de la visibilité, ce qui nous permet de penser qu'*Art in America* mérite de bénéficier du label « international », malgré son ethnocentrisme.

Artpress est une revue d'art contemporain qui est autant centrique qu'*Art in America.* Comme nous avons constaté que le poids de la France –très dépendant de celui de Paris - est toujours très lourd dans tous les indicateurs que nous avons créés à partir de la rubrique *Review*. Notons cependant qu'*Artpress* s'intéresse également aux actualités de l'art qui se passent dans de nombreux pays européens depuis les années 70. À l'ère de la mondialisation, cette revue française s'ouvre de plus en plus vers d'autres continents même si leur visibilité reste très faible dans tous les indicateurs.

Nous constatons finalement que le monde de l'art contemporain vu par *Art in America* et *Artpress* est un domaine très déséquilibré entre l'Occident et le reste du monde. Il est vrai qu'il y a un élargissement territorial vers tous les continents du monde à partir des années 80 ou 90 dans le domaine des arts visuels selon les deux revues d'art que nous avons étudiées. Mais il manque tout simplement de concentration ainsi qu'un réel intérêt pour les pays extra-occidentaux. Le label « international » ne signifie certainement pas l'égalité entre les différents territoires, mais il s'intéresse plutôt à la diversité de choix géographique. L'homogénéisation entre l'Occident et le reste du monde dans une exposition d'art contemporain n'est qu'un rare exemple. Dans cette actualité de l'art contemporain montrant une grande domination de l'espace occidental, mais qui s'intéresse à la fois de plus en plus aux artistes issus des pays « périphériques », nous aimerions savoir comment les

artistes asiatiques peuvent accéder à la grande visibilité internationale ainsi qu'à la « notoriété » artistique ? C'est ce concept d'« exotisme » que nous proposons finalement en tant que réponse et que nous avons très longuement abordé dans cette thèse.

ANNEXE IV

Interview avec Songbuck et Sunmu (en Coréen)

송벽 Songbuck (2015 년 4 월 15 일 인터뷰)

Q : 북한에서 정식으로 미술을 배우셨습니까?

A : 아니요, 우리 집이 하도 못 살아서 전문교육은 못 받았고요, 그냥 취미로 그림을 그리다가 선전 포스터 일꾼으로 발탁되어 북한에서 포스터 그림만 그렸어요. 북한가면 거리마다 포스터 그림들이 있지 않습니까? 그런 것을 제가 주로 많이 했습니다.

Q : 북한에서 선전 작가로 몇 년 정도 활동하셨습니까?

A : 거의 7 년 했습니다.

Q : 선무 작가와는 달리 얼굴을 공개하시는데 제 생각에는 가족분들이 비극적인 일을 당해 부재하셔서 그런 것이라 생각합니다.

A : 그렇죠, 선무 작가는 이북에 부모와 형제가 있는 것으로 제가 알고 있어요. 그런데 저희 가족들은 산산이 찢어졌어요. 어머니와 여동생이 굶어죽고 아버지도 돌아가시고… 저는 이 상황에서 얼굴을 숨기고 싶지 않더라고요. 전시회를 열 때마다 제 얼굴을 공개했어요. 제가 이렇게 아픔 속에서 자라왔고 아직도 그 아픔을 가지고 있는데 제가 더 이상 잃을 것이 무엇이 있겠습니까? 저는 모든 것을 오픈시켜야 된다고 생각해요. 그래서 저는 해외 전시를 열고 CNN, BBC, Al-Jazira 등과 인터뷰나 촬영을 할 때도 항상 이런 말을 합니다. '나는 더 이상 잃을 것이 없다'.

Q : 그래도 무섭지는 않으세요?

A : 좀 무섭죠… 집에 들어갈 때마다 누가 와서 등에 칼로 찌르지는 않을까? 그리고 집에 들어가서 나오지 않고 그래서 사람들을 잘 만나지 않고 계속 작품만 하고 있습니다.

Q : 계속 홍익대학교에서 공부하셨죠?

A : 아니요, 저는 원래 공주사범대학교에 다니다가 홍익대학교 대학원에 다니게 되었습니다.

Q : 그럼, 대학교 재학 시절 교수님들로부터 '북한에 관한 얘기를 작품에 표현하라' 이러한 권유는 받지 않으셨나요?

A : 아니요, 그런 권유는 받지 못했어요. 그 반대로 그런 것들을 싫어했어요. 교수님들은 사계절 풍경 뭐 이러한 것들을 좋아하시더라고요.

Q : 그럼 어떤 학과를 졸업하셨나요?

A : 동양화과요. 특히 홍익대학교 다닐 때 교수님들이 '야 넌 왜 이런 작품만 하니?' 그런 얘기를 저에게 많이

하셨어요. 왜냐하면 교수님들은 자기 스타일로 그리도록 고집하기 때문에 그런 무언의 압력이 있어요. 저는 그런 것들이 싫더라고요. 교수님들은 자기만의 스타일이 있는 것이지… 잘못된 것만 좀 바로잡아 줘야지 왜 그렇게 자기 스타일을 강조하는가? 이것이 싫었습니다. 저는 홍익대학교 다니면서 자꾸 북한과 관련된 아픈 심정과 가슴에 있는 것들을 꺼내서 이렇게도 그리고 저렇게도 그리고 표출을 많이 했어요. 일단은 시험 단계였죠. 그래서 교수님들이 많이 싫어했는데, 2011 년도 넘어오면서 논문(석사)발표하고 첫 개인전 하면서 그때부터 해외의 조명을 많이 받게 되었죠. 그러면서 내가 이 선택을 잘 했구나!라는 생각이 들더라고요.

Q : 그러면 한국에서 그림을 다시 배우게 된 동기는 무엇이었나요?
원래 평양미술대학에서 공부하는 것이 저의 큰 꿈이었어요. 하지만 그것을 실현하지 못하고 방황을 좀 했죠. 아버지와 어머니가 돌아가셨는데 제가 앞으로 하늘나라에 올라가 부모님을 만났을 때 제가 부모님 앞에서 떳떳하게 있으려면 제가 대학을 다녀야겠다는 생각을 했고 또한 우리 집안에서 아직 대학을 나온 사람이 없었거든요. 그래서 제가 체계적으로 미술 공부를 해야겠다는 생각으로 대학에 들어가게 되었죠.
Q : 북한 사회에서 대학교 들어가는 사람들은 주로 상류계층 아닙니까?
A : 주로 잘 사는 사람들이고 특히 뇌물을 많이줘야 돼요.
Q : 북한에 있을 때 해외 작가에 대해서 이야기를 들어 보신 적이 있습니까? 예를 들어 피카소 고호 같은 세계적으로 유명한 작가들, 피카소 정도는 북한 작가들도 알고 있다고 들었는데요?
A : 그렇죠, 그분은 워낙 유명한 사람이라 들어봤는데, 북한에서는 외국 작가들에 대해서 그렇게 홍보를 하지 않아요. 피카소는 사실 추상적(북한의 사실적인 선전화에 비해)이지 않습니까? 추상으로 넘어가는 단계… 이것을 북한 사람들은 이해를 못하는 거예요. '나도 저렇게 그리겠다'. '저것이 뭐야' 이렇게 생각하는 거예요. 북한에서는 이렇게 해외 작가에 대해서 홍보를 해주지 않아요. 그냥 피카소 정도만 알고 있다고 생각합니다.
Q : 한국에 처음 오셨을 때 미술 전시를 많이 관람하셨을 텐데 북한과 한국미술의 차이점에 대해 충격을 많이 받았을 것이라 생각합니다.
A : 그렇습니다. 전시회를 할 때 특히 교수님들의 개인전에 초대받아 전시 관람을 했을 때 그것은 하나의 충격이었죠. 뭐 추상적인 작품 그리고 비구상도 많고, 왜 저렇게 그리지? 그때는 막 이상하게 생각했는데 결국 그것이 아니더라고요. 교수님들이 항상 저에게 하는 이야기는 '너 북한식 스타일을 빨리 벗어라' 이렇게 말씀들을 하셨는데 그때는 그것이 무슨 의미인가 했어요. 하지만 이제 미술사 같은 것도 공부를 하니까 지금에 와서는 교수님들의 심정을 제가 이해하게 되었습니다.
Q : 남•북한을 기준으로 하여 예술이란 무엇인가에 대해서 답변해 주실 수 있으십니까? 즉 북한에서 예술이란 무엇이고 남한에서 예술이란 무엇입니까?
A : 북한에서 예술이라 하면 특히 미술 분야에서 화려한 색감과 정교한 기법, 그리고 그 기교, 테크닉, 무조건 잘 그려야 된다는 생각이 지배적이라고 생각해요. 그리고 김일성이나 김정일을 찬양하는 작품, '우리가 태양을 모셨기 때문에 너무나도 행복하다' 이렇게 행복한 것을 예술로써 표현한다. 그런 생각이 지배적이고 또 그렇게 그림을 그렸어요. 그런데 한국에서 대학•대학원을 졸업하면서 느낀 것은 진정한 예술이란 내가 이 시대를 살면서

무언가를 자유롭게 표현할 수 있다는 것이라 생각해요. 즉, 표현과 예술에 대한 자유, 이런 것들을 많이 느끼면서 이제 흰 캔버스에다 점하나 찍으면서 내가 가지고 있는 상상력, 내가 표현하고자 하는 그 메시지를 표현할 때 너무나도 행복감이 찾아오고 예술의 자유가 느껴지는
거예요. 바로, 이러한 것이 진정한 예술이고 특히 관객이 어떻게 내 작품을 바라볼 것인가 이런 것 들을 고민하는 것이 바로 진정한 예술가가 아닌가 생각해요.

Q : 한마디로 정의해서 북한의 예술은 기술을 바탕으로 하여 북한의 사상을 찬양하는 것.

A : 기술과 아름다움!

Q : 그러니까 시각적인 아름다움, 그렇지 않습니까?

A : 예, 그렇죠. 그러니까 딱 봤을 때, '아! 잘 그렸다 !', '와 멋있다!', '어떻게 이렇게 그릴까?' 사람들이 신기하게 바라보는 것, 하지만 답은 거기까지 밖에 안가는 거예요. 그러니까 관객에게 딱 던져주었을 때, '아! 작가가 왜 이렇게 그렸지?', '과연 이 작품이 가지고 있는 메시지가 무엇일까?' 이러한 물음표를 딱 던져줘야 하는데 북한 미술은 이러한 것이 없거든요.

Q : 그냥 어떠한 모델을 따라야 하니까. 그렇지 않나요?

A : 그렇죠, 이번에도 네덜란드 사람인 Frans Broersen 가 개최한 전시에 가서 저도 그런 이야기를 했어요. 이것 보세요. 이 북한 작품들 하나하나가 너무 화려하고 멋있어요. 하지만 답은 여기까지 밖에 안 되죠. 이것이 북한 사회에요. 그러니까 북한이 가지고 있는 모순이고 또한 북한이 가지고 있는 한계에요.

Q : 한국은 일단 자유를 토대로 예술 활동을 하니까, 그리고 자기표현을 인정해 주잖아요.

A : 그렇죠! 자기만의 브렌드와 메시지를 개개인이 다 가지고 있잖아요. 이것이 북한은 없는데 바로 이 점이 북한 미술과 남한 미술과의 차이점이에요. 한국은 자유가 있잖아요.

Q : 2012 년애틀랜타 전시는 어떻게 이루어지게 되었나요?

A : 당시 제가 김정일(마를린 먼로로 분장한)을 그렸는데 그때 미국언론계에서 취재를 하고 신문에 저와 제 전시가 소개돼면서 외국인들이 많이 찾아오게 되었어요.

Q : 그렇다면 그 계기가 먼저 한국에서 전시를 하셨고, 이후 외국 언론이 관심을 갖게 되어 해외에 알려지게 되었군요?

A : 예, 체코, 홍콩 등 언론사에서 아주 많은 관심을 가졌어요. 그 이후 사람들이 많이 찾아오게 되었죠. 그때 미국인인 그레고리 펜스가 와서 저에게 관심을 많이 가지게 되었고 그분이 '송벽 작가님은 애틀랜타에서 전시를 해야한다'라고 말씀을 하시더라고요. 이유는 애틀랜타는 마틴루터 킹 목사님의 고향인 동시에 흑인 인권운동과 관련된 유서 깊은 곳이기에, 만약 이 상징적인 장소에서 목소리를 내면 저도 북한 사람들을 위해 인권과 자유에 대해 좀 더 설득력 있게 말할 수 있지 않을까 하는 기대감 때문이었죠.

Q : 이후 미국에서 몇 번전시를 했나요?

A : 애틀랜타 전시를 하면서 그 기간 동안 CNN 에서 촬영을 했었어요. 방송 이후 또 여러 섭외가 들어오게 되었죠. 그래서 워싱턴에서 전시를 2 번 하게 되었죠.

Q : 그렇다면 아직 유럽에서는 전시 섭외가 없었나요? 가령 이번에 킨텍스에서 열린

<국제 순회 북한 미술전 >전시를 개최한 스프링 아트 재단의 창립자인 Frans Broersen 같은 분들의 연락 같은 거요?

A : 사실, 지난번 북한 전시를 위해 신문기자가 저를 섭외하러 왔었어요. 그 계기로 그를 만나게 되었죠. 하지만 현재까지는 유럽에서는 전시 제안이 없는 상태예요.

Q : 해외 전시 당시 신문기자의 취재 열기 말고 일반 관객들의 반응은 어떠했나요? 작품을 보고 주로 어떠한 얘기를 하던가요?

A : 저도 많이 놀랐어요. 한국 사람들은 '송벽은 왜 저렇게 그리지 ?' 했는데 해외 전시 때는 언론에 주목을 받은 이후 사람들의 반응은 '아! 재미있다' 그리고 내 작품을 통해서 북한 사회에 대해서도 좀 알게 되고, 또 제가 워싱턴에서 전시를 할 때마다 송벽이란 작가의 삶 그리고 일생에 대해서 논문을 발표하겠다고 보름 동안 쫓아다니던 아가씨도 있었어요. 그리고 이 미국에서의 전시 이후에도 외국 사람들이 한국으로 찾아오는 거예요. 그 이유는 제 이야기를 듣고 싶고 제 작품을 보고 싶고 … 그럴 때마다 자부심도 느끼고 제가 더 숙련된 그리고 완성된 작품을 해야겠다는 생각을 하게 되었죠.

Q : 관객이 작품을 봤을 때 선생님의 예술작품세계에 대해 관심을 갖는 것보다는 선생님의 작품을 통해서 북한 사회에 대해 아는 것에 대해 더 관심을 갖는 것 같습니다. 결국 작가로서의 예술적 역량보다는 정치와 연관된 선생님의 삶, 이를 통해 선생님의 작품이 해외에서 효과적으로 알려지고 있는 것 같은데 여기에 대해서는 어떻게 생각하십니까 ?

A : 그렇습니다. PD 들도 많이 찾아왔어요. 저에게 조언을 많이 주는데 '아 이거 좋은데' 조금 다르게 생각해서 이렇게 했으면 하는 바램 등을 얘기해 주더라고요.

Q : 그럼 사람들이 주로 어떤 것들에 대해 조언하나요?

A : '북한 사람들이 한국 자본주의 사회를 바라보았을 때의 심정'이런것 들을 표현했으면 좋겠다. 이렇게 조언을 하는데 저도 거기에 대해 재미있게 생각해요. 북한 사회는 항상 '자본주의는 못 사는 세상이다'라고 어린이들에게 가르치기에 그 사람들의 생각을 토대로 작품을 해 보는 것이 어떤 가?이러한 얘기를 큐레이터들이 주로 하는 편이에요. 그래서 이런 작품을 몇 점해서 미국에 가져가기도 했죠.

Q : 사실, 외국인들이 선생님 작품의 예술적 측면보다는 북한 작가이기에 단순한 호기심, 볼거리 등으로 치부되지 않나 생각해요.

A : 그런 것도 있고... 사실 다양한 반응이 있죠. 아마 사람들이 저의 삶을 인터넷을 통해 많이 접했던 모양이에요. 그래서 감동을 받고 저를 찾아와 끌어안고 우는 사람도 있고, 갈 적에 저에게 (금전적으로) 성의를 표시하는 분들도 있고… 그래서 작품을 떠나서 제 작품을 통해 제 삶의 스토리에 대해 깊이 있게 생각하는 것 같아요.

Q : 하지만, 이것은 대부분 외국인의 경우이고 선생님의 작품이 정작 남한 사람들에게는 커다란 거부감으로 다가오지 않습니까? 제가 알기로는 한국에서 전시할 때마다 관객의 신고로 인해 당국의 검열을 여러 번 받은 것으로 알고 있는데요?

A : 그렇죠… 저도 예전에는 남한 사람들과의 거부감이 있어 간혹 소통을 단절하기도 하였는데, 지금은 사람이라는 것이 서로 존중하며 지내는 것인데 그러한 것을 제가 굳이 자를 이유가 무엇인가? 이렇게 생각하고

있어요. 그래서 찾아오는 여러 사람을 만나고, 특히 해외에서 찾아오는 사람들을 많이 포용하는 편입니다. 저는 언제든지 환영하거든요. 어제도 미국인들만 한 25 명이 와 한참 제 이야기를 듣고 팜플렛과 작품들을 가져갔어요. 결국 지금 누구는 만나고 누구는 안 만나고 할 필요는 없다고 생각해요.

Q : 결국 한국에서는 남•북한의 복잡한 여러 정치적인 문제 때문에 남한 사회에 대해 어떤 불편함이 있지만, 외국과 같이 좀 더 열린 사회에서는 이런 거부감이 없는 것 같네요.

A : 그렇습니다.

Q : 혹시 김일성이나 김정일이 아닌 정치적인 문제를 떠나서 산수화나 풍경화 같은 비정치적인 작품 같은 것을 해보고 싶다 생각해 보신 적은 없습니까?

A : 그렇습니다. 저는 그런 작품을 하기도 해요. 예술가가 무엇이겠습니까? 정치적인 것만 그리는 것보다는 인간 사회는 결국 자연으로 돌아가기에 자연을 그릴 수도 있고 평화스러운 모습이나 산수화 같은 것도 그릴 수 있죠. 저는 다방면으로 작품을 제작하고 있어요.

Q : 그렇다면 그러한 비정치적인 작품을 미국이나 한국에 전시하고 있습니까?

A : 그런 작품들은 제가 전시할 때마다 꼭 들어갑니다.

Q : 그럼 그런 작품을 발표하셨을 때 관객이 주로 정치와 관련된 작품에 관심을 더 갖습니까 아니면 비정치적인 작품에 대해 관심을 더 갖습니까?

A : 정치적인 것과 산수화 모두 관심을 갖습니다.

Q : 저는 사실 인터넷을 통해 작가님의 존재를 알게 되었는데, 인터넷에서 주로 떠도는 이미지들은 산수화나 기타 풍경화 작품들이 아닌 모두 정치적인 것이었어요. 사람들이 북한에 대한 것만 관심을 갖고 있어 이러한 비정치적인 부분이 언론에 공개되지 않는 것 같아요.

A : 그렇습니다.

Q : 작품에 북한 병사 혹은 굶주린 아이와 같은 이미지를 많이 차용하고 있는데 이러한 것들이 너무 상투적이라 생각하지 않으십니까? 이러한 이미지의 차용은 결국 작가님이 해외 언론이나 미술계에서 좀 더 관심을 받기 위해 의도적으로 표현하는 것은 아닌가 궁금합니다?

A : 아닙니다! 저는 절대 그렇게 작품을 하지 않습니다. 인간이 왜 굶주려야 하며 왜 배고품의 서러움에 대해서 괴로워해야 하는지 선생님도 그런 것을 잘 몰라요. 사람이 굶을 때의 비참함이라는 것은 진짜 처절하거든요. 제가 그것을 겪었고 제 여동생과 부모님이 그것을 겪었는데 그것이 북한 사회의 모습이기에 저는 이러한 비극을 그림으로 표현하고 있는 거예요. 90 년대 북한에서 300 만이 굶어죽었어요. 그 300 만의 영혼들이 얼마나 하늘에서 비참해하겠습니까? 저는 그 영혼들의 고통과 억울함을 그림을 통해 세계에 알리고자 하는 것뿐이지 이를 계산을 통해 상투적인 수법으로 표현하고자 하는 생각은 결코 없습니다.

Q : 선생님 그림 속에 자주 등장하는 마를린 먼로, 코카콜라, 캠벨스프의 이미지 등을 차용하여 세상에 전하고자 하는 메시지는 무엇인가요?

A : 그것은 바로 '자유'입니다! 인간은 모두 자유를 꿈꾸거든요. 억압되는 것을 싫어해요. 인간이 태어나서 왜 독재자 밑에서 벌레만도 못한 인생을 살아야 하나요? 코카콜라, 캠벨 자체가 자유의 상징이에요. 왜냐하면

이러한 것들은 북한에서 금지되어 있는데 사실 북한 사람들은 이러한 것들이 세상에 있는지 알지도 못하죠. 제가 군인들과 코카콜라를 함께 그리면서 전하고자 하는 메시지가 분명히 있습니다. 그것은 바로 '자유'에요.

Q : 선무작가 같은 경우를 보면 지난번 부산비엔날레에서 당국에 의해 작품전시(김정일 초상화)가 무산되었으며, 아주 최근에도 홍성담 화백과 함께 독일에서의 전시가 정치적인 이유로 방해받은 것으로 알고 있습니다. 결국 남한 사회도 완전한 자유를 누를 수 없는데 여기에 대해서 어떻게 생각하십니까?

A : 저도 싫습니다. 나는 한국에 예술의 자유가 있는 줄 알았어요. 하지만 이것은 예술의 자유 대신 압력이 좀 있지요. 저도 박근혜 대통령 그렸잖아요. 저 이것 작년 12 월에 김정은 그림과 함께 내보내려고 했어요. 그런데 국민일보의 오보가 있었어요. 제가 이야기 한 것을 신문기자가 착각하여 세월호와 연관 지어 글을 써서 해당 작품을 전시하지 못했어요. 왜냐하면 저에게도(정부의) 압력이 들어오더라고요. 그래서 TV 출현 및 방영이 취소되었는데 그래도 저는 그러려니 말거니 생각을 했어요. 제가 사실 대한민국 5 천만의 얼굴을 보고 작품하는 사람도 아니고 세계를 무대로 작품을 해서 세계적인 작가가 되고자 하기 때문에 그런데 신경을 쓰지 않으려고 노력해요.

Q : 현재 남한에서 작품 활동을 하시고 세계무대에서 작품을 발표하셨는데 그렇다면 작가님의 현재 입장에서 볼 때 사회에서 예술의 역할이란 무엇이라 생각하십니까?

A : 답이 너무 간단하지 않습니까? 예술이라는 것이 무엇이겠습니까? 그 시대를 반영하잖아요. 음악, 미술, 연극 그 시대를 반영하는 매개체거든요. 예술을 통해서 세계를 번역하는 것 아니겠습니까? 저는 붓을 통해 이 시대에 잘못된 점을 풍자하고 번역하는 예술가가 아닌가 생각해요.

Q : 그렇다면 남한에서의 삶, 그리고 작가로서의 삶을 종합해 보았을 때 자유란 무엇인가요?

A : 한마디로 자유란 인간의 존엄성 그리고 인간의 기본 권리라 생각합니다. 이 기본 권리란 바로 표현의 자유라 생각해요. 그리고 예술의 자유, 종교의 자유, 언론의 자유, 배부를 수 있는 자유 등... 그러한 것이 기본이라 생각해요.

Q : 그림을 통해 세계에 평화의 메시지를 전하고 싶다고 들었는데 이와 관련된 향후 계획은 무엇입니까?

A : 저는 전시도 중요하지만 제가 호소할 수 있는 것들 그리고 제가 전달할 수 있는 메시지 이것이 더 중요하다고 생각해요. 저는 꼭 북한을 소재로만 작업하려 하지 않습니다. 지금 북한이 못 살고 있다는 것은 세계인이 다 알아요. 지금 중요한 것은 70 억이 살고 있는 이 지구라는 행성에서 벌어지는 억압과 착취, 그리고 여러 나라에서 인간의 존엄을 짓밟는 것, 이러한 것들을 파헤치고 싶어요. 그것이 앞으로 제 작품의 방향과 목표라 생각해요.

Q : 이러한 것들은 결국 선생님이 가족의 비극을 겪고 남한에 오셨기 때문에 북한의 여러 희생자들에게 어떤 빚 혹은 미안함 등에서 기인하지 않나 생각해 봅니다.

A : 그렇지요. 사람이 처절하게 죽어갈 때 한 생명체의 안타까움을 우리가 어떻게 무시하고 모를 수 있겠어요 ? 먼 나라의 이야기로 생각하는 경우가 많은데 저는 이것을 여러 사람들에게 확실하게 알려주고 싶습니다. 가령, 아프리카의 몇몇 국가에서 벌어지고 있는 폭력과 기아 등에 대해 작품을 통해 알리려고 해요. 특히, 저는 전시를 열 때마다 전시된 작품 중 딱 한 점만 전시장 경매를 통해 판매하고 그 전액을 불우이웃 돕기에 쓰고 있습니다.

Q : 북한 체제 선전 작가로 몇 년간 활동하셨나요?

A : 저는 선전 작가로 활동한 것이 아니고 북한에서 미술대학을 다녔어요. 특히, 어린이들의 사회가 어른 사회와 비슷한데, 가령 명절 때 포스터를 제작해야 하고 행사 때는 거기에 맞는 그림들을 그려야 합니다.
그래서 어릴 때 그림 좀 잘 그린다는 애들은 그런 쪽으로 쓰이는 거죠. 어떤 학교는 그런 재능 있는 어린이들이 없으면 저처럼 소질 있는 애들을 데려가서 며칠 쓰고 돌려주죠. 사회에서는 각 마을 즉, 리(작은 지역단위)마다 전문 선전 작가들이 있고 군단위부터는 전문 창작사가 있어요. 저 같은 경우는 대학을 가서 그림을 그렸고 군대에서도 소질 있는 사람들을 뽑아 선전화를 그리게 하는데 제가 바로 그런 것을 했어요. 이후 대학교에 와서 공부하다가 방학 때 중국에 갔다가 여기까지 오게 되었어요. 그래서 저는 북한에서 인정하는 전문선전화 일꾼으로 살지는 않았지만 이와 비슷한 일들을 하게 된 거죠.

Q : 북에 남겨두고 온 가족 때문에 어쩔 수 없이 자기 이름과 얼굴을 공개할 수 없는 일명 '얼굴 없는 작가'라 불리는데 여기에 대해 어떻게 생각하십니까?

A : 슬퍼요… 그게 남•북이더라고. 하지만 이런 것은 받아들여야지요. 내가 무엇을 할 수 있을지 생각하고 작품에 옮기는것이 중요하다고 생각합니다.

Q : 북한에 있는 미술대에서는 주로 어떤 것을 배웁니까? 기술 같은 것을 많이 배우나요?

A : 남한에서도 학원에서 그림 잘 그리는 학생들이 미대에 진학하는 것처럼, 거기도 같아요. 일단 잘 그리는 애들을 뽑죠. 그리고 학교 교육을 보면 여기는 실기 위주인데 거기는 1 학년부터 실기 위주가 아니에요. 하긴 하는데 사상교육이 더 중요하죠. 그러니까 김일성, 김정일의 혁명역사나 정치 강의가 대략 수업의 60 에서 70 퍼센트 정도 차지해요. 그 나머지가 실기죠. 결국 실기는 시간을 많이 할애하지 않는데 나머지 여가시간, 가령 '네가 짬을 내서 실기를 해라'라는 식이죠. 아무리 그림을 잘 그리는 사람이라도 '사상적으로 무장'이 되어 있지 않으면 쓸모가 없다 는 식이에요.그래서 주로 밤에 실기실에서 련습을 많이 하죠. 밤에 역전에 나가 인물속사를 많이 합니다.
Q : 북한에서 혹시 피카소나 고호 같은 외국작가에 대해 들어보셨습니까?

A : 저는 북한에서 피카소나 고호 같은 사람의 얘기를 들어본 적이 없어요. 하지만, 다빈치나 미켈란젤로 같은 르네상스 작가들은 세계미술사를 통해서 들어 본 적이 있죠.

Q : 그럼 북한에서 미술사는 어느 시대까지 가르치나요?

A : 세계미술사라는 과목이 짧게 있어요. 주로 르네상스까지 배우는데 그 이후는 북한에서 특별한 관심을 끌지 못해요.

Q : 한국에서는 설치, 비디오, 추상미술과 같이 북한에는 없는 다양한 미술 장르 등이 있는데 여기에 대해서 어떠한 의견을 가지고 계신가요?

A : 처음 이런 것 들을 접했을 때 과연 이런 것이 무엇을 의미하는가?라는 궁금증이 많이 있었어요. 하지만 이러한 것을 누가 말해준다고 해서 이해가 되는 것은 아니더라고요. 계속 보면서 느껴야 하고 사회에 대한 지식과 이해가 선행되어야 하기에 시간이 좀 필요하다는 것을 느꼈어요. 결국 처음에는 거부감이 있었는데, 시간이 지나면서 이러한 다양성에 대해 인정하고 많이 받아들이려 노력하는데, 이해까지는 안돼도 아 저런 것이 있구나! 그렇게 생각하고 있습니다.

Q : 그렇다면 나중에 작가님이 새로운 장르에 대해서 이해하시게 된다면 이러한 새로운 작업에 도전해보고 싶다는 생각이 있습니까?

A : 처음에는 잘 몰랐는데 이것이 설치잖아요(꽃병에 든 철조망 가지로 된 꽃을 가리키며). 장르도 요하지만 무엇을 말하려하는가 하는것이 더 선행되야 겠지요.

Q : 한국에서 다시 그림을 배우게 된 동기는 무엇입니까?

A : 남쪽에서 좋은 대학 친구를 사귀고 싶었죠. 남쪽 사회를 대충 들어보니까 '학연', '지연', '혈연'이 있다고 합니다. 저는 여기서 취할 수 있는 것이 학연밖에는
없더라고요. 남쪽에서 생활하려면 친구가 필요할 텐데, 그리고 북한에서 못다 한 공부를 다 해야겠다 이런 생각을 했어요. 또한, 남한에서 그림을 그려야 하는데… 남한에서 그림을 그리겠다고 하면 대부분 웃더라고요. 사람들이 '순수미술이 어디에 있느냐?'이렇게 말하더라고요. 어느 대학교수도 그런 말을 해요. 그런데 저는 순수미술이 있기는 있다고 생각해요.

Q : 남한에서 서양화를 선택하신 동기는?

A : 북한에 있을 때 한 그림이 사실 동양화죠. 서양화는 물감 때문에 선택했을 수도 있고, 특히 회화(동양화와 서양화를 아우르는)라는 일반적인 것에 관심을 두게 되었죠.

Q : 선생님 작품을 보면 평면적인데 동양적인 느낌이 납니다.

A : 아무래도 제가 조선 놈이니까!

Q : 작품을 보면 김정일이 나이키나 아디다스 같은 외국 상표의 신발과 옷을 입고 있는데 이를 통해 어떤

메시지를 관객에게 전달하고자 하는 겁니까?

A : 북한은 문을 너무 닫고 있지 않습니까? 그래서 아디다스나 나이키 같은 상표들은 상업주의 혹은 자본주의를 대표하는 물건들이기에 나는 이러한 외부의 물건을 통해 북한의 문이 열려야 한다고 생각해요.
그런데 그 문을 여는데 일반 백성이 하기는 너무 힘들고, 물론 북한도 남쪽처럼 민주화 투쟁을 생각하기도 하지만 발각되면 억압이 아주 심하니까 그것이 실현될 수 없는 것이지요. 하지만, 평화적으로 최고 지도자의 사고가 변화하여 조금이나마 문만 한번 열어주었으면 좋을 텐데... 그러한 것을 이야기하려 하다 보니 이러한 외국 메이커를 통해 상징적으로 개방에 대한 열망을 표현한 거죠. 또한, 한쪽으로는 애증이 있어요. 윗사람이 개혁을 하면 영웅이 될 텐데 하는 바램이 있는 거죠.

Q : 그렇기에 선생님 작품을 한 체제에 대한 단순한 비판이 아닌 소망이나 바램으로 해석해야겠네요?

A : 그렇죠. 바램이죠.

Q : 북한 사회에 있을 때 예술이란 무엇이었고 남한 사회에서의 예술이란 무엇이라 생각하십니까?

A : 북한도 나름대로 예술이 있는데 이는 당과 수령을 찬양하는 거죠. 밖에 나오니 예술이 그런 식으로 흘러가지는 않는데, 여기도 광고 같은 것을 보면 아주 없지는 않는 것 같아요. 결국 예술이라는 것은 남•북에서 개념과 기준이 다를 뿐이지 거기도 예술이라는 것이 있다고 봐요.

Q : 어쨌든 남한에서의 시각예술을 보고 상당한 충격을 받았을 텐데요?

A : 처음에 와서 북한에서의 기준을 가지고 여기 남한의 작품을 보았을 때 아주 황당하고 이해가 안 됐죠. 왜 저렇게 하지? 작가들과 얘기를 해보면 정신은 제정신인것 같은데… 대학에 들어가서는 이러한 것들이 해가 가지 않아 여러 사람들에게 물어 봤어요. 왜 이런 것을 하냐고요? 대부분은 자기 작품에 대해서 얘기는 하는데 일부는 제대로 답변도 안 해주더라고요. 그냥한데요. 어쨌든 당시 황당함을 많이 느꼈어요.

Q : 타임즈지 같은 해외 언론에서 선생님에 대해 여러 번 소개가 된 것으로 알고 있습니다. 그것이 선생님이 작가로서의 역량보다는 단지 탈북 작가라는 이유 때문이라 생각하지 않으십니까?

A : 그렇다고 봐요.

Q : 작업의 어떤 질보다는 탈북 작가라는 그 정치적 이슈!

A : 왜냐하면 제가 처음으로 이렇게 나대는(작품 활동을 하는) 놈 이어서 아마 작품적인 것보다는 정치적인 것에 대해 사람들이 관심을 더 갖는 것 같아요.

Q : 자신의 작품보다도 관객이나 언론이 선생님의 작품을 통해 남북 분단이라는 정치적 현실에 더욱 관심을 두는 것에 대해 예술인으로서 회의적일 때가 있을 것이라 생각합니다. 여기에 대해서 어떻게 생각하세요?

A : 그런데 누가 말하길 '탈북 작가라는 꼬리표를 언제쯤 뗄 수 있느냐 ?' 그런데 그것은 제가 단 것이 닌데… 그냥 남들이(언론이) 자기 멋대로 단 것이지 내가 원해서 그런 것이 아니고… 하지만, 제가 분명 북에서 내려온 것이 맞고, 그래서 그 꼬리표를 굳이 달고 떼고에 관심이 없어요. 저에게는 그냥 작업할 이유를 찾는 것이 더욱 중요한 거죠.

Q : 결론적으로 해외의 주목을 받으려 일부러 북한에 대한 얘기를 하는 것이 아니잖아요? 단지 작가님께서 지금까지 보고 느끼고 경험했던 것 이런 것을 작가로서의 생각과 가슴을 가지고 여러 감정을 통해 작업을 하고 계신 것 같은데, 이를 사람들이 단지 '북한 작가'라는 타이틀로 선생님과 선생님의 작품을 이해하려 하는 것 같습니다.

A : 어떤 기자가 그러더라고요. 언론이 너를 만들 수 있다고. '너 어떻게 하겠느냐?' 너를 한쪽 구석으로 몰아서 '이놈이 이런 놈이다'라고 만들 수도 있다는 거예요. 제가 이렇게 말했어요. 그럼 그렇게 해라, '나는 내 갈 길이 있다. 그림만 그리지 그런 언론은 신경 쓰지 않겠다고. 오고 싶으면 와서 얘기하고 오기 싫으면 오지 말고 이렇게 생각하고 있어요.

Q : 작가님의 작품은 상당이 정치적인데 간혹 이런 정치적인 것을 떠나서 풍경화나 산수화와 같이 비정치적인 자유로운 작품을 제작하고 싶다는 생각은 들지 않습니까?

A : 당연히 하죠 !. 가끔씩 그려요. 이것은 뭐 같나요? (빨간색과 파란색이 넓게 채색된 다소 추상적인 작품을 가리키며) Q : 이것도 남과 북을 상징하는 것 같은데요?

A : (크게 웃으면서) 이렇잖아요! 제 작품에 대해서 사람들의 이러한 정치적인 생각들이 결코 떠나지 않아요. 예를 들어 진달래를 유화로 담채 그리 듯 그렸는데, 남한에서는 진달래에 대한 개념이 너무 정치적인 것 같아요. 진달래가 아름다운 꽃인데 이것을 북한에 빼앗겼다고 생각하는 어떤 할머니가 있더라고요. 그것도 어디 미술관 관장이라는 사람이… 왜 저렇게 생각하지? 해방 이전에는 진달래의 의미가 좋았던 것 같은데 남한에서 진달래에 대한 좋은 기억은 없는 것 같아요. 진달래는 사실 북한에서 김일성과 연관하여 상징적으로 만들어 놓았어요. 북한에서는 한 개인의 충성심이 이 정도 라는 것을 보여주기 위해 때가 되면 꽃을 꺾어 김일성 초상화에 놓아야 하거든요. 그래서 아마 남쪽에서 이 진달래가 부정적인 의미로 받아들여지는 것 같아요.

Q : 그래도 작품에 붉은색과 파란색이 주로 쓰이는데 여기에 대해 어떤 정치적인 메시지가 있습니까?

A : 원래 이것은 이데올로기(자본주의, 사회주의)를 생각하며 사용한 건데, 사실 저는 이러한 이질적 색상이 잘

어우러지는 조화를 표현하고 싶은 거예요.

Q : 선생님 작품에 김일성, 김정일 혹은 북한 복장을 입은 아이들, 이러한 이미지가 자주 등장하는데 이것이 너무 상투적이라 생각해 보신 적은 없습니까?

A : 저도 앞으로 변화해야 된다고 생각해요. 그런 것을 언제까지나 고집할 수는 없는데, 그것은 제 숙제이기도 하고… 그런데 시간을 가지고 생각해 봐야죠.

Q : 탈북 작가로 남한에서 산다는 것은 무엇을 의미하나요? 남한에서 전시하셨을 때 탈북 작가라는 편견 같은 것이 많이 있었을 텐데요?

A : 편견보다는… 편견도 뭘 알아야지! 신고가 들어가니까 이건 그냥 와서 잡아가라는 거예요. 관람객이 신고를 하니까. 이런 사람들은 제가 탈북 작가인지도 몰라요. 그냥 청화대 옆에서 북한 찬양 전시를 한다고 신고를 하는 거예요. 그래서 전화를 통해 조사받으러 나오라고 통보받고… 이러다가 북으로 쫓겨나는 거 아닌가 하는 생각도 들고… 하지만, 이것저것 생각할 여유도 없었던 것 같아요. 그냥 이러한 일들이 닥치니까 내가 뭘 잘못 했나? 그래서 드는 생각이 내가 이러한 전시를 더 해야겠구나!라는 거예요. 이러한 일들이 있은 후에 제 작품을 정치적으로 보는 사람이 많고 어떤 사람은 이제는 너 '북한 놈이 아니고 남한 놈이다. 하지만 남한에서 너를 남한 놈으로 인정하지 않는다' 뭐 이런 말을 하는 사람도 있죠. 사실 저는 인정받고 싶지도 않고 단지 '조선인이다'이런 생각을 할 뿐이에요.

Q : 2008 년 부산비엔날레에서 작품이 철거당하였고 최근 (2014 년) 중국에서도 당국의 검열을 받아 전시가 취소되었으며, 특히 홍성담 작가와 참여하게 될 이번 독일 전시(독일 베를린 NGBK 가 2015 년 드레스덴에 여는 '금지된 이미지')도 (당국의) 방해를 받았다고 알고 있는데 여기에 대해서 어떻게 생각하십니까?

A : 처음에는 황당했어요. 2008 년 부산 혹은 첫 전시에서 국가기관에서 조사하는 것도 그렇고… 이거 왜 이렇게 하지? 분명 남한은 북한과는 다르고 북한보다는 낳은 자유 민주주의 사회라고 알고 있었는데… 런데 이것은 너무 이념적인데, 내가 싫어하는 이념적인 것에 대해서 여기서 부딪치네… 지나가는 사람들이 작품을 보고 '저것 저 새끼 꼴보기 싫다 저 작품 철거해라' 어떤 사람은 '지금 시대에 저 정도도 못 하겠냐, 대통령이 북한도 가는데' 이렇게 관객들끼리 논쟁도 벌어지고… 왜 저러지 왜 저러지 하다가 결국 아! 아직 이데올로기가 종식된 게 아니구나 이러한 것이 사실 필요가 없는데 아직도 꿈틀대고 있구나. 이런 것들을 사실 남한에서 정치하는 사람들을 통해 느끼게 됐죠. 이런 포즈도(한 작품을 가리키며) 부상당한 이한열을 안고 있는 모습을 형상화 한 건데 나는 이를 북한 사람들이 안고 있는 것으로 표현해서 남북을 이야기하고 싶은 거예요.

Q : 사회에서 예술의 역할은 무엇이라 생각하십니까?

A : 일단 사람들의 의식이라 생각해요. 작품을 보면 무언가를 느낄 수 있다는 것! 어떤 변화라는 것이 있는 것

같은데 이러한 것이 하나하나 모이게 되는 사회가 변화하지 않을까 하는 믿음을 가지고 있죠.

Q : 예술에 있어 자유란 무엇이라 생각하십니까?

A : 그냥 자기 끌리는 데로 하는 것 아니겠습니까?

Q : 하지만 민주주의 사회인 남한에서도 그렇게 자유롭지는 못하시잖아요? 전시가 많이 취소되어 낙심하셨을 텐데...

A : 전시는 그렇게 자유롭게 못해도 작업실에서는 할 수 있잖아요. 그리고 세상에 남한만 있는 것도 아니고... 70 억 인구도 있고, 그냥 저 끌리는 데로 하고 있습니다.

ANNEXE V

EXTRAITS DES ARTICLES

- Nous avons étudié tous les articles parus dans les quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*) de 1971 à 2010 afin de savoir si la presse occidentale représente les artistes d'Asie de l'Est (Japon, Chine, Corée du Sud) d'une manière stéréotypée. Nous présentons ici tous les extraits des articles représentant l'identité géographique de trois pays d'Asie de l'Est.

ART IN AMERICA

1974

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Richard Yokomi (sep.-oct., p. 117) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Minoru Kawabata (nov.-déc., p. 119-120) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

1975

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shusaku Arakawa (jan.-fév., 86 87) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jan.-fév., p 90) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste KOKI Doktori (mai.-jun., p 87) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noguchi (sep.-oct., pp 101-102) : 1 article court (Japon)
Speaking of these early works. Noguchi acknwledges their debts to Russian Constructivism, to Picasso and to « childhood memories of paper use in Japan" That childhood memory also informs the recent stainless steel sculptures, which have all the apparent swiftness of execution, resilient lightness and un presumptuous wit of Origami.
The ease with which Noguchi makes solid form semm to capture spirit may reflect his Oriental heritage

Mot clé: « Origami », « reflect his Oriental heritage »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (sep.-oct., pp. 104-105) : 1 article court (Corée du Sud)
No table was TV Buddha… a foot-high figurine of the Buddha facing a rotund, … The Buddha's presence in a Paik piece is evocative, for this Korean artist brings to his art a droll sense of quiet but sudden surprise, a gentle theatricality…

Mot clé : « Buddah », « Korean artist »

1976

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (mai-jun, p. 119) : 1 article court (Japon)
Cartoon-like captions in antiquated Japanese script punctuate the lush surfaces of Masami Teraoka's bicultural fantasies. "Ascne of becoming a Buddha" …

Mot clé: «Japanese scrip », « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste 1C Shigeko Kubota (juillet-août, p. 105): 1 article court (Japon) : Pas de remarque

1977

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (mars-avril, pp. 112-113): 1 article court (Japon) :** pas de remarque

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (juillet-août, p 74) : 1 article court (Japon) :** pas de remarque

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Nam june paik (juillet-août, p. 73-74): 2 article court (Corée du Sud) :** pas de remarque

1979

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Keiko Prince (janvier-février, p. 92) : 1 article court (Japon)**

Her model was the 'Tsuki-Mi'-the ancient Japanese Moon-Viewing Ritual, and her goal is to redevelop confidence in human communication through this bond to "the grand motion of nature"…

Mot clé : « the ancient Japanese Moon-Viewing Ritual »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (janvier-février, pp. 127-132) : 1 article long (Japon)**

Questions begin at the biographical level : what is Noguchi's nationality ? He himself has claimed on some occasions to be Japanese, on others American. His ambivalence is understandable : born in Los Angeles to an American mother, a writer, and a Japanese father, a poet, he moved to Japan at the age of two, returned to the U.S. at 13, attended schools in both countries, jockeyed back and farth between them later on and never quite clarified his relationship with a father who in turn never resolved his own attitude toward half-Caucasian son. […] Noguchi has had a complicated history of making art for Japan as a whole. In 1950 he proposed a tower for Hiroshima, to be hung with bells which would have intoned melancholy sounds in the wind, reminders of the city's epochal tragedy of 1945. […] Noguchi was later formally requested to produce a cenotaph for Hiroshima : he conceived an enormous box to be topped with a black granite arch and connected to a subterranean repository for the names of the atomic dead.

Mot clé : « making art for Japan », « Hiroshima »

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (janvier-février, p. 144) : 1 article court (Chine) :** pas de remarque

1980

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kikuo Saito (mar., p. 119.) : 1 article court** : pas de remarque

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Hyong Nam Ahn (mai, p. 159.) : 1 article court** : pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (septembre, p. 132.) : 1 article court (Japon)**

Masami Teraoka was born in Japan, but has lived most of his adult life in Los Angeles, and thus considers himself at home in both cultures. His subject matter includes the impact of American ways on Japan, the worldwide problem of pollusion… Teraoka's samurai carry swords, but they carry roller skates or cameras or golf clubs as well. […] In McDonald's *Hamburgers Invading Japan/Flying Fries*, the girl holding the container of French fries has blond hair and Western features, bt is wearing a kimono.

Mot clé: « kimono »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Michiko Itatani (novembre, pp. 143-144.): 1 article court (Japon)**

The grids that drift across the surfaces of Itatani's paintings are the result of a translation of poetic into visual metaphor. Itatani, a poet and calligrapher in her native Japan, began painting in order to refine her perceptions of Japanese poetry» p.143.
« There is something profoundly Oriental in making art this way, somewhat like the endless raking of sand around a garden of stones Itatani's expressed concerns rather resemble Zen koans. […] "There are, of course, parallels in Oriental scroll painting, where one enters a world which carefully controlled entry and exit points.

Mot clé : « Zen koans», « navive Japan » , «native Japan»

1981

⊏ **-Présentation d'une exposition de l'artiste Kim Whanki à Dintenfass (été. p.131) : 1 article court (Corée)**

Korean-born Kim Whanki lived in America, […] «Whanki's particular method of staining, as well as his approach to composition, distinguish him from American color (field painters […] he proceeded from his own Korean heritage. Whanki does not refer directly to Western culture at all. His stained marks are self-sufficient in relation to the overall composition in a way that is reminiscent of classical Korean scrolls, in which each calligraphic mark is unique. Thus I believe that Whanki's abstraction did not develop entirely out of Western modernism, but also to a significant extent out of the artist's evaluation of his native culture. But instead of transferring the gestural rhythm inherent in the highly stylized calligraphic script of Korean tradition…

Mots clés : « Korean heritage », « classical Korean scrolls », « native culture », « calligraphic scrit of Korean tradiation »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kazuko Miyamoto à A.I.R (fév. pp. 151-152) : 1 article court (Japon)**

The screen's Oriental motifs stood as an ornamental gate separating Kazuko's imaginary world from the prosaic.

Mot clé : « Oriental motifs »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Cusi Masuda à Hudson St. (Avr. pp. 146-147) : 1 article court (Japon)**

… such as the samurai warrior, evoked by the artist's Japanese origins-came to mind… p 146.
This was art only in the sense that some private terror- perhaps inspired by devastating public events (the artist spoke of World War II destruction in Japan, when he was a child)-was given a ritualistic form.

Mot clé : « samurai warrior », « Japanese origins »

⊟ **- présentation d'une exposition des artistes Jeffrey Plate etTakao Saito à Borgenicht (jan. p.133) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Chicago Miyoko Ito à the Renaissance Society (jan. p.138) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

1982

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Lawrence Poons à Andre Emmerich (pp. 134-135): 1 article court (Japon):** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yee Jan Bao à Yee Jan Bao (pp. 138-139) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

1983

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Marc Katano à Stephen Wirtz (nov. p.235) : 1 article court (Japon)**

Some of Katano's paintings have distinctive images – like pared-down, calligraphic forms, almost pictograms. Katano 's father was an American, and though born in Japan, Katano has spent most of his life in Hawaii and California.

Mot clé: «calligraphic forms »

1984

⊏ **- présentation d'une exposition des artistes Hirokazu Kosaka et Linda Nishio à Japanese American Cultural Center (fév. p.157) : 1 article court (Japon)**

Hirokazu Kosaka and Linda Nishio, both artists of Japanese descent, performed in "Explorations," …
He (Hirokazu Kosaka) is also an ordained Buddhist priest, and the discipline of this training lent authority to his performance. […] The action and images hinged on a series of ceremonies enacted by the artist and three other performers. Each ceremony was a ritualization of a quotidian task – tea making, blade sharpening and planning …
Linda Nishio is a third-generation Japanese American who has established a reputation in a variety of new mediums, …

Mot clé : « Buddhist priest »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Linda Nishio (p. 157) : 1 article court (Japon)** : Pas de remarque

1985

⊏ - **présentation d'une exposition de l'artiste Kim Whanki à la galeire Dintenfass (jan. p.137) :** 1 **article court (Corée du Sud)**
This is not the case, however, with the exhibition of paintings by the Korean artist Kim Whanki […] These transitional-period works look like Oriental versions of the organic, nature-derived abstractions of Adolf Gottlieb.

Mot clé : « transitional-period », «Oriental versions»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ti Shan Hsu à la galerie Pat Hearn (jul. pp. 131-132) : 1 article court (Japon)
… plans for a surrealist Oriental garden […] Hsu apparently does not choose to separate himself from traditional themes, no matter how obscure his sources may be.

Mot clé : « Oriental garden », « traditional themes »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Fujita (pp. 138-139) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa à la galerie Feldman et Herstand (oct. pp. 157-158) : 1 article court (Japon)
… within the artworks and outside them, of wildly mandarin metaphysical statements on the nature of art. […] Arakawa's works may really be late-20century koans, relatives of the Zen koan, a paradoxical statement …

Mot clé : « Zen koan »

1986

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zao Wou-Ki à la galerie Pierre Matisse (oct. p.159) : 1 article court (Chine)

Later in the decade, he abandoned thin (lined pictorial images for a fluid, all-over calligraphy, while it somewhat resembles the "white writing" of Mark Tobey, seems distinctly Chinese in origin).

Mot clé : « Chinese in origin », « calligraphy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Taro Suszuki à la galerie de Daniel Newburg et de John Weber (oct. pp. 169-170) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Rikuro Okamoto à la galerie O.K. Harris (déc. pp. 132-133) : 1 article court (Japon)
Okamot, who was born in Tokyo in 1943 and now lives in New York. […] Asian artistes have no corner on pregnant banality, but one can't help thinking of Yoko Ono (in her Fluxus phase), Nam June Paik (his dedication to video hodgepodge), On Kawara (his "I am still alive" telegrams) and other examples of the in scriptable Orient-not least the hyperestheticized Zen Garden of rocks and raked sand, historically linked to a relative devaluation of tradition, learning and good deeds.

Mot clé : « Asian artistes », « Orient-not », « Zen Garden »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao à (mar.pp. 134-137) : 1 long court (Chine) : Pas de remarque

1987

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masayuiki Oda à la galerie Krygier/Landau (fév. p. 155) : 1 article court (Japon)
… for all their quasi-Zensimplicity, are highly charged bits of theater… Oda's vision is informed by a bleakness that belongs unmistakably to the atomic age, with its inherited memories of Hiroshima, Nagasaki and the German death camps. Certainly it comes as no surprise that Oda himself was born in post-World War II Tokyo.

Mot clé: « quasi-Zensimplicity », « memories of Hiroshima », « Nagasaki »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik à la galerie Holly Solomon (jun. p. 157) : 1 court court (Corée du Sud)
Zen Is Red (1982) consistes of a small canvas marked with a handprint, with a TV antenna attached to its chromed frame, and the diptych Calligraphy (1976à is made of two TV cabinet front covers. […] The sculpture Iowa Brothers (1985) is a Zen koan for the electronic era. […] 13modernistic silver Samsung portables held in a shiny metal armature.

Mot clé : « Zen », «Calligraphy»

⊟ - présentation d'une exposition des artistes Arita, Nakagawa et Sugimoto à Japan Society (nov. p. 178) : 1 article court (Japon) :
Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste à Tomoharu Murakami (p. 189) : 1 article court (Japon)
… 49-year-old Japanese artist included 33paintings on paper and 2 large oils. […] With traditional, soft Japanese brushes, Murakami applies thin paint in layers, then brushes it back to produce a modulated surface.

Mot clé : « traditional, soft Japanese brushes »

1988

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata à Hillside et à Kobayashi Galleries (mar. p. 195) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Luis Chan à Hillside et à Phyllis Kind (mai. pp. 185-186) 1 article court (Chine)
Born in Panama, Chan has always identified himself with his family roots in China's Guangdong Province. He has lived most his life in Hong Kong. […] When the Japanese occupied Hong Kong early in World War II, Chan and his family moved to Macao. […] It is the space that makes his work seem Oriental: it is generally divided into parallel bands that start at the bottom of the sheet and extend to the top. […] Although quite modern-looking, Chan's work recalls that of the mid-19th-century Chinnery School Painters-Chinese artists influenced by the self-exiled Irish painter Chinnery-who produced a seductive blend of Eastern and Western effects. Chan's style is quite different from the mainland Chinese painters like Ch'i-Pai Shih who brought ancient traditions into the modern age while remaining within the canons of court art. […] It his pictures derive from recollections of traditional Chinese and Japanese artistic subject matter that have been translated into theater.

Mot clé: « Oriental », « Eastern and Western », « ancient traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tazuko Ichikawa à Anton (jun. p.168-172) 1 article court (Japon)
What is easily overlooked is the fact that in her work Ichikawa is answering to a tradition far older than Western Minimalism, namely Zen Buddhism, a doctrine that incorporates the highly variegated esthetics of silence that has been a part of Japanese culture for many centuries. In Japan, silence has never been perceived as an inactive state or a quality-poor condition. In fact, there are at least four words in Japanese that are directly related to its esthetic characteristics, each word very loosely defined, descriptive of mood (or subjective reaction, if your want) and, most significantly not mutually exclusive.

Mot clé: «Zen Buddhism », «Japanese culture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao à Postmasters (jul. p. 133) 1 article court (Chine)
But another level in Diao's art is suggested by the appearance of Oriental pictographs in some paintings and by the title – China – of yet another. Diao was born in China, and an element of autobiography, however enigmatic, appears to be at work here. In Let a Hundred Flowers Bloom (as was explained to me by gallery personnel), a symbol of liberation that was current during a short lived political thaw in China in the 1950s appears amongst tiles from similarly short-lived early modernist rÉvolutionary publications. One sense Diao is struggling with his personal relationship to his own cultural roots as well as to the modernist European art tradition. […] Within a seven-foot square, in black, vertically elongated, mechanical letters, the Russian word for Constructivism is superimposed over an irregular red oval within which Chinese characters spell the artist's name. […] It seems he is still looking for a way to project his own personal identity against the imperatives of intellectualism and formalist tradition…

Mot clé : « Oriental pictographs », « Chinese characters »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Minoru Kawabata à Jack Tilton (jul. p. 137-138) 1 article court (Japon)**

Those ragged, wispy tendrils of color have a thin, unsubstantial look, swirling and clinging in tangled disarray like some exotic underwater algae or seaweed. […] This Japanese/American artist has the rare ability to combine the sensibilities of his native and his chosen cultures. Abstract-Expressionist tendencies consort in perfect ease with Oriental themes of robes and gates. Certain cursive elements in his compositions suggest Japanese writing, but these are not obtrusive, and can, in fact, be seen as purely organic emanations. Most of all, Kawabata's Asian heritage allows him to infuse his Western sources with a subtle sense of the processes of nature : ever interacting, ever changing.

Mot clé : « his native », « Oriental themes », « Asian heritage »

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Ching Ho Cheng à Bruno Facchetti (sep. p. 191) 1 article court (Chine) :** pas de remarque

1989

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Fujita à Augustine et à Hodes (jan. p. 147-148) 1 article court (Japon)** : pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Saito à Fuller Gross (jan. p. 158) 1 article court (Japon)**

There is a sense of Japan in this sculpture, in the opposing textures of rope and metal, the rich, dark colors, the austerity that masks complexity and the invitation to use the object as a means of meditation.

Mot clé : « sense of Japan », « Japanese origins», «meditation»

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Natsuyuki Nakanishi à Nishimura (fév. p. 161) 1 article court (Japon)**

In the early 60s, Nakanishi was part of a neo-Dada effort to shake Japanese art loose from the bondage of tradition and propriety on the one hand, and from mimicry of Western art on the other. […] At the same time, Nakanishi's paintings bring to mind precedents in Japanese art : magnificent abstract ceramic glazes and the light, assured, atmospheric landscape paintings on screens of the Rimpa masters of 300 years ago.

Mot clé : « Japanese art», «tradition», «Rimpa masters»

⊔ **- Présentation d'une exposoition de l'artiste Kim Whanki à Terry Dintenfass (fév. 162-153) 1 article courts (Corée)**

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Satoko Masuda à Akiyama (mai. p. 209) 1 article court (Japon)**

But Masuda has defined a style, predominantly architectural but at the same time coursingly organic, that distinguishes her as one of a scant dozen contemporary painters in Japan with a promising program. […] The paintings are abstract, but include the suggestion of recognizable forms. The plants to be found in her early paintings and the wings characteristic of her current works seem in no way culture-specific ; the architectural fragments she depicts suggest fluted columns and checkerboard flooring which may look Western to the Occidental eye but also have Japanese sources.

Mot clé : « culture-specific », « Occidental eye », « Japanese sources »

⊔ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kohichi Ono à Akiyama (fév. p. 175) 1 article court (Japon) :** pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yoshikuni Ilda à Meguro Museum et à Gatodo Gallery (fév. p. 175) 1 article court (Chine)**

Yoshikuni Iida (born in 1923) began as a painter, but during the decade he lived in Europe, moving from Rome to Vienna to West Berlin, he turned to sculpture. Inspired by Henry Moore, he hit upon a simple wooden totem format which he called "Hito" (Person).

Mot clé : « Hito »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura à NW House (jul. p. 189) 1 article court (Japon)**

The mockery was not rendered in paint, since Morimura –one of the Japanese artists invited by L.A. Art Fair- is a photographer. It's the latest in his series of works confounding realities. […] She leans against suitably European-looking pillows with tatted edges, and rests

upon a silver and gold kimono embroidered with cranes and cherry blossoms. […] Morimura has no precedent, and no peer, in Japan. Any analogy of his poses to the grand gestures of kabuki would be misleading, because his style is unquestionably of the present: it's television taste, comic-book drama, Japanese borrowing and mimicry, and gay camp –in Morimura's own distinct combination.

Mot clé: «kimono», «kabuki»

⊏ - un interview avec l'artiste Gu Wenda (jul. p. 133) 1 article long (Chine)

Plusieurs questions liées à l'identité culturelle de l'artiste à été posées pendant l'interview.

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadaaki Kuwayama à Jack Tilton (jul. p. 131-137) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Keiji Uematsu à la galerie Kasahara (jul. p. 145) 1 article court (Chine)

A potential weakness of these sculptures lies in their intermittent reliance on what might be called "tea style"-the kind of austere drama that one encounters in the tea ceremony and especially in avant-garde ikebana (flower-arranging).

Mot clé : « tea style », « tea ceremony »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadaaki Kuwayama à Michael (nov. p. 193-194) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Kawaguchi à Hillside (nov. p. 207) 1 article court (Japon)

Tatsuo Kawaguchi is a conceptual artist from way back. In the early '60s, he worked collaboratively, as was common in Japan then ; but soon he went his own way, […] The seeds themselves must be imagined, prompted by Kawaguchi's listing of "ingredients'; for example, a 4-by-4-by-2-inch block contains lettuce, parsley, eggplant, carrot and pepper seeds, while other cubes are devoted to Japanese specialties such as aokubi daikon (large radish) […] Another series, on a low wall shelf, consisted of tiny lead boxes of seeds, wired shut. […] The idea is simple, clear, calm, unemotional and only ironically positive ; this is a sad way of coping with what, as a favorite Japanese phrase has it, "can't be helped".

Mot clé : « aokubi daikon », «Japanese phrase»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kaoru Hirabayashi à NW Hourse (déc. p. 185-186) 1 article court (Japon)

… her paintings focus on the correspondences between these images and both the Chinese ideographic characters (kanji) and the Japanese phonetic characters (kana) that constitute these figures' written names. […] She is particularly interested in the visualization of language, an interest obviously more fruitful in kanji than in the Roman letters of English. Many of the most common kanji, such as those for "river" or "mountain" are pictorial. Other compound kanji sometimes include a phonetic element.

Mot clé : « kanji », « kana »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Risa Sekiguchi à CompassRose (oct. p. 221) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Toeko Tatsuno (sep. p. 223) 1 article court (Japon)

This enthusiastic uncertainty can be attributed to Tatsuno's determination to find her own way in oil painting, still an uncommon enough course in Japan to cause consternation. […] Like most interesting contemporary paintings in Japan, Tatzuno's evidence reserve ; she does not lather heart on the canvas.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (oct. pp. 225-227) 1 article long (Japon)

(One source for this attitude is certainly Buddhism) In this respect his work belongs to the mainstream of contemporary Japanese sculpture, in which multiple elements are connected for the intrinsic interest and meaning of the connections themselves.

Mot clé : « Buddhism »

1990

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (nov. p. 221) 1 article court (Japon)

Teraoka's watercolors emulate the (?) woodblock print popular in the last century and often adapt its typical subject matter – portraits of popular kabuki actors, satirical vignettes of human and scenes of an astoshingly inventive erotica […] Teraoka offered, for example, fantasias of the arrival of McDonald's, signaled by its yellow double-arch, in a premodern Japan, and more recently the spectacle of samurais as videocam-wielding globetrotters. Technically superb, the work has thus far been of interest primarily as a clever update of a Japanese pop esthetic and a provocative depiction of an Asian culture under assault from the West. […] In another, the face of a father looking anxiously down at his child is painted blue, the traditional color in kabuki of a character dead or doomed to die. […] The pictorial conventions from which they are drawn give their faces a stylized, cartoonlike presence antithetical to a sympathetic depiction of "victim" in Western tradition. […] His geisha – by far the strongest work in the show -…

Mot clé : « premodern Japan », « samurais », « Western tradition », « Asian culture » , « kabuk i», « geisha »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Yonekichi Tanaka (nov. p. 209) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - Article consacré à l'artiste Yayoi kusama (avr. p. 228-232) 1 article long (Japon)

Munroe's catalogue essay brings up fascinating if imponderable issues such as whether Kusama is, in fact, insane, or if perhaps the psychiatric hospital is simply the most efficient place for her to function in Japanese society. Drawing on extensive autobiographical testimony, much of which may or may not be excessively selfdramatized, Munroe recounts the almost miraculous story of Kusama's rise from a well-heeled but oppressive childhood in the provinces : a father who was adopted by his by his wife's family ((a practice not uncommon in Japan); a mother who would sneak up behind Kusama and rip her drawings to shreds; childhood hallucinations sparked by the flower patterns in the tablecloth; the welling Japanese nationalism surrounding her in the '30s that, according to the artist, "killed my mind"; and hard labor in a parachute factory during the war that taught her how to sew in bulk – a skill she would later put to good use in her soft sculptures and environments.

Mot clé: « Japanese society », « Japanese nationalism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Katsura Funakoshi (jun. p. 264) 1 article court (Japon)

Portraiture is a peculiarly Western art form, inseparable from the celebration of individuality which forms the engine of Western progress. In non-Western cultures, the portrait is a less common genre. One example is the medieval Buddhist portrait sculptures of Japan.

Katsura Funakoshi is a Japanese sculptor […] Their features differ, but all have eyes which combine Western and Asian characteristics and all seem lost in a similar state of reverie. […] Alighting on their pedestals like visitors from a bygone era, they embody an air of peaceful repose which is little more than a nostalgic memory in the busting urban world of contemporary Japan.

Mot clé: «non-Western cultures », «Japanese sculptor », « medieval Buddhist portrait sculptures »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuo Sekine (jun. p. 265) 1 article court (Japon)

A considerable amount of contemporary Japanese art has recently found its way to American museums and galleries. […] Titled "Against Nature", its often stunning images suggest the delicate/violent dynamic of Japanese culture charged with a jolt of the consumer politics, expressionist theatricality and postmodern pastiche that have marked '80s art in the West. Nothing so radial appeared in Nobuo Sekine's recent solo show of painting and sculpture (his first in New York), though the interaction of Eastern and Western art was to a degree at issue here as well. Sekine is a generation older than the "Against Nature" artistes, and perhaps for that reason the synthesis he affects is a more conservative one based on a cautious balance of traditional Japanese forms and a Western modernist style. […] Shining Garden suggests a miniaturized, aerial view of the classic Zen dry garden, with the linear patterns like raked sand and the scattered holes assuming the role of the rocks. […] but where they do they participate in a meditative visual tradition which East and West in very different ways share, and which they will do well to sustain

Mot clé : « Japanese culture », « Zen dry garden »,« East and West »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jun. p. 275) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Sook Jin Jo (jun. p. 177-178) 1 article court (Corée du Sud) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Teshigahara (sep. p. 188) 1 article court (Japon)

Twinned curving paths defined by strips of bent bamboo turned the gallery into a curious blend of forest, garden and bridge. Teshigahara's installation was a sensory delight –cool, odorous, tactile, aural-but also all too typically Japanese and unsurprising. […] He also showed a related work in last year's "Magiciens de la Terre" exhibition.
[…] Here, the sinuous paths took form-and-variation as their method. Both paths were light-filtering tunnels, taking advantage of the skylight and the translucent-glass front of the gallery, which looks like a big shoji (paper screen).

Mot clé : « typically Japanese », « big shoji »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Carrie Yamaoka (oct. p. 200) 1 article court (Japon)
The word "ai"cans be read as a cry and as a over's sound. It also means "love"in Japanese.

Mot clé : «ai », «"love"in Japanese »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kosai Hori (oct. p. 223) 1 article court (Japon)
Kosai Hori was involved in the student rebellions at Japanese art schools in the late '60s and as a member of a "rÉvolutionary committee" […] The looseness and impulsiveness of the paintings can be seen as a Zen embodiment of the instant of now. The lines that dominate them seem to be borne by airy or watery currents. They can be recognized as Abstract-Expressionist gestures, but equally they call to mind calligraphy and various other agglomerations of line in traditional Japanese arts (sweeps of women's long hair in Heian-era painting, the fringe on matoi, the standards carried by companies of fire men).

Mot clé : « Zen », « traditional Japanese arts », « calligraphy », « Heian-era »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste (déc. p. 179) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

1991

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Osamu Tewuka (jan. p. 147) : 1 article court (Japon)
Tezuka played the major part in expanding manga (comic books) beyond the youth market, so that today in Japan adults are the primary readers

Mot clé : « manga »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa Shusaku (fév. p. 143-144) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuumi Domoto (jan. p. 155-157) : 1 article court (Japon)
These forms reveal the influence of Western abstract art and pop culture on Domoto's esthetic, in contrast, the heavy black lines that circle through many of the works are reminiscent of traditional Japanese *sumi-e*, or ink drawing

Mot clé « traditional Japanese sumi-e »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Keiko Hosokawa (mar. p. 142) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Hak Kyung Cha (mar. p. 144-145) : 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kishio Suga (mar. p. 149) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ying Li (avr. p. 169) : 1 article court (Chine)
… 1983 she emigrated to the U.S. in New York, she studied at Parsons School of Design with Leland Bell and Paul Resika. […] over this ground is superimposed, in vivaciously calligraphic fashion, the tan outline of a small vase with a thin branch of flowering maroon orchids. Although executed in miniature scale, this little still life is a powerful tribute both to Li's native culture and her conspicuously Western painterly energy.

Mot clé : « calligraphic fashion », « native culture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoyoshi Hikosaka (avr. p. 175) : 1 article court (Japon)
Although no specific "content" is apparent, Hikosaka titled the exhibition "Asia" and avowed a non-European esthetinc. […] In any case, one can recognize in this interesting and attractive work the preference (perhaps Buddhist) for continuity, and for one thing shading into another...

Mot clé : « Aisia », « Buddhist »

⊏ - entretien avec l'artiste Koji Kinutani (jun. pp. 82-89) : 1 article long (Japon)
There are many things. But there is a Buddhist teaching that says that in this life on earth there should be "no pain or suffering". […] The impact of seeing the mural at Horyuji Temple during this study tour sent tingles down my spine like you might get when you hear a beautiful piece of music or see a good stage play.

Mot clé : « buddhist », « temple »

⊏ - Entretien avec l'artiste Kansai Yamamoto (jun. pp. 82-89) : 1 article long (Japon)
It was then that a picture from a Nanban screen that was painted during the Momoyama Period suddenly flashed through my mind. […] The "manji"pattern is a Buddhist motif and it represents the location of a temple when used on a map. […] Now, it is you, Kansai, who is presenting the entire Orient as a single entity known as Asia to the Western world.
Mot clé : « buddhist », « Orient », « Asia »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Massaaki Nishi (jun. p. 159) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Satoshi Yabuuchi (jul. p. 56-63) : 1 article long (Japon)
During the Kamakura era, Japanese Buddhism again thrived under the patronage of the government and ruling samurai class, which found in Buddhism's teachings about the transitoriness of life and promise of reincarnation a philosophy perfectly suited to a warrior class dedicated to death. […] Yabuuchi draws from both traditions : he uses wood carving techniques dating back to the Lamakura era, and inspired by the sprit fostered by Edo merchants, creates gorgeous, witty and warm works of art.

Mot clé : « Buddhism », « Edo merchants »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (sep. p. 133) : 1 article court (Japon)
In this exhibition he took on the current Japanese national flag, a red disk on a white field (widely used but never legally adopted), and a more provocative version of it : the World War II-era banner, in which the disk is surrounded by stylized rays, forming an image of the rising sun. Yanagi's installation featured the comic-book hero Ultraman, who, among young Japanese boys, is second in popularity to Osamu Tezuka's Astroboy. […] He imprinted 400 different hanko, donated by a stamp company, to produce approximate images of the current flag by grouping marks on Japanese handmade paper.

Mot clé : « Japanese national flag », « comic-book hero Ultraman », « Japanese handmade paper »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (sep. p. 127) : 1 article court (Chine)
I think more in terms of cultural and personal identities than of national identities. Being American and Asian, maybe I was brought up with both a conscious and unconscious esthetic. […] I'm not versed in Zen or Taoism, but people who are have said there is much of that in my work. […] If you ask, I would identify myself as Chinese-American.

Mot clé : « national identites », « Zen », « Taoism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ming Fay (oct. p. 150) : 1 article court (Chine)
So the ginseng roots hang on the wall, swollen, hairy and aggressive, while their title, Elixir, reminds us of the real or imaginary power humans find in their use.

Mot clé : « ginseng roots »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tom Nakashima (oct. pp. 153-154) : 1 article court (Japon)
Tom Nakashima's paintings are an unusual combination of two iconic traditions, the Giottoesque and the Japanese, with perhaps some faint influence from the neoclassic weightiness and grand vistas of Washington, D. C., where the artist is a teacher at Catholic University. So the ginseng roots hang on the wall, swollen, hairy and aggressive, while their title, Elixir, reminds us of the real or imaginary power humans find in their use.

Mot clé: « iconic traditions…the Japanese, ginseng roots

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste May Sun (nov. p. 159) : 1 article court (Chine)
The installation's main section was a large pool of water over which the artist laid wooden forms resembling 19th-century Qing dynasty motifs.

Mot clé : « Qing dynasty motifs »

1992

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Akira Kamiyama (jan. p. 127 et 143) : 1 article court (Japan)

Wood, the traditional Japanese architectural material, is the substance of choice for many contemporary Japanese sculptors. But unlike the majority of sculptors using wood, whose works are abstract, Akira Kamiyama makes works that are conceptual or quasi-narative.

Mot clé : « traditional japanese architectural material »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Rei Naito (fév. p. 131) : 1 article court (Japon)
Viewers were made to take their shoes off-as if entering a Japanese home – and to wipe their feet with a soft white cloth before putting on a pair of white felt socks to wear inside the tent. […] The installation as a whole suggested the mystery and power of the womb and a kind of reverence for the reproductive process that is rooted in Japanese mythology. One of the most important Shinto deities is the sun goddess, Amaterasu, who, according to legend, gave birth to the imperial family line.

Mot clé : « shoes off », « Japanese home », « Japanese mythology », « Shinto deities », « imperial family line »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (mar. p. 118) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste YUkihisa Isobe (mar. p. 129) : 1 article court (Japon)
In the mural reliefs Isobe employs a grid similar to the game board for go (Japanese checkers); within each "compartment" of the grid he paints various heraldic images, including German coasts of arms and Japanese family crests. […] Exteriors are sometimes treated as screens, painted with imagery appropriated from ukiyoe prints, bugaku (court dancing) scenes or paintings of classical Japanese myths.

Mot clé : « Go », « Ukiyoe », « Bugaku », « classical Japanese myths »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jakie Chang (mai. p. 115) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (mai. p. 133) : 1 article court (Japon)
The photographs of Japanese artist Yasumasa Morimura add a clever twist to this postmodern practice by inserting an Eastern identity into the icons of Western art history. […] In works such as Portrait (Fan), 1991 Morimura subverts the "orientalizing" styles of early modern painters such as Whistler and others, who were influenced by Japanese ukiyo-e prints. Here the artist combines Eastern and Western traditions by posing as a blonde woman draped in kitchified Japanese cloth in the manner of 19th-century portraiture. […] Here, in a photograph set into a Buddhist altar, the artist impersonates both the executioner and victim in a re-creation of the famous photo taken on the streets of Saigon during the Vietnam War, in which a South Vietnames police chief raises a revolver to the head of a civilian whose hands are tied behind his back. […] Appealing to the tradition of Japanese Kabuki theater in which men play female roles, Morimura transcends cultural identity with his own brand of opulence, spectacle and comedy.

Mot clé : « Eastern identity », « Orientalizing styles », « Ukiyo-e », « Ewstern and Western traditions », « kitchified Japanese cloth », « Buddhist », « Kabuki », « cultural identity »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadao Ando (mai. p. 133) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Minami Tada (mai. p. 145) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jackie Chang (jun. p. 115-116) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jin Soo Kim (jul. p. 114) : 1 article court (Corée)
Though well rehearsed by now, references to Kim's Asian background and to her career as a nurse are still useful in explaining her materials and process. […] her fascination with the thrown (away stuff of a rapacious consumer culture stems from a youth spent in the relative deprivation of postwar South Korea.

Mot clé : « Asian background », « relative deprivation of postwar South Korea »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste YUN Hyong-Keun (jul. p. 121) : 1 article court (Corée)
Artists who wish to acknowledge a specific cultural heritage may find abstraction more potent than figuration. The Korean painter Yun Hyong-Keun uses a spare formal vocabulary that addresses both modernist universals and the more intangible dimensions of cultural identity. By the mid-'70s Yun favored monochrome tonalities, as did many of the Korean artistes who are known as the École de Seoul (the name derived from a series of exhibitions held at the National Museum of Modern Art). […] East Asian critics have commented on the spiritual power of the void in Yun's works and have pointed out that the paintings echo the felling of traditional Korean ceramics, so-called "art without technique." […] But these solemn canvases also project a powerful spiritual aura perceptible even to those unfamiliar with Korean cultural traditions.

Mot clé : « cultural heritage », « cultural identity », « traditional Korean ceramics », « Korean cultural traditions»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kodai Nakahara (jul. p. 121) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Morio Shinoda (oct. p. 175) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Simon Leung (oct. p. 43) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Byoung Yong Lee (jan. p. 99) : 1 article court (Corée)
For a Western critic, the work of Korean artist Byoung Yong Lee presents an exercise in the perils of cultural translation. […] these works represent a pervasive and uniquely Korean mode of modernist painting. […] They produced work which combined the painterly abstraction predominant in Paris with a traditional Korean emphasis on technique, material and a kind of meditative repetition.

Mot clé : « cultural translation », « Korean mode of modernist », « traditional Korean emphasis »

1993

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yumiko Sugano (jan. p. 115) : 1 article court (Japon)
Yumiko Sugano looks east to the mystical worlds of Tibet, Nepal and Cambodia in her recent large abstract sculptures. […] To walk among the 13 objects in Sugano's central installation, 13 Pillars : Runnig Through, was almost like taking a midnight journey to the ruins of Angkor Wat-mysterious and haunting. […] In Hindu tradition, it is unlucky for 13 people to sit together in a group, and the number certainly holds superstitious weight in other world cultures as well, though not in Japan.

Mot clé : « mystical worlds of Tibet », « mystical worlds of Tibet, Nepal and Cambodia », « Angkor Wat-mysterious and haunting », « Hindu tradition »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ushio Shinohara (fév. p. 121) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kimio Tsuchiya (avr. p. 139) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobu Fukui (jun. p. 106) : 1 article court (Japon)
But Fukui's works, with their hint of 19thcentury Japanese screen painting, are not completely abstract.

Mot clé : «19thcentury Japanese screen painting »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (jul. p. 74-77) : 1 article long (Japon)
For all the breadth of his embrace, there is at least one association Kawamata resists : he balks at comparison of his work with Japanese screens of traditional Japanese esthetics generally.

Mot clé : « traditional Japanese esthetics »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Wakabayashi (jul. p. 82-85) : 1 article long (Japon)
At one edge of the box stood three flat sticks reminiscent of Buddhist grave markers.

Mot clé : « Buddhist »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshishige Saito (jul. p. 112) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Akira Arita (sep. p. 121) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ay-O (oct. p. 127) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (oct. p. 145-147) : 1 article court (Japon)
As in Zen gardens, where raked gravel may represent flowing water and shrubbery may stand for islands…

Mot clé : « Zen gardens »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (nov. pp. 100-107) : 1 article long (Corée)
… on each monitor, the video image was compressed down to a single, Zen inspired band extending across the screen. […] Reclining Buddha (1993) is Paik's odalisque chrome robed Buddha lies atop twinned video monitors on which we see the image of a reclining nude woman. […] The baroque effulgence of Paranature shows Paik at the opposite stylistic extreme from his minimalist Zen for TV (1963-75), exhibited in the "Fluxus"show.

Mot clé : « Zen », « Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Julie Hwang (nov. p. 129) : 1 article court (Corée)
At one edge of the box stood three flat sticks reminiscent of Buddhist grave markers.

It's a nice touch that Hwang, who divides her time between Seoul and Manhattan, signs her name three ways on some of these canvases : in roman letters, in Chinese ideograms and in the Korean phonetic *hangul*.

Mot clé : « Chinese ideograms », « Korean phonetic hangul »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (nov. p. 139) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Peili (nov. p. 139) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Li Lin Lee (déc. p. 100) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lynne Yamamoto (déc. p. 105) : 1 article court (Japon)
As a metaphor for sloughing off cultural trappings, the work's theme of cleansing may also suggest conflicting desires for assimilation by Japanese-Americans following the bombing of Pearl Harbor.

Mot clé : « bombing of Pearl Harbor »

1994

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kineo Kuwabara (jan. p. 114) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Sungmi Naylor (fév. pp. 109-110) : 1 article court (Corée)
Camouflage is a two-part piece about the muteness and invisibility of the Other in Western society, pairing an image of an Asian girl with a photo of a mantislike insect called a walking stick that is poised on a twig. […] the artist inserts a horrific photo of a snake devouring a lizard; the viperous predator represents a counterpart to the Western male fantasy of the compliant Japanese geisha-the treacherous dragon lady.

Mot clé: « Japanese geisha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shihoko Fukumoto (mar. p. 98) : 1 article court (Japon)
At one edge of the box stood three flat sticks reminiscent of Buddhist grave markers.

After art-school study of oil painting she mastered the traditional crafts of shibori (tiedyeing) and bokashi, an applied-dye process for creating tonal gradations.

Mot clé : « shibori », « bokashi »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Keun Byung Yook (mar. p. 109) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomiaki Yamamoto (avr. p. 119) : 1 article court (Japon)
As catalogue essayist Taro Amano points out, Japanese abstraction is a conundrum which has been inadequately understood both at home and abroad. While it clearly owes something to concurrent developments in Western art, it also shows elements that are irreducibly Japanese.

Mot clé : « Japanese abstraction », « Western art »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoto Nakagawa (avr. p. 126-127) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (jul. p. 96) : 1 article court (Japon)
At one edge of the box stood three flat sticks reminiscent of Buddhist grave markers.

… he began showing erotic paintings and drawings reminiscent of Edo period ukiyo-e woodblock prints and shunga pornography.

Mot clé : « Edo period », « ukiyo-e », « *shunga* pornography »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Junichi Kusaka (nov. pp. 143-144) : 1 article court (Japon)
"Hellow Kitty" was popular at the playground, the flower suit blended in at a rose garden, and the camouflage seemed right or a deserted urban wasteland.

Mot clé : « Hellow Kitty »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Guo Qiang Cai (nov. p. 144) : 1 article court (Chine)

By incorporating traditional practices and elements such as feng shui (geomancy), calligraphy or medicinal teas into his art, the Tokyo-based Chinese artist Guo Qiang Cai easily engages both Western and Japanese viewers. […] A 4-by-9-meter drawing made with gunpowder blasts and sumi (ink)on Japanese paper hung in the museum's grand stairway, diagramming the event and related projects.

Mot clé : « feng shui », « calligraphy », « Western and Japanese viewers », « Japanese paper »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (déc. p. 66-71) : 1 article long (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ungno Lee (déc. p. 106) : 1 article court (Japon)
After his release, Lee continued to work with calligraphic motifs, but now his abstracted forms were inspired by the simple, blocky shapes of Korean letters rather than the complicated forms of Chinese characters.

Mot clé : « calligraphic », « Korean letters »

1995

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Katsura Funakoshi (jan. p. 103) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Huang Yong Ping et Chen Zhen (jan. p. 104) : 1 article court (Chine)
But in Asian cosmologies fire is not just an end but an agent of purification and transformation. And for the Chinese, as for most immigrants, only the first generation is consigned to the sweatshops.

Mot clé : « Asian cosmologies », « immigrants », « generation »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeo Toya (jan. p. 104) : 1 article court (Japon)
The contrast suggested the Japanese dictum that no matter how the inside feels, a smooth exterior must be presented at all times.

Mot clé : « Japanese dictum »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeo Toya (mar. p. 112) : 1 article court (Chine)
His work is impressive for its formal variety, is evidence of his manual skill and its extension of Japan's tradition of wood sculpture. The contrast suggested the Japanese dictum that no matter how the inside feels, a smooth exteiror must be presented at all times.

Mot clé : « Japan's tradition », « Japanese dictum »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Kaneda (avr. p. 109) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (mai. p. 111) : 1 article court (Chine)
"David Diao Retrospective" rendered in Chinese calligraphy on paper affixed to the canvas, succinctly reprises in its streaked and clotted acrylic surface the artist's career as an earnest abstractionist in the late '60s and through the '70s, as well as his reemergence as an ironic postmodernist in the mid-'80s. […] The most spectacular of Diao's self-revelations through Pop-Orientalist imagery is Carton d'Invitation, which features a large silk-screened image of the kung fu fighter Bruce Lee, stripped to the waist.

Mot clé: « Chinese calligraphy », «Pop-Orientalist», «Bruce Lee»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (mai. p. 113) : 1 article court (Japon)

The ceaseless activity and pointless repetition of numbers bring to mind the Buddhist concepts of futility and transience- the uselessness of most human activities in the face of inevitable death. […] Deeply involved in questions of time, space and human existence, Miyajima and his colleagues inject a hybrid strain of Zen philosophy back into the mainstream of Japanese art by this curious Westernized route.

Mot clé : « Buddhist concepts », « Zen philosophy », « curious Westernized route »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jul. p. 81) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Michiko Kon (jul. p. 94) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kazumi Tanaka (sep. p. 113) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (oct. pp. 116-117 et 138) : 1 article long (Japon)
In the more effective work of the two presented at the Queens Museum, The Forbidden Box (1995), two superimpose 17-foot-tall voile panels printed with the image of an atomic cloud hung above an open lead box inscribed with the name of the bomb dropped on Hiroshima, "Little Boy". […] The mushroom-cloud images were as faded as old film footage, the words like off-register newspaper type.

Mot clé : « atomic cloud », « bomb dropped on Hiroshima », « mushroom-cloud images »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Byunghun Min (oct. p. 137) : 1 article court (Corée)
Min, who is self-taught as a photographer, says he aims to capture the essence of the Korean landscape. He seeks to convey the simplicity and quiet that he believes represent the Korean country and culture.

Mot clé : « Korean landscape », « bomb dropped on Hiroshima »

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Hiroshi Senju, Makoto Fujimura (déc. pp. 90-91) : 1 article court (Japon)
Hiroshi Senju and Makoto Fujimura paint in obdurately traditional Japanese techniques : they use semi-precious minerals ground and mixed with animal gelatin on handmade Japanese paper mounted on board.

Mot clé : « traditional Japanese techniques », « handmade Japanese paper »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jiro Takamatsu (déc. p. 102) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kunié Sugiura (déc. p. 102) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ucchin Chang (déc. p. 103) : 1 article court (Corée)
A 1949 painting features a kimchi (pickled vegetables) jar that nearly fills the picture plane. […] The rich colors may refer to traditional Korean painted architecture. […] For a Westerner with no knowledge of Korean painting, the exhibition was a revelation. […] How do regional identities and global styles mesh in the 20th century with all our travel and information exchange ?

Mot clé : « kimchi jar », « traditional Korean painted architecture », « Korean painting », « regional identities »

1996

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Woong Kim (fév. p. 89) : 1 article court (Corée)

The sense of materiality is enhanced by Kim's tendency to paint over pieced-together fabric grounds which may or may not be references to the patchwork pojagi, or wrapping cloths, of his native Korea.

Mot clé : « pojagi », native Korea »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tsugio Hattori (mar. p. 103) : 1 article court (Japon)
… Hattori is something of an outsider to the New York art world, ignoring trends and going his own Zen inspired way. […] he also makes reference to Asian calligraphy and traditional landscape painting (both Eastern and Western). […] On the lift, slashes of Japanese-style brushwork against luminous pink skies provide a painterly grâce note to a white sun setting behind what is perhaps a scallop of crimson

mountains. […] Hattori's melding of calligraphy and landscape painting with modern abstract concerns yields an obscure but tantalizing synthesis.

Mot clé: « Zen », « Asian calligraphy and traditional landscape painting », « Japanese-style brushwork », « regional identities »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (mar. pp. 108-109) : 1 article court (Corée)
Distasteful Western notions of "slope-head" ineffectuality were thereby ominously offset by reminders of Asian resourcefulness and power. (Lee left America to establish himself in the kung-fu cinema of Hong Kong-where he became a star who successfully invaded the U.S. market.)

Mot clé: « Asian resourcefulness and power », « kung-fu cinema of Hong Kong », « mushroom-cloud images »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Osamu Kanemura (mai. p. 108) : 1 article court (Japon)
In this show, Osamu Kanemura contradicted the Zen stereotype of Japan by presenting the cluttered, chaotic, visually cacophonous truth of Tokyo, city of crowded millions. […] There's not a landmark in sight, or even an example of attractive contemporary architecture, only noodle shops, karaoke bars, seasonal decorations hanging from lampposts, and wires, wires, wires.

Mot clé: «Zen stereotype of Japan», «noodle shops », « karaoke bars »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yosumasa Morimura (jul. p. 62-65) : 1 article long (Japon)
With his gender and race transformations, Morimura contributes an Asian perspective to the ongoing dialogue about identity and sexuality. […] For Japanese audiences, his approach suggests not only the tradition of onnagata, where men perform female roles in Kabuki theater, …

Mot clé : « Asian perspective », « tradition of onnagata », « Kabuki theater»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Sang Nam LEE (jul. p. 86) : 1 article court (Corée)
Thus they might, in a bicultural reading, be seen as Eastern mandalas minus their stabilizing internal squares.

Mot clé : « Eastern mandalas minus »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (sep. p. 107) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kunihiko Takada (sep. p. 109) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (oct. p. 113) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (oct. p. 115) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (déc. p. 91) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jung Hyng Kim (déc. p. 99) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

1997

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lily Yeh (fév. p. 108) : 1 article court (Chine)
A larger, culminating event at the Village mixed traditional stage presentation of dance and music-theater works with more frankly ceremonial elements.

Mot clé : « ceremonial elements »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tseng Kwong Chi (mar. p. 80-83) : 1 article long (Chine)
That night at the Met, Tseng tapped into something rather profound : the pervasive ignorance of Westerners regarding Asia generally and China specifically. More than just a brilliantly executed hoax, Tseng's unauthorized appearance at the museum opening was a concise critique of "Orientalism." […] Throughout the series, Tseng's alter ego was perfectly realized : impassive and unspecific, he satisfied the basic stereotypes by which Westerners define Asia. […] Along the way, "East Meets West" took on a new title, "The Expeditionary Series." This put aside the confrontational implications of the earlier title to concentrate on Tseng's own transformation from alien tourist to American explorer.

Mot clé : « Asia generally and China specifically », « Orientalism », « Tseng's alter ego », « East Meets West »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zao Wou-ki (mar. p. 104) : 1 article court (Chine)
Zao's extremely skillful, poised art is balanced equally between his love of the innate abstraction seen in the traditional Chinese landscape- the spatters and rough strokes used to represent mountains and streams, indeed all of nature-and his poetic interprÉtation of modern abstraction.

Mot clé : « traditional Chinese landscape »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yeong Gill Kim (mar. p. 106) : 1 article court (Corée)
1986 to study painting at the Pratt Institute, and since then he has lived in New York, shifting gradually rom making paintings in a contemporary Western manner to producing unusually accomplished contemplative works that reflect an Asian sensibility. […] spacious reveries that offer a more or less abstract version of the traditional Korean landscape, and works crowded with simplified figures that suggest the endless action and energy of urban life. […] one can see Kim addressing his origins : the barely discernible calligraphic markings, drawn over a large field whose subtle tones move from near white to gray to black, feel like the ghostly remains of a classical landscape. […] The artist maintains a strong interest in Zen thought, and his method of working, which is unusually swift, duplicates the spontaneity often seen in Zen art […] the remnants of landscape persist in Untitled #7, and in another work, Kim's favorite, a Buddha figure commands the canvas.

Mot clé : « Asian sensibility », « traditional Korean landscape », «his origins », « calligraphic markings », « Zen art », « Buddha figure»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Ufan (avr. p. 125) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cho Duck-Hyun (mai. p. 123) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Rei Naito (mai. p. 131) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kyung-Lim Lee (jun. p. 114-115) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (sep. p. 117) : 1 article court (Japon)
For viewers who think of Nobuyoshi Araki as the Japanese Helmut Newton, a photographer of soft-core geisha bondage tableaux and the Tokyo after-hours scene, this exhibition came as a small surprise.

Mot clé : « geisha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Leiko Ikemura (déc. p. 91) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ok-Sang Lim (déc. p. 97) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

1998

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo-Qiang (jan. p. 93) : 1 article court (Chine)

… these rocks are visual symbols of the Chinese science of feng shui, which determines the optimal flow of energy in the universe. […] This series consists of dramatic outdoor events at which Cai detonates linear trails of gunpowder to produce spectacular flashes of light or configurations of smoke at sites of historic and social significance (the Great Wall of China, a nuclear test site in Nevada). […] Strangely enough, these works have the delicacy of traditional Chinese ink painting. […] But Cai's work is full of references to traditional Chinese concepts – feung shui, yin yang, chi-and it would be a mistake to underplay their role. Cai's own relationship to traditional Chinese culture is complex. Officially proscribed by the Communist government, many venerable traditions are preserved only in remote areas in China and in other parts of Asia where ancient Chinese culture is sill honored.

Mot clé : « feng shui », « traditional Chinese ink painting », « traditional Chinese concepts », « yin yang, chi »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kazuo Takiguchi (jan. p. 96) : 1 article court (Japon)
… measuring at most about 20inches in their largest dimention in Asian antiquities but occasionally presents contemporary Japanese ceramics

Mot clé : « Asian antiquities », « Japanese ceramics »

⊟ - présentation d'une exposition de les artistes Arakawa et Gins (jan. p. 101) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Natsuyuki Nakanishi (fév. p. 114) : 1 article court (Japon)
The paint strokes evoke the delicate kana writing of Japan's ancient court and often incorporate the Roman Capital "M" and the cursive lower-case "l", treating the basic elements of language as a visual construct. This 37-year retrospective (including 34 canvases and 16multimedium pieces), subtitled "Towards Whiteness, Intensity, Presence", showed Nakanishi searching for a viable nativist approach to the picture plane that challenges Western art's hegemony while eschewing conservative Japanese traditions.

Mot clé : « kana writing of Japan's ancient court », « nativist approach », « Japanese traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Bing Lee (mar. p. 107) : 1 article court (Chine)
They included stylized human figures, masks, household furniture, landscape elements, elaborate hats and abstract geometric forms based on Chinese characters. […] The ambiguity suits Lee's larger concern, which is to reanimate the pictographic impulse that lies at the origin of the written language of this native country. In Chinese, many of the oldest characters are highly stylized renderings of the things they represent. […] In Lee's drawings, Chinese characters grow legs or roots, smoke erupts like a feathered hat from a square building, clouds become faces and faces become clouds. …

Mot clé : « Chinese characters », « origin of the written language of this native country »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (mar. p. 108) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tam Ochiai (mar. p. 109) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miwa Yanagi (mar. p. 114) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (sep. pp. 86-89) : 1 article long (Chine)
In a 1912 book, Frank Lloyd Wright suggested that his approach to architectural form was linked to the stylized natural forms found in Japanese prints. What interested Wright in Japanese art was its reliance on the "conventionalization of nature," by which he meant a process of simplifying natural forms down to an essential geometry. If one is willing to accept a certain turn-of-the-century mysticism- Wright believed such geometry expressed the "soul" of natural forms- Wright's text makes for enlightening reading. It helps us to understand how such "conventionalization" provided him with the key to deriving architectural forms from the dramatic sweep and bold configurations of the American landscape without merely imitating them.

Mot clé : « Japanese prints »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (sep. pp. 100-105) : 1 article long (Chine)

In many of them, he's become something much more like a conventional Pop artist than he was before, knowingly reproducing stereotyped images from mass culture, in this case a sort of homegrown chinoiserie- poster like images of Bruce Lee as a Kung Fu star or as the Green Hornet's sidekick Kato in glaring colors that are very far indeed from the subdued, ferruginous tones that had one characterized his palette.

Mot clé: « Bruce Lee »« Kung Fu »« sidekick Kato »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hitoshi Nomura (oct. p. 159): 1 article court (Japon) : Pas de remarque

1999

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Bing (jan. 95): 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yong Soon Min (jan. p. 103) : 1 article court (Corée)
Yong Soon Min returns to New York with her special repertoire of symbolically charged materials that poetically evoke Korean history while dissecting Korean and Korean-American identity. Her new work is a complex weave of Asian diasporic reflection and memorialization replayed for us against a backdrop of geopolitical conflict and Cold War demystification. […] Geohistorical reflections (lyrically enriched by images of what Min calls "Defining Moments") are at the core of her work, and are best expressed in The Bridge of No Return, a vividly metaphoric sculptural installation that symbolically invokes a historic prisoner exchange at the end of the Korean War. […] The work is ultimately a three-dimensional cultural portrait of pan-Korean sensibility and Min attempts to somehow reconcile her relationship to both the totalitarian North and the crisis-ridden, free-market republic in the South.

Mot clé : « Korean history », « Korean-American identity », « Asian diasporic reflection », « Geohistorical reflections », « Korean sensibility », « Korean War »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (fév. 92-97) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wonsook Kim (fév. p. 114) : 1 article court (Corée)
Sometimes the landscape, costumes and race of the characters in Wonsook Kim Linton's paintings clearly point to her native Korea, which she left more than 20 years ago. […] Her earlier paintings were sometimes inspired by obscure Korean folk tales, but this selection seems autobiographical. […] there's often the Christian symbolism of light from heaven, mixed with what might be a Confucian image of dutiful children, and perhaps a Buddhist sense of acceptance and detachment.

Mot clé : « native Korea », « Korean folk tales », « Confucian image », « Buddhist », « Confucian image »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shiko Munakata (fév. p. 114) : 1 article court (Japon)
The Buddhist and local-landscape themes of his woodblock prints show continuity with his Japanese predecessors, but the crude, nervous vigor of his lines brings to mind German Expressionist painting and prints […] "The Ten Great Disciples of Buddha" and the 24prints from a 1945 series called "Eulogy to Shokei" that are mounted on a six-panel screen.

Mot clé : « Buddhist », «Japanese predecessors»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugito (mar. 115) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Richard Tsao (mar. 118) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jin Soo Kim (avr. 150) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Kaneda (mai. ?) 1 article court : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de les artistes Masaaki et Masami Sato (jul. 93-94) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (jul. p. 106) : 1 article court (Japon)
He plays with conflicting metaphors such as high art/low art, innocent/sinister, safe/dangerous in both his paintings and sculptures, and uses symbols and words recognizable in both the West and his native Japan. Nara's work is influenced by Japanese comic books-manga but he is unique in the contemporary-art scene here for bedeviling his typically cute and vulnerable figures with a Western-influenced horror-film element.

Mot clé : « native Japan », « Japanese comic books-manga », « Western-influenced »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (sep. p. 131) : 1 article court (Chine)
The artist documents his performances with large C-prints, recording performances from 1994 to 1998, presented the viewer with an anthology of Zhang's theater of perseverance, which, through its injection of Asian imagery and values, enlivens a medium that has been part of Western art for decades.

Mot clé : « Asian imagery and values »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Norman Yonemoto (sep. p. 134) : 1 article court (Japon)
The readings and sculpture potently illustrate a classic, tragic model of imperialist desire, in which a native culture functions as no more than a prop upon which to heap eroticist illusions and stage consumerist plots. […] The most recent work in the show was the haunting Silicon Valley, a video installation commissioned for the museum's original site, a former Buddhist temple and meeting/movie hall adjacent to the new pavilion.

Mot clé : « native culture functions », « Buddhist temple »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuko Shiraishi (oct. 169) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Daido Moriyama (oct. pp. 132-137 et 177) : 1 article long (Japon)
In Moriyama's very different world, the foreign is everywhere, but it is hard to distinguish from the native. His Japan has fully absorbed the American virus into tis own chemistry, and while a Japanese might bate this condition, there is no possibility of reversing it. […] We would be mistaken, though, to think that Moriyama was going for any sentimental fogginess, derived perhaps from old Japanese painting. […] his (Yukio Mishima) self-murder by hara-kiri, the traditional stomach-cutting of the samurai, in the office of the commander of the new Japanese army. He wanted to see the restoration of Imperial power and military culture, he wrote, and he is therefore called a political rightist …

Mot clé : « native », « Japanese painting », « traditional stomach-cutting of the samurai », « Imperial power »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuko Shiraishi (oct. p. 168) : 1 article court (Japon)
Her capacity for subtleties might be credited to her Japanese heritage.

Mot clé : « Japanese heritage »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Roger Shimomura (oct. 168) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

2000

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lim Young-Sun (jan. p. 114) : 1 article court (Corée)
Shimomura has described the internment of Japanese-Americans before, using the bold design of ukiyo-e as a kind of internationalized, Pop-style appropriation, but here he tells the story in images influenced by cartoon drawings.

Mot clé : « ukiyo-e »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kwang-Young Chun (jan. p. 122) : 1 article court (Corée)
The project, which is well named, consists of tactile "paintings" that are constructed of pieces of mulberry paper printed with Chinese ideograms wishing the reader good helth […] As a boy, he visited a relative who was an herbal doctor; the medicines hung from the ceiling, wrapped in papers marked with auspicious Chinese characters. Mulberry paper also has been used for drawing and as a Korean household item, covering windows and floors. Chun makes use of these associations both formally and thematically, participating in the traditions of his native Korea as well as the high-energy modernism of contemporary art in America. […] Of course the grid evokes American contemporary art, but the intricacy and craft of the work feel decidedly Asian.

Mot clé: « Chinese ideograms », « Chinese characters », « native Korea », « decidedly Asian »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yunhee Min (jan. 125-126) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobu Fukui (jan. p. 127) : 1 article court (Japon)
In both Asian and Western traditions, insects carry certain symbolic meanings. The butterfly, for instance, may signify freedom, or perhaps the shortness of life and transience of beauty, while bees and ants are often connected to industriousness.

Mot clé : « Asian and Western traditions »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koo Jeong-à (fév. 139) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hung Liu (jan. p. 130) : 1 article court (Chine)
She established an idiom of such photo images presented with Abstract-Expressionist drips, to which she has now introduced traditional Chinese subjects, especially birds, flowers and mountainous landscapes. […] It may be that Liu intended to offset her often melancholic sense of China's past with a display of its art history…

Mot clé : « traditional Chinese subjects », « melancholic sense of China's past »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kishio Suga (avr. 140-142 et 167) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Teresa Chong (jan. p. 157) : 1 article long (Corée)
David Popper as her template, she devised a new language of symbols ; her forms incorporate elements of Korean calligraphy…

Mot clé : « Korean calligraphy »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Manabu Yamanaka (mai. p. 165) : 1 article court (Japon)
Manabu Yamanaka's exhibitions was titled « Gyahtei », a Buddhist term meaning « great age »

Mot clé : « Buddhist »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jun. 72-79) : 1 article long (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (jun. 77) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshihiro Suda (jun. p. 116) : 1 article court (Japon)
This monochrome image, recalling an ink painting, underscored the gratuitous beauty of Suda's work.

Mot clé : « ink painting »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jae Ko (jul. 115) : 1 article long (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Toshikatsu Endo (oct. 180) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Do-Ho Suh (nov. 162) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Tokihiro Sato (nov. p. 164-165) : 1 article court (Japon)**
Sato draws on a traditional Japanese Buddhist esthetic that seeks the eradication of dualities such as presence and absence.

Mot clé : « traditional Japanese Buddhist esthetic »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Insik Quac (nov. 177) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

2001

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (jan. p. 111-112) : 1 article court (Chine)**
Huang has gained recognition for his installations based on well-known Chinese tales and mythology.

Mot clé : « Chinese tales and mythology »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yoshiyuki Miura (jan. 113) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Toshihiro Sakuma (jan.113) : 1 article court (Japon) :**Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Ding YI (jan.123) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Tse (jan. 119) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Fukai (jan. 123) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Xiaogang (mar. p. 132) : 1 article court (Chine)**
The artist has said these red traceries indicate bloodlines linking all Chinese to one family, and may also refer to a shared history under Communist rule. Zhang is one of a generation deeply affected by incidents at Tiananmen Square-painters who pictorially critique Chinese life. […] he has described this maneuver as indicating, among other things, an oppressive degree of uniformity imposed by current Chinese society. […] But the concerns he addresses – grappling with his contry's weighty history, Communist and otherwise- are specific to his locality and expressed in ciphers incomprehensible without translation.

Mot clé : « Communist rule », « Chinese life», «Chinese society »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (avr. pp. 92-97) : 1 article long (Japon)**
In these playful works, figures that might have stepped out of a woodblock print by 19th-century Japanese master Kunisada can be seen chomping down on McDonald's burgers, wielding video cameras and golf bags of carefully unwrapping packages of condoms. […] Teraoka has largely eschewed Japanese references for nightwarish, European-tinged visions. […] Moreover, as Teraoka himself points out, whether his sources have been Asian or European, he has always used familiar historical traditions to bring contemporary issues into focus. The ukiyo-e tradition was well-suited to his lighthearted satires from the 1970s and early '80s on pollution and the materialism of fast food culture […] the sector of Japanese society that encompassed brothels, geishas, Kabuki theater and sumo wrestling.

Mot clé : « Japanese master », « Japanese references », « historical traditions », « ukiyo-e tradition », « Kabuki theater »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Wang Du (jan. 132) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jan. 137) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (avr. p. 138) : 1 article court (Japon)
Like Kawara, Miyajima has followed the Japanese practice of developing a signature art and sticking with it.

Mot clé : « Japanese practice »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Manabu Sakaino (avr. p. 151) : 1 article court (Japon)
The forceful angularity of his work is not what anyone would describe as the usual Japanese taste, despite the echoes of manga (comic book) style.

Mot clé : « usual Japanese taste », « manga »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Seong Chun (mai. p. 173) : 1 article court (Corée)
Chun uses white and colored Japanese rice paper cut into thin strips, glued end to end and made into balls of paper "yarn."

Mot clé : « Japanese rice paper », « paper "yarn"»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shizuka Yokomizo (mai. 169) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Manabu Yamanaka (mai. pp. 174-175) : 1 article court (Japon)
In short, they seem to be a Buddhist lesson about returning to a state of purity without fear or attachments, surviving with spirit regardless of circumstance.

Mot clé : « Buddhist lesson »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (mai. pp. 110-115) : 1 article long (Japon)
As well as elucidating the contemporary background of his own work, Murakami's show and catalogue argue for a certain continuity in Japanese visual culture. The catalogue opens, for instance, by drawing parallels between Hokusai's *36 Views of Mount Fuji* and a cartoon called "Galaxy Express 999"by TV animator Yoshinori Kanada. 112 […] Currently, Boston's Museum of Fine Arts is hosting "Takashi Murakami ; Made in Japan," the most extensive exhibition to date of the artist's work in this country. […] For a Japanese artist to choose to paint a field of mutant, sometimes rather malign, mushrooms can't help but summon up the "mushroom" clouds that rose above Hiroshima and Nagasaki half a century ago, and their aftermath of disease and deformity. The silver grounds recall the metallic backgrounds of painted screens of the Edo period and the concatenations of flowers and leaves are instantly recognizable as belonging to the Japanese tradition of painting blossoming trees.

Mot clé: «Japanese visual culture», «Hokusai », «Made in Japan », «mushrooms», «Hiroshima and Nagasaki », « Edo period », « Edo period »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadaaki Kuwayama (jul. 96) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Rong Rong (jul. 98) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (jul. p. 99) : 1 article court (Chine)
He addresses ethnicity (he is Chinese) and vocation (artist). […] It combines a famous poster image of Bruce Lee, arms flying, in strike position, with an equally celebrated one of Pollock crouched over his canvas: two action figures, two cultural heroes, one on either end and a montage of both in the middle, merging high and low, American and Asian.

Mot clé: «he is Chinese», «Bruce Lee », «American and Asian»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Itsuo Kiritani (jul. 106) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (sep. 148-149) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (oct. 164-165) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (nov. P. 157) : 1 article court (Japon)**
In Crystal Ball (1999), Chen Zhen configured wired strands of Chinese abacus and Buddhist rosary beads into a globular pendant that evokes mammary glands, testicles and lungs. […] The model for his unrealized Zen Garden (2000), intended for a Tuscan hilltop, is among the most sensuous works of recent art to address the abstracted body and landscape.

Mot clé : « Buddhist », « Zen Garden »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (déc. pp. 110-111) : 1 article court (Japon)**
The issues discussed have included gender and racial identity, second-and third-order appropriations of canonical and commercial art, the uses of exoticism by the West and of Hollywood by the East.

Mot clé: « gender and racial identity », « exoticism », « East »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Qiu Zhijie (déc. pp. 122) : 1 article court (Chine)**
One stone was Chinese in origin, dating back 1,500 years; ideograms on the face described the life of a simple man. […] In a startlingly unforgettable video, Ten Tang Poems (2000), Qiu writes, from memory, 10 well-known lyrics of the Tang dynasty…

Mot clé: « Chinese in origin », « ideograms », « Ten Tang Poems », « Tang dynasty »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kim Sooja (déc. p. 117): 1 article court (Chine)**
In Tokyo, Kim is so completely ignored that she could be a ghost, and you can't help but think how the Korean minority in Japan has long suffered from cultural invisibility and discrimination.

Mot clé: « Korean minority », « cultural invisibility and discrimination »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Moon Beom (déc. p. 117): 1 article court (Corée)**
At 46, Moon Beom is part of an early postwar Korean generation faced with the problem of how to preserve a centuries-old Asian art tradition and, at the same time, vigorously engage Western modernity. His response, like that of many Korean painters, has been to adopt new materials and an abstract vocabulary, yet to retain the spirituality, craftsmanship, control and formal beauty that long characterized ink-on-paper painting in his native land. […] The exhibition, whose primary subject might seem to be the color speed, variety and isolation of contemporary car culture, was nonetheless titled "Show, Same, Slow," a virtual mantra of traditionalism.

Mot clé : « old Asian art tradition », « Korean painters », « ink-on-paper painting », « native land », « mantra of traditionalism »

2002

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste In-Hyung Kim (jan. 114-115) : 1 article court (Corée)** : Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Ke-Sook Lee (jan. p. 116) : 1 article court (Corée)**
Grids of rice-paper squares punctuated by areas of stitching and little insets of lace and netting suggest quilts, while lacy edgings connote pillowcases and hand towels. […] But the forms that emerge from the compositions, with their calligraphic evocations of seeds and flowers, insects aloft and abstracted figures, suggest a female determination and strength as unrelenting as nature itself.

Mot clé : « rice-paper », « calligraphic evocations »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Reiko Sudo (jan. 121) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (fév. pp. 90-93) : 1 article long (Japon)**
Behind this lies a broader cultural platform on which the piece stands: her traditions, both Eastern and Western. Ono's conceptual and performative gestures are hybrids, as dependent on Beat strategies and Japanese esthetics as they are self-consciously futuristic. […]

Ono began her work as an artist in the ambience of postwar Beat culture, a fusion of Japanese Buddhism and European existentialism that was as prevalent in Japan as in New York City. […] What gave Beat culture its gravitas was the memory of the Second World War and its aftermath, from the Holocaust to the Bomb. Ono's own memories of having struggled to obtain food for herself and her brother during her wartime evacuation to a Japanese country village were vital […] In Zen Buddhist practice, an abbot or a senior monk observes the monks in mediation, and should one of them begin to slump or fall asleep […] Caged crickets have been traditionally considered a seasonal domestic pet in Japan. In Japanese esthetics, the poignantly transitory nature of existence is called mono no aware.

Mot clé: « broader cultural platform », « her traditions » , « Japanese Buddhism », « Zen Buddhist », « senior monk »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ah Xian (fév. pp. 108-113) : 1 article long (Japon)
A traditional Chinese landscape is painted on the portrait bust of an older Chinese man. […] Ah Xian's work melds two artistic lineages : painting on porcelain, a long-standing tradition in China, and the portrait bust, a form which originated in ancient Rome. […] The lustrous busts are painted with adaptations of traditional Chinese patterns commonly found on plates, bowls and vases, most of them derived from designs made for the imperial court in the Ming (1364-1643) and Qing (1644-1911) dynasties. […] for example, he exhibited paintings from his "Heavy Wounds" series, which are executed in a linear, Social-Realist style derived from Chinese Red Cross propaganda posters issued during the Cultural RÉvolution. […] In these pieces, an individual image of the Mona Lisa, the Buddha, the late Princess Diana, his mother or himself would be reproduced time and again… He intended, through a melding of Western technology and Eastern philosophy, to illustrate mortality, showing life (or traces of life)fading into pure spirit. […] Some of the seals incorporate the artist's name while others describe a mood or type of imagery, such as "clouds and rain", "wind and moon" or "dancing dragons and phoenix." A seal reading "free and untroubled immortal" does both tasks ; it refers to a placid figure rendered permanent in porcelain as wee as to the artist and his state of mind (while "Ah"is a prefix for a Chinese nickname and has no meaning, "Xian"in Chinese signifies "immortal").

Mot clé : « traditional Chinese landscape », « tradition in China », « traditional Chinese patterns », « Ming and Qing dynasties », « Cultural RÉvolution », «Buddha,», « dancing dragons and phoenix»

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Daisuke Nakayama Sculpture et Tsuyoshi Ozawa (fév. p. 136) : 1 article court (Japon)
Daisuke: Each of his 1997 "Hug "paintings includes a word in Japanese phonetic characters sliced into the canvas and stitched up. unrelenting as nature itself. Tsuyoshi Ozawa: pas de remarque

Mot clé: «Japanese phonetic characters»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Emiko Kasahara (mar. 131) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiro Yamagata (mar. 131) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ni Haifeng (mar. p. 139) : 1 article court (Japon)
For these photos, the artist's body was painted with motifs from blue-and-white porcelain, the kind that was exported long ago from China to Europe and started a Western craze. […] Ni equates himself with porcelain as the "exotic oriental," fetishized due to cultural difference.

Mot clé : « Western craze », « exotic oriental », « cultural difference »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kunié Sugiura (avr. 126-131) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nikiki S. Lee (avr. p. 149) : 1 article court (Corée)
Though there's an obvious multicultural aspect to Lee's work, she says she's more influenced by Eastern philosophy than by Western identity politics. In the traditions that inspire her, the self is perceived as a fluid and relative entity.

Mot clé : « multicultural aspect », « Eastern philosophy », « relative entity »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo-Qiang (mai. pp. 92-97) : 1 article long (Chine)
The official feting of Cai is a sign of how much things have changed since the days of the Chinese Cultural RÉvolution, when Socialist Realism was the only fully authorized style and even traditional ink painting was deemed politically suspect. […] However, unwilling to be pigeonholed, Cai has turned to a wide variety of other formats as well, adopting elements of Chinese history and ritual in installation works that touch on everything from *feng shui* to herbal medicine, Socialist Realism and Chinese funerary customs. […] The main difficulty expressed by some of the panelists and a number of audience members revolves around the issue of exoticism. Is Cai playing the China card? Is he merely a token who has succeeded by acquiescing to Western notions of Chinesess? Does his recourse to traditional symbolism mask a basic emptiness in his work? […] There was even a three-panel work that evoked an undulating Chinese dragon. […] Does the juxtaposition of Maksimov's retardataire oil paintings and Cai's ink-inspired postmodern drawings undo the Asian truism that identifies the modern with the Western ? And to go back to the dialogue surrounding Cai's own work, what does this juxtaposition tell us about the Chineseness of Chinese art ?

Mot clé : « Chinese Cultural RÉvolution », « traditional ink painting », « traditional ink painting », « Chinese history » , « feng shui », « Chinese funerary customs », « exoticism », « Western notions of Cheesiness »« Chinese dragon »« traditional symbolism », « Chinese art »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (mai. pp. 124-127) : 1 article long (Corée)
…skillfully manipulated cultural clichés, simultaneously spoofing Western images of the exotic Asian woman and expectations of how Eastern feminist art should look. […] According to the Financial Times (Aug. 8, 2001), a Malaysian senator even suggested last year that "local authorities set up karaoke lounges and cybercafés on a big scale… to attract youths to spend their free time in a useful way." They could also learn the Korean through such outlets, he said. Koreans and Korean-Americans of all ages are no less fascinated with karaoke. In Korea the noraebang (karaoke room) is beaten in popularity only by PC-bang (PC station). […] While Americans sit alone in front of their computer monitors, Asians enjoy playing games and singing songs together. A bit of a stereotype? Maybe, but just a bit, really, as the vast number of Asian karaoke venues attests.

Mot clé: « cultural clichés », « exotic Asian woman », « karaoke », « Korean-Americans »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (mai. p. 144) : 1 article court (Chine)
Less mordant, less confrontational, and with higher production values than most of his previous endeavors seen in the U.S., the featured work in his latest exhibition was a beautifully crafted, smoothly handsome representation of a Tibetan Buddhist prayer wheel, many times enlarged. […] Farther back, regally reposed, was a giant copper wheel containing a tightly furled scroll inscribed with the mantra Om Mani Padme Hum- the prayer said to encapsulate all the teachings of the Buddha. The allegorical vehicle, based on the ancient perpetually south-pointing chariot, was raised on two uneven sets of wheels and, in another nod to the ecumenical, studded with Roman numerals and Chinese radials.

Mot clé: « Tibetan Buddhist », « mantra Om Mani Padme Hum », « Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masao Yamamoto (mai. p. 145) : 1 article court (Japon)
Masao Yamamoto uses the Buddhist term "Nakazora" for the title of this series of photographs.

Mot clé : « Buddhist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takako Yamaguchi (mai. p. 158) : 1 article court (Japon)
Takako Yamaguchi is one of L.A.'s most underrated midcareer artists, ingeniously mixing graphic and painterly motifs from Japan and the West with insouciant abandon. […] Connoisseur of Chaos (2000) features a gigantic, crashing wave whose clawlike foam is rendered in outline à la Hokusai. […] Loopy calligraphic swirls animate all the paintings.

Mot clé : « motifs from Japan and the West », « Hokusai », « Loopy calligraphic »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadanori Yokoo (mai. p. 159) : 1 article court (Japon)
Small sculptures made of plaster, wood and other materials, depicting pigs, cows and other creatures in the nehan pose- lying on their sides, as the Buddha did at his death – were massed in various alcoves and even invaded one of the museum's permanent installations.

Mot clé : « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhou Brothers (jul. 97) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste K.S. Koo (jul. 102) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Bing (sep. p. 140) : 1 article court (Chine)
These epic works fuse the traditions of calligraphy with Chinese landscape painting to suggest that human interaction with nature is always mediated by language. In Reading Landscape : After Yuan Jiang, Xu extended a Qing dynasty landscape painting borrowed from the Sackler collection past its picture frame.

Mot clé : « traditions of calligraphy », « Chinese landscape painting », « Qing dynasty »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Masayuki Nagare (sep. 136) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mu Xin (sep. pp. 139-140) : 1 article court (Chine)
The gouache-and-ink landscapes (they measure 13 by 7 inches, a small size that facilitated hiding) demonstrate not only a powerful awareness of the Chinese classical tradition but also a vivid understanding of Western art, particularly that of the Renaissance. […] The atmospheric quality gives the work a mysterious sadness-a melancholy that references both the events of the artist's life and the passing of the high classical tradition in Chinese art.

Mot clé: « Chinese classical tradition », « classical tradition in Chinese art »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kim Sooja (sep. pp. 133-134) : 1 article court (Corée)
Traditionally given as gifts to newly married couples, these salvaged wedding bedspreads are domestic objects that cans be folded, wrapped and carried away, if need be; indeed, like tents, these covers can create a dwelling, an emblematic compound of sorts, in which women perform centuries-old, conventional domestic tasks, like hanging out the wash, attending to fabrics they have woven and embellished in considered acts of art and mediation. […] Encompassed by planes of color, you were soothed by the faint hum of recorded Teibetan mantras interrupted by the tinkling of bells – a spiritual version of pillow talk, perhaps. This was a comely, courteous kind of feminism, from an Asian Buddhist perspective, seen lightly, self-consciously, through artfully arrayed mirrors.

Mot clé : « Teibetan mantras », « Asian Buddhist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cui Fei (sep. p. 156) : 1 article court (Chine)
From a distance, the small, linear forms looked like calligraphy ; up close, they revealed themselves in eccentricities, curling up and out against the wall and generally maintaining a poetic grace. […] The piece refers to an Asian strategy game usually played with polished black and white stones on a checkered game board.

Mot clé : « calligraphy », « Asian strategy game »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (nov. p. 153) : 1 article court (Chine)
His previous pieces, which include a transparent plastic Buddha, a cast bronze sculpture of a family urinating in unison and an exploration of the life cycle of salt…

Mot clé : « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Masako kamiya (nov. 163) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takamasa Kuniyasu (nov. 167-168) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Eiji Watanabe (nov. 168) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Sueharu Fukami (déc. pp. 113-114) : 1 article court (Japon)
His previous pieces, which include a transparent plastic Buddha, a cast bronze sculpture of a family urinating in unison and an exploration of the life cycle of salt…

Mot clé : « Samurai swords », « Japanese headrests of boxes », « Song Dynasty »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lin Tianmiao (déc. pp. 120-121) : 1 article court (Chine)
The wrapping process, which preserves the objects but also changes them into useless, ghostlike forms, is meant to hint at the ever-present tension between tradition and modernization in today's China.

Mot clé : « tension between tradition and modernization »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Muneteru Ujino (déc. p. 121) : 1 article court (Japon)
Now Ujino seems to be applying a similar playful cross-pollination to the linguistic and cultural challenges facing 21st-century Japan. […] Other pieces combined traditional Japanese forms with loan words. Three doorway-sized, unpainted wood sculptures looked like vertical versions of ramma, the decorative wooden transoms that fit above sliding shoji doors and allow air to flow between rooms in traditional houses.

Mot clé : « traditional Japanese », «traditional houses»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hideo Date (jan. pp. 116-117) : 1 article court (Japon)
Eager to adapt his Asian-based subject matter, MacDonald-Wright was particularly impressed by Date's skills in Japanese watercolor techniques.

Mot clé : « Asian-based subject », « Japanese watercolor techniques »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miki Lee (jan. 103) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kumi Yamashita (jan. 106) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (fév. pp. 85-87) : 1 article long (Chine)
… Carnegie International featured wooden Chinese chamber pots transformed into a semblance of the Buddhist bells that for centuries have served to call practitioners to prayer. Old and new elements of Chinese history were deliberately mixed. […] The work was a case study in cultural difference and clashing realities, juxtaposing physical and industrial waste while playing Buddhist spirituality off both Western materialism and Communist indoctrination. […] All of them drew on traditional Chinese thought and art as a subversive alternative to an official ideology that still regarded pre-rÉvolutionary references and media as highly suspect. In some of his early paintings, Chen used abstract forms to represent the movement of Qi, or energy, a central element in traditional Chinese philosophy, while simultaneously making subtle references to something else the authorities frowned on : modernist abstraction. […] But the piece also has a spiritual dimension: in Buddhist tradition the seeker after enlightenment is dealt a sharp blow by the master to jolt him out of everyday consciousness.

Mot clé: « wooden Chinese chamber », « Buddhist bells », « Chinese history », « Buddhist spirituality », « Western materialism », « Communist indoctrination », « traditional Chinese », « traditional Chinese philosophy », « Buddhist tradition »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kikuo Saito (fév. ?) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Michihiro Kosuge (fév. 122) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Sang Nam Lee (fév. 112) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ ⊏ - présentation des artistes Ryoji Ikeda et Kazumi Nakamura (avr. pp. 75-77) : 1 Articles longs (Japon)

Ikeda's graphic works are different in technique, subject and color from Japan's celebrated ukiyo-e prints. […] These suggest the patterns of roof tiles, lattices and other features of Japan's modular traditional architecture.

Mot clé : « ukiyo-e », « traditional architecture »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Chiharu Shiota (avr. 151) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mitsukuni Takimoto (mai. p. 156) : 1 article court (Japon)
They are also unified conceptually by the fact that all have to do with water spirits and the symbolism of Japan's indigenous animistic religion, Shinto. […] These works, like much Japanese sculpture in natural materials, rely not just on formalist appeal but also on the noumenal aura that Shinto gives to natural phenomena and objects. Besides that, the Japanese have hot regarded man as separate from nature as Westerners do.

Mot clé : « Japan's indigenous animistic religion », « Shinto », « Japanese sculpture »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Kikuo Saito (mai. 140) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Tam Ochiai (mai. 152) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Song Dong and Yin Xiuzhen (mai. p. 145) : 1 article court (Chine)
Their show addressed the radical social and physical changes currently under way in Beijing (where they live), Western stereotypes about China, and the multiple meanings of food and dining in their native country. […] These Asian eating implements recurred throughout the show. A pair of huge chopsticks, one made by each artist, represents their different genders. […] In the end, "Chopsticks" offers a take on love that is touchingly sincere.

Mot clé : « Western stereotypes », « chopsticks »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (mai. pp. 151-152) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition d'artiste Yun-Fei Ji (jun. pp. 104-107 et 137) : 1 article long (Chine)
Disdaining this approved esthetic, Ji took a trip, in retrospect a kind of artistic pilgrimage, to the ancient Silk Road area of northwestern China, where he viewed the celebrated Buddhist frescoes (ca. 400-1400 A.D.) in the Mogao cave temples near Dunhuang. He recalls his excitement at confronting these great storytelling cycles, many depicting episodes from the Buddha's life, and being overwhelmed by the narrative force, the immediacy, the sheer inventiveness on display before him. […] The Elegant Gathering (2002) shows a corrupt gerontocracy ruling over today's China, as members lounge amid a grove of bamboo (long a symbol, in its flexibility, for the Confucian virtues of humility, compliance and compromise) where a white crane (an emblem of aloofness, independence and purity) stands in vivid contrast to the aged, crooked bureaucrats. […] The Forbidden City Ghosts (2002) offers a return of the repressed on an epic scale, a memory-and-fantasy harvest from the bad old days of the Maoist enterprise. […] The landscape has Ji's typical tipped-to-the-surface flatness, a device familiar from traditional Asian painting, which allows viewers to survey a rich spread of totalitarian offenses.

Mot clé : « Buddhist frescoes », « Mogao cave temples », « Buddha's life », « bamboo », « Confucian virtues of humility », « Maoist enterprise », « traditional Asian painting »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Guo Brothers (jun. p. 127) : 1 article court (Chine)
Old enough to remember the Cultural RÉvolution, the brothers, like everyone else in China, have been affected by the one-family, one-child policy of the Mao era: the elder has made his only daughter's development a major theme in his art.

Mot clé : « Cultural Révolution », « Mao era »

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Hwang Young Sung and Bae Young Jin (jun. p. 130) : 1 article court (Corée)

The senior Hwang (b. 1941) contributed paintings, metal reliefs, objects, cut-paper works and ceramics all utilizing a lexicon of folk-based graphic forms which Bae (b. 1956) translated into stitched, appliquéd and cutout elements of garments which boldly update indigenous Korean styles, materials and colors. […] A great many of these quasipictograms refer to the beloved chogajip the thatched adobe hut that was a mainstay of rural architecture in Korea for centuries. […] while honoring more venerable sources such as the 500 statues of Buddha at Jeungshim Temple …

Mot clé : « *chogajip* », « Buddha », « Jeungshim Temple »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jin Soo Kim (jul. pp. 80-85) : 1 article long (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (sep. pp. 52-53) : 1 article court (Japon)
Her works blend riffs on Shinto-Buddhist meditation with slickly realized cyber fantasy, updating ancient rituals with 21st-century technology. They feel completely in tune with a culture that simultaneously embraces the Hello Kitty character and cherry blossoms, one that tucks Shinto shrines and Buddhist temples into alleyways behind gleaming corporate monoliths. […] More recently she has made an effort to merge, without irony, the roles of Shinto goddess and cyber chick. […] Mori points to Buddhism, Shintoism and other Asian philosophies as sources for this hope.

Mot clé : « Shinto-Buddhist meditation », « Shinto shrines », « Buddhist temples », « Asian philosophies »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuriko Yamaguchi (sep. pp. 129-130) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (sep. p. 120) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Toko Shinoda (sep. p. 134) : 1 article court (Japon)
She was initially successful in the traditional art form […]. Shinoda never gave up the elements of Japanese writing-ink, brush and paper-but she no longer scrawls tightly controlled kanji on skinny scrolls destined to hang in tokonoma displays.

Mot clé: « traditional art form », «Japanese writing-ink, brush and paper», « kanji »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ruth Asawa (oct. p. 143) : 1 article court (Japon)
Its descriptive title calls it a six-branched form based on nature, but at the same time the composition recalls both Asian mandalas and the sunburst motif popular in design of the time.

Mot clé : « Asian mandalas »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cui Fei (oct. p. 132) : 1 article court (Chine)
The piece refers to an Asian strategy game usually played with polished black and white stones on a checkered game board.

Mot clé: «Asian strategy game»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Do-Ho Suh (nov. p. 159) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zao Wou-Ki (nov. pp. 164-165) : 1 article court (Chine)
… Zao made an important contribution to postwar art by melding traditional Eastern principles of painting with those of the Western avant-garde. […] In each work, Zao creates a sense of luminosity by means of contrasting colors and dark calligraphic flourishes that activate the airy backgrounds.

Mot clé : « melding traditional Eastern principles », « calligraphic flourishes »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Kaneko (nov. ?) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Miguel Trelles and Juri Kim (nov. p. 169) : 1 article court (Corée)

Her conceptual works, which are much like Buddhist mudras in their stylized expressiveness, could not be more distant, formally speaking, from Trelles's foray into Chinese painting.

Mot clé : « Buddhist mudras », « Chinese painting »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (déc. pp. 88-93) : 1 article long (Japon)
He bent traditional genres to his modernist way of thinking, calling his square or rectangular plates with impressed patterns « sculptures that lie down » and his boxy volumes that could be used for ikebana « sculptures with flowers. » […] His 1950 vase Rondo shows a textured calligraphic surface with white slip making a Tobey-like tangle on black pigment ; the bottom quarter of the form is unglazed, revealing its dark stoneware nature. From this essentially conventional form, Suzuki moved on to Wild Samurai (1959), a flattened volume still upright like pottery and vaguely figurative because of a cutout that turns the base into two abbreviated legs.

Mot clé : « traditional genres », « calligraphic surface », « Samurai »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun kaneko (déc. p. 117) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

2004

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo-Qiang (jan. p. 96) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hong Lei (jan. p. 107) : 1 article court (Chine)
Chinese conceptualist Hong Lei is perhaps best known for his elusive photo-based works that appropriate the iconography of ancient Chinese painting. […] Still working in his home city, the artist has not entirely abandoned his early inclinations, but in his recent work has insightfully fused traditional Chinese motifs with Western esthetic strategies. […] Like much of Hong's oeuvre, these works are indebted to the imperial court paintings of the Song dynasty (ca. 960-1279) that seem to bristle with life. […] A photograph of a traditional-looking Chinese landscape serves as backdrop.

Mot clé : « ancient Chinese painting », « traditional Chinese motifs », « Western esthetic strategies », « Song dynasty », « traditional-looking Chinese landscape »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (jan. p. 107) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Munakata Shiko (jan. p. 111) : 1 article court (Japon)
Chinese conceptualist Hong Lei is perhaps best known for his elusive photo-based works that appropriate the iconography of ancient Chinese painting. […] Still working in his home city, the artist has not entirely abandoned his early inclinations, but in his recent work has insightfully fused traditional Chinese motifs with Western esthetic strategies. […] Like much of Hong's oeuvre, these works are indebted to the imperial court paintings of the Song dynasty (ca. 960-1279) that seem to bristle with life. […] A photograph of a traditional-looking Chinese landscape serves as backdrop.

Mot clé : «calligraphy», «*ukiyo-e*» , « Bodhisattva », « Sakyamuni »

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Zhang Huan, Weihong et Zhang Jian-Jun (fév. p. 130) : 1 article court (Chine)
(Zhang Huan)Here, naked once more, he clambered on a stone horse and various Oriental-motif carvings, before subjecting himself to a bizarre "Chinese medicine" procedure. […] Even in its imperfect form, however, Buddhist Relics served as a powerful metaphor for the bare, essential self "clothed," for better or for worse, by culturally specific ministrations and ceremonies. Weihong, 38 eight-year resident of Houston, offered a real-life Ping-Pong match, with accompanying video projections of the players, in which all the elements… […] Though primarily an update of traditional yin-yang cosmology, the piece also had echoes of Nixon-era diplomacy-… (Zhang Jian-Jun Vidéo)

Mot clé : «Oriental-motif carvings», «Buddhist Relics» , « Ping-Pong match »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (mar. p. 124) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Pan Xing Lei (mar. p. 128) : 1 article court (Chine)**
… he offered a group of vertical scroll paintings filled with lurid imagery and outsize calligraphy.

Mot clé : « scroll paintings », « *calligraphy* »

⊟ **- présentation d'une exposition des artistes Cheol Yu Kim and Mark Milloff (mar. p. 132) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Al Yamaguchi (mar. p. 137) : 1 article court (Japon)**
Yamaguchi rendered her subjects, a bevy of young girls in a mountain teahouse, in a style marrying traditional conventions of Japanese painting and contemporary anime.

Mot clé : « Japanese painting »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Jin Won Chung (mar. p. 140) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Kimsooja (mar. p. 140) : 1 article court (Corée)**
The circular jukebox speaker that appeared four times in the installation Mandala : Zone of Zero features concentric bands of colored plastic, circulating bubbles, mirrored tiles and colored lights […] The connection Kimsooja saw between the jukebox speakers and Tibetan mandalas is evident in this installation's title.

Mot clé : «Tibetan mandalas»

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Shizuka Yokomizo (avr., P. 132) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yu Hong (avr., p. 137) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Soo Sunny Park (avr., pp. 138-139) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (mai., pp. 167-168) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Momoyo Torimitsu (mai., p. 154) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Chong (mai., p. 161) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Chie Fueki (mai., p. 164) : 1 article court (Japon)**

Fueki filtered these traditions through her own contemporary sensibility, producing works of dazzling novelty that remain anchored by a specific cultural history. […] In the largest painting, Phoenix, a carpet of lavender chrysanthemums supports a pile of gray and black skulls that resembles Mont Fuji (another recurring motif).

Mot clé : « specific cultural history », « Mont Fuji »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Stella Lai (mai., p. 171) : 1 article court (Chine)**
Behind the overall prettiness of Lai's Asian-flavored imagery there's Asian-flavored imagery there's often a feeling of melancholy or menace. […] These scenes occur in a flattened, stacked space that resembles both axonometric architectural diagrams and traditional Chinese landscape painting. […] Japanese ukiyo-e prints in Asian street scenes with a lone bunny or bear trudging along.

Mot clé : « Asian-flavored imagery », « traditional Chinese landscape painting » , « ukiyo-e prints »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Shintaro Miyake (mai., p. 173) : 1 article court (Japon)**
The stylized landscape crammed with figures is like a bespoke Buddhist mandala.

Mot clé : « Buddhist mandala »

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Shao Yinoung et Muchen (jun-jul., p. 172) : 1 article court (Chine)

The "Assembly Hall" images present documentary-style color views of decayed, sometimes rubble-strewn public sapces-temples, a cinema, theaters-in many parts of China. Annexed for political gatherings during the Cultural RÉvolution, these spaces still bear traces of Communist flags, slogans and portraits of Mao, Marx and Lenin. […] The images seem to question innocence even as they parody the traditional family vacation photo. […] Together, they present a China in transition, mixing nostalgia with provocation.

Mot clé : « Communist flags », « Mao, Marx and Lenin »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Yong (jun-jul., p. 172) : 1 article court (Chine)

Yang Young is described in the accompanying catalogue as the voice of a new generation of Chinese artistes who remember neither traditional, prerÉvolutionary China nor the Cultural RÉvolution that sought to so completely negate it.

Mot clé : « Cultureal Révolution », « traditional »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Fang Lijun (jun-jul., p. 174) : 1 article court (Chine)

… if not despair, about the state of contemporary Chinese society. Fang's bad boys are Chinese, of course, but their implications are universal; classic emblems of rebellion verging on caricature, they seem intent on breaking through the mores of polite society. […] Everyman as well as for those suffering the hardships of contemporary life in China.

Mot clé: « contemporary Chinese society »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hong Hao (jun-jul., p. 176) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Gang Zhao (jun-jul., p. 178) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xiaoze Xie (jun-jul., p. 181) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Keping (jun-jul., p. 181) : 1 article court (Chine)

Wang's figures indeed have historical precedents in ancient Chinese and European art […] This show afforded viewers the chance to encounter tow Chinese artists who have obtained highly original effects while working within established traditions.

Mot clé : « ancient Chinese and European art », « established traditions »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xiao Fan Ru (jun-jul., pp. 137-138) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yi Chen (jun-jul., p. 185) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jean Shin (oct., p. 149) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Atsuko Tanaka (nov., p. 144) : 1 article long (Japon)

Yet it seems just as easy to speculate that Tanaka's underlying theme is circularity and connectedness in a Buddhist sense, traditional motifs expressed here in the frenetic movement and electric colors of Japan at the beginning of its high-tech modern times.

Mot clé : « Buddhist sense », « traditional motifs »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Gajin Fujita (nov., p. 186) : 1 article court (Japon)
Samurai, demons, kung-fu fighters, lotus flowers, fancy fish and geischas rest cheek by jowl with the more meticulously designed graffitiesque verbiage. […] The numerals not only look gorgeous, but also give a shoutout to Fujita's native area code. […] Because of the combination of the insider semiotics of graffiti, hip-hop and Japanese culture, only a select few will be able to "read" Fujita's work properly. What's clear, though, is that the unusual mélango of elements has autobiographical and allegorical significance for the artist, and allows him to create his heady (and fabuously good-looking) portraits of a rich, exotic cultural heritage.

Mot clé: « Samurai », « kung-fu fighters », « lotus flowers », « geischas », « Japanese culture », « autobiographical and allegorical significance », « exotic cultural heritage »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Woong Kim (nov., p. 182) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

2005

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Li-lan (jan., p. 125) : 1 article court (Chine)
Postal cancellations, like collector's chops on traditional Chinese paintings, may appear independent of their stamps. […] Romanesque and Renaissance interiors, as well as fragments of isometrically rendered East Asian architecture.

Mot clé: « traditional Chinese paintings », « East Asian architecture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenro Izu (fév., p. 125) : 1 article court (Japon)
… seem as utterly straightforward as the spare, mediative arthitectural photographs of Asian temples and holy sites for which he is best known. […] The results range from sapphire (invoking the shades used to depict tidal waves in ukiyo-e woodblock prints of Izu's native Japan) to dark cobalt (reminiscent of Yves Klein's signature blue) to a deep blue-black.

Mot clé : « Asian temples », « *ukiyo-e* », « native Japan »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Sook Jin Jo (avr., p. 155) : 1 article court (Corée)
Zen Garden (1998) is composed of a set of rusted solar turbines scattered over the floor. […] In the process she makes the case for the continuity between nature and culture, past and present, East and West.

Mot clé: «*Zen Garden*», «East and West»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Haesook Kim (avr., p. 149) : 1 article court (Corée)
The work's simple rounded shape suggests a mandala intended to focus one's awareness on the brevity of life and the inevitable approach of death.

Mot clé: «mandala»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Tiande (avr., p. 148) : 1 article court (Corée)
"I struggled to find creative inspiration from deeply rooted tradition," he says in an artist's statement. "While my friends turned to oil painting, I redefined ink painting and calligraphy, the most value-laden of China's art forms." […] Underneath is a second layer of paper covered with ink calligraphy. The random characters, which are not readily legible and form no coherent statements, evoke an elusive reality and a vanishing literary tradition.

Mot clé : « tradition », «calligraphy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobu Fukui (mai., pp. 156-159) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zheng Guogu (jun.-jul., p. 197) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lu Shengzhong (jun.-jul., p. 183) : 1 article court (Chine)

Lu uses red tissue paper; red, in Chinese culture, is a symbol of life. […] Some feature Western-style bindings; others use traditional Chinese sewn bindings.

Mot clé : « Chinese culture », « traditional Chinese »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen-Hatsushiba (jun.-jul., p. 181) : 1 article court (Japon)
Born in Tokyo at the height of the war in Vietnam and educated in the U.S., Jun Nguyen-Hatsushiba lives and works in Ho chi Minh City (formerly Saigon). Heuses various mediums to explore the life and history of Vietnam and Japan through the lens of metaphor.

Mot clé : « history of Vietnam and Japan »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chinatsu Ban (oct., pp. 179-180) : 1 article court (Japon)

With titles like October Breezy, November Wheezy, December Freezy, these excruciatingly adorable accessories seemed like ready-for-purchase department-store items, underscoring the implicit link between Japanese immaturity and consumer culture.

Mot clé : « Japanese immaturity »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Path Soong (oct., pp. 184-185) : 1 article court (Corée)

… it was inevitable that she would be called a calligraphic painter. Yet "calligraphy" is an iffy concept in the hands of Western art critics : we tend to employ it rather casually, as if calligraphy were not writing but a kind of drawing. The error is excusable, perhaps, for calligraphy has powerfully pictorial qualities. […] More to the point of her double esthetic heritage, Asian and Western, she has found a balance between the writerly and the pictorial qualities of calligraphy. For it looks to me as if Soong's images are ideographs that have turned away from their traditional task, which is to convey bits of language, and are doing something typically Western […] The gallery press release references cloning and plastic surgery, nothing how the latter is often used to make Eastern models conform to more "universalist" Western standards of beauty.

Mot clé : « calligraphy », « Western art critics », « double esthetic heritage », « typically Western »

⊟ ⊟ - présentation d'une exposition des artistes Shinichiro Kobayashi et Fumimasa Hosokawa (oct., p. 186) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chiho Aoshima (oct., pp. 188-189) : 1 article court (Japon)

Aoshima deserves to be evaluated, like Murakami himself and Andy Warhol before him, not for the originality of her visual vocabulary but for how well she brings overexposed images back to life-for how well she redeems the clichés of her culture.

Mot clé : «originality of her visual vocabulary», « clichés of her culture »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Richard Tsao (oct., p. 175) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (nov., p. 171) : 1 article court (Japon)
It is instructive to compare Nara and others involved with manga imagery to Western artists whose cartoon-based work has alos entered the mass market…

Mot clé : « manga imagery », « cartoon-based work »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (nov., p. 173) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ayako Tabaimo (nov., p. 179) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque
On either side of this set were two glossy pyramidal stacks of more basins, while the sound component consisted of classic Japanese music. […] In style, color scheme and shifting points of view, they recall traditional Japanese woodcuts like those of Hokusai, whom the

artist particularly favors. They have also been updated by the pervasive spirit of manga and anime an influence that has stamped itself on at least two generations of artist in Japan and their counterparts elsewhere. […] The content of the piece, however, was polemical, as she uses increasingly obsolete traditional institutions to query changing social and economic conditions, comparing the lives of women and men in today's Japan via a series of short vignettes. For instance, once absolutely segregated by sex, the bathhouse in Japan can now be communal.

Mot clé : « classic Japanese music », « traditional Japanese woodcuts », « Hokusai », « traditional institutions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Qiu Shihaua (nov., p. 179) : 1 article court (Chine)
Qui creates works that mirror the sppirti (if not the material form) of the Chinese literati tradition, in which the act of painting is a path to transcendence. His subtle images rely on suggestion and the viewer's personal recollections of nature. In this sense, we look within our-selves, and the process of viewing Qiu's art, like that of its making becomes a meditative experience.

Mot clé : « classic Japanese music »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Changha Hwang (nov., p. 180) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhou Xiaohu (déc., p. 149) : 1 article court (Chine)
Numbers of people witness an assassination and an electrocution; in both cases, the figures involved are Western in their features, so that the events have more than a specifically Chinese cast. (This may have been a way for the artist to criticize his culture without giving away that he was doing so.)

Mot clé : «specifically Chinese cast»

2006

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste chi Peing (jan., p. 115) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chiho Aoshima (fév., p. 126) : 1 article court (Chine)

You really had to read the handsewn accordion-fold catalogue, inspired by traditional Chinese book-making, to understand that the model structures represent the building blocks of an innovative architecture informed by prototypes from China's past.

Mot clé : « traditional Chinese »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (fév. pp. 67-69) : 1 article long (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (fév., pp. 82-89 et 143) : 1 article long (Japon)
This is remarkably effective example of the Asian concept of the positive void, fertile with possibility, and many of the images are heart-stopping beautiful as the light caresses the ornate architectural surfaces. […] Japanese esthetic traditions create audiences that are practiced at attending to minute differences in traditional genres. […] In another series of photographs, "Sea of Buddha" (1995), taken at Kyoto's Sanjusangendo, or Hall of 33 Bays, the nuances are even finer. […] It is a lesson in Japanese esthetics, not necessarily easy for Western viewers.

Mot clé : « Asian concept », « Japanese esthetic traditions », « Buddha », « Western viewers »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Miwa Yanagi (fév., p. 142) : 1 article court (Japon)
She depicted those identically dressed ornaments of Japanese department stores standing in display cases, riding moving sidewalks to oblivion or lying in decorative pools of blood in their cages of employment.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang young Ping (fév., pp. 118-125 et 163) : 1 article long (Chine)

The Chinese born, Paris-based Huang rejects fixed notions of cultural identity, political hegemony and ethnic difference. […] A key moment in Huang's balancing act between East and West was his 19809 relocation to Paris from the Chinese city of Xiamen. This retrospective is a complex and demanding show that draws on conceptual art, Eastern and Western philosophy, Western modernism and Chinese folk traditions, but it also highlights the artist's flair for showmanship. […] These spheres are labeled "Colonialism/Imperialism", "Clash", "Chance" and "Taoism" in the Travel Guide, […] In part this sense of the instability of reality can be traced back to his study of Buddhism and Taoism. […] The latter, by contrast, tend to invoke Asian traditions such as Buddhism, Taoism, divination and Eastern medicine to deal with concepts like colonialism and Eurocentrism. […] The activities of Xiamen Dada were influenced both by the strategies of Western avant-gardists and by the equally destabilizing teachings of Zen (or Chan) and Taoism. […] or packing the artist(s feces into glittering cans (Manzoni) to answer the question 'What is art?' is exactly the same as Chan masters using 'a dried feces stick' (Master Yunmen) or 'three pounds of flax' (Master Dongshan) as the answer to the question "What is Buddha?'" […] The works in the Taoism sphere were created after Hyuang's emigration to Paris and present more explicit references to Chinese traditions of divination.

Mot clé : « cultural identity », « ethnic difference », « East and West », « Chinese folk traditions », « Taoism », « Buddhism », « Asian traditions », « Zen », « Master Yunmen »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (mar., p. 147) : 1 article court (Corée)
… each animal figures prominently in either Korean or Inuit folktales; Joo's Alaskan "endurance-based performance" recalls Matthew Barney; and allusions to Nauman and Beuys suggest either existential or shamanistic meanings for the work.

Mot clé : « Korean or Inuit folktales », « shamanistic meanings »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jaye Moon (mar., p. 157) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition de les artistes Emily Cheng et Ran Hwang (mar. p. 158) : 1 article court (Chine et Corée)
"Refresh!" their two person exhibition, curated by the critic Lilly Wei, explored form its Western perspective concepts and images tied to Buddhism, appealing to the wide interest ideas associated with that religion enjoy outside the East. […] Self-Acceptance (2005) was a large image of the reclining Buddha…

Mot clé : « Western perspective concepts », « Buddhism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., p. 39) : 1 article long (Corée)

His first solo show in the U.S., in 1965 at the New School for Social Research, was titled "NJ Paik : Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes and 1 Zen Can." TV Buddaha (1974) features a statue of the Buddha contemplating himself on a monitor. […] His largest commission, The More the Better (1988), made for a one-artist show at the National Museum of Art in Seoul, featured a tower of 1,003 monitors playing a mix of Paik's videos and, his own and others' reflections on Korean culture.

Mot clé : « Zen », « Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Young Sun Lim (avr., p. 152) : 1 article court (Corée)

Among the portraits were North Korean president Kim Jong Il, South Korean soccer star Hwang Sun Hong and the Dalai Lama.

Mot clé : « Kim Jong Il », « Hwang Sun Hong », « Dalai Lama »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yun Gee (mar., p. 164) : 1 article court (Chine)
… canvases with motifs organized so as to radiate around a single point or overlap as they ascend the picture plane in a way that suggests the composition of traditional Chinese painting. […] If such works suggest that Gee had partily relinquished his aim of integrating Western and Chinese modernism, his commitment to Chinese painting survived in a series of delicate ink and gouache drawings of flowers from aroud 1940.

Mot clé : « traditional Chinese painting », « Chinese modernism »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kaz Oshiro (avr., p. 169) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wenda Gu (mai., pp. 166-171 et 200) : 1 article long (Chine)

The traditional Ink Jade King stone, an exceptionally hard slate, was then hand carved with old-style tools by artisans who had previously done restorations for the Forest of Stone Steles Museum. […] The text scripts are mishmash calligraphic styles. […] Like Xu Bing, who invented thousands of fake Chinese characters for his room-filling Book from the Sky installation (1988) and taught English based pseudo-calligraphy to countless unsuspecting viewers in a series of classroom-style installations[…] Can it be a coincidence, one wonders, that both artists came of age in China during the 1966-76 Cultural RÉvolution, when Big Character posters (some of them designed by these artists themselves) displaced fine art and literature, when Socialist Realism was mandated in the academies […] These poems, by all accounts works of ineffable beauty in the original Chinese, have long been revered by literati and committed to memory by generations of schoolchildren. […] Gu has also tampered with the characters themselves, eliminating the left and right radicals so that only top and bottom components remain, and combining characteristics from many different modes of calligraphy, both traditional and modern. […] Reading sympathetically, one can say that the excruciating badness of Gu's literary end product, like the arbitrary mystifications of his Chinese sound grid, embody his argument with great vivacity. (Gu's prime example is the fortune cookie, invented in America and only recently introduced into China, despite having become a symbol of Chineseness around the world.)

Mot clé: « traditional Ink Jade King stone », « calligraphic styles », « Chinese characters », « Cultural RÉvolution »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jin Meyerson (mai., p. 182) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ga Hae Park (sep., p. 167) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noriko Sakanishi (sep., p. 170) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsumi Orimoto (sep., p. 176) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuko Shiraishi (oct., p. 190) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Li-lan (oct., p. 192) : 1 article court (Chine)
At the very bottom right, where a signature might be, are four Chinese characters that translate as "Chinese stamp." The painting refers to travel and istant relations : Li-lan, who is part Chinese, may well be connecting with her Asian background. […] Near the center of the piece is a cartoonish jet emerging from a cloud, while beneath it, at the lower right, is a pair of owls, taken from a Chinese stamp.

Mot clé : « Chinese characters », « Asian background »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Il Lee (oct., p. 192) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shen Chen (nov., p. 209) : 1 article court (Chine)
While Asian artists as beholden to both Asian traditions and Western modernism, Shen makes particularly skillful and intelligent use of both.

Mot clé : « Asian traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shi Jinsong (nov., p. 212) : 1 article court (Chine)

The blades evoke the so-called “death by a thousand cuts” (Leng Tch’e) practiced in China in a bygone age, and reference to Na Zha-the “impish trickster with supernatural powers and a flamboyant fashion sense”.

Mot clé : « Na Zha-the »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Staella Lai (nov., p. 214) : 1 article court (Chine)

At the center of the mural, symbolizing the distance between the two groups of figures – both in terms of physical location and cultural differentiation- is a large painted tree that Lai has decorated with Chinese tissue-paper cutouts.

Mot clé : « cultural differentiation », « Chinese tissue-paper cutouts »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Akio Takamori (nov., p. 216) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Andrew Chin (déc., pp. 149-150) : 1 article court (Chine)
In Feeding Lammy (2005), another 6-by-14-foot horizontal, a pair of yellow chopsticks presents a layered blue dainty to an apparently much-used plush toy dog. […] Chin, who lives in New York has spoken of his paintings as reflecting his Asian heritage and his American existence. In the chopsticks signify Asia, could this hair be an oblique reference to the relative lack of body hair among Asian men?

Mot clé: « chopsticks », « Asian heritage », « Asian men »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Hitoshi Nomura (déc., p. 153) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

2007

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Yayoi Kusama (jan., pp. 136-137) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Takeshi Kawashima (jan., p. 141) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Makoto Aida (jan., pp. 146-147) : 1 article court (Japon)

A willfully sloppy handling of form often shapes his mimicry of kitsch, as is the case with Princess Masako Senpai, Cheer Up ! Littered across this roughly 6-foot-square canvas, like sentiments signed on an orthopedic cast, are cheery doodles and wishes to uplift toe crown princess after she disappointed the Royal Family by failing to give birth to a male heir to the throne.

Mot clé : « Princess Masako Senpai », « Royal Family »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Lin Yan (jan., pp. 147-148) : 1 article court (Japon)

… Lin addressed a process-oriented variation of the traditional medium and support of Chinese painting, ink on paper.

Mot clé : « traditional medium », « Chinese painting »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Taiji Taomote (avr., p. 137) : 1 article court (Japon)

… also harks back to the perfection of Neo-Classical sculpture and the immaculacy of androids, the latter a prominent subject in Japanese popular culture. […] or even an atomic mushroom cloud, since, as is well known, human flesh was melted down to the bone by the bombings of Hiroshima and Nagasaki.

Mot clé : « Japanese popular culture », « mushroom cloud » , « Hiroshima and Nagasaki »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Luo Brothers (avr., p. 139) : 1 article court (Chine)

Harking back to the “Political Pop” artists of the early 1990s, the Luo Brothers draw on traditional lacquer techniques to create paintings, reliefs and sculptures that mingle Mao-era propaganda images, kitshified versions of traditional symbols of luck and good fortune borrowed from New Year calendars, and assorted corporate loges and products representing the incursions of American consumer culture. […] Several works incorporate benevolent images of Mao, who appears as self-satisfied as all the other inhabitants of this fantasy China. […] The brand under consideration, one assumes, is China itself, here turned into a cliché of its most banal self-representations. The viewer is meant, it seems, to savor the irony of conflating political propaganda, advertising and folk culture.

Mot clé : « traditional lacquer techniques », « Mao » , « folk culture »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Zeng Hao (avr., p. 143) : 1 article court (Chine)
The people, clothed or naked, are Asian in appearance, while the inanimate things look as if they were made in the West, hinting at the influx of Western commodities into the global culture and alluding to China’s economic boom. […] However, Zeng Hao’s paintings suggest that Westernization comes at a price, and that material goods do not necessarily bring happiness.

Mot clé : « Asian », « Westernization »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Mayumi Terada (mai., p. 198) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Huang Yong Ping (mai., p. 201) : 1 article court (Chine)
Can it be a mere coincidence that this is the material used in the famous Qin Dynasty statue army? […] It is hard not to construe narrative, given the placing of these jars between the two iconic replicas, along with the long watercolor scroll on one wall suggesting allegory or, at least, a timeline from the Great Wall of China to the Pentagon.

Mot clé : « Qin Dynasty »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Atta Kim (mai., p. 203) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Yoshiki Araki (mai., p. 204) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Ming Fay (mai., p. 205) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Junko Yoda (jun-jul., pp. 209-210) : 1 article court (Japon)

On close examination, the richly textured surfaces reveal themselves to be labor-intensive collages made of countless tiny pieces of Japanese rice paper and numerous paint applications.

Mot clé : « Japanese rice paper »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Ai Weiwei (sep., pp. 118-125) : 1 article long (Chine)

As an amenity for Chinese and others visitors alike, Ai placed 1,001 Qing Dynasty (16644-1911) wooden chairs in the warehouse dorm and around the Documenta exhibition sites. […] Two uniformed police officers walk behind her without noticing, while an oversize official portrait of Mao gazes down from above, surveying the entire scene. […] Ai focuses on more specifically Chinese traditions in his works involving ceramics that rage from Neolithic pots to exquisite dynastic ware. […] A take on a utilitarian staple of Chinese life, it connects 42 bicycles in one of Ai’s typically quasi-architectural installations, yielding a sort of broad, immobile, openwork tower. […] Ai sometimes hires an expert carpenter to reconfigure original Qing Dynasty furniture so that a table will have three legs (Table with Three Legs, 1997-98) or an impractical angled surface (Slanted Table, 1997-98). […] Template (2007), a towering outdoor installation at Documents, was built of wooden windows and doors from Ming (1368-1644) and Qing era houses that were torn down in Shanxi Province in northern China…

Mot clé : « Qing Dynasty », « Mao », « Chinese traditions », « Ming »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Qiu Zhijie (sep., pp. 161-162) : 1 article court (Chine)

A savvy melding of ancient and contemporary art forms, Qui Zhijie's 24 Seasons" series brings together Chinese calligraphy, landscape and photography. The works were created by making calligraphic characters with a "light brush," actually a flashlight, within a night scene. […] Each landscape chosen corresponds in some way to one of 24 traditional Chinese markers of the year's progress (start of summer, autumnal equinox, etc.) and the inscribed words designate these moments. […] Qiu presents a record of the new China, with its urban blight, bulldozers and abandoned countryside.

Mot clé: « Chinese calligraphy », « calligraphic characters », « Each landscape »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Aya Takano (sep., p. 171) : 1 article court (Japon)

Takano, based in Tokyo, is part of the Kaikai Kiki group, founded by Takashi Murakami in 2001, and is herself a much-praised practitioner of the highly popular Japanese kawaii (cute) style, allied with manga and anime.

Mot clé : « Japanese *kawaii* », « *manga* »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tetsuya Yamada (mai., pp. 202-203) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Terence Koh (oct., p. 203) : 1 article court (Chine)

The artist is a self-styled exotic and a performer who has assumed different identities and worked in various mediums, to apparent financial success.

Mot clé : « exotic », « different identities »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nina Kuo (oct., p. 215) : 1 article court (Chine)

Her father, James Kuo, left China in 1947 for New York, where he became known as an Abstract-Expressionist painter- and the great history of Chinese painting, particularly of the Tang Dynasty. Mixing epochs in whimsical but also scholarly reproductions of Chinese landscape paintings, Kuo populates her canvases with women wearing Tang hairstyles who do such things as perform yoga poses in a mountainous landscape made new by the presence of a television set […] Yoga Retreat (2006), another painting mixing past and current cultures, seems to gently mock our New Age penchant for exoticism; amid the bent pine trees and vertical masses of stone three women, again with Tang Dynasty hairstyles and scanty clothing, try out yogic poses on mats.

Mot clé : « Chinese painting », « Tang Dynasty » , « Chinese landscape paintings » , « exoticism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (nov., p. 206) : 1 article court (Japon)

Such opulence, however, has never jibed well with the esthetic orthodoxy of the so-called Zen tea, which has preferred refined poverty based on the ideal of a thatched hut. […] The name Sen is meant to evoke the Zen of tea, an association assured by the featured paintings […] Traditionalists would recommend rough and monochromatic rendering of this cultural icon. But instead of an image suited to the rustications of Zen tea…

Mot clé : « Zen tea »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Juri Morioka (nov., p. 222) : 1 article court (Japon)
The work is not so much a merger between Western and Japanese art as it is the record of someone who manages to combine stylized aerial views and elevation studies in each composition. […] In her artist's statement, Morioka notes, "I paint in the manner of Zen, moving my brushes along with my mind's rhythm, relying solely on instinct and intuition."

Mot clé : « Japanese art », « Zen »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ying Li (nov., p. 224) : 1 article court (Chine)
This may explain why Li's work, despite its ostensibly conservative values-these are, after all, traditional easel paintings with traditional themes-feels joyously liberated and nearly always fresh. […] Although Li's florid gesture and color, and her abundant, luxurious oil, register the influence of Abstract Expressionists like de Kooning or earlier modernists like Soutine, there is a kind of efficient communicativeness to her strokes that attests as well to her training in calligraphy, which she studied in her native China before moving to the States 25 years ago. […] these are, after all, traditional easel paintings with traditional themes-feels joyously liberated and nearly always fresh.

Mot clé : « traditional easel paintings », « traditional themes »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (déc., p. 107) : 1 article court (Chine)
Zhang's global success, and his return to his own cultural roots, is in many ways emblematic of this artistic generation's collective odyssey […] a fact at odds with the dearth of self-portraiture in his nation's earlier art and contrary to stereotypical notions of self-effacing "Chineseness". […] The show's three images from 2/1 (1998) –suggesting, perhaps, half Chinese or half human- present his face and torso spotted with black calligraphy and/or bedecked with the meat-flecked ribcage of a recently slaughtered pig. […] showing Zhang's face progressively covered with calligraphic proverbs and folklore until his features meld at last into a Chinese version of blackface.

Mot clé : « cultural roots », « stereotypical notions » , « Chineseness » , « calligraphy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Oscar Oiwa (déc., p. 160) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

2008

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yan Pei-Ming (jan., p. 122) : 1 article court (Japon)

Yan Pei-Ming is well known in Europe and Asia for his massive, monochromatic, serial oil portraits of subjects that include himself as well as Chinese cultural icons, peasants, prostitutes and the Buddha. […] There were double images of Mao ; the Chinese emperor Puyi, the diamond thief Carlos Flomenbaum, the renowned curator Hou Hanru, the artist and his father…

Mot clé : « Chinese cultural icons », « Buddha », « Mao »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Myungkeun Koh (jan., p. 136) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kohei Yoshiyuki (fév., p. 144) : 1 article court (Japon)
It seems that he works under a pseudonym and his real name remains unknown, but in the midst of the press devoted to the exhibition, bloggers have referenced the Japanese tradition of yarase, a clever staging for impact that is not considered fake.

Mot clé : « Japanese tradition »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Zhen (mar., p. 57) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Do Ho Suh (mar., p. 165) : 1 article court (Corée) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Min Tanaka (mar., p. 58-59) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Moon Beom (mar., p. 175) : 1 article court (Corée)
Surreal ambiguity vies with motifs highly reminiscent of traditional ink painting. Yet the billowing clouds of color with remarkably focused ridges and valleys transcend any easy conflation of Asian and Western esthetics.

Mot clé : « traditional ink painting », « Asian and Western esthetics »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (mai., p. 152-157) : 1 article long (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Kaneda (mai., p. 188) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (mai., p. 187) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jiha Moon (mai., p. 201) : 1 article court (Corée)

Each application reveals not only her technical virtuosity in both Eastern and Western painting styles, but also the broad cultural vocabulary that she draws from. […] Titled "MuRungDowan", this new series of 11works (all 2007-2008) pulls many of tis references from an old Korean tale.

Mot clé : « Eastern and Western painting styles », « old Korean tale »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Christopher K. Ho (mai., p. 191) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miao Xiaochun (mai., p. 202) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cao Fei (mai., pp. 164-165) : 1 article long (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tin-Kin Hung (jun.-jul., p. 133) : 1 article long (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tseng Kwong (jun.-jul., p. 188) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (jun.-jul., p. 187) : 1 article court (Chine)

Red is a multivalent symbol in China : it is the traditional color of celebration, as well as of Communism and the national flag, in with it represents blood spilled for the sake of the republic. […] Nearby sat Grapes, a small sculpture assembled from nine Qing Dynasty stools, attached so that each shares a leg with its neighbor.

Mot clé : « traditional color », « national flag », « Qing Dynasty »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hung Liu (jun.-jul., p. 204) : 1 article court (Chine)

Liu's painting throughout addresses her Chinese heritage. […] Her pictures, often done in series, combine traditional Chinese imagery with engagement in personal identity. […] This recent show, called "Daughters of the RÉvolution," is based on a classic 1949 Maoist film documenting an incident during the Japanese invasion of Manchuria. […] Liu recalls the hopes for a better future during the Communist rÉvolution in China and how she admired the heroism of women in the struggles for a better world…

Mot clé : « Chinese heritage », « traditional Chinese imagery », « personal identity », « Maoist »

⊏ - présentation d'un interview de l'artiste Ai Weiwei (jun.-jul., pp. 99-102) : 1 article long (Chine)

Il y a plusieurs questions et réponses liées à l'identité nationale et à la culture natale de l'artiste.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (sep., p. 159) : 1 article court (Corée)

In her cyborg sculptures and karaoke pods, Lee investigated the porous boundary between the body and technology.

Mot clé : « karaoke pods »

⊟ **- présentation d'un interview de l'artiste** Duan Jianghua **(sep., p. 164) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Shiroshi Senju **(sep., p. 170) : 1 article court (Japon)**

Senju is now based in Kyoto, Tokyo and New York, and he has made a practice of combining *nihonga* (Japanese traditional painting) with more contemporary strategies.

Mot clé : « *nihonga* », « traditional painting »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Cai Guo-Qiang **(oct., pp. 143-147) : 1 article long (Chine)**

As a student, Cai shared Chen's fascination with everyday aspects of traditional Chinese culture (Taoism, herbal medicines, feng shui, etc.) and made works […] When lit, the fuse burned for about 15minutes, flaring over the dunes in a dragonlike pattern that recalled China's imperial and mythological heritage. […] Cry Dragon/Cry Wolf : The Ark of Ghenghis Khan, Cai's ceiling-hung project first realized for the 1996 Hugo Boss prize competition at the SoHo Guggenheim, plays upon Western fears of a resurgent Asia. The curving, "dragon-shaped" installation comprises 108 inflated sheepskins of the sort the Mongol invader used for fording rivers, along with three running Toyota car engines representing a much newer, more commercial threat.

Mot clé : « traditional Chinese culture », « mythological heritage », « Dragon », « Ghenghis »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Liu Xiaodong **(oct., p. 187) : 1 article court (Chine)**

The theme of exchange is also present in the larger works, alongside the subject of China's cultural/political "progress." Sky Burial illustrates the ancient Tibetan Buddhist tradition of placing the body of the deceased on an outdoor altar. […] Touching on the divergent cultural practices and dailylives of China's inhabitants, Liu's work offers a telling glimpse of the disruption, displacement and instability experienced by those who populate that country's vast landscape.

Mot clé : « ancient Tibetan Buddhist tradition »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Jheon Soochenon (oct., p. 192) : 1 article court (Corée)**

Recently, at White Box, in a hopeful attempt at transcendence, Jheon included a sculpture of a gilded Buddha seated atop a cushion covered with a bar code in his large installation, "Beyond Bar Codes : A Site for Meditation."

Mot clé : « Buddha », « Meditation »

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Zhao Liang **(oct., p. 202) : 1 article court (Chine)**

The "Beijing Green" series (2004-07) presents what look like the green hills and mountains so often portrayed in traditional ink paintings […] Zhao's insight into visual traditions betrayed by contemporary circumstances make for striking, highly intelligent works that linger in the mind.

Mot clé : « traditional ink paintings », « visual traditions »

⊟ ⊟ **- présentation d'un interview des artistes** Yun Gee et Li-lan **(nov., p. 194) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ **- présentation d'un interview de l'artiste** Taiyo Kimura **(nov., p. 198) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Suh Se-ok (nov., p. 199) : 1 article court (Corée)**

Executed on rice paper (which offers a surface closer in color to primed canvas than does mulberry paper), […] Possibly taking clues from Korean ideographs, […] sometimes wielding baseball bat-sized bamboo brushes to apply strokes to large sheets of paper lying on the floor. […] Encountering Suh's work for the first time, and unfamiliar with the Korean traditions he is no doubt in dialogue with, I thought of Claude Viallat and Brice Marden …

Mot clé: « rice paper », « Korean ideographs », « Korean traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Sam Nam Lee (nov., p. 204) : 1 article court (Corée)
The slow painting process, which involves repetitive sanding down and repainting as well as countless duplications of basic forms, has a Zen-like quality. Both mathematics and Buddhism, indirect but important influences on Lee…

Mot clé: « Zen-like quality », « Buddhism »

⊟ - présentation d'un interview de l'artiste Tan Dun (nov., p. 205) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'un interview de l'artiste Lee Ufan (déc., p. 125) : 1 article long (Corée) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (déc., pp. 125-129) : 1 article long (Japon)

But there is another layer, a reading more available to Japanese citizens or to Japanophiles than to the typical Western tourist. In Shinto, the indigenous Japanese religion, the mirror, representing light and purity, is often the sacred object in the inaccessible dark interior of a shrine, and myth has it that the sun goddess once shut herself in a cave and was enticed out with a mirror. […] One window offers a view onto a room featuring a table, a row of shelves holding old glass bottles and writings selected from Mishima's texts and speeches in the form of gilded iron calligraphy lying on the slag floor. […] But, because they subtly allude to Shinto, to the once – deified emperor and to the right-wing novelist, they have a particular resonance for the Japanese.

Mot clé: « Japanese citizens », « Japanophiles », « typical Western tourist », « Shinto », « Japanese religion », « calligraphy »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Terence Koh (déc., p. 185) : 1 article court (Corée)
Advancing beyond the Buddha, one finally could make out the show's sinister dénouement […] Though they felt somewhat anticlimactic after the Buddha/swastika standoff, these pieces, too, intimated forlornness and ruin.

Mot clé: « Buddha »

2009

⊟ - interview avec l'artiste Katsura Funakoshi (jan., p. 125) : 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zheng Guogu (fév., p. 127) : 1 article court (Chine)
The hangings are a traditional form of high Chinese art debased by the effects of mechanical reproduction and by their crass references to Mickey Mouse, cookies and other Western influences.

Mot clé: « Chinese art », « Western influences »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tetsumi Kudo (mar., pp. 96-105) : 1 article long (Japon)

In the case of Kudo, the stereotype applies : postwar Japanese art is overdetermined by the atomic bombings of 1945.

Kudo went on to make variations on the birdcage, substituting mystical figures derived from Buddhism. In Buddha in Paris (1977), for example, a mealy and decrepit head meditates, two eyes closed and a third opened upon its borrow.

Chong describes this late work as an "exploration of the heart of the matter" of Japanese culture. (…) His art and written statements are informed by a mishimash of notions concerning Japanese history, nationalism and ethnogenesis.

Mot clé: « atomic bombings », « Buddhism », « Japanese culture », « mishimash »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Xiaogang (mar., pp. 134-135) : 1 article court (Chine)

One would like Zhang, and other artists of his generation, to move beyond their receding (and today very lucrative) memories of past woes and instead focus on the complexities and contradictions of China today.

Mot clé: « contradictions of China today »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Park Seo-Bo (mar., p. 146) : 1 article court (Corée)

Several deeply black paintings dating from 1988 drew attention to the underlying grids of hanji, the traditional Korean paper that continues to serve as an integral part of Park's work today.

Mot clé: « traditional Korean paper »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Fang Lijun **(avr., p. 146) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadaaki Kuwayama **(avr., p. 156) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takako Yamaguchi (avr., p. 156) : 1 article court (Chine)

For over 30 years, Takako Yamaguchi has synthesized the overtly decorative with the representational, borrowing heavily from the screens, textiles and woodcuts of her native Japan as well as the rich tradition of Western landscape painting.

Mot clé: « native Japan »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Beili liu (avr., pp. 156-157) : 1 article court (Chine)

A Chinese legend represented by lengths of red string, a Taoist-like emblem composed of rolled "spirit money" and a miasma (so titled) of fuzzy black yarn were among the six works… "[…] Her exhibition, "Three Thousand Troubled Threads," was in some of its references very Chinese. […] Liu here evokes the "red thread of fate," which in Chinese cultural mythology links lovers from birth and may tangle but will never break. […] Spirit money fake currency burned as offerings for ancestors to use in the afterlife-was presented here in tight were arranged on the wall to loosely suggest the Taoist yin-yang symbol.

Mot clé: « Chinese legend », « Taoist-like emblem », « references very Chinese », « Chinese cultural mythology », « ancestors »,« Taoist yin-yang symbol »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomoko yoneda **(avr., p. 161) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Fujita **(mai., pp. 158- 159) : 1 article long (Japon) :** Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste XU Zhen **(mai., p. 167) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Miyako Ishiuchi (mai., p. 168) : 1 article court (Japon)

Another suite, « Hiroshima » (2008), consists of C-prints of clothing worn at the time of the atomic blasts and now held in the Hiroshima Peace Memorial Museum.

Mot clé: « Hiroshima »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Qi Zhilong (jun.-jul., p. 187) : 1 article court (Chine)

(That the face-or the fleshly mask that passed for a face-mattered so much under the high Communist regime was itself a departure, given older Chinese art's lack of emphasis on individual physiognomy.) […] His young women are garbed in Cultural RÉvolution uniforms, yet wear makeup and lipstick inappropriate to that puritanical era […] He may traffic lightly in today's East Asian cult of sexy-cuteness […] But his work also harks back, with renewed pride, to what Mao would have called a "feudal" corruption…

Mot clé: « Communist regime », « Cultural Révolution » , « East Asian cult » , « Mao »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (jun.-jul., p. 198) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Patty Chang (sep., p. 140) : 1 article court (Chine)

Anna May Wong, the first Asian-American to achieve Hollywood stardom, is the perfect subject for Patty Chang, who in recent years has made videos exploring the collision of stereotypes and mistranslations in the West's appropriation of Chinese culture.

Mot clé: « stereotypes », « mistranslations » , « Chinese culture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Fudong (sep., p. 142) : 1 article court (Chine)

Chinese video artist Yang Fudong has gained international recognition for his poetic, dreamlike meditations on Chinese culture and identity, most fully expressed in his epic five-part work, Seven Intellectuals in a *Bomboo Forest* (2003-07), currently on view at the Asia Society in New York.

Mot clé: « Chinese culture and identity », « *Bomboo Forest* », « Asia Society »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Qiulin (sep., p. 144) : 1 article court (Chine)

But her most widely known riposte comprises richly colored videos and photographs in which she and a few accomplices, ornately costumed and made up as traditional Beijing Opera players, cavort amid demolition rubble with new high-rises soaring around them like unnatural cliffs.

Mot clé: « traditional Beijing Opera players »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (oct., p. 118) : 1 article long (Chine)

One might think of the famous Great Wave (1831) by Katsushika Hokusai. The dual references to water and hill also echo the historical Chinese *shanshui* (mountain water) motif, which presents a plausible but imagined landscape centered on some looming geological formation and falling, pooling, foaming water. The contemplation of *shanshui* offers Taoist-style refreshment by allowing the viewer to stroll through rustic nature vicariously. […] That Lin's artwork can allude to all these yins and yangs while being so lushly gorgeous indicates both its thematic ambiguities and its emotional density.

Mot clé: « Katsushika Hokusai », « *historical Chinese shanshui (mountain water) motif* », « Taoist-style », « yins and yangs »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zeng Fanzhi (oct., pp. 168-170) : 1 article court (Chine) : Pas de remarque

⊏ - Interview avec l'artiste Chi Peng (nov. p. 133-139) : 1 article long (Chine)

Les questions et les réponses sont liées à la culture et à l'origine de l'artiste

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa **(déc., p. 153) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

2010

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Jacob Hashimoto **(jan., p. 121) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Xing Danwen (fév., pp. 84-93) : 1 article long (Chine)**

… in a bizarre twist on both ancient spiritualism and Mao-era utopian propaganda, rhapsodically describe high-rise residency as a new, more elevated state of being. […] Those works show a pregnant young everyday living space, dominated by a Chinese flag and multiple pictures of Chairman Mao.

Mot clé: « ancient spiritualism », « Mao-era utopian propaganda », « Chinese flag »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Kazuo Shiraga **(mar., p. 146) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yao Lu (mar., p. 148) : 1 article court (Chine)**

The neutral backgrounds and compressed spaces suggest traditional Chinese landscape paintings; the works even bear the red signature stamps and collection seals known as chop marks.

Mot clé: « traditional Chinese landscape paintings »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Rakuko Naito **(mar., p. 152) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Suntek Chung **(oct., p. 154) : 1 article court (Corée)**

… considered the East-West divide, using religious and cultural icons in humorous and provocative sculptures and photographs. In the main gallery, a bronze head of Buddha […] Sculpted bone and muscle visible in Buddha's neck made it appear as though the head had benne savagely removed, rather than neatly severed. […] Sitting on each block was an approximately 20-inch-high, traditionally naturalistic bronze bust : Kim Jong-Il, Supreme Leader of North Korea, faced South Korean President Lee Myung-bak.

Mot clé: « Buddha », « Kim Jong-Il »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Takehito Koganezawa (avr., p. 131) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Taro Hattori (avr., pp. 131-132) : 1 article court (Japon)**

That virtually all engineering and manufacturing labor in Japan had earlier been put to the war effort suggests that the individuals in the photos were repurposing their skills to less destructive ends-an oblique commemoration of the rebuilding effort that was well under way in Japan six years after the end of the Second World War.

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Takesada Matsutani (mai., p. 136-143) : 1 article long (Japon)**

Similarly, Matsutani's turpentine flinging gesture charges each mural-size drawing with a dramatic energy – some might call it Zen-like and impulsive- that disturbs its apparent serenity.

Mot clé: « Zen »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Yuki Nakamura (mai., p. 165) : 1 article court (Japon) :** Pas de remarque

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Sobin Park (mai., p. 161) : 1 article court (Corée)**

In this show, she paired the serpentine Chinese dragon, symbol of auspicious power and male potency, with erotic female nudes that seem to come out of Gustav Klimt, Jan Toorop and other Symbolists. […] The creature's head is a dark, caricatural mask that evokes the

demonlike visage found in traditional Chinese representations. (Historically, Korea was long influenced by the culture and language of China.) […] On the far right, a human couple is drawn in a manner reminiscent of traditional Buddhist paintings. […] Drawing on Asian esthetics while evoking the excesses of Western romanticism, Park's version of love is a physical and spiritual fusion, in which mindless sensuality and the raw power of the erotic obliterate any sense of self.

Mot clé: « serpentine Chinese dragon », « traditional Chinese representations », « Asian esthetics »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yin Xiuzhen (sep., pp. 108-121) : 1 article long (Chine)

The piece alludes to the traditional practice of a woman, upon marriage, packing up a few personal belongings and moving from her father's house to her husband's. A Chinese wife then retains her paternal family name, while her children will carry that of her spouse. […] Throughout her career, she has been able to draw inspiration from mundane objects and to express concepts that deeply connect to Chinese tradition but also respond to profound changes in social reality.

Mot clé: « Chinese tradition»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yui Kugimiya (sep., pp. 136-137) : 1 article court (Japon)

Teenagers on their Grandmother's Grave depicts two boys perched on a Buddhist tomb in a crowded cemetery […] An imposing Buddhist shrine dominates the far wall, and a color TV perches in front of two windows on the right.

Mot clé: « Buddhist »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Won Ju Lim **(oct., p. 194) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ran Hwang **(nov., p. 192) : 1 article court (Corée)**

At times, the shapes are those of such diversely revered figures as the Buddha or Marilyn Monroe.

Mot clé: « Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shen Shaomin **(nov., p. 182) : 1 article court (Chine) :** Pas de remarque

That these works might reflect the social-engineering experiments of the Maoist era was suggested by components from Shen's "Bonsai" project (2007-present). […] Darkly humorous political implications also infuse works like *Oil Gambling Machine* (2007), two wooden Ping-Pong paddles, each inscribed with a work map and bearing three miniature kow-tow oil pumps…

Mot clé: « Ping-Pong »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Li Yuduan **(déc., p. 163) : 1 article court (Corée) :** Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (déc., p. 149) : 1 article court (Japon)
Decorated with roughly outlined facial features and scrawled song lyrics in English, German and Japanese, the vaguely anthropomorphic vessels refer to both rock'n roll and the deep tradition of Japanese ceramics.

Mot clé: « tradition of Japanese ceramics »

ARTFORUM

1972

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (Jan., pp. 69-73) 1 article long (Japon)

These instructional statements are the kernel of Yoko Ono's work, and they often resemble Zen Buddhist *koans*, or aphorisms in their cryptic brevity and poetic economy. […] and some cooperative pieces where John Lennon responded to older works of Yoko's like an amiable Zen dialogue.

Mot clé: « Zen Buddhist koans »

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (fév., p. 83): 1 article court (Chine) : pas de remarque

1973

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (mar., pp. 40-42): 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenzo Okada **(jui., p. 78) 1 article court (Japon)**

Orientalism can be as specific as to use joined canvases in a manner resembling the leaves of an Edo screen. The shallow construction of the composition often proceeds by oblique angling, like oriental isomeric perspective…

Mot clé: « Orientalism »

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (sep., p. 88): 1 article court (Corée) : pas de remarque

1974

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., p. 70): 1 article court (Corée) : pas de remarque

1977

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (avr., p. 60) 1 article court (Japon) pas de remarque

1978

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (oct., pp. 30-34) 1 article long (Japon)

The cynical idea that the exhaustion of Western culture reflects the exhaustion of the West in the exploitation of the rest of the world is often enough manifest in the endgame strategies offered by much art that calls itself post-modern. […] The same with *Portrait of a Maoist.* You can't look at this vertical canvas with its three calligraphic strokes and not think of a Chinese character(letter). It both is, and is not, a character, with its architectonic oppositions of horizontal and vertical. The embarrassing title may put us at the mercy of a tongue-in-cheek Chinoi-serie, but it has an activation and a directionality that makes it feel like three strokes in search of the appropriate formation.

Mot clé: « Chinoiserie », « Chinese character »

1979

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (mar., p. 53) 1 article long (corée)

A friend's declaration that the Chinese could not be happy with restricted travel draws an indignant reply from Battcock, along the lines of "Of course they're happy.

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Norie Sato (mai., p. 71) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (summer, p. 65) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊔ -présentation d'une exposition de l'artiste Masashi Matsumoto (déc., p. 82) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

1980

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (avr., p. 53) 1 article long (Japon)

… Noguchi takes aspects of traditional Japanese gardens, and aspect of Surrealist space, and makes them into something neither European nor Japanese. […] While finished in the Western sense, the complexity in Noguchi's work of the last 20 years expresses an Eastern sensibility in its seeming roughness and irregularity, and in the spiritual meaning he gives to the working of stone.

Mot clé: « traditional Japanese gardens », « European or Japanese », « traditional Japanese gardens », , « Eastern sensibility »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (mai., p.?) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

1982

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (avr., p. 88) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste On Karawa (sum., p. 85) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasuko Nagamine **(sep., p. 80) 1 article court (Japon)**

Japan is a particularly interesting source of cultural mutations as we are beginning to hear music made by people with a strong native tradition and a thorough familiarity with rock and jazz […] Upon her return to Japan Nagmine began to experiment with combinations of Kabuki and flamenco. Women have not performed in the Kabuki theater since shortly after its inception in the 17th century, but by adding elements of flamenco to the traditional style Nagamine became the first great female interpreter of Kabuki. […] Musume Dojoji (The Woman in the Temple) is based on a Buddhist fable that arrived in Japan with Buddhism in the seventh century. […] He refuses to make love with her, but promises that if his pilgrimage is successful and the Buddha reveals Himself he will return and gratify her wishes.

Mot clé: « traditional Japanese gardens », « European nor Japanese », « traditional Japanese gardens », , « Eastern sensibility »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (oct., pp. 52-55) 1 article long (Corée)

… But this is only an enticement into a web of multilevel meanings woven from communications theories, avant-garde music and visual art, Zen riddles, and Duchampian puns […] this is a fabric unlike that of any other contemporary artist, combining as it does East and West, entertainment and avant-gardism. (…) Combining aspects of popular culture, entertainment, electronic media, and formal manipulation in his work, and using attitudes and methods drawn from such diverse sources as Duchampian irony, Fluxus, and Zen Buddhism, Paik has annexed elements of "low" culture to the "high" culture of avant-gardism. […] Gautama Buddha lived at approximately the same time that Periclean Athens flourished; he now exists in the same time dimension as programs such as ABC's "Wide World of Sports", in Paik's TV Buddah, 1974-82.

Mot clé: « Zen riddles », « East and West », « Zen Buddhism », « Gautama Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Bruce and Norman Yonemoto (oct., p. 76) 1 article court (Japon)

The marriage is, at least in form deliberately real, a replica constructed for the benefit of the immigration and Naturalization Service.

Mot clé: « immigration », « Naturalization »

1983

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Leiko Ikemura **(sum., p. ?) 1 article court (Japon)**

She is profoundly influenced by her original homeland, and if not as a believer, by the religions, customs, and myths of the Far East. […] an artistic bridge between East and West. […] Certain forms are less readily interpreted by Europeans than by Japanese: how can we, for example, know what the upside-down house or the fish on a pole mean in Japan?

Mot clé: « East and West »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (déc., p. 86): 1 article court (Japon) : pas de remarque

1984

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Kazuko (jan., p. 72) : 1 article court (Japon) : pas de remarque**

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Shigeko Kubota (mar., p. 95) : 1 article court (Japon) : pas de remarque**

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (avr., pp. 48-52) : 1 article long (Japon) : pas de remarque**

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Tseng Kwong Chi (avr., pp. 79-80) 1 article court (Japon)**
At the same time the pictures propose a tartly cynical conflation of the supposedly conflicting ideologies of East and West: where does the proletariat go when it takes a vacation?

Mot clé: « East and West »

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste** Ping Chong **(mai., p. 82) : 1 article court (Chine) : pas de remarque**

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste** Angela Ho **(mai., p. 88) : 1 article court (Chine) : pas de remarque**

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste** Osamu Noguchi **(sum., p. 86) : 1 article court (Chine) : pas de remarque**

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Aiko Miyawaki **(sum., p. 104) 1 article court (Japon) : pas de remarque**

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste** Shigeo Anzai **(oct., p. 101) 1 article court (Japon)**
Anzai is Japanese ; his focus on the other is invariably different from ours, not simply because, according to Takeo Doi in *The Anatomy of Dependence* (1981), the Japanese see the group before they see the self and the other, i. e., before they hypostatize separateness and difference.

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (déc., p. 83) : 1 article court (Chine) : pas de remarque**

1985

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Sankai Juku (fév., p. 88) 1 article court (Japon)**
Perpormance groupe Buto was a reaction against the mores of the time, which were formal and rigid both in the traditional Japanese performing arts and in the society at large. […] Since these early, angry beginnings Buto has in some ways moved back into line with Japanese performing traditions, though the primitive rituals of ancient Japan have proved more fruitful for than the later, more elaborate forms we think of as typically Japanese.

Mot clé: « traditional Japanese performing arts », « typically Japanese »

⊟ **- présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (fév., pp. 115-117) 1 article long (Japon): Pas de remarque**

⊏ **- présentation d'une exposition de l'artiste Fujii Chuichi (fév., p. 103) 1 article court (Japon)**
The thick wood –Japanese cedar and cypress-is maternal (or perhaps matriarchal); the bend undermines its phallic potential its orginal uprightness. […] Like a Japanese gardener, Chuichi finally articulates a certain mood. What makes it especially culturally interesting is that he goes against his nation's trend to miniaturize. Has he Americanized the work, New Yorkiez it ?

Mot clé: « Japanese gardener », « typically Japanese »

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Paul Wong (nov., p. 109): 1 article court (Chine) : pas de remarque**

⊟ **-présentation d'une exposition de l'artiste Keiichi Tahara (dec., p. 102): 1 article court (Chine) : pas de remarque**

1986

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ching Ho Cheng (jan., pp. 82-85) 1 article long (Chine)

… also at this time, his reading of the Tao-te-ching, one of the principal texts of Taoism inspired him with an ever recurrent hankering after a perfect state of calm. […] This inner image combines the butterfly symbol with a Taoist legend about the illusory nature of dream and reality. […] This description is evocative of Chinese landscape painting, and so are the formats of some of the works.

Mot clé: « Taoism »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (jan., p. 89): 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Mel Chin (jan., p. 96): 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenzo Okada (jan., p. 133) 1 article court (Japon)

Kenzo Okada was an intimate, it seems, of Barnett Newman and Mark Rothko ; and he supposedly affianced their sense of broad, flat plane and carefully modulated touch to a Japanese sensibility. But that is like saying he gilded a lily that was already his by birthright, for the flat, divided surfaces of these Western artists' paintings, in which division seems like a divining rod pointing to an invisible depth, can be seen as derived from 19th-century *japonisme*.

Mot clé: « 19th-century japonisme », « Japanese sensibility »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (sep., p. 139): 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (sep., p. 139) 1 article court (Japon)

The five rough stones of Beginnings, spotted around the gallery like the rock islands in a Japanese garden, were matched by Ends, an approximately six-foot-square hollow cube […] that Nogouchi bridges in his work-between found organic form and geometric abstraction, between the virtual space of sculpture and the real space of public parks and gardens, between East and West.

Mot clé: « Japanese garden », « East and West »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (nov., p. 152): 1 article court (Japon) : pas de remarque

1987

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yama – yareretara Yarikaese (jan., p. 130) 1 article court (Japon)

a victim of the Shimbashi incident, the first known case after World War II of the exploitation of Korean Workers living in Japan.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee U-Fan (fév., p. 132) 1 article long (Corée)

Lee U-Fan was trained in calligraphy, that art of the encounter between the rhythmic (respiration, gesture) and the static (paper, canvas). […] If this sounds like a mix of Asian and Western ideas, it is no accident. Lee is a Korean who has lived most of his life in Japan. […] His work might evoke the great traditions of Asian landscape and Zen painting, but it is equally aligned with the Minimalists or Conceptualists of the '70s and the great formalists of the Modern period. Lee seems to approach painting with as much of the calligrapher's as the deconstructionist's attitude. Though he may use calligraphy's techniques, Lee does not write or compose characters, letters, or texts.

Mot clé: « Zen painting », « Asian and Western ideas », « Asian landscape », « calligraphy's techniques »

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Yoshiko Chuma (mai., p. 152) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Noriyuki Haraguchi (sum., p. 10) : 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Choi Jae-Eun (sum., p. 136) : 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Ti Shan Hsu (sep., p. 122) : 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟-présentation d'une exposition de l'artiste Tara Suzuki (sep., p. 123) : 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadanori Yokoo (oct., p. 144) 1 article court (Corée)

Yokoo's paintings are the record of his search for an « altered state of consciousness," inspired as much by the research and writings of scientists such as John C. Lilly as by the teachings of Zen Buddhism. […] Yokoo was strongly attracted to Zen meditation and Oriental medicine, but he felt that they did not suit his temperament and physical constitution, which drove him "to be strong because (he) was weak," as he wrote in his diary…

Mot cl : « Zen Buddhism », « Oriental medicine », « Zen meditation »

1988

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuji Takeoka (mar., p. 152) 1 article court (Japon)

…a bizarre reference to the rising sun on the Japanese flag. […] a wall and a window were transformed into enormous masks that reflected the Western cliché of the inscrutable Oriental smile.

Mot clé: « Japanese flag », « Oriental smile »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Wakabayashi (mar., p. 155) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hidetoshi Nagasawa (sum., p. 150) 1 article court (Japon)

The sculptures of Nagasawa are characterized by a balance between Orient and Occident, a balance that was more than ever apparent in this show of seven new works. From the East, he has drawn from his experiences as a student of the martial arts, with the meditative and philosophical depth that that implies ; to the West, he owes his attitude toward artmaking […] *Mimetico* is an iconic image with a more overtly Eastern appearance. It looks like a Tibetan mandala made with a hexagon of iron strips crossed by diagonals of the same material.

Mot clé: « Orient and Occident », « Tibetan mandala »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (nov., p. 139) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hung Liu (sum., p. 129) 1 article court (Chine)

She received formal training first in her native country during the Mao regime and recently in the conceptualist-oriented graduate program at the University of California, San Diego. […] Around an empty, L-shaped office space she assembled paintings, wall drawings, and groups of objects (temple money, abacuses, fortune cookies) associated with Chinese ethnicity and immigrant experience in the Western states.

Mot clé: « Mao », « Chinese ethnicity »

1989

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (jan., p. 125) 1 article court (Japon)

This attitude of Japanese culture toward the thinking and experiencing of the artistic event is described perfectly in a passage from Italo Calvino's *Collezione di sabbia*…

Mot clé: « Japanese culture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (fév., pp. 116-121) 1 article long (Japon)

These works propose a democracy and a transitoriness to things that is quite Buddhist in character. […] The Zen philosophy in Ono's riddles of social change are implicit in her work, but never at the expense of abandoning the point of the personal from which she began. […] For a while, she made me wish she were still angry, but the more she spoke, the more Fluxus/Zen her remakes began to seem.

Mot clé: « Buddhist », « Zen philosophy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (mar., p. 129) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Emily Cheng (mar., p. 132) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Sokhi Wagner (mar., p. 134) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Leiko Ikemura (mai., p. 166) 1 article court (Japon)

True to her Asian heritage, Ikemura does not regard the artistic process as an intellectual act, much less a reaction to art history. […] To capture the image Western art has often indulged in a discursive extravagance. By contrast, Zen Buddhism (which is closer to Ikemura's approach) offers a far more cunning solution…

Mot clé: « Asian heritage », « Zen Buddhism »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tishan Hsu (sum., p. 136) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Li Lin Lee (sum., p. 140) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (sum., pp. 155-156) 1 article court (Corée)
… the Western tradition, that of the industrialized societies, which is aimed at distraction, and the tradition of Zen Buddhism, which is devoted to contemplation. […] Buddhism, whose goal is, figuratively speaking, the illumination of humanity, made the candle a central object of mediation, reflection, contemplation, and self communion.

Mot clé: « Zen Buddhism »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Norie Sato (oct., p. 182) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takamasa Kuniyasu (oct., p. 192) 1 article court (Japon)
In a catalogue statement, he describes his interest in traditional Japanese esthetics and his attempt to achieve the "fusion with nature (that) serves as the basis for our identity.

Mot clé: « traditional Japanese esthetics », « our identity »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (nov., p. 162) 1 article court (Japon) : pas de remarque

1990

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuriko Yamaguchi (jan., p. 142) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Natsuyuki Nakanishi (oct., p. 192) 1 article court (Japon)
Nakanishi's work is reminiscent of traditional screens, or even kimono patterns. Lines evoke tense patterns or recall *sumi-e* birds and insects.

Mot clé: « traditional screens », « *sumi-e* »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuriko Yamaguchi (mar., p. 158) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Hung Liu (mar., p. 162) 1 article court (Chine)
… Liu depicts the various historical and social forces which have implicated her for being both Chinese and a woman, and explores how these forces affected her life in China (where she was born in 1948) and in America (where she came to study art in 1984). […] The

elements make reference to another work on display here, *Goddess of Liberty*, which features the Chinese ideogram for “wife,” which is a combination of the characters for “woman” and “broom”.

Mot clé: « Chinese ideogram »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., p. 181) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (mai., pp. 178-182) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Yasumasa Morimura (mai., p. 206) 1 article court (Japon)

Although the satirical component of these works is readily apparent, and much of their impact lies in their sexual and racial ambiguities, they can perhaps best be understood as critiques of Japanese culture and its relation to the West, explored through the self-portrait format. (…) On several occasions he has stated that Western art and classic Japanese art are equally removed from Japanese life today, yet he remains suspicious of those who would seek to establish a contemporary “Japanese” art.

Mot clé: « Japanese culture », « classic Japanese art »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (mai., p. 207) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (sum., p. 168) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (sum., p. 182) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hidetoshi Nagasawa (sep., p. 168) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Brian Yoshimi Isobe (oct., p. 170) 1 article court (Japon)
The painting consists of a traditional Japanese black lacquer bowl centered on top of a black rectangle and positioned in front of a white one. (…) Perhaps Isobe’s keen interest in Zen Buddhism, reflected in his choice of subjects, from the bowls that appeared in paintings like kensho and obake, 1990, to images of water and raked gravel derived from the formal Japanese garden in the diptych painting Point of View, 1989-90, has allowed him to engage speculative concerns of the most universal order.

Mot clé: « Zen Buddhism », « Japanese garden »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tom Nakashima (oct., p. 174) 1 article court (Japon)
Growing up in World War II America, with a Japanese-American father and a European-Canadian mother who was a strict Roman Catholic, Nakashima struggled to sort out his cultural heritage and identity. These conflicts appear in his work as Eastern and Western symbols and art historiacal references. […] The building plays a major role in the subsequent series “Sanctuary,” where, symbolizing Western culture, it is played off against Eastern ideas. This is most apparent in *Mounment to a World War*, 1988, a small model of the building, on the back wall of which kneels a Buddha-like figure before a “sacred” stick. Painted in an Oriental style, this figure faces, on an adjacent half-wall, a Johns-like American flag.

Mot clé : « Japanese-American father », « Oriental style », « Eastern and Western symbols », « Buddha-like figure »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shinro Ohtake (oct., p. 186) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tom Nakashima (nov., p. 169) 1 article court (Japon)
Born in Japan into the tradition of Jodo Shin Shu Buddhism (Buddhism of the pure land), Kazuo Katase moved to West Germany in the ‘70s. His work combines elements of both European and Asian culture, particularly the sacred arts of Buddhism and Christianity.

Mot clé: « Buddhism », « European and Asian culture »

1991

⊟ - présentation d'une exposition des artistes Bruce and Norman Yonemoto (jan., p. 129) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Osami Tanaka (fév., p. 128) 1 article court (Japon)

Osami Tanaka 128 1C There are several beds based on an Eastern design, which are small and low to the ground. […] Several recognizably Western beds, complete with headboards and thick mattresses, are made entirely of steel in either rusted or polished form.

Mot clé: « Eastern design »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (fév., p. 140) 1 article court (Japon)

Other projects, similarly reminiscent of and perhaps even inspired by Chris Burden's The Big Wheel, involved the Hinomaru Japan's familiar but legally unapproved rising sun flag. […] A project with obvious topical associations, this tableau explan to deploy a defense force in the Persian Gulf, a plan which has met with vocal opposition both in Japan and throughout Asia. […] While this may strike the Western viewer as criticism of the most mild and oblique sort…

Mot clé : « Western viewer »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takamasa Kuniyasyu (fév., p. 142) 1 article court (Japon)

Like other Japanese art that centers itself around the idea of self-discovery in contemplation, the claim of this work is that an artist's regard for the natural world should command our attention by virtue of its moral authority, not rhetoric or sentiment. Though Kuniyasu ha soften asserted his identification with his traditional Japanese esthetic and he recently remarked "I will forget about and free myself from my ego".

Mot clé: « traditional Japanese esthetic », « his identification »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Emily Cheng (mai., p. 150) 1 article court (Chine): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kishio Suga (sum., p. 129) 1 article court (Japon)

More importantly, this abstract work seems a model of the cosmos, the sources of which lie in Suga's reading of Indian Buddhist philosophy-in the idea of the interconnectedness of all things and the notion of the void at the center of it all.

Mot clé: « Buddhist philosophy », « his identification »

⊟ - présentation d'une exposition des artistes Yoon Ya et Paul Devautour (fév., p. 144) 1 article court (Corée): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeo Toya (sum., p. 110) 1 article court (Japon)

With their chain-sawed, charred surfaces and serial arrangements in block like masses, Shigeo Toya's wood sculptures suggest a Japanese variation on Western Minimalism; it is as if works by Carl Andre and Donald Judd were suddenly imbued with a Zen-like "primal spirit."

Mot clé: « Zen-like »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Atsushi Kitagawara (déc., p. 119) 1 article court (Japon)

While not as vacantly painful as Takamatsu, nor as gallicly scatological as Starck, Kitagawara seems to share with them a voyeur's conception of Tokyo, and by extension, Japan, as pornotopia.

1992

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (mai., p. 99) 1 article court (Chine): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jan., p. 117) 1 article court (Corée)

It is a monumental retrospective, from *TV Chair* 1968-74, through the legendary *TV Budda*, 1974- a rotund, priestly figure staring at his live-videotaped face on a rotund TV-set-up to the multi-TV installations…

Mot clé : « Budda »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (jan., p. 120) 1 article court (Japon)

While the West has reluctantly reconciled itself to the idea that the Japanese esthetic has two poles, namely the acceptable and distantly austere Zen side, and the gaudy (loosely derived from esoteric Buddhism) it has remained blind to the underbelly…

Mot clé: « Zen side », « esoteric Buddhism », « Japanese esthetic »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (mai., p. 111) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Seup Shim (oct., p. 109) 1 article court (Corée): Pas de remarque

1993

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Toshio Shibata (avr., p. 96) 1 article court (Japon)

Shibata turns the traditional nature/culture duality into nature/technology duality. In Japan, every bit of nature is fitted into society, from the bonsai tree, to the rock "planted" in a garden in mystical or occult relationship to other rocks. […] He takes us far from the conventional tourist trail, showing us the "backwaters" of Japan, and the extraordinary Japanese respect for and worship of nature, but he also suggests the peculiarly ritualized-almost rigid-character of Japanese life.

Mot clé: « traditional nature », « extraordinary Japanese respect », « Japanese life »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Wakabayashi (mai., p. 103) 1 article court (Japon)

Shall we attempt to filter the meaning of his work in terms of cultural difference, or to imagine that penetrating its silence and sealed interiors could equal unlocking the distance between East and West? […] Any labels, such as "Japanese" or "post-Minimal" sculpture, and the question of which traditions, which influences, which philosophies, which references, both seem to settle as yet another crusty sediment upon the weathered skins of these serenely disengaged sculptures.

Mot clé: « cultural difference », « East and West »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa (mai., p. 112) 1 article court (Japon)

An act of "betrayal," according to Hirakawa, of the anality of Japanese culture which is obsessed with bodily hygiene. […] This supposed lifting of a taboo becomes entangled in a voyeuristic and phallocratic attitude, whether attributable to Hirakawa or to the Japanese collective unconscious."

Mot clé: « Japanese collective unconscious », « Japanese culture »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (nov., pp. 108-109) 1 article court (Japon) : pas de remarque

1994

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (jan., pp. 70-71) 1 article long (Japon)

I felt with more than usual acuteness the discomfort of being a traveler in Japan: more than a century after the country was opened to the West, foreigners (*gaijin*) still attract the gaze to an unnerving extent. […] This was not my first visit to Japan, but it was a visit in which I often had recourse to a word that seemed to explain a good deal about Japan's relation to the West: "Occidentalism." Orientalism I was familiar with: the West's construction of an imaginary Orient, the place of all those complex fantasies of the Other articulated by, for example, Ingres, Delacroix, and Gérôme. But what about is less familiar counterpart, the East's constructions of an imaginary Occident? What does the Wet feel lik, and look like, in Occidentalist art?

Mot clé: « Orientalism », « foreigners (gaijin) » , « East's constructions »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mika Yoshizawa (fév., p. 98) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomiaki Yamamoto (mar., p. 84) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (avr., pp. 70-71) 1 article court (Japon)

As such, Sugimoto's photographs possess a Zen-like austerity and perfection.

Mot clé: « Zen-like austerity »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yee Jan Bao (mai., p. 84) 1 article court (Chine): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (sep., p. 107) 1 article court (Corée)
Finally, Joo appeared in a pastoral setting in Korea, wild elk licking the salt off his naked body. […] Along one wall, the meat trays were inscribed with the words "potency," "longevity," "vigor," and "desire" (the Koreans harvest antlers, grinding them into powder to be used in homeopathic medicines that they believe can install these qualities) […] The irreconcilability of East and West was but one in a series of oppositions underlying the installation. […] Joo created a pie chart based on eye angles, demonstrating that there is no consistent difference between those of Asians and those of Westerners.

Mot clé: « East and West », « longevity », « East and West », « Asians, Westerners »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kyung lim Lee (sep., p. 108) 1 article court (Corée)
Kyng-Lim Lee investigates the legacy of abstraction through the filter of Asian and American cultures. The paintings and drawings in her most recent show reflected a concern with series and process, but they also depended on her appropriation of Chinese characters. […] Working with the written Chinese and its direct Korean translation, she set about exploring the meaning of each character from a personal perspective, devising charts and diagrams to record the duality inherent in ideographic structure.

Mot clé: « Asian and American cultures », « Chinese characters, « Chinese and its direct Korean translation »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (oct., p. 114) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ying Li (nov., p. 90) 1 article court (Chine)
she became interested in painting in the Western tradition as a child, but because of the Cultural RÉvolution she spent her teens doing agricultural labor in the countryside.

Mot clé: « Cultural RÉvolution »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (nov., p. 97) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miyako Ishiuchi (déc., p. 80) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Heidi Kumao (déc., p. 87) 1 article court (Japon) : Pas de remarque

1995

⊏ - l'interview de l'artiste Nobuyoshi Araki (jan., pp. 56-59) 1 article long (Japon)
In Japan, where women's roles are in a period of flux and the idea of female identity in the Western sense is a new one, many young women find Araki's images liberating. […] Perhaps that's an Oriental Buddhist perception.

Mot clé: « Oriental Buddhist perception »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (mar., p. 88) 1 article court (Japon)

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (mar., p. 88) 1 article court (Japon)
As in the story of the Zen butcher, Noguchi splits his stones along their natural fractures. *Beginnings*, 1985, is a random placement of five stones that reflects the Japanese concept of a stone garden […] One might say that Noguchi is, in essence, a master Zen artist who shows us how natural it is to be mystical.

Mot clé: « Zen »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (avr., p. 87) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., p. 72) 1 article long (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (sum., p. 106) 1 article court (Chine)
Diao's *Carton d'Invitation* reproduces the format of an invitation to a famous Joseph Beuys retrospective at the Beaubourg, with himself as the honoree ; the image of Beuys on the left side of the invitation has been replaced by one of Bruce Lee giving a martial arts kick. […] Diao reproduces two styles associated with Brice Marden on one picture plane: a white rectangle bearing genuine Chinese calligraphy – which reads "David Diao Retrospective," followed by the artist's Chines signature/stamp floats on a dark-chocolate-brown ground reminiscent of Marden's early monochrome style.

Mot clé: « Chines signature/stamp »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ritsuko taho (sep., p. 87) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Teiji Furuhashi (sep., p. 102) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (oct., p. 102) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kazumi Tanaka (oct., p. 101) 1 article court (Japon) : pas de remarque

1996

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Kaneko (jan., p. 89) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (jan., p. 92) 1 article court (Chine)
Earth, in traditional Chinese medicine, is linked to purification. Ancient Chinese texts speak of therapeutic treatments involving the use of earth to cure certain illnesses, as well as to cleanse not only tainted or contaminated objects and spaces, but also the human body.

Mot clé: « traditional Chinese medicine », « Ancient Chinese texts »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (mai., p. 110) 1 article court (Chine)
Huang Yong Ping's site-specific installation, entitled *Trois pas, neuf traces* (*Three steps, nine paths*, 1995-1996) reflected on the differences between various Chinese traditions and those of other cultures. In the past, Huang's work often consisted of intricate networks of disparate elements that include references to Chinese culture…

Mot clé: « Chinese culture »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Taro Chiezo (sum., p. 111) 1 article court (Japon)
The four large-scale paintings in the show featured Japanese cartoon characters found in various sites on the Net. […] The unlikely combination of "Japanimation" with AbEX techniques and a bright, highly keyed palette of fluorescent paints can be seen…

Mot clé: « Japanese cartoon characters », « Japanimation »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kim Whanki (sum., p. 116) 1 article court (Corée)
… Whanki was able to synthesize Western – or more specifically, American- abstract painting with the Asian sensibility in which his esthetic was rooted.

Mot clé: « Asian sensibility »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoto Nakagawa (sep., p. 114) 1 article court (Corée)
The result is a puckered texture, like that of raked sands in a Zen garden. […] he successfully captures the sensuality and Zen-like mysteries of inner and outer nature.

Mot clé: « Zen garden »

1997

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (fév., pp. 66-73 et 100) 1 article long (Japon)
In March 1952, the young painter had her first solo show – which included two hundred pieces ranging in style from traditional *Nihonga* to Western Surrealism – at the First Community Center in Matsumoto, the Civic Hall and public forum of the town. During that year, Kusama claims, she produced between fifty and a hundred works on paper every day; She began to gain support from influential figures in the Japanese art world, and with their accolades received a second one-woman show…

Mot clé: « traditional Nihonga »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (avr., p. 91) 1 article court (Japon)
Yasumasa Morimura began exhibiting his elaborately conceived self-portraits in '80s Japan, but it wasn't until the early '90s that they were shown in the West, where he was immediately perceived as an Asian Cindy Sherman.

Mot clé: « an Asian Cindy Sherman »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (avr., p. 96) 1 article court (Japon)
Miyajima's action indicates his steely intent: the consciousness of time the artist explores in producing these paintings is not sentimental but conflicted (of Asian and international identities).

Mot clé: « an Asian Cindy Sherman », « Japanimation », « Chinese and its direct Korean translation », « Asians, Westerners »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tshumi (mai., p. 72) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (sum., pp. 118-121) 1 article long (Japon)
In other words, Cai, too, is meant to be seen as a "new discovery from ancient China." Though the specifically Chinese dimension of his work is undeniable, it occurs within an artistic framework that is to all appearances Western, familiar to anyone acquainted […] But those buried objects, once made, really were expected to remain hidden from living eyes for all eternity whereas in Cai's work, of course, "we" are the ones being asked to imagine that we are not being addressed and by the time we come to the bottom of that reflection we may be unsure who"we"are supposed to be, Western or Asian, terrestrial or interplanetary…

Mot clé: « specifically Chinese dimension », « appearances Western », « Western or Asian »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (sum., p. 123) 1 article court (Japon)
Also, new for Sugimoto was a venture into video, *Accelerated Buddha*, 1997, in which a 1995 series of photographs…

Mot clé: « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Toshio Shibata (sep., p. 59) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (sep., p. 69) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Isamu Noguchi et Issey Miyake (nov., p. 126) 1 article court (Japon)
At Marugame the divide between East and West that was so flamboyantly challenged by the designer Issey Miyake in his first book *East Meets West* nearly twenty years ago was once again dismissed in a collaboration …

Mot clé: « East and West »

1998

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (jan., p. 103) 1 article court (Japon)

For the Japanese artist Yukinori Yanagi, the site provided an at-times-unlikely platform of his personal investigations of nationality and migration- investigations conducted for the most part using the lowly ant as a medium. […] Deft metaphors for immigration, miscegenation, multiculturalism, and exchange, the ant farms are at once amusingly literal and appropriately arcane.

Mot clé: « investigations of nationality and migration »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (fév., p. 103) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (fév., p. 125) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (mai., p. 46) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (mai., p. 70) 1 article court (Japon)
Then there's the sexual tension and the transoceanic view of Western culture…

Mot clé: « Western culture »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomoko Takahashi (sum., pp. 120-121) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (sep., p. 147) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Issey Miyake (sep., p. 54) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (oct., p. 117) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (oct., p. 121) 1 article long (Japon) : pas de remarque

1999

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (jan., p. 119) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa (fév., p. 99) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Issey Miyake (fév., p. 99) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugito (avr., p. 124) 1 article court (Japon)
While many of this young Japanese artist's contemporaries have been enthralled with mass-media imagery in the form of Japanimation, video games, and advertising, Sugito clearly finds his inspiration elsewhere.

Mot clé: « Japanimation »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (mai., p. 53) 1 article court (Japon)
In 1993, Murakami earned a Ph.D. in Nihonga, a nineteenth-century painting style that employs Western techniques to render traditional Japanese subjects.

Mot clé: « Nihonga », « traditional Japanese subjects »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasuhiro Ishimoto (mai., p. 65) 1 article court (Japon)
Honored in Japan but virtually unknown in the United States and Europe, the seventy-eight-year-old photographer Yasuhiro Ishimoto is nonetheless as much a product of the West as the East.

Mot clé: « the West as the East »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nikki S. Lee (sep., p. 159) 1 article long (Corée)

Nikki S. Lee, an artist born in Korea in 1970 who has lived in New York since 1994, has an immigrant's keen eye for the quotidian rituals of social identification. (…) After all, there's no way this Korean could convince a group of Latinos…

Mot clé: « this Korean »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Patty Chang (sep., p. 171) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (oct., p. 152) 1 article court (Corée)

Purification, initiation, and illumination : In the Buddhist tradition, these are the three steps to enlightenment. […] In the large first room, *Garden of Purification*, 1999, is a path of fifty-one resin stones of various colors, leading the visitor through a sort of Zen garden whose floor has been covered with sea salt. […] The final room contains Dream Temple, 1999, inspired by the eighth-century "Temple of Dreams" in the Buddhist monastery of Horyuji.

Mot clé: « Zen garden », « Buddhist monastery of Horyuji », « Dream Temple »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (nov., p. 135) 1 article long (Japon)

Until recently a fairly obscure figure on the American art scene, Murakami was educated in the *Nihon-ga* tradition of Japanese painting, a Meiji-era innovation that sought to combine traditional styles and subject with forms and motifs derived from the West. "

Mot clé: « Nihon-ga tradition », « Japanese painting », « Meiji-era innovation », « traditional styles »

2000

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jan., p. 29) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Qiu Shi Hua (jan., p. 122) 1 article court (Japon)

To the Western mind, it may pose a contradiction that the greatest intensity in the experience of these images occurs precisely when the desire for the object is lost. In the Western tradition, monochrome brings to mind the romantic idea of the sublime. […] Today, Qiu lives in seclusion in Shenzhen. Although he doesn't belong to the group of Chinese artists whose work is widely circulated in the West today, the discourse surrounding that set may influence the perception of his images in a Western art institution. […] Qiu must be perceived in their singularity in order for any kind of real "crossover" to take place, for Western manners of perception and Eastern culture to make contact and call each other into question.

Mot clé: « Western tradition », « Chinese artists »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Daido Moriyama (mar., p. 128) 1 article long (Japon)

Robert Frank saw and presented Americans as no one had before ; I have the sense that Moriyama did that for the Japanese. He was seven years old when America dropped atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki, and he grew up under the combined weight of that defeat and devastation and of the subsequent Americanization of Japan.

Mot clé: « Hiroshima and Nagasaki »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., p. 135) 1 article long (Corée)

In a gesture that became famous, a sculptured Buddha contemplates his image on the screen in real time.

Mot clé: « Buddha contemplates »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshihiro Suda (sum., p. 184) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (sep., p. 49) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cody Choi (sep., p. 187) 1 article court (Corée)

The narrative is clearly and simply stated, thought-provoking, and nuanced with a Korean accent.

Mot clé: « Korean accent »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Weimin Huang (nov., p. 155) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoto Kawahara (déc., p. 154) 1 article court (Japon)
This complicity demands the kind of critical reflection that does not moralize about speed, reproducibility, or the Japanese obsession with photography, but finds a kinship with something that comes from afar and is expressed not by the technical means employed […] In this way Kawahara finds his personal link between photography and painting, and between his training in traditional Japanese paintings and contemporary visual languages both Western and Eastern.

Mot clé: « Japanese obsession », « Western and Eastern »

2001

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sunairi (jan., p. 126) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (jan., p. 139) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (fév., p. 162) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (mar., p. 143) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shizuka Yokomizo (avr., p. 139) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Rika Noguchi (mai., p. 175) 1 article court (Japon)
Perhaps the most « sublime » of the stripped-down works in the show captured a crane (the Japanese symbol of health and long life) lifting off over a dinghy flatting in a polluted Brazilian bay.

Mot clé: « Japanese symbol »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Moon Beom (mai., p. 177) 1 article court (Corée)
But then, as the broader series suggests, his work's dialogue with Western painting is fundamentally also a dialogue within Korean culture – a struggle between past and present, in which it's not clear which side is ascendant. The space of traditional Asian scroll painting persists in Moon's work, which seems to give these paintings their impressive equanimity in the face of what might otherwise seem to be the evocation of a desolate reality.

Mot clé: « Korean culture », « traditional Asian scroll painting »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun yang (sum., p. 195) 1 article court (Chine)
Jun Yang's method is simple and catchy : juxtaposing Western symbols with Eastern ones. […] he says he and his family were "more Chinese than the Chinese in China" – and of the small but significant differences between his daily life and that of his Western friends.

Mot clé: « Western symbols with Eastern ones », « the Chinese in China »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (sep., p. 192) 1 article court (Japon)
In spite of these aggressively pop images, several pieces bear a marked resemblance to traditional Japanese screens, with their horizontal format and shallow, patterned explication of pictorial space. […] The idea encompasses the decorative rigor of traditional forms like scroll and screen painting along with nineteenth-century Japanese adaptations of Western perspective and painting techniques.

Mot clé: « traditional Japanese screens », « nineteenth-century Japanese adaptations »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (sep., p. 194) 1 article court (Japon)

Other sources for Sugimoto, of course, must be the Japanese painting traditions in which he trained, and the delicacy and precision of his work certainly have national precedents.

Mot clé: « Japanese painting traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Hak Kyung Cha (sep., p. 76) 1 article court (Corée)

The performance artist, filmmaker, poet, and sculptor investigated geographic exile and linguistic displacement, drawing on influences from feminist psychoanalytic theory to Catholicism and Korean history.

Mot clé: « Korean history »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Maki Tamura (sep., p. 201) 1 article court (Japon)

Long rolls of canvas backed paper hung high up on the wall, fall from the ceiling and stretch down to the floor, like the delicate surfaces of the scrolls on which painting and writing are mixed in traditional Japanese and Chinese culture.

Mot clé: « Chinese culture », « traditional Japanese »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Byron Kim (oct., p. 159) 1 article court (Corée)

… more specifically, in a voguish topos like the body or racial and cultural identity (his monochrome "portraits" of skin tones and the surfaces of Korean celadon pottery, respectively).

Mot clé: « cultural identity », « Korean celadon pottery »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ayae Takahashi (déc., p. 123) 1 article court (Japon)

Japanese-born, Boston-based artist Ayae Takahashi reads between the lines of popular fairy tales, converting their messages into complex and personal hybrids of East and West. […] In diluted black alkyd on stark white gesso grounds, Takahashi references historic Japanese ink scroll painting as well as contemporary *manga* imagery. […] Takahashi's efforts to connect manga style with pictorial conventions of traditional Japanese art ally her loosely with the superflat art of Takashi Murakami and his Hiropon Factory.

Mot clé: « East and West », « manga imagery », « traditional Japanese art »

2002

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste ho Suh (jan., pp. 114-118) 1 article long (Corée)

Suh has written, and this consolidation of fluid motion into manifest form denies his art. Like his other sculptural installations, *Seoul Home*… memorializes a cultural and personal attachment but in such a pared-down, emblematic way that private narrative disperses. […] The dust-colored artificial fabric signifies the apartment's New York-ness just as the elegant, earthy, or watery silk suggests a notional quality of Asian tradition. […] At the same time their formal style, adopted during Korea 's occupation by Japanese forces, whose aesthetic had in turn been influenced by German military design, reinscribes the installation at the level of intercultural hostility, where personal intimacies erode.

Mot clé: « Asian tradition », « Japanese forces »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (mar., p. 139) 1 article court (Chine)

By contrast, he explained, "Chinese red is flat." […] *My America*, 1999, and *My Australia*, 2000, for example, demonstrate his emphatically Chinese view of Western cultures.

Mot clé : « Chinese view of Western cultures »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lynne Yamamoto (mar., p. 142) 1 article court (Japon)

One is a nineteenth-century woodcut depicting a royal entourage in the countryside viewing cherry blossoms, an ancient Japanese celebration of spring.

Mot clé: « cherry blossoms », « ancient Japanese celebration of spring »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tom Nakashima (avr., p. 143) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Sung Neung Kyung (avr., p. 148) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (mai., p. 80) 1 article court (Japon)
If Manet and all those Impressionists loved Japanese prints for their weightless, shadowless world of elegant line and pure color and collected the exotic bric-a-brac of fans, screens, and kimonos, what would they have made of Takashi Murakami?

Mot clé: « kimonos », « Japanese prints »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Tse (avr., p. 178) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (sum., p. 184) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (mai., p. 189) 1 article court (Chine)

In his art Cai Guo-Qiang creates a system of poetic analogies by mixing ancient and modern while injecting social commentary and, occasionally art –historical references. […] The ceiling was festooned with red lanterns evocative of funerary paper forms from Quanzhou, traditionally used in ritualistic cremations to guarantee smooth passage of the deceased to the afterlife. […] Like Chinese calligraphy, they recorded the search for the perfect balance between precision and spontaneity, clarity and grace.

Mot clé: « historical references », « Chinese calligraphy »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (sep., p. 216) 1 article court (Japon)
Nara's work displays a clever synthesis of refined illustration, the tradition of Japanese manga, cartoons from music videos, and memories of Disney land.

Mot clé: « tradition of Japanese mange »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Atsuko Tanaka (sep., p. 101) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (oct., p. 156) 1 article court (Corée)
Her recent exhibition « Live Forever » built on many of these themes in an installation of biomorphic karoke chambers and projected videos.

Mot clé: « karoke »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitaka Amano (nov., p. 187) 1 article court (Japon)
The gestural spontaneity that *sumi-e* demands of its practitioner initiates a discourse on routes through history and process, which Amano is well placed to direct. While the majority of Western artists who employ the imagery of popular culture do so through appropriation, Amano needs no source material other than his own.

Mot clé: « *sumi-e* »

2003

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (jan., p. 123) 1 article long (Corée)
… it's about the predicament of living between languages : about referring to colors in German and Korean, about paying attention to the strange sounds between words, and about grasping oneself as being at home in that which is also foreign. […] Here the archaeology of a piece of Korean furniture leads to far-reaching speculation on the nature of privacy. […] This, it seems, is the role of the enigmatic sitting table found outside the doors of traditional Korean homes – an object so common the artist never noticed it when she was living in her home country.

Mot clé: « *traditional Korean homes* »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (jan., p. 57) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yun Fei ji (jan., p. 171) 1 article court (Chine)
In eight friezelike ink-and-mineral-pigment drawings on mulberry rice paper, Beijing born Yun-Fei ji conjures a world in turmoil that oscillates between the safety of centuries-old tradition and mortal terror concerning the next five minutes. […] When Ji makes direct reference to his national heritage, he gives it a transformative twist without riding roughshod over it. He takes liberties but retains a fundamental respect. In *Ritual Cleansing of a Buddhist Woman*, for example…

Mot clé: « national heritage », « Buddhist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (mai., p. 172) 1 article court (Chine)
His interest in combining traditional Chinese philosophy (suppressed in many forms under Mao) with contemporary art and ideas in the West best expressed itself in the poetic works created during his painful final years…

Mot clé: « traditional Chinese philosophy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (sum., p. 185) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Hak Kyung Cha (sum., p. 187) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Won Ju lim (sum., p. 194) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koo Jeong A (sum., p. 198) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Fudong (sep p., p. 183) 1 article long (Chine)
The Seven Sages of the Bamboo Grove were a group of Chinese scholars and poets who fled the troubles accompanying the transition between China's Wei and Jin dynasties during the mid-third century. […] This sort of retreat was typical of the Taoist oriented *ch'ing-t'an* ("pure conversation") movement…

Mot clé: « Chinese scholars », « Taoist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (sep p. 89) 1 article court (Chine)
More than just a tribute to this major figure of non-Western art who practiced an "alternative globalism" before such a thing became fashionable…

Mot clé: « non-Western art »

2004

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yun Fei Ji (jan p. 62) 1 article court (Chine)
Amid misty crags appropriated from classical Chinese landscape, « The Empty City" unfolds a dystopic visual ballad of a community abandoned…

Mot clé: « classical Chinese landscape »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Anne Chu (fév p. 151) 1 article court (Chine)
… from commedia dell'arte to Velazquez, Edgar Allan Poe to ancient Chinese art, animation to ethnographic wood carving.

Mot clé: « ancient Chinese art »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (fév. p. 154) 1 article court (Corée)
Slanty, 1992, a well-wrought commentary on pan-Asian stereotyping, is an aluminum pie (graph sculpture that matches the slant of Joo's right eye with those of Yul Brynner. (…) In The Saltiness of Greatness, also 1992, stacked blocks of compressed salt chart the relative energy consumption and expenditure of Genghis Khan, Tokyo Rose, Bruce Lee, and Mao Tse-tung during their respective "reigns." (…) Joo tackles religion and cultural mythology with a potent combination of humor and morbidity.

Mot clé: « pan-Asian stereotyping », « Mao Tse-tung », « religion and cultural mythology »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cody Choi (fév. p. 162) 1 article court (Corée)

… they remain labor-intensive precious objects within the tradition of Western painting, critique or no critique of the medium…

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsusshiba (avr. p. 166) 1 article court (Japon)

The shooting location was Okinawa, a battlefield during World War II and subsequently a US military base. A strategic access point to Southeast Asia, it was used by American forces during the Vietnam War as a training site and ammunition-supply depot. In this work, Nguyen-Hatsushiba shows a troop of fifty military divers swimming in groups underwater carrying gun belts filled with yellow tubes resembling bullets, and seeking the perfect site to set their weapons and prepare for attack.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shintaro Miyake (mai. p. 219) 1 article court (Japon)

This is Minotauro contro Mostro Marino, 2004, the most recent action staged by Shintaro Miyake, a thirty-four-year-old artist from Tokyo, who "fishes" in the collective imagination of the places where he exhibits and transfers his catch into his own fantastical world, which is modeled on Japanese manga and adventure films for children. […] for it is a genuine style that we are dealing with –is not entirely new but deeply rooted in Japanese visual and cultural tradition, particularly in the Edo period, with its *ukiyo-e,* or "pictures of the floating world."

Mot clé: « ukiyo-e », « Edo period », « Japanese visual and cultural tradition »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Fudong (sep. p.87) 1 article court (Chine)

In the second installment of his ongoing film pentalogy *Seven Intellectuals in Bamboo Forest Yang* Fudon's latter-day sages forsake the Taoist natural paradise of Yellow Mountain for a seductively quotidian Shanghai apartment complex as they divine their place in an emergent global economy.

Mot clé: « Taoist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (oct. p.155) 1 article long (Japon)

After Japan's defeat by the US in world War II, the taxation system was fully redeveloped according to the American model and a social structure was established where the very rich could not survive beyond a generation.

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (nov., p. 172) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (nov. p. 176-179) 1 article long (Japon)

There, he is most often remembered as an artist whose work united the aesthetic traditions of East and West, borrowing the "natural" forms of Zen gardens …

Mot clé: « Zen gardens », « aesthetic traditions of East and West »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Atsuko Tnaka (déc., p. 193) 1 article court (Japon) : pas de remarque

2005

⊏ ⊟ - présentation d'une exposition des artistes Zon ito et Ryoko Aoki (jan., p. 153) 1 article court (Japon) Zon Ito: pas de remarque

In fact, his (Aoki) aesthetic is informed by Japanese tradition, 1980s video games, underground illustration …

Mot clé: « Japanese tradition »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jan. p.180) 1 article court (Japon)

Coming only two years after US-imposed censorship laws were lifted in Japan and a mere nine after the Hiroshima and Nagasaki bombing, the drawings-empathetic, dramatic, grotesque …

Mot clé : « Hiroshima and Nagasaki bombing »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (jan., p. 181) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Anne Chu (jan. p.69) 1 article court (Chine)

Are her spooky marionette like figures derived from Tang dynasty China or from medieval Europe ?

Mot clé: « Tang dynasty China »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (fév. p.176) 1 article court (Chine)

Just as Chinese painting often presents narratives on long narrow panels, so *Inopportune : Stage One and Inopportune :* Stage Two tell stories using three dimensional image sequences. […] The Chinese emperors went tiger hunting while our governments worry about car bombings.

Mot clé: « Chinese painting », « Chinese emperors »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsushiba (avr. p.191) 1 article court (Japon)

As audiences watched the ubiquitous symbol of the Southeast Asian urban economy, the bicycle et taxi, make its way across the languid yet inhibiting dream world of the ocean floor, they immediately recognized an ambiguous, lyrical commentary on Vietnam's historical and economic turmoil.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Li songsong (avr. p.202) 1 article court (Chine)

Li is part of a generation of artists who did not experience Mao's China firsthand but whose work addresses the afterimage of Communist spectacle.

Mot clé: « Mao's China »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shoji Ueda (mai. p.136) 1 article court (Japon)

… including a series of witty tableaux featuring his family in the early tableaux featuring his family in the early '50s-ran counter to the dark mood and aggressive experimentation that characterized photography in postwar Japan.

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (mai., p. 261) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang yong Ping (sep., p. 132) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jen Liu (sep., p. 312) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (sep. p.142) 1 article court (Japon)

… a purveyor of kimono-clad Japanese girls trussed up and hanging from the ceiling and a master of desiccated lizards resting atop sunflower blooms. […] This exhibition includes roughly four thousand of his photographs from the '60s to the present as well as rare handmade albums from is early career and "Xerox Shashin-Cho," photocopied photographs elegantly bound in the traditional Japanese style, which Araki distributed to friends, critics, and people selected at random from the phone book.

Mot clé : « traditional Japanese style »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Leikio Ikemura (sep. p.317) 1 article court (Japon)

…she departed ever further from this understanding of the medium and began an exhaustive and time-consuming process of examining the Western tradition on the one hand and developing her own language, under the influence of the Asian tradition on the other.

Mot clé: « Asian tradition », « Western tradition »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (sep., p. 168) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Liu Zheng (sep., p.276) 1 article court (Chine)

As a child of the Cultural RÉvolution, he witnessed the dispersion of his own ancestral artifacts which made way for ubiquitous state-sanctioned representation. […] Even the statue in *Buddha in Cage, Wutai Mountain, Shanxi Province*, 1998, languishes in a state of disrepair, forlorn on a vacant hillside.

Mot clé: « Cultural RÉvolution », « ancestral artifacts », « Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Du (nov. p.276) 1 article court (Chine)

A cartoon in three-dimensional form Paris-based Chinese expatriate Wang Du's recent exhibition at Vancouver Art Gallery took the form of a misshapen array of bellicose and lascivious golems cultivated from Chinese military propaganda, Internet porn, and the Western print media. Title "Parade," it was timely and well placed, the port of Vancouver being a gate way to Asia that, like North America as a whole, confronts the rising economic behemoth of China with a mixture of anticipation and anxiety.

Mot clé: « Chinese expatriate »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Risaku Suzuki (nov., p. 268) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cao Fei (nov. pp. 180-181) 1 article long (Chine)

Examining one of the poorest neighborhoods in Beijing, the group documents the evolving negotiations between traditional life and impending modernity in an area where the population density can reach a staggering forty-five thousand people per square kilometer.

Mot clé: « traditional life »

2006

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noh Sang Kyoon (jan. p. 227) 1 article court (Corée)

You may have noticed his twinkling sequined Buddhas at the Armory show in 2004 or in Basel any year since 1999 […] he covers statues of Buddha and Jesus with sparkling coral pink, shocking pink, or cobalt blue skin …

Mot clé: « Buddhas »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Soo Kim (avr., p. 256) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chiharu Shiota (jan. p. 261) 1 article court (Japon)

Often, when there's a show here, people who come to look think, 'Ah, a Japanese artist!' and that makes me … smaller," Shiota remarked in an interview. "It's true that I have a Japanes name, I'm called Chiharu. They can see it next to the work. But that's just a detail. And then you're invited somewhere *because you're from Japan*,

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (mai., p. 117) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Sone (mai., p. 295) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kaz Oschiro (mai., p. 296) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lei Xue (mai., p. 303) 1 article court (Chine)

Should an artist who is faithful to a particular regional culture and its legacies and practices seek recognition by complying with the standards of the cultural hegemon? It used to be imperative to assimilate to New York or some other international center to avoid the fate of being merely a "national" or "regional" artist. […] As the leveling effects of globalization continue unabated, Xue remains profoundly committed to the emancipation (indeed survival) of his Chinese identity. His gambit is to counterattack with the steadfast use of a traditionalist belief system he describes openhandedly : "For me, *poetry* is my artistic system of thought, whereas *Zen* is a measure of my own work depths and faculties of expression capacities"

Mot clé: « Chinese identity », « Zen », « traditionalist belief system »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (sum., p. 305) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (sum., p. 347) 1 article long (Japon)

But the Zen conceit of his "Sea of Buddha" series, 1995, the high-modernist yen of his out-of-focus architectural photographs, and the neo-Man Rayism of his mathematical objects suggest otherwise …

Mot clé: « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Sum Tim Lee (sum., p. 349) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Taiji Matsue (sum., p. 371) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (sep., p. 395) 1 article court (Chine)
Shattering a Han-dynasty urn in 1995, or defacing another with the Coca-Cola logo in 1994, he remarked on the loss of China's cultural legacy by reenacting its destruction, leaving viewers aghast and implicating himself in the process. Since 1997, Ai has also employed master woodworkers to dissect and reassemble Qing-dynasty furniture into strange hybrid configurations.

Mot clé: « Qing-dynasty », « China's cultural legacy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Chu Enoki (oct., p. 282) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hankan Huang (déc., p. 309) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Inhyeon (déc., p. 328) 1 article court (Corée)
The brown/bleu monochrome tradition in Korea has been the emblem of serious and respected scholar- painters since the era of ink paintings.

2007

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu zhen (jan., pp. 202-203) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Futoshi Miyagi (jan., p. 253) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jae Ko (jan., p. 255) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jacob Hashimoto (jan. p. 262) 1 article court (Japon)
In dealing with an artist with Asian roots, even one who may feel utterly American, one should beware of looking too hard for traces of the culture of his or her country of origin-what we find may be little more than evidence of our own stereotypical view.

Mot clé: « Asian roots », « stereotypical view »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (jan., p. 132) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Song Kun (jan., p. 270) 1 article court (Corée)
Song Kun was educated after the Cultural RÉvolution and raised in an era of accelerated urban and economic development.

Mot clé: « Cultural RÉvolution »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Do ho Suh (fév., p. 312) 1 article court (Corée)
Like many international artists, Do-Ho Suh leads an itinerant life, hopping from his family home in Seoul (where his father is a major influence in Korean traditional painting) to his working life in New York. Migration, both spatial and psychological has been one of Suh's themes, manifested through biographical narrative and emotionally inflected architecture. […] The first chapter *Wind of Destiny*, 2006, is a floating installation depicting Suh's Korean house sitting atop the baroque swirl of a tornado materialized in carved Styrofoam and resin.

Mot clé: « Korean traditional painting »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Tse (avr., p. 275) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zuyoung Chung (mai., p. 390) 1 article court (Corée)

The Confucian emphasis on "pursuit of tradition" has laid a subconscious guilt trip on contemporary Korean art. Straying far from the tradition of ink painting on *hanji* (Korean paper), the country's primary art form aside from ceramics until the early twentieth century, contemporary artists have been greatly influenced by Western modernism.

Mot clé: « Confucian emphasis », « hanji (Korean paper) »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (mai., p. 203) 1 article court (Chine)

… for example – approach themes of cultural exile through the language of Chinese medicine and spirituality.

Mot clé: « Chinese medicine »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (sum., pp. 452-459) 1 article long (Chine)

In its emphasis on changing individuals by changing their material circumstances *Fairytale* resonates with both midcentury Western architectural idealism and current Chinese political ideology. […] Ai, in short, may be the only Chinese artist to have transcended the role of "Chinese artist" in an international context. […] This is the beginning of a life story that seems almost too well suited to mythologizing, and Chinese and foreign media alike have developed this mythology and put it to their variant purposes. After all, a world system hell-bent on erasing distinctions between East and West in the name of neoliberalism like a Chinese state driven to climb the value chain, needs a few good front men. […] The stance embodied in these gestures is most directly presented in the photo triptych Dropping a Han Dynasty Urn, 1995, in which Ai himself makes a rare appearance, standing in front of a brick wall like so many he would later design.

Mot clé: « Chinese medicine », « hanji (Korean paper)», « traditionalist belief system », « ancestral artifacts »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (oct., p. 324) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (oct., pp. 336-343) 1 article long (Japon)

This "unique Japanese sensibility," as Murakami called it, was compressed into a painterly image of flatness, a theatrical backdrop before which his figures, whether habitués of the floating world or denizens of the comic-strip demimonde, act out their various dramas. (…) His monumental portraits of the grand patriarch of Zen, Daruman appeal instantly to Western notions of what constitutes "Oriental" spirituality while evoking the concentrated brushwork of the great Zen masters, albeit through the support of computer technology.

Mot clé: « Japanese sensibility », « Zen masters», « "Oriental" »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Park Seo Bo (oct., p. 391) 1 article court (Corée)

Critics were quick to label these monotonous, achromatic surfaces as Monochrome a term that came to represent an artistic style in Korea that began with Park's works and gradually became identified with the spiritual connotations of Buddhist asceticism as well as marking a radical departure from prewar figurative painting to an advanced form of abstraction.

Mot clé: « Buddhist », « style in Korea »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Fang Lijun (nov., p. 373) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jiha Moon (déc., p. 359) 1 article court (Corée)

Superficially the Korean-born artist's work usually recalls classical Asian landscapes and she reveals that the current series, "Line Tripping," which is saturated in rich blues and greens, was inspired by Chinese painting of the Tang Dynasty (AD 618-907). Moon's landscapes however, are purely notational and have a transitory feeling that reflects the artist's own experience of East-West travel.

Mot clé: « classical Asian landscapes », « Chinese painting of the Tang Dynasty », « East-West travel »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukihisa Isobe (déc., p. 372) 1 article court (Japon)

They also illuminate his synthesis of a traditional Japanese sensibility that values the flexibility of a simple form – a piece of paper or cloth creating a three-dimensional vessel without solid supports, as in origami…

Mot clé: « traditional Japanese sensibility », « origami »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (déc., p. 372) 1 article court (Japon)

Morimura's personalizing approach attempts to explain the foreignness of modern Western art to a Japanese audience while pointing out his otherness in the European aesthetic context.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Liu Jianhua (déc., p. 373) 1 article court (Chine)

Standing at the gates of East and West at a time when the expansion of the Chinese art market (until recently, exclusively an export business) has bewildered even the most seasoned of speculators, this garbage ties the loop of complicity tightly across the divide.

Mot clé: « East and West »

2008

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qang (jan., p. 127) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (jan., p. 128) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (jan., p. 284) 1 article court (Chine)

In these works, the willing body appears inked with Chinese characters, bedecked with meaty bones, or exposed to the elements, imprinting itself into and imprinted by various evocative substances. […] He invited calligraphers to ink traditional Chinese stories onto his face, until he was asked in black, or asked volunteers to strip with him […] The ash of incense prayer-offerings collected from Shanghai's largest temple is molded into two heads, one Buddha-esque, the other a self-portrait.

Mot cl : « Chinese characters », « ink traditional Chinese stories », « Buddha-esque »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takeshi Murata (jan., p. 288) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yan pei Ming (fév., p. 304) 1 article court (Chine)

This structure was part of *Marché de Punya* (all works 2007), which features lifelike sculptures of an elephant and a dog adjacent to an Eastern-style stall meticulously reconstructed by Huang, containing packages of incense, simply crafted statuettes, candles, and small talismans, among other things- a veritable repertory of stereotypical Chinese kitsch.

Mot clé: « Chinese kitsch », « Eastern-style »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shin Il Kim (fév., p. 305) 1 article court (Corée)

… drawing becomes sculptural through movement, achieving an equilibrium that the artist himself compares to the discipline of Buddhism.

Mot clé: « Buddhism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Meekyoung Shin (avr., p. 389) 1 article court (Corée)

… Meekyoung Shin replicates different classical vases from Qing-period China and Joseon-dynasty Korea, using an unexpected material. (…) Showcased on two floors of Mongin Art Center, a newcomer to the popular Samchung gallery district, Shin's eighteen vases, eleven glass vessels, and nineteen Buddha statuettes stood looking deceptively authentic and solemn.

Mot clé: « Qing-period China », « Joseon-dynasty Korea », « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kishio Suga (mai., p. 400) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryoko Aoki (mai., p. 400) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Li Lin Lee (sep., p. 467) 1 article court (Corée)

Indeed, the project has a ruminative, Zen-like aura.

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Tetsumi Kudo (sep., p. 210) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masami Teraoka (sep., p. 470) 1 article court (Japon)

But as with the artist's past work, in which he used Japanese Edo-period imagery and aesthetics to frame East-West culture clashes and epidemics including AIDS and McDonald's Teraoka here filtered a contemporary image stream through various past styles and approaches.

Mot clé: « East-West culture »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Ufan (sep., p. 473) 1 article court (Corée) pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Miyako Ishiuchi (sep., p. 481) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhao Liang (sep., p. 481) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Sang Nam Lee (sep., p. 483) 1 article court (Corée) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Jianwei (oct., p. 404) 1 article court (Chine)

The same could be said of Living Elsewhere, Wang's 1998 video documenting the lives of migrant workers as they squatted in the concrete shells of Western-style villas – a construction project gone bankrupt – on the out skirts of Chengdu. In his latest solo show, based loosely on his communal farming experience during the Cultural RÉvolution, the artist posed the question : Are we hostage to our systems of knowledge and history? […] Using an image from China's 1965 renminbi banknote as a point o departure, the artist produced an intense thirty two-minute, high-definition work that reconstructs the daily life of a cultural RÉvolution-era commune.

Mot clé: « Cultural RÉvolution »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tetsumi Kudo (nov., p. 348) 1 article court (Japon)

These late works are at once the simplest and the richest on view, and include the tightly wrapped tower of multicolored thread *On the Structure of the Japanese System- The Black Hole*, 1982, and *That Which Appeared Vertically in the Opposite Direction of Will*, 1984, a column encased in string and crystalline clumps of glue topped with a calligraphy brush all rising out of a Japanese lacquer dish…

Mot clé: « Japanese System », « calligraphy brush »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Masaki Fujihata (déc., p. 312) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ken Ichiro Taniguchi (déc., p. 316) 1 article court (Japon)

Among these artists is Ken'ichiro Taniguchi, who since 2000 has been defining his art of the urban map using the Japanese concept of *hecom*i (crack, indentation, or, figuratively, exhaustion). […] Inevitably, Taniguchi's sculptures recall other Japanese traditions : the art of folding paper in origami or, as one author has remarked, the ancient practice of not concealing the cracks in fine ceramics when repairing them, but instead using god dust to highlight these precious marks of time.

Mot clé: « Japanese concept of hecomi », « origami or »

2009

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Maki Na Kamura (jan., p. 227) 1 article court (Japon)

… but above all between Western painting and that of Asia, distinct painterly traditions that these pieces synthesize with a naturalness and facility that do not disguise the work's enigmatic quality. […] Her large horizontal canvases recall East Asian landscape scrolls.

Mot clé: « East Asian landscape scrolls »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryoji Ikeda (jan., p. 138) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Xiaogang (jan., p. 138) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jina Park (jan., p. 231) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Won Ju Lim (fév., p. 212) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chu Yun (mar., p. 230) 1 article long (Chine)

Chu's work signals a new moment in the ongoing translation game between Chinese artist and Western traditions : subtler, of course, than the « «big-face paintings of the cloying Gerhard Richter clones of the '90s […] If Chu's detached amusement toward both Chinese nationalism and Western Conceptualism found itself frustrated at a time of grandiosity, perhaps it will flourish in a Beijing newly chastened, like so much of the world, in these uncertain times."

Mot clé: « Chinese artist and Western traditions », « Chinese nationalism »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (mar., p. 240) 1 article court (Japon)

… if the artist seems to have invested in artmaking the concentration that a Christian might spend on prayer or a Buddhist on meditation, a care that rewards looking even without shared belief.

Mot clé: « Buddhist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Daido Moriyama (mar., p. 263) 1 article court (Japon)

… Moriyama's vision is an ominous and opaque delusion from the shady reality in the aftermath of Japanese defeat.

Mot clé: « Japanese defeat »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miwa Ogasawara (avr., p. 202) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jia Zhang Ke (mai., p. 59) 1 article long (Chine)

In Jia's *The World* (2004), the hermetic artifice of a gleaming global village, pared down to tis touristic artifice of a gleaming global village pared down to tis touristic high points to create a Baudrillardian theme park outside Beijing, represents the China made by post-Mao functionaries…

Mot clé: « post-Mao functionaries »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Gongxin (mai., p. 258) 1 article court (Chine)

Tucked away near the Confucius Temple, in one of Beijing's most quickly gentrifying neighborhoods […] Historically art appreciation in China has been reserved for an elite literati class, and excluding a period of centralized control over the production and display of art during the Mao years, this tradition of a privileged class claiming exclusive rights to interpret or enjoy artworks…

Mot clé: « Confucius Temple », « Mao », « Buddha », « ink traditional Chinese stories »

⊏ - interview avec l'artiste Yoko Uno (mai., pp. 280-283) 1 article long (Japon)

I'm thinking again about that interview where you tell a story that involves Buddha giving away his children, his belongings…

Mot clé: « Buddha »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koki Tanaka (sum., p. 359) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jiro Takamatsu (sum., p. 360) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Guangle (sum., p. 360) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Patty Chang (sep., p. 289) 1 article court (Chine)

Such pigeonholing must have been particularly vexing given that the text, a “conversation” titled “A Chinoiserie out of the Old West,” was published the same year that the Asia-American film star fled to Berlin to escape the tedious stereotyping of the Hollywood studio system.

Mot clé: « Chinoiserie »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (sep., p. 132) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Oh Chi Gyun (sep., p. 313) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Hui (sep., p. 313) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (oct., p. 247) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Enli (oct., p. 258) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Suchan Kinoshita (nov., p. 247) 1 article court (Japon)
… they are revealed to be a plaste plaque eaten away by humidity and a forgotten canvas gathering dust- *Hochwass*er, n.d.-2009 and *Zen for Beginners*, 2009, respectively.

Mot clé: « Zen »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Dai Qing (nov., p. 252) 1 article court (Chine)
The smiling Dai appears posed in front of waterfalls, on a motorcycle in Thailand, shoulder to shoulder with Buddhist monks, playing drums, preparing food, and so on.

Mot clé: « Buddhist monks »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Chiharu Shiota (déc., p. 250) 1 article court (Japon) : pas de remarque

2010

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (Jan., p. 199) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhou Xiaohu (Jan., p. 222) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (fév., p. 198) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (mar., pp. 238-239) 1 article long (Chine)
… Qing-dynasty tables and chairs skewered by the huge wooden pillars of destroyed ancient temples; a massive gray porcelain bowl on the floor filled with 176 pounds of sparkling freshwater pearls […] a Qing table broken down and reassembled, using traditional joinery techniques, into a three-legged corner unit that seems to kick, kung fu-like, at the walls and floors of the museum…

Mot clé: « Qing-dynasty »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (fév., p. 252) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kaoru Katayama (mar., p. 263) 1 article Court (Japon)
This video projection, whose title is taken from a Japanese proverb, shows the artist herself, clad in black, against the austere background of a concrete construction.

Mot clé: « Japanese proverb »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tamotsu Ikeya (mar., p. 268) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Roh Choong Hyun (mar., p. 268) 1 article court (Corée)

… Roh exploits confined spaces associated with repression and violence, most of which come from sites linked to recent Korean history. […] a vacated room in what was formerly the headquarters of the Defense Security Command of the Republic of Korea; the site housed intelligence and investigative units for counter-Communist activities during the nation's formative period. Functioning as a surveillance station that tracked not only North Korean espionage but also subversion and disloyalty to the military regime of the Fifth Republic…

Mot clé: « North Korean espionage », « Korean history »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (avr., p. 191) 1 article long (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kanzuo Shiraga (avr., p. 195) 1 article court (Japon)

The same might be said of the equally monumental *Soryu no Mai* (Dance of the Two-Headed Dragon), 1994, a Gordian knot of blue, turquoise, white, yellow, and red encircled by a trail of restless footprints.

Mot clé: « Soryu no Mai »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Teppei Kaneuji (mai., p. 271) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miwa Yanagi (mai., p. 271) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (sep., p. 89) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (sep., p. 266) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Simon Fujiwara (sep., pp. 310-313) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (sep., p. 178) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (sep., p. 182) 1 article court (Corée)

German debut of several pieces, among some thirty in all, including a laser-cone installation from 1998 and eight different TV Buddhas of varying dates….

Mot clé: « Buddhas »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (sep., p. 348) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Shi Quing (sep., p. 349) 1 article court (Chine)

On the one hand, traditional artists and the state culture system emphasize the importance of traditional values and the so-called Chineseness of Chinese art, and on the other hand contemporary artists work in an international artistic language developing out of Western art history. Accordingly, the role of Chinese traditional culture and its iconography in contemporary works of art has become the subject of fierce debate. Shi created an exhibition that refers to Minimalism while crossbreeding it with the aesthetics of Chinese ink – wash painting. […] but is nonetheless an essential part of our understanding of where Chinese and Western traditions converge and diverge.

Mot clé: « Chinese traditional culture », « Chinese and Western traditions », « Chinese ink »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai guo Qiang (oct., p. 97) 1 article long (Chine)

Mostly variants on aircraft, watercraft, and robots, these devices coalesced under Cai's curatorship into a fanciful installation evoking a mythological dreamscape of swooping dragons, swarming dragonflies, and fleeting fish. […] While evoking Chinese mythology, with its dragons that dive beneath and rise above the ocean, the aircraft carrier and its attendant subs are ultimately one Chinese peasant's nationalistic challenge to the global reach of American power.

Mot clé: « Chinese mythology »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuuki Matsumura (oct., p. 295) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuhee Choi (oct., p. 295) 1 article court (Corée)

… which creates an effect similar to that of traditional paper lanterns, omnipresent in Korea, inscribed with prayers and messages to loved ones-further flattens any distinction between the celestial and the earthly.

Mot clé: « traditional paper lanterns »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Do ho Suh (oct., p. 259) 1 article court (Corée)

More allegorical that practical, the bridges represent imaginary links between disparate geographies and urbanisms, thereby emblematizing the artist's long-standing concern with identity in relation to globalization. […] the video travels along the bridge through urban and other spaces, zooming across and through the local, the regional, and the global. Situated at the structure's midpoint is a vernacular amalgam of his New York building and his Seoul house, a hybrid edifice that reconciles disparate geographic, cultural, and architectural forms.

⊏ - présentation d'une exposition de Gao Brothers (déc., p. 264) 1 article court (Chine)

Whether touched directly by the Cultural RÉvolution or not, many Chinese artists work with that bloody, turbulent time as recent history. The Go Brothers (Gao Qiang and Gao Zhen), driven by the memory of their father, who was arrested in 1968 as a counterrÉvolutionary and dead in custody, rose to international fame in the 1990s as artistic provocateurs. In a practice that can be mocking and damning but also personal and meditative, they relentlessly challenge the legacy of Mao Zedong and explore its broader implications in the process, provoking, not surprisingly, the ire of the Chinese government.

Mot clé: « Cultural RÉvolution », « Mao Zedong »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Meng Huang (déc., p. 269) 1 article court (Chine) : pas de remarque

FLASH ART

1971

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (n. 25, 26, p. 5) 1 article long (Japon)

Dans un texte consacré à Arakawa, Lawrence alloway remarque que paradoxalement celui-ci, bien que d'origine oriental, use d'une écriture occidental, c'est-à-dire une écriture en signes arbitraires et non pas d'une écriture idéographique oriental.

Mot clé: « origine oriental», « écriture occidental», «écriture idéographique oriental »

1972

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (n. 32, 33, 34, p. 8): 1 article long (Corée) : pas de remarque Italien

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Asnaghi (n. 32, 33, 34, pp. 60-61): 1 article long (Corée) : pas de remarque Italien

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Nagasawa (n. 37, pp. 10-11): 1 article long (Japon) : pas de remarque

1973

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Kuwayama Tadaaki (n. 41, p. 16): 1 article long (Japon) : pas de remarque

1974

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (jui, p. 29): 1 article court (Japon) : pas de remarque Italien

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (jui, p. 72): 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (oct.-nov., pp. 48-49): 1 article court (Japon) : pas de remarque Italien

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On kawara (n. français, p. 27) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊟ -présentation d'une exposition de l'artiste Luna Park (déc, p. 25): 1 article court (Japon) : pas de remarque

1975

⊟ ⊟ -présentation d'une exposition des artistes Taka Timura et Hiroshi Yokoyama (fév, p.16): 1 article court (Japon) : pas de remarque

1976

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (mai.-jin., p. 6) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hidetoshi Nagasawa (jui.-aou., p. 66-67) 1 article court (Japon): pas de remarque

1977

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (jan.-fév., p. 4) 1 article court (Corée): pas de remarque

1978

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takako Saito (oct.-nov., p. 39) 1 article court (Japon) pas de remarque : présentation d'un dessin

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (oct.-nov., p. 48) 1 article court (Corée): pas de remarque

1979

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (jan.-fév., p. 55) 1 article court (Corée): pas de remarque

1982

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shusaku Arakawa (fév.-mar., p. 62) 1 article court (Japon): pas de remarque

1983

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Tseng Kwong Chi et Rammellzee (mai., p. 61) 1 article court (Chine)

Photographs of the artist in different locations around the United States were hung over walls papered with blueprints of a map of this country with Chinese lettering. […] "There are two winds in the world today, the East Wind and the West Wind. Either the East Wind prevails over the West Wind of the West Wind prevails over the East Wind." The quote is from Mao Tse Tung quoting an old Chinese proverb.

Mot clé: « Chinese lettering», « the East Wind and the West Wind», « Mao Tse Tung quoting an old Chinese proverb »

1985

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (été, p. 41) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (été, pp. 45-46) 1 article court (Corée) : pas de remarque

1986

⊏ - Interview de l'artiste Nam June Paik (déc-jan., p. 89) 1 article court (Japon)

" With arms of rabbit ear antennae, broadcast kilocycle tits and teary-eyed kabuki faces […] While this can be excused as a necessary bi-product of an East-West hybrid, they don't often compare well with the fine-tuned realization of his three dimensional work. […] However, Paik, like his *Sony Buddha*, seems content to view the world through an empty. "

Mot clé: « Sony Buddha », « East-West hybrid »

⊏ - Interview de l'artiste Junji Kawashima (fév.-mar., pp. 70-71 et 104) 1 article long (Japon)

The subtle colors and the gentle glow of the *nihon-ga* medium complemented the brutality and chaotic mouvement on the surface […] Kawashima paints with iwa colors on a linen paper called *mashi.* These are typical nihon-ga matericals. […] "Your works do this; in addition, they cannot be categorized as Western of Eastern. Have you been influenced by Western or Eastern philosophies? Most young Japanese artistes working today seem to have chosen Western methods of painting, computers, or videdo. Why did you choose nihon-ga?

Mot cl : « nihon-ga », « mashi », « Western or Eastern »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ti Shan Hsu (oct.-nov., p. 74) 1 article court (Chine) : pas de remarque

1987

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Susumu Kamaya (fév.-mar., p. 117) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shusaku Arakawa (avr., pp. 64-66) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - Interview de l'artiste Shusaku Arakawa (avr., pp. 67-68) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kazuo Kenmochi (mai., p. 95) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoko Goto (mai., p. 95) 1 article court (Japon)

"Goto's works are basically very simple abstract sculptures or reliefs made from Japanese rice paper. […] She always uses traditional Japanese rice paper."

Mot clé: « traditional Japanese rice paper »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kyoko Iwase (mai., pp. 95-96) 1 article court (Japon)

The cyberpunk-city of Tokyo, which duplicated "Edo" (Tokyo, 120 years ago or more) is attracting attention as can be said in the neo-pop of postmodernism which deconstructs the hierarchy such as originals/copies, artificialism, etc., and self-reproduction of the hierarchy takes place.

Mot clé: « Edo »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Leiko Ikemura (mai., p. 96) 1 article court (Japon)

The draughtswoman and painter Ikemara is also one of the small number of Asians that successfully and convincingly connect the thought, emotional world and formal language of the Orient with their western equivalents. […] In content this opposition appears in titles such as *Peal Harbor* and Mamma Buddha as a fundamental structural principle, however, the contradiction is on the whole effective as an element of the painting which generates sensation. […] The reason for these changes was, on the one hand, the *dissolution of the self*-based on Japanese aesthetics-as identity and absolute reference point of the world in favor of an indeterminate being between subject and object.

Mot clé: « Orient with their western equivalents», « Japanese aesthetics», « Mamma Buddha »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yumiko Sugano (sum., p. 115) 1 article court (Japon)

Her comments are instilled with a sense of religious spiritualism, regional or Asian identity, and represent her outlook on the world, which is not based merely on cold reason alone.

Mot clé: « religious spiritualism, regional or Asian identity »

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Satoru Kawagoe et Satoko Masuda (oct., p. 119) 1 article court (Japon) : pas de remarque

Wooden, sculpture, which is the main current of traditional Japanese sculpture, has more recently been in search of an identity vis-à-vis European sculpture.

Mot clé: « traditional Japanese sculpture », « an identity vis-à-vis European sculpture »

⊏ - interview de l'artiste Tadanori Yokoo (nov.-déc., pp. 96-97) 1 article long (Japon)

Up until that point my posters were a mixture of subculture, pop art and indigenous Japanese cultural images.
1988

Mot clé: « Japanese cultural images »

1988

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeo Toya (jan.-fév., p. 135) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tishan Hsu (mar.-avr., pp. 106-107) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Kamo (mai-jun., p. 120) 1 article court (Japon)

As with so much Japanese sculpture, there is no political or social content.

Mot clé: « Japanese sculpture»

1989

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Fujita (jan.-fév., p. 121) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (jan.-fév., p. 122) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jan.-fév., p. 130) 1 article court (Corée)

This duality has resulted in two groups of works : the first, mainly from the sixties and early seventies, tends to naturalize television by transforming it into a simple medium of contemplative messages, often coming from a Zen attitudes towards reality. […] In the etchings at the Nigel Greenwood Gallery, Paik's concept of West and East re reduced to graphic symbols : contours of TV screens filled with Chinese characters of ideographs of a fish or an octopus.

Mot clé: « Zen », « Chinese characters of ideographs »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (mai.-jun., p. 131) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tishan Hsu (sum., p. 149) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Saburo Muraoka (sum., p. 164) 1 article court (Japon)

Of course it cannot be denied that his style contains an Oriental nuance. But the "indication" or "atmosphere" is one that circles death, and thus it would be inept to interpret his works based only on the concept of Zen.

Mot clé: « Zen », « Oriental nuance »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Wakabayashi (sum., p. 165) 1 article court (Japon): Pas de remarque

1990

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste David Diao (jan.-fév., p. 152) 1 article court (Chine) pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yiko Shiraishi (mar.-avr., p. 160) 1 article court (Chine)

Shiraishi's paintings do not depict spiritual sublimity of any supreme world, but concern the reality of our life of even possibly the tradition of Japanese culture. That we in Japan pursue the aesthetic of abstract design in our daily life is confirmed by looking at the customs of flower arrangement, the tea ceremony, and calligraphy.

Mot clé: «Japan pursue the aesthetic of abstract design», « tradition of Japanese culture », « calligraphy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (nov.-déc., p. 179) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - interview de l'artiste Yoko Ono (nov., p. 114) 1 article long (Japon)

AD : *How do you feel in relation to Japanese culture, as an independent woman, when, from what one heas, Japan is an even more oppressive society for women?* […] YO : It's great that the Japanese men, I mean the old generation, I don't know about young Japanese men, they seem to be "Jeans Generation," like us but the old guard definitely hate the book.

Mot clé: « Japanese culture »

1992

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Masataka Kubota (jan.-fév., p. 162) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (mar.-avr., pp. 84-87) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (mar.-avr., p. 106) 1 article long (Japon)
Miyajima's work has employed an idiom of contemporary echnology-itself often synonymous with things Japanese- to generate a kind of work which is philosophically close to a Japanese tradition, whilst formally quite removed from it.

Mot clé: « Japanese tradition »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (mar., p.130) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (mar.-avr., pp. 82-83) 1 article long (Japon)

Today, video games such as « Super Mario Brothers » have taken the West by storm, and Yamauchi is intent on buying a Seattle baseball team despite the fact that he has never so much has been to a game before. As far as Japan is concerned, the most efficient way to mold its own roots onto Western culture, capture it, and perfect its needs is by appropriating its more patent expressions and colonizing itself therein, all in the name of an Asian tradition which they only apparently renounce. To consider Yasumasa Morimura's work as an indignant accusation toward Japan's abandoning its own roots would be a hasty simplification and trivialization of an oeuvre which has developed through the Eurocentric filter with which Asian contemporary art is systematically perceived. […] Armed with a neutral medium Morimura takes up his course from within Japanese tradition. […] the tradition wearing of women's clothes in Kabuki theater-into a Western icon.

Mot clé: « Japanese tradition », « tradition of Japanese culture », « calligraphy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yongping (mai.-jui., p.120) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (mai.-jui., p.135) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (sum., p. 112) 1 article court (Corée)

Joo poses the relentlessly self-conscious position of artist as "producer of waste" with the intent of reevaluationg cultural notions (East vs. West) of physicality, identity, and production. […] Thus, in Saltiness of Greatness? (15,650 calories) […] the "calories consumed" vs. "period of reign" are offered by epigraphs on aluminum trays for the cultural figures of Mao Tse-Tung, Bruce Lee, Tokyo Rose, and Genghis Khan. […] The permeating commentary on the relationship between mythical identity and verifiable production is prodded by a contextual critique of Asian stereotypes. Meanwhile, the implicit influence of Joo's cultural heritage and subjective status as an Asian-American "artist" neatly assists a dispiriting parallel between prejudice and the vulnerability inherent in artistic expression.

Mot clé: « reevaluationg cultural notions (East vs. West) of physicality, identity, and production », « Asian stereotypes »

⊟ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Miran Fukuda et Yasumasa Morimura (sum., p. 128) 1 article court (Japon): pas de remarque pour Yasumasa

Miran Fukuda: In an animated, lenticular work, the table shakes and objects tumble, a modern *vanitas* for earthquake-prone Japan.

Mot clé: « earthquake-prone Japan »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Gu Wenda (nov.-déc., p.135) 1 article court (Chine): pas de remarque

1993

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa (jan.-fév., p. 99) 1 article court (Japon)

Consequently, by exhibiting a cultural exteriority (the hairiness of sex) witnessed only in the West (*Dreams of Tokyo,* 1991), or by collecting the traces of Western bodies on traditional Japanese culotte (*The Other Side of Desire,* 1992), his intention is to reveal the overlooked remainders of culture.

Mot clé: « traditional Japanese culotte »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshiaki Watanade (jan.-fév., p. 104) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (jan.-fév., p. 131) 1 article court (Japon)

… but prescient drawing from the artist age 10 of a deferential kimono-clad woman behind a field of polka-dots, a device that would later become a Kusama trademark.

Mot clé: « kimono »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Kawabayashi (mar.-avr., p. 84) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (mai.-jui., p. 84) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Kimura (mai.-jui., p.125) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noboru Tsubaki (sum., p. 94) 1 article court (Japon)
I will bring one-hundred Nishiki-goi (carp fish) to Venice. They usually live in ponds in the garden of rich Japanese.

Mot clé: « one-hundred Nishiki-goi », « garden of rich Japanese »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kohdai Nakahara (sum., p.95) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (sum., p.95) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (oct., p.52) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (oct., p.95) 1 article court (Japon)
What is remarkable is the way the Japanese artist restrains his polemic by using an almost minimalist vocabulary –and thus gives it all the more edge.

Mot clé: « his polemic »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (oct., p. 96) 1 article court (Japon)
Produced by a Japanese artist, the work obviously provokes (Zen) philosophical reflections about concepts such as time and space.

Mot clé: « (Zen) philosophical reflections »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Oscar Satio Oiwa (oct., p. 99) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (oct., p. 79) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Minako Nishiyama (oct, p.122) 1 article long (Japon)
Kyoto's Minako Nishiyama is one of few artists devoted to exploring the representation and identity of women in Japanese society. […] In Japan, mayny men are interestd in young schoolgirls because they want a woman without an identity […] Sue built a human-scaled bedroom taken from the *Rika-chan*'s house and showed it at a toy convention for families, but it could equally easily be mistaken as a sleazy "love hotel".

Mot clé: « Rika-chan's house », « "love hotel" »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (nov.-déc., p. 55) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - interview des artistes Huang Yong Ping, Yan pei-ming, Zhan Pei Li et Yang Jie Chang (oct., p. 65) 1 article court (Chine)
<u>Huang Yong Ping</u>
Huang Yong Ping: When you were in China you based your work on issues of "anti-culture," an issue necessary in China at that time. Today, although you live in the West, you sill address th same issues. Why is that?
In your work and ideas there are strong influences from the I Ching (The Book of Changes), Zen Buddhism, Wittgenstein, and Foucault."
"In my eyes, interactions and mutual influences between different cultures are very important. "West,"" East," "I," and "Other" are not fixed concepts; they can shift. I was very interested in the West when I was in China.

Mot clé: « West, East»

<u>Yan pei-ming</u>

The "sign" recurrent in your work is a portrait of Mao Tse Tung. […] Like all the Chinese of my generation, I am the son of the Mao cult; his image is a perfect image and the most familiar and effective to us.
Another element of your work, in contrast to Mao, is made up of unidentifiable figures.

Mot clé: « Mao Tse Tung »

Zhan Pei Li
But your works such as X and Report of the Hepatitis Epidemic in 1988 are directly related to your city, Hang Zhou, and to the fact that you were infected by the disease yourself.

Yang Jie Chang
You use Chinese materials in your work, such as Chinese medicinal herbs and rice paper. Are you consciously trying to continue a tradition? You also practice some "violent" actions, such as absorbing blood from your own veins, using the skins of freshly killed animals. Are these examples of the indifference to contradiction and violence in Buddhist and Zen thought?

Mot clé: « Buddhist and Zen thought », « Chinese medicinal herbs and rice paper »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Emiko Kasahara (nov.-déc., p. 123) 1 article long (Japon)

Few Japanese artists show much interest the gender and sexuality issues that have come such a major element in European and American contemporary art.

1994

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshinori Tsuda (jan.-fév., p. 55) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam June Paik (jan.-fév., p. 70) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yayoi Kusama (mar.-avr., pp. 74-78) 1 article long (Japon)
Through reconnection with her swollen self-image, Kusama breaks off relation with others and reality, producing the state of the Japanese term *rijin-sho*, depersonalization. […] It excites but makes one queasy, like the reused signs of youth in "Hello Kitty" products or a Walter Keane painting. The installation's psychedelia (the sign of 60s counter-culture), merged Kusama with the "kitsch" mainstream, ending her imaginary isolation.

Mot clé: « rijin-sho », « Hello Kitty »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (mai-jun., p. 102) 1 article long (Chine)
Yet his work is as inextricably linked to ancient Chinese ideas, events, and traditions as it is radically forward-looking.

Mot clé: « Chinese ideas »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Minako Nishiyama (mai-jun., p. 122) 1 article court (Japon)
The paradox of this piece, with its strongly hinted-at theatrical performance which is never actually carried off, is the willfully ambiguous bringing together of American and Japanese cultures which makes for a certain malaise.

Mot clé: « American and Japanese cultures »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ri Naito (mai-jun., p. 126) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroka Saito (sum., p. 127) 1 article court (Japon)
Saito, an Amer-Asian, uses the tropes of Japanese cartoons which effectively warp the tradition of American cartooning executing weird drawings of Charlie Brown figures and funny daisies in dreamy juxtapositions that convey the disruptive knowledge of simultaneous translation. An uneasy, sad, adolescent feeling permeates her work : that hopeful hopelessness that has yet to forge a coherent identity of the many-cultural. […] The cultural spontaneity of both Saito and Spear avoids the strictures of identity politics, while thrilling to the possibility of the globalized intercontinental experience-even if it is totally fantasized exoticism.

Mot clé: « Japanese cartoons », « exoticism »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (sum., p. 128) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kimio Tsuchiya (sum., p. 136) 1 article court (Japon)

In the past few years, soaring land prices have literally fanned the fires of urban renewal in Japan, prompting the destruction of traditional style family homes and intimate neighborhoods to provide dull, homogenized tracts of concrete apartment buildings, shopping plazas, and parking lots. Kimio Tsuchiya's works are memento mori, examining the individual and communal loss as the Japanese city scape is transformed into a modernist" machine for living.

Mot clé: « traditional style family homes »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (oct., p. 85) 1 article long (Chine)

The work refers to the artist's own experiences as someone "outside" who travels across Western borders- […] Obviously, the lions would function as both real guards and as metaphors of authority, power, and control which can be traced back to both Chinese and Western traditions.

Mot clé: « Western borders », « Chinese and Western traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (nov.-déc., pp. 69-70) 1 article long (Corée)

Joo is testing the limits of his biological identity, the skin barrier is the wall of the self, separating us from the world. […] He is also testing the limits of his cultural identity. […] He is using his "exotic" racial identity and its accompanying myths as a kind of icon, using it to provoke and ridicule the commonly held stereotypes of his cultural background. […] Joo uses other legacies of his Korean ancestry as well. […] He uses his local identity as a field condition, promoting it and sublimating it depending on circumstance. […] But Joo's concerns regarding the interrogation of his identity have much more to do with the Taoist investigations of our investment in the economy of the body. […] Joo is one of a generation of artists practicing what could be called identity trading. In a culture like ours, increasingly vitiated by generic corporate technopolies and tediously similar calls for "nationalism," the greatest commodity of all is the unique identity. But it is not enough to simply announce oneself as unique, the identity must be documented.

Mot clé: « biological identity », « cultural identity », « "exotic" racial identity », « his cultural background », « identity trading »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa (nov.-déc., p. 87) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hideki Nagahashi (nov.-déc., p. 107) 1 article court (Japon) : pas de remarque

1995

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (jan.-fév., pp. 71-73) 1 article long (Corée)

Within the context of Japanese art, Hiroshi Sugimoto has been linked to the School of Metaphysics (*Keijiogaku-ha*) of the 60s where he was considered alongside artists such as Miyajima Tatsuo. Since at the time these artists shared an interest in certain aspects of Buddhism, such as the cosmology of the *Mahayana*, we would be justified in suspecting that such categorization has been imposed by the West where any lack of categories and specific groups makes it difficult to place artistic phenomena within a broader vision both in terms of history and of cultural expression. In my opinion, what singles out Sugimoto's entire output as something independent from any given convenient label is a certain materialistic vision that has snuck into the Eastern religious and philosophical system, leading to a spiritually objective product. […] What is observed and documented is the indistinguishable, the indivisible, the point at which even Hegelian philosophy is coerced into compromising with the spirituality of Zen. Western anthropocentricism reels when confronted by the diaphragm that stays open too long.

Mot clé : « Buddhism », « Keijiogaku-ha », « spirituality of Zen », « cosmology of the Mahayana »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koln Kritik (jan.-fév., p. 32) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jung Hwa Choi (jan.-fév., p. 85) 1 article court (Corée)

Born in 1961 living in Seoul Phtographe Choi revels in the ambiguities of modern Asian life, where Confucian ideals have led to a strange plastic age of abundance.

Mot clé: « Confucian ideals »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (jan.-fév., p. 108) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (jan.-fév., p. 36) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kawamata (mar.-avr., p. 51) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Isamu Noguchi (mai-jun., p. 111) 1 article court (Japon)

Not that this should be surprising considering his fusion of Eastern and Western aesthetic notions, and his difficult status as a Japanese-American artist who was seen in America as Japanese, and in Japan as "too American." In this posthumous show, Noguchi's work serves as a document of his simultaneous investigation of different cultural traditions : western modernist sculpting techniques taught to him by Constantin Brancusi, biomorphic Surrealism, Japanese ceramics and Noh drama stage sets, and Zen garden theory. […] In Silence Walking is a much lighter (and white) sculpture which plays with the ideas of abstraction and figuration, absence and presence, and the Zen concept of emptiness by encircling space with its gentle, curved form.

Mot clé: « Eastern and Western aesthetic notions », « Japanese-American », « different cultural traditions », « Zen garden theory »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Noritoshi Hirakawa (mai.-jun., p. 124) 1 article court (Japon)

Socialization has made the Japanese more obedient than their sisters in other countries; this culture is so rich with codes that it seems straitjacketed.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yukinori Yanagi (oct., p. 110) 1 article court (Japon)

The minimal look of this show – three liberally spaced pieces hug the gallery walls and floor- and its seemingly Japan-specific nature belie the complexity of Yukinori Yanagi's latest show. One work, titled *The Chrysanthemum Carpet*- made of a vibrant red carpet with a recessed chrysanthemum at its center –takes as its emblem the Japanese imperial crest, also the cover design for the current Japanese passport. (…) Articles 19, 20, and 21 of the Japanese constitution which forbid Japan to wage war are printed on the underside of the carpet. Written by Americans after WWII and translated back into Japanese, their presence alludes to Japan's history of imperialism, as well as that of the United States, which didn't deny itself similar practices in subsequent years. […] All the three works on show here, take as their source Japanese history and political events.

Mot clé: « Japan-specific nature », « Japanese passport », « Japanese constitution »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasutaka Nakanowatari (oct., p. 122) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Daisuke Nakayama (oct., p. 122) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoon Dong Chun (oct., p. 123) 1 article court (Corée)

The work not only puts a sly, subversive twist on the orthodox notions of Korean social hierarchy (by relegating a gold-plated general's hat to the lowest shelf, for example), but also comments on the political dynamics of nationalistic fervor manifest in sporting events like the Olympics. […] detergents with names like "Beat" and "Power Clean," for instance, are paired with the pistol, a visual shorthand for military authority and a reference to the martial mind (set which still pervades much of Korean society.

Mot clé: « nationalistic fervor », « Korean society »

⊏ - interview de l'artiste Jackson Yu (nov.-déc., p. 51) 1 article court (Chine)

I like to do Chinese ink painting on paper, little nude studies, as well as freestyle Chinese ink paintings, and traditional landscape paintings. In my Chinese poetry and painting, I write the poem on one side and paint on the other.

Mot clé: « Chinese ink painting », « traditional landscape paintings », « Chinese poetry and painting »

1996

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (jan., p. 38) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Yanobe (jan., p. 110) 1 article court (Japon)

Inspired by an accident at the Mihama nuclear plant in Japan, Kenji Yanobe has come up with a yellow anti-radiation suit in lead-plated steel armor, complete with built-in Geiger counter. […] The fact that he belongs to the Japanese family of *Otakus* will shed some light on his obsessions.

Mot clé: « Otakus »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Miran Fukuda (jan., p. 116) 1 article court (Japon)

Charged to the militant pseudo-Buddhist cult Aum Shinrikyo, the March 1995 deadly sarin gas attack on Tokyo's subway system which killed over ten people and hurt thousands, has created a state of mass hysteria in Japanese society.

Mot clé: « Buddhist cult », « Japanese society »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shigeaki Ivai (jan., p. 116) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ahn Pil Yun (mar.-avr., p. 45) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (sum., p. 131) 1 article court (Japon)

This is the scenario of *Empty Dream*, a large photo work by Mariko Mori from her exhibition "Made in Japan."
Mot clé: « Made in Japan »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Michiko Kon (sum., p. 132) 1 article court (Japon)

The list of Kon's artistic influences might be extended to include the traditions of Dutch still-life painting and Japanese haute cuisine, from which she derives a concern for the sensuous presentation of impeccably fresh foods.

Mot clé : « Japanese haute cuisine »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (sum., p. 74) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Majima (sum., p. 140) 1 article court (Japon)

The Cheerful Country and Dinner Party, playing imaginary conversations scripted by Majima, in which four Japanese and British "artists," impersonated by actors, discuss art, food and toilet and water systems in Japan and the West, frequently mixing metaphors and jumping from philosophical to trivial, or even scatological argumentations, over a lunch table.

Mot clé: « Japan and the West »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (oct., p. 103) 1 article long (Chine)

For the Chinese artist Cai Guo Qiang, the mushroom cloud of the atomic explosion is the paramount image of a century which he understands as an anthology of joy and sorrow for mankind. […] Since the mid-eighties, Cai Guo Qing has been creating complex events and art projects throughout the world, projects which emphasize the cosmic laws of opposition between creation and destruction, *yin* and *yang*. […] Cai has been using the techniques of Chinese geomancy (*feng-shui*). […] They are in harmony with the *ch'I* (the vital force, the energy) of the universe." […] In *Dragon Meridian*, the exhibition which mapped this action in Japan, Cai made medicine from plants grown in the Gobi Desert, and fed it to people who were going to China, in connection with his project in that location.

Mot clé: « yin and yang », « Chinese geomancy (feng-shui) », « Dragon Meridian »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kohdai Nakahara (oct., p. 122) 1 article court (Japon)

In this new exhibition, Kohdai Nakahara has left behind toy dolls, blocks of plastic buildings, and other icons of a regressive techno-fetishism that formerly crowned him a representative of Japanese "geek" culture.

Mot clé: « Japanese "geek" culture »

⊏ - interview de l'artiste Toshihiro Hamano (nov.-déc., pp. 70-74) 1 article long (Japon)

And when did you first come into contact with Zen philosophy ? I read a book of Zen philosophy that changed my concepts of art a great deal. …
What does Ryu, the name of your contemporary art group, mean?
Ryu is written with an ideogram which, in Japanese, symbolizes the sound of the wind. This particular ideogram is composed of two parts representing the wings of a bird. …

And are even the works of Master Hamano subjected to judgment? And, if so, is a pupil allowed to express a negative reaction?
I have seen one of your pieces which is specified by the title as Pagoda, a Temple. Is there any particular symbology, any alchemic or religious significance concealed in this work? According to Buddhism, to achieve Illumination, you have to pass through various levels. In the *Pagoda* piece there are glimpses of symbols. One symbol, for example represents the first level, the level that one reaches when one has learned to listen to people. It is actually a Chinese ideogram that represents "the base."
Do the images come from Chinese calligraphy? Here, the ideogram is just an image. …
Glod leaf is used in some dishes in Japanese cuisine… For a westerner, works like The Screen *place us right in the thick of Japanese painting tradition. What bonds are there between the earlier work, the more abstract pieces, and the more figurative ones?* In the most ancient city in Japan, there is a Buddhist temple. …"

Mot clé: « Japanese painting tradition », « Zen philosophy », « ideogram », « Buddhism », « Chinese calligraphy », « Temple »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yan Pei Ming (nov.-déc., p. 111) 1 article court (Chine)
Taking a cue from the socialist art of China's cultural blossoming, these works are graphically exquisite and powerful, designed to inspire or better preserve the myth they spring from. […] His 1987 "Death Row" portraits, or his monumental 1990 "Mao" series, the anonymous portraits (all numbered with a stencil) of 1991…

Mot clé: « Mao »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miyawaki (nov.-déc., p. 47) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadaaki Kuwayama (nov.-déc., p. 116) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation des artistes Wang Jianwei, Lin Tianmiao, Zhou Tiehai, Xu Tan, Shi Yong et Lin Yilin (nov.-déc., p. 63) 1 article court (Chine) : pas de remarque

Wang Jianwe : pas de remarque

Lin Tianmiao
Living between Beijing and New York, and having the experience of displacement between the capitals of two different cultures makes Tianmiao understand the problems even more profoundly.

Mot clé: « two different cultures »

Zhou Tiehai
However, the messages that he transmits through the amalgam of "exotic" images and ironical statements are instead poignant sarcasm directed at power plays in international artistic, cultural, and commercial exchanges, especially the manipulation of the omnipotent Western mass media and the ambivalent reactions ifn Chinese society and the art world.

Mot clé: « exotic »

Shi Yong : pas de remarque

Xu Tan
The modernization of Chinese society is also, paradoxically a "Third Worldiza-tion." SuTan understands it perfectly; it is not a Third World in the traditional sense of the term. Contrarily, it means the birth of another model of modernization and another conception of modernity which, invented in post-colonial, non-Western societies, is producing a different dynamic of social, economic, and cultural development based on the tension between cultural identity and hybridity.

Mot clé: « traditional sense », « cultural identity »

Lin Yilin
The brick wall can be interpreted as a cultural and even political metaphor, regarding China's history. (…) Recently he erected a wall of bricks and bank notes to provoke a perplexing moment as Chinese society is just coming to know new relations founded on a mixture of "savage Capitalism" and post-Socialist system."

Mot clé: «Chinese society»

1997

⊏ - interview de l'artiste Soo ja Kim (jan.-fév., pp. 70-72) 1 article long (Corée)

Il y a de nombreses questions et réponses dépendant de l'identité de l'artiste de son origine.

I save all the traditional Korean clothes she used to wear.
HUO: *I'm very interested in the different uses of the same object and also by the different relations to clothes in eastern and western contexts. In Japan, when a grandmother or grandfather dies, the family saves the clothes; throwing away the clothes of a dead person is a taboo. In Europe it is very different, people want to get rid of them a soon as possible. How is it in Korea*?

Mot clé: « traditional Korean clothes »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jan.-fév., p. 104) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wu Man Wai (mar.-avr., p. 59) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Makoto Aida (mar.-avr., p. 131) 1 article court (Japon)
In these paintings, Aida adopts the technique called *nihonga*, a traditional Japanese style, represented by the use of water-soluble pigment and gold leaf, a lack of perspective and of chiaroscuro. Yet, he employs motifs alien to traditional Japanese subjects like, for example, the "magnificent beauty of nature." […] Traditional Japanese art is thus mocked and dismissed by the bitter satire of Aida's work. He criticizes the conservative characteristics of *nihonga* which, as the artist proclaims is already dead?

Mot clé: « nihonga », « traditional Japanese style »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (mai.-jun., pp. 94-97) 1 article long (Japon)
Mori's assortment of electric love-dolls embodies a modern-day technological fusion of femininity with the cliché ridden sexual imaginings of Japanese pop culture. In *Tea Ceremony* (1994) Mori, dressed as a secretarial space alien, mechanically offers her wares to the indifferent Tokyo businessmen who pass her by. […] These bullet-breasted bionic cartoons that Mori plays replicate a social ideal of beautiful assembly line products, "Made-in-Japan," to be continually consumed and replaced. […] The cute "Hello Kitty" – like outlines which define Mori's cyborgs stand in for a simplified subject who's rejected adolescent trauma and adult free-will.

Mot clé: « Tea Ceremony », « Hello Kitty », « Made-in-Japan »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Masato Nakamura (mai.-jun., p. 124) 1 article court (Japon)
Masato Nakamura has constantly reflected on a subtle cultural colonization which is affecting Asian cityscapes with his public sculpture. The sculpture's festive outlook, consisting of dozens of tricolor rotating lamps advertising Korean barbershops, was meant to be an ominous representation of the legacy of the imperialist Japanese colonization of Korea. […] As a carefully crafted product of an indigenous industry plastic signboards represent the native Japanese effort to assert their specific creativity. […] The Japanese support to innovation and craftsmanship is thus surviving as a parasite on the impersonal system of the international capitalism.

Mot clé: « Asian cityscapes », « imperialist Japanese colonization »

⊏ - "*Apero South Korea*" présentation des artistes coréens (Jong-Sang Lee, Hang-Ryul Park et Dong-Koo YUN), (sum., pp. 91-95) 3 article long (Corée)

Jong-Sang Lee
His series represents his personal pursuit of "ki" –the power- of a land, a belief that is deeply embedded in the mentality of Oriental culture, as well as a specifically Korean concern. […] by contrast, the Korean people invoke a blessing upon their offspring; a blessing they believe will be realized by being buried in "good" land possessing ample power or "ki".

Mot clé: « “ki” », « mentality of Oriental culture »

Hang-Ryul Park
The human figures in his paintings represent characters from popular Korean folklore.

Mot clé: « Korean folklore »

Dong-Koo YUN
Another experiment with his old subject, time, is well displayed in Yun’s recent installation piece using the motif of *Sokuram*, an actual cave-like Buddhist stone temple which is one of the most renowned Korean national treasures, names by Unesco as a symbol of World Cultural Heritage. […] The monument *Sokuram* ha s been an object of worship and admiration among foreign visitors as well as the Korean people for its serene mystique. […] As the hole on the forehead of Buddha, *Socuram* attracts lights to brighten Nirvana, only one candle lit inside his installation is enflaming not only itself but also past works placed underneath the altar.

Mot clé: « Sokuram », « Buddha »

ㄷ - présentation d’une exposition de l’artiste Ma Liuming (sum., p. 109) 1 article long (Chine)
Ma’s sense of existence was formed from two tensions: on the one hand, a resistance found in this freedom of expression set against the oppression of communist thinking, and on the other, a long-standing psychological resistance to the crazy everyday world born of the rapid transformation to a consumer society. […] In China, a harmony of the two sexes is sought, but as a rule, there is no fusion of them, and the Taoist alchemy of sexual dualism must not be confused with hermaphroditism.

Mot clé: « Taoist alchemy »

ㅂ - présentation d’une exposition de l’artiste Yumiko Ohmori (oct., p. 125) 1 article court (Japon) : pas de remarque

ㄷ - présentation d’une exposition de l’artiste Tam Ochiai (nov.-déc., p. 123) 1 article court (Japon)
These items altogether, accompanied by a medley of sweet and empty “elevator music,” signified the death of meaning in a postconsumer metropolis such as Tokyo; nevertheless, they also brought forth the sensibility that survived the destruction of meaning fixed to a singular nationality or tradition, through conscious staging of the transient, the clichéd, and the expendable as springboards to freedom, even in the junkyard of culture.

Mot clé : « nationality or tradition »

ㅂ - présentation d’une exposition de l’artiste Yoko Ono (nov.-déc., p. 53) 1 article court (Japon) : pas de remarque

1998

ㅂ ㄷㄷ - présentation des artistes coréens (Kwang Young Chun, Beom Moon, Nam june Paik, Hyun Ki Park) (jan.-fév., p. 68) 1 article court (Corée)

Chun: Mulberry paper is associated with traditional Korean medicine, which was wrapped in similar packages and covered in maxims wishing good health.

Mot clé: « traditional Korean medicine »

Paik: Paik’s ingenuity is more evident in a piece juxtaposing a reclining statue of the Buddha with video of a nude woman on a couch assuming erotic poses at the direction of an unseen photographer.
Parik: Pushing traditional representations of the spiritual and the physical, Park’s video is the U.S. debut of an influential Korean artist.

Mot clé: « Buddha », Mot clé: « traditional representations of the spiritual and the physical »

Moon : Moon’s oilstick on raw canvas recalls landscape traditions, with craggy mountains of rich blue oil and misty valleys of faintly smudged canvas.

Mot clé: « landscape traditions »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hideki Nakazawa (jan.-fév., p. 125) 1 article court (Japon)

…the bitmap-type composition of letters, or grid, composed of Chinese ideograms and Japanese letters arranged by the paint tool; and the object-type layout of a single undulating line […] Unlike the conventional Japanese word processor constructed according to the "idealistic" method of arranging phonetic letters syntactically to create meaningful sentences, Nakazawa argues that his own Japanese word processor allows the writer to create new ideogrammic shapes by adopting the monadic principle of the paint tool.

Mot clé: « Japanese word », « Chinese ideograms and Japanese letters »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (mar.-avr., p. 106) 1 article long (Japon)

Actually, he uses mass media imagery in order to highlight the specificity and contradictions of Japanese culture. […] In this image, two works are counterpoised: in the foreground, the sinuous adolescent has been conceived in true Manga style while, in stark contrast, the background features a large scale aggressive and threatening face, almost provoking a clash, a mixture of libidinous instincts and the promise of death.

Mot clé: « Japanese culture », « Manga style »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Taro Chiezo (mar.-avr., p. 123) 1 article court (Japon)

In order to discredit the conception of linear progress and destroy the hierarchy of artistic styles, Chiezo juxtaposes stylistic traits of modern masters with Japanimation cliché, as well as his own brushstrokes- all made neutral through computer simulation.

Mot clé: «Japanimation cliché»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (mai.-jun., p. 91) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Rei Naito (mai.-jun., p. 102) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Morimura Yasumasa (mai.-jun., p. 46) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yong Soon Min (mai.-jun., p. 51) 1 article court (Corée)

Bridge of No Return » refers to an historic event at the end of the Korean War in which a prisoners of war exchange took place on a bridge on the 38the parallel. Each Korean prisoner was given the irreversible choice to go to the North or South side, once the decision was made and the exchange completed, the bridge could not be crossed again.

Mot clé: « Korean War », « North or South »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Choi Jeong Hwa (mai.-jun., p. 108) 1 article court (Corée)

Today, widespread recognition of the bursting of Korea's « bubble economy" has occurred despite the best efforts of the powers that be to cover it up. Choi's accumulation is not only the storage of fragments, but also of falling dominos recalling those Korean merchants under the IMF. […] This cute self-contradictory rhetoric is the key to understanding the artist's works (as signboards, popular expressions of competitive restaurants in Korea).

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Chong (sum., p. 139) 1 article court (Corée)

Closer inspection reveals the intricacy of near-transparent sheets of Korean rice paper layered, painted with grid and squiggly lines in black and white gouache, suggesting the ordered chaos of say, the veins of a leaf, particularly when the sun shines through, or maybe a cell beneath a microscope.

Mot clé: « Korean rice paper »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (sum., p. 67) 1 article court (Chine)

The inspiration for this project, which is directed at the Middle East peace process, however ironically invoked, was the Chinese Zen-Buddhist beating tradition, according to which the person who chooses to pray to Buddha or talk about the Buddha's spirituality should be beaten, to be reminded that the real "Buddhist Heart" is everywhere.

Mot clé: « Chinese Zen-Buddhist »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takanobu Kobayashi (sum., p. 148) 1 article court (Japon)

The quiet – and sometimes even mysterious- world of his painting, characterized by sober colors that often make the work look nearly monochrome mild shading and a unique way of simplifying subjects' forms, has remained unchanged even after the artist underwent exotic experiences in the Southeast Asian country.

Mot clé: « exotic experiences in the Southeast Asian country »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kenji Yanobe (sum., p. 148) 1 article court (Japon)

Kenji Yanobe, a "master-builder" representative of those Japanese "Cyber-Pop" artists, including Taro Chiezo and Mariko Mori, who are gripped by visions of a nuclear Apocalypse- visions doubtless influenced by sci-fi flicks, comics and the vertiginous urban development in the Japanese 1970s – brings his dystopic imagination into full bloom with this exhibition.

Mot clé: « Japanese "Cyber-Pop" artists »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuyoshi Araki (oct., p. 108) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomoko Takahashi (oct., p. 124) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Maya Lin (oct., p. 66) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hironori Murai (oct., p. 133) 1 article court (Japon)

Murai says the alternate shifting of air to and from the puppet's inside symbolizes the correspondence of the inside of the human body (microcosm) and the outside world (macrocosm), which is a Buddhist doctrine and the basis of Oriental cosmology.

Mot clé: « Oriental cosmology », « Buddhist doctrine »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Martin Wong (nov.-déc., p. 108) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Mariko Mori (nov.-déc., p. 43) 1 article court (Japon)

Her recent work is influenced by Buddhism, science fiction, and elements of Japanese pop culture such as Japanimation and video games.

Mot clé: « Buddhism », « Japanese pop culture », « Japanimation and video games »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Morimura (nov.-déc., p. 117) 1 article court (Japon)

But, what Morimura actually showed in the exhibition was no less than the typical, chronic ambivalence of complex toward Western art that haunts Japanese contemporary art.

Mot clé: « the typical, chronic ambivalence »

1999

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Miwa Yanagi (jan.-fév., pp. 88-89) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Bing (jan.-fév., p. 97) 1 article court (Chine)

… this show was devoid of the artist's fictional calligraphic notations relating to the universal futility of linguistic communication.

Mot clé: « calligraphic notations relating »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoya Hatakeyama (jan.-fév., p. 39) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryuji Miyamoto (jan.-fév., p. 103) 1 article court (Japon)

The *Satyam* series features the buildings belonging to the Aum sect to represent the threat it posed to Japanese society: as images of catastrophe, all these photographs serve as metaphors for the explosion, the Bomb.

Mot clé: « Japanese society »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Ono (jan.-fév., p. 107) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Osamu Kanemura (mar.-avr., p. 123) 1 article court (Japon)
… a sleek Bentley parked in front of a sleazy brothel, Japanese characters on signboards and Japanese lanterns, among other things.

Mot clé: « Japanese characters », « Japanese lanterns »

⊟ - interview avec l'artiste Noritoshi Hirakawa (mai.-jun., pp. 96-99) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takahashi (mai.-jun., p. 55) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (mai.-jun., p. 119) 1 article court (Japon)
In Chinese medicine, the nut is traditionally used to compensate for a deficiency of red globules.

Mot clé: « Chinese medicine »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (mai.-jun., p. 121) 1 article court (Corée)
The eerie quality of her work is consequently also not, as so often presented, the futuristic possibility of new, monstrous mutant bodies, but rather the return of identical, traditional ideological sex, age, and race categories of the kind that Western ideas are spreading throughout the world under the label of the new body.

Mot clé: « identical, traditional ideological sex »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tokihiro Sato (mai.-jun., p. 55) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (sum., p. 96) 1 article long (Chine)
His deadpan expression combined with the emotionally charged family photos –his parents, a baby, girlfriends- is an arrestingly funny and sharply poetic reference to a fast – changing China.

Mot clé: « reference to a fast »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (sum., pp. 114-115) 1 article long (Chine)
Reforming artistic and cultural structures so as to invent a new cultural identity was the principal motivation for all the Chinese avant garde groups. Huang Yong Ping (and his Xiamen Dada group) best represents this movement as he was the first to introduce Dada-inspired avant-garde notions to the Chinese context. […] At the same time, he was aware of Western hegemony in contemporary art and culture, and soon began looking for solutions that would allow him to find specific strategic meditations between Chinese cultural heritage and the rational, conventional artistic expressions of Western contemporary art. […] In the West has always been modern, and the Orient, by definition, traditional or premodern then any re-reading of these two cultures implies a critical analysis of Western discourse and, simultaneously an enunciation of the different relations and contradictions between tradition and reality. […] In the West, Huang Yong Ping took his direct attacks on daily and political reality a step further by adding even more surprising materials to his artistic vocabulary, including cooked rice, Chinese medicine, and even live animals and insects as metaphors for different ethnic groups.

Mot clé: « cultural identity », « Western hegemony », « Chinese context », « cooked rice », « Chinese medicine »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang du (sum., p. 123) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshihiro Suda (sum., p. 76) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryoichi Majima (sum., p. 139) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shimabuku (oct., p. 121) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Hasegawa (nov.-déc., pp. 107-108) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Anne Chu (nov.-déc., p. 112) 1 article court (Chine)
… and other characters from a silent court inspired by the funerary statuettes of the Chinese T'ang dynasty, originally fashioned to cheer the afterlife existence of the deceased. The formal and cultural ambiguity of Chu's works, their suspension between figuration and abstraction and present and past expresses not only this contamination but also the impossibility of referring to one solid tradition. Rather, Chu, using the maximum creative freedom, has tapped into the millenary civilization of China as well as Western pop culture.

Mot clé: « Chinese T'ang dynasty »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Satoshi Watanabe (nov.-déc., p. 124) 1 article court (Chine)
Watanabe first pasted numerous small round stickers on the canvas surface; then he painted in oil the Taj Mahal landscape over the canvas with stickers […] the peeled round stickers with bits of the Taj Mahal image.

Mot clé: « Taj Mahal »

2000

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Sone (jan.-fév., p. 116) 1 article court (Japon)
Although Japanese artist Yutaka Sone commissioned Chinese craftsmen to produce the three works, this meeting of Eastern inspiration and western material lacked any definitive cultural ties.

Mot clé: « Chinese craftsmen », « Eastern inspiration and western material »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tsuyoshio Higashijima (jan.-fév., p. 114) 1 article court (Japon)
And his perfect command of originally Western painting techniques allows no cheap association with "oriental nothingess"

Mot clé: « oriental nothingess »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomoko Takahashi (mar.-avr., pp. 94-95) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yeondoo Jung (mar.-avr., p. 105) 1 article long (Corée) : pas de remarque

⊟ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes LiuYe et Mao Yan (mai.-jun., p. 118) 1 article court (Japon)
Ye reinterprets the Cultural RÉvolution through the eyes of mischievous and impertinent school children.

Mot clé: « Cultural RÉvolution »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshiro Negishi (mar.-avr., p. 123) 1 article court (Japon)
Those who associate contemporary Japanese culture with Pokemon, Mariko Mori, or Nobuyoshi Araki should check out this artist and recognize that there is more to Japan than cutsie cartoons, high-tech, or erotic-grotesque fancies only.

Mot clé: « oriental nothingess », « cutsie cartoons »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Suchan Kinoshita (sum., p. 106) 1 article long (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Tse (sum., p. 106) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ ⊟ - présentation d'une exposition des artistes Takeharu Ogai et Ai Igawa (sum., p. 106) 2 article court (Japon et Chine) : pas de remarque

⊟ ⊏ - présentation des artistes (Ma Liuming et Nikki S. Lee) pour la Biennale de Kangju (oct., p. 98-99) 1 article long (Corée, Chine)

Ma Liuming

Pas de remarque

Nikki S. Lee
If Korea is a group-oriented culture and North America is individualistic, what does a Korean-American self-portrait look like? […] Her snap-shots document a Korean-American experimenting with identity and group dynamics.

Mot clé: « Korean-American experimenting with identity »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuichi Higashionna (oct., p. 43) 1 article court (Japon)
By transforming a small rectangular space into the interior of a little house, and lining it with familiar Western motifs like camouflage, lace and fake wood grain, Higashionna explores the intrinsic otherness of adopted objects, and the template, of sorts, placed on all things Japanese.

Mot clé: « all things Japanese »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Harutaka Matsumoto (oct., p. 114) 1 article court (Japon)
Seen in the paintings in acrylic or China ink were silhouettes of small animals- birds, fogs, snakes, squids- some appearing against a solid white or black background. […] Matsumoto explained four objects on a canvas would make the viewer feel "ma" (a Japanese word for "space") between them, while the two-pair system could remind the viewer of the mystery of mirror-image relations.

Mot clé: « China ink »

⊏ - interview avec l'artiste Cai Guo Qiang (nov.-déc., pp. 66-68) 1 article long (Chine)
Il y a de nombreses questions et réponses liées à l'origine de l'ariste. The involvement of elements of nature and alchemy in his work (fire, water, earth, air) along with the presence of oriental practices (gunpowder, medicine, philosophy and so on), in other words citations from traditions in the world today is not merely an attempt to level criticism at modernity.

Mot clé: « l'origine de l'ariste »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhou Tiehai (nov.-déc., p. 51) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hitoshi Nomura (nov.-déc., p. 114) 1 article court (Japon) : pas de remarque

2001

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Zhen (jan.-fév., p. 49) 1 article court (Chine)
He examined the dialogue between Eastern and Western cultures at a philosophical level, and his oeuvre will stand in history as an unshakeable contribution to pluralism in contemporary art.

Mot clé: « Eastern and Western cultures »

⊏ - interview avec l'artiste Lee Bul (jan.-fév., p. 64) 1 article court (Corée)
How do you think your female/Asian background effects your relationship with international curators and critics? It seems ironic that your recent sculptures of cyborg parts look futuristic despite they're being made of porcelain, the most traditional material in Korean art. Actually, pottery-making techniques, especially advancements in ceramics, constituted a very "high technology" in Asian history. Despite common perceptions porcelain is an extremely durable, heat-resistant material, and certain types of ceramics are used today, in spacecrafts and special engines. So are Asian ceramics really a sign of the traditional?

Mot clé: « Asian history », « Asian ceramics », « female/Asian background effects », « Asian ceramics », « traditional material »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Masato Kobayashi (jan.-fév., p. 124) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - interview avec l'artiste Gajin Fujita (mar.-avr., pp. 55-56) 1 article long (Japon)

Pusieurs questions relevant l'identité géographique de l'artiste ont été posées pendant l'interview.

⊏ - interview avec l'artiste Lee Bul (mar.-avr., pp. 80-83) 1 article long (Corée)

Pusieurs questions relevant l'identité géographique de l'artiste ont été posées pendant l'interview.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste You Okada (mar.-avr., p. 122) 1 article court (Japon)

A work representing a young Japanese female TV personality has blotches of turbid green that almost overshadow the facial features.

Mot clé: « young Japanese female »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Sone (mai.-jun., p. 126) 1 article long (Japon)
It was conceived, through his extraordinary imagination, to create a «two-story" jungle, signifying the Japanese phenomenon of high land value.

Mot clé: « Japanese phenomenon »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugito (mai.-jun., p. 152) 1 article court (Japon)
Atmospheric spaces provide a sense of immensity with links to Japanese painting traditions.

Mot clé: « Japanese painting traditions »

⊏ - interview avec l'artiste Takashi Murakami (mar.-avr., pp. 94-97) 1 article long (Japon)
CK : *What's the relationship of otaku sub-culture, manga and anime to your work ?* TM : *Otaku* culture is linked with a deep felling in Japanese and Asian people. Otakus have a memory for detail like a kind of historian. My memory is so bad.
DK : *Why did you study traditional Japanese nihon-ga painting?* TM : I was looking for why IO was impressed with animation. I found a very close link between traditional painters and contemporary Japanese animation. My brain is like the inside of the Guggenheim Museum, like a spiral; in animation I see frame to frame.

Mot clé: « Otaku », « Asian ceramics », « Japanese nihon-ga painting », « Japanese animation »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (jul.-sep., p. 124) 1 article court (Japon)
Translated, the Japanese title of the picture means "Kamikaze with a Submarine."

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Keiko Sato (jul.-sep., p. 52) 1 article court (Japon)
Since moving to Europe in 1990, the Japanese- born artist Keiko Sato has created delicate installations that challenge the order and rationality of Western culture with chaotic arrangements of debris, such as broken glass…

Mot clé: « Western culture »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mayumi Terada (jul.-sep., p. 127) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuan Shun (oct., pp. 95-96) 1 article long (Chine)
His work brings together Asian philosophy and imagery and is influenced by western conceptual and neo-conceptal art of the 90s. (…) Shun introduces western Deconstruction theory of the 80s and 90s into his work using the terminology of opposition : negative-positive, yin yang, on-off.

Mot clé: « yin yang », « Asian philosophy »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (oct., p. 101) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Du (oct., p. 52) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasumasa Mormura (nov-déc., p. 94) 1 article court (Japon) : pas de remarque

2002

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Niki S. Lee (jan-fév., p. 94) 1 article court (Corée)

Though transformed by make-up, setting, gestures, and clothes, Lee's identity as a Korean-born woman artist is a consistent presence. Her work embodies the classic immigrant experience of reinvention but also speaks to racist assumptions about "Chinese hat trick" Asian's physical and historical uniformity.

Mot clé: « Asian's physical and historical uniformity »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuka Otani (jan.-fév., p. 102) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Hasegawa (mar.-avr., p. 111) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Yong Ping (mai.-jui., pp. 133-134) 1 article court (Chine)

Since ancient times, Buddhist civilizations have erected monumental sculptures like the Cliffside Buddhas destroyed last year in Afghanistan. Carrying on the tradition in a distinctly avant-garde vein, Huang Yong Ping devised an ultimately unrealized project to install a 15meter high Buddhist prayer wheel in the Christian Chapelle St. Louis Salpétrière in Paris and surround it with Islamic tapestries. The enormous, dismantled wheel and a scale model of the church are the basis for "Om Mani Padme Hum, " Huang's latest New York show.

In Tibet, devotees spin handheld wheels in prayer. […] Nor has he shied away from overtly Buddhist Imagery, once combining a Duchampian Bottle rack structure with 50 pairs of arms to create a version of the multi-armed deity Guan-Yin.

Mot cl : « Buddhas »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tracy Nakayama (mai.-jun., p. 134) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Won Ju Lim (mai.-jun., p. 137) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Katsuhiro Saiki (mai.-jun., p. 142) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Do ho Suh (jui.-sep., p. 58) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryuhei Rex yuasa (jui.-sep., p. 127) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Atsushi Fukui (oct., p. 81) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Nobuya Hoki (oct., p. 81) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation du travail de l'artiste Sunny Kim (oct., p. 82) 1 article court (Corée)

Sunny Kim's images appropriate a quasi-pop sensibility negotiating the boundaries between racial and cultural subjectivity, fetishization and seenstialem

Mot clé: « racial and cultural subjectivity »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Takashi Murakami (oct., p. 84) 1 article court (Japon)

I'm thingking about what Japanese society is now, and how contemporary art is lil=ked with historiak things, with Western art history and the traditional Japanese way.

Mot clé: « traditional Japanese way »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Sone (oct., p. 110) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Sung Hun Kong (nov.-déc., p. 85) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xie Nanxing (nov.-déc., p. 87) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Sugito (nov.-déc., p. 88) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Hiroshi Honma (nov.-déc., p. 110) 1 article court (Japon)

However, as in the case of Takashi Murakami, if their styles become identified as contemporary Japanese (sub)cultural icons, their work wins international renown and is no longer"quiet" Japanese art.
Hiroshi Honma is one young Japanese artist whose work is highly stylish yet independent of the successful Japanese manga brand.

Mot clé: « Japanese (sub)cultural icons », « Japanese manga »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (nov.-déc., p. 46) 1 article court (Corée) : pas de remarque

2003

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsushiba (jan.-fév., p. 118) 1 article court (Japon)

Scene Three : A house in Ho Chi Minh City. An electric ceiling fan is seen through mosquito netting. […] The scene is shot from the POV of a person lying in bed, who suffers from congenital malformations caused by chemical agents once sprayed over the Vietnamese countryside. […] The latest video work by Jun Nguyen-Hatsushiba consists of sharp contrasts between bright and dark, set in locations in Japan and Vietnam. […] His silent and poetic images suggest a universality that extends far beyond the merely "Asiatic."

Mot clé: « Asiatic »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Fudon (jan.-fév., p. 90) 1 article court (Chine)

Yang Fudong's work is situated at the interstice of traditional China and the ever increasing cosmopolitanism of urban living. Since the 1990s the artist has been synthesizing traditional Chinese belief systems in the harmonious unity of nature and humankind with the commodification of being, with a view to exploring the imaginative capacities of narratives of freedom, friendship, love, war, and sickness.

Mot clé: «traditional China»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shirley Tse (jan.-fév., p. 51) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (mar.-avr., p. 93) 1 article court (Corée)

But Karaoke in Asia is altogether more intimate and, concomitantly, more expansive, more fantastical… In the confines of a karaoke room you are escaping the codified rituals of social interaction that still hold sway in the crush of Asia's largely overcrowded urban environs…

Mot clé: « Karaoke »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhu Jia (mar.-avr., p. 94) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsushiba (mar.-avr., p. 96) 1 article court (Japon)

... it portrays dozens of swimmers dragging heavy cyclos, the traditional means of transport in Vietnam. (…) it is the story of a nation that tries to represent itself alone, free of the stereotypes in which we have trapped in.

Mot clé: « traditional means »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ellen Pau (mar.-avr., p. 96) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cui Xiuwen (mar.-avr., p. 99) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Zhen (mar.-avr., p. 99) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryoko Aoki (mar.-avr., p. 119) 1 article court (Japon)

Aoki's ability to accumulate or juxtapose images as impersonal patterns, yet still indicate an unusual perceptual habit or world view, recalls the sensibility of the Japanese craftsmen who create kimono patterns, who use the limits imposed by the practical purpose of their objects as an occasion to realize fanciful designs. In a manner distinct from Takashi Murakami's Superflat, Aoki's work unites the practice of contemporary art with a uniquely Japanese decorative sensibility that transforms nature into abstract patterns and still conveys an initial sense of wonder.

Mot clé: «kimono patterns», «sensibility of the Japanese craftsmen»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuan Shun (mai.-jun., p. 128) 1 article court (Chine)

He deconstructs Chinese I-Ching philosophy with contemporary art of the nineties. The philosophy of I-Ching is documented in the Book of Changes, and contains 3,000years of sayings and phrases about science and religion. […] Shun introduces western deconstruction theory of the '80s and '90s into his work : negative-positive, on-off, and ying and yang meet the terminology of opposition.

Mot clé: « ying and yang »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Katsuyo Aoki (mar.-avr., p. 159) 1 article court (Japon)

The works, mostly characterized by "classical" symmetric compositions, are mixtures by Aoki of traditional ornamental styles or patterns from the East and the Westn which the artist found in various reference books.

Mot clé: « traditional ornamental styles », « East and the Westn »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chieko Oshie (mai.-jun., p. 85) 1 article court (Japon)

Japan's muted response to the Western oil-painting medium introduced in the late 19th century- her use of the void and color in large spacey paintings in reminiscent of a similar gentle impulse unique to an aspect of painting derived from this aesthetic.

Mot clé: « Western oil-painting »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Asae Soya (jui.-sep., p. 126) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yin Xiu Zhen (jui.-sep., p. 94) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Xiao YU (jui.-sep., p. 94) 1 article court (Chine)

Like how Chinese people contrived dragons by incorporating assorted parts from 20-plus animal species, Xiao Yu put together components of a rat, rabbit, cat, and dove and topped it with the head of a five-month old fetus to give birth to Ruan, a made-up name that's an element of the piece.

Mot clé: « dragons »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Maoyuan (jui.-sep., p. 94) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Lu Hao (jui.-sep., p. 94) 1 article court (Chine)

The cynicism is derived from his identity as a Manchurian banner man, the descendent of high-ranking officials in Qing Dynasty. […] His sarcasm was replaced by a concern over the status and condition of developing Asian countries in Beijing Kaleidoscope (2001), a mock-up of an Asian city which contains a curious fusion of classical architecture and modernist style. […] Chinese society evolved from a strictly defined social makeup to its scattered fragments of today, without a well-developed economic or political structure, young Chinese grow indifferent, unstable, and individual-minded.

Mot clé: « Qing Dynasty », « Asian city », « Chinese society»

⊏ ⊏ - présentation d'une exposition des artistes Liu Ding et Xu Zhen (jui.-sep., p. 96) 1 article court (Chine)

Their age group of artists share a contempt for traditional and academic training, a massive appetite for information and visual exposure. […] Such an odd composition, resulting from the fragmented social framework and convergence of capitalist and consumerist economy, is the very trait of contemporary Chinese culture in the whole.

Mot clé: « traditional and academic training », « Chinese culture »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Do Ho Suh (jui.-sep., p. 101) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Michael Joo (jui.-sep., p. 101) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Rei Niaito (jui.-sep., p. 104) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Du (jui.-sep., p. 107) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yuki Kimura (oct., p. 89) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (oct., p. 89) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tabiaimo (oct., p. 127) 1 article court (Japon)
Such abominable "cooking" scenes, depicted in rather simple animation accompanied by harsh chromatic fiddle-like tones, unfold on a small DVD monitor placed in a miniature model of a typical Japanese room. […] Titled *Japanese Little Kitchen*, the animation is a reproduction of an earlier work (of 1999) by the artist. Tabaimo is known for her animated pictures screened in large theater like installations. […] Tabaimo picks up subjects similar to those which have often been emphasized by the Western media in the past few decades as emblematic of the negative, idiosyncratic side of Japan : "feudal" domestic human relationships, uniform education and children committing suicide, salaried workers with obscure personalities…

Mot clé: « typical Japanese room »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Hanayo (nov.-déc., p. 86) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Weng Fen (nov.-déc., p. 86) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nikki S. LEE (nov.-déc., p. 89) 1 article court (Corée)
In her newest works, Nikki S. Lee departs from the snapshot depictions of cultural identity for which she has become internationally known.

Mot clé: « cultural identity »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ozawa Tsuyoshi (nov.-déc., p. 91) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zon Ito (nov.-déc., p. 110) 1 article court (Japon)
… Ito's work indicates a divergence from the aesthetic of Japanese Neo Pop; handmade production with inexpensive materials, the renunciation of technical mastery, and organic imagery based on an intensely personal perception of nature, all project a longing for a harmonious existence.

Mot clé: « Japanese Neo Pop »

2004

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Miyuki Tsugami (jan.-fév., p. 52) 1 article court (Japon)
On her canvases, all entitled View and verging on the abstract, Miyuki Tsugami mixes virtually every painting material ever invented in Eastern and Western art history : oil, water color, acrylic, Japanese pigment, pastel, pencil, glue, and all manner of materials surface in her work in different combinations.

Mot clé: « Eastern and Western »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoko Ono (jan.-fév., p. 118) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tomoaki Suzuki (jan.-fév., p.67) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Seong Chun (jan.-fév., p.68) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arika Someya (mar.-avr., p.118) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Momoyo Torimitsu (mar.-avr., p.60) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koo Jeong A (mai.-jun., p.145) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kozuki Watanabe (mai.-jun., p.151) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yutaka Sone (mai.-jun., p. 83) 1 article court (Japon)
He replaces specific cultural or national references with a more heavenly geography.

Mot clé: « specific cultural or national references »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsurou Bashi (jul.-sep., p.160) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Motohiko Odani (jul.-sep., p.52) 1 article court (Japon): pde remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noguchi Rika (jul.-sep., p.127) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Theresa Hak Kyung Cha (oct., pp. 133-134) 1 article court (Corée)
Living Korea with her parents at the age of 13, she experienced geographic exile and cultural dislocation very early in life, and she expressed this experience through her work, using language as a medium for her interior vision of life between different cultural worlds. The Korean language was forbidden during 40 years of Japanese occupation, but speaking three languages fluently she used language for tis emotional content, not for its structure.

Mot clé: « Korean language »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Oscar Satio Oiwa (oct., pp. 135) 1 article court (Japon)
Brazilian artist of Japanese descent, Oiwa majored in architecture in São Paulo before coming to Tokyo […] Residing in New York since 2002, Oiwa may be growing into a 'global' artist who seeks reality in mutable things, eventually to implant a Buddhist outlook of the transitory world in the Western tradition of *vanitas*.

Mot clé: « Buddhist »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Wang Du (nov.-déc., p. 39) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Akira Yamaguchi (nov.-déc., p. 98) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tsuyoshi Ozawa (nov.-déc., p. 127) 1 article court (Japon)
Sanuki Museum of Soy Sauce Art, an 'exhibition' within the exhibition, contains brownish replicas of masterpieces from art history painted in Japan's national seasoning. In another gallery, viewers climb on a huge platform covered with Japanese-style mattresses to inspect monochrome photographs on the upper wall.

Mot clé: « Japanese-style mattresses »

2005

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tim Lee (jan.-fév., p. 119) 1 article court (Corée) pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Daisuke Nakayama (jan.-fév., p. 127) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (jan.-fév., p. 68) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - interview avec l'artiste Paul Chan (mar.-avr., pp. 68-70) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Fudong (mar.-avr., pp. 102-107) 1 article long (Chine)

Pleusieures questions relevant l'identité géographique de l'artiste ont été posées pendant l'interview.

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Daishin Sumimoto (mar.-avr., pp. 127) 1 article court (Japon)

Sumimoto exemplifies the situation in which many Japanese artists of his generation curently find themselves : a path starting from the study of Western art and leading to somewhere nobody has any idea about.

Mot clé: «Western art»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsushiba (mar.-avr., p.53) 1 article court (Japon): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Xiaotao (mar.-avr., p. 48) 1 article court (Chine)
Mountains of enormous, moldy strawberries evoke the snowcapped crags of a classical Chinese landscape.

Mot clé: « classical Chinese landscape »

- *Focus China*, presentation des artistes chinois (Bai Yiluo, Cang Xin, Cao Fei, Chen Lingyang, Chen Wenbo, Chen Lingyang, Chi Peng, Cui Xiuwen, Feng Mengbo, Feng Zhengjie, Han Lei, Ji Dachun, Li Dafang, Li Wei, Lo Songsong, Liang Shuo, Liang Yue, Liu Zheng, Lu Chungcheng, Lu Hao, Ma Han, MA Liuming, Pan Xing Lei, Qiu Zhjie, Rong Rong, Inri, Sheng Qi, Shi Zhongying, Song Dong, Wang Wei, Wang Xingwei, Xiang Liqing, Xie Nanxing, Xu Zhen, Xue Song, Yan Lei, Yang Lian, Yang Yong, Yang Zhenzhong, Zhang Huan, Zhao Liang, Zheng Guogu, Zhou Tiehai et Shu Ming) (mar.-avr., pp.88-92) 44 articles courts

Pas de remarque : Bai Yiluo, Cang Xin, Cao Fei, Chen Lingyang, Cui Xiuwen, Feng Mengbo, Feng Zhengjie, Han Lei, Ji Dachun, Li Wei, Lo Songsong, Liang Shuo, Liang Yue, Liu Zheng, Lu Chungcheng, Ma Liuming, Pan Xing Lei, Rong Rong, Inri, Sheng Qi, Shi Zhongying, Song Dong, Wang Wei, Wang Xingwei, Xiang Liqing, Xie Nanxing, Xu Zhen, Yan Lei , Yang Lian, Yang Yong, Yang Zhenzhong, Zhao Liang, Zheng Guogu

<u>Chen Wenbo</u>
… he also puts forward an aesthetic manifestation of China's socio-political climate.

Mot clé: « aesthetic manifestation of China's socio-political climate »

<u>Lu Hao</u>
Specialized in Chinese ink painting, Lu Hao has profound knowledge of traditional Chinese culture.

Mot clé: « traditional Chinese culture »

<u>Chen Lingyang</u>
This small cycle of the female body is thus embedded in he large cycle of nature, according to the traditional Chinese concept. […] Chen Lingyang does not intend a feminist position, but rather an individual engagement with her body, leading towards a search for harmony between nature and the human body that, according to Chinese principles, is a fundamental prerequisite of artistic creation.

Mot clé: « traditional Chinese concept », « Chinese principles »

Qiu Zhjie
By putting traditional Chinese art in a conceptual context, and raising questions about the essence of the traditions he inherited and studied, Qiu Zhijie has made himself into one of the most thought provoking artists active in China today.

Mot clé: « traditional Chinese art »

Chi Peng
Chi Peng, one of its best-known representatives, full of humor and with a sense of distance, confronts the uncertainties of life in the new China.

Mot clé: « new China »

Li Dafang
… sometimes written in English and other times in Chinese characters- bring to mind on the one hand the traditional mingling of ink-based painting and calligraphy so typical of past Chinese art and, on the other, comic strips and books.

Mot clé: « Chinese characters », « calligraphy so typical of past Chinese art »

Ma Han
He also reflects on the rapid changes of urban centers as well as the reconstruction of Chinese culture.

Mot clé: « Chinese culture »

Zhang Huan
… traditional Chinese cosmic symbols and familiar moral parables were written in calligraphy on a face. […] Family tree is a testimony to the artist's examination of his inherited culture as a reaction to his first point of contact with Western culture.

Mot clé: « traditional Chinese cosmic symbols », « calligraphy »

Xue Song
Xue Song carefully selects the torn paper for his collages from newspapers and magazines, often ones saved from thee Cultural RÉvolution years (1966-76), as well as pages of calligraphy of traditional Chinese paintings. Many of Xue Song's works are part of the Chinese Political Pop movement whereby icons of Maoism or culturally – charged traditional images are mixed with new consumer symbols.

Mot clé: « Cultural RÉvolution », «calligraphy of traditional Chinese paintings », «Maoism»

Zhou Tiehai
One might define Zhou Tiehai's work as 'metacritical,' given that it involves a perceptive and amusing examination of the criticisms that foreigners and Chinese make of each other.

Mot clé: « foreigners and Chinese »

Shu Ming

Zhu Ming, an artist of the post Mao China generation, creates performance art that is forbidden in public in China. Zhu Ming often presents himself in the nude, which is also a social taboo in Chinese society.

Mot clé: «Chinese society»

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Cao Fei (mai.-jun., pp. 126-127) 1 article long (Chine)
-as well as Chinese traditional opera- all feature in the mix.

Mot clé: « Chinese traditional opera »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Kumi Machida (mai.-jun., p. 159) 1 article court (Japon)
Japan's painting circles are peculiar in that they are divided into three distinct genres : nihonga,' (literally 'Japanese painting') is painting that uses traditional Japanese materials such as India ink and mineral pigment, and tends towards such traditional subjects as natural beauty; 'yoga,' (or 'Western painting') uses oil on canvas to produce landscapes figures and still-lifes; and 'gendai kaiga,' (which

translates as ‘contemporary painting’) is the type that is most regularly addressed in *Flash Art.* […] After majoring in nihonga at college, Machida, unwilling to embrace conventional nihonga rules, decided to develop her own interests : ambiguous sexuality monstrous creatures from Japanese folklore, and Buddhist mysticism.”

Mot clé: « nihonga », « traditional Japanese materials », « traditional subjects », « gendai kaiga », « Buddhist mysticism »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Tomoko Takahashi (mai.-jun., p. 99) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Laurel Nakadate (jul.-sep., p. 122) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Yuko Murata (jul.-sep., p. 133) 1 article court (Japon)
One of the works on display show a rooster inspired by the art of Ito Jakuchu, an 18th – century Japanese painter who left many works depicting roosters.

Mot clé: « 18th – century Japanese painter »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Makoto Aida (oct., p. 128) 1 article court (Japon)
Unlike the slicker charms of an artist such as Takashi Murakami, Aida’s approach is too spiky, too perverse, too gleefully irreverent of both his own Japanese cultural landscape, too provocative when it comes to the West and to the consensual negotiation of cultural difference, to accommodate the homogenizing and pacifying instincts of globally-minded curators and dealers. […] These follow on from Aida’s “Mi-Mi Chan” series, delicate watercolors of an imaginary future foodstuff, a miniature girl who just loves to be eaten, boiled, roasted or chopped up into Sushi. Nastier and funnier than the Chapman brothers, Aida’s sadistic take on Japanese ‘cute‘ makes grotesque the curious combination of misogyny and arrested adolescence that these stereotypical expressions of innocence and benevolence conceal.

Mot clé: « Japanese cultural landscape », « cultural difference »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Sunah Choi (oct., p. 132) 1 article court (Japon)
The title of Sunah Choi’s installation, Tokonoma, refers to a non-accessible alcove in traditional Japanese homes that, in addition to a picture on the wall, consists of a wooden column and a pedestal that supports a traditional Ikebana flower arrangement. […] Such mirroring is multiplied in the accompanying glossy, Moholy-Nagy-style photograph with its reds and blacks carrying ‘Japanese’ connotations, as well as in a small, chromium-plated metal ball, once used in Bauhaus experiments and now overlooking the whole referential arrangement like an ironic eyeball.

Mot clé: « traditional Japanese homes », « traditional Ikebana flower »

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Liu Ding (oct., p. 134) 1 article court (Chine)
While many so-called installations in China are still sculptures and objects in a traditional sense, rarely relating to the actual physical space in which they are shown, Liu Ding has been set apart from his peers for his acute senility towards space and tactfully incorporating the architecture itself into his work.

Mot clé: « traditional sense »

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Kazuna Taguchi (oct., p. 134) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - interview avec l’artiste Koo Jeong A (nov.-déc., pp. 62-63) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d’une exposition de l’artiste Lee Bul (nov.-déc., p. 52) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d’une exposition de l’artiste Kim Hong Joo (nov.-déc., p. 96) 1 article court (Corée)
The earlier landscapes from the 1980s and 1990s resemble traditional Korean maps, which alternate between illusionistic spaces and flatness.

Mot clé: « traditional Korean maps »

2006

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tokuzo Yabitsu (jan.-fév., p. 50) 1 article court (Japon)
… excerpts from Japanese naturalist Kumagusu Minakata(1861-1941) criticizing the government's policy to abolish unorthodox local Shinto shrines, as well as those from the Preamble to the Japanese Constitution in Japanese and English.

Mot clé: « Japanese Constitution »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Song Dong (jan.-fév., p. 110) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Terence Koh (jan.-fév., p. 71) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jen Liu (jan.-fév., p. 72) 1 article court (Chine)
Liu examines the cultural and political frontier through its collision with pop culture.

Mot clé: «cultural and political frontier »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kaz Oshiro (jan.-fév., p. 73) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yong Baek Lee (mar.-avr., p. 53) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition d'un collectif "Yixiangju" (mar.-avr., p. 133) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasuko Fujiwara (mai-jun., p.133) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - interview avec l'artiste Takashi Murakami (jul.-sep., pp. 82-84) 1 article court (Chine)
Pleusieures questions relevant l'identité géographique de l'artiste ont été posées pendsant l'interview.

⊏ - interview avec l'artiste Yan Lei (jul.-sep., pp. 90-91) 1 article long (Chine)
living in ch Interview avec l'artiste. BL : *is that an attempt to advance a critique of the Chinese system or society.* BL : *You use different images of Chinese artists' works, both traditional and contemporary as well as some withdrawn from Western art history, or from your everyday life.*

Mot clé: « Chinese system or society », « traditional and contemporary »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qing (jul.-sep., pp. 123-124) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (jul.-sep., p. 127) 1 article court (Chine)
The 170 ironwood pieces, left over from previous works (pillars, beams and struts from Guangdong dismantled temples, together with antique tables and stools) are repurposed into an imaginary political map of China (rendered by placement of eleven poles onto its borders). […] the artist has gathered the city under a rigorous structure of segmented image-flows as withdrawn from two of the circular trajectories governing its spatial organization and the one bisecting its architectural orientation along the East-West axis.

Mot clé: « East-West axis »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Aya Uekawa (oct., p. 55) 1 article court (Japon)
From a young painter like Uekawa you aspect to see a ew combination of otaku elements like green hair, cat ears bells,, school uniforms, housemaid clothes, large hands, etc.

Mot clé: « otaku »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Chung Suejin (oct., p. 126) 1 article court (Corée) : pas de remarque

2007

⊟ ⊟ - présentation d'une exposition des artistes Tatsumi Orimoto et Han Bing (jan.-fév., p. 62) 1 article court (Japon, Chine): Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Gajin Fujita (jan.-fév., p. 62) 1 article court (Japon)
Fujita's complex paintings are compelling and reflect a variety of cultural influences that range from the lush visuals of traditional Japanese tattoos and screen painting to contemporary Japanese cartoons and the absurd stylishness of modern day Hip-Hop culture.

Mot clé: « cultural influences », « traditional Japanese tattoos »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Takayuki Kubota (jan.-fév., p. 63) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Terence Koh (mar.-avr., p. 123) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Shinro Ohtake (mar.-avr., p. 134) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - interview avec l'artiste Terence Koh (mai-jun., pp. 112-116) 1 article long (Corée)
TK : My dream is Yoko, Yayoi Kusama and me giving a concert in Tokyo ! I love Japan. I think I was born to be a male geisha. I was born in Kyoto but left around 6. So I only have the vaguest memories of it, but I think I inherited the Japanese idea of gestures. I want my work to be a gesture.

Mot clé: « Japanese idea of gestures »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (jul.-sep., p. 129) 1 article long (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yasue Maetake (jul.-sep., p. 131) 1 article court (Japon)
Quoting the 14th-century Zen Buddhist monk, Yoshida Kenko, who wrote on frugality, friendship and the fleeting nature of existence, Maetake also employed other Japanese imagery, such as the paper *omikuji* fortunes that proliferate on trees near shrines and *kingyo sukui,* the traditional (near impossible) summertime children's game of catching goldfish with small paper nets. […] the steel plank covered in glass beads so small as to pass as sand, serve also as evidence of Maetake's adroit exploitation of traditional monument-making skills –both Western and Japanese –for the creation of singular anti-monuments.

Mot clé: « Japanese imagery », « omikuji », « Western and Japanese », « traditional monument »

⊟ ⊟ - présentation d'une exposition des artistes Miriam Dym et Eunjung Hwang (jul.-sep., p. 134) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (sep., p. 138) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Kasumi Ito (jul.-sep., p. 142) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Keizaburo Okamura (jul.-sep., p. 60) 1 article court (Japon)
Okamura's works are technically reinforced nihonga or Japanese style painting, which normally uses paper or cloth as the support. […] And the way Okamura exhibited his paintings, a ubiquitous installation style, may also 'globalize' nihonga, which actually was an invention by cultural nationalists in late 19th-century Japan against the influx of Western oil painting.

Mot clé: « nihonga », « omikuji », « cultural nationalists »

***Focus South Korea*, presentation des artistes coréens (**Seung Woo Back, Joon Sung Bae, Hyunjhin Baik, Young Whan bae, Kim Haeyoung, Cody Choi, Jeong Hwa Cho, Sang ah Choi, So young choi, Youngmi Chun, Seoyoung Chung, Gimhongsok, Ham Jin, Jeon joonho, Yeondoo Jung, Beom Kim, Sanggil Kim, Sora Kim, Sung Hwan kim, Donghee Koo, Ki soo Kwon, Bul Lee, Dongwook Lee, Hyungkoo Lee, Jihyun Lee, Jinyong Lee, Kyung Ho Lee, Noori Lee, Seulgi Lee, Sookyung Lee, Hein Kuhn OH, Jina Park, June Bum Park, Sejin Park, Jewyo Rhii, Nakhee sung, Minouk Lim, Haegue Yang et Seung ho yoo), **(jul.-sep., pp.90-94) 39 articles courts**

Pas de remarque : Joon Sung Bae, Hyunjhin Baik, Kim Haeyoung, Jeong Hwa Cho, So young choi, Youngmi Chun, Seoyoung Chung, Gimhongsok, Ham Jin, Yeondoo Jung, Beom Kim, Sanggil Kim, Sora Kim, Sung Hwan kim, Donghee Koo, Dongwook LEE, Hyungkoo LEE, Jihyun LEE, Jinyong LEE, Noori LEE, Jina Park, June Bum Park, Sejin Park 1C, Jewyo Rhii, Nakhee sung, Haegue Yang

Seung Woo Back
I did so on my first and last visit to North Korea. (…) In spite of their control, it doesn't seem to work successfully for them…

Young Whan bae
He started when South-Korean society entered a spending spree due to president Park's regime of economic development and political dictatorship, and when culture and theory ramified into the schizophrenic wave of 'post-modernist' discourse.

Cody Choi
The migratory experience inspires Cody Choi to adopt a critical attitude towards culture.

Sang ah Choi
Sang-ah Choi's meticulously executed paintings and cutouts present a vision of contemporary culture filtered through the lens of her traditional Korean background. Combining Buddhist imagery with those of popular culture found in games, magazines and advertisement…

Mot clé: « Buddhist imagery », «traditional Korean background »

Jeon joonho
His works focus on social and political issues embedded in Asian philosophy.

Mot clé: « Asian philosophy »

Ki soo Kwon
The comic-like character Dongguri can be found in Ki-Soo Kwon's animations, playing amongst traditional Korean landscapes or floating across a painted flat expanse of monochrome color or rendered in multiples and in three-dimensional forms like a miniature Dongguri army.

Mot clé: «Asian philosophy », « traditional Korean background », « cultural nationalists », « traditional monument »

Bul LEE
…and their collective conuter fantasy, the image of the innocent Asian as girlish doll, a flower, a butterfly.

Mot clé: « innocent Asian as girlish doll »

Kyung Ho LEE
No-Signal is a condensed representation of Kyung-Ho Lee's historical consciousness and life as a Korean artist within Asia, where the artist was born and educated.

Mot clé: « Korean artist within Asia »

Seulgi LEE
Juxtaposing the silent horror of the Fountain/Rain installation with the larger than-life-sized rotating sculpture Dokebi, she fills the exhibition space with a heavy noise reminiscent of the percussion instruments used by Buddhist monks.

Mot clé: « Buddhist monks »

Sookyung LEE
Sookkyung Lee takes the broken pieces from the works of Lim Hang-Taek, a famous master ceramicist who reproduces Chosun Dynasty ceramics, and attaches them together as she pleases to create a somewhat monstrous form.

Mot clé: « Chosun Dynasty ceramics »

Hein Kuhn OH
Since 1993, Hein-Kuhn Oh has been working on several series of staged portraits exploring the fragility of identity of Korean women.

Mot clé: « identity of Korean women »

Seung ho yoo
Pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhu Ming (oct., p. 132) 1 article court (Chine)
Playing "chicken" with stoic Chinese sang-froid, in each of his performances Zhu Ming stages an ontological gambit.

Mot clé: « Chinese sang-froid »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang fudong (oct., p. 77) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Jun Nguyen Hatsushiba (nov.-déc., p. 110) 1 article court (Japon)
The Japanese artist's main goal seems to examine youth cultures and their search for contemporary definitions of success in relation to the concept of cultural roots; and these intensions might very well be valid. […] It is unusual for the Mekong River's landscape to become a pathetically bucolic symbol of cultural roots; the video echoes certain amateur footage produced by Western travelers for low-budget documentaries on Asia.

Mot clé : « cultural roots », « documentaries on Asia »

2008

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Noriko Yamaguchi (jan.-fév., p. 158) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Choi Jeong hwa (mar.-avr., p. 134) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Chen Shaoxiong (mar.-avr., p. 134) 1 article court (Chine)
This condensed agglomeration is backed by the traditional sounds of Chinese culture that are resisted by the changing intensity of the picture sequence to develop a connection between tradition and contemporary trends of urbanization.

Mot clé: « traditional sounds », « Chinese culture » , « tradition and contemporary trends »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (mai.-jun., p. 82) 1 article court (Japon)
Miyajima features a new series of works that includes *Hoto*, a large-scale installation borrowing its title from a Buddhist symbol of life…

Mot clé: «Buddhist symbol»

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Zhen (mai. -jun., p. ?) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Lance Fung (mai. -jun., p. 87) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Qiu Xiaofei (mai. -jun., p. 159) 1 article court (Chine) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (mai. -jun., p. 160) 1 article court (Japon) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Ling Jian (mai.-jun., p. 160) 1 article court (Chine)
Just what is it with contemporary Chinese art and a quirky form of figuration and / or portraiture? […] Most of the paintings were of stylized and beautified Chinese women. […] With titles that referenced Chinese political history …

Mot clé: « contemporary Chinese art », « Chinese women », « Chinese political history »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Haegue Yang (mai. -jun., p. 164) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Sangnam Lee (sep., p. 259) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Koo Jeong A (jul. -sep., p. 263) 1 article court (Corée) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhao Liang (jul. -sep., p. 263) 1 article court (Chine)
Photographs with a similar motif to the installation are mounted on traditional Chinese scrolls on the wall.

Mot clé: « traditional Chinese scrolls »

⊟ - interview avec l'artiste Paul Chan (oct., pp. 110-113) 1 article long (Chine) : pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Yang Moyuan (oct., p. 151) 1 article court (Chine)
Yang Maoyuan places traditional Chinese thought and philosophy at the focus of his work. […] The artist's ancestors lived in Mongolia as nomads with just such animals. In his works, the artist shows his deep personal interest in the original cultural identity of his family, which has been passed on for generations. […] By allowing *Qi* (breath, life power, spiritual energy) to flow into the horse and inflate it like a balloon, he fills it, as it were, with new spirit and harmony.

Mot clé: « original cultural identity », « traditional Chinese », « *Qi* (breath, life power, spiritual energy) »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ryoji Ikeda (nov.-déc., p. 88) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Won ju Lim (nov.-déc., p. 91) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition des artistes Zhang Xiaotao et Li Yifan (nov.-déc, p. 95) 1 article court (Chine)
Working with different media, both have been devoted to textual research and narration of Chinese modern reality.

Mot clé : « Chinese modern reality »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nam june Paik (nov.-déc., p. 36) 1 article long (Corée)
Far from cybernetics, his work keeps on questioning social bounds, cultural differences, languages and misunderstandings, and "Now Jump" finds tis relevance in exploring these issues…(…) His nomadism was utopian cosmopolitism an ethics that allowed him to be everywhere and nowhere at the same time…

Mot clé : « cultural differences », « utopian cosmopolitism »

2009

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (jan. -fév., p. 74) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Xu Zhen (jan. -fév., p. 105) 1 article court (Chine)
This laconic title, appropriated from Adidas's Olympic slogan and translated from the original Chinese, places the viewer once again amid the artist's provocative queries and mediated truths…

Mot clé: « original Chinese »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Ai Weiwei (jan. -fév., p. 108) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zeng Hao (jan. -fév., p. 110) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Paul Chan (mar. -avr., p. 66) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Terence Koh (mar. -avr., p. 68) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Li Zhanyang (mar.-avr., p. 95) 1 article court (Chine)

China's secular tradition drew an equal sign between 'libido' and 'savagery,' but it also instituted many severe penal measures for sexual gratification, resulting in a scenario in which the Chinese people had often seen sex as something to be ashamed of. China's policy of reform and opening up, along with its concurrent and considerable rise in material living standards and influx of popular culture, particularly the product of looser Western values towards 'sex' and 'the body,' have created a unique environment… (…) Further more through processes of integration and transformation, which see the artist cover techniques as wide-ranging as Chinese folk art and Jeff Koons, he is able to manipulate and form an individual and unique art *gestalt*.

Mot clé: « Chinese folk »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Mayumi Terada (mar.-avr., p. 95) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (mai-jun., p. 126) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Daisuke Ohba (mai-jun., p. 127) 1 article court (Chine)

"You are beyond Japanese" means the utmost praise in the Japanese vernacular. Such a self-disparaging expression is still indispensable when we describe unrivaled talent on the Japanese art scene.

Mot clé: « Japanese vernacular »

⊏ - interview avec l'artiste Yeondoo Jung (nov.-déc., pp. 36-39) 1 article long (Corée)

RLG : *Where did you get the idea for the drummer? Does it have anything to do with Korean theater traditions?* YJ : No, it has more to do with the way a drummer is used in wartime. (…) RLG : *How will you use the images of Korean mountains? Are they part of the film?*

Mot clé: « Korean theater traditions », « Korean mountains »

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Zhang Huan (nov.-déc., p. 90) 1 article court (Chine)

This is a living rendition of the calligram that in Chinese stands for "house," which pictures "a pig in the shelter" (…) The messy and lively presence of pigs is here replaced by sleek, large, black-and-white paintings of pigs and skulls made with incense ash collected from Buddhist temples.

Mot clé: « calligram », « Buddhist temples »

2010

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Huang Young Ping (jan.-fév., p. 96) 1 article court (Chine)

Pursuing confrontation between East and West, human and animal, religion and politics, art and life, creation and dismantling, the artist finds narrative inspiration in both religion and philosophy, drawing up the allegories of our times. (…) In a big Chinese paper sampan, pairs of taxidermy animals belonging to an impressive number of different species are gathered.

Mot clé: « East and West », « big Chinese paper sampan »

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Rinko Kawauchi (mar.-avr., p. 121) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Pak Sheung Chuen (mar.-avr., p. 124) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste Nao Kaneko (mar.-avr., p. 124) 1 article court (Japon)

Rendered in mostly flat colors, Kaneko's idealized figures retain the characteristics of Japan's old painting -especially portraits of beauties produced in the early 20th century – and modern manga too.

Mot clé: « Japan's old painting »

⊏ - interview avec l'artiste Zhang Huan (mai-jui., p. 68) 1 article court (Chine)

ZH : Life is a process of reincarnation. I would like to express and record this process.

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (jul.-sep., p. 116) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation d'une exposition de l'artiste He Sen (mar.-avr., pp. 196-198) 1 article court (Chine)

Big canvases depicting the crash of modern China, here represented by girls posing in a sexy way that turn toward the clumsy while drinking and smoking… (…) The same can be said of etchings, since the Chinese tradition has historically been about painting on paper. The post interesting part of the show is a series of big canvases that function as a link between contemporaneity and tradition, which is not only a prerogative of He Sen, but also of several Chinese artists who have stooped to reverentially looking at Western art. The mote direct reference in his work is Xu Wei, a painter of the Ming Dynasty who is considered among the fathers of modern Chinese painting.

Mot clé: « Chinese tradition », « contemporaneity and tradition » , « *Ming Dynasty* »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee Bul (oct., p. 117) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - interview avec l'artiste Ai weiwei (nov.-déc., pp. 56-58) 1 article long (Chine)

AW : … because when I was growing up, the Communist society was very limited. We didn't have many images, besides the hammer and sickle, Chairman Mao's book… probably ten images or less defined that time. BM : *I'm curious about your experiences as an antiques collector. In the past, you've done several works that manipulate or destroy artifacts from Chin's cultural past. What is the attraction of antiques for you?...* You can talk about Greek or Roman civilization, or India or China or whatever. The image is still the most powerful. If we think about the United States, we think about Coca-Cola or McDonald's. (…) In China, there are so many things in the antiques market that you find in Western museums. In the West they are considered treasures, but here you can wake up at 6am and go to the market and find people selling them for a few hundred yuan.

Mot clé: « Communist society », « West »

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Naoya Hatakeyama (nov.-déc., p. 107) 1 article court (Japon): pas de remarque

ARTPRESS

1973

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Seung Ja Rhee (déc.-jan., p. 37) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'artiste Guen Young Lee (sep.-oct., p. 14) 1 article court (Corée)

Chaque fois que je contemple cette peinture, peinte à l'encre de Chine, j'essaie à me manière de la "moderniser", et je m'aperçois toujours que là-dedans, il n'y a aucune menace du futur, de telle sorte que le présent et le passé originel s'identifient. (…) Œuvres faites d'objets divers : pierres, ficelles, troncs d'arbres, terre, boites, papiers de Chine, colle, etc.

Mot clé: « papiers de Chine », « encre de Chine »

⊔ - présentation de l'artiste Kenji Inumaki (sep.-oct., p. 19) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation de l'artiste Kenji Inumaki (sep.-oct., p. 19) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊔ - présentation de l'artiste Yoshihisa Kitatsuji (sep.-oct., p. 21) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation de l'artiste Arakawa (nov.-déc., p. 34) 1 article court (Japon): pas de remarque

1974

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Seund Ja Rhee (mar.-avr., p. 35) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Yoshikun Lida (jui., aou, jul., p. 39) 1 article court (Corée): pas de remarque

1975

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Sofu Teshigahara (mar., avr., p. ?) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Key Sato (sep.-oct., p. ?) 1 article court (Japon): pas de remarque

1976

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Seung Ja Rhee (déc., p. 37) 1 article court (Corée)

A la galerie Yves Brun récemment ouverte au 7, rue Budé, ile Saint Louis, sont rassemblés un recueil comprenant des illustrations sur bois gravé, sur des poèmes coréens également gravés, des lithographies et sérigraphies, ainsi que des bois gravés originaux de Seund Ja Rhee.

Mot clé: « poèmes coréens »

1977

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Arakawa (jui., p. 40) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste On Kawara (jui., p. 41) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation d'une exposition de l'artiste Masako Shibata (oct., p. 16) 1 article court (Japon): pas de remarque

1978

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (déc., p. 8-9) 1 article long (Corée)

Son T.V. Bouddha, présenté à l'A.R.C. en 1974 – et sa version légèrement différente Le Penseur de Rodin qui y est acturellemnt installée-est l'un de ses environnements les plus subtils et les plus complexes.

Mot clé: « Bouddha»

1980

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Lee U Fan (mai., p. 36) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Zao wou ki (jul-aou., p. 31-32) 1 article court (Chine): pas de remarque

1981

⊟ - présentation d'une exposition de l'artiste Aki Kuroda (fév., p. 40) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (avr., pp. 7-9) 1 article long (Corée)

Il a été utilisé au Japon pendant la guerre comme une religion militaire. Je pose souvent des questions au Maître Suzuki, qui fut le maître zen de Cage. Pendant la guerre, il n'était ni collabo ni résistant. Il me répond toujours que le zen oublie tout et que tout oublier est une forme de résistance. Il n'empêche : le zen a été utilisé pour former des kamikazes, mais jamais il n'a produit le moindre résistant. C'est le marxisme qui a produit des résistants. Mais aucun mouvement de paix n'a jamais abouti avec le marxisme.

Mot clé: « Maître Suzuki», « zen », « kamikazes »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Isamu noguchi (jul-aou., p. 29) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Uematsu Keiji (jul-aou., p. 30) 1 article court (Japon) pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste On Kawara (déc., pp. 12-15) 1 article long (Japon): pas de remarque

1982

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Arakawa (jui., p. 38) 1 article court (Japon)

le néant, la vacuité, la table rase, le vacuum, notions qu'il est à même d'appréhender plus intimement en tant que Japonais. Mais dans sa recherche des mots qui peuvent exprimer ce concept, il il s'appuie aussi bien sur des textes du Tao et de Dogen que sur ceux de philosophes occidentaux, Hegel, Blanchot, Merleau Ponty…

Mot clé: « Tao», « japonais »

1983

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Aki Kuroda (fév., p. 51) 1 article court (Japon)

La peinture du Japonais Aki Kuroda semble intéressante en ceci qu'elle effectuera le trajet inverse de celui des peintres occidentaux subjugués par la calligraphie chinoise ou japonaise : à partir d'une connaissance intime des écritures orientales, elle s'ouvre à une configuration et à une organisation de l'espace toutes occidentales. Les œuvres de 1979-1980 conservaient encore la référence évidente au signe calligraphique, libre signature blanche inscrite sur un fond noir opaque ou sur une trame serrée de fines lignes verticales …

Mot clé: « calligraphie chinoise ou japonaise», « orientales »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (fév., p. 52) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Liga Pang (jui., p. 50) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Kim En Joong (nov., p. 52) 1 article court (Corée)

Portant, la dizaine de peintures exposées ici s'en réclame totalement et nous rappelle qu'autrefois les moines Zen priaient avec leur pinceau ou que Fra Angelico peignait les joies célestes dans la cellule de San Marco.

Mot clé: « zen»

1984

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadanori Yokoo (fév., pp. 32-33) 1 article long (Japon)

En japonais, bien sûr, qu'ils sont *touristiques*. (…) *The city and design* comprend des éléments de l'Histoire du Japon et mêle l'ombre de Gabrielle D'estrée et de sa sœur. Des figures du folklore japonais traversent ce carnaval, ce patchwork d'éléments réalistes et féériques (…) il pousse à l'extrême les techniques et truque comme on truque en video : *L'enseignement du Bouddha*(1981) ou *La Vie d'un insensé*…

Mot clé: « Bouddha», « Histoire du Japon »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (fév., p. 58) 1 article court (Corée)

« Il y a des pièces anciennes célèbres comme la TV aquarium avec poisson rouge, le bouddha se regardant sur l'écran dans un silence sans mémoire. »

Mot clé: « Bouddha»

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Aki Kuroda (avr., p. 58) 1 article court (Japon)

« Quant il faut se mesurer non seulement à toute la peinture d'Occident (où Aki Kuroda a trouvé ses pères : Matisse, Picasso…), mais encore à toute la culture du continent asiatique (où il en a laissés d'autres, d'autres images et d'autres rythmes) ? »

Mot clé: «peinture d'Occident», « culture du continent asiatique »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Lee U-fan (mai., p. 62) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Guiline Kim (jul-aou., p. 70) 1 article court (Corée): pas de remarque

1985

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Tetsumi Kudo (déc., p. 74) 1 article court (Japon)

Il fut dies d'Hiroshima et de Nagasaki et les bouleversements génétiques qui en furent les conséquences.

Mot clé: «Hiroshima et de Nagasaki»

1986

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Takesada Matsutani (fév., p. 80) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Jun Shiraoka (sep., p. 31) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - interview avec l'artiste Kazuo Shirage (déc., pp. 10-12) 1 article long (Japon)

Il n'y a pas vraiment, au Japon, de tradition en ce qui concerne des écrits ou propos d'artistes sur leurs œuvres. *Etait-ce pour l'exposition du Centre Pompidou « Le Japon des avant-gardes » et pour celle de la galerie Stadier ?* En 1962, Stadler a organisé une exposition privée, qui n'a pas du tout marché. Le monde de vie est trop différent, je me sentais mal à l'aise. Je ne pouvais pas boire de saké, je ne pouvais pas dire un mot, j'étais comme muet et très nerveux. En Corée ou en Chine, plus proches du Japon, c'est différent. En Corée, cela a bien marché. J'aimerais aussi aller en Chine. Mais au pays des «poilus » c'est terrible.

⊏ - interview avec l'artiste Kishio Suga (déc., p. 13) 1 article long (Japon)

Il y a un tableau de Takamatsu Jiro, qui s'intitule *Kage*(ombre). (…) *Et cela peut être de l'art. Les Européens ne le comprennent pas. C'est pourquoi bien que vous vous soyez souvent manifesté en Europe, vous n'avez pas été compris des Européens.* (…) Nous, en fait, nous n'avons rien à l'esprit. Nous ne pensons pas aux choses. Lais pour les Occidentaux, la non-existence signifie qu'il n'y a vraiment rien. (…) *Selon la pensée occidentale, s'il y a existence, il y a non-existence. S'il y a non-existence, il y a existence*. De quelque façon que nous le considériez, c'est très compliqué. *Mais les Européens peuvent-ils vraiment comprendre ?* Même s'ils ne comprennent pas, nous pouvons essayer de nous exprimer. C'est là le rôle de l'artiste.

Mot clé: «Kage(ombre)», « Occidentaux»

⊔ - présentation de l'exposition de l'artiste Yayoi Kusama (déc., p. 14-15) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Kousai Hori (déc., pp. 11-12) 1 article long (Japon)

En Europe, le chaos expressionniste fait appel aux sentiments des spectateurs, tandis que dans le cas du Japon, c'est plutôt à l'esthétique japonaise, à la nature contemplative qu'on fait appel, comme par exemple dans « l'ikebana ». (…) En ce qui concerne notre passé, j'aime les Yamato-E de l'époque Heian ($9^{ème}$ – $12^{ème}$ siècle), ainsi que la peinture bouddhique, plutôt que les Emaki. Et je connais bien la peinture chinoise des Tang. Je me risque à dire que les Yamato-E sont supérieures à la peinture chinoise. J'ai d'abord considéré que la peinture chinoise avait influencé le style japonais. Mais en fait, il a sa propre identité et représente une culture très riche. (…) *Quand je parle du Japon, je ne parle pas du Japon délimité par une frontière, mais de ce que recouvre cette frontière.*

Mot clé: «Yamato-E », « peinture bouddhique», « l'ikebana », «peinture chinoise », « Yamato-E de l'époque Heian »

1987

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (jan., p. 66) 1 article court (Corée) pas de remarque

⊏ ⊏ ⊏ - présentation de l'exposition des artistes Michiko Yano, Hajime Ikegaya et Wakiro Sumi (avr., p. 68) 1 article court (Corée)

Si l'on nomme installations les œuvres présentées à Troyes par Yano, Ikegaya et Sumi, il faut redéfinir ce terme selon la conception japonaise pour éviter tout malentendu.

Mot clé: «Yano, Ikegaya et Sumi», «conception japonaise »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Tde Kurahara (avr., p. 72) 1 article court (Japon)

Plus proche des racines japonaises de l'artiste, ce travail semble dénote un désir d'équilibre esthétique entre la peinture et son support géométrique, la toile et le châssis.

Mot clé: «racines japonaises de l'artiste»

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Takashi Naraha (mai., p. 74) 1 article court (Japon)

Cette révélation trouble notre esprit occidental qui aimerait bien que la balance penche un peu d'un côté, que le positif l'emporte un peu sur le négatif ou l'inverse. (…) … c'est pour mieux nous ramener à la loi de l'équilibre qui s'établit sur la présence simultanée des contraires, comme l'irruption volcanique ne trouble l'ordre du monde qu'n apparence et provisoirement, comme dans le tir à l'arc zen, le tireur, la flèche et la cible ne sont qu'apparemment des entités autonomes et opposites.

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Arakawa (jul-aou., p. 76) 1 article court (Japon)

Le *blank* peut être ce qui apparait à l'entendement par intuition, comme dans un flash ou dans un état de méditation, tel celui pratiqué dans le Zen; il fait alors appel à des phénomènes de perception hors des actes courants.

Mot clé: «Zen»

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Kim Whanki (jul-aou., p. 76) 1 article court (Corée)

Sa peinture-ou du moins ce qu'en révèle une rétrospective curieusement consacrée uniquement aux toiles de l'époque américaine – n'a aucun des caractères ordinairement reconnus aux œuvres nées d'un métissage entre Occident et Orient. On perdrait son temps à dépister dans ces compositions de vastes dimensions, colorées par bandes et carrés, un air d'Extrême-Est.

Mot clé: « Occident et Orient », « air d'Extrême-Est »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Shusaku Arakawa (jul-aou., p. 76) 1 article court (Corée)

Le *blank* peut être ce qui apparait à l'entendement par intuition, comme dans un flash ou dans un état de méditation, tel celui pratiqué dans le Zen; il fait alors appel à des phénomènes de perception hors des actes courants.

Mot clé: « Zen »

1988

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Paik nam june (jui., p. 33) 1 article court (Corée)

Un Bouddha, en bronze sombre, se regarde dans un moniteur vidéo relié à une caméra fixe, braquée sur son visage. Posée sur une table longue et blanche, l'installation vidéo à la même hauteur et la même importance que le Bouddha qu'elle filme et qui la regarde, - comme s'il s'agissait d'un face-à-face vivant entre deux personnages morts.

Mot clé: « Occident et Orient »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yan Pei Ming (jui., p. 80) 1 article court (Corée)

Sa double appartenance artistique (extrême-orientale et occidentale) l'amène à mettre en évidence de façon pertinente deux tendances de la peinture…

Mot clé: « extrême-orientale et occidentale »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste David Diao (nov., pp. 46-49) 1 article long (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Kimio Tsuchiya (nov., p. 76) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Arakawa (déc., p. 74) 1 article court (Japon): pas de remarque

1989

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (jan., p. 74) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Katsuhito Nishikawa (mai., p. 82) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yongping Huang (mai., p. 48) 1 article court (Chine)

Peut-être notre culture se trouve-t-elle encore prisonnière de ce malentendu qu'a été la théorie du reflet ? S'il existe un thème dominant dans mon œuvre, il faudrait sans doute le chercher dans mon sentiment de méfiance et mon scepticisme à l'égard de la culture.

Mot clé: « scepticisme à l'égard de la culture »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Isamu Noguchi (jui., p. 48) 1 article long (Japon)

Chaque plaque est découpée, travaillée isolément (voir les dessins préparatoires à l'encre de Chine) et est autonome. (…) Celle-ci comprend *Mortality, Thecry, Spirit* (1959), *Shodo flowing (*1960), où les formes en suspens sont axées sur hampe et sur potence ou de minière latérale (déhanchées), travaillant l'espace comme des calligraphies chinoises ou japonaises. (..) Dès ces années-là, à la confluence de l'Orient et de l'Occident, Noguchi pose à ma génération la question du sens d'une façon très incisive. (…) En Chine, en Corée et au Japon, son utilisation est plusieurs fois millénaire ; jardins, pierres-paysages, stèles et rochers sculptés en suspens entre roc et Bouddha, sont culturellement chargés de sens.

Mot clé: « calligraphies chinoises ou japonaises », « l'Orient et de l'Occident », « Bouddha »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Kim En Joong (jul.-aou., p. 86) 1 article court (Corée)

Le père dominicain Kim En Joong, coréen converti au catholicisme, offre un exemple original de syncrétisme formel. Sans rapport avec le paysagisme abstrait d'un Zao Wou Ki qui s'accorde aux rêveries de Bachelard sur les quatre éléments naturels, son abstraction gestuelle rappelle, au premier abord, Twombly ou de Kooning mais la proximité avec ces œuvres n'est qu'apparente. (…) Dans les grands formats, en revanche, il retrouve sa représentation originelle du monde, la pensée du Tao.

Mot clé: « Tao »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yan Pei Ming (jul.-aou., pp. 36-37) 1 article long (Chine)

Dans la tradition chinoise le portrait est un genre considéré comme mineur. Alors que, depuis la in de l'époque Song, la peinture était devenue une expression intellectuelle à part entière, le portrait était resté une discipline artisanale qui ne faisait l'objet d'aucun traité, et dont les règles et les codes se transmettaient de maître à disciple. L'art chinois distingue radicalement l'art calligraphique qui est l'art « par excellence », de la peinture qui procède du simple artisanat. C'est ainsi qu'un des plus grands portraitistes de l'époque T'ang, Yen Li-Pen, pouvait dire à son fils « *Dans ma jeunesse, j'ai étudié la littérature et la poésie maintenant je ne suis que le peintre et on me considéré comme un domestique. Je te conseille de te détourner de cet art* ». (…) La Révolution culturelle perpétuera à sa manière cette tradition, puisqu'elle fera du portrait de Mao Dzedong le centre visuel de son dispositif de propagande. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Yan Pei-Ming commencera à peindre. (…) Ming peint en toute impunité, hors de cette idéologie coupable (ou culpabilisante) qui, en Occident, tient lieu aujourd'hui de sens et de sujet. »

Mot clé: « T'ang », « Mao Dzedong », « tradition chinoise », « époque Song », « art calligraphique »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (nov., pp. 22-27) 1 article long (Corée)

Il existe 2.500.000.000 combinaisons et permutations calligraphiques des 50.000 caractères chinois. «Ziyou », le mot en deux caractères qui signifie « liberté », n'est apparu qu'au dix-neuvième siècle. Tout comme il est plus difficile de traduire « rén » (humanité, bienveillance) et « li » (cérémonie, étiquette) que « dao » (le chemin de la vie…), il est extrêmes difficile de traduire « liberté » en chinois… La vidéo a de grands pouvoirs magiques. Ce qui signifie que l'ancienne culture traditionnelle des Inuits risque d'être écrasée par les bulldozers d'Hollywood. (…) Tout comme les poètes du mouvement Beat tirèrent des leçons du Zen, Phil Glass se tourna vers la musique de l'Inde et Steve Reich observa celle du Ghana… (…) Au Mandarin, il y a un an, en écoutant Paik parler en coréen avec son homme d'affaires, j'étais loin de me douter que je serais amené à écrire de pareilles choses sur lui.

Mot clé: « caractères chinois. « Ziyou », « Zen », « Mandarin »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Toshikatsu Endo (nov., p. 90) 1 article court (Japon): pas de remarque

1990

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Lee U Fan (jan., p. 97) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (fév., p. 96) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Shoji Ueda (jui., p. 80) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Huang Yong Ping (jul-aou., p. 98) 1 article court (Chine)

Si les images disparates, témoins de réalisations souvent grandioses, illustrent le cheminement imperturbable de cet artiste (de la Chine aux "Magiciens de la Terre", à Paris, en 1989, jusqu'à la Fondation Cartier, dont il est boursier), et ne reflètent qu'imparfaitement l'ampleur de l'œuvre en cours, elles montrent à l'évidence qu'il a évité le piège de la synthèse trop attendue entre les expériences orientale et occidentale de l'image.

Mot clé: « expériences orientale et occidentale de l'image »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste On Kawara (sep., p. 82) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (déc., pp. 50-54) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Kimio Isuchiya (déc., p. 106) 1 article court (Japon): pas de remarque

1991

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam June Paik (jan., p. 75) 1 article long (Corée)

Pendant que les femmes chamans tourbillonnent sur les percussions aiguës des musiciens, le Coréen Nam June Paik en habit traditionnel coréen accomplit une transsubstantiation culturelle. (…) Il l'endosse. Substituant au chapeau traditionnel coréen, avec

lequel il avait commencé la cérémonie, le chapeau dont Beuys avait fait son signe de reconnaissance, Paik affirme que c'est en se comportant comme Beuys qu'il est resté proche de la tradition coréenne chamaniste. (…) Le soir de notre arrivée à Séoul, Nam June Paik nous invita à partager avec lui un plat de riz mêlé de légumes et de viandes crues, couronné d'un œuf cru : le tout se cuit rapidement quand vous le mélangez avec des baguettes dans le bol brûlant.

Mot clé: « habit traditionnel coréen », « chapeau traditionnel coréen », « un plat de riz »

⊔ - présentation de l'exposition de l'artiste Yoko Ono (jan., p. 88) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊔ - présentation de l'exposition de l'artiste Xiao Xia (jui., p. 106) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊔ - présentation de l'exposition de l'artiste Shigeko Hirakawa (sep., p. 99) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yuji Takeoka (nov., p. 103) 1 article court (Japon)
A côté d'une telle réitération académique, l'œuvre vertical et place à l'entrée, Shikiri (1991- porte, séparation en japonais), sculpture plutôt que socle aux parois lisses et douces en aggloméré, striées de bleu et de rose, apparaît comme un travail beaucoup plus personnel ou, du moins en relation avec la culture du pays de Takeoka, l'abstraction d'une émotion et non un objet « artistique » banal et ennuyeux.

Mot clé: « culture du pays de Takeoka », « Shikiri »

⊏ ⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Shigeko Kubota et Ko Nakajima (déc., p. 74) 1 article long (Japon)
… c'est que l'âme du blé, l'esprit du bois, ne sont pas des fantasmes d'Orientaux en mal d'occidentalisation (le jardin zen comme ready made) …

Mot clé: « occidentalisation », « jardin zen »

1992

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Aiko Miyawaki (fév., p. 90) 1 article court (Japon)
S'inscrivant dans la tradition japonaise d'économie qui a également séduit une certaine modernité, Miyawaki, artiste qui défend avec vigueur sa position d'avant-garde, exploitera cette idée aussi longtemps que des espaces publics accepteront d'héberger ses sculptures. »

Mot clé: « tradition japonaise »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Huang Yong Ping (jui., p. 101) 1 article court (Chine)
Le recours par l'artiste au Yi King, plus ancien des livres chinois, un ouvrage que l'on consulte dès qu'il s'agit de prendre une décision et dont Huang, précisément, s'est servi pour jeter les bases de sa propre exposition. (...) Récuser cet impératif de mode, en référer pour cela à une culture invariable – celle de la Chine éternelle, en l'occurrence-, voilà peut-être la plus éclatante contestation qui soit. La subversion par le recours à la tradition. *Original*, pour le moins – habilement moderne, aussi, tout compte fait.

Mot clé: « Chine éternelle »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Emily Cheng (jul-aou., p. 90) 1 article court (Chine)
Emily Cheng improvise ses peintures d'après la grille que lui offrent les compositions de la Renaissance et de l'art rupestre chinois. (…) Elle a visiblement choisi la peinture chinoise et celle de la Renaissance pour concilier les traditions de l'Est et de l'Ouest, la perspective géométrique et la construction plate en deux dimensions du plan pictural caractéristique des peintures de l'Est (de l'Asie).

Mot clé: « traditions de l'Est et de l'Ouest », « peintures de l'Est (de l'Asie) »

⊔ - présentation de l'exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (sep., p. 88) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Katsuhito Nishikawa (déc., p. 91) 1 article court (Japon)
Japonais par la naissance, Katsuhito Nishikawa a étudié et vit en Allemagne. Cette mention liminaire, qui plaiderait à l'occasion pour une œuvre portée à la symbiose ou au déchirement, entend rappeler que l'origine ou l'adoption cultuelle ne sauraient en tout être

déterminantes. Plus que servir une tradition locale, les travaux de Nichikawa ont en effet pour premier objet une préoccupation universelle…

Mot clé: « Japonais par la naissance »

1993

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Zhang Peili (mar., p. 92) 1 article court (Chine)

Compte tenu du peu d'informations qui nous arrivent d'Extrême Orient, cette œuvre permet de se débarrasser des idées reçues. La vidéo, la photographie et une installation qui pourrait être classée dans la catégorie sculpture, nous introduisent dans l'univers de cet artiste philosophe dont la démarche vise des problématiques universelles, hors de toute limitation ethno-culturelle.

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (avr., p. 85) 1 article court (Japon): pas de remarque

1994

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Hiroshi Sugimoto (nov., pp. 51-53) 1 article long (Japon): pas de remarque

1995

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Choi Yoon ja (oct., p. 51) 1 article court (Corée): pas de remarque

1996

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tatsuo Miyajima (jul.-aou., IX) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition des artistes Shigeko Kubota et Meret Oppenheim (oct., p. 51) 1 article long (Japon): pas de remarque

1997

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste On Kawara (jan., pp. 66-67) 1 article long (Japon)

On Kawara entre l'art qu'il a pratiqué au Japon et le travail qu'il développera à partir du monde occidental, c'est avec *Title (Viet-Nam*), œuvre jamais encore présentée en Europe, et Location ; dont Joseph Kosuth fut le premier propriétaire, qu'émergent les premières réflexions qui lient l'artiste à la problématique de l'art conceptuel.

Mot clé: « monde occidental »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (nov., IX) 1 article court (Japon): pas de remarque

1998

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yayoi Kusama (jui., pp.64-65) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Theresa Chong (jui., pp. 66-67) 1 article long (Corée)

Chong tisse, à l'aide de gouache noir et blanc appliquée sur de multiples couches de papier de riz, des configurations linéaires qui figurent des plans superposés dans l'espace.

Mot clé: « papier de riz »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (sep., pp.20-25) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Toshio Shibata (déc., p. 71) 1 article court (Japon)

La relation que Toshio Shibata entretient avec le paysage, qui lui a valu au début des années 80 une reconnaissance international, témoigne de racines traditionnelles. Dans un Japon spirituellement imprégné de nature, le paysage cohabite plus qu'il ne coexiste avec ses habitants, et son omniprésence jouxte parfois l'espace intime et raffiné de la maison. (…) Pour le Japon, en al d'expansion spatiale, gagner sur la mer ou sur la terre est un dilemme permanent. (…) Au Japon, la parcimonieuse stabilité du relief agrégeait l'homme. Aux États-Unis, ce cadre sauvage qui inflige son infinité instille dans les esprits un défi progressiste, scientifique et mythique auquel l'idéologie américaine s'identifie. (…) Absence et nostalgie du Japon, peut-être.

Mot clé: « racines traditionnelles », « nostalgie du Japon »

1999

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Takashi Murakami (avr., p. 72) 1 article court (Japon)

Le cinéma d'animation japonais, qui s'inspire de l'imagerie pop à la fois américaine et japonaise, est devenu un style reconnu et a donné naissance à une industrie culturelle capable de rivaliser avec Disney ou Hanna-Barbera. (…) Les sculptures de Murakami sont des personnages de « japanimé » revus et corrigés selon l'optique de l'« otakus », version off de la BD japonaise, auxquels il donne vie en trois dimensions.

Mot clé: « japanimé », « otakus », « BD japonaise »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (mai., pp. 67-68) 1 article court (Japon)

Par exemple, la grande sculpture de Yoshitomo Nara intitulée *Dogs from Your Childhood*, qui représente trois chiens blancs et lisses, résulte d'une synthèse entre l'imagerie des bandes dessinées japonaise et américaine.

Mot clé: «b andes dessinées japonaise »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Mariko Mori (sep., p. 70) 1 article court (Japon)

Il est instructif de considérer ces œuvres –ainsi que les plus tardifs *Spiderman* de 1971-74 – dans le contexte d'une culture internationale de la jeunesse fortement marquée par le mouvement hippie. (…) Depuis 1996, Mori fait des incursions dans la vidéo et la photographie numérique, tandis que ses sujets ont souvent trait aux traditions religieuses du Japon, du shinto aux diverses sectes bouddhistes.

Mot clé: « traditions religieuses du Japon », « shinto », « sectes bouddhistes »

2000

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Wang Du (mar., pp. 42-45) 1 article long (Chine)

La prostituée occidentale multipliée en plusieurs exemplaires pour l'exposition *Cities on the Move* (1997-99), au-delà d'une réponse à l'idée d'exotisme et de décalages culturels, joue sur l'idée du clonage, de la répétition à l'identique de figures aguicheuses et provocantes telles que les médias savent en créer et en consommer.

Mot clé: « l'idée d'exotisme et de décalages culturels »

⊏ - interview avec l'artiste Mariko Mori (avr., pp. 36-40) 1 article long (Japon)

… Il y a de nombre de questions et réponses liées l'origine de l'artiste. Par la suite, en explorant de nouvelles techniques –imagerie numérique, réalité virtuelle et autres effets spéciaux- elle produira des œuvres d'une précision fascinante, moins satiriques, se référant davantage au shinto et à la philosophie bouddhique.

Du point de vue de l'iconographie, des références et du langage formel, votre œuvre est très japonaise. Pourtant, depuis quelque dix ans, vous avez énormément exposé en Occident. Pensez-vous être accessible au public occidental ?

Mot clé : «l'origine de l'artiste», «shinto», «philosophie bouddhique», «shinto »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yoshitomo Nara (sep., p. 74) 1 article long (Japon)

Ce titre, qui relie historiquement Yoshitomo Nara au courant pop de Tokyo et à la culture japonaise de l'hyperconsommation, est cependant trompeur, car dès qu'il entre dans la vaste salle du musée, le visiteur est plongé dans l'ambiance d'une sorte de pays des merveilles. (…) Yoshitomo Nara a passé son enfance dans une région rurale du Japon, pendant les années 70, ce qui l'a privé de la contemplation d'œuvres d'art.

Mot clé: « région rurale du Japon », « shinto », « culture japonaise »

⊏ - interview avec l'artiste Chen Zhen (sep., pp. 22-26) 1 article long (Chine)

Il y a de nombreuses questions et réponses liées à l'identité de l'artiste.

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Qui Jie (sep., p. 88) 1 article court (Chine)

Le travail de Qiu Jie s'inscrit dans la confrontation d'une culture complexe qui est la sienne avec la culture occidentale dont il s'empare peu à peu.

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Soo Ja Kim (oct., p. 64) 1 article court (Corée)

On peut songer, de la sorte, à la figure classique du alangui (le *parinirvana*), observant le monde et la Création.

Mot clé: « Bouddha »

2001

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yayoi Kusama (avr., pp.19-29) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Rakuko Naito () 1 article court (Japon)

Rakuko Naito montre une approche très subtile de la forme. Elle utilise un type de papier japonais appelé kozo washi, qu'elle plie, tord et déchire, lui donnant des formes permutables. (…) Naito est fermement convaincue que l'espace n'est pas donné, il faut le créer. Cela fait partie de sa culture, c'est une composante essentielle de sa réflexion et de sa démarche artistique.

Mot clé: « papier japonais », « sa culture », « kozo washi »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Byung Hun Min (avr., p.81) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Do Ho suh (jui., pp. 34-39) 1 article long (Japon)

Plutôt que d'insister sur la remise en cause de son identité culturelle, Suh situe son œuvre dans un cadre plus large qui transcende les aspects socio-politiques de l'oppression et des préjugés dont les émigrants sont victimes. (…) La différence la plus frappante entre l'enfance coréenne de Suh et sa vie aux États-Unis réside peut-être dans la relation entretenue avec l'espace. (…) *Seoul Home / L.A. Home/New York Home* rend visible le contraste qui existe entre la maison coréenne ordinaire et le foyer américain moyen. (…) *Who Am We* ? Il y représente aussi la Corée avec une nouvelle version de son monument Public Figures et une installation inédite intitulée *Some/One*, constituée de milliers de plaques d'identité militaires. (…) En même temps , ses sculptures remettent en question la vision simpliste et stéréotypée des sociétés asiatiques, supposées réprimer les libertés individuelles. (…) La figure monumentale ainsi créée est empreinte d'une philosophie orientale qui la rend différente des sculptures publiques occidentales.

Mot clé: « identité culturelle », « enfance coréenne », « philosophie orientale »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Soun Gui Kim (jul.-aou., p.86) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Nam june Paik (sep., p.68) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Xiao Fan (sep., p. 86) 1 article court (Chine)

La fleur est un élément essentiel de la culture chinoise, j'avais envie de me confronter à ce thème qui, à mon sens, permet une grande liberté. », précise Xiao Fan pour expliquer le point de départ de sa série des Cent fleurs. L'un des plus anciens noms de la Chine est d'ailleurs Hua (fleur) et l'on continue aujourd'hui à l'appeler Zhong Hua (le pays des leurs), comme le rappelle Pascale Le Thorel-Daviot dans la préface du catalogue édité par la Villa Tamaris à l'occasion de l'exposition. (…) A la fois féminines et masculines, yin et yang, elles mêlent plein et vide, sec et humide, turgescence et détumescence, rugosité et transparence.

Mot clé: « yin et yang »

2002

⊏ - présentation de l'exposition des artistes Araki Nobuyoshi et Hatakeyama Naoya (jan., pp. 18-24) 1 article long (Japon)

A peu près à la même époque, fort du principe selon lequel c'est la réalité qui imite l'art (et non l'art qui imite la réalité), Oscar Wilde suggérait que le Japon n'était sans doute qu'une invention de Hokusai et de Hiroshige. (…) Une page décisive de l'histoire de l'exotisme s'écrivait là, dont l'art moderne – à travers la fastueuse fiction du « japonisme »- allait largement dépendre. On sait ce qui suivit et comment se développa une pratique proprement japonaise de la photographie qui investit tout la culture nationale au point de paraître parfois se confondre avec elle-au moins dans l'esprit de ceux qui tiennent « Nippon » et « Nikon » pour deux termes synonymes. (…) … il semble que l'Occident préfère s'imaginer que rien n'ait véritablement changé depuis le temps d'Edo, que ce sont

les figures fixées autrefois qui commandent toujours l'imaginaire des artistes d'aujourd'hui, et qui seules donnent sens et valeur à leurs œuvres. (…) … il est frappant et troublant à la fois de voir comment la critique semble ne pouvoir recevoir ces images venues d'ailleurs qu'à la façon de témoignages exprimant l'âme d'un Japon éternel assez tristement conventionnel et stéréotypé. Sans doute n'échappe-t-on jamais totalement à l'exotisme.

Mot clé: « exotisme », « Hokusai et de Hiroshige », « Edo »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Jian Wang (jan., p. 68) 1 article court (Japon)
la présentation de l'offrande sur l'autel, l'intimité d'un lieu saint bouddhiste personnel.

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Cai Guo Quiang (jan., pp. 81-82) 1 article court (Chine)
The River consiste en une rivière de bambou sur laquelle on se déplace à l'aide d'un petit canoë. La navigation sur ce cours d'eau artificiel, dont les méandres rappellent bien sûr les formes du dragon et du serpent, permet alors de se déplacer d'œuvre en œuvre, lesquelles sont suspendues au plafond, comme d'ordinaire chez l'artiste. (…) Un peu plus loin, on passe sous le réacteur vrombissant, crachant des flammèches (des lambeaux de drapeaux chinois) de *le Dragon est arrivé*, fusée faite de bois de récupération. Enfin, on retiendra également les statues de bois criblées de flèches et représentant le Christ crucifié, des anges ou Bouddha, dans *l'Age où l'on ne croit plus en Dieu*.

Mot clé: « formes du dragon et du serpent », « Bouddha »

⊏ - interview avec l'artiste Lee Bul (mai., pp. 18-23) 1 article long (Chine)
Votre travail le plus récent explore le phénomène du karaoké. Vous avez combiné certains aspects de cette culture populaire avec ce qui ressemble à des sculptures inhabitables au design léché, des « coques» et des capsules utopiques destinées à une activité solitaire.

Mot clé: « phénomène du karaoké »

⊟ - interview avec l'artiste Atsuko Tanaka (sep., pp. 40-44) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊟ ⊟ - présentation de l'exposition des artistes Tadaaki Kuwayama et Mayumi Terada (oct., pp.81-82) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Takashi Murakami (oct., p. 86) 1 article long (Japon)
Il parle de ses études universitaires, qui portaient en grande partie sur la peinture japonaise ancienne (notamment le nihon-ga au 19e siècle), de sa stupéfaction fasse à certaines images de *The Wall* de Pink Floyd, ou encore de sa passion bien sûr pour la culture Otaku, c'est-à-dire en gros le monde du manga. (…) Rappelant la découverte des estampes japonaises par les impressionnistes, il emploie l'expression de « néo-japonisme » pour évoquer l'intérêt nouveau des occidentaux pour cette imagerie contemporaine.

Mot clé: « nihon-ga », « culture Otaku », « manga », « néo-japonisme »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yuki Onodera (sep., p.83) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Chen Zhen (nov., p. 86) 1 article court (Chine)
L'articulation de ces trois notions permet de se tenir "entre" les identités culturelles, sans fantasme d'appartenance ou d'uniformisation.

Mot clé: «identités culturelles»

2003

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Kim Sooja (jan., pp. 27-31) 1 article long (Corée)
Claire Berger Vachon précise ainsi qu'en Corée « envelopper signifie partir ; à l'inverse, quand un linge est déplié, c'est une invitation à entrer ».

⊏ - interview avec l'artiste Yang Fudong (mai., pp. 30-34) 1 article long (Chine)

woriking in CN *Est-ce que ce sont également des fables sur la vie moderne, en rappelant que la plupart des gens qui créent la culture urbaine contemporaine de la Chine d'aujourd'hui sont d'origine rurale*? … Les morales des deux histoires, distillées par deux célèbres proverbes chinois, sont très nuancées, calmes et subtiles.

Mot clé: « proverbes chinois »

⊟ - interview avec l'artiste Xie Nanxing (mai., pp.35-39) 1 article long (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Won Ju Lim (jul-aou., p.83) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition des artistes Helen Frankenthaler et Moon Beom (oct., p. 66) 1 article court (Corée)
Adhérant aux principes traditionnels des paysagistes coréens, il explora de nouveau matériaux et approches de la peinture abstraite.

Mot clé: « principes traditionnels des paysagistes coréens »

2004

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yukio Nakagawa (jan., pp.38-41) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Wang du (mar., p.76) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yoko Ono (mai., p.77) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Koo Jeong A (mai., p.80) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yan Pei Ming (jul-aou., p. 84) 1 article court (Chine)
Pour les personnages, on retrouve bien sûr les portraits de *Mao* en noir et blanc qui l'ont fait connaître, celui de *Bruce Lee* … (…) On rencontre aussi un, puis deux, Papes, à l'incroyable présence. Jean Paul II devient en 2004 la nouvelle effigie religieuse, après Bouddha, à s'insérer dans le programme énoncé par l'artiste à ses débuts…

Mot clé: « Mao », « Bouddha »

2005

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Yuki Onodera (mar., pp.52-54) 1 article long (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Lee Kang So (avr., p. 69) 1 article court (Corée)
Il existe une riche histoire de la peinture de paysage en Corée, tout particulièrement au XX^{e} siècle. Le paysage a toujours induit l'artiste à penser en termes d'espace et de lieu… (…) Les peintures sont accrochées à côté de photographies en noir et blanc, qui sont des détails de maisons coréennes traditionnelles et de chemins de terre, images brutes de pierres et de bois… (…) Austères mais doux, les motifs linéaires des calligraphies sans prétention évoquent symboliquement le sommet des montagnes et contrastent avec les minuscules maisons isolées en aval. Ils apparaissent comme les signes d'une forme de solitude mystique, zen, signes de patience, d'authenticité, de disparition, en cette ère de matérialisme étourdissant.

Mot clé: « maisons coréennes traditionnelles », « zen »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tomoko Takahashi (mai., p.74) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Xiao Fan ru (jui., p. 79) 1 article court (Chine)
Cet ensemble, présenté en installation, évoque, non sans une ironie qui prend toute sa dimension sur le territoire chinois, tant la révolution culturelle maoïste que le goût traditionnel de ce pays pour la culture des fleurs et des jardins. (…) Ces clins d'œil au traditionnel art érotique chinois, phalliques et turgescents, mais aussi féminins et autrement productifs, sont accompagnés par quatre formes blanches en latex.

Mot clé: « révolution culturelle maoïste »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (oct., p.85) 1 article court (Japon): pas de remarque

2006

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Aki Lumi (fév., p.83) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadanori Yokoo (mai., p. 88) 1 article court (Japon)
La peinture de Yokoo se pénètre en esprit, tout comme le mandala, et elle lui emprunte sa force érotique et sa cruauté. (…) En surimpression, comme les « mille Bouddha » des ères passées et futures, des photos d'identité d'anonymes invoquent *l'Eveil de l'humanité*.

Mot clé: « mille Bouddha »

⊟ - présentation de l'exposition des artistes Jean Michel Meurice et Tadashi Kawamata (oct., p.88) 1 article court (Japon): pas de remarque

2007

⊏ - présentation de l'exposition des artistes Yuki Onodera et Pierre Faure (jan., p. 74) 1 article court (Japon)
Il s'agit de deux regards transversaux sur l'appréhension de la ville japonaise par un Occidental et l'interrogation des dimensions spectrales dans la représentation photographique des corps, de l'habitat et des lieux.

Mot clé: « ville japonaise par un Occidental »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Jun Yang (jan., p.85) 1 article court (Chine): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Tetsumi Kudo (fév., pp. 32-38) 1 article long (Japon)
A ses yeux, le Japon était un laboratoire d'expérimentation et les Japonais des cobayes sur qui on avait testé la radioactivité après que la bombe atomique fut tombée sur Hiroshima, le développement informatique des médias et la pollution industrielle liée à la croissance économique.

Mot clé: « radioactivité », « Hiroshima», « bombe atomique »

2008

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Lee Bul (fév., p. 83) 1 article court (Corée)
… les sculptures d'entrelacs de perles et de fils d'acier scintillent en hommage aux utopies de Bruno Taut, architecte qui a retenu l'attention de Lee Bul pour sa passion du verre, sa capacité à imaginer les projets les plus utopistes tout en développant concrètement une architecture moderniste soucieuse de progrès social (contrairement à l'architecture de béton fascisante du dictateur coréen Park Chung-hee). … Les montagnes symbolisent le mont Baekdu, considéré comme sacré dans la mythologie nationale coréenne, il en va de même du lac qui donne son titre à l'œuvre. (…) … signe d'espoir, un jour prochain, les Coréens du Sud pourront peut-être de nouveau accéder au mont Baekdu situé en Corée du Nord.

Mot clé: « Mont Baekdu », « mont Baekdu» , « Park Chung-hee »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Hana Usui (fév., p. 87) 1 article court (Japon) Sans doute peut-on retrouver dans la peinture d'Hana Usui tout ce qui caractérise la notion de beauté dans l'art japonais. Il y a de la suggestion : dans le dessin à l'encre traditionnel, les choses ne sont qu'insinuées et ébauchées, et cette peinture en noir et blanc laisse également libre cours à l'imagination du spectateur. L'irrégularité : les Japonais aiment l'imperfection, l'asymétrie et les contradictions. (…) Et il y a aussi et surtout le caractère indompté de cette peinture qui tire ses origines de la calligraphie japonaise traditionnelle.

Mot clé: « l'encre traditionnel », « calligraphie japonaise traditionnelle », « ses origines »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Cao Fei (mar., pp. 40-43) 1 article long (Chine)S'il n'est pas frontalement critique, le travail de Cao Fei se fait l'écho des mutations de la société chinoise et s'enrichit des collaborations et de la dynamique d'échanges mises en place pour chaque projet, à travers de multiples supports… (…) Présentée comme « *un hybride sommaire de communisme, de*

socialisme et de capitalisme », la structure imaginée par Cao Fei/China Tracy agrège tous les emblèmes de la Chine, des stéréotypes culturels-vélo et panda géant- jusqu'aux lieux symboliques de l'histoire récente du pays-barrage des Trois Gorges, place Tien An Men…

Mot clé: « emblèmes de la Chine », « stéréotypes culturels-vélo et panda géant », « place Tien An Men »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Jiro Nakayama (avr., p.88) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Cai Guo Qiang (jui., p. 88) 1 article court (Chine)

Pourtant, rien de morbide n'en émane : c'est que les œuvres n'évoquent la mort que prise dans une cosmologie dans le mouvement qui lie le passé (les tigres, lieu commun de l'estampe chinoise ; la poudre, inventée jadis en Chine) et le renouveau, ressenti à travers la beauté spectaculaire des pièces.

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Zhang Huan (sep., p. 78) 1 article court (Chine)

Dans la 22e rue, les visiteurs étaient confrontés à un bloc imposant de cendres compresses provenant de l'encens brûlé dans des temples chinois.

Mot clé: « temples chinois»

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Tadashi Kawamata (sep., p.86) 1 article court (Japon): pas de remarque

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Ruoji Ikeda (oct., p.97) 1 article court (Japon): pas de remarque

2009

⊏ - interview avec l'artiste Nobuyoshi Araki (fév., pp. 20-27) 1 article long (Japon)

Symbole – tout autant qu'instrument- de l'occidentalisation et de la modernisation du Japon à l'époque de son ouverture, vers le milieu du 19e siècle, la photographie a fini par devenir intimement liée à l'image que nous nous faisons de l'archipel, entre le stéréotype du touriste japonais qui photographie tout sur son passage et la réalité économique d'un pays qui inonde le monde des appareils les plus perfectionnés.

Mot clé: « occidentalisation », « stéréotype du touriste japonais »

⊏ - interview avec l'artiste Chihiro Minato (fév., pp. 28-34) 1 article long (Japon)

Quand on dit "la photographie japonaise, c'est évidemment une façon de parler, car c'est un domaine pluriel et varié, mais quelles en sont aujourd'hui les principales caractéristiques?

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Naoya Hatakemaya (fév., pp. 35-49) 1 article long (Japon)

Travestie en geisha, elle se tient face à la camera et enduit sensuellement son cou d'un maquillage blanc. S'agit-il d'une simple provocation face aux stéréotypes que nourrissent les Occidentaux envers le Japon ou bien est – ce, par son usage excessif, une destruction depuis l'intérieur même de l'exotisme qui est visée ? (…) Ce même genre de processus, ces derniers jours, était donc fortement activé en moi à propos du fait d'être « japonais ». .. L'intérêt porté par l'Occident à « la photographie japonaise » ne montre aucun signe d'affaiblissement, bien au contraire. Aux catégories qui existaient déjà depuis longtemps telles que « photographies faites au Japon », « photographies de photographes japonais », « photos visant à représenter le japon » s'est ajouté récemment, me semble-t-il, un « style » ayant certaines spécificités esthétiques et que l'on range sous l'expression « photographie japonais.

Mot clé: « exotisme », « être « japonais » », « L'intérêt porté par l'Occident »

⊟ - présentation de l'exposition de l'artiste Haegue Yang (avr., p.92) 1 article court (Corée): pas de remarque

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Yan pei Ming (avr., p. 79) 1 article court (Chine)

« Evidemment, l'intervention de Yan Pei-Ming partait de ce point, de l'enjeu majeur de faire encore une image peinte dans le temple d'une tradition admirée de tous. »

Mot clé: « le temple d'une tradition admirée de tous »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Ai Weiwei (oct., p. 87) 1 article court (Chine)

Les œuvres présentées, d'une facture impeccable avec un sens du monumental, font l'éloge du savoir-faire traditionnel chinois et la critique de la société de consommation occidentale.

Mot clé: « savoir-faire traditionnel chinois »

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Huang Yong Ping (déc., pp. 48-51) 1 article long (Chine)

Sur ce versant de l'écologie, et puisque Dieu joue finalement un rôle négligeable dans cette histoire, on peut imaginer que cette arche puise aussi dans la mythologie chinoise. (…) …ici, nous avons un épisode de l'Ancien Testament mâtiné de mythologie chinoise, qui prend corps dans un esquif de papier d'inspirations asiatiques, transportant des animaux récupérés aux quatre coins du monde.

Mot clé: « mythologie chinoise»

2010

⊏ - présentation de l'exposition de l'artiste Cai Guo-Qiang (jui., pp. 50-54) 1 article long (Chine)

Il y a aussi le domaine théorique et conceptuel. Dans la plupart de ses installations, Cai Guo-Qiang fait appel au Feng-Shui, cette discipline fondée sur un savoir ancestral asiatique (pour nous, Occidentaux, ce savoir parait plutôt relever de la croyance) qui porte sur la circulation des énergies dans l'espace.

Mot clé: « savoir ancestral asiatique »

Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue et décennie par décennie de 1971 à 2010

Flash Art

Décénnie 1971-1981

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article L	Nombre d'article C	Nombre d'article TT	Nombre d'article EX L	Nombre d'article EX C	Nombre d'article EX TT	EX(%) L	EX(%) C	EX(%) TT	Point L	Point C	Point TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1	3	4			0	0,00	0%	0%	300	300	600
1	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	1	3	4	1		1	100%	0%	25%	300	300	600
3	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
4	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
6	150	JP	US	PI	1933	M	On kawara		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
7	?	JP	JP	PO*	1904	M	Hiroshi Yokoyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	38039	KR	?	PI	?	F	Luna Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	?	?	M	Taka Timura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	3650	JP	DE	SC, IN, PH	1929	F	Takako Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	4	13	17	1	0	1	25%	0%	6%	1200	1300	2500

Décénnie 1981-1991

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article L	Nombre d'article C	Nombre d'article TT	Nombre d'article EX L	Nombre d'article EX C	Nombre d'article EX TT	EX(%) L	EX(%) C	EX(%) TT	Point L	Point C	Point TT
1	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	2	2	4			0	0%	0%	0%	600	200	800
2	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	2	1	3	1		1	50%	0%	33%	600	100	700
3	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
3	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
3	?	JP	?	PI	1957	M	Junji Kawashima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
3	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300

7	4827	CN	US	PI	1943	M	David Diao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	?	?	M	Hiroshi Kamo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	31919	JP	?	PO*	1951	M	Kazuo Kenmochi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	?	?	F	Kyoko Iwase		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	Naoko Goto	JP	?	Naoko Goto	?	F	Naoko Goto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	6311	JP	JP	SC	1928	M	Saburo Muraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	39508	JP	?	?	?	F	Satoru Kawagoe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	IN	?	M	Susumu Kamaya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	6	26	32	3	12	15	50%	46%	47%	1800	2600	4400
Décénnie 1991-2000																			
1	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	3		3	3		3	100%	0%	100%	900	0	900
1	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	1	5	6			0	0%	0%	0%	300	500	800
3	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa	2	2	4		2	2	0%	100%	50%	600	200	800
3	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
5	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
6	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
6	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
6	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
9	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		5	5		1	1	0%	20%	20%	0	500	500

10	2327	KR	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
10	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
10	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
10	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
14	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
15	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
15	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
15	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
15	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang du	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
15	36882	JP	?	PI, SC*	1937	?	Toshihiro Hamano	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
15	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
15	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
15	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
15	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
15	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
25	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
25	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan pei ming		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
25	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
25	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
25	19171	JP	JP	PI*	1963	F	Miran Fukuda		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
25	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
25	?	JP	JP	?*	1961	M	Kohdai Nakahara		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
25	4442	JP	JP	SC	1965	M	Kenji Yanobe		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
25	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
34	1758	CN	CN	PI	1957	M	Zhang Peili		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	?	?*	?	?	Yutaka Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	JP	?	MD*	?	F	Yumiko Ohmori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	6997	JP	JP	PI, IN, VI	1951	M	Yuichi Higashionna		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

34	28055	JP	?	MD*	1951	M	Yoshiro Negishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	38831	JP	?	?*	?	M	Yoshinori Tsuda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	38602	JP	JP	IN*	1955	M	Yoshiaki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	28607	KR	?	SC*	?	M	Yoon Dong Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	JP	JP	MD*	1966	?	Yasutaka Nakanowatari		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2051	CN	CN	PI	1956	M	Yang Jie Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2663	CN	CN	MD, IN	1957	M	Xu Tan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	39251	CN	CN	PI, SC*	?	M	Wu Man Wai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	35583	JP	JP	PI, IN	1960	M	Tsuyoshi Higashijima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		1	1		0	0	0%	0%	0%	0	100	100
34	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	26256	JP	JP	PO, SC*	1969	M	Takeharu Ogai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	15554	JP	JP	PI	1960	M	Takanobu Kobayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1265	JP	DE	VI, IN	?	M	Shimabuku		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	27991	JP	JP	VI, MD, IN*	1962	M	Shigeaki Iwai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4575	CN	CN	PO, VI, IN	1963	M	Shi Yong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	27889	JP	JP	PI, DP	1967	M	Satoshi Watanabe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2560	JP	JP	PO	1947	M	Ryuji Miyamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	33986	JP	JP	DP	1947	M	Ryoichi Majima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

34	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	20104	JP	?	IN	1953	M	Noboru Tsubaki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	23115	JP	JP	IN	1965	F	Minako Nishiyama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
34	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
		CN/US																	
34	3538		US	AR, SC	1959	F	Maya Lin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	11855	JP	JP	IN, PH	1953	M	Masato Nakamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	4954	CN	CN/US	PI	1946	M	Martin Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	13539	CN	CN	PI*	1968	M	Mao Yan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	3161	CN	CN	PI	1964	M	LiuYe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	3085	CN	US /CN	VI, SC, IN	1964	M	Lin Yilin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	JP	PI*	1945	?	Kubota Masataka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	JP	?	?*	?	?	Koln Kritik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	KR	KR	SC*	1961	M	Jung Hwa Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	18676	KR	KR	PI	1959	M	Jong-Sang Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	39251	CN	CN	PI	1911	M	Jackson Yu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	?	?*	?	M	Isamu Kawabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	KR	KR	VI, SC*	1942	M	Hyun Ki Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

34	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	35596	JP	?	?*	1971	M	Hiroshi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	17589	JP	?	SC, IN*	1962	M	Hironori Murai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	?	DN, SC*	?	?	Hiroka Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	35041	JP	JP	PI*	1963	M	Hideki Nakazawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	?	PI*	?	?	Hideki Nagahashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	38455	JP	JP	PI*	1958	M	Harutaka Matsumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	KR	KR	PI*	1950	M	Hang-Ryul Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	37001	KR	KR	IN*	?	M	Dong-Koo YUN		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong Hwa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	12271	KR	KR	PI	1955	M	Beom Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	JP	JP	?*	?	?	Ai Igawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	34225	KR	?	SC, IN*	?	F	Ahn Pil YUN		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	27	126	153	16	67	83	59%	53%	54%	8100	12600	20700
	Décénnie 2001-2010																		
1	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	2	3	5			0	0%	0%	0%	600	300	900
2	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	5	6	1	3	4	100%	60%	67%	300	500	800
3	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
3	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone	2	1	3	1	1	2	50%	100%	67%	600	100	700
5	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
6	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen		5	5		2	2	0%	40%	40%	0	500	500
7	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
7	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500

7	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
7	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
11	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
11	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
13	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
13	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
13	1712	CN	CN	PI	1965	M	Yan Lei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
13	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1961	M	Yuan Shun	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
14	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
15	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
16	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	6518	CN	CN	PO, IN	1975	F	Chen Lingyang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	2592	CN	US	PO, VI	1970	F	Cui Xiuwen		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
16	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong hwa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	2092	CN	CN	PI, PO, IN	1976	M	Liu Ding		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
16	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
16	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1966	M	Yang Maoyuan		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	8850	CN	CN	PI	1970	M	Zhang Xiaotao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200

16	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	2839	CN	CN	PI, IN	1969	M	Lu Hao		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
36	5341	KR	?	IN, PI	1969	M	Young Whan bae		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	8782	JP	JP	PI	1969	M	Akira Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	13541	JP	JP	PI*	1961	F	Arika Someya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	36945	JP	JP	PI	1974	F	Asae Soya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	10145	JP	JP	PI	1966	M	Atsushi Fukui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6446	JP	JP	PI, DS	1979	F	Aya Uekawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	3536	CN	CN	PO, IN	1968	M	Bai Yiluo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2986	KR	KR	VI, DI	1963	M	Beom Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2876	CN	CN	PO, PH	1967	M	Cang Xin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1352	CN	CN	IN	1962	M	Chen Shaoxiong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	3579	CN	CN	PI	1969	M	Chen Wenbo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	2434	CN	CN	PO	1981	M	Chi Peng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	38217	JP	JP	PI*	1969	F	Chieko Oshie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	16358	KR	KR	PI	1969	F	Chung Suejin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	36498	JP	NL	PI*	1974	M	Daishin Sumimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	32496	JP	CN	PI	1981	M	Daisuke Ohba		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	8072	KR	KR	SC*	1974	F	Donghee Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	14867	KR	KR	SC*	1976	M	Dongwook Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	16836	CN	CN	VI	1961	F	Ellen Pau		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6866	KR	US	DI	?	F	Eunjung Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1400	CN	CN	PI, IN	1966	M	Feng Mengbo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3732	CN	CN	PI	1968	M	Feng Zhengjie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2155	KR	KR	IN, PH	1964	M	Gimhongsok		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6060	KR	KR	IN	1978	M	Ham Jin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

36	15469	CN	CN	PO	1974	F	Han Bing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	11463	CN	CN	PO	1967	M	Han Lei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	11069	JP	DE	PO, PH*	1981	F	Hanayo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	5707	CN	UK	PI	1968	M	He Sen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	KR	KR	PO*	1963	M	Hein Kuhn Oh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	JP	?	PI*	1960	M	Hiroshi Honma		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	9130	KR	KR	SC, IN	1969	M	Hyungkoo Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	13892	KR	KR	PI*	1972	M	Hyunjhin Baik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4471	KR	KR	VI, IN	1969	M	Jeon joonho		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4128	KR	KR	DI	1971	F	Jewyo Rhii		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6453	KR	CN	PI, DP	1968	M	Ji Dachun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	24762	CN	KR	PI*	1978	F	Jihyun Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	37012	KR	KR	PI, IN*	1961	F	Jinyong Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2585	KR	KR	VI	1976	M	June Bum Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	39448	JP	?	?*	1984	F	Kasumi Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	15639	JP	US	PO*	1969	M	Katsuhiro Saiki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	27161	JP	JP	SC*	1972	F	Katsuyo Aoki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4145	JP	US	DI	1967	M	Kaz Oshiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	10683	JP	JP	PO	1979	F	Kazuna Taguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	14334	JP	NL	IN*	1957	F	Keiko Sato		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	33362	JP	JP	PI*	1958	M	Keizaburo Okamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	KR	KR	PI	1972	M	Ki soo Kwon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	KR	US	?*	1975	F	Kim Haeyoung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	12656	KR	?	PI*	1945	M	Kim Hong Joo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	33881	JP	?	PI*	?	M	Kozuki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

36	24706	JP	JP	PI*	1970	F	Kumi Machida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	KR	KR	IN, VI*	1967	M	Kyung Ho Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	CN	?	?*	?	F	Lance Fung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1358	JP/US	JP/US	PO, VI	1975	M	Laurel Nakadate		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	9997	CN	CN	PI	1971	M	Li Dafang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	9438	CN	CN	PO	1970	M	Li Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	37090	CN	CN	PH*	1966	M	Li Yifan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	9077	CN	CN	SC	1969	M	Li Zhanyang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	14094	CN	CN	SC	1976	F	Liang Shuo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3202	CN	CN	PO	1979	F	Liang Yue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	7765	CN	CN	PI	1963	M	Ling Jian		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	CN	CN	?*	1973	M	Li Songsong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	CN	CN	PI	1968	M	Lu Chungcheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	27038	CN	CN	PI*	1968	M	Ma Han		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	7543	JP	JP	PI, IN, PH	1957	M	Masato Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3066	KR	KR	VI, IN, PH	1968	F	Minouk Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	37000	JP	?	PI*	?	F	Miyuki Tsugami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2664	JP	?	PO, VI, SC	1972	M	Motohiko Odani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	14654	KR	KR	PI*	1971	F	Nakhee sung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	JP	JP	PI*	1985	F	Nao Kaneko		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	13621	JP	JP	PI	1966	M	Nobuya Hoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4391	JP	DE	PO	1971	F	Noguchi Rika		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	10035	KR	KR/CH	PI*	1977	M	Noori Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	25281	JP	DE	SC*	1983	F	Noriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

36	5439	CN	CN	PH	1977	M	Pak Sheung Chuen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	8252	CN	CN	PI	1977	M	Qiu Xiaofei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3527	JP	JP	PO	1972	F	Rinko Kawauchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	33531	JP	US	PI*	?	M	Ryuhei Rex yuasa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	KR	US	PI*	1971	F	Sang ah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	7307	KR	KR	PO	1974	M	Sanggil Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	18346	KR	KR	PI*	1977	F	Sejin Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	7897	KR	KR	SC	1964	F	Seoyoung Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	8071	KR	FR	SC*	1972	F	Seulgi Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	KR	KR	PI*	1974	M	Seung ho Yoo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4897	KR	KR	PO	1973	M	Seung Woo Back		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	6075	KR	CN	PI, PO, IN	1965	M	Sheng Qi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	32049	CN	CN	SC*	1975	M	Shi Zhongying		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	?	CN	CN	?*	1972	M	Shu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	31675	KR	KR	PI*	1980	F	So young choi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	32485	KR	KR	PI, IN*	1963	F	Sookyung Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4692	KR	KR	IN	1965	F	Sora Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	5062	KR	DE	PO, VI, IN	1968	F	Sunah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	18580	KR	?	PI*	1965	M	Sung Hun Kong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

36	?	KR	KR/NL	VI, IN*	1975	M	Sung Hwan kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	21717	KR	US	PI*	?	F	Sunny Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	?	JP	JP	PI*	?	F	Tabiaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	38571	JP	JP	PI*	?	M	Takayuki Kubo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	3900	JP	DE	PO, DI	1960	M	Tatsurou Bashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3003	KR	US	VI, PH*	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	39534	JP	?	?*	?	?	Tokuzo Yabitsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	6491	JP	UK	SC*	1972	M	Tomoaki Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	8025	JP	US	PI*	1974	F	Tracy Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6699	CN	CN	PI	1972	M	Wang Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	4280	CN	CN	PI	1969	M	Wang Xingwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	2374	CN	CN	PO	1961	M	Weng Fen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	7327	CN	CN	PI, PO	1973	M	Xiang Liqing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	11180	CN	CN	PO	1965	M	Xiao YU		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	8282	CN	CN	PI	1967	M	Xue Song		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	39313	CN	CN	?*	1970	M	Yang Mian		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1017	CN	CN	VI	1968	M	Yang Zhenzhong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	13164	JP	US	VI, SC, IN, PH	1973	F	Yasue Maetake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	37092	JP	?	?*	1977	F	Yasuko Fujiwara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiu Zhen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	Groupe	CN	?	Groupe	Groupe	Groupe	Yixiangju		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	34015	JP	UK	PI*	1974	F	Yo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

36	?	KR	?	PI, IN*	1966	M	Yong Baek Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	37917	KR	UK/FR	SC, IN*	1978	F	Youngmi Chun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	26156	JP	US	SC*	?	F	Yuka Otani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6451	JP	JP	PO, SC, IN	1971	F	Yuki Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	16516	JP	JP	SC*	1973	F	Yuko Murata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4513	CN	CN	VI	1964	M	Zhu Jia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
36	6748	CN	CN	PH	1972	M	Zhu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
36	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon Ito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	18	239	257	12	85	97	67%	36%	38%	5400	23900	29300
							Total 1971-2010	55	404	459	32	164	196	58%	41%	43%	16500	40400	56900

Art in America

Décennie
1971-1980

Rang	Rang Artfact	Pays d'orgine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
2	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
3	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
3	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
3	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
6	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	?	KR	US	SC, IN*	1957	M	Hyoung Nam Ahn		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	?	JP	US	PI*	?	F	Keico Prince		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
6	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

6	24684	JP	US	PI*	?	F	Michiko Itatani		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
6	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	150	JP	US	PI	1933	M	On kawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	?	JP	US	?*	1915	M	Richard Yokomi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	1	18	19	1	7	8	100%	39%	42%	300	1800	2100
		Décennie 1981-1990																	
1	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	1	1	2		1	1	0%	100%	50%	300	100	400
1	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
3	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
4	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
4	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi kusama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
7	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	?*	1923	M	Yoshiuni Ilda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	416	JP	DE	PI	1958	M	Yoshitomo Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	?	IN, SC*	?	M	Yonekichi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	38873	CN	US	PI*	?	M	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	31727	JP	JP	PI*	1938	M	Tomoharu Murakami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	22550	JP	JP	PI	1950	F	Toeko Tatsuno		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	US	SC*	1941	F	Tazuko Ichikawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	18365	JP	JP	IN	1940	M	Tatsuo Kawaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	Tara Suzuki	JP	US	PI*	?	M	Tara Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	JP	DS*	1936	M	Takao Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

7	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	US	PI*	?	F	Risa Sekiguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	12446	JP	JP	IN, SC*	1942	M	Nobuo Sekine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	24207	JP	US	PI	1918	F	Miyoko Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	JP	?*	?	F	Mie Takatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	US	SC*	1950	M	Masayuiki Oda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	21878	JP	US	PI*	1952	M	Marc Katano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	29215	CN	CN	PI*	1905	M	Luis Chan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	33561	JP/US	US	VI, PH, SC, PO*	1952	F	Linda Nishio		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	25512	JP	JP	DP*	1931	M	Kousai Hori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	?	PI*	1946	?	Kohichi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	19133	JP	DE/JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	38999	JP	?	?*	1955	F	Kaoru Hirabayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	36797	JP	JP	VI*	1927	M	Hiroshi Teshigahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	34149	JP	US	PH*	1948	M	Hirokazu Kosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	?	JP	?	SC*	?	M	Cusi Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
7	5764	JP/US	US	PI	1958	F	Carrie Yamaoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

7	Rikuro Okamoto	JP	?	IN, SC*	?	M	Rikuro Okamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
7	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	4	53	57	3	31	34	75%	58%	60%	1200	5300	6500
	Décennie 1991-2000																					
1	40	KR/US CN/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
2	3538		US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	2	1	3	1	1	2	50%	100%	67%	600	100	700
3	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
4	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
4	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
4	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
7	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	?	JP	JP	DS*	1944	M	Kansai Yamamoto	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	39588	JP	?	PI*	1943	M	Koji Kinutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	38060	JP	JP	?*	1953	M	Satoshi Yabuchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	402	JP	JP	PI*	1951	M	Yosumasa Morimura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
17	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
17	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
17	28188	CN	US	DP*	1963	M	Jackie Chang		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
17	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
17	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
18	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200

17	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
17	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
17	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
17	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
18	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	39588	JP	?	IN	1953	M	Akira Kamiyama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	4376	JP	JP/US	PI	1931	M	Ay-O		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	25502	CN	US	PI, VI*	1948	M	Bing Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	34128	KR	?	?*	1958	M	Byoung Yong Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byunghun Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	491	CN	US	IN, PI*	1957	M	Cai Guo-Qiang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	8409	KR	KR	DS, VI, IN	1957	M	Cho Duck-Hyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Guo Qiang Cai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	1990	KR	US	PI	1948	F	Hung Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	37238	KR	US	PI*	1957	F	Hwang Ju-Lie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	?	KR	KR	PI*	1919	M	Insik Quac		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	KR	US	PI*	?	F	Jung Hyng Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	32969	JP	JP	SC*	?	M	Junichi Kusaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	JP	JP	SC*	1953	M	Kazuo Takiguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	?	JP	?	?*	?	F	Keiko Hosokawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	23148	KR	KR	IN, SC*	1957	M	Keun Byung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

							Yook														
18	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	23544	JP	JP	PO	1913	F	Kineo Kuwabara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	Kodai Nakahara	JP	JP	PI*	1961	M	Kohdai Nakahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	JP	?	PO*	?	M	Kunihiko Takada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko ikemura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	CN	US	PI*	1941	F	Lily Yeh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	10008	KR	KR	PI*	1959	F	Lim Young-Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	17169	JP	US	PI	1960	M	Makoto Fujimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	JP	JP	PI*	?	F	Masami Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	?	JP	?	?*	?	M	Massaaki Nishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	29743	CN	CN/US	?*	?	M	May Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	JP	JP	SC*	1924	F	Minami Tada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

18	37503	JP	JP	SC*	1931	M	Morio Shinoda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	10119	JP	JP	PI, SC*	1946	F	Naoyoshi Hikosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	39680	JP	US/JP	PI, SC*	1949	M	Noda Masaaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	19715	KR	KR	PI*	1950	M	Ok-Sang Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	20608	JP	JP	DI	1928	M	Osamu Tezuka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	4315	JP/US	US	PI	1939	M	Roger Shimomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	32984	JP	JP	IN, DN*	1945	F	Shihoko Fukumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	6820	CN	US	DI	?	M	Simon Leung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	KR	US	?*	?	M	Sungmi Naylor		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	20115	JP	JP	AR	1941	M	Tadao Ando		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	3003	KR/US	US	PH, VI	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	?	JP	US	PI, DS*	1952	M	Tsugio Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	24827	KR	KR	PI	1918	M	Ucchin Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	26931	KR	FR	PI*	1904	M	Ungno Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	7302	JP	JP/US	PI	1932	M	Ushio Shinohara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	31898	KR	KR/US	PI*	1953	M	Wonsook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

18	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	33716	KR	US	PI	?	M	Yeong Gill Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	16693	JP	JP	PI, IN	1904	M	Yoshishige Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	28424	KR	FR	PI*	1928	M	YUN Hyong-Keun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	8504	KR	US	PI*	1964	F	Yunhee Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
18	36927	JP	JP	PI	1960	F	Yuumi Domoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-ki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
18	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	18	127	145	13	64	77	72%	50%	53%	5400	12700	18100
	Décennie 2001-2010																		
1	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
2	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
2	491	CN	US	IN, PI*	1957	M	Cai Guo-Qiang	2	1	3	2		2	100%	0%	67%	600	100	700
4	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	1	3	4	1	3	4	100%	100%	100%	300	300	600
4	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1	3	4	1	2	3	100%	67%	75%	300	300	600
6	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600

7	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
7	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiu Zhen	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
7	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
10	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
10	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
10	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
10	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
14	29711	JP	?	PO*	?	M	Fumimasa Hosokawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	6105	CN	CN	DI	1960	M	Ah Xian	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	2434	CN	CN	PO	?	M	Cni Peng	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	32012	JP	JP	PI*	1956	M	Kazumi Nakamura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	?	JP	?	?*	1966	?	Ryoji Oeda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	8580	CN	US	MD	1976	M	Tin-Kin Hung	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
14	1678	CN	CN	PO	1967	F	Xing Danwen	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
14	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300

14	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei Ji	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
37	14893	CN	US	SC, IN*	?	F	Cui Fei		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho Suh		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
37	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
37	26884	CN	US	PI*	?	F	Li-lan		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	18151	KR	US	PI*	1960	F	Ran Hwang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka Yokomizo		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	25904	CN	US	PI*	1975	F	Stella Lai		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	23747	JP	US	PI*	1952	F	Takako Yamaguchi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
37	17686	KR	US	PI*	1906	M	Yun Gee		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
37	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
37	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
57	14070	JP	JP	PI	1977	F	Ai Yamaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	6611	JP	JP/US	SC	1950	F	Akio Takamori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	CN/US	CN/US	PI*	1915	M	Andrew Chin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	6857	KR	KR/US	PO	1956	M	Atta Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	4572	JP	JP	PI, DS	1976	F	Aya Takano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	1355	JP	JP	DI	1975	F	Ayako Tabaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	KR	?	?*	?	M	Bae Young Jin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	25641	CN	US	IN*	?	F	Beili liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	11914	KR	US	PI	1960	M	Changha Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

57	3683	CN	CN	VI, IN	1975	F	Chen Qiulin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	38726	KR	KR	PI*	?	M	Cheol Yu Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2434	CN	CN	PO	1981	M	Chi Peng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	7727	JP	JP/BR	PI	1973	F	Chie Fueki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2110	JP	US	DP	1974	F	Chiho Aoshima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	17652	JP	?	DS	1973	F	Chinatsu Ban		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	8450	CN	US	MD*	1974	M	Christopher K. Ho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3084	CN	CN	PI	1962	M	Ding YI		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	30034	CN	CN	PI*	1963	M	Duan Jianghua		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	JP	JP	IN*	1961	M	Eiji Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	33863	KR	US	PI*	?	F	Ga Hae Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	CN	CN	PI*	1961	M	Gang Zhao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	38581	KR	?	?*	?	F	Haesook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	32867	JP	US	PI	1907	M	Hideo Date		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	23440	JP	US	PI*	1948	M	Hiro Yamagata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2136	CN	CN	PO	1965	M	Hong Hao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2588	CN	CN	PI, PO	1960	M	Hong Lei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	21122	KR	KR	IN, PI*	1941	M	Hwang Young Sung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	6980	KR	US	PI*	1952	M	Il Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	36802	KR	US	PI, DN*	1958	?	In-Hyung Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	39648	JP	JP	PI, DN*	?	M	Itsuo Kiritani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

57	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	23154	KR	US	SC*	1963	F	Jaye Moon		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3199	KR	US	IN	1971	F	Jean Shin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	17052	KR	KR	?*	1947	M	Jheon Soochenon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	7876	KR	KR/US	PI	1972	M	Jin Meyerson		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	KR	?	?	?	M	Jin Won Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen-Hatsushiba		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	25516	JP	US	SC, PI*	1943	F	Junko Yoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	KR	US	PI*	?	F	Juri Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	38163	JP	US	PI*	1964	M	Juri Morioka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	39116	KR	?	?*	?	M	K.S. Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	4145	JP	US	DI	1967	M	Kaz Oshiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	9086	JP	US	PO	1949	M	Kenro Izu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	21742	KR	US	PI, IN*	1941	F	Ke-Sook Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3704	JP	JP	PO	1946	M	Kohei Yoshiyuki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	18840	JP	US	PI*	1968	F	Kumi Yamashita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	KR	UK	SC*	1939	M	Li Yuduan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	26884	CN	US	PI	?	F	Li-lan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	18162	CN	US	?	?	F	Lin Yan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	1623	CN	CN	PI	1963	M	Liu Xiaodong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	12434	CN	CN	PI, IN*	1952	M	Lu Shengzhong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	4441	CN	CN	PI	-	M	Luo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	JP	?	?*	?	M	Manabu Sakaino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

57	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	28097	JP	US	PI*	1969	F	Masako kamiya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3395	JP	?	PO	1957	M	Masao Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	31972	JP	JP	SC*	1923	F	Masayuki Nagare		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	936	CN	CN	PO, VI	1964	M	Miao Xiaochun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	36883	JP	US	SC*	1943	M	Michihiro Kosuge		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	38467	KR	US	PI*	?	F	Miki Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	JP	JP	?*	1945	M	Min Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	35391	JP	JP	SC*	1952	M	Mitsukuni Takimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	16945	CN	CN	PO*	1970	F	Mu Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	32526	CN	US	PI*	1927	M	Mu Xin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	8644	JP	JP	IN*	1964	M	Muneteru Ujino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	15620	KR	KR	SC*	1964	M	Myungkeun Koh		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3957	CN	NL	PO, SC, IN	1964	M	Ni Haifeng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	36289	CN	US	PO	?	F	Nina Kuo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	JP	US	PI*	?	F	Noriko Sakanishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	38584	KR	US	PI*	1954	F	Path Soong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

57	7920	CN	CN	PI	1962	M	Qi Zhilong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2402	CN	CN	PI	1940	M	Qiu Shihaua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	23955	JP	JP	PI*	1953	F	Reiko Sudo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	7891	JP	US	SC, DS	1926	F	Ruth Asawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	14725	CN	CN	?*	1963	M	Shao Yinong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	29213	CN	US	PI	1955	M	Shen Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3426	CN	CN	MD, SC	1956	M	Shen Shaomin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3985	CN	CN	SC, IN	1969	M	Shi Jinsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	36465	JP	JP	PI*	1956	M	Shinichiro Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	19425	KR	KR	PI	1929	M	Sho Se-ok		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	36338	KR	KR	PI*	?	F	Sobin Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	28986	KR	US	IN*	?	F	Soo Sunny Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	33603	JP	JP	SC*	1947	M	Sueharu Fukami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	16771	KR	US	PO, SC, PH, VI*	1971	M	Suntek Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	39996	JP	?	SC*	?	M	Taiji Taomote		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	5675	JP	JP	IN	1970	M	Taiyo Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	JP	JP	SC*	1951	M	Takashi Fukai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

57	889	JP	DE	VI, IN, PH	1974	M	Takehito Koganezawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	37961	JP	US	PI*	1930	M	Takeshi Kawashima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	30151	CN	CN	PH*	?	M	Tan Dun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	30688	JP	US	SC, IN*	?	M	Taro Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	28337	JP	US	IN	1968	M	Tetsuya Yamada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	19650	JP	JP/US	PI, DP	1913	F	Toko Shinoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3617	JP	UK	PO	1965	F	Tomoko yoneda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	?	JP	?	PI*	1942	M	Toshihiro Sakuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	6461	CN	FR	SC	1949	M	Wang Keping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	9730	CN	CN	PI	1960	M	Wang Tiande		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	37635	CN	CN/US	PI, IN	1965	F	Weihong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan Ru		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3886	CN	US	PI	1966	M	Xiaoze Xie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei-Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	15311	CN	CN	PO	?	M	Yao Lu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

57	24796	CN	CN	PI	1974	M	Yi Chen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	?	JP	US/JP	PI*	?	M	Yoshiki Araki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	23060	JP	JP/DE	IN, SC*	1958	M	Yoshiyuki Miura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	10008	KR	KR	IN, SC*	1958	F	Young Sun Lim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	5050	CN	CN	PI	1966	F	Yu Hong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	29209	JP	US	PI*	1981	F	Yui Kugimiya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	23169	JP	US	PI, SC, IN*	1937	F	Yuki Nakamura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	5601	CN	US	AR	?	M	Yung Ho Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	2456	CN	CN	PI	1964	M	Zeng Fanzhi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	10871	CN	CN	PI, SC, PH, MD	1955	M	Zhang Jian-Jun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
57	9153	CN	CN	PI*	1952	M	Zhou Brothers		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
57	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	36	239	275	26	128	154	72%	54%	56%	10800	23900	34700
							Total 1971-2010	59	437	496	43	230	273	73%	53%	55%	17700	43700	61400

Artpress

Décennie 1971-1980

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Date de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	Point (L)	Point (C)	Point (TT)
1	?	KR	KR	SC, GV*	1918	F	Seung Ja Rhee		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
2	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
2	29543	JP	JP	DS	1948	M	Yoshihisa Kitatsuji	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
4	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

5	?	KR	KR	?	1942	M	Guen Young Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
5	39627	JP	JP	PI*	1943	M	Kenji Inumaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	39735	JP	JP	PI*	1906	M	Key Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	?	JP	JP	?*	1944	F	Masako Shibata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	31503	JP	JP	PI, SC*	1900	M	Sofu Teshigahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	28716	JP	?	?*	1923	M	Yoshikun Iida		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
5	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	2	14	16	1	2	3	50%	14%	19%	600	1400	2000
	Décennie 1981-1990																			
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	2	4	6	2	2	4	100%	50%	67%	600	400	1000
2	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
2	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
2	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
2	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei Ming	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
6	17892	JP	FR	PI, DP	1944	M	Aki Kuroda		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
6	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
8	35718	JP	FR	PO	1944	M	Jun Shiraoka	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
8	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
8	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
8	25512	JP	JP	DP*	1931	M	Kousai Hori	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
8	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
8	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
8	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
15	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
15	31176	KR	FR	PI*	1940	M	Kim En Joong		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
15	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
15	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

19	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	?	KR	KR	PI*	1936	M	Guiline Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	?	JP	?	SC*	?	?	Hajime Ikegaya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	?	JP	US	IN*	1939	?	Iiga Pang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	?	JP	?	?*	?	F	Michiko Yano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	34511	JP	FR	SC	1930	M	Takashi Naraha		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	39418	JP/US	FR	PI	1925	M	Ted Kurahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
19	19133	JP	JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
19	32949	JP	DE/JP	SC*	1950	M	Wakiro Sumi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	13	37	50	9	18	27	69%	49%	54%	3900	3700	7600
	Décennie 1991-2000																		
1	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600
2	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
3	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
3	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
3	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
6	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	29380	JP	?	PI*	1941	M	Ko Nakajima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	40	KR	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
12	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

12	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	?	CN	CN/FR/CH	PI*	1961	M	Qui Jie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	32987	JP	JP	IN	1953	F	Shigeko Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo Ja Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	?	CN	CN	PI*	1957	M	Xiao Xia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
12	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
12	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	12	21	33	9	12	21	75%	57%	64%	3600	2100	5700
	Décennie 2001-2010																		
1	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	2		2	2		2	100%	0%	100%	600	0	600
2	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
2	3969	JP	JP/FR	PO	1962	F	Yuki Onodera	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
4	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
5	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
6	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	33825	JP	JP	PO*	1960	M	Chihiro Minato	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho suh	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300

6	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
6	15388	JP	JP	IN*	1918	M	Yukio Nakagawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
7	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei Ming		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
8	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
8	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
10	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	26199	JP	FR	PO	1957	M	Aki Lumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byung Hun Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	30177	JP	DE	DS	1974	F	Hana Usui		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	?	CN	CN/US	PI*	1958	M	Jian Wang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	32550	JP	US	PI	1961	M	Jiro Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun Yang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	10954	KR	KR	PI	1943	M	Lee Kang So		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	?	KR	FR	IN, VI, PO*	1946	M	Soun gui Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

10	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang du		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	15531	CN	CN/FR	PI*	1954	M	Xiao Fan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan ru		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
10	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
10	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	19	36	55	14	17	31	74%	47%	56%	5700	3600	9300
							Total 1971-2010	46	108	154	33	49	82	72%	45%	53%	13800	10800	24600

Artforum

Décennie 1971-1980

Rang	Rang Artfact		Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
3	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
4	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
4	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
6	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
6	35818	JP	?	?*	?	M	Masashi Matsumoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
6	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	5	9	14	4	1	5	80%	11%	36%	1500	900	2400

Décennie 1981-1990

1	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi		5	5		1	1	0%	20%	20%	0	500	500
2	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
2	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
4	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
4	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400

6	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
7	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
7	8066	JP	JP	SC, IN*	1946	M	Noriyuki Haraguchi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
7	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
11	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
11	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
11	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
11	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
11	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
16	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	?	CN/UK	UK/CN	PI 1987*	?	F	Angela Ho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	39811	JP	JP/US	PI 1954*	?	M	Brian Yoshimi Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	?	KR	JP/DE	SC, IN*	1953	F	Choi Jae-Eun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	?	JP	?	SC*	1941	M	Fujii Chuichi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	3720	JP	DE	PI, PO, SC, IN	1947	M	Kazuo Katase		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	16615	JP	JP	PO	1951	M	Keiichi Tahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	6376	CN/US	US	IN, DI	1951	M	Mel Chin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	12741	CN/CA	CA	VI	1954	M	Paul Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	?	CN/US	US	VI, IN	1946	M	Ping Chong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	?	JP	?	PH*	?	M	Sankai Juku		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

16	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	20821	JP	?	PO	1939	M	Shigeo Anzai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	?	KR	US	PO	?	F	Sokhi Wagner		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	?	JP	?	?*	?	M	Tara Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	?	JP	?	PH*	?	F	Yasuko Nagamine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	35022	JP	US	PH*	?	F	Yoshiko Chuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
16	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
16	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	8	60	68	4	23	27	50%	38%	40%	2400	6000	8400
	Décennie 1991-2000																			
		KR/US																		
1	40		US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	2	3	5	1	1	2	50%	33%	40%	600	300	900
2	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	1	4	5	1	1	2	100%	25%	40%	300	400	700
3	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600
4	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
5	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
6	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
6	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400

6	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
9	7825	JP	JP	DN	1938	M	Issey Miyake		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
9	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
9	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
12	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
12	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
12	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
12	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
16	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
16	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
16	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
20	37669	JP	?	AR	?	M	Atsushi Kitagawara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	21641	JP	?	SC, VI, IN*	?	F	Heidi Kumao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	36428	JP	?	PI	1959	F	Mika Yoshizawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

20	?	KR	KR	SC	1942	M	Moon Seup Shim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	11039	JP	JP	PI	1971	M	Naoto Kawahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	?	JP	US	SC, IN*	1947	M	Osami Tanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	2402	CN	CN	PI*	1940	M	Qiu Shi Hua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	30633	JP	JP/US	IN	1950	F	Ritsuko taho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	28006	JP	JP	PH*	1960	M	Teiji Furuhashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	?	JP	CH	SC*	1904	M	Tshumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	?	CN	?	PI*	?	M	Weimin Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	6653	JP	US	PO	1921	M	Yasuhiro Ishimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	38873	CN	US	PI*	?	F	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
20	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
20	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	13	71	84	8	35	43	62%	49%	51%	3900	7100	11000
	Décennie 2001-2010																		
1	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	2	4	6	2	2	4	100%	50%	67%	600	400	1000
2	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
3	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	1	4	5	1	2	3	100%	50%	60%	300	400	700
4	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	2	1	3	1		1	50%	0%	33%	600	100	700
5	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600

5	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
7	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
7	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
9	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
9	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
11	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
11	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
13	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
13	3271	CN	CN	IN	1977	M	Chu Yun	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
13	15207	JP	JP	PH	1972	M	Hiroshi Sunairi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
13	8773	CN	CN	VI*	1970	M	Jia Zhang Ke	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
13	?	JP	DE	SC*	1976	M	Ken Ichiro Taniguchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
13	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
13	1615	JP/UK	DE/MX	IN	1982	M	Simon Fujiwara	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
13	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu zhen	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
21	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
21	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
21	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
21	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
21	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	3003	KR	US	VI, PH*	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
21	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju lim		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
21	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei ji		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
21	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
34	36377	JP	US	PI*	1972	F	Ayae Takahashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

34	2190	KR/US	US	PI	1961	M	Byron Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	27979	JP	JP	SC*	?	F	Chu Enoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	40028	CN	?	PI*	1973	F	Dai Qing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	18802	JP	US	PO, SC	1981	M	Futoshi Miyagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	23504	CN	FR CN	PI	1977	M	Hankang Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun yang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	6153	JP	ES	?*	1966	F	Kaoru Katayama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	4145	JP	US	SC*	1967	M	Kaz Oschiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2347	JP	US	VI, IN	1975	M	Koki Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	33896	KR	?	PI*	?	M	Lee Inhyeon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	20853	CN	DE	SC*	1974	M	Lei Xue		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

34	4559	CN	CN	PI	1973	M	Li songsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	1829	CN	CN	SC, IN	1962	M	Liu Jianhua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	23848	JP	DE	PI	?	M	Maki Na Kamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	16733	JP	US	SC, IN*	1973	F	Maki Tamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4615	JP	JP	MD	1956	M	Masaki Fujihata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	9329	KR	UK	SC, PI*	1967	F	Meekyoung Shin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	13949	CN	CN/DE	PI	1966	M	Meng Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	13574	JP	DE	PI	1973	F	Miwa Ogasawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	KR	KR	SC, PI*	1958	M	Noh Sang Kyoon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	13506	KR	KR	PI*	1956	M	Oh Chi Gyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	DE	PO*	1971	F	Rika Noguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	17001	JP	JP	PI*	1963	M	Risaku Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	KR	KR	PI*	1970	M	Roh Choong Hyun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	CN	CN	SC*	1969	M	Shi Quing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	5295	KR	US	VI	?	M	Shin Il Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka Yokomizo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

34	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	11291	CN	CN	PI	1977	F	Song Kun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	?	KR	US	PI*	1979	?	Soo Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	?	KR	?	PH*	?	M	Sung Neung Kyung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	8677	JP	JP	PO	1963	M	Taiji Matsue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	3183	JP	US	MD, VI	1974	M	Takeshi Murata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	39319	JP	?	PI*	?	M	Tamotsu Ikeya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	6717	JP	JP	IN	1978	M	Teppei Kaneuji		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	2830	CN	CN	PO, VI	1960	M	Wang Gongxin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	8365	CN	CN	PI	1976	M	Wang Guangle		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan pei Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	6013	JP	US	IN	1952	M	Yoshitaka Amano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	39883	KR	KR	PI*	?	F	Yuhee Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
34	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	37146	JP	JP	SC*	1981	M	Yuuki Matsumura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4002	CN	CN	PI	1965	M	Zhang Enli		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	33642	CN	CN	PI, SC	1969	M	Zhang Hui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

34	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
34	38869	KR	KR	PI*	?	F	Zuyoung Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
Total								22	148	170	15	75	90	68%	51%	53%	6600	14800	21400
Total 1971-2010								48	288	336	31	134	165	65%	47%	49%	14400	28800	43200

Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est décennie par décennie de 1971 à 2010 pour les quatre revues d'art (*Art in America, Artforum, Flash Art, Artpress*)

Décennie 1971-1980

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom d'artiste	Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	3	8	11	2	1	3	67%	13%	27%	900	800	1700
2	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	2	8	10	1	1	2	50%	13%	20%	600	800	1400
3	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	1	3	4	1		1	100%	0%	25%	300	300	600
4	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
5	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
6	150	JP	US	PI	1933	M	On kawara		4	4			0	0%	0%	0%	0	400	400
6	?	KR	KR	SC, GV*	1918	F	Seung Ja Rhee		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
6	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
9	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
9	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
9	29543	JP	JP	DS	1948	M	Yoshihisa Kitatsuji	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
13	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
13	?	KR	KR	?*	1942	M	Guen Young Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
13	?	JP	JP	PO*	1904	M	Hiroshi Yokoyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	?	KR	US	SC, IN*	1957	M	Hyoung Nam Ahn		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	?	JP	US	PI*	?	F	Keico Prince		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
13	39627	JP	JP	PI*	1943	M	Kenji Inumaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

13	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
13	39735	JP	JP	PI*	1906	M	Key Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	38039	KR	?	PI	?	F	Luna Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	?	JP	JP	?*	1944	F	Masako Shibata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	35818	JP	?	?*	?	M	Masashi Matsumoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	24684	JP	US	PI*	?	F	Michiko Itatani		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
13	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	?	JP	US	?*	1915	M	Richard Yokomi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	31503	JP	JP	PI, SC*	1900	M	Sofu Teshigahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	?	JP	?	?	?	M	Taka Timura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	3650	JP	DE	SC, IN, PH	1929	F	Takako Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	28716	JP	?	?*	1923	M	Yoshikun Iida		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
13	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1	7		0	0%	0%	0%	0	100	100
							Total	12	54	66		10	17	58%	19%	26%	3600	5400	9000
	Décennie 1981-1990																		
1	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	3	8	11		3	3	0%	38%	27%	900	800	1700
2	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	3	10	13	3	6	9	100%	60%	69%	900	1000	1900
3	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	2	4	6		1	1	0%	25%	17%	600	400	1000
4	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1	6	7	1	1	2	100%	17%	29%	300	600	900
4	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	3	1	4	2		2	67%	0%	50%	900	100	1000
6	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	1	5	6			0	0%	0%	0%	300	500	800
7	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
7	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		6	6		1	1	0%	17%	17%	0	600	600
7	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	2	1	3	2		2	100%	0%	67%	600	100	700

10	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	3	4		1	1	0%	33%	25%	300	300	600
11	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
11	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
13	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
14	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
14	25512	JP	JP	DP*	1931	M	Kousai Hori	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
14	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei Ming	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
14	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
18	17892	JP	FR	PI, DP	1944	M	Aki Kuroda		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
18	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
18	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
18	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
18	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
23	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
23	35718	JP	FR	PO	1944	M	Jun Shiraoka	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
23	?	JP	?	PI	1957	M	Junji Kawashima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
23	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
23	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
23	8066	JP	JP	SC, IN*	1946	M	Noriyuki Haraguchi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
23	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
30	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
30	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
30	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
30	31176	KR	FR	PI*	1940	M	Kim En Joong		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
30	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	?	JP	?	?*	?	M	Tara Suzuki		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

30	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
30	19133	JP	DE/JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
43	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	CN/UK	UK/CN	PI 1987*	?	F	Angela Ho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	39811	JP	JP/US	PI 1954*	?	M	Brian Yoshimi Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	5764	JP/US	US	PI	1958	F	Carrie Yamaoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	KR	JP/DE	SC, IN*	1953	F	Choi Jae-Eun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	SC*	?	M	Cusi Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	SC*	1941	M	Fujii Chuichi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	KR	KR	PI*	1936	M	Guiline Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	SC*	?	?	Hajime Ikegaya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	34149	JP	US	PH*	1948	M	Hirokazu Kosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	?	?*	?	M	Hiroshi Kamo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	36797	JP	JP	VI*	1927	M	Hiroshi Teshigahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	US	IN*	1939	?	Iiga Pang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	38999	JP	?	?*	1955	F	Kaoru Hirabayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	3720	JP	DE	PI, PO, SC, IN	1947	M	Kazuo Katase		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	31919	JP	?	PO*	1951	M	Kazuo Kenmochi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	16615	JP	JP	PO	1951	M	Keiichi Tahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	?	PI*	1946	?	Kohichi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	?	?	F	Kyoko Iwase		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

43	33561	JP/US	US	VI, PH, SC, PO*	1952	F	Linda Nishio		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	29215	CN	CN	PI*	1905	M	Luis Chan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	21878	JP	US	PI*	1952	M	Marc Katano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	US	SC*	1950	M	Masayuiki Oda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	6376	CN/US	US	IN, DI	1951	M	Mel Chin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	?*	?	F	Michiko Yano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	JP	?*	?	F	Mie Takatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	24207	JP	US	PI	1918	F	Miyoko Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	Naoko Goto	JP	?	Naoko Goto	?	F	Naoko Goto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	12446	JP	JP	IN, SC*	1942	M	Nobuo Sekine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	12741	CN/CA	CA	VI	1954	M	Paul Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	CN/US	US	VI, IN	1946	M	Ping Chong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	US	PI*	?	F	Risa Sekiguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	6311	JP	JP	SC	1928	M	Saburo Muraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	?	PH*	?	M	Sankai Juku		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	39508	JP	?	?	?	F	Satoru Kawagoe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	20821	JP	?	PO	1939	M	Shigeo Anzai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	KR	US	PO	?	F	Sokhi Wagner		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	IN	?	M	Susumu Kamaya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

43	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	JP	DS*	1936	M	Takao Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	34511	JP	FR	SC	1930	M	Takashi Naraha		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	18365	JP	JP	IN	1940	M	Tatsuo Kawaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	US	SC*	1941	F	Tazuko Ichikawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	39418	JP/US	FR	PI	1925	M	Ted Kurahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	22550	JP	JP	PI	1950	F	Toeko Tatsuno		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	31727	JP	JP	PI*	1938	M	Tomoharu Murakami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	32949	JP	?	SC*	1950	M	Wakiro Sumi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	?	PH*	?	F	Yasuko Nagamine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	38873	CN	US	PI*	?	M	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	?	JP	?	IN, SC*	?	M	Yonekichi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	35022	JP	US	PH*	?	F	Yoshiko Chuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	416	JP	DE	PI	1958	M	Yoshitomo Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	?	JP	?	?*	1923	M	Yoshiuni Ilda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
43	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
43	Rikuro Okamoto	JP	?	IN, SC*	?	M	Rikuro Okamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	31	176	207	19	84	103	61%	48%	50%	9300	17600	26900
	Décennie 1991-2000																		
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	5	10	15	3	2	5	60%	20%	33%	1500	1000	2500
2	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	2	9	11	1	5	6	50%	56%	55%	600	900	1500

2	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	4	4	8	2	1	3	50%	25%	38%	1200	400	1600
4	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	2	8	10	1	2	3	50%	25%	30%	600	800	1400
5	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	2	7	9	2	4	6	100%	57%	67%	600	700	1300
5	491	CN	US	IN, PI*	1957	M	Cai Guo-Qiang	4	1	5	4	1	5	100%	100%	100%	1200	100	1300
7	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura	2	6	8	2	4	6	100%	67%	75%	600	600	1200
8	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	2	5	7	2	4	6	100%	80%	86%	600	500	1100
9	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	1	7	8	1	5	6	100%	71%	75%	300	700	1000
9	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	2	5	7	1		1	50%	0%	14%	600	500	1100
9	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	2	4	6	1		1	50%	0%	17%	600	400	1000
9	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	3	1	4	1		1	33%	0%	25%	900	100	1000
13	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa	2	3	5		2	2	0%	67%	40%	600	300	900
13	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	2	2	4			0	0%	0%	0%	600	200	800
15	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima	1	5	6	1	2	3	100%	40%	50%	300	500	800
15	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
15	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	2	2	4	1	1	2	50%	50%	50%	600	200	800
15	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	2	2	4	2	2	4	100%	100%	100%	600	200	800
15	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	2	2	4	1	2	3	50%	100%	75%	600	200	800
20	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1	4	5	1	4	5	100%	100%	100%	300	400	700
20	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1	4	5			0	0%	0%	0%	300	400	700
20	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
23	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo	1	3	4	1	3	4	100%	100%	100%	300	300	600
23	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	2		2	2		2	100%	0%	100%	600	0	600
23	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600
26	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
27	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		4	4		2	2	0%	50%	50%	0	400	400
27	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		4	4		1	1	0%	25%	25%	0	400	400
27	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400

							Wakabayashi															
27	23115	JP	JP	IN	1965	F	Minako Nishiyama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
27	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
27	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
27	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
27	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
35	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
35	7825	JP	JP	DN	1938	M	Issey Miyake		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
35	?	JP	JP	?*	1961	M	Kohdai Nakahara		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
35	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
35	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
35	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
35	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
35	?	JP	JP	DS*	1944	M	Kansai Yamamoto	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	29380	JP	?	PI*	1941	M	Ko Nakajima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	39588	JP	?	PI*	1943	M	Koji Kinutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	38060	JP	JP	?*	1953	M	Satoshi Yabuchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
35	36882	JP	?	PI, SC*	1937	?	Toshihiro Hamano	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
35	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
35	402	JP	JP	PI*	1951	M	Yosumasa Morimura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
51	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
51	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
51	28188	CN	US	DP*	1963	M	Jackie Chang		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
51	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

51	4442	JP	JP	SC	1965	M	Kenji Yanobe		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young Chun		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	19171	JP	JP	PI*	1963	F	Miran Fukuda		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
51	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
51	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan pei ming		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
51	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
51	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
82	34225	KR	?	SC, IN*	?	F	Ahn Pil YUN		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	JP	?*	?	?	Ai Igawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	39588	JP	?	IN	1953	M	Akira Kamiyama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	37669	JP	?	AR	?	M	Atsushi Kitagawara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

82	4376	JP	JP/US	PI	1931	M	Ay-O		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	12271	KR	KR	PI	1955	M	Beom Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	25502	CN	US	PI, VI*	1948	M	Bing Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	34128	KR	?	?	1958	M	Byoung Yong Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byunghun Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	8409	KR	KR	DS, VI, IN	1957	M	Cho Duck-Hyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong Hwa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	37001	KR	KR	IN*	?	M	Dong-Koo YUN		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Guo Qiang Cai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	KR	KR	PI*	1950	M	Hang-Ryul Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	38455	JP	JP	PI*	1958	M	Harutaka Matsumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	21641	JP	?	SC, VI, IN*	?	F	Heidi Kumao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	?	PI*	?	?	Hideki Nagahashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	35041	JP	JP	PI*	1963	M	Hideki Nakazawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	JP	?	DN, SC*	?	?	Hiroka Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	17589	JP	?	SC, IN*	1962	M	Hironori Murai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	35596	JP	?	?*	1971	M	Hiroshi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	37238	KR	US	PI*	1957	F	Hwang Ju-Lie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	KR	KR	VI, SC*	1942	M	Hyun Ki Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	KR	KR	PI*	1919	M	Insik Quac		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	?	?*	?	M	Isamu Kawabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	39251	CN	CN	PI*	1911	M	Jackson Yu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

82	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	18676	KR	KR	PI	1959	M	Jong-Sang Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	KR	KR	SC*	1961	M	Jung Hwa Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	KR	US	PI*	?	F	Jung Hyng Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	32969	JP	JP	SC*	?	M	Junichi Kusaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	JP	SC*	1953	M	Kazuo Takiguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	JP	?	?*	?	F	Keiko Hosokawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	23148	KR	KR	IN, SC*	1957	M	Keun Byung Yook		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	23544	JP	JP	PO	1913	F	Kineo Kuwabara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	?	?*	?	?	Koln Kritik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	JP	PI*	1945	?	Kubota Masataka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	?	PO*	?	M	Kunihiko Takada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko ikemura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	CN	US	PI*	1941	F	Lily Yeh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	10008	KR	KR	PI*	1959	F	Lim Young-Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	3085	CN	US /CN	VI, SC, IN	1964	M	Lin Yilin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

82	3161	CN	CN	PI	1964	M	LiuYe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	17169	JP	US	PI	1960	M	Makoto Fujimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	13539	CN	CN	PI*	1968	M	Mao Yan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	JP	PI*	?	F	Masami Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	11855	JP	JP	IN, PH	1953	M	Masato Nakamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	JP	?	?*	?	M	Massaaki Nishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	29743	CN	CN/US	?*	?	M	May Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	36428	JP	?	PI	1959	F	Mika Yoshizawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	JP	SC*	1924	F	Minami Tada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	KR	KR	SC	1942	M	Moon Seup Shim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	37503	JP	JP	SC*	1931	M	Morio Shinoda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	11039	JP	JP	PI	1971	M	Naoto Kawahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	10119	JP	JP	PI, SC*	1946	F	Naoyoshi Hikosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	20104	JP	?	IN	1953	M	Noboru Tsubaki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	39680	JP	US/JP	PI, SC*	1949	M	Noda Masaaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	19715	KR	KR	PI*	1950	M	Ok-Sang Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	US	SC, IN*	1947	M	Osami Tanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	20608	JP	JP	DI	1928	M	Osamu Tezuka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

82	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	2402	CN	CN	PI*	1940	M	Qiu Shi Hua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	CN	CN/FR/CH	PI*	1961	M	Qui Jie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	30633	JP	JP/US	IN	1950	F	Ritsuko Taho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	4315	JP/US	US	PI	1939	M	Roger Shimomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	33986	JP	JP	DP	1947	M	Ryoichi Majima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	2560	JP	JP	PO	1947	M	Ryuji Miyamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	27889	JP	JP	PI, DP	1967	M	Satoshi Watanabe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	4575	CN	CN	PO, VI, IN	1963	M	Shi Yong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	27991	JP	JP	VI, MD, IN*	1962	M	Shigeaki Iwai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	32987	JP	JP	IN	1953	F	Shigeko Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	32984	JP	JP	IN, DN*	1945	F	Shihoko Fukumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	1265	JP	DE	VI, IN	?	M	Shimabuku		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	6820	CN	US	DI	?	M	Simon Leung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	KR	US	?*	?	M	Sungmi Naylor		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	20115	JP	JP	AR	1941	M	Tadao Ando		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	15554	JP	JP	PI	1960	M	Takanobu Kobayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	26256	JP	JP	PO, SC*	1969	M	Takeharu Ogai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	28006	JP	JP	PH*	1960	M	Teiji Furuhashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	3003	KR/US	US	PH, VI	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	CH	SC*	1904	M	Tshumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	US	PI, DS*	1952	M	Tsugio Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

82	35583	JP	JP	PI, IN	1960	M	Tsuyoshi Higashijima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	24827	KR	KR	PI	1918	M	Ucchin Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	26931	KR	FR	PI*	1904	M	Ungno Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	7302	JP	JP/US	PI	1932	M	Ushio Shinohara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	CN	?	PI*	?	M	Weimin Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	31898	KR	KR/US	PI*	1953	M	Wonsook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	39251	CN	CN	PI, SC*	?	M	Wu Man Wai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	CN	CN	PI*	1957	M	Xiao Xia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	2663	CN	CN	MD, IN	1957	M	Xu Tan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	2051	CN	CN	PI	1956	M	Yang Jie Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	6653	JP	US	PO	1921	M	Yasuhiro Ishimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	JP	JP	MD*	1966	?	Yasutaka Nakanowatari		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	38873	CN	US	PI*	?	F	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	33716	KR	US	PI	?	M	Yeong Gill Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	28607	KR	?	SC*	?	M	Yoon Dong Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	38602	JP	JP	IN*	1955	M	Yoshiaki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	38831	JP	?	?*	?	M	Yoshinori Tsuda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	28055	JP	?	MD*	1951	M	Yoshiro Negishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	16693	JP	JP	PI, IN	1904	M	Yoshishige Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	6997	JP	JP	PI, IN, VI	1951	M	Yuichi Higashionna		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	?	JP	?	MD*	?	F	Yumiko Ohmori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	28424	KR	FR	PI*	1928	M	YUN Hyong-Keun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	8504	KR	US	PI*	1964	F	Yunhee Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
82	?	JP	?	?*	?	?	Yutaka Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

82	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	36927	JP	JP	PI	1960	F	Yuumi Domoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
82	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-ki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	70	345	415	46	178	224	66%	52%	54%	21000	34500	55500
Décennie 2001-2010																			
1	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	6	8	14	6	5	11	100%	63%	79%	1800	800	2600
2	491	CN	US	IN, PI*	1957	M	Cai Guo-Qiang	4	9	13	4	4	8	100%	44%	62%	1200	900	2100
3	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	5	6	11	5	4	9	100%	67%	82%	1500	600	2100
4	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	3	9	12	3	6	9	100%	67%	75%	900	900	1800
5	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	3	6	9	2	2	4	67%	33%	44%	900	600	1500
5	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	3	6	9			0	0%	0%	0%	900	600	1500
7	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	3	5	8	1		1	33%	0%	13%	900	500	1400
8	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	3	4	7	3	3	6	100%	75%	86%	900	400	1300
9	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	4	1	5	3		3	75%	0%	60%	1200	100	1300
9	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho suh	2	6	8	2	2	4	100%	33%	50%	600	600	1200
9	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	2	6	8	2	5	7	100%	83%	88%	600	600	1200
12	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen	1	7	8		2	2	0%	29%	25%	300	700	1000
13	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	2	4	6	1		1	50%	0%	17%	600	400	1000
13	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		9	9		8	8	0%	89%	89%	0	900	900
15	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	3	1	4	2		2	67%	0%	50%	900	100	1000
16	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		8	8		3	3	0%	38%	38%	0	800	800
17	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	5	6			0	0%	0%	0%	300	500	800
17	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh	1	5	6	1	3	4	100%	60%	67%	300	500	800
17	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1	5	6	1	5	6	100%	100%	100%	300	500	800
20	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	2	2	4			0	0%	0%	0%	600	200	800
20	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		7	7		6	6	0%	86%	86%	0	700	700
20	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
20	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800

20	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
20	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone	2	2	4	1	1	2	50%	50%	50%	600	200	800
26	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A	1	4	5			0	0%	0%	0%	300	400	700
27	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		6	6		1	1	0%	17%	17%	0	600	600
27	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		6	6			0	0%	0%	0%	0	600	600
29	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim	1	3	4	1	3	4	100%	100%	100%	300	300	600
30	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		5	5		4	4	0%	80%	80%	0	500	500
30	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600
32	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
32	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
32	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiu Zhen	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
32	3969	JP	JP/FR	PO	1962	F	Yuki Onodera	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
32	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei Ji	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
32	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
38	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		4	4		1	1	0%	25%	25%	0	400	400
38	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		4	4			0	0%	0%	0%	0	400	400
38	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		4	4			0	0%	0%	0%	0	400	400
38	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei-Ming		4	4		4	4	0%	100%	100%	0	400	400
38	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		4	4		2	2	0%	50%	50%	0	400	400
38	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		4	4		4	4	0%	100%	100%	0	400	400
44	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
44	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
44	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
44	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
44	1712	CN	CN	PI	1965	M	Yan Lei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
44	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1961	M	Yuan Shun	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
50	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	4145	JP	US	SC*	1967	M	Kaz Oschiro		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300

50	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
50	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
50	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
50	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka Yokomizo		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
50	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
50	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	3003	KR	US	VI, PH*	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
50	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
50	26884	CN	US	PI*	?	F	Li-lan		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
69	6105	CN	CN	DI	1960	M	Ah Xian	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	33825	JP	JP	PO*	1960	M	Chihiro Minato	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	3271	CN	CN	IN	1977	M	Chu Yun	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	2434	CN	CN	PO	?	M	Cni Peng	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	15207	JP	JP	PH	1972	M	Hiroshi Sunairi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	32012	JP	JP	PI*	1956	M	Kazumi Nakamura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	?	JP	DE	SC*	1976	M	Ken Ichiro Taniguchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	?	JP	?	?*	1966	?	Ryoji Oeda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	1615	JP/UK	DE/MX	IN	1982	M	Simon Fujiwara	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300

69	8580	CN	US	MD	1976	M	Tin-Kin Hung	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	1678	CN	CN	PO	1967	F	Xing Danwen	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	15388	JP	JP	IN*	1918	M	Yukio Nakagawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	8773	CN	CN	VI*	1970	M	Jia Zhang Ke	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
69	29711	JP	?	PO*	?	M	Fumimasa Hosokawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
69	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
91	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	6518	CN	CN	PO, IN	1975	F	Chen Lingyang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	2434	CN	CN	PO	1981	M	Chi Peng		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	14893	CN	US	SC, IN*	?	F	Cui Fei		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	2592	CN	US	PO, VI	1970	F	Cui Xiuwen		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong hwa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun yang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	2092	CN	CN	PI, PO, IN	1976	M	Liu Ding		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200

91	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	18151	KR	US	PI*	1960	F	Ran Hwang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	25904	CN	US	PI*	1975	F	Stella Lai		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	23747	JP	US	PI*	1952	F	Takako Yamaguchi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
91	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
91	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan Ru		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1966	M	Yang Maoyuan		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	17686	KR	US	PI*	1906	M	Yun Gee		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	8850	CN	CN	PI	1970	M	Zhang Xiaotao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
91	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon Ito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
139	2839	CN	CN	PI, IN	1969	M	Lu Hao		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
139	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	?	?	?	M	Bae Young Jin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4559	CN	CN	PI	1973	M	Li songsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

139	14070	JP	JP	PI	1977	F	Ai Yamaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	26199	JP	FR	PO	1957	M	Aki Lumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6611	JP	JP/US	SC	1950	F	Akio Takamori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	8782	JP	JP	PI	1969	M	Akira Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	CN/US	CN/US	PI*	1915	M	Andrew Chin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13541	JP	JP	PI*	1961	F	Arika Someya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	36945	JP	JP	PI	1974	F	Asae Soya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	10145	JP	JP	PI	1966	M	Atsushi Fukui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6857	KR	KR/US	PO	1956	M	Atta Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4572	JP	JP	PI, DS	1976	F	Aya Takano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6446	JP	JP	PI, DS	1979	F	Aya Uekawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	36377	JP	US	PI*	1972	F	Ayae Takahashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1355	JP	JP	DI	1975	F	Ayako Tabaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3536	CN	CN	PO, IN	1968	M	Bai Yiluo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	25641	CN	US	IN*	?	F	Beili liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2986	KR	KR	VI, DI	1963	M	Beom Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2190	KR/US	US	PI	1961	M	Byron Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byung Hun Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2876	CN	CN	PO, PH	1967	M	Cang Xin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	11914	KR	US	PI	1960	M	Changha Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3683	CN	CN	VI, IN	1975	F	Chen Qiulin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1352	CN	CN	IN	1962	M	Chen Shaoxiong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3579	CN	CN	PI	1969	M	Chen Wenbo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	38726	KR	KR	PI*	?	M	Cheol Yu Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7727	JP	JP/BR	PI	1973	F	Chie Fueki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	38217	JP	JP	PI*	1969	F	Chieko Oshie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2110	JP	US	DP	1974	F	Chiho Aoshima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	17652	JP	?	DS	1973	F	Chinatsu Ban		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8450	CN	US	MD*	1974	M	Christopher K. Ho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	27979	JP	JP	SC*	?	F	Chu Enoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

139	16358	KR	KR	PI	1969	F	Chung Suejin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	40028	CN	?	PI*	1973	F	Dai Qing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	36498	JP	NL	PI*	1974	M	Daishin Sumimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	32496	JP	CN	PI	1981	M	Daisuke Ohba		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3084	CN	CN	PI	1962	M	Ding YI		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	8072	KR	KR	SC*	1974	F	Donghee Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	14867	KR	KR	SC*	1976	M	Dongwook Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	30034	CN	CN	PI*	1963	M	Duan Jianghua		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	JP	IN*	1961	M	Eiji Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	16836	CN	CN	VI	1961	F	Ellen Pau		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6866	KR	US	DI	?	F	Eunjung Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1400	CN	CN	PI, IN	1966	M	Feng Mengbo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3732	CN	CN	PI	1968	M	Feng Zhengjie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	18802	JP	US	PO, SC	1981	M	Futoshi Miyagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	33863	KR	US	PI*	?	F	Ga Hae Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	CN	CN	PI*	1961	M	Gang Zhao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2155	KR	KR	IN, PH	1964	M	Gimhongsok		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	38581	KR	?	?	?	F	Haesook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6060	KR	KR	IN	1978	M	Ham Jin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	15469	CN	CN	PO	1974	F	Han Bing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	11463	CN	CN	PO	1967	M	Han Lei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	30177	JP	DE	DS	1974	F	Hana Usui		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	11069	JP	DE	PO, PH*	1981	F	Hanayo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	23504	CN	FR CN	PI	1977	M	Hankang Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5707	CN	UK	PI	1968	M	He Sen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	KR	PO*	1963	M	Hein Kuhn Oh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	32867	JP	US	PI	1907	M	Hideo Date		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

139	23440	JP	US	PI*	1948	M	Hiro Yamagata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	?	PI*	1960	M	Hiroshi Honma		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2136	CN	CN	PO	1965	M	Hong Hao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2588	CN	CN	PI, PO	1960	M	Hong Lei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	21122	KR	KR	IN, PI*	1941	M	Hwang Young Sung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	9130	KR	KR	SC, IN	1969	M	Hyungkoo Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	13892	KR	KR	PI*	1972	M	Hyunjhin Baik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6980	KR	US	PI*	1952	M	Il Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	36802	KR	US	PI, DN*	1958	?	In-Hyung Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	39648	JP	JP	PI, DN*	?	M	Itsuo Kiritani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	23154	KR	US	SC*	1963	F	Jaye Moon		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3199	KR	US	IN	1971	F	Jean Shin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4471	KR	KR	VI, IN	1969	M	Jeon joonho		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4128	KR	KR	DI	1971	F	Jewyo Rhii		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	17052	KR	KR	?	1947	M	Jheon Soochenon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6453	KR	CN	PI, DP	1968	M	Ji Dachun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	CN	CN/US	PI*	1958	M	Jian Wang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	24762	CN	KR	PI*	1978	F	Jihyun Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7876	KR	KR/US	PI	1972	M	Jin Meyerson		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	?	?*	?	M	Jin Won Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37012	KR	KR	PI, IN*	1961	F	Jinyong Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	32550	JP	US	PI	1961	M	Jiro Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2585	KR	KR	VI	1976	M	June Bum Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	25516	JP	US	SC, PI*	1943	F	Junko Yoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

139	?	KR	US	PI*	?	F	Juri Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	38163	JP	US	PI*	1964	M	Juri Morioka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	39116	KR	?	?*	?	M	K.S. Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6153	JP	ES	?*	1966	F	Kaoru Katayama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	39448	JP	?	?*	1984	F	Kasumi Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	15639	JP	US	PO*	1969	M	Katsuhiro Saiki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	27161	JP	JP	SC*	1972	F	Katsuyo Aoki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	10683	JP	JP	PO	1979	F	Kazuna Taguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	14334	JP	NL	IN*	1957	F	Keiko Sato		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	33362	JP	JP	PI*	1958	M	Keizaburo Okamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	9086	JP	US	PO	1949	M	Kenro Izu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	21742	KR	US	PI, IN*	1941	F	Ke-Sook Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	KR	PI	1972	M	Ki soo Kwon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	US	?*	1975	F	Kim Haeyoung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	12656	KR	?	PI*	1945	M	Kim Hong Joo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3704	JP	JP	PO	1946	M	Kohei Yoshiyuki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2347	JP	US	VI, IN	1975	M	Koki Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	33881	JP	?	PI*	?	M	Kozuki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	24706	JP	JP	PI*	1970	F	Kumi Machida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	18840	JP	US	PI*	1968	F	Kumi Yamashita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	KR	IN, VI*	1967	M	Kyung Ho Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	CN	?	?*	?	F	Lance Fung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1358	JP/US	JP/US	PO, VI	1975	M	Laurel Nakadate		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	33896	KR	?	PI*	?	M	Lee Inhyeon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	10954	KR	KR	PI	1943	M	Lee Kang So		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	20853	CN	DE	SC*	1974	M	Lei Xue		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

139	9997	CN	CN	PI	1971	M	Li Dafang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	9438	CN	CN	PO	1970	M	Li Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37090	CN	CN	PH*	1966	M	Li Yifan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	UK	SC*	1939	M	Li Yuduan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	9077	CN	CN	SC	1969	M	Li Zhanyang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	14094	CN	CN	SC	1976	F	Liang Shuo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3202	CN	CN	PO	1979	F	Liang Yue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	18162	CN	US	?	?	F	Lin Yan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7765	CN	CN	PI	1963	M	Ling Jian		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1829	CN	CN	SC, IN	1962	M	Liu Jianhua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1623	CN	CN	PI	1963	M	Liu Xiaodong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	CN	CN	?*	1973	M	Li Songsong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	CN	CN	PI	1968	M	Lu Chungcheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	12434	CN	CN	PI, IN*	1952	M	Lu Shengzhong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4441	CN	CN	PI	-	M	Luo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	27038	CN	CN	PI*	1968	M	Ma Han		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	23848	JP	DE	PI	?	M	Maki Na Kamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	16733	JP	US	SC, IN*	1973	F	Maki Tamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	JP	?	?*	?	M	Manabu Sakaino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4615	JP	JP	MD	1956	M	Masaki Fujihata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	28097	JP	US	PI*	1969	F	Masako kamiya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3395	JP	?	PO	1957	M	Masao Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7543	JP	JP	PI, IN, PH	1957	M	Masato Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	31972	JP	JP	SC*	1923	F	Masayuki Nagare		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5341	KR	?	IN, PI	1969	M	Young Whan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

							bae												
139	9329	KR	UK	SC, PI*	1967	F	Meekyoung Shin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13949	CN	CN/DE	PI	1966	M	Meng Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	936	CN	CN	PO, VI	1964	M	Miao Xiaochun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	36883	JP	US	SC*	1943	M	Michihiro Kosuge		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	38467	KR	US	PI*	?	F	Miki Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	JP	?*	1945	M	Min Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3066	KR	KR	VI, IN, PH	1968	F	Minouk Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	35391	JP	JP	SC*	1952	M	Mitsukuni Takimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13574	JP	DE	PI	1973	F	Miwa Ogasawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37000	JP	?	PI*	?	F	Miyuki Tsugami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2664	JP	?	PO, VI, SC	1972	M	Motohiko Odani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	16945	CN	CN	PO*	1970	F	Mu Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	32526	CN	US	PI*	1927	M	Mu Xin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8644	JP	JP	IN*	1964	M	Muneteru Ujino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	15620	KR	KR	SC*	1964	M	Myungkeun Koh		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	14654	KR	KR	PI*	1971	F	Nakhee sung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	JP	PI*	1985	F	Nao Kaneko		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3957	CN	NL	PO, SC, IN	1964	M	Ni Haifeng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	36289	CN	US	PO	?	F	Nina Kuo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13621	JP	JP	PI	1966	M	Nobuya Hoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4391	JP	DE	PO	1971	F	Noguchi Rika		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	KR	SC, PI*	1958	M	Noh Sang Kyoon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	10035	KR	KR/CH	PI*	1977	M	Noori Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	US	PI*	?	F	Noriko Sakanishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	25281	JP	DE	SC*	1983	F	Noriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	13506	KR	KR	PI*	1956	M	Oh Chi Gyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

139	5439	CN	CN	PH	1977	M	Pak Sheung Chuen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	38584	KR	US	PI*	1954	F	Path Soong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7920	CN	CN	PI	1962	M	Qi Zhilong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2402	CN	CN	PI	1940	M	Qiu Shihaua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8252	CN	CN	PI	1977	M	Qiu Xiaofei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	23955	JP	JP	PI*	1953	F	Reiko Sudo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	DE	PO*	1971	F	Rika Noguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3527	JP	JP	PO	1972	F	Rinko Kawauchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	17001	JP	JP	PI*	1963	M	Risaku Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	KR	PI*	1970	M	Roh Choong Hyun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7891	JP	US	SC, DS	1926	F	Ruth Asawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	33531	JP	US	PI*	?	M	Ryuhei Rex yuasa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	US	PI*	1971	F	Sang ah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7307	KR	KR	PO	1974	M	Sanggil Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	18346	KR	KR	PI*	1977	F	Sejin Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7897	KR	KR	SC	1964	F	Seoyoung Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	8071	KR	FR	SC*	1972	F	Seulgi Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	KR	PI*	1974	M	Seung ho Yoo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4897	KR	KR	PO	1973	M	Seung Woo Back		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	14725	CN	CN	?*	1963	M	Shao Yinong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	29213	CN	US	PI	1955	M	Shen Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3426	CN	CN	MD, SC	1956	M	Shen Shaomin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6075	KR	CN	PI, PO, IN	1965	M	Sheng Qi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3985	CN	CN	SC, IN	1969	M	Shi Jinsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	CN	CN	SC*	1969	M	Shi Quing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	32049	CN	CN	SC*	1975	M	Shi Zhongying		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	5295	KR	US	VI	?	M	Shin Il Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

139	36465	JP	JP	PI*	1956	M	Shinichiro Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	19425	KR	KR	PI	1929	M	Sho Se-ok		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	CN	CN	?*	1972	M	Shu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	31675	KR	KR	PI*	1980	F	So young choi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	36338	KR	KR	PI*	?	F	Sobin Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	11291	CN	CN	PI	1977	F	Song Kun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	US	PI*	1979	?	Soo Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	28986	KR	US	IN*	?	F	Soo Sunny Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	32485	KR	KR	PI, IN*	1963	F	Sookyung Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4692	KR	KR	IN	1965	F	Sora Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	FR	IN, VI, PO*	1946	M	Soun gui Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	33603	JP	JP	SC*	1947	M	Sueharu Fukami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
139	5062	KR	DE	PO, VI, IN	1968	F	Sunah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	18580	KR	?	PI*	1965	M	Sung Hun Kong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	KR/NL	VI, IN*	1975	M	Sung Hwan kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	KR	?	PH*	?	M	Sung Neung Kyung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	21717	KR	US	PI*	?	F	Sunny Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	16771	KR	US	PO, SC, PH, VI*	1971	M	Suntek Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	JP	JP	PI*	?	F	Tabiaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8677	JP	JP	PO	1963	M	Taiji Matsue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	39996	JP	?	SC*	?	M	Taiji Taomote		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	5675	JP	JP	IN	1970	M	Taiyo Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

139	?	JP	JP	SC*	1951	M	Takashi Fukai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	38571	JP	JP	PI*	?	M	Takayuki Kubo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	889	JP	DE	VI, IN, PH	1974	M	Takehito Koganezawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37961	JP	US	PI*	1930	M	Takeshi Kawashima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3183	JP	US	MD, VI	1974	M	Takeshi Murata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	39319	JP	?	PI*	?	M	Tamotsu Ikeya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	30151	CN	CN	PH*	?	M	Tan Dun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	30688	JP	US	SC, IN*	?	M	Taro Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3900	JP	DE	PO, DI	1960	M	Tatsurou Bashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6717	JP	JP	IN	1978	M	Teppei Kaneuji		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	28337	JP	US	IN	1968	M	Tetsuya Yamada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	19650	JP	JP/US	PI, DP	1913	F	Toko Shinoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	39534	JP	?	?*	?	?	Tokuzo Yabitsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6491	JP	UK	SC*	1972	M	Tomoaki Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3617	JP	UK	PO	1965	F	Tomoko yoneda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	?	JP	?	PI*	1942	M	Toshihiro Sakuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	8025	JP	US	PI*	1974	F	Tracy Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2830	CN	CN	PO, VI	1960	M	Wang Gongxin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8365	CN	CN	PI	1976	M	Wang Guangle		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6461	CN	FR	SC	1949	M	Wang Keping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	9730	CN	CN	PI	1960	M	Wang Tiande		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	6699	CN	CN	PI	1972	M	Wang Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4280	CN	CN	PI	1969	M	Wang Xingwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

139	37635	CN	CN/US	PI, IN	1965	F	Weihong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	2374	CN	CN	PO	1961	M	Weng Fen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	7327	CN	CN	PI, PO	1973	M	Xiang Liqing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	15531	CN	CN/FR	PI*	1954	M	Xiao Fan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	11180	CN	CN	PO	1965	M	Xiao YU		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	3886	CN	US	PI	1966	M	Xiaoze Xie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	8282	CN	CN	PI	1967	M	Xue Song		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	39313	CN	CN	?*	1970	M	Yang Mian		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1017	CN	CN	VI	1968	M	Yang Zhenzhong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	15311	CN	CN	PO	?	M	Yao Lu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	13164	JP	US	VI, SC, IN, PH	1973	F	Yasue Maetake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	37092	JP	?	?*	1977	F	Yasuko Fujiwara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	24796	CN	CN	PI	1974	M	Yi Chen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	Groupe	CN	?	Groupe	Groupe	Groupe	Yixiangju		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	34015	JP	UK	PI*	1974	F	Yo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	?	KR	?	PI, IN*	1966	M	Yong Baek Lee		1	1	1		1	0%	0%	100%	0	100	100
139	?	JP	US/JP	PI*	?	M	Yoshiki Araki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6013	JP	US	IN	1952	M	Yoshitaka Amano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	23060	JP	JP/DE	IN, SC*	1958	M	Yoshiyuki Miura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	10008	KR	KR	IN, SC*	1958	F	Young Sun Lim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	37917	KR	UK/FR	SC, IN*	1978	F	Youngmi Chun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5050	CN	CN	PI	1966	F	Yu Hong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	39883	KR	KR	PI*	?	F	Yuhee Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	29209	JP	US	PI*	1981	F	Yui Kugimiya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	26156	JP	US	SC*	?	F	Yuka Otani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6451	JP	JP	PO, SC, IN	1971	F	Yuki Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	23169	JP	US	PI, SC, IN*	1937	F	Yuki Nakamura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

139	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	16516	JP	JP	SC*	1973	F	Yuko Murata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	5601	CN	US	AR	?	M	Yung Ho Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	37146	JP	JP	SC*	1981	M	Yuuki Matsumura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	2456	CN	CN	PI	1964	M	Zeng Fanzhi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	4002	CN	CN	PI	1965	M	Zhang Enli		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	33642	CN	CN	PI, SC	1969	M	Zhang Hui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	10871	CN	CN	PI, SC, PH, MD	1955	M	Zhang Jian-Jun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	9153	CN	CN	PI*	1952	M	Zhou Brothers		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	4513	CN	CN	VI	1964	M	Zhu Jia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
139	6748	CN	CN	PH	1972	M	Zhu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
139	38869	KR	KR	PI*	?	F	Zuyoung Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	95	662	757	67	305	372	71%	46%	49%	28500	66200	94700
							Grand résultat 1971 - 2010	208	1237	1445	139	577	716	67%	47%	50%	62400	123700	186100

Classement des artistes de trois pays d'Asie de l'Est revue par revue de 1971 à 2010

Art in America

								Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	L	C	TT	L	C	0	L	C	TT	L	C	TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	3	6	9	2	2	4	67%	33%	44%	900	600	1500
2	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin	4	1	5	2	1	3	50%	100%	60%	1200	100	1300
3	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	2	5	7	1	1	2	50%	20%	29%	600	500	1100
4	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	1	7	8		3	3	0%	43%	38%	300	700	1000
5	491	CN	US	IN, PI*	1957	M	Cai Guo-Qiang	2	3	5	2	2	4	100%	67%	80%	600	300	900
5	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	2	3	5	1		1	50%	0%	20%	600	300	900
7	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	1	4	5	1	4	5	100%	100%	100%	300	400	700

7	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka	1	4	5	1	4	5	100%	100%	100%	300	400	700
7	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	1	4	5			0	0%	0%	0%	300	400	700
7	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
7	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
7	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi	2	1	3	2	1	3	100%	100%	100%	600	100	700
13	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
13	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1	3	4	1	2	3	100%	67%	75%	300	300	600
13	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda	2		2	2		2	100%	0%	100%	600	0	600
16	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		5	5		2	2	0%	40%	40%	0	500	500
16	12485	KR	US	PI	1950	M	Jin Soo Kim	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
16	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
16	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	1	2	3	1		1	100%	0%	33%	300	200	500
16	31998	JP	US	PI*	1942	M	Nobu Fukui	1	2	3		2	2	0%	100%	67%	300	200	500
21	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
21	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
21	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
21	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
21	5086	JP	US	PO	1942	F	Kunié Sugiura	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
21	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
21	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
21	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
21	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
21	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
21	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
21	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiuzhen	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
33	5860	JP	JP	SC	1951	M	Katsura Funakoshi		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
33	36764	JP	US	PI*	1939	M	Kikuo Saito		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
33	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
33	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300

33	26884	CN	US	PI*	?	F	Li-lan		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
33	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
33	6983	JP	US	PI	1951	F	Shirley Kaneda		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
33	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
33	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
33	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
33	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
33	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
33	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
46	6105	CN	CN	DI	1960	M	Ah Xian	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
46	2434	CN	CN	PO	?	M	Cni Peng	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	?	JP	JP	DS*	1944	M	Kansai Yamamoto	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	32012	JP	JP	PI*	1956	M	Kazumi Nakamura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	39588	JP	?	PI*	1943	M	Koji Kinutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	?	JP	?	?*	1966	?	Ryoji Oeda	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	38060	JP	JP	?*	1953	M	Satoshi Yabuchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	8580	CN	US	MD	1976	M	Tin-Kin Hung	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
46	1678	CN	CN	PO	1967	F	Xing Danwen	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	402	JP	JP	PI*	1951	M	Yosumasa Morimura	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei Ji	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
46	29711	JP	?	PO*	?	M	Fumimasa Hosokawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
64	?	JP	US	PI*	1947	M	Akira Arita		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	14893	CN	US	SC, IN*	?	F	Cui Fei		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200

64	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho Suh		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
64	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	10899	JP	JP/US	PI	1958	M	Hiroshi Senju		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	28188	CN	US	DP*	1963	M	Jackie Chang		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	26033	JP	JP	PO	1959	M	Manabu Yamanaka		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	12966	CN	US	DI	1943	M	Ming Fay		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	18151	KR	US	PI*	1960	F	Ran Hwang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	10695	JP	JP	PI, DP	1903	M	Shiko Munakata		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka Yokomizo		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	25936	KR	JP	IN*	1960	F	Sook Jin Jo		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	25904	CN	US	PI*	1975	F	Stella Lai		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	23747	JP	US	PI*	1952	F	Takako Yamaguchi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	33576	KR	US	PI*	1944	M	Woong Kim		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
64	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200

64	17686	KR	US	PI*	1906	M	Yun Gee		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
64	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
64	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
98	14070	JP	JP	PI	1977	F	Ai Yamaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	6611	JP	JP/US	SC	1950	F	Akio Takamori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	39588	JP	?	IN	1953	M	Akira Kamiyama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	CN/US	CN/US	PI*	1915	M	Andrew Chin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	6857	KR	KR/US	PO	1956	M	Atta Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4572	JP	JP	PI, DS	1976	F	Aya Takano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	1355	JP	JP	DI	1975	F	Ayako Tabaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	4376	JP	JP/US	PI	1931	M	Ay-O		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	25641	CN	US	IN*	?	F	Beili liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	25502	CN	US	PI, VI*	1948	M	Bing Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	34128	KR	?	?*	1958	M	Byoung Yong Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byunghun Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	5764	JP/US	US	PI	1958	F	Carrie Yamaoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	11914	KR	US	PI	1960	M	Changha Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3683	CN	CN	VI, IN	1975	F	Chen Qiulin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38726	KR	KR	PI*	?	M	Cheol Yu Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2434	CN	CN	PO	1981	M	Chi Peng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	7727	JP	JP/BR	PI	1973	F	Chie Fueki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2110	JP	US	DP	1974	F	Chiho Aoshima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	17652	JP	?	DS	1973	F	Chinatsu Ban		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	8409	KR	KR	DS, VI, IN	1957	M	Cho Duck-Hyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	8450	CN	US	MD*	1974	M	Christopher K. Ho HONKONG		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	?	SC*	?	M	Cusi Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

98	3084	CN	CN	PI	1962	M	Ding YI		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	30034	CN	CN	PI*	1963	M	Duan Jianghua		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	IN*	1961	M	Eiji Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	33863	KR	US	PI*	?	F	Ga Hae Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	CN	CN	PI*	1961	M	Gang Zhao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38581	KR	?	?*	?	F	Haesook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	32867	JP	US	PI	1907	M	Hideo Date		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	23440	JP	US	PI*	1948	M	Hiro Yamagata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	34149	JP	US	PH*	1948	M	Hirokazu Kosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	36797	JP	JP	VI*	1927	M	Hiroshi Teshigahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2136	CN	CN	PO	1965	M	Hong Hao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2588	CN	CN	PI, PO	1960	M	Hong Lei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	37238	KR	US	PI*	1957	F	Hwang Ju-Lie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	21122	KR	KR	IN, PI*	1941	M	Hwang Young Sung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	US	SC, IN*	1957	M	Hyoung Nam Ahn		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	6980	KR	US	PI*	1952	M	Il Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	36802	KR	US	PI, DN*	1958	?	In-Hyung Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	KR	KR	PI*	1919	M	Insik Quac		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	39648	JP	JP	PI, DN*	?	M	Itsuo Kiritani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	23154	KR	US	SC*	1963	F	Jaye Moon		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3199	KR	US	IN	1971	F	Jean Shin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	17052	KR	KR	?*	1947	M	Jheon Soochenon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	7876	KR	KR/US	PI	1972	M	Jin Meyerson		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

98	?	KR	?	?	?	M	Jin Won Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen-Hatsushiba		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	US	PI*	?	F	Jung Hyng Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	32969	JP	JP	SC*	?	M	Junichi Kusaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	25516	JP	US	SC, PI*	1943	F	Junko Yoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	US	PI*	?	F	Juri Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38163	JP	US	PI*	1964	M	Juri Morioka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	39116	KR	?	?*	?	M	K.S. Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	38999	JP	?	?*	1955	F	Kaoru Hirabayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	4145	JP	US	DI	1967	M	Kaz Oshiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	SC*	1953	M	Kazuo Takiguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	US	PI*	?	F	Keico Prince		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	19133	JP	DE/JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	?	?*	?	F	Keiko Hosokawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	9086	JP	US	PO	1949	M	Kenro Izu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	21742	KR	US	PI, IN*	1941	F	Ke-Sook Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	23148	KR	KR	IN, SC*	1957	M	Keun Byung Yook		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	23544	JP	JP	PO	1913	F	Kineo Kuwabara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	Kodai Nakahara	JP	JP	PI*	1961	M	Kohdai Nakahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3704	JP	JP	PO	1946	M	Kohei Yoshiyuki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	?	PI*	1946	?	Kohichi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	25512	JP	JP	DP*	1947	M	Kousai Hori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	18840	JP	US	PI*	1968	F	Kumi Yamashita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

98	?	JP	?	PO*	?	M	Kunihiko Takada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko ikemura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	KR	UK	SC*	1939	M	Li Yuduan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	CN	US	PI*	1941	F	Lily Yeh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	10008	KR	KR	PI*	1959	F	Lim Young-Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	18162	CN	US	?	?	F	Lin Yan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	33561	JP/US	US	VI, PH, SC, PO*	1952	F	Linda Nishio		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	1623	CN	CN	PI	1963	M	Liu Xiaodong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	12434	CN	CN	PI, IN*	1952	M	Lu Shengzhong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	29215	CN	CN	PI*	1905	M	Luis Chan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	4441	CN	CN	PI	-	M	Luo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	17169	JP	US	PI	1960	M	Makoto Fujimura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	?	?*	?	M	Manabu Sakaino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	21878	JP	US	PI*	1952	M	Marc Katano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	28097	JP	US	PI*	1969	F	Masako kamiya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	PI*	?	F	Masami Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3395	JP	?	PO	1957	M	Masao Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	US	SC*	1950	M	Masayuiki Oda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	31972	JP	JP	SC*	1923	F	Masayuki Nagare		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	?	?*	?	M	Massaaki Nishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	29743	CN	CN/US	?*	?	M	May Sun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	936	CN	CN	PO, VI	1964	M	Miao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

							Xiaochun													
98	36883	JP	US	SC*	1943	M	Michihiro Kosuge		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	24684	JP	US	PI*	?	F	Michiko Itatani		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	?*	?	F	Mie Takatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	38467	KR	US	PI*	?	F	Miki Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	?*	1945	M	Min Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	SC*	1924	F	Minami Tada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	35391	JP	JP	SC*	1952	M	Mitsukuni Takimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	24207	JP	US	PI	1918	F	Miyoko Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	37503	JP	JP	SC*	1931	M	Morio Shinoda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	16945	CN	CN	PO*	1970	F	Mu Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	32526	CN	US	PI*	1927	M	Mu Xin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	8644	JP	JP	IN*	1964	M	Muneteru Ujino		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	15620	KR	KR	SC*	1964	M	Myungkeun Koh		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	10119	JP	JP	PI, SC*	1946	F	Naoyoshi Hikosaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3957	CN	NL	PO, SC, IN	1964	M	Ni Haifeng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	36289	CN	US	PO	?	F	Nina Kuo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	12446	JP	JP	IN, SC*	1942	M	Nobuo Sekine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	39680	JP	US/JP	PI, SC*	1949	M	Noda Masaaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	US	PI*	?	F	Noriko Sakanishi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	19715	KR	KR	PI*	1950	M	Ok-Sang Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

98	20608	JP	JP	DI	1928	M	Osamu Tezuka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38584	KR	US	PI*	1954	F	Path Soong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	7920	CN	CN	PI	1962	M	Qi Zhilong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2402	CN	CN	PI	1940	M	Qiu Shihaua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	23955	JP	JP	PI*	1953	F	Reiko Sudo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	US	?*	1915	M	Richard Yokomi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	US	PI*	?	F	Risa Sekiguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4315	JP/US	US	PI	1939	M	Roger Shimomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	7891	JP	US	SC, DS	1926	F	Ruth Asawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	14725	CN	CN	?*	1963	M	Shao Yinong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	29213	CN	US	PI	1955	M	Shen Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3426	CN	CN	MD, SC	1956	M	Shen Shaomin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3985	CN	CN	SC, IN	1969	M	Shi Jinsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	32984	JP	JP	IN, DN*	1945	F	Shihoko Fukumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	36465	JP	JP	PI*	1956	M	Shinichiro Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	19425	KR	KR	PI	1929	M	Sho Se-ok		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	6820	CN	US	DI	?	M	Simon Leung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	36338	KR	KR	PI*	?	F	Sobin Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

98	28986	KR	US	IN*	?	F	Soo Sunny Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	33603	JP	JP	SC*	1947	M	Sueharu Fukami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	US	?*	?	M	Sungmi Naylor		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	16771	KR	US	PO, SC, PH, VI*	1971	M	Suntek Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	20115	JP	JP	AR	1941	M	Tadao Ando		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	39996	JP	?	SC*	?	M	Taiji Taomote		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	5675	JP	JP	IN	1970	M	Taiyo Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	DS*	1936	M	Takao Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	JP	SC*	1951	M	Takashi Fukai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	889	JP	DE	VI, IN, PH	1974	M	Takehito Koganezawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	37961	JP	US	PI*	1930	M	Takeshi Kawashima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	30151	CN	CN	PH*	?	M	Tan Dun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	30688	JP	US	SC, IN*	?	M	Taro Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	Tara Suzuki	JP	US	PI*	?	M	Tara Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	18365	JP	JP	IN	1940	M	Tatsuo Kawaguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	US	SC*	1941	F	Tazuko Ichikawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	28337	JP	US	IN	1968	M	Tetsuya Yamada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3003	KR/US	US	PH, VI	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	22550	JP	JP	PI	1950	F	Toeko Tatsuno		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	19650	JP	JP/US	PI, DP	1913	F	Toko Shinoda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	31727	JP	JP	PI*	1938	M	Tomoharu Murakami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3617	JP	UK	PO	1965	F	Tomoko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

							yoneda													
98	?	JP	?	PI*	1942	M	Toshihiro Sakuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	?	JP	US	PI, DS*	1952	M	Tsugio Hattori		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	24827	KR	KR	PI	1918	M	Ucchin Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	26931	KR	FR	PI*	1904	M	Ungno Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	7302	JP	JP/US	PI	1932	M	Ushio Shinohara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	6461	CN	FR	SC	1949	M	Wang Keping		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	9730	CN	CN	PI	1960	M	Wang Tiande		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	37635	CN	CN/US	PI, IN	1965	F	Weihong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	31898	KR	KR/US	PI*	1953	M	Wonsook Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan Ru		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	3886	CN	US	PI	1966	M	Xiaoze Xie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei-Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	15311	CN	CN	PO	?	M	Yao Lu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38873	CN	US	PI*	?	M	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	33716	KR	US	PI	?	M	Yeong Gill Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	24796	CN	CN	PI	1974	M	Yi Chen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	?	IN, SC*	?	M	Yonekichi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	US/JP	PI*	?	M	Yoshiki Araki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	16693	JP	JP	PI, IN	1904	M	Yoshishige Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	416	JP	DE	PI	1958	M	Yoshitomo Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	JP	?	?*	1923	M	Yoshiuni Ilda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

98	23060	JP	JP/DE	IN, SC*	1958	M	Yoshiyuki Miura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	10008	KR	KR	IN, SC*	1958	F	Young Sun Lim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	5050	CN	CN	PI	1966	F	Yu Hong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	29209	JP	US	PI*	1981	F	Yui Kugimiya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	23169	JP	US	PI, SC, IN*	1937	F	Yuki Nakamura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	28424	KR	FR	PI*	1928	M	YUN Hyong-Keun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	5601	CN	US	AR	?	M	Yung Ho Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	8504	KR	US	PI*	1964	F	Yunhee Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	36927	JP	JP	PI	1960	F	Yuumi Domoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	2456	CN	CN	PI	1964	M	Zeng Fanzhi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	10871	CN	CN	PI, SC, PH, MD	1955	M	Zhang Jian-Jun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	9153	CN	CN	PI*	1952	M	Zhou Brothers		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	?	KR	?	?	?	M	Bae Young Jin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
98	35237	JP	JP/US	PI	1911	M	Minoru Kawabata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
98	Rikuro Okamoto	JP	?	IN, SC*	?	M	Rikuro Okamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	59	437	496	43	230	273	73%	53%	55%	17700	43700	61400

Flash Art

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article			Nombre d'article EX			%			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	2	11	13	1	3	4	50%	27%	31%	600	1100	1700
2	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	3	6	9	1		1	33%	0%	11%	900	600	1500

3	150	JP	US	PI	1933	M	On kawara	1	8	9			0	0%	0%	0%	300	800	1100
4	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	3	2	5	3		3	100%	0%	60%	900	200	1100
5	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	2	4	6	2	3	5	100%	75%	83%	600	400	1000
6	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	6	7	1	4	5	100%	67%	71%	300	600	900
6	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	3	1	4	3	1	4	100%	100%	100%	900	100	1000
8	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	2	3	5			0	0%	0%	0%	600	300	900
8	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	2	3	5	1		1	50%	0%	20%	600	300	900
10	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa	2	2	4		2	2	0%	100%	50%	600	200	800
10	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone	2	2	4	1	2	3	50%	100%	75%	600	200	800
12	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura	1	4	5	1	1	2	100%	25%	40%	300	400	700
12	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan	1	4	5	1	3	4	100%	75%	80%	300	400	700
14	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
14	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
14	461	CN/CA	US	PO, PH, SC	1977	M	Terence Koh	1	3	4	1	1	2	100%	33%	50%	300	300	600
14	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
14	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang du	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
19	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu Zhen		5	5		2	2	0%	40%	40%	0	500	500
20	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
20	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
20	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
20	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
20	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
20	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
20	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
20	1472	KR	KR	PO, VI	1969	M	Yeondoo Jung	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
20	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1	2	3	1	1	2	100%	50%	67%	300	200	500
29	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		4	4		3	3	0%	75%	75%	0	400	400
30	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400

30	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
30	11451	JP	UK	DS	1969	M	Jun Hasegawa	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
30	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama	1	1	2			0	0%	0%	0%	300	100	400
30	1712	CN	CN	PI	1965	M	Yan Lei	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
30	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
30	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	1	1	2		1	1	0%	100%	50%	300	100	400
30	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1961	M	Yuan Shun	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
30	4507	JP	US	GF	1972	M	Gajin Fujita	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
30	23115	JP	JP	IN	1965	F	Minako Nishiyama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
40	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
40	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
40	7439	JP	US	SC, IN, AR	1961	F	Rei Naito		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
40	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
40	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
40	1576	CN	CN	PI	1966	M	Zhou Tiehai		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
40	2396	CN	CN	PI, PH	1969	M	Ma Liuming		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
47	?	JP	?	PI	1957	M	Junji Kawashima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
47	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
47	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo ja Kim	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
47	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
47	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
47	36882	JP	?	PI, SC*	1937	?	Toshihiro Hamano	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
54	6518	CN	CN	PO, IN	1975	F	Chen Lingyang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2592	CN	US	PO, VI	1970	F	Cui Xiuwen		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	16982	JP	JP	PI, SC, IN*	1968	M	Daisuke Nakayama		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	?	JP	?	PI*	?	?	Hideki Nagahashi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong hwa		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

54	4442	JP	JP	SC	1965	M	Kenji Yanobe		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
54	?	JP	JP	?*	1961	M	Kohdai Nakahara		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2092	CN	CN	PI, PO, IN	1976	M	Liu Ding		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
54	2053	JP	JP	PI	1965	M	Makoto Aida		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
54	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	19171	JP	JP	PI*	1963	F	Miran Fukuda		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
54	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	3800	JP	JP	PI	1965	M	Oscar Satio Oiwa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	619	CN	CN	IN	1966	M	Song Dong		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	1178	JP	JP	PO	1965	M	Tsuyoshi Ozawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
54	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan pei ming		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
54	5530	CN	DE	PO, VI, IN, PH	1966	M	Yang Maoyuan		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	8850	CN	CN	PI	1970	M	Zhang Xiaotao		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
54	2839	CN	CN	PI, IN	1969	M	Lu Hao		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
79	5341	JP	?	IN, PI	1969	M	Young Whan bae		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	31919	JP	?	PO*	1951	M	Kazuo Kenmochi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	34225	KR	?	SC, IN*	?	F	Ahn Pil YUN		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	?*	?	?	Ai Igawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8782	JP	JP	PI	1969	M	Akira Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	13541	JP	JP	PI*	1961	F	Arika Someya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	36945	JP	JP	PI	1974	F	Asae Soya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	10145	JP	JP	PI	1966	M	Atsushi Fukui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6446	JP	JP	PI, DS	1979	F	Aya Uekawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	3536	CN	CN	PO, IN	1968	M	Bai Yiluo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2986	KR	KR	VI, DI	1963	M	Beom Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	12271	KR	KR	PI	1955	M	Beom Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2876	CN	CN	PO, PH	1967	M	Cang Xin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1352	CN	CN	IN	1962	M	Chen Shaoxiong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	3579	CN	CN	PI	1969	M	Chen Wenbo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2434	CN	CN	PO	1981	M	Chi Peng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	38217	JP	JP	PI*	1969	F	Chieko Oshie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2463	KR	KR	IN	1961	M	Choi Jeong Hwa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	16358	KR	KR	PI	1969	F	Chung Suejin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	36498	JP	NL	PI*	1974	M	Daishin Sumimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	32496	JP	CN	PI	1981	M	Daisuke Ohba		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8072	KR	KR	SC*	1974	F	Donghee Koo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	37001	KR	KR	IN*	?	M	Dong-Koo YUN		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	14867	KR	KR	SC*	1976	M	Dongwook Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	16836	CN	CN	VI	1961	F	Ellen Pau		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	9766	JP	US	PI*	1963	F	Emiko Kasahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	6866	KR	US	DI	?	F	Eunjung Hwang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1400	CN	CN	PI, IN	1966	M	Feng Mengbo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3732	CN	CN	PI	1968	M	Feng Zhengjie		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2155	KR	KR	IN, PH	1964	M	Gimhongsok		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2723	CN	US	PI	1955	M	Gu Wenda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6060	KR	KR	IN	1978	M	Ham Jin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	15469	CN	CN	PO	1974	F	Han Bing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	11463	CN	CN	PO	1967	M	Han Lei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	11069	JP	DE	PO, PH*	1981	F	Hanayo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	KR	KR	PI*	1950	M	Hang-Ryul Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	38455	JP	JP	PI*	1958	M	Harutaka Matsumoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	5707	CN	UK	PI	1968	M	He Sen		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	KR	PO*	1963	M	Hein Kuhn Oh		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	DN, SC*	?	?	Hiroka Saito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	17589	JP	?	SC, IN*	1962	M	Hironori Murai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	PI*	1960	M	Hiroshi Honma		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	?*	?	M	Hiroshi Kamo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	35596	JP	?	?*	1971	M	Hiroshi Ono		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	PO*	1904	M	Hiroshi Yokoyama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	13234	JP	JP	VI, SC, PO*	1945	M	Hitoshi Nomura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	KR	KR	VI, SC*	1942	M	Hyun Ki Park		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	9130	KR	KR	SC, IN	1969	M	Hyungkoo Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	13892	KR	KR	PI*	1972	M	Hyunjhin Baik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	?	?*	?	M	Isamu Kawabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	39251	CN	CN	PI*	1911	M	Jackson Yu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	4471	KR	KR	VI, IN	1969	M	Jeon joonho		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	4128	KR	KR	DI	1971	F	Jewyo Rhii		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6453	CN	CN	PI, DP	1968	M	Ji Dachun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	24762	KR	KR	PI*	1978	F	Jihyun Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	37012	KR	KR	PI, IN*	1961	F	Jinyong Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	18676	KR	KR	PI	1959	M	Jong-Sang Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2585	KR	KR	VI	1976	M	June Bum Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	KR	KR	SC*	1961	M	Jung Hwa Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	39448	JP	?	?*	1984	F	Kasumi Ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	15639	JP	US	PO*	1969	M	Katsuhiro Saiki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	27161	JP	JP	SC*	1972	F	Katsuyo Aoki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	4145	JP	US	DI	1967	M	Kaz Oshiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	10683	JP	JP	PO	1979	F	Kazuna Taguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	14334	JP	NL	IN*	1957	F	Keiko Sato		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	33362	JP	JP	PI*	1958	M	Keizaburo Okamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	35307	JP	US	SC*	1955	M	Kenji Fujita		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	KR	KR	PI	1972	M	Ki soo Kwon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	US	?*	1975	F	Kim Haeyoung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	12656	KR	?	PI*	1945	M	Kim Hong Joo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	?*	?	?	Koln Kritik		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	33881	JP	?	PI*	?	M	Kozuki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	PI*	1945	?	Kubota Masataka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	24706	JP	JP	PI*	1970	F	Kumi Machida		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	5346	KR	KR	SC	1944	M	Kwang Young Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	?	?	F	Kyoko Iwase		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	KR	IN, VI*	1967	M	Kyung Ho Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	CN	?	?*	?	F	Lance Fung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1358	JP/US	JP/US	PO, VI	1975	M	Laurel Nakadate		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	9997	CN	CN	PI	1971	M	Li Dafang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	9438	CN	CN	PO	1970	M	Li Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	37090	CN	CN	PH*	1966	M	Li Yifan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	9077	CN	CN	SC	1969	M	Li Zhanyang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	14094	CN	CN	SC	1976	F	Liang Shuo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3202	CN	CN	PO	1979	F	Liang Yue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2263	CN	CN	IN	1961	F	Lin Tianmiao		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	3085	CN	US /CN	VI, SC, IN	1964	M	Lin Yilin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	7765	CN	CN	PI	1963	M	Ling Jian		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

79	3161	CN	CN	PI	1964	M	LiuYe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	CN	CN	?*	1973	M	Li Songsong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	CN	CN	PI	1968	M	Lu Chungcheng		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	38039	KR	?	PI	?	F	Luna Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	27038	CN	CN	PI*	1968	M	Ma Han		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	13539	CN	CN	PI*	1968	M	Mao Yan		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	7543	JP	JP	PI, IN, PH	1957	M	Masato Kobayashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	11855	JP	JP	IN, PH	1953	M	Masato Nakamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	3538	CN/US	US	AR, SC	1959	F	Maya Lin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	27030	JP	JP	PO*	1955	F	Michiko Kon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	3066	KR	KR	VI, IN, PH	1968	F	Minouk Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	37000	JP	?	PI*	?	F	Miyuki Tsugami		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	4738	JP	US	PH	1967	F	Momoyo Torimitsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2664	JP	?	PO, VI, SC	1972	M	Motohiko Odani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	14654	KR	KR	PI*	1971	F	Nakhee sung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	PI*	1985	F	Nao Kaneko		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	Naoko Goto	JP	?	Naoko Goto	?	F	Naoko Goto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	20104	JP	?	IN	1953	M	Noboru Tsubaki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	13621	JP	JP	PI	1966	M	Nobuya Hoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4391	JP	DE	PO	1971	F	Noguchi Rika		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	10035	KR	KR/CH	PI*	1977	M	Noori Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	25281	JP	DE	SC*	1983	F	Noriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	19013	JP	JP	PO	1964	M	Osamu Kanemura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	5439	CN	CN	PH	1977	M	Pak Sheung Chuen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	12659	CN	US	PI*	1969	M	Pan Xing Lei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8252	CN	CN	PI	1977	M	Qiu Xiaofei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	749	CN	CN	PO, VI	1969	M	Qiu Zhijie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	3527	JP	JP	PO	1972	F	Rinko Kawauchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4858	CN	CN	PO, PH	1968	M	Rong Rong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	33986	JP	JP	DP	1947	M	Ryoichi Majima		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	33531	JP	US	PI*	?	M	Ryuhei Rex yuasa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	2560	JP	JP	PO	1947	M	Ryuji Miyamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	6311	JP	JP	SC	1928	M	Saburo Muraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	US	PI*	1971	F	Sang ah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	7307	KR	KR	PO	1974	M	Sanggil Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	26312	JP	?	PI	1961	F	Satoko Masuda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	39508	JP	?	?	?	F	Satoru Kawagoe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	27889	JP	JP	PI, DP	1967	M	Satoshi Watanabe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	18346	KR	KR	PI*	1977	F	Sejin Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	12120	KR	US	?	1977	F	Seong Chun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	7897	KR	KR	SC	1964	F	Seoyoung Chung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8071	KR	FR	SC*	1972	F	Seulgi Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	KR	PI*	1974	M	Seung ho Yoo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4897	KR	KR	PO	1973	M	Seung Woo Back		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	6075	CN	CN	PI, PO, IN	1965	M	Sheng Qi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4575	CN	CN	PO, VI, IN	1963	M	Shi Yong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	32049	CN	CN	SC*	1975	M	Shi Zhongying		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	27991	JP	JP	VI, MD, IN*	1962	M	Shigeaki Iwai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1265	JP	DE	VI, IN	?	M	Shimabuku		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	CN	CN	?*	1972	M	Shu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	31675	KR	KR	PI*	1980	F	So young choi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	32485	KR	KR	PI, IN*	1963	F	Sookyung Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	4692	KR	KR	IN	1965	F	Sora Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	5062	KR	DE	PO, VI, IN	1968	F	Sunah Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	18580	KR	?	PI*	1965	M	Sung Hun Kong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	KR	KR/NL	VI, IN*	1975	M	Sung Hwan kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	21717	KR	US	PI*	?	F	Sunny Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	IN	?	M	Susumu Kamaya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	PI*	?	F	Tabiaimo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	?	?	M	Taka Timura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3650	JP	DE	SC, IN, PH	1929	F	Takako Saito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	15554	JP	JP	PI	1960	M	Takanobu Kobayashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	38571	JP	JP	PI*	?	M	Takayuki Kubo		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	26256	JP	JP	PO, SC*	1969	M	Takeharu Ogai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	5169	JP	US	DI	1967	M	Tam Ochiai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2892	JP	US	PO, DS, PH	1976	M	Tatsumi Orimoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3900	JP	DE	PO, DI	1960	M	Tatsurou Bashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	3003	KR	US	VI, PH*	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4791	JP	?	PO	?	M	Tokihiro Sato		1	1		0	0	0%	0%	0%	0	100	100
79	39534	JP	?	?*	?	?	Tokuzo Yabitsu		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	6491	JP	UK	SC*	1972	M	Tomoaki Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	8025	JP	US	PI*	1974	F	Tracy Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	35583	JP	JP	PI, IN	1960	M	Tsuyoshi Higashijima		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6699	CN	CN	PI	1972	M	Wang Wei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4280	CN	CN	PI	1969	M	Wang Xingwei		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

79	2374	CN	CN	PO	1961	M	Weng Fen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	39251	CN	CN	PI, SC*	?	M	Wu Man Wai		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	7327	CN	CN	PI, PO	1973	M	Xiang Liqing		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	11180	CN	CN	PO	1965	M	Xiao YU		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	770	CN	US	IN	1955	M	Xu Bing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2663	CN	CN	MD, IN	1957	M	Xu Tan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	8282	CN	CN	PI	1967	M	Xue Song		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	2051	CN	CN	PI	1956	M	Yang Jie Chang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	39313	CN	CN	?*	1970	M	Yang Mian		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	3941	CN	CN	PO	1975	M	Yang Yong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1017	CN	CN	VI	1968	M	Yang Zhenzhong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	13164	JP	US	VI, SC, IN, PH	1973	F	Yasue Maetake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	37092	JP	?	?*	1977	F	Yasuko Fujiwara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	?	JP	JP	MD*	1966	?	Yasutaka Nakanowatari		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	839	CN	CN	SC, IN, PH	1963	F	Yin Xiu Zhen		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	Groupe	CN	?	Groupe	Groupe	Groupe	Yixiangju		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	34015	JP	UK	PI*	1974	F	Yo Okada		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	KR	?	PI, IN*	1966	M	Yong Baek Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	16080	KR	US	SC, PO, IN, PH*	1953	F	Yong Soon Min		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	28607	KR	?	SC*	?	M	Yoon Dong Chun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	38602	JP	JP	IN*	1955	M	Yoshiaki Watanabe		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	38831	JP	?	?*	?	M	Yoshinori Tsuda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	28055	JP	?	MD*	1951	M	Yoshiro Negishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	37917	KR	UK/FR	SC, IN*	1978	F	Youngmi Chun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6997	JP	JP	PI, IN, VI	1951	M	Yuichi Higashionna		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	26156	JP	US	SC*	?	F	Yuka Otani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6451	JP	JP	PO, SC, IN	1971	F	Yuki Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	16516	JP	JP	SC*	1973	F	Yuko Murata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

79	7055	JP	UK	PI, IN	1956	F	Yuko Shiraishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	MD*	?	F	Yumiko Ohmori		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	38415	JP	JP	PI	1960	F	Yumiko Sugano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	?	JP	?	?*	?	?	Yutaka Kimura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	5548	CN	CN	PI, GV	1963	M	Zeng Hao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	1758	CN	CN	PI	1957	M	Zhang Peili		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	1513	CN	CN	PO, IN	1970	M	Zheng Guogu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	4513	CN	CN	VI	1964	M	Zhu Jia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
79	6748	CN	CN	PH	1972	M	Zhu Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon Ito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	55	404	459	32	164	196	58%	41%	43%	16500	40400	56900

Artpress

								Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	4	5	9	4	2	6	100%	40%	67%	1200	500	1700
2	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata	2	5	7			0	0%	0%	0%	600	500	1100
3	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
4	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	2	1	3	1		1	50%	0%	33%	600	100	700
5	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping	1	3	4	1	3	4	100%	100%	100%	300	300	600
5	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan Pei Ming	1	3	4	1	3	4	100%	100%	100%	300	300	600
7	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	2		2	2		2	100%	0%	100%	600	0	600
7	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota	2		2	1		1	50%	0%	50%	600	0	600
9	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa		5	5		2	2	0%	40%	40%	0	500	500
10	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
10	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	1	2	3			0	0%	0%	0%	300	200	500
10	3969	JP	JP/FR	PO	1962	F	Yuki Onodera	1	2	3		1	1	0%	50%	33%	300	200	500
13	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400

13	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	226	KR	US	PO, PH	1957	F	Soo Ja Kim	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
13	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
13	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
23	17892	JP	FR	PI, DP	1944	M	Aki Kuroda		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
23	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
23	?	KR	KR	SC, GV*	1918	F	Seung Ja Rhee		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
26	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
26	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	33825	JP	JP	PO*	1960	M	Chihiro Minato	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	896	KR	US	IN*	1962	M	Do Ho suh	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	35718	JP	FR	PO	1944	M	Jun Shiraoka	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
26	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	29380	JP	?	PI*	1941	M	Ko Nakajima	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	25512	JP	JP	DP*	1931	M	Kousai Hori	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	982	JP	JP	PO	1958	M	Naoya Hatakeyama	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	14125	KR/US	US	DI	1965	F	Theresa Chong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	10400	JP	JP	IN, SC*	1950	M	Toshikatsu Endo	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
26	5465	CN	CN	PI	1970	M	Xie Nanxing	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
26	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
26	29543	JP	JP	DS	1948	M	Yoshihisa Kitatsuji	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
26	15388	JP	JP	IN*	1918	M	Yukio Nakagawa	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
43	22482	JP	DE	PI, DS, SC	1949	M	Katsuhito Nishikawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200

43	31176	KR	FR	PI*	1940	M	Kim En Joong		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
43	16745	JP	JP	SC*	1955	M	Kimio Tsuchiya		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
43	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
43	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
48	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	26199	JP	FR	PO	1957	M	Aki Lumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	13149	KR	KR	PO	1955	M	Byung Hun Min		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	KR	KR	?*	1942	M	Guen Young Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	KR	KR	PI*	1936	M	Guiline Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	?	JP	?	SC*	?	?	Hajime Ikegaya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	30177	JP	DE	DS	1974	F	Hana Usui		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	JP	US	IN*	1939	?	Iiga Pang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	?	CN	CN/US	PI*	1958	M	Jian Wang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	32550	JP	US	PI	1961	M	Jiro Nakayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun Yang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	39627	JP	JP	PI*	1943	M	Kenji Inumaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	39735	JP	JP	PI*	1906	M	Key Sato		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	10954	KR	KR	PI	1943	M	Lee Kang So		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	JP	JP	?*	1944	F	Masako Shibata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	18203	JP	US	PO	1958	F	Mayumi Terada		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	?	JP	?	?*	?	F	Michiko Yano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	CN	CN/FR/CH	PI*	1961	M	Qui Jie		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

48	20429	JP	US	PI*	?	M	Rakuko Naito		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	32987	JP	JP	IN	1953	F	Shigeko Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	31503	JP	JP	PI, SC*	1900	M	Sofu Teshigahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	?	KR	FR	IN, VI, PO*	1946	M	Soun gui Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	5250	JP	US	PI, IN	1932	M	Tadaaki Kuwayama		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	34511	JP	FR	SC	1930	M	Takashi Naraha		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	16529	JP	FR	PI	1937	M	Takesada Matsutani		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	39418	JP/US	FR	PI	1925	M	Ted Kurahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	19133	JP	DE/JP	PI, IN	1947	M	Keiji Uematsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	32949	JP	?	SC*	1950	M	Wakiro Sumi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju Lim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	15531	CN	CN/FR	PI*	1954	M	Xiao Fan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	22005	CN	FR	PI*	1954	?	Xiao Fan ru		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	?	CN	CN	PI*	1957	M	Xiao Xia		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	28716	JP	?	?*	1923	M	Yoshikun Iida		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	3124	CN	FR	PI	1921	M	Zao Wou-Ki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
48	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
48	1758	CN	CN	VI, IN	1957	M	Zhang Peili		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	46	108	154	33	49	82	72%	45%	53%	13800	10800	24600

Artforum

Rang	Rang Artfact	Pays d'origine	Résidence	Genre	Année de naissance	Sexe	Nom	Nombre d'article			Nombre d'article EX			EX(%)			Point		
								L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT	L	C	TT
1	40	KR/US	US	VI, IN, SC, PH	1932	M	Nam June Paik	4	8	12	3	3	6	75%	38%	50%	1200	800	2000
2	965	JP/US	US	PI, SC, DN	1904	M	Isamu Noguchi	3	8	11	2	3	5	67%	38%	45%	900	800	1700

3	80	JP	US	PO	1948	M	Hiroshi Sugimoto	2	8	10	1	4	5	50%	50%	50%	600	800	1400
4	224	JP	JP/US	PI, SC	1962	M	Takashi Murakami	3	5	8	3	3	6	100%	60%	75%	900	500	1400
5	86	JP/US	US	PH	1933	F	Yoko Ono	4	2	6	3		3	75%	0%	50%	1200	200	1400
6	2742	JP	JP/US	PI	1936	M	Shusaku Arakawa	3	3	6			0	0%	0%	0%	900	300	1200
7	4827	CN/US	US	PI	1943	M	David Diao	2	5	7	1	1	2	50%	20%	29%	600	500	1100
8	491	CN	US	IN, PH, DS	1957	M	Cai Guo Qiang	2	4	6	2	2	4	100%	50%	67%	600	400	1000
9	172	JP	JP	PO	1940	M	Nobuyoshi Araki	1	6	7	1	2	3	100%	33%	43%	300	600	900
10	148	CN	CN	SC, IN, DN, AR	1957	M	Ai Weiwei	2	2	4	2	1	3	100%	50%	75%	600	200	800
10	505	KR	KR/DE	IN	1971	F	Haegue Yang	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
10	56	JP	JP/US	PI, IN, PH	1929	F	Yayoi Kusama	2	2	4	1		1	50%	0%	25%	600	200	800
13	4954	CN/US	US	PI	1946	M	Martin Wong	1	4	5			0	0%	0%	0%	300	400	700
13	402	JP	JP	PO	1951	M	Yasumasa Morimura	1	4	5	1	4	5	100%	100%	100%	300	400	700
15	234	CN/US	US	DI, VI, DS	1973	M	Paul Chan	1	3	4			0	0%	0%	0%	300	300	600
16	896	KR	US	IN*	1962	M	Do ho Suh	1	2	3	1	2	3	100%	100%	100%	300	200	500
17	947	CN	FR	DI	1955	M	Chen Zhen		4	4		4	4	0%	100%	100%	0	400	400
17	541	JP	US	PO, VI, IN	1967	F	Mariko Mori		4	4		1	1	0%	25%	25%	0	400	400
17	2327	KR/US	US	VI, SC, IN	1966	M	Michael Joo		4	4		2	2	0%	50%	50%	0	400	400
17	811	JP	JP	IN	1957	M	Tatsuo Miyajima		4	4		2	2	0%	50%	50%	0	400	400
21	718	JP	US	PO	1938	M	Daido Moriyama	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
21	825	KR	JP/FR	PI, SC	1936	M	Lee Ufan	1	1	2	1		1	100%	0%	50%	300	100	400
21	176	CN	CN	PO, VI	1971	M	Yang Fudong	1	1	2	1	1	2	100%	100%	100%	300	100	400
24	7825	JP	JP	DN	1938	M	Issey Miyake		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
24	428	JP	JP/CH	PI, SC	1951	M	Leiko Ikemura		3	3		3	3	0%	100%	100%	0	300	300
24	150	JP	US	PI	1933	M	On Kawara		3	3		1	1	0%	33%	33%	0	300	300
24	1567	JP	JP/FR	IN	1953	M	Tadashi Kawamata		3	3			0	0%	0%	0%	0	300	300
24	6289	JP/US	US/JP	IN	1959	M	Yukinori Yanagi		3	3		2	2	0%	67%	67%	0	300	300
29	250	CN	CN	VI, IN, MD	1978	F	Cao Fei	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
29	39911	CN	US/CN	PI*	1946	M	Ching Ho Cheng	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
29	3271	CN	CN	IN	1977	M	Chu Yun	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300

29	15207	JP	JP	PH	1972	M	Hiroshi Sunairi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
29	8773	CN	CN	VI*	1970	M	Jia Zhang Ke	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
29	?	JP	DE	SC*	1976	M	Ken Ichiro Taniguchi	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
29	1434	KR	US	PO, VI	1970	F	Nikki S. Lee	1		1	1		1	100%	0%	100%	300	0	300
29	8066	JP	JP	SC, IN*	1946	M	Noriyuki Haraguchi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
29	1615	JP/UK	DE/MX	IN	1982	M	Simon Fujiwara	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
29	6241	JP	UK	IN	1966	F	Tomoko Takahashi	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
29	780	CN	CN	PI, IN, PO	1977	M	Xu zhen	1		1			0	0%	0%	0%	300	0	300
40	2412	CN	US	SC	1959	F	Anne Chu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	1330	JP	JP	PI, DS, PH	1932	F	Atsuko Tanaka		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	921	JP	DE	IN, PH	1972	F	Chiharu Shiota		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	12898	KR/US	KR/US	PI*	1961	M	Cody Choi		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	18244	CN/US	US	PI*	1953	F	Emily Cheng		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	8376	JP	CN	SC, IN	1940	M	Hidetoshi Nagasawa		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	1791	JP	US	PI	1970	M	Hiroshi Sugito		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	672	CN	FR	SC, IN	1954	M	Huang Yong Ping		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	1990	CN	US	PI	1948	F	Hung Liu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	11206	JP	JP	SC	1936	M	Isamu Wakabayashi		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	656	JP/VN	VN	VI, IN, PH	1968	M	Jun Nguyen Hatsushiba		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	17594	JP	JP	PI	1902	M	Kenzo Okada		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	6674	JP	JP	DI	1944	M	Kishio Suga		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	648	KR	KR	VI, IN, PH	1964	F	Lee Bul		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	33430	CN	US	PI*	1955	M	Li Lin Lee		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	4322	JP	JP	PO	1947	F	Miyako Ishiuchi		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	36979	JP	US	?*	1949	F	Norie Sato		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	13529	JP	US	VI*	1946	M	Norman Yonemoto		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	667	CN	US	VI, PH	1972	F	Patty Chang		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	4617	JP	JP	DI	1973	F	Ryoko Aoki		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	2775	JP	US	PI, PH	1937	F	Shigeko Kubota		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200

40	4027	CN	US	PO, SC, IN	1968	F	Shirley Tse		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	37354	JP	JP	IN	1957	M	Takamasa Kuniyasu		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	2687	JP	JP	SC, IN	1935	M	Tetsumi Kudo		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	3003	KR	US	VI, PH*	1951	F	Theresa Hak Kyung Cha		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	31508	CN	US	SC*	1951	M	Ti Shan Hsu		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	22000	JP	US	PI*	1941	M	Tom Nakashima		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	5078	JP	JP	PO	1949	M	Toshio Shibata		2	2		1	1	0%	50%	50%	0	200	200
40	2654	KR	US	SC, IN	1968	F	Won Ju lim		2	2			0	0%	0%	0%	0	200	200
40	1475	CN	CN/US	PI	1963	M	Yun Fei ji		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
40	323	CN	US/CN	PI, PO, PH	1965	M	Zhang Huan		2	2		2	2	0%	100%	100%	0	200	200
71	33893	JP	JP	SC	1929	F	Aiko Miyawaki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	CN/UK	UK/CN	PI 1987*	?	F	Angela Ho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	37669	JP	?	AR	?	M	Atsushi Kitagawara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	36377	JP	US	PI*	1972	F	Ayae Takahashi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	39811	JP	JP/US	PI 1954*	?	M	Brian Yoshimi Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	2190	KR/US	US	PI	1961	M	Byron Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	KR	JP/DE	SC, IN*	1953	F	Choi Jae-Eun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	KR	?	SC*	?	F	Choi Yoon ja		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	27979	JP	JP	SC*	?	F	Chu Enoki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	40028	CN	?	PI*	1973	F	Dai Qing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	961	CN	CN	PI, DS, SC	1963	M	Fang Lijun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	JP	?	SC*	1941	M	Fujii Chuichi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	18802	JP	US	PO, SC	1981	M	Futoshi Miyagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	CN	UK	PH*	1956/1962	M	Guo Brothers		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	23504	CN	FR CN	PI	1977	M	Hankang Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	21641	JP	?	SC, VI, IN*	?	F	Heidi Kumao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2782	JP	US	DI	1973	M	Jacob Hashimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	7519	KR	US	SC, IN*	1961	F	Jae Ko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	5521	CN	NL	PI, VI, IN	1976	F	Jen Liu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

71	5940	KR	US	PI*	1973	F	Jiha Moon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	27550	KR/US	KR	PI*	1974	F	Jina Park		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	8151	JP	JP	PI, SC, DP	1936	M	Jiro Takamatsu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2348	JP	US	DI	1942	M	Jun Kaneko		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1277	CN	AT	VI	1975	M	Jun yang		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	6153	JP	ES	?*	1966	F	Kaoru Katayama		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	4145	JP	US	SC*	1967	M	Kaz Oschiro		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	12243	JP	US	PI, IN*	1942	F	Kazuko Miyamoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	26913	JP	US	IN, SC*	?	F	Kazumi Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	3720	JP	DE	PI, PO, SC, IN	1947	M	Kazuo Katase		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	1711	JP	JP	PI	1924	M	Kazuo Shiraga		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	16615	JP	JP	PO	1951	M	Keiichi Tahara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	23517	KR	US	PI	1913	M	Kim Whanki		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	2347	JP	US	VI, IN	1975	M	Koki Tanaka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	923	KR	UK DE	IN	1967	F	Koo Jeong A		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	KR	US	PI*	1969	M	Kyung lim Lee		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	33896	KR	?	PI*	?	M	Lee Inhyeon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	11883	KR	US	PI*	1953	M	Lee Sangnam		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	20853	CN	DE	SC*	1974	M	Lei Xue		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	4559	CN	CN	PI	1973	M	Li songsong		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	1829	CN	CN	SC, IN	1962	M	Liu Jianhua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	2853	CN	CN	PO	1969	M	Liu Zheng		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	8308	JP	US	IN*	1961	F	Lynne Yamamoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	23848	JP	DE	PI	?	M	Maki Na Kamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	16733	JP	US	SC, IN*	1973	F	Maki Tamura		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	4615	JP	JP	MD	1956	M	Masaki Fujihata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	5750	JP	US	PI, DP	1936	M	Masami Teraoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	35818	JP	?	?*	?	M	Masashi Matsumoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	9329	KR	UK	SC, PI*	1967	F	Meekyoung Shin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	6376	CN/US	US	IN, DI	1951	M	Mel Chin		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

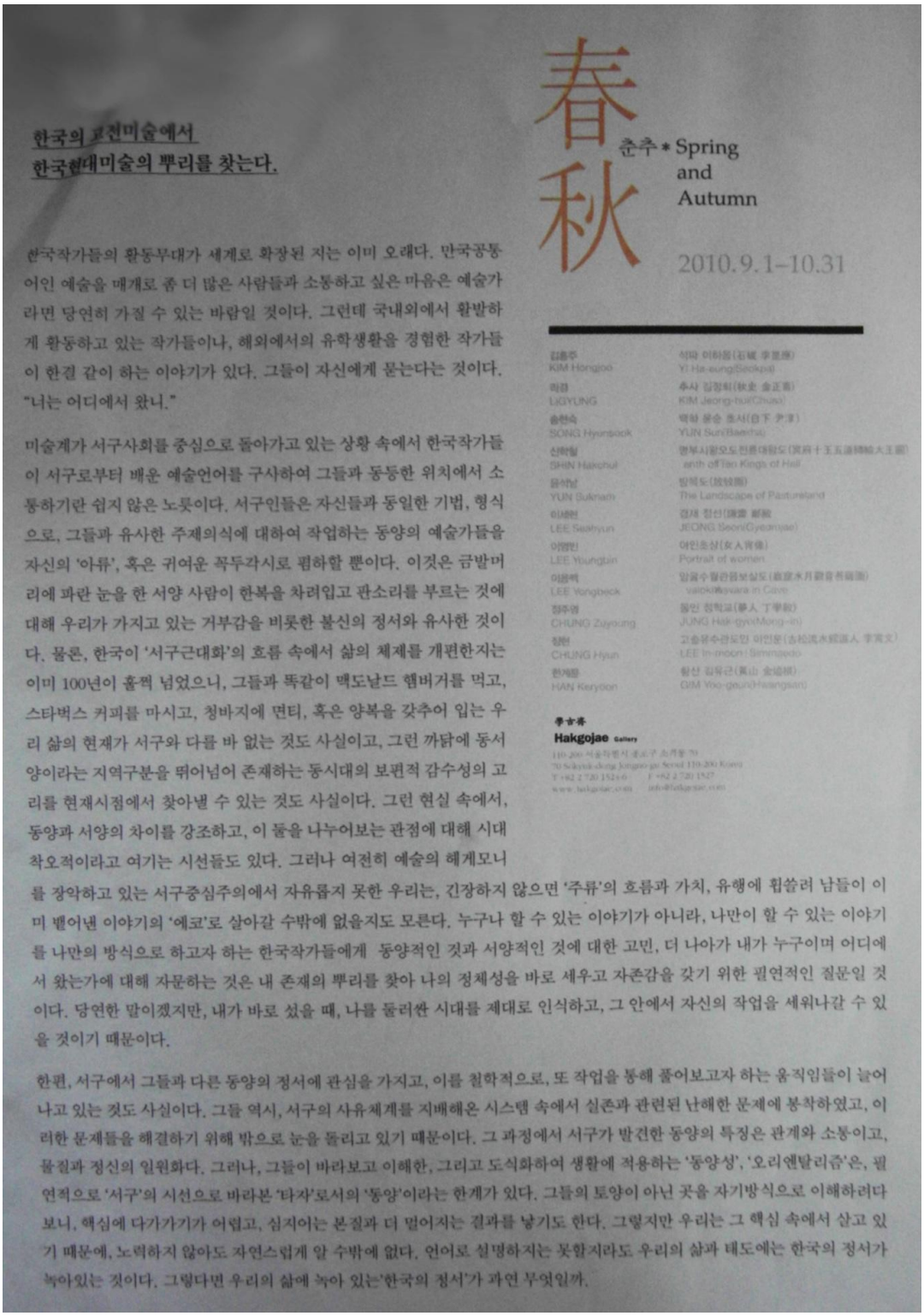
71	13949	CN	CN/DE	PI	1966	M	Meng Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	36428	JP	?	PI	1959	F	Mika Yoshizawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	13574	JP	DE	PI	1973	F	Miwa Ogasawara		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	835	JP	JP	PO, DP	1967	F	Miwa Yanagi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	12271	KR	KR	PI	1955	M	Moon Beom		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	KR	KR	SC	1942	M	Moon Seup Shim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	11039	JP	JP	PI	1971	M	Naoto Kawahara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	13533	JP	US	PI*	1944	M	Naoto Nakagawa		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	6445	JP	JP	PI	1935	M	Natsuyuki Nakanishi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	KR	KR	SC, PI*	1958	M	Noh Sang Kyoon		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	1084	JP	US	PO, PH	1960	M	Noritoshi Hirakawa		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	13506	KR	KR	PI*	1956	M	Oh Chi Gyun		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	JP	US	SC, IN*	1947	M	Osami Tanaka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	8832	KR	KR	PI*	1931	M	Park Seo Bo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	12741	CN/CA	CA	VI	1954	M	Paul Wong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	CN/US	US	VI, IN	1946	M	Ping Chong		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2402	CN	CN	PI	1940	M	Qiu Shihaua		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	JP	DE	PO*	1971	F	Rika Noguchi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	17001	JP	JP	PI*	1963	M	Risaku Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	30633	JP	JP/US	IN	1950	F	Ritsuko taho		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	KR	KR	PI*	1970	M	Roh Choong Hyun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	2703	JP	FR	AS	1966	M	Ryoji Ikeda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	JP	?	PH*	?	M	Sankai Juku		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	CN	CN	SC*	1969	M	Shi Quing		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	20821	JP	?	PO	1939	M	Shigeo Anzai		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	8162	JP	JP	DS, SC	1947	M	Shigeo Toya		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	5295	KR	US	VI	?	M	Shin Il Kim		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	6163	JP	JP	IN	1955	M	Shinro Ohtake		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	5053	JP	JP	DS	1970	M	Shintaro Miyake		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	JP	JP	SC, IN*	1966	F	Shizuka		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100

							Yokomizo											
71	9028	JP	JP	PO	1913	M	Shoji Ueda		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	KR	US	PO	?	F	Sokhi Wagner		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	11291	CN	CN	PI	1977	F	Song Kun		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	KR	US	PI*	1979	?	Soo Kim		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1316	JP	NL	IN, PH	1960	F	Suchan Kinoshita		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
79	1097	KR	CA	PO, VI, SC	1975	M	Tim Lee		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	KR	?	PH*	?	M	Sung Neung Kyung		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2120	JP	JP	PI, DN, IL	1936	M	Tadanori Yokoo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	8677	JP	JP	PO	1963	M	Taiji Matsue		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	3183	JP	US	MD, VI	1974	M	Takeshi Murata		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	39319	JP	?	PI*	?	M	Tamotsu Ikeya		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	?	JP	?	?*	?	M	Tara Suzuki		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	17726	JP	US	IN	1962	M	Taro Chiezo		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	28006	JP	JP	PH*	1960	M	Teiji Furuhashi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	6717	JP	JP	IN	1978	M	Teppei Kaneuji		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	34108	JP	?	PI, SC*	?	M	Tomiaki Yamamoto		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	3075	CN	US	PO	1950	M	Tseng Kwong Chi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	JP	CH	SC*	1904	M	Tshumi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1198	CN	FR	SC, PI	1956	M	Wang Du		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	2830	CN	CN	PO, VI	1960	M	Wang Gongxin		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	8365	CN	CN	PI	1976	M	Wang Guangle		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1013	CN	CN	VI, PH	1958	M	Wang Jianwei		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	CN	?	PI*	?	M	Weimin Huang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	807	CN	FR	PI	1960	M	Yan pei Ming		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	6653	JP	US	PO	1921	M	Yasuhiro Ishimoto		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	?	JP	?	PH*	?	F	Yasuko Nagamine		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	38873	CN	US	PI*	?	F	Yee Jan Bao		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	29257	CN	US	PI*	1951	F	Ying Li		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100

71	1778	JP	JP	SC	1969	M	Yoshihiro Suda		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	35022	JP	US	PH*	?	F	Yoshiko Chuma		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	6013	JP	US	IN	1952	M	Yoshitaka Amano		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	416	JP	DE	PI	1959	M	Yoshitomo Nara		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	39883	KR	KR	PI*	?	F	Yuhee Choi		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	3717	JP	DE	SC	1946	M	Yuji Takeoka		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	15306	JP	JP	PI*	1935	M	Yukihisa Isobe		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
71	18957	JP	JP/US	DS, SC	1948	F	Yuriko Yamaguchi		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1407	JP	US	SC, IN	1965	M	Yutaka Sone		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	37146	JP	JP	SC*	1981	M	Yuuki Matsumura		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	4002	CN	CN	PI	1965	M	Zhang Enli		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	33642	CN	CN	PI, SC	1969	M	Zhang Hui		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	1247	CN	CN	PI	1958	M	Zhang Xiaogang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2594	CN	CN	PO, VI	1971	M	Zhao Liang		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	2109	CN	CN	VI, SC, IN	1960	M	Zhou Xiaohu		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	4133	JP	JP	DI	1971	M	Zon ito		1	1			0	0%	0%	0%	0	100	100
71	38869	KR	KR	PI*	?	F	Zuyoung Chung		1	1		1	1	0%	100%	100%	0	100	100
							Total	48	288	336	31	134	165	65%	47%	49%	14400	28800	43200
					Grand résultat		Grand résultat	208	1237	1445	139	577	716	67%	46,61	50%	62400	123700	186100

ANNEXE VII.

La présentation de l'exposition *Le Printemps et l'Automne* (春秋 Chūn Qiū)



春秋

춘추 * Spring and Autumn

2010.9.1–10.31

한국의 고전미술에서
한국현대미술의 뿌리를 찾는다.

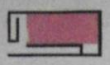
한국작가들의 활동무대가 세계로 확장된 지는 이미 오래다. 만국공통어인 예술을 매개로 좀 더 많은 사람들과 소통하고 싶은 마음은 예술가라면 당연히 가질 수 있는 바람일 것이다. 그런데 국내외에서 활발하게 활동하고 있는 작가들이나, 해외에서의 유학생활을 경험한 작가들이 한결 같이 하는 이야기가 있다. 그들이 자신에게 묻는다는 것이다. "너는 어디에서 왔니."

미술계가 서구사회를 중심으로 돌아가고 있는 상황 속에서 한국작가들이 서구로부터 배운 예술언어를 구사하여 그들과 동등한 위치에서 소통하기란 쉽지 않은 노릇이다. 서구인들은 자신들과 동일한 기법, 형식으로, 그들과 유사한 주제의식에 대하여 작업하는 동양의 예술가들을 자신의 '아류', 혹은 귀여운 꼭두각시로 폄하할 뿐이다. 이것은 금발머리에 파란 눈을 한 서양 사람이 한복을 차려입고 판소리를 부르는 것에 대해 우리가 가지고 있는 거부감을 비롯한 불신의 정서와 유사한 것이다. 물론, 한국이 '서구근대화'의 흐름 속에서 삶의 체제를 개편한지는 이미 100년이 훌쩍 넘었으니, 그들과 똑같이 맥도날드 햄버거를 먹고, 스타벅스 커피를 마시고, 청바지에 면티, 혹은 양복을 갖추어 입는 우리 삶의 현재가 서구와 다를 바 없는 것도 사실이고, 그런 까닭에 동서양이라는 지역구분을 뛰어넘어 존재하는 동시대의 보편적 감수성의 고리를 현재시점에서 찾아낼 수 있는 것도 사실이다. 그런 현실 속에서, 동양과 서양의 차이를 강조하고, 이 둘을 나누어보는 관점에 대해 시대착오적이라고 여기는 시선들도 있다. 그러나 여전히 예술의 헤게모니를 장악하고 있는 서구중심주의에서 자유롭지 못한 우리는, 긴장하지 않으면 '주류'의 흐름과 가치, 유행에 휩쓸려 남들이 이미 뱉어낸 이야기의 '에코'로 살아갈 수밖에 없을지도 모른다. 누구나 할 수 있는 이야기가 아니라, 나만이 할 수 있는 이야기를 나만의 방식으로 하고자 하는 한국작가들에게 동양적인 것과 서양적인 것에 대한 고민, 더 나아가 내가 누구이며 어디에서 왔는가에 대해 자문하는 것은 내 존재의 뿌리를 찾아 나의 정체성을 바로 세우고 자존감을 갖기 위한 필연적인 질문일 것이다. 당연한 말이겠지만, 내가 바로 섰을 때, 나를 둘러싼 시대를 제대로 인식하고, 그 안에서 자신의 작업을 세워나갈 수 있을 것이기 때문이다.

한편, 서구에서 그들과 다른 동양의 정서에 관심을 가지고, 이를 철학적으로, 또 작업을 통해 풀어보고자 하는 움직임들이 늘어나고 있는 것도 사실이다. 그들 역시, 서구의 사유체계를 지배해온 시스템 속에서 실존과 관련된 난해한 문제에 봉착하였고, 이러한 문제들을 해결하기 위해 밖으로 눈을 돌리고 있기 때문이다. 그 과정에서 서구가 발견한 동양의 특징은 관계와 소통이고, 물질과 정신의 일원화다. 그러나, 그들이 바라보고 이해한, 그리고 도식화하여 생활에 적용하는 '동양성', '오리엔탈리즘'은, 필연적으로 '서구'의 시선으로 바라본 '타자'로서의 '동양'이라는 한계가 있다. 그들의 토양이 아닌 곳을 자기방식으로 이해하려다보니, 핵심에 다가가기가 어렵고, 심지어는 본질과 더 멀어지는 결과를 낳기도 한다. 그렇지만 우리는 그 핵심 속에서 살고 있기 때문에, 노력하지 않아도 자연스럽게 알 수밖에 없다. 언어로 설명하지는 못할지라도 우리의 삶과 태도에는 한국의 정서가 녹아있는 것이다. 그렇다면 우리의 삶에 녹아 있는'한국의 정서'가 과연 무엇일까.

19

윤석남과 작자미상의 조선시대 〈방목도〉 : 어우러져 사는 삶의 아름다움



유기견에 대한 측은지심에서 시작된 개 작업 시리즈에는 세상만물을 향한 작가의 따뜻한 시선이 녹아 있다. 그는 나무를 깎아 형상을 만들고 그 위에 아크릴로 표정을 그려나가면서 한 마리 한 마리 개에게 소중한 의미를 부여함으로써, 버림받은 상처를 보듬어준다. 꽃을 등에 지고 있거나, 자신의 꿈을 이야기하는 행복한 개의 모습이 보는 사람들도 미소 짓게 만든다. 인간과 더불어 세상의 일부인 동물들의 자연스럽고 순수한 모습은, 각박한 현실 속에 정서의 불균형으로 병들어가는 인간을 치유한다. 〈방목도〉 역시, 활기차게 뛰어노는 말들의 기상을 화폭에 담아, 그 에너지를 만끽하고 싶어 했을 조상들의 마음이 엿보이는 작업이다.

〈방목도〉는 조선 초 그림으로 전해오는 마장(馬場)의 방목그림이다. 5~600여 년간의 세월을 견딘 비단의 변색과 그림의 곳곳 상처에 시대감이 역력하다. 그런 가운데서도 15세기의 회화 솜씨가 잘 살아 있다. 고려불화에 이은 전통적인 진채의 채색화풍으로 그린 말의 묘사와 청록산수풍의 산세표현이 좋다.

19-1

정현과 정학교의 〈죽석도〉, 이인문의 〈심매도〉 : 자연/생활 속에서 작업의 원천을 발견하다.



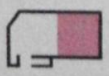
근대 서화가인 몽인 정학교는 괴석과 난죽을 즐겨 그렸다. 괴석 그림은 당대의 제일로 꼽혔는데 담백하면서도 예리한 필치로 바위의 특성을 간결하게 표현하였다. 고서화에서는 보이는 것으로 그치는 그림이 아닌, 냄새와 소리, 혹은 그 질감까지도 일필 속에 담는 것을 요소로 삼았는데 정학교가 괴석을 그리는 일필이 지니고 있는 감정에는 본래의 묵직하고 강한 에너지를 담고 있음을 짐작한다.

작가 정현은 침목, 석탄, 아스팔트, 콘크리트, 잡석등 평범한 사물의 본질을 찾아서 그 안에 내재된 채 버려지는 질료들만의 역사의 무게와 인고의 시간의 중첩에 의한 엄청난 에너지를 끌어내는 데에 창작활동의 중점을 두고 있다. 특히나 무겁고 거친 재료들은 작가의 손을 거치지 않음을 목표로 한다. 그래야지만 사물의 본성을 보존할 수 있기 때문이다. 본성과 물질 본래의 모습 속에 담겨있는 에너지라는 개념을 다른 구체적인 대상을 이용하여 표현하지 않고 직접 표현하는 반(反)알레고리적 모습으로 정현과 정학교는 만난다. 특히 그 형태적 유사성은 시대를 초월하는 공통감을 떠올리게 한다.

한편, 봄을 기다리는 것같은 정현의 작품은 봄을 찾아 떠나는 사람이 담긴 이인문의 〈심매도〉와 이우러져, 또 하나의 자연풍경을 만들어낸다. 각진 바위에 농먹과 갈필의 혼용, 부벽준법과 미점의 적절한 사용은 영조시절 문인화가 심사정(沈師正, 1707~1769) 등을 배워 남북종 산수화풍을 혼용하여 전형화시킨 이인문의 개성미를 잘 보여준다.

19-1

리경과 추사 김정희의 행서 : 작가로서의 태도를 선조에게 배우다



내가 살고 있는 곳에서 함께 살아가는 대부분의 사람들이 가치 부여하는 것들이 진정 가치 있는 것인지에 대하여 작가는 의심한다. 반짝이는 것을 좇아 살아가지만 그 과정에서 작가는 숨이 막힌다. 리경은 작가의 길을 가고 있는 자신의 모습을 빨간 스웨글로 온 몸을 뒤덮은 인체를 통해 표현했다. 그러나, 이 인체의 얼굴은 붉은 실로 묶이 있어, 표정을 알 수 없을 뿐 아니라, 숨막히는 작가의 심리를 보여주기도 한다. 이러한 작가에게 추사는 삶의 롤모델이다. 역경의 인생을 유유히 헤치며 자신의 철학과 색깔을 구축한 그의 삶에 대한 존경의 마음이 리경에게 있어서는 중요한 작업 동기이다.

19-2

이세현의 〈Between Red〉와 겸재 정선의 〈박연폭포〉 : 시대의 진경을 그리다.



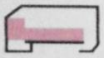
이세현은 산수화 특유의 다시점, 전체시점을 사용하여 전통산수화의 형식을 따라 화면을 구성한다. 그러나 그의 그림은 붉은색이다. 비무장지대에서 군 생활을 한 경험을 살려, 야간근무를 할 때 썼던 적외선 야간 투시경에 비친 모든 붉은 빛을 캔버스에 나타내기 위한 선택이다. 게다가, 산자락 사이사이에는, 무심히 지나치면 발견할 수 없는 오늘의 풍경이 녹아들어가 있다. 이 때, 그는 이 땅에 살고 있는 누구라면 익숙한 풍경의 조각들을 선택한다. 판자촌, 초가집, 기와집 등 점점 사라지면서 기억의 풍경이 되어가는 그리운 장면들과 더불어, 경계초소, 군함 등 한국영토의 안타까운 현실을 암시하는 풍경이, 그에게 큰 의미를 가지고 다가온다.

화려하고 강렬한 기운을 발하는 아름다운 붉은빛의 평온한 풍경처럼 보이지만, 그 안에는 분단국가라는 아픔이 녹아 있고, 개발논리에 기대어 빠르게 사라지는 그리움의 풍경들이 숨 쉬고 있다. 그런 현실에 대한 쓸쓸함과 아쉬움이 그의 작품에는 담겨 있다. 이 풍경 자체가 그대로 '실재'는 아닐지라도, 사유와 기억, 경험을 환기시키는 그의 풍경은 그 자체가 우리의 '진경'인 셈이다. 이러한 그의 작업에서 "의취(意趣)를 표현하려 했고, 외형을 닮게 그리려 하지 않았다"는 겸재 정선의 태도가 드러난다.

겸재 정선의 그림 박연폭포는 힘차게 떨어지는 송도삼절 중의 하나인 개성의 폭포를 표현해낸 그림으로 폭포의 길이를 두 배로 늘려 우렁찬 위세를 묘사했고 오른쪽에 우뚝 솟은 암벽과 연못을 통해 음양의 조화를 담았다. 또한 다양한 시점을 한 화면 속에 표현을 했다. "실경의 형사(形似)보다는 실경에서 받은 자신의 감정적 사의(寫意)를 중시"한 정선은 거대한 폭포 아래 왜소한 크기의 인물과 건축물을 그려 넣었다. 자연 앞에 겸허한 자세로, 더불어 조화롭게 살고자 했던 조선문인들의 사유방식을 담은 이 작품은 조선후기 사대부층의 이상을 반영하고 있다고 해도 과언이 아니다.

19-2

김홍주와 석파 이하응의 〈묵란첩〉 : 가장 단순한 것이 가장 아름답다.



세필로 빈 화면을 빼곡하게 메워나가는 김홍주에게는 '무엇'을 그리느냐가 중요하지 않다. 그림의 의미를 묻는 이들에게 보이는 전부일 뿐, 아무 의미 없다고 말한다. 그는 머리가 아니라 몸과 시간으로 그리는 작가이기 때문이다.

마치 한 땀 한 땀 수를 놓아가듯 화면을 채우는 그의 가늘고 여린 필체의 운집에는 작가의 깊은 근성과 열의가 녹아 있어, 그의 화면은 잔잔하지만 강한 에너지를 내뿜고, 사람들의 마음을 사로잡는 흡인력을 드러낸다. 회화가 줄 수 있는 가장 순수하고 본질적인 쾌락을 그의 작업은 선사하고 있다.

이는 조선의 문인화, 특히 묵란화가 담고 있는 정서와 닿아 있다. 묵란을 칠 때는, 눈에 보이는 것을 단순하게 그리는 것이 가장 어렵다고 한다. 그러나, 단순한 것이 깊은 아름다움을 드러내는 것이다. 단순해 보이는 먹의 검정색 또한 "먹의 어두움 속에는 거대한 우주가 들어 있다"고 표현할 만큼, 많은 기운을 응축하고 있다. 물론 이 깊이감을 표현하기 위해서는 오랜 숙련의 시간이 필요할 텐데, 그 끝에서 만나는 단순함이 전하는 강렬한 에너지가 김홍주와, 석파의 그림에 담겨 있다.

한국에서는 추사 김정희 때부터 본격적으로 묵란화를 그리기 시작했는데, 그는 "난을 치는 법은 예서(隸書)를 쓰는 법과 가까워서 반드시 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)가 있어야 얻을 수 있고, 탁월한 천분(天分) 없이는 비록 구천구백 구십구 분까지는 가능하나 만분의 일이 없이는 불가능하다"라고 하여 묵란을 치는 일이 결코 단순하지 않다는 사실을 알렸다. 추사의 이러한 사상과 화풍에 크게 영향을 받은 이 가운데 한 사람이 바로 석파 이하응이다. 그는 추사의 영향을 토대로 자신의 독특한 개성을 난잎에 나타냈다. 또 자신의 호인 '석파(石坡)'가 말해주듯이 남카로운 바위나 돌에 붙은 혜란도 즐겨 그렸다. 몇 개의 잎과 꽃을 그린 것에 불과하지만, 그 잎에는 작가의 인생 역정이 고스란히 녹아 있다.