

Michiko & Keisuke Iwata

Ma 間

Michiko & Keisuke Iwata
Objets, octobre 2013, galerie Mercier & Associés, Paris
Objets#2, octobre 2014, Kumamoto, Japon

Livret publié à l'occasion de l'exposition *Ma*
à la galerie Mercier & Associés
du 13 octobre au 12 novembre 2016.

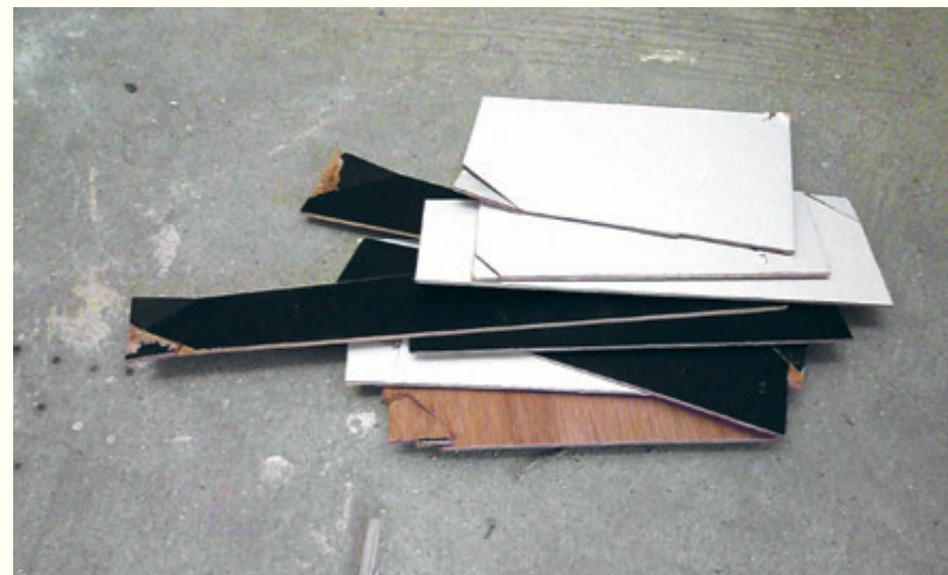
3 rue Dupont de l'Eure
75020 Paris Gambetta.
+ 33 1 43 49 22 91
+ 33 6 75 03 93 69

www.mercieretassocies.com















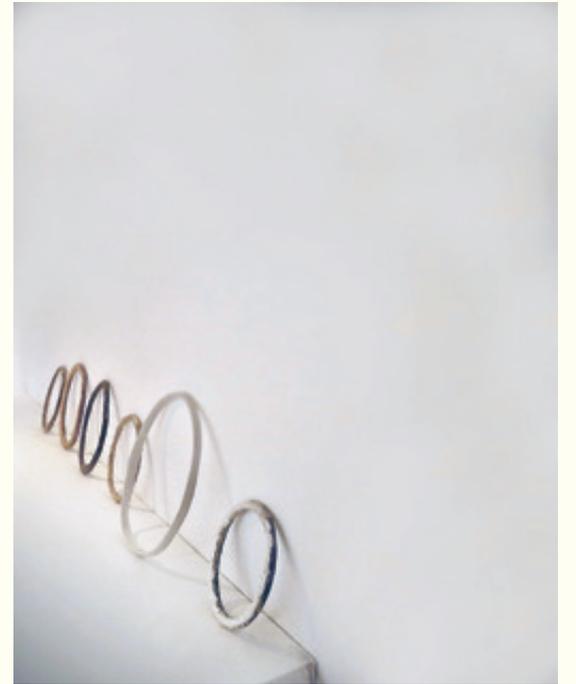


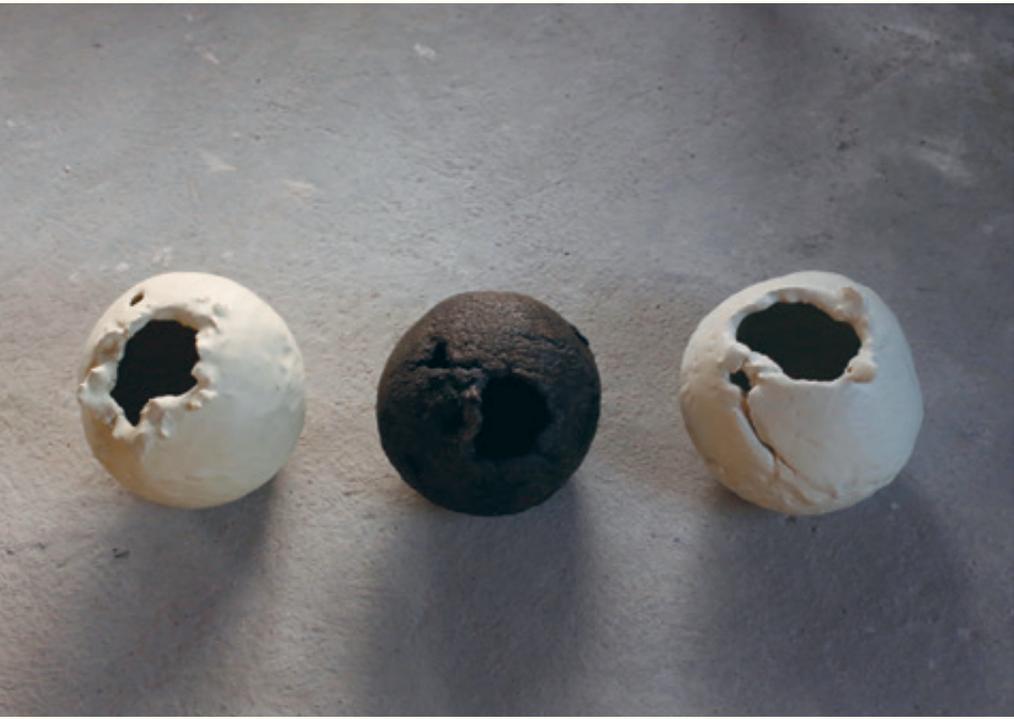
































「出処の異なるモノ」

— Michiko Iwata

何処かから流れ着いたように
無作為にボイと棄てられたように
風に運ばれて散らばったように
日常の些細な痕跡がてん、てん。
出処の異なるモノたちが集合するとユニークな場が生れる。
私の作った箱やオブジェとこれらのモノモノとを「間」を図りながら置いてゆく。
並べ替えると抜け道があるように別の場に変容する。
モノとモノの間に自由な空気が流れ気持ちがふわ、と軽くなる。

Comme si elles avaient été apportées par un flot venu de quelque part,
Comme si elles avaient été jetées au hasard,
Comme si elles avaient été dispersées par le vent,
Ces traces insignifiantes du quotidien, çà et là, ou là.

Quand ces choses qui viennent d'endroits différents se rassemblent,
un lieu unique vient au jour.
Je dispose les boîtes et les objets que j'ai créés avec ces choses,
en veillant au *ma*.
Lorsque je modifie leur alignement, ce lieu se transforme
en un autre lieu, comme s'il y avait une échappatoire.
Un air de liberté souffle entre les choses, mon esprit se fait
plus léger, tout léger.

「間」

— Keisuke Iwata

埃の積もった工房にCDが回る。

キューーンとBBのピックが切り込んでくる。

ポロロロロロロン、ピアノの前奏にボソッとかぶってくるトムウェイツのダミ声。

つい手が止まり耳を傾ける。これだ。ここには痺れるような「間」が在る。

轆轤を蹴る。

竹ペラで茶碗の底を削りはじめる。

ふと、ヘラを置く瞬間が来る。

小さな茶碗をそっと持ち上げ目線に近づける。

ここにも在るはずの「間」を確かめる。

Dans mon atelier où s'entasse la poussière, un CD qui tourne.

Kyuiin le plectre de B.B. King strie l'air.

Pororororororon, sur une intro au piano,

la voix éraillée de Tom Waits vient se superposer,

Ma main a cessé de s'activer et je tends l'oreille.

C'est ça. Il y là un *ma*, fascinant.

Je donne un coup de pédale à mon tour.

Je commence à creuser le fond du bol avec une spatule en bambou.

Et puis, arrive le moment où je repose la spatule.

Je prends ce petit bol dans mes mains et

l'élève tout doucement pour l'approcher de mes yeux.

Je m'assure de la présence de ce *ma* qui doit s'y trouver.

— Kazumi Sakata

私の職業は古道具屋、40年以上も毎日"美しいモノは用途に忠実に作られた日常の工芸品で、古いモノこそ美しい"なんて叫び続けているのですから、ここで岩田圭介、美智子さんの作品に傾倒し、毎日のように使い、見て楽しんでいるなどと公表したら、もうこれは明確な公約違反、今まで大切に培ってきた信用も大失墜。

しかし、ここはフランス、何を言っても誰も知る由もありません。

そして、素直に、イヤ、いつもの自分に都合の良いこじつけ理論を立ててみると、

今作られた作品と言えども生まれた瞬間からそれはすでに過去のモノ、それに圭介さんの作品は実に用途に寄り添った工芸品、使いまわして年を経るごとにその味わいを増してくるのですから何も言うことがありません。

一方、美智子さんの作品ときたら、用途も機能も何もないオブジェ作品、

これはもう、踊りに踊って老成した人がちょっとした手の返し一振りて美の極地を表現したり、花を活ける人が一輪の懸け花で全てを表現できるといわれる抜け切った軽さの境地、

只とか無の世界。作品は私達にすこやかな風を送り込んでくれるのですからこれは大変な効用で、大きくとらえれば美事な用途とも言えます。



ところで、近世の西欧の美術の評価は、やはりギリシャ、ローマ、ルネサンス。

ここではキッチリとした科学的寸法が用いられ、写実で、立体的で骨格があり、作家の自己表現の強いものが良しとされてきました、そしてこの人為の限りをつくした技術の完成度の高さを求める評価の基準は、分かり易さもあって世界中に広がっていきました。

ところがどうも、この西欧の基準に日本だけが合致していないようなのです。

日本人は作品に、欠け、ヒビ、擦れ、ユガミなどあることもオモシロイとして楽しみ、シミがあることなども喜びます。

又、美しいモノを評価する言葉にも、渋い、柔らかい、スーパーノーマル、ワビサビ、などという不思議な言葉を用います。

理論でモノを取らえようとする西欧の人達にはこのことは分かりにくいかもしれませんが。

きっと私達日本人は、技術の完成度の高さや、材料の豪華さ、作家の自己表現の強さなどを見せつけたり、誇ったりすることを何だかヤボで、そんなモノは作品の裏側に隠しておくものと考えてきたに違いありません。

そして、それらは、日本の美術鑑賞で一番大切とされる、想定した建築空間の中に選びぬかれた日常工芸品を配置し楽しむという"ミタテ"と"トリアワセ"を難しくするものとして嫌われてきました。

日本では美術と工芸との境は西欧ほどは有りません。むしろこの400年間評価されてきたのは工芸の方でした。

日常の工芸品を見立て、取り合わせる、この人の眼"感性"が一番重要なものだとされてきました。

お茶の世界の利休や民芸の柳宗悦が今でも天才だと呼ばれるのもその為です。

さて、圭介、美智子さんの創りだす作品は、実はこの連続と続く日本の美意識の具体的な結晶なのです。姿は簡素で静かに見えますが、どうぞ触れて、食べて、飲み込んでみて下さい、ジワリと渋い日本美術の芯の味が口の中に広がるはずで。

Mon métier est de vendre des objets anciens, et, depuis plus de quarante ans, je n'ai cessé de proclamer que «les belles choses, ce sont les objets artisanaux confectionnés en se conformant fidèlement à leur usage, d'autant plus beaux qu'ils sont anciens », si bien que, si je fais ici état de mon admiration pour les œuvres de Keisuke Iwata et de Michiko-san, si j'écris publiquement que je les utilise, que je prends plaisir à les regarder chaque jour, il y a là clairement un engagement non tenu, une perte de ce capital de confiance que j'ai jusqu'à présent soigneusement édifié. Néanmoins, comme nous sommes en France, quoique je dise ici, personne n'en saura rien. Et puis, pour parler franchement, ou plutôt pour me justifier comme je le fais toujours par des arguties, les œuvres

créées maintenant appartiennent au passé dès l'instant où elles viennent au jour, et les œuvres de Keisuke-san sont des objets d'artisanat qui collent réellement à leur usage, qui approfondissent leurs nuances avec les années qui passent, plus on les utilise. De ce fait, il n'y a rien à redire.

Les œuvres de Michiko-san, de leur côté, sont des objets qui n'ont aucune utilité, aucune fonction. On atteint là un point ultime du beau tel qu'exprimé par ce simple geste de la main d'une personne qui, à force de danser, a atteint la maturité de son art, un point à la frontière extrême de la légèreté, libérée de tout le reste, là où une personne pratiquant l'ikebana pourrait tout exprimer dans un seul arrangement accroché au mur, un monde du gratuit, ou encore un monde de l'absence. Ces œuvres exhalent un souffle plein de santé, ce en quoi elles sont très efficaces, et en prenant les choses au sens large, on peut dire qu'elles sont d'une merveilleuse utilité.

Notre façon d'apprécier l'art occidental des temps modernes passe par la Grèce, Rome, et la Renaissance.



Nous en sommes venus à priser les œuvres avec des dimensions bien précises, scientifiques, représentant fidèlement leur objet, en trois dimensions, bien structurées, dans lesquelles le créateur exprime son ego, et ces critères privilégiant un haut degré d'achèvement d'un art aux limites de l'artifice humain se sont répandus dans le monde, entre autres raisons parce qu'elles sont faciles à comprendre.

Il semble bien que le Japon soit le seul pays à ne pas se conformer à ces critères occidentaux.

Les Japonais trouvent intéressants et plaisants les manques, les craquelures, les éraflures, les distorsions dans les œuvres, et sont même heureux d'y trouver par exemple des taches.

De plus, quand il s'agit d'exprimer leur appréciation des belles choses, ils utilisent des mots étranges tels *shibui* (un mot qui signifie «astringent » mais en matière artistique désigne quelque chose de sobre et profond), *yawarakai* (souple), *supernormal*, ou *wabi-sabi* (modestie et patine du temps).

Il y a peut-être là quelque chose de difficile à comprendre pour les occidentaux qui cherchent à saisir les choses de façon logique.

Il est certain que pour nous, Japonais, faire étalage et tirer gloire d'un haut niveau d'achèvement technique, du luxe des matériaux et de l'intensité de l'expression du soi relève en quelque façon de la stupidité, et que nous avons toujours considéré ces choses-là comme des choses à dissimuler au revers de nos œuvres.



Et puis, les choses de ce genre ont été dépréciées du fait qu'elles rendaient difficile le *mitate* (choix des œuvres montrées) et le *toriwase* (harmonisation), qui sont les aspects les plus importants de l'appréciation esthétique au Japon, faite de plaisir pris à disposer des objets artisanaux du quotidien bien choisis dans un espace architectural imaginé pour cela.

La frontière entre l'art et l'artisanat n'est pas si présente au Japon qu'en Occident. Durant les derniers quatre cents ans, c'est plutôt l'artisanat qui a été le plus

apprécié. Nous avons accordé la plus grande importance à l'œil humain, à la «sensibilité» de la personne qui choisit les objets du quotidien à montrer et les associe harmonieusement. C'est aussi la raison pour laquelle Sen no Rikyu, dans le monde du thé, et Soetsu Yanagi, dans celui de l'artisanat, sont encore aujourd'hui qualifiés de génies.

De fait, les œuvres créées par Keisuke et Michiko-san sont une cristallisation concrète de cette perception japonaise du beau qui se poursuit sans discontinuité. Leur aspect est simple et serein, mais n'hésitez pas à les toucher, à y manger, à y boire : cette sobre et profonde saveur qui est au cœur de l'art japonais devrait peu à peu se répandre dans votre bouche.



Ma

— Anthony Girardi

Le silence. Le Japon est une ode au silence. Ce pays, ce territoire appelle, pour reprendre les mots de Roland Barthes¹, «un vide de parole». Avons-nous oublié jusqu'au silence, ce doux bourdonnement, ce bruit blanc qui fait l'effet d'une boule de ouate à l'oreille? Peut-être est-ce même un corollaire à l'ombre si chère à Junichirô Tanizaki².



Le *Ma* pourrait justement se définir comme ce vide de parole rapporté à l'espace et aux objets du quotidien qui en constitue les jalons sensibles vers une autre poétique de l'espace. Si je devais aller plus loin dans l'improbable définition, de ce que nous n'avons d'autres choix que d'appeler un concept, je vous dirais que le *Ma* est la recherche d'un équilibre

dans l'espace, où chaque objet semble être à sa juste place pour laisser naître le nécessaire vide de parole qui constitue l'essence de l'esthétique nippone. Notre esprit une fois touché s'abandonne alors en volutes à d'intangibles certitudes et à leurs profondeurs diurnes. Le *Ma*, comme le Japon, s'offre au sens. L'empirisme semble en être la seule règle, nous ramenant malgré nous sur le chemin d'une mémoire lointaine. Ce territoire nous oblige à accepter un changement de paradigme subtil, à nous abandonner aux signes et dans l'espace aux objets qui tout à coup se révèlent dans un rapport nouveau au corps.

Le plus dur est d'écrire dans le mystère d'une image floue... Que sera ce *Ma* que nous proposent Keisuke et Michiko Iwata ? Révélera-t-il la part nostalgique de moi-même que j'ai abandonnée sciemment à l'archipel ?

Alors que Michiko Iwata m'expliquait le *Ma*, je compris que chacun en possède un, me remémorant l'exposition *Objets - もの -* à la galerie Mercier & Associés ou la scénographie qu'elle réalisait sur la Place Saint-Sulpice, à l'origine même de cette exposition.



Michiko Iwata nous invite à considérer l'objet autrement, à le défaire de la fonction que nous lui aliénons pour y déceler une forme nouvelle et ceci que ce soit dans son travail ou dans son rapport à l'espace. Pour Keisuke Iwata, l'essence de son art réside dans l'attention à l'incident, à l'intervalle qui réside entre la matière et le geste qui laisse émerger la forme dans la cohérence d'un tout, du bol à la sculpture.

Avec cette exposition, le couple Iwata nous révèle la force de l'objet, la simplicité du quotidien transposé à l'espace d'une galerie, pour faire œuvre et nous offrir le tout sous-jacent à chaque élément offert à nos sens. Tout cela n'a pourtant rien d'une

grande messe matérialiste... Les œuvres de Keisuke et Michiko Iwata sont autant de propositions, de possibilités d'introduire un peu de Japon, au-delà des clichés, des images d'Épinal, des feux follets de la modernité, dans ce qu'il a de fondamental.

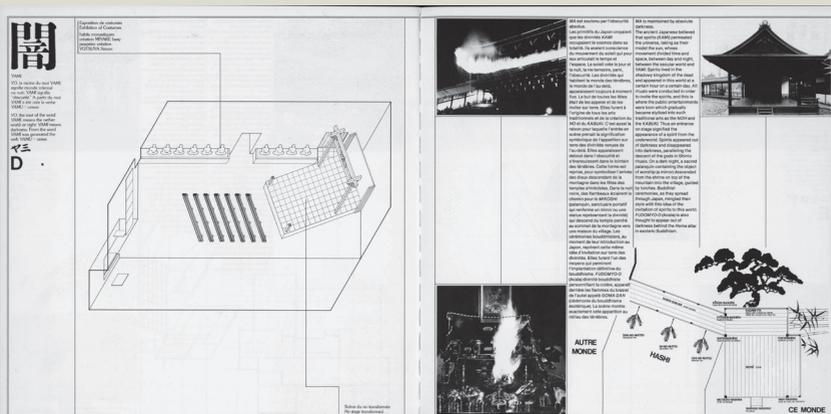
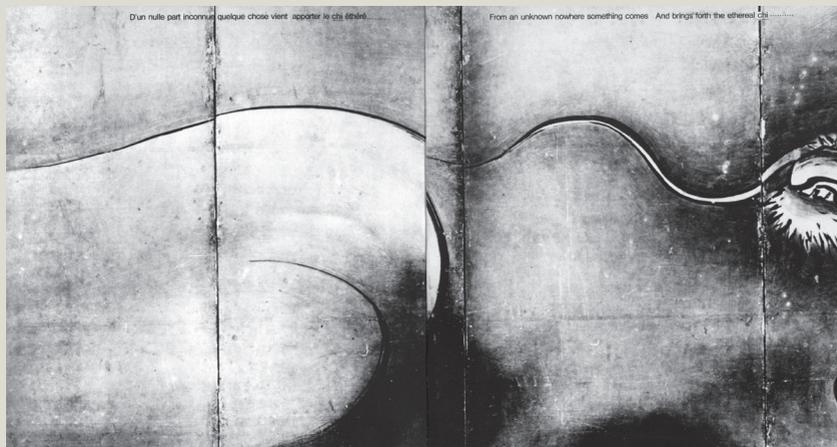
Nous pourrions ainsi redéfinir l'instant consacré à la contemplation, même fugace, au choix d'un bol que l'on place dans ses mains, avec lui le souvenir de l'amertume d'un thé vert, le bonheur simple de croiser un objet qui dans nos intérieurs serait l'élément étranger arrachant une seconde à nos existences effrénées. Le Japon semble posséder sa propre conscience du temps, déclenchant une imperceptible translation du sujet vers l'objet, défiant les paradoxes, cristallisant dans le *Ma*, cette chose nouvelle, cette secousse esthétique, infime mais indéniable.

Est-ce que tout cela fait sens? Peu importe! L'essentiel étant là devant nos yeux appelant l'abandon du concept à nos sens.

1 — *L'Empire des signes*, éditions Skira, Paris, 1970.

2 — Référence à *Éloge de l'Ombre*, éditions Publications orientalistes de France, Paris, 1977.



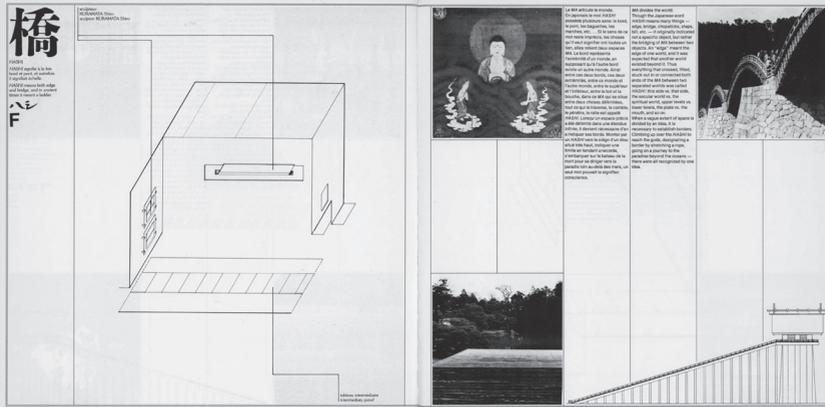


Catalogue de l'exposition *Ma, Espace-Temps du Japon*, Musée des arts décoratifs, Paris, oct-déc 1978.

La notion d'espace-temps au Japon

— Arata Isozaki

Au Japon les notions de temps et d'espace sont unies dans un seul concept traduit par le mot *MA* : « distance existant naturellement entre deux ou plusieurs objets placés l'un à la suite de l'autre, l'Intervalle, espace ou vide entre deux éléments, ou encore actions successives ». *MA* vint à signifier ensuite la relation d'absence qui oppose par exemple l'espace compris dans un paravent à l'espace compris dans une pièce, puis la pièce elle-même ; ou si l'on privilégie la notion de temps : « intervalle, temps de pause existant entre deux ou plusieurs phénomènes se déroulant l'un à la suite de l'autre » (dictionnaire de la langue classique Iwanami). Il n'existe aucune différence entre les deux notions de temps et d'espace telles que les perçoit l'Occident. Le concept *MA* définit un intervalle spatial et temporel. Jusqu'à aujourd'hui l'utilisation de ce concept fonde la compréhension dans tous les domaines de l'environnement, de la vie quotidienne et des arts, au point que l'architecture, les beaux-arts, la musique, le théâtre, l'art des jardins sont tous appelés « des arts du *MA* ». Cette identification de l'espace et du temps, en une même et unique entité, peut être considérée comme une des raisons essentielles de la différence entre les expressions artistiques japonaises et occidentales. Elle établit pourtant un parallélisme étrange avec les orientations contemporaines qui s'attachent à confondre le temps et l'espace < temps = espace > dans tous les modes d'expression. Le moyen fondamental de perception de l'espace a toujours été l'articulation ou les mouvements de la nature visible. Cette prise de conscience est obligatoirement liée au sentiment de la nature et du cosmos qui caractérise chaque période de l'histoire. Pour les japonais de l'antiquité, elle s'est traduite dans la visualisation et la représentation des *KAMI* qui, selon les croyances, ne pouvaient se manifester que dans le cosmos qu'ils occupaient dans sa totalité. Le soleil était regardé comme le modèle, par excellence, du *KAMI* ; ses mouvements déterminaient (articulaient) d'une manière gigantesque le temps et l'espace. Par la réunion d'ensembles tels que jour/nuit, lumière/obscurité ou encore monde divin/monde terrestre, ils recherchèrent dans l'environnement naturel les signes visuels de cette articulation. La montagne sacrée *IWAKURA*, représentant le corps de la divinité, les arbres sacrés en étaient les symboles. Ces endroits ou espaces sacrés, innombrables, étaient habités par des âmes passagères de la même espèce ; c'étaient les *KAMI* dont l'avènement



était provoqué par des rituels spécifiques. Le *YORISHIRO*, colonne représentant l'endroit de l'avènement, une corde passant par quatre pôles et des bandes de papier, suffisaient à symboliser le lieu sacré. Le *KAMI* ne pouvait apparaître que dans ces espaces limités et laissés perpétuellement vides. Cet acte de préparation d'un espace vide destiné à attendre et recevoir la visite d'un *KAMI* exerça une forte influence sur les modes de perception de l'espace, qui se succédèrent dans l'histoire. L'espace était fondamentalement vide, absence; même les objets renfermaient un vide occupé momentanément par une force spirituelle *chi* = divinité = *KAMI*. La sensation de cet instant est devenu l'un des éléments essentiels de l'acte artistique. L'espace était également confondu avec les événements ou les phénomènes qui s'y produisaient, c'est-à-dire que la perception de l'espace était mise en relation avec l'écoulement du temps. En Occident la notion d'espace est constituée par trois dimensions, le temps en ajoute une quatrième, alors qu'au Japon l'espace comprend uniquement deux dimensions. Il articule une suite de plans à deux dimensions. Ainsi la profondeur de l'espace était exprimée par la combinaison de plusieurs plans, qui, elle-même, signifiait dans le temps la conjonction d'une série continue de dimensions temporelles. En d'autres termes, une structure à quatre dimensions représente deux dimensions spatiales et deux ou plus dimensions temporelles; le *MA* servait à définir à la fois l'espace et le temps, l'espace était ainsi perçu dans l'une des deux dimensions temporelles.

Traduction : Christian Polak

Keisuke Iwata

- 1954 : Naissance à Soeda, district de Tagawa, préfecture de Fukuoka-Japon.
- 1977 : Faculté des beaux-arts de l'Université Nihon, dépt. sculpture.
- 1978 : Lycée technique de Tajimi, département céramique.
Après ses études, il continue sa formation sous l'égide du céramiste Garo Kawamoto à Selo, préfecture d'Aichi.
- 1983 : Il prend son indépendance et ouvre son atelier.
- 1986 : Première exposition à la galerie Inui à Akasaka, Tokyo.
- 1992 : Exposition à Paris, commence sa série Estampages.
- 1994 : Exposition internationale de la céramique organisée à Taipei.
- 1997 : Exposition de céramiques nippono-coréennes.
- 2009, 2011 et 2012 : Journées de la Céramique, Paris.
- 2010 : Échange pendant deux mois son atelier avec celui d'un couple d'artistes français. Depuis, il répète cette expérience tous les deux ans.
- 2013 : Salon Céramique 14, Paris;
Exposition *Objets*, Galerie Mercier & Associés, Paris.
- 2015 : Tatazumi, Muji, Paris.
- 2016 : Tatazumi, Muji, New York.

Michiko Iwata

- 1956 : Naissance à Kitakyushu, préfecture de Fukuoka, Japon.
1979 : Faculté de sociologie industrielle de l'Université Ritsumeikan.
1990 : Œuvres fabriquées à partir de boîtes en bois de paulonia recyclées.
1993 : Primée au Concours d'affiches de la Maison franco-japonaise.
1994 : Installation et ouverture de son atelier à Tsuyazaki-Fukuoka.
2001 : Exposition individuelle à Tokyo, installations et œuvres planes fabriquées à l'aide de boîtes.
Diverses expositions collectives et individuelles.
2003 : Œuvres réalisées à partir d'objets trouvés, de vieux livres ou de papier usagé.
2013 : Exposition *Objets*, Galerie Mercier & Associés, Paris.
2014 : Série *Pokin* fabriquée à partir de contreplaqué.
2015 : *Square 2 x 2*, Xiamen-Taïpei;
Boîtes et objets, Fukuya-Fukuoka.
Tatazumi, Muji, Paris.
2016 : Tatazumi, Muji, New York.

Remerciements

Clémentine Dupré
Yoshimi Futamura
Karine Lacquemant
Chan Mercier
Florence Nevoltry
Philippe Quentin
Kazumi Sakata

Traduction japonais-français

Yves Badillet
Photographies
Anthony Girardi
Michiko & Keisuke Iwata
Jean-Philippe Mercier
Tadayuki Minamoto
Haruhi Okuyama
Conception graphique
Vincent Gebel



Papiers

Arcoprint edizioni 70 g/m²
Typographie
Hermes Sans
Tirage
500 exemplaires

MERCIER ET ASSOCIÉS
3 RUE DUPONT
75020 PARIS
15^{EME} ARRONDISSEMENT