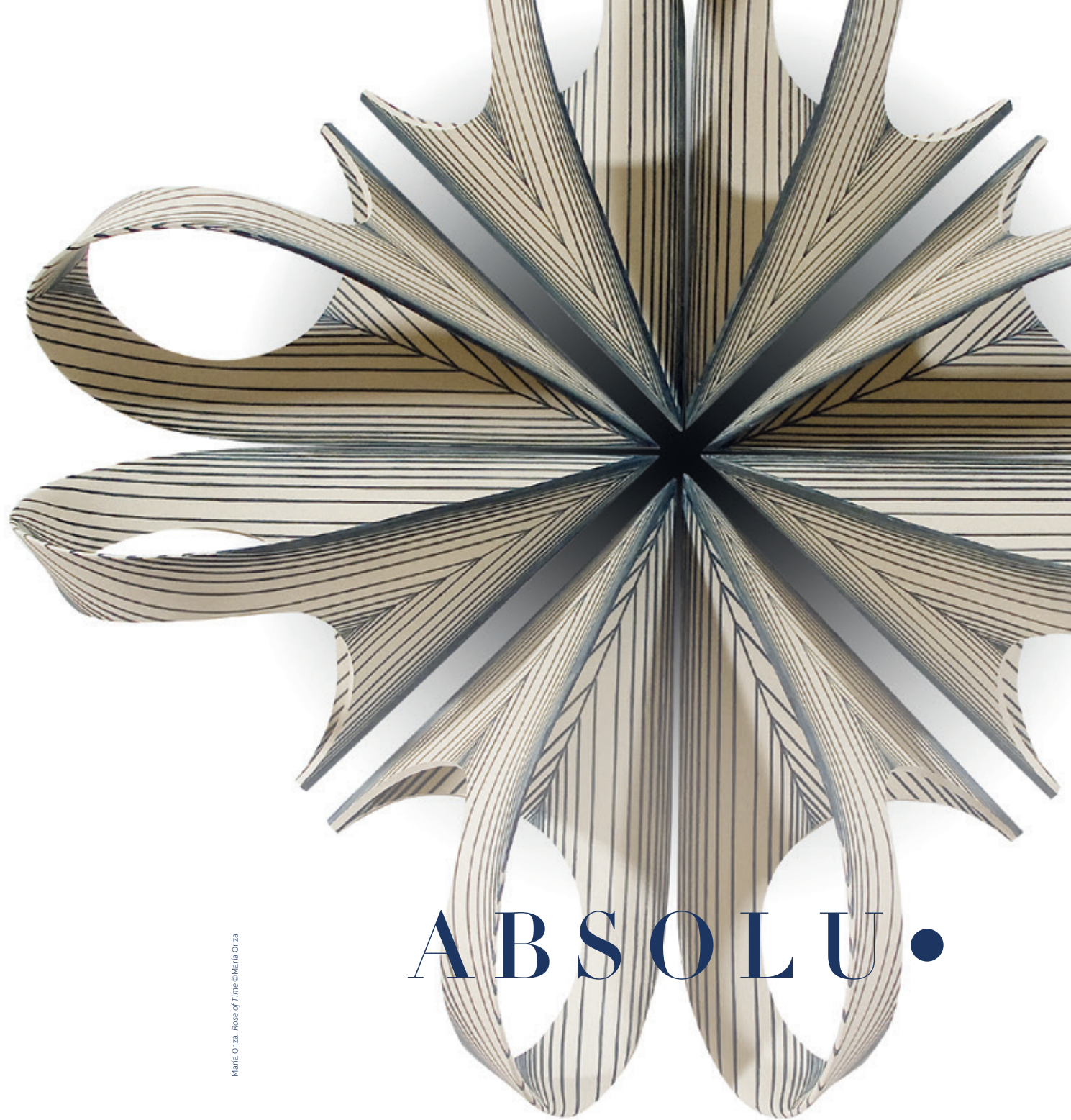




FONDATION
D'ENTREPRISE
BERNARDAUD

Exposition
21 juin 2024-29 mars 2025
27, rue Pierre Bernardaud
87000 Limoges
téléphone: +33 (0) 5 55 10 21 86
www.bernardaud.com



Maria Oriza. Rose of Time © Maria Oriza

ABSOLU •



Peter Pincus.
The Incomplete Collection of Non-antiquities II, 2023

ABSOLU •

Paula Bastiaansen

Jean Girel

Christian Gonzenbach

Yasuo Hayashi

Steven Heinemann

Valérie Hermans

Jun Kaneko

Toshio Matsui

María Oriza Pérez

Peter Pincus

David Regan

Yū Tanaka

Asuka Tsuboi

Some works are hushed and haloed with mystery.

Works like territories, giving themselves to us without puffery or bluster—pure, absolute—emerging from a constantly exploring mind and a gesture that loves to laze upon its medium—lingeringly, slowly—one of those gestures, to quote Peter Voulkos, “where the risks are great, but spiritually rewarding.”

From the antipodes of the accident or stroke of luck sometimes said to monopolize modernity come works like islands of the spectacular. Works that live, far more than by masterful technique, by the poetry inhabiting them and the meditation they inspire. Works that bear within themselves a perseverance in seeking, a form of sublime insistence. Works that sweep us up, flayed and breathless.

It often depends on the slightest of things, on the illusion of crumpling pressure, on an unprecedented combination of clay and lacquer, on the trace left by “washed-out” enamel, on the unfolding symmetry of a ceramics of phenomena, on the fragility of an oblong stretched beyond reason, on petrified glimmers, on the elegance of vulnerable expectations, on the delirium of a recomposed spatiality, on a stupefying graphism, on hair-raising plays of color, on a baroque and refined artificiality, on an unexpected feeling for movement, on a daring reinterpretation of nature...

All the exhibited works reflect a fiercely personal praxis and style, instantly identifiable, obdurate, scorning chance. Unfitted to fashion and facile appeal, they bear the weight of a ceramic truth, self-evident. These are works among works, esthetic milestones forever imprinted in our memory, each bearing an element of gentle madness, irrational and magical. When one toys so with unpredictability, when artists go where they will with such apparent ease, piercing the opacity of formulae and rules to reinvent at their fingertips concept, enamel, form... What can one say? What can one say of those artists, if not that through their intimate knowledge of the ceramic medium they lead us, with a gracious but compelling hand, to archipelagos on the edge of dream and the frontier of rare lands.

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.



Steven Heinemann
Nightstars
2023
Faïence, engobes, cuissons
plurielles / earthenware, slips,
numerous firings
© Steven Heinemann

Il est des œuvres silencieuses et nimbées de mystère.

Des œuvres comme des territoires qui, sans esbroufe ni tapage, se donnent à nous, pures, absolues, surgies d'un esprit en perpétuelle recherche et d'un geste qui aime à paresser sur la matière longuement, lentement, un de ces gestes, pour citer Peter Voulkos, «où le risque pris est grand mais qui vaut spirituellement la peine».

Aux antipodes de l'accident ou du hasard heureux dont on veut parfois nous faire penser qu'il possède l'exclusivité de la modernité - émergent des œuvres pareilles à des îlots spectaculaires qui, bien au-delà de la maîtrise, vivent par la poésie qui les habite et la méditation qu'elles inspirent. Des œuvres qui portent en elles une persévérance dans la quête, une forme d'exigence sublime, et qui nous cueillent, à vif et le souffle coupé. Cela tient souvent à peu de chose, à l'illusion d'un froissement, au rapprochement inédit d'un grès et d'une laque, à la trace laissée par un émail «délavé», à la mise en abîme d'une céramique de phénomènes, à la fragilité d'un oblong étiré au-delà du raisonnable, à des luisances pétrifiées, à l'élégance d'attendus vulnérables, au délire d'une spatialité recomposée, à un graphisme stupéfiant, à des jeux de couleur ébouriffants, à une artificialité baroque et raffinée, à un sens inattendu du mouvement, à une réinterprétation audacieuse de la nature...

Toutes les œuvres exposées sont le reflet d'une démarche et d'une écriture farouchement personnelles, identifiables entre toutes, obstinées et dénuées de hasard. Impropres aux modes et aux séductions faciles, elles charrient une vérité céramique, une évidence. Ce sont des œuvres parmi les œuvres, des jalons esthétiques à jamais imprimés dans notre mémoire qui portent tous en eux une part de folie douce, irrationnelle et magique. Quand on se joue à ce point de l'imprévisibilité, quand l'artiste va où il veut avec une telle apparente facilité, qu'il traverse l'opacité des recettes et des règles pour réinventer du bout des doigts le concept, l'émail et la forme. Que dire? Que dire de ces artistes si ce n'est que leur connaissance intime de la matière céramique les fait nous emmener d'une main invitante mais ferme vers des archipels situés aux confins du rêve et à l'orée des terres rares.

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.



Dès le départ, Paula Bastiaansen sait dans quelle direction elle veut aller. Elle a déjà fait le choix de la porcelaine dont elle recherche l'extrême finesse afin d'accroître les potentialités translucides qui en découlent. Elle envisage ses formes en 3D et entend transcrire des mouvements dans l'espace en conférant aux sinuosités de la porcelaine le rôle de traces, de soulignement d'un souffle saisi au vol et figé.

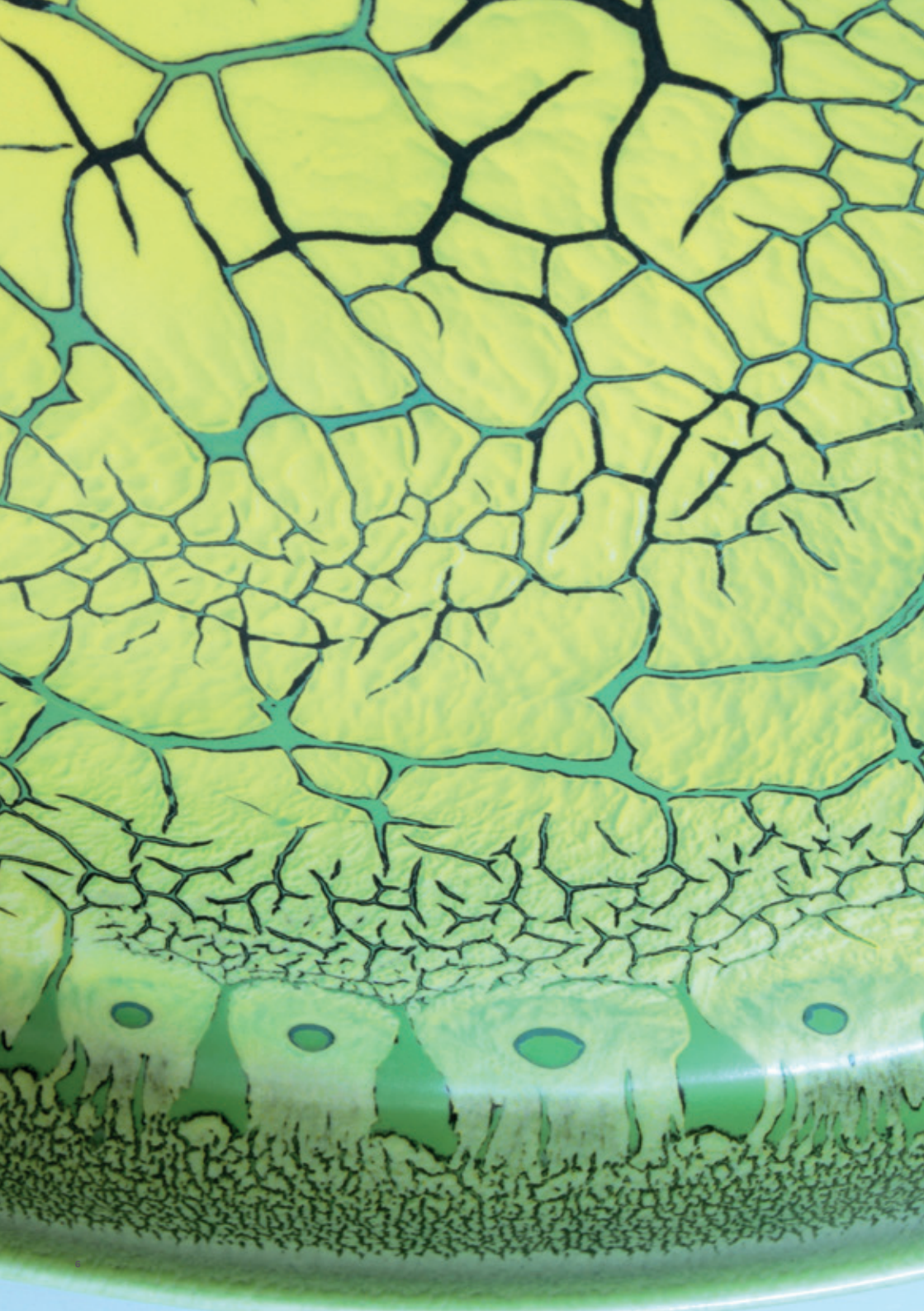
Si le canevas est précocement posé, pareille mise en œuvre de la porcelaine est parfaitement inédite et requiert des années de tests et de recherche. C'est en 1983 en tant qu'artiste résidente à EKWC¹, qu'elle découvre et adopte cette autre porcelaine tendre, la *Bone China*, mise au point en Angleterre à l'extrême fin du XVIII^e siècle et dont la composition, enrichie de cendre d'os animal, favorise la blancheur si elle est cuite en réduction, la légèreté mais surtout la transparence. Dix longues années plus tard, Paula Bastiaansen parvient enfin à mettre au point un processus formel viable, qu'elle ne cesse d'améliorer et de complexifier depuis, soit en évidant au maximum la forme, soit en développant la proposition plastique à l'échelle de l'installation murale, soit en introduisant la couleur.

La pâte est passée au laminoir jusqu'à obtention d'une très fine pelure de porcelaine, qu'elle découpe en étroites bandelettes conformément au dessin préalablement arrêté. Elle recouvre le patron obtenu d'un papier film afin de maintenir le taux d'humidité requis pour la souplesse de l'argile. Enfin, et c'est le moment le plus critique (car en cinq minutes elle peut annihiler plusieurs jours de travail) elle retourne l'ouvrage et l'appose sans faire pression sur la matière, à l'intérieur d'un moule préalablement choisi. Là, elle crée le mouvement, introduit les rebonds et les circonvolutions espérés, suggère des arrachements.

La cuisson à 1260° C reste encore périlleuse et nombreux sont les risques d'accidents malheureux. À la vue de ces formes fluides et aériennes ou à ces stridences spatiales, le spectateur s'il se pose inmanquablement la question du faire, peine à mesurer le lent combat amoureux qu'il fallut mener avec cette porcelaine, par excellence indocile.

From the very beginning, Paula Bastiaansen knew what she wanted. She had already chosen porcelain for its ability to achieve extreme fineness and translucency. She saw shapes in 3D and meant to transcribe movement in space, giving the sinuous lines of porcelain the role of traces, outlining a breath captured in flight and fixed. While the idea emerged early, such a use of porcelain was completely new, requiring years of tests and research. It was in 1983, at an artist's residency at EKWC, that she discovered and adopted bone china. This soft-paste porcelain, its composition enriched with bone ash, was perfected in England at the very end of the 18th century; it is characterized by whiteness when fired in reduction, lightness, and, above all, translucency. Ten long years later, Paula Bastiaansen at last developed a viable formal process, which she constantly improves and elaborates by thinning out the form to the maximum, enlarging the scale of her pieces to that of wall installations, or introducing color. Clay is rolled into an ultra-thin sheet, which she cuts into narrow strips according to a previously designed pattern. She covers the cut clay pattern with plastic wrap to keep it moist enough to be flexible. Finally, and this is the most critical moment (for in five minutes she could destroy the work of several days), she turns the pattern over and positions it, without applying pressure, against the inside of a previously chosen mold. There she creates her movement, introducing the desired ripples, swirls, and ruptures. The firing stage, at 1260 °C, is still risky; many unhappy accidents may occur. Seeing these fluid, aerial forms, these spatial stridencies, viewers inevitably ask "how was it done?" They can hardly conceive of the artist's slow, loving struggle with porcelain, that supremely rebellious medium.

1. EKWC : un centre d'art et une résidence d'artiste internationale situé aux Pays-Bas.



Jean Girel

Les formes de Jean Girel, tournées, centrées, classiques, trouveraient leur parenté dans la céramique des années 30 d'Émile Decœur, mais elles demeurent en réalité de purs prétextes à l'émaillage. Dès le départ, son admiration va aux céramiques Song de la Chine des X^e-XIII^e siècles, aux celadons, aux effets 'fourrure de lièvre', aux irisations, puis aux secrets enfouis des bols Yohen¹. Jean Girel est un chercheur intellectuel et opiniâtre, un demiurge habité par la nécessité de comprendre et de reproduire l'alchimie des matières lors de leur passage au feu. C'est aussi un pédagogue bienveillant qui aime à transmettre son savoir.

Il parle de « céramique de phénomènes et d'interactions de phénomènes ». Il entend par là, recréer dans la profondeur des matières, les conditions de surgissement d'effets attendus. Pour lui, rien n'est accident, rien n'est défaut, tout est sujet à expérimentation. Il maîtrise, mais cette maîtrise n'est jamais statique, elle va sans cesse crescendo, elle défie l'impossible. Cette voie céramique est aussi rare qu'ardue, mais son appétit ne s'essouffle pas. La céramique compte bien peu d'aventuriers de cette nature. On pense à Palissy, à George E. Ohr et plus encore à Jean Carriès dont Jean Girel est récemment parvenu à décrypter les recettes pour le moins occultes et à en reproduire un certain nombre². Terrien, témoin attentif de la biodiversité³, mycologue avisé, il a au cours des décennies antérieures, très souvent pris pour sujet d'étude la nature.

Il est ainsi parvenu à faire sortir de la matière (argile et émaux associés) la carnation douce et rosée des coquillages, la peau luisante et tachetée d'une salamandre, les boursoufflures dilatées du crapaud... comme autant de démonstrations sublimes et nécessaires. Aujourd'hui, et les oeuvres présentées à la Fondation Bernardaud en attestent, Jean Girel s'autorise davantage de liberté. Il rompt avec toute obligation d'analogie et ose la gratuité dans ce qu'elle a de plus fou et de moins interprétable. Il développe une esthétique surpuissante, radicalement abstraite, plus urbaine et aux accents pop.

1. Yohen, *l'univers dans un bol*, film de Yannick Coutheron avec Jean Girel, 2018.

2. *Jean Carriès à St Amand-en-Puisaye*, Département de la Nièvre, 2023. Textes de Jean Girel et S. Le Follic-Hadida.

3. Céramiste engagé et responsable, il défend l'avenir de la cuisson au bois et conçoit des fours économes et moins polluants (cf. Four Girel 3E).

Sans titre (détail)

2023

Porcelaine émaillée / glazed

porcelain

© Jean Girel

Jean Girel's forms—well-turned, centered, classic—seem to derive from the 1930s ceramics of Émile Decœur. In fact, however, they are purely pretexts for glaze. From the beginning, Girel admired the Song works of 10th–13th century China: celadons, "hare fur" effects, iridescence, and the secret art of Yohen bowls¹. Jean Girel is a stubborn intellectual seeker, a demiurge inhabited by the need to understand and reproduce the alchemy of materials when they are fired. He is also a kindly teacher who loves to pass on his knowledge. He speaks of the "ceramics of phenomena and interactions of phenomena." By that he means recreating, in the depth of materials, the conditions for the emergence of desired effects. For him, nothing is accidental, nothing is a given, everything is subject to experimentation. His mastery is never static. It rises and expands, challenging the impossible. This approach to ceramics is both rare and arduous, but his appetite is never sated. The field has few such adventurers. We think of Palissy, George E. Ohr, and especially Jean Carriès, some of whose highly obscure recipes Jean Girel recently succeeded in deciphering and reproducing². Earth-loving, concerned for biodiversity, an expert mycologist³, for decades he has taken nature as his field of study. Thus he successfully brought forth from his medium (the combination of clay and glaze) the pastel blush of seashells, the glistening, spotted skin of the salamander, the dilated swellings of the toad... as so many sublime, essential demonstrations. Today—the works presented at the Fondation Bernardaud bear witness—Jean Girel allows himself more freedom. He breaks with any obligation to mimesis and dares to be gratuitous to the maddest, least interpretable extent. He is developing a superpowered and radically abstract aesthetic, more urban and touched with Pop.

1. Yohen, *l'univers dans un bol*, a film by Yannick Coutheron with Jean Girel, 2018.

2. *Jean Carriès à St Amand-en-Puisaye*, Département de la Nièvre, 2023. Texts by Jean Girel and S. Le Follic-Hadida.

3. An eco-responsible ceramicist, he defends the future of the wood-fired kiln and designs economical reduced-pollution kilns (such as the Girel 3E).



Hanabi
2019
Porcelaine et fonte d'aluminium /
porcelain and cast aluminium
© Gian Losinger

Divers essais du *Gonzenbook*¹ tentent, sous des angles différents, de cerner l'artiste. Beaucoup de qualificatifs utilisés pour décrire ses approches plastiques et sa personnalité convergent : son effervescence, son intranquillité, sa curiosité, sa force de travail et sa ténacité, son appétit pour l'expérimentation, son souci de faire et de savoir-faire par lui-même, son goût pour un humour résiduel, sa manière de capturer les logiques à rebours, son aptitude à solliciter et à saisir l'accident, son côté sans limites en termes de défis, de matières (bronze, céramique, polymères, peaux animales, béton, aluminium, état liquide, animal vivant ou mort...) de dimensions et de situations (art public et cabinet de curiosité), Christian Gonzenbach dit partir du concret et travailler à y déceler la petite faille entre le vrai et le faux. Il dit vouloir « amplifier le sens des choses » par un processus à inventer et dont l'existence repose sur une série de questions et d'hypothèses mises en abîme et sources d'étonnements en cascade. C'est moins la création en soi que la découverte faite au prétexte de l'œuvre créée qui le captive. Il n'est pas dans le concept.

Neuf pièces de la série *Hanabi* (littéralement *Feu d'artifice* en japonais), débutée en 2016 et poursuivie, sont aujourd'hui présentées à la Fondation Bernardaud. Le processus est simple : un vase en porcelaine, chinoisant et bon marché, est immergé dans un caisson empli de sable réfractaire. Christian Gonzenbach déverse à l'intérieur du vase de l'aluminium en fusion (800° C). Ce choc thermique fait inmanquablement exploser le vase qui, maintenu dans sa gangue de sable réfractaire, conserve sa forme quoique morcelé. Au refroidissement, la fonte d'aluminium solidarise les morceaux et fige en une poésie étrange, le temps de l'explosion et les effets de la transmutation. En périphérie du thème général de l'impermanence des choses, l'artiste visite ici les questions d'interdépendance qui lient le plein au vide, le contenu au contenant ou le liquide au solide. Je laisse à Philippe Barde la phrase de conclusion : Christian Gonzenbach est « capable d'aller ailleurs. S'il prend très au sérieux le matériau, il n'a en revanche aucune approche romantique, ce qui lui donne une liberté absolue, ni codes, ni tradition ne se lisent stricto sensu dans sa pratique² ».

1. Christian Gonzenbach, *Gonzenbook*, Genève, Infolio + L'APAGE, 2021, 360 p., sous la direction de Karine Tissot.
2. Philippe Barde, « Donner plus de place à la matière qu'à soi-même » in *Christian Gonzenbach, Gonzenbook*, p.41.

1. Christian Gonzenbach, *Gonzenbook*, Geneva, Infolio + L'APAGE, 2021, 360 pp., ed. Karine Tissot.
2. Philippe Barde, "Donner plus de place à la matière qu'à soi-même," in *Christian Gonzenbach, Gonzenbook*, p.41 [our translation].

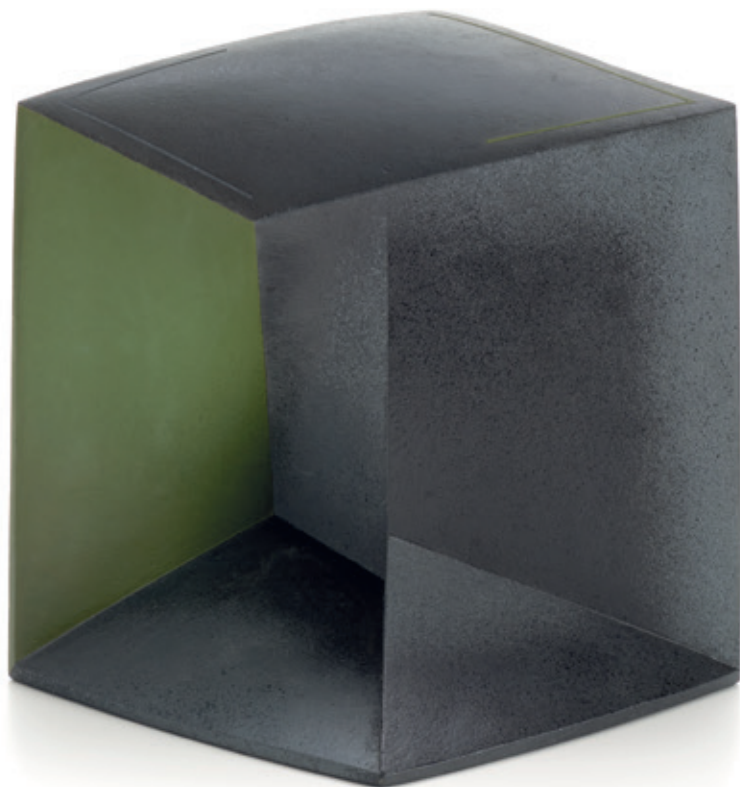
Various essays in *Gonzenbook*¹ attempt, from different perspectives, to characterize him. Many of the qualities used to describe to his artistic approach and his personality converge: effervescence, restlessness, curiosity, enterprise and tenacity, appetite for experimentation, determination to master technique and praxis himself, taste for regressive humor, and a "no limits" approach to challenges and media (bronze, ceramic, polymer, animal skins, concrete, aluminum, liquids, living or dead animals...), dimensions and situations (public art or curiosity cabinet), his way of capturing through-the-looking-glass logics, his aptitude for inviting and seizing upon the accidental. Christian Gonzenbach says he starts from the concrete and works to find the little gap therein between true and false. He says he wants to "amplify the meaning of things" through a process to be invented and whose existence is based upon a series of interlocking questions and hypotheses, wellsprings of cascading astonishment. He is captivated less by creation in itself than by the discovery made through the pretext of the work created. He is not a conceptual artist. Nine pieces from the *Hanabi* series (literally *Fireworks* in Japanese), begun in 2016 and ongoing, are displayed today at the Fondation Bernardaud. The process is simple: a cheap Chinese-style porcelain vase is buried in a box of refractory sand. Christian Gonzenbach pours molten aluminum (800 °C) into the vase. This thermal shock inevitably causes the vase to explode. Its form, encased by the refractory sand, is preserved although fragmented. When the aluminum cools, the fragments are solidified in place; the moment of the explosion and the effects of the transmutation are frozen in a strange poetry. On the periphery of the general theme of the impermanence of things, the artist touches upon questions of the interdependence of fullness and emptiness, content and container, liquid and solid. I leave the final word to Philippe Barde: Christian Gonzenbach is "capable of going to the unexpected elsewhere. While he takes his medium very seriously, his approach is never romantic; this gives him total freedom, with neither codes or tradition, in the strictest sense, apparent in his practice²".

Yasuo Hayashi est aujourd'hui considéré comme l'un des plus importants précurseurs de l'abstraction dans la céramique japonaise contemporaine.

Il a joué un rôle clé dans la modernisation de la poterie japonaise et a orienté le médium vers des directions sculpturales réellement innovantes.

Son approche sculpturale repose sur la question essentielle de la spatialité. Il sonde en permanence les limites entre bidimensionnalité et tridimensionnalité. Il part de solides simples dont il projette et observe les configurations dépliées. Il en résulte une sorte de volume-espace en négatif dont quelques lisérés de couleur viennent ponctuer les arcanes clés de l'œuvre et dont quelques aplats de couleur servent à marquer la gradation des plans dans l'espace de la sculpture. L'artiste recherche cette perception très contrariée des espaces qui composent l'œuvre et le surgissement d'illusions d'optique en cascade. Il donne au spectateur la liberté de choisir sa position et son angle de vue préférés. Ses sculptures sont par nature cannibales en ce sens qu'elles donnent le sentiment d'absorber leur espace environnant au profit de leur fonctionnement interne, aussi ludique que complexe. Le noir domine et rappelle son expérience de l'obscurité lors des vols de nuit à l'aveugle accomplis dans sa jeunesse pendant la Seconde Guerre mondiale, sans lumière et dans un espace équivoque.

Yasuo Hayashi played a key part in modernizing Japanese pottery; he oriented the medium in truly innovative sculptural directions. His sculptural approach is based on the essential question of spatiality, constantly testing the limits between bi- and tridimensionality. He starts with simple solid figures, projecting and observing their unfolded configurations. The result is a sort of negative spatial volume in which colored edges punctuate the work's arcane operations and sweeps of color mark the gradation of planes within the sculpture's space. The artist seeks a conflict of perception between the spaces making up the work and a surge of cascading optical illusions. He gives viewers the freedom to choose their preferred position and perspective. His sculptures are cannibalistic, seeming to absorb their surrounding space in favor of their internal workings, both playful and complex. Black dominates, recalling his experience of darkness during night flights in his wartime youth, deprived of light and in an equivocal space.



No Sound M
1992
Grès émaillé / glazed stoneware
Courtesy of Sokyō Gallery -
Photo by Yuji Imamura



Steven Heinemann

Entièrement dévolu à la céramique depuis 1982, Steven Heinemann revendique cette relation artisanale à la matière et s'auto-nomme *Craftsperson*. S'il doit jeter un regard rétrospectif sur son parcours - Steven Heinemann identifiera une succession de cycles de quatre ou cinq ans chacun, mais qui, tous, convergent vers quelques obsessions plastiques : le rapport au contenant, la perception aigüe d'un extérieur et d'une intériorité du volume, la conciliation des contraires, le point de balance entre équilibre et déséquilibre, un goût pour la matité des engobes comme érodés par quelque intempérie, un appétit pour les matérialités propres à l'argile (craquelures profondes et polissage extrême). Il a pu, à de nombreuses reprises, s'exprimer sur ses influences et sa quête semble invariablement la même.

Ses oeuvres, par-delà les allers retours opérés, offrent une homogénéité incroyable. Elles s'inscrivent, sublimes et délicates, dans cette recherche d'intemporalité qui le guide, dans cette nécessité qu'il éprouve de positionner l'activité humaine dans un juste rapport avec la nature et les astres, ainsi que pouvaient le faire certaines civilisations et ethnies anciennes ou disparues. Steven Heinemann réalise ses pièces en faïence et procède par moulage. Depuis 2010, et ainsi qu'en atteste *Nightstars* (2022) présentée à la Fondation Bernardaud, il peut avoir la tentation de fermer son volume par une plaque apposée, souple, affaissée en son centre et perforée, toujours ce même désir, par la fissure ou le trou, de réintroduire de la profondeur dans ses planétés. L'œil reste sidéré par l'audace de ses elongations formelles (près d'un mètre de long pour *Northern Passage*, 2017), par la finesse de ses parois et leur repli délicat, par le risque céramique pris, par la suavité de ses surfaces, par l'usage sobre et pondéré de la couleur, par l'écho sourd et chthonien qui s'échappe de ses peaux craquelées et qui viendrait délibérément contrarier une trop grande élégance. Des pièces pareilles à « [...] de simples squelettes, des ombres tangibles, des traces de vestiges » écrit Léopold Foulem en 2009¹.

1. Léopold Foulem, « Between Shadow and Container » in *Ceramics: Art and Perception*, n° 75, 2009, p.17 : « They are not containers, simply skeletons, tangible shadows, vestigial remnants »

Entirely given over to ceramics since 1982, Steven Heinemann claims an artisanal relationship to his medium and calls himself a craftsman. If he looks back on his career, Steven Heinemann can identify a succession of four- or five-year cycles, all converging on certain sculptural obsessions: the relationship of container to contained, the sharp perception of exterior and interior volumes, the reconciliation of opposites, the balance point between equilibrium and disequilibrium, a taste for matte slip decoration seemingly eroded by tempests, an appetite for clay's distinctive properties (deep crackling and high polish). He has often spoken of his influences and his quest seems forever the same. His works, despite their variations, have an incredible homogeneity. Sublime and delicate, they are part of his search for timelessness, his need to position humanity in a just relationship with nature and the stars, as did some civilizations and peoples, ancient or lost. Steven Heinemann produces his pieces in faience, using a casting technique. Since 2010, as *Nightstars* (2022), shown at the Fondation Bernardaud, testifies, he has been tempted to seal a volume with a plaque, supple, sunken in the middle, and perforated - always the same desire to reintroduce depth to flat surfaces through fissure or hole. The viewer is stunned by the boldness of his elongated forms (almost a meter long for *Northern Passage*, 2017), by the thinness of his membranes and their delicate back-folding, by the risks taken in ceramic, by the finish of his surfaces, by the sober and considered use of color, by the dull, chthonic echo arising from his crackled skins, deliberately opposing an excessive elegance. Pieces seem "[...] simply skeletons, tangible shadows, vestigial remnants," Leopold Foulem wrote in 2009¹.

1. Léopold Foulem, "Between Shadow and Container" in *Ceramics: Art and Perception*, no. 75, 2009, p.17.

Terra Caerulae
2023
Faïence, engobes, cuissons
plurielles / earthenware, slips,
numerous firings
©Steven Heinemann



Valérie Hermans

Sa pratique assidue de la calligraphie (apprise auprès du maître coréen Ung-No-Lee de 1980 à 1989) lui a enseigné le juste rapport à l'espace. Jamais l'implantation d'un décor sur une pièce n'est moins hasardeux que chez elle. Méditation et souffle entrent à pleins poumons dans ses compositions pour rendre à chaque pot le rythme intérieur qui est le sien. Valérie Hermans ne laisse place à aucune autre alternative. Seule la présence du geste et l'élan qui l'ont conduit comptent. Le doute, s'il devient perceptible, mène inmanquablement au rebut.

Ces petits pots en porcelaine émaillée, dont l'architecture varie ostensiblement, rappellent un exotisme lointain. Une caravane-sérail sortie d'un conte des Mille et une nuits, une ronde d'amulettes rassemblées, des édifices miniaturisés inspirés de quelque temple hindoue rêvé... Les modules s'enchaînent à la lumière d'une histoire millénaire nourrie par le plaisir de faire et le jeu. Chaque pot, conçu comme un édifice, se clôt par un couvercle précieux surmonté d'un animal ou d'une joute plus ou moins imaginaire.

Avec ses séries diversement intitulées *Métallescents*, *Moirés* et *Créatures*, Valérie Hermans retrouve le goût pour le lustre né en Iraq au IX^e siècle et très en vogue après 1900. Mais loin des monochromes un peu sombres d'un Clément Massier, Valérie Hermans confie à la matière-couverte le rôle de fixer les contours. Elle recherche la forme qui favorisera la vibration intense, l'irisation non captive, habile à flirter avec la lumière dans un dégradé d'ors roses étoilés et de gris bleutés. L'installation présentée fait défiler des objets d'exception, des formes bijoux, dont la petitesse apporte une profonde justesse formelle irriguée d'absolu.

Parallèlement, Valérie Hermans a développé une installation de carreaux en biscuit de porcelaine à couverte transparente, alignés par leur base mais librement individualisés et expansifs sur leurs trois autres côtés. Inspirés des livres découpés, des « pop up » des années 50, tous mettent en scène un paysage étagé et une perspective de nature débridée où les animaux, précédemment soumis à l'état d'accessoire du pot, conquièrent les rôles principaux.

Her assiduous practice of calligraphy (she studied with the Korean master Ung-No-Lee from 1980 to 1989) taught her spatial relationships. Her positioning of a design on a piece is assured and impeccable. Meditation and breath inspire her compositions, giving each vessel its own internal rhythm. Valérie Hermans allows nothing less. All that counts is the presence of the gesture and the impulse driving it. Doubt, if it becomes perceptible, leads ineluctably to the scrapheap.

These little vessels, whose architecture varies clearly and constantly, evoke a distant exoticism. A harem-caravan from a Thousand and One Nights' tale, a ring of assembled amulets, miniature shrines inspired by some dreamed-of Hindu temple... The modules follow each other in the light of an age-old story nourished by the pleasure of artisanry and play. Each vessel, conceived as an edifice, is topped off by a precious stopper featuring a more or less imaginary animal or a jousting pair of them.

With series variously entitled *Métallescents*, *Moirés*, and *Créatures*, Valérie Hermans revives the early 20th century's vogue for lusterware. But far from the rather somber monochromes of a Clément Massier, Valérie Hermans entrusts the setting of contours to the combination of clay and glaze. She seeks out a form that will favor an intense vibration, an unconfined iridescence, flirting with light in a modulation of starry rose golds and bluish grays. This installation presents exceptional objects, bijou forms, whose reduced scale entails a profound formal exactitude imbued with the absolute.

In parallel, Valérie Hermans has developed an installation of bisque porcelain tiles with a transparent glaze, aligned at their base but freely individualized and expansive on their other three sides. Inspired by the "pop-up" books of the 1950s, they all represent a tiered landscape and a view of unbridled nature where animals, previously limited to an accessory role in her ceramics, become principal actors.

Horizon
2023-2024
Porcelaine émaillée / Glazed
porcelain
© Valérie Hermans



Aux Etats-Unis, Jun Kaneko fit la connaissance de Jerry Rothman (ancien élève de Peter Voulkos). Il découvrit les libertés acquises par le mouvement *Expressionniste abstrait* et ses applications céramiques. Il va cependant très vite se singulariser en adoptant dès 1968, un vocabulaire formel bien à lui : des formes simples, ancrées et invitantes à la répétition, des accents graphiques déterminés et aux couleurs primaires contrastées : rayures, lignes concentriques, zig-zags, pointillés. Le trou rond et son négatif pictural, la tâche ronde, intègrent son répertoire au milieu des années 70.

Jun Kaneko définit ainsi très précocement les axiomes de sa création, toujours opérationnels aujourd'hui. L'épicentre en est le principe de répétition (introduit par Rodin à la fin du XIX^e siècle) et la spatialité naturellement induite. Le procédé est sans limite. Il peut être développé à l'échelle du paysage et du Land art ou bien se focaliser sur la notion d'intervalle, soit ce qui occupa *l'Art conceptuel* et *l'Art Concret* aux mêmes dates (Richard Serra, Donald Judd, Michael Heizer, Sol Lewitt, Carl André...). Entre 2006 et 2012, et de manière très inattendue, les décors et les costumes dont il eut la commande pour l'opéra (*Fidelio*, *Madame Butterfly*, *La Flûte enchantée*), furent pour lui une autre manière de mettre son graphisme en mouvement dans l'espace. L'extraordinaire force de Jun Kaneko est de n'avoir jamais été absorbé par un quelconque mouvement artistique.

Il a su, grâce à l'argile et à son goût culturel pour le geste et l'artisanat, lier l'humanité aux principes structurants de la modernité. L'irrégularité des volumes et de la matière, associée à la géométrie souple des aplats, des lignes et des tâches peints confèrent à son travail une puissance et une poésie inouïes. L'aisance avec laquelle il use du monumental, sans jamais être dans la pesanteur, les traces délavées, les bavures d'émail ainsi abandonnées entre hasard et contrôle dardent notre sensibilité, cherchent notre talon d'Achille, nous font défaillir.

In the United States, Jun Kaneko met Jerry Rothman (former student of Peter Voulkos). He discovered the freedom claimed by *Abstract Expressionism* and its applications to ceramics. He would quickly set himself apart by adopting, in 1968, a very personal formal vocabulary: simple shapes, grounded and inviting repetition; bold graphic accents in contrasting primary colors: stripes, concentric lines, zigzags, dotted lines. The round hole and its pictorial negative, the round spot, entered his repertory in the mid-1970s. In this way, Jun Kaneko defined the axioms of his creation very early; they are still in practice today. Their epicenter is the principle of repetition (introduced by Rodin in the late 19th century) and naturally induced spatiality. The process is unlimited. It may be developed on the scale of landscape, as in Land Art, or focus on the notion of interval, as in conceptual art and concrete art of the same period (Richard Serra, Donald Judd, Michael Heizer, Sol Lewitt, Carl André...). Between 2006 and 2012, most unexpectedly, the opera sets and costumes for which he was commissioned (*Fidelio*, *Madame Butterfly*, *The Magic Flute*) became another way for him to put his graphic art in motion through space. Jun Kaneko's extraordinary power is that he has never been absorbed by any artistic movement. With clay and his cultural taste for action and artisanry, he has been able to bring humanity to the structural principles of modernity. The irregularity of volumes and matter, together with the supple geometry of fields, lines, and painted spots, gives his work an exceptional power and poetry. His ease in deploying monumentality without heaviness, his washed-out traces, his dribbles of glaze, left between chance and control, pierce our sensibilities, seek out our Achilles heel, make us weak.

Untilted, Dango
2022
Grès émaillé façonné à la main /
Hand built glazed stoneware
© Colin Conces

Toshio Matsui est l'élève de Yagi Kazuo, fondateur du groupe de céramique sculpturale *Sodeisha*, qui a vu le jour dans le Japon de l'après Seconde Guerre mondiale.

Il endosse le poids de la tradition nipponne et poursuit les questionnements soulevés par les avant-gardes. Il interroge la place des objets dans notre vie quotidienne, vénère les matières, de la plus brute (argile) à la plus sophistiquée (laque), aime à les concilier sans hiérarchie, recherche le concours du hasard et de la nature.

Les pièces présentées à la Fondation Bernardaud s'inscrivent dans une série débutée en 2019. Elles répondent idéalement aux enjeux plastiques précités qui animent la quête de Toshio Matsui. La place du processus y est majeure : l'artiste creuse un trou dans le sol et le remplit d'argile (avec en tête le rêve d'une œuvre qui naîtrait de la terre). Il recouvre le tout, laisse sécher puis, quelques jours plus tard, excave sa forme dont le pourtour a été marqué et dessiné par la pression du sol. Plus tard, il la creuse et la façonne, puis la cuit au four électrique à 950° C. Enfin, il applique sur le dessus (ou parfois au creux d'une excavation), plusieurs couches de laque *urushi*. Toshio Matsui s'empare ainsi d'une tradition nipponne qui voulait que les objets du quotidien fussent protégés par des couches de laque et la détourne au profit d'un saisissement esthétique. Cette technique réinterprète des poteries laquées de plus de 5000 ans récemment exhumées.

L'artiste s'étonne d'ailleurs de constater que l'application de laque sur un matériau cuit à basse température, comme ici, le consolide au point de le rendre aussi résistant que s'il avait été cuit à 1100° C. Le contraste entre cette argile accidentée mate et la netteté précieuse du glacis laqué, les proportions imposantes des sculptures véhiculent une impression de majesté et de sérénité, de sagesse silencieuse, de vérité immémoriale. L'élégance du geste est totale.

Toshio Matsui studied under Yagi Kazuo, who founded the sculptural ceramic association *Sodeisha* in post-WWII Japan. He both assumes the weight of Japanese tradition and explores issues raised by avant-garde movements. He examines the place of objects in our daily lives.

He venerates materials from the rawest (clay) to the most sophisticated (lacquer), combines them non-hierarchically, and invites the collaboration of chance and nature.

The pieces displayed at the Fondation Bernardaud are part of a series that began in 2019. They provide an ideal response to the sculptural concerns described above as integral to Toshio Matsui's work. Process is a major factor: the artist digs a hole in the ground and fills it with clay (with the vision of a work born of the earth). He covers it and lets it dry, then, several days later, digs up the form, whose surface has been marked and shaped by the pressure of the soil. Later, he hollows and shapes it, then fires it in an electric kiln at 950°C. Finally, he applies to the upper surface (or sometimes the interior of a concavity) several layers of *urushi* lacquer. In this way, Toshio Matsui takes the Japanese tradition of protecting everyday objects with layers of lacquer and redirects it in favor of aesthetic sensation.

This technique reinterprets a trove of lacquered pottery, over 5,000 years old, that was recently excavated. The artist was amazed to find that lacquer applied to material fired at a low temperature, as here, reinforces it as much as if it had been fired at 1100°C. The contrast between this rough, matte clay and the refined smoothness of the lacquer glaze, together with the imposing proportions of the sculptures, conveys an impression of majesty and serenity, silent wisdom, immemorial truth. The elegance of the gesture is total.



Sans titre,
2023,
Grès, laque / Stoneware, lacquer
© Yuji Imamura.



María Oriza Pérez

María Oriza Pérez est parvenue à se faire un nom dans cette aventure de la spatialité murale. Son œuvre en grès oscille délicatement entre une géométrie rigoureuse axée sur la manipulation du plan (couper, assembler, plier) et une expression plus lyrique ou flamboyante qui se dégage de la profondeur de champ, du motif, des ombres portées, de l'alternance des pointes et des rondeurs. Un travail extrêmement raffiné et exigeant dont les racines sont à trouver dans les principes constructifs de l'art gothique.

La Rose des Temps (Rose of Time), titre donné au travail présenté à la Fondation Bernardaud, témoigne magnifiquement de cette dualité et de cette recherche. Georges Duby définit cette symbolique gothique des roses en ces mots : « symboles de la création dans sa plénitude (...) elles portent à la fois la signification des cycles du cosmos, du temps éternel (...) et du mystère de Dieu. Elles démontrent, dans le tourbillon des sphères, l'identité de l'univers concentrique d'Aristote et de l'effusion jaillissante de Robert Grosseteste¹ ». Du point de vue de María Oriza, *la Rose des temps* symbolise les différentes étapes temporelles vers lesquelles nous pouvons engager notre pensée : l'avenir, le passé, la permanence et l'inclination pour le repentir. Chacune de ces quatre étapes temporelles s'articule autour d'un centre, image du temps présent. Concrètement, l'installation offre l'illusion d'une éclosion à caractère botanique de 195 x 195 cm, aux croissances symétriques telles que photographiées par Karl Blossfeldt. L'œuvre murale articule le vide et procède de la répétition à espaces convenus d'un module triangulaire dont on aura replié les pointes en une courbe afin de transformer les plans en des développements spatiaux, beaucoup plus complexes et évolutifs tant ils font circuler l'énergie entre intériorité et extériorité, tant ils réagissent aux différents points de vue. Chaque « étape temporelle » est composée de huit modules et l'ensemble est encadré par les points cardinaux de la rose des vents. Si la pointe exprime d'un point de vue métaphorique le parcours d'une vie, la courbe, par ses points de départ et d'arrivée, définit la naissance et la mort. Chaque motif est revêtu d'un réseau de lignes peintes aux oxydes servant à souligner la structure formelle du volume et à conférer unité et cohérence à l'ensemble.

1. Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976.

Rose of Time (detail)
2024
Grès, engobes / Stoneware, slips
© María Oriza Pérez

María Oriza Pérez has made a name for herself in the adventure of mural spatiality. Her work in stoneware oscillates delicately between a rigorous geometry based on manipulating the plane (cutting, overlapping, folding) and a more lyrical or flamboyant expression derived from depth of field, pattern, shadow, and alternating points and curves. An extremely refined and demanding process whose roots may perhaps be found in the construction principles of Gothic art. The title of her work exhibited at the Fondation Bernardaud, *The Rose of Time*, testifies magnificently to that duality and study. Georges Duby defines the Gothic symbolism of roses in these words: "symbols of creation in its plenitude [...] they bear simultaneously the meaning of cosmic cycles, of time eternal [...] and of the mystery of God. They demonstrate, in the movement of the spheres, the identity of Aristotle's concentric universe and the burgeoning effusion of Robert Grosseteste¹". From María Oriza's perspective, *The Rose of Time* symbolizes the different temporal stages towards which we can direct our thoughts: the future, the past, permanence, and the bending towards repentance. Each of these four temporal stages takes shape around a center, the image of present time. Concretely, the installation gives the illusion of a botanical efflorescence, 195 x 195 cm, its growths as symmetrical as those photographed by Karl Blossfeldt. The mural work articulates space and proceeds from the repetition at regular intervals of a triangular module whose points curve back to transform planes into much more complex and evolutive spatial developments as they circulate energy between interior and exterior and as they are viewed from different angles. Each "temporal stage" is composed of eight modules; the whole is framed by the cardinal points of the compass rose. While the point metaphorically expresses the course of a life, the curve, with its starting and end points, defines birth and death. Each pattern is covered with a network of oxide paint lines emphasizing the formal structure of the volume and giving unity and coherence to the whole.

1. Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976.



Untitled with grey Handles
2019
Porcelaine colorée, lustre /
Coloured porcelain, lustre
©Peter Pincus

Peter Pincus

Peter Pincus a le souci de conserver les codes de la poterie (tournage du prototype, référence au contenant, goût immodéré pour les anses) mais fait naturellement cohabiter plusieurs techniques (tournage et moulage) et diverses influences esthétiques. Il s'adapte en cela aux nécessités formelles de la pièce. Si le processus technique n'est pas nouveau en soi, il s'avère, entre les mains de Peter Pincus, d'une audace et d'une virtuosité stupéfiantes. Les lignes de porcelaine colorée sont obtenues comme suit : les différentes parties du moule sont disposées sur une table et offrent à la vue leur côté négatif, soit intérieur. Peter y verse soigneusement les différentes barbotines colorées, côte à côte, en prenant soin à chaque fois d'ébarber l'excédent pour bien scinder les lignes et ce, jusqu'à obtention du 'placage' multicolore souhaité. Les pièces du moule sont alors nettoyées et rassemblées. La barbotine y est coulée et vingt minutes plus tard, après que le placage couleur ait adhéré mécaniquement à la barbotine et que cette dernière ait la bonne consistance, il est procédé au démoulage. Plusieurs ponçages s'avèrent alors nécessaires avant et après le dégourdi, et après l'obtention du biscuit de porcelaine cuit à 1240° C.

Son approche a ceci de particulier qu'elle s'appuie sur les théories des couleurs développées depuis le XVIII^e siècle par les physiciens, les philosophes ou les artistes (Newton, Goethe, Descartes, Schopenhauer, Itten, Kandinsky...), ce qui les amène à considérer la forme et le traitement des surfaces colorées sur un pied d'égalité, l'un ne fonctionnant pas sans l'autre, ou mieux, l'un donnant crédit à l'autre. C'est particulièrement vrai pour *Bulbous Vessels* (2023), dont les deux renflements bilobés offrent un terrain de jeu idéal au déploiement coloré. Une seconde influence vient se surajouter à la précédente : le goût marqué pour une esthétique néoclassique d'abord issue du répertoire de Josiah Wedgwood (1730-1795) très admiratif des poteries étrusques alors en vogue (cf. *Contrasting Gradient Vases*, 2018), puis très directement inspirée de *The Complete Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, récemment édité. Archéologue et vulcanologue, Sir Hamilton possédait une impressionnante collection de poteries antiques qu'il vendit au British Museum non sans avoir au préalable demandé au peintre d'Hancarville d'en garder les traces dessinées. Robert Pincus a vu à très juste titre l'opportunité d'une nouvelle réinterprétation, en 3D cette fois. Dans ce dernier projet, il introduit un nouveau paramètre, celui de l'installation et de la mise en espace.

Son travail est présenté en France pour la première fois.

Peter Pincus maintains the codes of pottery (throwing the prototype on the wheel, emphasis on its role as container, immoderate taste for handles) but combines different techniques (throwing and casting) and aesthetic influences. He adapts all this to the formal requirements of the piece. While the technical process is not itself new, it displays, in the hands of Peter Pincus, a stupefying boldness and virtuosity. His lines of colored porcelain are obtained as follows: the different parts of the mold are set out on a table, revealing their negative or inner half. Peter carefully pours into them the various colored slips, side by side, taking care each time to trim any overflow in order to achieve sharply defined lines. The final result is the multicolored "veneer" of his design. The pieces of the mold are then cleaned and reassembled, leaving the veneer in place. Slip is poured in and twenty minutes later, after the veneer has adhered to the slip and the latter has reached the right consistency, the piece is unmolded. It must be sanded down several times before and after preliminary firing, as well as after the second firing at 1240 °C that produces bisque porcelain. His approach has this particularity: it is based on the color theories developed since the 18th century by physicians, philosophers, and artists (Newton, Goethe, Descartes, Schopenhauer, Itten, Kandinsky...), leading them to consider the form and the treatment of colored surfaces as of equal importance, one not functioning without the other, or, better, one giving credit to the other. This is particularly true for *Bulbous Vessels* (2023), whose two bilobed swellings offer an ideal playing field for the deployment of color. A second influence may be added to the former: a marked taste for the Neoclassical aesthetic, first alluding to the work of Josiah Wedgwood (1730-1795), a great admirer of the Etruscan pottery then in vogue (eg. *Contrasting Gradient Vases*, 2018), then very directly inspired by *The Complete Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, recently published. Archeologist and vulcanologist, Hamilton possessed an impressive collection of antique pottery which he sold to the British Museum, first asking the painter d'Hancarville to draw them. Peter Pincus saw the opportunity for a new reinterpretation, this time in 3D. For this project, he introduced the new parameter of installation and spatial positioning. This is his first exhibition in France.

Les sculptures de David Regan allient la forme et la surface, et questionnent la fonctionnalité. L'artiste revendique une fidélité à la poterie traditionnelle. Il utilise le tour et sa technique de décor, dite du «sgraffito», remonte à la Renaissance italienne. Il a aussi savamment manié l'ambiguïté autour des questions de fonctionnalité ou de non-fonctionnalité de ses objets-sculptures. À ses débuts, la plupart avait effectivement une fonctionnalité, mais leur décor aveuglant de détails savait en atténuer l'évidence. Cette manière de laisser planer le doute signifiait clairement qu'il faisait fi du sujet et qu'en aucun cas cela ne pouvait être une entrave à l'audace de ses pièces. Aujourd'hui, ses oeuvres sont strictement sculpturales.

Techniquement, David Regan tourne des formes qu'il laisse sécher jusqu'au « cuir dur », soit ce fugace entre-deux où l'argile contient encore suffisamment d'humidité pour se laisser déformer. Il recouvre ensuite la forme de porcelaine blanche d'un engobe noir qu'il va laisser sécher avant de le griffer afin de faire réapparaître du blanc selon le rythme du dessin qu'il veut imprimer à la pièce. Une fois le dessin achevé, la pièce est biscuitée (cuisson haute température, entre 1200° et 1400° C). David Regan excelle dans cette technique diaboliquement chronophage, tant il pousse l'extrême minutie et l'hallucinant goût du détail à leur paroxysme.

Une grande partie de son travail actuel porte sur les questions climatiques et l'énergie, notamment *Gridlock*, qui est essentiellement un commentaire sur l'impasse dans laquelle se trouve le Congrès américain et sur son incapacité à répondre à la nécessité de changer la politique énergétique du pays.

Son travail est présenté en France pour la première fois.

David Regan's sculptures combine mass and surface, while still referencing their roots in functional pottery. The artist is faithful to traditional pottery techniques. He uses a potter's wheel to create forms that he builds while they are in a leather-hard stage of drying, and his decorative technique, "sgraffito," goes back to the Italian Renaissance. He also cunningly deploys the ambiguity around questions of the functionality or non-functionality of his object-sculptures. His earlier works were mostly functional, but it is obscured by their dazzlingly detailed decoration. However, his most recent work is purely sculptural. This way of letting doubt linger clearly implies that he cares nothing for the issue and that, in any case, it can set no limit on his works' daring.

Technically, David Regan produces forms that he lets dry to the "hard leather" stage, that fleeting midpoint when clay is still moist enough to be reshaped. He then covers the white porcelain form with a black slip which he lets dry before scratching it to reveal the white, according to the rhythm of the design he wants to apply to the piece. Once the design is finished, the piece is refired at a high temperature, between 1200° and 1400°C. David Regan excels in this diabolically time-consuming technique, pushing extreme minutia and hallucinatory detail to their utmost.

A great deal of his current work bears on issues of climate and energy, particularly *Gridlock*, which is essentially a comment upon the impasse in which the US Congress now finds itself and its inability to respond to the necessity of changing the country's energy policy.

This is his first exhibition in France.

Inverted Cow Posture
2024
Grès, sgraffito / Stoneware,
sgraffito
© Living Walls Tile

Historiquement interdites d'approcher l'argile, les femmes artistes céramistes japonaises ont, au cours des 20^e et 21^e siècles, simultanément embrassé les expressions plastiques jugées convenables à leur sexe et subverti les attentes. Yū Tanaka s'inscrit avec force dans cette filiation de femmes qui ont choisi de soumettre l'argile aux codes textiles sur un mode illusionniste. Asuka Tsuboi, également présente dans l'exposition, s'était illustrée dans cette veine, tout comme Anne Barrès et Nicole Giroud qui ont magnifiquement incarné ce mouvement dans les années 70 en France ou la britannique Rowena Dring dont le travail textile trouve aussi ses origines dans cette rébellion. C'est une manière de déplacer le propos, de questionner la fonctionnalité et de quitter avec autorité la sphère de l'artisanat pour celle de l'art. La constance de l'analogie textile et son détournement artistique participent pleinement de l'émancipation des femmes artistes.

Yū Tanaka construit ses formes non pas à la plaque, mais au colombin. Ce travail est rendu possible par l'emploi d'une argile particulièrement plastique extraite à Shigaraki. L'artiste sut surtout ajouter de la couleur, un éblouissant jaune curcuma qu'elle s'ingénia à appliquer en fines couches d'engobe au pinceau ou à l'aérographe sur des surfaces initialement éponnées. Le travail est long, appliqué, délicat mais le résultat bluffant et savoureux. Cette manière japonaise d'emballer un objet ou de la vaisselle, appelée *furoshiki*, suscite la curiosité. On rêve de dénouer ce drapé onctueux et souple, on se persuade d'un contenu merveilleux et c'est ce sentiment de convoitise, délibérément activé par l'artiste, qui rend la sculpture plus désirable encore.

Historically forbidden from touching clay, women ceramic artists in Japan have in the 20th and 21st centuries simultaneously embraced what was long considered gender appropriate and subverted expectations. Yū Tanaka firmly situates her artistry in that long line of women who utilized clay to capture the characteristics of feminine-coded textile in their works. Asuka Tsuboi, whose work is also in this exhibition, was famous for such textile-inspired ceramic sculptures, as were Anne Barrès and Nicole Giroud, who magnificently embodied this movement in 1970s France. British artist Rowena Dring's textile work also sprang from this rebellion. It was their way to change the conversation, to interrogate functionality, and to decisively enter, as women, the sphere of fine art. The persistence of the textile analogy and its artistic appropriation are essential elements in the emancipation of women artists.

Yū Tanaka hand-builds her forms in coils, not slabs. This is made possible by the use of a particularly pliable clay originating from Shigaraki. Yū Tanaka painstakingly applies a dazzling turmeric yellow in thin layers of slip, with a brush or air-brush, on sponged surfaces. The process requires time, dedication, and a delicate touch, but the result is inventive and pleasurable. This Japanese way of wrapping an object with a cloth, known as *furoshiki*, piques our curiosity. We dream of undoing this supple, almost liquid drapery, and we are convinced its contents are marvelous, and this yearning, deliberately aroused by the artist, makes the sculpture even more desirable.

Tsuumimono 24Y-4
2024
Grès de Shigaraki / Shigaraki
stoneware
© Yū Tanaka

Il fallut attendre les ères Meiji et Taisho, soit le tournant du XX^e siècle pour que les femmes aient l'autorisation d'accéder au métier de potière.

Les deux œuvres présentées, respectivement intitulées et datées *Woman – Diffused Transmission* de 2008 et *Confident Message* de 2010, sont d'une audace formelle folle. Asuka Tsuboi, qui souvent par le passé étonnait la critique par le raffinement précieux de ses œuvres miniatures aux froissements et pliures or et argent, aux délicates analogies textiles, ose au soir de sa vie des pièces de près de 80 cm de haut. Construites toutes deux de la même manière, elles présentent une sorte de couronne de mamelles d'où s'élèvent d'étonnants éclairs ou zig-zag mats. Les surfaces apparaissent diversement contrastées : mamelles incisées au stylet et éclairs lisses pour l'une, mamelles glaçurées or / argent et éclair strié pour l'autre. Ces sculptures, infiniment libres sur le plan esthétique, puissamment présentes, ambivalentes et fortement sexuées rapprochent ici indéniablement Asuka Tsuboi de Louise Bourgeois, de l'esprit de ses *Mamelles* et *Cumuls*.

Très peu vue en France, l'œuvre d'Asuka Tsuboi, tout à la fois exubérante et contrôlée, parle sculpture céramique et s'impose comme une référence inspirante pour les jeunes générations.

It was not until the Meiji and Taisho eras, the turn of the 20th century, that women were allowed to become potters.

The two works shown here – *Woman – Diffused Transmission* (2008) and *Confident Message* (2010) – are of a wild formal daring. Asuka Tsuboi, who in the past often astonished critics by the precious refinement of her miniature works with ripples and pleats of gold and silver, with delicate textile analogies, dares in the twilight of her days to create pieces nearly 80 cm high. Both works are constructed in the same way: they display a kind of crown of breasts from which rise astonishing matte zigzags or lightning bolts. The pieces have contrasting surfaces: for one, breasts incised with a stylus and smooth zigzags; for the other, breasts glazed with silver and gold and striated zigzags. These sculptures, infinitely free in aesthetic terms, powerfully present, ambivalent and strongly sexual, bring Asuka Tsuboi into the company of Louise Bourgeois, in the spirit of her *Mamelles* and *Cumuls*. Little seen in France, Asuka Tsuboi's work, at once exuberant and controlled, speaks as a ceramic sculpture and will become an inspiring reference for younger generations.



Confident Message
2010
Grès, engobes / Stoneware, slips
Courtesy of Sokyō Gallery
© by Yuji Imamura



© Paula Bastiaansen



© Jean Girel

Paula Bastiaansen

Née en 1953, à Rucphen, Pays-Bas, Paula Bastiaansen sort diplômée de la Royal Academy for art and Design de s'-Hertogenbosch (département céramique) en 1983. Son travail bénéficie d'une reconnaissance très internationale.

Born 1953, Rucphen, The Netherlands. Paula Bastiaansen graduated from the Ceramics Department of the Royal Academy of Arts and Design (s'-Hertogenbosch) in 1983. Her work is widely known internationally.

Jean Girel

Né en Savoie en 1947, Jean Girel se forme à la céramique dès l'âge de quatorze ans. Il étudie la peinture à l'Ecole des beaux-arts de Mâcon qu'il délaisse, après quelques années d'enseignement, au profit de la céramique (1975) dont il pressent qu'elle deviendra le médium artistique du XXI^e siècle, tant ses champs d'investigation lui paraissent inépuisables. Il vit aujourd'hui en Saône-et-Loire et partage sa vie avec Valérie Hermans. Jean Girel se pose en synthèse entre le savoir-faire occidental et l'immense tradition de la céramique d'Extrême-Orient (Song notamment). Eminent technicien, chercheur insatiable, intellectuel et auteur (*La Sagesse du potier, Brève histoire de la céramique...*), sa création passe par l'élaboration de recettes de pâtes et d'émaux, de protocoles de cuisson, l'invention d'outils, d'instruments et de fours: le dernier en date (Girel 3E) émane d'une prise de conscience responsable. Il perpétue la cuisson au bois tout en cherchant à réduire son impact écologique. Jean Girel a obtenu les titres de Maître d'art, Chevalier des arts et des lettres, conseiller permanent du Céladon de Longquan (Chine). Il est représenté par les Galeries Pierre-Marie Giraud (Bruxelles) et Arcane (Paris).

Born 1947, Savoie, France. Jean Girel was fourteen when he began his training in ceramics. He studied painting at the Ecole des Beaux Arts de Mâcon, but after a few years switched to ceramics (1975), foreseeing that it would become the artistic medium of the 21st century, so inexhaustible was its potential for investigation. He now lives in Saône-et-Loire and shares his life with Valérie Hermans. Jean Girel synthesizes Western technology and the immense ceramic tradition of the Far East (the Song Dynasty in particular). He is an eminent technician, insatiable researcher, intellectual, and author (*La Sagesse du potier, Brève histoire de la céramique, and others*). He has developed recipes for clays and glazes and protocols for firing them. His inventions include tools, instruments, and kilns, the latest of which (the Girel 3E) reflects his concern for eco-responsibility. He fires his pieces in wood-burning kilns while seeking to reduce their ecological impact. Jean Girel has been awarded the French titles of Maître d'Art and Chevalier des Arts et des Lettres. The city of Longquan (China), where the ceramic type originated, made him its permanent consultant for celadon. He is represented by the galleries Pierre-Marie Giraud (Brussels) and Arcane (Paris).



© Gian Losinger

Christian Gonzenbach

Christian Gonzenbach est né en 1975 à Genève où il réside et travaille encore aujourd'hui. Après un passage en faculté de biologie, il intègre la HEAD Genève dont il sort diplômé en 1999. Il y enseigne depuis 2001. Il est également titulaire d'un Master of Art, au Chelsea College of Art de Londres. En 2021 est parue sa monographie, intitulée *Gonzenbook*.*

**Christian Gonzenbach, Gonzenbook*, Genève, Infolio + L'APAGE, 2021, 360 p., sous la direction de Karine Tissot.

Born 1975, Geneva, where he continues to live and work. After studying biology, Christian Gonzenbach entered the Haute Ecole d'Arts Appliqués from which he graduated in 1999. He has taught there since 2001. He also has a master's degree from the Chelsea College of Art in London. He was the subject of a 2021 monograph, *Gonzenbook*.*

**Christian Gonzenbach, Gonzenbook*, Geneva: Infolio + L'APAGE, 2021, 360 pp., ed. Karine Tissot.



© Yuji Imamura

Yasuo Hayashi

Né en 1928, Yasuo Hayashi vit et travaille à Kyoto. En 1940, il entre à la Kyoto City Specialist School of Arts pour y apprendre la peinture traditionnelle. En 1945, il s'engage dans l'unité spéciale des *kamikazes*. En 1946, il suit l'exemple paternel et s'adonne à la poterie. Son père l'incite à créer librement et à trouver sa propre voie céramique. Le travail de l'argile lui réapprend à vivre et à penser. En 1947, il devient l'un des co-fondateurs du mouvement d'avant-garde céramique *Shikokai* et en demeure membre jusqu'en 1956. En 1948, il réalise la première céramique abstraite du Japon (*Nuage*). En 1950, il est invité par le Musée Cernuschi, à Paris, à exposer aux côtés d'Isamu Noguchi dans le cadre d'une exposition dédiée à la céramique japonaise contemporaine. De 1962 à 1977, il rejoint le mouvement d'avant-garde *Sodeisha* dont il devient l'un des leaders les plus charismatiques et commence à enseigner au Craft Department de l'Université d'Osaka en 1968. Il reçoit le *Kyoto City Person of Cultural Merits Prize* en 1998. Il est représenté par La Sokyō Gallery, Kyoto, JP.

Born 1928, lives and works in Kyoto. In 1940 Yasuo Hayashi entered the Kyoto City Specialist School of Arts to learn traditional Japanese painting. In 1945 he enlisted as a *kamikaze*. In 1946, he followed his father's example and took up pottery. His father encouraged him to create freely and find his own way as a ceramicist. Working with clay, he relearned how to live and how to think. In 1947 he became one of the co-founders of the avant-garde ceramic movement *Shikokai* and remained a member until 1956. In 1948 he produced Japan's first abstract ceramic (*Cloud*). In 1950 the Musée Cernuschi in Paris invited him to exhibit beside Isamu Noguchi in an exhibition of contemporary Japanese ceramics. From 1962 to 1977 he was part of the avant-garde movement *Sodeisha*, becoming one of its most charismatic leaders, and in 1968 began to teach in the Craft Department of Osaka University. He received the Kyoto City Person of Cultural Merit Prize in 1998. He is represented by Sokyō Gallery, Kyoto, Japan. Yasuo Hayashi is considered one of the most important precursors of abstraction in contemporary Japanese ceramics.



© Taimaz Moslemian

Steven Heinemann

Né à Toronto, Canada, en 1957, Steven Heinemann vit et travaille à Cookstown, Ontario. Il est titulaire d'un Master en céramique obtenu au New York State College of Ceramics, Alfred University, USA, en 1983. Il multiplia les résidences aux Etats-Unis, en Asie et en Europe et enseigna aux Etats-Unis ainsi qu'au Canada. En 1996, il s'est vu décerner le prix Saydie Bronfman: une des distinctions les plus importantes dans l'artisanat contemporain.

Born 1957, Toronto, Ontario (Canada); lives and works in Cookstown, Ontario. Since receiving his MFA from the New York State College of Ceramics at Alfred University in 1983, Steven Heinemann has taught widely in Canada and the USA. He has been awarded residencies in the USA, Asia, and Europe. In 1996 he won the Saydie Bronfman Award, Canada's highest recognition of achievement in contemporary craft.



© Valérie Hermans

Valérie Hermans

Née à Nevers en 1959, Valérie Hermans vit en France, dans le sud de la Bourgogne. Entre 1978-1980, elle étudie le dessin dans les ateliers Baudry puis Roederer à Paris, puis la céramique à l'Ecole nationale supérieure des arts appliqués à Paris. En 1980, elle aborde la calligraphie et la peinture chinoise auprès du maître coréen Ung-No-Lee. Depuis 1990, elle vit et travaille avec le céramiste Jean Girel. Elle est représentée par les Galeries Pierre-Marie Giraud (Bruxelles) et Arcane (Paris).

Born 1959, Nevers (France); lives and works in southern Burgundy (France). Between 1978 and 1980 she studied drawing in the Baudry and Roederer workshops, then ceramics at the Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués in Paris. In 1980 she turned to calligraphy and Chinese painting under the guidance of the Korean master Ung-No-Lee. Since 1990 she has lived and worked with the ceramicist Jean Girel. She is represented by the galleries Pierre-Marie Giraud (Brussels) and Arcane (Paris).



© Jun Kaneko

Jun Kaneko

Né à Nagoya, Japon, en 1942, Jun Kaneko s'est nourri des avant-gardes japonaises de l'immédiate Après-Guerre et, au début des années 60, tourna son regard vers l'abstraction européenne matérialiste (Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Wols, Zoltan Kemeny...). D'abord dessinateur et peintre, il adopta le matériau céramique à partir de 1963, après que l'un de ses professeurs, Satoshi Ogawa l'eût incité à se rendre aux États-Unis.

Born 1942, Nagoya, Japan. Jun Kaneko first drew inspiration from the Japanese avant-gardes of the immediate postwar period, then, in the early 1960s, turned his attention to European Matterists (Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Wols, Zoltan Kemeny...). He first explored drawing and painting, adopting ceramics in 1963 after one of his teachers, Satoshi Ogawa, encouraged him to go to the United States.



© Kohki Tange

Toshio Matsui

Né en 1955 à Osaka, Toshio Matsui enseigne le design à l'Université des arts de Kyoto, là où il fut lui-même étudiant avant de décrocher une bourse du gouvernement italien qui lui permit d'achever ses études à Faenza et à Ravenne en 1989. Depuis 2005, il développe aux côtés du céramiste suisse Philippe Barde, le *PT Project*, soit un travail à quatre mains articulé autour des questions phares de la céramique contemporaine : quelles matières, quel rapport à la tradition pour quelle modernité ? Il est représenté par la Sokyo Gallery, Kyoto, JP.

Born 1955, Osaka, Japan. Toshio Matsui teaches design at the Kyoto University of the Arts, where he himself studied before receiving a scholarship from the Italian government allowing him to complete his education in Faenza and Ravenna in 1989. Since 2005 he and the Swiss ceramicist Philippe Barde have been developing the PT Project, a four-hand work on key issues in contemporary ceramics: materials; relationship to tradition; and the definition of modernity. He is represented by the Sokyo Gallery, Kyoto, Japan.



© María Oriza Pérez

María Oriza Pérez

Née en 1964, María Oriza Pérez vit et travaille à Madrid. Elle a suivi des études d'art à la Francisco Alcantara Ceramics School de Madrid et si son propos était d'embellir sculptural, ce n'est qu'à la fin des années 80 que la céramique devint son matériau exclusif d'expression. María Oriza est l'héritière de la céramique modulaire en vogue dans les années 70, en particulier en France autour du groupe *Le Mur vivant* et de cette symbiose entre architecture et céramique, si réelle en Espagne.

Born 1964; lives and works in Madrid. María Oriza Pérez studied at the Francisco Alcantara Ceramics School in Madrid. While her original interest was sculpture, in the late 1980s she took ceramics exclusively as her expressive medium. She is an exponent of the modular ceramics that were particularly prevalent in the 1970s (especially in France with the *Le Mur vivant* group) and of the characteristically Spanish symbiosis between architecture and ceramics.

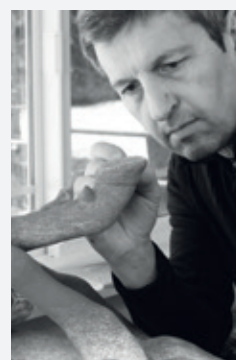


© Ross Photography

Peter Pincus

Né en 1982 à Rochester, NY, Peter Pincus sort diplômé de l'Alfred University en 2011 (Master en céramique). C'est là qu'il fit la connaissance de Laurie, son épouse, alors qu'elle étudiait la gérontologie. Dix ans plus tard, les choses ont évolué. Tous deux travaillent ensemble à l'atelier et si les rôles sont strictement répartis, projets et décisions sont pris collectivement. Peter Pincus enseigne actuellement au Rochester Institute of Technology. Peter Pincus est représenté par Ferrin Contemporary, Massachusetts (USA).

Peter Pincus: Born 1982, Rochester, NY (USA). Peter Pincus received his MFA in ceramics from Alfred University in 2011. It was there he met Laurie, now his wife, who was studying gerontology. Ten years later, the two of them work together in their studio. While their roles are strictly delimited, their projects and decisions are arrived at mutually. Peter Pincus currently teaches at the Rochester Institute of Technology. Peter Pincus is represented by Ferrin Contemporary, Massachusetts (USA).



© Living Walls Tile

David Regan

Né en 1964 dans l'Etat de New York, David Regan réside dans le Montana, USA, et enseigne la céramique au Flathead Valley Community College. Résident-Lauréat de la Fondation Archie Bray de 1986 à 1988, titulaire d'un Master à Alfred University (NY) en 1990, il s'installe dans le Montana en 1991 et obtient le prix de la Fondation Virginia A. Groot en 2011. Sa manière de s'emparer des sujets de société et d'être un écho engagé de son temps, son style très pictural et identifiable entre tous, l'ont conduit à une reconnaissance rapide. Il a été représenté par les plus prestigieuses galeries d'art dévolues à la céramique contemporaine aux États-Unis, à savoir la Garth Clark Gallery, la Barry Friedman Gallery et la Frank Lloyd Gallery.

Born 1964, New York State (USA); lives and teaches ceramics at Flathead Valley Community College in Montana (USA). He was a resident at the Archie Bray Foundation from 1986 to 1988 and received his MFA from Alfred University (NY) in 1990. He settled in Montana in 1991 and received the Virginia A. Groot Foundation Prize in 2011. His approach to social themes, commitment to reflecting the era in which he lives, and highly recognizable pictorial style quickly brought him recognition. He has been represented by the most prestigious contemporary ceramic art galleries in the United States: the Garth Clark Gallery, the Barry Friedman Gallery, and the Frank Lloyd Gallery.



© Yū Tanaka

Yū Tanaka

Née en 1989 à Kyushu, Yū Tanaka fit son apprentissage céramique à la Saga University à Kyoto. Ce n'est que la deuxième fois que le public français a l'opportunité d'apprécier son travail, après que le Musée Guimet l'eut présentée dans le cadre de son exposition dédiée aux femmes céramistes japonaises, *Toucher le feu*, en 2022. Elle est représentée par la galerie Joan B Mirviss LTD, New York, NY (USA). Son travail illusionniste et lumineux séduit aujourd'hui de plus en plus l'Occident et notamment les États-Unis.

Born 1989, Kyushu, Japan. Yū Tanaka received her training in ceramics at Saga University in Kyoto. This is only the second time that the French public has had the opportunity to appreciate this artist's work. The Musée Guimet, Paris presented one sculpture in their 2022 exhibition *Toucher le feu* devoted to Japanese women ceramists. She is represented by Joan B Mirviss LTD, New York, NY (USA). Her brilliant, illusory work is increasingly appreciated in the West, particularly in the United States.



© Asuka Tsuboi

Asuka Tsuboi

Asuka Tsuboi est décédée le 26 août 2022, à l'âge de 90 ans. Il est rare que la Fondation Bernardaud fasse ce choix d'exposer des artistes disparus, mais les premiers contacts ayant été pris avant le décès de l'artiste, il nous parut impérieux de poursuivre et de donner à voir ce travail impressionnant quoique très méconnu en Europe. Diplômée de la très progressiste école des filles de Jiyu Gakuen (Tokyo), élève de l'illustre *Trésor vivant* Kenkichi Tomimoto, figure éminente de la première génération des femmes céramistes au Japon, Asuka Tsuboi fut la leader charismatique du groupe *Joryū Tōgei (Women's Association of Ceramic Art)* fondé à Kyoto en 1957, à une époque où les femmes potières étaient encore rares au Japon. En 2004, elle reçut la médaille d'or de la Société japonaise de céramique et en 2014 le *Kyoto City Person of Cultural Merits Prize* très exceptionnellement attribué aux personnes dont la contribution culturelle fut jugée des plus significatives pour son pays. Son œuvre est défendu par la Sokyo Gallery, Kyoto, JP.

Died August 26, 2022, aged 90. The Fondation Bernardaud rarely exhibits the work of deceased artists. However, having first approached Asuka Tsuboi before she died, we felt it crucial to continue our efforts to publicize her impressive work, still so little known in Europe. Asuka Tsuboi graduated from the very progressive girls' school Jiyu Gakuen (Tokyo) and studied with the illustrious Living National Treasure Kenkichi Tomimoto, an eminent figure among the first generation of Japanese women ceramicists. She was the charismatic leader of the *Joryū Tōgei* group (Women's Association of Ceramic Art), founded in Kyoto in 1957, at a time when women potters were still rare in Japan. In 2004 she received the highest distinction awarded by the Japanese Ceramic Society and in 2014 the Kyoto City Person of Cultural Merit Prize, bestowed very exceptionally to those whose cultural contribution is judged most meaningful to their country. Her work is preserved by the Sokyo Gallery, Kyoto, Japan.

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 Coréenne** – 2016
- **C'est le bouquet !** – 2017 – flowers in ceramics
- **Sans les mains !** – 2018 – new technologies applied to ceramics.
- **Céramiques Gourmandes** – 2019
- **Beautés Equivoques** – 2020
- **Esprits libres** – 2021
- **1400°C. Porcelaine et moi, émois** – 2023

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...

Yū Tanaka
Tsutsumimono 22Y-3
2022
Grès de Shigaraki /
Shigaraki stoneware
© Yū Tanaka



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, 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 œuvres venues du monde entier créées 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 Céladon** – 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
- **Beautés Equivoques** – 2020
- **Esprits libres** – 2021
- **1400°C. Porcelaine et moi, émois** – 2023

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 à Taipei
 - le CODA aux Pays-Bas
 - la Cité de la céramique à Sèvres
 - le musée Ariana à Genève
 - et le Victoria and Albert Museum à Londres...



Jun Kanedo.
Untitled,
 Grès émaillé façonné à la main/
 Hand built and glazed stoneware
 Dango, 2017
 © Colin Conces

renou
 arts plastiques
 à l'échelle
 nouvelle-naissance
 ASTRE

Couverture: Rose of Time María Oriza Pérez
 Graphisme: Gérard Métaosse - traduction: Phoebe Green