



Cahier collectif Arbor

Thierry Damant

la matière des songes

Ce cahier a été édité par le collectif Arbor à 80 exemplaires

/80

A propos de la matière des songes ...

J'explore actuellement, principalement, l'univers de la porcelaine, pour ses qualités esthétiques spécifiques et extrêmes, de translucidité, de légèreté, de densité, de blancheur... et l'univers des émaux de la tradition, essentiellement à base d'oxyde de fer ou de cuivre : céladons, rouge sacrificiel, lumière bleue de la lune, gouttes d'huile... afin de révéler la singularité de cette « matière-couleur » qu'est l'émail.

Ma quête artistique s'origine dans l'exploration de « la condition d'être humain ». Elle s'est d'abord déployée dans les domaines éducatif, social, thérapeutique - accompagnement, création de dispositifs singuliers - et le mouvement (arts martiaux et danse), où j'ai exercé ma sensibilité, pour prendre forme dans le domaine céramique. Cette aventure m'a fait voyager dans le temps et l'espace, notamment en Extrême-Orient. C'est une conquête, pour moi, de créer des œuvres céramiques, dans un monde surchargé d'objets et de déchets.

La céramique, m'apparaît comme un médium extra-ordinaire, le plus à même de créer les conditions d'une véritable expérience esthétique - du grec *aisthesis*, sensation - au cœur du quotidien et de l'intime. Je conçois la création céramique comme une aventure alchimique, qui permet d'appréhender le mystère de l'acte créateur, à l'épreuve du feu.

Mes créations céramiques ont pour essence de fusionner les dimensions (artificiellement distinguées) d'usage, d'expression artistique, voire de rituel, un rituel simple au cœur du quotidien. Elles sont à la base d'expositions, d'installations ou de performances. J'aspire à créer les conditions d'apparition d'une céramique, dont la contrainte principale est la force de gravité, qui aurait l'évidence d'une pierre et d'une aile de papillon. Une céramique dont la fonction principale est sensorielle, sensuelle, et peut-être poétique, symbole, permettant d'appréhender, et notamment de toucher, d'autres dimensions.

A propos de « symbol  $\infty$  »

« ceci n'est pas un bol »

Une nécessité : créer quelque chose d'essentiel qui pourtant n'existait pas. Dans un monde qui croule sous les objets et les déchets, il peut être paradoxal de créer des objets céramiques. Ils sont issus de mon exploration corporelle dans les dimensions éducative, artistique et thérapeutique, ils en sont le prolongement.

Ainsi, avec le minimum de matière et d'énergie, je tente de rendre visibles, solides, concrets, des supports pour une exploration sensible de sa propre intériorité. Des objets transitionnels qui invitent à rencontrer le monde et à entrer en soi, c'est-à-dire, à explorer cette interface intime entre soi et le monde, où opère cet « être touché », car quand je touche, je suis touché.

Ces réceptacles primordiaux sont autant de messagers qui invitent, au quotidien, au cœur de l'intime, à des expériences de méditation (meditare, c'est-à-dire de retour au centre), à l'écoute silencieuse et sensible, voire sensuelle. Non pas des objets qui nous distraient, nous embarrassent, nous perturbent, mais qui nous ramènent à notre propre intériorité, ou plus précisément, à cet espace de l'interface entre soi et le monde, de la relation consciente, où celui qui touche est touché, celui qui regarde, est regardé, celui qui respire, est respiré ...

toucher l'essentiel et faire sensation - donner consistance à l'immatériel - informer la matière pour informer la personne.

A propos de « symbol ∞ » suite ...

Toucher terre !

Le réceptacle, le bol, dit-il, a un rôle plus important que contenir un liquide.

Il nous tient compagnie, nous appelle. Nous le prenons et il nous saisit, nous le touchons et sommes touchés, nous l'embrassons et sommes embrassés ... Il prend soin de nous quand nous le lavons. Il ouvre des espaces inconnus. Il nous inspire. Il nous touche, parfois, il impose le silence et change notre sensation de l'espace et de nous-mêmes.

Il est ce creuset d'espace-temps, où au milieu de la tempête, nous pouvons nous retrouver et nous renouveler quotidiennement. En ces temps où tout nous invite à l'extérieur de nous, à nous oublier nous-mêmes, à tout consommer et finalement à nous consumer, il ouvre à chaque fois, une opportunité d'entrer dans l'instant présent.

J'ai créé ce réceptacle à partir de la notion d'existence même. La structure céramique la plus dense et fine, qui délimite dans le vide, un contenant, conçu pour l'acte de boire. Au contact de la main et de la bouche, le geste, qu'il contient, s'adresse en conscience, au corps tout entier et à l'espace environnant.

« ... toujours en tête ce bol incroyable. Incroyable dans le sens où soudain un objet d'une pureté infinie vient résumer notre rapport au Monde. Une sorte de Haïku, de quintessence qui, de sa fragile porcelaine saurait relier le visible et l'invisible, l'horizontalité de ce temps et cette verticalité qui attire, aspire. Un jour, j'aimerais tenir un bol tel que celui-ci entre mes mains. De savoir que par votre intermédiaire il a pris vie est joie... »

Anne Le Cozannet-Renan, écrivain, décembre 2020

« symbol ∞ » 2019-2020

bol T also known as bowl A2Z  
yama chawan or kumo chawan depending on the context  
porcelain haïku  
also réceptacle **Бесѣптакл**  
this is not a bowl,  
it's a bliss,  
it's a kiss  
it's a rainbow,  
the sound of the wind

absolut absurd  
bliss butterfly body  
cha cloud  
dune desire door  
effect emptiness ephemeral  
forest  
grass  
hand  
intelligence icon  
joy  
kiss kairos  
lake lips light  
mountain mystery mirror  
nymphs nude  
one  
perfum poem phenomenon  
quest  
reflection  
stone shell song symbol  
thunder  
unicorn  
valley  
wispher wing wind water  
x  
yes  
zazen

« symbol ∞ » 2019-2020

réceptacle réseptakl

bol T, également connu comme bol AàZ  
ou suivant les contextes et variantes: bol montagne, bol nuage...  
haïku de porcelaine

arbre  
baiser brise  
caresse corps  
désir densité  
élan eau  
fragrance  
gorge  
humus  
inédit icône  
joie  
kairos  
lèvre larme liberté lac lumière  
montagne méditation main mystère  
nymphéas nuage nu  
odeur onde offrande oui  
parfum papillon pierre poème passage phénomène  
quête  
reflet  
soupir souffle source symbol  
thé  
un  
vallée vide vent  
zazen



Treize questions à l'attention de  
Thierry Damant

posées par les membres du collectif  
Arbor (en Français et en Anglais)

i. Vos productions récentes montrent une maîtrise de la matière qui devient difficile à associer avec une création humaine. Comment abordez-vous le travail de la terre ? Avez-vous une idée précise de la structure que vous êtes en train de modeler ou expérimentez-vous uniquement l'instant de contact avec celle-ci ?

T.D : Comme je l'ai évoqué, « c'est une conquête, pour moi, de créer des œuvres céramiques, dans un monde surchargé d'objets », cependant « la céramique, m'apparaît comme un médium extraordinaire, le plus à même de créer les conditions d'une véritable expérience esthétique - du grec aisthesis, sensation - au cœur du quotidien et de l'intime ».

S'est posée pour moi d'emblée une question sur l'origine des formes. Elles résultent schématiquement principalement de trois déterminants, d'une part de la destination de l'objet céramique, une forme conditionnée par son usage, par exemple, d'autre part, la technique de façonnage, et enfin les caractéristiques de l'argile. Dégagé des impératifs utilitaires, je tente, comme pour mon activité thérapeutique, d'être principalement à l'écoute globalement de la matière et de ses possibilités, de laisser la matière s'exprimer, notamment la porcelaine, qui est un matériau extrêmement sensible, à toutes les étapes de la création. J'ai partiellement renoncé au tour (électrique) pour le façonnage, qui induit des formes.

Il me semble qu'il existe deux formes élémentaires, l'œuf ou la pierre, l'expansion ou la contraction. Je travaille dans ces deux directions, que je combine, pour donner naissances à des formes paradoxales ou inédites, qui sont idéalement un support de méditation (au sens de « meditare », revenir au centre), un reflet. J'ai pris conscience récemment de l'archétype « coquillage » qui obéit à une autre forme de développement (d'ailleurs la porcelaine tire son nom d'un coquillage).

J'ai l'intuition d'une forme-concept et je la mets en œuvre concrètement. Il s'agit pour moi de rendre concret (plus que visible) et tangible un mouvement intime.

Je considère « symbol  $\infty$  » comme mon geste céramique fondateur, il est un geste cristallisé dans la porcelaine, un concept devenu tangible.

ii. Dans votre interview à la Biennale Céramique de Dieulefit en juin 2021 vous parlez de la place donnée au feu dans votre démarche créative. Considérez-vous cet élément comme un collaborateur pour lequel toute décision serait acceptée, ou avez-vous une relation conflictuelle avec celui-ci ? Compte tenu de cela, considérez-vous le travail avec le feu comme s'approchant de l'alchimie ? Comme un élément au sens large ?

T.D : Comme l'évoque Paul Valéry dans son texte de 1930, *De l'éminente dignité des arts du feu* : « mais, entre tous les arts, je n'en sais de plus aventureux, de plus incertains, et donc de plus nobles, que les arts qui invoquent le Feu ». Le Feu va transmuter mon projet en objet ou l'anéantir. Par ailleurs, outre les transformations physico-chimiques habituelles, j'offre au feu, des créations fragiles, en suspension, qui trouveront leur place par l'action de la gravité dans l'ancre du four. Le feu est donc pour moi la force transformatrice à laquelle je soumetts mes projets dans un processus sacrificiel. C'est une occasion rare d'expérimenter une réalité.

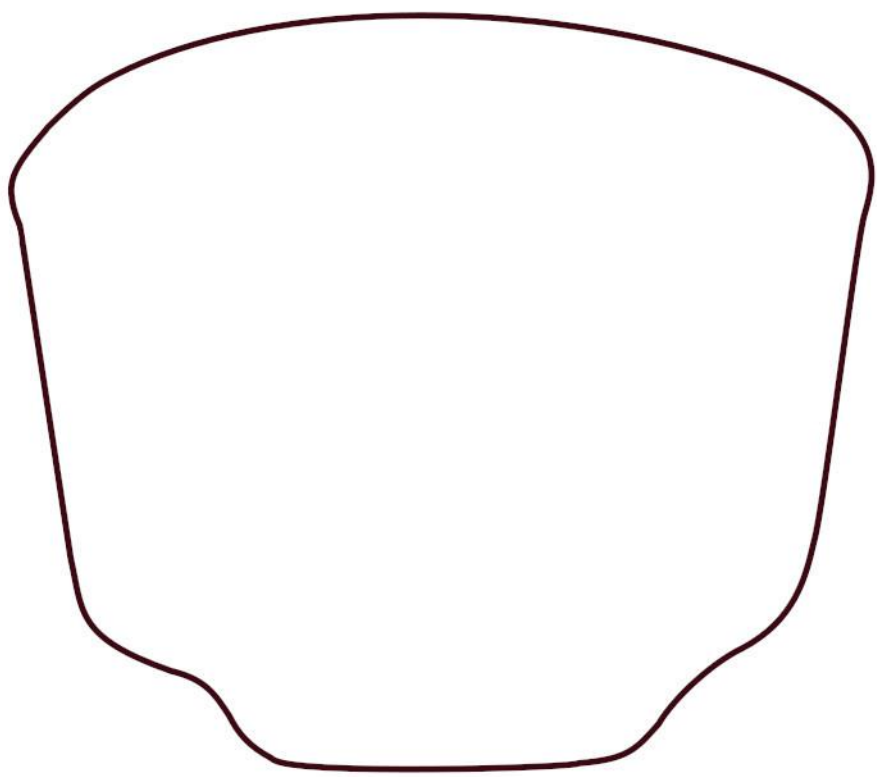
iii. Les toiles d'Anselm Kiefer sont des exemples d'une démarche créative dont la valeur spirituelle des matériaux est immanente aux matériaux eux-mêmes. Pour Kiefer également, c'est un processus aléatoire : il crée en expérimentant avec ces valeurs. Il explique qu'il attend qu'un "shock" se produise dans son cheminement intellectuel pour qu'un premier contact avec la matière se concrétise, essayant ainsi de proposer une image de ce qu'il croit s'être passé. Croyez-vous en une valeur spirituelle des matériaux, et, peut-être, en un processus étendu dans lequel la matérialité se développe ?

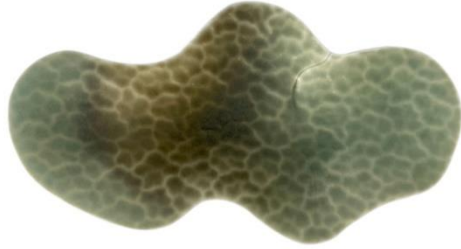
T.D : Je ne connais pas précisément l'œuvre d'Anselm Kieffer, et je suis peu intéressé par les œuvres monumentales et le déploiement de moyens. Par ailleurs, la création me permet de ne pas recourir à « l'intellect », c'est pour moi une démarche véritablement esthétique (du grec aisthesis, sensation). J'ai un projet et je tente d'intégrer les aléas et surprises, voire les accidents, dans l'œuvre. Je crois d'abord à l'aspect rare et éminemment précieux de l'argile, matière intelligente, issue de processus de transformation de plusieurs millions d'années. Je crois à l'extrême valeur de l'eau, de l'air et du feu et à leurs subtiles interactions. Je crois qu'il est possible de « connaître » au contact de la matière, de donner forme et d'être informé.

iv. Vous portez un grand intérêt pour les céramiques en forme d'œufs (ovarienne, animaux, mythologiques), peut-être est-ce le paradoxe du céramiste lui-même : D'où viennent vos formes ? Sont-elles nouvelles ? Êtes-vous, vous-même, le créateur d'un fragment de réalité ?

T.D : J'ai abordé ma réflexion sur l'origine des formes dans le domaine céramique à la première question, avec des formes archétypiques comme la pierre, l'œuf et le coquillage. Pour ma part, mon processus d'initiation et d'individuation s'est élaboré préalablement à mon expérience céramique, dans le domaine corporel, avec notamment mon expérience en eutonie<sup>1</sup> (dans ses dimensions pédagogique, artistique et thérapeutique). Je rends tangible (accessoirement visible) des processus intimes, une pensée, un concept. Je propose intentionnellement à l'autre un lieu d'expérience. Mon expérience initiatique dans le domaine corporel peut se résumer par cette formule de Gerda Alexander (créatrice de l'eutonie) : « la création de la forme, forme le créateur ». Je crée des réceptacles ou supports à une expérience d'ordre esthétique. Concernant les formes ovoïdes, elles sont des éléments de la tradition céramique, et des symboles dans de nombreuses traditions. Plus récemment, les œufs dits Fabergé ont fait l'objet d'édition en porcelaine et contribué à l'essor de l'industrie porcelainière. Dans ma recherche esthétique, la forme ovoïde ouverte m'apparaît comme la structure la plus élémentaire, qui est devenue une structure pariétale, avec simultanément une surface extérieure et une surface intérieure sur laquelle, ainsi, je peins avec l'émail dans l'espace, sur une surface continue à l'intérieur et à l'extérieur. C'est peut-être la caractéristique de l'art céramique d'offrir un dehors et un dedans.

<sup>1</sup> L'Eutonie est une méthode et pratique basée sur la conscience corporelle et sensorielle. Elle fut élaborée par Gerda Alexander (1908-1994) en Europe.





1 ère page : Silhouette de « symbol ∞ »

Légende de la planche centrale :

Page de gauche

« disque, émail rouge sacrificiel » porcelaine et émail rouge de cuivre, techniques mixtes, cuisson en réduction, diam. 30cm, 2019

« nuage » sculpture, porcelaine et émail céladon, cuisson en réduction, 34cmx18cmx4cm, 2022

« 3 » sculpture, porcelaine (biscuit et avec émail), cuisson en réduction, diam.33cm, 2021

« constellation indigo » sculpture, porcelaine avec émail bleu cobalt, cuisson en oxydation, diam. 22cmxh.33cm, 2022

« glaze landscape, winter », porcelaine et émail rouge de cuivre, cuisson en réduction, diam.21cmxh.16cm, 2020

Page de droite

"talisman en forme de bol pour le thé - "I stored up the purest words for making new silences" alejandra pizarnik » porcelaine, 2021

« extrême céladon - harugasumi (brume printanière) » sculpture, émail sur porcelaine, cuisson en réduction, longueur 44cm/largeur 26cm/ hauteur 5cm, 2022

« sculpter l'espace » ensemble trois sculptures (disque bleu, oval rouge, grand bol), porcelaine et émaux céladon et rouge de cuivre, cuisson en réduction, 2021

« aesthetic reconquest vessel 3  
the great square  
has no corner  
the great vessel  
takes long to complete  
the great note is  
rarefied in sound  
the great image has  
no shape - Lao Tzu -Tao te tchin »  
sculpture, porcelaine, cuisson en réduction, émail et oxyde, hauteur 18cmx diam. 25cm, 2022  
« aesthetic transitional vessel 1 - painting the sky  
- what has a form is abstract » porcelaine avec émail et oxyde, cuisson en réduction, h. 35cm/diam. 22cm, 2022

Les photographies des œuvres sont visibles sur la galerie virtuelle :

[https://www.instagram.com/la\\_matiere\\_des\\_songes/](https://www.instagram.com/la_matiere_des_songes/)



v. Compte tenu de cela, vos céramiques sont-elles une représentation du paradoxe de la naissance ? Une coquille d'œuf brisée, où l'éruption et l'irruption de l'œuf lui-même est accompagnée par une dé-composition des matériaux, révélant la différence entre extérieur et intérieur, l'intérieur s'effondrant à la naissance. L'être nouveau est constitué par la force d'un bricolage aux perspectives multiples, irréductible donc à une forme matérielle spécifique. Voici un extrait de Demian par Hermann Hesse :

« L'oiseau cherche à se dégager de l'œuf. L'œuf est le monde. Celui qui veut naître doit détruire un monde. L'oiseau prend son vol vers Dieu. »

La fuite de l'oiseau n'est pas simplement un acte transgressif dont le but est de se détacher des illusions contenues dans le monde, mais le rejet de l'idée d'un monde fixant chaque endroit en vue d'une idée de mondialité.

C'est cette idée que l'oiseau brise, n'est-ce pas ? Est-ce que vos céramiques proposent un voyage de mondialité, ou peut-être, promeuvent-elles sa rupture ?

T.D : Il est intéressant que vous évoquiez Herman Hesse, qui est l'auteur avec qui j'ai fait mes ultimes expériences de lecture, alors étudiant, lorsque j'ai combiné en simultanément, la lecture de « Demian » et de « Siddhartha », ce qui créa une troisième œuvre totalement inédite et éphémère. Il existe d'après moi une tension chez Hesse, qui habite également ma forme ovoïde, qui est à la fois ouverture vers le haut et une structure posée sur son extrémité. C'est effectivement une structure qui délimite un intérieur et un extérieur. Mais, c'est avant tout pour moi une sculpture, sobre support d'une expression rupestre.

vi. Comment abordez-vous la temporalité future, sa forme ou même l'idée qu'un matériau puisse présenter son image parmi toutes les possibilités de représentation ?

En même temps qu'un céramiste utilise le feu et l'argile, les éléments les plus fondateurs de la terre en tant que planète, ces éléments existent eux-mêmes en des étoiles et des comètes. Le futur n'est donc pas entièrement une question de temporalité, mais également un échange de distances énormes entre des parties diverses de l'univers. Le futur est donc quelque chose de si lointain, et à la fois de si proche. En outre, le fait que les étoiles que nous voyons sont déjà mortes nous montre ce que nous approchons, en temps ou en espace, comme quelque chose qui n'est pas de ce fait garanti comme une destination fixée. Croyez-vous que vos céramiques, en ce sens, sont proches ou lointaines, fixées ou non-fixées ? Sont-elles des morceaux d'un événement déjà passé, dévoilant quand même une image mortelle et futuriste ?

T.D : Je travaille dans l'instant présent, car mon processus de création est sensible et d'un certain point de vue un chemin de fragilité, qui requiert une extrême vigilance. Même si j'ai un projet, qui prendra l'apparence concrète d'un objet, le trajet est toujours inédit. En terme de temporalité, les matériaux utilisés, principalement l'argile est comme je l'ai évoqué précédemment, issu de millions d'années de transformation. C'est pour moi déjà vertigineux et je souhaite ainsi avec la plus grande économie et sobriété dialoguer avec ce matériau et dans la mesure du possible m'informer à son contact et l'informer de mon intention en restant à son écoute. J'ai entrepris par ailleurs un processus de « déconditionnement » des formes concernant notamment l'héritage occidental et j'ai entrepris une recherche sur les formes que je qualifie d'essentielles, et dont l'apparition et le contact, la présence, permet d'appréhender une autre réalité. Dans ce sens, elles sont constituées d'éléments millénaires, qui s'actualisent dans une forme qui semble en même temps évidente et étrange, singulière.

vii. Your use of blood and red—often speckled or blotted—seems to be quite provocative, expressive as it seems to be both of the maternal leftover of birth and as a sign of menstruation—a non-birth. Is there a conscious reference to the paradox between the birth that succeeds through the sacrifice of blood and the birth that, never coming, bleeds away the preparatory flesh of a possible pregnancy? To this end, do you see the making of ceramics as involved in the difficulty of a birth, of the leftover and excessive material remains that do not become converted in the creative act (of giving birth)?

T.D : My exploration with red started with the search of a famous glaze, « copper red ». I have been exploring what is named « glazes of the tradition » by Daniel de Montmollin, a famous French ceramist, known for his research and method for the analysis of glazes. I studied mostly glazes made with iron like céladons and copper red. This copper red is extremely sensitive to the kiln atmosphere and can simply vanish and migrate. In my opinion, there is still no right expression to describe glaze, it's a colour-material with so many subtle variations in terms of texture and depth. In these red creations, I, of course, explore my relation to blood, intuitively. This red irradiates some presence, and I simply need it in our aseptized daily environment, like a reference to « the colour of natural things ». These "colour-materials" increase my life sensation, whereas industrial colour which are dominant in our mass consumption society, just put me down.

viii. Is there an element of sacrifice, or castration, such as is suggested in your 2019 ceramic piece named: *disque, émail rouge sacrificiel* ? Are these elements, effectively, cut out, as the evidence of some excess, in order for the objects to become whole? It is as though something has to be given up. At the same time, you seem to like to leave evidence that a birth has taken place. Are you giving birth? Is something in your 'démarche créative' giving birth?

T.D : Surely, my ceramics exploration has to do with giving birth in various ways. As I mentioned previously, I intuitively have a project and integrate accidents at various stages. I expect some to happen, when firing a piece with cracks, for example. And when the predictable accident appears, mostly while firing, it gives a new direction, new meaning, or new intensity to the initial piece. When I feel this piece can stand and appear to the public (without a name or with a name or title), I present it and the « viewer » can create its own interpretation of my composition. I tend to offer a space of interpretation.

ix. More irreverently, your ceramics seem sexualised, both functionally, through the objects themselves, conveying a sexualised ceramic with holes and traversable structures (e.g. meeting without mask. still (white) life in a violent world), and mytho-poetically, through references to oxblood and eggs. Are you conscious of giving birth to forms in your work? Is there, possibly, an element of the horrific in this? Are these forms not somewhat unnatural and monstrous, the product of a pure process of morphology and creation? Do you see your work as experimental—as, possibly, sexual— or as engaged in imagistic or poetic motifs?

T.D: As I mentioned previously, my process of individuation was already achieved through the experience of eutony<sup>2</sup> (a 4-year long training in the field of somatic education and body therapy). I have been exploring for years and still do, the world of sensations. It seems important for me to outline that there is a gradation between sensitivity, sensuality, sexuality. I feel some shapes convey some sensations. I'm exploring somehow how to convey an aesthetic experience through my ceramics sculpture with the most minimalistic detail, some comfortable and even relaxing sensations, as well as intriguing ones. Holes are for a white rabbit to disappear into them, so that you can follow it, and enter another dimension. I wish some shapes could be a support for your consciousness to connect with unknown sensations.

I can add to this, that I discovered how deep I was traumatised both by the exposure to the representations of the tortured Christ on the cross in Christian catholic churches on the one hand, and the exposure to some aspects of « contemporary art », on the other hand. As a young person, the exposure to these works has left me deeply depressed. It was a torture to be exposed to such non-sense and ugliness in the field of what should be spirituality and what should be art.

In this comprehension, my work with copper red is an allusion to this experience. It is also referring to historical Chinese ceramics. And it's a way to abolish the frontier between representation and abstraction.

<sup>2</sup> Eutony is a method and practice based on sensory and body awareness. It was created by Gerda Alexander (1908-1994) in Europe.

x. In Ridley Scott's more recent Alien films, the Frankensteinian quality of birth emerges through the scientific and genetic manipulation by which the eponymous alien is created. Is this not why the births in Alien involve a ripping through, or the creation of a new, albeit pure, point of exit through the human body? The birth is a pure event, for which there is no pre-existing biological structural facilitation. In Denis Villeneuve's *Arrival*, the visiting aliens' vessels are almost ceramic: massive, cylindrically ovular, floating ships with no apparent points of entry and exit. It is worth noting that your ceramics have very distinct, albeit ambiguous, entry points. In the film, the vessels seem very fragile, while the events that follow are one of translation, dialogue, and the deep exchange of non-linguistic communication. Do you see your ceramics as similar in form to these more alien forms, or do you feel that they are almost objects of ritual, of ceramic, perhaps nevertheless alien, prayer? Is there a clear definition of what a ceramic is that you feel you are trying to capture? Is your act of creation one of monstrous experimentation, or is it something entirely different?

T.D: I have the intuition that I have to create some vessels for rituals that have to be invented or rediscovered. This requested a work of decolonising myself, unlearning and building my own sensitivity. It's a constant practise to avoid ugliness and vulgarity in a consuming society, where what is consumed is, in the end, the consumer itself. Patanjali, the founder of yoga said: « the practice is the intensity of permanent vigilance ».

xi. The ceramicist Edmund de Waal often uses gold in lining to reseal fragmented objects. In more elaborate works, he uses gold as an entire layer secreted within the porcelain, sometimes gilding and layering organic objects—such as trees—beneath many layers, using fragments of poetry to inscribe secret messages between these layers of gold, organicity, and porcelain. One may imagine that these poetic messages will never, therefore, be read. Is there a similar sense in which you are hiding things in your work? Do you feel that you are layering different things in, meaningful or otherwise? Do you feel that there is room for words in your work? Is there already a need to make room for words in ceramic space?

T.D : I know Edmund de Waal's passion for porcelain. I did not see his work with kintsugi<sup>3</sup>. In response to the question of 'words' in my creations, there are various important processes. Once the creation is made, it takes some time to name it. And for example, my key work, my first ceramic gesture, did appear for the first time once it was named. I need to give a name to the piece before launching it into the world. Its name is « symbol ∞ », and it has various meanings in French. Another process, with including words, is that I like to join quotes to some creations, or make allusions in the title. It again opens to new dimensions and broadens the aesthetic experience. I could also mention, a person who, upon seeing my first bowl (« symbol ∞ ») named it: porcelaine haïku. In some ways, it's stimulating to think about « poèterie » (in french, a contraction of two words « poterie » and « poésie ») poetry ceramics. I see some creations, especially partially glazed, as ceramic poems.

<sup>3</sup> Kintsugi (金継ぎ, "golden joinery") is the Japanese art of repairing broken pottery with lacquer dusted or mixed with powdered gold or similar material, highlighting the cracks instead of disguising them.



xii. White porcelain projects an image of refinery and perfection. Your isolated marks of red, blue, and black pierce through this order—a mark of expressiveness within control. On the other hand, there are a few photographs on your Instagram that play with your pieces' relationship to nature. In my own view, these pieces are too 'perfect,' too clairvoyant to belong to nature—and yet there's something organic in them. They bring to mind a scene of encountering a fairy in the woods. Could you describe your pieces' relationship to the 'natural world,' and your own philosophy on the matter?

T.D: I'm again impressed that you exactly describe, as far as I understand English, what I exactly intended to achieve. For me there is a « pivot moment » when in the eyes of the viewer, appears this « coincidencia oppositarum », this "yet". It questions me about the impact of virtual world, and I wonder whether my initial intention is emphasized by the effect of seeing pictures of my ceramics (rather than seeing them in reality). In short, my own view of my ceramics. As for the relation to nature, I mention in a manifesto, that though they are man-made and do not copy or imitate nature, I wish my creations to « have the evidence of a stone or a butterfly wing ». When I think about my ceramics, I ask myself: "could they stand next to a white stone."

xiii. In addition, I am especially interested in the occasional black spots which appear in your most recent white porcelain vessels. They are simultaneously starlike and reflective, outward-looking and insular, expansive and absorbing. While I would ordinarily imagine white porcelain to act as a mirror—and a black spot to be a masking agent—your work makes me think in opposite terms. I'm reminded of how easy it is to 'lose oneself' in a perfectly even surface, such as white porcelain. If you feel inclined, could you speak about these 'black spots' in your work?

T.D : The title of this piece is « indigo constellation » and the glaze is, in fact, a dark blue with sparkling gold crystals. And you describe exactly my intention to create an extra dimension, maybe a fourth one, on a white surface, with a sense that it would be possible to discover a galaxy here. This was an intuition, and I made the experiment and offered the piece to fire. The result went beyond my expectations, and at the time I write this article, I'm waiting for three new pieces to be fired and see if I can replicate this event or not.

I can add, that as I mentioned, ceramics reunited all arts, and with using glaze, as a precious material, on the white matte porcelain surface, I feel I'm fully immersed in a global process, sculpting time and space, using a colour material on both internal and external surfaces.

©Arbor Press 2022

Arbor est un groupe de réflexion international formé en 2019 à l'Université d'Édimbourg, s'intéressant aux questions artistiques et philosophiques d'avant-garde.

Instagram : arborhub

©Textes et illustrations Thierry Damant

Thierry Damant  
la matière des songes  
contact : eolien@hotmail.com  
Instagram : la matière des songes

