



FONDATION
D'ENTREPRISE
BERNARDAUD

Exposition
18 juin 2021 - 2 avril 2022
27, avenue Albert-Thomas
87 000 Limoges
téléphone : +33 (0) 5 55 10 55 91
www.bernardaud.com



Beau-
tés
équi-do-
ques



Artistes invités :

Linda Cordell

Alessandro Gallo

Jeremy Hatch

Beth Katleman

Andrew Livingstone

Calvin Ma

Wookjae Maeng

Maria Rubinke

Erika Sanada

Kim Simonsson

Linda Swanson

Russell Wrangle

États-Unis

Italy

Canada

États-Unis

Royaume-Uni

États-Unis

Corée du sud

Danemark

Japon

Finlande

États-Unis

États-Unis

18 juin
2021
2 avril
2022

Beau- tés équido- ques



Alessandro Gallo
Whatever
2016
Grès et techniques mixtes
Stoneware and mixed media
© Alessandro Gallo



Linda Cordell
Sacred/Profane #1
2018
Porcelaine
© Linda Cordell

À l'heure des pandémies et des vastes questionnements sociétaux, notamment migratoires et environnementaux, les artistes céramistes s'imprègnent des réalités nouvelles, endossent des responsabilités et des culpabilités, incriminent l'*Homo Sapiens Demens*, pour reprendre les mots d'Edgar Morin, posent des constats et participent à leur façon au vaste concert des lanceurs d'alerte. Paul Ardenne les appelle «artistes». Ils s'inscrivent dans une époque, la nôtre, marquée par le sentiment d'une civilisation finissante, d'une «modernité désenchantée»¹, assez comparable, à bien des égards, à l'esprit décadent qui marquait la fin du XIX^e siècle : *c'est quoi ce monde ? C'est quoi ce monde qui a renoncé à l'Eden ? C'est quoi ce monde qui laisse disparaître ses espèces et qui joue avec le vivant ? C'est quoi ce monde dans lequel l'homme luttera bientôt pour sa survie en terre hostile ?* Tous ici déplorent l'état d'anthropocène tel que décrit par Paul Ardenne² et soulignent avec force la relation aujourd'hui très dégradée qui unit l'homme à la nature, qui unit l'homme à l'homme. Les couleurs, les finitions, la beauté de la matière, l'apparente innocence, voire la drôlerie captent les regards, hypnotisent, fascinent.

1—Titre d'un livre coécrit par Emmanuel Fureix et François Jarrige, *La Découverte*, 2015.

2—Paul Ardenne, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*, La Mulette / Le Bord de l'Eau : «Car l'anthropocène est là, cette ère de la vie de notre planète où les effets de l'activité humaine affectent celle-ci, en surface et dans l'atmosphère.» «[...] moment inaugural de l'histoire de notre planète où les activités humaines ont acquis le pouvoir d'agir sur le cours géologique de nos milieux de vie.»

3—Séverine Jouve, *Obsessions et Perversions dans la littérature et les demeures à la fin du 19^e siècle*, collection Savoir : Lettres, Hermann, 1996.

4—Ardenne, *Op. cit.*, p.95.

Passé le cap de la séduction, le visiteur est subordonné à un tout autre discours ironique, cru, grinçant ou dénonciateur et à une réalité beaucoup plus amère. La majorité des artistes présentés ici l'énonce de façon narrative et opte pour la figuration. Seule Linda Swanson investit le terrain de l'art écologique en induisant des réactions chimiques à partir des éléments organiques des argiles et des pigments. D'autres, privilégient nettement l'étrangeté et l'expriment avec force détails et exubérance. Ils se meuvent dans une poétique débridée du décoratif et expriment ainsi leur incompréhension et leur résistance «contre l'abjection et la banalité du siècle»³. Beauté aussi parfois, pour dépeindre un mal-être personnel, une incapacité chronique à trouver un sens au jeu social et des réponses aux peurs qu'il inspire. Enfin, Jeremy Hatch et Kim Simonsson partagent une vision à caractère mythologique et la nostalgie d'un âge primitif, vécu «comme un moment élu de fusion»⁴ avec la nature. Toutes les céramiques présentées dans le cadre de l'exposition *Beautés équivoques* interrogent, de façon plus ou moins directe, la conscience du visiteur.

Stéphanie Le Follic-Hadida

Commissaire et auteur des textes du catalogue.
Docteur en histoire de l'art,
Vice-présidente de l'Académie internationale de la Céramique (AIC / IAC),
Membre fondateur du salon de céramique contemporaine C14-PARIS.



Russell Wrangle
The Fry Pan and the Hare
 2020
 Faïence, émaux
 Earthenware, glazes
 © Russell Wrangle



Wookjae Maeng
The Boundary Between #02
 2020
 Porcelaine
 Porcelain
 © Wookjae Maeng

In a time of pandemics and great social questions, in particular migration and the environment, ceramicist-artists absorb new realities, shoulder responsibilities and culpabilities, denounce *Homo Sapiens Demens*, as Edgar Morin phrased it, draw conclusions, and contribute in their own way to the vast concert of alarms being sounded. Paul Ardenne calls them “artists.” They are part of an era, our era, characterized by the feeling of a civilization coming to an end, a “disenchanted modernity”¹ comparable, in many respects, to the spirit of decadence permeating the *fin de siècle* of the 1890s: *What is this world? What is this world that has renounced Eden? What is this world that lets its creatures die and toys with the living? What is this world where soon humanity will struggle to survive on a hostile earth?* Every artist here deplores the current Anthropocene, as described by Paul Ardenne;² vehemently they stress the degraded state of the relationship uniting humanity with nature and human being with human being. Colors, glazes, sheer beauty of the medium, apparent innocence and even whimsy catch

the eye, fascinate, hypnotize. Once under this seductive spell, the visitor is subject to an entirely different discourse—ironic, raw, grating, denunciatory—and a reality far more bitter. Most of the artists presented here express this discourse narratively and opt for the figurative. Linda Swanson alone broaches the terrain of ecological art, creating chemical reactions out of the organic elements of clays and pigments. Others, clearly privilege strangeness and express it with teeming detail and exuberance. They work in an unbridled poetics of decorative art and through it express their incomprehension and resistance “against the era’s abjection and banality.”³ Beauty, too, sometimes, to depict a personal disquiet, a chronic incapacity to find a meaning in the workings of society or answers to the fears those workings inspire. Finally, Jeremy Hatch and Kim Simonsson share a mythological vision, a nostalgia for a primitive age, experienced “as a supreme moment of fusion”⁴ with nature. All the ceramics presented in the exhibition *Beautés équivoques* more or less directly interrogate the visitor’s conscience.

1—Title of a book by Emmanuel Fureix and François Jarrige, *La modernité désenchantée* (Paris: La Découverte, 2015). All translations ours.

2—Paul Ardenne, *Un art écologique, création plastique et anthropocène* (Paris: La Murette/Le Bord de l’Eau, 2019): “For the Anthropocene is here, that era in the life of our planet when the effects of human activity affect its surface and atmosphere.”
 “... inaugural moment in the history of our planet when human activities acquired the power to shape the geological course of the environment in which we live.”

3—Séverine Jouve, *Obsessions et Perversions dans la littérature et les demeures à la fin du 19^e siècle* (Paris: Éditions Hermann, Collection Savoir: Lettres, 1996).

4—Ardenne, *Un art écologique*, 95.

Stéphanie Le Follic-Hadida

Curator and author of the catalog texts.
 Doctor in art history,
 Vice-president of the International Academy of Ceramics (AIC/IAC),
 Founding member of the contemporary ceramic fair C14-PARIS.



Chez Linda Cordell, le paradoxe d'emblée mis en évidence entre la joliesse du sujet en porcelaine et le sentiment de répugnance assaille le spectateur, le prend à la gorge. Il ne faut pas longtemps à ce dernier pour se sentir indisposé face à ces représentations nourries de violence ordinaire et gratuite. L'artiste détourne une thématique animalière séculaire, produite par les plus grandes manufactures européennes de porcelaine au XVIII^e siècle en réponse aux modes prononcées pour la nature bucolique et idéalisée. S'intéressant de près au goût du public pour ces figures insolites et graciles, suscitant amusement et tendresse et tendant à fixer l'animal dans une innocence et une pureté aux antipodes de sa nature, Linda Cordell a à cœur de rendre l'animal à sa sauvagerie. En même temps, l'animal n'est ici qu'un prétexte. Il est le témoin virginal et la victime exemplaire des absurdités et des dérives humaines. Si l'évidente beauté qui émane de ces figures et saynètes vient estomper la cruauté des agonies en cours, paradoxalement, elle en souligne tout autant l'indécence.

Les collectionneurs ont tendance à mettre ces figurines désuètes à l'honneur dans leur paysage domestique. À ses débuts, Linda Cordell s'en moquait et jouait le pastiche en hissant ses groupes au sommet de guéridons hors d'âge, aussi fragiles que ridicules, en les posant en équilibre sur des étagères murales... dont le rôle est de contribuer à souligner la fragilité des existences. Désormais, Linda Cordell fait évoluer sa présentation et s'applique à concevoir des socles solidaires de ses pièces, des édifices parfois géométriques et abstraits, toujours parfaitement précaires et oniriques. Depuis peu, et les pièces présentées ici en attestent, Linda Cordell a introduit la couleur. Elle en nappe partiellement ses sujets et opère un déplacement dans l'expression de la violence. Aujourd'hui, l'extravagance des couleurs se substitue aux délires formels. La couleur doit à elle seule traduire le mal-être et la maladie, au gré des tâches, des protubérances, des manques... Représenter l'animal, reste surtout pour l'artiste le meilleur moyen pour signifier qu'une société sans culture condamne l'Homme à répondre principalement aux urgences dictées par la survie: se nourrir, se battre et se reproduire.

Sacred Profane # 2
2019
Porcelaine
Porcelain
© Linda Cordell

Linda Cordell's work takes the viewer by the throat with the brutal paradox between a dainty porcelain figure and a spasm of disgust. We are almost immediately disquieted by these representations welling with ordinary yet gratuitous violence. The artist puts her own twist on an age-old animal theme, as treated by the greatest European porcelain manufacturers in response to the eighteenth-century fashion for bucolic, idealized nature. Cordell closely studies the public's taste for these strange, graceful figures, which arouse amusement and tenderness by fixing animals in an innocence and purity utterly opposed to their real nature. She craves to return the animal to its native savagery. And yet, the animal, here, is merely pretext. It is the virginal witness and exemplary victim of human absurdity and deviancy. If the undeniable beauty radiated by these figures and scenes blurs the cruelty of the agonies they show, paradoxically, it enhances their indecency. Collectors tend to display these old-fashioned figures prominently in their own domestic settings. At first, Linda Cordell played along and enhanced the pastiche by raising her groups on antique gueridons, fragile and ridiculous, or balancing them on wall-mounted étagères... underlining the fragility of their existence. Since then, she has further developed her presentation, designing pedestals in harmony with her pieces, combined in a little edifice, sometimes geometric and abstract, always perfectly precarious and dreamlike. Recently Linda Cordell has begun using color, as seen in the pieces shown here. She partially coats her subjects, operating a displacement in the expression of violence. Today, the extravagance of her glazes replaces the delirium of forms. Color alone expresses disquiet and sickness, through splashes, protrusions, blanks ... Above all, for this artist, representing animals remains the best way to signify that a society without culture condemns humanity to respond principally to the demands of survival: feeding, fighting, and reproducing.



Les figures en grès biscuité et peintes à l'acrylique d'Alessandro Gallo reposent sur le stratagème plastique de l'hybridité. Volatiles en tout genre, singes, batraciens, prêtent leur masque à divers corps humains. De la même façon que dans le théâtre antique ou Nô, de la même manière que l'illustrateur Jean-Jacques Grandville put le pratiquer au XIX^e siècle, l'usage du masque chez Alessandro Gallo apporte une physionomie au rôle social de ses personnages. S'abritant derrière quelques expressions populaires type «Papa poule», il définit une série d'archétypes, tous piochés au hasard de rencontres faites dans le vivier de nos sociétés urbaines et contemporaines. Le masque animalier lui permet de souligner quelques traits intrinsèques avec humour et légèreté, là où la caricature serait plus incisive et mordante. Il exprime ainsi non un jugement, mais une certaine empathie à l'égard de ces congénères quotidiennement croisés. Alessandro Gallo appartient à cette comédie humaine et s'en amuse. Il saisit sur le vif des états individuels et des moments de vie sociale. Ici la suffisance d'un homme repu et parvenu, là une scène de cohabitation forcée dans un wagon de métro. Ici la certitude d'être à jamais jeune et belle, là une scène d'attente dans l'antichambre d'un service public... Les vêtements, modelés et colorés avec soin, contribuent eux-aussi à camper les rôles de chacun dans ce théâtre social. Les scènes collectives précédemment dépeintes illustrent la grande diversité humaine et pointent du doigt l'extrême solitude inhérente au mode de vie urbain. Alessandro Gallo réactualise l'idée selon laquelle on ne serait jamais aussi seul qu'au milieu de tous. Nez sur les portables, écouteurs sur les oreilles, il dit aussi l'individualisme et cette non-communication des êtres entre eux.

Wild Horses
2014
Grès et techniques mixtes
Stoneware and mixed media
© Alessandro Gallo

Alessandro Gallo

Alessandro Gallo's figures in unglazed stoneware and acrylic paint are based upon a sculptural stratagem of hybridity. Birds of all kinds, monkeys, and amphibians lend their visages to various human bodies. As in classical Greek or Japanese Noh theater, as in the 19th-century illustrations of Jean-Jacques Grandville, the use of the mask in Gallo's works gives a physiognomy to the social role of his characters. Drawing upon popular idioms and expressions, he defines a series of archetypes, all plucked from strange encounters made in the menagerie of our contemporary urban society. The animal mask allows him to exaggerate inner traits lightly and humorously, avoiding caricature's more biting attack. He thus expresses, not a judgment, but a certain empathy towards the fellow creatures he encounters every day. Alessandro Gallo belongs to this human comedy and enjoys it to the full. He strikes off instant portraits of individual moods and moments of social life. Here the fatuity of a bloated parvenu, there a scene of enforced cohabitation in a metro car. Here the certainty of being forever young and beautiful, there grim patience in a government waiting room... Clothing, artfully shaped and colored, contributes to defining the roles of the actors in this social theater. The group scenes previously described illustrate human diversity on a grand scale and highlight the extreme solitude inherent in the urban lifestyle. Alessandro Gallo updates the idea that one is never so alone as in a crowd. Nose to screen, headphones on, his subjects are exemplars of individualism and incommunicability.



Jeremy Hatch

Jeremy Hatch propose une cabane-arbre en porcelaine moulée, à taille réelle, une sorte de pommier, grossièrement amputé, qui porte en son centre un abri de planches sommairement cloutées. Nature et culture s'emboîtent douloureusement. L'élégante écorce du pommier fraye avec le morceau de pin saigné à blanc. Le blanc du biscuit de porcelaine sacralise l'œuvre, nimbe l'ensemble d'un parfum d'intangibilité, en apaise les aspérités et la met à distance du spectateur. Hatch nous dit combien il est dans la nature de l'Homme de fabriquer des mondes, de se mettre un toit sur la tête, de se construire une mythologie, de s'élaborer des rêves et de laisser derrière soi des objets qui nous survivent. Tel qu'il nous est offert, immaculé et rayonnant, ce monde nous apparaît sinon déshumanisé du moins inaccessible. *The Treehouse* siège dans un lointain, à la lisière du souvenir et de l'innocence, du jeu et du plaisir aussi. Il est le portrait d'une enfance à jamais perdue, après laquelle Hatch court sans jamais plus l'atteindre. L'heure est à la nostalgie.

Jeremy Hatch traite souvent de cette question du temps et des plaisirs envolés, révolus. Il aime à sonder la symbolique des gestes de l'Homme, qui sont autant d'épiphénomènes rassurants et de justifications à son existence. Parfois aussi, Hatch souligne avec délectation combien les actions de l'Homme, aussi pétries de bons sentiments soient-elles, peuvent engendrer des catastrophes irréversibles. L'Homme, chez Hatch, est un animal dangereusement sentimental.

Techniquement, *Treehouse* est un tour de force.

L'œuvre monumentale procède d'une multitude de moulages aux emboitements toujours périlleux.

Jeremy Hatch s'inscrit avec *Treehouse* dans la tradition de la céramique dite du trompe l'œil consistant à donner l'illusion de la matérialité bois issue de la céramique traditionnelle chinoise et reprise dans les années 70 par l'école de Vallauris. Contrairement à certains artistes tels Ah-Leon ou Christopher David White qui en ont fait leur spécialité, Jeremy Hatch n'en systématise cependant pas l'usage.

Jeremy Hatch offers us a treehouse in cast porcelain, life-sized: a sort of apple tree, its limbs hacked off, bearing a shelter made of roughly-nailed boards. Nature and culture are jammed painfully together. The elegant bark of the apple tree contrasts with the coarse pine plank. The whiteness of bisque porcelain elevates the work, haloes it all with a flavor of untouchability, smooths its asperities and distances it from the viewer. Hatch tells us how inherent it is in human nature to create worlds, to put a roof over one's head, to construct a mythology, to elaborate dreams and leave behind us objects that will outlive us. As it is presented to us, immaculate and radiant, this world appears, if not dehumanized, at least inaccessible. *Treehouse* occupies a distant place, between memory and innocence, of play and pleasure too. It is the portrait of a childhood lost forever, after which Hatch runs, never to reach it. Nostalgia reigns. Jeremy Hatch often deals with this question of bygone times and pleasures that have flown. He enjoys sounding the symbolism of human gestures, the reassuring epiphenomena that justify human existence. Sometimes, too, Hatch delights in emphasizing how human actions, well-intentioned as they may be, may engender irreversible catastrophes. The human, for Hatch, is a dangerously sentimental beast. Technically, *Treehouse* is a masterpiece. This monumental work is the product of multiple casts, fitted together with hair-raising delicacy. Jeremy Hatch espouses, with *Treehouse*, the tradition of *trompe l'œil ceramic* giving the illusion of wood's materiality, derived from traditional Chinese ceramics and revived in the 1970s by the Vallauris school. Unlike certain artists such as Ah-Leon or Christopher David White, who have made it their specialty, Jeremy Hatch does not use this technique systematically.

Treehouse
2006
Porcelaine
Porcelain
© Jeremy Hatch



Mastering Paradise, monumental relief spécifiquement réalisé pour l'exposition, s'inscrit dans cette suite d'installations en trois dimensions, dont Beth Katleman s'est faite la spécialiste depuis 2010 (*Folly, Hostile Nature* ou plus récemment *Arcadia*). Toutes étonnent et subjuguent par leur extravagante précision. Toutes s'emparent de l'espace mural selon le principe de la multiplication: multiplication des personnages, multiplication des micro-paysages... parfois reliés entre eux par quelque chaînette symbolique. L'artiste ne travaille que la porcelaine. D'une part, elle collecte dans les marchés aux puces quantité de figurines kitsch, pop et vintage, qu'elle moule et multiplie. D'autre part, elle conçoit des socles, des nuages, des îlots destinés à recevoir les assemblages conçus à partir des dites figurines. Tous ces petits personnages issus des mondes du dessin animé, de la littérature ou des légendes, affichent le même sourire stéréotypé. Beth Katleman élabore autour d'eux des saynètes en apparence charmantes qu'elle dispose à intervalles réguliers, façon papier peint ou frise décorée. Très directement inspirée des compositions XVIII^e des illustres Toiles de Jouy, elle en détourne le sens et confère à ces paysages élégiaques, éthérés et aseptisés, ainsi qu'aux multiples scènes d'amour courtois dépeintes, des parfums légèrement plus sombres. *Mastering Paradise* vient interroger le paradoxe savamment cultivé par l'Homme entre son goût prononcé et régressif pour une nature indomptée aux forts accents romantiques et une appétence toujours croissante pour le futile et la surconsommation. Comment peut-il parvenir à résoudre cette équation? Comment la surexploitation des ressources pourrait ne pas porter atteinte au jardin parfait, à l'Eden? Au-delà des sourires et de la beauté porcelaine, au-delà de l'exubérance rococo, Beth Katleman laisse entrevoir quelques vices et dérapages, tels ceux de l'avidité, du désir et de l'innocence perdue.

Mastering Paradise, a monumental relief created specifically for this exhibition, is part of the sequence of three-dimensional installations in which Beth Katleman has specialized since 2010 (*Folly, Hostile Nature, Arcadia*, and most recently, *Games of Chance*, an immersive porcelain room for the RISD Museum in Providence, RI.). Their extravagant precision astonishes and overpowers the viewer. They claim wall space by the principle of multiplication: multiplication of figures, multiplication of micro-landscapes ... sometimes interconnected by a symbolic chainlet. The artist works in porcelain exclusively. On one hand, she scours flea markets for kitsch, pop, and vintage figurines, which she casts and multiplies. On the other, she designs pedestals, clouds, and islands to receive the groups she assembles from these figures. All the little characters, whether from the worlds of cartoons, literature, or legends, display the same standardized smile. Around them Beth Katleman develops playlets, charming at first glance, setting them out at regular intervals, like wallpaper or a decorative frieze. Very directly inspired by the celebrated *Toiles de Jouy* of the 18th century, she twists and distorts them so that these elegiac, ethereal, antiseptic landscapes, these scenes of courtly love, have a more disturbing flavor. *Mastering Paradise* examines humankind's skillfully cultivated paradox between a pronounced, nostalgic taste for untamed nature tinged with Romanticism and a constantly increasing appetite for triviality and overconsumption. How can this equation be solved? How can overexploitation of resources not undermine the perfect garden, Eden itself? Beyond smiles and porcelain beauty, beyond rococo exuberance, Beth Katleman allows us to glimpse deviations and perversions: greed, desire, and lost innocence.

Mastering Paradise
2021
Porcelaine, fils de fer
Porcelain, wire
© Alan Wiener



Andrew Livingstone, artiste et historien de l'art, aime à contextualiser ses démarches et à explorer l'objet en regard de l'histoire dans laquelle il s'inscrit. Transposés, détournés, modifiés, multipliés, les objets historiques et narratifs constituent à ses yeux un fabuleux ressort créatif et endossent idéalement d'autres scénarii et d'autres techniques ajoutées (vidéo, photo, son...). À l'invitation du Tullie House Museum (Carlisle, UK), Andrew Livingstone put, deux ans durant, étudier l'important legs de 800 figurines en porcelaine des XVIII^e et XIX^e siècles fait au musée, mais sur lequel personne ne s'était penché jusqu'alors. Cette longue résidence a généré chez l'artiste des voies plastiques insoupçonnées et s'est conclu par une exposition personnelle au sein du musée et au milieu des collections à la source de ce questionnement protéiforme sur l'objet hérité. La série intitulée *The English Scene* est née de ce travail. Andrew Livingstone en présente ici deux versions, dont une, très récente, spécialement conçue pour notre exposition. Les œuvres se présentent tels des aquariums, au sein desquels, un 'peuple' de figurines pour certaines en porcelaine cuite, pour d'autres en terre crue, avance, droit devant vers une ou des assiettes, représentant soit un paysage champêtre à l'anglaise, soit des villes et un pays (Paris, Malaga, l'Allemagne). *The English Scene* traite de la migration, de cette force qui, de tout temps, conduisit l'homme à dénicher ce qu'il s'imaginait être un eldorado. Les pièces en porcelaine crue dégagent de l'humidité. Le chemin est long et périlleux, certains tombent... La forme générale rappelle aussi celle des containers, ceux dans lesquels les migrants sont parfois enfermés pour traverser la Manche, ceux qui chaque jour quittent la Chine, traversent les mers du monde chargés d'objets en porcelaine produits en grande série pour satisfaire la consommation de masse des Occidentaux. Si la route est la même, le contenu diffère grandement des envois électifs et luxueux du XVIII^e siècle.

Andrew Livingstone, is an artist, writer and academic, who continues to contextualize his work and explore the object in relation to the history in which it is inscribed. Transposed, repurposed, modified, multiplied: historical and narrative objects constitute, in his eyes, a fabulous creative launchpad and basis for other scenarios and superadded techniques (video, photo, sound ...). At the invitation of the Tullie House Museum (Carlisle, UK), over the course of two years Andrew Livingstone studied its previously unexamined bequest of 800 porcelain figurines dating from the 18th and 19th centuries. This long residence generated fresh sculptural possibilities for the artist and concluded with a solo exhibition in the museum among the collections that had inspired his proteiform examination of the inherited object. The series *The English Scene* originated in this work. Andrew Livingstone presents two versions of it here; one, very recent, was specially designed for our exhibition. The pieces are presented like aquariums in which a "population" of figurines, some in fired porcelain, some in raw clay, advances straight forward to one or several plates, representing either an English-style pastoral landscape or cities and a country (Paris, Malaga, Germany). *The English Scene* deals with migration, that force which has since time immemorial led humankind to seek an imagined Eldorado. The raw clay pieces exude moisture. The road is long and perilous; some fall ... The general shape also suggests shipping containers: those in which migrants are sometimes crammed to cross the Channel; those which leave China every day, carrying mass-produced porcelain over the world's oceans to satisfy Westerners' mass consumption. While the route is the same, the contents differ greatly from the select, luxurious shipments of the 18th century.



The English Scene
(Past Present Continuous)
2018
Porcelaine
Porcelain
© David Williams



Après s'être intéressé à l'idée du jouet remonté de l'enfance et diversement incarné par des figurines, Calvin Ma se fixe aujourd'hui sur la figure de l'oiseau anthropomorphe : masque double, ailes et jambes.

Sa posture, incarnant le mouvement dans l'espace, ses ailes, les boots que l'on imagine dotés de pouvoirs extraordinaires, reprennent les attributs archétypaux du super héros, tel que classiquement représenté dans les dessins animés et les bandes dessinées depuis des décennies. Ces créatures, d'allure générale bienveillante et fragile, séduisent par leur parure de plumes vivement colorée aux accents aztèques mais, inversement, dérangent par l'absence de regard humain. Seuls les yeux de l'oiseau semblent pourvus de la capacité à percevoir les choses. Ce qui pourrait passer pour un simple détail esthétique en dit, en réalité, long sur les souffrances d'ordre émotionnel vécues par Calvin Ma quant à son incapacité à s'inscrire dans le jeu social.

Chaque tentative découle d'une lutte sans merci contre lui-même. Enfant, il trouvait refuge auprès de ses jouets inventant pour eux des actions héroïques et des dialogues brillants qui lui faisaient défaut dans la vraie vie.

En dépit de leur nature hybride, de leur apparence peu conventionnelle, les oiseaux anthropomorphes de Calvin Ma aspirent à se mélanger aux autres et à prendre place dans l'environnement qui leur est dévolu, de la même manière que la nature doit aujourd'hui lutter pour trouver sa place dans un monde moderne exagérément urbanisé.

After exploring the idea of the childhood toy, variously embodied by action figures, today Calvin Ma concentrates on the action figures of the anthropomorphic bird: double mask, wings and limbs. Its posture, embodying movement through space, its wings, the boots one imagines endowed with extraordinary powers, pick up the archetypal attributes of the superhero, as classically represented for decades in cartoons and comic books. These creatures, generally kindly and fragile in appearance, appeal through their panoply of brightly colored feathers with Aztec accents, but, conversely, disturbed through their lack of human gaze. Only the bird's eyes seem able to perceive. What might pass for a simple aesthetic detail in fact says much about the emotional sufferings of Calvin Ma due to his inability to join in the social game. Every attempt arises from a struggle with his own self. As a child, he found refuge with his toys, inventing for them heroic actions and witty dialog that he missed out in real life. Despite their hybrid nature, their unconventional appearance, Calvin Ma's anthropomorphic birds aspire to mingle with others and take their place in their proper environment, in the same way Nature today must struggle to find its place in an exaggeratedly urbanized modern world.

Feeding Time
2020
Grès, émaux
Stoneware, glaze
© Calvin Ma



Wookjae Maeng croit en la capacité de l'art à changer les états de fait. En tant qu'artiste, il se sent investi d'un rôle et d'un devoir d'éveil des consciences. Il crée pour faire évoluer les mentalités vis-à-vis de certaines grandes questions sociétales. Les deux résidences effectuées par Maeng en 2003, au Canada (Alberta) et aux États-Unis (Montana), lui font l'effet d'un choc. Brutalement mis en retrait du monde urbanisé auquel il avait toujours été accoutumé, du bruit et du temps accéléré, Maeng redécouvre à cette occasion un mode de vie rural, une nature, un rythme, des codes, des équilibres, une beauté vécue dans sa plus tendre enfance et oubliée. Le cynisme avec lequel l'Homme bafoue les codes de la nature lui fait alors soudainement honte. Il prend subitement conscience de la relation très dégradée qui lie l'Homme à la faune sauvage et plus largement à son environnement. Il décide d'agir et s'inscrit en cela dans une tradition d'artistes politiques mobilisés sur ces questions dès les années 60. Il considère l'Homme comme une espèce parmi les autres et conteste la notion d'anthropocentrisme. En 2018, Maeng s'est fait remarquer par deux installations en porcelaine, virtuoses et ambitieuses, *Gardens*, présentées dans l'exposition *Humanism* du Clayarch Gimhae Museum (Corée du sud) puis dans la Biennale de la Céramique de Taiwan. Partant d'une actualité – la décimation des volailles victimes de la grippe aviaire – l'artiste y dénonce les conséquences du comportement autocentré et irresponsable de l'Homme et aborde parallèlement la question des manipulations génétiques. En superposant des têtes d'espèces différentes en une structure pyramidale, la série *Family* (présentée ici) remet ouvertement en cause toute idée de hiérarchie et plaide en faveur d'un nouveau type de cohabitation plus harmonieux entre l'homme et son environnement. Les œuvres murales s'apparentent, simultanément et non sans ironie, aux trophées taxidermisés qui, en portraiturant l'animal, l'humanisent et le soustraient définitivement à sa dignité d'être sauvage. La plupart des œuvres de Maeng procèdent du moulage afin de conserver l'extrême précision des reliefs. L'artiste privilégie une porcelaine très blanche. Il a coutume d'en accentuer encore la crudité, formelle et signifiante, en ayant recours à une lumière artificielle froide, énigmatique et inquiétante.

A Large Family
2014
Porcelaine
Porcelain
© Wookjae Maeng

Wookjae Maeng believes in the ability of art to change states of fact. As an artist, he feels himself charged with a role and a duty to raise consciousness. He creates in order to awaken minds to certain great social questions. Maeng's two 2003 residencies, in Canada (Alberta) and the United States (Montana), affected him profoundly. Brutally separated from the urbanized world to which he had always been accustomed, from noise and accelerated time, Maeng rediscovered a rural way of life, a nature, a rhythm, codes, balance, and beauty that he had experienced in his earliest childhood, then forgotten. The cynicism with which humanity transgresses the codes of nature suddenly shamed him. He was jolted into awareness of the abject relationship between humanity and wild animals, and, more broadly, the environment. He decided to take action and thereby joined a tradition of political artists mobilized around these issues since the 1960s. He considers humanity as one species among others and challenges the concept of anthropocentrism. In 2018, Maeng made a sensation with two virtuosic, ambitious installations in porcelain: *Gardens*, shown in the *Humanism* exhibition of the Clayarch Gimhae Museum (South Korea), then in the Taiwan Ceramics Biennale. Inspired by a current event—the decimation of domestic poultry by bird flu—the artist denounced the consequences of humanity's self-centered, irresponsible behavior, addressing at the same time the question of genetic modification. Mounting heads of different species in a pyramidal structure, the *Family* series (shown here) overtly questions any concept of hierarchy and argues in favor of a new, more harmonious type of coexistence between humanity and the environment. These wall-mounted works resemble, not without irony, the taxidermized trophies that, as portraits of the animal, humanize it and deprive it forever of its dignity as a wild creature. Most of Maeng's works are cast in order to preserve the extreme precision of their reliefs. The artist privileges an extremely white porcelain. He habitually accentuates its formal and signifying starkness with a cold, enigmatic, disturbing artificial lighting.

Au premier regard, une apparente joliesse, des codes de présentation de l'objet respectés et plutôt classiques, des formes lisibles et s'apparentant à des choses connues... L'œil se croit naïvement en terrain neutre et tout à son plaisir extatique face au beau. Bien vite, pourtant, l'ambivalence de la scène dévore cette respectabilité de surface: trépanations en tout genre, anthropophagie, étranglements, faune gluante, rampante ou acérée... se succèdent sans relâche. La finesse de la représentation et l'extrême précision déployée dans l'approche du travail de la porcelaine subissent parallèlement l'assaut violent de la couleur. Au blanc, constant, s'opposent le noir, le rouge et plus ponctuellement l'or. La présence émaillée du rouge accentue la violence éruptive et le cynisme des groupes sculptés, quand le noir laisse davantage sourdre le sentiment du macabre et planer une indécision relevant du conte ou du rêve.

Les porcelaines de Maria Rubinke sont résolument narratives. Elle met en place des groupes dont les différents acteurs stéréotypés (bébé, fillette en jupe, animaux et végétaux) s'imbriquent de façon irrationnelle et tissent des liens sournois, souvent autour d'un manichéisme simple, hérité de l'imagerie chrétienne. Un flot d'êtres hybrides, en écho à ceux imaginés par Jérôme Bosch dans *le Jardin des Délices*, peuple ses représentations. En juxtaposant de façon délibérément incongrue des éléments et des fragments fantastiques ou absurdes, sans rapport les uns avec les autres, Maria Rubinke explore, à la manière des Surréalistes, les méandres de l'inconscient. Les thématiques de l'Echelle de Jacob et du Jugement dernier guident continuellement son imaginaire. Très loin des peurs ancestrales liées au devenir individuel dans l'au-delà, l'Homme confère au Jugement dernier une signification plus rationnelle et très immédiatement contemporaine. Maria Rubinke pose la question de savoir comment seront jugées les actions perpétrées par l'Homme, celles qui vont à l'encontre de sa noblesse d'âme et de sa survie même (dérives climatiques, consumérisme exacerbé, culte de soi et de son bien-être...)?

At first glance, an apparent prettiness, respect for classical codes of presentation of the object, legible forms corresponding to familiar things ... The eye naively believes itself to be on neutral ground and given over to the ecstatic pleasure of beholding beauty. But all too soon the ambiguity of the scene submerges this surface respectability: trepanning of all kinds, cannibalism, strangling, slimy creatures, slithering or spiky... in relentless succession. The delicacy of the representation and the extreme precision applied to the treatment of the porcelain, similarly, undergo a violent assault of color. Against the continuum of white we see black, red, and more occasionally gold. The enameled presence of red accentuates the eruptive violence and cynicism of the sculpted groups, while black evokes the macabre and a murkiness suggesting fairytale or dream.

Maria Rubinke's porcelains are resolutely narrative. She sets up groups whose various stereotyped actors (baby, petticoated little girl, animals and vegetables) interlock bizarrely and form sly connections, often around a simple Manicheism inherited from Christian imagery. A flood of hybrid beings, echoing those imagined by Hieronymus Bosch in *The Garden of Earthly Delights*, populates her representations. Juxtaposing with deliberate incongruity fantastic, absurd elements and fragments unrelated to each other, like the Surrealists, Maria Rubinke explores the extravagances of the unconscious. The themes of the Jacob's Ladder and the Last Judgment continually channel her imagination. Far from the ancestral fear linked to the individual's fate in the hereafter, Humanity gives the Last Judgment a more rational and very contemporary meaning. Maria Rubinke raises the question: how will the actions perpetrated by Humanity be judged when they go against the soul's nobility and even human survival (climate change, hysterical consumerism, the cult of self and self-care ...)?



Tender care
2020
Faïence
Earthenware
Courtesy of the artist
and Martin Asbaek Gallery



Belles et perturbantes tout à la fois, les créatures parfaitement équivoques produites par Erika Sanada donnent un écho métaphorique à ses émotions. Son travail évoque les sentiments d'anxiété qui la traversent et son goût pour les films d'horreur et le fantastique. Depuis l'enfance, elle se lie d'affection pour leurs héros monstrueux, dont l'étrange séduction repose sur leur imperfection. Des années plus tard, le goût d'Erika Sanada pour le bizarre, la part d'ombre des êtres et l'effrayant est demeuré intact. Elle déploie sans relâche des artifices dont elle sait qu'ils plairont : couleurs vives et attractives (les céramiques ne sont pas émaillées, mais peintes à l'acrylique après cuisson), sculptures animalières aux mimiques tendres et familières, juvéniles et maladroites, onirisme éthéré... Tous ces éléments incitent le spectateur à aller à la rencontre des œuvres, à s'en rapprocher pour scruter chacun de leurs détails. Des signes, soudain, inquiètent et viennent troubler cette innocence apparente. Oiseaux et autres espèces sont reliés les uns aux autres par des peaux étirées à l'extrême. Ils surgissent du corps d'un chien ou volent autour. Les nids prennent forme dans le corps même du chien. Feuilles et branches sont comme recouvertes d'une peau sèche. La situation est très inhabituelle, mais les espèces coexistent malgré tout. Toutes ces créatures paraissent très particulières, pétries d'étrangeté, mais elles font leur maximum pour affronter l'adversité ensemble, tout comme Erika s'applique à gérer ses propres anxiétés. Le moindre détail, aussi minuscule soit-il, est précisément sculpté. Les pièces, dans leur ensemble, restent très narratives et permettent au spectateur de se sentir en proximité avec elles, en dépit de leur perfection glaçante.

At once beautiful and disturbing, the perfectly equivocal creatures produced by Erika Sanada illustrate a metaphor of her emotion. The work reflects the artist's personal experiences with anxiety and her lifelong appreciation for horror and fantasy films. Since childhood, she came to love monstrous protagonists on the big screen, whose strange attractiveness arises from imperfection. Years later, Erika Sanada's taste for the bizarre, the shadow side, and the disturbed remains unchanged. Steadfastly, she deploys an array of pleasing artifices: bright, appealing colors (her ceramics are cold finish which is painted with acrylic after firing); animal sculptures in tender, familiar poses, youthful and playful; surreal. All these elements draw the viewer towards an encounter with her works, approaching closer to examine each detail. Suddenly, the audience notices strange parts. Birds and other creatures are connected with stretched skin, coming out or flying around the dog's body. Nests are created in the dog with leaves and branches that are covered with dry skin texture. It's a very unusual situation, but rest assured, they are coexisting. Those creatures look odd and strange, but they are doing their best to cope with each other, like Erika dealing with her own anxieties. All minuscule details are carefully sculpted and it tells story to the audience as they gets closer to her impeccable sculptures.

Coming Home
2020
Grès, coloré à froid
Stoneware, cold finish
© Calvin Ma
Courtesy of Modern Eden Gallery,
San Francisco, USA
Collection particulière / Private collection



La sculpture de Kim Simonsson est narrative mais non ouvertement politique. Sa série *Moss People*, exposée pour la première fois en 2016, reste à la lisière des imaginations et des interprétations. Leur texture est directement inspirée des mousses extraordinairement fournies qui prolifèrent sur les vieux arbres. Ses personnages oniriques, sortes d'elfes impalpables et furtifs, descendent officiellement des contes traditionnels finlandais. Comme ses œuvres précédentes, ils appartiennent au domaine de l'enfance. Ils démontrent une capacité à se déguiser, à se camoufler et à se confondre avec leur environnement. Kim Simonsson dit combien cette technique du flocage, découverte au tournant des années 2000 tandis qu'il résidait au Canada, est venue modifier sa pratique sculpturale. Précédemment, il n'avait recours qu'au moulage. Désormais, il modèle le grès et sculpte ses sujets à la main. Il les cuit à haute température, les recouvre au pinceau d'un noir goudronneux pour apporter de la profondeur au rendu couleur final, puis les recouvre d'un flocage de fibres de nylon fluorescentes. Une technique qui confère à ses sujets une matérialité et une expressivité accrues. Là où, précédemment, Simonsson recherchait l'asepsie Pop des surfaces lisses et des effets miroir, la série *Moss People* ramène Simonsson à une pratique sinon classique, du moins plus essentielle et plus ancrée dans la matière. Il émane de ces *Moss People*, un sentiment de grande solitude, de retour à un état premier post-civilisationnel, état de survie et berceau de nouvelles mythologies. Attitude neutre, empreinte de silence et d'abnégation, tête légèrement baissée, chacun des personnages porte quelque chose sur son dos. Cela va du magma fibreux au caisson radio, en passant par une hache ou des skis, autant d'objets sans finalité, déconnectés de leur réalité. Tous portent aussi sur eux les traces d'une nature extravagante. On ne sait pas trop si ces êtres procèdent du végétal ou s'ils l'hébergent. Ce sont des êtres plantes parés des signes d'une grande histoire, celle d'une civilisation disparue, construite sur la pensée et sur la haute technologie, mais dont il ne resterait plus que quelques futiles vestiges. Impossible, par conséquent, de ne pas y lire en filigrane la parabole de notre humanité à la dérive.

Moss Girl With Microphone
2019
Grès, plumes, verre, corde, microphone,
métal, résine époxy, fibres de nylon
Stoneware, feathers, glass, rope,
microphone, metal, epoxy resin, nylon fibre
© Jefunne Gimpel

Kim Simonsson's sculpture is narrative, but not overtly political. His *Moss People* series, first exhibited in 2016, is poised on the border between imagination and interpretation. The *Moss People*'s texture is directly inspired by the extraordinary luxuriant mosses that proliferate on old trees. These dreamlike characters, impalpable, furtive elves, derive officially from traditional Finnish fairytales. Like his previous works, they belong to the realm of childhood. They demonstrate an ability to disguise and camouflage themselves, to disappear into their environment.

Kim Simonsson describes how his flocking technique, which he discovered around the turn of the 21st century while living in Canada, came to modify his sculptural practice. Previously, he used casting only. Now, he models his clay and hand-sculpts his subjects. He fires them at high temperatures, brushes them with a tarry black to give depth to their final color, then covers them with a flocking of fluorescent nylon fibers. A technique that gives his subjects fuller materiality and expressiveness. Whereas previously Simonsson aimed for an antiseptic Pop Art of smooth surfaces and mirror effects, *Moss People* brings Simonsson back to a practice that, if not classic, is at least more essential and rooted in materiality. These *Moss People* exude a feeling of great solitude, a return to a primordial state, post-civilization, a state of survival, a cradle of new mythologies. Each character's pose is neutral, silent and humble, head slightly lowered. Each bears something on his or her back. This may be a fibrous clump or a boombox, an axe or a pair of skis, incoherent objects disconnected from their reality. They all bear, too, the traces of an extravagant nature. We can't tell if they are growing out of the greenery or if it is growing out of them. They are plant-beings, adorned with the signs of a great history, that of a lost civilization, built on philosophy and high technology, but of which only a few futile vestiges remain. It is impossible, consequently, not to glimpse a parable of our humanity gone astray.



Califactum Gelida
2017
Porcelaine émaillée, oxydes
métalliques
Glazed porcelain with metallic
oxides
© Gaëtane Girard

La question environnementale, liée à celle du devenir de l'homme, est dès le départ au cœur de la démarche de Linda Swanson. La nature devient sa «partenaire»¹ de travail. Elle y fut encouragée par l'éducation reçue au New York College of Ceramics (Alfred University) doté d'un laboratoire qui incite à l'expérimentation, et confortée par le temps passé en Islande, un pays dont la nature est déterminée par la relation puissante qui unit le paysage à l'eau. Avid des grands espaces et passionnée d'histoire naturelle, Linda Swanson explore la céramique en profondeur, par ses constituants élémentaires (argiles, sels et composants métalliques contenus dans l'émail...) qu'elle soumet diversement aux agents de transformation que sont le feu et l'eau. Elle travaille indifféremment le cru ou le cuit. Les œuvres présentées aujourd'hui sont élaborées en porcelaine émaillée. La céramique est une archive qui garde en mémoire la matière dont elle est faite et le geste qui l'a générée. Au gré d'installations ambitieuses et parfois participatives, elle aime à révéler, en direct et à vitesse réelle, les processus de modification de la matière dans le temps. Son travail relève pleinement de ce que Paul Ardenne nomme l'art écologique (mêlant éthique et esthétique environnementales). Linda Swanson demeure dans une abstraction méditative et poétique qui fait la place belle aux réactions de la matière elle-même, aux excroissances, aux dilatations, aux bulles, aux décantations, aux dissolutions, aux cristallisations... Elle conçoit des rencontres chimiques, y ajoute de la couleur, guette les réactions. Ses expériences sont autant de gestes artistiques, pensés, orchestrés, scénographiés dans l'unique but de laisser la matière s'exprimer. Elle encense une nature d'ordre élémentaire et vierge et l'introduit dans l'espace d'exposition. En retrait de toute forme de préméditation, elle rejette toute idée de maîtrise de la matière, recherche l'incertitude et accepte d'ériger l'imprévisible comme procédé d'émancipation artistique. En soumettant ces réactions tant physiques que chimiques à l'observation humaine, Linda Swanson entend questionner et fasciner en recréant les conditions de la beauté de la nature et de son incroyable variété créative. Linda Swanson aspire à réveiller et à réexaminer le juste rapport qui doit exister entre Nature et Culture.

1—Paul Ardenne, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène*, Paris La Murette / Le Bord de l'eau, 2019, p.34

1—Paul Ardenne, *Un art écologique, création plasticienne et anthropocène* (Paris: La Murette/ Le Bord de l'eau, 2019): 34.

The environmental question, bound to that of human destiny, has always been at the heart of Linda Swanson's work. Nature became her work "partner."¹ She was guided on this path by her time at the New York State College of Ceramics (Alfred University), whose laboratory invited experimentation, and confirmed by a residence in Iceland, of which she vividly remembers geysers and incessant laterite-tinged rain. Avid for open spaces, fascinated by natural history, Linda Swanson explored ceramic in depth through its constituents (clays, powdered glazes ...), which she exposed variously to solidifying and dissolving agents, fire and water. She works impartially with raw or fired materials. The pieces shown today are of glazed porcelain. Ceramic is an archive that holds the memory of the material of which it is made and the gesture that shaped it. Through ambitious, sometimes participative installations, she enjoys revealing, live and in real time, the processes of modification of material over time. Her work is fully congruent with what Paul Ardenne calls ecological art (combining environmental ethics and esthetics). Linda Swanson occupies a meditative and poetic abstraction that privileges excrescences, dilations, bubbles, decantations, dissolutions, crystallizations ... She designs chemical combinations, adds color, watches reactions. Her experiments are artistic gestures: thought-out, orchestrated, staged. She exalts an elemental, virginal Nature and brings it into the exhibition space. Eschewing premeditation, she rejects any idea of mastery, seeks out uncertainty and accepts it as a process of artistic emancipation. By submitting these physical and chemical reactions to human observation, Linda Swanson aims to raise public consciousness of nature's beauty and incredible creative variety. Linda Swanson puts her trust in fascination and wonder to re-enlighten humanity as to the relationship that must exist between Nature and Culture.



Le sentiment d'étrangeté est ici d'emblée très perceptible. S'inspirant des animaux des *Fables* d'Esopé, la sculpture de Russell Wrangle fait appel à la figure animale (chiens, lapins, crabes, singes et crapauds) et à sa symbolique (fidélité, fertilité etc...) pour dépeindre la condition humaine sous l'angle existentialiste et autour de cette bipolarité vie/mort. Il le fait de façon très frontale et impose au spectateur des rapprochements vite indisposants, et de l'ordre de la torture, entre fragments animaliers, d'une part, et entre détails humains et animaliers, d'autre part. La main de l'homme, opératrice de violences abjectes, apparaît en effet elle-aussi très souvent. Et puis, il faut s'attacher à la manière très décadente dont ces fragments sont mis en scène : museaux de chiens muselés, têtes de dindons sanguinolentes, talons aiguilles rouge sang, lapins désossés, étirement des peaux jusqu'à la rupture... Russell Wrangle travaille majoritairement une faïence rouge cuite à basse température. Il apporte un soin particulier, à caractère esthétisant, dans la juxtaposition des surfaces (mates et luisantes) et dans celle des formes contraires (plutôt monolithiques d'un côté et terriblement élastiques de l'autre). Au gré de ces symboliques et de tous ces arguments plastiques, ses sculptures convoquent la sphère du latex, du bondage et plus globalement du sado-masochisme, et plaident pour l'énergie vitale qui s'en dégage, une énergie telle qu'elle maintiendrait à distance la mort comme la souffrance.

There is an immediate feeling of strangeness here. Inspired by the animals of Aesop's Fables, Russell Wrangle's sculpture calls upon animal figures (dogs, rabbits, crabs, monkeys, and toads) and their symbolism (faithfulness, fertility, and so on) to depict the human condition from an existential point of view and in light of the duality of life and death. He does it head-on, forcing us to view disturbing, tortuous juxtapositions of animal parts, on one hand, and human and animal details, on the other. The human hand itself, an agent of abject violence, in fact, appears very often. And then, we must notice the very decadent way these fragments are set forth: muzzled dogs, sanguinolent turkey vulture heads, blood-red stiletto heels, boned rabbits, skins stretched to the tearing point ... Russell Wrangle works in red clay, fired at low temperatures. He brings particular aesthetic attention to the juxtaposition of surfaces (matt and glossy) and contrasting forms (solid on one hand and hideously elastic on the other). Through these symbolisms and modeled propositions, his sculptures evoke the world of latex, bondage, and sadomasochism in general, setting forth an argument for the vital energy therein, an energy strong enough to defy death as it does pain.

Hartebeest and the Hare
2018
Faïence, émaux
Earthenware, glazes
© Russell Wrangle



Linda Cordell

Née en 1963 Oklahoma (USA). Vit et travaille dans le Comté de New York (USA).

À été formée à la céramique au New York State College of Ceramics à Alfred University (BFA) puis à la Louisiana State University (MFA).

Expose depuis 1998 et, pour la première fois, son travail est présenté en France.

Born 1963, Oklahoma (USA). Lives and works in New York City.

Received her BFA and MFA in ceramics from the New York State College of Ceramics at Alfred University and Louisiana State University, respectively. Has exhibited since 1998.

This is her first exhibition in France.

© Hide Sadohara



Alessandro Gallo

Né en 1974 à Gênes (Italie). Vit et travaille dans l'État du Montana (USA).

À suivi des études de droit à Gênes entre 1993 et 1997 puis s'est initié à la sculpture et aux techniques céramiques à Londres, au Central St Martins College of Art puis au Chelsea College of Art puis au Chelsea College of Art. Expose depuis 2002 et a précédemment exposé en France, dans le cadre de la Biennale de Vallauris en 2019.

Born 1974, Genoa (Italy). Lives and works in Montana.

Studied law in Genoa 1993-1997, then sculpture and ceramic technique in London, at the Central St Martins College of Art and the Chelsea College of Art. First exhibited 2002; previously shown in France at the 2019 Vallauris Biennale.

© Kurt Wilson
📍 alessandro.gallo
📧 alessandrogallo_net



Jeremy Hatch

Né en 1974 à Vancouver (Canada).

À simultanément été formé à la céramique au New York State College of Ceramics à Alfred University (MFA) et au Nova Scotia College of Art and Design à Halifax (Canada). Enseigne à la Montana State University et expose depuis l'an 2000. Son travail est présenté en France pour la première fois.

Born 1974, Vancouver (Canada).

Studied ceramics at the New York State College of Ceramics at Alfred University and the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, Nova Scotia. Teaches at Montana State University and has exhibited since 2000.

This is his first exhibition in France.

© Rachel Hicks
📍 Jeremy Hatch
📧 jeremyhatchtv



Beth Katleman

Née en 1959 à Park Forest (Illinois, USA). Vit et travaille à Brooklyn (New York).

À commencé son cursus par des études de lettres puis s'est formée à la céramique à la Cranbrook Academy of Art (MFA, 1995, Detroit, USA). Expose depuis 1994. L'unique présentation de son travail en France remonte à 2011, dans le cadre du Pavillon des Arts et du Design.

Born 1959, Park Forest, Illinois (USA). Lives and works in Brooklyn.

Began as a student of literature, then took her MFA in ceramics (1995) at the Cranbrook Academy of Art, Detroit. First exhibited 1994. Her only previous exhibition in France was in 2011 at the Pavillon des Arts et du Design.

© Clay Gardner
📍 bethkatleman



Andrew Livingstone

Né en 1967 à Birmingham (UK). Vit et travaille à Sunderland (Comté du Tyne and Wear, UK).

Formé à la céramique à la Camberwell School of Art (BA, 1989, UK), poursuit son cursus à l'University of Ulster (MA et thèse de doctorat, Irlande du Nord). Professeur de céramique à l'University of Sunderland (UK) où il dirige CARCuos, un centre de recherche sur les arts céramiques.

Born 1967, Birmingham, (UK). Lives and works in Sunderland (Tyne and Wear, UK).

Studied ceramics at the Camberwell School of Art (BA, 1989) and the University of Ulster (MA and doctoral dissertation). Ceramics professor at the University of Sunderland, where he directs CARCuos, a research center on ceramic art.

📍 andrew_livingstone_studio



Calvin Ma

Né en 1984 à San Francisco (Californie, USA). Vit et travaille à San Francisco.

Formé à la céramique à la San Francisco State University (BA), puis à l'Academy of Art University (MFA, San Francisco, USA). Expose depuis 2010 et pour la première fois en France.

Born 1984, San Francisco (USA). Lives and works in San Francisco.

Studied ceramics at San Francisco State University (BA), then the Academy of Art University in San Francisco (MFA). Has exhibited since 2010.

This is his first exhibition in France.

📍 calvinmasculpt



Wookjae Maeng

Né en 1976 à Séoul (Corée du sud). Vit et travaille à Séoul en Corée du Sud.

Formé à la céramique à Kyunghee University (BFA, Yongin, Corée du sud), Graduate School Kyunghee University (MFA), University of Gothenburg, HDK Academy of Design and Crafts (MFA, Suède). Thèse de doctorat au Ceramic Design, Kookmin University, Séoul (Corée du sud). Enseigne depuis 2011 dans la Art & Design Kyunghee University. Expose depuis 2001. À précédemment participé à la Biennale de Vallauris en 2016.

Born 1976, Seoul, South Korea. Lives and works in Seoul, South Korea.

Studied ceramics at Kyunghee University, Yongin, South Korea (BFA and MFA) and the HDK Academy of Design and Crafts, University of Göteborg (MFA). Doctoral dissertation on ceramic design, Kookmin University, Seoul. Teaches at the Kyunghee University College of Art & Design since 2011. First exhibited 2001. Participated in the 2016 Vallauris Biennale.

wookjae.maeng
 @studio_0dd

Maria Rubinke

Née en 1985 à Haarby (Danemark). Vit et travaille à Copenhague.

Formée à la céramique à la School of Architecture, Design and Conservation (Asbæk, DK) et à la Royal Academy of Fine Arts. Expose à partir de 2008. Son travail n'a pas été vu en France depuis 2012. Représentée par la Martin Asbæk Gallery.

Born 1985, Haarby (Denmark). Lives and works in Copenhagen.

Studied ceramics at the School of Architecture, Design and Conservation (Asbæk, Denmark) and the Royal Academy of Fine Arts. First exhibited 2008. Her work has not been seen in France since 2012. Represented by the Martin Asbæk Gallery.

mariarubinke
and martinasbaekgallery

Erika Sanada

Née en 1987 à Tokyo (Japon). Vit et travaille à San Francisco (Californie, USA).

Commence par étudier la communication et le design au Nihim University College of Art, à Tokyo. Après avoir travaillé comme illustratrice et comme maquilleuse pour le cinéma, elle part aux Etats-Unis et s'initie à la céramique à San Francisco. Commence à exposer en 2013.

Son travail est aujourd'hui présenté en France pour la première fois.

Born 1987, Tokyo (Japan). Lives and works in San Francisco.

Began by studying communication and design at the Nihim University College of Art, Tokyo. After working as an illustrator and cinema makeup artist, she left for the United States and began studying ceramics in San Francisco. Has exhibited since 2013.

This is her first exhibition in France.

© Calvin Ma
 moderneden
 moderneden, erikasculpture

Kim Simonsson

Né en 1974 à Helsinki (Finlande). Vit et travaille à Fiskars (Finlande).

Obtient un Master en art à l'University of Arts and Design d'Helsinki. Nommé jeune artiste finlandais de l'année en 2004, il obtient le William Thuring Prize en 2012. Commence à exposer en 1997. *Tales of the Moss People* a engendré la publication d'un livre rédigé par Veikko Halmetoja et paru en 2017.

Born 1974, Helsinki (Finland). Lives and works in Fiskars, Finland.

Received his MA from the University of Arts and Design in Helsinki. He was named the Finnish Young Artist of the Year in 2004 and won the William Thuring Prize in 2012. First exhibited 1997. *Tales of the Moss People* led to the publication in 2017 of a book with text by curator Veikko Halmetoja.

© Jefunne Gimpel
 KimSimonssonOfficial
 kimsimonsson

Linda Swanson

Née en 1967 à Los Angeles (USA). Vit et travaille à Montréal (Québec, Canada).

Parcours riche et complet. Étudie un an à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, puis à Santa Barbara (USA) à l'University of California (BA). S'initie à la céramique en 2002, à la California State University, Long Beach (BFA) puis à la Alfred University en 2005. Commence à exposer en 2003. Intègre la galerie Maria Lund, Paris en 2017. Participe à l'exposition *L'Expérience de la Couleur* à Sèvres en 2018.

Born 1967, Los Angeles (USA). Lives and works in Montreal (Québec, Canada).

A full, rich career. Studied for one year at the École des Beaux-Arts in Bordeaux, then took her BA at the University of California Santa Barbara. Began her study of ceramics in 2002 at California State University Long Beach (BFA), then Alfred University (MFA, 2005). Begins exhibiting in 2003. Joined the Maria Lund gallery, Paris in 2007. Participated in the exhibition *L'Expérience de la Couleur* in Sèvres in 2018.

© Gaétane Girard
 swansonstudies
 Linda Swanson

Russell Wrangle

Né en 1964 à Palm Springs (Californie, USA). Vit et travaille à Cedar City (Utah, USA).

Découvre la céramique à l'Université, cela change sa vie. Diplômé de la Southern Illinois University (MFA) en 1999. À ses débuts, a mené de front la céramique utilitaire et la céramique sculpturale. Depuis, la récession de 2008, il se consacre uniquement à la sculpture. Enseigne à la Southern Utah University.

Born 1964, Palm Springs, California (USA). Lives and works in Cedar City, Utah.

His discovery of ceramics in college changed his life. He graduated with an MFA from Southern Illinois University in 1999. Initially he worked in both utilitarian and sculptural ceramics. Since the 2008 recession, he has produced sculpture exclusively. Teaches at Southern Utah University.

© Russell Wrangle
 russellwrangle
 russell.wrangle
 Russell Wrangle

The Fondation d'Entreprise Bernardaud

The Fondation d'Entreprise Bernardaud was established in 2002 in Limoges by Michel Bernardaud, chairman and CEO of the eponymous company. It is directed by Hélène Huret. From the beginning, it has worked to endow the Limoges manufactory with a cultural dimension.

A visitor circuit has been set up to explain the history and manufacture of porcelain. In addition, the Fondation holds a themed exhibition every summer to present a broad range of contemporary ceramic works by international artists seldom shown in France. This demonstrates the great vitality of ceramics on the international art scene, especially porcelain, one of today's most interesting artistic media.

Among the Fondation's bold, ground-breaking exhibitions are:

- **Le Celadon** - 2003
- **White Spirit** - 2006 - white ceramic works
- **Petits bouleversements au centre de la table** - 2008 - centerpieces
- **Un peu de terre sur la peau** - 2010 - ceramic jewelry
- **Watt's Up ?** - 2014 - light
- **My Blue China** - 2015 - the colors of globalization
- **CCC. Céramique Contemporaine Cor  enne** - 2016
- **C'est le bouquet !** - 2017 - flowers in ceramics
- **Sans les mains !** - 2018 - new technologies applied to ceramics.
- **C  ramiques Gourmandes** - 2019-2020

The exhibitions all open in Limoges, then some travel to leading international museums, e.g.

- the Museum of Arts and Design - New York City
- the Musée des Arts Décoratifs - Paris
- the Gardiner Museum - Toronto
- the Yingge Museum - Taipei
- the CODA Museum - The Netherlands
- the Cité de la Céramique - Sèvres, near Paris
- the Ariana Museum - Geneva
- and the Victoria and Albert Museum - London...



Wookjae Maeng
The Boundary Between #01
2020
Porcelaine
Porcelain
   Wookjae Maeng

La Fondation d'entreprise Bernardaud

Depuis 2002, la Fondation d'entreprise Bernardaud cr  e  e à Limoges par Michel Bernardaud, président de la manufacture éponyme, et dirigée par Hélène Huret, a conçu un lieu culturel dans une partie de ses anciens ateliers à Limoges.

S'y inscrit un parcours découverte expliquant l'histoire et la fabrication de la porcelaine, enrichi chaque été par une exposition thématique autour de la céramique contemporaine.

Des   uvres venues du monde entier cr  e  es par des artistes peu représentés sur la scène française témoignent de l'activité foisonnante et internationale de la céramique. Elle témoigne ainsi que la porcelaine est l'un des média artistiques les plus intéressants aujourd'hui.

Depuis sa création, la Fondation a présenté des expositions audacieuses sur des thèmes singuliers :

- **Le C  ladon** - 2003
- **White Spirit** - 2006 - le blanc
- **Petits bouleversements au centre de la table** - 2008 - les centres de tables
- **Un peu de terre sur la peau** - 2010 - les bijoux
- **Watt's Up ?** - 2014 - la lumière
- **My Blue China** - 2015 - la mondialisation en bleu et blanc
- **CCC. Céramique contemporaine coréenne** - 2016
- **C'est le bouquet !** - 2017 - quand les fleurs inspirent la céramique
- **Sans les mains !** - 2018- nouvelles technologies appliquées à la céramique.
- **Céramiques Gourmandes** - 2019-2020

D'abord présentées à Limoges, certaines ont été accueillies ensuite par de grandes institutions internationales comme : - le Museum of Arts and Design de New York

- le musée des Arts décoratifs de Paris
- le Gardiner Museum de Toronto
- le Yingge Museum    Taipei
- le CODA aux Pays-Bas
- la Cité de la céramique à Sèvres
- le musée Ariana    Genève
- et le Victoria and Albert Museum    Londres...



renou
arts plastiques
& visuels
nouvelle-équiline
ASTRE

Kim Simonsson - © Jérôme Gimpep
Textes : Stéphanie Le Pétit-Hadida
Traduction anglaise : Phoebe Green
Graphisme : Gérard Pétracoste