

TANABE CHIKUUNSAI IV
Symbiosis – Animism



SYMBIOSIS – ANIMISM

Tanabe Chikuunsai IV

Le bambou, entre mémoire et devenir

Né en 1973 à Sakai, dans la préfecture d'Osaka, Tanabe Chikuunsai IV appartient à l'une des lignées les plus importantes de l'art japonais du bambou. Quatrième génération d'une famille de maîtres vanniers, il porte le prénom de Takeo avant de recevoir le gō, ou nom d'artiste, de Shōchiku III, « Petit Bambou ». En 2017, il succède officiellement à son père et prend le nom de Chikuunsai IV, « Nuage de Bambou », inscrivant son œuvre dans une continuité familiale commencée à la fin du XIX^e siècle. Dès sa petite enfance, il grandit au contact de la matière, des outils, des gestes et des exigences de l'atelier familial, où le bambou constitue tout à la fois un matériau, une discipline et une manière d'habiter le monde. Porter un nom transmis de génération en génération ne signifie pourtant pas répéter les formes du passé. Chez Chikuunsai IV, l'héritage agit moins comme un modèle figé que comme une responsabilité. Il lui appartient de préserver un savoir extrêmement élaboré, fondé sur la connaissance intime des différentes espèces de bambou, sur la préparation minutieuse des fibres et sur la maîtrise de techniques accumulées au fil des générations. Il lui revient également de donner à cet héritage une forme capable de répondre aux enjeux de son époque. Cette tension entre continuité et transformation traverse toute son œuvre et explique la coexistence, dans sa pratique, de vanneries florales d'une grande sophistication, de sculptures autonomes, de recherches associant plusieurs matériaux, de collaborations expérimentales et d'installations monumentales conçues pour des architectures précises. Chikuunsai ne considère pas ces domaines comme des activités séparées. Ils constituent les différentes expressions d'une même recherche sur la matière, le vide, le mouvement, la temporalité et la relation entre l'être humain et la nature.

[LIRE LA SUITE](#)



SYMBIOSIS – ANIMISM

Tanabe Chikuunsai IV

Bamboo, between Memory and Becoming

Born in 1973 in Sakai, Osaka Prefecture, Tanabe Chikuunsai IV belongs to one of the most important lineages in the Japanese art of bamboo. A fourth-generation master bamboo artist, he was given the first name Takeo before receiving the *gō*, or artist's name, Shōchiku III, meaning "Little Bamboo." In 2017, he officially succeeded his father and assumed the name Chikuunsai IV, "Bamboo Cloud," thereby inscribing his work within a family tradition that began in the late nineteenth century. From early childhood, he grew up surrounded by the materials, tools, gestures and exacting standards of the family studio, where bamboo represents at once a material, a discipline and a way of inhabiting the world. Yet bearing a name passed down from one generation to the next does not mean repeating the forms of the past. For Chikuunsai IV, inheritance functions less as a fixed model than as a responsibility. He is entrusted with preserving an exceptionally sophisticated body of knowledge, founded on an intimate understanding of the different species of bamboo, the meticulous preparation of the fibres and the mastery of techniques accumulated over generations. At the same time, he must give this heritage a form capable of responding to the concerns of his own era. This tension between continuity and transformation runs throughout his work and explains the coexistence within his practice of highly sophisticated flower baskets, autonomous sculptures, explorations combining several materials, experimental collaborations and monumental installations conceived for specific architectural settings. Chikuunsai does not regard these fields as separate activities. They are different expressions of the same inquiry into matter, emptiness, movement, temporality and the relationship between humankind and nature.

[READ MORE](#)





Renzui

Connection

Boat-shaped flower basket, bundle-weave technique

2020

Bamboo *madake* and rattan

61.5 x 29 x 20 (h) cm

Tomobako & otoshi





Senmon magaki sukashi-ami hanakago
Flower basket in openwork plaiting with a rustic fence pattern
2025
Bamboo *madake*, ratan & *urushi* lacquer
78.5 x 16 x 17.5 (h) cm
Tomobako & otoshi





Kyōsei – Godai Kokū

Symbiosis – Five Cosmic Elements

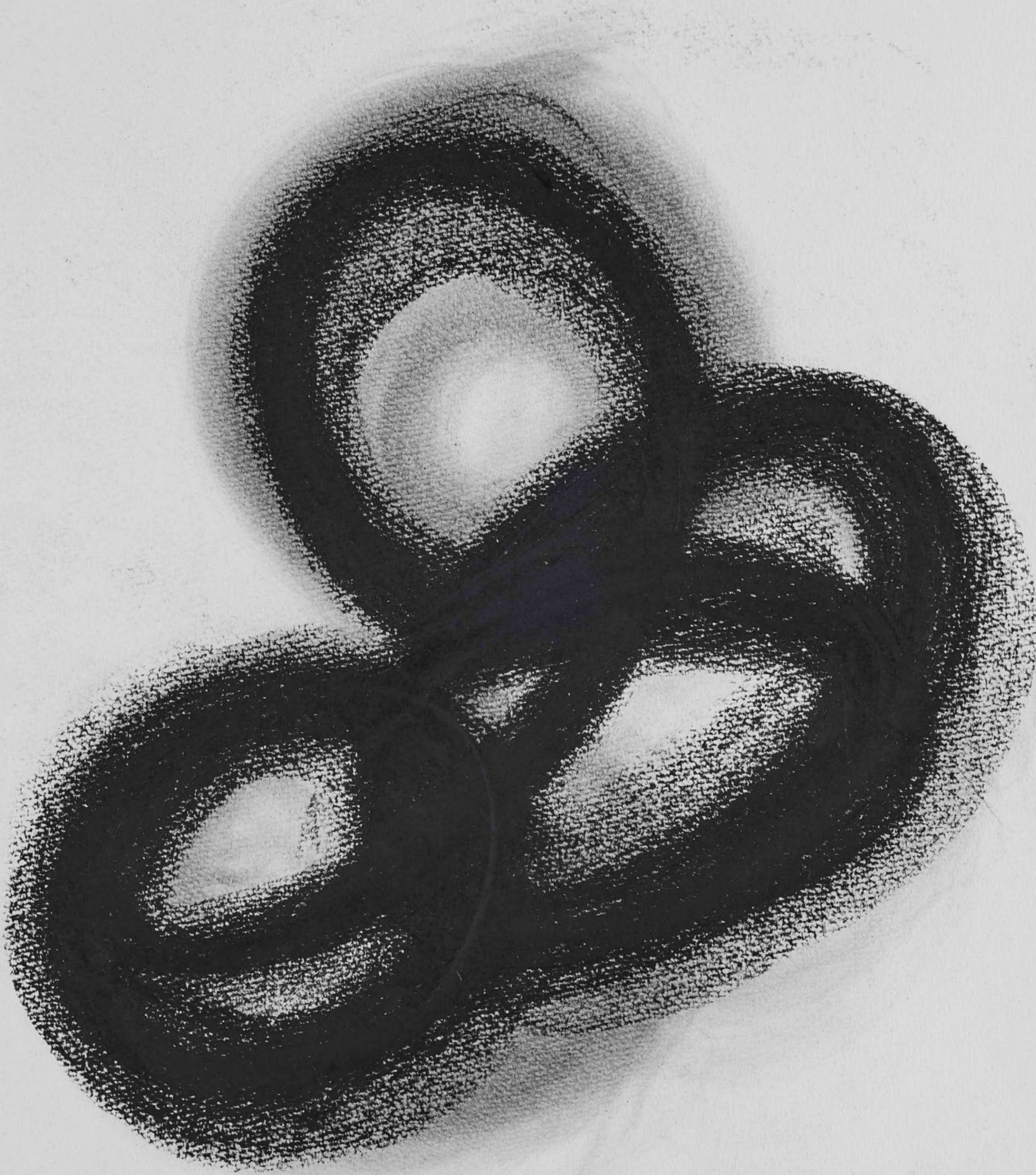
2025

Torachiku (tiger bamboo) and clay

64 x 32 x 49.5 (h) cm

Tomobako





chikunsai IV

Drawing Infinity
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Ascending light

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

18 x 15.5 x 95 (h) cm

Tomobako



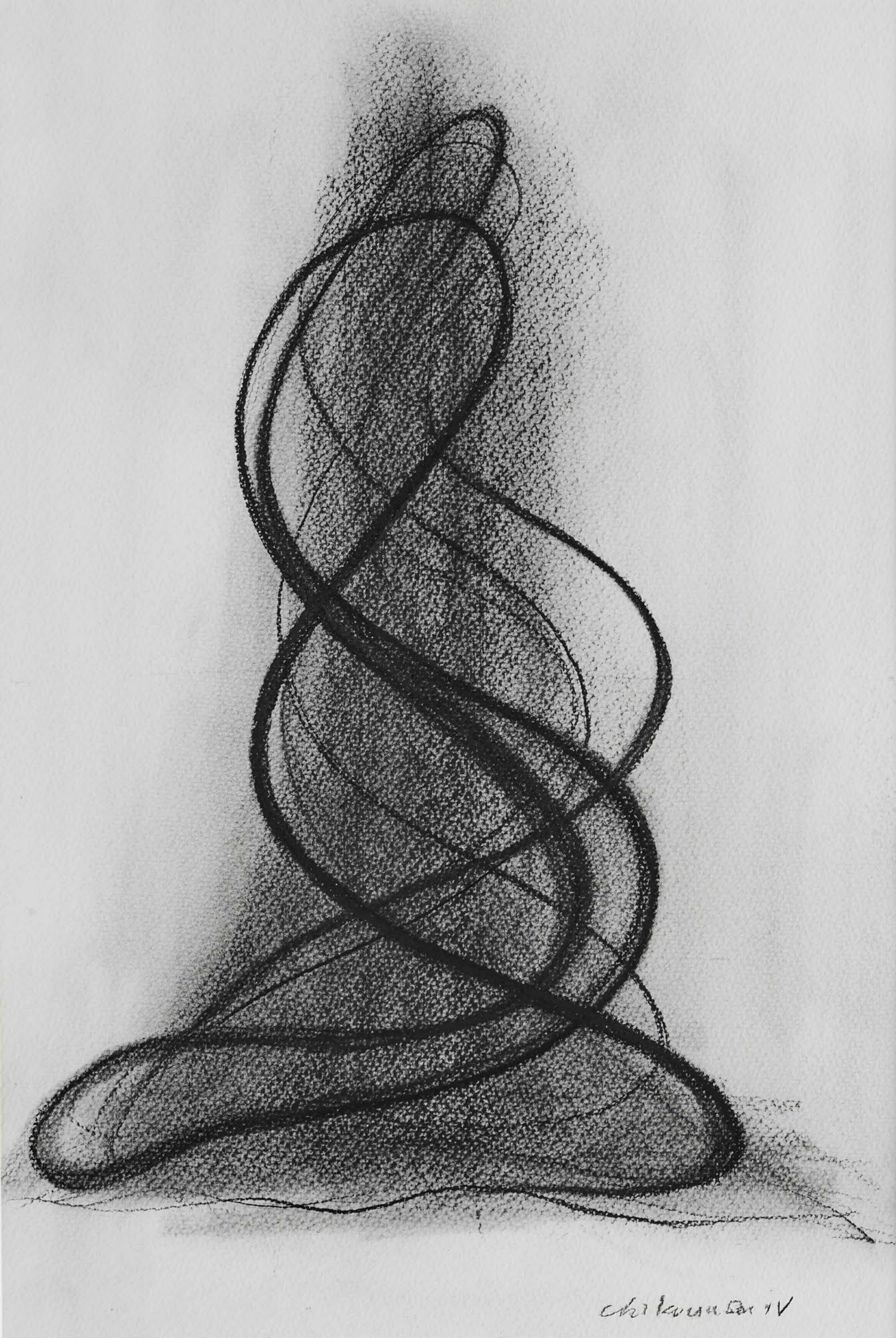
Ascending light

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

20.5 x 15.5 x 78.5 (h) cm

Tomobako





Drawing Stand
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Creation through collapse - Five cosmic elements

Kurochiku (black bamboo) and clay

61.5 x 28 x 45.5 (h) cm

Tomobako





Daruma

Root flower basket

Bamboo *madake*, rattan and urushi lacquer

38.5 x 36.5 x 42 (h) cm

Tomobako & otoshi





Daruma

Root flower basket

Bamboo *madake*, rattan and urushi lacquer

54.5 x 50.5 x 40.5 (h) cm

Tomobako





Earth Resonance

Root bamboo flower basket

Bamboo *madake*, bamboo root, rattan and *urushi* lacquer

34.5 x 34.5 x 24.5 (h) cm

Tomobako & otoshi



Heaven's Resonance

Root bamboo flower basket

Bamboo *madake*, bamboo root, rattan and *urushi* lacquer

42 x 33.5 x 29 (h) cm

Tomobako & otoshi



chikunsei IV

Drawing Infinity
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Emptiness

Root bamboo flower basket

Bamboo *madake*, bamboo root and *urushi* lacquer

33 x 33.5 x 61.5 (h) cm

Tomobako & *otoshi*





*High sail boat-shaped flower basket woven
from antique arrow bamboo
Bamboo madake & yadake, rattan
64 x 27 x 28.5 (h) cm
Tomobako & otoshi*





Daruma

Root flower basket

Bamboo *madake*, rattan and urushi lacquer

67 x 63 x 55.5 (h) cm

Tomobako







Peony flower basket antique arrow bamboo
Bamboo *madake* & *yadake*, rattan
39 x 39 x 56 (h) cm
Tomobako & *otoshi*





Rooted in the hearth

Root flower basket

Bamboo *madake*, rattan and urushi lacquer

36.5 x 36.5 x 34 (h) cm

Tomobako & otoshi



Sugomori hanakago
Flower basket entitled “Nesting”
Bamboo *madake*, clay and *urushi* lacquer
2026
21.5 x 14.5 x 55.5 (h) cm
Tomobako & otoshi

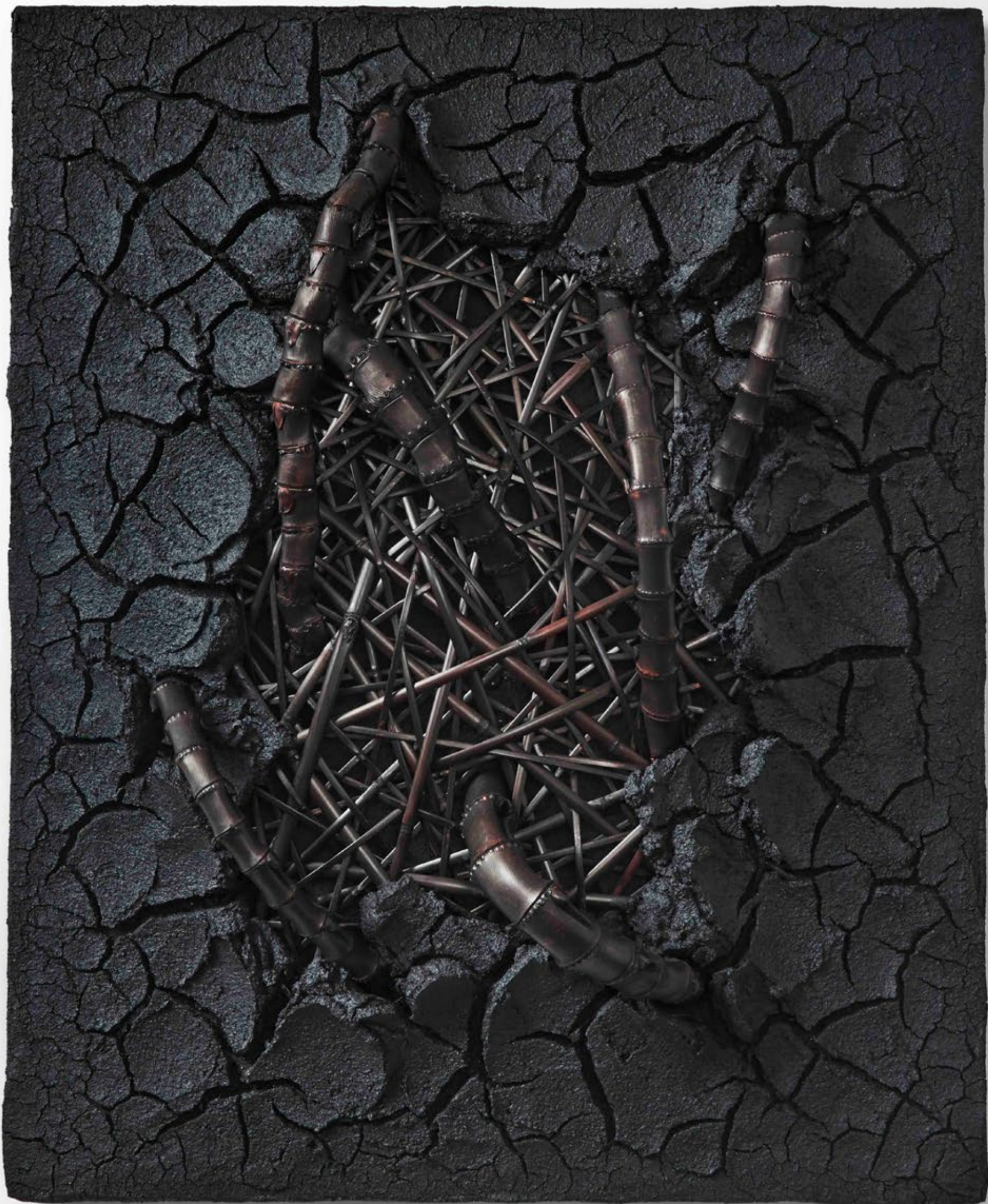


Drawing Growth
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Symbiosis – Animism
Torachiku (tiger bamboo) and clay
36 x 32 x 71 (h) cm
Tomobako





Rekkai (chū)

Wall sculpture entitled “Rifted realm” (medium)

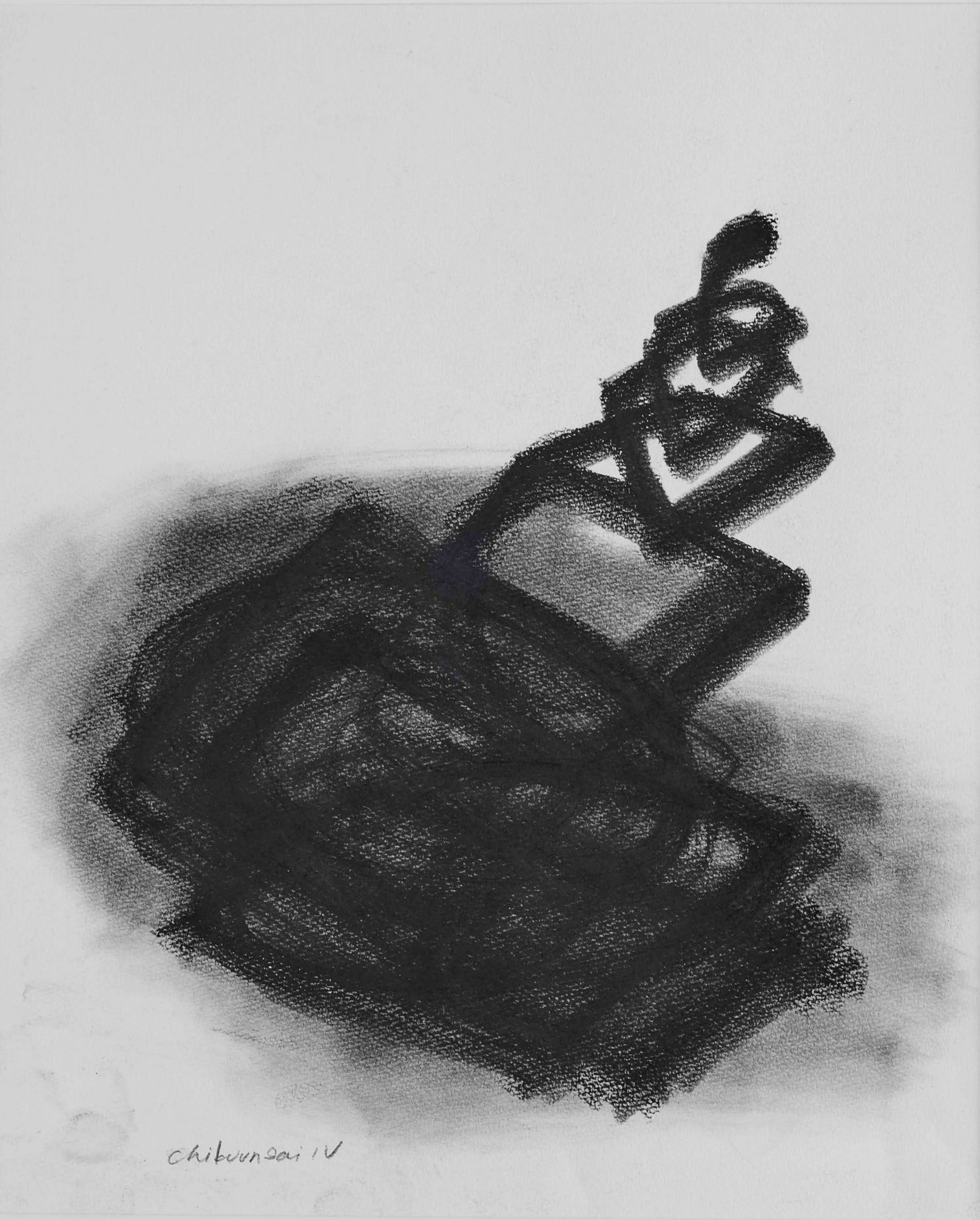
Bamboo *madake*, clay and *urushi* lacquer

2026

54 x 16.5 x 65.5 (h) cm

Tomobako





Drawing Connection
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Creative City
Bamboo *madake*, rattan & *urushi* lacquer
25 × 15 × 56.5 (h) cm
Tomobako





Sugomori hanakago
Flower basket entitled “Nesting”
Bamboo *madake*, clay and *urushi* lacquer
2026
32 x 18 x 41 (h) cm
Tomobako & otoshi





Uyoku

Wings

Bamboo *madake*, ratan & *urushi* lacquer

132 × 24 × 28.5 (h) cm

Tomobako & *otoshi*





Kuchiku Kutsuwa

Decayed bamboo Kutsuwa

Bamboo *hōbichiku* & *kurochiku*, rattan, bamboo root
and *urushi* lacquer

70.5 x 36 x 45 (h) cm

Tomobako & *otoshi*





chikunagai IV

Drawing Heaven and Earth

Charcoal

2021

27.5 × 40.5 cm



Tsunagari - kako genzai mirai - Connection

Connection: Past, Present, Future

Torachiku (tiger bamboo)

87 x 48.5 x 45 (h) cm

Tomobako



Rekkai (shō)

Wall sculpture entitled “Rifted realm” (small)

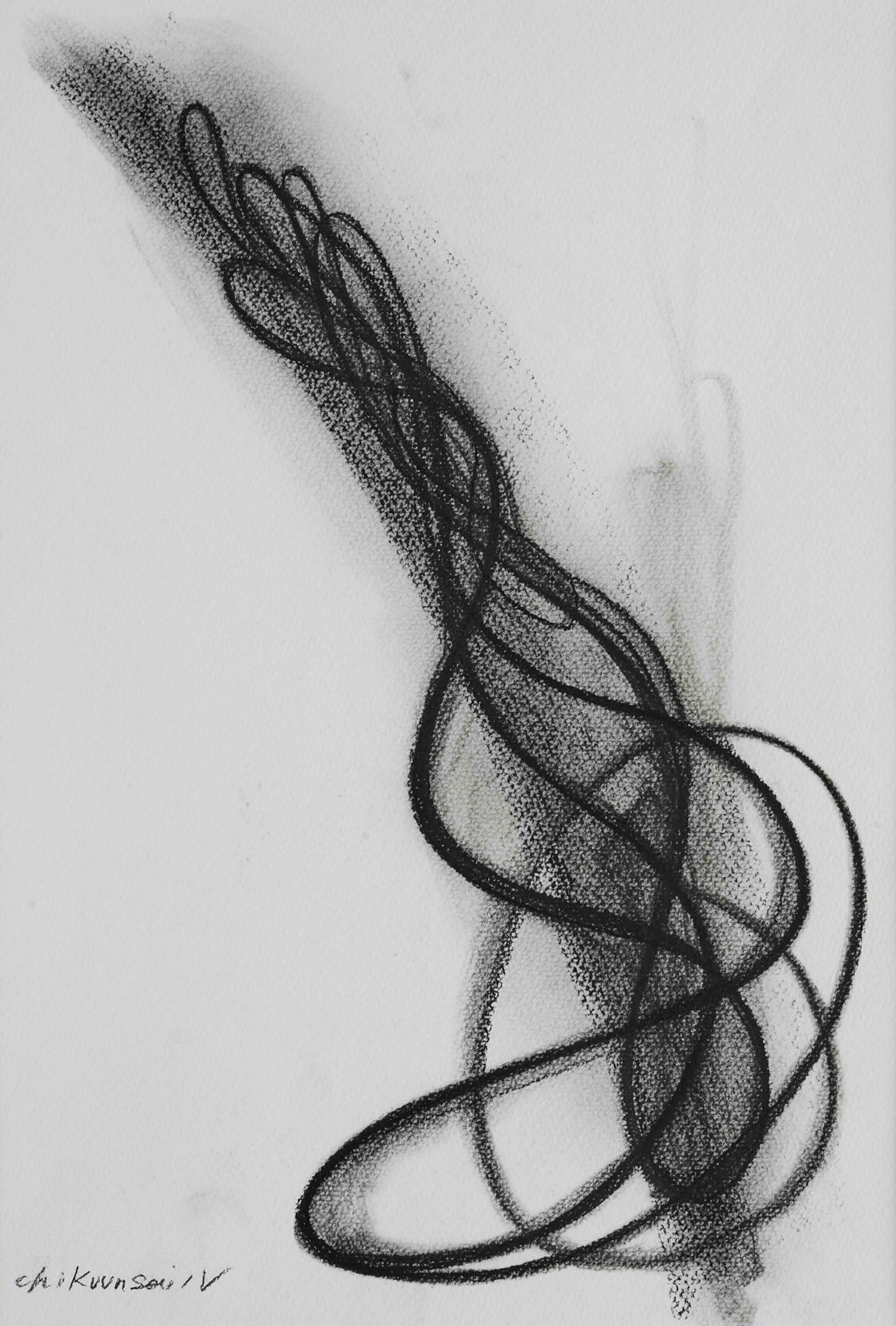
Bamboo *madake*, clay and *urushi* lacquer

2026

26.5 x 9.5 x 39 (h) cm

Tomobako





Drawing Stand
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Kuchiki Syouritsu

Decayed Bamboo Stand

Bamboo *hōbichiku* & *kurochiku*, rattan,
bamboo root and *urushi* lacquer

48.5 x 54 x 147 (h) cm

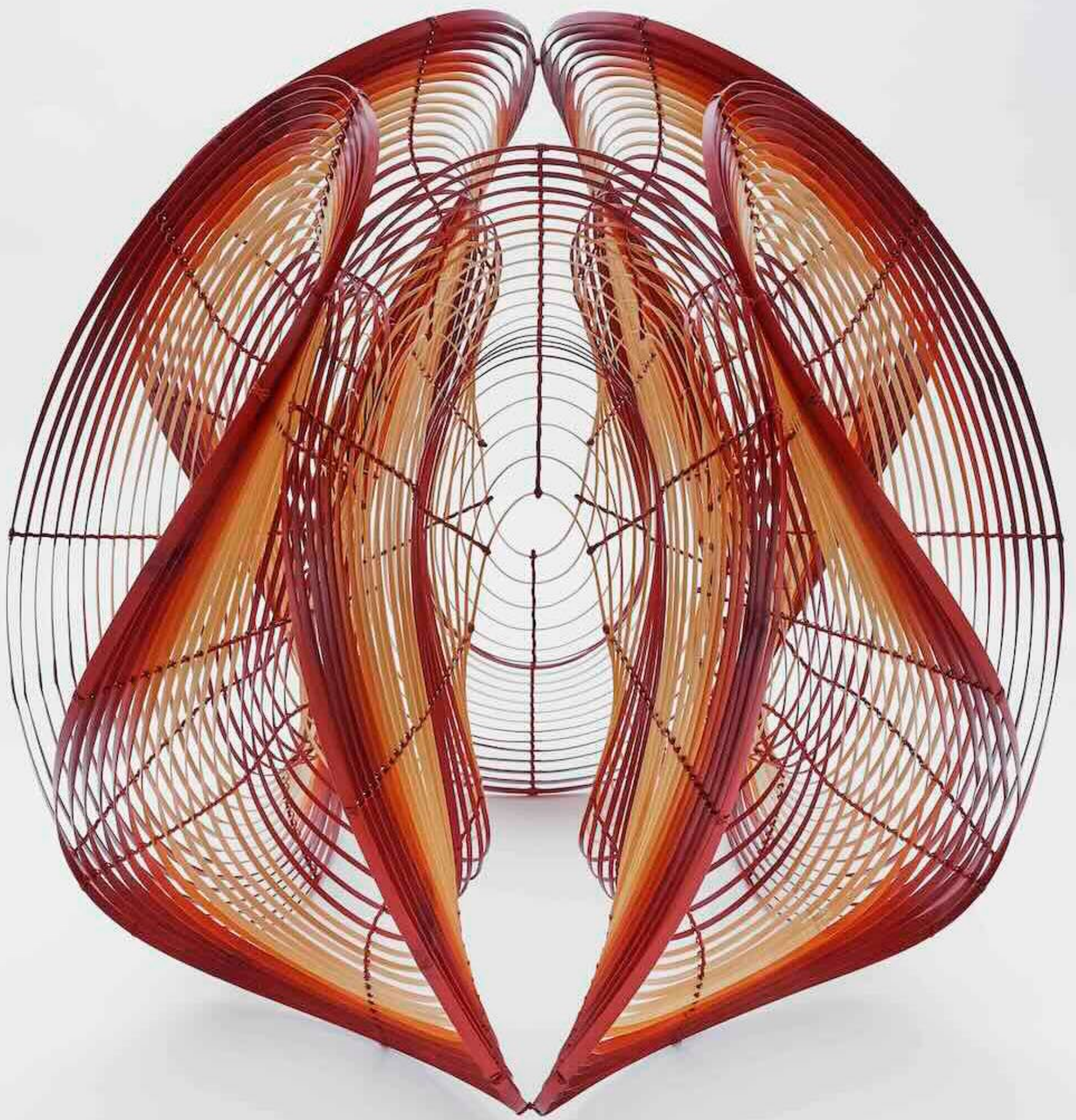


Sound of Star

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

27.5 x 27.5 x 36.5 (h) cm

Tomobako



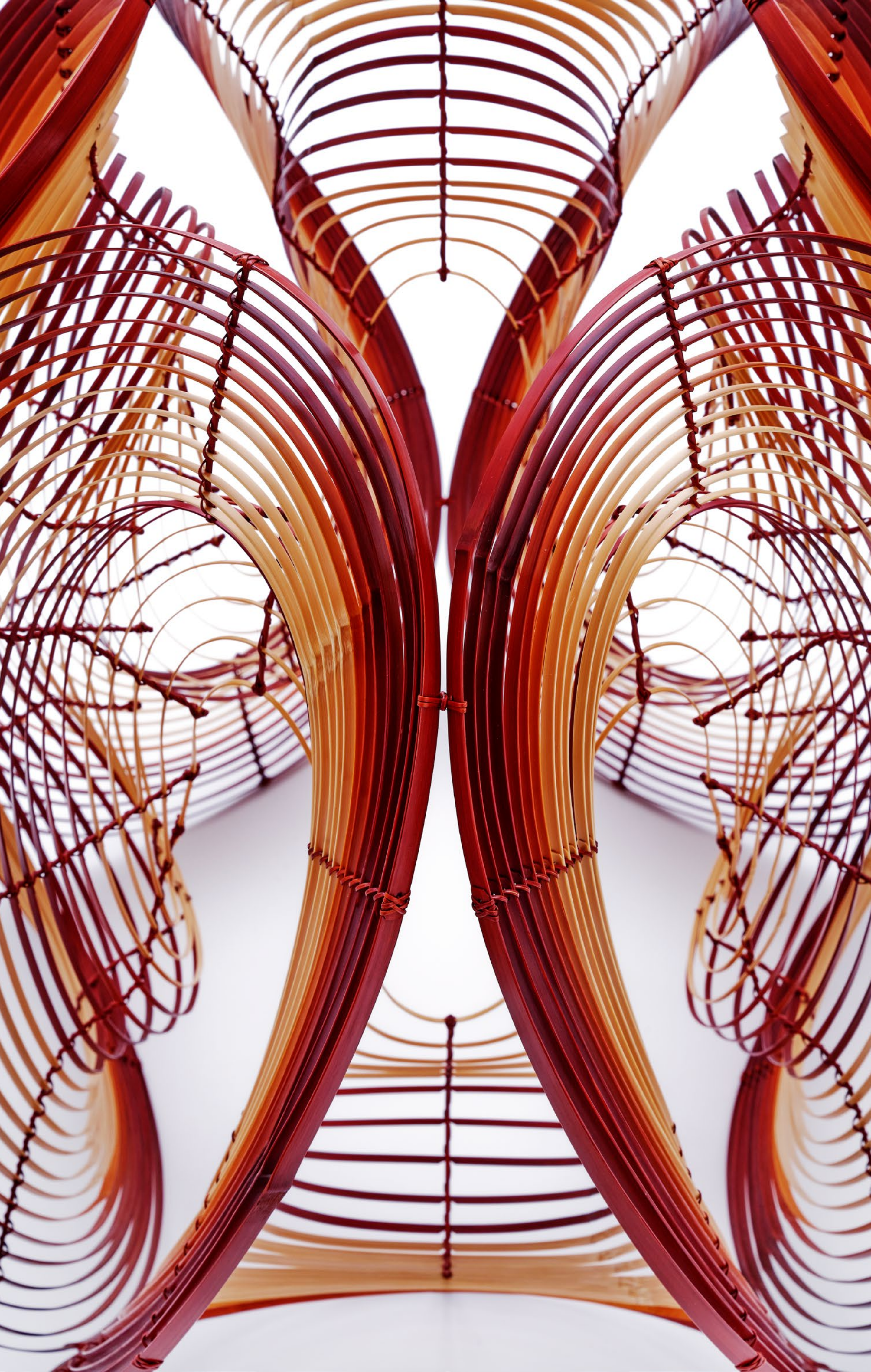
TANABE CHIKUUNSAI IV (b. 1973, Japan)
and SAWAKO KAIJIMA (b. 1976, Japan)

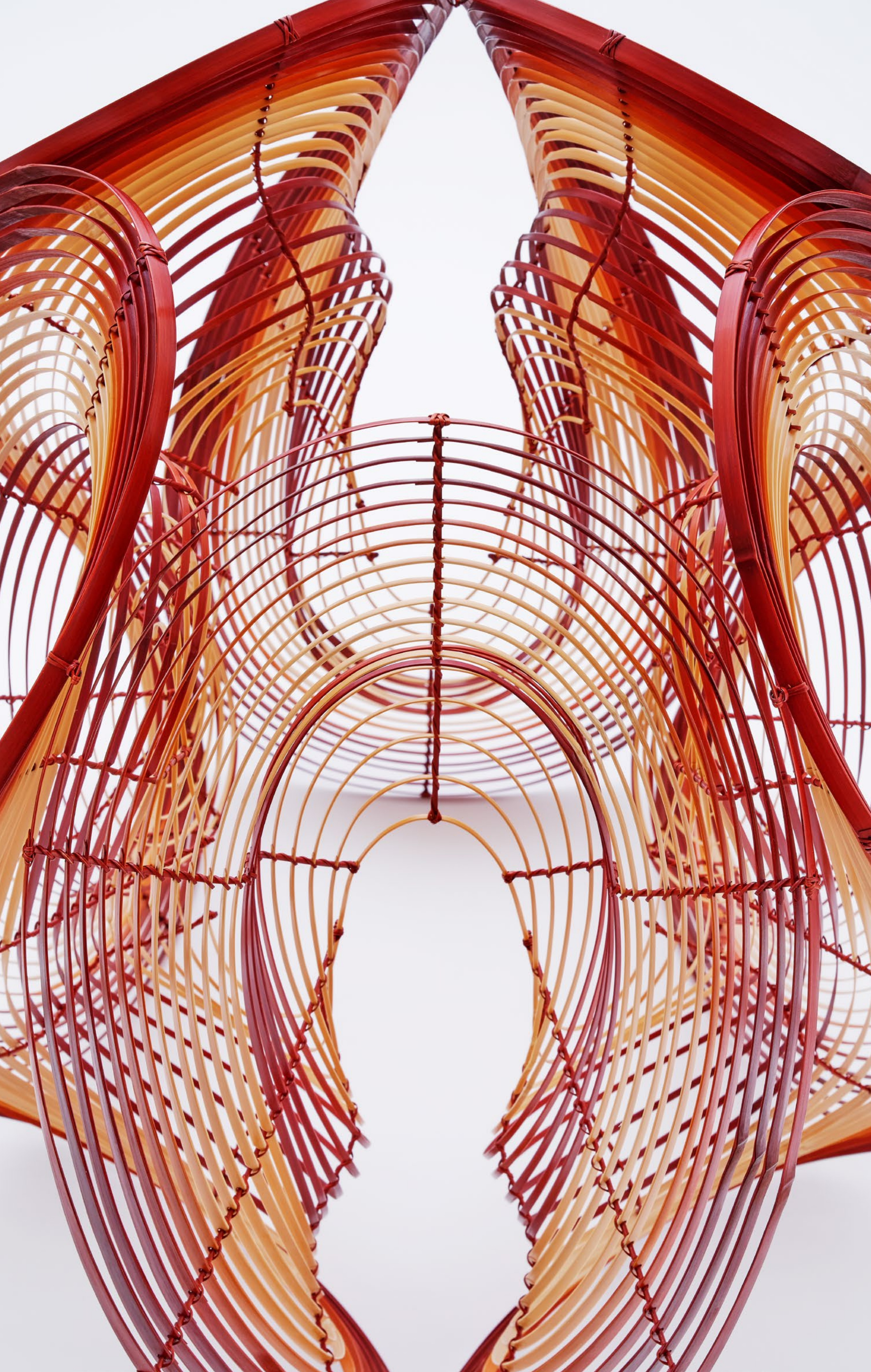
Chōmushin

The title is drawn from a text by the Zen monk Ryōkan (1758–1831),
who was fascinated by the interplay of nature’s many forms of
beauty.

2024

Dyed *madake* bamboo, rattan and *urushi* lacquer
60.5 × 56.5 × 60.5 (h) cm







Ensō

Zen circle of enlightenment

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

35 x 35 x 20 (h) cm

Tomobako & otoshi



Connection Birth

2012

Kurochiku (black bamboo)

36 × 36 × 35 cm (h)



Drawing Life
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm

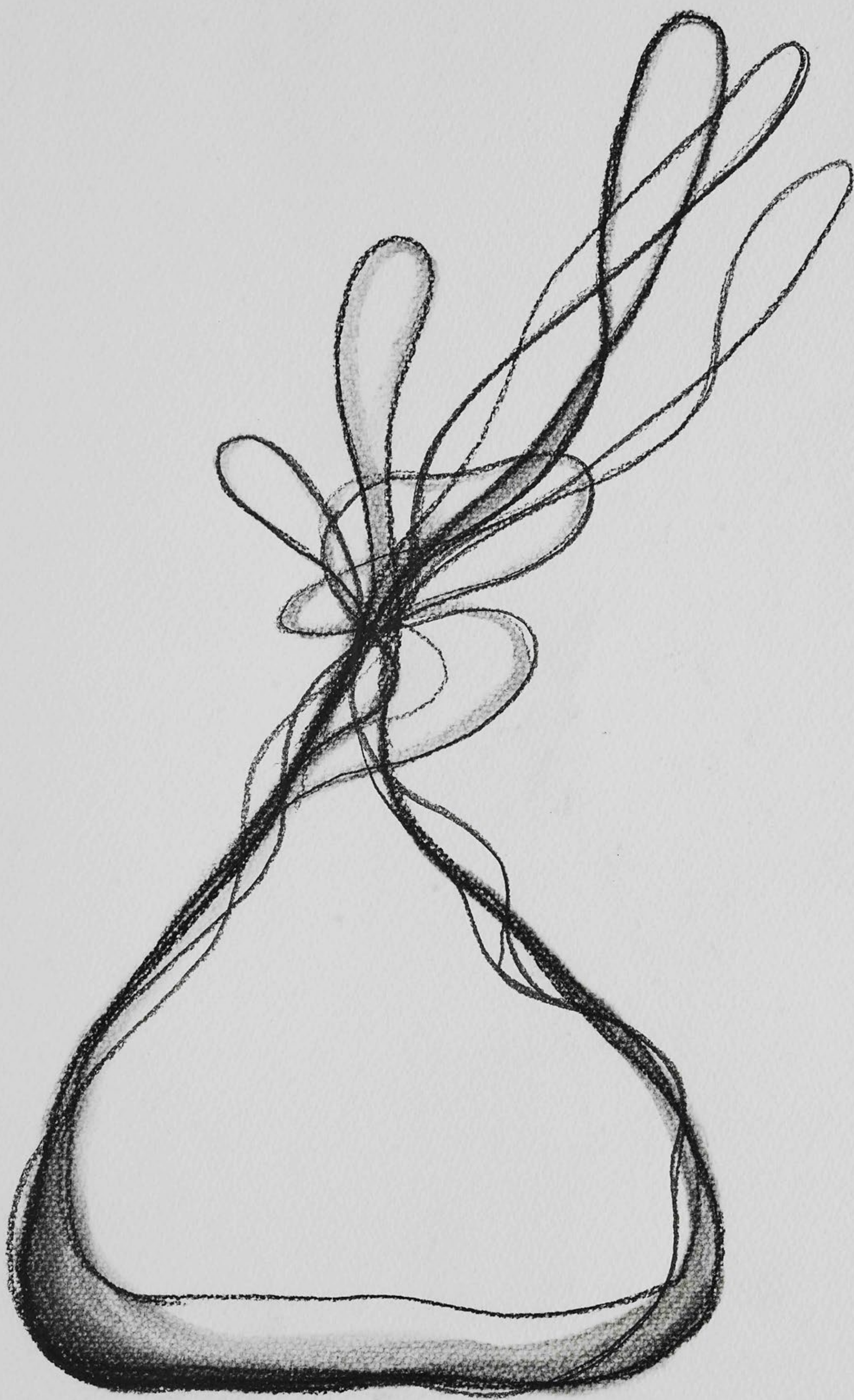


Sōshutsu
Creation
2015

Kurochiku (black bamboo) and *torachiku* (tiger bamboo root)
68 × 21 × 28 cm (h)



Mugen
Infinity”
2021
Torachiku (tiger bamboo)
85 × 50 × 45 cm (h)



chikoma sori ✓

Drawing Connection
Charcoal
2021
27.5 × 40.5 cm



Suehiro sukashi hanakago

Flower basket *entitled* “Extend to the Future”

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

2021

21 × 21 × 56.5 cm (h)

Tomobako & otoshi



Mononofu

Samurai Spirit

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

2021

68 × 24 × 51.5 cm (h)

Tomobako



Kazari musubi hanakago takitsuse

Flower basket featuring a decorative knot known as “Waterfall Rapids”

Bamboo madake, rattan and urushi lacquer

2021

45 x 14.5 x 22.5 (h) cm

Tomobako & otoshi



Kazari musubi hanakago kiyotaki

Flower basket featuring decorative knot-weaving, entitled “Pure Waterfall”

Bamboo madake, rattan and urushi lacquer

2021

36 x 15 x 36.5 (h) cm

Tomobako & otoshi



Kazari musubi hanakago takitsuse

Flower basket with openwork magaki weaving entitled
“Waterfall”

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

2021

46 x 14.5 x 22 (h) cm

Tomobako & otoshi



Ensō
Zen circle of enlightenment
Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer
2015
53 x 40 x 15 (h) cm
Tomobako & otoshi

DISCIPLES



SHIMIZU YŪKI (b. 1994, Japan)

Shō

Crystal

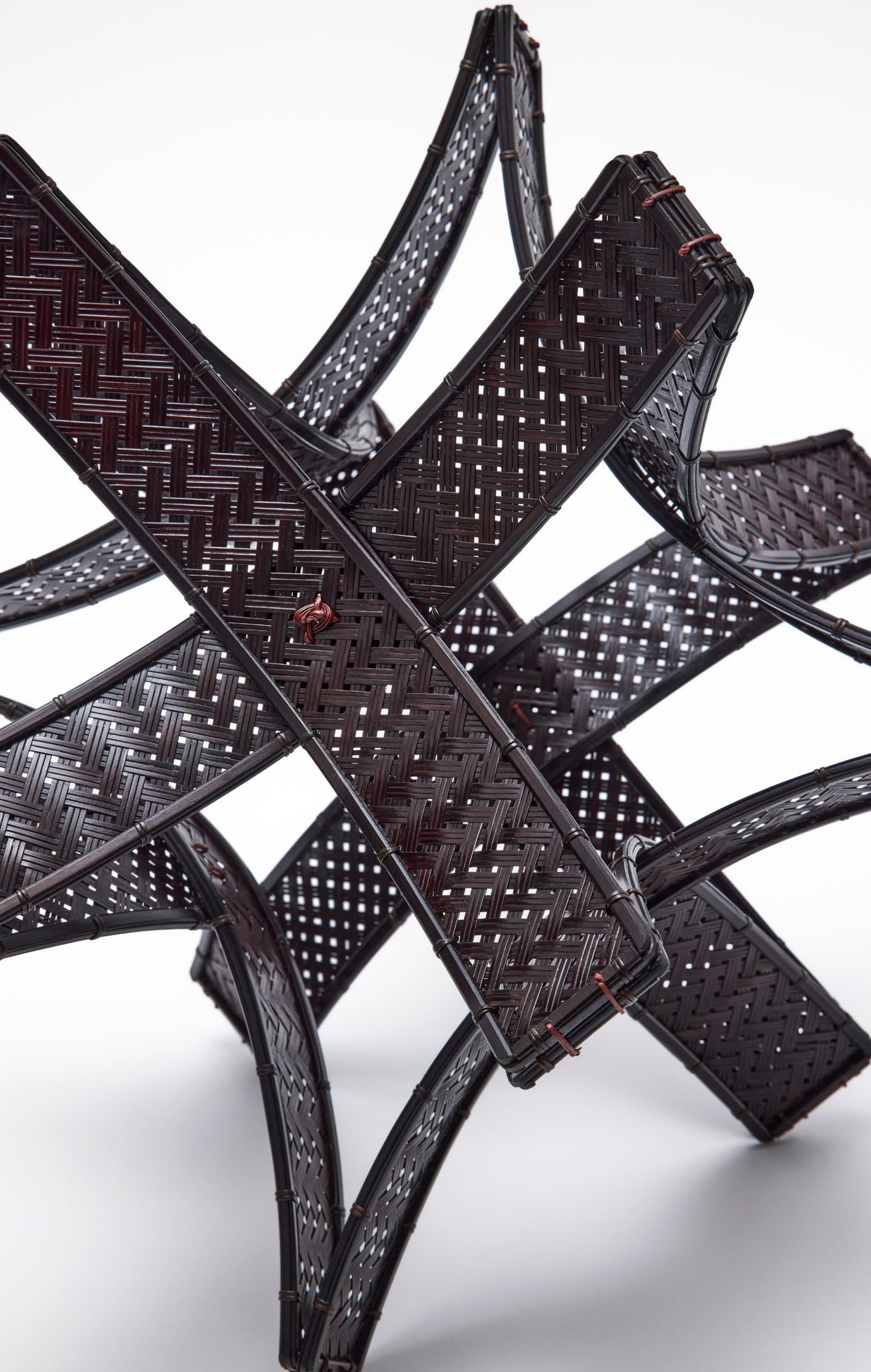
2025

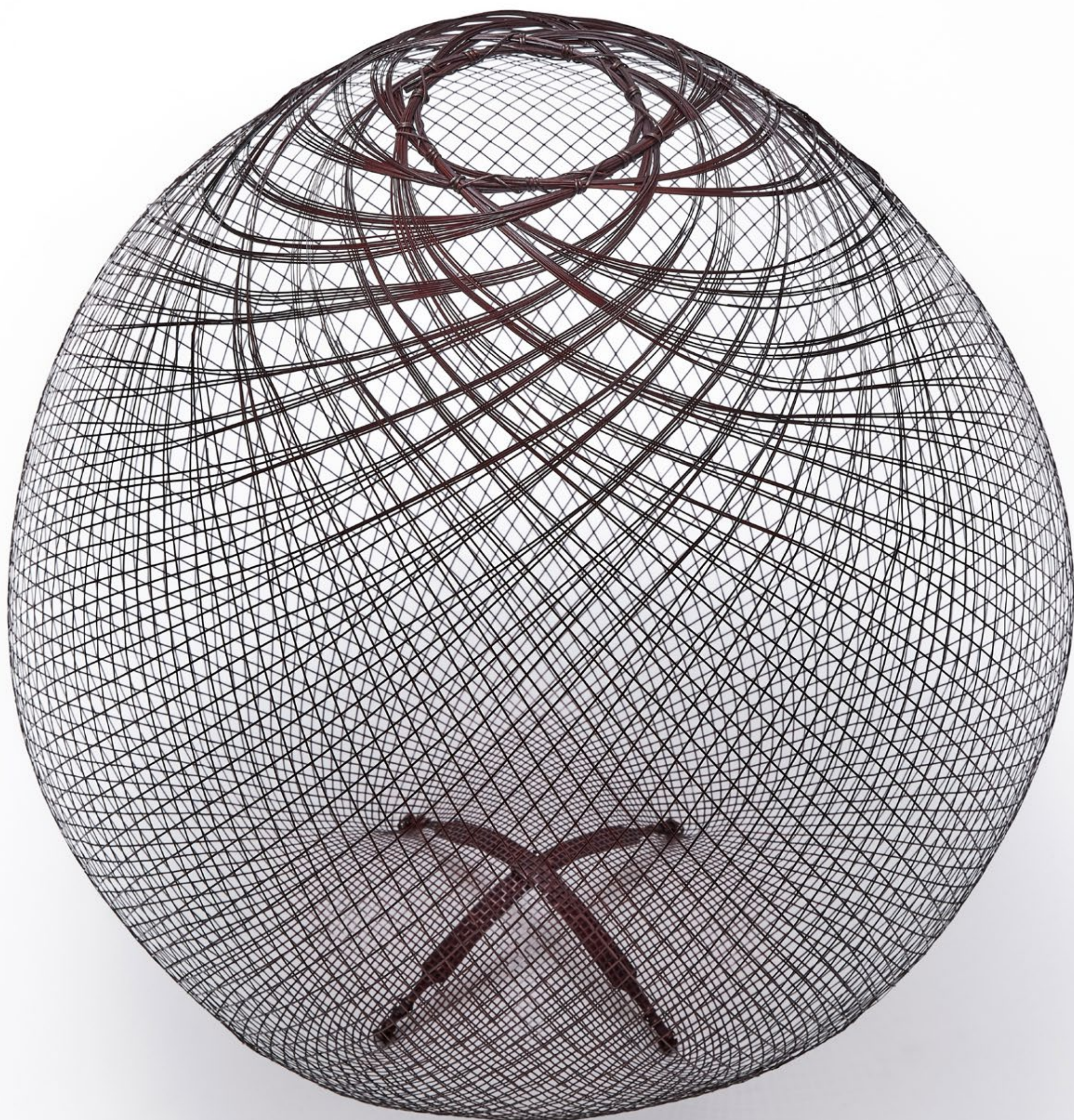
Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique – *ajiro-ami* (twill plaiting)

40 × 37 × 34 (h) cm

Tomobako





TASHIMA SHIUN (b. 1989, Japan)

Fukufuku

Softly Rounded

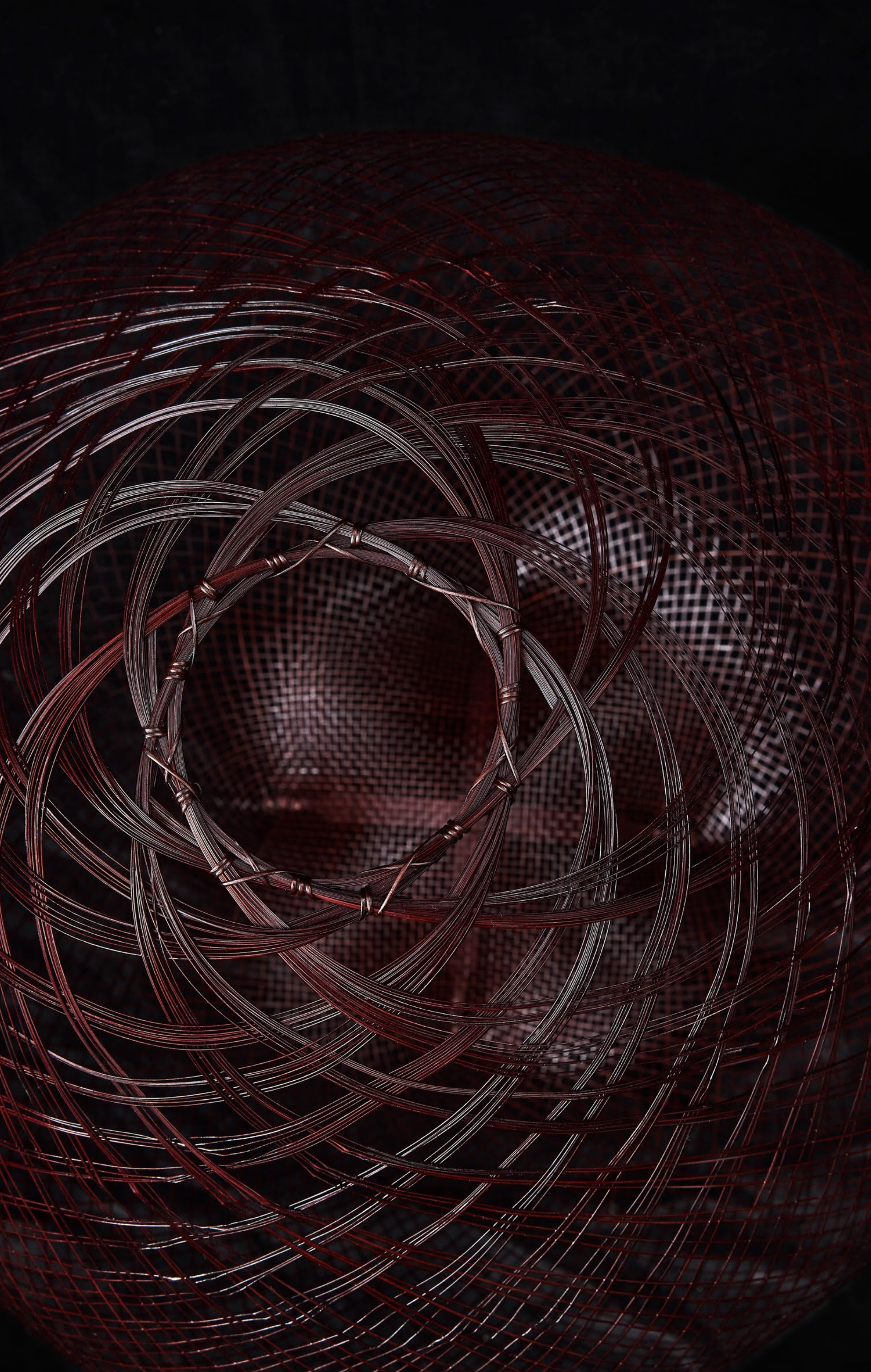
2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique – *yotsume-ami* (square plaiting)

40 × 40 × 42 (h) cm

Tomobako





ICHIKAWA YOUNA (1988, Japan)

Shunsho

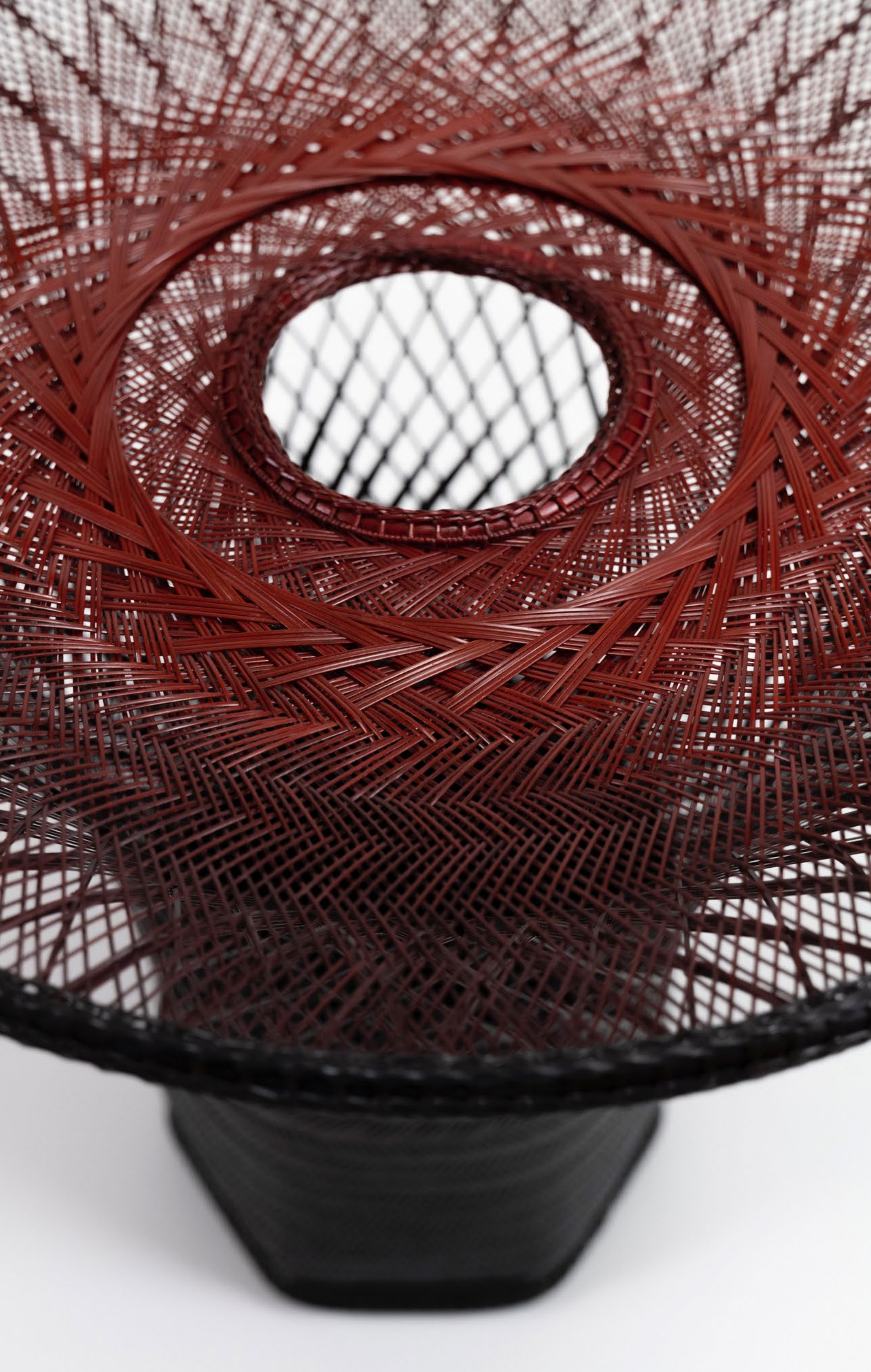
Dawn in Spring

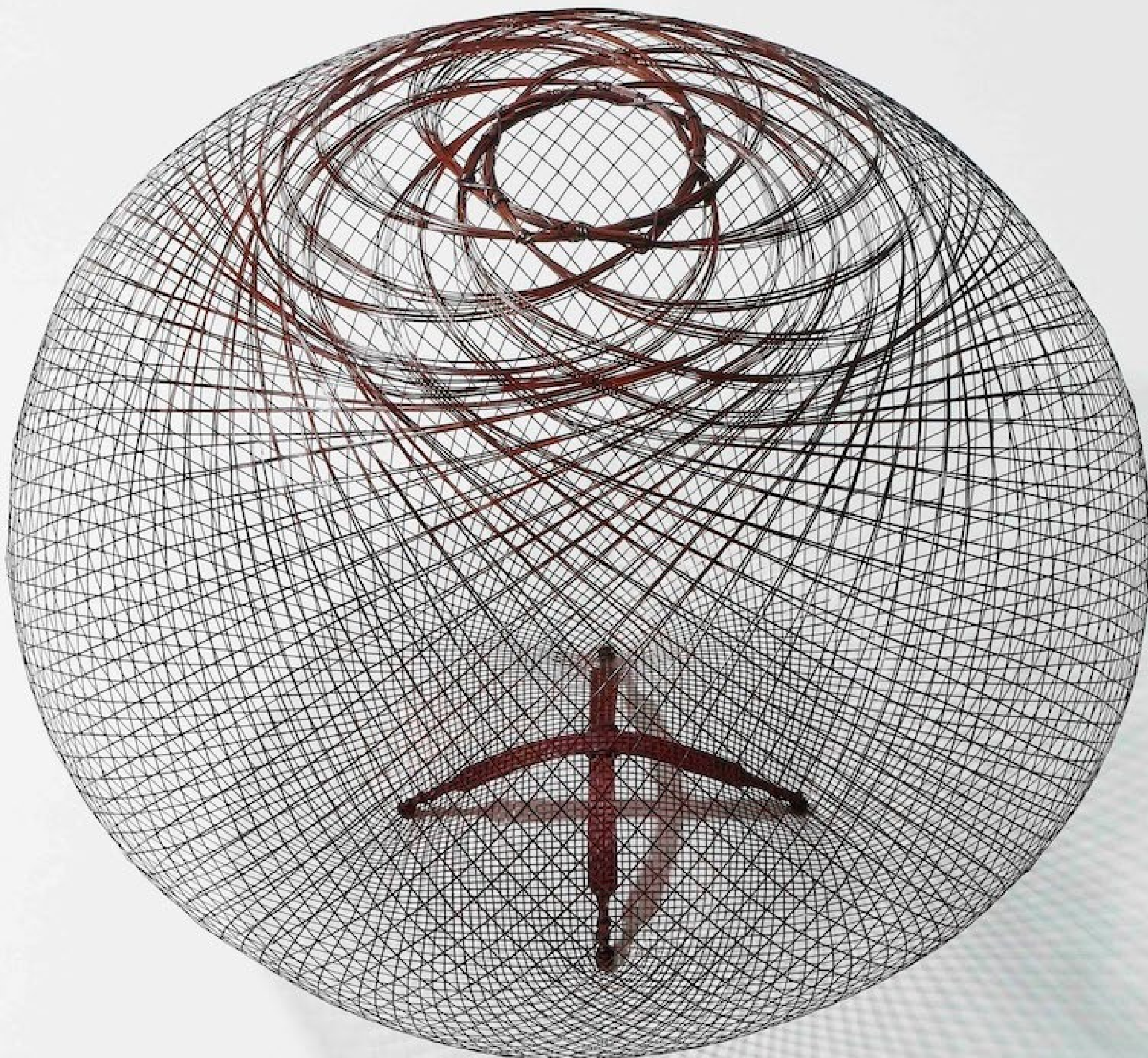
2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

29.5 (h) x 39 x 39 cm

Tomobako





TASHIMA SHIUN (b. 1989, Japan)

Fukura

Roundness

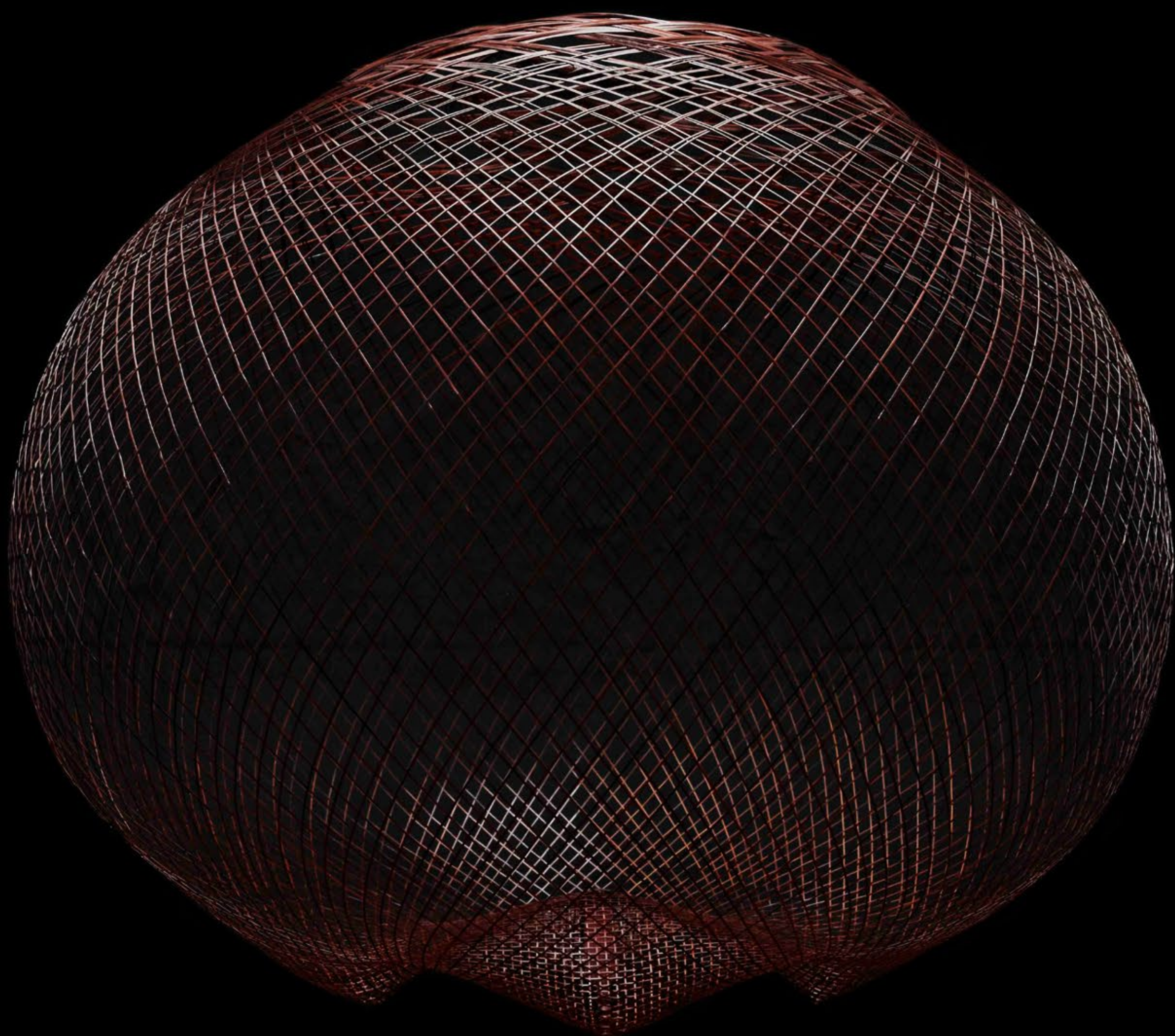
2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique – *yotsume-ami* (square plaiting)

42 × 42 × 35.5 (h) cm

Tomobako





YOSHIDA TAKUMI (b. 1996, Japan)

Chinmoku

Silence

2025

Bamboo *madake* and *urushi* lacquer

54.5 × 46 × 75 (h) cm

Tomobako





SHIMIZU YŪKI (b. 1994, Japan)

Shō (Crystal)

2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique – *ajiro-ami* (twill plaiting)

45 × 45 × 45 (h) cm

Tomobako





ICHIKAWA YOUNA (1988, Japan)

Nichigetsu-shōshin

The Sun, the Moon and the Stars

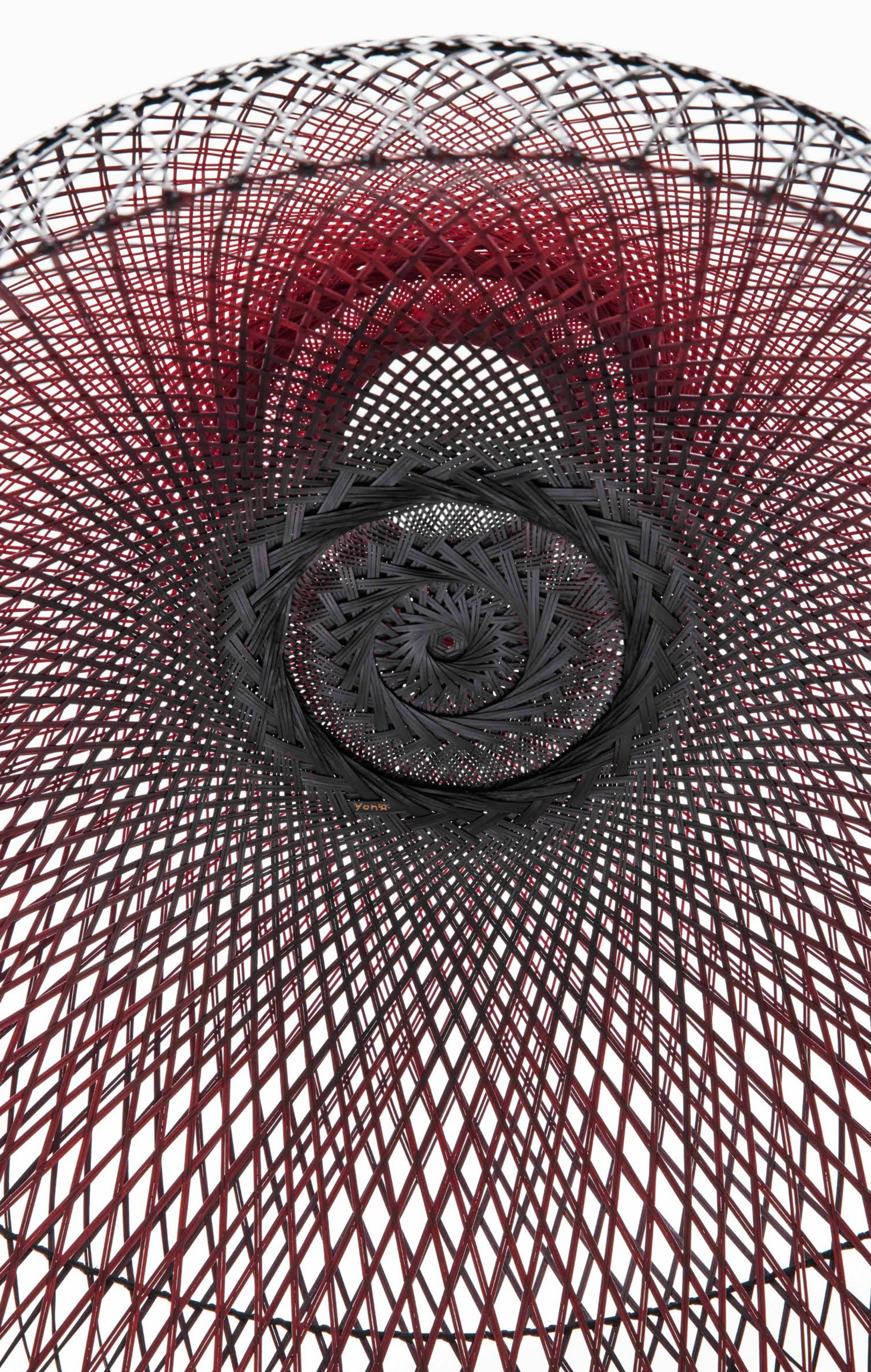
2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique - *Rinkō-ami* (circular plaiting in arcs)

39 × 39 × 29 (h) cm

Tomobako





NAKAMURA EMIKA (b. 1994, Japan)

Tsunagari (Connections)

2025

Bamboo *madake*, rattan and *urushi* lacquer

Technique – *nagare-sukashi-gumi*
(openwork “flowing” construction)

15 × 10 × 68 (h) cm



(suite de la page 2) Avant de devenir une œuvre, le bambou doit être observé, sélectionné et préparé. Il faut le fendre, en tirer des lamelles d'une largeur et d'une épaisseur déterminées, les calibrer, les assouplir, parfois les chauffer et les courber, puis les assembler selon la structure recherchée. La laque intervient ensuite, lorsque la forme est achevée, afin d'en protéger, d'en unifier ou d'en approfondir la surface. Une part essentielle de l'œuvre se joue donc bien avant son apparence finale, dans une temporalité lente où l'artiste apprend à reconnaître et à accompagner les qualités propres de chaque fibre. Celle-ci conserve quelque chose de la plante dont elle provient, de sa croissance, de ses nœuds, de son enracinement, de ses accidents et de ses tensions internes. Dans certaines œuvres, Chikuunsai intègre d'ailleurs des racines, des fragments de rhizome ou des sections noueuses, faisant apparaître des parties du végétal habituellement écartées de la vannerie et renforçant la présence organique de la matière. Le bambou associe en effet des propriétés apparemment contradictoires. Il est léger mais résistant, flexible mais structuré, creux mais capable de supporter des forces considérables. Il pousse rapidement, se régénère et s'adapte. Chikuunsai ne cherche pas à neutraliser ces qualités naturelles ni à imposer arbitrairement une forme à une matière passive. Il établit avec elle un dialogue, utilisant sa souplesse, sa mémoire et sa résistance comme des composantes actives de la création.

Cette attention portée à la nature du matériau est indissociable de son inscription dans le champ du *kōgei*. Plus qu'un simple équivalent japonais des métiers d'art, le *kōgei* désigne un univers dans lequel la maîtrise technique, la connaissance intime des matières, la fonction, la beauté de la forme et la transmission des savoirs demeurent étroitement liées. Il s'enracine dans des pratiques d'atelier, des usages et des territoires, mais ne se réduit ni à la conservation d'un patrimoine ni à la reproduction de modèles anciens. Il constitue également un espace de création, où l'excellence du geste peut devenir le fondement d'une expression individuelle et contemporaine. Chikuunsai a reçu à cet égard une formation à la fois traditionnelle et artistique. Après des études en arts plastiques à l'Osaka Municipal Kōgei High School, dont il sort diplômé en 1992, il poursuit une formation en

sculpture à la Tokyo University of the Arts et obtient son diplôme en 1999. Parallèlement, il apprend dans l'atelier familial les gestes de la vannerie transmis par son père, Tanabe Chikuunsai III. Cette double formation lui permet de comprendre très tôt que le bambou peut dépasser le statut d'objet fonctionnel ou décoratif sans renoncer à la profondeur du savoir artisanal. Elle explique aussi la singulière amplitude de son œuvre, capable de circuler de la vannerie florale à la sculpture, de l'objet autonome à l'installation architecturale, et des techniques héritées aux outils contemporains de conception.

Les créations les plus récentes présentées dans cette exposition témoignent de la vitalité de cette démarche. Des vanneries florales comme *Renzui* et *Senmon*, *Ko-yadake funagata hanakago Takaho* ou *Peony* s'inscrivent dans la longue histoire du *hanakago*, tout en s'en affranchissant par leur équilibre, leur échelle et la tension de leurs lignes pour accéder à un registre pleinement sculptural. Dans *Renzui*, le profil très allongé évoque une embarcation dont les deux extrémités se relèvent délicatement. Son fond est constitué d'un tressage serré et régulier, tandis que les flancs supérieurs recourent notamment au *tabane-ami*. Cette technique consiste à réunir de fines lamelles de bambou en faisceaux, ensuite courbés et entrecroisés afin de former des lignes plus amples. Elle donne ici naissance à une succession de boucles et de diagonales ajourées dont le rythme allège la structure et accompagne son mouvement ascendant. La vannerie paraît ainsi tout à la fois contenue et mobile, comme portée par une ondulation silencieuse.

Cette évocation du bateau prend un relief particulier à Sakai, ville natale de l'artiste, qui fut l'un des principaux ports de la région d'Osaka et un lieu majeur d'échanges commerciaux et culturels. Ouverte aux influences venues de l'extérieur, la cité fut également un foyer de culture lettrée, où les *bunjin*, poètes, calligraphes, peintres et amateurs de *sencha*, cultivèrent un idéal de liberté intellectuelle et de dialogue entre les arts. La forme de *Renzui* ne renvoie donc pas seulement à une embarcation. Elle concentre une mémoire du passage, de la circulation et de la rencontre, étroitement liée à l'histoire de Sakai comme à la pensée de Chikuunsai. Dans *Senmon*, les longues lignes parallèles

du bambou construisent une enveloppe effilée, resserrée à ses extrémités. Le regard traverse la structure et en perçoit simultanément les différentes profondeurs. La répétition des fibres ne produit pas une surface uniforme, mais un rythme, une vibration optique et une circulation de la lumière. L'œuvre semble flotter autour de son propre axe, telle une coque, une graine ou un corps suspendu. Ces pièces rappellent combien la liberté de Chikuunsai repose sur une connaissance approfondie du vocabulaire traditionnel. La précision des ligatures, le contrôle des courbes et la cohérence des structures ajourées constituent la condition même de son expérimentation.

Les séries *Daruma* et les vanneries intégrant des racines de bambou approfondissent cette présence organique du matériau. Leurs volumes, parfois denses et ramassés, parfois inclinés, sont traversés par des réseaux de fibres qui semblent s'être développés spontanément. Les anses formées à partir de racines ou de sections noueuses introduisent une irrégularité volontaire et une force presque corporelle, en contraste avec la maîtrise du tressage. Le Daruma, figure associée à Bodhidharma, évoque la persévérance, la concentration et la capacité à se redresser. Chikuunsai n'en propose pas une représentation figurative. Il en traduit la densité, la stabilité et l'énergie intérieure. Les vanneries deviennent ainsi des présences, parfois protectrices, parfois tendues, dans lesquelles la liberté apparente des lignes demeure soutenue par une construction rigoureusement maîtrisée. Avec *Earth Resonance*, *Heaven's Resonance*, *Emptiness* ou *Rooted in the Hearth*, les titres associent la forme à différents états du monde. Terre, ciel, vide et foyer ne désignent pas simplement des thèmes. Ils composent un réseau de relations entre l'ancrage et l'élévation, la matière et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur.

Les recherches les plus nouvelles introduisent une transformation plus radicale encore. Dans *Kyōsei – Godai Kokū*, *Creation through Collapse – Five Cosmic Elements* et *Symbiosis – Animism*, le bambou entre en relation avec la terre. Cette association modifie profondément la perception de l'œuvre. Là où le bambou construit traditionnellement des structures légères, ouvertes et aériennes, la terre introduit le poids,

l'opacité, la masse, la fissure et la possibilité de l'effondrement. Les deux matières paraissent appartenir à des temporalités différentes. Le bambou croît rapidement, demeure élastique et conserve l'énergie de la plante. La terre se compacte, sèche, se craquelle et se désagrège. Leur rencontre produit une tension entre élévation et gravité, souplesse et rigidité, croissance et décomposition. Dans *Kyōsei – Godai Kokū*, la structure de bambou forme un volume annulaire partiellement recouvert d'une terre craquelée. Le vide central organise la composition comme une ouverture, un passage ou un foyer d'énergie. Le bambou semble émerger de la matière tellurique tout en paraissant susceptible d'y retourner, si bien que l'on ne peut déterminer si l'œuvre donne à voir une naissance, un enfouissement ou une régénération. Dans *Creation through Collapse – Five Cosmic Elements*, la surface sombre évoque tour à tour une roche, une écorce brûlée, une terre volcanique ou une matière en décomposition. Le bambou apparaît dans sa partie supérieure comme une structure demeurée vivante après l'effondrement. La création ne procède plus ici d'une construction intacte. Elle naît de la rupture, de la perte et du déplacement des formes. Dans *Symbiosis – Animism*, les boucles de bambou surgissent d'un corps de terre irrégulier comme sous l'effet d'une poussée interne. La matière végétale paraît reprendre son mouvement et affirme une vitalité qui entre directement en résonance avec une pensée animiste, selon laquelle les éléments naturels ne sont jamais de simples substances inertes, mais les manifestations de présences et d'énergies multiples.

Ces œuvres ne marquent pas un abandon de la vannerie. La précision des structures de bambou y reste fondamentale, mais le tressage n'y constitue plus une fin en soi. Il devient la composante d'un écosystème matériel plus vaste, dans lequel chaque substance modifie la perception de l'autre. Le bambou, matière de croissance, rencontre la terre, matière d'origine, de poids et de retour. De cette confrontation naît un langage où construction et désagrégation cessent d'être opposées. Chikuunsai montre que la création peut aussi surgir de la fracture, de l'usure et de l'inachèvement. Cette pensée prolonge ses recherches antérieures sur le bambou altéré ou dégradé, tout en les déplaçant vers une réflexion plus globale sur les cinq éléments

cosmiques, la symbiose et la continuité des formes vivantes. La relation entre tradition et innovation prend une dimension particulièrement accomplie dans *Chōmushin*, dernière œuvre d'une série conçue par Tanabe Chikuunsai IV avec l'architecte japonaise Sawako Kaijima autour d'un écrit du moine zen Ryōkan. Son titre associe le papillon à l'idée de *mushin*, état d'un esprit libéré de l'attachement et de l'intention consciente. Cette apparente spontanéité contraste avec un processus de conception fondé sur le calcul et la modélisation numériques. Kaijima a généré plusieurs formes à partir de l'équation de la surface minimale d'Enneper. Les deux créateurs ont ensuite sélectionné l'une de ces propositions, puis élaboré le dessin permettant de la transposer en bambou. À partir de ce dessin, Chikuunsai IV a interprété la géométrie calculée au moyen des savoirs propres à son art, préparant, courbant et assemblant les fibres afin de donner une existence matérielle à la structure virtuelle. L'œuvre résulte ainsi moins d'une simple reproduction que d'une traduction entre plusieurs langages, ceux des mathématiques, de l'architecture et de la vannerie. La précision du modèle doit constamment composer avec la souplesse, la résistance et les irrégularités du bambou. Le calcul numérique et l'intelligence de la main ne s'y opposent pas, mais se prolongent mutuellement.

Chōmushin se distingue des œuvres précédentes de la série par l'emploi d'un dégradé de rouge appliqué au bambou. Cette coloration renforce l'association suggérée par Ryōkan entre les fleurs et les papillons, tout en accentuant la perception tridimensionnelle des parties sombres de la structure. Organisée autour d'un vide central, la sculpture déploie des éléments symétriques qui semblent alternativement s'ouvrir et se refermer. Selon le point de vue, les lignes évoquent des ailes, des pétales, des membranes ou une architecture en rotation. Les variations chromatiques accompagnent ce mouvement et font apparaître la forme comme un organisme en métamorphose. Malgré la complexité de sa conception, l'œuvre conserve une remarquable fluidité. La rigueur du calcul et la maîtrise technique s'effacent devant une forme qui paraît animée de son propre mouvement, retrouvant ainsi quelque chose de la légèreté du papillon et de l'absence d'intention exprimée par le concept de *mushin*.

Chōmushin constitue à ce titre une œuvre charnière dans le parcours de Chikuunsai IV, où l'héritage de la lignée Tanabe dialogue avec la recherche architecturale, la géométrie numérique et la pensée poétique et spirituelle de Ryōkan.

Cette volonté d'élargir sans cesse le champ du bambou trouve son expression la plus spectaculaire dans les installations monumentales que Chikuunsai développe depuis les années 2000. Réalisées pour des musées, des galeries, des monuments historiques, des maisons de luxe ou des architectures contemporaines, elles ne sont jamais conçues comme des sculptures indépendantes simplement déposées dans un lieu. Elles naissent de l'observation de l'espace, de ses proportions, de ses circulations, de sa lumière et parfois de son histoire. Les longues lames de bambou s'élèvent, se nouent, se divisent, se rejoignent et semblent parfois surgir directement des murs ou du sol. Elles peuvent évoquer des racines, des vagues, des tourbillons, des arbres ou des forces telluriques, sans jamais imiter littéralement les formes de la nature. Chikuunsai en transpose plutôt les dynamiques, donnant une présence visible à des phénomènes tels que la croissance, la circulation, la tension ou l'écoulement.

Le *torachiku*, ou bambou-tigre, occupe une place particulière dans ces réalisations. Cette variété rare, reconnaissable à ses taches sombres naturelles, provient de Shikoku, principalement de la préfecture de Kōchi. Chikuunsai l'utilise pour sa résistance, sa souplesse et sa richesse visuelle. Les marques irrégulières de sa surface empêchent toute uniformité et rappellent que chaque élément provient d'un organisme singulier. Les installations étant généralement temporaires, elles sont démontées après l'exposition et le bambou est réemployé dans une création ultérieure. Cette pratique ne relève pas seulement d'une préoccupation écologique. Elle exprime une conception cyclique de l'œuvre. Une forme peut disparaître sans que la matière soit détruite. Le bambou conserve la mémoire de ses usages successifs et poursuit son existence dans d'autres architectures. Chaque installation devient ainsi un état provisoire d'une matière en circulation. Cette économie du réemploi remet en question l'idée d'une œuvre fixe et définitive. Elle rejoint une pensée

japonaise de l'impermanence tout autant qu'une réflexion contemporaine sur les ressources, la consommation et la responsabilité de l'artiste.

Les œuvres plus anciennes réunies dans l'exposition permettent, après ces recherches récentes, de mesurer la continuité et la profondeur du chemin parcouru. Elles ne forment pas une rétrospective exhaustive, mais constituent des jalons dans l'émancipation progressive du bambou hors de la seule typologie du panier. *Connection Birth*, *Sōshutsu*, *Mugen*, *Ensō* ou *Sound of Star* montrent comment la structure tressée devient un dessin dans l'espace. La matière se concentre, se déploie, se replie ou s'ouvre autour d'un vide central qui ne correspond plus simplement à ce qui n'est pas rempli. Il agit comme une composante active de la sculpture, détermine les tensions et organise la circulation du regard. Le motif de l'*ensō*, cercle tracé d'un seul geste dans la tradition zen, occupe à cet égard une place importante. Chikuunsai ne l'aborde pas comme un symbole à reproduire littéralement. Il en explore l'énergie, l'inachèvement et la capacité à contenir l'espace. Ses cercles de bambou se déforment, s'inclinent ou se décentrent, devenant des volumes traversés par la lumière et prolongés par leurs ombres.

Dans *Uyoku*, les structures rayonnantes s'organisent selon une symétrie évoquant le déploiement d'ailes. La pièce paraît ouverte et presque aérienne, tout en conservant une forte cohésion constructive. Elle ne représente pas l'envol, mais en donne une traduction spatiale faite d'expansion, de tension et de légèreté. Avec *Mononofu*, le langage devient plus frontal et architectural. La composition, organisée autour d'un axe central, évoque une armure, un vêtement cérémoniel ou une présence protectrice. L'extrême précision de la structure ajourée n'atténue pas sa puissance, mais la concentre. Le bambou y acquiert une monumentalité qui ne dépend pas de la taille, mais de l'organisation des forces. Dans *Kuchiku Kutsuwa* et *Kuchiki Shōritsu*, Chikuunsai aborde directement le vieillissement et la transformation du matériau. Le bambou altéré, dégradé ou marqué par le temps n'est plus considéré comme imparfait. Ses accidents, ses ruptures et ses traces de disparition deviennent porteurs de sens. La matière

possède une histoire, et cette histoire devient visible. Cette attention au vieillissement montre que l'œuvre de Chikuunsai ne célèbre jamais une nature idéale, intacte et immuable. Elle s'intéresse aux cycles de croissance, d'altération, de décomposition et de renaissance. Le titre *Tsunagari – kako, genzai, mirai*, « Connexion – passé, présent, avenir », formule explicitement cette pensée de la continuité. La tradition n'y apparaît pas comme une origine figée à laquelle il faudrait revenir, mais comme une ligne traversant les époques. Le passé n'existe qu'à travers les gestes qui le réactivent dans le présent et les formes nouvelles qu'il permet d'imaginer. Les œuvres anciennes éclairent ainsi les recherches récentes consacrées à l'effondrement, à la terre ou à la symbiose. Elles montrent que les ruptures apparentes de son langage procèdent en réalité d'une évolution continue, où chaque étape contient déjà les germes de la suivante.

Cette exposition révèle l'extraordinaire amplitude du travail de Tanabe Chikuunsai IV. La vannerie florale la plus raffinée y côtoie la sculpture expérimentale, les structures héritées dialoguent avec les technologies numériques, la légèreté du bambou rencontre la masse de la terre, et la perfection technique accueille l'altération, la fissure ou l'effondrement. Derrière cette diversité se maintient une même conviction. Une tradition ne demeure vivante qu'à la condition de pouvoir se transformer. Chikuunsai ne cherche ni à préserver artificiellement le passé ni à s'en affranchir. Il travaille dans l'espace qui les relie, là où les gestes hérités permettent l'apparition de formes encore inconnues.

Cette responsabilité concerne également l'avenir des arts du bambou. À mesure que les modes de vie changent et que disparaissent certains usages traditionnels, les artisans capables de préparer et de tresser le bambou deviennent moins nombreux. La survie de ce savoir dépend de sa transmission, mais aussi de sa capacité à trouver de nouveaux contextes, de nouveaux publics et de nouvelles significations. Dans l'atelier de Chikuunsai IV, transmettre ne consiste pas à imposer un style. La formation commence par l'apprentissage rigoureux du matériau, la répétition des gestes et la compréhension des structures. Cette discipline doit ensuite permettre

à chaque artiste de développer une expression personnelle. Les œuvres de Tashima Shiun, Ichikawa Youna, Nakamura Emika, Shimizu Yūki et Yoshida Takumi en offrent une illustration éloquente. Plusieurs d'entre elles sont présentées parmi les œuvres finalistes de la troisième édition du *Mingei Bamboo Prize*, confirmant la vitalité et la diversité de cette jeune génération. Leurs recherches ne constituent nullement une école homogène. Chez Tashima, le bambou devient enveloppe respirante et volume de plénitude. Ichikawa construit des architectures transparentes traversées par une pensée cosmique. Nakamura développe une écriture fluide, presque calligraphique, attentive aux liens invisibles entre les êtres. Shimizu transforme le tressage en structure cristalline et architecturale. Yoshida fait du bambou le seuil d'un monde silencieux situé au-delà du langage. Cette diversité montre que la transmission réussie ne produit pas des imitateurs. Elle donne à une nouvelle génération les moyens techniques, intellectuels et sensibles d'inventer ses propres formes. L'atelier devient alors un lieu où la continuité et la différence peuvent coexister, où le savoir reçu ne prend pleinement sens que dans la liberté avec laquelle il sera transformé.

L'œuvre de Tanabe Chikuunsai IV repose finalement sur cette circulation. Circulation de la matière d'une installation à l'autre, des gestes entre les générations, des formes entre fonction et sculpture, des idées entre *kōgei*, art, architecture et technologie. Le bambou relie ces mondes sans jamais perdre sa nature. Chaque fibre porte la mémoire d'une plante, d'un territoire et d'un geste. Entre les mains de Chikuunsai, elle devient aussi une ligne dirigée vers l'avenir. C'est dans cette tension entre mémoire et devenir que son œuvre trouve sa véritable force.

(continued from page 3) Before it can become a work of art, bamboo must be observed, selected and prepared. It must be split into strips of a predetermined width and thickness, calibrated, softened, sometimes heated and bent, and then assembled according to the intended structure. Lacquer is applied afterwards, once the form has been completed, to protect, unify or deepen the surface. An essential part of the work therefore takes place long before its final appearance emerges, within a slow process during which the artist learns to recognize and accompany the particular qualities of each fiber. Every strand retains something of the plant from which it came, of its growth, its nodes, its rootedness, its irregularities and its internal tensions. In certain works, Chikuunsai also incorporates roots, fragments of rhizome or knotty sections, revealing parts of the plant normally excluded from basketry and reinforcing the organic presence of the material. Bamboo combines apparently contradictory properties. It is light yet strong, flexible yet structured, hollow yet capable of bearing considerable forces. It grows rapidly, regenerates and adapts. Chikuunsai does not seek to neutralize these natural qualities or arbitrarily impose a form upon a passive substance. He enters into a dialogue with the material, using its flexibility, memory and resistance as active components of the creative process.

This attention to the nature of the material is inseparable from his place within the field of *kōgei*. More than a simple Japanese equivalent of the decorative or applied arts, *kōgei* refers to a world in which technical mastery, intimate knowledge of materials, function, beauty of form and the transmission of knowledge remain closely interwoven. It is rooted in studio practices, uses and regional traditions, yet cannot be reduced either to the preservation of heritage or to the reproduction of historical models. It is also a field of creation in which excellence of craftsmanship can become the foundation of an individual and contemporary form of expression. In this respect, Chikuunsai received both a traditional and an artistic education. After studying fine art at Osaka Municipal Kōgei High School, from which he graduated in 1992, he pursued his training in sculpture at Tokyo University of the Arts, graduating in 1999. At the same time, he learned the techniques of bamboo basketry transmitted by his father, Tanabe

Chikuunsai III, in the family studio. This dual education enabled him to understand from an early stage that bamboo could transcend the status of a functional or decorative object without relinquishing the depth of artisanal knowledge. It also explains the remarkable breadth of his work, which moves from flower basketry to sculpture, from autonomous objects to architectural installations, and from inherited techniques to contemporary design tools.

The most recent creations presented in this exhibition demonstrate the vitality of this approach. Flower baskets such as *Renzui* and *Senmon*, *Ko-yadake funagata hanakago Takaho* and *Peony* belong to the long history of the *hanakago*, while freeing themselves from it through their balance, scale and the tension of their lines to enter a fully sculptural register. In *Renzui*, the markedly elongated profile evokes a boat whose two ends rise delicately upwards. Its base is composed of a tight and regular weave, while the upper sides make particular use of *tabane-ami*. This technique consists of grouping fine strips of bamboo into bundles, which are then curved and interlaced to create broader lines. Here, it gives rise to a succession of openwork loops and diagonals whose rhythm lightens the structure and accompanies its upward movement. The basket appears simultaneously contained and mobile, as though borne along by a silent undulation.

This evocation of a boat acquires particular resonance in Sakai, the artist's native city, which was once one of the principal ports of the Osaka region and a major center of commercial and cultural exchange. Open to influences from abroad, Sakai was also an important center of literati culture, where *bunjin*—poets, calligraphers, painters and connoisseurs of *sencha*—cultivated an ideal of intellectual freedom and dialogue between the arts. The form of *Renzui* therefore refers to more than a vessel. It concentrates a memory of passage, circulation and encounter, closely connected both to the history of Sakai and to Chikuunsai's own thought. In *Senmon*, long parallel lines of bamboo construct a tapering envelope, narrowing towards its extremities. The eye passes through the structure and perceives its different depths simultaneously. The repetition of the fibers does not produce a uniform surface, but rather a rhythm, an optical vibration and a

circulation of light. The work seems to float around its own axis, like a hull, a seed or a suspended body. These pieces remind us that Chikuunsai's freedom is founded upon a profound knowledge of the traditional vocabulary. The precision of the bindings, the control of the curves and the coherence of the openwork structures are the very conditions of his experimentation.

The *Daruma* series and the baskets incorporating bamboo roots further develop this organic presence of the material. Their volumes, sometimes dense and compact, sometimes inclined, are traversed by networks of fibers that seem to have grown spontaneously. Handles formed from roots or knotty sections introduce deliberate irregularity and an almost bodily force, contrasting with the control of the plaiting. Daruma, the figure associated with Bodhidharma, evokes perseverance, concentration and the ability to right oneself. Chikuunsai does not offer a figurative representation of him. Instead, he translates his density, stability and inner energy. The baskets thus become presences, at times protective, at times taut, in which the apparent freedom of the lines remains supported by a rigorously controlled construction. In works such as *Earth Resonance*, *Heaven's Resonance*, *Emptiness* and *Rooted in the Hearth*, the titles associate form with different states of the world. Earth, heaven, emptiness and the hearth do not simply designate themes. They form a network of relationships between rootedness and elevation, matter and spirit, interior and exterior.

The newest explorations introduce an even more radical transformation. In *Kyōsei – Godai Kokū, Creation through Collapse – Five Cosmic Elements* and *Symbiosis – Animism*, bamboo enters into a relationship with clay. This association profoundly alters the perception of the work. Whereas bamboo traditionally constructs light, open and airy structures, clay introduces weight, opacity, mass, fissure and the possibility of collapse. The two materials appear to belong to different temporalities. Bamboo grows rapidly, remains elastic and retains the energy of the plant. Clay compacts, dries, cracks and disintegrates. Their encounter creates a tension between elevation and gravity, flexibility and rigidity, growth and decomposition. In *Kyōsei – Godai Kokū*, the bamboo structure forms an annular volume partially covered in cracked clay. The

central void organizes the composition as an opening, a passage or a focal point of energy. The bamboo seems to emerge from the earthen matter while also appearing capable of returning to it, making it impossible to determine whether the work depicts a birth, a burial or a regeneration. In *Creation through Collapse – Five Cosmic Elements*, the dark surface evokes in turn a rock, charred bark, volcanic earth or decomposing matter. The bamboo appears in the upper section as a structure that has remained alive after the collapse. Creation no longer proceeds here from an intact construction. It arises from rupture, loss and the displacement of forms. In *Symbiosis – Animism*, loops of bamboo emerge from an irregular body of clay as though driven by an internal force. The plant material seems to resume its movement and asserts a vitality that resonates directly with an animist understanding of the world, according to which natural elements are never merely inert substances, but manifestations of multiple presences and energies.

These works do not represent an abandonment of basketry. The precision of the bamboo structures remains fundamental, but plaiting is no longer an end in itself. It becomes one component of a broader material ecosystem in which each substance alters the perception of the other. Bamboo, a material of growth, encounters clay, a material of origin, weight and return. From this confrontation emerges a language in which construction and disintegration are no longer opposites. Chikuunsai shows that creation can also arise from fracture, wear and incompleteness. This approach extends his earlier research into altered or decayed bamboo, while shifting it towards a broader reflection on the five cosmic elements, symbiosis and the continuity of living forms.

The relationship between tradition and innovation reaches a particularly accomplished expression in *Chōmushin*, the final work in a series conceived by Tanabe Chikuunsai IV with the Japanese architect Sawako Kaijima around a text by the Zen monk Ryōkan. Its title associates the butterfly with the idea of *mushin*, a state of mind freed from attachment and conscious intention. This apparent spontaneity contrasts with a design process founded on calculation and digital modelling. Kaijima generated several forms based on the equation of Enneper's minimal surface. The

two creators then selected one of these proposals and developed the drawing required to transpose it into bamboo. Working from this design, Chikuunsai IV interpreted the calculated geometry through the knowledge specific to his art, preparing, curving and assembling the fibers in order to give material existence to the virtual structure. The work is therefore less a simple reproduction than a translation between several languages—that of mathematics, architecture and basketry. The precision of the model must continually accommodate the flexibility, resistance and irregularities of bamboo. Digital calculation and the intelligence of the hand do not oppose one another, but mutually extend and enhance each other.

Chōmushin differs from the earlier works in the series through the use of a red gradient applied to the bamboo. This coloring reinforces Ryōkan's association between flowers and butterflies, while heightening the three-dimensional perception of the darker areas of the structure. Organized around a central void, the sculpture unfolds symmetrical elements that seem alternately to open and close. Depending on the viewpoint, the lines evoke wings, petals, membranes or rotating architecture. The chromatic variations accompany this movement and make the form appear like an organism undergoing metamorphosis. Despite the complexity of its conception, the work retains a remarkable fluidity. The rigour of the calculation and the mastery of technique recede before a form that appears animated by its own movement, thereby recovering something of the butterfly's lightness and of the absence of intention expressed by the concept of *mushin*. *Chōmushin* therefore constitutes a pivotal work in Chikuunsai IV's career, in which the heritage of the Tanabe lineage enters into dialogue with architectural research, digital geometry and Ryōkan's poetic and spiritual thought.

This determination to continually expand the possibilities of bamboo finds its most spectacular expression in the monumental installations Chikuunsai has developed since the 2000s. Created for museums, galleries, historic monuments, luxury houses and contemporary architectural settings, they are never conceived as independent sculptures simply placed within a site. They

emerge from an attentive observation of the space, its proportions, circulation, light and, at times, its history. Long bamboo strips rise, knot together, divide, reconnect and sometimes appear to emerge directly from walls or floors. They may evoke roots, waves, whirlpools, trees or telluric forces, without ever literally imitating natural forms. Chikuunsai instead translates their dynamics, giving visible presence to phenomena such as growth, circulation, tension and flow.

Torachiku, or tiger bamboo, occupies a particular place in these works. This rare variety, recognizable by its naturally occurring dark markings, comes from Shikoku, principally from Kōchi Prefecture. Chikuunsai uses it for its strength, flexibility and visual richness. The irregular markings on its surface prevent any impression of uniformity and remind us that every element comes from an individual living organism. As the installations are generally temporary, they are dismantled after the exhibition and the bamboo is reused in a subsequent creation. This practice does not arise solely from ecological concerns. It expresses a cyclical conception of the artwork. A form may disappear without the material being destroyed. The bamboo retains the memory of its successive uses and continues its existence within other architectures. Each installation thus becomes a provisional state of matter in circulation. This economy of reuse challenges the idea of a fixed and definitive work of art. It connects with a Japanese understanding of impermanence as much as with a contemporary reflection on resources, consumption and the artist's responsibility.

The earlier works brought together in the exhibition make it possible, following these recent explorations, to appreciate the continuity and depth of the path travelled. They do not form an exhaustive retrospective, but constitute milestones in the progressive emancipation of bamboo from the sole typology of the basket. *Connection Birth*, *Sōshutsu*, *Mugen*, *Ensō* and *Sound of Star* show how the woven structure gradually becomes a drawing in space. The material concentrates, unfolds, folds back upon itself or opens around a central void that is no longer simply an unfilled area. It acts as an active component of the sculpture, determining its tensions and organizing the circulation of the gaze. The motif of

the *ensō*, the circle drawn in a single gesture in the Zen tradition, occupies an important place in this respect. Chikuunsai does not approach it as a symbol to be reproduced literally. He explores its energy, its incompleteness and its capacity to contain space. His bamboo circles become distorted, tilted or off-center, turning into volumes traversed by light and extended by their shadows. In *Uyoku*, the radiating structures are organized according to a symmetry that evokes the unfolding of wings. The piece appears open and almost airborne, while retaining a strong structural cohesion. It does not represent flight, but offers a spatial translation of it through expansion, tension and lightness. In *Mononofu*, the language becomes more frontal and architectural. The composition, organized around a central axis, evokes armor, ceremonial clothing or a protective presence. The extreme precision of the openwork structure does not diminish its power, but concentrates it. Bamboo here acquires a monumentality that depends not upon scale, but upon the organization of forces. In *Kuchiku Kutsuwa* and *Kuchiki Shōritsu*, Chikuunsai directly addresses the ageing and transformation of the material. Bamboo that is altered, decayed or marked by time is no longer regarded as imperfect. Its irregularities, fractures and traces of disappearance become carriers of meaning. The material possesses a history, and that history is made visible.

This attention to ageing demonstrates that Chikuunsai's work never celebrates an ideal, intact and immutable nature. It is concerned with cycles of growth, alteration, decomposition and rebirth. The title *Tsunagari – kako, genzai, mirai*, "Connection – Past, Present, Future," explicitly formulates this idea of continuity. Tradition does not appear as a fixed origin to which one must return, but as a line passing through successive eras. The past exists only through the gestures that reactivate it in the present and through the new forms it makes possible. The earlier works therefore shed light on the recent explorations devoted to collapse, clay and symbiosis. They show that the apparent ruptures in his language are in fact part of a continuous evolution, in which each stage already contains the seeds of the next.

This exhibition reveals the extraordinary breadth of Tanabe Chikuunsai IV's work. The most refined flower basketry stands

alongside experimental sculpture; inherited structures enter into dialogue with digital technologies; the lightness of bamboo encounters the mass of clay; and technical perfection makes room for alteration, fissure and collapse. Behind this diversity lies the same conviction. A tradition remains alive only if it is capable of transformation. Chikuunsai seeks neither to preserve the past artificially nor to free himself from it. He works within the space that connects them, where inherited gestures enable the emergence of forms that have yet to be imagined.

This responsibility also concerns the future of the bamboo arts. As lifestyles change and certain traditional uses disappear, the number of artisans capable of preparing and weaving bamboo continues to decline. The survival of this knowledge depends upon its transmission, but also upon its ability to find new contexts, new audiences and new meanings. In Chikuunsai IV's studio, transmission does not mean imposing a style. Training begins with the rigorous study of the material, the repetition of gestures and an understanding of structures. This discipline must then allow each artist to develop a personal form of expression.

The works of Tashima Shiun, Ichikawa Youna, Nakamura Emika, Shimizu Yūki and Yoshida Takumi provide an eloquent illustration of this principle. Several of their works are among the finalists in the third edition of the *Mingei Bamboo Prize*, confirming the vitality and diversity of this younger generation. Their practices do not constitute a homogeneous school. In Tashima's work, bamboo becomes a breathing envelope and a volume of fullness. Ichikawa constructs transparent architectures permeated by a cosmic vision. Nakamura develops a fluid, almost calligraphic language attentive to the invisible connections between beings. Shimizu transforms plaiting into a crystalline and architectural structure. Yoshida makes bamboo the threshold to a silent world situated beyond language. This diversity shows that successful transmission does not produce imitators. It gives a new generation the technical, intellectual and sensitive means to invent its own forms. The studio thus becomes a place where continuity and difference can coexist, and where inherited knowledge acquires its full meaning only through the freedom with which it is transformed.

Tanabe Chikuunsai IV's work is ultimately founded upon this

circulation—the circulation of matter from one installation to another, of gestures between generations, of forms between function and sculpture, and of ideas between *kōgei*, art, architecture and technology. Bamboo connects these worlds without ever losing its own nature. Each fibre bears the memory of a plant, a territory and a gesture. In Chikuunsai's hands, it also becomes a line directed towards the future. It is within this tension between memory and becoming that his work finds its true strength.



MINGEI

5-7 rue Visconti
75006 Paris

mar. – sam., 11h – 19h
+33 (0)6 09 76 60 68