

**HABITER  
LE TEMPS**



# HABITER LE TEMPS

Rachel Whiteread

Lee Ufan

Nobuo Sekine

Kishio Suga

Je suis particulièrement heureux que le contexte de la 40<sup>e</sup> édition des Journées européennes du patrimoine corresponde à l'année de célébration du dixième anniversaire de Kering, et des quelque soixante ans depuis la fondation du Groupe. Je m'en réjouis d'autant plus qu'elle est le moment privilégié de nous associer à nouveau à la Collection Pinault pour proposer aux visiteurs une exposition spécialement conçue à partir d'une sélection de certaines de ses œuvres les plus emblématiques. Avec une émotion toujours renouvelée, nous ouvrons nos portes et invitons les visiteurs à faire l'expérience d'une Collection vivante, profondément engagée dans la création contemporaine.

Conçue pour les lieux, « Habiter le temps » rassemble quatre artistes issus de géographies et de contextes de création bien différents : Rachel Whiteread, Lee Ufan, Nobuo Sekine et Kishio Suga, mais dont les œuvres nous saisissent et nous emportent toutes par leur présence poétique et spectaculaire, au sein de cet écrin exceptionnel qu'est la chapelle de Laennec.

Au cœur de cet anniversaire, il y a la notion de maison, de foyer, ce qui rassemble et protège, le « ker » breton qui nous a donné notre nouveau nom il y a maintenant 10 ans. « Kering » est autant un clin d'œil aux origines du Groupe qu'une référence à son rôle auprès de ses marques. C'est aussi une référence à la notion de « care », « prendre soin » en anglais, qui se reflète dans l'attention que Kering porte à ceux qui l'entourent.

Au centre de chacune des œuvres de cette exposition, se trouve ainsi une préoccupation fondamentale, celle pour l'humain : ce que cela signifie pour nous, en tant qu'individus, d'être en vie, dans un espace particulier, à cet instant même. Elles sont aussi immensément réflexives, tant dans leur référence à l'histoire qu'aux situations sociales ou politiques de leur moment de création, conscientes de leur importance dans l'histoire de l'art.

I am particularly pleased that the 40th edition of the European Heritage Days coincides with the year in which Kering celebrates its tenth anniversary, and some sixty years since the Group was founded. I am even more delighted that it is the perfect time for us to once again partner with the Pinault Collection to present visitors with a specially designed exhibition based on a selection of some of its most emblematic works. With renewed excitement, we will open our doors and invite visitors to experience the vibrancy of a Collection that is full of life and deeply committed to contemporary creation.

Conceived specifically for this site, “Inhabiting Time” brings together four artists from very different geographical backgrounds and creative contexts: Rachel Whiteread, Lee Ufan, Nobuo Sekine, and Kishio Suga, whose works all capture and carry us away with their poetic and spectacular presence in the exceptional setting of the Laennec chapel.

At the heart of this anniversary is the notion of house, of home, which brings people together and protects them, the Breton “ker” that gave us our new name 10 years ago. “Kering” is as much a nod to the Group’s origins as it is a reference to its role with its brands. It is also a reference to the notion of “care”, which is reflected in the attention Kering pays to those around it.

At the core of each of the works in this exhibition is a fundamental preoccupation with human beings: what it means for us as individuals to be alive, in a particular space, at this very moment. They are also immensely reflexive, both in their reference to history and to the social or political situations of the moment in which they were created, conscious of their importance in the history of art.

# Rachel Whiteread

## *Untitled (One Hundred Spaces)*, 1995

Résine, 100 éléments / Resin, 100 units  
Dimensions variables / Variable dimensions





« Je ressemble au toi en lequel je me suis transformée, étant ton empreinte. Tu es exactement ce qui est perdu, car toi seul pourrais correspondre au moule que je suis devenue ». Rachel Whiteread

En entrant dans la chapelle de Laennec, le visiteur découvre ces mystérieux blocs—au nombre de cent—, multicolores et translucides, positionnés en lignes parallèles. Déambulant au sein de ces étranges allées, il s'aperçoit petit à petit qu'il s'agit en réalité de moulages en résine colorée de l'espace négatif de cent chaises différentes, plus précisément le dessous de ces chaises.

Le travail de Rachel Whiteread sur la résine interroge tout le potentiel de cette matière en termes de translucidité et d'opacité. En utilisant des pigments pour la colorer, l'artiste explore les limites de sa pâleur ; certaines de ses surfaces sont mates et opaques comme de la cire, d'autres sont semi-transparentes ou totalement transparentes. Avec *Untitled (One Hundred Spaces)*, la luminosité de la couleur est explorée avec un effet kaléidoscopique.

Toute la tension de cette œuvre réside dans le contraste entre l'aspect monumental de l'installation et la fragilité de chacun des éléments qui la composent. C'est à une poétique du regard et de l'attention que nous invite Rachel Whiteread : le visiteur, captivé par les jeux de lumière et le caractère imposant de cette installation, se retrouve, face à des pièces où le plein remplace le vide, dans cette position complexe du regardeur, à la recherche de ce qui n'est plus là. Cette œuvre prend forme sous nos yeux, entre l'absence manifeste des objets de référence et leur puissance d'apparition dans nos esprits.

Les thèmes de l'absence, du manque et de la mémoire des lieux et des objets sont au cœur de l'œuvre de l'artiste britannique qui n'a de cesse d'explorer la perception sensorielle des espaces, en conférant une matérialité, une physicalité à l'invisible. Elle restitue également à ces formes « utilitaires » de nos quotidiens une vie intérieure. Dans la chapelle de Laennec, le visiteur fait l'expérience à la fois de la familiarité et de la désorientation inhérentes à son œuvre.

Rachel Whiteread réalise ainsi, depuis la fin des années 1980, un procédé de moulage qui lui permet de produire directement la forme négative de ces « espaces », forme dont elle parle comme d'une « parfaite copie de l'intérieur ». À l'instar de la mémoire, toujours en léger décalage avec la réalité, ces formes correspondent à des objets mais elles ne coïncident jamais exactement avec eux, c'est l'espace qu'ils contiennent ou qui les entoure qui s'impose à nos yeux.



“I look like the you I turned into, being your imprint. You are exactly what is lost since only you would fit the mould which I have become.” Rachel Whiteread

Upon entering the Laennec chapel, visitors encounter a hundred mysterious blocks, multicoloured and translucent, positioned in parallel lines. As they wander along these strange paths, they gradually realise that these are in fact coloured resin casts of the negative space of a hundred different chairs, or rather their underside, to be precise.

Whiteread’s work with resin explores this substance’s potential in terms of translucency and opacity. Using pigments to colour the material, she explores the limits of its pallor; some of her surfaces are matt and opaque like wax, others are partially or entirely transparent. *Untitled (One Hundred Spaces)* explores the luminosity of colour with a kaleidoscopic effect.

The tension of this work lies in the contrast between the monumental aspect of the installation and the fragility of each of its components. Rachel Whiteread invites us to engage with a poetics of the gaze and attention: the visitors, captivated by the play of light and the imposing character of this sculptural work, faced with pieces where fullness replaces emptiness, find themselves in the complex position of searching for what is no longer there. *Untitled (One Hundred Spaces)* takes shape before our very eyes, between the conspicuous absence of the objects of reference and their ability to appear in our minds.

The themes of absence and of the memory of places and objects are central to this British artist, who constantly explores the sensory perception of spaces, conferring materiality and physicality to the invisible. She also restores an inner life to the “utilitarian” forms of our everyday lives. In the Laennec chapel, visitors will experience both the familiarity and disorientation inherent in her work.

Since the late 1980s, Rachel Whiteread has used a moulding process that enables her to directly produce the negative form of these “spaces”, a form she refers to as a “perfect copy of the interior”. Like memory, always slightly out of step with reality, these forms correspond to objects, while never coinciding exactly with them; rather, it is the space they contain or that surrounds them that imposes itself on our eyes.

# Lee Ufan

## *Relatum (formerly Phenomena and Perception B), 1969-2012*

Verre (brisé ou intact), pierre / Glass (broken or intact), stone

Verre / Glass: 200 × 240 × 1 cm

Pierre / Stone: 50,8 × 36,8 × 35,6 cm, 150kg





« Mes œuvres, plutôt que des objets à voir, sont une invitation à engager une expérience de l'environnement immédiat, émotionnel, et du moment qui en émane. »

Lee Ufan

Une pierre massive est posée sur une plaque de verre. Cette rencontre établit un dialogue sensible entre la fragilité du verre, une confection industrielle, et la robustesse du roc issu de la nature. *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception B*) exprime ainsi toute la poétique de Lee Ufan, orientée vers une recherche constante d'équilibre.

Coréen ayant étudié et toujours travaillé au Japon, Lee Ufan est considéré comme le représentant le plus important du mouvement tokyoïte Mono-ha, qui propose à la fin des années 1960 une réflexion sur les matériaux naturels et industriels et sur le rapport de l'œuvre à l'espace. C'est à cette époque que l'artiste inaugure la série « Relatum » (du mot latin signifiant « relatif » et qui intitule ses sculptures et installations), convoquant le terme philosophique qui désigne l'union de choses ou d'événements.

Cette œuvre existe lorsque la pierre choisie rencontre la vitre, que Lee Ufan définit comme un produit de la société industrielle qui reconstitue, en peu de temps, sous une forme abstraite, les composants extraits d'un minerai naturel : « Nous sommes donc devant deux états du monde minéral : l'un brut et ancien, l'autre totalement transformé par l'homme pour ses besoins. » Lee Ufan précise : « La pierre possède en elle un temps aussi long que celui de la Terre. Ce fragment du temps incalculable est un élément qui peut être analysé par le biais des sciences mais qui reste une entité incompréhensible. C'est un objet réel mais qui dépasse l'objet lui-même. »

Par des gestes d'une grande simplicité, Lee Ufan invite le spectateur à observer le monde avec attention. La rencontre de divers éléments naturels et industriels, et la relation qui en découle, est le concept central de sa pratique. Ces relations s'intensifient à mesure que l'on passe du temps auprès de l'œuvre : elles s'incarnent au travers de tensions, entre solidité et fragilité, opacité et transparence, formes naturelles et industrielles.

“My works, rather than objects to be looked at, are an invitation to experience the immediate, emotional environment and the moment that comes from this.”

Lee Ufan

A massive stone is placed on top of a shattered sheet of glass. This encounter establishes a sensitive dialogue between the fragility of industrially-produced glass and the solidity of natural rock. *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception B*) thus expresses Lee Ufan’s poetics, which are engaged in a constant search for balance.

Lee Ufan, a Korean artist who studied and has always worked in Japan, is considered to be the most important representative of the Tokyo-based Mono-ha movement, which at the end of the 1960s developed an approach to natural and industrial materials and the relationship between a work and the space surrounding it. It was at this time that the artist began the *Relatum* series (from the Latin word meaning *relative*, chosen for entitle his sculptures and installations), a philosophical term that refers to the union of things or events.

This work comes into being when the chosen stone meets the glass, which Lee Ufan defines as a product of industrial society that reconstitutes, in a short space of time and in abstract form, the components extracted from a natural mineral: “We are therefore confronted by an encounter between two states of the mineral world: one raw and extremely old, the other totally transformed by man for his needs.” Lee Ufan adds: “Stone bears in itself a time as long as that of the Earth. This incalculable fragment of time is an element that can be analysed through science but remains an incomprehensible entity. It is a real object but one that overcomes the object itself.”

Through profoundly simple gestures, Lee Ufan invites the viewer to observe the world attentively. The encounter of various natural and industrial elements, and the resulting relationship, is at the core of his practice. These relationships intensify as you spend time with the work and are embodied in tensions, between solidity and fragility, opacity and transparency, natural and industrial forms.

# Lee Ufan

## *Dialogue, 2014*

Huile et pigments minéraux sur toile / Oil and mineral pigments on canvas  
227 × 182 cm



## *Dialogue, 2009*

Huile sur toile / Oil on canvas  
218 × 291 cm



Depuis 2007, Lee Ufan nomme ses peintures *Dialogue*. La touche évolue et la couleur, qui pouvait être perçue comme un signe d'expression personnelle trop marquée, souvent bannie par l'artiste au profit d'un riche gris minéral, fait à nouveau son apparition. Dans ces peintures, les effets de dégradé prennent tout leur sens lorsque les visiteurs se meuvent dans l'espace; leur appréhension de l'œuvre fluctue au gré de leur déambulation. S'ébauche alors une scène équivalente aux sculptures de l'artiste: une rencontre entre deux entités, entre le peint et le non-peint, entre deux touches, deux couleurs. Le vide est toujours au centre de la pensée et de l'art de Lee Ufan, qui considère que la toile vierge ne contient pas de vide tant qu'il ne vient pas appliquer cette irréversible et vibrante touche de peinture, source d'ombre et de lumière.

Les touches de peinture de l'artiste, toujours semblables mais toujours différentes, s'inscrivent dans l'espace vide qui les environne, créant une atmosphère de tension et d'équilibre. La partie peinte et la partie non peinte de la pièce entrent alors en dialogue, d'où le nom que l'artiste donne à cette série. Le travail de dégradé de la touche, exécutée avec un large pinceau à partir de pigments minéraux, joue avec la notion d'apparition et de disparition. Les visiteurs se retrouvent les témoins d'un moment éphémère, qui pourrait disparaître d'un instant à l'autre.

Since 2007, Lee Ufan has entitled his paintings *Dialogue*. His brushstrokes have evolved and colour, which could have been perceived as a sign of overly marked personal expression and had often been avoided by the artist in favour of a rich, mineral grey, is making a comeback. In these paintings, the gradation effects take on their full meaning as visitors move through the space, their perception of the artwork fluctuating over the course of their visit. A scene emerges that echoes the artist's sculptures: a meeting between two entities, between the painted and the unpainted, between two touches, two colours. Emptiness is always at the heart of Lee Ufan's thinking and art, and he believes that the blank canvas contains no emptiness until he applies that irreversible, vibrant touch of paint, a source of both light and shadow.

The artist's brushstrokes, similar but always different, are inscribed in the empty space that surrounds them, creating an atmosphere of tension and balance. The painted and unpainted parts of the piece enter into a dialogue, from which the name of the series is drawn. The gradation of the brushstrokes, executed with a broad brush using mineral pigments, plays with the notion of appearance and disappearance. Visitors witness an ephemeral moment that could vanish at any time.

# Nobuo Sekine

## *Phase of Nothingness — Cloth and Stone, 1970-1994*

Tissu, pierre, corde, panneau / Cloth, stone, rope, panel

Toile / Canvas: 162,5 × 227,5 × 6 cm

Pierre / Stone: 32 × 21 × 19 cm





« Même dans les structures les plus simples, il est possible d'exprimer de multiples paysages ou des pensées. »

Nobuo Sekine

*Phase of Nothingness–Cloth and Stone* met en scène une configuration harmonieuse de la pierre et du tissu, de la masse lourde et du support fluide et fragile. L'équilibre s'établit par l'intermédiaire d'une corde joignant les deux antagonistes, sous la forme d'un mobile stabilisé grâce à l'interdépendance qui se met en place entre ces trois éléments.

Nobuo Sekine a créé des œuvres d'art avec une profonde admiration pour la nature, empruntant l'imagerie des paysages japonais et des jardins zen où les roches naturelles sont une composante essentielle, produisant ainsi une rare fusion des mathématiques occidentales et de l'ancienne philosophie orientale.

L'interaction entre les objets s'étend à une interaction entre l'œuvre et l'espace environnant lui-même : en adjoignant les matériaux bruts dans une composition épurée, Nobuo Sekine approfondit sa quête de la perception de la matière.

Œuvre éphémère, *Phase of Nothingness–Cloth and Stone* fut détruite par l'artiste lui-même après sa réalisation en 1970, puis recréée à plusieurs reprises, comme cette pièce de 1994 en témoigne.

“Even in the simplest structures, many different landscapes or thoughts can be expressed.” Nobuo Sekine

*Phase of Nothingness–Cloth and Stone* features a harmonious configuration of stone and cloth, of a heavy mass and its fluid, fragile support. Balance is achieved by means of a rope joining these two antagonists, in the form of a mobile stabilised by the interdependence that develops between these three elements.

Nobuo Sekine has created artworks with a deep admiration for nature, drawing on imagery from Japanese landscapes and Zen gardens where natural rocks are an essential component, producing a rare fusion of Western mathematics and ancient Eastern philosophy.

The interaction between the objects extends to one between the work and the surrounding space itself: by adding raw materials in a refined composition, Nobuo Sekine deepens his research into the perception of matter. An ephemeral work, *Phase of Nothingness–Cloth and Stone* was destroyed by the artist himself after its creation in 1970, and then recreated several times, as in this 1994 piece.

# Kishio Suga

## *Tokantai (In the State of Equal Dimension), 1973*

Branches, corde, pierres / Branches, rope, stones

Dimensions totales / Overall dimensions: 262,9 × 386,1 × 201,9 cm





« Si nous examinons la manière dont les “choses” existent en tant que telles, il y a toujours une situation d’“interdépendance”. Lorsque nous essayons de réfléchir à une chose ou à une situation, de nombreuses “choses” viennent s’ajouter à la chose que nous voulons voir. »

Kishio Suga

L’œuvre *Tokantai (In the State of Equal Dimension)* est constituée de deux branches fourchues de différentes hauteurs dont le sommet repose sur le mur. Celles-ci sont elles-mêmes reliées par une corde et maintenues en équilibre par deux pierres posées au sol. Fasciné par l’interdépendance des matériaux au sein d’une œuvre, et la relation entre celle-ci et l’être humain, Kishio Suga livre une œuvre toujours installée en prise directe avec le lieu dans lequel elle est présentée. Ici, elle crée un lien intense avec la chapelle de Laennec en faisant coexister légèreté et surgissement, linéarité et tension, solidité et immatérialité.

Dans cette installation, l’artiste établit une relation entre les deux dimensions architecturales que sont le sol et les murs de la chapelle, afin de révéler leurs différences structurelles tout en soulignant leur présence et en créant un lien supplémentaire avec l’œuvre.

*Tokantai (In the State of Equal Dimension)* saisit le visiteur par une impression de dépouillement qui est renforcée par la précarité de son équilibre même: sans le mur, la sculpture s’effondre et redevient amas de bois, de pierre, de corde.

En démontrant que les « choses » et l’espace sont au cœur de l’œuvre, Kishio Suga donne la priorité à la perception de son existence sur l’expression de son sens. Pour lui, cette expérience unique d’interconnexion est le moment idéal pour réajuster nos sensibilités à une époque où nous avons tendance à nous éloigner de l’interaction physique et de la réalité.

“If we look at the way ‘things’ exist as themselves, there is always a situation of ‘interdependence’. When we try to think about a thing, or a situation, many ‘things’ come as attached to the thing that we want to see.” Kishio Suga

*Tokantai (In the State of Equal Dimension)* is made up of two forked branches of different heights with their forks resting on the wall. They are connected by a rope balanced by two stones placed on the ground. Fascinated by the interdependence of materials within a work, and the relationship between the work and the human being, Kishio Suga produced a work that is always installed in direct contact with the space in which it is presented. Here, the piece establishes an intense connection with the Laennec chapel, creating a coexistence of lightness and emergence, linearity and tension, solidity and immateriality.

In this installation, the artist brings about a relationship between the two architectural dimensions, the floor, and the walls of the chapel, revealing their structural differences while highlighting their presence and creating an additional connection with the work.

*Tokantai (In the State of Equal Dimension)* captures the viewer with an impression of pared-down simplicity that is reinforced by the precarious nature of its equilibrium: without the wall, the sculpture would collapse back into a heap of wood, stone, and rope.

By demonstrating that “things” and space are at the heart of the work, Kishio Suga prioritises the perception of the work’s existence over the expression of its meaning. For him, this unique experience of interconnection provides the ideal moment in which to readjust our sensibilities at a time when we tend to distance ourselves from physical interaction and reality.

Née à Londres en 1963, Rachel Whiteread a été propulsée par les expositions des Young British Artists (« Jeunes artistes britanniques ») au début des années 1990. Par sa singulière pratique du moulage, Rachel Whiteread donne corps au vide. C'est en 1992-1993, grâce à un échange universitaire avec l'Allemagne qu'elle se retrouve à Berlin et met au point son projet programmatique de moulage « négatif » de formes familières, dont elle s'attache à révéler la face cachée, à dévoiler les usages méconnus : chaises, baignoires, matelas, étagères, escaliers et même maisons sont ainsi révélés, donnant lieu à des objets contemplatifs et poétiques. Devant ces moulages « inversés » exécutés dans des matériaux aussi différents que la résine, le plâtre, le caoutchouc ou le béton, le spectateur est amené à contourner des vides rendus pleins. Au travers de ce traitement en creux – se référant notamment à l'œuvre *A Cast of the Space under My Chair* de Bruce Nauman (1965) – Rachel Whiteread se livre à une « poétique de l'archéologie du quotidien » où le caractère nostalgique des objets qui nous entourent au quotidien est révélé.

C'est l'œuvre emblématique *House* (un moulage en béton de l'intérieur d'une maison victorienne à Londres) qui lui permet d'être, à 30 ans, la première femme artiste à obtenir le prix Turner en 1993, et à représenter seule la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise en 1997.

## Rachel Whiteread

Born in London in 1963, Rachel Whiteread was thrust into the limelight by the Young British Artists exhibitions of the early 1990s. Through her singular practice of casting, Rachel Whiteread gives substance to the void. In 1992–93, thanks to a university exchange with Germany, she relocated to Berlin where she developed her programmatic project of “negative” moulding of familiar forms, revealing their hidden face and unveiling their little-known uses: chairs, baths, mattresses, shelves, staircases, and even houses thus give rise to contemplative and poetic objects. Faced with these “inverted” moulds in materials as diverse as resin, plaster, rubber, and concrete, the viewer is led to walk around the empty spaces, which are made full. Through this hollowing-out of objects – with particular reference to Bruce Nauman’s *A Cast of the Space under My Chair* (1965) – Rachel Whiteread engages in a “poetic archaeology of everyday life”, revealing the nostalgic nature of the objects that surround us in our daily lives.

At the age of 30, her emblematic work *House* (a concrete cast of the interior of a Victorian house in London) enabled her to become the first woman artist to win the Turner Prize in 1993, and to be the sole representative of the United Kingdom at the Venice Biennale in 1997.

Né en 1936 dans le sud de la péninsule coréenne, Lee Ufan est un artiste, poète et philosophe vivant entre la Corée, le Japon et la France. Lee Ufan a toujours placé au centre de sa pratique le concept de «résonance». Il l'énonce de cette manière: «L'espace de résonance n'est pas le vide. C'est un champ de force ouvert où l'action, les choses et l'espace résonnent. C'est la lutte entre créer ou ne pas créer; c'est le monde d'une sorte de contradiction riche en changement et en suggestion».

Depuis les années 1960, il cherche l'équilibre entre ses racines coréennes et ses attaches avec le Japon où il étudie et travaille, puis avec l'Occident—il participe dès 1971 à la Biennale de Paris. À la croisée de ces trois cultures, son travail se veut universel et immédiat. Lee Ufan raconte volontiers qu'il commence à créer ses premières œuvres alors qu'il souhaite étudier la littérature et la philosophie au Japon, mais qu'il ne maîtrise pas la langue. Il décide de s'exprimer visuellement, sans passer ni par le langage ni par la figuration, mais par des gestes sensibles et les «rencontres» qu'il provoque, entre un matériau naturel et un matériau industriel par exemple. Il formule ainsi dès la fin des années 1960, dans la mouvance Mono-Ha, une nouvelle définition de l'art dans laquelle l'ego de l'artiste s'efface au profit d'un dialogue avec l'espace, le plein et le vide, le faire et le non-faire, dans une approche incitant à la méditation.

Lee Ufan

Born in 1936 in South Korea, Lee Ufan is an artist, poet, and philosopher living between Korea, Japan, and France. The concept of “resonance” has always been at the heart of his practice. As he states: “The space of resonance is not emptiness, it is an open force field where the action of things and space resonates, it is the struggle between creating or not creating; it is the world of a kind of contradiction rich in change and suggestion.”

Since the 1960s, he has sought to find a balance between his Korean roots and his ties with Japan, where he studied and worked, and with the West—having taken part in the Paris Biennale in 1971. At the intersection of these three cultures, his work aims to be universal and immediate. Lee Ufan readily recounts that he began creating his first works when he wanted to study literature and philosophy in Japan but did not master the language. He decided to express himself visually, not through language or figuration, but through sensory gestures and the “encounters” he provoked: between a natural material and an industrial one, for example. In the Mono-ha movement of the late 1960s, he formulated a new definition of art in which the artist's ego was side-lined in favour of a dialogue with space, fullness, and emptiness, doing and not-doing, in an approach that encouraged meditation.

Né à Saitama, au Japon, en 1942 et décédé à Los Angeles en 2019, Nobuo Sekine est l'un des membres fondateurs du groupe Mono-ha, mouvement japonais majeur (dont le nom signifie en japonais «l'école des choses») qui, dès 1968, se détournant de l'art figuratif, s'attacha à utiliser principalement des matières naturelles et industrielles comme la pierre, le bois, la terre et l'eau, le papier, le coton, la tôle d'acier, le verre, en s'efforçant d'éliminer complètement la trace de la main du créateur, sans altérer la matière dont elles sont faites. Ils se proposent, entre autres, de créer des œuvres inspirées par les aspects nocifs que produit à leurs yeux le développement industriel sans contrôle du Japon. Pour ces artistes, il est important de dépasser les idées traditionnelles en matière de représentation artistique pour montrer le monde tel qu'ils le conceptualisent et, en remettant les matériaux en rapport avec leurs propriétés, de ramener les objets à leur forme primaire et essentielle.

Nobuo Sekine a marqué l'histoire de l'art japonais à la fin de l'année 1968, lorsqu'il a exposé *Phase-Mother Earth* lors de la première exposition de sculptures contemporaines au Suma Rikyu Park de Kobe, au Japon – œuvre emblématique qui consistait en un trou cylindrique de 2,7 m de profondeur et de 2,2 m de largeur, creusé dans le sol ; la terre excavée étant compactée en un cylindre de dimensions identiques.

## Nobuo Sekine

Born in Saitama, Japan, in 1942 and deceased in Los Angeles in 2019, Nobuo Sekine was one of the founding members, from 1968, of the Mono-ha group, a major Japanese movement (whose name means “school of things”). The group eschewed figurative art, concentrating instead on using natural and industrial materials such as stone, wood, earth, water, paper, cotton, steel plates, and glass, and striving to eliminate all traces of the artist's hand without altering the material from which they were made. Their works are notably inspired by what they perceived as the harmful aspects of Japan's unchecked industrial development. For these artists, it is important to go beyond traditional ideas of artistic representation to show the world as they conceptualise it and, by relating materials to their properties, to return objects to their primary and essential forms.

Nobuo Sekine made his mark on Japanese art history at the end of 1968, when he exhibited *Phase-Mother Earth* at the first exhibition of contemporary sculpture at Suma Rikyu Park in Kobe, Japan. In this iconic work, which consisted of a 2.7-metre-deep and 2.2-metre-wide cylindrical hole that was dug into the ground, the excavated earth was compacted into a cylinder of identical dimensions.



Né en 1944 à Morioka au Japon, Kishio Suga vit et travaille aujourd'hui à Ito. Il est une figure clé de l'art contemporain japonais, et une autre personnalité éminente du Mono-ha qu'il contribua à fonder à la fin des années 1960 dans un contexte de grande effervescence artistique pour le Japon ainsi qu'à l'international avec la naissance de mouvements tels que le Post-Minimal, le Land Art et l'Arte Povera. À partir de matériaux naturels et industriels, Kishio Suga crée des sculptures et des installations qui examinent la présence physique de l'objet dans son environnement : cette intense recherche spatiale trouve sa forme la plus absolue au travers d'œuvres qu'il conçoit spécifiquement pour les sites d'exposition dans lesquels il intervient. Pour lui, l'espace n'est pas simplement le lieu d'exposition d'une œuvre, il en fait partie intégrante.

Kishio Suga crée des pièces intimes où transite une énergie reflétant l'acte physique de leur production. Il explore non seulement les matières et les relations spatiales qu'entretiennent les choses entre elles comme la plupart des autres membres du mouvement Mono-ha, mais il s'intéresse aussi au temps et cherche, à travers des arrangements simples au niveau formel, mais souvent complexes dans leur mise en œuvre, à exprimer la fragilité des rencontres entre les objets.

Kishio Suga

Born in 1944 in Morioka, Japan, Kishio Suga now lives and works in Ito. He is a key figure in contemporary Japanese art, and another prominent member of Mono-ha, which he helped to found in the late 1960s at a time of great artistic ferment in Japan and around the world, which saw the birth of movements such as post-minimalism, land art, and Arte Povera. Using natural and industrial materials, Kishio Suga creates sculptures and installations that examine the physical presence of the object in its environment: this intense spatial research finds its most absolute form in the works that he designs specifically for the exhibition sites in which they are installed. For him, space is not simply the place where a work is exhibited, it is an integral part of it. Kishio Suga creates intimate pieces that convey an energy that reflects the physical act of their production. Like most of the other members of the Mono-ha movement, he not only explores materials and the spatial relationships between things but is also interested in time. Through arrangements that are simple in form but often complex in execution, he seeks to express the fragility of encounters between objects.

« Habiter le temps » est une exposition de la Collection Pinault conçue pour la chapelle de Laennec dans le cadre des Journées européennes du patrimoine, samedi 16 et dimanche 17 septembre 2023. “Inhabiting Time” is an exhibition of the Pinault Collection conceived for the Laennec chapel in the context of the European Heritage Days, on Saturday 16 and Sunday 17 September 2023.

**Crédits photographiques**  
**Photographic credits**

p. 4-5 : © Tate (Andrew Dunkley and Seraphina Neville)  
p. 8-9 : Photo : Joshua White  
p. 12 (haut / top) : Photo : Fabrice Seixas  
p. 12 (bas / bottom) : Photo : Charles Duprat  
p. 14 : Photo : Kei Okano  
p. 16-17 : Photo : David Regen

**Courtesy**

Courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles.  
Courtesy of the artist and kamel mennour, Paris.  
Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac Paris / Salzburg.

**Emma Lavigne avec Alexandra Bordes,**  
**commissaires de l'exposition**  
**curators of the exhibition**

**avec / with**

Morgane Bellier, Emma Challier,  
Olivia Davidson, Maxime Gasnier,  
Morgane Mauger, Julie Redon,  
Fiona Valla

**Graphisme / Graphic designer**

Les Graphiquants

**Traducteur / Translator**

Marc Feustel

**Relations presse / Press relations**

Claudine Colin Communication

**Remerciements / Thanks to**

François Pinault  
ainsi que les équipes de / as well as  
Pinault Collection  
Financière Pinault  
Kering

**Et pour leur généreuse contribution /**  
**And for their generous contribution**

Rachel Whiteread et Lee Ufan  
Jean-Marie Gallais  
Esra Joo  
Cristina Colomar



