

GENERAL'S AWARDS  
MEDIA ARTS 2007

MEUR GÉNÉRAL EN  
EN ARTS MÉDIATI-

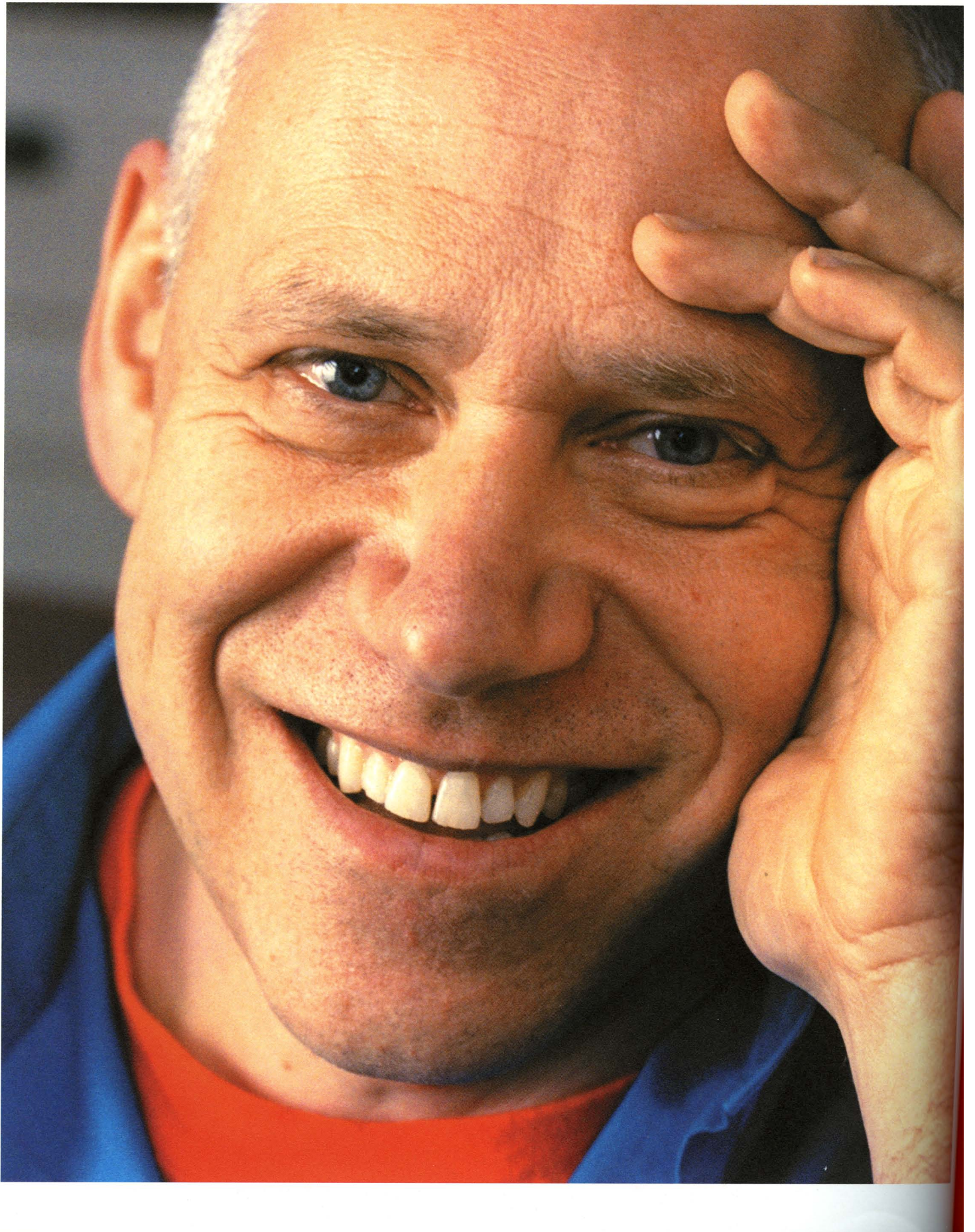
ARRIS AGANETHA

ER MURRAY FAVRO

UL MATHIEU DAVID

ODJIG

PAUL MATHIEU



**“TO MAKE A  
FUNCTIONAL OBJECT  
BY HAND TODAY IS IN ITSELF  
A CRITICAL ACT.”**

**«FAIRE À LA MAIN  
UN OBJET FONCTIONNEL  
EST EN SOI  
UN ACTE CRITIQUE.»**

The winner of a national award is, generally speaking, the subject of much acclaim. Paul Mathieu, however, seems almost to invite the opposite. In taking a stance that he himself considers subversive, he questions the institutionalized practices of art, design and fine crafts. He seeks “a certain anonymity, so that when, where and by whom the object is made is at least confusing and at best irrelevant.”<sup>1</sup> If this desire to efface himself in order to focus attention on the ceramic work has already placed Mathieu in an awkward position vis-à-vis official recognition, accepting the Saidye Bronfman Award for excellence in the fine crafts (now a Governor General’s Award in Visual and Media Arts) gives this tribute the kind of ambiguity perfectly suited to the artist. Interestingly enough, the potential for excessive categorization inherent in the concept of “fine crafts” greatly preoccupies the ceramist: “My aim is to reconcile extremes and oppositions, destroy hierarchies and confuse conventions. Contradictions are built-in, embraced, and essential.”

Paul Mathieu’s work does, in fact, address the issue of confounding categories, which is one of the distinctive characteristics of ceramic art: three- versus two-dimensional representation, the functional versus the decorative, the content versus the container. By incorporating elements particular to painting and sculpture into his works, Mathieu elucidates the unique nature of ceramics and confronts the prejudices that continue to afflict the discipline. Essentially, he is challenging the predominance of the image in the prevailing attitude toward art. In the introduction to his book *Sex Pots: Eroticism in Ceramics*, he states: “But if ignorance, prejudice and discrimination are slowly disappearing from our understanding of sexuality, this is not the case yet for ceramics. The prevalent hegemony of the image and the dominant discourses and attitudes in art circles, in academia and in art institutions, where the focus tends to be on the eye over the hand (touch being an unbreakable taboo in art experience), make that difficult if not impossible. Ceramics, it often seems, is quite simply an invisible practice, that does not even deserve consideration.”<sup>2</sup>

Starting in the 1980s, Paul Mathieu’s pieces began to take these notions of self-effacement, the confounding of categories and the invisibility of the practice and use them to challenge prevailing hierarchies. In pieces such as *Quilted Teapot*, Mathieu is inspired by that particular domestic art to create a teapot by “stitching together” differently-patterned ceramic “patches.” While the *Quilted Teapot* is a criticism of stereotypes—women’s hobbies, handicrafts, the domestic arts—that ostracize many fine crafts, it also cleverly subverts the usual methods of fabricating containers. ↘

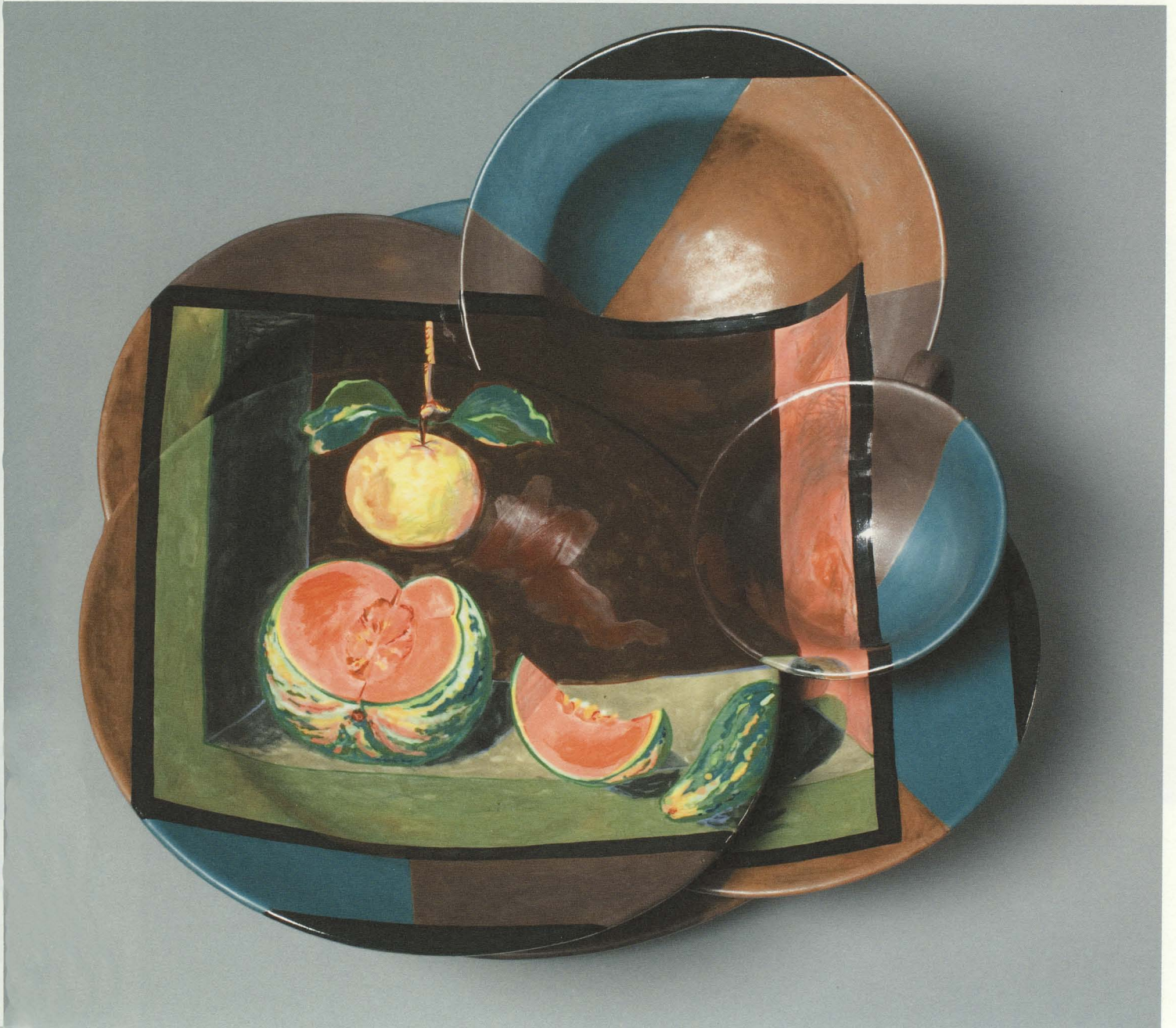
Un éloge, voilà ce à quoi on s’attend habituellement pour le portait du gagnant d’une récompense nationale. Pourtant, Paul Mathieu, par son travail, invite presque à une non-reconnaissance. Dans une quête que lui-même qualifie de subversive, il conteste les pratiques institutionnelles que l’on appelle art, design et métiers d’art. Il recherche «un certain anonymat qui rend les questions sur l’endroit, le moment de création et l’auteur de l’objet au mieux imprécises et idéalement sans pertinence<sup>1</sup>». Si ce parcours vers l’effacement de soi au seul profit de la céramique place déjà Mathieu en porte-à-faux de toute reconnaissance officielle, accepter le prix Saidye-Bronfman en métiers d’art sous la «gouverne générale» des arts visuels et médiatiques donne à cette reconnaissance un ton équivoque qui colle parfaitement à Paul Mathieu. L’idée possible de sectorisation que soulève ici la catégorie «métiers d’arts» est curieusement au cœur des préoccupations de Paul Mathieu : « Mon but est de concilier les extrêmes et les oppositions, d’abolir les hiérarchies et de confondre les conventions. Toute contradiction est pour moi inhérente, englobante et essentielle. »

L’œuvre de Paul Mathieu aborde en effet le problème de la confusion des genres, qui constitue la spécificité même de la céramique : le tridimensionnel versus le bidimensionnel, le fonctionnel versus le décoratif, le contenu versus le contenant. En incorporant à ses œuvres des éléments propres à la peinture et à la sculpture, Mathieu clarifie le statut unique de la céramique et brise la chaîne des préjugés qui affligent encore la discipline. En fait, il conteste la prédominance de l’image qui domine le discours artistique. En préface de son livre *Sex Pots: Eroticism in Ceramics*, il dresse ce constat : « Si l’ignorance, les préjugés et la discrimination disparaissent peu à peu de notre compréhension de la sexualité, cela n’est toujours pas le cas dans le domaine de la céramique. L’hégémonie de l’image, les discours dominants et l’attitude générale dans les milieux artistiques, universitaires et institutionnels, où l’œil domine la main (toucher demeurant un interdit par excellence de l’expérience artistique), rendent cela difficile, sinon impossible. Il semble que la céramique soit une pratique tout simplement invisible, qui ne mérite même pas d’être considérée.<sup>2</sup> »

Cet effacement de soi, cette confusion des genres et cette pratique invisible se traduisent dans l’œuvre de Paul Mathieu, dès les années quatre-vingt, par une contestation des hiérarchies. Dans une pièce comme la *Théière courtepointe*, Mathieu s’inspire de cet art domestique pour construire une théière en «raccordable» des plaques de céramique représentant différents décors. La *Théière courtepointe* dénonce les stéréotypes — passe-temps féminins, artisanats et arts ménagers — qui ostracisent plusieurs métiers d’art tout en contrevenant aux règles habituelles de fabrication d’un récipient. ↘

**La Mise en abîme (d'après Juan Sánchez Cotán)** 1992, porcelain, 20 x 45 x 45 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (photo: MNBAQ / Jean-Guy Kérouac)

**La Mise en abîme (d'après Juan Sánchez Cotán)** 1992, porcelaine, 20 x 45 x 45 cm, Musée national des beaux-arts du Québec (photo : MNBAQ / Jean-Guy Kérouac)





**Vase à fleurs, double tête de Matisse** 2003–04, porcelain, 66 x 33 x 24 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, gift of Paul Mathieu. **Vase à fleurs, double tête de Matisse** 2003–2004, porcelaine, 66 x 33 x 24 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de Paul Mathieu **Beautiful Losers series** 1983–84, porcelain, wood, 26 x 28 x 30 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, gift of Paul Mathieu (photo: MNBAQ / Jean-Guy Kérouac) **Série Beautiful Losers** 1983–1984, porcelaine, bois, 26 x 28 x 30 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, don de Paul Mathieu (photo: MNBAQ / Jean-Guy Kérouac)







**Soil/Flower vase (Serpentin series)** 1998, ceramics, bronze, steel, 122 cm (h) **Sol / Pot à fleurs (série Serpentin)** 1998, céramique, bronze, acier, 122 cm (hauteur)

Some of the pieces he created in the 1980s deviated significantly from traditional models for ceramics. One of the best examples of this is a series of nine X-shaped wall plaques that evoke Canada's Jesuit martyrs and that are inspired by Leonard Cohen's novel *Beautiful Losers*. The sculptures, mounted on scalloped plates, depict stereotypical motifs such as: the bleeding heart of Jean de Brébeuf; flames that suggest religious fervour; blackened surfaces that recall burning at the stake; dismembered or disfigured crucifixion victims, depicting suffering and submission; and, finally, colours, symbolizing either the Jesuits' black robes and monk's habits, or exaltation or purity. The work also lends itself to a number of possible analogies: to the cross of the crucifixion; to the presentation of a martyr's decapitated head on a plate (such as that of Saint John the Baptist); and to the common method of displaying hunting trophies. This series of nine wall-mounted "memorials" raises, as always with Mathieu, the question of genre. Mathieu resembles Cohen in the sense that, while the latter's novel mingled actual historical accounts, fictional versions of history played out by contemporary actors and the projections of present-day people who identify with and appropriate history, Mathieu's work, by re-examining the association between suffering and sexual pleasure, emphasizes the ambiguous relationship between painting, sculpture and ceramics.

In the 1990s, Mathieu took some of his perfectly functional ceramic pieces—plates, bowls, cups and saucers—and stacked them so as to make their surface images complementary. The resulting interplay of images invested the objects with a whole other layer of meaning. Seen from above, the pictorial component of such groupings in some ways undermines the sculptural quality of the pile seen from the side. Also, the fact that the viewer is invited to handle the pieces (the subversive obligation to touch!) allows the initial image to evolve into a narrative, like the Spanish 17<sup>th</sup>-century still life reproduced in *La Mise en abîme*, which, when handled, confirms—both literally and figuratively—the sexual symbolism of its subject matter.

After appropriating a wide variety of handicrafts, historical figures and famous paintings, Mathieu next tackled the giants of art history: Rodin, Picasso and, especially, Matisse. In 1998, the artist commandeered (so to speak) Matisse's sculpture *The Serpentine*, to create a snake-like form. The homosexual connotations of this form, with two figures lying back to back or head to foot, are coupled with an interesting inversion of the sculptural and decorative functions. In fact, the figures become the stems of a bouquet reflected in the sheen of a common, earthenware pot. ↘

Certaines de ses créations des années quatre-vingt délaissent les modèles traditionnels de la céramique. Constituées de formes sculpturales stéréotypées en «X» et montées sur des assiettes dentelées, les neuf stèles murales qui évoquent les saints martyrs canadiens et qui s'inspirent du roman *Beautiful Losers* [*Les Perdants magnifiques*] de Leonard Cohen en sont un parfait exemple. Divers motifs sont utilisés : le cœur saignant de Jean de Brébeuf, les flammes qui évoquent la ferveur religieuse, les surfaces noircies qui rappellent les autodafés, les crucifixions démembrées ou défigurées qui illustrent souffrance et soumission, et, enfin, les couleurs qui symbolisent soit les robes noires et les bures, soit l'exaltation ou la pureté. Diverses analogies sont aussi possibles : le X de la crucifixion; la présentation des martyrs sur un plat, telle la décapitation de saint Jean Baptiste; l'érection de ces figures au mur qui les transforment en trophées de chasse. Cette série de neuf « monuments » émergeant du mur pose, comme toujours chez Mathieu, la question des genres. À la manière de Cohen qui mêle histoire véritable (rapportée par les témoins de l'époque), histoire interprétée (par les acteurs contemporains) et histoire projetée (par les contemporains qui s'y identifient et se l'approprient), Mathieu, tout en reprenant l'association souffrance et plaisir sexuel, souligne les ambiguïtés entre peinture, sculpture et céramique.

Dans ses tas de vaisselles des années quatre-vingt-dix, Mathieu utilise des pièces de céramique parfaitement fonctionnelles (assiettes, bols, tasses, soucoupes). Il superpose alors ces objets selon un ordre déterminé par la complémentarité des images qui couvrent les surfaces. Les objets prennent ainsi une toute autre signification. Vu d'en haut, l'ensemble revêt un aspect pictural qui s'oppose, d'une certaine façon, à l'aspect sculptural de l'amoncellement vu de côté. De plus, l'invitation à la manipulation (l'obligation séditeuse de toucher) permet le déroulement d'une narration où l'image de départ se modifie, telle cette nature morte espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle qui est reproduite dans *La Mise en abîme* et dont la manipulation confirme, aux sens propre et figuré, la symbolique sexuelle du sujet.

Après s'être approprié divers artisanats, personnages historiques et tableaux célèbres, Mathieu s'attaque ensuite aux « monstres » de l'histoire de l'art : Rodin, Picasso et particulièrement Matisse. En 1998, l'artiste s'empare pour ainsi dire de la sculpture *La Serpentine* de Matisse pour en faire un serpent, dont les connotations homosexuelles (jumeage dos à dos ou tête-bêche) se doublent d'une inversion entre la fonction sculpturale et décorative. De fait, les figures deviennent la tige d'un bouquet floral se reflétant dans la glace d'un vulgaire pot de terre cuite. ↘

The exploration of the “decorativism” that is particular to Matisse’s work and the impulse for playful inversion both can be found in a series of works Mathieu created during a three-year residency at Jingdezhen’s Sanbao Ceramic Art Institute, the more than one-thousand-year-old centre of Chinese ceramics. It was there that he grasped the extent to which he could achieve even greater self-effacement by taking his inversions to greater lengths—a head becomes a vase; a face becomes a container. He would then hire local artisans to decorate his works or carry out the photographic transfers. Thus, in a reworking of Matisse’s famous sculpture *Henriette II* (1927), Mathieu creates a vase out of two facing heads, set forehead to chin, and covers the surface with outlines of traditional vases, which the Jingdezhen “decorators” fill with exuberant shades of blue, white and shiny platinum.

By entrusting the decoration of his piece to the anonymous craftsmen of the Jingdezhen workshops, Mathieu de-personalizes the surface and de-materializes the Matisse on which the work is based. Ceramics as an invisible genre? Perhaps not; yet what remains is a potent statement about the hierarchy of genres and the concepts related to decoration, function and the ceramic-making process.

Paul Mathieu’s work involves a constant quest in which nothing is taken for granted. “In the current complacency of entertainment culture, the creative act has to remain controversial and subversive. One of the few places left for such a subversive critique, strangely enough, is in craft practices (First Media!).” Accepting the Saidye Bronfman Award as part of the Governor General’s Awards in Visual and Media Arts is perhaps not a “controversial and subversive” act for Paul Mathieu, but it is perfectly consistent with his approach.

**PAUL BOURASSA curates exhibitions for the Musée national des beaux-arts du Québec and is responsible for the development of its architecture, decorative arts, design and fine crafts collections.**

<sup>1</sup> Unless otherwise noted, all Paul Mathieu quotations are from remarks on his creative process that appear in the afterword to the catalogue *Paul Mathieu: Making China in China*, Richmond, Richmond Art Gallery, 2006, p. 21. <sup>2</sup> Paul Mathieu, *Sex Pots. Eroticism in Ceramics*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press; London, A&C Black Publishers, 2003, p. 9.

Cette exploration du « décorativisme » propre au travail de Matisse ainsi que ce jeu du renversement se retrouvent dans la série d’œuvres que Mathieu réalise lors de ses trois années de résidence au Sanbao Ceramic Art Institute à Jingdezhen, capitale plus que millénaire de la céramique chinoise. C’est là qu’il saisit à quel point il peut davantage atteindre à l’effacement de soi en poussant plus loin son approche des inversions — une tête devenant un vase; un visage, un récipient —, puis en confiant aux artisans locaux le soin de décorer ses œuvres ou d’effectuer des transferts photographiques. Ainsi, reprenant la célèbre sculpture de Matisse, *Henriette II* (1927), Mathieu compose un vase constitué de deux têtes posées tête-bêche et dessine sur la surface des formes de vases traditionnels qui délimitent des zones où les « décorateurs » de Jingdezhen laissent libre cours à leur exubérance en bleu, blanc et lustre platine.

En confiant la décoration de sa pièce à des experts confinés à l’anonymat des ateliers de Jingdezhen, Mathieu dépersonnalise la surface et dématérialise le Matisse sous-jacent. Pratique invisible? Il reste pourtant un propos sur la hiérarchie des genres et sur les concepts relatifs au décor, à la fonction et au processus de réalisation de la céramique.

L’œuvre de Paul Mathieu est une quête constante faite de remises en question. « Dans un monde obsédé par la culture du divertissement, l’acte créateur doit demeurer controversé et subversif. Assez étrangement, les pratiques artisanales (les premiers médias!) sont l’un des rares endroits où une telle critique subversive soit encore possible. » En acceptant le prix Saidye-Bronfman en métiers d’art au sein des Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques, Paul Mathieu ne pose peut-être pas un geste « controversé et subversif », mais il est en parfaite continuité avec sa démarche.

**PAUL BOURASSA est conservateur aux expositions et responsable du développement des secteurs architecture, arts décoratifs, design et métiers d’art au Musée national des beaux-arts du Québec.**

<sup>1</sup> Sauf indication contraire, toutes les citations de Paul Mathieu sont tirées de sa réflexion sur sa démarche en postface du catalogue *Paul Mathieu: Making China in China*, Richmond, Richmond Art Gallery, 2006, p. 21 [traduction]. <sup>2</sup> Paul Mathieu, *Sex Pots. Eroticism in Ceramics*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press; Londres, A & C Black Publishers, 2003, p. 9 [traduction].

**Camouflage Series** 2005, porcelain, 40 cm (h), collection of the artist (thanks to Michael Morris, Eric Metcalfe, Glenn Lewis, Luigi Ontani and Baron von Gloeden)

**Série Camouflage** 2005, porcelaine, 40 cm (hauteur), collection de l'artiste (merci à Michael Morris, Eric Metcalfe, Glenn Lewis, Luigi Ontani et Baron von Gloeden)

