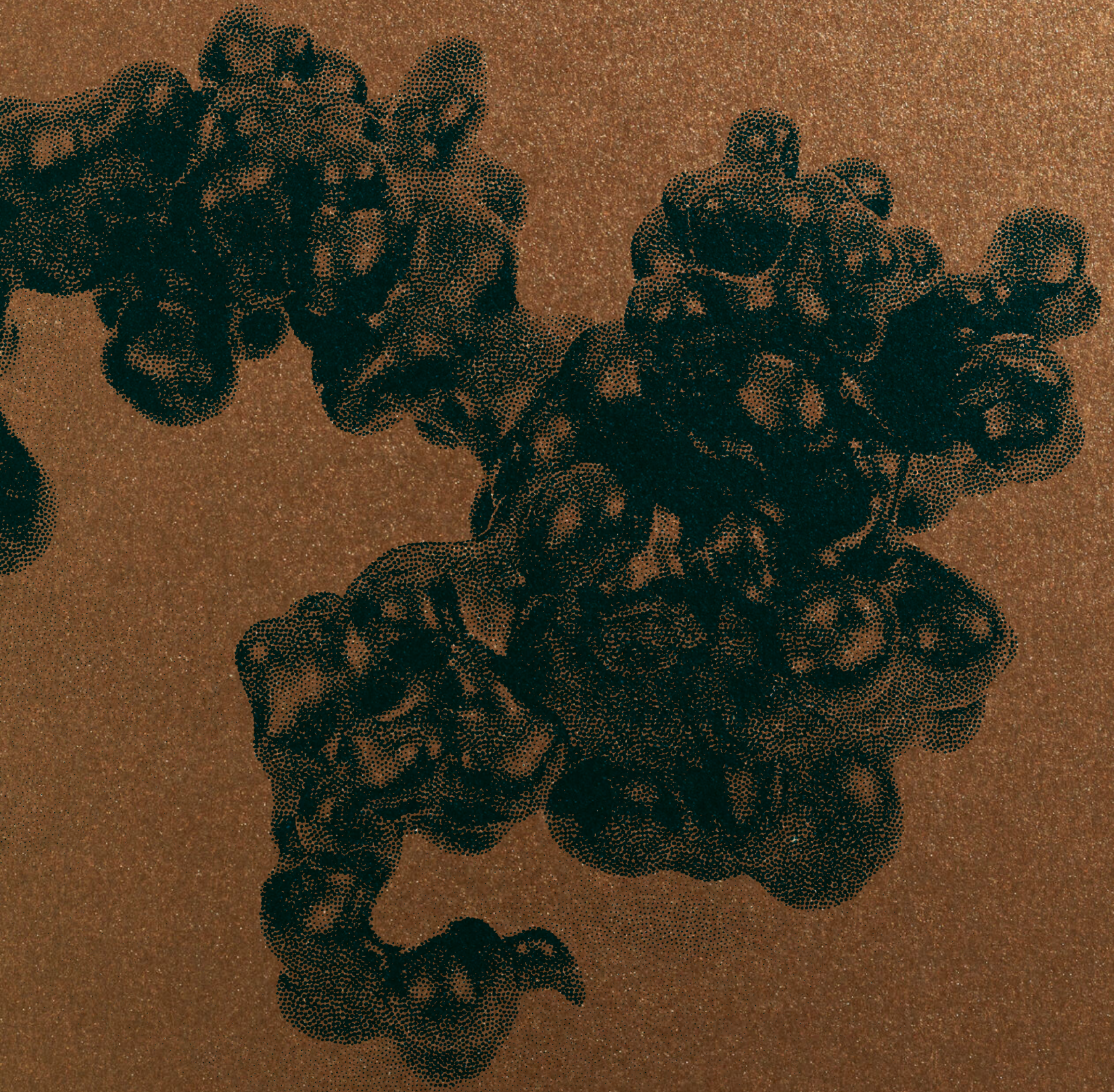


URUSHI



MINGEI JAPANESE ARTS, PARIS





Tea shelf in the form of an oi, the portable box used by mountain ascetics
Meiji period, 19th century
Gold and silver *maki-e* on a black lacquer ground, depicting *Ataka no Seki* with a coastal landscape and Hotei

29.8 × 29.8 × 45.5 (h) cm

Awasebako (collector's box)





Hand drum with a *shishi-botan* design, with Hotei depicted inside the lid of the original lacquered storage box
Takamaki-e and *maki-e* lacquer on wild cherry wood
Edo period, 17th century

Drum: 10.1 × 10.1 × 24.5 (h) cm
Box: 28.7 × 23 × 23.4 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Ko-tsuzumi





Stationery box
with a *katawa-guruma* design
Wood; gold maki-e lacquer,
mother-of-pearl, tin, and silver
Edo period, 19th century

36 × 28 × 20 (h) cm

Provenance:
Arisugawa-no-miya Family
Awasebako (collector's box)

Tebako





Signed Nagata Yūji (Seisei-shi, Masatoki), active 1711–1736
Rimpa-style lacquer tea shelf
Lacquer on wood, *raden* (mother-of-pearl inlay), gold *maki-e*, and tin plate
Edo period, 18th century

46.1 × 30.6 × 50.4 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Kazaridana



Incense tray with a design of the four seasons
Mother-of-pearl inlay on black lacquer
Momoyama–Edo period, 16th–17th century

44 × 31 × 4.7 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Ha-bon



Stationery box and writing
box with a Waka-no-ura design
Lacquered wood with *maki-e*
and *nashiji*

Mid-Edo period, 18th century

Ryōshibako: 42 × 36 × 15.8 (h) cm
Suzuribako: 26 × 23.5 × 4.7 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Set of *ryōshibako* and *suzuribako*



Document box
Signed Kirokusai (Inami
Kirokusai II, 1902–1981)
Shōwa period, 20th century

43 × 34 × 17.5 (h) cm

Tomobako (original box)

Ne-no-hi maki-e bunko



Ritual basin with three
“heron legs” (*sagi ashi*)
Muromachi period,
15th–16th century
Wood and Negoro lacquer

33.5 × 33.5 × 17.5 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Ashitsuki-Darai



Negoro takatsuki

Negoro lacquer tray on stand
Muromachi period,
ca. 15th–16th century

Wood and lacquer, with *kazari-kanagu*
(ornamental metal fittings) in the
shape of *tachibana* orange blossoms,
the crest of the Ii daimyō family
of Hikone domain

36.5 × 36.5 × 35.5 (h) cm
Shikibako



Ashitsuki-ban

Tray with three curved legs
known as "heron legs" (*sagi ashi*)
Wood and Negoro lacquer

Muromachi period,
15th–16th century
26 × 26 × 7 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Exhibited at the Musée national des arts
asiatiques – Guimet, Paris, in "Japanese
Simplicity," December 16, 2021 – May 3, 2022



Signed Kansai rōjin saku
(Koma Kansai II, 1797–1857)
Document box decorated
with broadleaf cattails and a hare

Circa 1855
Wood, *maki-e*, *takamaki-e*,
hiramaki-e, and leather

24.5 × 18.5 × 4.0 (h) cm
Awasebako (collector's box)





Sutra Box

Muromachi period (1333–1573),
ca. 16th century

The *bonji* on the sutra box is the letter “A” in the ancient Indian script Siddham. It is the first letter of the alphabet and thus represents the origin of all things. Above all, in Sanskrit, “a” also has a privative meaning, comparable to the privative “a” in Greek. It symbolizes the Buddhist conception that all existing things are originally “unborn” (*honpushō* 本不生; Sanskrit: *ādyanūtpāda*)

39 × 23 × 10 (h) cm

Awasebako (collector’s box)



Hyōtan natsume

Tea caddy for matcha
Natural gourd decorated
with *maki-e* lacquer motifs
Late Edo to early Meiji
period, 19th century.

6.5 (h) × 6.5 × 6.5 cm

Kiribako (storage box)



Brazier in the manner of Kōrin, with a design of red and gilt maple leaves (*momiji*) over a stream
Edo period, late
18th – early 19th century
Signed Hōkyō Kōrin (法橋光琳, “Kōrin, holder of the Buddhist title Hōkyō”) Seal: 光琳 (Kōrin) in seal script
Lacquered wood decorated

in *hira-maki-e* and *togidashi* with gilt maple leaves and lines suggesting water ripples; sides in *kiji-maki-e*, leaving the wood grain visible; trunk and branches in lightly modelled *taka-maki-e*; maple leaves in red lacquer (*shu-urushi*); with gilding, mother-of-pearl inlays (*raden*), and the original copper liner

63 × 35.5 × 23.8 (h) cm

Awasebako (collector’s box with dedicatory notes dated 1814 and 1872)



Meiji period (1868–1912)
 Keyaki (*Zelkova serrata*) or sugi
 (Japanese cedar); *urushi* lacquer in
hiramaki-e and *togidashi*; inlays of
 mother-of-pearl (*raden*) and ceramic;
 with inner copper liner

32 × 32 × 18 (h) cm

Awasebako (collector's box)

Hibachi



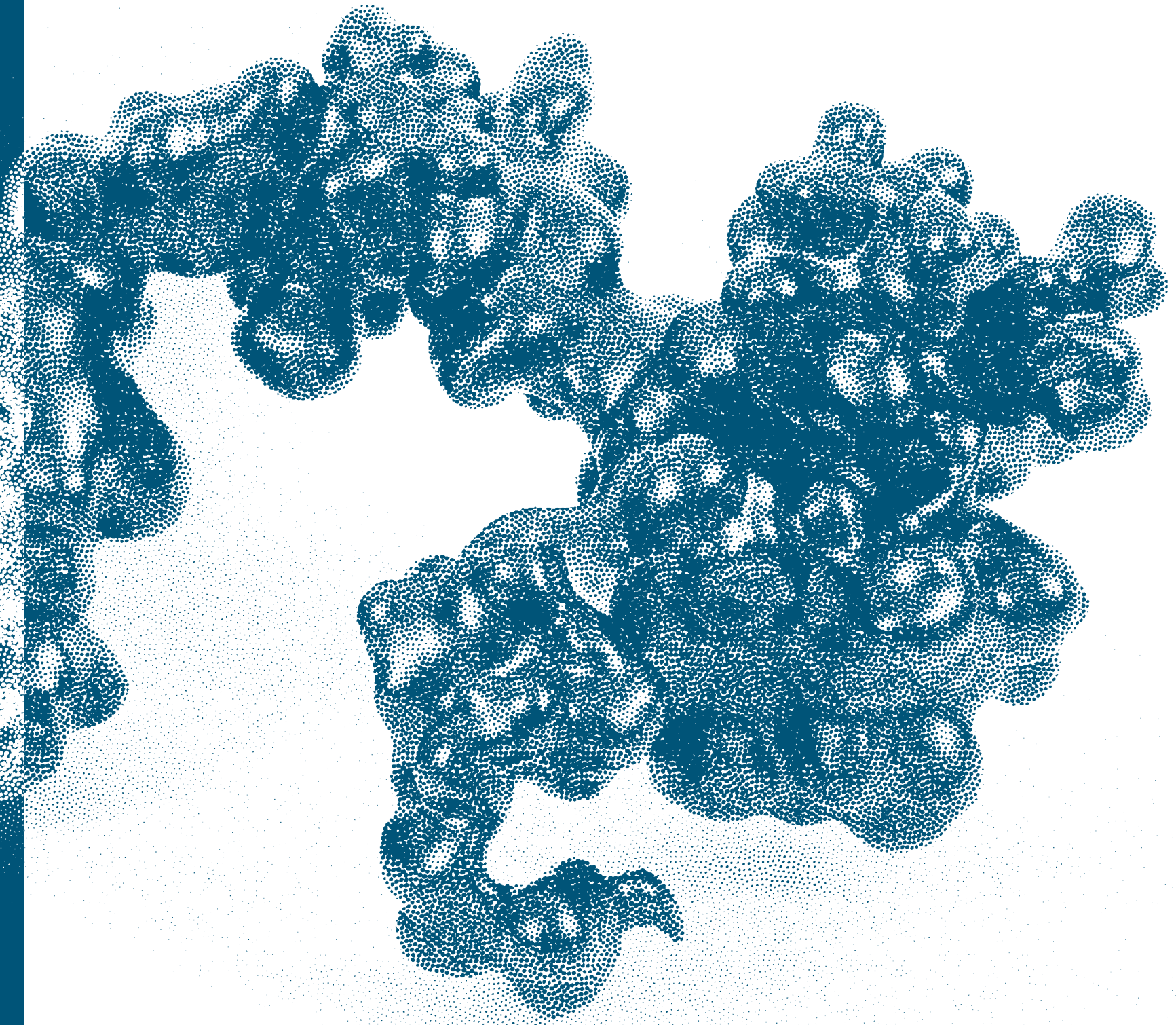
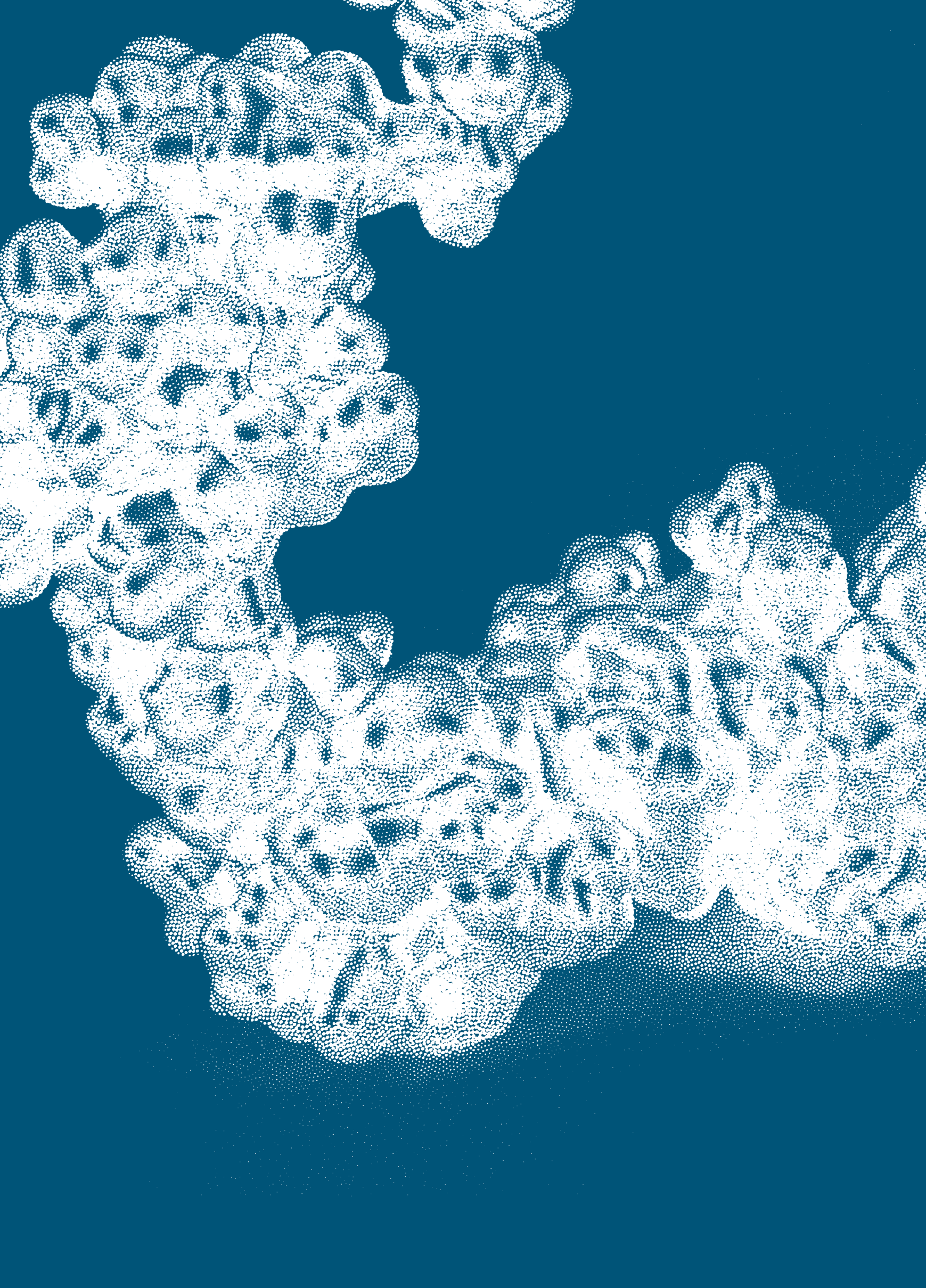
Confectionery vessel for chanoyu with
 a design of crabs and orchids
 Signed Ikkokusai with kaō (Kinjō
 Ikkokusai IV, 1876–1961)
 First half of the 20th century (Taishō
 to early Shōwa period), mature period
 of Ikkokusai IV
 Pine wood (*matsu*), *urushi* lacquer in
 takamori-e (high relief: layers of *iro-urushi*
 modelled over carved wood,
 then polished and heightened, a
 process characteristic of the lineage
 known as *Ikkokusai takamori-e*)

21 × 18 × 14 (h) cm

Tomobako (original box)

Kashiki

URUSHI



MINGEI JAPANESE ARTS, PARIS

URUSHI, FORME ET SURFACE UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA LAQUE JAPONAISE

*

Que nomme-t-on « laque » ? La question peut paraître anodine car sous ce nom unique se dissimulent des réalités fort différentes. La laque, le laque, ou encore la gomme-laque, sont souvent confondus.

La laque, au féminin, désigne la matière même. C’est une substance précieuse tirée de la sève du *Toxicodendron vernicifluum*¹, arbre à feuilles caduques de la famille des Anacardiacées. Les collecteurs incisent délicatement son écorce pour en extraire un liquide visqueux d’un blanc laiteux. Au contact de l’air, celui-ci s’oxyde, prenant d’abord une teinte brun rougeâtre avant de noircir jusqu’à l’éclat profond du jais. Sous les mains de l’artisan, cette sève hautement toxique se transforme en une matière d’une beauté singulière, un revêtement lustré, translucide, d’une dureté presque minérale, qui orne depuis des millénaires objets rituels, coffrets, mobiliers et sculptures. Au Japon, cette résine porte le nom d’*urushi*, terme qui désigne à la fois la matière, l’art et la tradition.

Le laque, au masculin, relève d’un usage ancien, aujourd’hui désuet. Il désignait non la matière, mais l’objet fini, un « laque du Japon », souvent destiné à l’exportation.

Enfin, la gomme-laque n’a avec l’*urushi* qu’une parenté trompeuse. Issue non d’un arbre, mais de la sécrétion d’une cochenille asiatique (*Kerria lacca*), elle se dissout dans l’alcool pour former un vernis. Celui-ci sèche par évaporation, tandis que l’*urushi* se durcit lentement sous l’effet conjugué de l’oxydation et de l’humidité. Ainsi, derrière un même mot, se dessine toute une géographie des matières, entre Orient et Occident, entre les mondes végétal et animal, entre laque et illusion de laque.

LA CHINE, BERCEAU D'UN ART PLURIMILLÉNAIRE

Dès le Néolithique, la laque apparaît comme une réponse à la fragilité du bois. À Hemudu (Zhejiang, vers 5000 av. J.-C.), un bol en bois rouge laqué mis au jour par les fouilles atteste une technique déjà avancée². À Kuahuqiao, près de Hangzhou, d’autres fragments enduits suggèrent une pratique encore expérimentale du revêtement protecteur³.

Sous les Shang (v. 1600–1046 av. J.-C.), la laque devient un matériau de prestige réservé à la cour. Dans les tombes royales d’Anyang, des cercueils couverts d’un vernis noir ont été découverts⁴, dont la brillance et la résistance évoquent l’incorruptibilité et l’immortalité. Avec les Zhou (1046–256 av. J.-C.), la production s’organise en ateliers d’État. Le *Kaogong ji* (考工記, « Traité des métiers ») décrit la hiérarchie des artisans⁵, tandis que la surface laquée s’ouvre aux premiers motifs peints et incrustés⁶.

L’apogée antique se situe sous les Han (206 av. J.-C.–220 apr. J.-C.). À Changsha et Chengdu, les ateliers produisent bols, plateaux et paravents d’une virtuosité inégalée⁷. Les laques funéraires de Mawangdui, dont le cercueil intérieur laqué noir de la marquise Dai, ont conservé un éclat remarquable après deux millénaires⁸. La laque devient alors un symbole de pureté et de renaissance⁹.

AUX ORIGINES DE LA LAQUE JAPONAISE

Les plus anciens objets japonais en laque proviennent du site de Kakinoshima (Hokkaidō) et datent d’environ 9 000 ans¹⁰, antérieurs aux plus vieux exemples chinois. Des analyses chimiques attestent la présence locale du *Toxicodendron vernicifluum*, signe d’un développement propre de la tradition japonaise.

Au Jōmon archaïque (4000–3000 av. J.-C.), peignes, ornements et objets en bois enduits d’*urushi* rouge apparaissent, notamment à Torihama (Fukui)¹¹. Principalement funéraires, ces pièces indiquent un usage sacré de la matière. À l’époque Kofun, puis sous Nara et Heian, la laque s’institutionnalise. Ateliers de cour et monastères bouddhiques produisent objets liturgiques, mobiliers et sculptures en *kanshitsu* (laque sèche), tandis que des moines rapportent de Chine et de Corée pigments et techniques raffinées de *maki-e*, dessin à la poudre métallique¹².

Le plus ancien *maki-e* japonais, le *matsukinru*, date de Nara (710–784) et orne le fourreau d’une épée du Shōshō-in¹³. La technique s’épanouit à Kamakura et atteint son apogée au cours de la période Muromachi. Le *Hatsune no Chōdo* (1639), mobilier de mariage de la princesse Chiyo, fille du shogun Tokugawa Iemitsu, en constitue un sommet¹⁴. Parallèlement, l’*urushi* s’oriente vers une sobriété expressive et une profonde intériorité. L’idéal esthétique se déplace du faste vers la patine, de la perfection vers l’imperfection habitée, en lien étroit avec la pensée bouddhique et le passage du temps.

L’une des plus saisissantes expressions de cette évolution est la laque Negoro (*Negoro-nuri*) CAT.XX, apparue vers le XIII^e siècle dans le contexte des monastères du Negoro-ji (préfecture de Wakayama). D’abord destinée à des usages rituels, elle associe une sous-couche noire et une couche supérieure de rouge cinabre. Avec le temps, l’usure fait réapparaître le noir sous le rouge, produisant un vieillissement à la poétique austère. Loin de masquer la dégradation, ce style en fait le cœur du beau et incarne l’esprit du *wabi-sabi*, beauté de l’impermanence et du passage. Bols, plateaux, coupes et bassins Negoro expriment l’esthétique japonaise de la simplicité raffinée et de la trace du temps.

Entre influences continentales et maturation insulaire, la laque japonaise s’affirme tôt comme un champ autonome où matériau, usage et spiritualité se rejoignent. Des laques d’inspiration Tang à la patine du Negoro, l’*urushi* retrace un déplacement du visible vers l’essentiel, d’une matière somptueuse vers un médium philosophique de la forme et du temps¹⁵ ¹⁶

Routes maritimes et influences croisées
En Asie orientale, l’évolution de la laque s’inscrit dans un vaste réseau de routes maritimes et continentales qui reliait, dès les premiers siècles avant notre ère, la Chine, la Corée et l’archipel japonais. La mer de Chine orientale, parcourue par les jonques marchandes et les ambassades, constituait la branche septentrionale de la Route maritime de la soie, reliant les ports du bas Yangzi et du Shandong aux côtes coréennes, puis à Kyūshū. En parallèle, des liaisons terrestres et côtières à travers la péninsule coréenne, dominée par Baekje et Silla, servaient de relais culturels essentiels. Artisans, moines et matériaux transitaient vers le Japon, apportant les savoir-faire chinois en laque, métallurgie et peinture.

Sous les Tang et durant Nara–Heian (VIII^e–XII^e siècles), ces contacts culminent avec les missions officielles japonaises (*kentōshi*) envoyées en Chine. Elles rapportent des objets raffinés, coffrets, instruments rituels, bols laqués, ainsi que des manuels techniques et des pigments qui marqueront durablement la production

japonaise. Les trésors du Shōsōin, dépôt impérial de Nara, conservent plusieurs de ces œuvres importées, témoignant de la diffusion de la laque au sein des élites impériales et monastiques.

SYSTÈMES D'ATELIERS ET ÉCOLES DE LAQUE AU JAPON

Dès Nara, des ateliers de cour produisent des objets liturgiques et d’apparat, conservés notamment au Shōsōin¹⁷. Heian (794–1185) voit l’essor décisif de la laque décorative. Sous l’impulsion de la culture aristocratique, boîtes et plateaux luxueux se multiplient, ornés de décors raffinés. C’est aussi l’époque de l’apparition du *maki-e*, qui consiste à saupoudrer or ou argent sur une laque encore humide pour former des motifs scintillants.

Sous Kamakura (1185–1333) et Muromachi (1336–1573), la laque s’institutionnalise avec les *goyō-shokunin*, artisans au service des puissants¹⁸. Le zen et le recul de la cour au profit de l’élite militaire modifient les goûts. Les formes deviennent plus simples et plus austères, et le *maki-e* privilégie simplicité, asymétrie et thèmes naturels. Les samourais commandent armures, armes et objets personnels laqués pour affirmer statut et individualité. Deux styles de *maki-e* se distinguent, le *hiramaki-e* et le *togidashi maki-e*, tandis qu’émergent les premières lignées de maîtres laqueurs, notamment les familles Igarashi et Kōami.

La lignée Igarashi (五十嵐派), active du XV^e au XVIII^e siècle, constitue avec les Kōami l’une des deux grandes écoles historiques du *maki-e*. Fondée à l’époque Muromachi autour d’Igarashi Shinsai, elle connaît son plein essor au début d’Edo, lorsque son atelier devient laqueur attitré du domaine de Kaga (clan Maeda) à Kanazawa. Cet ancrage régional, lié aux mines locales, favorise l’usage abondant de poudres et de feuilles d’or et l’élaboration d’un style brillant et raffiné, le Kaga *maki-e*. *Suzuribako* (boîtes à écriture), coffrets et meubles d’apparat attribués à l’école se distinguent par la dominance de l’or sur fond noir, une alternance subtile entre *hiramaki-e* et *togidashi maki-e*, et des motifs tels que herbes d’automne, clôtures de bambou ou paysages fluviaux.

Les productions strictement d’atelier, réalisées collectivement sous la direction du maître pour le clan Maeda ou la cour, sont le plus souvent non signées. Certaines pièces de prestige, offertes ou exécutées pour des commandes officielles, peuvent en revanche porter le nom d’un maître, tel Igarashi Dōhō ou Igarashi Fujin, parfois accompagné d’un *kaō*, signe de responsabilité d’atelier et gage de qualité plus que marque d’une exécution individuelle. Considérée comme l’égale de l’école Kōami, la lignée Igarashi occupe une place fondatrice dans l’histoire du *maki-e*.

Maison de laqueurs de cour, les Kōami (幸阿弥) forment, avec les Igarashi, l’un des deux pôles fondateurs du *maki-e* au Japon. Active de Muromachi à Edo, la lignée sert sans discontinuer les shoguns Ashikaga puis de grandes familles aristocratiques sur dix-neuf générations. La tradition en fait remonter l’origine à Kōami Michinaga, dit Dōchō (道長, 1410–1478), virtuose du *togidashi* et du *takamaki-e*, qui sut transposer dans la laque la délicatesse picturale des artistes de cour.

Au tournant Momoyama–Edo, les ateliers Kōami, établis à Kyōto puis à Edo, orchestrent d’ambitueuses commandes officielles, trousseaux, écritoirs, coffrets et meubles d’apparat. Comme souvent, la production d’atelier est collective, tandis que certaines pièces de prestige portent le nom d’un maître et un *kaō*. Le Tokyo National Museum et le Metropolitan Museum of Art conservent plusieurs œuvres attribuées aux Kōami.

Les Koma (古満) comptent parmi les plus prestigieuses dynasties de laqueurs japonais, héritières du *maki-e* de cour. Originaires de Kyōto, ils s’illustrent dès la fin de Momoyama, puis sont appelés à Edo comme laqueurs officiels des shoguns Tokugawa. Sous des maîtres tels que Koma Kyūi (actif vers 1650–1680), Koma Kyūhaku (古満休伯, 1712–1786) et, au siècle suivant, Koma Kansai II (古満寛哉, 1797–1857), la maison porte le *maki-e* à un niveau de perfection et de distinction qui devient une référence du goût d’Edo.

Leur style se reconnaît à la profondeur des fonds *roiro*, à la finesse du dessin et à la richesse des poudres d’or et d’argent, déclinées en *hiramaki-e*, *togidashi* et *takamaki-e*, parfois rehaussées de *kirikane* et de nacre (*raden*). Ils excellent notamment dans les *inrō*, *kōgō* et *suzuribako*. Avec Koma Kansai II CAT XX, maître de Shibata Zeshin (1807–1891), la lignée atteint un nouvel apogée. Le Tokyo National Museum, le MOA Museum of Art (Atami) et le Metropolitan Museum of Art conservent plusieurs œuvres attribuées aux Koma.

Parmi les dynasties de laqueurs d’Edo, les Kajikawa (梶川) occupent une place singulière, celle de virtuoses du raffinement quotidien. Installés dès la fin du XVII^e siècle dans les quartiers d’artisans d’Edo, ils se spécialisent dans les objets de parure, *inrō*, *kiseruzutsu*, *kōgō* et petits coffrets, accordant une minutie extrême à l’élégance discrète du goût urbain. Leurs œuvres se distinguent par la profondeur des fonds *roiro*, la douceur miroitante des intérieurs *nashiji* et le scintillement maîtrisé des poudres d’or et d’argent, appliquées en *hiramaki-e*, *togidashi* ou *takamaki-e*.

Transmise sous le nom d’atelier Hikobei, la maison signe certaines pièces « Kajikawa *saku* », souvent accompagnées d’un petit sceau vermillon en forme de pot, emblème légendaire chez les connaisseurs. Symbole du goût d’Edo, ces laques expriment un raffinement mesuré, luxe sans ostentation, perfection du détail, éclat contenu.

Dans ce paysage d’ateliers d’Edo voués au raffinement quotidien, Kyōto conserve ses grandes maisons de tradition. Fondée en 1661, Zōhiko (象彦) compte parmi les plus illustres dynasties de laqueurs du Japon. D’abord boutique d’objets précieux nommée Zōge-ya, « la maison de l’ivoire », elle adopte son nom définitif à la suite d’une œuvre devenue légendaire, un panneau figurant Fugen Bosatsu sur un éléphant blanc, exécuté par le troisième Nishimura Hikobei. La Cour impériale lui décerna alors le titre de *maki-e-tsukasa*, maître laqueur attitré, et de la contraction de Zōge (象, éléphant) et Hiko (彦, pour Hikobei) naquit le nom Zōhiko.

Transmis au sein de la famille Nishimura, l’atelier devient dès le XVIII^e siècle fournisseur officiel du palais impérial et des grandes maisons marchandes de Kyōto. Symbole du raffinement kyotoïte, Zōhiko traverse les siècles en conciliant procédés anciens et sensibilité moderne.

DE RITSUO À ZESHIN

Ogawa Haritsu (小川破笠, 1663–1747), connu sous le nom de pinceau Ritsuo (破笠, « le chapeau brisé »), incarne l’esprit lettré (*bunjin*) et inventif de l’époque Genroku (1688–1704). Né à Kyōto dans une famille de samourais modestes originaire du domaine de Kishū (Wakayama), il s’éloigne tôt des voies guerrières pour se consacrer aux arts. Peintre, calligraphe, poète, céramiste et laqueur, il s’impose dès la fin du XVII^e siècle comme l’un des grands polymathes de son temps. En laque, formé à Kyōto puis établi à Edo, il rompt avec l’orthodoxie des écoles Kōami et Igarashi. Il associe le *maki-e* à des incrustations inédites de céramique, étain, nacre, ivoire ou plomb, inventant un langage où le décor devient relief, collage et texture, avec un goût du contraste qui annonce l’esthétique Rinpa tout en conservant la rigueur du geste calligraphique.

Son œuvre la plus célèbre, le *suzuribako* au motif de livres et de pinceaux (Tokyo National Museum), illustre cette alliance de fantaisie et de précision. Après sa mort, son style nourrit une véritable école Ritsuo (*Ritsuo-ha* 破笠派), portée par des disciples et prolongée par ses descendants, notamment Ogawa Shōmin I et II. Les suiveurs furent nombreux à Edo, mais rares à retrouver sa liberté d’invention.

Dans le sillage de Koma Kansai II, dont il fut l’élève, Shibata Zeshin (柴田是真, 1807–1891), né à Edo, s’impose comme le grand maître de la laque japonaise du XIX^e siècle. Issu d’une famille d’artisans, il est initié très jeune au *maki-e* par Kansai II, apprentissage d’une rigueur exemplaire qui lui donne une maîtrise complète de la laque. Parallèlement, il se forme à la peinture auprès de Suzuki Nanrei (1775–1844), de l’école Maruyama–Shijō, puis à Kyōto auprès d’Okamoto Toyohiko (1773–1845), disciple d’Azuma Toyo (1755–1839). Zeshin se situe ainsi à la confluence de deux lignées, la virtuosité artisanale d’Edo et la liberté naturaliste du *Shijō-ha*.

Il réinvente la laque comme médium expressif et développe des effets de matière audacieux, imitations du fer, cuir, bambou, bronze ou pierre, obtenus par la seule manipulation de l’*urushi*, sans adjonction étrangère. Ses compositions associent humour discret, observation naturaliste et conscience du passage du temps. Nommé artiste officiel du gouvernement Meiji, il représente le Japon aux Expositions universelles de Vienne (1873), Philadelphie (1876) et Paris (1889), où il est salué comme un génie du Japon moderne. Peintre, calligraphe, laqueur et décorateur, il figure parmi les premiers à concevoir la laque comme un art autonome, capable d’exprimer lumière et texture. Ses œuvres sont conservées dans les plus grands musées internationaux.

Autour de Shibata Zeshin (1807–1891) se forme, d’Edo à Tōkyō, un milieu d’atelier où l’*urushi* s’emploie comme une peinture, avec textures inventées et trompe-l’œil. Son principal disciple, Ikeda Taishin (1825–1903), formé près d’un quart de siècle auprès du maître, prolonge cet esprit d’expérimentation et sera nommé Artiste de la Maison impériale à la fin du siècle. À l’ère Meiji, d’autres créateurs reprennent certains procédés « zeshiniens » (laque-peinture, effets de matière) sans constituer une école unique.

Du XVII^e au XIX^e siècle, la laque d’Edo atteint un raffinement sans précédent. Les Kōami et les Koma travaillent pour le shogunat et les grandes familles guerrières, tandis que les Kajikawa excellent dans l’*inrō* pour la classe marchande. La production repose sur une spécialisation stricte, *kijishi*, *nurishi*, *maki-e-shi*, *kanamono-shi*, et sur un long apprentissage au sein des maisons et lignées d’atelier. En parallèle se développent des écoles régionales, Wajima (*jinoko*), Echizen et Aizu (objets du quotidien), Tsugaru (*karanuri*) et Ryūkyū (*tsuikin*)⁸. Rinpa influence la laque décorative (aplats d’or et d’argent, herbes et vagues stylisées) et la production Namban (XVI^e–XVII^e siècle) adapte le *maki-e* au goût européen. Avec l’ouverture du Japon et les expositions universelles, la fin du XIX^e siècle renouvelle la tradition par l’*urushi-e*, les effets picturaux et le trompe-l’œil, pour des œuvres destinées aux salons internationaux.

À l’époque moderne et contemporaine, les grands centres régionaux (Wajima, Aizu, Echizen, Kanazawa) s’organisent en coopératives, tandis que les écoles d’art (Tokyo Geidai, Kyōto, Kanazawa Bijutsu Kōgei Daigaku) assurent la transmission des techniques. Certains maîtres sont reconnus Trésors nationaux vivants, garantissant la continuité d’un savoir-faire séculaire. Du système de cour du VIII^e siècle aux écoles actuelles, la laque japonaise

n’a cessé d’articuler atelier et enseignement, secret et transmission, dans une même quête d’excellence.

DE LA LAQUE NAMBAN AUX COLLECTIONS ROYALES ET AU JAPONISME

Nées à la fin du XVI^e siècle, les laques namban, littéralement « barbares du Sud », incarnent la première rencontre entre l’art japonais et le goût européen. Réalisées entre 1580 et 1630, principalement à Kyōto et Nagasaki, ces œuvres d’exportation associent la profondeur du *maki-e* à des formes occidentales, coffres, cabinets, écritoirs, coffrets à reliques. Sur leurs fonds sombres se croisent chrysanthèmes, bambous et pavillons aux croix, blasons et navires. Expédiés via Macao et Goa, ces objets hybrides gagnent les cours ibériques et deviennent les premiers ambassadeurs d’un Japon encore mythique¹⁹.

Au XVIII^e siècle, la fascination pour la laque prend une ampleur nouvelle à la cour de France. Marie-Antoinette (1755–1793), archiduchesse d’Autriche et fille de l’impératrice Marie-Thérèse (1717–1780), hérite de cette passion et réunit des centaines de pièces japonaises et chinoises, boîtes, tabatières, écrins, nécessaires de toilette, plateaux et coffrets, parfois montés en bronze ou sertis d’or²⁰. Pour alimenter ce goût, elle s’appuie sur le marchand-mercier Dominique Daguerre (v. 1740–1796), rue Saint-Honoré, successeur de Simon-Philippe Poirier (1720–1785) et associé à Martin-Éloi Lignereux (1751–1809). Daguerre fait surveiller les arrivages de la VOC dans les ports d’Amsterdam et de Rotterdam afin d’acquérir les plus beaux panneaux et objets en laque japonaise²¹.

Ces laques sont ensuite montées à Paris par les grands ébénistes de cour, Jean-Henri Riesener (1734–1806), Martin Carlin (1730–1785) ou Adam Weisweiler (1744–après 1820), puis rehaussées par les orfèvres et bronziers parisiens²². Les meubles à panneaux de laque de Marie-Antoinette, destinés à Versailles, Saint-Cloud, Fontainebleau ou au Petit Trianon, illustrent cette alliance entre Orient et goût français. Noir profond et dorure y dialoguent avec la délicatesse du dessin néoclassique²³.

Au XIX^e siècle, la redécouverte des laques anciennes accompagne l’essor du japonisme. Marchands et critiques, tels Siegfried Bing (1838–1905), fondateur de la Maison de l’Art Nouveau, et Philippe Burty (1830–1890), qui forge le terme de japonisme, remettent ce patrimoine en lumière²⁴. Les Expositions universelles de Paris (1867, 1878, 1900) consacrent la virtuosité des laqueurs japonais modernes, notamment Shibata Zeshin (1807–1891), Ikeda Taishin (1825–1903) et Kawanobe Itchō (1838–1912), alors perçus comme les héritiers d’une tradition millénaire²⁵.

Les ensembles historiques issus des collections royales de Marie-Antoinette sont aujourd’hui conservés au Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, au Musée du Louvre, au Musée national des arts asiatiques – Guimet, à la Bibliothèque nationale de France, ainsi qu’au Metropolitan Museum of Art, New York²⁶. De la ferveur missionnaire aux cabinets royaux, puis des vitrines japonistes aux galeries modernes, la laque japonaise poursuit son voyage. Art de patience et de secret, elle offre, dans le noir poli, une matière devenue vision.

REDÉCOUVERTES ET MODERNITÉS (1900 – AUJOURD’HUI)

Au début du XX^e siècle, la laque japonaise se réinvente à Paris comme un art de la modernité. Dans le milieu cosmopolite des années 1900–1930, Seizō Sugawara (1885–1939), arrivé en 1906 et installé rue Guénégaud, initie Eileen Gray (1878–1976) et Jean Dunand (1877–1942)

aux techniques de la laque naturelle, superpositions, polissages, poudres métalliques (*maki-e*) et incrustations, nacre (*raden*) ou coquille d’œuf (*rankaku*)²⁷. De cette rencontre naît une hybridation Art déco, où la géométrie occidentale s’allie à la profondeur de l’*urushi*. Les paravents, tables et panneaux de Gray et Dunand deviennent des emblèmes d’une laque moderniste, affirmée comme œuvre, et non comme simple finition décorative^{28 29}.

Après 1945, la laque connaît au Japon un nouvel élan. À Tokyo, l’Université des Arts (Geidai) s’impose comme centre majeur d’enseignement et de recherche. Matsuda Gonroku (1896–1986), Trésor national vivant en 1955, et Rokkaku Daijō (1899–1972), professeurs à Geidai, poursuivent la transmission du *maki-e* tout en ouvrant à la modernité^{30 31}. Les ateliers expérimentent supports et procédés, *kanshitsu* (laque sur toile et argile), laque sur métal ou fibre, textures mates ou translucides.

À Kyōto et Kanazawa, écoles et universités prolongent ces recherches et, dans les années 1970–1980, la laque se rapproche de la sculpture et de l’installation, en dialogue avec résine, acrylique ou verre³². Aujourd’hui, la transmission demeure portée par Tokyo Geidai, Kyoto City University of Arts (KCUA) et Kanazawa College of Art, tandis que les centres régionaux poursuivent leurs spécialités, à Kyōto autour de techniques de haut raffinement comme le *tawame* et le *maki-e*, à Kanazawa dans un écosystème mêlant création, design et restauration³³. Les enjeux contemporains touchent à la durabilité, à la préservation de l’*urushi* naturel, à la sécurité sanitaire liée à l’*urushiol* et à un marché où les frontières entre art, artisanat et design deviennent poreuses. Après quatre siècles de circulation et de réinvention, l’*urushi* s’affirme comme un champ d’expérimentation ouvert, entre mémoire et avenir³⁴.

UNE MATIÈRE, PLUSIEURS MODERNITÉS

De la profondeur de l’*urushi* émane une temporalité singulière, celle d’une matière qui se réinvente sans jamais trahir son essence. Tour à tour substance technique, langage plastique et vecteur spirituel, la laque japonaise traverse les siècles en épousant les métamorphoses du goût et des idées. Elle absorbe les influences étrangères, de la fascination namban aux hybridations Art déco, tout en demeurant fidèle à son principe fondateur, la lenteur. Chaque couche superposée, polie, lustrée, relève d’un acte de patience et de mémoire.

À l’ère contemporaine, cette lenteur devient une forme de résistance, face à l’uniformisation des matériaux et à l’effacement du geste. Les écoles de Kyōto, Tōkyō et Kanazawa forment une nouvelle génération d’artistes-chercheurs qui interrogent la matière autant qu’ils la servent. Leur pratique, à la fois expérimentale et méditative, prolonge l’enseignement de maîtres tels Matsuda Gonroku, comprendre l’*urushi* non comme un médium du passé, mais comme une matière d’avenir.

C’est là, peut-être, sa modernité la plus sûre. Non pas l’obsession du nouveau, mais la capacité à faire durer, à transformer sans rompre, à donner au temps une forme visible. Tant qu’il y aura des mains pour l’appliquer et des regards pour en éprouver la profondeur, l’*urushi* restera ce qu’il a toujours été, une matière vivante, où l’invention s’enracine dans la patience.

Philippe Boudin, mars 2026

1	Royal Botanic Gardens, Kew – Plants of the World Online: “ <i>Toxicodendron vernicifluum</i> (Stokes) F.A.Barkley.”	13	Kazumi Murose, “On the Upper Decorative Techniques of Gold and Silver on a Large Sword,” 2011.	26	Versailles; Musée du Louvre; Musée Guimet; BnF; The Metropolitan Museum of Art.
2	Getty Conservation Institute, <i>Urushi: The Conservation and Restoration of East Asian Lacquer</i> , 2008.	14	Tokugawa Art Museum, <i>National Treasure: Hatsune’s Furniture</i> , 2011.	27	Melinda Rice, “Eileen Gray and the Japanese Lacquer Tradition,” <i>Journal of Design History</i> 11, no. 1 (1998).
3	Qin Ling et al., “Early Evidence for Lacquer Use in Kuahuqiao,” <i>Journal of Archaeological Science</i> 39, no. 7 (2012).	15	Negoro: <i>Japan’s Old Lacquerware</i> , Miho Museum, 2000.	28	Victor Arwas, <i>Art Deco</i> , Academy Editions, 1992.
4	Robert Bagley, <i>Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections</i> , Washington, 1987.	16	Soejima Hiromichi, <i>Negoro: Japanese Lacquerware from the Kii Region</i> , Tokyo, 1998.	29	Jean-Paul Bouillon, <i>Jean Dunand, maître d’art déco</i> , Paris, 1991.
5	Needham, <i>Science and Civilisation in China</i> , Cambridge University Press, 1988.	17	Victor Harris & Timon Screech, <i>Shōsōin: Treasure House of Japan</i> , British Museum Press, 1996.	30	Matsuda Gonroku, <i>Urushi no bi</i> , Tokyo, Iwanami Shoten, 1957.
6	Harry Garner, <i>Chinese Lacquer</i> , London, 1979.	18	Victor Harris, “ <i>Goyō-shokunin</i> ,” in <i>Japanese Art and Design</i> , British Museum, 1990.	31	Akiko Saitō, <i>Rokkaku Daijō and the Modernization of Urushi Art in Japan</i> , Tokyo University Press, 1989.
7	William Watson, <i>The Arts of China to AD 900</i> , Yale, 1995.	19	Oliver Impey & Christiaan Jörg, <i>Japanese Export Lacquer 1580–1850</i> , Hotei, 2005.	32	<i>Contemporary Japanese Lacquerware 1945–2000</i> , Kanazawa College of Art, 2000.
8	<i>The Treasures of Mawangdui Han Tombs</i> , Hunan Provincial Museum, 2014.	20	Base Agorha, INHA, “Marie-Antoinette, collectionneuse: inventaire des laques,” 1789.	33	<i>Hyō School of Lacquer Art: Tradition and Renewal</i> , Kyoto City University of Arts, 2018.
9	Sarah Allan, <i>The Shape of the Turtle</i> , Albany, 1991.	21	Rosalind Savill, <i>The Wallace Collection Catalogue of Furniture</i> , London, 1994.	34	<i>Sustainable Urushi: The Future of Japanese Lacquer Production</i> , Bunkachō, 2022.
10	Gary W. Crawford, “Advances in Understanding Early Agriculture in Japan,” <i>Current Anthropology</i> 52, no. S4 (2011).	22	Pierre Verlet, <i>Les meubles de Marie-Antoinette</i> , Paris, 1955.		
11	Musée d’histoire de Wakasa, <i>Exposition spéciale: le monticule coquillier de Torihama</i> , 2020.	23	Peter Thornton, <i>Form and Decoration</i> , London, 1988.		
12	Yamada, <i>Cross-Cultural Transmission of Lacquer Techniques in East Asia</i> , Kyoto University Press, 2017.	24	Gabriel P. Weisberg, <i>Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910</i> , Cleveland, 1975.		
		25	Jack Ronald Hillier, <i>The Art of the Japanese Book</i> , Sotheby’s, 1987.		



URUSHI, FORM AND SURFACE A BRIEF HISTORY OF JAPANESE LACQUER

*

What do we mean by “lacquer”? The question may seem simple, yet behind this single word lie very different realities. In French, *laque* can refer to the material itself, and—by an older, now largely obsolete usage—to the finished object (“Japanese lacquer”). It is also frequently confused with shellac.

In the strict sense, lacquer is the material: a precious substance drawn from the sap of *Toxicodendron vernicifluum*¹, a deciduous tree in the Anacardiaceae family. Lacquer tappers carefully score the bark to extract a viscous, milky-white liquid. On contact with air it oxidizes, first turning a reddish brown before darkening to the deep sheen of jet. In the artisan’s hands, this highly toxic sap is transformed into a material of singular beauty: a lustrous, translucent coating with an almost mineral hardness, used for millennia to adorn ritual objects, boxes, furnishings, and sculptures. In Japan, this resin is known as *urushi*, a term that denotes at once the substance, the art, and the tradition.

Finally, shellac has only a misleading kinship with *urushi*. It comes not from a tree, but from the secretion of an Asian scale insect (*Kerria lacca*), and is dissolved in alcohol to form a varnish. This varnish dries by evaporation, whereas *urushi* hardens slowly through the combined effects of oxidation and humidity. Thus, behind a single word unfolds an entire geography of materials, between East and West, between the vegetal and animal realms, between lacquer and the illusion of lacquer.

CHINA, CRADLE OF AN ART SPANNING MILLENNIA

From the Neolithic period onward, lacquer emerged as a response to the fragility of wood. At Hemudu (Zhejiang, around 5000 BCE), a red-lacquered wooden bowl unearthed in excavations attests to a technique that was already highly developed². At Kuahuqiao, near Hangzhou, other coated fragments suggest a still experimental practice of protective coating³.

Under the Shang (c. 1600–1046 BCE), lacquer became a prestige material reserved for the court. In the royal tombs at Anyang, coffins coated with a black varnish have been discovered⁴, whose sheen and durability evoke incorruptibility and immortality. With the Zhou (1046–256 BCE), production was organized in state workshops. The *Kaogong ji* (考工記, “Treatise on Crafts”) describes the hierarchy of artisans⁵, while lacquered surfaces opened to the first painted and inlaid motifs⁶.

Antiquity reached its high point under the Han (206 BCE–220 CE). In Changsha and Chengdu, workshops produced bowls, trays, and screens of unrivalled virtuosity⁷. The funerary lacquers from Mawangdui, including the black-lacquered inner coffin of the Marchioness Dai, have retained a remarkable brilliance after two millennia⁸. Lacquer thus became a symbol of purity and rebirth⁹.

ORIGINS OF JAPANESE LACQUER

The oldest Japanese lacquer objects come from the Kakinoshima site (Hokkaidō) and date to around 9,000 years ago¹⁰, predating the earliest Chinese examples. Chemical analyses confirm the local presence of *Toxicodendron vernicifluum*, pointing to an indigenous development of the Japanese lacquer tradition.

In the Early Jōmon period (4000–3000 BCE), combs, ornaments, and wooden objects coated with red *urushi* appear, notably at Torihama (Fukui)¹¹. Largely funerary, these pieces suggest a sacred use of the material. During the Kofun period, and later under Nara and Heian, lacquer became institutionalized. Court workshops and Buddhist monasteries produced liturgical objects, furnishings, and *kanshitsu* (dry lacquer) sculptures, while monks brought back from China and Korea pigments and refined *maki-e* techniques, designs executed with metallic powder¹².

The earliest Japanese *maki-e*, *matsukinru*, dates to the Nara period (710–784) and adorns the scabbard of a sword in the Shōsō-in¹³. The technique flourished in Kamakura and reached its peak during the Muromachi period. The *Hatsune no Chōdo* (1639), the wedding furnishings of Princess Chiyo, daughter of the shogun Tokugawa Iemitsu, stands as a high point of the art¹⁴. In parallel, *urushi* moved toward an expressive sobriety and profound inwardness. The aesthetic ideal shifted from splendor to patina, from perfection to a lived-in imperfection, closely bound to Buddhist thought and the passage of time.

One of the most striking expressions of this evolution is Negoro lacquer (*Negoro-nuri*) CAT.XX, which emerged around the 13th century in the context of the monasteries of Negoro-ji (Wakayama Prefecture). Initially intended for ritual use, it combines a black under layer with an upper coat of vermilion red. Over time, wear brings the black back through the red, producing an austere, poetic ageing. Far from concealing deterioration, this style makes it the very core of beauty and embodies the spirit of *wabi-sabi*, the beauty of impermanence and transience. Negoro bowls, trays, cups, and basins express a Japanese aesthetic of refined simplicity and the trace of time.

Between continental influences and insular maturation, Japanese lacquer early asserted itself as an autonomous field in which material, function, and spirituality converge. From Tang-inspired lacquers to the patina of Negoro, *urushi* traces a shift from the visible to the essential, from a sumptuous substance to a philosophical medium of form and time¹⁵ ¹⁶.

Maritime routes and cross-cultural influences In East Asia, the development of lacquer unfolded within a vast network of maritime and overland routes that, from the first centuries BCE onward, linked China, Korea, and the Japanese archipelago. The East China Sea—traversed by merchant junks and diplomatic embassies—formed the northern branch of the Maritime Silk Road, connecting ports of the lower Yangzi and Shandong to the Korean coasts and onward to Kyūshū. In parallel, overland and coastal corridors across the Korean Peninsula, shaped by the kingdoms of Baekje and Silla, served as crucial cultural relay points. Artisans, monks, and materials moved toward Japan, bringing with them Chinese expertise in lacquer, metalwork, and painting.

Under the Tang dynasty and during the Nara–Heian periods (8th–12th centuries), these exchanges reached a high point with Japan’s official missions to China (*kentōshi*). They returned with refined objects—boxes, ritual implements, lacquered bowls—as well as technical manuals and pigments that would leave a lasting mark on Japanese production. The treasures of the Shōsōin, the imperial repository in Nara, preserve several these imported works, bearing witness to the spread of lacquer among imperial and monastic elites.

Workshop systems and lacquer schools in Japan From the Nara period onward, court workshops produced liturgical and ceremonial objects, many of which are preserved in the Shōsōin¹⁷. The Heian period

(794–1185) saw the decisive rise of decorative lacquer. Driven by aristocratic culture, luxurious boxes and trays proliferated, adorned with increasingly refined designs. This was also the era in which *maki-e* emerged, a technique in which gold or silver powder is sprinkled onto still-wet lacquer to create shimmering motifs.

During the Kamakura (1185–1333) and Muromachi (1336–1573) periods, lacquer production became more fully institutionalized through the *goyō-shokunin*, craftsmen working in the service of powerful patrons¹⁸. Zen aesthetics and the court’s relative eclipse in favor of the military elite reshaped tastes. Forms became simpler and more austere, and *maki-e* favored restraint, asymmetry, and natural themes. Samurai commissioned lacquered armor, weapons, and personal objects to assert status and individuality. Two *maki-e* approaches came to the fore, *hiramaki-e* and *togidashi maki-e*, while the first lineages of master lacquerers also emerged, notably the Igarashi and Kōami families.

The Igarashi lineage (Igarashi-ha 五十嵐派), active from the 15th to the 18th century, formed—together with the Kōami—one of the two major historical schools of *maki-e*. Founded in the Muromachi period around Igarashi Shinsai, it reached its full flowering in the early Edo period, when its workshop became the appointed lacquerer to the Kaga domain (the Maeda clan) in Kanazawa. This regional anchoring, supported by access to local resources, encouraged the abundant use of gold powders and leaf and the development of a brilliant, refined style known as Kaga *maki-e*. Suzuribako (writing boxes), caskets, and ceremonial furnishings attributed to the school are distinguished by the dominance of gold on a black ground, a subtle interplay between *hiramaki-e* and *togidashi maki-e*, and motifs such as autumn grasses, bamboo fences, or river landscapes.

Strictly workshop-based productions—made collectively under a master’s direction for the Maeda clan or the court—are most often unsigned. Certain prestigious pieces, presented as gifts or executed for official commissions, may however bear the name of a master such as Igarashi Dōhō or Igarashi Fujin, sometimes accompanied by a *kaō*. In this context, the *kaō* functions as a mark of workshop responsibility and a guarantee of quality rather than proof of individual execution. Regarded as the equal of the Kōami school, the Igarashi lineage holds a foundational place in the history of *maki-e*.

A court lacquerer house, the Kōami (幸阿弥) formed—together with the Igarashi—one of the two founding poles of *maki-e* in Japan. Active from Muromachi through Edo, the lineage served without interruption the Ashikaga shoguns and then major aristocratic families over nineteen generations. Tradition traces its origins to Kōami Michinaga, known as Dōchō (道長, 1410–1478), a virtuoso of *togidashi* and *takamaki-e*, who succeeded in transposing into lacquer the pictorial delicacy of court painters.

At the Momoyama–Edo transition, Kōami workshops—established first in Kyōto and later in Edo—coordinated ambitious official commissions: bridal trousseaux, writing sets, caskets, and ceremonial furnishings. As is often the case, production was collaborative, while certain high-status works bear the name of a master and a *kaō*. The Tokyo National Museum and the Metropolitan Museum of Art preserve several works attributed to the Kōami.

The Koma (古満) rank among the most prestigious dynasties of Japanese lacquerers, heirs to courtly *maki-e*. Originating in Kyōto, they distinguished themselves from the late Momoyama period onward, and were later summoned to Edo as official lacquerers to the Tokugawa

shoguns. Under masters such as Koma Kyūi (active c. 1650–1680), Koma Kyūhaku (古満休伯, 1712–1786) and, in the following century, Koma Kansai II (古満寛哉, 1797–1857), the house brought *maki-e* to a level of perfection and distinction that became a benchmark of Edo taste.

Their style is recognized by the depth of *roiro* grounds, the fineness of drawing, and the richness of gold and silver powders, deployed in *hiramaki-e*, *togidashi*, and *takamaki-e*, sometimes enhanced with *kirikane* and mother-of-pearl (*raden*). They excelled particularly in inrō, *kōgō*, and *suzuribako*. With Koma Kansai II CAT. XX, master to Shibata Zeshin (1807–1891), the lineage reached a new apex. The Tokyo National Museum, the MOA Museum of Art (Atami), and the Metropolitan Museum of Art preserve several works attributed to the Koma.

Among Edo lacquer dynasties, the Kajikawa (梶川) occupy a distinctive place as virtuosos of everyday refinement. Established from the late 17th century in Edo’s artisan quarters, they specialized in personal accessories—*inrō*, *kiseruzutsu*, *kōgō*, and small caskets—devoting extreme care to the understated elegance of urban taste. Their works stand out for the depth of *roiro* grounds, the softly shimmering *nashiji* interiors, and the controlled sparkle of gold and silver powders applied in *hiramaki-e*, *togidashi*, or *takamaki-e*.

Known through the workshop name Hikobei, the house signed certain pieces “Kajikawa saku,” often accompanied by a small vermilion seal in the shape of a jar, a legendary emblem among connoisseurs. Emblems of Edo taste, these lacquers embody measured refinement: luxury without ostentation, perfection of detail, and restrained brilliance.

Within this Edo landscape of workshops devoted to everyday refinement, Kyōto nonetheless preserved its great houses of tradition. Founded in 1661, Zōhiko (象彦) ranks among Japan’s most illustrious lacquer dynasties. Initially a shop for precious objects known as Zōge-ya, “the House of Ivory,” it adopted its definitive name following a work that became legendary: a panel depicting Fugen Bosatsu on a white elephant, executed by the third Nishimura Hikobei. The Imperial Court then bestowed upon the workshop the title of *maki-e-tsukasa*, appointed master lacquerer, and from the contraction of Zōge (象, elephant) and Hiko (彦, for Hikobei) the name Zōhiko was born.

Passed down within the Nishimura family, the workshop became, from the 18th century onward, an official supplier to the Imperial Palace and to Kyōto’s leading merchant houses. A symbol of Kyōto refinement, Zōhiko has endured through the centuries by reconciling time-honored techniques with a modern sensibility.

FROM RITSUO TO ZESHIN

Ogawa Haritsu (小川破笠, 1663–1747), known by his artistic name Ritsuo (破笠, “the Broken Hat”), embodies the literati (*bunjin*) and inventive spirit of the Genroku era (1688–1704). Born in Kyōto to a modest samurai family originally from the Kishū domain (Wakayama), He turned away at an early age from the warrior’s path to devote himself to the arts. Painter, calligrapher, poet, potter, and lacquerer, he emerged by the late 17th century as one of the great polymaths of his time. In lacquer—trained in Kyōto and later active in Edo—he broke with the orthodoxy of the Kōami and Igarashi schools. He combined *maki-e* with unprecedented inlays of ceramics, pewter, mother-of-pearl, ivory, or lead, inventing a language in which decoration becomes relief, collage, and texture, with a taste for contrast that anticipates Rinpa aesthetics while retaining the rigor of calligraphic gesture.

His most celebrated work, the *suzuribako* with a motif of books and writing brushes (Tokyo National Museum), exemplifies this alliance of fantasy and precision. After his death, his style gave rise to a true Ritsuo school (Ritsuo-ha 破笠派), carried forward by disciples and continued by his descendants, notably Ogawa Shōmin I and II. Many followers emerged in Edo, but few matched his freedom of invention.

In the wake of Koma Kansai II, under whom he trained, Shibata Zeshin (柴田是真, 1807–1891), born in Edo, established himself as the great master of 19th-century Japanese lacquer. From an artisan family, he was initiated at a very young age into *maki-e* by Kansai II—an apprenticeship of exemplary rigor that gave him complete command of the medium. In parallel, he trained in painting under Suzuki Nanrei (1775–1844) of the Maruyama–Shijō school, and then in Kyōto under Okamoto Toyohiko (1773–1845), a disciple of Azuma Toyo (1755–1839). Zeshin thus stood at the confluence of two lineages: Edo’s technical virtuosity and the Shijō-ha’s naturalistic freedom.

He reinvented lacquer as an expressive medium and developed bold material effects—imitations of iron, leather, bamboo, bronze, or stone—achieved solely through the manipulation of *urushi*, without adding foreign substances. His compositions combine understated humor, keen naturalistic observation, and a heightened awareness of the passage of time. Appointed an official artist of the Meiji government, he represented Japan at the World’s Fairs in Vienna (1873), Philadelphia (1876), and Paris (1889), where he was hailed as a genius of modern Japan. Painter, calligrapher, lacquerer, and designer, Zeshin was among the first to conceive of lacquer as an autonomous art, capable of expressing light and texture. His works are held in the leading international museums.

Around Shibata Zeshin, from Edo to Tōkyō, a workshop milieu took shape in which *urushi* was handled like paint, with invented textures and trompe-l’œil. His principal disciple, Ikeda Taishin (1825–1903), trained for nearly a quarter of a century under the master, carried forward this experimental spirit and would be appointed Artist to the Imperial Household toward the end of the century. In the Meiji era, other makers adopted certain “Zeshin-like” procedures—lacquer-as-painting and material effects—without forming a single, unified school.

From the 17th to the 19th century, Edo lacquer reached an unprecedented refinement. The Kōami and the Koma worked for the shogunate and the great warrior families, while the Kajikawa excelled in *inrō* for the merchant class. Production rested on strict specialization—*kijishi*, *nurishi*, *maki-e-shi*, *kanamono-shi*—and on lengthy apprenticeships within workshop houses and lineages. In parallel, regional schools developed: Wajima (*jinoko*), Echizen and Aizu (everyday wares), Tsugaru (*karanuri*), and Ryūkyū (*tsuikin*)⁸. Rinpa influenced decorative lacquer (fields of gold and silver, stylized grasses and waves), and Namban production (16th–17th centuries) adapted *maki-e* to European taste. With Japan’s opening and the international expositions, the late 19th century renewed the tradition through *urushi-e*, pictorial effects, and trompe-l’œil, producing works intended for international exhibitions.

In the modern and contemporary eras, the major regional centers (Wajima, Aizu, Echizen, Kanazawa) have organized themselves into cooperatives, while art schools (Tokyo Geidai, Kyōto, Kanazawa Bijutsu Kōgei Daigaku) ensure the transmission of techniques. Certain masters are designated Living National Treasures, guaranteeing the continuity of a centuries-old craft. From the court system of the 8th century to today’s schools, Japanese

lacquer has continually articulated workshop practice and teaching, secrecy and transmission, within the same pursuit of excellence.

From Namban lacquer to royal collections and Japonisme
Born in the late 16th century, Namban lacquers—literally “Southern Barbarians”—embody the first encounter between Japanese art and European taste. Produced between 1580 and 1630, mainly in Kyōto and Nagasaki, these export works combine the depth of *maki-e* with Western forms—chests, cabinets, writing boxes, and reliquaries. Against their dark grounds appear chrysanthemums, bamboo, and pavilions marked with crosses, alongside coats of arms and ships. Shipped via Macao and Goa, these hybrid objects reached Iberian courts and became the first ambassadors of a still-mythic Japan¹⁹.

In the 18th century, fascination with lacquer took on a new scale at the French court. Marie Antoinette (1755–1793), Archduchess of Austria and daughter of Empress Maria Theresa (1717–1780), inherited this passion and assembled hundreds of Japanese and Chinese pieces—boxes, snuffboxes, cases, toiletry sets, trays, and caskets—sometimes mounted in gilt bronze or set in gold²⁰. To sustain this taste, she relied on the marchand-mercier Dominique Daguerre (c. 1740–1796), on rue Saint-Honoré, successor to Simon-Philippe Poirier (1720–1785) and associate of Martin-Éloi Lignereux (1751–1809). Daguerre had VOC arrivals monitored in the ports of Amsterdam and Rotterdam in order to acquire the finest panels and objects in Japanese lacquer²¹.

These lacquers were then mounted in Paris by the great court cabinetmakers—Jean-Henri Riesener (1734–1806), Martin Carlin (1730–1785), or Adam Weisweiler (1744–after 1820)—and further enhanced by Parisian silversmiths and bronze workers²². Marie Antoinette’s lacquer-panel furniture, made for Versailles, Saint-Cloud, Fontainebleau, or the Petit Trianon, exemplifies this alliance between the Orient and French taste. Deep black and gilding converse with the delicacy of Neoclassical design²³.

In the 19th century, the rediscovery of early lacquers coincided with the rise in the interest in Japanese Art who coined the term Japonisme. Dealers and critics such as Siegfried Bing (1838–1905), founder of the Maison de l’Art Nouveau, and Philippe Burty (1830–1890), who coined the term “Japonisme,” brought this heritage back into the spotlight²⁴. The Paris Universal Expositions (1867, 1878, 1900) celebrated the virtuosity of modern Japanese lacquerers, notably Shibata Zeshin (1807–1891), Ikeda Taishin (1825–1903), and Kawanobe Itchō (1838–1912), then regarded as heirs to a millennial tradition²⁵.

Marie Antoinette’s historical royal collections are preserved today at the Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, the Louvre Museum, the Musée national des arts asiatiques – Guimet, the Bibliothèque nationale de France, as well as the Metropolitan Museum of Art, New York²⁶. From missionary fervor to royal cabinets, and from Japonisme display cases to modern galleries, Japanese lacquer continues its journey. An art of patience and secrecy, it offers—in polished black—substance that has become visionary.

Rediscoveries and modernities (1900–today)
In the early 20th century, Japanese lacquer was reinvented in Paris as an art of modernity. In the cosmopolitan milieu of 1900–1930, Seizō Sugawara (1885–1939), who arrived in 1906 and set up on rue Guénégaud, introduced Eileen Gray (1878–1976) and Jean Dunand (1877–1942) to the techniques of natural lacquer: successive layers, polishing, metallic powders (*maki-e*), and inlays such as mother-of-pearl (*raden*) or eggshell (*rankaku*)²⁷. From this

encounter emerged an Art Deco hybrid in which Western geometry joined the depth of *urushi*. Gray’s and Dunand’s screens, tables, and panels became emblems of a modernist lacquer, asserted as an artwork in its own right rather than a mere decorative finish^{28 29}.

After 1945, lacquer in Japan entered a new phase of vitality. In Tokyo, the University of the Arts (Geidai) established itself as a major center for teaching and research. Matsuda Gonroku (1896–1986), designated a Living National Treasure in 1955, and Rokkaku Daijō (1899–1972), both professors at Geidai, continued the transmission of *maki-e* while opening it to modernity^{30 31}. Workshops experimented with new supports and processes: *kanshitsu* (lacquer over cloth and clay), lacquer on metal or fiber, and matte or translucent textures.

In Kyōto and Kanazawa, schools and universities extended these explorations and, in the 1970s and 1980s, lacquer moved closer to sculpture and installation, entering into dialogue with resin, acrylic, or glass³². Today, transmission remains anchored by Tokyo Geidai, Kyoto City University of Arts (KCUA), and Kanazawa College of Art, while regional centers continue to cultivate their specialties—Kyōto around highly refined techniques such as *tawame* and *maki-e*, and Kanazawa within an ecosystem that brings together creation, design, and conservation³³. Contemporary issues include sustainability, the preservation of natural *urushi*, health and safety concerns linked to urushiol, and a market in which the boundaries between art, craft, and design are increasingly porous. After four centuries of circulation and reinvention, *urushi* stands as an open field of experimentation, poised between memory and future³⁴.

ONE MATERIAL, MANY MODERNITIES

From the depth of *urushi* emerges a singular sense of time: that of a substance capable of reinventing itself without ever betraying its essence. By turns a technical medium, a visual language, and a spiritual vehicle, Japanese lacquer has crossed the centuries by embracing shifts in taste and ideas. It absorbs foreign influences—from Namban fascination to Art Deco hybridizations—while remaining faithful to its founding principle: slowness. Each layer, laid down, polished, and burnished, is an act of patience and memory.

In the contemporary era, this slowness becomes a form of resistance, set against the standardization of materials and the erasure of the hand. The schools of Kyōto, Tōkyō, and Kanazawa are training a new generation of artist-researchers who question the material even as they serve it. Their practice, both experimental and meditative, extends the teaching of masters such as Matsuda Gonroku: to understand *urushi* not as a medium of the past, but as a material for the future.

This, perhaps, is its most enduring modernity—not an obsession with novelty, but the capacity to endure, to transform without rupture, and to give time a visible form. As long as there are hands to apply it and eyes to experience its depth, *urushi* will remain what it has always been: a living substance, in which invention is rooted in patience.

Philippe Boudin, March 2026

1	Royal Botanic Gardens, Kew – Plants of theWorldOnline: “ <i>Toxicodendron vernicifluum</i> (Stokes) F.A.Barkley.”	13	Kazumi Murose, “On the Upper Decorative Techniques of Gold and Silver on a Large Sword,” 2011.	26	Versailles; Musée du Louvre; Musée Guimet; BnF; The Metropolitan Museum of Art.
2	Getty Conservation Institute, <i>Urushi: The Conservation and Restoration of East Asian Lacquer</i> , 2008.	14	Tokugawa Art Museum, <i>National Treasure: Hatsune’s Furniture</i> , 2011.	27	Melinda Rice, “Eileen Gray and the Japanese Lacquer Tradition,” <i>Journal of Design History</i> 11, no. 1 (1998).
3	Qin Ling et al., “Early Evidence for Lacquer Use in Kuahuqiao,” <i>Journal of Archaeological Science</i> 39, no. 7 (2012).	15	Negoro: <i>Japan’s Old Lacquerware</i> , Miho Museum, 2000.	28	Victor Arwas, <i>Art Deco</i> , Academy Editions, 1992.
4	Robert Bagley, <i>Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections</i> , Washington, 1987.	16	Soejima Hiromichi, <i>Negoro: Japanese Lacquerware from the Kii Region</i> , Tokyo, 1998.	29	Jean-Paul Bouillon, <i>Jean Dunand, maître d’art déco</i> , Paris, 1991.
5	Needham, <i>Science and Civilisation in China</i> , Cambridge University Press, 1988.	17	Victor Harris & Timon Screech, <i>Shōsōin: Treasure House of Japan</i> , British Museum Press, 1996.	30	Matsuda Gonroku, <i>Urushi no bi</i> , Tokyo, Iwanami Shoten, 1957.
6	Harry Garner, <i>Chinese Lacquer</i> , London, 1979.	18	Victor Harris, “Goyō-shokunin,” in <i>Japanese Art and Design</i> , British Museum, 1990.	31	Akiko Saitō, <i>Rokkaku Daijō and the Modernization of Urushi Art in Japan</i> , Tokyo University Press, 1989.
7	William Watson, <i>The Arts of China to AD 900</i> , Yale, 1995.	19	Oliver Impey & Christiaan Jörg, <i>Japanese Export Lacquer 1580–1850</i> , Hotei, 2005.	32	<i>Contemporary Japanese Lacquerware 1945–2000</i> , Kanazawa College of Art, 2000.
8	<i>The Treasures of Mawangdui Han Tombs</i> , Hunan Provincial Museum, 2014.	20	Base Agorha, INHA, “Marie-Antoinette, collectionneuse: inventaire des laques,” 1789.	33	<i>Hyō School of Lacquer Art: Tradition and Renewal</i> , Kyoto City University of Arts, 2018.
9	Sarah Allan, <i>The Shape of the Turtle</i> , Albany, 1991.	21	Rosalind Savill, <i>The Wallace Collection Catalogue of Furniture</i> , London, 1994.	34	<i>Sustainable Urushi: The Future of Japanese Lacquer Production</i> , Bunkachō, 2022.
10	Gary W. Crawford, “Advances in Understanding Early Agriculture in Japan,” <i>Current Anthropology</i> 52, no. S4 (2011).	22	Pierre Verlet, <i>Les meubles de Marie-Antoinette</i> , Paris, 1955.		
11	Musée d’histoire de Wakasa, <i>Exposition spéciale: le monticule coquillier de Torihama</i> , 2020.	23	Peter Thornton, <i>Form and Decoration</i> , London, 1988.		
12	Yamada, <i>Cross-Cultural Transmission of Lacquer Techniques in East Asia</i> , Kyoto University Press, 2017.	24	Gabriel P. Weisberg, <i>Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910</i> , Cleveland, 1975.		
		25	Jack Ronald Hillier, <i>The Art of the Japanese Book</i> , Sotheby’s, 1987.		



KANEYASU HIROSHI

(NÉ EN / BORN 1991, JAPON)

Cet artiste accompli explore la manière dont la forme émerge de la couleur latente de *urushi*, comme un phénomène qui se génère et s'organise de lui-même au fil des couches. Ses œuvres habitent un espace liminaire où les qualités naturelles de la laque rencontrent l'intervention patiente de la main. Il ne recherche pas l'effet décoratif, mais l'apparition d'un état, d'un passage, d'une transformation.

Cette recherche prend corps dans des pièces où une surface noire, tendue et brillante, presque liquide, recouvre un support de chanvre ou de lin laissé brut, à la trame rugueuse et accidentée, telle une croûte minérale. À la frontière du poli et de l'irrégulier, la laque devient une peau active. La couleur se lit alors comme une stratigraphie, irisations vertes, rouges et ocres, coulures sombres, champs laiteux ponctués d'inclusions, signes d'un processus où *urushi* semble à la fois guidé et autonome. L'artiste concentre parfois cette énergie dans une forme verticale, comme une veine ou un tronc. Ailleurs, il la déploie en fragments, en anneaux, ou la réduit à un plan circulaire d'une simplicité radicale, affirmant la présence physique de la couleur.

Le point de départ de Kaneyasu est l'intuition du laquage comme cycle. *Urushi* est prélevé par l'homme, puis appliqué sur un support jusqu'à devenir surface. Ce qui l'intéresse, c'est la relation entre *urushi* et l'être humain, et l'autonomie de la laque comme matière. Pour lui, *urushi* n'est pas une nature « donnée », mais une seconde nature façonnée.

Dans cette perspective, l'acte de faire dépasse la production d'objets. Il devient une manière d'approcher une forme d'essence, située entre les matières qui soutiennent le monde et la présence humaine qui leur donne forme. À la fois sensuelles et tectoniques, les œuvres de Kaneyasu proposent une expérience de contemplation où couleur, peau et croûte disent ensemble la puissance silencieuse de *urushi*.

Kaneyasu Hiroshi vit et travaille au Japon. Il est diplômé du Kanazawa College of Art (laque et travail du bois) et expose régulièrement au Japon où il a reçu de nombreuses récompenses. En 2024, il est finaliste du LOEWE Craft Prize, présenté au Palais de Tokyo à Paris.

This accomplished artist explores how form emerges from the latent color of *urushi*, as a phenomenon that generates and organizes itself layer by layer. His works inhabit a liminal space where the natural qualities of lacquer meet the patient intervention of the hand. He is not seeking a decorative effect, but the appearance of a state, a passage, a transformation.

This research takes shape in works where a taut, glossy black surface—almost liquid—covers a base of hemp or linen left raw, its weave rough and irregular, like a mineral crust. At the boundary between the polished and the uneven, lacquer becomes an active skin. Colour reads like a stratigraphy: green, red and ochre iridescences, dark runs, milky fields punctuated with inclusions—signs of a process in which *urushi* seems both guided and autonomous.

The artist sometimes concentrates this energy into a vertical form, like a vein or a trunk. Elsewhere, he unfolds it into fragments and rings, or reduces it to a circular plane of radical simplicity, asserting the physical presence of color.

Kaneyasu's starting point is an intuition of lacquering as a cycle. *Urushi* is harvested by humans, then applied onto a support until it becomes surface. What interests him is the relationship between *urushi* and human beings, and lacquer's autonomy as matter. For him, *urushi* is not a "given" nature, but a shaped second nature.

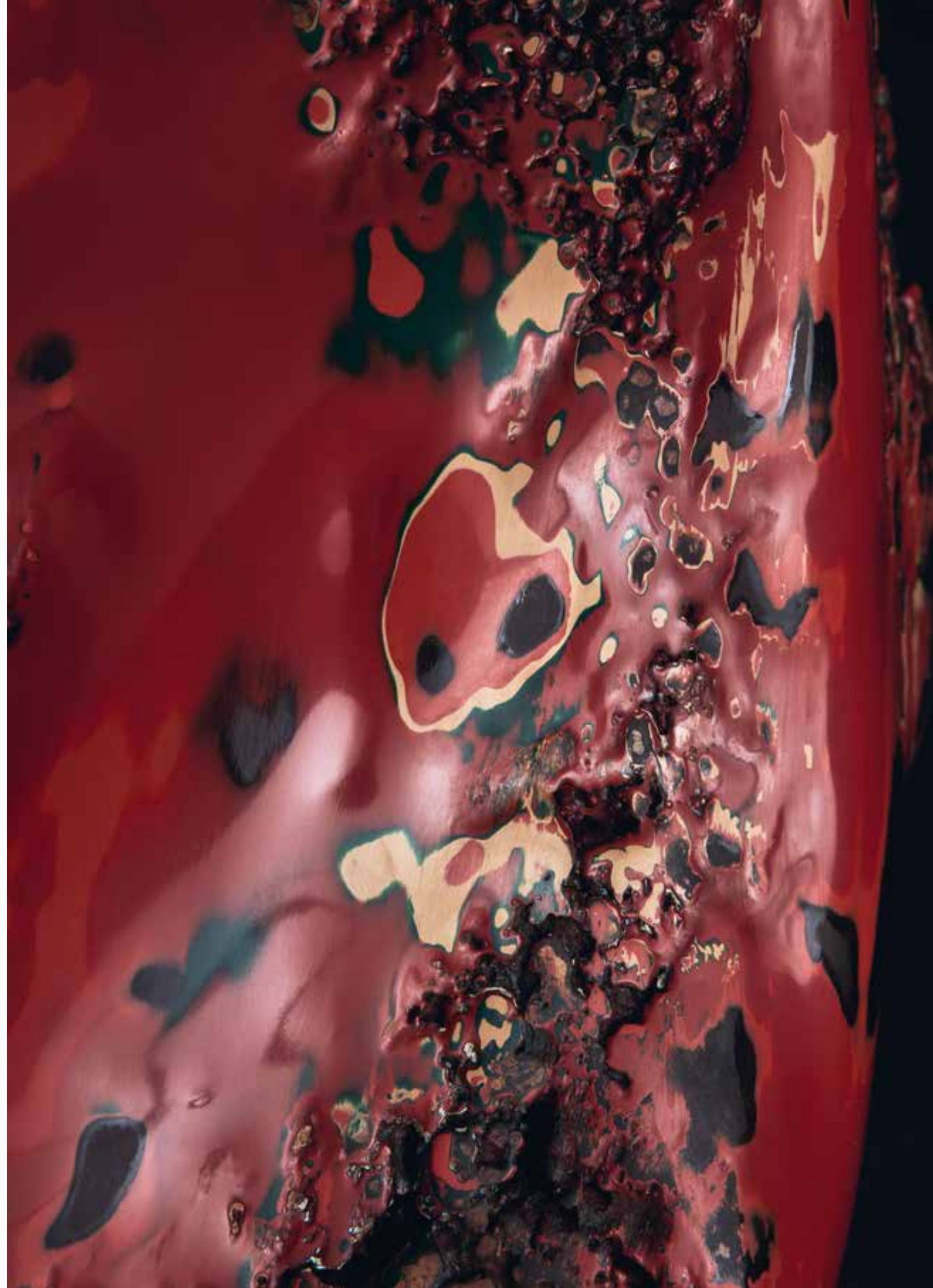
From this perspective, the act of making goes beyond the production of objects. It becomes a way of approaching a form of essence, situated between the materials that support the world and the human presence that gives them form. Both sensual and tectonic, Kaneyasu's works offer an experience of contemplation in which color, skin and crust together express the silent power of *urushi*.

Hiroshi Kaneyasu lives and works in Japan. He graduated from Kanazawa College of Art (Lacquer and Woodworking) and exhibits regularly in Japan, where he has received numerous awards. In 2024, he was a finalist for the LOEWE Craft Prize, presented at the Palais de Tokyo in Paris.

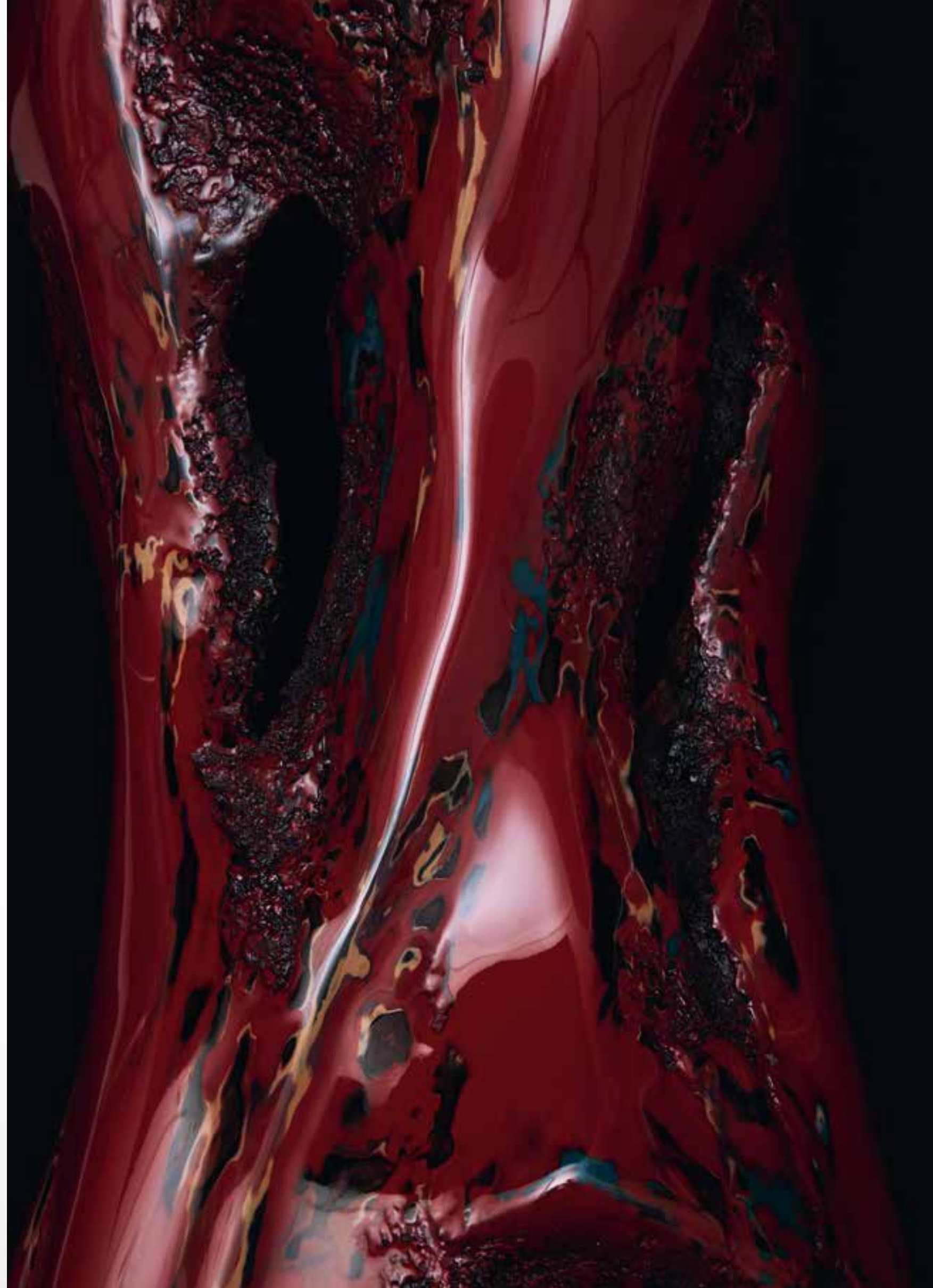














Formation of laminated color -19-II

Urushi lacquer and linen

2019

25 × 15 × 40 (h) cm

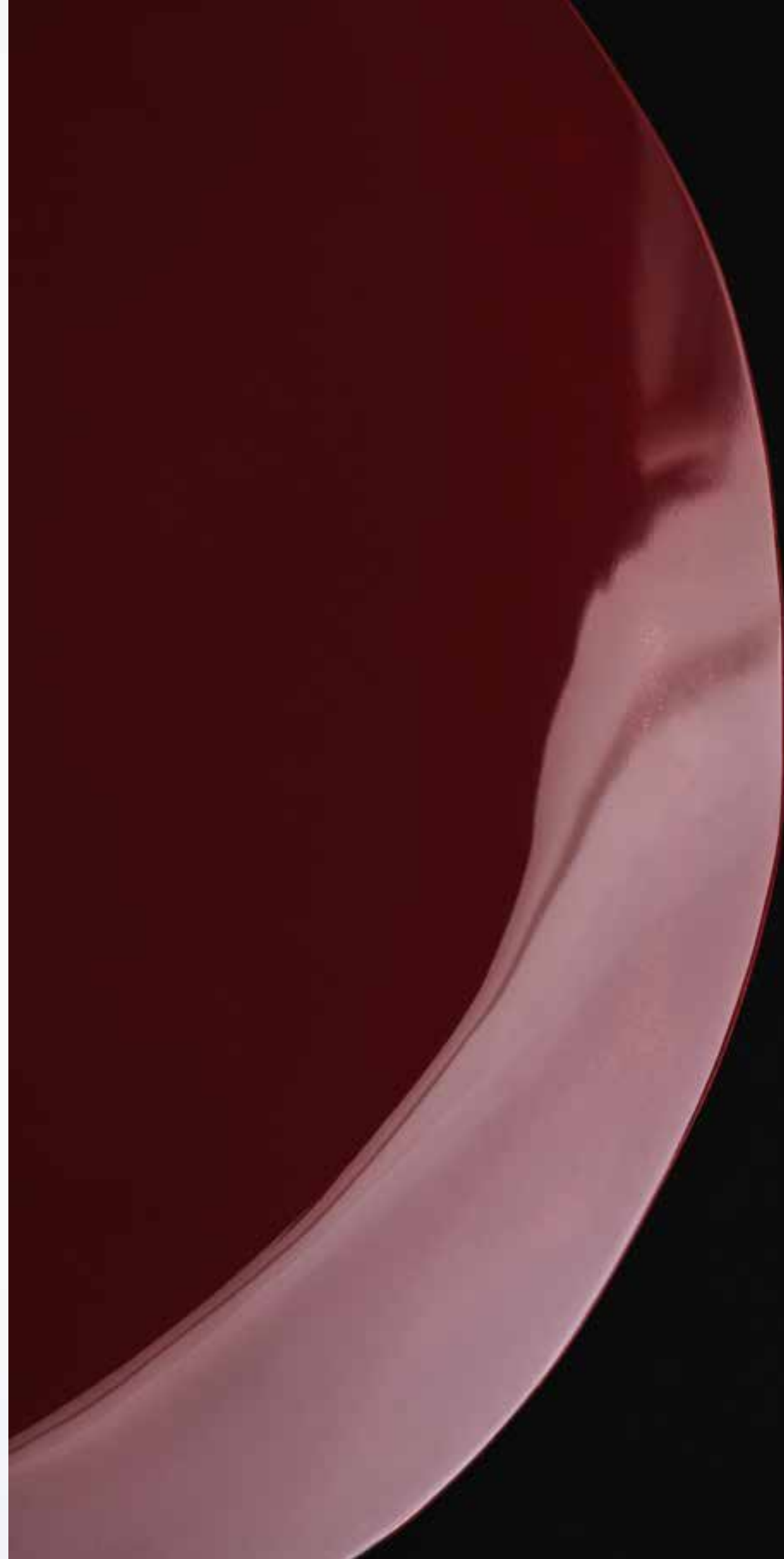


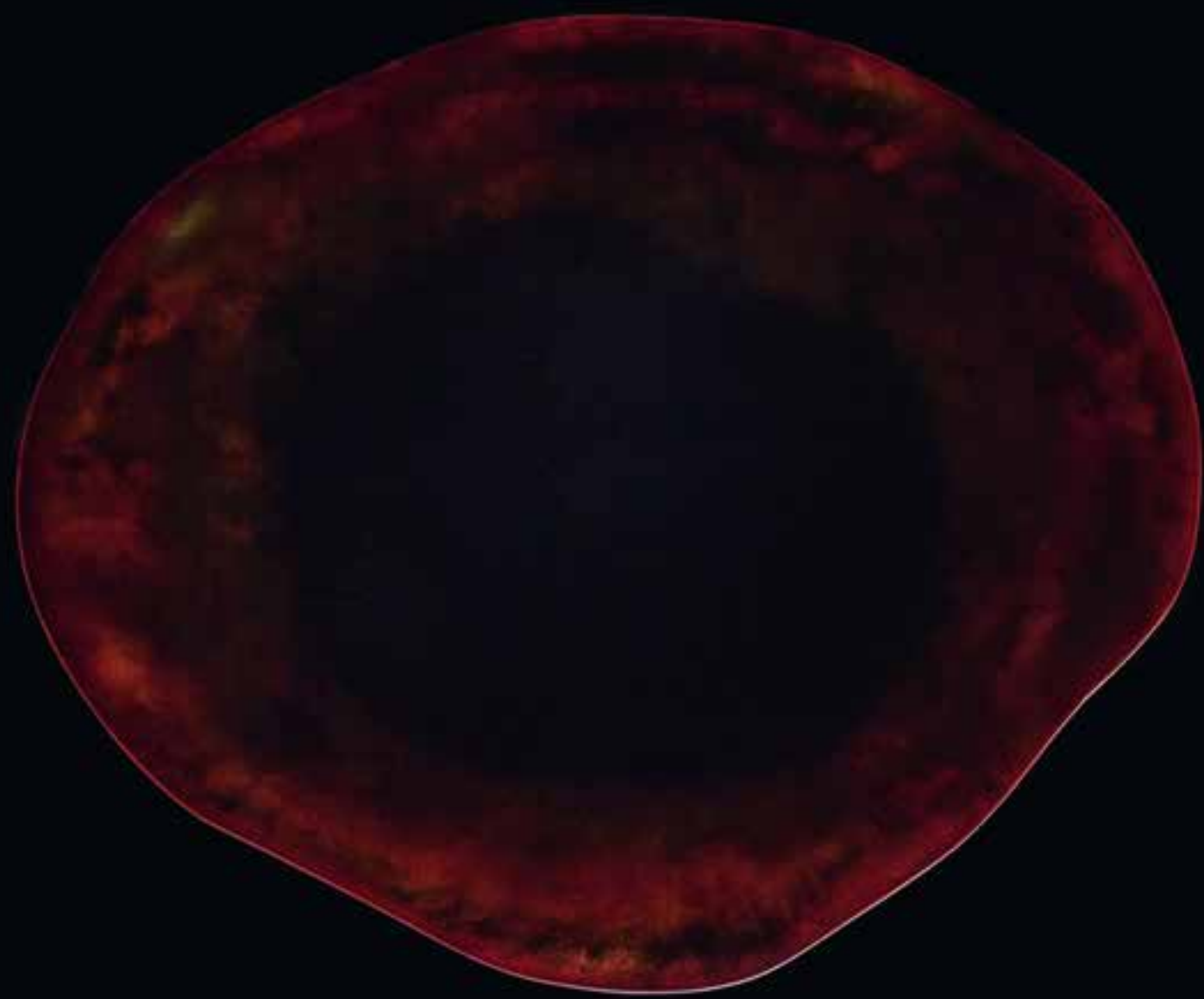
Associations of Tactile Colors

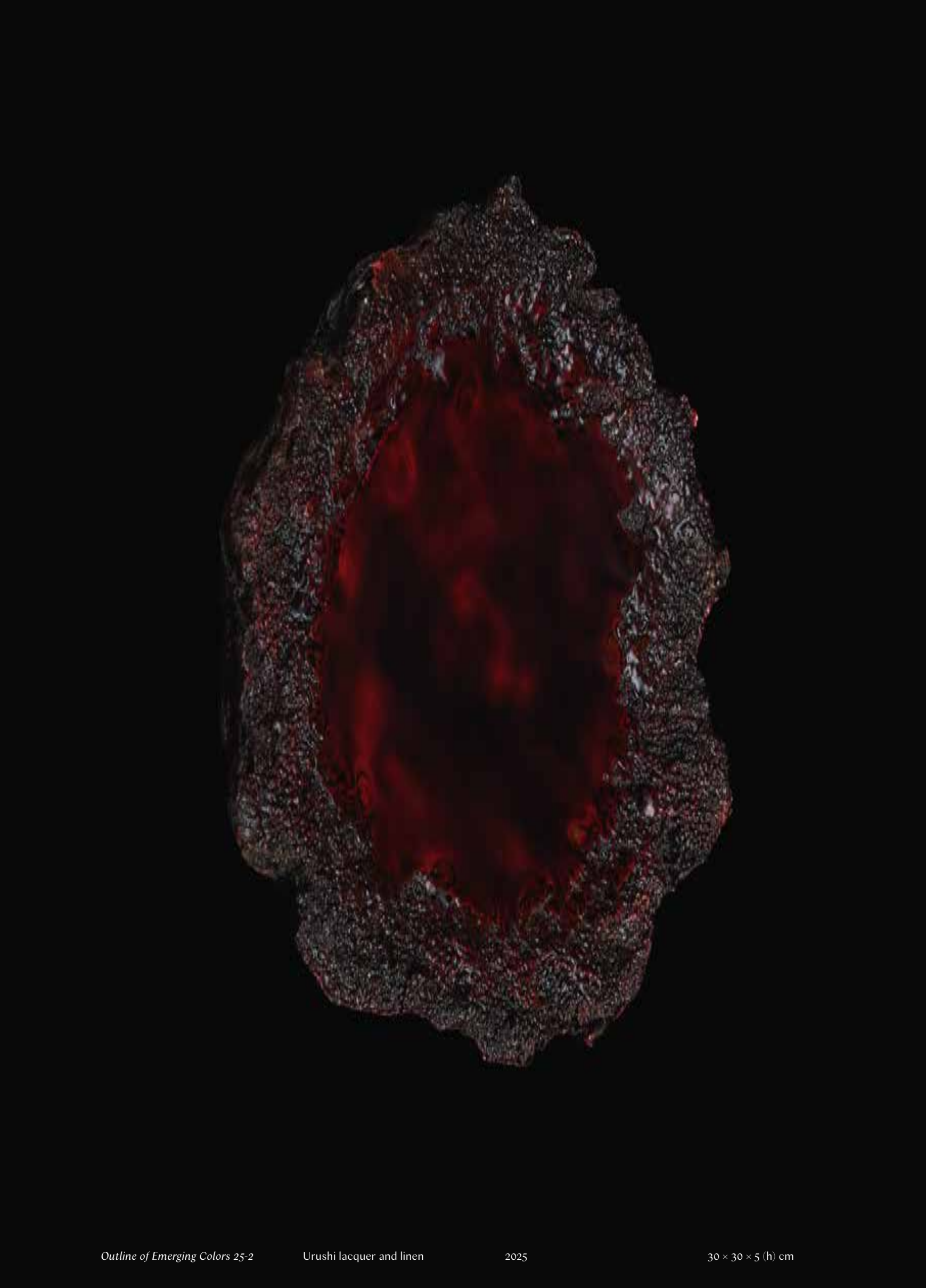
Urushi lacquer and linen

2025

15 × 10 × 200 (h) cm











Tactile coloration of outline

Urushi lacquer and linen
2017

165 × 15 × 170 (h) cm



Formation of laminated color -20

Urushi lacquer and linen

2020

22 × 10 × 110 (h) cm





SEKI NANAMI

(NÉE EN / BORN 1993, JAPON)

Nanami Seki développe une pratique de la laque *urushi* où la durée n'est pas seulement une contrainte, mais un modèle. Formée à Kanazawa, elle obtient en 2018 un B.A. au Kanazawa College of Art, puis un M.A. en 2020 dans la même institution. Cet apprentissage, fondé sur la rigueur du geste, la répétition des opérations et l'attention extrême portée aux finitions, structure une pensée du processus comme matière première. Depuis 2024, elle transmet à son tour cette exigence en tant qu'assistante au Department of Craft Design de la Tohoku University of Art and Design.

Au cœur de sa démarche, Seki établit un parallèle entre le temps long des œuvres en laque *urushi* et la formation des minéraux. Une pièce se construit par strates, par reprises et durcissements successifs. À force de répétition, elle gagne en densité optique et en solidité, comme une matière qui se cristallise lentement. En croisant ces deux temporalités, celle du travail patient et celle de la géologie, l'artiste affirme la possibilité d'une expression nouvelle, contemporaine, où la laque devient une sorte de minéral façonné.

Cette intuition irrigue l'ensemble de son travail, dont l'œuvre *Ice Stalagmite* propose une démonstration particulièrement éloquent. La pièce se dresse en prisme facetté, aux reflets mobiles, comme une stalagmite de glace. Elle semble surgir d'une gangue sombre et irrégulière, réalisée en terre de diatomée, qui joue le rôle d'un socle minéral, d'un terrain d'émergence. La peau du "cristal" est construite à la laque *urushi* et animée par des matières précieuses intégrées à la surface. Poudres de coquille, feuilles d'argent, éclats de nacre d'ormeau et de turbot vert apparaissent par endroits en vibrations iridescentes, selon la technique du raden, comme si la lumière était prise dans des veines internes. Ce dialogue entre une base rugueuse et une géométrie nette, entre l'opaque et l'irisé, donne aux pièces une présence à la fois sculpturale et sensible. Tout semble y parler de croissance, de dépôt, de transformation, avec cette impression que l'œuvre n'a pas été "posée" sur la matière, mais qu'elle en a émergé.

Nanami Seki has developed an *urushi* lacquer practice in which duration is not merely a constraint, but a model. Trained in Kanazawa, she earned a B.A. from Kanazawa College of Art in 2018, followed by an M.A. from the same institution in 2020. This education, grounded in the rigor of the hand, the repetition of processes, and an extreme attention to finish, has shaped her view of process itself as a primary material. Since 2024, she has in turn passed on this demanding approach as an assistant in the Department of Craft Design at Tohoku University of Art and Design.

At the core of Seki's work is a parallel between the longtime of *urushi* lacquer and the formation of minerals. A piece is built in layers, through successive returns and hardenings. Through repetition, it gains optical density and strength, like matter slowly crystallizing. By bringing these two temporalities together—patient making and geology—the artist asserts the possibility of a new, contemporary expression, in which lacquer becomes a kind of shaped mineral.

This intuition runs throughout her practice, and *Ice Stalagmite* offers a particularly compelling demonstration. Rising as a faceted prism with shifting reflections, the piece evokes an icicle-like stalagmite. It appears to emerge from a dark, irregular matrix made of diatomaceous earth, which acts as a mineral base, a ground from which the form crystallizes. The "crystal" skin is built in *urushi* lacquer and animated by precious materials embedded into the surface: shell powder, silver leaf, and iridescent fragments of abalone shell and green turbot shell, applied in the raden technique, flare in places like light caught in inner veins. This dialogue between a rough base and a crisp geometry, between opacity and iridescence, gives the work a presence that is both sculptural and tactile. Everything suggests growth, deposit, and transformation, with the sense that the form has not been placed onto matter, but has emerged from it.

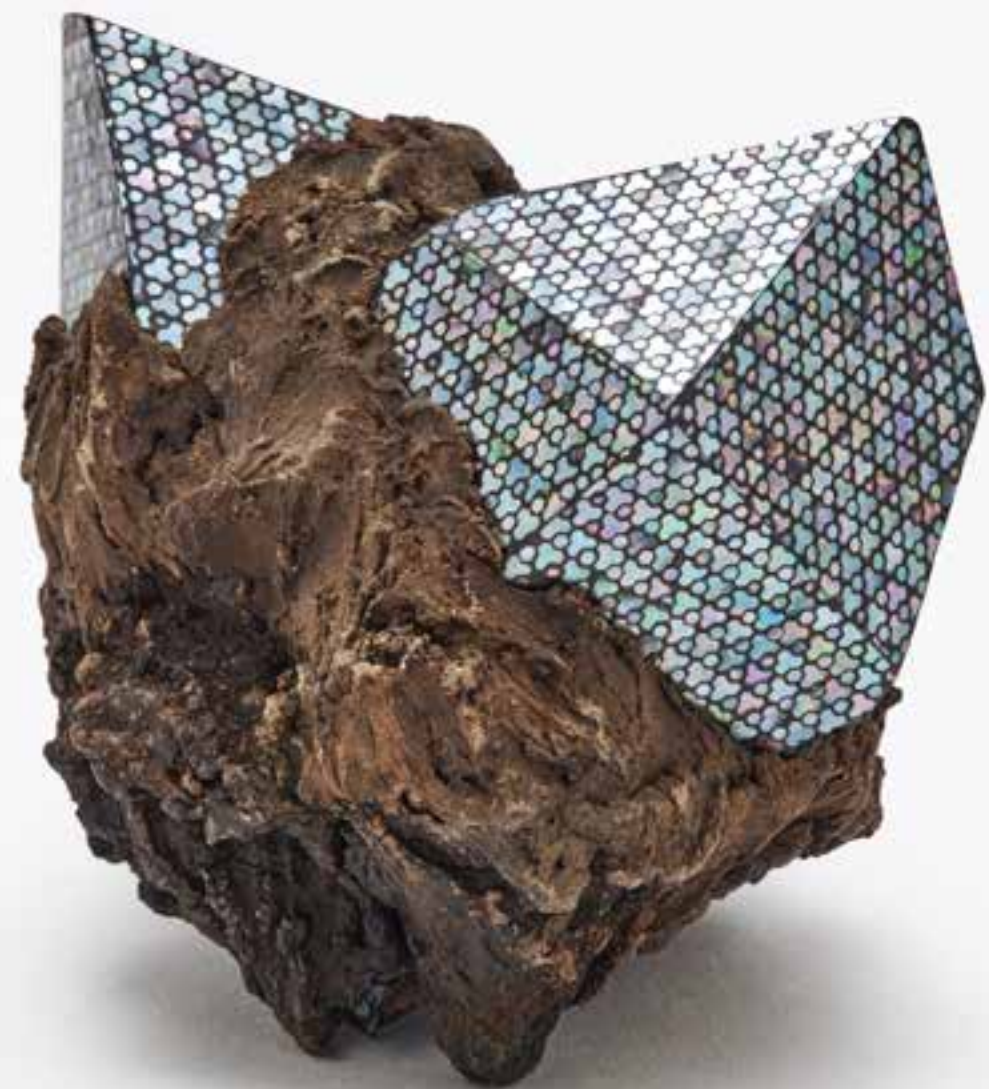


Urushi lacquer,
diatomaceous earth,
shell powder, abalone shell,
green turbot shell,
silver leaf

Ice Stalagmite

2025

29 × 27 × 33 (h) cm

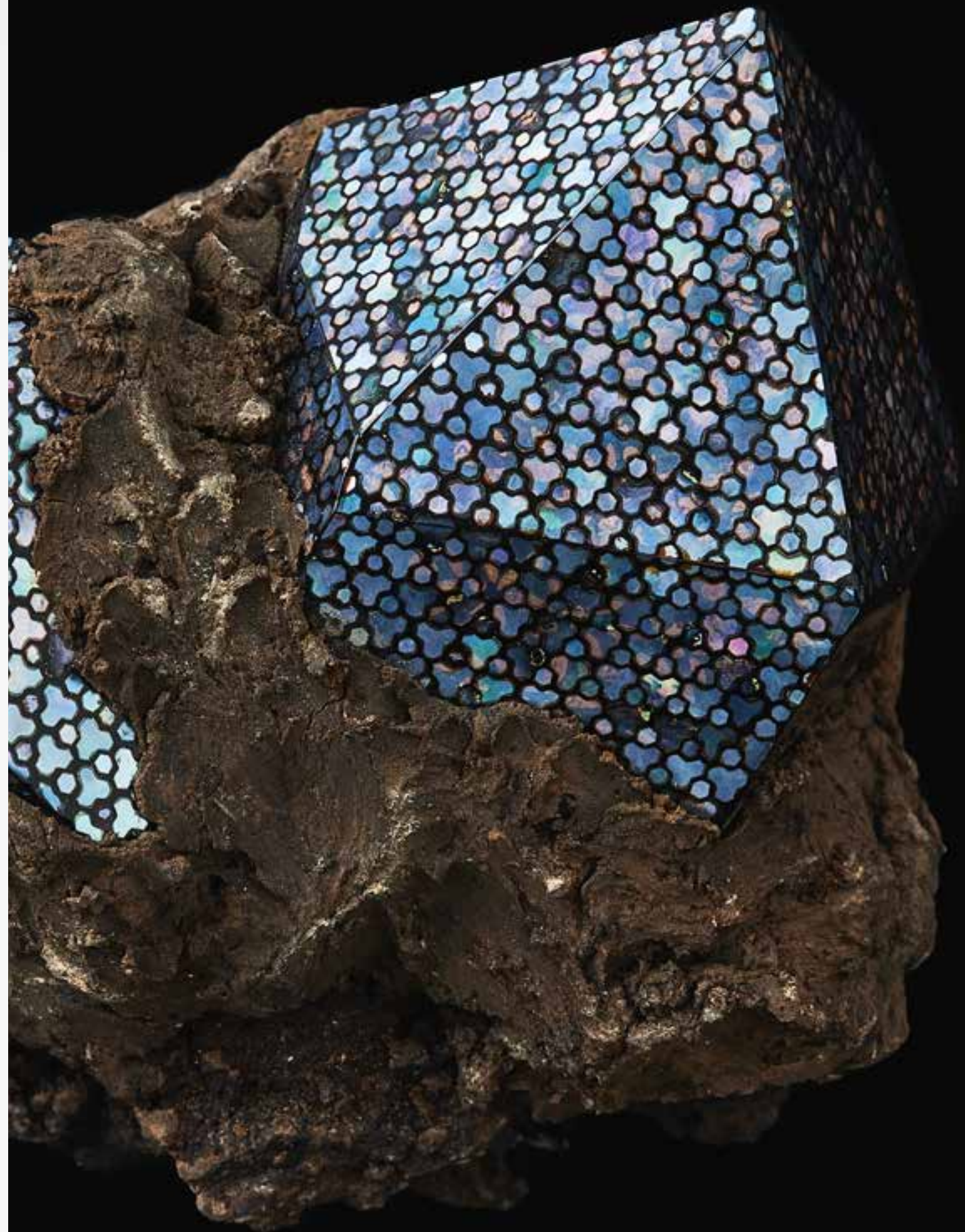


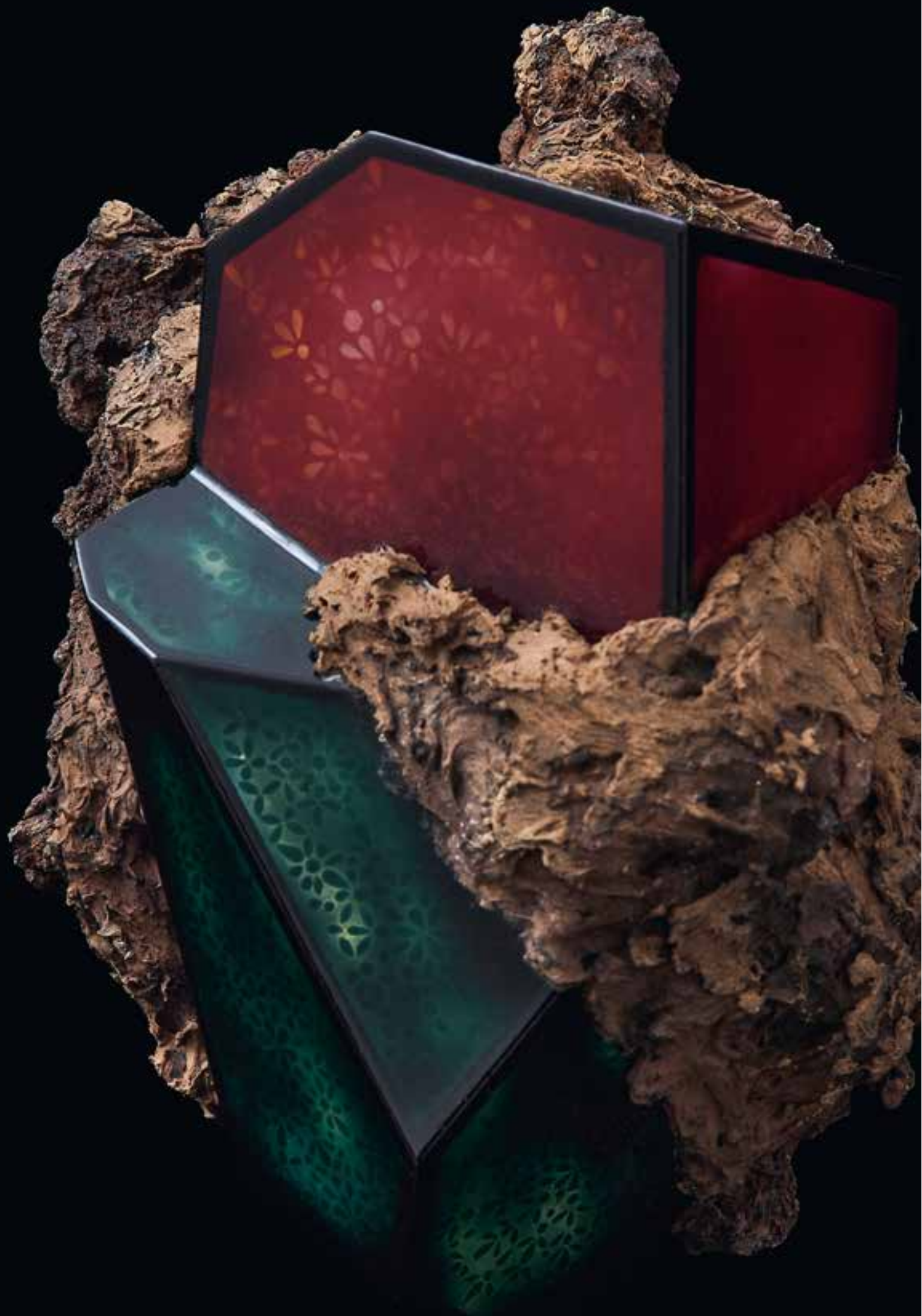
Urushi lacquer,
diatomaceous earth,
shell powder,
silver-lipped pearl oyster
mother-of-pearl

2025

9 × 8 × 9 (h) cm

Twinkle of a Star







NOGUCHI KEN

(NÉ EN / BORN 1982, JAPON)

La pratique de cet artiste conjugue une maîtrise profonde des techniques historiques de l'urushi à une écriture résolument contemporaine. Diplômé du Kanazawa College of Art, où il obtient un BFA en 2008 puis un MFA en 2010, il poursuit sa formation au Utatsuyama Kōgei Kōbō, section urushi, dont il sort diplômé en 2013. Depuis 2014, il travaille comme artiste indépendant à Kanazawa, au cœur de l'un des plus importants foyers japonais des métiers d'art.

La singularité de son œuvre tient à un geste unique qui lui est propre, l'incorporation de cordelettes de coton dans la laque. De ce protocole patient naissent des sculptures noires sur noir, ou rouges sur rouge, lisses, denses, presque minérales. Ces volumes arrondis évoquent à la fois des reliefs, des monts et des paysages condensés. Leur perfection sensuelle suscite un désir paradoxal, à la fois voluptueux et frustré, celui de les toucher.

Sa démarche rappelle que l'urushi est employé depuis la période Jōmon (13 000–400 av. J.-C.) — dont le nom signifie « empreintes de cordes » — et qu'il possède à la fois des qualités adhésives et une remarquable puissance de modelage. L'artiste revendique également l'héritage de la laque sèche, *kanshitsu*, technique attestée dès la période de Nara (710–794) dans la statuaire bouddhique. Noguchi transpose ce principe dans un langage sculptural actuel. Il compose d'abord un moule, aujourd'hui en polystyrène, qu'il recouvre d'un tissu de chanvre avant d'appliquer les premières couches de laque. Une fois le noyau retiré, il enroule les cordelettes et les incorpore à la surface laquée afin de construire un flux de lignes comparable à l'eau ou à l'air en mouvement.

Si la forme et le mode d'enroulement semblent identiques, le motif ne se répète jamais. Il varie selon les courbes, la tension du fil, d'infimes déplacements, et surtout selon l'accumulation des couches. Au sein d'une époque dominée par la précision des machines, l'artiste affirme ainsi la présence singulière des choses faites par la main humaine, leur vibration et leur mémoire. Présent sur la scène japonaise comme internationale, Ken Noguchi a été l'objet de nombreuses expositions personnelles. Son œuvre a également figuré dans plusieurs expositions collectives, notamment au Wajima Museum of Urushi Art (Ishikawa, 2023) et au Museum für Lackkunst (Allemagne, 2023). Récompensé par plusieurs prix — dont l'Incentive Award de l'International Kogei Award Toyama en 2021 et un Award of Excellence au Tableware Festival en 2020 — il est représenté dans des collections telles que le Takaoka Design & Craft Center, le Hyatt Centric Kanazawa et la Carl & Marilyn Thoma Foundation à Dallas. Plus récemment, ses œuvres ont rejoint les collections du Victoria and Albert Museum de Londres, du LWL-Museum für Kunst und Kultur de Münster et du Midorigaoka Museum of Art d'Ikoma, dans la préfecture de Nara.

This artist's practice combines a profound command of the historical techniques of urushi with a distinctly contemporary visual language. He graduated from Kanazawa College of Art, earning a BFA in 2008 and an MFA in 2010, before continuing his training in the urushi section of the Utatsuyama Kōgei Kōbō, from which he graduated in 2013. Since 2014, he has worked as an independent artist in Kanazawa, one of Japan's most important centers for the traditional crafts.

The singularity of his work lies in a distinctive gesture entirely his own, the incorporation of cotton cords into lacquer. From this patient process emerge black-on-black or red-on-red sculptures that are smooth, dense, and almost mineral in presence. These rounded volumes evoke at once topographies, hills, and compressed landscapes. Their sensual perfection arouses a paradoxical desire, both voluptuous and frustrated, the desire to touch them.

His practice also recalls that urushi has been used since the Jōmon period (13,000–400 BCE)—whose name means “cord markings”—and that it possesses both adhesive qualities and a remarkable capacity for modeling. The artist also claims the legacy of dry lacquer, *kanshitsu*, a technique attested as early as the Nara period (710–794) in Buddhist sculpture. Noguchi transposes this principle into a contemporary sculptural language. He first creates a mold, now made of polystyrene, which he covers with hemp cloth before applying the first layers of lacquer. Once the core has been removed, he winds the cotton cords and incorporates them into the lacquered surface to create a flow of lines comparable to water or air in motion.

Even when the form and the winding method appear identical, the pattern never repeats itself. It varies according to the curves, the tension of the thread, minute shifts, and above all the accumulation of layers. In an age dominated by the precision of machines, the artist thus asserts the singular presence of things made by the human hand—their vibration and their memory.

Active on both the Japanese and international scenes, Ken Noguchi has been the subject of numerous solo exhibitions. His work has also been included in several group exhibitions, notably at the Wajima Museum of Urushi Art (Ishikawa, 2023) and the Museum für Lackkunst (Germany, 2023). The recipient of several awards—including the Incentive Award at the International Kogei Award Toyama in 2021 and an Award of Excellence at the Tableware Festival in 2020—he is represented in collections such as the Takaoka Design & Craft Center, Hyatt Centric Kanazawa, and the Carl & Marilyn Thoma Foundation in Dallas. More recently, his works have entered the collections of the Victoria and Albert Museum in London, the LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, and the Midorigaoka Museum of Art in Ikoma, Nara Prefecture.





Swaying Vessel 31

Urushi lacquer, hemp,
and cotton cords

2020

49 × 41,8 × 49 (h) cm



Urushi lacquer,
diatomaceous earth,
shell powder,
aluminum powder

2020

65 × 28 × 20 (h) cm



L.S.C.U #3
(acronym of Line and Surface
Composition with Urushi)

Urushi lacquer, hemp,
and cotton cords

2023

25 × 14 × 33 (h) cm



Swaying Vessel 47

Urushi lacquer, hemp,
and cotton cords

2022

25 × 20 × 45 (h) cm





Black#1
Swaying Vessel 60

Urushi lacquer, hemp,
and cotton cords

2026

71 × 50 × 39 (h) cm



Swaying Vessel 15

Urushi lacquer, hemp,
and cotton cords

2018

25 × 20 × 45 (h) cm

WEI NAN

(NÉE EN / BORN 1994, CHINE)

Cette artiste a choisi un support rare dans l'univers de l'urushi, le cuir, qu'elle plie, tend et met en tension avant d'y déposer la laque. De cette rencontre naît une sculpture souple en apparence, mais patiemment construite, où l'urushi ne recouvre pas la matière, il la transforme, la durcit par strates, puis la fait rayonner. La surface, tour à tour satinée ou plus profonde, garde la mémoire de la pression des mains, du rythme du geste et de la lenteur du séchage.

Formée aux arts de la laque et du bois à Saga, sur l'île de Kyushu, elle vit et travaille aujourd'hui à Kyoto, où elle a obtenu un doctorat en laque à la Kyoto City University of Arts. Son travail s'ancre dans une relation très intime à la création. Elle le décrit comme une manière d'entrer en dialogue avec le monde, presque à voix basse, en insufflant à chaque œuvre une énergie qui contraste avec une présence plus réservée. Ses formes se développent ainsi comme des « apparitions » successives, couche après couche, jusqu'à trouver un équilibre entre élan et retenue.

Le choix du cuir est décisif. Là où le bois impose une résistance, une direction de fibre et une logique de taille, le cuir offre une élasticité et une mobilité qui autorisent d'autres courbures, des plis plus libres, des torsions et des déploiements proches d'un mouvement chorégraphique. La laque, en se fixant, vient alors « arrêter » cette souplesse sans l'annuler, comme si elle suspendait un geste au moment même où il se forme. Le contraste tactile entre le grain du cuir et l'élégance de l'*urushi* ouvre une expérience sensorielle complète, visuelle et mentale, presque tactile.

Son vocabulaire puise dans la nature, non comme un décor, mais comme une dynamique. Épanouissement d'une fleur, ondulation des vagues, souffle d'une brise, contours du corps, autant de motifs de mouvement qu'elle transpose en plis, arêtes, creux et déploiements. En juxtaposant les textures du cuir et la profondeur lumineuse de la laque, elle crée une tension entre douceur et densité, contrôle et débordement, et cherche à transmettre l'idée qu'à l'intérieur de chaque geste subsistent force et vitalité.

Son parcours a été reconnu par plusieurs prix, dont un Student Award au Japan Crafts Exhibition en 2018, puis un Encouragement Award en 2020. L'année suivante, elle reçoit un prix spécial au Cheongju International Craft Competition (Corée du Sud), ainsi que le Grand Prize de l'Art Meets Architecture Competition à Tokyo. Son travail a été montré dans des contextes internationaux, notamment à Collect au Royaume-Uni, à Fine Art Asia à Hong Kong, et à Kōgei Art Fair Kanazawa. En 2024, elle a été présentée à Paris, à la galerie Mingei, dans l'exposition *URUSHI*, Contemporary Lacquers from Japan. Une œuvre figure dans les collections publiques du Victoria and Albert Museum (Londres). Enfin, elle est finaliste du LOEWE Craft Prize 2026, qui sera présenté en mai à Singapour.

Wei Nan has chosen an uncommon support in the world of urushi: leather. She folds it, stretches it, and holds it under tension before laying down the lacquer. From this encounter emerges a sculpture that appears supple, yet is patiently constructed. Urushi does not simply coat the material, it transforms it. Layer by layer, it hardens the surface and then sets it aglow. Alternately satin and more deeply lustrous, the skin retains the memory of pressure from the hands, the cadence of the gesture, and the slow discipline of curing.

Trained in lacquer and wood arts in Saga on the island of Kyushu, she now lives and works in Kyoto, where she earned a doctorate in lacquer at Kyoto City University of Arts. Her practice is rooted in an intimate relationship with making. She describes it as a way of entering into dialogue with the world, almost in a lowered voice, infusing each work with an energy that contrasts with a more reserved presence. Her forms unfold as successive "appearitions," built up layer by layer, until they find a balance between impulse and restraint.

Her choice of leather is decisive. Where wood imposes resistance, grain direction, and the logic of carving, leather offers elasticity and mobility, allowing other arcs, freer folds, twists, and expansions that verge on choreographic motion. As the lacquer sets, it "stops" this flexibility without cancelling it, as if suspending a gesture at the very moment it takes shape. The tactile contrast between the leather's grain and the elegance of urushi creates a fully sensory experience, visual, mental, and almost touchable.

Her vocabulary draws on nature not as a backdrop, but as a dynamic. The opening of a flower, the undulation of waves, the breath of a breeze, the contours of the body, these are motifs of movement that she translates into folds, ridges, recesses, and unfolding planes. By juxtaposing the textures of leather with the luminous depth of lacquer, she sets up a tension between softness and density, control and overflow, and seeks to convey the idea that within every gesture, strength and vitality remain.

Her trajectory has been recognized with several awards, including a Student Award at the Japan Crafts Exhibition in 2018, followed by an Encouragement Award in 2020. The following year she received a Special Prize at the Cheongju International Craft Competition in South Korea, as well as the Grand Prize at the Art Meets Architecture Competition in Tokyo. Her work has been shown internationally, including at Collect in the United Kingdom, Fine Art Asia in Hong Kong, and Kōgei Art Fair Kanazawa. In 2024 she was presented in Paris at Galerie Mingei in the exhibition *URUSHI*, Contemporary Lacquers from Japan. One work is held in the public collections of the Victoria and Albert Museum, London. She is also a finalist for the LOEWE Craft Prize 2026, to be presented in May in Singapore.





Wave Light - I

Urushi lacquer on leather

2025

42 × 40 × 5 (h) cm



Wind is blowing - II

Urushi lacquer on leather

2026

58 × 42 × 49 (h) cm





The flower will bloom

Urushi lacquer on leather

2021

40 × 30 × 18 (h) cm



Flame Dance - II

Urushi lacquer on leather

2025

31 × 30 × 25 (h) cm







Ripples - II

Urushi lacquer on leather

2021

44 × 42 × 60 (h) cm



Flowing Rhythm - II

Urushi lacquer on leather

2022

71 × 39 × 13 (h) cm

NISHIMURA KEIKŌ III

(NÉ EN / BORN 1966, JAPON)

Fils aîné du maître laqueur Nishimura Keikō II, Nishimura Keikō III occupe une place singulière dans la laque japonaise contemporaine. Héritier de la troisième génération d'une lignée de laqueurs kyotoïtes — une histoire familiale commencée en 1914 avec l'arrivée à Kyoto d'un grand-père venu y faire son apprentissage — il conjugue la tradition des ustensiles de la cérémonie du thé et une exploration avant-gardiste de la forme.

Né et élevé dans une maison-atelier située tout près du Palais impérial de Kyoto, dont les jardins furent son terrain de jeu, il a très tôt appris à observer la nature au rythme des saisons — une attention à la lumière et aux variations du vivant qui continue de nourrir son travail. Ses œuvres naissent d'un dialogue exigeant entre le bois sculpté — souvent du keyaki (*Zelkova serrata*) — et l'alchimie lente de l'urushi, appliqué en de multiples couches puis patiemment poli jusqu'à faire émerger une profondeur lumineuse, presque minérale.

Formé à Kyoto, Nishimura est diplômé en 1985 de la Kyoto City Dohda Senior High School of Art (département laque). La même année, il entre en apprentissage auprès de Suzuki Hyōsaku III, une expérience décisive qui affine son sens du geste, de la surface et de la « tenue » de la matière. Ce double ancrage — école et atelier — l'inscrit dans une culture de la précision où la laque n'est pas un « effet », mais une discipline du temps. Après son indépendance, il approfondit encore auprès de son père les techniques de finition les plus avancées. En 1994, il devient l'héritier de l'atelier familial. Là où ses prédécesseurs excellaient dans un niveau de finition exceptionnel (*uwanurishi*), il choisit d'assumer l'ensemble du processus de laquage afin d'en maîtriser la cohérence, de la structure au dernier polissage. Cette rigueur correspond aussi à la nature de sa clientèle, un marché très spécialisé, haut de gamme et largement fondé sur la commande, souvent lié au monde du thé, où la confiance est primordiale. Fidèle à un certain esprit de Kyoto, son atelier n'est pas ouvert au public.

Au cœur de sa pratique, Nishimura revendique une éthique sans compromis, fondée sur le choix des meilleurs matériaux, le respect des temporalités longues et le refus des raccourcis techniques. Chaque essence de bois et chaque qualité d'urushi possèdent, à ses yeux, un caractère distinct. En 2003, cette maîtrise est reconnue lorsqu'il est certifié « Artisan traditionnel » par l'Association for the Promotion of Traditional Craft Industries. En 2008, il prend le nom de Nishimura Keikō III, signe de filiation autant que d'affirmation personnelle. À la tête d'une équipe de cinq apprentis, il poursuit aujourd'hui une lecture vivante des traditions de Kyoto, tournée vers l'usage contemporain.

Son attrait pour la « construction » par strates — le temps où l'objet s'approche lentement de son achèvement — est central. Dans cette dramaturgie silencieuse, l'urushi n'est pas un simple revêtement, mais un espace intérieur. Nishimura évoque la laque comme un cycle et une harmonie. Il rappelle que l'urushi, matériau naturel, accompagne l'humanité depuis les premiers outils. Un continuum jamais interrompu, malgré la modernité.

Il est aussi sensible à l'analogie entre sève et sang. Se savoir pris dans ce cycle — « partie de la nature » — façonne son rapport au travail, qui consiste à effacer l'ego, écouter l'individualité du bois et de la laque, et se fondre dans un rythme plus vaste. Travailler avec des matériaux

The eldest son of master lacquer artist Nishimura Keikō II, Nishimura Keikō III occupies a singular place in contemporary Japanese lacquer art. The third-generation heir to a Kyoto lineage of lacquer artists — a family history that began in 1914, when his grandfather came to Kyoto to begin his apprenticeship — he brings together the tradition of tea ceremony utensils and an avant-garde exploration of form.

Born and raised in a house-workshop located very near the Imperial Palace in Kyoto, whose gardens were his childhood playground, he learned from an early age to observe nature through the rhythm of the seasons — an attentiveness to light and to the variations of living things that continues to inform his work. His works arise from a demanding dialogue between carved wood — often keyaki (*Zelkova serrata*) — and the slow alchemy of urushi, applied in multiple layers and then patiently polished until a luminous depth emerges, almost mineral in presence.

Trained in Kyoto, Nishimura graduated in 1985 from the Kyoto City Dohda Senior High School of Art (Lacquer Department). That same year, he entered an apprenticeship with Suzuki Hyōsaku III, a decisive experience that refined his sense of gesture, surface, and the material's "hold." This dual foundation — school and workshop — placed him within a culture of precision in which lacquer is not an "effect," but a discipline of time. After establishing his independence, he further deepened his mastery of the most advanced finishing techniques under his father's guidance. In 1994, he became the heir to the family workshop. Where his predecessors excelled in an exceptional level of finish (*uwanurishi*), he chose to take on the entire lacquering process in order to control its coherence, from structure to final polishing. This rigor also corresponds to the nature of his clientele: a highly specialized, high-end market largely based on commissions, often connected to the world of tea, where trust is paramount. Faithful to a certain Kyoto spirit, his workshop is not open to the public.

At the heart of Nishimura's practice is an uncompromising ethic, grounded in the choice of the finest materials, respect for long timeframes, and a refusal of technical shortcuts. In his eyes, every wood species and every quality of urushi possesses a distinct character. In 2003, this mastery was officially recognized when he was certified as a "Traditional Artisan" by the Association for the Promotion of Traditional Craft Industries. In 2008, he took the name Nishimura Keikō III, a mark of lineage as much as of personal affirmation. At the head of a team of five apprentices, he continues today to pursue a living interpretation of Kyoto traditions, oriented toward contemporary use.

His attraction to "construction" through layers — the time in which the object gradually approaches completion — is central. In this silent dramaturgy, urushi is not merely a surface coating, but an inner space. Nishimura speaks of lacquer as a cycle and a harmony. He reminds us that urushi, as a natural material, has accompanied humankind since the earliest tools. A continuum never interrupted, despite modernity.

He is also sensitive to the analogy between sap and blood. To know oneself as caught within this cycle — as "part of nature" — shapes his relationship to work, which consists in effacing the ego, listening



Wall-mounted artwork
Zelkova serrata
(Keyaki wood), linen
and vermilion urushi lacquer

naturels comme la laque et le bois, souligne-t-il, exige une harmonie de l'environnement, de l'esprit et du corps.

Cette attention à la matière s'est renforcée au contact du maître Suzuki Mutsumi et de la technique du *tawame*, dans laquelle le bois est aminci jusqu'à une finesse proche du papier, puis tourné pour créer des formes très délicates, propices à une finition laquée fine et tendue. Kyoto agit enfin comme un maître constant et demeure pour Nishimura une source vivante d'inspiration.

Aujourd'hui, son atelier réunit les savoir-faire. De jeunes apprentis y sont formés et l'équipe est organisée en deux pôles — laque et travail du bois — afin que l'ensemble de la fabrication puisse se faire sur place. Ce n'est qu'en réalisant à Kyoto, sous un même toit, le support de bois et la laque, que l'on peut pleinement revendiquer l'appellation *Kyō-nuri*, ou *Kyō-shikki*.

Aux côtés de commandes d'exception et de pièces uniques, Nishimura a développé des projets destinés à inscrire l'*urushi* dans le quotidien contemporain. Une gamme d'arts de la table a été créée sous la marque Tenun, pensée pour un usage actuel sans compromettre l'intégrité des processus. D'autres initiatives relèvent d'une logique de renaissance, comme la relance de l'*Asagi-wan*, un type de bol autrefois produit à Kyoto à l'époque d'Edo. Ce projet a aussi permis de reconnecter concrètement l'artisanat et la nature, par la plantation de laquiers et d'autres essences utilisées à l'atelier, notamment à Keihoku et *Ōhara*, près de Kyoto. À travers ces gestes, Nishimura exprime la volonté de transmettre aux prochaines générations non seulement des techniques, mais une culture de l'*urushi*.

Cette approche se reflète dans son parcours. Dès 2010, il est présenté à Paris dans l'exposition *Raku et Urushi* à l'Espace Culturel Bertin Poirée, signe précoce de l'intérêt européen pour son travail. Les années suivantes, sa présence dans des expositions collectives — *The Beauty of Materials* (Heidelberg, 2014) et *One Vessel, One Confection* (Mitsukoshi Nihonbashi, Tokyo, 2014) — confirme sa place dans un dialogue plus large entre artisanat, design et art. À Kyoto, la reconnaissance institutionnelle s'affirme lorsqu'il reçoit au Miyako Messe le Prix du Gouverneur de la préfecture de Kyoto en 2015, puis le Prix du Maire de Kyoto en 2016. Des présentations institutionnelles, notamment au Portland Japanese Garden et à la University of Hong Kong, confirment ensuite la dimension internationale de son travail.

Nishimura Keikō III apparaît à la fois comme un passeur et comme un inventeur, un artiste-auteur pour qui la laque n'est pas qu'un savoir-faire, mais une vision du monde. Des commandes les plus codifiées aux formes les plus libres, il poursuit la même exigence, celle de donner au bois et à l'*urushi* une présence pleine, et de faire de chaque objet un compagnon durable, un « trésor » autant à vivre qu'à contempler.

to the individuality of wood and lacquer, and merging into a larger rhythm. Working with natural materials such as lacquer and wood, he emphasizes, requires a harmony of environment, mind, and body.

This attention to material was further strengthened through contact with master Suzuki Mutsumi and the *tawame* technique, in which wood is thinned to a fineness close to paper, then turned to create very delicate forms, ideally suited to a fine and taut lacquer finish. Kyoto, finally, acts as a constant master and remains for Nishimura a living source of inspiration.

Today, his workshop brings together a full range of skills. Young apprentices are trained there, and the team is organized into two divisions — lacquer and woodworking — so that the entire process can be carried out on site. Only by producing both the wooden support and the lacquer in Kyoto, under one roof, can one fully claim the designation *Kyō-nuri*, or *Kyō-shikki*.

Alongside exceptional commissions and unique pieces, Nishimura has developed projects intended to inscribe *urushi* within contemporary daily life. A tableware line was created under the Tenun brand, conceived for present-day use without compromising the integrity of the processes involved. Other initiatives follow a logic of renewal, such as the revival of the *Asagi-wan*, a type of bowl once produced in Kyoto during the Edo period. This project also made it possible to reconnect craft and nature in tangible ways, through the planting of lacquer trees and other species used in the workshop, notably in Keihoku and *Ōhara*, near Kyoto. Through such gestures, Nishimura expresses the desire to pass on to future generations not only techniques, but a culture of *urushi*.

This approach is reflected in his career. As early as 2010, he was presented in Paris in the exhibition *Raku et Urushi* at the Espace Culturel Bertin Poirée, an early sign of European interest in his work. In the following years, his presence in group exhibitions — *The Beauty of Materials* (Heidelberg, 2014) and *One Vessel, One Confection* (Mitsukoshi Nihonbashi, Tokyo, 2014) — confirmed his place within a broader dialogue among craft, design, and art. In Kyoto, institutional recognition was affirmed when he received the Kyoto Prefectural Governor's Prize in 2015, followed by the Kyoto Mayor's Prize in 2016, both at Miyako Messe. Institutional presentations, notably at the Portland Japanese Garden and the University of Hong Kong, further confirmed the international dimension of his work.

Nishimura Keikō III appears at once as a transmitter and an inventor, an artist-author for whom lacquer is not merely a skill, but a vision of the world. From the most codified commissions to the freest forms, he pursues the same ambition: to give wood and *urushi* a fully realized presence, and to make of each object a lasting companion, a "treasure" as much to live with as to contemplate.



Water container
for the tea ceremony
Zelkova serrata
(*Keyaki* wood), linen, clay,
and *urushi* lacquer



Spouted bowl for serving sake
Zelkova serrata (Keyaki wood), linen
and vermilion urushi lacquer

2023

16 × 11 × 10 (h) cm

Katakuchi



Spouted bowl for serving sake
Zelkova serrata (Keyaki wood),
linen and black urushi lacquer

2023

17 × 8 × 10 (h) cm

Katakuchi





Zelkova serrata
(Keyaki wood),
linen and vermillion
urushi lacquer

2025

66 × 66 × 2 (h) cm

Tawame #11





Zelkova serrata
(Keyaki wood),
linen and vermillion
urushi lacquer





Zelkova serrata (Keyaki wood),
linen, earth, gold leaf
and urushi lacquer

2025

46.4 × 42.3 × 13 (h) cm

Tawame #16 Gold





Tea caddy
Zelkova serrata (keyaki wood),
linen, clay, and urushi lacquer

2026

7.2 × 7.2 × 7 (h) cm



Pot à poussière de thé
Zelkova serrata (Keyaki wood),
lin, terre et laque urushi
urushi lacquer

2026

6.3 × 6.3 × 7.5 (h) cm

NIIMI ELM

(NÉE EN / BORN 2000, JAPON)

Cette jeune artiste appartient à une nouvelle génération de créateurs de laque pour qui l'urushi n'est pas seulement un savoir-faire, mais un état de conscience: une pratique d'attention, presque méditative, où la répétition du geste devient un refuge. Elle décrit son travail comme une immersion. À force d'appliquer la laque, couche après couche, et de déployer des motifs, l'esprit se clarifie, se libérant des tensions du quotidien et des strates du passé. Cette concentration profonde, associée à une forme de réparation intérieure, est ce qu'elle cherche à transmettre au spectateur à travers des œuvres conçues comme des expériences de contemplation.

Son parcours s'enracine à Kanazawa, l'un des grands foyers des métiers d'art au Japon. Elle y obtient en 2023 un BFA au Kanazawa College of Art, puis un MFA en 2025. La même année, elle rejoint le Kanazawa Utatsuyama Kōgei Kōbō, consolidant une démarche où l'exploration formelle s'appuie sur une connaissance intime de la matière — temps de séchage, brillance, profondeur et densité de l'urushi.

Son travail est reconnu très tôt. En 2021, elle reçoit le Kanazawa Junior Chamber of Commerce President Award lors de la 77e Kanazawa City Craft Exhibition. En 2022, elle participe à l'exposition collective Urushi-Beya Exhibition ~epoch~ au Kanazawa Citizen's Art Village.

L'année 2023 marque un tournant. Elle expose au 21st Century Museum of Contemporary Art (Kanazawa) et participe à plusieurs manifestations plaçant sa recherche au cœur du renouveau actuel de la laque, notamment au Wajima Museum of Urushi Art au Fukui Ceramic Museum.

Parallèlement, Niimi Elm construit une trajectoire déjà affirmée, avec une exposition personnelle, *shiro*, en 2020 à la Kakuozan Gallery sobo (Aichi) et, dès 2019, une participation à la 19-Year-Olds Exhibition à Tokyo. En 2025, sa visibilité s'accroît avec *A New Wind from Kanazawa II* et la Master's Graduation Exhibition au 21st Century Museum. La même année, elle reçoit le Special Recognition Award au Kanazawa World Craft Competition 2025. Son travail est également présenté dans des expositions collectives et à KOGEI Art Fair Kanazawa 2025. L'une de ses œuvres, *Circle*, est présentée par la Galerie Mingei à Paris dans le cadre de *Contemporary Japanese Lacquer*.

La cohérence de sa pratique, fondée sur la répétition et le motif, traverse l'ensemble de son parcours. Pour Niimi, le motif est un acte de dessin continu, porté par le rythme des couches d'urushi. À mesure que la surface se construit, l'œuvre ralentit le regard, ouvre une zone de calme actif et transforme la virtuosité en expérience. Dans le paysage contemporain de la laque, Niimi Elm affirme une voix subtile, où la profondeur mentale répond à la profondeur de la surface.

This young artist belongs to a new generation of lacquer makers for whom urushi is not merely a craft, but a state of consciousness: a practice of attention, almost meditative, in which the repetition of gesture becomes a refuge. She describes her work as a form of immersion. By applying lacquer layer after layer and unfolding patterns across the surface, the mind becomes clearer, releasing itself from the tensions of daily life and the strata of the past. This deep concentration, associated with a form of inner repair, is what she seeks to convey to the viewer through works conceived as experiences of contemplation.

Her path is rooted in Kanazawa, one of Japan's major centers for the crafts. There she earned a BFA from Kanazawa College of Art in 2023, followed by an MFA in 2025. That same year, she joined the Kanazawa Utatsuyama Kōgei Kōbō, further strengthening an approach in which formal exploration is grounded in an intimate knowledge of the material—its drying time, sheen, depth, and density.

Her work was recognized early on. In 2021, she received the Kanazawa Junior Chamber of Commerce President Award at the 77th Kanazawa City Craft Exhibition. In 2022, she took part in the group exhibition Urushi-Beya Exhibition ~epoch~ at the Kanazawa Citizen's Art Village.

The year 2023 marked a turning point. She exhibited at the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, and participated in several events that placed her research at the heart of the current renewal of lacquer art, notably at the Wajima Museum of Urushi Art and the Fukui Ceramic Museum.

At the same time, Niimi Elm has built an already distinctive trajectory, with a solo exhibition, *shiro*, in 2020 at Kakuozan Gallery sobo in Aichi, and, as early as 2019, participation in the 19-Year-Olds Exhibition in Tokyo. In 2025, her visibility increased with *A New Wind from Kanazawa II* and the Master's Graduation Exhibition at the 21st Century Museum. That same year, she received the Special Recognition Award at the Kanazawa World Craft Competition 2025. Her work has also been shown in group exhibitions and at KOGEI Art Fair Kanazawa 2025. One of her works, *Circle*, was presented by Galerie Mingei in Paris in the exhibition *Contemporary Japanese Lacquer*.

The coherence of her practice, grounded in repetition and pattern, runs through her entire trajectory. For Niimi, pattern is an act of continuous drawing, carried by the rhythm of urushi layers. As the surface is built up, the work slows the gaze, opens a zone of active calm, and transforms virtuosity into experience. Within the contemporary landscape of lacquer art, Niimi Elm asserts a subtle voice, in which mental depth responds to the depth of the surface.

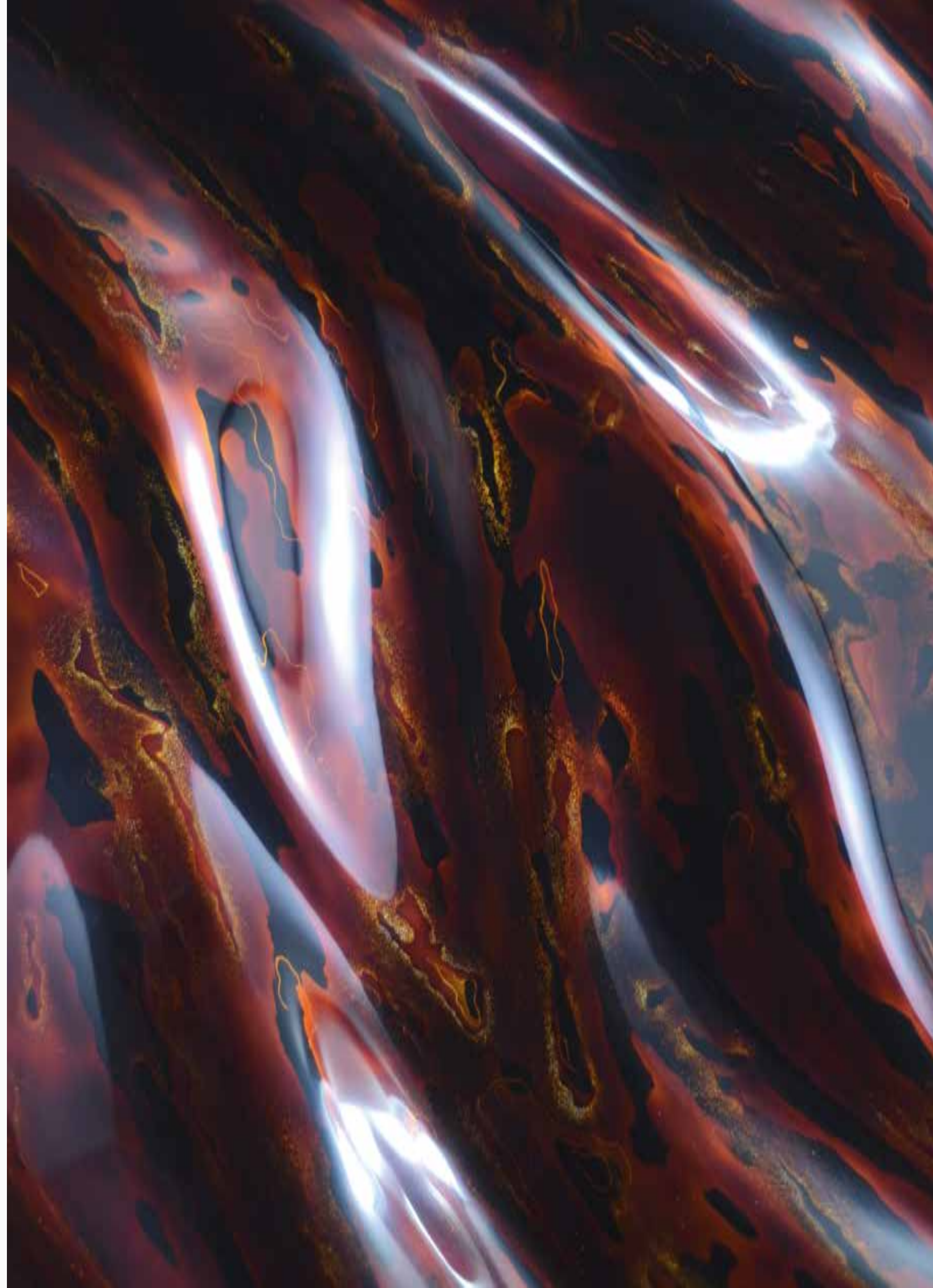




Urushi lacquer, linen,
silver powder
and polystyrene foam

2025

70 × 55 × 10 (h) cm





TASHIRO RIO

(NÉ EN / BORN 1999, JAPON)

Pour cette jeune génération d'artistes, l'urushi ne se réduit pas à une simple enveloppe protectrice, mais devient un véritable langage sculptural. Initié à la laque dès le Kyoto City Senior High School of Art (diplômé en 2018), il rejoint la même année le Kanazawa College of Art, où il suit le cursus urushi et travail du bois, achevé en 2024. Il y développe une pratique exigeante, fondée sur une construction patiente des volumes et une attention extrême portée aux finitions.

Sa série Ethos propose une traduction géométrique de l'humain, et plus précisément de l'existence humaine dans ce qu'elle a de codifié, d'ordinaire. Les figures aux volumes modulaires, proches d'un cube à facettes, s'organisent autour d'un noyau en polystyrène qui agit comme un squelette. Sur ce volume-matrice, l'artiste fait couler une solution dissolvante le long de lignes réparties en grille. Le geste, réglé et répétitif, déclenche pourtant l'imprévu. Il engendre des formes singulières que l'artiste n'a pas intentionnellement conçues, comme si la matière répondait, à sa manière, au cadre qui lui est imposé. La forme générale reste déterminée, tout en accueillant de légères variations, à l'image de l'être humain, inscrit dans des normes mais traversé par des différences infimes. À cette trame viennent s'ajouter des excroissances, produites au cours des étapes de préparation du support qui donnent leur solidité aux œuvres en laque. Leur présence suggère un principe de croissance, comme si les opérations techniques laissaient imaginer une poussée, un devenir, une forme qui se construit en avançant.

Chez Tashiro, la fabrication devient une narration matérielle. Collage des fibres, préparation du support, superpositions, durcissements, polissages successifs composent un cycle long, parfois déployé sur plusieurs dizaines d'étapes, qui fait émerger la présence de l'œuvre puis en approfondit la densité optique. Cette temporalité culmine dans l'ornementation, lorsque l'artiste convoque poudres métalliques, feuille d'or, coquillages, charbons, papiers ou textiles. Il fait alors dialoguer une rigueur contemporaine avec l'épaisseur historique de l'art de la laque.

Son travail a été présenté au Japon, aussi bien dans des rendez-vous consacrés aux métiers d'art — Kanazawa World Crafts Triennale, Art Fair Kanazawa, Biennale de Biwako, expositions d'urushi à Wajima — que dans des foires généralistes telles que la Tokyo Art Fair. À l'international, il a été montré à Paris à la Mingei Gallery, à l'occasion d'Asia Week 2024 puis de l'exposition Contemporary Lacquers from Japan (2025). Il reçoit une mention honorable au Crafts Koshien en 2016 et est sélectionné au Kanazawa World Crafts Competition en 2019.

For this young generation of artists, the urushi is not merely a protective coating, but a fully-fledged sculptural language. Trained in lacquer from an early stage at the Kyoto City Senior High School of Art (graduating in 2018), he entered the Kanazawa College of Art the same year, completing the urushi and woodwork program in 2024. There he developed a demanding practice grounded in the patient construction of form and an exacting attention to finishes.

His Ethos series offers a geometric translation of the human figure, and more specifically of human existence in what is codified and ordinary. The modular volumes, reminiscent of a faceted cube, are organized around a polystyrene core that functions as a skeleton. Over this matrix volume, the artist pours a liquid solvent along grid-like, evenly spaced lines. The gesture is controlled and repetitive, yet it triggers the unexpected. It produces singular forms the artist did not intentionally design, as though the material were responding, in its own way, to the framework imposed upon it. The overall shape remains determined while allowing subtle variations, like human beings themselves, shaped by norms yet marked by minute differences. To this structure are added protuberances that arise during the support-preparation stages which give lacquer works their solidity. Their presence suggests a principle of growth, as if these technical operations implied a surge, a becoming, a form that builds itself as it advances.

For Tashiro, making becomes a material narrative. The bonding of fibers, the preparation of the base, successive layers, hardenings, and repeated polishing form a long cycle, sometimes extending over several dozen steps, that brings the work's presence into being and gradually deepens its optical density. This temporality reaches its climax in ornamentation, when the artist draws on metallic powders, gold leaf, shells, charcoal, paper, or textiles. He then sets contemporary rigor into dialogue with the historical depth of lacquer art.

He has exhibited in Japan in both craft-focused venues—such as the Kanazawa World Crafts Triennale, Art Fair Kanazawa, the Biwako Biennale, and urushi exhibitions in Wajima—and in broader art fairs such as Tokyo Art Fair. Internationally, his work has been shown in Paris at Mingei Gallery, notably during Asia Week 2024 and the exhibition Contemporary Lacquers from Japan (2025). He received an honorable mention at the Crafts Koshien in 2016 and was selected for the Kanazawa World Crafts Competition in 2019.



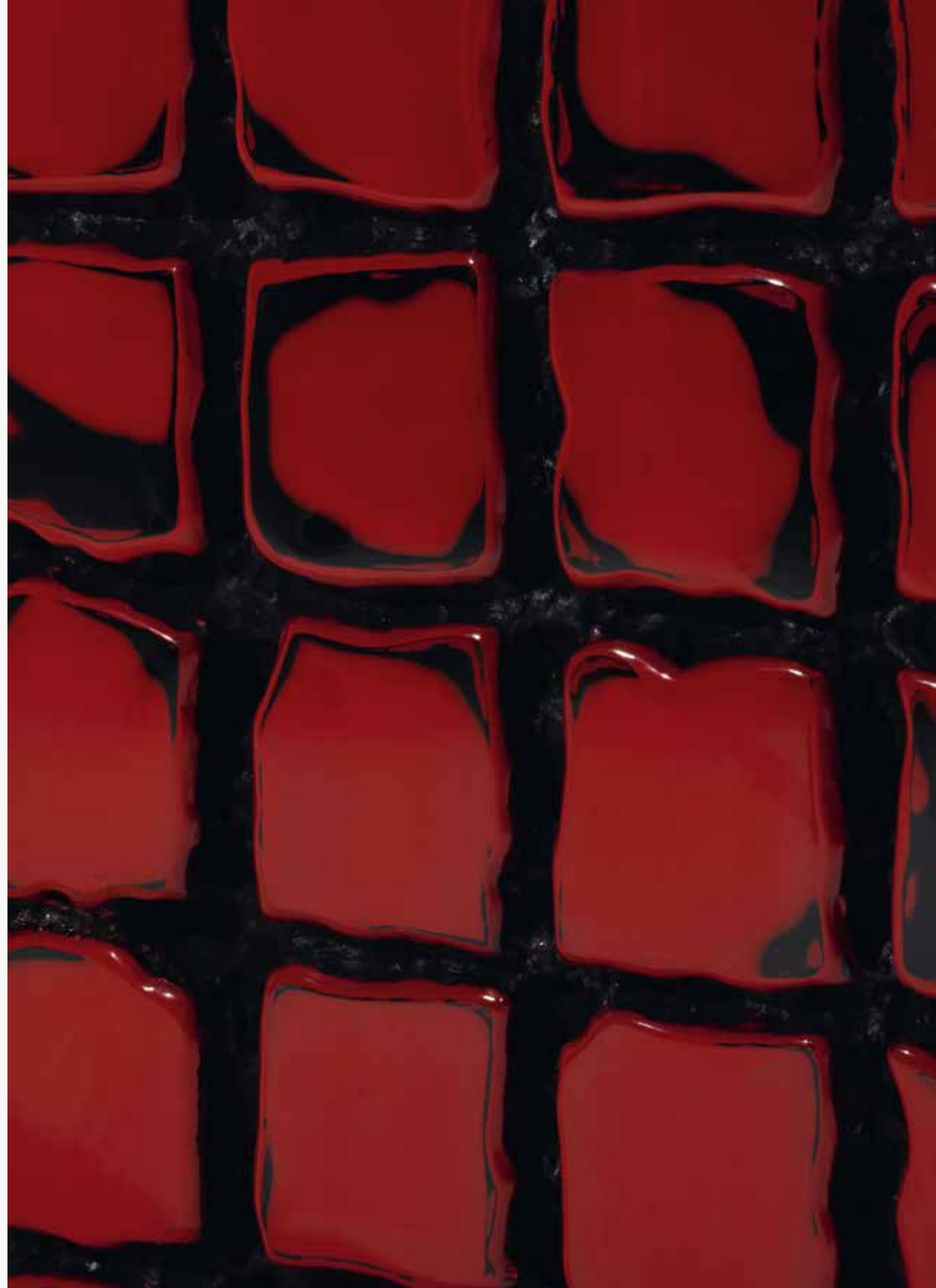
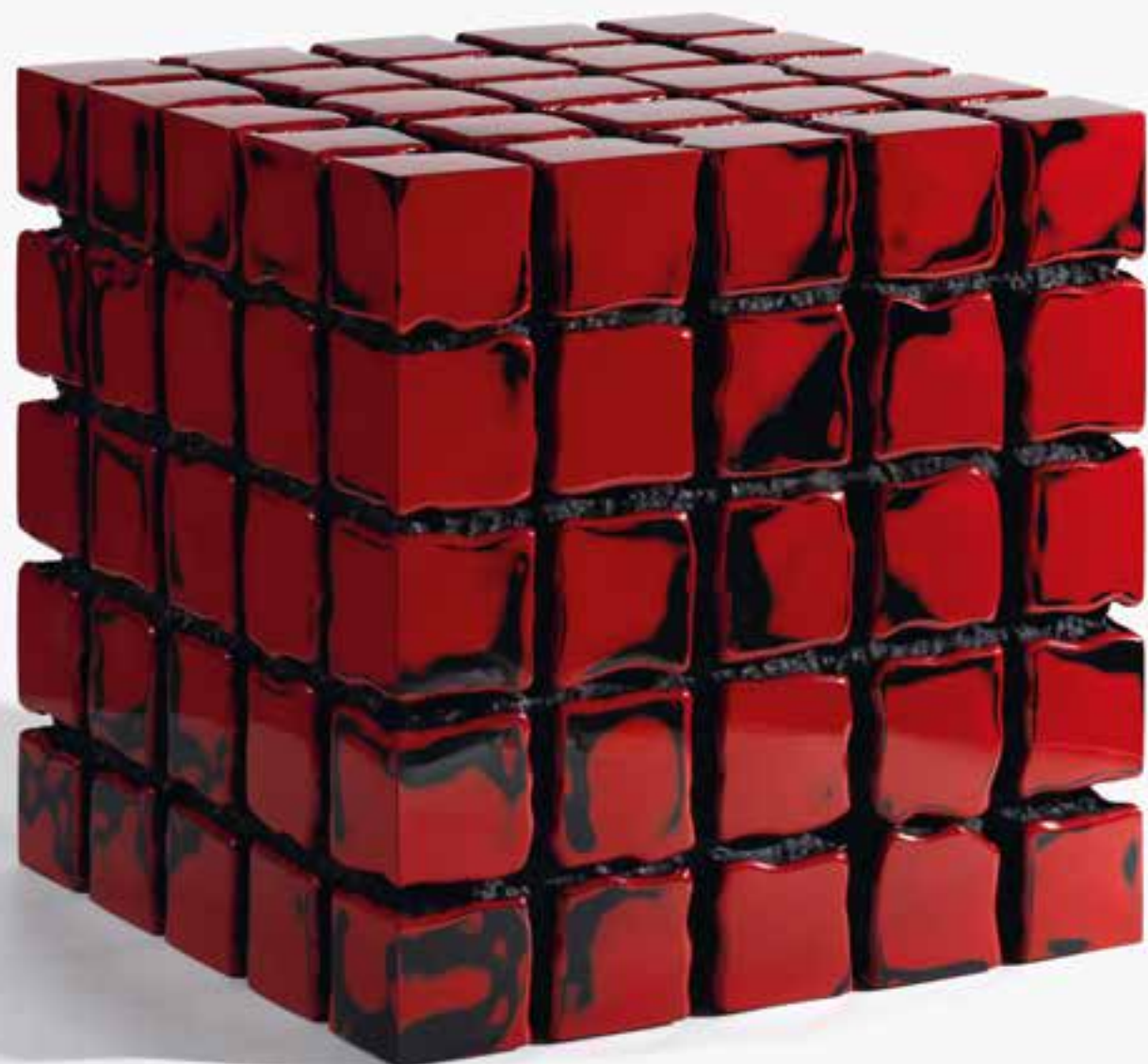
Urushi lacquer, linen,
Japanese paper
and polystyrene foam



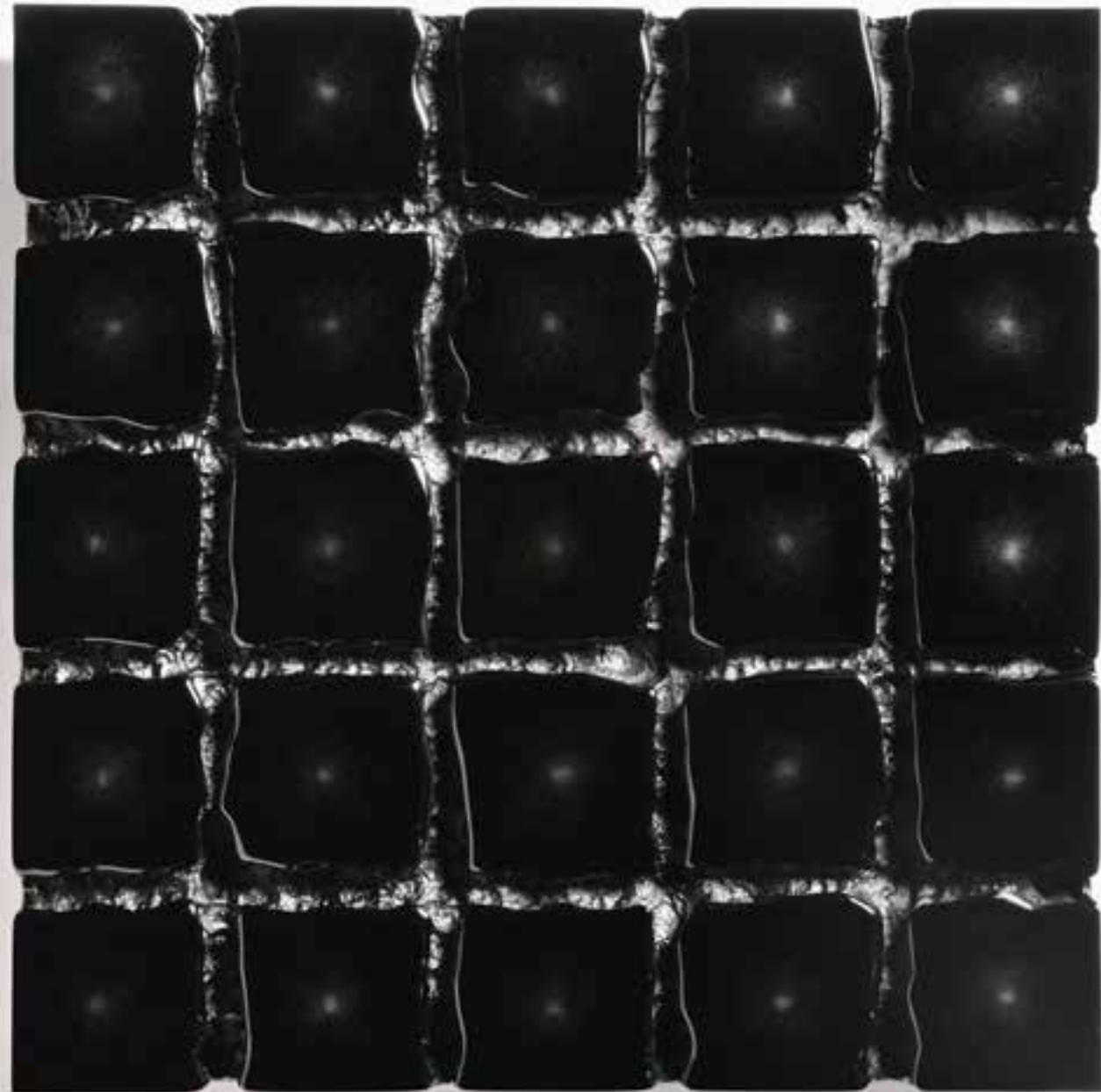
Urushi lacquer,
linen, Japanese paper
and polystyrene foam

2026

30.2 × 26.2 × 30.4 (h) cm







Ethos#39

Urushi lacquer, linen,
silver powder
and polystyrene foam

2024

50 × 5,5 × 50 (h) cm



Ethos#22

Urushi lacquer, tin powder,
Japanese paper
and polystyrene foam

2025

39 × 25 × 21 (h) cm





Ethos#52

Urushi lacquer, gold leaf,
linen and polystyrene foam

2025

10 × 10 × 10 (h) cm

Ethos#51

Urushi lacquer,
black-lipped oyster, linen
and polystyrene foam

2025

10 × 10 × 10 (h) cm

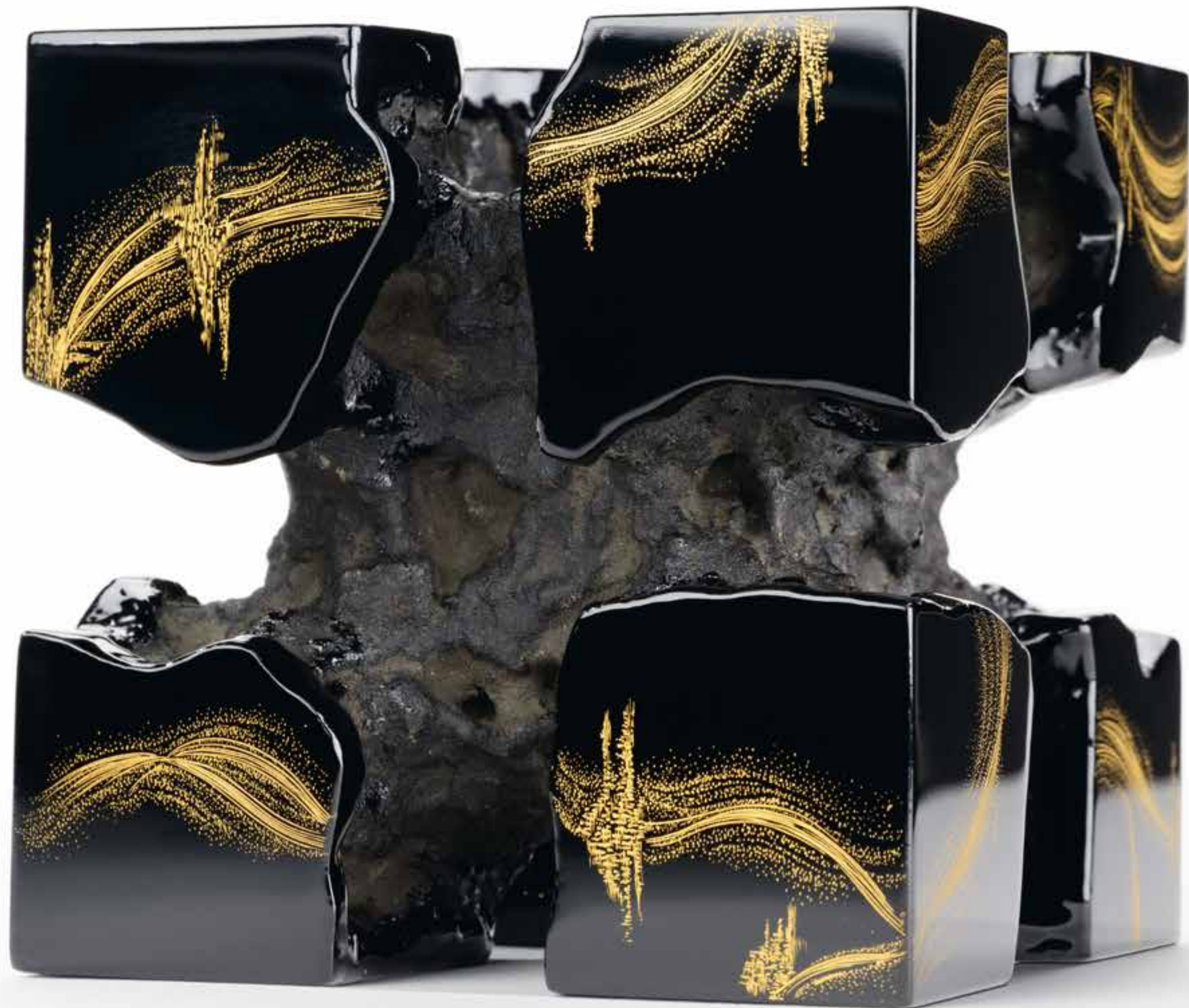


Ethos#45

Urushi lacquer, linen,
smoked charcoal
and polystyrene foam

2024

15 × 15 × 15 (h) cm



Ethos#57
In collaboration with Akane Seiya

Urushi lacquer, gold powder,
gold leaf, linen, Japanese paper
and polystyrene foam

2025

10 × 10 × 10 (h) cm



Urushi lacquer, linen,
Japanese paper
and polystyrene foam

2026

15.5 × 15.5 × 74.7 (h) cm





Ethos#26
Urushi lacquer, linen
and polystyrene foam

2025
20 × 20 × 20 (h) cm



Ethos#56
Urushi lacquer, linen, Japanese paper
and polystyrene foam

2025
10 × 10 × 10 (h) cm



Ethos#45
Urushi lacquer, linen, smoked
charcoal and polystyrene foam

2024
15 × 15 × 15(h) cm



aEthos#41
Urushi lacquer, linen
and polystyrene foam

2024
10 × 10 × 10 (h) cm

OKADA YŪJI

(1948 - 2022, JAPON)

Originaire de Kyoto, cet artiste occupe une place singulière dans la création japonaise contemporaine par la double portée de son œuvre : une recherche formelle exigeante, nourrie des techniques classiques, et un engagement majeur en faveur de la conservation-restauration de la laque, qu'il contribua à faire reconnaître comme un champ d'excellence à part entière.

Formé très tôt à Kyoto, il sort en 1967 avec les honneurs du cursus laque du lycée d'art Kyoto Hiyoshi-ga-oka, récompensé pour son projet de fin d'études. À vingt ans, en 1969, Okada entre en apprentissage auprès de l'artiste du Nitten Itō Hiroshi. Dès 1970, il est sélectionné au Kyōten (Exposition préfectorale de Kyoto) ainsi qu'à l'exposition de l'Association des artistes d'artisanat de Kyoto, où il est également primé. De 1972 à 1987, sélections et prix se succèdent au Nitten, au Nihon Gendai Kōgeiten et au Gendai Kōgei Ten, confirmant une reconnaissance solide dans les circuits institutionnels japonais.

À partir de 1985, Okada enseigne au département d'art du Kyoto City Dohda Art School, formant deux générations d'artistes. Cette activité pédagogique s'accompagne d'une intensification de son travail de restauration, qu'il mène parallèlement à sa création. Jusqu'en 2022, il aurait restauré plus de 3 500 œuvres en laque, devenant une référence pour la compréhension matérielle de l'urushi — ses couches, ses tensions, ses altérations — et pour la transmission de méthodes respectueuses des œuvres.

En 1999, Okada présente trois œuvres au New York Art Festival, moment charnière après lequel il commence à montrer plus régulièrement ses travaux à l'étranger, notamment en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis. Retiré de l'enseignement en 2003, il fonde un centre de recherche sur la laque dans le quartier de Ninenzaka, à l'est de Kyoto, dédié à l'étude des techniques, à la restauration et à la transmission. En 2006, il crée le Shiun Studio afin d'y former une nouvelle génération ; il y travaille étroitement avec son fils, Okada Yoshio, qui en assure aujourd'hui la continuité.

Son engagement international se manifeste également par sa participation à des réseaux professionnels comme l'ICOM et l'ICOM-CC, ainsi que par son rôle de passeur lors de symposiums et d'événements consacrés à la laque. Les œuvres d'Okada Yūji sont conservées dans plusieurs collections publiques et institutionnelles, notamment au Minneapolis Institute of Art, au Museum of Fine Arts, Boston, au Philadelphia Museum of Art, ainsi qu'au Kiyomizu Sannenzaka Museum (Kyoto) et au Shanghai Art Museum. Son parcours s'achève en 2022, après une vie consacrée à la laque comme art, comme science des surfaces et comme responsabilité patrimoniale. Se dessine ainsi une figure rare, celle d'un artiste-restaureur pour qui la création ne se sépare jamais d'une connaissance intime des œuvres du passé. Cette exigence se prolonge aujourd'hui dans la continuité du Shiun Studio.

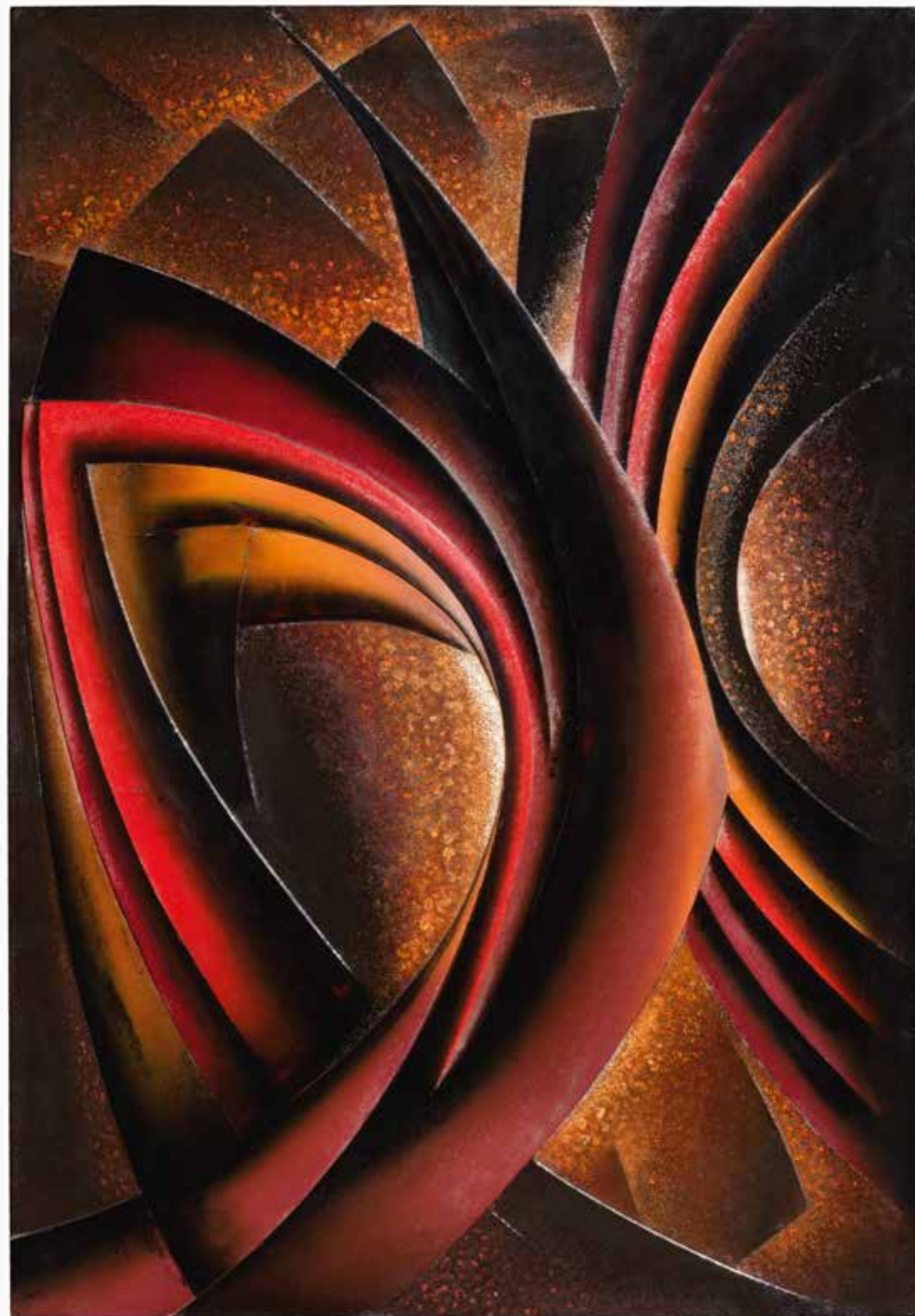
Originally from Kyoto, this artist occupies a singular place in contemporary Japanese art through the dual significance of his work: a rigorous formal investigation, nourished by classical techniques, and a major commitment to the conservation and restoration of lacquer, which he helped establish as a field of excellence in its own right.

Trained from an early age in Kyoto, he graduated with honors in 1967 from the lacquer course at Kyoto Hiyoshi-ga-oka High School of Art, where he was awarded for his final project. At the age of twenty, in 1969, Okada began an apprenticeship with the Nitten artist Itō Hiroshi. As early as 1970, he was selected for the Kyōten (Kyoto Prefectural Exhibition) as well as for the exhibition of the Kyoto Association of Craft Artists, where he also received an award. From 1972 to 1987, selections and prizes followed one after another at the Nitten, the Nihon Gendai Kōgeiten, and the Gendai Kōgei Ten, confirming his solid recognition within Japan's institutional art circles.

Beginning in 1985, Okada taught in the art department of the Kyoto City Dohda Art School, training two generations of artists. This pedagogical activity was accompanied by an intensification of his restoration work, which he pursued alongside his own creative practice. By 2022, he is said to have restored more than 3,500 lacquer works, becoming a leading authority in the material understanding of urushi—its layers, tensions, and alterations—and in the transmission of restoration methods respectful of the works themselves.

In 1999, Okada presented three works at the New York Art Festival, a pivotal moment after which he began exhibiting more regularly abroad, notably in Germany, England, and the United States. After retiring from teaching in 2003, he founded a lacquer research center in the Ninenzaka district, east of Kyoto, dedicated to the study of techniques, restoration, and transmission. In 2006, he established Shiun Studio to train a new generation there; he worked closely with his son, Okada Yoshio, who continues its activity today.

His international engagement was also reflected in his participation in professional networks such as ICOM and ICOM-CC, as well as in his role as a transmitter of knowledge at symposia and events devoted to lacquer. Okada Yūji's works are held in several public and institutional collections, notably the Minneapolis Institute of Art, the Museum of Fine Arts, Boston, the Philadelphia Museum of Art, as well as the Kiyomizu Sannenzaka Museum in Kyoto and the Shanghai Art Museum. His career came to a close in 2022, after a life devoted to lacquer as art, as a science of surfaces, and as a form of cultural stewardship. What emerges is the rare figure of an artist-restorer for whom creation was never separable from an intimate knowledge of the works of the past. That exacting spirit lives on today in the continuing work of Shiun Studio.



Lacquered panel
Maki-e lacquer

1967

90 × 129 (h) cm

This graduation piece from art school received the highest award from the prefectural Ministry of Education in 1967



Tsuitate
(screen) with a geometric pattern

Lacquer, mother-of-pearl
(*raden*), polished metal (*suzu-ita*)
and Plexiglas

1994

92 × 14 × 108 (h) cm



WANG LINAN

(NÉE EN / BORN 1993, CHINE)

Wang Linan (née en 1993, Chine) revisite la technique du *kanshitsu* (laque sèche) pour en faire un langage sculptural contemporain. Par strates, la laque enregistre le geste, la pression, l'élan, jusqu'à faire naître des volumes organiques qui évoquent l'eau, les vagues ou la croissance cellulaire. Après une formation initiale en Chine, où elle obtient en 2016 sa licence à l'Institut des Beaux-Arts du Hubei, elle choisit le Japon et s'installe à Kanazawa, l'un des foyers majeurs de l'urushi contemporain. Elle y achève un master en 2020 au Kanazawa College of Art, puis un doctorat en 2024, distingué par le Prix du Président du collège, confirmant la singularité d'une recherche déjà très affirmée.

Au cœur de sa pratique se trouve une réinterprétation libre et audacieuse du *kanshitsu*, technique ancienne associée aux images bouddhiques importées de Chine à la fin du VII^e siècle et largement employée au Japon à l'époque de Nara (710-794). Là où la tradition distingue notamment la laque sèche creuse (*dakkatsu kanshitsu*) et la laque sèche sur noyau de bois (*mokushin kanshitsu*), Wang Linan s'empare de cet héritage comme d'un vocabulaire de construction. Les couches de toile imprégnées de laque, l'épaisseur, la lenteur du séchage, le modelé des surfaces au *kokuso-urushi* deviennent, chez elle, des moyens d'inscrire le temps, la pression du geste et la mémoire de la matière.

Sa démarche s'ancre dans une expérience physique de la nature. Elle décrit son travail comme une réponse au « flux d'énergie » ressenti dans le vivant, cherchant à faire coïncider monde intérieur et phénomènes naturels. En pressant, malaxant et manipulant l'argile à mains nues, elle fixe dans la forme l'instabilité même de l'état émotionnel, d'instant en instant. Les strates de laque viennent ensuite contenir, sceller et amplifier cette trace, comme si l'œuvre conservait l'empreinte d'un « moi » changeant, inscrite dans une matière qui durcit lentement. L'eau courante, les vagues, les cellules et la vitalité organique nourrissent fréquemment son imaginaire, non comme motifs décoratifs, mais comme modèles de croissance, de prolifération et de transformation.

Cette tension entre archaïsme technique et langage contemporain se lit dans des volumes autonomes, parfois proches d'organismes en mutation, où la surface devient un véritable lieu d'expérience. Chez Wang Linan, l'urushi n'est pas un simple revêtement, mais une profondeur, une densité lumineuse, une peau active qui fait basculer la sculpture entre attraction et résistance, douceur et rugosité, contrôle et débordement.

Son travail a été montré au Japon dans des expositions de référence pour la création urushi et la scène *kōgei*, notamment au Tokyo Metropolitan Art Museum lors de l'exposition annuelle *Nikkōkai-ten*, au grand magasin Takashimaya de Nihombashi (Tokyo), ainsi qu'à Kanazawa, entre expositions personnelles, plateformes de jeunes artistes et *Kōgei Art Fair Kanazawa*. Elle a également exposé en Chine, notamment à la Hubei International Triennial of Lacquer Art au Hubei Museum of Art. En 2024, elle est présentée à Paris à la galerie Mingei dans l'exposition *URUSHI, Contemporary Lacquers from Japan*, marquant une étape importante dans la diffusion internationale de son œuvre.

Wang Linan (born 1993, China) revisits the *kanshitsu* (dry-lacquer) technique and turns it into a contemporary sculptural language. Layer by layer, lacquer records gesture, pressure, and momentum, giving rise to organic volumes that evoke water, waves, or cellular growth. After her initial training in China, where she earned her BA in 2016 at the Hubei Institute of Fine Arts, she moved to Japan and settled in Kanazawa, one of the major centers for contemporary urushi. She completed an MFA at Kanazawa College of Art in 2020, then a PhD in 2024, awarded the President's Prize, confirming the distinctiveness of a practice already strongly defined.

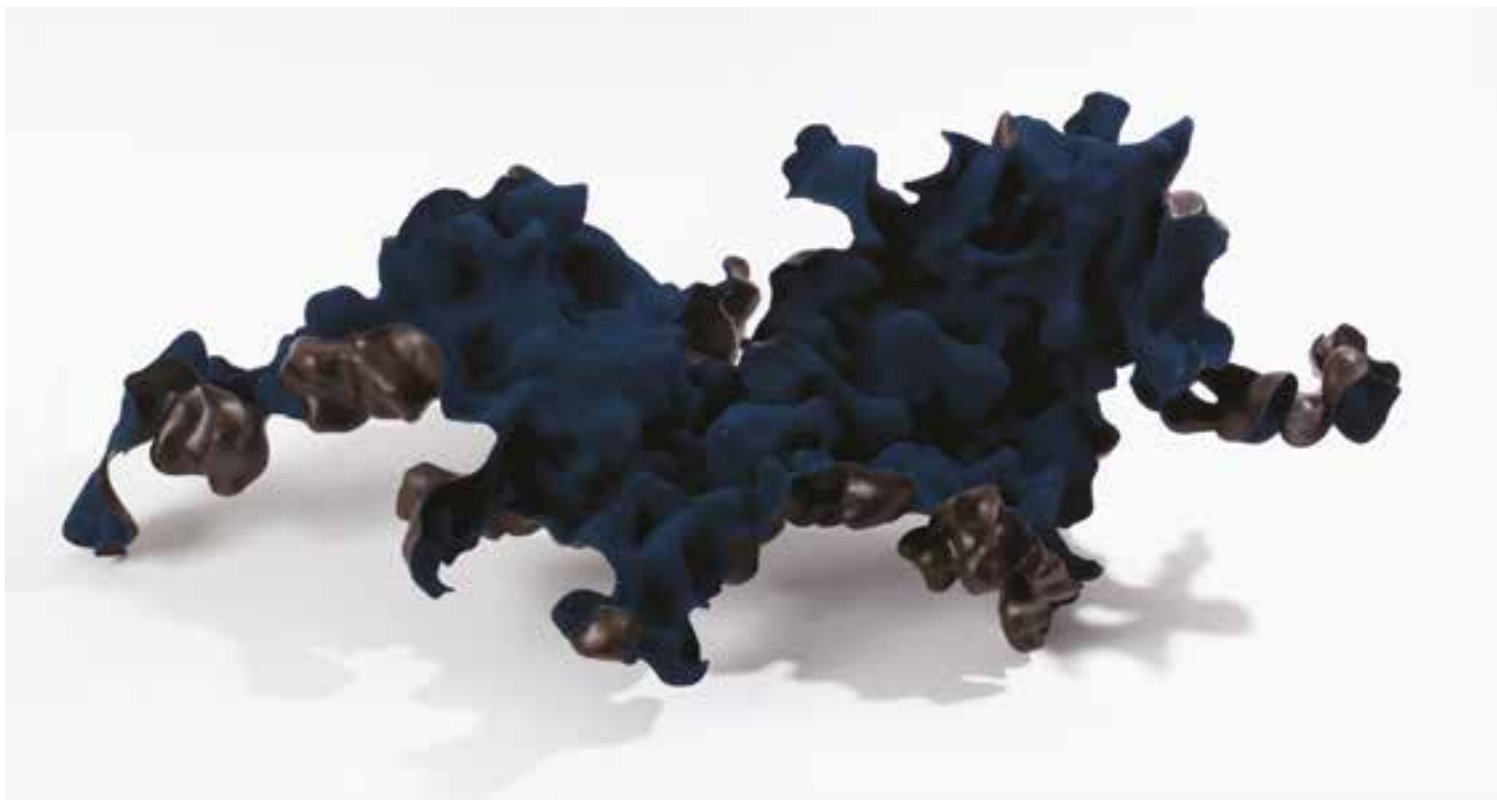
At the core of her work lies a bold and personal re-reading of *kanshitsu*, an ancient process associated with Buddhist images imported from China in the late 7th century and widely used in Japan during the Nara period (710-794). While tradition distinguishes, among others, hollow dry lacquer (*dakkatsu kanshitsu*) and dry lacquer built over a wooden core (*mokushin kanshitsu*), Wang Linan approaches this legacy as a vocabulary of construction. Layers of cloth saturated with lacquer, thickness, the slow rhythm of drying, and surface modeling with *kokuso-urushi* become ways of registering time, the pressure of the hand, and the material's memory.

Her approach is grounded in a physical experience of nature. She describes her work as a response to the "flow of energy" felt in the living world, seeking points of resonance between inner states and natural phenomena. By pressing, kneading, and shaping clay with bare hands, she fixes within form the instability of emotion, moment by moment. The lacquer strata then contain, seal, and amplify this trace, as if the work preserved the imprint of a shifting self, set into a substance that hardens slowly. Flowing water, waves, cells, and organic vitality often fuel her imagination, not as decorative motifs, but as models of growth, proliferation, and transformation.

This tension between an archaic technique and a contemporary language is visible in autonomous volumes, sometimes akin to organisms in mutation, where the surface becomes a true site of experience. For Wang Linan, urushi is not simply a coating, but depth, luminous density, an active skin that sets sculpture oscillating between attraction and resistance, softness and roughness, control and overflow.

Her work has been shown in Japan in key contexts for urushi and the *kōgei* scene, including the annual *Nikkōkai-ten* exhibition at the Tokyo Metropolitan Art Museum, at Nihombashi Takashimaya (Tokyo), and in Kanazawa through solo presentations, emerging-artist platforms, and *Kōgei Art Fair Kanazawa*. She has also exhibited in China, notably at the Hubei International Triennial of Lacquer Art at the Hubei Museum of Art. In 2024, she was presented in Paris at Mingei Gallery in the exhibition *URUSHI, Contemporary Lacquers from Japan*, marking an important step in the international visibility of her work.





Rythm 21-1

Urushi lacquer, linen, whetstone powder and dry lacquer powder

2021

95 × 53 × 23 (h) cm



Change-3

Urushi lacquer, linen, whetstone powder and dry lacquer powder

2019

58 × 35 × 35 (h) cm





Proliferation 23-1

Urushi lacquer, linen, Japanese paper
and polystyrene foam 2023

42 × 37 × 35 (h) cm



Proliferation 22-2

Urushi lacquer, linen
and whetstone powder 2022

35 × 35 × 63 (h) cm



KANON NOTSU

(NÉE EN / BORN 1997, JAPON)

Kanon Notsu (née en 1997, Japon) développe une œuvre sculpturale en urushi nourrie par l'observation des régularités du vivant et par la beauté des métamorphoses qui s'opèrent sans intervention humaine. Pour elle, la laque n'est pas une simple peau protectrice, mais une matière issue de la nature, capable d'une profondeur optique et d'un pouvoir d'attraction presque mystérieux. Ses formes, inspirées par la vitalité des plantes, le vent ou les paysages désertiques, cherchent à faire affleurer ces forces invisibles à travers des volumes tendus, comme des membranes en mouvement.

Formée à l'Université municipale des arts de Kyoto, elle obtient en 2020 son diplôme en arts et métiers, spécialité urushi, puis achève en 2023 un master au sein du Graduate School (Crafts, Lacquerware). Son travail s'est rapidement imposé sur la scène japonaise, des expositions consacrées à la laque contemporaine à des plateformes de création plus transversales. En 2024, elle reçoit le prix d'excellence de la sélection Kyoto Art for Tomorrow 2025, ainsi que le prix de la Nikkōkai lors de la 33^e édition du Nikkōkai-ten. En 2025, elle est sélectionnée à la 6^e Kanazawa World Crafts Triennale (compétition).

Ses pièces, souvent construites sur des noyaux légers (notamment polystyrène) gainés de textile et de multiples couches de laque, explorent une géométrie organique où la lumière se fracture et glisse sur des arêtes nettes. Les séries *Kabuto-Maru* et *Suzu-Maru* déclinent cette recherche en jouant des contrastes de laque et d'inclusions ou finitions métalliques (feuille d'argent, effets de "suzu") pour faire vibrer la surface, entre densité sombre, rouge vermillon et éclats "nishiki". Ses œuvres figurent dans des collections publiques, dont le Midorigaoka Museum of Art et le musée des collections de l'Université municipale des arts de Kyoto.

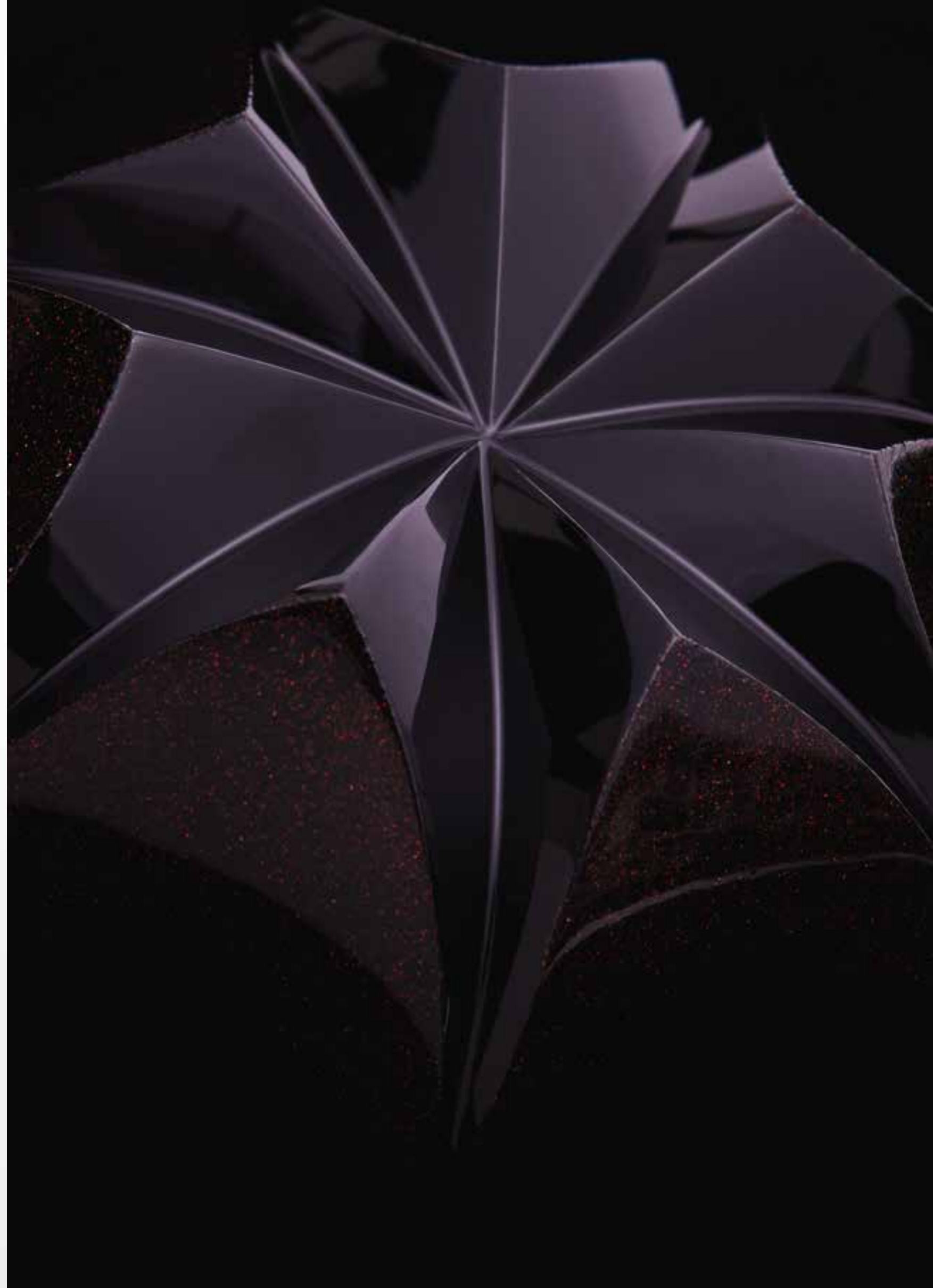
Kanon Notsu (born 1997, Japan) develops a sculptural practice in urushi inspired by the underlying patterns of the living world and by the beauty of transformations that unfold without human intervention. For her, lacquer is not merely a protective skin, but a material born from nature, endowed with optical depth and an almost mysterious power of attraction. Drawing on motifs such as the vitality of plants, the wind, and desert landscapes, she seeks to make these invisible forces emerge through taut, tensile volumes, like membranes in motion.

Trained at Kyoto City University of Arts, she earned her BFA in Crafts, specializing in urushi, in 2020, and completed an MFA in 2023 within the Graduate School (Crafts, Lacquerware). Her work quickly gained recognition in Japan, from exhibitions dedicated to contemporary lacquer to broader, cross-disciplinary platforms. In 2024, she received the Excellence Award in the Kyoto Art for Tomorrow 2025 selection, as well as the Nikkōkai Prize at the 33rd Nikkōkai Exhibition. In 2025, she was selected for the 6th Kanazawa World Crafts Triennale (competition).

Often built around lightweight cores (notably polystyrene) wrapped in textiles and sealed under multiple layers of lacquer, her sculptures explore an organic geometry in which light breaks and slides along sharply defined ridges. The *Kabuto-Maru* and *Suzu-Maru* series extend this research through contrasts of lacquer and metallic inclusions or finishes (silver leaf, "suzu" effects), setting the surface into vibration between dark density, vermilion red, and nishiki-like flashes. Her works are held in public collections including the Midorigaoka Museum of Art and the Kyoto City University of Arts Art Museum collection.









KIKUCHI TOSHIMASA

(NÉ EN / BORN 1979, PRÉFECTURE D'EHIME)

Kikuchi Toshimasa (né en 1979, préfecture d'Ehime) appartient à cette génération d'artistes japonais reconnus pour avoir réinvesti les savoirs de la sculpture classique afin d'ouvrir des voies résolument contemporaines. Formé à l'Université des arts de Tokyo, où il se spécialise dans la conservation et la restauration de la statuaire bouddhique et obtient un doctorat en 2008, il possède une connaissance rare des techniques de taille du bois, de la laque urushi, des pigments et des finitions à la feuille métallique. Cette maîtrise, acquise au contact direct des œuvres anciennes, ne nourrit pas chez lui une nostalgie de la tradition, mais une ambition formelle, presque expérimentale, centrée sur la précision des surfaces et la netteté des volumes.

Le cœur de son œuvre réside dans ses sculptures abstraites et, plus particulièrement, dans ses *formes géométriques*. Kikuchi s'empare de modèles scientifiques et mathématiques, conçus à l'origine pour rendre visibles des courbures complexes, et les transpose en bois avec une rigueur extrême. Parmi ces références, la surface de Kuen occupe une place déterminante. Cette forme à courbure négative, tendue par des lignes de rencontre d'une pureté implacable, devient pour l'artiste un champ d'exercice idéal visible dans l'équilibre entre plein et vide, entre expansion et resserrement, entre douceur des continuités et arêtes franches. La laque, parfois mate, parfois plus brillante, n'intervient pas comme simple "revêtement" mais comme révélateur optique. Elle unifie, densifie, et fait circuler la lumière sur la peau de la sculpture, accentuant la sensation d'une forme à la fois conceptuelle et physiquement vibrante.

À côté de cette veine abstraite, Kikuchi développe un registre figuratif inattendu, fondé sur l'observation scientifique. Crânes, ossements et spécimens apparaissent sans pathos, avec la distance froide d'un relevé anatomique. Ce corpus dialogue avec la tradition japonaise des *mokkotsu*, ces "os en bois" autrefois réalisés pour l'enseignement, et s'enrichit d'objets et de fragments inspirés de l'archéologie, dont des haches néolithiques. Ces formes, issues du temps long, obligent l'artiste à explorer des tensions, des courbures et des ruptures de surface étrangères à la statuaire bouddhique, tout en prolongeant la même obsession de justesse.

Ainsi se dessine une œuvre à la croisée de trois régimes de connaissance, la main du sculpteur, la mémoire des techniques, et l'exigence des formes mathématiques. Chez Kikuchi, l'abstraction n'est pas un retrait du monde, mais une manière d'en intensifier la lisibilité, jusqu'à faire de la surface un véritable lieu d'expérience, où la lumière devient mesure.

Kikuchi Toshimasa (born in 1979 in Ehime Prefecture) belongs to a generation of Japanese artists acclaimed for reactivating the knowledge of classical sculpture in order to open decisively contemporary paths. Trained at the Tokyo University of the Arts, where he specialized in the conservation and restoration of Buddhist sculpture and earned a doctorate in 2008, he commands a rare understanding of wood carving, urushi lacquer, traditional pigments, and metal-leaf finishes. This mastery, acquired through direct contact with historical works, does not lead to nostalgia for tradition; rather, it fuels an almost experimental formal ambition, focused on the precision of surfaces and the clarity of volumes.

At the core of his practice are abstract sculptures, and more specifically his geometric forms. Kikuchi draws on scientific and mathematical models originally devised to visualize complex curvatures, and translates them into wood with extreme rigor. Among these references, the Kuen surface plays a determining role. This negatively curved form, taut with lines of intersection of uncompromising purity, becomes for the artist an ideal field of inquiry, visible in the balance between solid and void, expansion and contraction, the softness of continuous transitions and the sharpness of decisive edges. Lacquer—sometimes matte, sometimes more glossy—does not function as a mere "coating," but as an optical revealer. It unifies and densifies the form, and sets light in motion across the sculpture's skin, heightening the sensation of an object that is at once conceptual and physically vibrant.

Alongside this abstract vein, Kikuchi develops an unexpected figurative register grounded in scientific observation. Skulls, bones, and specimens appear without pathos, at the cool distance of an anatomical record. This body of work converses with the Japanese tradition of *mokkotsu*—"wooden bones" once produced for teaching—and is enriched by objects and fragments inspired by archaeology, including Neolithic axes. These forms, shaped by deep time, compel the artist to explore tensions, curvatures, and surface ruptures foreign to Buddhist statuary, while extending the same obsession with exactness.

What emerges is an oeuvre at the crossroads of three regimes of knowledge: the sculptor's hand, the memory of techniques, and the demands of mathematical form. For Kikuchi, abstraction is not a withdrawal from the world, but a way of intensifying its legibility, turning the surface into a true site of experience—where light itself becomes a measure.



Kuen surface
Hinoki wood (Japanese cypress),
urushi lacquer, platinum leaf
and aluminum



Archeology-Firšt Artifact-02
*Hinoki wood (Japanese cypress),
lacquer, pigment and metal*

2023
30 × 30 × 84 (h) cm



Archeology-Firšt Artifact-03
*Hinoki wood (Japanese cypress),
lacquer, pigment and metal*

2023
30 × 30 × 82 (h) cm



Archeology-Firšt Artifact-01
*Hinoki wood (Japanese cypress),
lacquer, pigment and metal*

2023
30 × 30 × 80 (h) cm



Dini's Helical
Hinoki wood (Japanese cypress),
pigment and urushi lacque

2020

193 (h) × 16 × 16 cm



Dini's Helical
Hinoki wood (Japanese cypress),
pigment and urushi lacquer

2014

65 (h) × 29 × 25 cm



Hinoki wood (Japanese cypress),
pigment and urushi lacquer



Figurative Form-24 – Animal skull *Hinoki wood (Japanese cypress), pigment, urushi lacquer, steel and aluminum* 2020 28 × 28 × 35 (h) cm



Figurative Form-23 - Femur *Hinoki wood (Japanese cypress), pigment and urushi lacquer* 2020 24 (h) × 26 × 76 cm



MINGEI
Japanese Arts

5-7 rue Visconti
75006 Paris
www.mingei.gallery
mingei.arts.gallery@gmail.com

+33 (0)6 0976 6068

Galerie Mingei
Philippe Boudin & Zoé Niang

Design graphique et éditorial
Aurélien Farina (Paper! Tiger!)
assisté par Héloïse Blume

Photographies
Michel Gurfinkel
Bertrand Michau
Tadayuki Minamoto
Wei Nan
Noguchi Ken
Tashiro Rio

Achévé d'imprimer
à 200 exemplaires en mars 2026
sur les presses du Réveil de la Marne

sur papiers Sirio Pearl Fusion Bronze de 290 g
et Symbol Tatami White de 150 g.

Les textes sont composés
en Columbia Sans

Édité et publié par la Galerie Mingei
Philippe Boudin & Zoé Niang.

Toute reproduction interdite
sans l'autorisation de la galerie Mingei.

ISBN: 978-2-9566150-8-8