

17 JUN. - 17 SEP. 2023



ENAMEL AND BODY / CERAMICS



2023年夏、エルメス財団は、自然素材を巡る職人技術や手わざの再考、継承、拡張を試みる「スキル・アカデミー」の一環として、書籍『Savoir & Faire 土』を岩波書店より出版いたしました。本書は、アクト・スッド社と弊財団の共同編集による仏語版『Savoir & faire La terre』(2016)から選ばれたエッセイやインタビューの翻訳と、日本の作家による8つのオリジナルテキストやインタビュー、ポートフォリオが掲載されています。本書籍の刊行を記念し、銀座メゾンエルメスフォーラムでは、関連する陶芸作品を集めたグループ展「エマイユと身体」を開催しました。本展では、陶芸に用いられ、火と空気によってガラス質へと変容するエマイユ(釉薬)という素材に注目しながら、粘土と身体との関係を考察します。7人のアーティストたちは、それぞれ、エマイユがもたらす色彩や光沢、強度などの効果を用いながら、制作の手を進めます。やがて、造形物は身体と融合してゆくかのように、しかし火によっていったん分かれたれ、新たな生命を抱きながら出現するようにも感じられます。エマイユが悠久の時を奏でるジャン・ジレル(1947年フランス・サヴォア県生まれ)の風景画、光沢を持つなめらかな表面から感情が誘い出されるフランソワーズ・ペトロヴィッチ(1964年フランス・シャンベリー生まれ)の動物たち。安永正臣(1982年大阪府生まれ)の造形は、灰や骨が私たちの身体の一部であることを思い出させ、シルヴィ・オーヴレ(1974年フランス・パリ生まれ)のフェティッシュな箒は、私たちの日常的な儀式をユーモラスに振り付けます。また、エマイユがもたらす被膜効果は、私たちの身体を保護する皮膚や幼少期の隠れ家を想起させます。ユースケ・オフハウス(1985年東京都生まれ)は、自分の記憶だけを頼りに小さな建築物を建て、内藤アガテ(1986年スイス・モルジュ生まれ)は、セラミックの儚さと共に生きるために、あるいはそのパフォーマンス的な器の中に隠れるために作品を用いるのです。大地や水に還元されるかのような小川待子(1946年北海道生まれ)の白い地層は、ひびや欠けに現れるエネルギーとともに、私たちを原始の豊穡さで包むでしょう。

In summer 2023, the Fondation d'entreprise Hermès published in Japanese the book *Savoir & Faire: Tsuchi, La terre*, a book published by Iwanami Shoten, as part of its Skills Academy program, which seeks to rethink, share, and expand artisanal skills and craft surrounding various natural materials. The book features translations of selected essays and interviews and portfolios from the French edition, *Savoir & Faire: La terre* (2016), jointly edited by Actes Sud and the Fondation, as well as eight original texts by and interviews with Japanese artists. To celebrate the publication of the book, Ginza Maison Hermès Le Forum presented the group exhibition “Enamel and Body / Ceramics” featuring related ceramic works.

This exhibition examines relationships between clay and the body, focusing specifically on enamel (also known as *uwagusuri* [glazing compound]), which is transformed by fire and air into a vitreous material used in ceramic art. Each of the seven artists skillfully employ the different effects of enamels in their work, such as colors, glazing and increased strength. In the process, the pieces seem to undergo a gradual fusion with the body, yet momentarily separated by fire, also appear to be emerging anew, embodying a new life. These are Jean Girel's (b. 1947, Savoy, France) landscapes rendered with timeless enamels and Françoise Péetrovitch's (b. 1964, Chambéry, France) animals that stir our emotions with their smooth, lustrous surfaces. Masaomi Yasunaga's (b. 1982, Osaka, Japan) sculptures remind us that ash and bone are part of our bodies, and Sylvie Auvray's (b. 1974, Paris, France) fetishistic broom objects choreograph our daily rituals with a touch of humor.

The coating effect of enamel also evokes a protective skin covering the body, or a childhood hideout. Yusuké Y. Offhause (b. 1985, Tokyo, Japan) builds small architectural structures from within his own memory, while Agathe Naito (b. 1986, Morges, Switzerland) employs her works to coexist with the ephemeral nature of ceramics or hide within performative vessels. And the white strata of Machiko Ogawa (b.1946, Hokkaido, Japan), which appear to be reduced to the primal elements of earth and water, envelop us in a sense of primordial abundance, with the energy that manifests itself in the cracking and chipping of the works.



1947年、サヴォア県(フランス)生まれ。

現在、クリュニー近郊に自身で窯を構え、制作を行う。

14歳から伝統的な陶芸を学び、パリで造形美術の学位を取得した後、画家として活動を始めたが、中国宋王朝時代の陶芸に魅了され、1975年以降、陶芸のみに専念することを決意する。以来「曜変天目」の探求を続け、西洋の技術と極東の伝統が融合した作品を生み出している。2000年にフランス人間国宝(メートル・ダール)に認定。

日本では、東京国立博物館「フランス人間国宝展」(2017)で展示を行うほか、大阪市立東洋陶磁美術館、故宮博物院(中国)、国立セーブル装飾美術館(フランス)、パリ装飾美術館(フランス)、サンカントネール美術館(ベルギー)、パウアー財団(スイス)、国立故宮博物院(台湾)、高麗青磁博物館(韓国)などで世界各地の多数の博物館に作品が所蔵されている。

ジャン・ジレル

Jean Girel

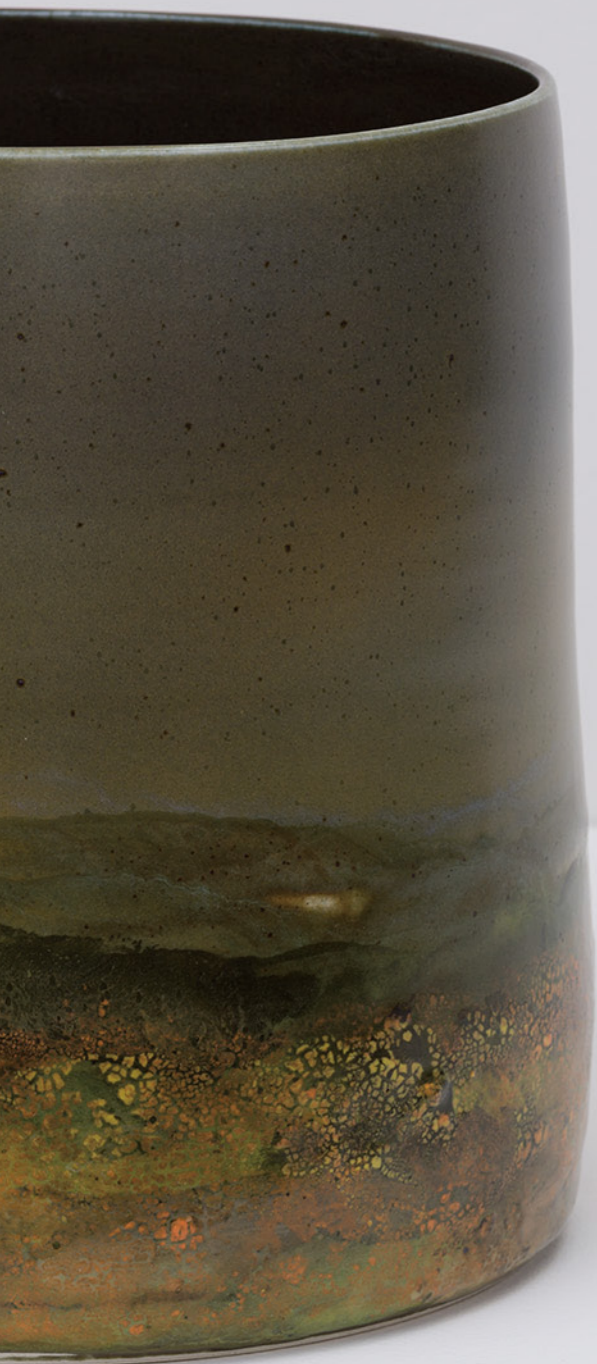
Born in 1947 in Savoy, France.

Works at a kiln he designed and built near Cluny.

Girel began learning the traditional potter's craft at the age of 14, and after completing a degree in visual arts in Paris he became active as a painter. However, since 1975, after discovering the beauty of Chinese Song dynasty ceramics, he decided to dedicate himself exclusively to ceramics. Since then, he has been exploring yohen tenmoku glazes, creating works that fuse Western techniques with East Asian traditions. Girel was awarded the prestigious French title of Master Craftsman in June 2000.

His works are in the collections of numerous museums worldwide, including the Museum of Oriental Ceramics, Osaka (Japan), the National Palace Museum (China), Sèvres - Manufacture et Musée nationaux (France), Musée des Arts décoratifs (France), the Art & History Museum (Belgium), the Baur Foundation - Museum of Far Eastern Art (Switzerland), the National Palace Museum (Taiwan), and the Goryeo Celadon Museum (South Korea).





ジャン・ジレル

陶芸家、フランス人間国宝(メートル・ダール)

画家の経歴

私は10歳で陶芸を始めました。ピカソの創造性と自由さは、同一世代の人々皆に強烈なインスピレーションを与え、ヴァローリスがその中心地となりました。しかし、施釉陶器とファイアンス焼きのこの土地において、私が個人的に魅了されたピカソの追従者たちは、素材に焦点をあて、ファイアンス焼きの色彩の生々しさを、過焼成によってやわらげストーンウェアを思わせる効果をもたらした作家でした。その当時から、すでに高温に心を惹かれており、私の陶芸家としての運命はすでに定まっていたのです。

両親が心配するので、「安定した仕事」を得るために造形芸術の学士号を取り、数年間教えました。その間も陶芸をやめることはありませんでしたが、多くの時間とエネルギーを絵画に注いでいました。

この分野での私の師はニコラ・ド・スタール、セザンヌ、スラージュヤ、ブッサンやロイスダール、特にパティニールのように、雲と風景のマッサの間のバランスで、いわばタブローの石積み工事を行っていた画家たちでした。私はフランドル派の画家たちのように自分のパネルや膠、地塗り液、下地を準備し、顔料を粉末にし、地塗りをし、次に厚塗りをし、最後にグラッソ(上塗り)をしていました。

職人のように下準備をする時間は、私にとって必要不可欠な一種の瞑想の時間でした。しかし、こういった職人的な手作業の段階の後で……あるいはその段階にもかかわらずというべきでしょうか……、絵を描くというのは、レオナルド・ダ・ヴィンチがいみじくも言ったように、「cosa mentale」、すなわち何よりも精神的な作業であることに変わりはなく、常に不安と不満が予想されるのです。(後略)

陶芸の道

私はまた、精神的なものよりも基本的なもの、つまり素材とその変容と取っ組み合いをする必要を感じていました。宋王朝時代の陶器に出会ったのはこの時期で、パリのギメ東洋美術館でのことでした。その時、はっきり分かったのです。私がキャンバスに求めていたものは、鉢で実現できるはずだと。そこで絵画をやめ、高温で焼く陶器に専心することにしました。中国の宋王朝の陶器と、それに深い影響を受けていたシャブレやデクールなど20世紀初頭の陶芸家たちから影響を受けたタイプの陶器でした。絵筆を捨てたことを後悔したことは一度もありません。

分子式と一連の試験管の限界をすぐに悟った私は、溶融、 casting、沸騰、釉薬の縮れ、偏析……といった製陶に含まれるあらゆる現象の素晴らしく挑発的な世界の研究に全身全霊で取り組みました。それらは私たちの世界をつくりあげた普遍的な現象であり、今も世界をつくり、壊し続けているものです。私は窯出しのたびに、大きな可能性が広がっていて、素晴らしい驚きが待ち受けていると感じます。(後略)

Jean Girel

Ceramist, the Living Treasures of France (Maître d'art)

The Making of a Painter

I first got into ceramics at the age of ten. Picasso's inventiveness and freedom of expression were a powerful source of inspiration for an entire generation, and Vallauris became the centre for it. However, in that land of glazed pottery and earthenware, the followers of Picasso who fascinated me personally were those who took an interest in the material itself, tempering the rawness of earthenware colours by over-firing them, creating effects similar to stoneware. The appeal of high temperatures was already there, and my calling as a ceramist was already established.

The need to have a "real job," as parental worry dictated, led me to earn a three-year plastic arts degree and to teach for a few years. I never gave up ceramics during that time, but I devoted a great deal of time and energy to painting.

My masters in that discipline were Nicolas de Staël, Cézanne, and Soulages: painters who performed a kind of masonry on the canvas that I recognised from the works of Poussin, Ruysdael, and especially Patinir, in a balance between the masses of clouds and the space occupied by the landscape. Like the Flemish painters, I prepared my panels, primers, coatings and backgrounds; I ground my colours and developed the base coats, then the impastos and, to finish, the glazes.

To me, the time spent preparing the materials was like an essential meditation period. But even with – or, rather, despite – these preliminary artisanal tasks, painting, as Léonard put it so well, remains a "cosa mentale": something that is above all mental, which therefore implies perpetual anxiety and dissatisfaction. [...]

A Vocation in Ceramics

I also had a need that was elemental rather than mental: a need to come to grips with material and its transformation. It was at that time that I first encountered Song ceramics, at the Guimet Museum in Paris. I realised something obvious: what I was seeking out on canvas was something that I needed to put into a bowl. I relinquished painting to consecrate myself to high-temperature ceramic, greatly influenced by Song Chinese ceramics and those of the ceramists of the early 20th century – Chaplet or Decœur, whose works are also pervaded by that influence –, and I never looked back.

I quickly became aware of the limitations of molecular formulas and rows of test tubes, so I turned my research to the wondrous inducements of all those ceramic phenomena: fusion, streaking, boiling, resistance, immiscibility. The same universal phenomena that shaped our universe and that continue to make and destroy it. Each time that I opened the kiln, I perceived the immensity of the scope of possibilities, and I anticipated that the greatest surprises were yet to come. [...]





テーマとしての自然

(前略)このような素材や焼成、冷却の方法のヒントは製陶術のノウハウにではなく、私の興味が赴くところどこでも見出されます。地質学、鉱物学、火山学はもちろんのこと、ピエール・ジル・ド・ジェンヌの泡や玉や波についての著作や、砂糖の状態について研究する有名なパティシエからもヒントが得られます。水、有機物、シリカの働きには、スケールの違いはありますが、性質の違いはありません。ブイヨンに浮かぶ目のような油の粒とターコイズ色のケイ酸塩の湖に浮かぶオレンジ色のリン酸塩の島は、同じ法則に従っているのです。

風景

工房を取り巻く風景の広大さを再発見したのと時を同じくして、私が40年間待っていた出来事が起こりました。最初の純粋な風景画家であり、風景絵画の先駆者かつ比類なき天才、フランドル派の画家ヨアヒム・パティニールの全作品の展覧会です。

私はすでに、この巨匠あるいはその模倣者の作品をどんな小さなものでも見るために、ヨーロッパのほとんどの美術館を巡っていました。2007年にプラド美術館で開催された回顧展では、1週間この天才の世界に没入することができ、陶磁器についての考えが覆されました。岩と雲の対話、その濃淡、後景の空気の鉱物の裂け目、三次元に深みを与える面の重ね。画家としての私を常に魅了していたこれらのことが製陶にも入ってきて、新しい道を指し示してくれたのです。私は長い間、青磁という翡翠色の原料で地と水の関係を、「野うさぎの毛皮」で地と火の関係を表現しようと模索してきましたが、パティニールは地と空のマリアージュを示してくれたのです。そこで、第三の出会いのための新しい施釉の戦略が必要となりました。グラスシを重ねていく必要がありましたが、しかし製陶においては、どろどろの不透明な層が焼成によってガラス化し、窯出しの際に初めて透明になるため、作業中は完成形が見えません。もうひとつの問題は、細部を表現するための原料を探すことでした。限りなく大きな広がりには限りなく小さな細部があってこそ現れてくるからです。また、釉薬における偶然の側面、鉱物の層を貫いて空気を通す裂け目ができるよう配慮す

Nature as a Theme

[...] Of course, the paths that lead to these materials, firing methods, and – least of all – cooling methods are not to be found in ceramics knowledge alone. Rather, they arise wherever curiosity takes me: geology, mineralogy, and volcanism, of course, but also in books by Pierre-Gilles de Gennes about bubbles, beads, and waves, or in the way that great pastry chefs work with the various states of caramelisation. There is a difference of scale – but not of nature – in the reactions of water, organic substances, and silica. Blobs of grease floating in soup obey the same laws as orange droplets of phosphate that float in a lake of turquoise silicate.

Landscapes

My rediscovery of the vast landscape around the workshop coincided with an event for which I had been waiting for forty years: an exhibition of the comprehensive works of the Flemish painter Joachim Patinir, the first pure landscape painter, a pioneer and an unsurpassed genius of the genre. I had already explored most of the museums in Europe

to uncover even the most minor works by this master, or any of his emulators. The retrospective held by the Museo del Prado in 2007 made it possible for me to immerse myself in the virtuoso's universe for a full week, which completely disrupted my ceramic projects. The dialogue between rocks and clouds, their densification and dissolution, the gaps in the relief visible through the atmosphere of the background, the overlapping of layers that bring depth to the third dimension: these had always fascinated me as a painter, and they filtered into my ceramic work, dictating a new path. For many years I had explored the relationship between earth and water using celadons and jade textures, the relationship between the earth and water using "hare's fur" glaze. Patinir showed how to explore the relationship between the earth and the air. And so my task was to develop a new enamelling strategy that could express a third dimension. I became aware that I would have to proceed through glazing, but such work is performed blindly in ceramics, since the transparency is only revealed when the piece is removed from the kiln, when the fire has vitrified the muddy, opaque coats. Another challenge appeared when I sought to decorate materials in detail: the infinitely large only became clear in the presence of

ることも必要でした。パティニールの作品の隠者が住まう、地平線に開いたあの洞穴のように。(後略)

色

私は長年、使う色を限定していました。宋王朝の陶工のように、粘土、岩、灰などの天然の原料に含まれる鉄の色だけを用いていたのです。鉄はその状態や割合、釉薬の成分や、焼成と特に重要な冷却の仕方などによって、極めて幅の広い、無限と言っていいほどの色彩を見せます。しばしば、鉄は色料による発色ではなく、構造色としての発色をします。「月の青」と呼ばれる深い青は、青色を散乱する2つの透明な液体の層の分離から生じるもので、大気が太陽のスペクトルの一部を散乱して空が青く見えるのと同じです。一方、黒地に虹色の輝きをのせた「野うさぎの毛皮」のエマイユは、蝶の羽に見られる光の回折に似ています。風景の中で、私はこれらの現象を併せて用い、また鉱物化学によって可能になったさまざまな酸化色素、特にコバルトとクロムを組み合わせることにより、コバルトのどぎつい青を「焼いて」、あのパティニール独特の青を生み出しました。(後略)

風景の構築

「パティニールへのオマージュ」の風景シリーズには、陶器の特性を損なうことなく絵画の平面に相当するものを与えてくれる2つの形を選びました。面が360度ぐりと回る一種の円筒である桶と、古代中国の翡翠細工「壁(bi)」から着想を得た円盤形の壁かけです。中央の穴をしっかりと保つよう注意しました。私にとって陶磁器とは、空白を形で囲む芸術だからです。この中央の穴がなければ、これらの円盤はルネサンス期の円形画「トンド」のようになってしまうでしょう!

土は工房で準備した磁器で、最大限に正確に色を出すことができます。私は最初から磁器を好んできました。当時は素焼が幅を利かせていたのですが、短い間ですが画家として活動していた頃、厚いジュートのキャンバスよりも、白くて滑らかな支持体を好んでいました。色は明るい地の上で引き立つことを、中国人は磁器で昔から理解していました。ファイアンス焼職人が白い錫釉で理解していたように。これらの支持体の上に、バルボティエヌ陶器の作品を制作したシャブレヤ、昔の巨匠の絵画を見事に模写することができたセーヴル製陶所の絵師のように筆を使って風景を描くというわけではなく、空には軽やかな釉薬を、遠景には溶けて霧散するような釉薬を、近景には大地を感じさせるしっかりとした釉薬を探します。端的に言えば、素材に働いてもらうということです。(後略)

ジャン・ジレル、フィリップ・ウォルター「エマイユフランス人間国宝と化学者の対話」(『Savoir & faire La terre』、アクト・スッド社、2016年)295～306頁より抜粋



the infinitely small. So I had to create flaws and breakages in the surface to prepare for the enamel, making it possible to penetrate the layers of minerals to allow the air to pass, just as it flows through the open-air caves on the horizon where Patinir's hermit lives. [...]

Colours

For a long time, I worked with a limited palette like the Song potters, only using the colours of iron that naturally exist in natural materials such as clay, rock, and ash. But iron can create an infinite spectrum of shades, depending on its state, its proportion, the compounds in the coating, and the firing – and especially cooling – protocol. In many cases, it does not behave as a pigment colour but as a structural colour. The deep blues known as “lunar blues” result from the separation of phases of two transparent liquids that release a blue colour, just as the atmosphere diffuses a portion of the sun's spectrum to create a blue sky. The rainbow iridescence against a black background in my “hare fur” enamels are caused by a diffraction similar to the phenomenon observed on butterfly wings.

In landscapes, I combine all these phenomena and all the pigmenting oxides that mineral chemistry offers, and particularly cobalt and chromium, which I mix to “burn” the overly harsh blue of cobalt to obtain that very special Patinir blue. [...]

Building the Landscape

For my landscapes paying tribute to Patinir, I opt for two shapes of support that provide me with the equivalent of a canvas surface without denying their pottery character: pots with cylindrical shapes where the scene unfolds across a 360° plane, and mural disks inspired by ancient Chinese jades *bi*. With the disks, I am always careful to leave a central hole, since for me the definition of ceramics is the art of surrounding emptiness with a shape. Without the empty centre, the disks would simply become *tondi* paintings, like those of the Renaissance!

The base is porcelain prepared at the workshop, which allows maximal precision in the development of colours. From the beginning of my career, I have preferred porcelain, despite stoneware being all the rage. In my brief experience as a painter, I preferred the whitest, smoothest surfaces rather than thick, fibrous jute canvases. Colour is best revealed against a luminous background, as the Chinese were quick to perceive with porcelain and with white enamel on tin. On this type of support, the idea is not to paint the landscape as a painter would, with brushes, as Chaplet in his slips or the painters of the Sèvres manufacture who managed to perfectly copy the works of old masters. Rather, I seek out airy coats for the skies; vague, diffused veils for the distance; and earthy, solid textures for the foregrounds. In a word, I let the texture do the work. [...]

Excerpt from Jean Girel, Philippe Walter “Les ‘Émaux’: Dialogue entre un Maître d'art et un chimiste,” *Savoir & faire : La Terre*, Edited by Hugues Jaquet, © ACTES SUD/ Fondation d'entreprise Hermès, France, 2016, pp.168-187



1946年、北海道生まれ。

現在、神奈川県湯河原町を拠点に活動。

東京藝術大学工芸科卒業後、1970年からパリ国立高等工芸学校を経た後、人類学者の夫の助手として西アフリカ各地へ渡り、同地で陶芸を学ぶ。鉱物の美しさの中に「かたちはすでに在る」という考え方を見いだした小川は、ひびや欠け、釉薬の縮れなどの性質を生かし、つくることと壊れることの両義性を内包する「うつわ」として、始原的な力を宿す作品を制作している。東京国立近代美術館、神奈川県立近代美術館、豊田市美術館、東京オペラシティ アートギャラリー、ギメ美術館(フランス)、カタール国立博物館、メトロポリタン美術館(米国)、ボストン美術館(米国)、ヴィクトリア&アルバート美術館(英国)、岐阜県現代陶芸美術館、愛知県陶磁美術館、北海道立近代美術館、イェール大学美術館(米国)、アッシュモolean博物館(英国)など国内外多数の美術館に作品が収蔵されている。2008年、第58回芸術選奨文部科学大臣賞受賞。

小川待子

Machiko Ogawa

Born in 1946 in Hokkaido, Japan.

Lives and works in Yugawara, Kanagawa, Japan.

After graduating from Tokyo University of the Arts, Department of Crafts, she studied at École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art in Paris starting in 1970 and subsequently traveled throughout West Africa as an assistant to her husband, an anthropologist, and studied ceramics there. Ogawa arrived at the concept that "form already exists" in the beauty of minerals, and makes use of cracks, chips, and shrinkage of glaze to create "vessels" that convey the ambiguity of creation and destruction and are imbued with primordial power.

Her works are in the collections of many museums such as the National Museum of Modern Art, Tokyo (Japan), the Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama (Japan), the Toyota Municipal Museum of Art (Japan), Tokyo Opera City Art Gallery (Japan), Musée Guimet (France), the National Museum of Qatar, the Metropolitan Museum of Art (USA), the Museum of Fine Arts, Boston (USA), the Victoria and Albert Museum (UK), the Museum of Modern Ceramic Art, Gifu (Japan), the Aichi Prefectural Ceramic Museum (Japan), Hokkaido Museum of Modern Art (Japan), Yale University Art Gallery (USA), and Ashmolean Museum (UK). Awards include the 58th Minister of Education and Culture Award for Fine Arts in 2008.











1964年、シャンベリー(フランス)生まれ。
 現在、ヴェルヌイユ=シュル=アヴルを拠点に活動。
 陶芸、ガラス、淡彩画、絵画、版画、映像など多様なメディアを用いて作品制作を行う。動物や花など生命体が宿る作品には、親密さ、生の断片、消失と同時に二重性、移行、残虐性といったテーマが通底している。従来の境界を弄び、流動性を重んじ、いかなる解釈からも逃れていくギミックに溢れ、曖昧な世界を果敢に侵略する。
 ロマン主義博物館(フランス、2023)、フランス国立図書館(2022-2023)、エレヌ&エドゥアール・ルクレール財団(FHEL)(フランス、2021-2022)、ルーヴル美術館ランス別館(フランス、2018)などフランス国内外で多数の個展、グループ展に参加。ポンピドゥー・センターの子どもギャラリー(フランス)、西岸美術館(中国)、ノール県立パレエ・カンパニー(フランス)など、大型の壁画や集作の制作も行う。ポンピドゥー・センター公共情報図書館(フランス)、フォールリンデン美術館(オランダ)、国立女性美術館(米国)、イエーニッシュ美術館(スイス)などにコレクションとして収蔵。

Born in 1964 in Chambéry, France.
 Lives and works in Verneuil-sur-Avre, France.
 Pétrovitch employs a variety of media including ceramics, glass, ink washes, painting, printmaking, and video. Themes of intimacy, fragments of life, and disappearance, as well as duality, transition, and cruelty run through her work, which is inhabited by animals, flowers and beings. She employs sleight of hand to elude interpretation, intrepidly venturing into an ambiguous world while playing with conventional boundaries and cherishing fluidity.
 Pétrovitch has held numerous solo exhibitions in France, including at Musée de la Vie romantique, Paris (2023), Bibliothèque nationale de France, Paris (2022-2023), FHEL (Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la Culture), Landerneau (2021-2022), the Louvre-Lens annex (2018), and abroad. She has also produced monumental wall drawings and large format ensembles for the Galerie des Enfants at the Centre Pompidou (France), the West Bund Museum (China), Ballets du Nord (France) and other sites. Her works are in collections including those of Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou (France), the Voorlinden Museum (the Netherlands), the National Museum of Women in the Arts (USA), and the Musée Jenisch Vevey (Switzerland).

フランソワーズ・ペトロヴィッチ

Françoise Pétrovitch

私はよく技法を変えますが、私は陶芸家でも映像作家でもなく、イラストレーターかもしれません。技法についてしばしば質問を受けますが、その質問を避けるのも、自分の本質に戻るための方便だったのかもしれませんが。なぜならこれは自由についての質問でもあり、つまり、素材とその変化のプロセスが、どの時点において、制約や困難というより、むしろ自由を支えるものであると言えるのか、ということなのです。

Interestingly, that question calls freedom into question. I move from technique to technique: I am neither a ceramist nor a video-maker. In fact, I might be an illustrator at heart. People always ask me about technique, and that answer might have been a way to avoid that question and refocus the conversation. At the same time, I also see it as a question of freedom: at what point can we consider that a medium and its transformation processes offer freedom, rather than posing a limitation or an obstacle?



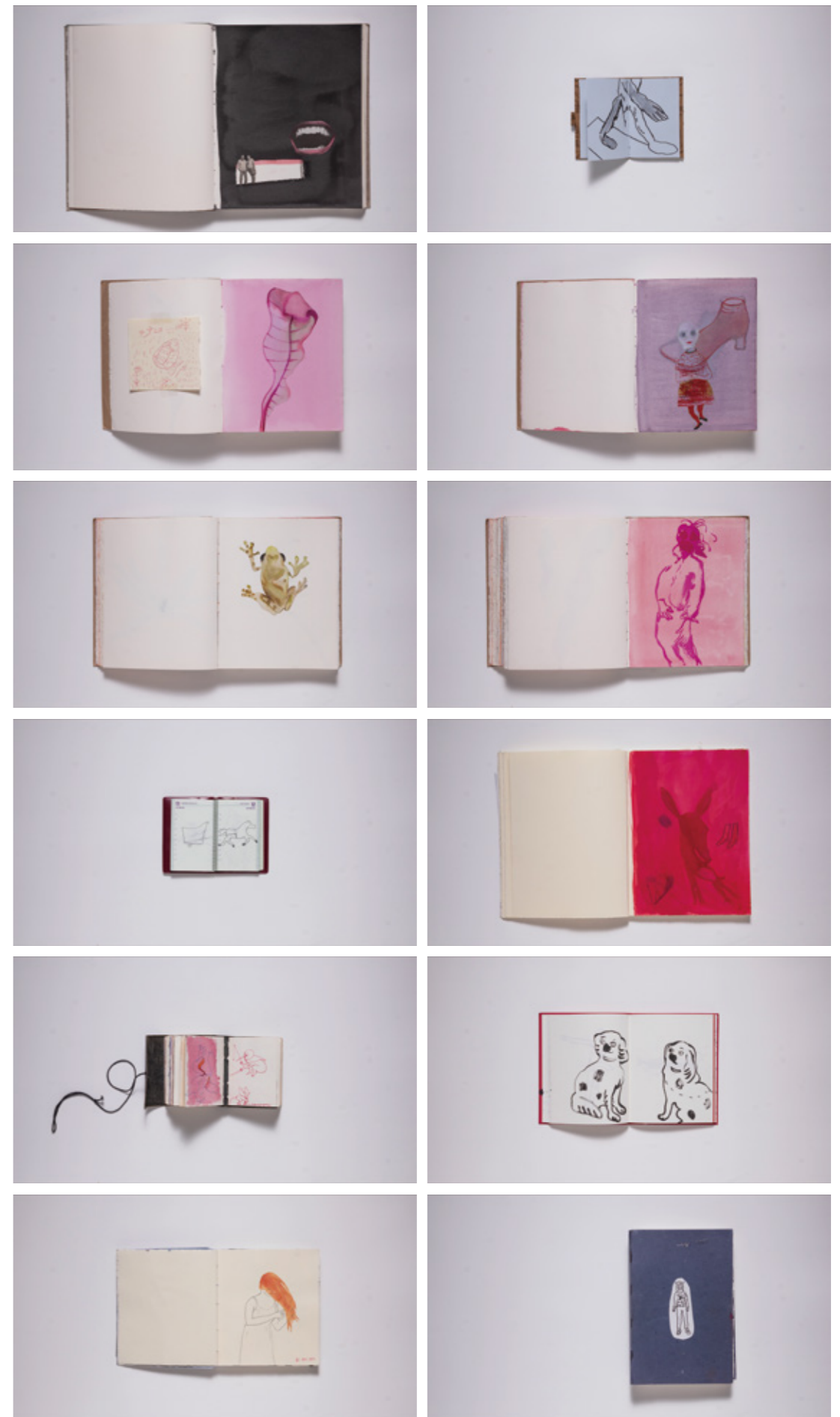


陶芸は、ドローイングのように一枚の紙と鉛筆で行う手法とは異なり、
 (乾燥時間、焼成、段階的な釉薬の塗布など)その変化の物質的な偶発性であるため、
 自発的に進めることができません。そのことには、どのように向き合っているのでしょうか？

陶芸の場合は、待機を余儀なくされます。しかし、距離をとることもまた、その技術の中で、要求され、認められているのです。まず、最初に粘土に手を入れるとき、私たちは「内側」にいます。焼きの段階に入ると、待たされ、距離をとることで、再発見が促されます。時間という距離を置いて作品を見直すことは、非常に貴重なことです。素材に与えられた時間によって、素材は変化するのです。これはまた物理的な距離です。窯の中に作品を置くことは、シンプルに言えば離別でもあります。彫刻と離れる、そう彫刻はもうアトリエにはいない、つまり彫刻と私はお別れしたのです。

Ceramics does not allow such minimal resources as drawing does – a sheet of paper and a pencil –, and does not provide an opportunity for the same spontaneity by virtue of its material considerations (drying time, firing time, the coat-by-coat application of enamel, and so on). How do you approach that?

Ceramics is often a waiting game. However, it is good to step back through these techniques. They both require and allow distance. As much as ceramics requires a “hands-on” approach at the beginning of the project – with hands literally in clay –, the firing process requires waiting, compelling a distance which leads to a rediscovery. Seeing your work again after closing the distance of time is priceless. Closing the distance of time imposed by the very material that transformed it. It also involves a physical distance: you place the object in the kiln, and it creates the feeling – however simple it may seem – of separation. Separation from the sculpture, where it is no longer in the workshop, and we are no longer in contact with it.



陶芸を始めたのはいつ頃ですか？

振り返ってみて、陶という素材を初めどのように理解したのでしょうか？

陶芸に進んだのは、その表面に惹かれたからです。陶器のつや、透明感、虹色の輝きに興味を持ちました。光沢と超光沢を手に入れることができるからです。いずれにせよ、ニュアンスと効果の豊かな遊びがあるのです。魔法のようなものです。大きな淡彩画や絵画とは異なり、私が釉薬を塗るのではありません。釉薬は粉状で、その質感も色も最終的な仕上がりとは関係ありません。想像力を働かせ、待ち、成り行きに身を任せることで、目先のコントロールが利かない分、希望を持つことができます。そういう意味では、釉薬に身を任せてみるのもおもしろいかもしれません。仕上がりは唯一無二で、レジンや他の素材では絶対に見られません。他にはないものなのです。

When did you begin your work with ceramics?

Can you go back over the first steps of your approach to the medium?

I was attracted to ceramics for its surface effects. The glazing, transparency, and iridescence of ceramics appeals to me. It is possible to achieve a sheen or a high shine. In any case, it offers a very extensive play on nuances and finishes. It's quite magical. Unlike my use of washes and paintings, the use of enamel is not fully under my control. Enamels are applied in a powder form that has nothing to do with the final texture or colour. Using them requires imagination, patience, and surrender, and yet it allows for hope, since there is less immediate control. For that reason, it is compelling to allow enamel to take the lead. The result is rather unique, and it absolutely does not resemble resin or any other medium: it is inimitable.





淡彩画について「私たちは水に運ばれている」とおっしゃっていますが、
(釉薬でも)同じ現象は見られるのでしょうか？

ちょっと違います。淡彩画では描いている時に水に運ばれます。存在感、液体の存在感があります。つまり、水と一緒に作業し、水の中でも作業するということです。ガラス化については、何が起こるかを予測します。私たちは、まったく異なるところに身を置いているのです。それで作業をするのではなく、それを望んで作業をするのです。この距離もあるし、もちろん火のコントロールもあります。

You say that when using a wash, you are “carried along by the water.”
Is that the same phenomenon (when using enamels)?

It's a little different. When using a wash, the water carries you along as you use it. There is that liquid presence which allows us to work with – and indeed in – the water. With glazing, you can only anticipate what will happen. It is a totally different process. You don't work with it; you work in the hope of what it will become. There is a distance and, of course, it requires mastery in the firing process.

なぜ、この腹話術師というテーマなのですか？

それは、私のドローイングでも扱うこの二重性、2つの存在という考え方が、私は好きです。ひとつは内面化され、もうひとつは外面化された存在、ひとつは非常に存在感があり、もうひとつはより消極的な存在……腹話術師はこの二重性を表現するのに完璧な存在です。腹話術師は人を不安にさせ、怖がらせます。私たちは、声が人間から発せられることをわかっていますし、人形の話し方はしばしば挑戦的で、人が言えないようなことを言います。人は喋らないけれど、お腹に喋らせているのです。私たちを超えたところにある、少し風刺的なこの発想が私は好きなのです。私たちは支配していると思っていますが、実は何も支配しておらず、実際は人形がそれをつくった者を支配しているのです。溢れ出すものがあり、そのために、腹話術師のキャラクターをととても印象的な表現にしたかったのです。いい人の一面もありますが、特にパペットはあまり気持ちのいいものではないので、完全にいい人ではありません。この作品は、人によっては不快感を与えるものですが、ドローイングと比較すると、粘土がこのテーマに別の次元を与えています。本当に分かれてしまうんです。愛されるか、嫌われるかのどちらかです。

Why the ventriloquist theme?

I have explored the theme through my drawings. I like the idea of a double, of two presences: one interior, one exterior, one conscious and the other unwitting... The ventriloquist is the perfect way to express that duality. There is something unsettling about a ventriloquist; it's disconcerting. You know that the voice is coming from the person, and at the same time, the dummy's words are often subversive. It says things that the person would not dare say. It's like the person is not speaking from their mouth, but rather from their gut! I like the idea of something overtaking us, and also it being slightly burlesque: we think we can control it, but actually we can't control anything. The dummy dominates its maker. There is a kind of overwhelm, and that is why I wanted the ventriloquist character to be very imposing. He is quite smiley, but there's also more to him, and we perceive that mainly because of the dummy whose appearance is rather disturbing. The piece makes some people uncomfortable, and the clay medium brings a different dimension to the theme compared to drawings. It is truly divisive. Either you love it or you hate it.



フランソワーズ・ペトロヴィッチ インタビュー「Se laisser porter par les émaux」(『Savoir & faire La terre』、アクト・スッド社、2016年)168～187頁より抜粋
Excerpt from Interview with Françoise Pétrivitch "Se laisser porter par les émaux," *Savoir & faire : La Terre*, Edited by Hugues Jacquet,
© ACTES SUD/ Fondation d'entreprise Hermès, France, 2016, pp.168-187



1985年、東京都生まれ。

フランスと日本にルーツを持ち、現在はジュネーブと東京を拠点に活動。陶器と建築に強い関心を寄せて制作される彫刻やインスタレーションは、アートとデザインの境界の狭間で、物を本来意図されていた用途からずらしながら、ありふれた形を過去、あるいは未来からの遺物のように考古学的な手法で発見させることを試みる。

アリアナ美術館(スイス、2024)、ベックス&アーツ 第15回屋外現代彫刻トリエンナーレ(スイス、2023)、MUDAC(現代デザイン応用芸術美術館)(スイス、2022)、アリアナ美術館(スイス、2022)、クラスター・クラフツ(英国、2021)、シャルメ美術館(スイス、2021)、スモールヴィル(スイス、2020)、カルージュ国際陶芸ビエンナーレ(スイス、2019)、FRACグラン・ラルジュ・オーード=フランス(フランス、2019)、ラ・マレシャルリー・アート・センター(フランス、2018)などで展示。作品はスイス・デザイン賞2018やスイス・アート賞2019で紹介されたほか、多くの美術館で収蔵されている。2019年、ローザンヌ・レナード財団文化助成金を受賞。

ユースケ・オフハウス

Yusuké Y. Offhause

Born in 1985 in Tokyo.

Offhause is a Franco-Japanese artist who lives and works in Geneva and Tokyo.

His sculptures and installations are created with a strong orientation toward ceramics and architecture and occupy an intermediate zone between art and design, displacing objects from their originally intended uses and making archaeological discoveries as if rediscovering commonplace forms as relics from the past or the future. He has exhibited at venues including the Ariana Museum, Switzerland (2024), Bex & Arts the 15th triennial of outdoor contemporary sculpture, Switzerland (2023), MUDAC (Museum of Contemporary Design and Applied Arts), Lausanne, Switzerland (2022), the Ariana Museum, Switzerland (2022), Cluster Crafts London, UK (2021), the Charmey Museum, Switzerland (2021), Smallville, Switzerland (2020), the International Contemporary Ceramics Biennale, Carouge, Switzerland (2019), Frac Grand Large — Hauts-de-France, France (2019), and La Maréchalerie, France (2018). His works have been presented at the Swiss Design Awards 2018 and the Swiss Art Awards 2019 and are in museum collections. He is a recipient of the Leenaards Cultural Grant in 2019.







たしか私の記憶では

2012-20XX

この作品は視覚的記憶に焦点を当てています。ここでの私の関心は、記憶を呼び起こすときの脳の働きです。私たちはある事柄をよく覚えていると感じることがありますが、私たちの記憶には欠けている部分が多くあり、脳は記憶を歪め、別のイメージを再構築する事もあるでしょう。実際に目で見て感じたものはその後どのような形で視覚的記憶に残るのか？ 訪れたことのある観光地の建築物を、自分の手で（映像や写真、図面を見ることなく）記憶を頼りにモデル化し、自分の体を人間3Dスキャナー・プリンターと捉えます。このシリーズの制作で私が使える唯一の設計図は、私の記憶だけなのです。また、不特定多数の人々が知っている観光地の建築物を題材とする事で、旅行という個人的な記憶から出発し、集合的な記憶に繋げる試みでもあります。

D'après ma mémoire (Based on my memory)

2012-20XX

This work focuses on visual memory. I am interested here in how the brain works when it appeals to memory. We often all feel like we remember one thing very well. But in my opinion this is false, because there is a lot of loss in our memory and our brain distorts and reconstructs a different image. I often wonder what shapes remain in our memories. Using my hands to model the architecture of tourist sites which I have visited and which caught my eye, reproducing them from memory without looking at pictures, photos, or drawings. To do this, I think of my body as a human 3D scanner/printer. The only plan I can use is my own memory. By focusing on iconic structures familiar to many, this project also aims to connect personal travel recollections with collective memory.



Offhause Museum

オフハウス・ミュージアム

2019—20XX



「オフハウス・ミュージアム」は、必要に応じて移動可能なミニチュア美術館です。ここでは、美術館とその展示作品それ自体がひとつの媒体であり、ひとつの芸術作品として捉えています。アーティストの美術館と高い親和性があり、スケールの可能性を探求する展覧会を開催できるような設計となっています。低予算で、環境に配慮した方法で、あたかも大きな展覧会のような印象を与えながら、アーティストたちのアイデアをお見せすることができ、大型のオブジェを用いた展覧会と同じようなダイナミズムを目指しています。このプロジェクトにおいて、私の関心は芸術作品のサイズに対する問いかけにあります。「オフハウス・ミュージアム」が、パラレルワールドの展示スペースであると同時に、「作品のサイズ」という概念への探求の拠点になることを願っています。「オフハウス・ミュージアム」で開催される展覧会では、その物質的な体験だけでなく、展示の様子を撮影した写真がウェブサイトやソーシャルネットワークで共有され、空間や作品の実際の大きさに疑問を投げかけます。しかし、この美術館は物理的に存在し、作品の実物を展示するためにつくられており、仮想空間ではありません。そのコンセプトは写真による複製やウェブサイトを通じてだけでなく、作品が展示される空間による作品の流用についても問いかけています。これらのミニチュア作品は美術館なしには存在できず、また美術館という概念もこれらの作品なしには機能しません。そこで私は、このような他のアーティストの作品の代替的な相互流用について探求しています。展示空間と作品が一体となって、新しい作品を形成しているのです。美術館の曖昧さは、実際の建築物と模型のスケールの中に存在し、実際にはどちらか一方になることはないのです。

このプロジェクトは、長期的な活動のスタートとなるものです。継続的にアーティストを招き、彼らの夢のモニュメンタ的な展覧会を開催する予定です。「オフハウス・ミュージアム」はこれまで、パーゼル、ヌーシャテル、カルージュ、ジュネーブを巡回してきました。日本では2025年に第2会場となる「オフハウス・ミュージアム東京別館」の建設が待たれています。地理的に対照的な2つの都市に2つの美術館を設置するというアイデアは、このプロジェクトに国際的なダイナミズムを与えるものです。今後、両美術館のコレクションは、貸し出しや巡回展を通じて巡回していきます。いつの日か、またどこかに国際的な美術館の在り方を反映した、第3、第4の美術館をつくりたいと考えています。

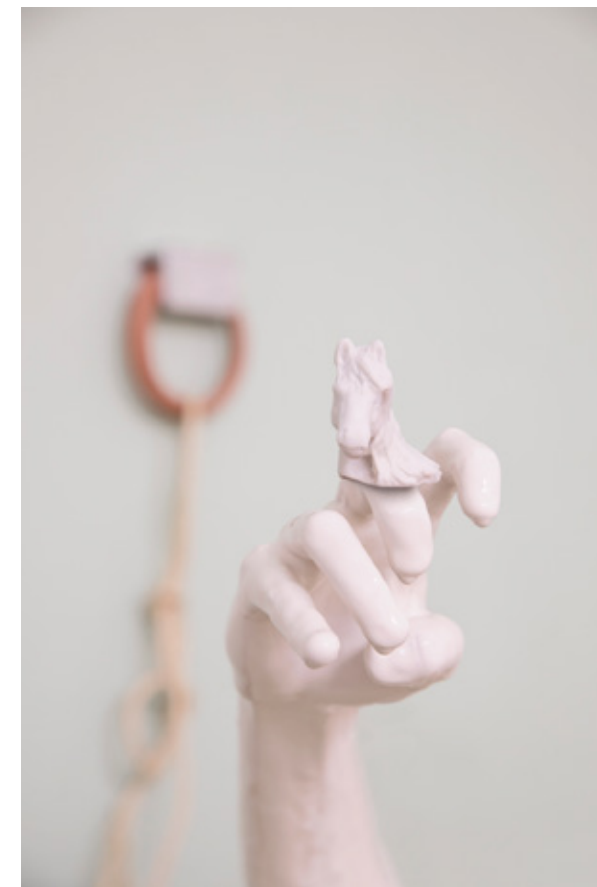
ユースケ・オフハウス

The *Offhause Museum* is a museum with miniature dimensions that may be transported if necessary. In this context, the museum and its displays are considered a medium in their own right, having the value of artwork in and of themselves. In particular, the structure is designed to accommodate exhibitions that have a natural affinity with artists' museums and that play on questions of scale. That is because the *Offhause Museum* offers a way to showcase artists' ideas, creating the impression of a monumental exhibition on a smaller budget and with a reduced ecological footprint. The objective is to create the same dynamic as exhibitions featuring large-scale objects. My approach with this project is to question the size of artwork. My hope is that the *Offhause Museum* will both become the exhibition space of a parallel world and a means of research into the notion of size in art.

Concurrently with the material experience, each exhibition held at the *Offhause Museum* gives rise to a series of photographs showing the displays to be shared on a website and on social media, leaving room for speculation about the actual dimensions of the place and the works. However, this museum is not a virtual space, since it exists in the physical world and is intended to exhibit real-life objects. This concept questions the works' appropriation of the spaces in which they are shown, including in photo and website reproductions. These miniature works could not exist without the museum, and the museum concept could not function without the works. I am therefore exploring this alternative mutual appropriation of other artists' works. The exhibition space and the pieces shown here combine to form a new work. The ambiguous status of such a museum resides between the scale of a real architectural building and that of a mock-up, without it actually having one or the other.

This project is intended as the beginning of a sustainable activity. Through time, I will invite artists to execute the monumental exhibitions of their dreams here. For now, the *Offhause Museum* has travelled to Basel, Neuchâtel, Carouge, and Geneva. Moreover, a second venue, the *Offhause Museum Annex Tokyo*, is awaiting construction in Japan for 2025. The idea of having two museums located in two geographically opposite cities brings the project an international dynamic. The future collections of both museums will travel by way of artwork loans or itinerary exhibitions. I hope to someday have third and fourth museums somewhere, reflecting the mode of existence of international museum institutions.

Yusuke Y. Offhause



1986年、モルジュ(スイス)生まれ。

現在、ローザンヌを拠点に活動。

身体とそれを取り巻く環境の相互作用を問う内藤のインスタレーションは、ハイブリッド性を巧みに用いて、相反する知覚を喚起する多義的な世界を生み出す。ローザンヌ大学で美術史を学び、CEPV(ヴヴェイ応用美術学校)および日本の著名な窯元で陶芸の実習を行った後、ECAL(ローザンヌ州立美術学校)で修士課程を修了。

ローザンヌを中心に様々な展覧会に定期的に参加するアーティスト活動と並行して、州立病院での「VU.CH, 病院における美術」プログラムの学芸員としてアート作品の展示を通して、患者のグローバル・ケアにも関わる。また、CEPVでは美術の世界に関する知見を生徒たちと共有している。2016年、ヴヴェイ産業・商業財団(スイス)より受賞。MUDAC(現代デザイン応用芸術美術館)(ローザンヌ)に作品が収蔵されている。

Born in 1986 in Morges, Switzerland.

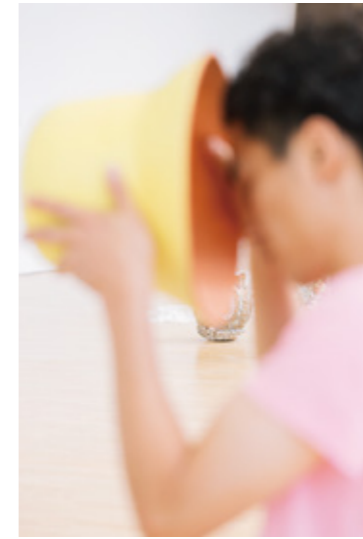
Lives and works in Lausanne.

Naito's installations question the interactions between the body and its environment. Playing with hybridity, her work generates conflicting perceptions and thereby designs an ambiguous world. After studying Art History at the University of Lausanne, Naito trained in ceramics at CEPV (Centre d'enseignement professionnel de Vevey) and at renowned workshops in Japan. She later studied for her MA at ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne).

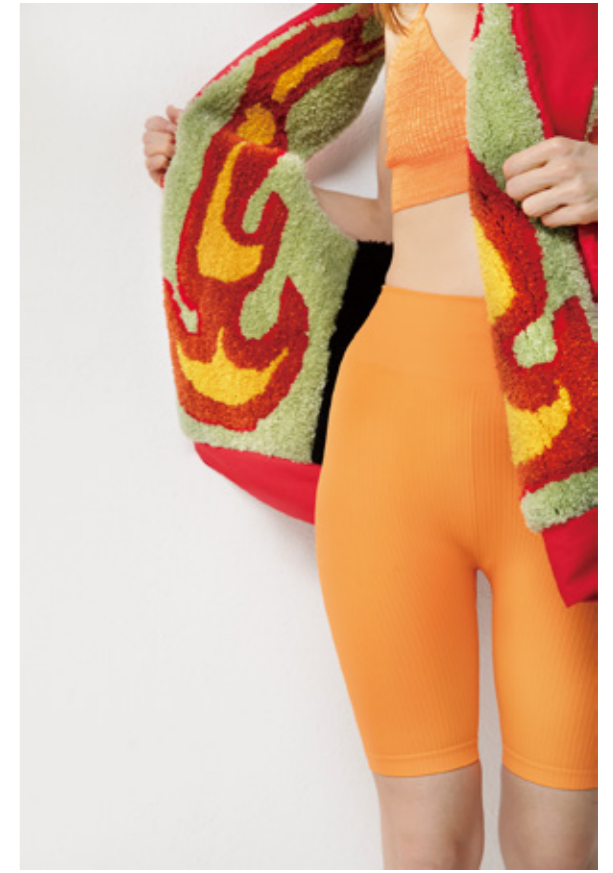
Her works as an artist in Lausanne and regularly takes part in exhibitions. She also works as a curator for VU.CH, l'art à l'hôpital at the cantonal hospital where she participates in the global care of patients through the presentation of artworks. She shares her understanding of the artworld with her students at CEPV. She is a recipient of an award from the Fondation de la Société Industrielle et Commerciale de Vevey et environs, Switzerland in 2016. Her work is in the collections of MUDAC (Museum of Contemporary Design and Applied Arts), Lausanne, Switzerland.

内藤アガテ

Agathe Naito









ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

手に入れる。鉄、ガラス、コンクリート、押し寄せる近代建築の素材を運命として受け入れ、原理を追い求め続けた建築家ミース・ファン・デル・ローエ^{※10}は、時代への影響力の強さから、世界を風土から切り離された均質空間で埋め尽くしたと批判されることもあった。ただ、この建築の革新をモダニストたちと技術との格闘の歴史に押し込めず、外の光で照らす一節がある。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

特にミース後期アメリカ時代の建築が、均質なカーテンウォールを用いた同一平面の冷たく孤立したスタイルにより、周辺の文脈との断絶について批判される大きな要因は、北ヨーロッパの淡く薄明のような光に起因したオリエンテーションへの変わることのない無関心が、結果としてアメリカにおいても引き起こしたものとといえるだろう。事実ミースは、光あふれるイタリアへの関心を示さず、また自らの図面にも方位を記入しないことが多かったという。

赤坂喜頭『WINDOW STORY 建築と窓』（彰国社、2023年）

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースは、ドイツ、アーヘンの生まれであった。技術と空間概念の進歩の均衡こそがもたらした、方角すら無効化するような近代の空間さえも、北ヨーロッパの淡く薄明のような光——彼の育った風土の光と、まったくの無関係ではいらなかった。囲われた建築の外は内部のことなど知らぬままずっと明暗を繰り返しており、私たちはそこから空間を切り出すに過ぎない。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

建築物は理念だけの純粋な結晶にはなりえない。まして住居となれば、食事、排泄、睡眠、すました構造体とは不釣り合いなほどあられもない人間の身体が、そのなかでじっと過ごすことになる。「展示のなかをひとつの家として、住む／棲むように過ごす」、ここで、すむ、という言葉にふたつの字があてられていたことに立ち返る。棲む、という字は動物の生息という意味合いに近く、まさに始原の寝どこ、仄暗く暖かい囲いに通じる。対し、フォーラムを構成する燦々としたガラスの壁はそこから遠くはなれて、都市から柔らかな光で満たされた空間を切り出し、夜には周囲の街さえ照らす。磁器の林檎で触れられたガラスブロックは規格化されたモジュールの反復音を鳴らしているが、目を伏せその表面をたどる動きは、ガラスという素材からもギャラリーという機能からも解放され、ただその機微を懲りずに捉えて、束の間の安息の地、棲みつく場所を探すようでもある。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

植物を編み込んでいた時代から、木板、石畳、敷石、アスファルト、模造木、擬石…と、いまや素材の真偽すら問わず、空間は物と物を織ぎ

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

合わせ覆われている。それを思うと釉薬で包まれたセラミックは、たとえ空気の逃げる穴が必要だとしても、擬似的な皮膚、ひとつつながりの表面を獲得していると思えてくる。人間の皮膚は。心身に応じて青ざめ、火照り、外の日差しに焼け、鳥肌がたち、汚れ、洗われ、いかに塗りこめられようともその存在を完全に隠そうとはしない。皮膚はいつの時代も嘘のない意匠である。そして朽ちることはないものの、温度により簡単にその色を変えてしまう土と釉薬というものも、また嘘のない意匠なのだろう。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

足の指のあいだまで継ぎ目のある被覆のなかの身体と、つやつやとしたセラミック。磁器のスリッパの縫い目は押し込められた窪みに過ぎない。その周囲に、床、柱、見切り、構造部材、表皮——なめらかなガラスブロックの皮膚には整然と目地が入り、明るい展示室に何重にも細かく分割された光を落とす。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

観客もまばらな仄暗い部屋の透明な壁面に、向かいのビルのネオンサインが点滅する。分割された太陽光もなくなった部屋で卓にもたれかかるソウエンが、磁器の林檎を天面にコツコツとぶつける音だけがじっと響く。空間との関係はつくられた。隙間なく覆われ、ときに綻び歪みながらも修復され続けるしっとりとした身体だけが、いつの日か土となり陶器となることもできるのである。

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

- ※1　内藤アガーテによる写真作品シリーズ《bavardages》。今回の展示には出展されていない。
- ※2　内藤アガーテによるインスタレーション作品《動くたびに》（2023）は、身体を寄せるひとつの「家（庭）」や「環境」として制作されたものである。その中で、開館時間を通したパフォーマンスを制作するにあたり、ソー・ソウエンとエルメス財団のパフォーマンス担当は「住む／棲む」というキーワードをひとつの手がかりにしたという。
- ※3　松井利夫が率いる「サイネンショー」（2012-）は、家庭や事業所に眠る「不要陶器」を集め、約1350℃で高温焼成し元の価値や用途を容容させて再び社会へと還す試み。東北の震災をきっかけとして始まり、10年を越えて持続しているこの取り組みは、各地でその時々メンバーを募って行われ、偶発的な造形を楽しむとともに、焼きものの美、自然との共生、循環やエネルギーなどのさまざまな事象について、考察するきっかけをもたらしている。

- ※4　https://www.ameet.jp/events/314/

- ※5　川向正人『近現代建築史論・ゼムパーの被覆／様式からの考察』（中央公論美術出版、2017年）41頁
- ※6　上記『近現代建築史論：ゼムパーの被覆／様式からの考察』99～100頁 被覆論の包括的な説明については、本書を参照されたい。
- ※7　アウグスト・シュマルゾー「建築的創造の本質」ライプツィヒ大学教授就任講演　1893年11月8日（『芸術学の基礎概念：古代から中世への過渡期に即した批判的論究ならびに体系的連関における叙述』井面信行訳、中央公論美術出版、2003年）358頁

- 「活動する人間は高さ軸を担って上下、前後、左右へ肉体を方向づけることで、自由に動きつつ活動を拡大するわけですが、この高さ軸に次いで、固有の空間形成物にとってもっとも重要な延長は、むしろ私たちの自由な運動の方向、すなわち前方への方向です。それは同時に、私たちの眼の場所と位置によって規定された私たちの眼差しの方向、つまり奥行きへの延長です。奥行き方向への距離は、直観する主観に対して、与えられた空間内での自由な運動の尺度を必然的に意味しています。それは、前方に歩み、前方を見るという習慣と同じように必然的なのです。奥行き軸の自由な延長によってはじめて、殻や隠れ家は、捕らえられていると感じるのではなく、自分から選んでそこに留まり、生活する居住空間に変わります。」
- ※8　18世紀、英国の産業革命により始まった鉄とガラスの大量生産が、近代建築史に大きな影響を及ぼすこととなった。後に1851年のロンドン万博にてお披露目された水晶宮は、従来の組積造とは全く異なる鑄鉄の軽やかな構造体とガラスの壁面を持つ、衝撃的な建築物であった。

- ※9　E.H.ゴンブリッチ『裝飾芸術論：裝飾芸術の心理学的研究』（白石和也訳、岩崎美術社、1989年）85～87頁
- 英国の建築家オーガスタス・ビュージンの主張についての記述。「明暗を用いて表わした写実的な表現が部屋一面に反復されると、窓から差し込む実際の光とそのデザインの陰が、どこかでくい違うことが気になるが、まったくの平らなデザインなら、そうした危険がないので、選んでもよいというのである。」

- ※10　ケネス・フランプトン「第六章　ミース・ファン・デル・ローエ　アヴァン・ギャルドと継承」（『テクトニック・カルチャー　19-20世紀建築の構法の詩学』松畑強+山本想太郎訳、TOTO出版、2002年）

A Dwelling Place Until Returning to the Earth

Risako Okuizumi Architect

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

I have heard it said that vitreous components of clay serve as a sort of skin for ceramics. They hold the delicate, fragile clay together during the firing process, by which it is irrevocably transformed. Moreover, the surface is often protected by a layer of glaze. The glaze coats the surface smoothly, though at times, it does not perfectly adhere to the clay and beautifully patterned cracks emerge as a result. It is like skin stretched over the flesh of a human body as it grows thin or ages.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

On August 5, 2023, the final day of the exhibition *Enamel and Body / Ceramics* at Ginza Maison Hermès Le Forum, a performance took place inside Agathe Naito’s installation *With each movement* featuring Naito and the artist Souen. The performance, titled *La Langue*, had previously been staged at the venue on two days during the exhibition’s run, and the last staging brought the endeavor to a tentative conclusion. On all of these days, from 11:00 until 19:00 after sunset, there were verbal exchanges between the two artists, as well as times when Souen performed alone. Naito’s installation, in a brightly lit area enclosed by glass blocks, featured photographs on the walls, while a small carpet and slippers, hats, and several shiny apples resembling baby teeth were scattered on the floor. On two tables with spiky designs, placemats were set, each with words spelled out on them. The slippers, hats, apples, and words were all crafted from ceramic or porcelain.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

In Naito’s own words, her “installations question the interactions between the body and its environment.” Her works, with ceramics as their primary medium, feature pastel-hued surfaces that make an abstract impression, hinting at deliberate avoidance of excessive engagement with the material’s inherent qualities. When she documents the works in photographs, the images often include human bodies, but these too are devoid of visceral physicality. However, whether depicting an arm painted to blend in with a wallpaper pattern or hair-like thorns protruding from the underarm of a fabric-wrapped torso¹, the imagery is far from sterile. Despite the application of paint or fabric, the body itself is never transformed from flesh into ceramic. In Naito’s practice, the body is not merely an object of aesthetic appreciation as in classical sculpture, but a subject actively engaging with its environment—its skin responding to the surroundings, its tissues subject to the forces of gravity and moisture.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

Soh Souen is known for his focus on bodily themes in painting and his performances involving eggs. His performance piece *Eggsercise* entails delicately balancing eggshells between his skin and the surfaces of walls and columns, or another person’s skin, maintaining a fragile equilibrium through prolonged, subtle movement. A text written to accompany the work reflects on the fragility of our own physical shells, the immediate presence of the viewer, and our innate curiosity about gravity and the tactile sensation, scent, and weight of things. While it may be impossible to connect in more than a superficial way, no matter how much time we devote to it, there is an undeniable weight of something living inside the other.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

It is 11:00 AM. Souen moves along the wall of glass blocks at the venue, a porcelain apple in his hand. As the glazed surface of the apple rubs against the glass, there is a muted sound of friction.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

The rows of cubic blocks, 45 centimeters to a side, and the slow progress of the movement combine to give the noise a slight sense of regularity. The apple collides with metal hardware supporting the wall, producing a cold, high-pitched tone, before returning to the softer noise. Once the apple begins interacting with the building’s 10-story facade, one becomes all the more certain that the sound will continue as long as the bodily movement does. Just then, Souen steps away from the wall, leans against a large column, slides down, and lies on the floor. The body has lost its sense of direction and regularity, leaving only the faint rubbing sound of skin, a thin T-shirt, and the floor. His legs, poking out of light blue jeans, are unnaturally pale, and closer inspection reveals seams woven between the toes. Flesh-colored stockings closely adhere to each toe, and the tops and bottoms of the feet connect as if stitched together.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

After a while Naito, wearing the same colors, appears and sits on a table, opens a book, and begins reading a text in French. Souen somewhat awkwardly imitates her lip movements and the sounds of the French language. They then slightly shift positions, and Souen reads a text in Japanese, which Naito mimics. According to Naito, the text is derived from a dialogue with her brother who works at a miso factory in Japan, and it discusses meals, serving procedures, and cooking methods in a flat tone, with the texts retaining a sense of misalignment in either language. After this dialogue in alternating languages concludes, they both depart, and then Souen returns, alone in the venue once more. He tries on a ceramic hat, moves the apple a long distance away, or sits motionless, resembling an artificial object. Visitors to the Forum gather around Souen’s largely stationary form or observe from a distance, some pretending not to look. After quite a while, Naito returns and the dialogue begins anew. After this sequence is repeated four times, darkness falls outside.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

With each movement blends Naito’s past and present works into a single installation, and the performance *La Langue*, staged within this installation, was conceived as spending time in – dwelling in or inhabiting – the installation as if it were one’s “home” or “environment.”² During this time, elements of Naito’s earlier texts mingled with elements of Souen’s egg-related works, creating moments of abrupt connection as both artists seemed to feel out their relationship with the space. What does it mean to dwell in or inhabit a space?

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

Our attention is first drawn to surfaces: the glaze, the human skin. Generally speaking, there is astounding variety in ceramic glazes, but Naito’s works are characterized by their fine, smooth surfaces that are painted in solid, glossy colors, deliberately avoiding depth, bleeding, and the natural texture of clay. However, to claim that her works convey no sense of texture would be misleading. What we perceive are not textures inherent to the material but rather *surrogates* – including impressions made by words, the sharpness of spiky shapes, or imagined physical contact with wearable items such as hats and slippers – by which our signifiers and customs take the place of actual texture. While some enameled works seek to convey the beauty of minerals in a world devoid of people, Naito’s works clearly require the presence of the human body.

ミースの「ガラス宮殿」の内部。写真：ゲルハルト・ベグマン

The same is true of the words read aloud. As described above,

words related to food ingredients are released into the space in a somewhat disjointed and monotonous manner. They do not stir the emotions, appeal to the listener with vocal tones, or have narrative elements. Nonetheless, the food items mentioned, including various proper nouns — *wakame* and *hijiki* seaweed, miso, banana bread, chocolate — take on textures in our minds only after reaching us, like the stark ceramic thorns in the aforementioned work.

So, what is the position of the human being in a world where textures are surrogates? The body of Souen, wearing a ceramic hat and holding a porcelain apple, staying stationary in the venue, also looks like an artificial object. However, when we detect the movement of this body, it clearly carries a different weight from that of the rolling apple, and the soles of the feet have become darkened even in this pristine gallery, unmistakably revealing a body alive and imbued with moisture. No matter how smooth the luster of the glaze, it paradoxically evokes a yearning for skin and the perishable flesh that lies beneath. In contrast, ceramics attain semi-permanent durability by extracting as much moisture as possible from the clay, ensuring that this material that was once part of the earth will never return to its original state.

It is paradoxical that the craft of ceramics, associated with natural materials and natural beauty, produces objects that will never return to the earth. This realization struck me last year when I heard about a project by the ceramicist Toshio Matsui³, which involves collecting unwanted ceramic objects and re-firing them at temperatures even higher than their original firings. Subjected to high heat, they continue to exist even as their glazes melt onto other items, their shapes shift, or they stick together. The year before embarking on this project, Matsui held a solo exhibition, "Einstein in the cage" (2011). The beginning of a text⁴ contributed to the exhibition by Megumi Matsuo is intriguing:

Seventeen years after the widespread destruction of the Great Hanshin-Awaji Earthquake [of 1995], what remains etched in my memory are the cracks that appeared in the asphalt in front of my childhood home. Through them I could see the dirt path that I once trod. Rain collected in puddles, and the remembered texture of the earth, rough with sand and dust in winter, was inadvertently revealed. Just as the fields and hills where I had played as a child were replaced by condominiums and housing developments during the era of rapid economic growth, and rivers and ditches became buried culverts, the earth that I had intimately felt beneath my feet in my youth had been encased in asphalt for years. I found myself wondering about the interior of the earth, which we have coated with so many materials and hidden from view. [...]
— Megumi Matsuo (MATSUO MEGUMI + VOICE GALLERY pfs/w)

Speaking of coatings: people have long applied durable cladding to everything fragile, uneven, prone to soiling, or deemed unattractive. The history of cladding in architecture is a long one. In the past, there were prolonged debates over whether the white marble of ancient Greek architecture was originally coated using the vividly colored enamel technique of polychromy. The architect Gottfried Semper argued that Greek structures covered in translucent, colored enamel had a refined and sophisticated

artistic quality,⁵ their materiality seeming to vanish amid the glow of sunlight, and continuously sought grounds for the theory of multiple colors. For him, the interplay between architecture and cladding was not confined to structures of divine perfection alone. To Semper, cladding was any means of enclosing, and included the most primitive enclosures such as hedges of interwoven branches and trunks.

Semper considered the enclosure to be a precursor of the structural wall, a visible spatial boundary that divides our bodies and our possessions from the outside world. He identified it as a key element of fundamental architecture, deeply intertwined with our lives and basic needs. He believed that over time, even as techniques progressed from crudely woven branches to elaborate textiles, and further into bricks, stucco, paneling, stone, and metal plates, the essence of cladding was preserved as long as it was produced in accordance with the same principles.⁶ Semper's discourse on cladding extended beyond specific materials or construction methods, and this is why his theory has remained influential with subsequent generations even as it evolves over time.

While discussions of architecture often focus on construction methods, materials, and design philosophies, a work of architecture is not an isolated structure, but always exists in tandem with the body as the subject experiencing space. August Schmarsow, drawing on theoretical insights from Semper but wary of reducing architecture to mere technical or decorative assembly by interpreting it as based on cladding, focused more on space and human perception. He declared the history of architecture as an art form to be the history of spatial emotion⁷, emphasizing that architecture is perceived by humans who navigate within it. Perceived depth, as captured by our eyes, indicates the scale of freedom of movement within a space, and this gives us active engagement with space that enriches the human spirit. It may have been light and distance, more than technology, that underpinned the depth that was crucial to Schmarsow.

The primal origins of architecture are intertwined with the enclosure of hearths to warm bodies and, at times, safeguard our lives from external foes or severe natural conditions. We enclosed a section of the earth, concealed ourselves, and inhabited it: this suggests that a dwelling was fundamentally a nest, the only place warmed and lit by fire amid the cold and darkness, and that the interplay of light and shadow was intrinsic to life. These vague and fleeting shadows have disappeared from many modern structures. While steel and glass are obvious factors⁸, more subtly, the introduction of windows, lighting, and air conditioning has given us freedom of movement, rendering brightly lit walls visible from a distance, and giving structures interior depth. As the distances between observers and walls grew, architects increasingly obsessed over interior finishes, and debates arose about the imagined surfaces of spaces. These debates went beyond the benefits and drawbacks of artificial materials or mass production, extending to such matters as dissonance between wallpaper patterns, such as those with plants that cast shadows, and the sunlight entering a room. Such decoration was critiqued as illogical and hazardous due to misalignment between the shadows in the pattern and the natural light.⁹

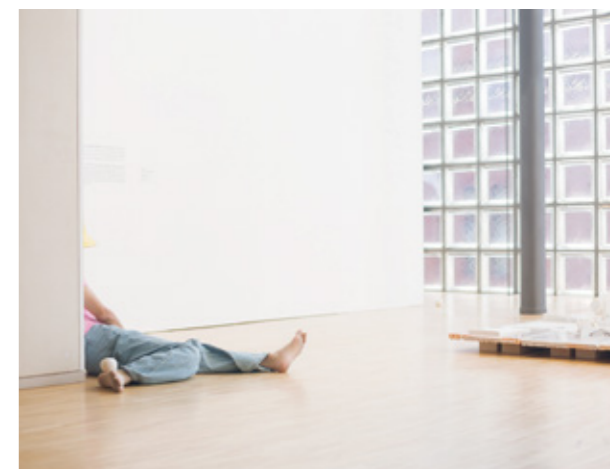
Not long after this, architecture acquired a sense of infinite distance through the use of continuous glass. Mies van der Rohe was an architect who saw the materials of modern architecture — steel, glass, concrete — as the future and tirelessly pursued their underlying principles.¹⁰ Extraordinarily influential in his time, Mies was criticized for championing architecture that filled the world with uniform spaces detached from the climate and terrain. However, the history of architectural innovation is not merely confined to modernists grappling with technology. The following passage sheds light on the matter:

The works of Mies from his later American period, marked by uniform curtain walls and a stark, isolated look, faced criticism for lack of connection with their context. This can be traced to his consistent indifference towards orientation, shaped by the soft, dim light of Northern Europe, which led to a sense of disconnection when applied in the US. Indeed, Mies showed no interest in sun-bathed Italy, and he often omitted directional indicators from his designs.
— Yoshiaki Akasaka, *Window Story* (Shokokusha, 2023)

Mies was born in Aachen, Germany. Even his most modern spaces, rendered direction-free by the balanced evolution of technology and concepts of space, could not remain entirely disconnected from the environment in which he was raised—the pale, dim light of Northern Europe. Outside the confines of enclosed structures, the external world remains ignorant of interiors, and endlessly cycles between light and shadow. We can only carve out spaces from what lies beyond.

Buildings cannot be pure crystallizations of ideology. Especially in the case of homes, the indecorously primal human body, engaged in eating, excreting, and sleeping, contrasts starkly with the rational structure that it inhabits. The above-described performance related, to the notion of "spending time in — dwelling in or inhabiting — the installation." The Japanese verb *sumu* can be written with two different kanji characters, one signifying human dwelling and the other animal habitation. This is a reminder of the home's origin as a nest, a warm, dimly lit enclosure. By contrast, the brilliant glass walls of Le Forum, far removed from these origins, demarcate a space softly awash in the lights of the city, and illuminating the surrounding streets at night. When rubbed by the porcelain apple, the glass blocks emit the repetitive sound of standardized modules, but the act of tracing their surfaces, with eyes closed, frees the wall from both the materiality of glass and the function of the gallery. It is a persistent search for subtle nuances, a search for a fleeting refuge, a nest to inhabit.

From the age of weaving plants, through those of wooden boards, cobblestones, flagstones, asphalt, imitation wood, and faux stone... spaces today are covered with all manner of materials, authentic or otherwise, which we use to connect objects to other objects. In this context, ceramics, coated in glaze, seem to have seamless surfaces, like skin, even if they do require air holes. Human skin, however, grows pale or flushing in response to our mental condition, darkening in the sun, breaking out in goosebumps, getting dirty, being washed, and never fully concealable despite our best attempts to cover it. Throughout every era of design, skin has always remained unequivocally honest. Likewise, clay and glaze, while they do not decay like flesh,



do change color easily with temperature, and are another form of truthful material.

A body, enclosed in seamless cladding that extends between the toes, and glossy ceramics. The stitching on the porcelain slippers is no more than an indented groove. Surrounding it are the floor, columns, trim, structural members, and surfaces—neatly arrayed lines divide the skin of the smooth glass blocks, diffusing intricately segmented light throughout the luminous venue.

In the dim room, with few viewers present, neon signs from the opposite building blink through the transparent walls. In the room, no longer awash in segmented sunlight, the only sound resonating is that of Souen, leaning on a table, tapping a porcelain apple against its surface. A connection with the space is made. Seamlessly cladded, the moist body, occasionally undergoing wear and tear but always repaired, is the only thing in this space that might one day return to the earth and eventually become ceramics.

¹ Agathe Naito's photographic series *bavardages* (not featured in this exhibition).
² Agathe Naito's *With each movement* (2023) is an installation produced as a "home (garden)" or "environment" that can be approached with the body. In staging a performance within the environment created by Naito, which continued throughout the venue's opening hours, Soh Souen and the foundation's performance director worked with the key concepts of "to dwell / to inhabit."
³ Toshio Matsui leads the *Sainensho* (Re-firing) project, which collects unwanted ceramics forgotten within households or businesses and re-fires them at approximately 1350°C, with the aim to restore their value and return them to society with new purpose. This project, ongoing since 2012, is carried out with members recruited locally in various locations, and involves enjoying accidental beauty while also encouraging reflection on the nature of craftsmanship and energy.
⁴ <https://www.ameet.jp/events/314/>
⁵ Masato Kawamukai, *Kingendai kenchiku shiron: Semper no hifuku / yoshiaki kara no kousatsu* [A Historical Discussion of Modern Architecture: Focus on Gottfried Semper's Concepts of Cladding and Style] (Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, 2017), p. 41.
⁶ *Ibid.*, pp. 99–100. Refer to the above for a comprehensive explanation of the theory of cladding.
⁷ August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [Fundamental Principles of the Science of Art] (Japanese translation by Nobuyuki Inomo, Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, 2003), pp. 349–367.
From "The Essence of Architectural Creation" – Inaugural lecture at Leipzig University, November 8, 1893: "The man in action bears the vertical axis, moving his body upward, downward, forward, and sideways, thus amplifying his range of motion in a state of freedom. However, after this vertical axis, the extension most crucial to our formation of space is our direction of unrestrained movement, namely forward. This direction also aligns with our line of sight, in other words extension into depth, determined by the placement and orientation of our eyes. Measures of distance in the depth direction inevitably represent the extent of unrestricted movement within the space available to the observing individual. This is as inevitable as the practice of moving and looking forward. It is only through the unimpeded extension of the depth axis that enclosures or hideaways change from places of confinement to chosen habitats for dwelling and living." (p. 358).
⁸ The mass production of iron and glass, which originated with the 18th-century Industrial Revolution in the UK, had a profound impact on the history of modern architecture. The Crystal Palace, unveiled in London at the Great Exhibition of 1851, was a revolutionary building with a lightweight cast iron structure and glass walls, completely departing from traditional masonry construction.
⁹ E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, 1979, p. 34. Gombrich discusses an assertion by the British architect Augustus Pugin: "Pugin detected such an illogicality at least when illusionistic design was used for wallpapers. For if a naturalistic representation in light and shade is repeated all around the room the shadows in the design will inevitably be found to conflict somewhere with the real fall of light from the windows. Better select a purely flat design, where such risks are not incurred."
¹⁰ Kenneth Frampton, "Chapter 6: Mies Van der Rohe: Avant Garde & Continuity," in *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, 1995.





1974年、パリ(フランス)生まれ。
現在もパリを拠点に活動。

オーヴレにとって陶芸とは、焼成時に訪れる魔法のような驚きとともに、しなやかで快い量感を力強く造形するものである。作品は、ジュエリーや仮面のように身に着けるものや、人や動物の似姿のトーテムなど、親密で童話のような物語性を持つ。同時に、それらは幼少期の曖昧な恐怖や野蛮な実験など、どこか破壊的な喜びにも溢れているのである。

パリ市近代美術館(フランス、2021/2017)、FRACシャンパーニュ・アルデンヌ地域現代美術基金(フランス、2018)、ル・コンソーシアム(フランス、2011)、デイリー・アート・センター(英国、2013)、ジャン大公近代美術館(ルクセンブルク、2010)、ポンピドゥー・センター(フランス、2009)、サーキット現代美術センター(スイス、2007)、パレ・ド・トーキョー(フランス、2004)などで展示を行うほか、滋賀県立陶芸の森(2022)、カリフォルニア州立大学ロングビーチ校 CSULB CCC (米国、2019/2017)やチナティ財団(米国、2016)のレジデンシーにも参加。

シルヴィ・オーヴレ

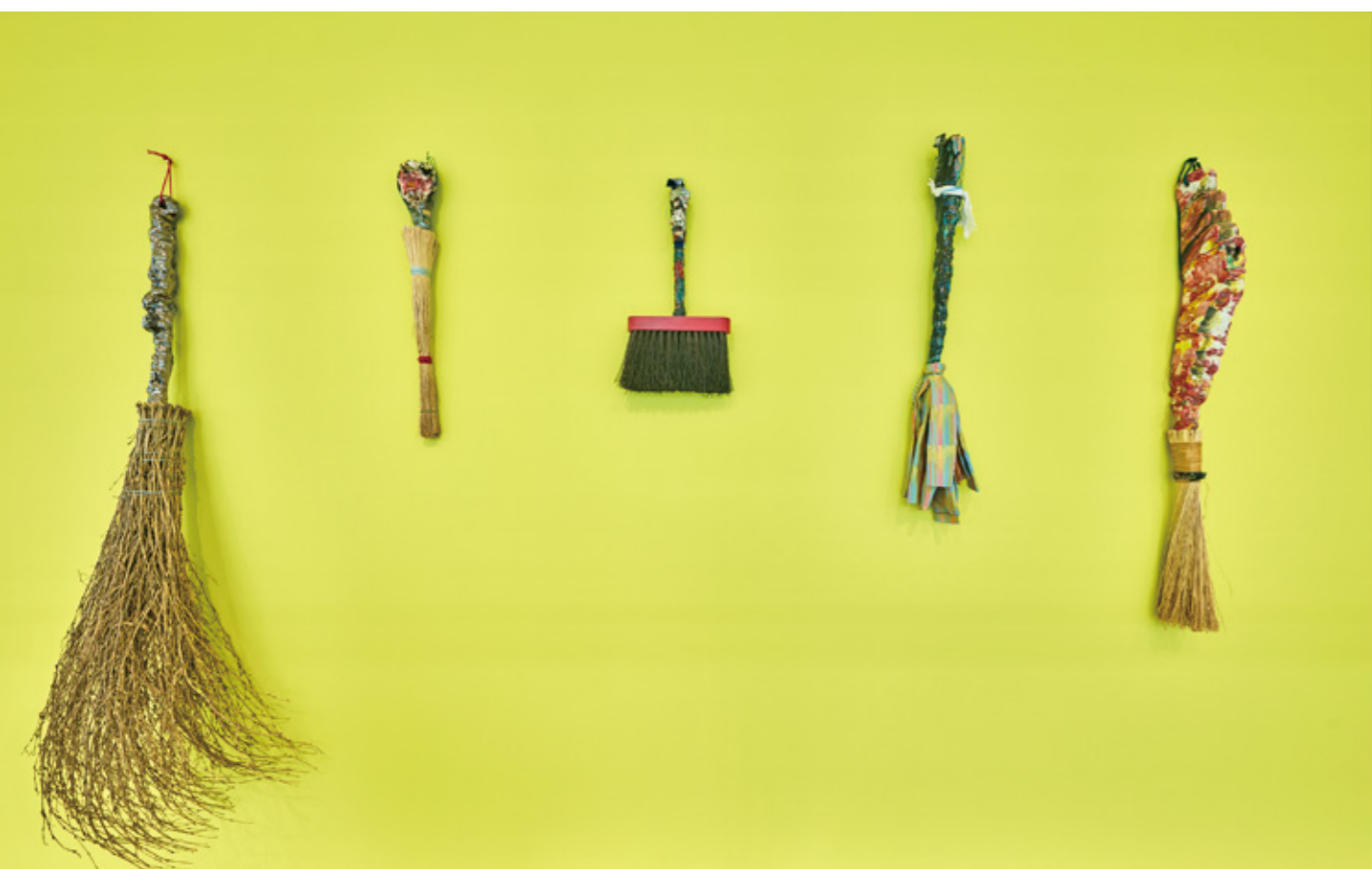
Sylvie Auvray

Born in 1974 in Paris, France.
Lives and works in Paris.

For Auvray, ceramics is a process of powerfully shaping supple and pleasing volumes while awaiting magical surprises that emerge during firing. Her works, including wearable items such as jewelry and masks and totems taking on human and animal forms, have a nostalgic narrative quality, and at the same time are imbued with energy by the formless childhood fears, barbaric experiments, and destructive joys evoked by their bizarre wounds and disturbing deformations.

Auvray has exhibited at venues including Musée d'Art Moderne de Paris, France (2021 / 2017), MAMCO (Musée d'art moderne et contemporain), Geneva, Switzerland (2018), FRAC (Fonds régional d'art contemporain), Champagne-Ardenne, France (2018), Le Consortium Dijon, France (2011), Dairy Art Centre, UK (2013), Musée d'art moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg (2010), Centre Pompidou, France (2009), Circuit Centre d'art contemporain, Switzerland (2007), and Palais de Tokyo, France (2004). In addition, she has participated in residencies at Shigaraki Ceramic Cultural Park (2022), Center for Contemporary Ceramics, CSULB CCC, California State University, Long Beach, USA (2019 / 2017) and the Chinati Foundation, USA (2016).











1982年、大阪府生まれ。

現在、三重県伊賀市を拠点に活動。

一般的な焼き物のつくり方を逆行するように、釉薬に石や金属、ガラスなどを混合した独自の材料を成形し、砂やカオリン(磁器の原料)の地層に埋めて焼成する制作過程に焦点を当てた作風は、実用に縛られない陶芸の新しい表現を模索した戦後日本の前衛陶芸集団「走泥社」の星野暁の実験的な精神を受け継いでいる。

大阪産業大学大学院環境デザイン専攻修了。近年の個展に「石拾いからの発見」(ノナカ・ヒル、米国、2023)、「In Holding Close」(Jule Collins Smith Museum of Fine Art、米国、2023)、「夢の交点」(パロマー、イタリア、2022)、「遠くを見る」(リッソン・ギャラリー、米国、2022)など。アリアナ美術館(スイス)やヒューストン美術館(米国)、岐阜県現代陶芸美術館に作品が収蔵されている。陶芸の森アーティスト・イン・レジデンスに参加(2010/2020)。

安永正臣

Masaomi Yasunaga

Born in 1982 in Osaka.

Lives and works in Iga, Mie, Japan.

As if subverting the standard methods of ceramics, in which clay is first shaped and then coated with glaze, in his work Yasunaga focuses on the production process, creating his own unique materials by mixing substances such as stone, metal and glass into glazes, and giving objects fixed forms by burying them in strata of sand and kaolin (unrefined porcelain clay) during firing. His style carries on the experimental spirit of Satoru Hoshino, a member of the postwar (1940s-1990s) Japanese avant-garde ceramics group Sodeisha which pursued new modes of ceramic art not constrained by practical function. Yasunaga earned a master's degree in Environmental Design at Osaka Sangyo University. Recent solo exhibitions include "discoveries from picking up stones" (Nonaka-Hill, USA, 2023), "In Holding Close" (Jule Collins Smith Museum of Fine Art, USA, 2023), "Intersection of Dreams" (Palomar, Italy, 2022), and "Looking Afar" (Lisson Gallery, USA, 2022). His works are in the collections of the Ariana Museum, Switzerland, the Museum of Fine Arts, Houston, USA, and Museum of Modern Ceramic Art, Gifu, Japan. He participated in the Shigaraki Ceramic Cultural Park Artist in Residence program (Japan, 2010 / 2020).

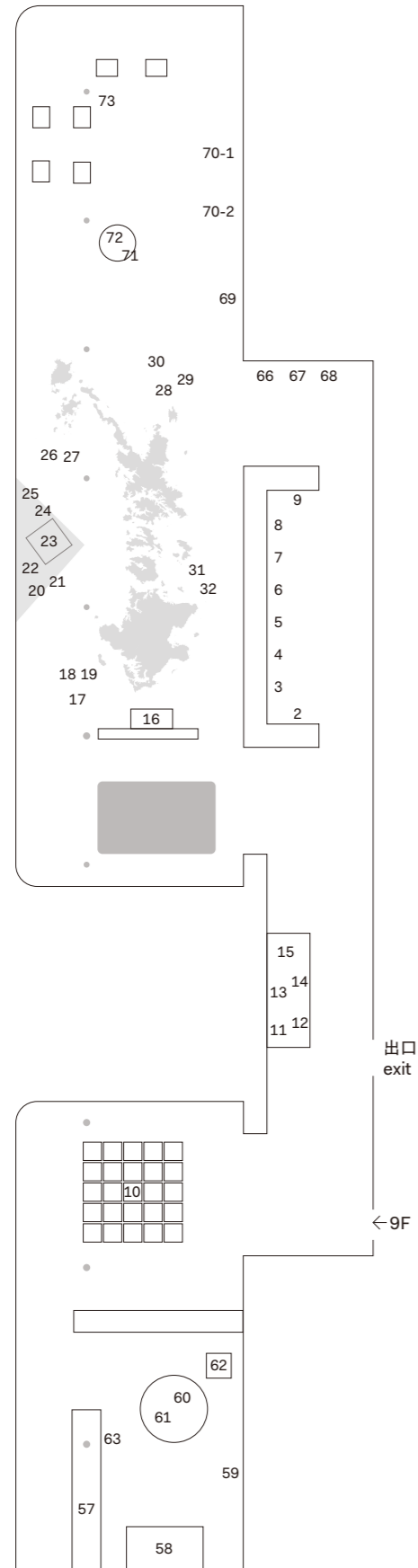




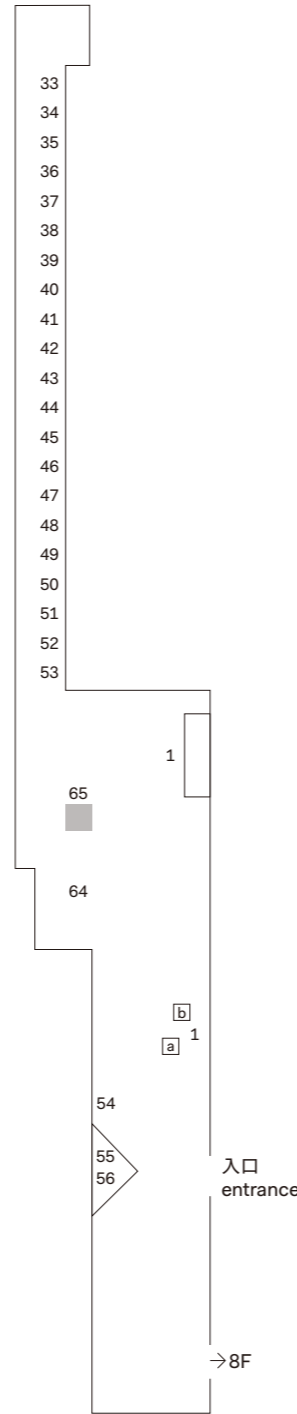




8F



9F



- | | | | | | |
|-----|--|---|---|---|--|
| 1 | 風景槽 花咲く春
<i>Seau paysage, flowering spring</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 24 cm
[p.10 top] | 2 | 風景盤 秋の紅葉
<i>Disque paysage, maples in autumn</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.5 third from top right] | — | 風景盤 冬
<i>Disque paysage, hiver</i>
2017
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 42 cm
[p.5 top left] |
| 1 a | 風景槽 春の夕べ
<i>Seau paysage, spring evening</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 24 cm
[p.11 top, p.79 right] | 3 | 風景槽 春の夜明け
<i>Disque paysage, spring dawn</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.8 left] | — | 風景盤 道
<i>Disque paysage, le chemin</i>
2017
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 42 cm
[p.5 second from top left] |
| 1 | 風景槽 暑夏
<i>Seau paysage, hot summer</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 25 cm
[p.10 second from top] | 4 | 風景槽 薫る春
<i>Disque paysage, lush spring</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.8 middle] | — | 風景盤 秋
<i>Disque paysage, automne</i>
2017
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 42 cm
[p.5 third from top left] |
| 1 | 風景槽 夏の宵
<i>Seau paysage, summer evening</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 24 cm
[p.11 second from top, p.79] | 5 | 風景槽 夏の黄昏
<i>Disque paysage, summer twilight</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.4, p.8 right] | — | 風景盤 夜
<i>Disque paysage, le soir</i>
2017
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 42 cm
[p.5 top right] |
| 1 | 風景槽 秋の嵐
<i>Seau paysage, autumn storm</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 24 cm
[p.7, p.10 third from top, p.79] | 6 | 風景槽 輝く夏
<i>Disque paysage, brilliant summer</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.9 left] | — | 風景盤 春
<i>Disque paysage, printemps</i>
2017
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 42 cm
[p.5 second from top right] |
| 1 b | 風景槽 秋の夜長
<i>Seau paysage, autumn evening</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 25 cm
[p.6, p.11 third from top, p.79 second from right] | 7 | 風景槽 秋の雲
<i>Disque paysage, autumn clouds</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.9 right] | | |
| 1 | 風景槽 青い冬
<i>Seau paysage, the blue winter</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 23.5 x 24 cm
[p.10 bottom, p.79] | 8 | 風景槽 冬の峠
<i>Disque paysage, winter peaks</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.5 bottom left] | | |
| 1 | 風景槽 冬の黄昏
<i>Seau paysage, winter twilight</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 24 x 25 cm
[p.11 bottom, p.79] | 9 | 風景槽 冬の寒さ
<i>Disque paysage, the cold of winter</i>
2023
磁土、釉薬
Glazed porcelain
Φ 46 cm
[p.5 bottom right] | | |

小川待子
Machiko Ogawa

- 10 **Na₂O・ZnO・Al₂O₃・SiO₂・B₂O₃**
2004
陶土、磁土、フリット釉
Stoneware, porcelain, frit glaze
50 x 50 cm each
[pp.12-15]
- 11 **闇と星 2022-N-9**
Darkness and Starlight 2022-N-9
2022
陶土、呉州、灰青釉、黒釉
Stoneware, cobalt, blue ash glaze, black glaze
33.7 x 42.4 cm
[p.16, p.17 above left, p.17 bottom]
- 12 **Red Earth 2022-N-1**
2022
陶土、酸化鉄
Stoneware, iron oxide
43.7 x 37.0 x 34.6 cm
[p.17 above right]
- 13 **闇と星 2022-N-6**
Darkness and Starlight 2022-N-6
2022
陶土、灰青釉、黒釉
Stoneware, blue ash glaze, black glaze
37 x 22.4 cm
[p.18 bottom left]
- 14 **闇と星 2022-N-5**
Darkness and Starlight 2022-N-5
2022
陶土、灰青釉、黒釉
Stoneware, blue ash glaze, black glaze
59 x 42.5 x 28.4 cm
[p.18-19 middle]
- 15 **闇と星 茶碗**
Teabowl <Darkness and Starlight>
2022
陶土、黒釉
Stoneware, black glaze
12.4 x 9.2 cm
12.4 x 9.5 cm
12.3 x 9.1 cm
[p.19 right, p.18-19 above]

※
10-15
Courtesy of Nakacho Konishi

安永正臣
Masaomi Yasunaga

静かな対岸の記憶
Memories From the Silent Shore

- 16 **殻**
Molted shell
2023
釉薬
Glaze
28.5 x 26.5 x 25 cm
[p.62, p.67]
- 17 **石の器**
Stone vessel
2022
釉薬、銅
Glaze, copper
27 x 21 x 21 cm
[p.62, p.71]
- 18 **空虚な生物**
Empty creature
2023
釉薬、銅、カオリン
Glaze, copper, kaolin
15 x 17.5 x 10 cm
[p.62, p.71]
- 19 **空虚な生物**
Empty creature
2023
釉薬、色釉薬、磁器土、下絵具、カオリン
Glaze, colored glaze, slip, underglaze color, kaolin
11 x 13.5 x 11 cm
[p.62, p.71]
- 20 **熔ける器**
Melting vessel
2017
釉薬、カオリン
Glaze, kaolin
7.5 x 7.5 x 7.5 cm
[p.71]
- 21 **熔ける器**
Melting vessel
2017
釉薬、銅
Glaze, copper
7.5 x 9.5 x 9.5 cm
[p.71]
- 22 **空虚な生物**
Empty creature
2017
釉薬、カオリン
Glaze, kaolin
7.5 x 10.5 x 8 cm
[p.71]
- 23 **タイルの器**
Mosaic tile
2023
釉薬、磁器土、タイル、銅、カオリン
Glaze, slip, tile, copper, kaolin
115 x 100 x 82 cm
[p.61, p.63, p.71]

- 24 **空虚な生物**
Empty creature
2017
釉薬、カオリン
Glaze, kaolin
5 x 9 x 5.5 cm
[p.60 left]
- 25 **空虚な生物**
Empty creature
2023
釉薬、色釉薬、磁器土、下絵具、カオリン
Glaze, colored glaze, slip, underglaze color, kaolin
15.5 x 17 x 7.5 cm
[p.60 right, p.63]
- 26 **熔ける器**
Melting vessel
2022
釉薬、銅、コーティング剤
Glaze, copper, kiln wash
50 x 17.5 x 17.5 cm
[p.65 below left, p.71]

- 27 **砕**
Crumbling
2023
ガラス、銅
Glass, copper
11.5 x 16.5 x 15.5 cm
[p.65 above, p.65 below right, p.71]
- 28 **塵積**
Accumulation
2023
釉薬、色釉薬
Glaze, colored glaze
20.5 x 22.5 x 21.5 cm
[p.64 left, p.71]
- 29 **タイルの器**
Mosaic tile
2023
釉薬、酸化チタン、タイル、磁器土、カオリン
Glaze, copper, titanium oxide, tile, slip, kaolin
29 x 25 x 25 cm
[p.64 right, p.71]

- 30 **空っぽの器**
Empty vessel
2023
釉薬、色化粧、カオリン
Glaze, colored slip, kaolin
80 x 48 x 21 cm
[p.64 middle, p.71]
- 31 **石の器**
Stone vessel
2023
釉薬、色釉薬、色化粧
Glaze, colored glaze, colored slip
16 x 16.5 x 16.5 cm
[p.62, p.66 right, p.71]
- 32 **再生する器**
Regenerating vessel
2022
釉薬、磁器土、下絵具、カオリン
Glaze, slip, underglaze color, kaolin
29 x 20.5 x 17.5 cm
[p.62, p.66 left, p.71]



シルヴィ・オーヴレ
Sylvie Auvray

箒(ほうき)
Brooms

- 33 **Untitled**
2023
陶土、モロコシ藁、ミクストメディア
Ceramic, sorgho straw, various materials
60 x 7 x 5 cm
[p.53 left]
- 34 **Untitled**
2023
陶土、モロコシ藁、ミクストメディア
Ceramic, sorgho straw, various materials
55 x 10 x 6 cm
[p.53 middle, p.55 below left]
- 35 **Untitled**
2019
陶土、モロコシ藁
Ceramic, sorgho straw
102 x 13 x 9 cm
[p.53 right, p.55 below second from left]
- 36 **Untitled**
2019
陶土、モロコシ藁、布
Ceramic, sorgho straw, fabric
48 x 8 x 3 cm
[p.55 below middle, p.56 top left]
- 37 **Untitled**
2019
陶土、マイクロファイバー
Ceramic, microfiber
65 x 6 x 7 cm
[p.55 below second from right, p.57 left]
- 38 **Untitled**
2023
陶土、ヤシ、ミクストメディア
Ceramic, palm tree, various materials
133 x 11 x 8 cm
[p.55 below right, p.56 top right, p.57 second from left]
- 39 **Untitled**
2023
陶土、竹、ミクストメディア
Ceramic, bamboo, various materials
155 x 5 x 5 cm
[p.54 below left, p.57 third from left]
- 40 **Untitled**
2020
陶土、釉薬、モロコシ藁、紐
Ceramic, glaze, sorgho straw, string
65 x 10 x 5 cm
[p.54 below second from left, p.56 bottom middle, p.57 forth from left]
- 41 **Untitled**
2019
陶土、箒
Ceramic, broom
65 x 6 x 7 cm
[p.54 below middle, p.56 left in the middle row, p.57 fifth from left]
- 42 **Untitled**
2019
陶土、布
Ceramic, fabric
90 x 20 x 7 cm
[p.54 below second from right, p.56 bottom left, p.57 sixth from left]
- 43 **Untitled**
2020
陶土、釉薬、モロコシ藁、紐
Ceramic, glaze, sorgho straw, string
110 x 10 x 10 cm
[p.54 below right, p.57 seventh from left]
- 44 **Untitled**
2020
陶土、釉薬、モロコシ藁
Ceramic, glaze, sorgho straw
92 x 11 x 9 cm
[p.55 above left, p.57 eighth from left]
- 45 **Untitled**
2019
陶土、モロコシ藁、布
Ceramic, sorgho straw, fabric
85 x 11 x 7 cm
[p.55 above second from left, p.56 left in the middle row]
- 46 **Untitled**
2019
陶土、モロコシ藁
Ceramic, sorgho straw
57 x 13 x 10 cm
[p.55 above middle]
- 47 **Untitled**
2023
陶土、マイクロファイバー、ミクストメディア
Ceramic, microfiber, various materials
83 x 11 x 10 cm
[p.55 above second from right, p.56 right in the middle row]
- 48 **Untitled**
2019
陶土、モロコシ藁、ミクストメディア
Ceramic, sorgho straw, various materials
39,5 x 8 x 7 cm
[p.55 above right, p.56 top middle]
- 49 **Untitled**
2023
陶土、ヤシ、ミクストメディア
Ceramic, palm tree, various materials
130 x 8 x 7 cm
[p.54 above left]
- 50 **Untitled**
2023
陶土、モロコシ藁、プラスチック製ロープ、ミクストメディア
Ceramic, sorgho straw, plastic rope, various materials
77 x 11 x 8 cm
[p.54 above second from left]
- 51 **Untitled**
2023
陶土、ヤシ、モロコシ藁、ミクストメディア
Ceramic, palm tree, sorgho straw, various materials
90 x 7 x 11 cm
[p.54 above middle, p.56 center in the middle row]
- 52 **Untitled**
2023
陶土、モロコシ藁、ミクストメディア
Ceramic, sorgho straw, various materials
79 x 10 x 8 cm
[p.54 above second from right]
- 53 **Untitled**
2020
陶土、釉薬、合成ファイバー、プラスチック、紐
Enameled ceramic, synthetic fiber, plastic, string
40 x 10 x 5 cm
[p.54 above right, p.56 bottom right]

フランソワーズ・ペトロヴィッチ
Françoise Pérovitch

- 54 **マスク**
Mask
2020
陶土、釉薬
Stoneware, glaze
13 x 11 x 7 cm
[p.52, p.58 right]
- 55 **Untitled**
2022
陶土、木
Ceramic, wood
58 x 46 x 30 cm
[p.58 middle, p.59 below, p.80]
- 56 **ブルーブルー**
BlueBlue
2022
陶土
Ceramic
113 x 30 x 38 cm
[p.58 left, p.59 above]
- ※
33-54
Courtesy of the artist and Galerie Laurent Godin
55-56
Courtesy of the artist and Sokyo Gallery
- 57 **彼ら**
Ils
2005
3 部作
Set of three ceramics
陶土、釉薬
Stoneware, glaze
68 x 70 x 58 cm
84 x 76 x 57 cm
90 x 79 x 68 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[p.26, p.73]
- 58 **腹話術師**
Ventriloque
2015
陶土、釉薬
Stoneware, glaze
103 x 85 x 60 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[cover, p.20, p.21, p.73]
- 59 **私の手のなか**
Dans mes mains
2022
紙にインク
Ink on paper
240 x 320 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[p.25, p.73]
- 60 **手にもつ／つかむ**
Tenir
2019
陶土、釉薬
Stoneware, glaze
70 x 48 x 41 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[p.24 right, p.73]
- 61 **無題**
Sans titre
2019
陶土、釉薬
Stoneware, glaze
22 x Ø 48 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[p.22, p.73]
- 62 **カリメロ**
Calimero
2014
陶土、釉薬、クッション
Earthware, glaze, cushion
5.5 x 10 x 23.5 cm
Courtesy of Semiose, Paris
[p.24 left, p.27, p.73]
- 63 **手帳**
Carnets
12'32"
ドローイング映像
Video of drawings
by Hervé Plumet
[p.23]



ユースケ・オフハウス

ユースケ・オフハウス

Yusuké Y. Offhause

作品

- 64 **たしか私の記憶では***D'après ma mémoire* [pp.28–33, p.79]

<div> <div><div><div><div></div><div><div>中銀カプセルタワービル</div></div></div></div><div><i>Nakagin Capsul Tower</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>オペラ・ガルニエ</div></div></div></div><div><i>Opéra Garnier</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ゲーテアヌム</div></div></div></div><div><i>Goetheanum</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>リヨン駅(パリ)</div></div></div></div><div><i>Gare de Lyon (Paris)</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>磁土、釉薬</div><div>Porcelain, glaze</div><div>12.5 x 11.5 x 8.5 cm</div><div>[inside front cover, p.28]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>9.8 x 8 x 11 cm</div><div>[p.29, p.30 third from top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>9 x 12.5 x 9.2 cm</div><div>[inside front cover, p.31 second from left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、ゴールドスリップ</div><div>Sandstone, glaze, gold slip</div><div>9,5 x 12.3 x 8 cm</div><div>[p.31 right top]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>グラス・ハウス(ドルナハ)</div></div></div></div><div><i>Glass House (Dornach)</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>都城市民会館</div></div></div></div><div><i>Miyakonojo Civic Center</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ヴェルサイユ王室礼拝堂</div></div></div></div><div><i>Chapelle Royal de Versailles</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>オルセー美術館</div></div></div></div><div><i>Musée d'Orsay</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2022</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>6.8 x 12.7 x 5.8 cm</div><div>[p.30 left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>6.7 x 10.7 x 7 cm</div><div>[p.30 bottom middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2022</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、ゴールドスリップ</div><div>Sandstone, glaze, gold slip</div><div>11.5 x 8 x 12.5 cm</div><div>[p.31 third from left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2022</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、ゴールドスリップ</div><div>Sandstone, glaze, gold slip</div><div>7.2 x 14.5 x 7.3 cm</div><div>[p.31 second from right top]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>ポン・デ・ザール</div></div></div></div><div><i>Pont des Arts</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>バイエラー財団</div></div></div></div><div>(オラファー・エリアソンによる「LIFE」展の期間中)</div><div><i>Fondation Beyeler</i></div><div><i>(avec "Life" d'Olafur Eliasson)</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ローザンヌ州立美術館</div></div></div></div><div><i>Musée Cantonal des Beaux arts de Lausanne</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>リヨン・オペラ座</div></div></div></div><div><i>Opéra Lyon</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2022</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ、ガラス</div><div>Sandstone, glaze, slip, glass</div><div>4 x 13 x 9.5 cm</div><div>[p.30 second from left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2022</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ、ガラス</div><div>Sandstone, glaze, slip, glass</div><div>4.8 x 12.5 x 8.2 cm</div><div>[p.30 right top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>4.8 x 12.3 x 6.7 cm</div><div>[p.31 bottom left]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>8.5 x 8.3 x 10 cm</div><div>[p.31 third from right top]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>国際オリンピック委員会</div></div></div></div><div><i>Comité International Olympique</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>チューゲン・グランド・ホテル</div></div></div></div><div><i>Tsugen Grand Hotel</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ヴィトラ・デザイン・ミュージアム</div></div></div></div><div><i>Vitra Design Museum</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>スイステック・コンベンション・センター</div></div></div></div><div><i>SwissTech Convention Center</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone,glaze</div><div>5.5 x 12.5 x 10 cm</div><div>[p.30 third from left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>4.8 x 12.3 x 6.7 cm</div><div>[p.30 second from right top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>磁土、釉薬</div><div>Porcelain, glaze</div><div>6.7 x 11 x 9.7 cm</div><div>[p.31 top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>6 x 7.8 x 9.5 cm</div><div>[p.31 bottom right]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>メッセ・バーゼル</div></div></div></div><div><i>Messe Basel</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ノートルダム大聖堂・パリ</div></div></div></div><div><i>Notre-Dame de Paris</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>マリオ・ボッタによる国際決済銀行</div></div></div></div><div><i>Bank für Internationalen Zahlungsausgleich (BIZ) von Mario Botta</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>バンド・ラ・グリュイエール</div></div></div></div><div><i>Bains de la Gruyère</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>3.5 x 12.7 x 6.5 cm</div><div>[p.30 bottom left]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>13 x 9 x 12.3 cm</div><div>[p.30 third from right top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>11.4 x 5.7 x 5.5 cm</div><div>[p.31 second from top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>13 x 10 x 5.7 cm</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>グラン・アルシュ</div></div></div></div><div><i>Grande Arche</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ロレックス・ラーニング・センター</div></div></div></div><div><i>Rolex Learning Center</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>シュパーレントアー</div></div></div></div><div><i>Spalentor</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ミュダック(メゾン・ゴダール)</div></div></div></div><div><i>Mudac (Maison Gaudard)</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>9 x 8.8 x 8.5 cm</div><div>[p.30 top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>2.5 x 10 x 8.2 cm</div><div>[p.30 bottom right]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>11 x 8.5 x 8.5 cm</div><div>[p.31 third from top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>10.8 x 12.8 x 9 cm</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>ハイペリオン・ホテル・バーゼル</div></div></div></div><div><i>Hyperion Hotel Basel</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ヴィトラハウス</div></div></div></div><div><i>VitraHaus</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>トゥール・ベル・エール</div></div></div></div><div><i>Tour Bel-Air</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>シャトー・サン・マリー</div></div></div></div><div><i>Château Saint Maire</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>10 x 12.8 x 9 cm</div><div>[p.30 second from top middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>8.8 x 10.5 x 10.3 cm</div><div>[p.31 left top]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>陶土、釉薬</div><div>Sandstone, glaze</div><div>10.2 x 8.5 x 12 cm</div><div>[p.29, p.31 bottom middle]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2020</div></div></div></div><div>陶土、釉薬、スリップ</div><div>Sandstone, glaze, slip</div><div>10.3 x 8.5 x 8.5 cm</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>オフハウス・ミュージアム</div></div></div></div><div><i>Offhause Museum</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>ソウ・ソウエン</div></div></div></div><div>1995年福岡県生まれ。同地を拠点に活動。私たちの生にまつわる事象を身体との関わり合いを通して考察する絵画、インスタレーションやパフォーマンスを国内外にて発表している。京都精華大学芸術学部卒業。主な展覧会に「京都精華大学55周年記念展 FATHOM - 塩田千春、金沢寿美、ソー・ソウエン」(京都精華大学ギャラリーTerra-S、京都、2023)、「絶えず壊れてきたし、壊れ続けている(壊れてはいない)」(rin art association、群馬、2023)、「第17回福岡アジア美術館アーティスト・イン・レジデンス成果展 境界を繰取る―石、呼吸、埋立地」(2022)、「Al Borde」(Taller Sangfer、メキシコ、2022)など。2024年、インスタレーション作品《Bellybutton and Breathing― お臍と呼吸》が福岡市美術館に收藏された。</div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2019–20XX</div></div></div></div><div>木材、アクリル樹脂、ポリスチレン、紙、LED</div><div>Wood, plexiglass, polystyrene, paper, LED</div><div>180 x 122 x 132 cm</div><div>https://www.offhausemuseum.com/en/offhause-switzerland/</div><div>[pp.34–35]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>写真(紙にインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on paper)</div><div>30 x 20.4 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>Technical support: Bertrand Weissbrodt</div><div>[p.36, p.37, p.51]</div></div></div>

内藤アガーテ

Agathe Naito

- 動くたびに*With each movement*

<div> <div><div><div><div></div><div><div>66</div></div></div></div><div>動くたびに 1</div><div><i>With each movement 1</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>71</div></div></div></div><div>ミスコンストラクション</div><div><i>Misconstruction</i></div><div>(ボブハット / Bob hat)</div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>写真(紙にインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on paper)</div><div>30 x 20.4 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>[p.41 bottom left, p.50 bottom]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>釉薬、陶土</div><div>Glaze, pottery clay</div><div>Φ 30 x 20.5 cm</div><div>[p.39, pp.40–41 above, p.45, p.50 below, p.51]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>67</div></div></div></div><div>動くたびに 2</div><div><i>With each movement 2</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>72</div></div></div></div><div>動くたびに 1</div><div><i>With each movement 1</i></div><div>(スリッパとマット / Slippers and mat)</div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>写真(紙にインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on paper)</div><div>30 x 20.4 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>Technical support: Justine Garnier</div><div>[p.43 top left, p.50 bottom]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>磁土、羊毛</div><div>Porcelain, wool</div><div>34 x 10.5 cm each</div><div>[p.39 top right, pp.40–41 above, p.41 bottom right, p.42 above right, p.45, p.51]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>68</div></div></div></div><div>動くたびに 3</div><div><i>With each movement 3</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>73</div></div></div></div><div>言語／舌</div><div><i>La langue</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>写真(紙にインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on paper)</div><div>30 x 20.4 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>Technical support: Justine Garnier</div><div>[p.43 top right, p50 bottom]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>磁土、麻、綿、木</div><div>Porcelain, linen, cotton, wood</div><div>サイズ可変</div><div>Dimensions variable</div><div>Place mat: Léonore Graff</div><div>Technical support: Johanne Roten, Jean-Michael Taillebois, Bertrand Weissbrodt</div><div>[p.39 top left, p.40 top left, p.40 bottom right, pp.40–41 above]</div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>69</div></div></div></div><div>ミスコンストラクション</div><div><i>Misconstruction</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>内藤アガーテ、ソー・ソウエン</div></div></div></div><div><i>Agathe Naito, Soh Souen</i></div></div></div>
<div> <div><div><div><div></div><div><div>2023</div></div></div></div><div>写真(塩ビシートにインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on PVC sheet)</div><div>189 x 134 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>[p.38, p.51]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>言語／舌</div></div></div></div><div><i>La langue</i></div></div></div>

<div> <div><div><div><div></div><div><div>70</div></div></div></div><div>ガーデニング II</div><div><i>Gardening II</i></div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>パフォーマンス</div></div></div></div><div>Performance</div></div></div>
---	--

<div> <div><div><div><div></div><div><div>2021</div></div></div></div><div>写真(塩ビシートにインクジェットプリント)</div><div>Photography (Inkjet print on PVC sheet)</div><div>230 x 345 cm, 50.2 x 33.8 cm</div><div>Photo: Brigitte Besson</div><div>Technical support: Bertrand Weissbrodt</div><div>[p.36, p.37, p.51]</div></div></div>	<div> <div><div><div><div></div><div><div>インスタレーション作品《動くたびに》の中で、ソー・ソウエンによるパフォーマンスが開館時間を通して行われた。2023年7月31日(月)、8月2日(水)、8月5日(土)、各日11:00～19:00</div></div></div></div><div>Soh Souen had a performance in the installation With each movement throughout the gallery’s opening hours. 31 July (Mon.), 2 August (Wed.), 5 August (Sat.), 2023, 11:00–19:00</div><div>[pp.39–43, p.46, p.49]</div></div></div>
---	---

<div> <div><div><div><div></div><div><div>ソー・ソウエン</div></div></div></div><div>1995年福岡県生まれ。同地を拠点に活動。私たちの生にまつわる事象を身体との関わり合いを通して考察する絵画、インスタレーションやパフォーマンスを国内外にて発表している。京都精華大学芸術学部卒業。主な展覧会に「京都精華大学55周年記念展 FATHOM - 塩田千春、金沢寿美、ソー・ソウエン」(京都精華大学ギャラリーTerra-S、京都、2023)、「絶えず壊れてきたし、壊れ続けている(壊れてはいない)」(rin art association、群馬、2023)、「第17回福岡アジア美術館アーティスト・イン・レジデンス成果展 境界を繰取る―石、呼吸、埋立地」(2022)、「Al Borde」(Taller Sangfer、メキシコ、2022)など。2024年、インスタレーション作品《Bellybutton and Breathing― お臍と呼吸》が福岡市美術館に收藏された。</div></div></div>
--

<div> <div><div><div><div></div><div><div>Soh Souen</div></div></div></div><div>Born in 1995 in Fukuoka, Japan. Lives and works in Fukuoka. Souen is recognized for his paintings, installations, and performances that utilize the body as a media to explore the various phenomena of life.Souen graduated from College of Art, Kyoto Seika University. Major exhibitions include “FATHOM—Shiota Chiharu, Kanazawa Sumi, Soh Souen” (Kyoto Seika University Gallery Terra-S, Kyoto, 2023), “It’s been breaking, still breaking (yet not broken)” (rin art association, Gunma, Japan, 2023), “WINDS OF ARTIST IN RESIDENCE 2022 Tracing the Boundaries - Stone, Breathing, and Land Reclamation” (Fukuoka Asian Art Museum, Japan, 2022), “Al Borde” (Taller Sangfer, Mexico, 2022). In 2024, the installation work, <i>Bullybutton and Breathing</i> entered the collection of Fukuoka Art Museum (Fukuoka, Japan).</div></div></div>
--

作家略歴 | Biography

ジャン・ジレル

Jean Girel

Selected Solo Exhibitions

- 2023 “Structures et phénomènes,” Galerie Pierre-Marie Giraud, Brussels, Belgium
- 2021 “Microcosmes, macocosmes,” Galerie Arcanes, Paris, France
- 2015 “Jean Girel, Retour aux sources, la Céramique Song,” Fondation Baur, Geneva, Switzerland
- 2013 “Fables,” the Centre of Contemporary Ceramics of La Borne, Henrichemont, France
- 2012 “Jean Girel: Ceramics,” Maison Gerard, New York, USA

Selected Group Exhibitions

- 2022 “Formes vivantes,” Sèvres - Manufacture et Musée nationaux, France
“Céramique française contemporaine,” Museu del Càntir de Argenton, Barcelona, Spain
- 2021 “Les quatre saisons,” Le Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, France
- 2020 “Tenmoku,” The Museum of Oriental Ceramics, Osaka, Japan
- 2019 “Formes vivantes,” Musée national Adrien Dubouché, Limoges, France
“Salon Révélations,” Grand Palais, Paris, France
- 2018 “Couleurs de l’arc-en-ciel, 7 bols iridescents,” Wonderlab, National Museum of China, Beijing, China
“Plumages,” Wonder lab, National Museum of China, Beijing, China
- 2017 “WONDER LAB,” Tokyo National Museum, Japan
Biennale Internationale De Céramique De Châteauroux, France
- 2015 “Fire in Heart, Artists, Aesthetes, Connoisseurs of Tenmoku,” Chiayi Municipal Museum, Taiwan

小川待子

Machiko Ogawa

Selected Solo Exhibitions

- 2024 “Mineral Vein,” SAGA HOUSE, Kyoto, Japan
- 2023 “Darkness and Starlight,” Nakacho Konishi, Tokyo, Japan
- 2022 “Red Earth,” Joan B. Mirviss, New York, USA
- 2017 “Japan Art,” Gallery Friedrich Müller, Frankfurt, Germany
- 2016 “Machiko Ogawa,” Erskine, Hall & Coe, London, UK
- 2011 “Archetypal Vessels,” Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan
- 2002 “Li2O・NaO・CaO・Al2O3・SiO2 Breathing Bubbles,” Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, Kanagawa, Japan

Selected Group Exhibitions

- 2023-2024 “Radical Clay: Contemporary Women Artists from Japan,” Art Institute of Chicago, USA
- 2023 “Shiryū Morita / Machiko Ogawa,” Galerie Frank Elbaz, Paris, France
“Worlds in Balance: Art in Japan from the Postwar to the Present,” Okura Museum of Art, Tokyo, Japan
- 2022 “Toucher le Feu,” Musée Guimet, Paris, France
- 2021 “Collection Exhibition MOMAT Collection,” National Museum of Modern Art, Tokyo, Japan
- 2019 Time Unearthed Q-2018, 30 pieces were exhibited at Main Lobby of National Museum of Qatar, Doha, Qatar
- 2017 “New Forms, New Voices: Japanese Ceramics from the Gitter-Yelen Collection,” New Orleans Museum of Art, New Orleans, USA
- 2015 “Unfolding Worlds: Japanese Screens and Contemporary Ceramics from the Gitter-Yelen Collection,” Museum of Fine Arts, Houston, USA
- 2007 “Works from the Soil - Life Meets the Mother Earth in the Collection,” Tokyo Opera City Art Gallery, Japan

安永正臣

Masaomi Yasunaga

Selected Solo Exhibitions

- 2023 “Masaomi Yasunaga: Clouds in the Distance,” Lisson Gallery, London, UK
“discoveries from picking up stones,” Nonaka-Hill, Los Angeles, USA
- 2022 “Intersection of Dreams,” Palomar, Pognana Lario, Italy
“Looking Afar,” Lisson Gallery, New York, USA
- 2021 “Masaomi Yasunaga,” Piao Piao Gallery, Taipei, Taiwan
- 2020 “To things that exist, to things that don’t exist,” SHOP & GALLERY YDS, Kyoto, Japan
“Empty Landscape,” Libby Leshgold Gallery, Vancouver, Canada
- 2019 “Empty Things,” Complete Works, Geneva, Switzerland

Selected Group Exhibitions

- 2023 “CHAOS,” Carpenters Workshop Gallery, Los Angeles, USA
“Keramik,” Buchmann Galerie, Berlin, Germany
“Nobuya Hoki and Masaomi Yasunaga,” Ratio 3, San Francisco, USA
- 2022 “Romantic Progress,” Museum of Moden Ceramic Art, Gifu, Tajimi, Japan
“A Matter of Life and Death,” Thomas Dane Gallery, Napoli, Italy
- 2020 “OBJECT & THINGS,” The Noyes House, Connecticut, USA
“Sterling Ruby and Masaomi Yasunaga,” Nonaka-Hill, Los Angeles, USA

シルヴィ・オーヴレ

Sylvie Auvray

Selected Solo Exhibitions

- 2023 “Billevesées,” Les Capucins contemporary art center, Embrun, France
- 2022 “Marguerites,” SOKYO ATSUMI, Tokyo, Japan
- 2021 “Topsy turvy,” Galerie Laurent Godin, Paris, France
- 2020 “Aux foyers,” Moly Sabata, Fondation Albert Gleizes, Paris, France
- 2019 “Broom,” Martina Simeți, Milan, Italy
- 2016 “John’s feet,” Chamberlain building, Chinati Foundation, Marfa, Texas, USA
- 2015 “Rings,” Galerie Francesca Pia, Zurich, Switzerland
- 2012 “La suite genevoise,” MAMCO Geneva (Musée d’art moderne et contemporain), Geneva, Switzerland

Selected Group Exhibitions

- 2022 “Contre-Nature,” MO.CO. Panacée, Montpellier, France
- 2021 “Les Flammes, L’Âge de la céramique,” Musée d’Art Moderne de Paris, France
- 2020 “All of Them Witches,” Jeffrey Deitch Los Angeles, USA
- 2018 “Fire and Clay,” Galerie Gagosian, Geneva, Switzerland
- 2011 “Exposition d’Ouverture,” Consortium Museum, Dijon, France
- 2010 “Le meilleur des mondes,” MUDAM the Contemporary Art Museum of Luxembourg, Luxembourg
- 2009 “Une peinture parlée - Le nouveau Festival,” Centre Pompidou, Paris, France

フランソワーズ・ペトロヴィッチ
Françoise Pérovitch

Selected Solo Exhibitions

- 2023 "Habiter la villa," Villa Savoye, Poissy, France
 "Françoise Pérovitch. Aimer. Rompre," Musée de la Vie romantique, Paris, France
 "Françoise Pérovitch," Manufacture nationale de Sèvres, Paris, France
- 2022 "Derrière les paupières," Bibliothèque nationale de France, Paris, France
 "Étendu," Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud, France
- 2021 "Françoise Pérovitch," Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la Culture, Landerneau, France
- 2020 "Forget Me Not," Semiose, Paris, France
 "Passing Through," Centre Pompidou x West Bund Museum Project, Shanghai, China
- 2019 "Passer à travers," Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Galerie des enfants, Paris, France
- 2018 "Tenir," Pavillon de verre, Louvre-Lens, Lens, France

Selected Group Exhibitions

- 2023 "As If Ever A Wave Has Reached The Shore," Kristin Hjellegjerde Gallery, London, UK
 "Accro-chat-ge," Musée d'Orsay, Paris, France
- 2022 "À mains nues," MAC VAL- Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France
 "Art cruel," Musée Jenisch Vevey, Switzerland
- 2021 "Strangers in the House," Semiose, Paris, France
 "Les Flammes," Musée d'Art Moderne de Paris, France
- 2020 "Les animaux sortent de leur réserve," MuMo (Musée Mobile) x Centre Pompidou, France
- 2019 "Taming Nature: Animated Perspectives," French Institute Alliance Française, New York, USA

ユースケ・オフハウス
Yusuke Y. Offhouse

Selected Exhibitions

- 2024 "Housing Park," Geneva University Hospitals, Geneva, Switzerland
- 2023 "Space is the place," MUDAC, Lausanne, Switzerland
 "Vivement demain !" the Bex & Arts 15th triennial of outdoor contemporary sculpture, Bex, Switzerland
- 2022 "Métamorphoses de l'espace, Du paysage à la matière," Hiflow Geneva, Geneva, Switzerland
 "COMPO/STARLIUM," La Ferme des Tilleuls, Renens, Switzerland
 "Saint Sulpice Céramique," Place Saint-Sulpice, Paris, France
 "Écouter la Terre," MUDAC, Lausanne, Switzerland
 "Inauguration of the Offhouse Museum," Ariana Museum, Geneva, Switzerland
 "De(s)rives #5," Galerie Aline Vidal, Paris, France
- 2021 "Cosmos," CID Grand-Hornu, Hornu, Belgium
 "Cluster Crafts," London Crafts Week, London, UK
 "Token," L-Imprimerie, L-Espace du Fond, Lausanne, Switzerland
 "Miniatures," Confort Mental, Paris, France
 "Terre à Terre," Charmey Museum, Charmey, Switzerland
 "Monumentales petites œuvres," Association PAC(O), Carouge, Switzerland
- 2020 "Ruine et Pixels," Espace Culturel Assens, Assens, Switzerland
 "Smallworld," Smallville, Neuchâtel, Switzerland
- 2019 "Kasekian - Fossilothèque," Galerie h, Carouge, Switzerland
 Swiss Art Awards, Art Basel, Basel, Switzerland
 "Kodomo No Kuni - Replay," FRAC Grand Large - Hauts-de-France, Dunkirk, France
- 2018 Swiss Design Awards, Art Basel, Basel, Switzerland
 "Kodomo No Kuni - Mémoire et enfance au Japon," La Maréchalerie - centre d'art contemporain Versailles, Versailles, France
- 2017 "IL VOLTO CHE CAMBIA," International Museum of Ceramic Design, Laveno-Mombello, Italy
 "Design Days 2017," Pavillon Sicli, Geneva, Switzerland
- 2016 "Capsule 1. 30," Halle Nord, Geneva, Switzerland
 "COLLECTING TIME 2016," Espace Cheminée Nord, Geneva, Switzerland

内藤アガテ
Agathe Naito

Selected Exhibitions

- 2022 "Compo/starium," Ferme des Tilleuls, Renens, Switzerland
 "Melting Pot," Neuchâtel Museum of Art and History, Neuchâtel, Switzerland
 "Melting Pot ou comment changer du plomb en or," Centre d'art contemporain, Yverdon-les-Bains, Switzerland
 "JEMA," Maison Gaudard, Switzerland
- 2021 "Terre à terre," Musée de Charmey, Charmey, Switzerland
 "ECAL art et design," Espace Graffenried, Aigle, Switzerland
- 2020 "Ruines et Pixels," Espace culturel, Assens, Switzerland
 "Low," Penthalaz, Switzerland
 "Carnets," North Hall, Geneva, Switzerland
- 2018 "Ending explained," DOC!, Paris, France
 "Impermanence," Galerie La Ferme de La Chapelle, Grand-Lancy, Switzerland
- 2016 Premier prix de l'Ecole supérieure des arts appliqués de Vevey, Switzerland





エマイユと身体
2023年6月17日(土)～9月17日(日)

[展覧会]
主催：エルメス財団
会場：銀座メゾンエルメス フォーラム
後援：在日フランス大使館/アンスティチュ・フランセ日本

エルメス財団
理事長：オリヴィエ・フルニエ
ディレクター：ローラン・ベジョー
プロジェクト主任：ジュリー・アルノー
プロジェクト・マネージャー：ヴィクトリア・ル・ゲルン
コミュニケーション主任：アナイス・ケーニッヒ

エルメスジャパン株式会社
代表取締役社長：有賀昌男
コミュニケーション担当 バイスプレジデント：亀井誠一
キュレーター：説田礼子
制作：有川愛彩、田辺裕子
設営：HIGURE17-15cas

[カタログ]
アート・ディレクション：犀
編集協力：柴田直美
撮影：中道淳(明記以外)、岡野圭(4頁、5頁3段目右、5頁最下段2点、6頁、7頁、10～11頁)、坂本理(12頁、15頁上、32～33頁、34頁下、60頁、61頁、64頁、65頁、66頁、67頁、71頁)、板垣旭洋(17頁上、21頁、22頁、26頁、27頁、31頁最下段右2点、39頁上2点、40頁上、40頁右下、40～41頁、45頁、50頁下、56頁、57頁)、カルラ・ダ・シルヴァ(34頁右上)、バプティスト・クーロン(34頁左上、34頁中段2点、35頁)、ブリジット・ベッソン(36～37頁、38頁、41頁左下、43頁上2点)、コムラマイ(39頁下3点、40頁左下、41頁右下、42頁右上、43頁右下、49頁、50頁上)、伊丹豪(42頁左上、42頁下、46頁)、ヤン・ポアック(52頁)
執筆：奥泉理佐子(44～46頁)
翻訳：西田英恵(6頁、8頁、10頁)、ヴェロニカ・ココール(7頁、9頁、11頁、21～27頁 ※英訳、35頁※英訳)、篠原範子(21～27頁※和訳、32頁、35頁※和訳)、キャサリン・セリエ=スマート(33頁)、サム・ホールデン(33頁※一部校正、47～49頁※校正)、クリストファー・スティヴンズ(47～49頁)
制作・発行：エルメス財団
印刷：川嶋印刷株式会社
禁無断転載

謝辞：
本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました
下記の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(敬称略)
シルヴィ・オーヴレ、ジャン・ジレル、内藤アガータ、ユースケ・オフハウス、小川待子、フランソワーズ・ペトロヴィッチ、安永正臣、ソー・ソウエン、藤田篤美、ラーラ・ブランシー、ヴァレリー・エルマン、内藤ヤコブ・ヒサヨシ、野村如未、宮川敬一、小西哲哉、濱田大地、谷野 光、フレデリク・ブティン・ヴァランタン、アントワヌ・ディオ、ノエミ・ジェロン、タカヨシ・ノナカヒル、ロドニー・ノナカヒル、波多腰彩花、天野靖史、福島周平、斉藤七海、ユーク・ジャケ、ジョエル・リフ、トニー・マーシュ、滋賀県立陶芸の森の皆様
ギャラリー・ローラン・ゴダン、現代美術 舛居、滋賀県立陶芸の森、中長小西、セミオーズ、ノナカヒル

銀座メゾンエルメス フォーラム
〒104-0061 東京都中央区銀座5-4-1 8・9階
Tel. 03-3569-3300

Enamel and Body / Ceramics
June 17th (Sat.)–September 17th (Sun.), 2023

Exhibition:
Organized by Fondation d'entreprise Hermès
Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum
Under the auspices of Embassy of France/Institut français du Japon

Fondation d'entreprise Hermès
President: Olivier Fournier
Director: Laurent Pejoux
Head of Projects: Julie Arnaud
Projects Manager: Victoria Le Guern
Head of Communications: Anaïs Koenig

Hermès Japon Co., Ltd.
President: Masao Ariga
Vice President Communication: Seiichi Kamei
Curator: Reiko Setsuda
Production: Aisa Arikawa, Hiroko Tanabe
Exhibition installation: HIGURE17-15cas

Publication:
Art Direction: SAI
Editorial Cooperation: Naomi Shibata
Photo: Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc. (except as noted), Kei Okano (p.4, p.5 right in the third row from top, p.5 bottom two, p.6, p.7, pp.10–11), Osamu Sakamoto (p.12, p.15 above, pp.32–33, p.34 below, p.60, p.61, p.64, p.65, p.66, p.67, p.71), Akihiro Itagaki / Nacása & Partners Inc. (p.17 above, p.21, p.22, p.26, p.27, p.31 two at the bottom right, p.39 top two, p.40 above, p.40 bottom right, pp.40–41, p.45, p.50 below, p.56, p.57), Carla da Silva (p.34 top right), Baptiste Coulon (p.34 top left, p.34 two in the middle, p.35), Brigitte Bessont (pp.36–37, p.38, p.41 bottom left, p.43 top two), comuramai (p.39 three at the bottom, p.40 bottom left, p.41 bottom right, p.42 top right, p.43 bottom right, p.49, p.50 above), Go Itami (p.42 top left, p.42 bottom, p.46), Yann Bohac (p.52)
Text: Risako Okuizumi (pp.47–49)
Translation: Hanae Nishida (p.6, p.8, p.10), Veronica Coquard (p.7, p.9, p.11, pp.21–27*translated from French to English, p.35*translated from French to English), Noriko Shinohara (pp.21–27*translated from French to Japanese, p.32, p.35*translated from French to Japanese), Catharine Cellier-Smart (p.33), Sam Holden (p.33*partial proofreading, pp.47–49*proofreading), Christopher Stephens (pp.47–49)
Produced and published by Fondation d'entreprise Hermès
Printed in Japan by Kawashima Printing Co., Ltd.
© 2024 Fondation d'entreprise Hermès
All Rights Reserved.

Acknowledgements:
We would like to express our sincere gratitude to all of the following people for their generous contributions in making this exhibition possible.
Sylvie Auvray, Jean Girel, Agathe Naito, Yusuké Y. Offhause, Machiko Ogawa, Françoise Pétrovitch, Masaomi Yasunaga, Soh Souen Atsumi Fujita, Lara Blanchy, Valérie Hermans, Naito Jacob Hisayoshi, Yumi Nomura, Keiichi Miyagawa, Tetsuya Konishi, Daichi Hamada, Hikaru Tanino, Frédérique Buttin Valentin, Antoine Diot, Noémie Géron, Takayoshi Nonaka-Hill, Rodney Nonaka-Hill, Ayaka Hatakoshi, Yasushi Amano, Shuhei Fukushima, Nanami Saito, Hugue Jacquet, Joël Riff, Tony Marsh, the team at Shigaraki Ceramic Cultural Park
Galerie Laurent Godin, Sokyō Gallery, Shigaraki Ceramic Cultural Park, NAKACHO KONISHI, Semiose, Nonaka-Hill

Ginza Maison Hermès Le Forum
8F / 9F, 5-4-1, Ginza, Chuo-ku, Tokyo 104-0061
Tel. +81 (0)3-3569-3300



FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

“Enamel and Body / Ceramics”

Sylvie Auvray

Jean Girel

Agathe Naito

Yusuké Y. Offhouse

Machiko Ogawa

Françoise Péetrovitch

Masaomi Yasunaga

「エマイユと^{からだ}身体」

シルヴィ・オーヴレ

ジャン・ジレル

内藤アガテ

ユースケ・オフハウス

小川待子

フランソワーズ・ペトロヴィッチ

安永正臣