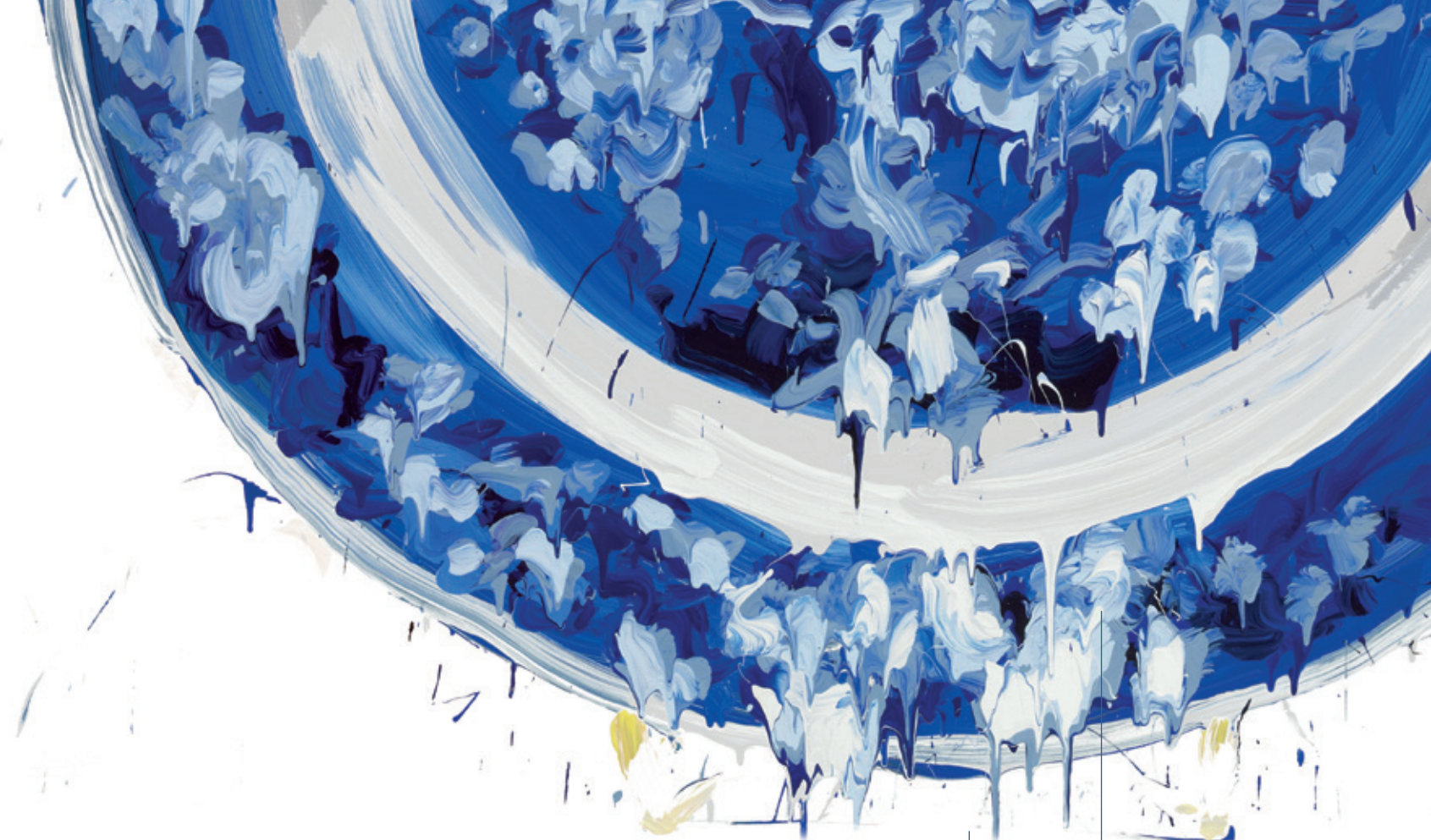




**LA MONDIALISATION
EN BLEU ET BLANC**

11 JUIN
21 NOVEMBRE
2015

FONDATION
D'ENTREPRISE
BERNARDAUD

**M
Y
B
L
U
E
C
H
I
N
A**

États-Unis
Japon
Grande-Bretagne
États-Unis
Corée
France
Grande-Bretagne
Grande-Bretagne
Finlande
Canada
Belgique
Pays-Bas
Corée

Ann Agee
Katsuyo Aoki
Barnaby Barford
Sin-ying Ho
Kim Joon
Fabrice Langlade
Jayne Lloyd
Claire Partington
Caroline Slotte
Brendan Tang
Jan De Vliegheer
Bouke de Vries
Yeesookyung

**M
Y**

**B
L
U
E**

**C
H
I
N
A**

Les récents replis identitaires amènent de nombreux artistes à s'interroger sur le phénomène de mondialisation culturelle. *My Blue China* apporte un éclairage nouveau en réunissant les œuvres de treize artistes contemporains de renommée internationale pour leurs liens avec l'histoire et la culture du bleu-et-blanc. Présenter à la Fondation d'entreprise Bernardaud une exposition sur ce sujet est une évidence tant son importance dans l'histoire des arts de la table et de la décoration est reconnue de tous. Mais *My Blue China* s'aventure bien au-delà des arts décoratifs en témoignant de l'ouverture de l'art contemporain à cette histoire dont il se nourrit aujourd'hui. Du Willow Pattern* aux autres avatars du bleu-et-blanc – Delft, Sèvres, Wedgwood et autres majoliques –, les artistes s'emparent ici de ces motifs universels de manière inédite dans la peinture, la sculpture, la photographie digitale, la vidéo ou l'installation. Ils nous montrent combien le bleu-et-blanc habite et renouvelle des questionnements esthétiques et identitaires encore si vivaces dans le contexte actuel.

Les échanges de bleu-et-blanc sont un élément majeur dans l'histoire du commerce entre la Chine et l'Europe mais impliquent un réseau bien plus vaste. C'est par la route de la soie et des épices, par le Moyen-Orient, que les premiers bleu-et-blanc de l'empire du Milieu arrivent en Europe par l'Italie. Le bleu de cobalt nécessaire à sa fabrication est importé de la Perse jusqu'au XVI^e siècle. Par leur comptoir de Macao, les Portugais sont les premiers importateurs de ces denrées rares, alors que les Chinois traitent directement avec les Espagnols aux Philippines. Dès le XVII^e siècle, les Hollandais à Delft commencent à copier massivement le bleu-et-blanc sur faïence, et les Allemands sur porcelaine à Meissen dès la première moitié du XVIII^e siècle, puis dans sa seconde moitié, les Italiens, les Français et les Autrichiens.

Si les centres de production de Delft et Meissen sont les principaux ferments de ce commerce, c'est l'Angleterre victorienne qui amorce la vulgarisation sans précédent du bleu-et-blanc sous sa forme la plus connue aujourd'hui du Willow Pattern. Produite au XVIII^e siècle, cette imagerie n'est qu'une lointaine émanation de la culture chinoise. Pure création occidentale, elle est au mieux une imitation, au pire une distorsion de celle-ci. Qu'elle ait pu avoir été perçue comme typiquement chinoise en dit long sur les idées reçues de l'Occident sur la Chine. Elle trahit, par la chinoiserie, les rêves de grandeur et d'hégémonie que nourrissent les Européens à travers leur vision de l'Orient et de l'Extrême-Orient.

Dans sa célèbre épigramme "*I find it harder and harder every day to live up to my blue china*" (Il m'est chaque jour plus difficile de me montrer digne de ma porcelaine bleu-et-blanc), Oscar Wilde fait tout à la fois l'éloge de ce raffinement exotique et la satire de cette vogue, car l'Extrême-Orient, imaginé à travers le Willow Pattern ou les dessins d'Hokusai, n'existe que dans l'esprit des artistes l'ayant vu et dépeint. Aussi flou que protéiforme mais toujours aussi fédérateur, le bleu-et-blanc nourrit pourtant l'imaginaire de nombre d'artistes, et reste encore l'une des plus anciennes mais des plus vivaces illustrations du phénomène de mondialisation culturelle. Car l'histoire de l'humanité est l'histoire de ces mélanges, et de l'ouverture des frontières. Le bleu-et-blanc est au cœur même de cette histoire et incarne autant l'avènement d'un monde sans frontières en voie d'uniformisation que les questions liées à l'impérialisme ou à l'ethnocentrisme. Il est enfin à l'image de ces phénomènes d'acculturation, d'hybridation et de « glocalisation » dont nous sommes aujourd'hui les témoins.

Laurent de Verneuil
Commissaire d'expositions

* voir image p.35

Recent cases of withdrawal into cultural identity have led many artists to ponder the phenomenon of cultural globalization. *My Blue China* sheds new light on the issues at hand, bringing together the works of thirteen internationally renowned contemporary artists selected for their ties to the history and culture of blue-and-white wares. The subject is an obvious choice for an exhibition at the Fondation Bernardaud, given its prominence in the annals of tableware and decoration. Yet *My Blue China* ventures well beyond decorative arts, for it documents the extent to which contemporary art is open to, and draws inspiration from, the story of blue-and-white wares. Inspired by its various forms – the Willow Pattern*, Delft, Sèvres, Wedgwood and majolica – the artists incorporate these universal motifs into their painting, sculpture, digital photography, video or installation art. They show us just how much the blue-and-white tradition permeates and refreshes the esthetic and identity-based preoccupations that are still so persistent in the present context. The blue-and-white trade was a major element in the history of commerce between China and Europe, but it involved a much larger network. The first blue-and-white wares from the Middle Empire to reach Europe arrived in Italy from the Middle East via the silk and spice routes. The cobalt blue needed to produce these wares was imported from Persia until the 16th century. Working out of Macao, where they had a trading post, the Portuguese became the first importers of these rare commodities. The Chinese did business directly with the Spanish in the Philippines. Starting in the 17th century, the Dutch began to mass-produce imitation of blue-and-white earthenware in Delft. The Germans followed suit with porcelain at Meissen in the first half of the 18th century, followed by the Italians, French and Austrians in the latter half.

*see image p. 35

While the production centers in Delft and Meissen were driving trade, Victorian England saw the beginning of an unprecedented trend towards the popularization of blue-and-white wares, the Willow Pattern being the example that is best known today. Manufactured in the 18th century, this purely Western adaptation is a far cry from the original Chinese style, at best a pale imitation and at worst a distortion. Yet it was thought to be «typically Chinese,» which says a great deal about preconceived Western ideas on the subject of China. This form of chinoiserie reflects the Western vision of the Orient and the Far East, indirectly revealing European dreams of grandeur and hegemony. In his famous epigram, *"I find it harder and harder every day to live up to my blue china,"* Oscar Wilde both paid tribute to and satirized this craze for exotic refinement, warning against resorting to imitation. It's a fact that the Far Orient as depicted on pieces of Willow china or in Hokusai woodcuts only existed in the artist's mind. The notion, imprecise and multi-faceted, still has the power to sustain and fire the imagination of many like-minded artists. It remains one of the oldest but most long-standing illustrations of cultural globalization, for the history of humanity is about cultural mixing and opening borders. The blue-and-white tradition features in these annals, heralding the advent of a borderless world on the way to standardization and raising questions of imperialism or ethnocentrism. In short, it is an eloquent instance of acculturation, hybridization and «glocalization,» phenomena to which we stand witness today.

Laurent de Verneuil
Curator

Ann Agee

Née en 1959. Vit et travaille à Brooklyn, New York.
Diplômée de Cooper Union, New York
et de la School of Art, Yale University, CT.

Born in 1959. Lives and works in
Brooklyn (New York). Graduated from
Cooper Union (New York) and the Yale
University School of Art (CT).

Ann Agee réalise des compositions murales à partir de reproductions grossières sinon naïves de faïences de Delft. Les scènes galantes et religieuses, marines, jeux d'enfants et autres compositions florales typiques du style néerlandais cèdent la place à un univers trivial déconcertant fait d'intérieurs propres et de scènes domestiques avec leur lot de machines à laver le linge, téléviseurs, égouttoirs et autres clichés sur les tâches ménagères et intérieurs bourgeois. Déployées sur des armatures métalliques, ces images d'Epinal que l'artiste sculpte et dessine ne forment plus qu'une seule et nouvelle forme. Le rectangle ainsi constitué devient une œuvre d'art à part entière en nous renvoyant l'image convenue d'une toile dans son environnement muséal. Ces dispositifs d'accrochage reprennent ceux qu'a pu voir l'artiste au Victoria & Albert Museum, au Seattle Art Museum, au Metropolitan Museum ou au Capodimonte.

Peintre de formation, Ann Agee associe depuis les années 1990 la nature triviale et domestique des services de table à la dimension plus noble de la peinture de chevalet. L'artiste s'intéresse au sexisme comme à la répression de l'ego dans nos sociétés. Le Delft ici détourné, et les clichés qu'il véhicule, lui permettent de mettre en regard le décorum bourgeois avec les peurs et tabous que les bonnes manières ont pu museler.

Ann Agee creates wall compositions from rough or primitive reproductions of Delft earthenware. The scenes typical of the Dutch style – romantic, religious, marine, depicting children at play or floral compositions – have given way to a disconcertingly trivial world of neat interiors and scenes of domesticity with their washing machines, TVs, dish-racks and other emblems of the tasks of the middle-class housewife. Set on a metal framework, these images of Americana, sculpted and drawn by the artist, meld together to form a single new rectangular shape. The latter is a work of art in its own right, suggesting the conventional image of a canvas in a museum. These hanging systems recall others that the artist may have seen at the Victoria & Albert Museum, the Seattle Art Museum, the Metropolitan Museum or the Gallerie nazionali di Capodimonte. Since the 1990s, Ann Agee, a painter by training, has been combining the trivial, domestic nature of tableware with the more highbrow dimension of easel painting. Her interests include sexism and the repression of the inner self in our society. Hijacking the Delft style and its clichés, she sets up a striking contrast between bourgeois decorum and our fears and taboos, muzzled by good manners.



**Gross Domestic Product,
2010**
Porcelaine, armature métallique /
Glazed porcelain, steel armature
©Joseph Hu



Trolldom, 2015
Porcelaine / Porcelain
©Mareo Suemasa

Katsuyo Aoki

Née en 1972. Vit et travaille à Tokyo.
A étudié la peinture puis la céramique
à la Tama Art University de Tokyo.

Born in 1972. Lives and works in
Tokyo.
Studied painting, then ceramics
at Tama Art University (Tokyo).

Les créations murales de Katsuyo Aoki vont puiser leurs références et leur esthétique aux sources de la tradition japonaise de l'Imari que l'artiste amalgame avec des images de la culture populaire japonaise issues des mangas contemporains ou des jeux vidéo. Le résultat de cette hybridation illustre la situation du Japon dans la mondialisation culturelle. Il est facile pour un artiste de l'archipel de tomber dans le piège d'un exotisme japonisant ou d'être accusé de plagiat si son travail est trop proche de l'art contemporain occidental.

Le bleu-et-blanc devient alors le support idéal à une réflexion sur cette question identitaire liée à l'eurocentrisme, cette situation d'entre-deux qui est celle de l'artiste nippon, qui n'est jamais assez occidental ou toujours trop japonisant.

La séparation entre les catégories des beaux-arts, des cultures populaires et de l'artisanat n'est pas aussi claire au Japon qu'en Europe. Les sculptures de Katsuyo Aoki incarnent et assument leur lien avec l'artisanat traditionnel japonais. On y découvre des motifs de fleurs, d'animaux et d'insectes, symbolisant des mythes et métaphores de l'amour et de la renaissance. Elles comprennent surtout une dimension essentielle de la culture japonaise que l'on retrouve souvent dans les films d'Akira Kurosawa : le rêve. Elles nous parlent de l'identité japonaise profondément ancrée dans la nature, de cette tendance à la mélancolie et au rêve qui, au Japon, n'est pas le fruit de l'imagination mais une part de la réalité.

Katsuyo Aoki's wall creations draw on the references and esthetic codes from the sources of Japan's Imari tradition, which the artist combines with images of Japanese pop culture taken from contemporary mangas or video games. The result of this hybridization illustrates Japan's position in the arena of cultural globalization. It is all too easy for artists from the Japanese archipelago to either fall into the trap of Oriental exoticism or be accused of plagiarism if their works come too close to contemporary Western art. Blue-and-white wares offer them an ideal medium for conveying reflections on cultural identity, Eurocentrism and how the Nipponese artist gets «caught in the middle,» damned for not being Western enough or damned for taking Oriental exoticism too far. In Japan, the lines between the fine arts, pop culture and craftsmanship are less sharply defined than in Europe. Katsuyo Aoki's sculptures embody and assert their ties with traditional Japanese artisan skills.

Flowers, animals and insect motifs symbolize myths in her works and function as metaphors for love and rebirth. They have the dream element essential to Japanese culture that is also to be found in Akira Kurosawa's films. They remind us that the Japanese identity is deeply rooted in Nature and that, in Japan, the tendency towards melancholy and reverie is not a figment of the imagination but an integral part of reality.



Conversation Piece, 2002
Animation digitale et matériaux
divers / Digital animation and
mixed-media
©Courtesy The Museum of Fine
Arts - Houston

Barnaby Barford

Né en 1977. Vit et travaille à Londres.
Diplômé du Royal College of Art de Londres,
il enseigne depuis 2004 à la Central St Martins.

Born in 1977. Lives and works
in London. Graduated from
the Royal College of Art (London).
Has taught at the University
of the Arts London Central
Saint Martins since 2004.

Conversation Piece est une installation que l'artiste a créée pour son diplôme de fin d'études. Il a pour l'occasion réécrit la tragique histoire d'amour du Willow Pattern*, ce motif décoratif populaire anglais utilisé sur des services de tables à la fin du XVIII^e siècle. Inspiré de la porcelaine importée de Chine au XVII^e siècle, ce motif a été utilisé pendant plus de deux cents ans. Barford met en scène la table désertée d'un dîner en tête à tête. Sont projetées respectivement l'histoire écrite du Willow Pattern sur la première assiette, et sa version animée sur la seconde.

Les deux amoureux peuvent ainsi se raconter mutuellement la tragique histoire du Willow Pattern. L'installation de Barnaby Barford fait appel à deux acceptions différentes de l'expression anglaise « conversation piece ». La première est celle du genre bourgeois de tableau développé principalement en Hollande et en Angleterre au XVIII^e siècle à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre. Les personnages dépeints y sont souvent représentés dans leur environnement domestique ou intime, et le *Portrait des époux Arnolfini* par Van Eyck en est l'archétype. La seconde désigne une expression signifiant ce qui est nouveau ou insolite et donnant un sujet de conversation.

Dans cette installation, Barnaby Barford fait ouvertement référence à ces deux acceptions de manière humoristique et ne cache pas que ce dispositif donne au couple qui n'a rien à se dire un sujet de conversation et une histoire à se raconter. C'est aussi une manière de banaliser le fameux Willow Pattern dans une sorte d'autodérision chère aux Britanniques.

Conversation Piece was the artist's graduation project.

The installation rewrites the love story and tragic tale of the Willow Pattern*, a popular form of English tableware in the late 18th century. Inspired by 17th-century Chinese import porcelain, this pattern has been used for more than two hundred years. Barford came up with a scenario involving a couple sitting at a table with two plates. The written version of the Willow Pattern story is projected onto the first plate, the animated version onto the second. Each member of the couple now has a story to tell their dinner partner. Barnaby Barford's installation plays on two different meanings of the expression "conversation piece." The first refers to a painting genre developed mainly for the 18th century bourgeoisie in Holland and England that was part portrait and part genre scene. The figures depicted in these works are often represented in a domestic or private setting. The archetype of this category of painting is *The Arnolfini Portrait* by Jan van Eyck. The second meaning of this expression designates something that is new or unusual and provides a subject of conversation.

In this work, Barnaby Barford openly and humorously alludes to both of these meanings. Indeed, this installation will give couples with nothing to say to each other a subject of conversation, a story to tell each other. In addition, the artist treats the famous Willow Pattern as commonplace, with a show of the self-deprecating humor that is so dear to British hearts.

* voir image p.35



**Temptation - Life of Goods
No. 2, 2010**

Porcelaine, oxyde de cobalt peint
à la main, décor à la feuille, émail /
Porcelain, hand-painted cobalt
pigment, high fire under-glaze decal
transfer, glaze
© Sin-ying Ho

Sin-ying Ho

Née en 1963. Vit et travaille dans le Queens,
New York, États-Unis.

À étudié au Nova Scotia College of Art and Design
et à la Louisiana State University, et enseigne
actuellement au Queens College, City University
of New York, New York.

Born in 1963. Lives and works in
Queens, New York.
Studied at Nova Scotia College of Art
and Design and Louisiana State
University. Currently teaches at
Queens College, City University
of New York, New York.

Les sculptures de Sin-ying Ho reflètent ce que le
sociologue Marshall McLuhan appelle le «village
global», considérant que le monde contemporain
unifié par les médias et technologies de l'information
est devenu un seul et même village.

Le travail est particulièrement autobiographique
et caractéristique d'une Cantonaise née, puis
élevée à Hong Kong, avant d'émigrer au Canada,
et de s'installer à New York. La migration puis la
transplantation dans l'ancienne colonie
anglophone a généré chez l'artiste une sensation
de déplacement et une constante remise en
question de son identité. Ce choc culturel est une
référence importante dans ses sculptures et cette
expérience de l'interculturalité s'inscrit dans
un phénomène universel plus vaste d'emprunts
et interactions culturels où les nationalités et les
cultures s'interpénètrent et se combinent en de
nouvelles et multiples identités interstitielles.
Sin-ying Ho développe son travail sur la collision
entre les cultures asiatiques et occidentales dans
une mise en regard du nouveau et de l'ancien,
de la technologie et de la tradition.

Dans un véritable tour de force, elle crée des
sculptures gigantesques tout en alliant aux
procédés ancestraux de cuisson hérités de
Jingdezhen, la peinture à main levée sur céramique
développée sous la dynastie Ming, ainsi que les
procédés de transfert les plus récents. Elle associe
de la même manière des procédés esthétiques
contradictaires et anachroniques en unissant
la chinoiserie à des icônes, symboles et logotypes
de périodes et registres différents.

Sin-ying Ho's sculptures bear witness to what sociologist Marshall McLuhan called the "global village," i.e. the world today is unified by media and information technologies. Her work is particularly autobiographical and characteristic of an artist that was born and raised in Hong Kong, emigrated to Canada and lives in New York. Her migration and transplantation to the English-speaking former colony gave her a feeling of being displaced and constantly challenged her sense of identity. Culture shock is a key theme in her work. This intercultural experience fits into a broader universal phenomenon of cultural borrowing and interaction, whereby different nationalities and cultures interpenetrate and blend to form new interstitial identities. In her work, Sin-ying Ho addresses the collision between Asian and Western cultures, playing up the contrasts between new and ancient, technology and tradition. With great mastery, she creates gigantic sculptures using ancestral firing techniques from Jingdezhen or the freehand style of painting on ceramics developed during the Ming dynasty, not to mention the latest transfer techniques. Similarly, she juxtaposes decorative elements such as chinoiserie and icons that are anachronistic and contradictory as well as symbols and logotypes that differ in period and register.



Kim Joon

Né en 1966. Vit et travaille à Séoul.
À étudié à la Hongik University de Séoul et enseigne
l'animation à la Kongju National University.

Kim Joon découvre la pratique du tatouage durant son service militaire en Corée, à une époque qui le considère toujours alors comme une marque d'infamie. Il reste souvent associé à l'image des gangs et regardé comme l'emblème des classes inférieures, des parias et des criminels. L'artiste explore le concept du tatouage comme expression de nos aspirations les plus profondes, mais aussi comme reflet de nos douleurs et souvenirs enfouis. Kim Joon s'est d'abord intéressé au tatouage au milieu des années 1990 en créant des sculptures en trois dimensions, avant d'utiliser des logiciels informatiques de modélisation 3D, alors peu conventionnels dans le monde de l'art.

«Je m'intéresse au tatouage de l'esprit, nous confie l'artiste, au tatouage culturel. Je m'intéresse à la manière dont les médias influencent la pensée des individus et comment cela est gravé dans nos esprits».

Depuis 2010, Kim Joon mêle corps tatoués et motifs d'assiettes, dans une analogie rapprochant la peau de l'émail. Il montre, dans ses photos, combien le bleu-et-blanc, au même titre que le tatouage, peut devenir un signe fétichiste et le reflet de la société de consommation. Ils traduisent tous deux les désirs de l'individu et les aspirations d'une époque.

Born in 1966. Lives and works in Seoul.
Studied at Hongik University (Seoul).
Teaches animation at Kongju National University.

Kim Joon discovered tattooing during his military service in South Korea, back when it was seen as a mark of infamy, associated with gangs and dismissed as an emblem of the lower classes, social outcasts and criminals. He set about exploring the idea that tattooing expresses not only our deepest aspirations, but also our pain and hidden memories. Kim Joon's fascination with tattooing dates to the mid 1990s. After experimenting with three-dimensional sculptures, he turned to software applications for 3D modeling, then fairly unconventional in the art world. "I'm interested in mental and cultural tattoos," notes the artist, "the impressions left by the media on the way we think as individuals, the tattoos engraved in our minds." Since 2010, Kim Joon has applied the principle of body tattooing to plate decoration and vice versa, making an analogy between human skin and glaze. In his photographs, he shows that blue-and-white wares can, like tattoos, take on "cult" status and mirror consumer society, conveying the desires of the individual and the aspirations of an era.

**Blue Jean Blues-Taxi
Driver, 2012**
Tirage numérique / Digital print
© Kim Joon

Fabrice Langlade

Né en 1964. Vit et travaille à Montreuil-sur-Seine.

Born in 1964. Lives and works in Montreuil-sur-Seine.

La mondialisation culturelle n'est pas seulement un sujet de prédilection pour Fabrice Langlade, elle est au cœur même de son histoire personnelle. Profondément marqué par ses nombreux voyages et surtout par son séjour au Japon, il considère qu'une vision globale du monde est essentielle. On ne peut s'abstraire de l'héritage culturel de l'Asie si l'on veut comprendre l'histoire de l'humanité, qui est celle des incessants allers-retours entre l'Orient et l'Occident.

Comment apprécier les *Sainte-Victoire* de Cézanne sans avoir vu les *Cent vues du Mont Fuji* d'Hokusai ? Comment comprendre Van Gogh sans connaître Hiroshige ? John Ford et Kurosawa auraient-ils fait les mêmes films sans ces échanges culturels ? C'est à toutes ces questions que nous renvoie l'œuvre de Langlade, à l'instar des *Chinoiserie* présentées ici. Ces panneaux muraux, sortes d'assiettes gigantesques constituées d'une myriade de figurines en résine épinglées au mur tiennent autant de l'ombre chinoise que de l'entomologie.

Si l'on s'y attarde, ces compositions de prime abord si jolies révèlent un univers bien plus sombre. A l'image de ces tapis afghans où les motifs champêtres ont cédé la place aux chars, grenades et kalachnikov, les *Chinoiserie* sont pour l'artiste le fruit de leur époque et sont composées d'éléments trouvés dans la presse, rues de Bagdad en ruine, hélicoptères Apaches dans la bande de Gaza et autres victimes de la guerre. Ses fleurs, issues de l'herbier de Basilius Besler datant du XVI^e siècle, sorte de catalogue raisonné de toute la connaissance botanique de l'époque, sont la seule note d'espoir choisie pour sa dimension universelle.

For Fabrice Langlade, cultural globalization is more than a favorite subject. It's at the heart of his personal history. Deeply influenced by extensive travels and especially a stay in Japan, he is convinced that it's imperative to have a global world view. Knowing the cultural history of Asia is key to understanding the history of humanity, marked by an incessant back-and-forth between East and West. Can one appreciate Cézanne's *Sainte-Victoire* paintings without having seen Hokusai's *One Hundred Views of Mount Fuji*? Or understand Van Gogh without knowing Hiroshige's work? If there had been no cultural exchange, would John Ford and Kurosawa still have made the same films? These questions are all posed in Langlade's works, including the ones displayed here, *Chinoiserie*. These wall panels look sort of like gigantic plates of resin figurines pinned to the wall, like so many shadow puppets or creatures from an entomologist's dream. A longer look at these compositions, rather pretty at first glance, reveals a much darker perspective. The artist sees his *Chinoiserie* as typical of their day and age, like those Afghan rugs whose traditional natural motifs have been replaced by tanks, grenades and Kalashnikovs. Most of the silhouettes are created from news photos (e.g. the streets of Baghdad in ruins, Apache helicopters in the Gaza strip and war victims). However, his flowers taken from the 16th-century compendium of botanical illustrations by Basilius Besler, chosen for their universal dimension, offer the only ray of hope.

Chinoiserie, 2006-2008
Résine de synthèse, bleu de Prusse, épingles / Synthetic resin, Prussian blue, pins
© Fabrice Langlade

Jayne Lloyd

Née en 1979. Vit et travaille à Londres.

Born in 1979. Lives and works in London.

Dans un parcours multidisciplinaire et atypique, Jayne Lloyd a étudié les Beaux-Arts à Central St Martins à Londres et poursuit actuellement des études doctorales à la Royal Holloway University sur les pratiques artistiques en milieu psychiatrique. Les recherches de Jayne Lloyd l'amènent à explorer les questions liées à la mémoire chez les personnes âgées atteintes de démence sénile vivant en milieu hospitalier. Elle s'intéresse à cet égard à nos expériences sensorielles quotidiennes. Est-ce la qualité du dessin ou la finesse de la porcelaine qui donne sa valeur à la tasse de thé ? Ou tout simplement le souvenir que nous en avons ? L'artiste dessine à l'aide d'un stylo à bille sur des tasses et assiettes en polystyrène. Elle réalise des imitations de services de table en Willow Pattern* provenant de bric-à-brac du quartier d'Archway à Londres. Mais les motifs sont détournés de leurs thèmes habituels pour représenter son environnement londonien.

Elle a nommé ces séries d'après la fameuse citation d'Oscar Wilde : *"I find it harder and harder every day to live up to my blue china"* (« Il m'est chaque jour plus difficile de me montrer digne de ma porcelaine bleu-et-blanc »). Par la création de ces trompe-l'œil sur polystyrène, l'artiste cherche à mettre en perspective les bleu-et-blanc aujourd'hui et savoir s'ils sont toujours dignes du même intérêt qu'à l'époque victorienne.

Longtemps considérés comme précieux et dignes d'être collectionnés, les bleu-et-blanc font en effet partie aujourd'hui de l'inconscient collectif et sont à peine remarqués. L'artiste interroge ici nos comportements sociaux et culturels dans notre relation à ces objets. Collectionnerait-on aujourd'hui des bleu-et-blanc en polystyrène ?

Jayne Lloyd holds a BA and MA in Fine Art, the latter from Byam Shaw School of Art, Central St Martins (London).

Opting for an unusual, multi-disciplinary career path, she is currently a PhD candidate at Royal Holloway, University of London, researching the use of interdisciplinary arts practices in care settings.

Her research has led her to explore the use of reminiscence in older people with dementia. Her interest bears on daily sensory experiences. What makes a cup of tea special? Is it because the teacup is beautifully designed or made of fine porcelain? Or is it simply because that's how we remember it?

The artist works with a ballpoint pen on polystyrene cups and plates. She draws on them imitations of Willow Pattern* wares coming from a charity store in the Archway section of London. However, she represents scenes from her London environment instead of using the customary motifs.

In naming her series, she borrowed from Oscar Wilde's famous quotation: *"I find it harder and harder every day to live up to my blue china."* By creating *trompe-l'œil* on polystyrene, the artist explores the relevance of blue-and-white tradition today and whether it deserves the same interest as in the Victorian age.

Long considered precious and collectable, blue-and-white wares now belong to the collective unconsciousness and, by and large, go unnoticed. The artist examines our social and cultural behaviors in relation to these objects. Today, are we ready to collect polystyrene blue-and-white wares?

* voir image p.35



Trying to Keep Up With My Blue China, Take Away Plate, Peckham Library, 2015

Stylo à bille sur polystyrène / Ball point pen on polystyrene
© Jayne Lloyd



Claire Partington

Née en 1973. Vit et travaille à Londres.
A étudié la sculpture à la Central St Martins
puis a travaillé au Victoria & Albert Museum.

Born in 1973. Lives and works in
London.
Studied sculpture at the University
of the Arts London Central Saint
Martins. Worked at The Victoria
& Albert Museum (London).

Les sculptures de Claire Partington sont inspirées des « Bartmann » allemands, ces pichets en grès de la fin du Moyen-Âge. De simples cruches, elles ont évolué vers des personnages plus figuratifs, mais leur tête conserve sa fonction originale de bouchon donnant à ces Janus à deux têtes un aspect monstrueux dans la métamorphose.

Une grande partie du travail de l'artiste repose sur son attrait pour les légendes et les contes de fées. A ses débuts, l'artiste se limite à la réinterprétation de thèmes anciens. Elle développe aujourd'hui une recherche sur l'appropriation et les erreurs d'interprétation qu'elle engendre. Elle s'appuie pour ce faire sur une longue tradition de l'appropriation dans les arts appliqués européens où la chinoiserie revêt une importance toute particulière.

Par les êtres hybrides qu'elle invente, l'artiste crée une sensation dérangeante de perte de repère en allant puiser son imagerie aux sources orientales et occidentales comme dans les anachronismes les plus audacieux. Ainsi créé pour cette exposition, *The Blue Boar* met en scène le thème universel de l'homme animal, sous les traits du Prince Marcassin, ce personnage tiré du conte de la sulfureuse Marie-Catherine d'Aulnoy, auteur du XVII^e siècle célèbre pour ses contes merveilleux, subversifs et critiques.

Claire Partington's sculptures are inspired by "Bartmann" jugs, medieval stoneware from Germany. Over time, their form evolved and their decoration became more figurative, but the head continued to retain its original function as the stopper. Over time, these objects became increasingly grotesque. Much of the artist's work derives from her fascination with legends and fairy tales. Early in her career, she limited herself to reinterpreting ancestral themes. Today, her focus is on appropriation and the errors of interpretation that it engenders. Here, she can draw on a long tradition of appropriation in the applied arts in Europe, where chinoiserie is an important recurring theme. Contemplating her hybrid creatures, viewers get the unsettling feeling that they have lost their bearings. The artist relies on contrasting sources of inspiration: Oriental and Western, anachronistic and boldly forward-looking. Created for this exhibition, *The Blue Boar* reprises the universal theme of the man-beast. It is based on the character of Prince Marcassin from a fairy tale by Marie-Catherine d'Aulnoy, a scandal-prone 17th-century French author, known for her marvelous, subversive and scathing fairy tales.

The Blue Boar, 2015
Faïence, émail, émaux, lustre /
Earthenware, glaze, enamel, lustre
© Claire Partington



From the series
Landscape Multiple, 2012
 Faïence / Earthenware
 © Caroline Slotte

Caroline Slotte

Née en 1975. Vit et travaille à Helsinki.
 A étudié à la Bergen Academy of Art and Design.

Born in 1975. Lives and works in Helsinki.
 Studied at the Bergen Academy of Art and Design.

Caroline Slotte s'attache à mettre en lumière les liens existant entre notre mémoire et les objets de notre quotidien et de la sphère intime qui sont un pont vers le monde de nos souvenirs. Ils sont les seuls résidus tangibles de ce qui a été et les plus insignifiants d'entre eux sont des clés essentielles à la compréhension de notre passé et de notre histoire. La connexion symbolique au passé qui les imprègne la fascine, à l'instar des photographies, vêtements ou vestiges d'une autre vie. Certains comme le bleu-et-blanc ont été si largement diffusés que des générations entières se reconnaissent en eux et partagent ainsi une mémoire commune. La Finlande natale de l'artiste n'échappe pas à cette vogue avec les services de table *Maisema* produits par la manufacture Arabia dès la fin du XIX^e siècle. Leurs motifs de paysage pastoral bordés de fleurs, conçus sur le modèle anglais, sont paradoxalement considérés comme typiquement finlandais, «de l'Arabia véritable». Le point de départ du travail de Slotte est cet universel bleu-et-blanc. L'artiste taille, sable, grave ou sculpte les assiettes avec des fraises, ponceuses et autres meules. Dans un processus de mémoire sélective, elle isole certains détails comme le ciel de la série *Under Blue Skies*, ou crée des paysages sculptés dans d'autres assiettes qui suscitent pour ainsi dire de véritables paysages mentaux.

Caroline Slotte sets out to highlight the relationship between our memory and the objects belonging to our private daily life, which form a bridge to the world of our recollections. These objects are the sole tangible remainder of "what used to be" and even the most insignificant among them offers a key to understanding our past and our history. The artist is fascinated by the symbolic connection between these items, photographs, garments or the vestiges of our previous life, and the past. Some of these objects, including blue-and-white wares, were distributed so widely that entire generations are familiar with and remember them. In the artist's native Finland, Arabia started to produce the *Maisema* service in the late 19th century. Paradoxically, its blue landscapes edged with floral patterns, although based on the English model, are considered to be "typically Finnish" ("authentic Arabia"). The point of departure for Slotte's work is the use of universal blue-and-white wares. The artist cuts, sands, engraves and sculpts plates using various and sundry milling, sanding and grinding machines. In a process of selective memory, she isolates certain details, such as the sky in her *Under Blue Skies* series, or creates sculpted landscapes in other plates that evoke actual mental landscapes.

Brendan Tang

Né en 1975. Vit et travaille à Vancouver.
A étudié au Malaspina University College (Vancouver),
au Nova Scotia College of Art and Design (Halifax)
et à la Southern Illinois University.

Born in 1975. Lives and works in
Vancouver.
Studied at Malaspina University
College (Vancouver), Nova Scotia
College of Art and Design (Halifax)
and Southern Illinois University.

Brendan Tang est aujourd'hui connu pour avoir
opéré un rapprochement des plus originaux entre
ces deux appropriations les plus connues que sont
le bleu-et-blanc et le manga. Dans d'improbables
amalgames, l'artiste assemble vases, assiettes
bleu-et-blanc de toutes sortes avec des
appareillages futuristes et autres prothèses
techno-pop. Ces récipients en céramique
enchâssés dans ces sortes de fragments de manga
japonais nous proposent une version très
contemporaine de la chinoiserie.

Le titre *Manga Ormolu* fait référence à l'usage des
bronzes dorés et autres similors développés en
Europe au XVIII^e siècle pour rehausser et embellir
mobilier et objets décoratifs. Le bleu-et-blanc
était ainsi transformé en objet de curiosité pour
aristocrates et adapté aux goûts européens.
Les sculptures de Brendan Tang nous ramènent
aux origines de la production des bleu-et-blanc
et jouent avec l'histoire riche de ces objets et leur
rapport à l'appropriation et à l'imitation, voire la
propagande. L'artiste met en avant deux formes
d'échanges transculturels entre l'Extrême-Orient
et l'Occident : la porcelaine bleu-et-blanc tout
d'abord, souvent considérée comme la
quintessence de la production chinoise, alors qu'il
ne s'agit en réalité que du résultat d'un échange
prolongé de technologie et de motifs, puis la
chinoiserie, en second lieu, exemple typique de
l'émulation de la production artistique chinoise
par les Européens.

**Brendan Tang is known for the
originality with which he
engineers encounters between
two famous appropriations, blue-
and-white wares and mangas,
resulting in improbable
amalgamations. Vases, plates and
blue-and-white pieces of all kinds
are combined with futuristic or
prosthetic techno-pop forms.
Fragments of Japanese mangas
emerge from ceramic pieces,
offering a very contemporary
version of chinoiserie.**
The title *Manga Ormolu* refers
to the use of gilt bronze and other
similors developed in 18th-century
Europe to embellish furniture and
decorative objects. Their use
transformed blue-and-white wares
into curios for aristocrats and
adapted them to European tastes.
Brendan Tang's sculptures go
back to the earliest production
of blue-and-white wares, playing
with the rich and varied history
of these objects and how they
relate to appropriation, imitation
or even propaganda. The artist
focuses on two forms of
transcultural exchange between
the Far East and the West.
First, he considers how blue-and-
white ceramic pieces, often held
to be the quintessence of Chinese
production, were actually the
result of prolonged interaction
between the technology and the
motifs used. He is also interested
in chinoiserie as a typical example
of European emulation of Chinese
artistic production.



**Manga Ormolu Ver -4-o-k,
2010**
Céramique, matériaux divers /
Ceramics, mixed media
© Brendan Tang

Jan De Vliegheer

Né en 1964. Vit et travaille à Bruges.
A étudié au Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten,
à Sint-Lucas Gent et enseigné le dessin et la peinture
à la Stedelijke Academie de Bruges.

Born in 1964. Lives and works in
Bruges.
Studied at Hoger Instituut voor
Beeldende Kunsten, Sint-Lucas Gent.
He teaches drawing and painting
at the Stedelijke Academie in Bruges.



China Blue, 2015
Acrylique sur toile /
Acrylic on canvas
200 x 300 cm
© Dominique Provost

Jan De Vliegheer n'attache aucune importance
à l'aspect narratif de l'image. Les sujets de ses
toiles sont choisis pour leur puissance picturale,
dans des constructions sans signification que
Marcel Duchamp aurait qualifiées à tort d'art
rétinien – un art naturaliste à la recherche de la
déléctation esthétique. Le peintre belge privilégie
le geste rapide dans sa peinture à la manière des
expressionnistes abstraits Jackson Pollock et
Willem De Kooning, ses premières inspirations.
Il soutient que le sujet n'est qu'un simple prétexte
à la peinture, dans des toiles qu'il achève en
vingt-quatre heures.

Pourtant, on reconnaît bien dans son œuvre des
éléments d'architecture classique, des intérieurs
flamboyants, des ensembles précieux de verrerie
ou de porcelaine fine comme ici le bleu-et-blanc.
L'artiste aime dépeindre de tels symboles d'une
gloire passée et d'une puissance déchue, non pas
pour leur portée sociale ou culturelle mais pour
leur dimension esthétique pénétrante
profondément ancrée dans la culture occidentale.
Réalisées expressément pour *My Blue China*,
ces grandes toiles sont la suite d'une série
commandée par le Forum économique mondial
de Davos de 2012. Ce fut pour l'artiste l'occasion
privilégiée d'exprimer son idée d'un langage
artistique universel par le biais d'esthétiques et de
formes universelles tels que l'Imari japonais, le
Sèvres français, le Delft hollandais ou l'Iznik turc.

**For Jan De Vliegheer, the narrative
aspect of an image is of no
importance. He chooses the
subjects for his canvases for their
pictorial power, to be included
in constructions devoid of
significance that Marcel Duchamp
would have erroneously called
retinal art — a form of naturalist
art seeking esthetic appreciation.
The Belgian painter favors quick-
gesture painting like that of
abstract expressionists Jackson
Pollock and Willem De Kooning,
who influenced him early in his
career. He argues that the subject
is only a pretext for painting
canvases that are to be completed
within twenty-four hours.
Yet, visible in his work are
elements of classical architecture,
elaborate interiors, sets of fine
glassware and porcelain, like the
blue-and-white theme used here.
The artist likes to depict symbols
of past glory and fallen power, not
for their social or cultural
significance but for their
penetrating esthetic dimension,
deeply rooted in Western culture.
Executed expressly for *My Blue
China*, these large canvases are
the continuation of a series
commissioned by the 2012 World
Economic Forum in Davos. For the
artist, this was an excellent
opportunity to advocate his ideas
about a universal artistic language
expressed through universal
esthetics and forms, such as those
used to create Imari (Japan),
Sèvres (France), Delft (Holland)
and Iznik (Turkey) ceramics.**



Dead Nature 17, 2009
Céramique, verre, bois, plexiglas,
tiges de rose / Ceramic, glass,
wood, perspex, rose stems
©Tim Higgins

Bouke de Vries

Né en 1960. Vit et travaille à Londres, Royaume-Uni. A d'abord étudié à la Design Academy Eindhoven et à Central St Martins à Londres, puis s'est spécialisé dans la conservation et la restauration de céramique au West Dean College, au Royaume-Uni.

Après avoir travaillé un temps dans les univers du luxe et de la mode et dans le prolongement de son métier de restaurateur de verre et de céramique, Bouke de Vries interroge dans son travail la mémoire, l'histoire et l'essence de la beauté. Il réalise de magnifiques assemblages de tessons de céramique et autres objets trouvés, mais ne recherche aucune rédemption dans la restauration. L'artiste savoure bien au contraire l'accident comme la malfaçon et métamorphose des morceaux de céramiques cassées de toutes époques en des sculptures troublantes et parfois malicieusement irrévérencieuses. L'histoire véhiculée par les objets, qu'ils soient communs ou précieux, est une importante source d'inspiration pour Bouke de Vries, mais la céramique elle-même est le véritable catalyseur. « Même détruite, nous dit l'artiste, elle possède encore en elle toutes les qualités transmises par l'artisan l'ayant façonnée ». Comme l'artiste nous l'explique, « la poterie est l'une des rares choses qu'une culture laisse derrière elle, parce qu'elle lui survit. Chaque culture est ainsi reconnaissable par ses céramiques, elles ont chacune un style ». La propre culture de l'artiste d'origine hollandaise est ainsi très présente dans son œuvre, qu'il s'agisse des natures mortes et bouquets floraux de l'Âge d'Or de la peinture néerlandaise ou des vanités, mais surtout des bleu-et-blanc de Delft. Son attachement à un héritage universel se manifeste tout particulièrement dans *Cultural Revolution Repudiated*. Des fêles de cette statue de Mao, produite massivement à Jingdezhen pendant la Révolution culturelle, s'échappent des tessons bleu-et-blanc de précédentes dynasties, en référence à ces vestiges d'un passé somptueux dont le tyran voulait faire table rase.

Born in 1960. Lives and works in London (United Kingdom). Studied at the Design Academy Eindhoven, the University of the Arts London Central Saint Martins and then ceramics conservation and restoration at West Dean College (United Kingdom).

After a stint in the luxury and fashion businesses, Bouke de Vries worked as a conservator, restoring glass and ceramics. In his art, he sets out to explore memory, history and the nature of beauty, creating magnificent assemblages of ceramic shards and found objects, without seeking to redeem them through restoration.

As a matter of fact, the artist relishes defects. Using broken shards of ceramics dating from different time periods, he creates unsettling and sometimes gleefully irreverent sculptures. Although Bouke de Vries does find inspiration in the story behind these ordinary or precious objects, he sees the ceramic material itself as the real catalyst. "Even if it is broken," says the artist, "it still has all the skills of the original craftsman in it."

According to the artist, "pottery is one of the only things that a culture leaves behind, because it survives. And then every culture is identifiable by their ceramics, they all have a style." Dutch culture is alive and well in the Bouke de Vries' art through his evocations of Golden Age paintings of still lifes and floral bouquets, vanitas works and, most importantly, Delft blue-and-white earthenware. The artist's attachment to the concept of a universal heritage is obvious in *Cultural Revolution Repudiated*. From the cracks in this statue of Mao, which was mass-produced in Jingdezhen during the Cultural Revolution, emerge blue-and-white shards from previous dynasties, like so many vestiges from a sumptuous past that the tyrant wished to sweep entirely away.



**Translated Vase (TVW6),
2013**

Tessons de céramiques, résine
époxy, feuille d'or 24 K / Ceramic
chards, epoxy, 24k gold leaf
Collection privée, Philadelphie /
Private collection, Philadelphia
© Joseph Hu

Née en 1963. Vit et travaille à Séoul. Diplômée du College of Fine Arts de la National University of Seoul. Elle a effectué différentes résidences à la Villa Arson (Nice), à l'Apex Art à New York et au Bronx museum.

Yeessookyung est une artiste conceptuelle qui développe un travail sur les traditions coréennes dont le plus connu est sans doute sa série *Translated vases*. Tout a commencé par un projet vidéo initié pour la biennale de céramique d'Albisola en 2001. L'artiste avait alors demandé à une céramiste italienne de produire des pièces de la dynastie Chosun (1392-1910) avec pour seuls modèles quelques photographies et un célèbre poème coréen parlant de porcelaine. Cette œuvre offrait une parodie d'orientalisme, trahissant le rapport d'hégémonie culturelle entre l'Orient et l'Occident, entre l'original et la copie. Le projet présenté ici en est la suite logique, mais implique cette fois l'utilisation de rebuts de véritables poteries coréennes. Reproductions de pièces anciennes réalisées par un célèbre maître potier qui détruit ses productions au moindre défaut, Yeessookyung en récupère les fragments qu'elle assemble à l'aide d'une laque dorée rappelant la tradition japonaise du *kintsugi*. Méthode ancestrale qui consiste à laisser visible la réparation d'une cassure, non pas considérée comme une fin mais comme le début d'un nouveau cycle. Mais l'artiste fait ici seulement preuve d'humour en faisant appel à l'homophonie en coréen de l'or (*geum*) et de la fissure (*geum*). Elle joue ainsi sur la confusion des hiérarchies entre original et copie, à l'image de l'ensemble de son œuvre. Elle met en perspective la compréhension du passé lorsque le présent le déforme, ainsi que les phénomènes locaux dans leur interprétation à l'échelle de la planète.

Yeessookyung

Born in 1963. Lives and works in Seoul. Graduated from the College of Fine Arts of Seoul National University. Has been in residence at Villa Arson (Nice), Apexart (New York) and the Bronx Museum.

Yeessookyung is a conceptual artist whose work builds on Korean traditions. She is probably best known for her *Translated Vases* series. It all started with a video project undertaken for the 2001 Biennial of Ceramics in Albisola. The artist had asked an Italian ceramist to reproduce pieces from the Joseon Dynasty (1392-1910) based solely on a few photographs and a famous Korean poem about porcelain. The result was a parody of Orientalism highlighting the cultural hegemony characterizing the relationship between East and West, between original and copy. The project presented here is the logical continuation of this series. This time, the artist made use of scraps from pieces of authentic Korean pottery. Yeessookyung recovered fragments from a famous master potter who, when making reproductions of ancient pieces, destroys any of his works with the slightest defect. She took these fragments and assembled them, using a golden lacquer like that used for the traditional Japanese *kintsugi* technique. This ancestral method of "golden repair" calls for repairing a broken piece of pottery instead of throwing it away. The break is left visible, marking the next chapter in the object's history. But the artist only has fun here playing with the homonymy between the Korean word for «gold» (*geum*) and the word for «crack» (*geum*). In doing so, she blurs the distinction between original and copy, which is characteristic of her work generally. She looks at how one's understanding of the past will shift when the present gives it a new twist, and at local phenomena interpreted in a global context.

Bleu de cobalt et bleu-et-blanc :
dix siècles d'échanges et d'influences

Cobalt Blue and Blue-and-White Ware:
Ten centuries of exchanges and influences



It is difficult to trace with certainty all of the trade routes used to bring cobalt to market. Throughout world history, the metal oxide used to obtain cobalt blue was highly sought-after for its rarity and exceptional qualities: it was stable, able to resist high firing temperatures and possessed a high coloring power. As a result, it soon became a precious pigment for glass-makers and ceramists.

China and the Middle East first introduced this application for cobalt blue. In China, "Muslim blue" was imported from Iran for many centuries (8th to 15th) before the Chinese discovered their own cobalt deposits during the Ming dynasty (1368-1644). The flow of imports was discontinuous, interrupted whenever trade routes across the Asian continent were not practicable. The first experiments applying a high-temperature blue pigment to white ceramic pieces took place in China in the early 8th century, during the Tang Dynasty (618-907). In the Middle East, the potters of the Abbasid Caliphate (750-1258) set out to imitate the white porcelain imported from China. In the process, they invented earthenware (9th century), covering some of their pieces with lettering or decoration in cobalt blue. The Iranian potters of the 12th and 13th centuries continued to use this same shade. Early in the 13th century, the vast Mongol Empire reopened overland and maritime trade routes between the Middle East and China, enabling them to procure cobalt once again. From the 14th century, the city of Jingdezhen in central China – the largest center for the manufacture of white porcelain of the 12th and 13th centuries – led the world in the production of blue-and-white porcelain, most of which was exported to the Middle East. From the 15th century, the Ottoman potters from Iznik used cobalt blue to make tiles

Il est difficile de tracer avec certitude tous les chemins empruntés par le cobalt. Ce bleu est obtenu grâce à un oxyde métallique dont la rareté et les qualités exceptionnelles expliquent l'engouement dont il fit l'objet partout dans le monde. Stable, résistant à de hautes températures de cuisson et possédant un fort pouvoir colorant, il est, très tôt, un pigment précieux pour les verriers et les céramistes.

La Chine importe depuis l'Iran (VIII^e- XV^es.) ce «bleu musulman» jusqu'à ce qu'elle découvre des gisements de cobalt sur son territoire au milieu de la dynastie Ming (1368-1644). Toutefois, cette importation se fait de manière discontinue selon que les routes commerciales qui traversent le continent asiatique sont praticables ou pas. Ainsi, pendant la dynastie des Tang (618-907), apparaissent en Chine au début du VIII^e s. les premiers essais de décors bleus à haute température sur des céramiques blanches.

Au Moyen-Orient, les potiers de l'empire abbasside (750-1258), cherchant à imiter les porcelaines blanches importées de Chine, inventent la faïence au IX^es. dont ils couvrent parfois la surface d'écriture ou de décors réalisés avec ce même bleu. Les potiers iraniens des XII^e-XIII^es. continuent d'utiliser ce bleu. Au début du XIII^e s., le vaste empire constitué par les Mongols permet la réouverture des routes commerciales terrestres et maritimes entre le Moyen-Orient et la Chine qui peut de nouveau s'approvisionner en cobalt. C'est ainsi que Jingdezhen, ville située au centre de la Chine, devient aux XII^e- XIII^e s. le plus important centre de production de porcelaine blanche et, à partir du XIV^es., le premier lieu de production au monde de bleu-et-blanc destiné surtout à l'exportation vers le Moyen-Orient. Les potiers ottomans d'Iznik utilisent, à partir du XV^es., le bleu de cobalt dans leurs productions de carreaux en pâte siliceuse destinés aux revêtements architecturaux et sur la vaisselle dont une partie imite les décors de bleu et blanc chinois des Ming. Pendant ce temps en Asie au XV^es., les décors

of fritware paste for architectural applications. They also used it to decorate vessels, some of which imitated the Chinese blue-and-white decoration typical of Ming porcelain. Elsewhere in Asia, blue decoration was introduced in Korean and Vietnamese porcelain in the 15th century and in Japan two centuries later, with the launch of porcelain production in Arita during the Edo period (1603-1868).

Meanwhile, in Europe, while Germany's first cobalt deposit was discovered in Saxony in the 14th century, it would be fully two centuries before Europe as a whole – from Spain to Holland – mastered the technique of producing high-quality earthenware, essential to the development of blue ornamentation. In 16th-century Lisbon, the cargoes of Portuguese ships returning from Asia contained not only spices, tea and silk but also blue-and-white wares called *Kraak* porcelain, i.e. Chinese export porcelain for the European market. Starting in 1602, competition grew fierce between the ships of the Dutch East India Company (VOC), the British East India Company and the Compagnie française pour le commerce des Indes orientales. The importation of blue-and-white porcelain from China or Japan grew and, by 1700, was occurring on a massive scale. Precious, rare and expensive, these pieces were coveted by the crowned heads of Europe, whose palaces contained cabinets filled with them. Starting in the second half of the 17th century, many of Europe's earthenware manufactories refreshed their

bleus se répandent sur les premières porcelaines coréennes et vietnamiennes, enfin au Japon, au XVII^e s., à Arita où démarre une production de porcelaine au début de la période Edô (1603-1868).

En Allemagne, au XIV^e s., le premier gisement de cobalt est découvert en Saxe. Il faut par ailleurs deux siècles pour que la technique d'une faïence de qualité, support indispensable au développement des décors bleus, soit maîtrisée partout en Europe, de l'Espagne à la Hollande. De retour d'Asie au XVI^es., les navires portugais débarquent à Lisbonne avec leurs cargaisons d'épices, de thé, de soie et de bleu-et-blanc appelées porcelaines *Kraak* dédiées au marché européen. À partir de 1602, la concurrence devient rude entre les navires des Compagnies des Indes orientales, néerlandaise (VOC), puis anglaise et enfin française. L'importation des bleu-et-blanc chinois ou japonais s'intensifie pour devenir massive autour de 1700. Tous les souverains d'Europe convoient ces porcelaines précieuses, rares et chères qui couvrent les murs de leurs palais dans des pièces qui leur sont dédiées. À partir de la seconde moitié du XVII^e s., de nombreux centres de production de faïence européens renouvelèrent leurs répertoires décoratifs en recopiant ou en s'inspirant des compositions ou des motifs des porcelaines *kraak*. Les plus célèbres sont Delft, Nevers, Rouen, Lille, Moustiers, Strasbourg, Alcora (Espagne), Lisbonne et Savone (Italie)... En attendant la découverte de gisements européens de kaolin, argile indispensable pour la production de la porcelaine dure, et sous l'impulsion de membres de cours européennes, quelques manufactures de porcelaine tendre utilisent le bleu dans leur production luxueuse, comme celle de Saint-Cloud et de Chantilly en France, ou de Copenhague au Danemark.

En Angleterre, ce sont les manufactures de faïence fine qui reprennent souvent les motifs bleus chinois à leur compte comme celui célèbre du *Willow Pattern*.

Du XIV^e au XVIII^e s., on voit ainsi l'importance de l'utilisation du bleu de cobalt de l'Asie centrale à l'Europe via le Moyen Orient et que l'importation des porcelaines chinoises puis japonaises initie, dans chaque pays, de nouveaux répertoires décoratifs en bleu de cobalt.

La découverte de gisements de kaolin, en Saxe (Allemagne) en 1708, puis en France en 1768 à Saint-Yrieix-la-Perche près de Limoges, permet au bleu de cobalt de continuer d'exister grâce au développement important de la production de porcelaine dure tout au long du XIX^e s.

En s'affranchissant du modèle chinois, certaines manufactures continuent d'utiliser le bleu de cobalt jusqu'à en faire leur « signature » depuis deux siècles comme Meissen (Saxe), Sèvres et Limoges.

Béatrice Quette

Chargée des collections asiatiques
Les Arts Décoratifs-Paris,
Présidente de la SFECO (Société Française
d'études de la céramique Orientale)



Willow Pattern (voir 12.3 dépliant / carte)

decorative repertoires by copying or taking inspiration from the compositions or motifs of *Kraak* porcelain. The most famous are Delft (Netherlands); Nevers, Rouen, Lille, Moustiers and Strasbourg (France); Alcora (Spain); Lisbon (Portugal); and Savona (Italy). Prior to the discovery of the European deposit of kaolin, i.e. the clay needed to produce hard-paste porcelain, demand from European courts was such that a few soft-paste porcelain factories (e.g. those in Saint-Cloud and Chantilly in France or in Copenhagen, Denmark) opted to use blue for their luxury wares. In England, the makers of fine earthenware, known as creamware, often came up with their own interpretations of blue Chinese motifs. The famous Willow Pattern is a case in point.

From the 16th to the 18th century, the use of cobalt blue was a major trend from central Asia to Europe via the Middle East. The importation of Chinese and then Japanese porcelain inspired variations on the theme of decorating with cobalt blue in each country. The discovery of kaolin deposits in Saxony (Germany) in 1708 and subsequently in 1768 near Limoges (France), in Saint-Yrieix-la-Perche, permitted the application of cobalt blue to hard-paste porcelain, whose production saw substantial development throughout the 19th century. Today, some manufactories still use cobalt blue, although the Chinese model is no longer in vogue. Among them, a few, such as Meissen (Saxony), Sèvres and Limoges, have used cobalt blue as a signature for two centuries.

Béatrice Quette

Curator of the Asian Collections,
Les Arts Décoratifs-Paris.
President of the Oriental Ceramic
Society of France.



CHINE

1.1 **Plat**
Jingdezhen, XIV^e siècle
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Fondation Baur,
musée des arts d'Extrême-Orient
Inv. FB-CM.2004.QH12



1.2 **Plat**
Jingdezhen, début XV^e s.
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Fondation Baur,
musée des arts d'Extrême-Orient
Inv. CB.CC.1946.140



1.3 **Plat**
Jingdezhen, début XVII^e s.
Porcelaine de type *Kraak*,
décor peint en bleu
sous couverte
Genève, Fondation Baur,
musée des arts d'Extrême-Orient
Inv. FB-CM.2004.QH87



1.4 **Plat**
Jingdezhen, marque et règne
de Kangxi, v. 1670-1690
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Fondation Baur,
musée des arts d'Extrême-Orient
Inv. CB.CC.1930.512



1.5 **Coupe**
Jingdezhen, marque et
règne de Kangxi,
v. 1670-1690
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Musée Ariana.
Inv. 2002-39



JAPON

2.1 **Plat**
Arita, XIX^e s.
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Fondation Baur, musée
des arts d'Extrême-Orient.
Inv. CB.CJ.1934.80



2.2 **Assiette montée**
Arita, 1700-1730
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 11230



CORÉE

3.1 **Plat**
XIX^e s.
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Séoul, Soojeong Collection
Inv. soo192



3.2 **Plat**
XIX^e s.
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Séoul, Soojeong Collection
Inv. soo282



VIETNAM

4.1 **Plat**
Annam, XV^e s.
Porcelaine, décor peint
en bleu sous couverte
Collection particulière



IRAK

5.1 **Coupe**
IX^e s.
Pâte argileuse à glaçure
stannifère, décor peint
en bleu
Collection particulière

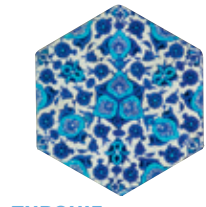


IRAN

6.1 **Coupe**
XII^e-XIII^e s.
Pâte siliceuse blanche,
décor bleu sous glaçure
alcaline transparente
Collection particulière



6.2 **Plat**
XVII^e s.
Pâte siliceuse,
décor bleu sous glaçure
alcaline transparente
Collection particulière



TURQUIE

7.1 **Carreau**
Iznik, 1^{re} moitié du 16^e s.
Pâte siliceuse blanche,
décor bleu sous glaçure
Collection particulière



7.2 **Plat**
Iznik, v. 1570-1575
Pâte siliceuse, décor peint
sur engobe en bleu, vert
et rouge, contourné en noir
sous glaçure.
Genève, Musée Ariana. Inv. AR 12191



7.3 **Plat**
Iznik, v. 1575
Pâte siliceuse, décor peint
sur engobe en bleu, vert
et rouge, contourné en noir
sous glaçure.
Genève, Musée Ariana. Inv. AR 12192



7.4 **Plat**
Iznik, v. 1580
Pâte siliceuse blanche, décor
sous glaçure
Collection particulière



PORTUGAL

8.1 **Plat**
2^{de} moitié du XVII^e s.
Faïence, décor peint
en bleu de grand feu
Lisbonne, Musée national d'art
antique.
Inv. 2403 Cer



ESPAGNE

8.2 **Assiette**
Alcora,
1727-1750
Faïence, décor peint
en bleu de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv. 8754



FRANCE

9.1 **Plat**
Nevers, 4^e quart du XVII^e s.
Faïence, décor peint
en bleu et manganèse
de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 2005-165



9.2 **Plat**
Moustiers, fin du XVII^e s.
Faïence, décor peint
au bleu de grand feu
collection musées de Marseille,
Borely. Inv.06.10.1



9.3 **Plat**
Marseille, fin du XVII^e s.
Faïence, décor peint
au bleu de grand feu
collection musées de Marseille,
Borely. Inv. MF.00.09.1



9.4 **Assiette**
Chantilly, XVIII^e s.
Porcelaine tendre,
décor peint en bleu
sous couverte
Collection particulière



9.5 **Assiette (service des
Petits repas)**
Sèvres, XIX^e s.
Porcelaine, décor imprimé
à l'or sur fond bleu
Sèvres, Cité de la Céramique



9.6 **Assiette (service
Vergennes)**
Manufacture Bernardaud
Limoges, XIX^e s.
Porcelaine, décor imprimé
à l'or sur fond bleu
Limoges, Collection Bernardaud
Inv. AR 1997-144



PAYS-BAS

10.1 **Plat**
1620-1640
Faïence (majolique), émail
stannifère (à l'avant),
glaçure plombifère
(au revers), décor peint en
bleu, ocre, vert de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 1997-144



10.2 **Plat**
Delft, 4^e quart du XVII^e s.
Faïence, décor peint
en bleu de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 3562



ALLEMAGNE

11.1 **Plat**
Frankfort, fin XVII^e s. –
4^e quart XVII^e s.
Faïence moulée, décor
peint en bleu de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv.13280



ROYAUME-UNI

12.1 **Bol**
Worcester (Grande
Bretagne), v. 1760-1765
Porcelaine tendre, décor
peint en bleu sous
couverte
Cambridge, musée Fitzwilliam.
Inv. C.107-1933



12.2 **Assiette**
Worcester, v. 1760-1765
Porcelaine tendre,
décor peint en bleu
sous couverte
Cambridge, musée Fitzwilliam.
Inv. C.108-1933

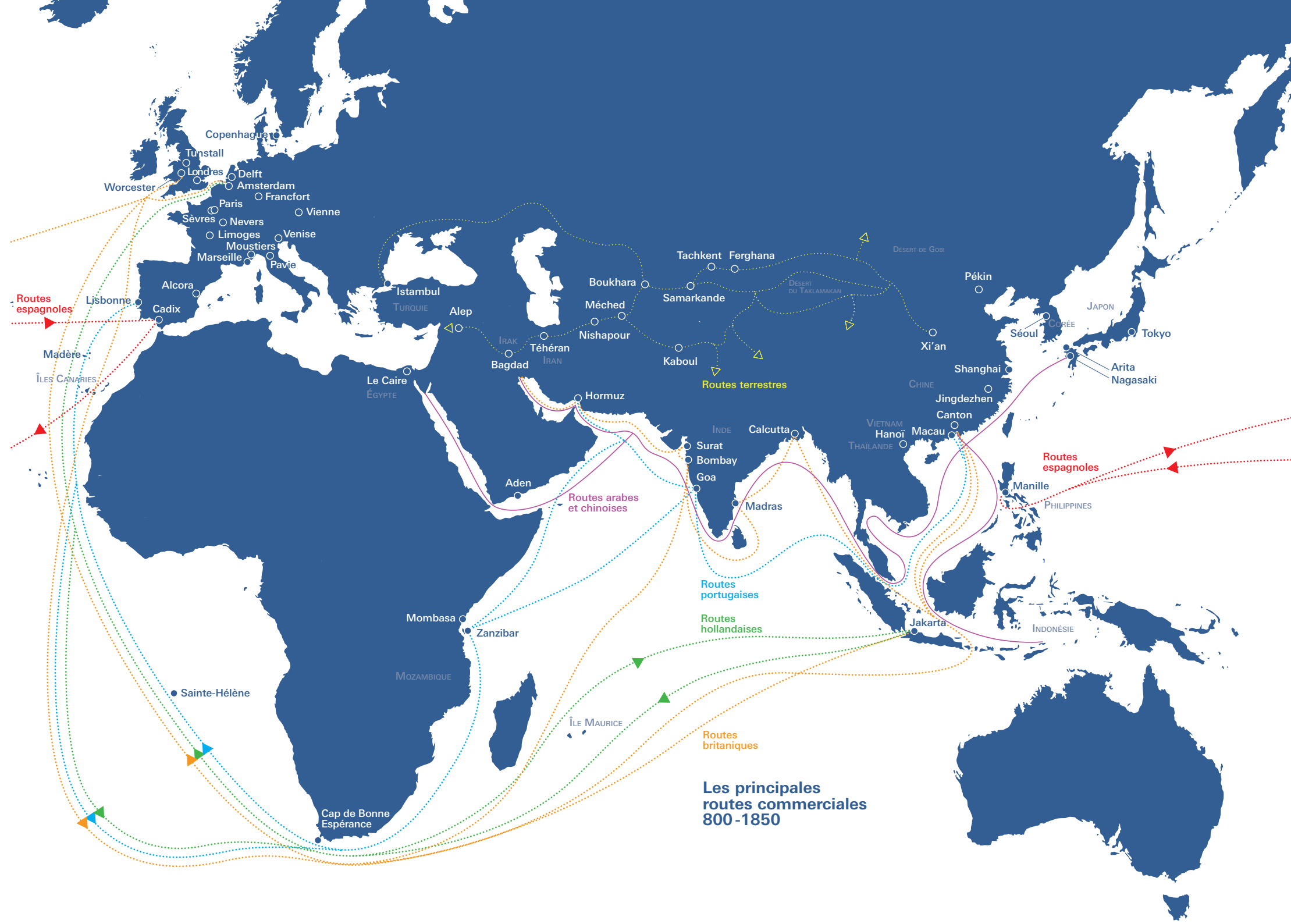


12.3 **Assiette**
Manufacture William
Adams & Co
Tunstall (Staffordshire),
1890-1924
Faïence fine, décor
imprimé en bleu
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 6760



ITALIE

13.1 **Plat**
Pavie, 1650-1670
Faïence, décor peint
en bleu et manganèse
de grand feu
Genève, Musée Ariana.
Inv. AR 2945



Les principales
routes commerciales
800-1850

Si vous avez envie d'en savoir plus,
quelques livres...

Le bleu

de Michel Pastoureaux

Le chapeau de Wermeer

de Timothy Brook

Samarcande

d'Amin Maalouf

Magellan

de Stefan Zweig

Blue and White: Chinese Porcelain

Around the World

de John Carswell, British Museum,
Londres, 2000

À la Rencontre de Sindbad

la route maritime de la soie, (exposition)
Paris, Musée de la Marine, 1994

Les routes bleues

périples d'une couleur de la Chine
à la Méditerranée, (exposition)
Musée national Adrien Dubouché,
Limoges 2014

Nous remercions chaleureusement
pour le prêt des photos ci-contre :
le Musée Ariana, la Fondation Baur,
le Château Borély, Sèvres- Cité
de la céramique, la SFECO (Société
Française d'études de la Céramique
Orientale), ainsi que les
collectionneurs privés qui ont
souhaité garder l'anonymat.

Crédits photographiques :

–Images 7.2, 7.3 :
© Musée Ariana / Mauro Magliani
et Barbara Piovani
–Images 1.5, 2.2, 8.2, 9.1, 10.1,
10.2, 11.1, 12.3, 13.1 :
© Musée Ariana / Angelo Lui
–Images 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 2.1 :
© Fondation Baur / Marian Gérard
–Images 9.6 :
© Bernardaud
–Images 9.5 :
© G. Jonca / Sèvres –
Cité de la céramique
–Images 9.2, 9.3 :
Musées de Marseille / Beck Coppola
(9.2) J.L. Maby (9.3)
–Images 4.1, 5.1, 6.1, 6.2, 7.1, 7.4 :
© SFECO / Jean Tholance
–Images 3.1, 3.2, 8.1, 9.4, 12.1,
12.2 : © DR

La Fondation d'entreprise Bernardaud

Depuis 2002, la Fondation d'entreprise Bernardaud
créée à Limoges par Michel Bernardaud, président
de la manufacture éponyme, et dirigée par Hélène
Huret, entend valoriser ce matériau magnifique,
néanmoins méconnu, qu'est la porcelaine.
Pour ce faire, elle invite des créateurs de tous
horizons et de toutes nationalités à réinventer
la porcelaine, générer des échanges audacieux,
explorer de nouveaux territoires, inventer des
usages inédits qui déborderont les arts de la table.
Elle organise également chaque été une exposition
majeure autour de la céramique contemporaine
dont le but est de montrer aux visiteurs d'autres
expressions riches et variées de ce matériau
qu'elle va chercher partout dans le monde.
Depuis sa création, la Fondation a ainsi présenté
des expositions audacieuses sur des thèmes
aussi singuliers que le céladon (2003), le blanc
(*White Spirit*, 2006), les centres de tables (*Petits
bouleversements au centre de la table*, 2008),
les bijoux (*Un peu de terre sur la peau*, 2010),
la lumière (*Watt's Up ?*, 2014).

D'abord présentées à Limoges, certaines sont
accueillies ensuite par de grandes institutions
internationales telles le Museum of Arts and
Design de New York, le Musée des Arts Décoratifs
de Paris, le Gardiner Museum de Toronto,
le Yingge Museum à Taipei, le CODA aux Pays-Bas,
Sèvres, Cité de la céramique, etc...

www.bernardaud.com

The Fondation d'entreprise Bernardaud

In 2002, Michel Bernardaud,
chairman and CEO of the Bernardaud
porcelain company, set up the
Fondation d'entreprise Bernardaud,
directed by Hélène Huret.
Since then, its mission has been
to draw attention to this marvelous
material, whose qualities often
go unrecognized. As part of its
mission, the Fondation invites artists
and designers of all nationalities and
backgrounds to engage in creative
give-and-take with house craftsmen,
experiment boldly with porcelain and
develop unexpected new
applications outside the realm of fine
tableware.
Bernardaud also holds a major
contemporary art exhibition every
summer. The purpose is to show
visitors the rich and varied modes of
expression used for ceramics all over
the world. Since the Fondation was
established, it has held innovative
themed exhibitions, including the
one devoted to Celadon (2003), white
ceramic works (*White Spirit*, 2006),
table centerpieces (2008), ceramic
jewelry (2010), and light (*Watt's Up?*
2014), some of which were
subsequently presented at leading
international institutions such as the
Museum of Arts and Design
(New York), the Musée des
Arts Décoratifs (Paris),
the Gardiner Museum (Toronto),
the Yingge Museum (Taipei),
the CODA Museum (Netherlands)
and Sèvres-Cité de la céramique
(near Paris)...