

L'espace de la poterie
The Space of Pottery

Paul Mathieu

Number 27, Spring 1994

Terra Ceramica

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10031ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mathieu, P. (1994). L'espace de la poterie / The Space of Pottery. *Espace Sculpture*, (27), 6–10.

«Les idées que j'aimerais discuter
ici ne représentent ni une théorie,
ni une méthodologie.»

Michel Foucault

«Un roman est surtout, il me
semble, rien d'autre que la longue
recherche d'une définition cons-
tamment évasive.»

Milan Kundera, *L'art du roman*

l'espace de la poterie

the space of pottery

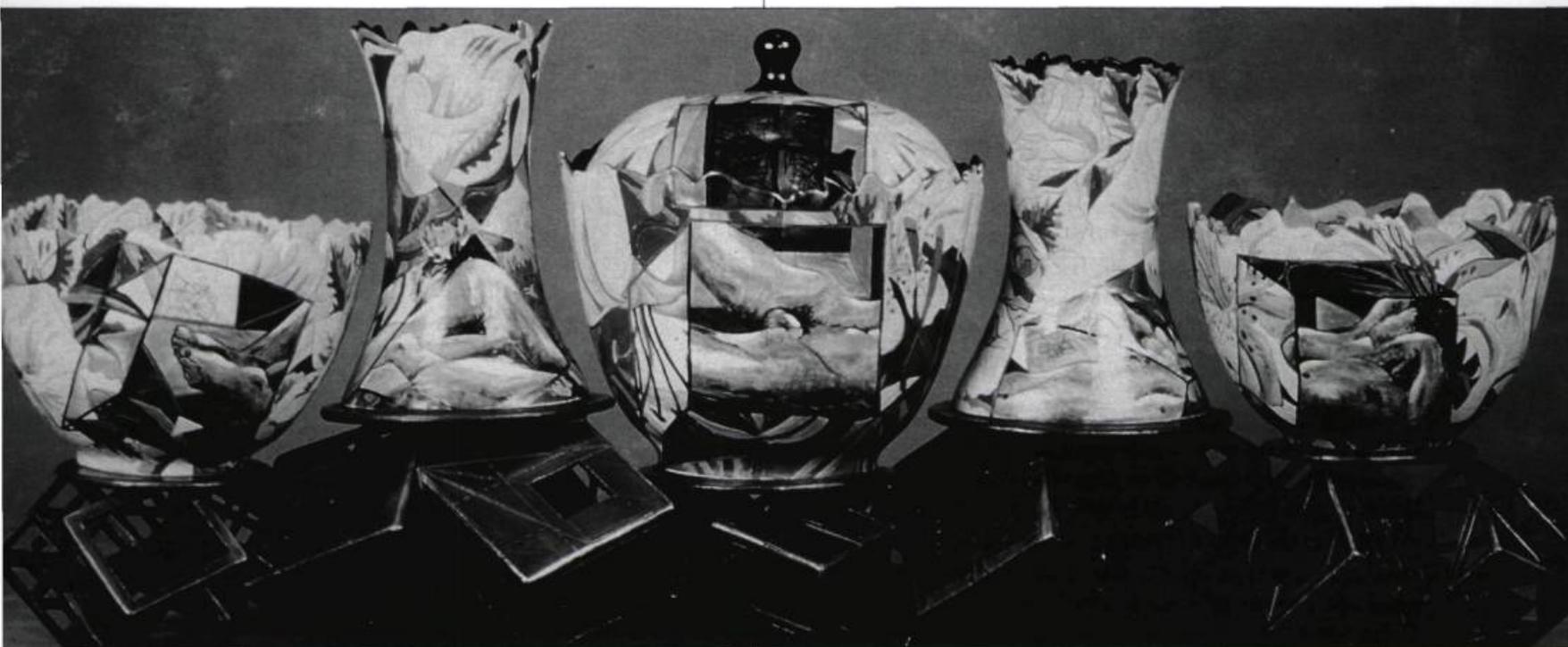
«The ideas I would like to discuss
here represent neither a theory nor
a methodology.»

Michel Foucault

«A novel, it would seem, is nothing
other than a long search for a cons-
tantly elusive definition.»

Milan Kundera, *L'art du roman*

Paul Mathieu



Les idées qui m'intéressent ici proviennent de plusieurs sources mais plus spécialement de ma réaction à deux articles que j'ai récemment lus. Le premier, du critique torontois John Bentley Mays est un commentaire publié par la revue *American Craft* (déc. 85— jan. 86, p. 38-39). Dans ce texte, le critique d'art canadien justifie son choix d'ignorer l'artisanat dans ses critiques de la scène artistique contemporaine qu'il publie dans le journal torontois *The Globe and Mail*. Entre autres choses, il écrit: «Non pas parce que l'artisanat ou l'artisanat-comme-art (tel que j'en ai fait l'expérience) est inférieur à l'art, mais parce que cela n'est pas de l'art.» Ce genre de commentaire m'exaspère parce qu'il est vraiment trop facile de dire que l'artisanat n'est pas de

The ideas discussed here, though drawn from various sources, have a lot to do with my reaction to two articles relating to the potter's art. The first of these appeared in *American Craft* in December '85 written by John Bentley Mays, an art critic for the *Toronto Globe and Mail*. In this article, he explains why he has chosen to exclude the crafts from his coverage of the contemporary art scene: «Not because craftwork such as I have come to know it is inferior to other art», he says, «but because it does not constitute art». I find such an opinion exasperating because it is altogether too easy to deny the artistic nature of craftwork while avoiding its definition. Not only is this reasoning short and facile, it is fraudulent. The second text I wish to refer to

Paul Mathieu, *Gomiture #4*, 1993.
Porcelaine et bronze / Porcelain and
bronze, 45,1 x 149,9 cm. Courtoisie
Michel Tétreault Art international.

l'art sans préciser davantage sa vraie nature. C'est une échappatoire factice et paresseuse, en plus d'être, à mon avis, frauduleuse. L'autre texte est une conférence que Michel Foucault a donnée en mars 1967 et qui a été publiée dans le journal français d'architecture *Architecture-Mouvement-Continuité*, en octobre 1984. Ce texte, intitulé "Des Espaces Autres", traite de certaines caractéristiques de l'espace contemporain. Il a suscité chez moi ces réflexions sur *l'espace de la poterie*.

L'élément commun à toutes les formes d'art est l'espace: la peinture explore l'espace bi-dimensionnel, la sculpture le tridimensionnel, l'architecture l'espace habité, la musique l'espace entre les sons et... les silences, la danse, l'espace de l'immobilité et du mouvement, etc. L'espace étant la caractéristique commune à toutes les formes d'art, c'est également leur manière différente et spécifique d'utiliser cet espace qui les différencie et les caractérise. Quel pourrait donc être alors, l'espace de la poterie? Il va sans dire que contrairement à la position prise par la plupart de nos institutions et par ceux qui les contrôlent, je considère la poterie comme étant non seulement un art mais un art contemporain, lorsque pratiquée aujourd'hui.

Je parle ici de la poterie dans sa forme la plus simple, la plus essentielle, par exemple, un simple bol blanc. Par poterie, je ne veux pas simplement dire un contenant d'argile (ou de bois, de métal, de papier, etc.) mais j'inclus aussi toute autre forme qui s'articule autour du principe de la contenance et/ou de l'élaboration d'un espace volumétrique "déplaçable", de par son processus génératif. La majorité des sculptures céramiques sont autant des pots qu'autre chose, conceptuellement du moins, puisqu'elles ont été générées non par la masse mais par le volume, une caractéristique essentielle de la poterie. Un bronze de Rodin est également une coquille vide mais sa forme a tout de même été générée par la masse. Cet espace à l'intérieur du Rodin est vraiment vide. Il n'a aucune signification. D'un autre côté, l'espace à l'intérieur d'une poterie ou d'une figure creuse en argile, est fécond, plein, parce que formellement et conceptuellement significatif, puisque c'est ce vide qui articule la forme. Ce vide n'en est pas vraiment puisqu'il est au contraire rempli. Il s'agit plutôt d'un volume, comme l'air sous pression qui tend les parois d'un ballon. En outre, le terme "volume" fait penser à son autre sens, littéraire celui-là: un volume, un livre, c'est aussi un objet qui contient, qui transporte, qui préserve et qui transmet la connaissance, toutes activités intrinsèques également à la poterie.

Il y a eu récemment une profusion d'écrits établissant la relation de la poterie à la peinture et à la sculpture et plusieurs céramistes ont emprunté une position similaire dans l'élaboration de leur travail. On a ainsi vu des assiettes être qualifiées de dessins et des ensembles de poteries présentés comme des natures mortes. Cette ambiguïté sémantique est une stratégie somme toute légitime et certainement légitimée par le marché de l'art, mais c'est mon intention ici d'établir ce qui constitue la *différence* de la poterie et d'amener une compréhension élargie, non seulement en ce qui a trait à la nature même de ces objets, mais également quant à la pratique de la céramique en tant que discipline, dans sa totalité.

Michel Foucault a eu une grande influence comme penseur, particulièrement sur la relation entre la connaissance et le pouvoir. Il s'est intéressé à ce qui constitue la "différence", par exemple, aux institutions psychiatriques, au milieu carcéral et, avant sa mort du sida il y a quelques années, à la sexualité.

Dans *Des espaces autres*, il propose que la notion d'espace est centrale à notre monde contemporain. Il écrit: «Peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte, des oppositions que nous admettons comme toutes données.» À titre d'exemple, il énumère l'espace privé versus l'espace public, l'espace des loisirs et l'espace du travail et, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, l'espace

was published in October '84 in the French periodical *Architecture-Mouvement-Continuité*. It reproduced a March '67 conference by Michel Foucault entitled "Des espaces autres" (Other Spaces) which dealt with certain characteristics of contemporary "space". Herewith are a few of my reflections.

The element of space is common to all forms of art. Painting explores the two-dimensional space, sculpture the three-dimensional, architecture the inhabited space, music the space between sounds and silences, dance the space in movement and immobility, etc. The manner in which these various arts differ is the manner in which they treat space. How then should we define the space of pottery? I am obviously opposed to the institutional viewpoint which too frequently denies pottery its place in the field of contemporary art. I am speaking here of pottery in its most simple manifestation, a crude white bowl, for example. And I include here not only clay, wood, metal or paper containers, but all manner of shapes or forms that revolve around the container principle and/or the fashioning of "moveable" volumetric space. Ceramic sculptures, at least conceptually, are but only "pots" since they are generated not through mass but through volume, that essential characteristic of pottery. A bronze work by Rodin can also be said to be an empty shell, though its form is generated from mass. The interior of a Rodin bronze is truly empty. It has no meaning. The space inside a potter's bowl or a hollow clay figure, on the other hand, is full, pregnant; it has formal and conceptual meaning; its very emptiness articulates the form. Actually, it is wrong to speak of emptiness here since the void is actually full. We are in the presence of a volume, such as the compressed air that stretches the inner sides of a balloon. Additionally, the term "volume" brings us to consider the word in its literary sense: a volume, a book, is also an object that contains, preserves and transmits knowledge, activities intrinsic to pottery.

There has been much high theory recently on the interrelationship between pottery, painting and sculpture, and many potters have come to adopt this new mode of artspeak. We have thus heard of plates being described as drawings and pottery works as "still lifes". These semantic ambiguities may be part of a legitimate strategy to corner the art market, but it is my intention to define the essential nature of pottery in view of obtaining an enlarged comprehension not only of the works themselves, but also as regards the practice of pottery as a distinct discipline.

Michel Foucault, that great modern thinker, has written extensively on the relationship between knowledge and power. He has given full due to the question of "difference" in various cultural fields, mental and penal institutions, for example, but also in the field of sexuality,

In "Des espaces autres", he suggests that the notion of space is central to an understanding of our world. For instance, he establishes an opposition between private and public space, and, of special interest to us, cultural and utilitarian space. (Which includes the on-going debate between art and craft).

In the cultural/utilitarian category, Foucault speaks of those places which «though related to all the other spaces, are also in contradiction with them». These spaces are of two general types: first there are the *Utopias*, those unreal spaces that include what are generally labelled art-works; then, there are the *Heterotopias* (other spaces), those spaces that, besides existing on their own, are the location where «all the other sites of culture are at once represented, contested and inverted». These other spaces share five basic principles.

The first principle states that all cultures set aside *other spaces*. These spaces are universal. They are "privileged, sacred, or forbidden sites". They are of two kinds: crisis heterotopias such as hospitals (sickness), military barracks (end of adolescence), honeymoon motels (with an equally evident role), etc.; and, deviational heterotopias such as mental wards, jails, retirement homes, etc.

culturel et l'espace utile. Cette dernière catégorie inclut évidemment le fameux débat entre l'art et l'artisanat.

Dans cette catégorie d'espaces culturels/utiles, il s'intéresse aux espaces «qui sont en relation avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements.» Ces espaces sont de deux grands types : d'abord, il y a les *Utopies*, qui ne sont pas des espaces réels mais en fait des espaces irréels (une catégorie qui comprend ces objets que notre culture appelle généralement œuvres d'art) ; et il y a les *Hétérotopies* (espaces autres). Ces hétérotopies sont des espaces réels, des espaces qui existent vraiment, et où «tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés.» Ces espaces autres partagent cinq principes de base.

Le *premier principe* veut que toutes les cultures constituent des espaces autres. Ces espaces sont universels. Ce sont «des lieux privilégiés ou sacrés ou interdits, réservés...» Il en existe deux types principaux : les hétérotopies de crise tels les hôpitaux (pour la maladie), les casernes militaires (pour la fin de l'adolescence), ou encore le motel du voyage de noces (au rôle tout aussi évident) ; et les hétérotopies de déviation tels les hôpitaux psychiatriques, les prisons, les maisons de retraite, etc.

Le *second principe* définit la fonction comme étant déterminée par le contexte et changeante selon le temps et la culture. Son exemple est le cimetière parce que, bien que toutes les cultures aient des emplacements qui jouent le rôle du cimetière, ce rôle est différent dans chaque culture et change selon les transformations de la culture.

Le *troisième principe* établit qu'elles juxtaposent dans un même espace plusieurs sites autrement incompatibles. Le théâtre et le cinéma sont des exemples probants : dans une vraie salle, une image apparemment tridimensionnelle est projetée sur un écran plat et l'action représentée peut prendre place ailleurs, dans un autre temps, un autre monde. Les centres commerciaux, les supermarchés et les jardins font partie de cette catégorie d'hétérotopies puisqu'ils rassemblent des objets et des espèces de différentes provenances tout comme le font les tapis quand ils représentent des jardins qui peuvent être déplacés dans l'espace.

Le *quatrième principe* relie les hétérotopies à des découpages de temps, soit dans son accumulation comme le font les musées et les bibliothèques, ou dans son impermanence comme les foires ou les villages de vacances.

Dans notre culture les foires sont devenues elles aussi permanentes comme le démontre si bien Disneyland.

Le *cinquième principe* définit leur relation à certains rituels. «Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui à la fois, les isole et les rend pénétrables.» Par exemple, les bains ou saunas scandinaves demandent un rituel hygiénique avant d'y accéder, les cinémas et les théâtres exigent un billet ou une réservation, la prison nécessite la culpabilité pour un crime.

Il faut ajouter que le rôle des espaces autres est de créer «un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon.» Les miroirs sont donc à la fois utopies et hétérotopies, puisqu'ils nous montrent un espace réel dans un espace irréel. Mais, d'après Foucault, le bateau est l'hétérotopie par excellence, «un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer...»

Eh bien, les bateaux sont des vaisseaux, tout comme les poteries puisque tous deux tiennent et contiennent, transportent et déplacent leur contenu.

Retournons à nos cinq principes et à nos catégories pour établir leur relation à la poterie.

Premier principe : universalité. Toutes les cultures font de la poterie. Dans la première catégorie, les hétérotopies de crise, nous avons les hôpitaux. Un exemple céramique pourrait être le bol de

The second principle establishes that the function of heterotopian spaces is determined by the overall context and thus varies according to the time and culture. The best example is the cemetery, which, though present in all cultures, varies in role according to each specific culture and its subsequent transformations.

The third principle governs those heterotopias that juxtapose two different functions. Theatre and cinema are obvious examples: in cinema, an apparently three-dimensional image is projected onto a flat screen, while the action takes place in another context, another time, another world. Shopping malls, supermarkets and gardens all belong to this category of heterotopias since they are gathering places for objects and species of different origins.

The fourth principle considers heterotopias from the standpoint of time. Museums and libraries, for example, have greater permanence than village fairs or holiday locations. Theme parks such as Disneyland, on the other hand, have acquired permanent space status.

The fifth principle defines the relation of heterotopias to certain rituals. "All heterotopias entail the presence of access or exclusionary mechanisms that determine their level of penetration". Access to Scandinavian saunas and bathhouses, for example, entail certain hygienic rituals, movie houses and theatres require tickets or reservations, prison internment supposes condemnation for a crime, etc. It must be added that the role of *other spaces* is to create "a real *other space* that is as perfect meticulously arranged as our own space is disorganized, ill-defined and in disarray". Mirrors are hence utopias and heterotopias since they reflect a real space in an unreal space. However, according to Foucault, the perfect heterotopia would be none other than a ship, «a morsel of floating space, a site without a site, that lives on its own, closed in on itself and yet relinquished to the infinity of the sea".

Well, ships may be ships, but pottery works can also be said to hold and contain, to carry and displace their contents.

Let's back up, now, and apply these five principles to pottery.

First principle: universality. Pottery is crafted in all cultures. In the first category, crisis heterotopias, we had the hospitals. An example in ceramic could be the toilet bowl. The bathroom is itself an interesting ceramic space; to use the contemporary jargon, it is at once a site specific and an installation. In the second category, deviational heterotopias, we had retirement



Paul Mathieu, *Urne funéraire*, 1985-89. Céramique et bronze. 69,8 cm. Courtoisie Michel Tétrault Art international.

toilette. La salle de bain elle-même est un espace céramique intéressant; pour utiliser le langage de la critique et de la théorie contemporaines, c'est un site spécifique aussi bien qu'une installation. Dans la deuxième catégorie, les hétérotopies de déviation, nous avons les maisons de retraite pour personnes âgées. Un équivalent céramique pourrait être le "vaisseau", terme traduit de l'anglais "vessel", cet objet hybride où la fonction utilitaire a été transcendée. Je n'ai pas ici d'intentions dérogatoires. Je considère simplement les poteries d'expression comme le domaine de l'individu de la même manière que la prison, l'hôpital psychiatrique sont réservés aux individus qui s'éloignent de la norme (la tradition).

Second principe : la fonction change selon le contexte et la culture. Ainsi, un simple urinoir de porcelaine peut devenir un des objets les plus célèbres de l'art moderne, la *Fountain* de Marcel Duchamp ou encore un simple bol originellement de peu de valeur peut devenir un objet d'art sans prix aujourd'hui.

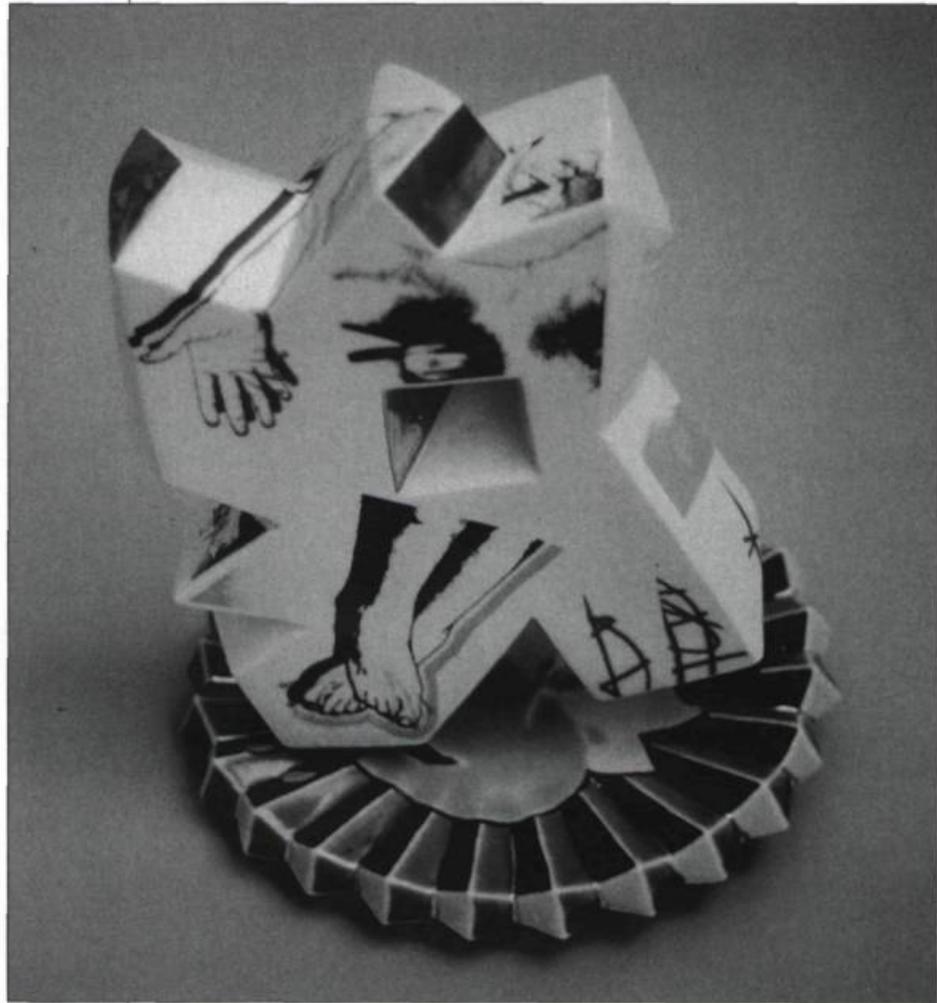
Troisième principe : juxtaposition. La poterie est probablement la championne de cet aspect. Dans un pot, on trouve en symbiose complète l'extérieur et l'intérieur, la forme tridimensionnelle et la surface bidimensionnelle, le culturel et le pratique. De toutes les formes d'art, la poterie est probablement la seule où ces aspects, apparemment contradictoires, sont si intimement, littéralement fusionnés. Aucun exemple n'est nécessaire ici.

Quatrième principe : relation au temps. Cet aspect est également particulier à la poterie. Le processus de fabrication d'un objet d'argile est totalement dépendant du temps et ce, d'une manière passablement différente d'autres procédés et techniques. C'est une activité diachronique qui s'élabore dans différents temps avec, à chaque fois des changements drastiques entre les étapes. Chacune de ces étapes est transitoire mais après la cuisson ces changements sont irréversibles. L'objet complété est devenu "éternel", en ce sens que sa nature céramique ne peut être changée, à moins de se rendre à des températures vraiment extrêmes; même brisée, une poterie est toujours un objet céramique. La cuisine est une activité similaire mais, contrairement à la poterie, son résultat peut être totalement transformé. L'argile aussi subit une transformation complète; après la cuisson il n'y a plus d'argile mais une nouvelle matière aux qualités différentes. De tous les matériaux utilisés en art, y en a-t-il un autre qui se transforme aussi totalement? Le plastique évidemment qui a remplacé de plus en plus l'argile dans son rôle si longtemps privilégié. Mais les poteries d'argile accumulent le temps et le préserve. Pour cette raison, certaines cultures nous sont principalement connues par leurs poteries qui ont conservé leur identité à travers le temps. Mais notre culture a surtout une poterie transitoire, le contenant jetable, en papier, en plastique. Que restera-t-il de notre contemporanéité?

Cinquième principe : accessibilité et rituel. La relation privilégiée entre la poterie et le rituel est bien connue et c'est dans ce sens que les pots sont "des lieux privilégiés, sacrés, réservés" pour certaines activités, comme le bol de toilette, l'objet qui définira peut-être le plus notre culture dans l'archéologie future, comme aussi la tasse à café du matin. Mais Foucault écrit également que «les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui à la fois les isole et les rend pénétrables.» Évidemment, avec les pots viennent les couvercles, les bouchons, les becs mais les pots nous sont aussi accessibles parce que leur vocabulaire formel (lèvre, corps, épaule, pied, etc.), fait référence au corps humain. Il n'y a que très peu de distance entre un pot et un corps puisqu'il faut tou-

homes. A ceramic equivalent could be a ship or a vessel, that hybrid object whose utilitarian function has been transcended. I have here no adverse intentions. I simply consider ceramic wares to be of the private domain, in the same way that prisons and psychiatric wards are reserved for individuals that stray from the norm (tradition).

Second principle: the function varies according to the context and culture. Thus, a simple porcelain urinal is transformed into one



Paul Mathieu, *Série des martyrs*, 1984.
Porcelaine. 25,9 x 27,9 cm. Courtoisie Michel Tétrault Art international.

of the most famous works of Modern Art (Marcel Duchamp's *Fountain*), even as a simple bowl can become, with time, an art-work of priceless value.

Third principle: juxtaposition. Pottery is a champion at this. Ceramic pottery is the site of a perfect symbiosis between the exterior and the interior, the three-dimensional form and the two-dimensional surface, the cultural and the practical. Of all art forms, pottery is probably the only one to fuse these contradictory aspects in such an intimate way. No example is called for.

Fourth principle: relation to time. This aspect is also particular to pottery. The making of clayware is totally time-dependent, and in a way quite different from other techniques and crafts. It is a diachronic activity that is worked out in different time frames, with important time-changes between each step. Once the firing is completed, the results are irreversible. The end object becomes "eternal", its ceramic nature immutable, unless extremely high temperatures are reached. Even when broken, a pottery work still remains a ceramic object. Cooking is a similar activity but, unlike pottery, the end result can always be modified. In fact, potter's clay undergoes such a complete transformation that there are probably

cher les pots pour en faire l'expérience. Nous savons tous que le toucher est le tabou ultime en art... Mais, simultanément, les pots sont impénétrables parce que difficiles à comprendre. Si leur phénoménologie est assez évidente et familière, leur épistémologie est difficilement accessible.

Michel Foucault s'explique davantage sur cette notion d'impénétrabilité dans son livre *Les mots et les choses* (Gallimard, 1966, p.9). Il compare encore les utopies (les arts visuels, de représentation) aux hétérotopies (les poteries, de présentation, qui visent non pas à imiter la vie, mais à y participer): «Les utopies consolent: c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse... les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'ellesminent d'avance la "syntaxe" et pas seulement celle qui construit les phrases, - celle moins manifeste qui fait "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la "fabula"; les hétérotopies... dessèchent les propos, arrêtent les mots en eux-mêmes, contestent dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme de nos phrases.»

Je crois que c'est pour cette raison que la poterie se trouve généralement exclue du discours sur l'art et de ses manifestations institutionnelles, la critique par exemple, et que l'aspect céramique de la *Fountain* de Marcel Duchamp n'est jamais pris en considération. Cet aspect est pour ainsi dire innommable. Il est possible que ce ne soit pas là le propos de l'oeuvre de Duchamp, mais c'est cependant le mien. Pourquoi est-il si facile d'écrire sur l'«art» et si difficile de le faire sur la poterie? La majorité des textes écrits sur la céramique sont soit techniques, historiques ou subjectivement philosophiques. Il est difficile d'approcher la poterie autrement; ce sont des objets qui ne se laissent pas facilement appréhender par la théorie et le discours. Mais dans notre culture, puisque l'art trouve sa justification dans la théorie et le discours, la poterie peut facilement être ignorée, rejetée ou du moins, sa signification incomprise. Ce silence face à la poterie, et par extension à la céramique, joue un rôle similaire à la censure; il impose un tabou, un interdit.

Nous avons vu récemment une étonnante prolifération d'images de poteries dans l'art contemporain, dans toutes ses manifestations. De nombreux exemples viennent à l'esprit, il n'y a qu'à feuilleter le premier magazine d'art disponible. Beaucoup plus qu'un simple sujet de représentation, ces images (et une image peut être tridimensionnelle), ces images de poteries, donc, jouent surtout un rôle extraordinaire. Elles introduisent l'hétérotopie dans le domaine de l'utopie tout comme le contraire se produit quand un paysage, une figure sont représentés sur un pot.

L'image d'un pot sur un pot est-elle alors une homotopie, ou un espace qui se représente lui-même?

La raison pour laquelle le monde de l'art a une telle difficulté à considérer la poterie (et d'autres pratiques similaires) n'est pas due au fait que la poterie est ou n'est pas un art. L'opposition entre l'art et l'artisanat est si peu nécessaire et si peu productive, bien qu'il y ait une différence réelle. Cette opposition provient de notre habituelle pratique à tout polariser et à opposer (noir et blanc, bon et mauvais, beau et laid, etc.). Ces oppositions ont des relents de moralité et comme telles sont bien inutiles. Ce qu'il est important de définir, d'explorer du moins, c'est cette zone grise où tout converge. Dans le monde de l'art, la poterie est une hétérotopie. Elle occupe un espace autre, un espace différent, des pratiques utopiques des autres formes d'art. ◆

L'auteur est un potier qui est fatigué de se faire dire que son travail n'est pas de l'art contemporain.

no similar examples in any other field of art. An exception can perhaps be made for plastic which has come more and more to replace traditional ceramic ware. Contrary to plastic, however, clayware becomes a repository of time and may even be said to preserve it. Many ancient cultures are known to us chiefly through the study of their pottery, with which we can reconstitute their identity.

Fifth principle: accessibility and ritual. The privileged relation between pottery and ritual is well known and it is in this sense that pots are «privileged, sacred and reserved spaces». The toilet bowl is the site of one such reserved activity. Along with the coffee cup, it will probably become a major signifier of our culture in future archeological studies. But heterotopias, we are reminded, «entail the presence of access or exclusionary mechanisms that determine their level of penetration». Of course, to speak of pots is to speak of covers, lids, caps, whose semantic references to the human body mirror a similar imagery in the pots themselves (lip, trunk, shoulder, foot). There is, in fact, an interesting parallel to be drawn between untouchability of art-works and the taboos surrounding the human body... Simultaneously, pots are impenetrable because difficult to comprehend. If their phenomenology is evident and familiar enough, their epistemology is of difficult access.

In *Les mots et les choses* (Words and Objects), Michel Foucault further explores this notion of impenetrability. Comparing utopias (visual and representational arts) to heterotopias—which seek not to imitate but to invest life—, he suggests that «utopias are meant to console: devoid of real space, they inhabit a seamless, fantastic space; heterotopias, on the other hand, are disquieting, no doubt because they secretly undermine language, rendering labels difficult, breaking and mixing up common works, investing the very syntax that holds words and objects together. That is the reason why utopias are so conducive to fables and general discourse: they are in the direct line of language, in the essential dimension of the "fabula"; heterotopias have a withering effect on language, getting in the way of the words themselves (starting at their very roots) and in the way of grammar. They untangle the myths and hammer at the lyrical quality of our phrases».

I feel that is the reason why pottery is generally avoided as a subject in the art forum and cultural institutions (art reviews, for example). The ceramic aspect in Marcel Duchamp's *Fountain* is never taken into consideration because the subject is deemed unmentionable. Duchamp himself may not have laid any importance on this aspect, but I do. Why is it so easy to discuss "art" and not pottery? The majority of texts concerning ceramic art are either of a technical, historical, or philosophical nature. It is difficult to approach clay wares otherwise; they do not easily lend themselves to theoretical discourse. The general silence accorded to pottery and ceramic is akin to a form of censure. The subject is more or less taboo.

We have recently witnessed a proliferation of pottery work illustrations in contemporary art (in all its manifestations). More than a simple subject of representation, these images (which can be tridimensional) play an unusual role in that the field of utopias is here invaded by heterotopias. The contrary also happens each time a landscape or other figure appears on the surface of a pottery work.

Would the image of a jug on a jug then be a homotopia or a self-representing space?

The minor importance given to pottery by the art world is not due to its status as an art or as a non-art. To oppose craft and art serves no useful purpose and is but the unfortunate result of our unending polarization between black and white, good and bad, beautiful and ugly. It reeks of morality and is perfectly useless. In the field of art, pottery is a heterotopia. It occupies a totally distinct and other space from other forms of art. ◆

The author is a potter who is tired of hearing that his work is not contemporary art.
Translation: Roch Fortier