

12/6

Paul Mathieu



"...L'intensité des rapports à soi, c'est-à-dire des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d'action, ... constitue, non pas un exercice de la solitude, mais une véritable pratique sociale."

Michel Foucault, Histoire de la Sexualité 3
"Le Souci de Soi", NRF, 1984

2691 Falk, Lorne PAUL MATHIEU: Le Souci De Soi 19 b&w, 13 Color. Canada: Walter Phillips Gallery,
1985. 8vo. Pictorial Wraps. Very Good+ French/English Text. 55pp.

\$36.00



Paul Mathieu

LE SOUCI DE SOI

Curator: Lorne Falk

The Walter Phillips Gallery

for the production, presentation
& exhibition of contemporary art

The exhibition and the catalogue were made possible with the generous assistance of The Canada Council and Michel Tetreault Art Contemporain, Montréal.



Paul Mathieu

LE SOUCI DE SOI

Walter Phillips Gallery, Banff
November 22 – November 27, 1985

**University of British Columbia
Fine Arts Gallery, Vancouver**
March 11 – May 3, 1986

**Michel Tetreault Art Contemporain,
Montréal**
January 14 – February 8, 1987

Credits

Design

Grauerholz & Delson

Typesetting

Photocomp rb

Printing

Imprimerie Plow & Watters

Published by

The Walter Phillips Gallery

The Banff Centre School of Fine Arts

Box 1020

Banff, Alberta, Canada T0L 0C0

©1985 by **The Walter Phillips Gallery**

All rights reserved in all countries.

No part of this catalogue may be translated or reproduced in part or in whole without the expressed permission of the artists and authors in question.

Edition of 1200

ISBN 0-920159-10-9

Printed in Canada

Paul Mathieu is represented in Montréal
by Michel Tetreault Art Contemporain,
4260 rue Saint-Denis, Montréal
Québec, Canada H2J 2K8. Tel. (514) 843-5487

Table of Contents

The Care for the Self	7
Lorne Falk	
Passés Composés au Présent	14
Marie Perrault	
Plates	20
Le Souci De Soi	41
Lorne Falk	
Pasts Present	47
Marie Perrault	
Biography	51
List of Works	54

Alberta Culture
Jean-Jacques Bernier (translation)
The Canada Council
Kathleen Jones, Banff
Les Manning, Banff
Marie Perrault, Montréal (text)
Mireille Perron, Montréal
Janice Seline (translation)
Ralph Temple, Banff
Michel Tetreault Art Contemporain, Montréal
Richard-Max Tremblay, Montréal (photography)

The title for this text is also the name of the exhibition, as well as the title of a particular piece in the exhibition and finally, at source, one of the chapter headings in *Histoire de la Sexualité 3* by the French author, Michel Foucault. This obvious demonstration of layering is an immediate, useful reference to the nature of Paul Mathieu's art, which is (also) stratified formally and conceptually in an undisguised, declarative manner. This strategy of stratification makes Mathieu's work at once alluring and obscure... and it is the nature of this attraction in aesthetic terms and this ambiguity of meaning that I want to discuss, because both qualities are dominant in the work. However, if stratification is the primary device for animating these qualities, it also serves another significant purpose and that is to delineate a provocative context for the work and its analysis.

This context does not reside somewhere outside in the social reality; it can be found in the work itself. It is clearly articulated, for example, in nine, small, wall sculptures that are informally referred to as the "Martyrdom Series". From their titles, like *Jean de Brébeuf* and *Gabriel Lalement*, it is evident that the subject matter of these sculptures is (about) French Canadian Catholic martyrs. However, while it does exist as a subject, this particular theme only performs a service function in another level of inquiry evident in the work. Each sculpture consists of a representational motif of modernist sculpture that is articulated

as a bulky, soft-edged, modified "X" with the requisite spatio-temporal hole in it. This sculpture motif is awkwardly (aesthetically) attached to a representational motif of a dinner plate, so that the latter now serves the function of pedestal for the sculpture motif, except that the whole work is mounted vertically on the wall so that the sculpture motif protrudes phallically into space. The design of the plate motif, with its heavy carving to emphasize surface, strongly resembles a large, formal, lace collar (circa Louis XIV) — so that a second reflection on this motif-motif juxtaposition might conjure up another familiar signal: the image of a head on a platter. But whatever the meaning we associate with these two motifs, they are finally both in the service of another (banal) purpose. They are a surface or canvas for painting a representation of the personality and fatal circumstances surrounding the life of a French Catholic martyr. And this painting is in turn so ambiguous that its only purpose seems to be to imbue the work with a personality different from the other eight identical forms in the series.

The context and space for interpretation that Mathieu's work provides us is like a hall of mirrors. As in the case of the "Martyrdom Series", the location of this space is between genres — a space where the genres themselves become one of the subjects of the work. It is therefore not useful to evaluate this work, let us say, only by the activities and values of popular culture, nor to judge them

The Care for the Self
by
Lorne Falk

solely by the standards of high culture.¹ The interpretive space is bracketed by these two cultural strata and the motifs and motivations of three genres — ceramics, painting and sculpture — are represented in the “space between”. They are the subjects for the hall of mirrors, where we see reflected social and aesthetical thoughts and the plurality of impulses that now pertain to all visual media. The generic specificity of this work is not the tradition of ceramics, nor of painting or sculpture... but instead, what we think imaginatively about these traditions collectively (now) in this cultural moment. Implicit in this contextual statement is a critique of the conviction with which history (these traditions) has been used or seen to be. One could state, for example, that the conviction that ceramics should continue to follow its craft tradition is debatable or that the conviction that sculpture could offer transcendental experience is in doubt.

In the “Martyrdom Series”, stratification is employed to create a context “between” that seeks a different set of rules and a different order of organisation for its own evaluation.² Genre specificity is sacrificed as an outside context and used as a subject of the work. Traditions are acknowledged and used, but they are given equivalence to — that is, no more value than — the other subjects of the work. The work mirrors and is mirrored by a context outside of traditional genres. This “other” context, because of its interiority (it is

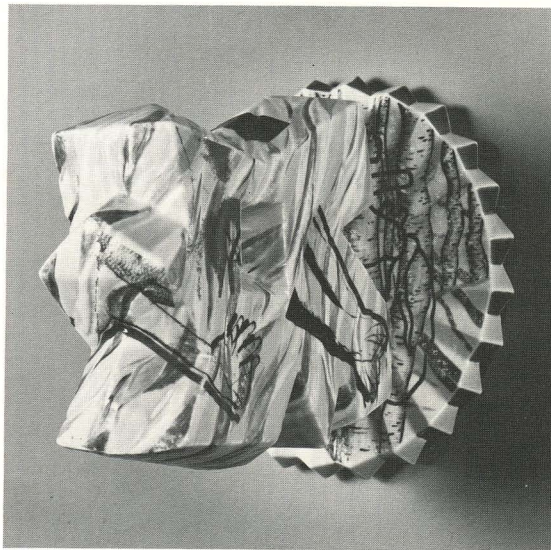
located as a subject), is practical in nature. Our experience of it is grounded in the natural environment of an event: the satiric juxtaposition of genres within the work. Stratification is the tool that permits this hall of mirrors to exist and what is so refreshing about its effect is that it establishes a critical context without opposition.

This same tool is the basis for the most provocative aesthetical quality in Mathieu’s work, which is its attractiveness. Formal applications of stratification are evident to some degree throughout Mathieu’s production, although it is most blatant (and therefore most successful perhaps) in the recent works generally known as the “Dishes”. By contrast, in an earlier series of plate forms, where overlapping images first appeared in Mathieu’s work, the aesthetical mood seems quieter and more reposed at the same time that these pieces seem to rely more on a general collage technique. In the “Dishes”, however, stratification acquires full value in the formal deployment of elements and this is when the nature of attraction begins to function as a dominant aesthetic. The decorative treatments, colouration, textures and lines have their own evocation, but they finally seem subordinate to and supportive of a sensuality in the work that is not specifically of their own making.

In *Le souci de soi* (1984), for example, stratification is evident as functional elements of a dinner setting that have been stacked to

effect a sculptured form. The novelty of this balancing act would be short-lived were it not for the replication of imagery that is dependent on this apparently random arrangement. A hand, a naked torso, a face... are formed and contained within the dishes because of the precision of their random stacking. But just as the dinnerware is rendered useless by its role in the sculpture's image, so these figurative elements — or at least the lines of their making — seem rendered ineffectual by their dispersion over the various strata. Because these markings never quite coalesce, they seem to have a secondary value in support of the stacking itself, as if the idea of stacking were the most important element in the work. Traditional formal elements are subverted by stratification so that they never actually physically come together. The dominance of the stacking is a provocation and a curiosity not unlike a maze: one knows without doubt there is a maze to be solved, but the pleasure and appreciation is often simply the recognition of the maze, not its solution or meaning. Or, like a mirage or a reflection in water, the "Dishes" have a strong physicality that is evasive and never resolved... they are intangibly real and this is the basis of their attractiveness.

The nature of this attraction, then, is not surprisingly another condition "between", which, like the contextual space, is not normative. In the "Dishes", a stratification of formal devices and figurative elements occurs to the

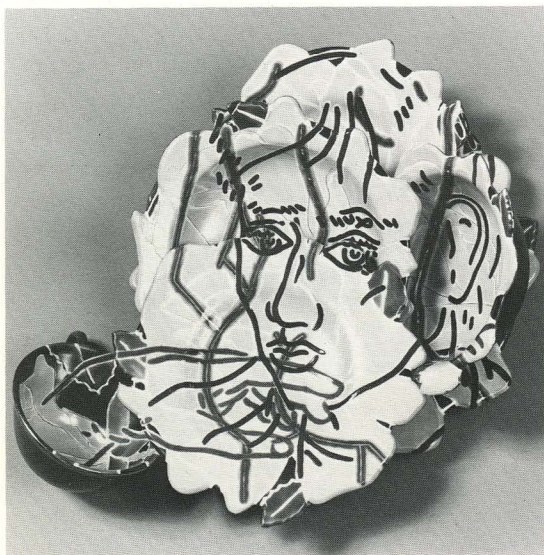


9

Jean de Brébeuf, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm

degree that their presences are individually negated. That is to say, their individualities are denied. "Seductive" is a word that is often used to describe the aesthetical quality of Mathieu's work and to the extent that the work is superficially fair and pleasing to the eye, it is alluring. However, the real seduction occurs **after** we have been pulled toward this work by its illusive, natural, aesthetical sense (the fair and the pleasing), when we discover it cannot be grasped because it is not permitted to resolve itself. By stratification, the formal and figurative elements have been involuntarily drawn together. Their attraction is not sympathetic, however, so they resist aesthetical resolution and we are left suspended between what has been offered and what cannot be realized.

The figurative elements that appear in the "Dishes" mimic this aesthetic determination: a complexity of images is assembled, or stacked one upon the other, but not permitted to integrate collectively or to retain their imagistic integrity individually. Unless we rivet ourselves to one specific viewpoint — a viewpoint that is awkward at best to maintain since it is directly overhead of the stacked dinnerware — none of the figurative elements maintain their images. The images are prone to dispersal. But as they fragment, they do not disfigure, because they are too graphic in character... they simply break down into decorative elements on the surfaces of dishes. To be mindful of these images, then,



10

Le souci de soi, 1984
porcelain
38 cm x 39 cm x 19 cm

requires us to reconstruct them mentally. The animation of the images in the "Dishes" is a process of constant negation through sculptural fragmentation by the work and mental reconstruction of these fragments by the viewer. The knowledge (idea) that there is a best point of view for these images — and therefore a way to avoid this deconstruct-reconstruct process — is somehow simply to know the incorrectness and futility of having a best viewpoint.

By contrast, in the "Port-Royal Series" (of bowls with plates), images are much less cluttered and the layering is less complex. The dominant figurative element is a photo-transfer, crucifixion image (also a self-portrait), which is difficult to read because it has been cut up and dispersed over the interior and exterior surfaces of the bowl and the surface of the plate. Here again, the image has to be reconstructed mentally to be potent, for example, on a narrative level. The dispersal of the image serves to imbue the work with a personality as much as it references any narrative possibility. In Mathieu's work, specific narratives are rarified; mostly there are narrative references that may lead to narrative sequences of our own making during the reconstruction process.

The differences between the images in the "Dishes" and the "Port-Royal Series" begin with the nature of their negation. In the "Port-Royal Series", the images are physically and permanently broken down and can only be

reconstructed mentally. In the "Dishes", the stacked dinnerware produces images from decorative fragments that are only fixed images if we view them from a specifically designated vantage point. In the "Dishes", reconstruction is possible by mental exercise or physical movement. The images in the "Port-Royal Series" are also more painterly, more evocative in mood and more pleasurable. The images in the "Dishes" are more graphic and architectonic and therefore more psychological and seductive in their disposition. These differences pertain to the meaning in Mathieu's work because they show a shift from work that is more autobiographical to work that has more social space for our participation.

The elements of figuration that Mathieu employs appear over and over again in his work: the hand and eye (of God), the rose (of ceramics), the torso (of male sexuality), the face (of the artist)... the images of folklore and religion in Québec culture, references to the landscape in Québec and references to painting, sculpture and ceramics (art media). All of these images are sensuous, suggestive or charged with meaning and they are all presented in a declarative manner — that is, there is no doubt about their iconic representation or allusion. What is also clear is that there are no specific statements when we are considering matters like faith, sexuality or cultural identity. Mathieu's imagery tells us precisely what interests him and what preoc-

copies his mind, but he is generous to provide room for our own reflection on these matters.

Meaning is located in a functional reality, not in a transcendental realm. This is evident from Mathieu's insistence on using dishes as the basis for his aesthetical and conceptual considerations. All of the images point to the individual and usually to the artist — Mathieu uses himself as the object of knowledge and the province of action.³ But there is never a sense of overstatement, of these works being autobiographical or egocentric, because the images are rarely permitted to be so specific in meaning. The meaning that does emerge, then, speaks of the relationship between the individual and the larger culture of his/her environment. In this case, it is Mathieu's roots in Québec and the cultural imperative that was felt so strongly and so politically in his youth that provide the basis for his strong, declarative intent. The undisguised manner with which he presents the individual as part of a cultural mosaic is also evidence of his continuing participation in the definition of Québécois culture. This is a charged and powerful declaration. Yet this meaning is kept ambiguous enough so that we can participate in the experience of it, if we are not Québécois. At very least, we can appreciate the nature of the shift away from the individual as unique towards the idea of the individual as a participant in the social order.

12 It is evident, too, that this participation does not

negate the individual's own reality, desires and concerns. Personal and social orders are sympathetic finally, because they have a natural relationship to the same influences.

This work is not ceramic, nor is it sculpture or painting; it is work about all three media. The stratification that is the primary device in provoking this ambiguity of genre, also liberates the content of the work. The social and religious icons, all of the images and ideas, are freed from genre specificity and allowed to function differently. This is possibly what Foucault was getting at when he wrote that the communication with the Self is not an exercise in solitude but a true social practice.⁴

The aesthetical and conceptual qualities in Mathieu's work are curious and provocative. They compel a response. They do not have particularly good form, for example, if we are insistent on judging them with the traditional standards of ceramics or sculpture. The presentation is sometimes awkward, sometimes satiric, sometimes blatant, but it is rarely nostalgic or condescending to the canons of good taste. They seem unpresentable because they insist on seeking their own definition... their own identity... their recognition within a context rather than a statement. There is a powerful feeling of an event taking place.



Les aveux de la chair, 1984
porcelain
42 cm x 38 cm x 18 cm

References

1. The idea that traditional genres (and their categories for interpretation and evaluation) no longer apply to all media has strong currency throughout cultural production at this moment. This notion not only has ramifications for these traditional genres, it also signals the changing attitudes towards media previously accorded lesser cultural value. This idea is given lucid consideration in *The Technological Imagination*, by Teresa de Lauretis in her introduction to the section, *Science Fictions*, and by Samuel R. Delany in his essay, "Generic Protocols: Science Fiction and Mundane". (University of Wisconsin & Coda Press, 1980)
2. This same idea (Reference #1) is also discussed from a different perspective by Jean-François Lyotard in the text, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Especially, see – p. 81 (University of Minnesota Press, 1984)
3. Translation by the author — taken from the quotation by Michel Foucault that appears at the beginning of the catalogue.
4. Ibid.

Au premier coup d'oeil, la production céramique récente de Paul Mathieu frappe par l'usage itératif de motifs, d'images et de manières généralement attribuables à des traditions artistiques diverses comme la sculpture, le dessin et la peinture. La présentation au mur des pièces de 1982, proches parentes du bas relief ou de la peinture et du dessin, témoigne déjà de la présence de cette préoccupation formelle qui par la suite deviendra caractéristique du travail de l'artiste. Dans la série Port-Royal, l'emploi de références faites aux autres médiums se fait sentir plus fortement; chaque oeuvre constituée d'un bol et d'une assiette évoque des scènes de crucifixion peintes. L'image de départ, en fait un autoportrait photographique, est choisie pour sa familiarité et son potentiel expressif, elle est ensuite fragmentée et reportée sur les pièces de céramique. L'artiste ajoute à cette référence en sourdine à la peinture un abondant travail de biseautage et de découpe des extrémités et du fond du bol, qui n'est pas sans rappeler les expérimentations du début du siècle en sculpture moderne.

Jumelé à cet intérêt pour des traditions artistiques diverses, Paul Mathieu a aussi recours à des éléments puisés dans l'histoire plus spécifique de la céramique. Il utilise à bon escient la conscience aiguë qu'il possède de son matériau et du rôle culturel qui lui fut traditionnellement attribué à travers des époques et des temps différents. Ses travaux les plus récents sont largement tributaires de

ces allusions faites au monde de la céramique. Chaque oeuvre consiste en un ensemble de six pièces de vaisselle de porcelaine légèrement agrandies; les plats, les assiettes et le saladier sont ensuite empilés sans ordre apparent. Dans certaines assiettes le motif de rose, une réminiscence de la vaisselle anglaise du siècle dernier, occupe toute la surface du plat. Sur chacun des morceaux de cet étrange couvert, des images d'apparence dessinée ou peinte se poursuivent d'assiettes en assiettes et ainsi nous donnent l'ensemble à voir ordonné selon un seul point de vue. La présentation à l'horizontale de ces céramiques peintes déposées sur un socle à la galerie ou au musée bascule notre point de vue «normal» sur la peinture pour nous les montrer davantage en analogie avec la sculpture.

Dans le contexte actuel, l'enjeu paraît double pour la céramique d'expression; dans un rapport complexe au présent la pratique tente de se rattacher à sa propre histoire et simultanément de s'affirmer de plein droit comme équivalent aux autres médias artistiques. Paul Mathieu conscient de son existence dans un système de configurations visuelles bien connues d'un certain public amateur d'art, sélectionne des éléments de cette réalité culturelle, les isole de leur contexte originel et les juxtapose à d'autres éléments sans souci apparent de cohérence. Il cherche ainsi à faire coïncider autant que possible les formes, les fonctions et le caractère décoratif caractéristiques de son maté-

riau avec un certain vocabulaire de motifs, d'images et de manières largement diffusés, connus et aisément identifiables, n'appartenant pas exclusivement à la tradition céramique. Cette démarche dans le jeu de références qu'elle crée, est-elle représentative d'une nouvelle attitude marquant un certain affranchissement de la pratique par rapport à sa tradition et reflétant une certaine intégration au lieu culturel en général? Ou est-elle la trace d'une pratique qui tente de trouver une légitimité se fondant sur sa propre histoire et sur un recours à des traditions artistiques bénéficiant d'un statut «d'arts majeurs»? Par ce va-et-vient l'artiste tente-t-il de profiter d'un crédit accordé à des traditions établies de longue date ou manifeste-t-il une conception différente de son rapport au passé et au lieu artistique en général?

Avantagé par la profusion d'images reproduites dans les revues d'art et les catalogues d'exposition, l'artiste libéré des contraintes de l'évolution d'une certaine tradition profite de tous les éléments d'une contemporanéité changeante. Conséquemment il fait intervenir en coïncidence des signes personnels liés à son histoire individuelle et des images publiques liées à l'histoire de la céramique et celle plus générale de l'art et de la culture. Cependant la relation avec les oeuvres du passé manifeste dans le travail de Paul Mathieu s'inscrit à l'intérieur d'une dynamique différente de celle qui lie deux oeuvres dans le processus citationnel. Les motifs originels

retenus ne sont pas importés tels quels et «représentés» par une seconde apparition. Le travail d'une subjectivité individuelle profitant d'un contexte culturel extrêmement stratifié les modifie et les réinterprète pour ensuite les accoler à d'autres images «appropriées/transformées» de façon similaire. Du même coup l'identification claire de leur provenance paraît être une tentative vouée à l'échec. Le repérage des références faites explicitement, littéralement ou textuellement à un certain réservoir de formes s'avère une tâche ardue, voire impossible. Pour chaque motif, le travail de l'artiste court-circuite les références trop précises qui leur étaient jadis attribuées, les neutralise et leur impose dans une nouvelle apparition, une ouverture aux multiples connotations que leur confère le contexte culturel actuel extrêmement complexe et dense. Chaque élément constitutif importé dans l'oeuvre est pris superficiellement comme une configuration visuelle, comme un certain agencement de lignes et de formes. C'est ainsi que les formes d'assiette, de bol, de tasse et de soucoupe caractéristiques des travaux les plus récents, jadis reliées en partie à une fonction précise, deviennent dans l'utilisation qu'en fait l'artiste des simples motifs et des artifices de composition.

Les images grâce à leur «petit air de déjà vu» arrivent à figurer par ricochet, dans une analogie vague, différents modes de représentation, d'autres moyens d'expression et des contenus aussi multiples que divers.

Par exemple dans la série Port-Royal, l'autoportrait photographique visible sur les bols et les assiettes suscite par sa ressemblance à d'autres images à peine identifiables, un enchaînement de renvois et de rappels. Les fragments de ce portrait «dé-particularisé» évoquent différentes scènes de crucifixion peintes et de multiples représentations picturales du nu masculin. S'appuyant sur la ténacité d'habitudes visuelles, ces références discrètes à la peinture suffisent à rappeler par quelques éléments un espace pictural virtuel chevauchant l'espace tangible défini par les limites du bol de porcelaine. Jumelées au travail de biseautage et de découpe des extrémités du bol, elles complexifient ainsi la perception claire de l'objet. De plus le corps du modèle languissant et souffreteux représenté la tête renversée vers l'arrière et la charge émotive lourde de l'iconographie de la scène de crucifixion ajoutent un certain drame et une certaine ambiguïté au motif. Ainsi Paul Mathieu use et abuse de notre (son) expérience de configurations visuelles abondamment diffusées par toute la littérature d'art. Il manipule une foule de motifs riches de la potentialité expressive que leur confère une sensibilité «intertextuelle» exacerbée dans le contexte actuel.

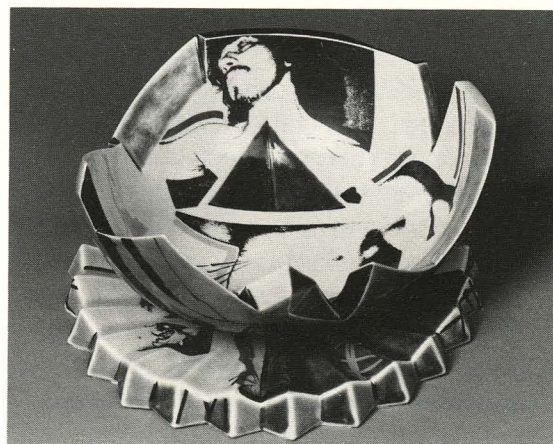
Cette profusion de «citations» équivoques dépouillées de leurs significations originales et rendues volontairement ambiguës, fournit au spectateur l'occasion de mises en rapport imprévues. Piégés, nous sommes

conduits dans le dédale d'un labyrinthe guidés par notre oeil et notre expérience nourrie d'une abondante documentation visuelle et littéraire. Les oeuvres tantôt séduisantes, tantôt obscures sollicitent notre énergie interprétative, captent notre regard et nous bousculent dans un aller-retour entre diverses interprétations possibles. Le rapprochement des images dans une rencontre imprévue insinue un sens nouveau à l'oeuvre que leur mépris les unes pour les autres fait malignement couper court. Les indices visuels apparaissent constamment insuffisants ou en trop grand nombre. Les motifs «cités» comme carrefours visuels aménagent et complexifient le réseau des renvois et des appels, par conséquent ils circularisent la visibilité et la lisibilité de l'oeuvre. Chacun de ces éléments compositionnels juxtaposés de la sorte dans les oeuvres est immédiatement identifiable et c'est précisément cette évidence trompeuse qui le rend si énigmatique. Incapables de les reconstituer dans une poétique cohérente nous sommes sommés de choisir arbitrairement afin de débrouiller le réseau des superpositions de signification. Aucune interprétation n'épuise le sens de l'oeuvre car celle-ci perplexe ne condense pas de façon évidente une signification globale et forte qui résiderait dans son caractère intentionnel ou dans son adéquation à un moment historique exceptionnel. Le regard du spectateur qui tente d'y «voir clair» se heurte à la simple «co-apparition» dans un même objet d'éléments

hétéroclites réunis selon des motivations purement personnelles. Les oeuvres instaurent donc une cohérence de fait, qui réside uniquement dans la coexistence de leurs composants visuels.

Au-delà d'un décryptage sémantique des différentes mises en relation, c'est davantage l'effet de l'émergence de cette «intertextualité» lorsque comme spectateurs nous y sommes confrontés qui est à analyser. Cette réunion grinçante de divers modes de représentation laisse ceux-ci accolés comme des fragments autonomes et de la sorte permet à chacun d'exhiber tour à tour ses «effets» comme lieux convoquant le spectateur. Ainsi réunis, les éléments de composition affirment et dénoncent dans leurs rapports réciproques leur autorité comme images. Ils révèlent par la dislocation des impressions qu'ils engendrent leur côté déclamatoire et la mise en place artificielle d'un lieu fictif offert au regard. Dans ce jeu de confrontation de médiums, la céramique plus que toute autre affiche les caractéristiques particulières de son matériau. Entre une certaine analogie et une certaine différence avec la peinture figurée dans ses effets, le spectateur découvre la surface brillante et colorée des objets de porcelaine. Dans une mise en situation similaire avec la sculpture, il ne peut que constater le déploiement dans l'espace caractéristique des objets placés sous ses yeux.

Par la reprise de motifs du passé utilisés comme matériaux, Paul Mathieu crée un



Angélique Arnauld, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm

champ de fascination et d'indétermination qui établit et maintient dans une structure vide une communication constante avec le spectateur dans la mobilité de son regard. Dès lors celui-ci se heurte à la simple apparition de configurations visuelles au sein d'une même oeuvre dont la justification est inexplicable hors du processus dynamique de vision liant le producteur et le destinataire. Les oeuvres abolissent toute référence au réel potentiellement présente dans les images «peintes» ou «dessinées» et court-circuitent le caractère utilitaire des pièces de vaisselle de porcelaine. «Obscènes» elles ne représentent rien et correspondent à un état d'exhibition pur et simple donné à voir comme tel. L'objet d'art apparaît désormais comme une combinaison d'éléments hétéroclites familiers choisis dans le répertoire de l'histoire de la culture justement parce que, facilement identifiables, ils accrochent notre regard. Les objets construits ainsi agissent et s'énoncent comme «capte-regard», comme objets de séduction... Comme tels ils deviennent un objet impénétrable chargé d'animer l'oeil et de maintenir la communication avec le spectateur.

Les céramiques de Paul Mathieu apparaissent donc comme une combinaison momentanée et spécifique d'éléments visuels pouvant virtuellement évoluer dans tous les sens. La pratique artistique semble le résultat d'une force mue par le désir de peindre du créateur et capable de rendre momentanément stable la précarité de l'oeuvre d'art sans

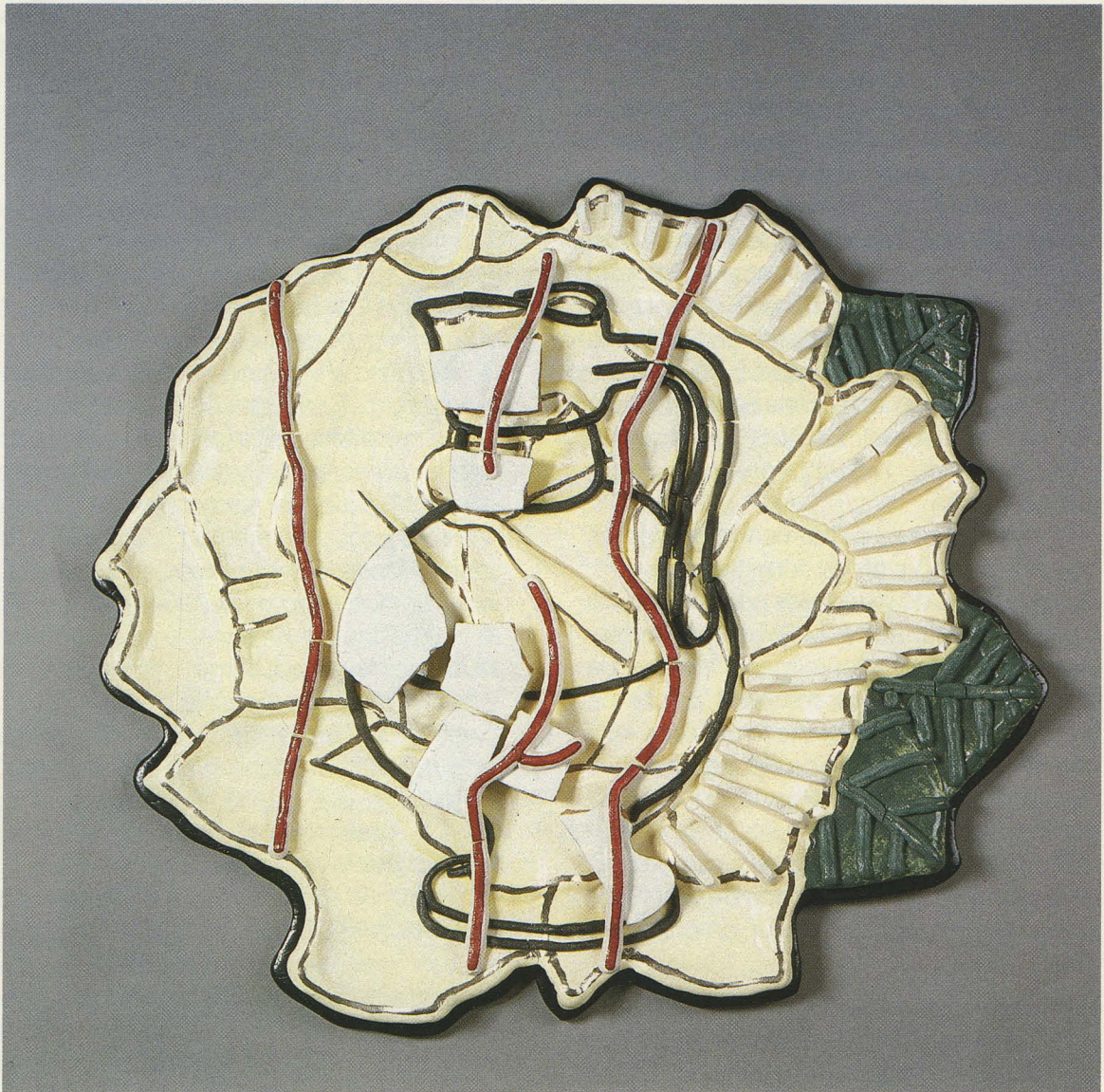
la transformer en fixation symbolique. Elle est ainsi l'indice d'un geste toujours à réitérer, la trace d'un instant d'un processus dynamique intimement lié au désir de «donner à voir», de «séduire» de son créateur. Au terme de cette analyse, l'objet d'art est donc perçu comme la manifestation d'un désir qui ne se laisse homologuer que partiellement et inadéquatement dans une image passagère et non dans sa motivation profonde. C'est à cette impénétrabilité inévitable au fondement du processus de création et de transmission de toute oeuvre que les céramiques de Paul Mathieu nous confrontent.

En guise de mise en garde...

Utilisant le passé comme matériau sans nostalgie, ironie, parodie ou violence les travaux récents de Paul Mathieu attirent subtilement l'attention sur ce qui les encadre, sur les conditions qui leur pré-existent et qui fondent le système de leur réception et de leur transmission. Ils pointent les conditions qui règlent la pratique et définissent celle-ci comme un rendez-vous qui fait sens et dont le sens réside dans une confrontation de ses éléments constitutifs. Les objets sont donc ici à voir comme objets "DARDS" (1), comme analyseurs de l'instant présent de la représentation.

Ainsi les oeuvres pointent le processus de leur création et de leur transmission. Comme objets de vision elles nous offrent une multitude d'avenues et celles-ci indéfinissables clairement nous fournissent l'occasion de louvoyer où bon nous semble. L'unicité de l'oeuvre, son sens profond est maintenu inintelligible, noyé dans une opulence de signes et d'indices. La simple description apparaît dorénavant une oblitération suspecte et s'affiche comme une découpe où s'insinue déjà en filigrane un second espace de fiction soit celui du regardeur, du lecteur, du critique...

1. Une expression empruntée à Thierry De Duve, tirée de son article «À propos du readymade», *Parachute*, no 7, p. 19.

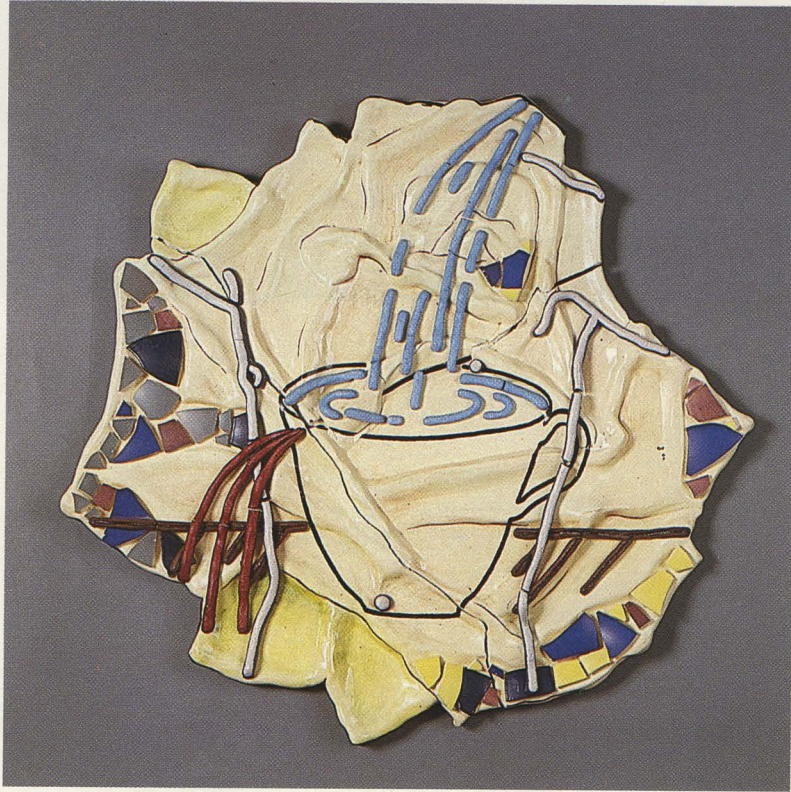


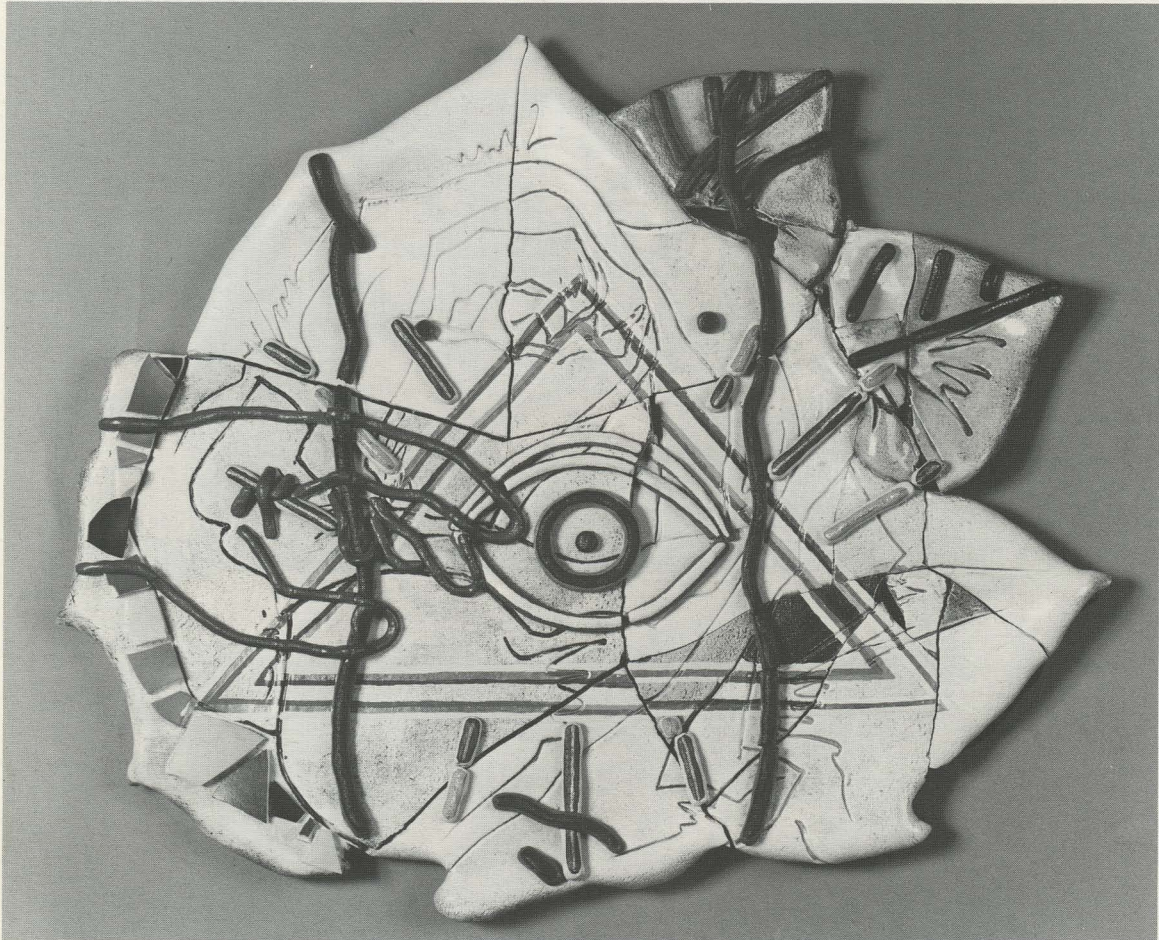
20

For Mr. Lord, Who Doesn't Care, Even, 1976-82
earthenware and stoneware
57 cm x 50 cm x 5 cm

In Support of Meta-Craft, 1976-82
earthenware, stoneware and porcelain
55 cm x 45 cm x 6 cm

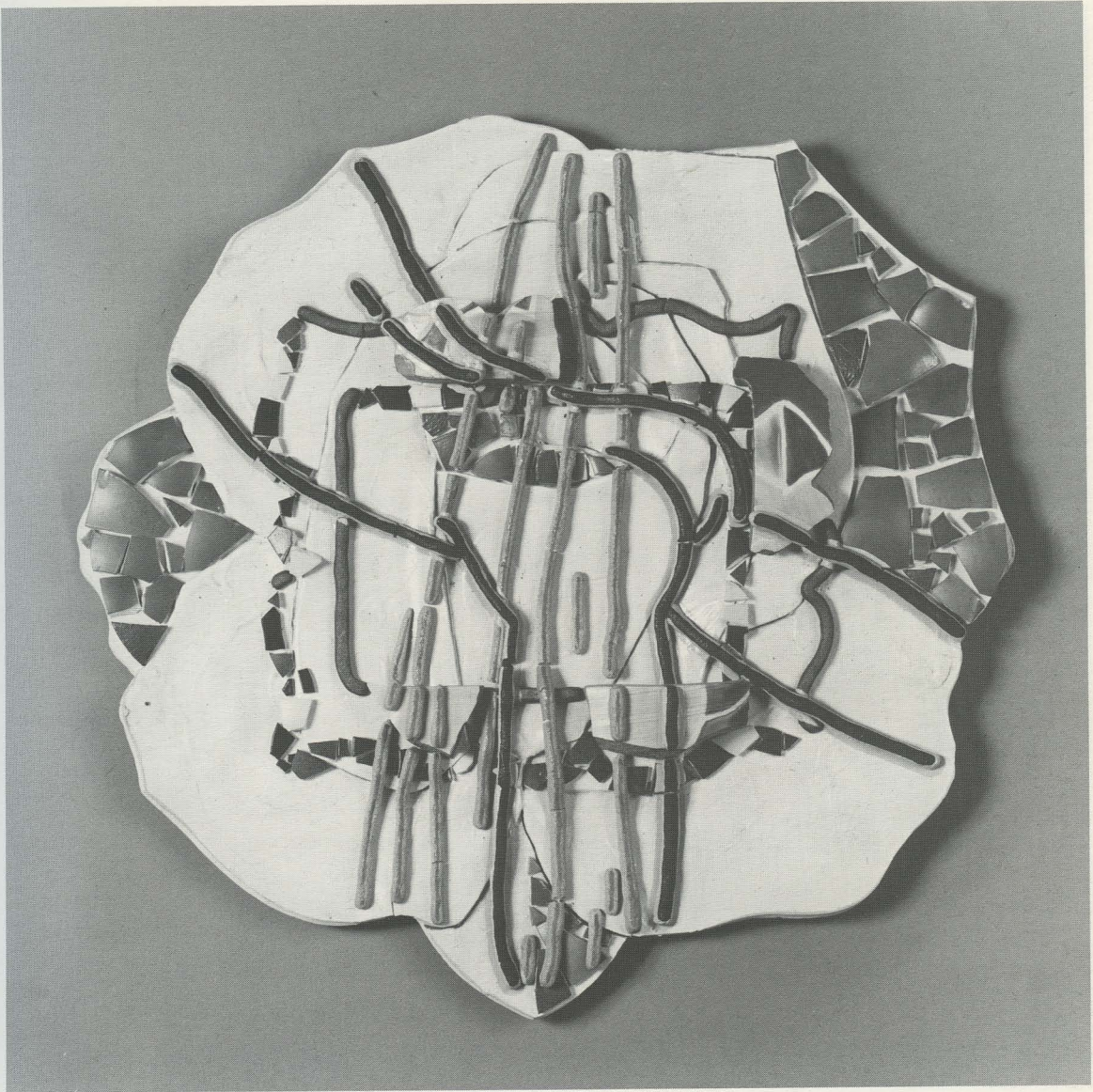
Fulfillment, 1976-82
earthenware and porcelain
55 cm x 52 cm x 5 cm





22

Reaching, 1976-82
earthenware
55 cm x 45 cm x 4 cm



23

Void/Avoid, 1976-82
earthenware, stoneware and porcelain
54 cm x 52 cm x 8 cm



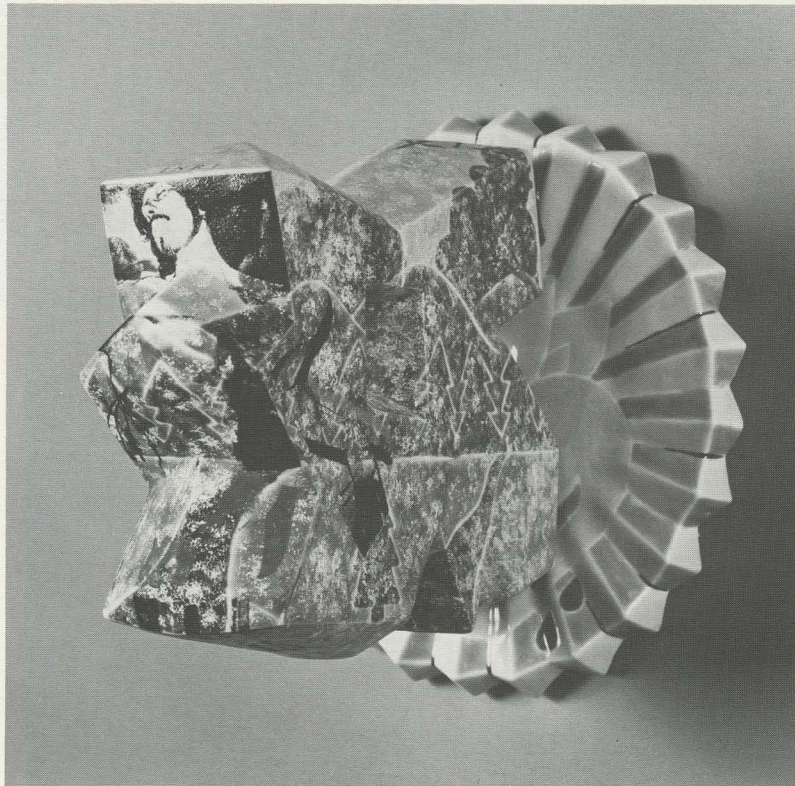
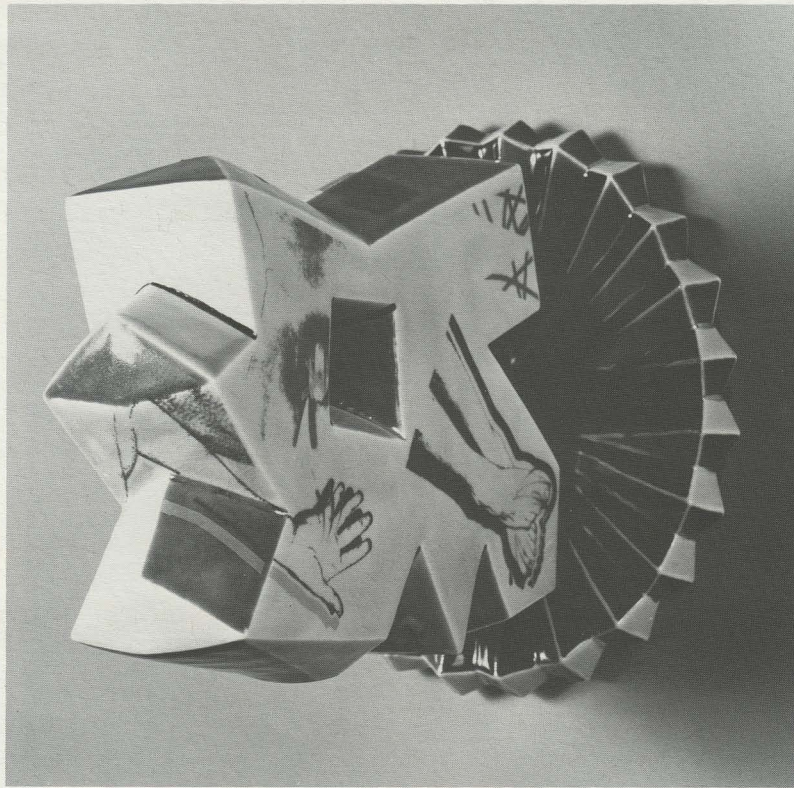
24

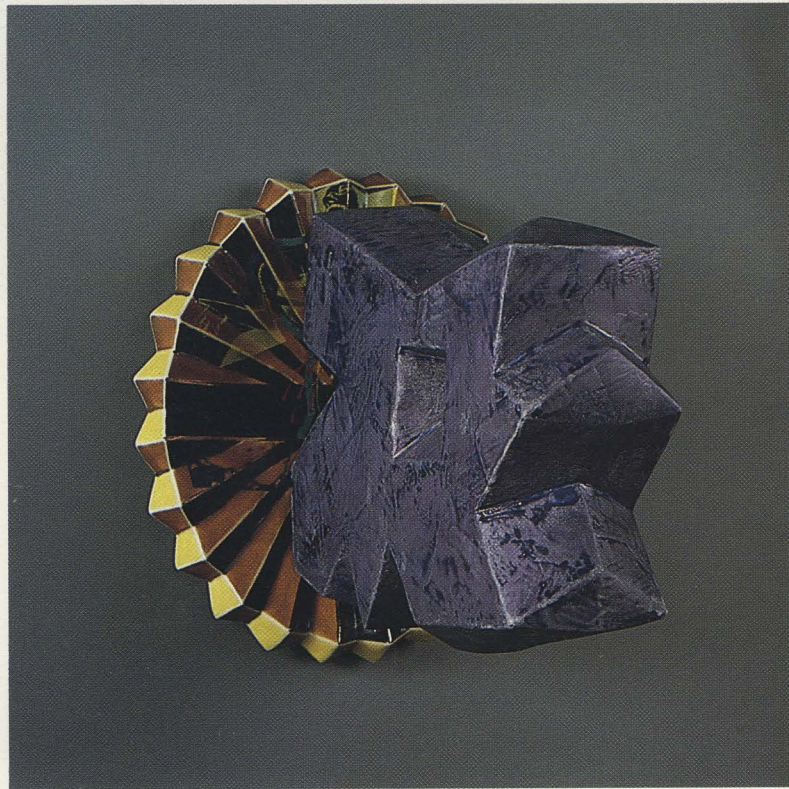
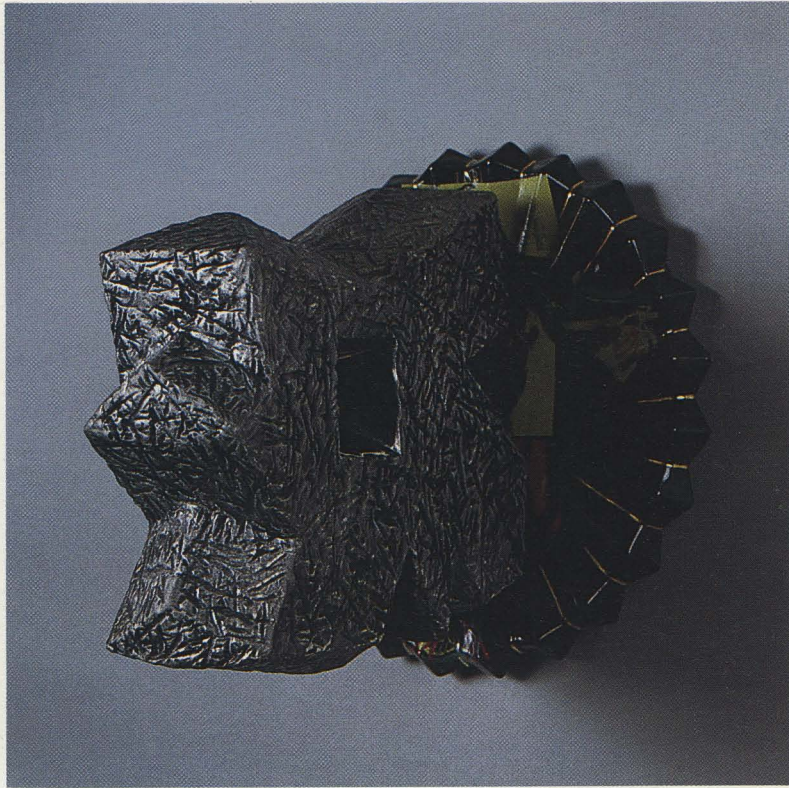
Jean de Brébeuf, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm



25

Antoine Daniel, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm





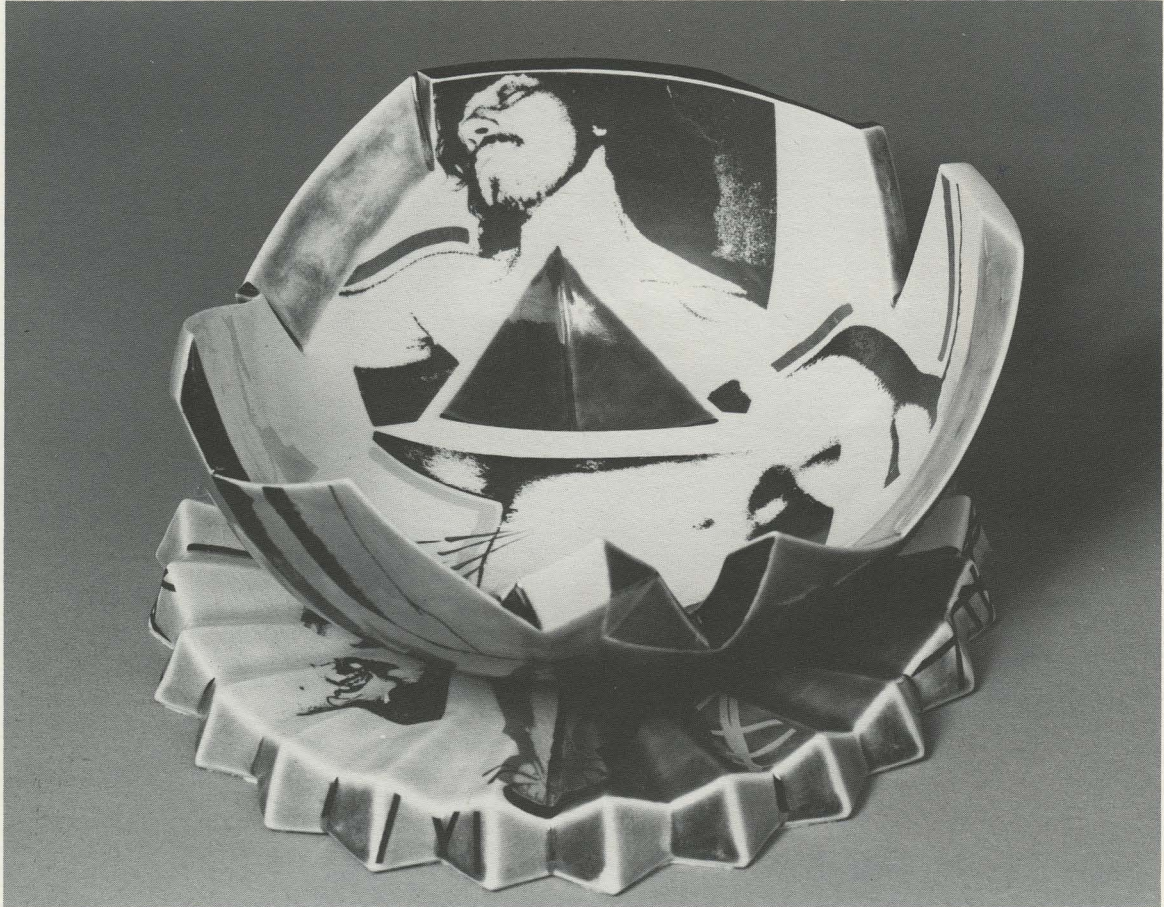


29

Isaac Jogues, 1983
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm

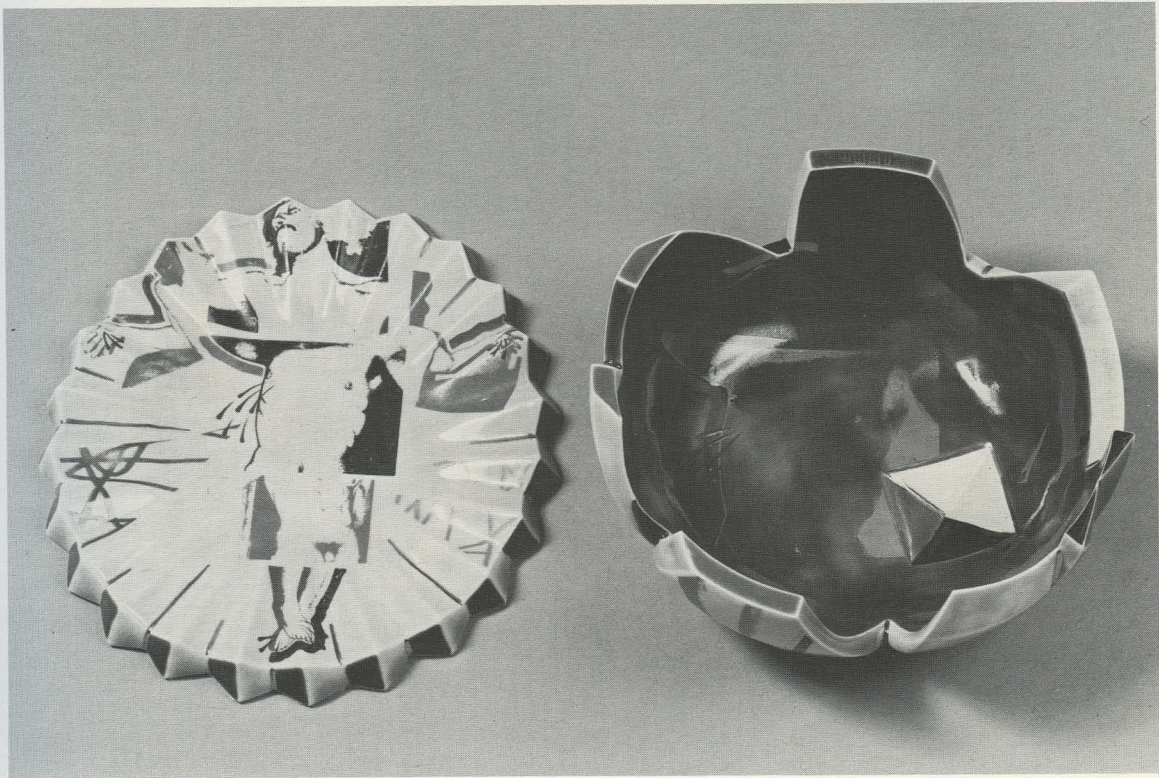
Noël Chabanel, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm

Kateri Tekakwitha, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm



30

Angélique Arnauld, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm



31

Antoine le maître, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm



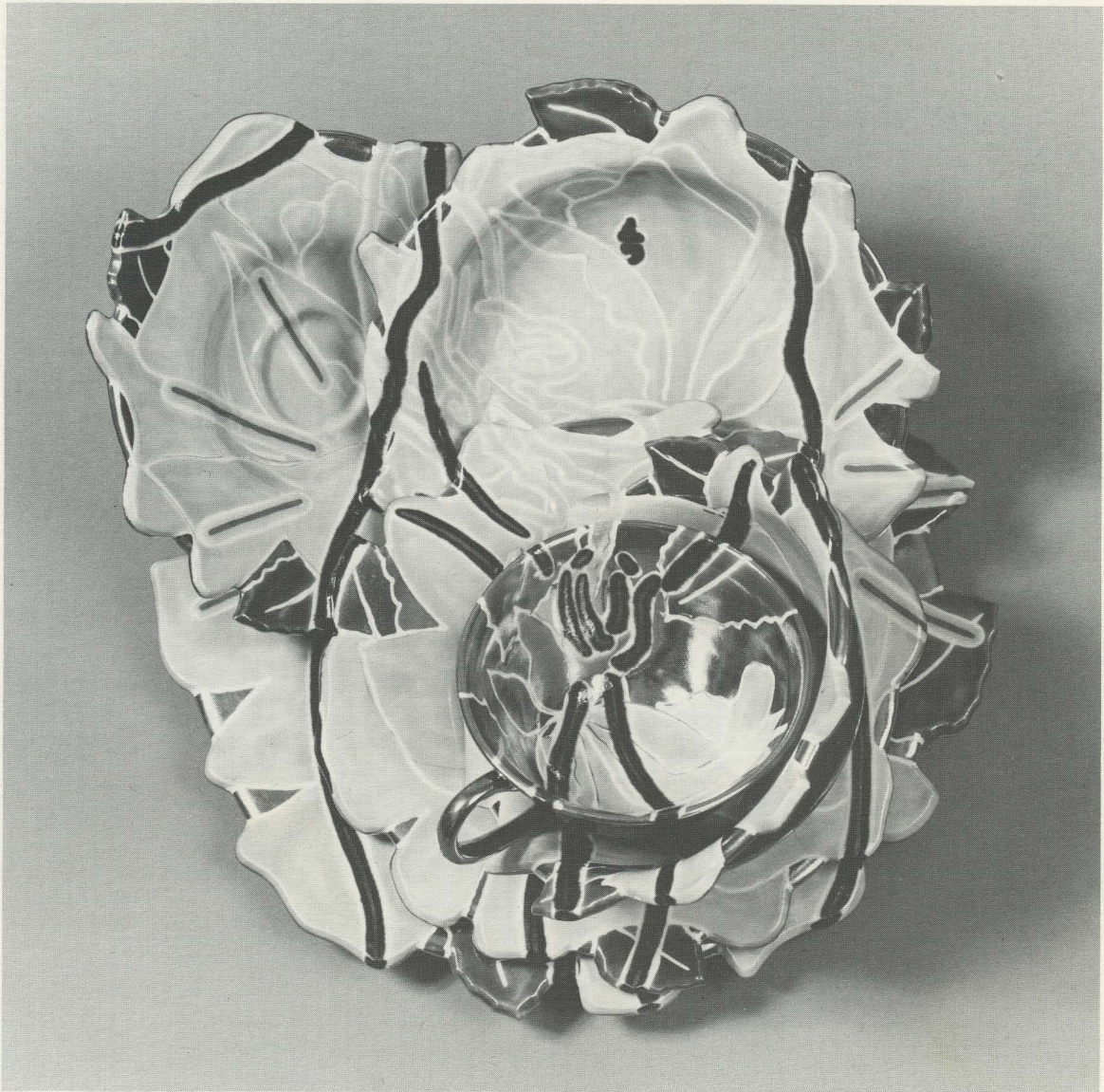
33

Vaisselle, 1984
porcelain
31 cm x 34 cm x 17 cm



34

Vaisselle, 1984
porcelain
30 cm x 30 cm x 14 cm



35

Incarnation, 1984
porcelain
35 cm x 35 cm x 15 cm

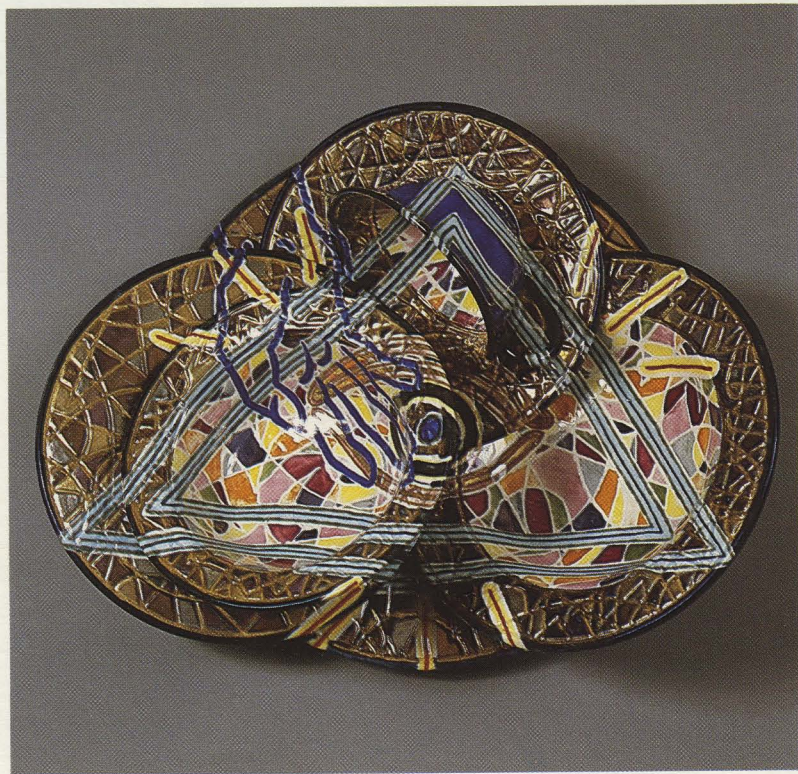


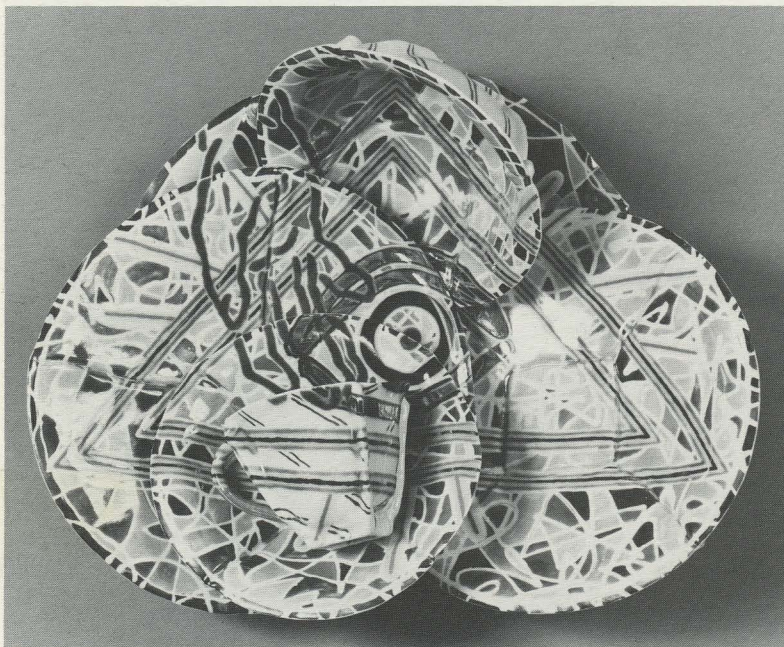
36

Les aveux de la chair, 1984
porcelain
42 cm x 38 cm x 18 cm

Vaisselle, 1984
porcelain
32 cm x 31 cm x 13 cm

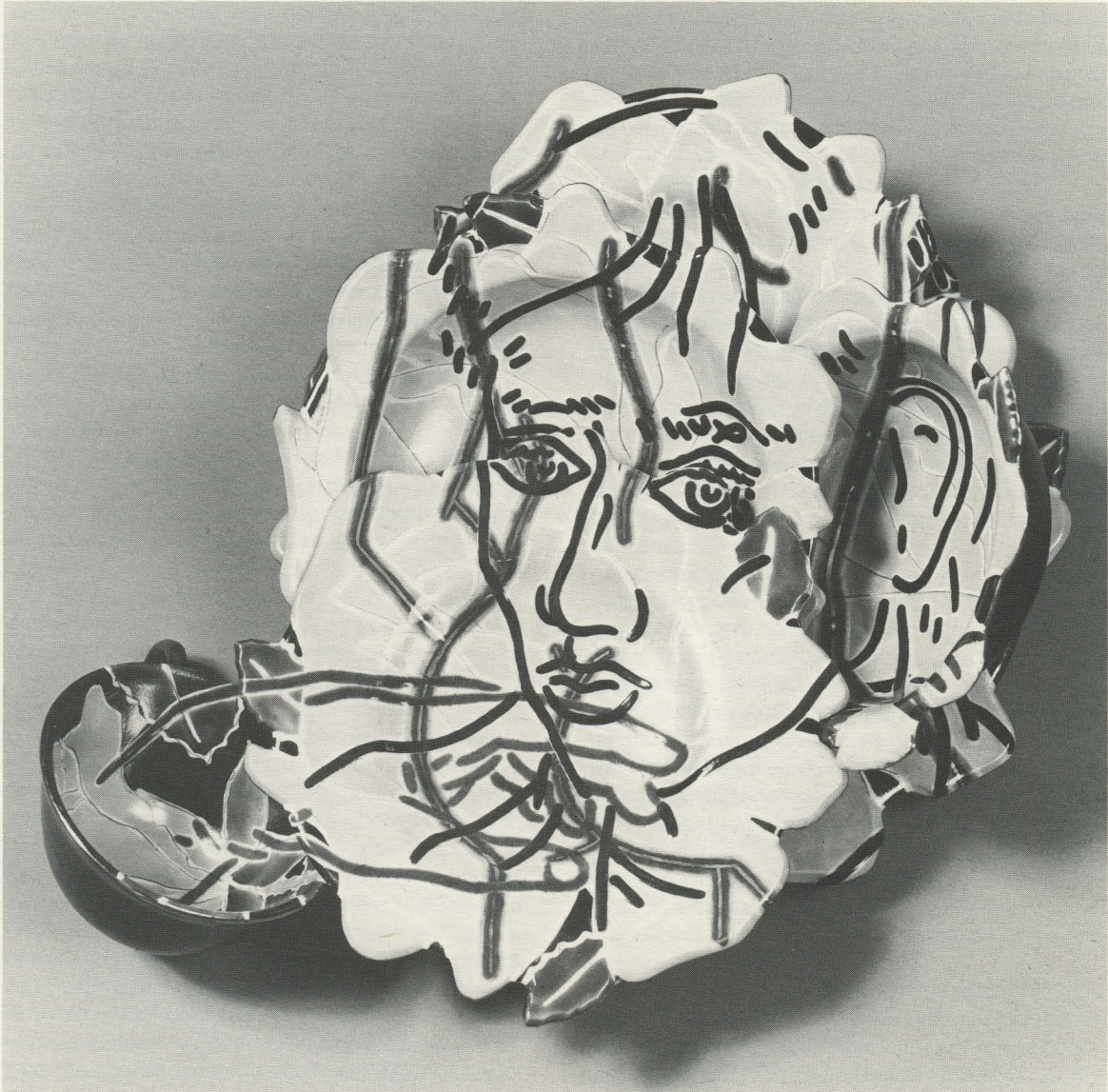
La volonté de savoir, 1984
porcelain
46 cm x 34 cm x 18 cm





38

Vaisselle, 1984
porcelain
37 cm x 30 cm x 16 cm



39

Le souci de soi, 1984
porcelain
38 cm x 39 cm x 19 cm

Le titre de ce texte est aussi celui de l'exposition, ainsi que celui d'une des oeuvres de cette exposition, et c'est finalement le titre d'un des chapitres de l'*Histoire de la sexualité 3* de Michel Foucault. C'est là un exemple clair et révélateur de la façon dont Paul Mathieu fait usage de différents niveaux dans son travail, qui offre (en plus) une stratification évidente sur le plan formel et conceptuel. Cette stratégie de la stratification rend le travail de Mathieu à la fois séduisant et obscur... et c'est de la nature de cette attraction (au niveau esthétique) et de cette ambiguïté du sens dont je veux parler ici, ces qualités étant prédominantes dans l'oeuvre. Si la stratification est la cause première, la condition de la mise en jeu de ces qualités, elle sert cependant aussi un autre but qui est de déterminer pour l'oeuvre et pour son analyse un contexte stimulant.

Ce contexte ne se situe pas ailleurs, dans une réalité sociale; il prend sa source dans l'oeuvre même. Il est par exemple clairement articulé dans les neuf petites sculptures murales surnommées «La série des Martyrs». On peut aisément déduire à partir de titres comme *Jean de Brébeuf*, ou encore *Gabriel Lalemant*, que le sujet des sculptures est (à propos de) les Saints Martyrs Canadiens. Bien qu'il serve de sujet à l'oeuvre, ce thème est toutefois relégué à l'arrière-plan lorsque nous poussons l'analyse plus avant. Chaque sculpture comporte un motif propre à la sculpture moderniste, soit un X massif aux arêtes arrondies, comportant même l'ouverture figurant le vide spatio-temporel d'usage. Ce motif sculptural est curieusement (esthétiquement parlant) fixé à une assiette stylisée qui lui sert de piédestal, à cette exception près que l'oeuvre étant accrochée au mur, l'X paraît en jaillir de manière phallique. La décoration de l'assiette, avec ses reliefs profonds mettant en valeur la surface, rappelle fortement les grands cols de dentelle en vogue à l'époque de Louis XIV, ainsi la juxtaposition d'un motif sur un autre peut évoquer une autre image familière : celle d'une tête sur un plateau. Mais quelle que soit la signification que nous puissions accoler à ces deux motifs, il reste qu'ils sont au

service d'une autre fonction (plus prosaïque). Ils sont une surface ou une toile permettant de représenter la personnalité, la vie et le destin d'un martyr catholique. Et la représentation qui en est faite est si ambiguë que sa seule raison d'être semble de doter l'une des oeuvres d'une identité propre à la distinguer des huit autres assemblages composant la série.

Le contexte et l'espace d'interprétation que l'oeuvre de Mathieu nous fournit tient de la galerie de miroirs. À l'exemple du cas de «La série des Martyrs», cet espace se trouve entre les genres – c'est un espace où les genres eux-mêmes deviennent l'un des sujets de l'oeuvre. Il est par conséquent peu utile d'évaluer ce travail selon, par exemple, uniquement en rapport avec les valeurs ou les manifestations de la culture populaire ou selon des critères élitistes¹. L'espace d'interprétation se situe entre les bornes que constituent ces deux niveaux culturels, et les motifs et visées de trois disciplines – la céramique, la peinture et la sculpture – se matérialisent à l'intérieur de cette 'marge'. Voilà les sujets soumis à la galerie de miroirs, et nous y voyons réfléchis les préoccupations sociales et esthétiques comme la multiplicité de propositions qui caractérise aujourd'hui les arts visuels. La spécificité générique de ces oeuvres n'est ni la tradition céramique, ni celle de la sculpture ou de la peinture... mais plutôt ce que nous pouvons (maintenant) imaginer globalement de ces traditions à ce moment de l'histoire culturelle. Ce qui est implicite dans cette affirmation contextuelle, c'est une critique de l'assurance avec laquelle l'histoire (les traditions) a été utilisée, ou semble l'avoir été. On pourrait dire pour illustrer ceci que la croyance que la céramique devrait conserver sa tradition artisanale ou la croyance que la sculpture ait le pouvoir d'offrir une expérience transcendante sont ici remises en question.

Dans «La série des Martyrs», la stratification est employée pour forger un contexte de 'marges' définissant un ensemble de règles autant qu'un mode d'organisation différents pour sa propre évaluation². La spécificité des genres est rejetée comme donnée exté-

rieure et devient l'un des sujets des oeuvres. Les traditions sont reconnues et employées, mais sur le même plan que d'autres éléments de l'oeuvre, sans que leur soit accordé un statut privilégié. L'oeuvre reflète un contexte se situant hors des genres traditionnels, qui à son tour se réfléchit dans l'oeuvre. Cet 'autre' contexte, grâce à son intériorité (puisqu'utilisé comme sujet) acquiert une dimension pratique. Notre expérience du contexte se forme à partir de l'environnement naturel d'un événement: la juxtaposition satyrique des genres à l'intérieur de l'oeuvre. La stratification est l'outil qui permet l'existence de cette galerie de miroirs et, ce qui est rafraîchissant, permet l'élaboration d'un contexte critique sans limites.

Ce même outil est responsable de la qualité esthétique la plus frappante du travail de Mathieu, qui est son aspect séduisant. Les applications formelles du procédé de stratification sont présentes à différents degrés dans la production de Mathieu, mais plus évidentes (et ainsi plus réussies, peut-être) dans les oeuvres récentes, connues sous le nom de *Plats*. Celles-ci contrastent avec une série antérieure portant sur le même thème, et où des images se chevauchant sont apparues pour la première fois dans les oeuvres; l'atmosphère plus calme et plus sereine y était alors probablement dû à un emploi traditionnel de la technique du collage. Dans les *Plats*, par contre, la stratification prend toute sa valeur à travers le déploiement des éléments formels, alors qu'en même temps le concept de séduction commence à être l'esthétique prédominante. Les traitements décoratifs, la couleur, les textures et les lignes possèdent leur propre identité mais semblent subordonnés à et composantes d'une sensualité propre à l'oeuvre qui ne se résume pas simplement par leur apport.

La stratification est évidente dans *Le souci de soi* (1984), par exemple, où les éléments utilitaires d'un couvert ont été empilés de façon à produire une forme sculpturale. La nouveauté de cet arrangement s'évanouirait rapidement s'il n'y avait pas reproduction d'une

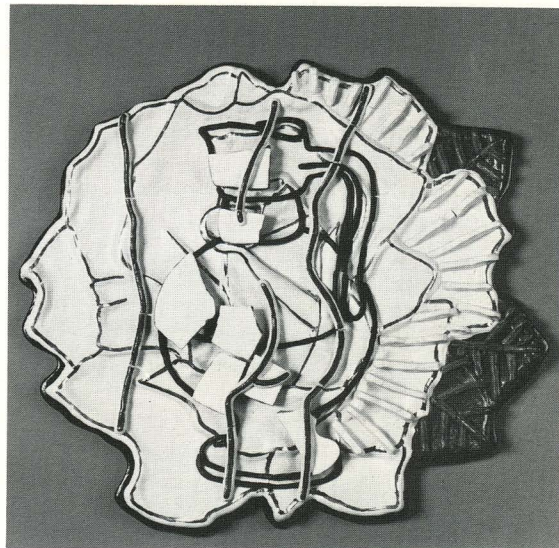
imagerie à travers la disposition apparemment sans règles. Une main, un torse nu, un visage, etc., sont constitués et contenus à l'intérieur des plats grâce à la précision de leur empilement apparemment aléatoire. Mais de la même façon que la vaisselle devient superflue lorsque l'aspect sculpture est pris en considération, ces éléments figuratifs – ou du moins leurs traits constituants – semblent s'affaiblir par leur dispersion à travers différentes strates. Parce que ces inscriptions ne se combinent jamais vraiment entre elles, elles semblent ne jouer qu'un rôle secondaire dans l'assemblage, comme si en fait l'idée d'empilage était l'élément le plus important de l'oeuvre. Les éléments formels traditionnels sont minés par la stratification de sorte qu'ils ne fonctionnent jamais vraiment ensemble sur le plan physique. L'importance que prend l'empilement devient provocante et suscite le même type de curiosité que le labyrinthe: on sait pertinemment qu'il faut en trouver la sortie, mais le plaisir et la satisfaction proviennent davantage de la contemplation du labyrinthe que de son solutionnement ou son sens. Ou encore, ces *Plats*, à la manière d'un reflet sur l'eau ou d'un mirage, semblent posséder une existence réelle qui reste pourtant fugitive et jamais concrétisée; l'intangibilité de leur réalité est la pierre d'assise de leur pouvoir de séduction.

La nature de ce pouvoir vient donc, sans que cela constitue une surprise, d'une nouvelle manifestation de cette 'marge' qui, comme pour l'espace contextuel, n'est pas normative. La stratification des éléments formels et figuratifs est poussée à un tel degré dans les *Plats* que leur importance individuelle en est amoindrie. En d'autres mots, leur existence propre est niée. L'oeuvre de Mathieu est souvent décrite comme étant séductrice, ce qui est exact dans la mesure où elle possède une beauté superficielle et est plaisante à l'oeil, elle attire. La vraie séduction se produit *après* que nous ayons été attiré par cette beauté naturelle et cependant fugitive, lorsque nous découvrons qu'elle ne peut être saisie parce qu'il ne lui est pas permis de se fixer. La stratification a fait accidentellement se rapprocher les

éléments figuratifs et formels. Ce rapprochement ne constitue cependant pas une preuve d'affinité, et leur résistance à s'intégrer en un ensemble complet nous laisse en suspens entre ce qui a été promis et ce qui ne peut se réaliser.

Les éléments figuratifs qui apparaissent dans les *Plats* imitent la même proposition esthétique : un complexe d'images sont assemblées, ou plutôt empilées les unes sur les autres sans qu'il leur soit permis de se fondre ensemble ni de conserver leur caractère individuel. À moins de nous en tenir à un seul point de vue – difficile à conserver, puisqu'il se situe à la verticale de la vaisselle empilée – aucun de ces éléments figuratifs ne peut garder son intégrité. Les images ont tendance à se fragmenter. Mais elles se dispersent sans se déformer, grâce à leur traitement très graphique; elles se décomposent simplement en éléments décoratifs parsemant la surface des plats. Pour saisir ces images, nous devons les reconstruire mentalement. Les images des *Plats* exigent du spectateur un processus de reconstitution mentale qui est compliqué par la constante négation que produit la fragmentation sculpturale de l'oeuvre, provoquant ainsi un mouvement perpétuel. Soupçonner qu'il puisse exister un meilleur angle de vision pour ces images – et donc une manière d'éviter ce processus de déconstruction-reconstruction – devient d'une certaine façon découvrir la non-pertinence et la futilité de ce point de vue idéal.

Les images sont beaucoup moins touffues et la stratification est moins complexe dans la série *Port-Royal* (composée de bols et d'assiettes). L'élément figuratif principal est un photo-décalque représentant une crucifixion (un auto-portrait), difficile à identifier parce que morcelée et distribuée sur les surfaces interne et externe du bol et sur la surface de l'assiette. Ici encore, l'image doit être reconstituée mentalement pour, par exemple, retrouver tout son pouvoir, au niveau narratif. Le morcellement de l'image permet de doter l'oeuvre d'un sens tout en multipliant les possibilités d'interprétation narrative. Les séquences narratives sont rares



43

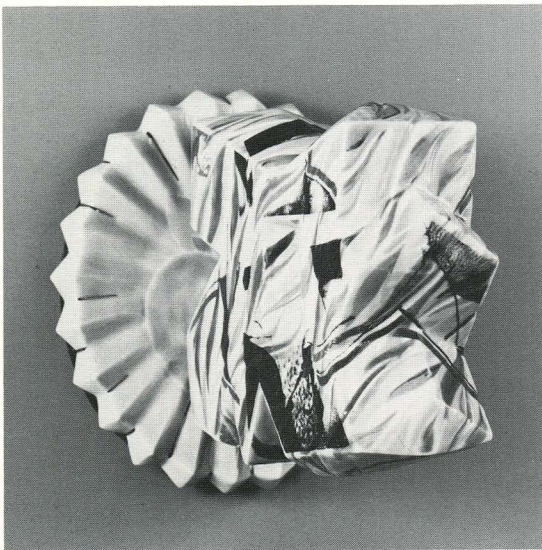
For Mr. Lord, Who Doesn't Care, Even, 1976-82
earthenware and stoneware
57 cm x 50 cm x 5 cm

dans l'oeuvre de Mathieu; il s'agit plutôt de références à caractère narratif avec lesquelles nous pouvons former des séquences narratives de notre cru pendant le processus de reconstruction.

La différence entre les images des *Plats* et celles de la série *Port-Royal* tient dans la nature de leur négation. Dans la série *Port-Royal*, les images sont physiquement morcelées de façon irrémédiable et leur reconstitution ne peut être que mentale. Dans les *Plats*, la vaisselle empilée compose à partir des fragments décoratifs des images qui ne sont complètes que sous un certain angle. Dans ces *Plats*, la reconstitution est donc possible à la fois par un exercice mental et par un déplacement physique. Les images de la série *Port-Royal* sont également plus picturales, plus évocatrices et plus plaisantes. Les images des *Plats* sont plus graphiques, possèdent une qualité architecturale et leur arrangement est davantage fonction de psychologie et de séduction. Ces différences à l'intérieur du travail de Mathieu traduisent le déplacement d'une oeuvre autobiographique à une oeuvre où la dimension sociale est plus importante et où nous pouvons davantage participer.

Les éléments figuratifs employés par Mathieu sont répétés encore et encore à travers ses oeuvres: la main et l'oeil (de Dieu), la rose (la céramique), le torse nu (la sexualité masculine), le visage (l'artiste), les images folkloriques et religieuses de la culture québécoise, les références aux paysages du Québec, à la peinture, à la sculpture, à la céramique. Toutes ces images sont sensuelles, suggestives ou chargées de sens et elles sont toutes présentées de façon déclarative – il ne subsiste aucun doute sur l'allusion ou la représentation iconique effectuée. Il est également clair qu'il n'y a aucune prise de position sur des sujets comme la foi, la sexualité ou l'identité culturelle. L'iconographie de Mathieu nous parle exactement de ce qui l'intéresse et de ce qui le préoccupe, mais sa générosité nous laisse libres d'élaborer nos propres réflexions sur ces sujets.

Le sens se situe dans la réalité quotidienne, non



44

Kateri Tekakwitha, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm

dans une sphère transcendante. Ceci est rendu évident par l'insistance de Mathieu à utiliser de la vaisselle comme point de départ de ses considérations esthétiques et conceptuelles. Toutes ces images désignent l'individu, habituellement l'artiste – Mathieu s'utilise lui-même comme objet de la connaissance et province de l'action³. Mais il n'y a jamais exagération autobiographique ou égocentrique, car il est rarement permis aux images de prendre une signification précise. Celle-ci est un discours sur les relations entre un individu et la culture qui l'environne. Dans le cas de Mathieu, ce sont ses racines québécoises et l'urgence culturelle teintée de politique qu'il a vivement ressentie dans sa jeunesse qui sont à l'origine de ses déclarations énergiques. La manière sans concession dont il présente l'individu comme faisant partie d'une mosaïque culturelle rend également compte de sa participation toujours active à la définition d'une culture québécoise. Il s'agit d'un engagement fort et assumé. Son sens est cependant suffisamment large pour que nous puissions le saisir même en n'étant pas québécois. Nous pouvons au moins comprendre le glissement s'opérant d'une conception de l'individu comme élément unique à une conception de l'individu comme composante du corps social. Il est cependant évident que cette dernière conception ne nie pas pour autant à l'individu le droit à sa réalité, à ses désirs et à ses préoccupations personnels. Les dimensions sociale et personnelle deviennent, enfin, compatibles, parce qu'elles possèdent un lien naturel avec les mêmes sources.

Ces oeuvres ne sont ni céramique, ni sculpture, ni peinture; elles procèdent des trois. La stratification, qui est l'agent principal de cette confusion des genres, libère aussi le contenu de l'oeuvre; les icônes religieuses et sociales, tous les concepts et les images sont libérés de leurs références à un genre spécifique et peuvent fonctionner d'une manière différente. C'est peut-être ce que Foucault voulait dire lorsqu'il écrivait que le retour sur soi n'était pas un exercice solitaire mais une fonction sociale réelle.⁴

Les qualités esthétiques et conceptuelles des oeuvres de Mathieu sont originales et provocantes; elles appellent une réponse. Leur plastique n'est pas particulièrement irréprochable, si nous voulons par exemple les juger selon les critères traditionnels de la céramique ou de la sculpture. Leur apparence est parfois gauche, parfois satyrique, parfois brutale, mais rarement nostalgique ou conditionnée par les canons établis. Elles semblent imprésentables parce qu'elles insistent sur la recherche de leur propre définition, de leur propre identité, de leur place à l'intérieur d'un contexte plutôt que sur leur propre existence. Nous avons le très vif sentiment d'un événement qui se produit.

Notes

1. L'idée que la division traditionnelle des genres (ainsi que les catégories développées pour leur interprétation et leur évaluation) ne s'applique plus à toutes les disciplines connaît un fort succès dans la production culturelle actuelle. Cette notion n'implique pas seulement des conséquences importantes pour les genres traditionnels, elle signale aussi un changement d'attitude envers des disciplines auparavant considérées comme des genres mineurs. Cette idée a été développée de façon éclairée par Teresa de Lauretis dans l'introduction du livre *Science Fictions*, "The Technological Imagination", et par Samuel R. Delany dans son essai "General Protocols: Science Fiction and Mundane" (University of Wisconsin & Coda Press, 1980).
2. La même idée (voir note 1) a été discutée selon un point de vue différent par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (Paris, Minuit, 1979).
3. La citation exacte de Michel Foucault figure en début du catalogue de l'exposition.
4. Idem.

Traduction : Jean-Jacques Bernier

What strikes one first in Paul Mathieu's recent ceramics is the artist's repeated use of motifs, images and mannerisms more usually associated with other artistic traditions such as painting, sculpture and drawing. The mural works of 1982, closely related to low relief or painting or drawing, indicate the emergence of this preoccupation with form which has become characteristic of the artist's work. In the *Port Royal* series, references to other media are more forcefully stated; each work is made up of a bowl and a plate bearing images suggesting painted, crucifixion scenes. The basic image, which is in fact built up from a photographic self-portrait, has been chosen for its familiarity as well as its expressive potential; the image is fragmented and represented upon the ceramic surfaces. Added to this understated reference to painting is an elaborate beveling and carving of the edges and inside of the bowl, somewhat reminiscent of the experiments in modern sculpture at the turn of the century.

Paul Mathieu combines this reference to artistic traditions with an interest in the more specialized history of ceramics. He shows a marked consciousness of his medium and its cultural role in human history and his most recent work extends these allusions to the field of ceramics. Each work consists of a set of six pieces of porcelain tableware, slightly oversized. The platters, plates and salad bowls are piled up in no apparent order. On some, a rose motif appears, reminiscent of English pottery from the last century; the motif occupies the full surface of the dish. On each piece of this strange place setting, images that appear to have been drawn or painted follow from dish to dish, giving the viewer the idea of a whole object intended to be seen from one viewpoint. The horizontal presentation of these painted ceramics (displayed on pedestals) in an art gallery or museum jolts the viewer's "normal" understanding of painting, and suggests analogies with sculpture as well.

In the contemporary context, expressive ceramics would appear to play a double game. Through its complex relationship with the present, its

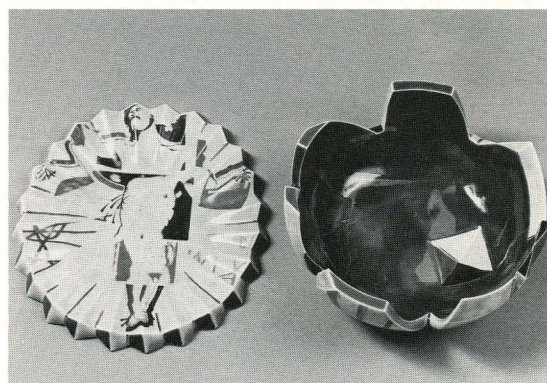
practitioners attempt to maintain its historical continuum and at the same time to affirm its full rights as an equal of other artistic media. Paul Mathieu, conscious of expectations on the part of a certain sector of the art-loving public, selects elements from this cultural reality, isolates them from their original context and juxtaposes them with other elements, showing apparent disregard for coherence. He seeks a coincidence of ceramic form, function and decorative characteristics with a certain vocabulary of motives, images and mannerisms which are widely published, well-known and easily identifiable and which do not belong exclusively to the ceramic tradition. Is this play of references representative of a new attitude marking the practice of ceramics in relation to its own tradition and in its reflection of a certain integration with visual culture in general? Or is it a quest for the legitimacy of ceramics built upon its own history and upon that of other artistic traditions which continue to benefit from their own status as "fine arts"? By this coming and going, is the artist attempting to exploit long-established artistic traditions or is he expressing a different understanding of his relationship with the past and with current artistic practice in general?

With the easy availability of a profusion of images reproduced in art magazines and exhibition catalogues, the contemporary artist is freed from the evolutionary constraints of tradition to take advantage of the many, changing facets of contemporary art. He may combine this visual culture with ideas drawn from his own experience and from public images linked to the history of ceramics and to the more general history of art and culture. Paul Mathieu's historical references, however, are not simply a linking together of quotations – the motifs lifted and "re-presented" once again. They are subjectively re-worked by an individual living in a stratified cultural context who modifies and reinterprets them, placing them amongst other similarly "transformed and appropriated" images. The clear identification of explicit references, in terms of their literal or textual sources, appears to be an arduous, nearly impossible

task. For each motif, the artist short-circuits any too-precise meanings that may have formerly been attached to it. He neutralizes meanings, giving them a new appearance, an openness to the multiple connotations that the present cultural context confers upon them in all its density and complexity. Each element brought into the work is taken superficially as a visual configuration, as a certain arrangement of lines and forms. As such the characteristic forms of plate, bowl, cup and saucer in these recent works, formerly linked to a specific function, become through the artist's use of them, simple motifs and compositional artifices.

The images, in their slightly *déjà-vu* look, rebound by analogy amongst the various representational modes, means of expression and wide range of content. In the *Port Royal* series, for example, the photographic self-portrait visible on the bowls and plates suggests, by its resemblance to other barely identifiable images, a chain of recollection and response. The fragments of this de-personalized portrait evoke scenes of crucifixion and numerous pictorial representations of the male nude. Relying upon the tenacity of visual habits for their effect, these discreet references to painting are sufficient to suggest whole works which would never be accommodated on the tangible, defined surface of a porcelain bowl. Along with the bevelling and cutting away of the edges of the bowl, the images also baffle the viewer's clear perception of the object. Moreover, the languishing, suffering human body, represented with head thrown backwards, and the heavily charged emotion of the crucifixion scene add drama and a certain ambiguity to the motif. As such, Paul Mathieu uses and abuses our (and his own) experience of widely published visual imagery. He manipulates a hoard of motives rich in expressive potential conferred upon them by an "intertextual" sensibility exacerbated by the context of the present.

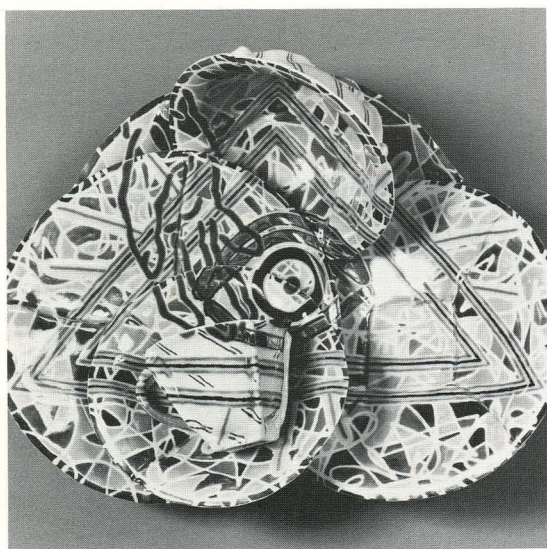
This profusion of equivocal "quotations", stripped of their original meanings and voluntarily rendered ambiguous, provides the viewer with an opportunity to



Antoine le maître, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm

make unusual connections. Trapped, the spectator is lead into a labyrinth, compelled to rely on his own sight and experience, as well as an abundant literary and visual background. The works, sometimes seductive, sometimes obscure, solicit the viewer's interpretive energy, captivating his gaze and jostling him back and forth among many possible interpretations. The juxtaposition of images in unusual combinations suggests that the work is intended to be understood in a new way which their incompatibility cuts short. The visual indications appear consistently insufficient or overstated. The "quoted" motives, like a smorgasbord for the eyes, changing and complicating the network of recall and feedback, circularize the visibility and readability of the work. Each compositional element so juxtaposed is immediately identifiable and it is precisely this evidence that fools the spectator and renders the work so enigmatic. Unable to reconstitute the elements into poetic coherence, the spectator is forced to choose arbitrarily in order to sort out the superimposition of meanings. No interpretation exhausts the meaning of the work, because its perplexing quality is to avoid, in any evident manner, a condensation into strong and global meanings which might reside in its intentional character or in its relationship with a specific historical moment. The spectator's gaze, seeking to "see clearly", collides with a disparity of elements assembled according to purely personal motives. The works set up a coherence of fact that resides solely in the co-existence of their visual components.

Beyond the semantic reading of the various relationships, it is more the effect of the emergence of "intertextuality" that the spectator must analyse when confronting the work. With autonomous fragments grinding against each other, the various modes of representation exert their properties upon the spectator. So convened, the elements of composition affirm and denounce their authority as images. The impressions are made by a process of dislocation, grandiloquence and fictitious artificiality offered up to the gaze of the viewer. In this



48

Vaisselle, 1984
porcelain
37 cm x 30 cm x 16 cm

play of confrontation between media, ceramics above all asserts its particular characteristics. While recognizing a certain analogy and a certain difference in comparing the effect to that of figurative painting, the spectator is struck by the shining and colourful surface of the porcelain objects. In a similar comparison with the medium of sculpture, the spectator observes the spatial relationships of the objects placed before his eyes.

By taking up images from the past as subject matter, Paul Mathieu creates a fascinating and indeterminate field that establishes and maintains in an empty structure a constant communication with the spectator through the movement of his gaze. The viewer encounters the inexplicable apparition of various elements within a single work; the justification for their inclusion is impossible outside of the dynamic process of vision, linking the maker and the receiver. The works abolish all reference to reality potentially present in the "painted" or "drawn" images and short-circuit the utilitarian character of the pieces of porcelain table ware. "Obscene", the works do not represent anything and are simply objects for exhibition. The art object appears as a heterogeneous combination of familiar elements chosen from the repertoire of cultural history, if only because they are easily identifiable and catch the viewer's attention. The objects so constructed act as "attention-getters", seductive objects. As such, they become impenetrable, intended to excite the eye and maintain communication with the spectator.

The ceramics of Paul Mathieu appear as a momentary and specific combination of visual elements which could develop in any direction. Artistic practice seems to be the result of a strength swept aside by the artist's desire to paint and capable, momentarily, of stabilizing the precarious position of the work of art without transforming it into a symbolic entity. It is also a sign of an ever-repeatable gesture, the trace of an instant in a dynamic process intimately linked to the desire on the part of the creator to make something to be seen, to seduce. At the outset of this analysis, the art object

is perceived as the manifestation of a desire which can only be partially and inadequately satisfied by a fleeting image and not in its deeper intent. It is with this inevitable impenetrability of the foundation of the creative process and of the transmission of all art that Paul Mathieu confronts us.

Afterword

Using the past as material without nostalgia, irony, parody or violence, the recent work of Paul Mathieu subtly attracts attention to that which surrounds it, to the conditions which precede it and which make up the system of its reception and distribution. The works point to conditions regulating the practice and define the practice as a meeting that is meaningful and in which meaning resides in a confrontation of its make-up. These objects are here "objets DARDS"¹, penetrators of the present moment of representation.

The works communicate the process of their creation and of their transmission. As visual objects, they offer the viewer a multitude of avenues and these are not clearly defineable, providing the viewer with an occasion to broach the question of where he stands. The oneness of the work, its profound meaning is maintained as unintelligible, drowned in an opulence of signs and clues. Simple description appears suspiciously obliterative and shows up as an opening where already a second fictive space is suggested, be it in the mind of the viewer, the reader, the critic...

1. A borrowed expression from Thierry De Duve's article, "À propos du readymade", *Parachute* no. 7, p. 19.

Traduction: Janice Seline

Paul Mathieu

born 1954 in Bouchette, Québec
lives in Montréal/Los Angeles

One-Person Exhibitions

- 1984** *Roses, Portraits et Bronzes*,
Interaction, Galerie d'Expressions
Céramiques, Montréal
MA Exhibition, University Art
Gallery, San Francisco State
University
- 1982** *Réencadré — Documentation*,
Interaction, Galerie d'Expressions
Céramiques, Montréal
The Exorcist, Exit Gallery, The Banff
Centre
- 1981** *Grande Vente*, Centre des Arts
Visuels, Montréal
Framed, Prime, Canadian Crafts,
Toronto
- 1978** *Pâques Fleuries*, Centre des Arts
Visuels, Montréal

Group Exhibitions

- 1985** *Grand Prix des Métiers d'Art*,
Montréal
Mostra Della Nazione,
Représentation Québécoise,
Faenza, Italie
*Six Céramistes Montréalais, La
Représentation Humaine*,
Interaction, Galerie D'Expressions
Céramiques, Montréal
Urnes Funéraires, Olga Korper
Gallery, Toronto

- Plates*, Guilde Canadienne des
Métiers d'Art, Toronto
- 1984 *The Ceramic Bridge*
— *New Expressions from an Old
Tradition*, The Walter Phillips
Gallery, Banff
2^e Coup d'Éclat, Michel Tétreault
Art Contemporain, Montréal
Grand Prix des Métiers d'Art,
Montréal
Teapots, Dorothy Weiss Gallery,
San Francisco
- 1983 *A.M.F.M.*, Interaction, Galerie
D'Expressions Céramiques,
Montréal
The Ceramic Spectrum, Canadian
Guild of Crafts Gallery, Toronto
- 1982 *Contenants du contenu*, Galerie A,
Montréal
- 1981 *Terre et Trame*, Céramistes et
Lissiers du Québec, Terre des
Hommes, Montréal
- 1976 Exposition Nationale de
Céramiques, Glenbow-Alberta
Art Institute, Calgary

Catalogues

- Québec-Faenza*, La Poterie
Bonsecours, Montréal, 1985
Grand Prix des Métiers d'Art,
Maqam, Montréal, 1985
In Search of the Cutting Edge, **The
Studio Potter**, Vol. 12, No. 2, 1984
Grand Prix des Métiers d'Art,
Maqam, Montréal, 1984
The Ceramic Bridge,
*New Expressions from an Old Tradi-
tion*, Walter Phillips Gallery, The Banff
Centre, 1984
*Indusmin Canada Ceramics
Collection*, 1982
*Terre et Trame, Céramistes et Lissiers
du Québec*, Lavalin, 1976
National Exhibition of Ceramics,
Glenbow-Alberta Art Institute,
Calgary, 1976

Prizes and Bursaries

- 1985 "Grand Prix des Métiers d'Art",
Minister of Cultural Affairs,
Fonds F.C.A.R., Québec
- 1984 Minister of Cultural Affairs,
short-term grant
- 1983 Fonds F.C.A.C., Québec
Government
- 1982 The Banff Centre School of Fine
Arts bursary
- 1978 "B" grant, Canada Council
- 1977 Elisabeth T. Greenshields
Memorial Fund Award, Montréal
- 1977 Alberta College of Art, Calgary,
bursary
- 1974 Best Avant-Garde Pottery,
Canadian National Exhibition

Education

- 1985 U.C.L.A., Los Angeles,
studying M.F.A.
- 1983-1984 San Francisco State
University M.A.
- 1982 The Banff Centre School
of Fine Arts
- 1980-1982 U.Q.A.M., Montréal
- 1978-1979 North Staffordshire
Polytechnic, Stoke-on-Trent,
Angleterre
- 1976-1977 Alberta College of Art,
Calgary
- 1972-1975 CEGEP du Vieux-Montréal

List of Works

1. **For Mr. Lord, Who Doesn't Care, Even**, 1976-82
earthenware and stoneware
57 cm x 50 cm x 5 cm
2. **Reaching**, 1976-82
earthenware
55 cm x 45 cm x 4 cm
3. **In Support of Meta-Craft**, 1976-82
earthenware, stoneware and porcelain
55 cm x 45 cm x 6 cm
4. **Fulfillment**, 1976-82
earthenware and porcelain
55 cm x 52 cm x 5 cm
5. **Void/Avoid**, 1976-82
earthenware, stoneware and porcelain
54 cm x 52 cm x 8 cm
6. **Angélique Arnauld**, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm
7. **Blaise Pascal**, 1983
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm
8. **Antoine le maître**, 1984
porcelain
28 cm x 26 cm x 12 cm
9. **Jean de Brébeuf**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
10. **Charles Garnier**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm

11. **Isaac Jogues**, 1983
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
12. **Antoine Daniel**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
13. **Jean de Lalande**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
14. **Gabriel Lalemant**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
15. **Noël Chabanel**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
16. **René Goupil**, 1983
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
17. **Kateri Tekakwitha**, 1984
porcelain
26 cm x 28 cm x 30 cm
18. **Vaisselle**, 1984
porcelain
30 cm x 30 cm x 14 cm
19. **Vaisselle**, 1984
porcelain
31 cm x 34 cm x 17 cm
20. **Vaisselle**, 1984
porcelain
37 cm x 30 cm x 16 cm
21. **Vaisselle**, 1984
porcelain
32 cm x 31 cm x 13 cm
22. **La volonté de savoir**, 1984
porcelain
46 cm x 34 cm x 18 cm
23. **L'usage des plaisirs**, 1985
porcelain
40 cm x 38 cm x 16 cm
24. **Le souci de soi**, 1984
porcelain
38 cm x 39 cm x 19 cm
25. **Les aveux de la chair**, 1984
porcelain
42 cm x 38 cm x 18 cm
26. **The Consolations of
Lost Illusions**, 1985
porcelain
35 cm x 35 cm x 14 cm
27. **Incarnation**, 1984
porcelain
35 cm x 35 cm x 15 cm
28. **Warm Wet**, 1985
porcelain
36 cm x 40 cm x 19 cm