



HIGHWAY 16, British Columbia

A few miles west of Smithers is this view of Hudson Bay Mountain, Twin Falls and Kathlyn Glacier containing some 160,000,000 tons of ice.



POST CARD

USE
CANADIAN
POSTAGE

ADDRESS

Dear Winnona,
Well here I am doing
Missionary work among
the Indians. I'm
teaching Kindergarten at
Burns Lake & these kids
can't even speak English.
It's a Babine Dialect &
it can be very upsetting
when one 5 year old starts
swearing at you in Babine.
It's a lot of fun & we all get
drunk Saturday night.
S-2298
Photo-Right - Doris McTaggart
Lyn Jackie

Dist. by "Scenes by Doris" 2403 Trillium St., Vancouver, B.C.

Miss Winnona North
2029 Moffatt Ave,
Vancouver
B.C.

Échanges

Ce texte est le fruit d'échanges entre Denise Markonish et Gisele Amantea. Markonish a été commissaire de l'exposition *Oh, Canada* (mai 2012 – mars 2013), une importante rétrospective de l'art contemporain canadien présentée au MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) dans laquelle figure l'œuvre *Democracy* d'Amantea.

D.M. Une large part de votre travail semble s'appuyer sur un processus de recherche assez poussé. Comme si vous commenciez par envisager l'œuvre dans sa globalité pour ensuite en extraire les détails – je pense ici à des projets tels que The King v. Picariello and Lassandro ou même In Your Dreams. Vous consultez des archives, visionnez des films, étudiez l'architecture. J'ai l'impression que la préparation de ces œuvres donne lieu à une recherche beaucoup plus vaste que ce que vous finissez par présenter aux spectateurs. Pouvez-vous décrire la nature presque obsessionnelle de ces recherches et expliquer comment vous supprimez couche après couche pour en arriver au résultat final?

G.A. Je trouve intéressant que vous affirmiez que ma recherche est obsessionnelle puisque je ne la vois pas ainsi. C'est un travail qui me plaît vraiment. Je crois que cela tient en partie au fait que, pour moi, l'art s'inscrit dans un contexte qu'il faut comprendre pour lui donner un sens. Le cadre dans lequel s'insère l'œuvre me paraît presque aussi important que l'œuvre elle-même. D'où vient-elle? Où existe-t-elle? À qui est-elle destinée? Ou d'autres voient-ils l'œuvre? Comment est-elle perçue?

Pour moi, le processus de collecte d'information détermine la forme que prendra l'œuvre – quel support ou format je choisirai d'utiliser. Ainsi, pour *The King v. Picariello and Lassandro*, pendant une dizaine d'années, chaque fois que je trouvais des renseignements, des images ou d'autres œuvres d'art associés à ce sujet, je les plaçais dans une boîte. Quand j'ai eu suffisamment de temps pour me consacrer à cette œuvre, la masse d'information

Exchange

The following is an exchange between Denise Markonish and Gisele Amantea. Markonish curated the exhibition *Oh, Canada* (May 2012 – March 2013), a major survey of contemporary Canadian art at MASS MoCA (The Massachusetts Museum of Contemporary Art) that features Amantea's work *Democracy*.

D.M. For much of your work you undertake what seems like a fairly intense research process. It's as though you start by figuring out the whole picture and then extracting detail from it – I am thinking of projects like The King v. Picariello and Lassandro or even In Your Dreams. These projects involve looking in archives, watching film and studying architecture. I have the sense that there is a lot more research that goes into the preparation for these works than what the viewers ultimately see. Can you talk about this almost obsessive nature of research in your work and how you peel away the layers to achieve a final result?

G.A. It is interesting that you regard my research as obsessive as it does not seem that way to me. It is something that I really love to do. I think part of this comes from my feeling that art has a context and that an understanding of it creates meaning. The framework for the work seems almost as critical to me as the work itself. Where does it come from? Where does it exist? Who is the audience? Where do others see the work? How is it viewed?

For me, the process of amassing information suggests how the work will take shape – what medium or form I might use. For example, for *The King v. Picariello and Lassandro* I had a box and for about ten years as I came across information, images and other artwork that related to the subject, I threw it into the box. When I had a significant period of time to concentrate on the work that mass of information led me to the form of a graphic narrative and the idea of silent films. The disparate

recueillie m'a orientée vers un récit en images et l'évocation des films muets. La collecte disparate de données et de sources renforçait aussi l'idée selon laquelle toute histoire est un amalgame de faits et de fiction et constitue en elle-même une collection. Pour *In Your Dreams*, j'ai regardé beaucoup de films qui traitaient de la représentation des femmes. En les visionnant, je me suis aussi progressivement intéressée au processus narratif. *In Your Dreams* se compose de centaines d'extraits de films qui, selon moi, représentent les femmes sous divers aspects très révélateurs. Je ne crois pas que quelqu'un qui regarde l'œuvre en comprend nécessairement les références précises. Mais je pense qu'il se dégage de l'œuvre une émotion et une énergie, et c'est cette forte impression ou expérience ressentie par le spectateur qui compte pour moi.

D.M. Diriez-vous qu'il existe un lien entre la recherche approfondie et la rigoureuse qualité d'exécution qui entre dans la production de vos œuvres ?

G.A. Je n'ai jamais vraiment envisagé mon travail sous cet angle, mais oui, je suis d'accord. En fait, pour le meilleur ou pour le pire, j'aborde la plupart des situations de cette façon. Bien entendu, je veux combattre le cliché de la femme qui obsède sur chaque détail ou peut-être serait-il plus juste de dire que je veux explorer ce cliché ou en jouer ! Dans mes cours d'art, j'ai d'abord étudié la céramique (même si j'ai très tôt rompu avec la notion d'objet d'artisanat). Je crois que le souci du détail et de l'exécution a été un puissant facteur de motivation pour moi.

D.M. Une fois la recherche terminée, vous prenez certaines décisions relatives au matériau. Dès le début, vous avez utilisé le floc, un matériau souvent associé au kitsch et rarement employé, sauf dans les papiers peints des années 1970 d'un goût douteux ou dans les décorations de Noël. Vous avez choisi ce matériau non seulement pour ces qualités, mais aussi pour ses propriétés sensorielles et tactiles. Dans certaines œuvres, vous avez exécuté le flocage sur papier peint ou sur tissu et créé des objets distincts, presque domestiques, tandis qu'ailleurs, vous avez réalisé le flocage directement au mur. La pièce a alors presque une dimension performative et spécifique au site, comme dans Heaven's Gate (after Stockhausen) et Democracy. Cependant, dans d'autres cas, vous avez choisi de reproduire les pièces distinctes directement sur le mur, notamment dans votre exposition à la galerie Oboro



The King v. Picariello and Lassandro, 2002
(détail – detail)

collection of information and sources also reinforced that any history is a form of fact and fiction and, in its own way, a collection. For *In Your Dreams* I watched a lot of films involving the representation of women. In viewing them I also became very interested in narrative. *In Your Dreams* is composed of hundreds of film clips that I think represent women in different and revealing ways. In viewing this work, I don't imagine that anyone would necessarily understand the specific references. But I think the work creates a feeling and dynamic and it is that strong sense or experience for the viewer that is important to me.

D.M. Would you say that there is a kinship between in-depth research and the labour-intensive quality of making that goes into your work?

G.A. I have not quite thought of my work in this way, but yes I would agree. Actually, for better or worse, I approach most things this way. Obviously I want to resist the cliché of the woman who obsesses over everything or perhaps more accurately I want to investigate/play with this cliché! My first formal study in art was in ceramics (although very early on I took to disrupting a notion of craft). I think the sense of detail and making has been a powerful motivator for me.

où vous avez repris *Dear Andy* à la manière warholienne. Qu'est-ce qui motive votre décision de floquer directement au mur plutôt que sur papier peint ou sur tissu ?

G.A. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, je produisais de grandes pièces architecturales telles que *White Folly*. Je voulais immerger l'observateur dans un espace et créer une œuvre monumentale qui ne pourrait passer inaperçue. À un certain moment, il est devenu problématique de réaliser et de déplacer ces œuvres qui constituaient elles-mêmes des éléments architecturaux – l'une d'elles, *Sanctuary*, étaient littéralement une salle autonome – et j'ai alors considéré la possibilité d'utiliser l'architecture existante. Je me suis lancée dans l'exploration du papier peint et des revêtements muraux anciens et j'ai découvert les premiers papiers peints floqués. J'en suis aussi venue à connaître les anciens papiers panoramiques français qui, par leur composition et la façon dont on les utilise dans les espaces intérieurs, possèdent une qualité cinématographique.

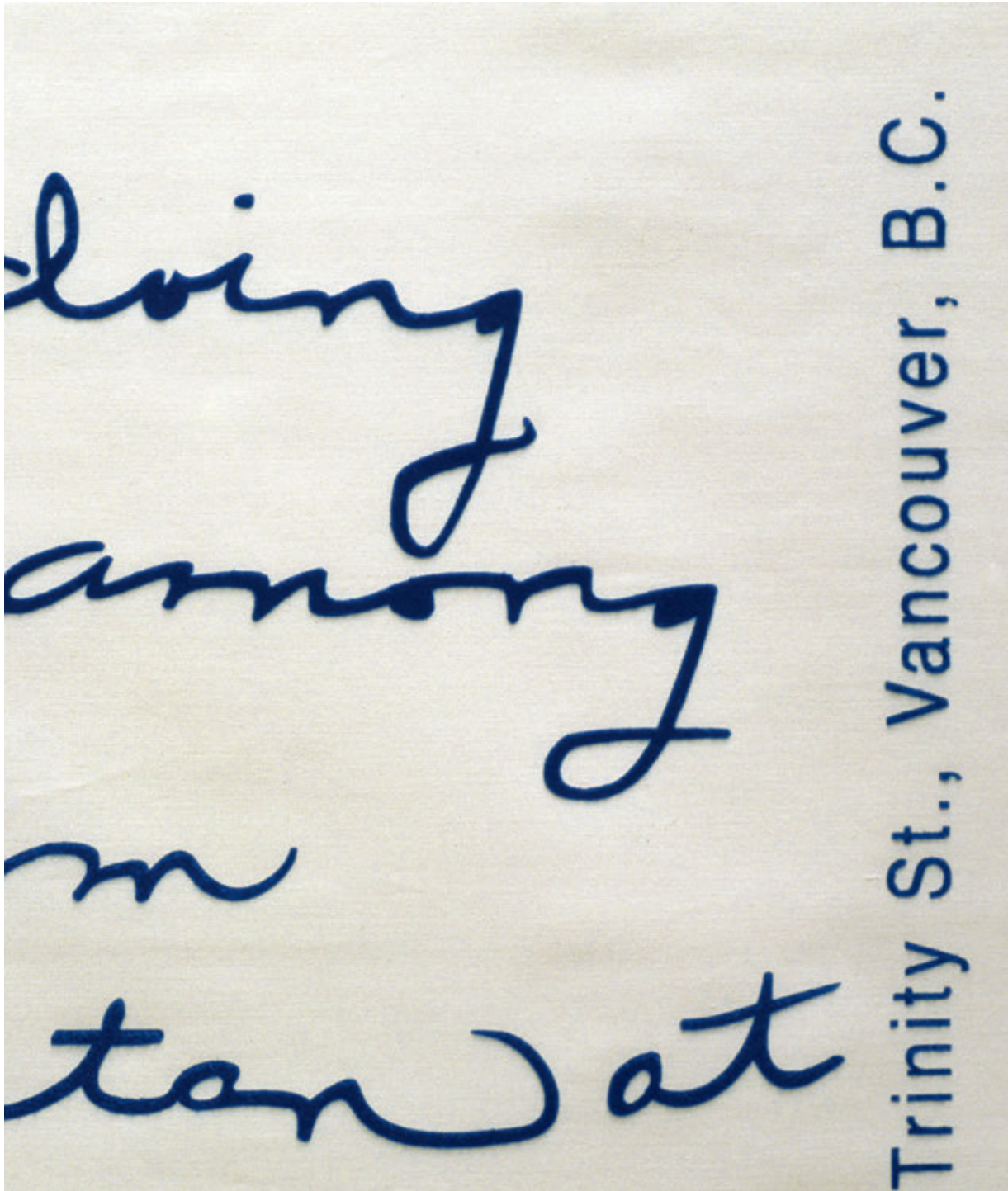
Mis à part les considérations pratiques – s'exécuter directement sur les murs d'une galerie ou d'un musée représente une entreprise de taille à laquelle doivent adhérer le conservateur et le musée – le travail *in situ* permet de créer une œuvre aux dimensions et au contenu spécifiques et de la réaliser de façon très particulière, comme dans *Democracy*. Un des aspects propres à cette méthode de travail, c'est la nécessité de résoudre les problèmes sur le terrain et, dans une certaine mesure, de prendre certaines décisions en cours de route. L'intervention d'autrui dans la réalisation de l'œuvre est pour moi enrichissante. Aussi, cette pratique crée un sentiment d'appartenance chez ceux qui travaillent au musée, qu'ils participent directement au processus ou voient simplement l'œuvre prendre naissance au sein de leur environnement de travail quotidien. Ces installations sont la plupart du temps destinées aux aires publiques des musées, on ne les trouve donc pas nécessairement dans les salles normalement réservées à l'exposition d'œuvres d'art. Ce sont plutôt des espaces liminaires. Je trouve intéressant qu'elles ne soient pas là où les gens s'attendent à découvrir des œuvres d'art et, pour moi, l'intérêt et le défi tiennent aux réactions qu'elles suscitent.

Tant les œuvres sur papier peint que les pièces *in situ* sont éphémères – on les détruit après un certain temps –, mais il est plus facile de reproduire et de remonter les œuvres sur papier peint. Certaines, notamment *Do I What?*, *Barrière*, *The Great Hedge (British India, 19th Century)* et *Barbed Wire (Berlin, August 1961)*, comportent une finesse de détail qui ne peut être transférée

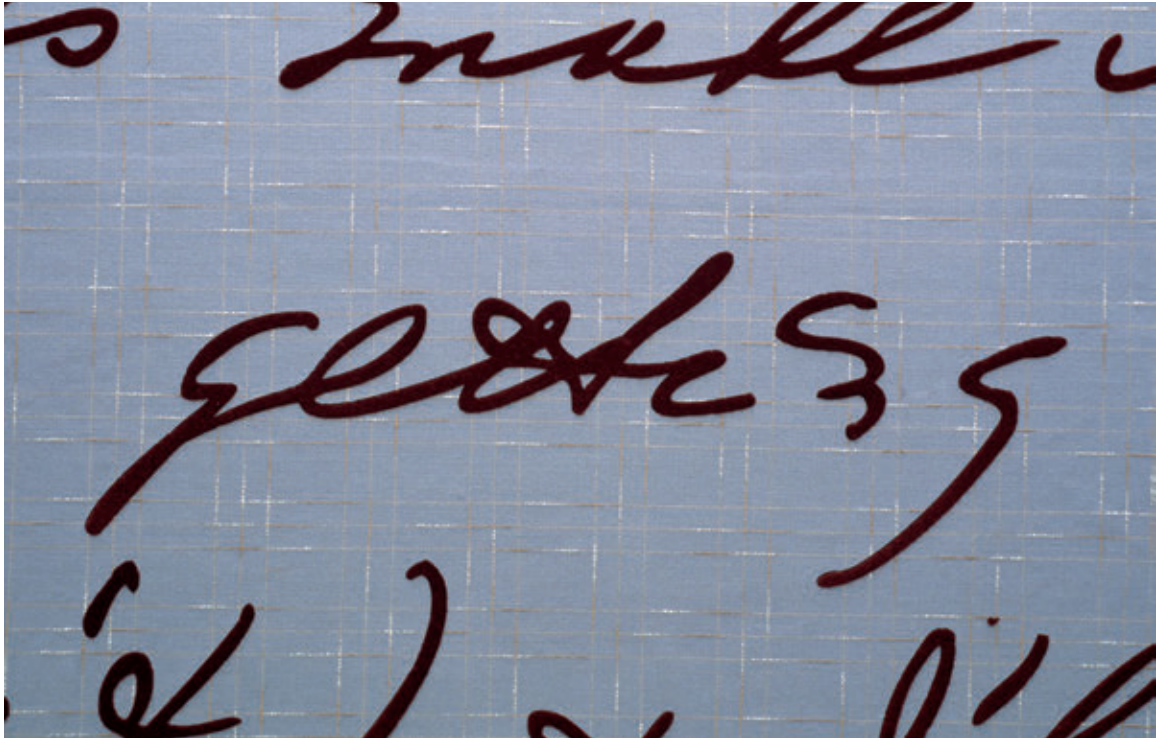
D.M. Once research is complete there are certain material decisions that you make. Early on you started to use flock, an often-kitsch material that doesn't get much play outside of bad '70s wallpaper or Christmas decorations. You have chosen this material for these qualities but also for its sensuous and tactile properties. In some of your works you have flocked on wallpaper or fabric and created discrete, almost domestic objects, while in other instances you flock directly on the wall. The latter becomes almost performative and site specific as in *Heaven's Gate* (after Stockhausen) and *Democracy*. In some instances though you have chosen to remake the discrete pieces directly on the wall, such as in your show at Oboro where you repeated *Dear Andy* in a Warholian manner. What leads to the decision to flock directly on the wall as opposed to wallpaper or fabric?

G.A. In the late 1980s and early 1990s I was making big architectural pieces like *White Folly*. I wanted to immerse a viewer in a space and also make work that was large, that could not be ignored. At some point making and having to move these works that were themselves architecture – one, *Sanctuary*, was literally a freestanding room – became problematic and I started to think about using existing architecture. At that point I began to explore wallpaper and historic wall coverings and discovered early flocked wallpapers. I also became aware of historic French panoramic scenic papers, which are filmic in the way they are composed and how they are experienced in interior spaces.

Aside from practical considerations – working directly on the walls of the gallery or museum is a big undertaking that the curator and museum have to be into – working on site makes it possible to make work of a specific scale and content and to realize it in a very particular way, as in *Democracy*. An aspect of working this way is that we have to solve problems and to some extent figure out certain things as we go. I find what others bring to making the work enriching. Also, for people who work in the museum there is a sense of ownership in either being directly involved in the process or seeing the work come into existence in their day-to-day work environment. These installations have most often been made for the public areas of galleries and are not necessarily the official spaces in which to look at artwork. They are more liminal spaces. What I find interesting about them is that they are not where people expect to see art and how they react to the work there is both interesting to me and part of its challenge.



Burns Lake, 1967, 1998 (détail – detail)



Dear Andy, 1998 (détail – detail)

directement sur le mur. Du point de vue conceptuel, le papier peint évoque plus directement les intérieurs domestiques – l'inclusion d'une clôture à mailles (dans *Barrière*) ou d'une haie de buissons épineux dans l'espace privé rappelle que les enjeux politiques ont une incidence directe sur notre quotidien. Gil Saunders, une conservatrice qui travaille le papier peint, a déclaré : « Le papier peint n'est pas neutre – il a un impact. » Je suis tout à fait d'accord avec cette affirmation. D'autre part, quand l'œuvre est apposée directement au mur du musée, elle s'intègre dans l'architecture et l'espace du bâtiment. Elle n'est plus un objet d'art sur le mur, elle fait corps avec l'architecture.

D.M. Outre le choix des matériaux et la recherche, vous semblez aussi trouver votre inspiration dans l'accumulation, la mémoire et le kitsch, trois concepts qui se côtoient de façon à la fois naturelle et désordonnée. Dans son ouvrage On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection, Susan Stewart fait une distinction entre le souvenir teinté de nostalgie, qui « fait entrer l'histoire dans un moment privé » et la collection, dont l'espace doit s'insérer « entre le public et le privé, entre la représentation et la dissimulation ». Dans des entretiens antérieurs, vous avez mentionné être née au sein d'une familiale italienne catholique et avoir grandi entourée d'objets kitsch, ce qui a eu une influence sur votre intérêt pour l'accumulation et sur les objets que vous utilisez dans votre travail. Comment l'accumulation, le souvenir et la nostalgie s'insèrent-ils dans votre démarche ? Je pense en particulier à des expressions telles que White Folly ou même à la sculpture de caniche à laquelle vous travaillez actuellement.

G.A. Susan Sontag a un jour demandé : « Pour qu'une œuvre d'art prenne forme artistique, les interférences artistiques et la participation émotive, qui sont fonction d'une impression de proximité, doivent-elles être restreintes ? » Je crois que cette question s'applique ici. Ma nostalgie découle de ce que j'ai pris conscience que les générations familiales antérieures ne doutaient pas ou, du moins, ne se remettaient pas en question comme je le fais. Leurs rôles dans l'espace religieux, culturel et social semblaient clairement définis. J'ai déjà écrit dans mon carnet que la nostalgie est une façon de ralentir la compréhension.

Quand j'ai commencé à produire des œuvres qui me paraissaient avoir une certaine valeur, par exemple *White Folly* ou *Heaven (from Antidotes for Madness)*, j'ai éprouvé une profonde nostalgie et un désir de comprendre mes sentiments conflictuels et mes insécurités à travers

Both the wallpaper and the site works are ephemeral – they are destroyed after a period of time – but the wallpaper work can be reproduced and re-installed more easily. Certain ones, such as *Do I What?*, *Barrière*, *The Great Hedge (British India, 19th Century)*, and *Barbed Wire (Berlin, 1961)*, have significant detail that cannot be transferred directly to the wall. Conceptually wallpaper references domestic interiors more directly – the idea of having chain-link (as in *Barrière*) or a thorny threatening hedge in your private space suggests that political issues have a direct impact on our daily lives. I like what Gil Saunders, a curator who works with wallpaper, has said. “Wallpaper is not neutral – it informs.” On the other hand, when the work is directly on the wall of the museum it is integrated into the architecture and space of the gallery. It's like a skin of the architecture rather than an art object on the wall.

D.M. In addition to material choices and research you also seem to be informed by collecting, memory and kitsch, three topics that both messily and naturally go hand in hand. In her book On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection Susan Stewart makes a distinction between the nostalgia-laced souvenir, which “moves history into private time” and the collection whose space must move “between public and private, between display and hiding.” In past interviews you have talked about coming from an Italian-Catholic family and being surrounded by kitsch objects which have informed your collecting and things you use in your work. How do the collection, the souvenir and nostalgia operate for you? I am particularly thinking of works like White Folly or even the poodle sculpture you are working on currently.

G.A. Susan Sontag once asked, “Must a work of art restrict sentimental intervention and emotional participation, which are functions of closeness, in order to be just that – a work of art?” I think that's pertinent here. My sense of nostalgia came from being aware that previous family generations did not have doubt or at least did not doubt in the same way that I did. Their roles in religion, culture and society seemed clear. I once wrote in my notebook that nostalgia is a way of slowing down understanding.

When I first began making art that I think is significant, such as *White Folly* or *Heaven (from Antidotes for Madness)*, I felt a much stronger sense of nostalgia and a desire to understand my conflicted feelings and insecurities

ma pratique artistique. Il ne s'agissait pas simplement de mon histoire familiale, j'attachais également une valeur à ces objets ou, plus exactement, je voulais mieux saisir ce qu'ils représentaient et l'importance qu'ils avaient. En apprenant dans mes cours d'art que ces objets étaient sans valeur, j'ai été envahie d'un sentiment où se mêlaient honte et rébellion. Emily Falvey, une critique montréalaise, a déjà dit de mon travail: «Je crois que son pouvoir de fascination réside dans un paradoxe: l'idée que le kitsch tient à la fois de la pacotille et de sa négation.»

Pour ce qui est de la distinction entre collection et souvenir, je n'ai pas une définition aussi claire que Susan Stewart. Je m'intéresse à la mémoire et je pense qu'elle est présente aussi bien dans le souvenir que dans la collection, mais peut-être de façon différente. Les objets que je collectionne aujourd'hui ne sont pas nécessairement les mêmes que lorsque j'étais jeune, mais à certains égards, ils en sont les réminiscences – ils évoquent certains souvenirs de mon héritage culturel et de mes expériences. Le loisir créatif – «apprendre à fabriquer quelque chose à partir de rien», selon Lucy Lippard – faisait partie de cette expérience. Dans ma famille, la culture d'aliments, la cuisine collective, la confection de vêtements et l'artisanat occupaient une place très importante. C'est par les hobbies que j'ai été initiée à la création artistique et, pour moi, les activités et les points de vue de l'amateur ou du dilettante constituent un ancrage important. Je partage la vision de Jacques Rancière selon laquelle l'émancipation consiste à apprendre à être des hommes égaux dans une société inégale, et la seule erreur qu'on puisse faire est de se détourner de son chemin ou de le trahir.

D.M. Les notions de souvenir et de collection m'amènent tout naturellement à votre utilisation du kitsch. Vos œuvres, en particulier les pièces constituées d'objets telles que White Folly, me sont souvent apparues comme des autels baroques élevés à la culture populaire et au mauvais goût. En même temps, votre travail semble traiter davantage de l'intemporalité que de la nostalgie. Cela me rappelle une phrase que j'ai lue dans l'ouvrage Royaume de l'artifice: L'émergence du kitsch au XIX^e siècle de Céleste Olalquiaga: «Les styles meurent, le kitsch reste.» On connaît aussi la position de Clement Greenberg qui a pourfendu le kitsch, soutenant qu'il «fonctionne par formules» et qu'il est «le domaine des sensations fausses». Pourtant, j'ai l'impression que le kitsch représente à vos yeux une forme supérieure au même titre que l'art populaire et les méthodes artisanales. Le kitsch, l'art populaire



Do I What?, 1999 (version 2, 2003)

through making work. This was not just my family background but also that I valued these objects or, more accurately, wanted to better appreciate what they stood for and the importance they had. Learning in art school that such things were trash filled me both with something like a sense of shame and rebellion. Emily Falvey, a critic in Montreal, once said in regard to my work, “I believe that its power of fascination is rooted in a paradox: the idea that kitsch is both crap and a denial of crap at the same time.”

As far as the distinction between the collection and the souvenir I do not have such a clear one as Susan Stewart. I am interested in memory and I think this is embodied in both the souvenir and the collection, but perhaps in different ways. I don't necessarily collect the same things that I had in my childhood but in some ways they are souvenirs of it – they evoke certain memories of my cultural background and experiences. One element of this experience was hobby art – “learning how to make something from nothing” (in the words of Lucy Lippard). In our household there was a significant amount of activity around growing food, collective cooking, and sewing clothes and crafts. Hobbies were my first way of making art and I find the activities and attitudes of the hobbyist or the amateur an important anchor. I like Jacques Rancière's idea that emancipation is a matter of learning how to be equal in an unequal society, and that the only mistake one can make is departing from or betraying one's own path.

D.M. From the souvenir and the collection I naturally think of your use of kitsch. I have often thought of your work, particularly pieces with objects like





Heaven's Gate (after Stockhausen), 2009–2012

et l'artisanat sont souvent des mots tabous dans le milieu de l'art. Que signifient-ils pour vous ? Voyez-vous leur utilisation comme une subversion du prétendu « grand art » ?

G.A. L'intemporalité, plus que la nostalgie... cela me rappelle le commentaire de Peter Wollen dans *Paris/Manhattan* sur la distinction que fait Olalquiaga entre deux formes de kitsch, l'une nostalgique, l'autre mélancolique. Elle écrit : « L'expression nostalgique se caractérise par un fantasme de garder vivant le passé dans notre imagination » tandis que « le kitsch mélancolique reconnaît la perte subie et en fait le deuil... En d'autres termes, on peut reconstruire ce passé utopique qu'est la nostalgie tandis que le kitsch mélancolique est détaché de toute dimension temporelle ». Wollen répond à cela : « S'il est audacieux d'avancer qu'on puisse établir de nettes distinctions entre l'art et le kitsch ou entre le bon kitsch (mélancolique) et le mauvais kitsch (nostalgique), en vérité le kitsch et l'art, le bon et le mauvais, sont toujours inextricablement liés. »

Je crois qu'il y a une part de mélancolie dans mon travail, et ce sentiment est différent de la nostalgie. Par exemple, je pense qu'on peut percevoir cette distinction dans *In Your Dreams*. L'installation se compose d'une centaine d'images de femmes tirées de films ou de ma propre collection de figurines qui sont projetées sur de petits miroirs placés à l'intérieur de globes de verre. Chaque séquence dure seulement quelques secondes pendant lesquelles les images passent furtivement, tels des rêves. Un certain sentiment de perte émane de cette œuvre, qui rappelle d'une certaine façon que beauté et cruauté appartiennent à la même réalité.

Il est difficile de déterminer en quoi quelque chose est kitsch – cette notion semble dépendre largement des valeurs personnelles et culturelles. Je crois que c'est pour cela que le kitsch m'intéresse tant – les objets, les idées et les valeurs changent constamment au fur et à mesure qu'ils traversent le temps. C'est certainement ce qui s'est produit avec l'abstraction picturale de Greenberg, que certains qualifient de kitsch. Le milieu de l'art peut être élitiste et condescendant, mais cela est aussi vrai du grand public. Par mon art, j'essaie d'amorcer une conversation sur certaines valeurs et croyances souvent incontestées et érigées en vérités absolues.

Je m'intéresse à l'art populaire et à l'artisanat pour les mêmes raisons. Je possède une collection de cosys en forme de caniches. Ils s'inspirent des housses en nid-d'abeilles produites dans les années 1950 et 1960 pour couvrir les rouleaux de papier hygiénique, les bouteilles

White Folly, as kinds of baroque shrines, altars to pop culture and bad taste elevated through your hand. At the same time, your work seems to address timelessness more than nostalgia. It makes me think of the phrase (brought to my attention in Celeste Olalquiaga's book *The Artificial Kingdom: On the Kitsch Experience*), "Styles die, only kitsch survives." Clement Greenberg also famously trashed kitsch claiming that it is "operated by formula" and contains "faked sensations." But I get a sense that, for you, kitsch is an elevated form along with folk art and craft methodologies. Ideas of kitsch, folk art and craft are often dirty words in the art world. How do they function for you? Do you think of their use as a subversion of so-called "high art?"

G.A. Timelessness more than nostalgia... saying this reminds me of Peter Wollen's comments in *Paris/Manhattan* commenting on Olalquiaga's distinction between two kinds of kitsch – nostalgic and melancholic: "the nostalgic is characterized by a fantasy of keeping the past alive in our imagination" while "the melancholic recognizes the loss that has occurred and mourns it... In other words nostalgia can as utopian past be reconstructed and melancholic is detached from time." He goes on to say that "while it is suggestive to propose that we can make clear distinctions between art and kitsch or between good (melancholic) kitsch and bad (nostalgic) kitsch, the truth is that kitsch and art and good and bad are always inextricably intertwined."

I think there is an element of melancholy in my work and this sentiment is different from nostalgia. For example, I think you sense this in *In Your Dreams*, which is composed of hundreds of images of women that have been appropriated from films or taken from my own documentation of figurines. The images are projected onto small mirrors placed inside snow globes. Each segment lasts only a few seconds, the images are fleeting like dreams. There is something of a loss in experiencing this work that in part recognizes that beauty and cruelty are parts of the same thing.

It is difficult to distinguish what makes something kitsch – it seems so dependent on personal and cultural values. I think this is why I am so interested in it – objects, ideas and values constantly change as they circulate through time. Certainly this is what happened to Greenberg's painterly abstraction, which some people think of as kitsch. The art world can be elitist and dismissive, but so can the general public. What I am trying to bring to my work is a conversation about values and beliefs that are often unquestioned and held as truths.



August the 16th, 1984, 1993



August the 16th, 1984, 1993 (détail – detail)

vides ou même la théière. Tricotés dans une horrible laine synthétique, ils sont ornés de pompons et d'yeux en plastique. Ils ont quelque chose d'absolument terrifiant. En fait, j'ai des amis artistes qui en ont aperçu dans des magasins d'occasion, mais qui ne voudraient jamais être vus en train d'en acheter – ça dit tout le pouvoir que peut avoir un objet. Faisant écho à ce type de marchandise, *White Folly* se compose d'articles qu'on peut trouver dans les boutiques de décoration de céramique. *Untitled (Poodle)* prend pour modèle une figurine fabriquée en série. Ma démarche consiste à créer une œuvre qui s'inspire de ces objets, mais que j'exécute et que je produis aussi bien que possible – l'art passe-temps à son summum ! La recontextualisation de ces objets est une façon de susciter un questionnement – sur l'art, les classes sociales, l'ethnicité, etc.

D.M. *Dans nombre de vos œuvres, vous faites allusion à de vieux films (In Your Dreams et The King v. Picariello and Lassandro). On note aussi des références à une période musicale précise. Dans Do I What?, on entend la chanson « Chantilly Lace » interprétée par The Big Bopper et le jour mentionné dans le titre de la pièce, August 16th, 1984, correspond à celui de la mort d'Elvis Presley. Vous reprenez aussi une lettre que Valerie Solanas a écrite à Warhol (Dear Andy) avant de tenter de l'assassiner. J'ai récemment visité l'Andy Warhol Museum à Pittsburgh et j'ai vu la collection de souvenirs de célébrités qui appartenait à Warhol. Vous identifiez-vous à cette conception warholienne de la célébrité ou ces sujets s'inscrivent-ils plutôt dans une vision plus globale de la culture populaire ?*

I am interested in folk art and craft for similar reasons. I have a collection of knit poodle cozies. They were based on Beehive patterns produced in the 1950s and 1960s and used to cover rolls of toilet paper, empty bottles or even your teapot. They are made of truly awful synthetic yarn and have pom poms and plastic eyes. Something about them is absolutely frightening. In fact, I have artist friends who have spotted them in second-hand stores but would refuse to buy them for me because they didn't want to be seen with them – that is a lot of power in an object. *White Folly* refers to these kinds of objects by making use of what is found in ceramic hobby stores. *Untitled (Poodle)* is also modeled on a mass-produced figurine. What I do is make work based on them but crafted and produced as well as possible – the height of hobbyism! Re-contextualizing these objects is a way of provoking questions – about art, class, ethnicity, etc.

D.M. *In many of your works you reference old movies (In Your Dreams and The King v. Picariello and Lassandro). There are also references to a specific era of music. In Do I What? you recall the song "Chantilly Lace" by The Big Bopper and in August the 16th, 1984 the title of the work is the date of Elvis Presley's death. You have also referenced a letter Valerie Solanas wrote to Warhol (Dear Andy) before she attempted to assassinate him. I was recently at the Andy Warhol Museum in Pittsburgh and saw Warhol's collection of celebrity memorabilia. Do you identify with this Warholian notion of celebrity, or do these subjects relate more to an overall idea of pop culture?*



Dear Andy, 1998

G.A. Je m'intéresse à la manière dont les objets, les stéréotypes et les clichés circulent dans la culture populaire – au phénomène warholien voulant qu'Elvis Presley soit aujourd'hui plus vivant qu'avant sa mort. Toutefois, ce qui me fascine plus que tout, c'est la façon dont les choses sont reprises et semblent perdurer. J'ai notamment exploré comment on diabolise et idéalise à la fois les femmes dans la culture populaire. Pendant un certain temps, j'ai rassemblé de la documentation sur les meurtrières et sur la fascination culturelle à leur sujet et j'ai réfléchi à cette question. Quand j'ai travaillé aux histoires de Florence Lassandro et de Valerie Solanas, j'ai constaté que les actualités traitaient les deux femmes de manière similaire malgré le fait qu'elles avaient vécu à des époques différentes. Incapables l'une et l'autre de se conformer aux normes sociales et culturelles, elles se trouvaient dans des conditions marginales ou d'abus liées à leur comportement violent. Dans cette œuvre, j'ai voulu rendre compte de leurs situations personnelles, comprendre leur colère et leur attitude autodestructrice et en renvoyer une image au spectateur en reprenant et en détournant des éléments de la culture populaire. Je crois qu'il est important de se réappropriar ces images afin qu'on puisse les réexaminer et les inscrire dans un discours moins sensationnaliste.

D.M. Vous faites une large place dans votre travail à la parole des femmes. Cette démarche est particulièrement manifeste dans l'exposition *Dead Letters*, où vous avez reproduit par flocage sur tissu les lettres manuscrites originales de femmes telles que Mable K., amante éconduite de l'époque de la Grande Crise, l'artiste Grace Rose Holyer, Valerie Solanas et une missionnaire anonyme. *In Your Dreams* et *The King v.*



Dear Andy, 1998

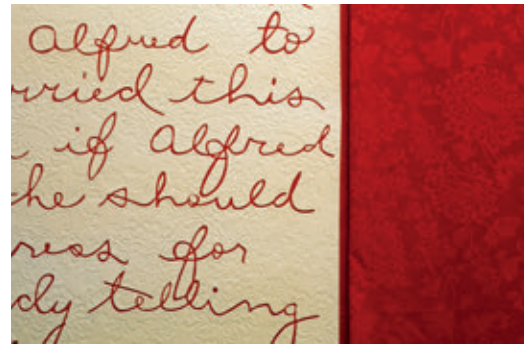
G.A. I am interested in how subjects, stereotypes and clichés circulate in popular culture – how Elvis Presley is more alive in his death than in his life is Warholian. However what interests me the most is how things get taken up and seem to persist. One subject that I have explored is how women are both demonized and idealized in popular culture. For a time I was collecting material and thinking about women murderers and the cultural fascination with them. When I worked on the stories of Florence Lassandro and Valerie Solanas I found both were reported in the news in similar ways although they lived at different times. Neither could cope with social and cultural norms and were in marginal or abusive situations that had something to do with their violent behaviour. In this work I wanted to consider their personal circumstances, understand their anger and self-destruction, and reflect something of this back to the viewer by using and disrupting elements of popular culture. I think it is important to work with these images so that they can be reconsidered and become part of a less sensationalized discourse.

D.M. *The politics of the female voice is something you take on specifically. This is particularly evident in your Dead Letters exhibition in which you reproduced letters using flock on fabric in the original hand of women like Mable K., a Depression-era jilted lover, artist Grace Rose Holyer, Valerie Solanas and an anonymous female missionary. Works such as In Your Dreams and The King v. Picariello and Lassandro are narratives told through images of women and women's points of view. The women in these works often seem powerless; is it your hope to empower them by merging their voice with your hand?*

Picariello and Lassandro sont des récits racontés à travers les images et les points de vue de femmes. Dans beaucoup de ces œuvres, les femmes semblent impuissantes; en faisant entendre leur voix, avez-vous l'espoir de les investir d'un certain pouvoir?

G.A. Pour moi, ces femmes ne sont pas impuissantes. J'ai plutôt l'impression d'explorer le pouvoir qu'elles ont. Pour une raison ou pour une autre, ce sont des marginales. Je ne tenais pas seulement à rendre compte de leur marginalisation, mais aussi à insérer leurs histoires dans un large espace public afin qu'on ne puisse occulter ni ces femmes, ni les enjeux sociaux liés à leurs situations. Malgré une grammaire déficiente, Mable K. parvient à exposer son point de vue et à exprimer sa colère avec une éloquence remarquable. Pendant que je travaillais à *The King v. Picariello and Lassandro*, j'avais conscience que les Italiens et les autres immigrants, aujourd'hui considérés comme des citoyens à part entière, étaient l'objet de graves préjugés durant la première moitié du 20^e siècle. Cette réalité a certainement eu une incidence sur la pendaison de Florence Lassandro. L'histoire de Grace Rose Holyer est sombre, mais elle est racontée avec un humour saisissant, et la missionnaire qui écrit la carte postale depuis Burns Lake, dans le nord de la Colombie-Britannique, fait ressortir en quelques phrases les contradictions entre colonisateur et colonisé. C'est souvent cette juxtaposition du tragique et du comique qui m'incite à utiliser ces textes. Dans ses travaux sur les stratégies du paradoxe et de la contradiction dans l'art contemporain, Emily Falvey a décrit le grotesque comme la coalescence de forces ou d'entités contraires dans une seule et même forme, souvent présente dans des œuvres qui jouent sur les notions de valeur et de goût. Elle soutient aussi que de telles stratégies sont souvent le signe de profonds préjugés et stéréotypes culturels là où l'ensemble de la société prétend qu'il n'y en a pas. Selon moi, cette notion s'applique certainement aux objectifs que je cherche à atteindre dans ces œuvres.

D.M. *L'architecture a aussi influencé votre œuvre. Je sais que vous avez beaucoup voyagé pour l'étudier, et que c'est en voyant l'architecture de Louis Sullivan dans le Midwest que vous avez eu l'idée de votre pièce Democracy. Il est intéressant de noter que si Sullivan a énoncé le principe «la forme suit la fonction» aux débuts du modernisme, Mies van der Rohe a ensuite poussé plus loin cette théorie en affirmant que «la forme est la fonction». Je trouve fascinant que ces deux architectes aient tous deux travaillé*



Mable K., 1998 (détail – detail)

G.A. I don't view these women as powerless. Rather I think I am exploring what power they do have. For one reason or another they are outsiders. I not only wanted to tell their stories of marginalization but also to insert these narratives in public in a large way so that neither they nor the social questions their situations represent could be ignored. Even though her use of language is crippled grammatically, Mable K. is remarkably articulate in stating her position and expressing her anger. In working on *The King v. Picariello and Lassandro*, I was aware that in the early part of the twentieth century there was significant prejudice against Italians and other immigrants who are now seen as full citizens. This certainly influenced the hanging of Florence Lassandro. Grace Rose Holyer's story is dark but it's told with a kind of gripping humour, and the missionary who wrote the postcard from Burns Lake in northern British Columbia outlines the contradictions of colonizer and colonized in a few short sentences. It is often this combination of the tragic and comic that draws me to using these texts. In her work on strategies of paradox and contradiction in contemporary art, Emily Falvey has described the grotesque as a coalescence of opposing forces or entities in a single form, something that often occurs in work that plays on notions of value and taste. She also suggests that such strategies frequently tend to reveal profound cultural biases and stereotypes where society at large pretends there are none. I think this definitely applies to my objectives in these pieces.

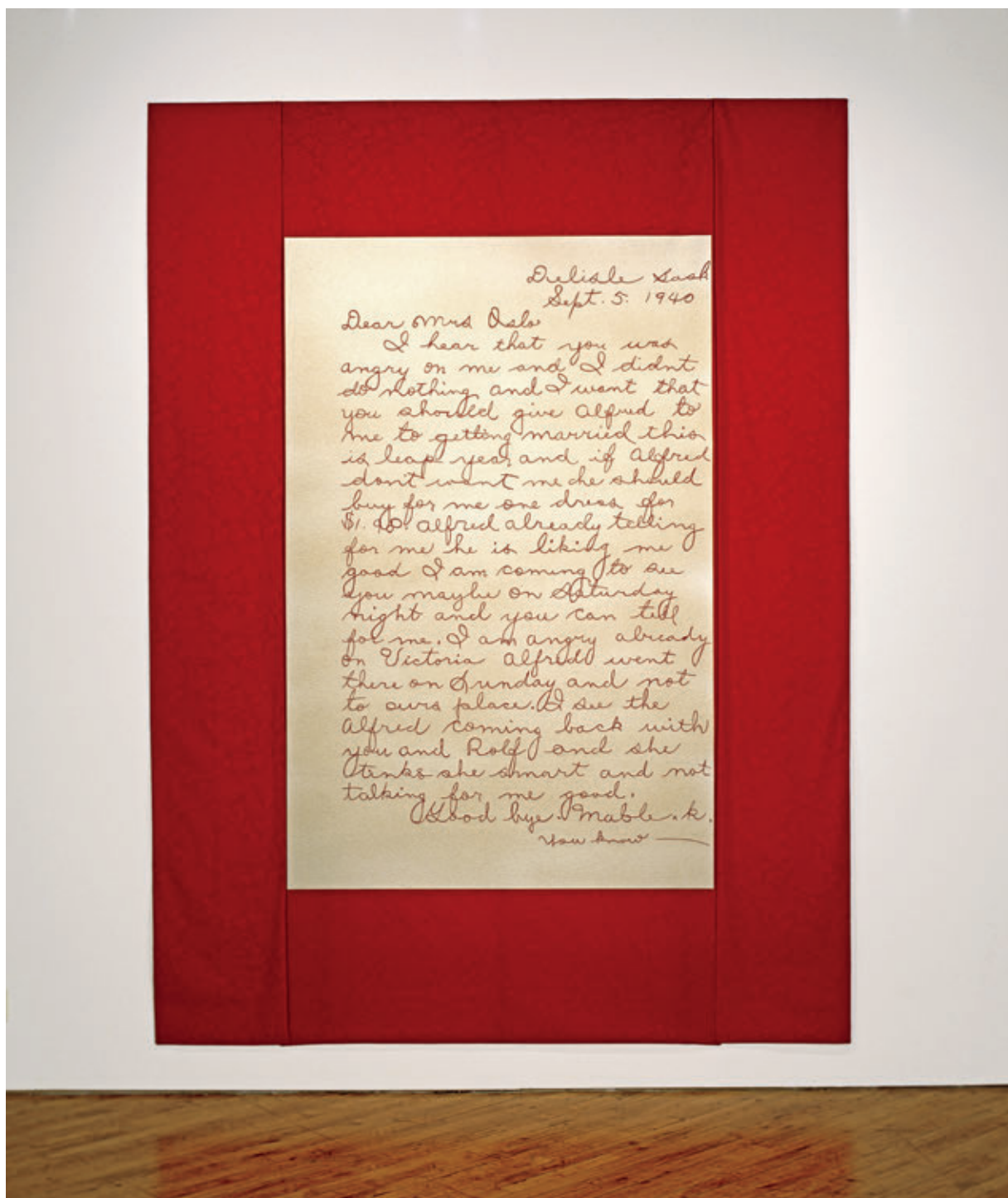
D.M. *Architecture has also influenced your work. I know you have travelled extensively to study it and that it was seeing Louis Sullivan's architecture in the Midwest that led to your piece Democracy. I think it is interesting that Sullivan abided by the term "form*

à Chicago, le premier estimant que l'identité réside dans l'ornement, le second dénonçant cette idée en déclarant : « Moins, c'est plus. » Vous vous êtes bien sûr sentie inspirée par Sullivan. Pouvez-vous décrire votre rapport au design et à l'ornementation de Sullivan, de même qu'à son architecture et à ses idées ? Vous identifiez-vous aussi à Mies ?

G.A. Ce que je trouve particulièrement intéressant chez Sullivan, c'est que même si l'utilisation de l'ornement faisait partie intégrante des bâtiments qu'il réalisait, cette facette de son travail n'avait jusqu'à tout récemment jamais été analysée en profondeur. On a en quelque sorte éludé cet aspect par respect pour son statut de proto-moderniste. En commentant ses projets et les formes qu'il a créées, il a formulé des idées sur l'espace public et sur l'égalité sociale qui ont encore une résonance aujourd'hui. Sullivan a écrit sur Chicago et sur sa situation de ville frontière. Il a aussi expliqué comment il incorporait les mauvaises herbes dans ces conceptions, ajoutant qu'il en résultait une forme hybride – non fondée sur la tradition ou sur une expression de la pureté –, une nouvelle espèce désordonnée. On peut assurément appliquer cette métaphore à son œuvre. D'origine allemande, Mies n'est arrivé à Chicago qu'en 1948, à l'apogée du modernisme international. Ses influences étaient manifestement différentes et, en Europe, le rejet de la tradition était plus marqué. Aussi, dans ce paysage culturel, on diabolisait l'ornementation. Je pense ici au texte fondateur d'Adolf Loos qui apparente l'ornement à un crime. La beauté des bâtiments et des objets créés par Mies tient à leur simplicité – les surfaces lisses et surtout la lumière – toutefois, on ne peut, on ne doit oublier que l'application du modernisme aux espaces de vie et au développement urbain s'est révélée par moments une idéologie brutale et inhumaine. Il y a quelque temps, j'ai lu un livre de la britannique Penny Sparke intitulé *As Long as Its Pink: The Sexual Politics of Taste* dans lequel cette historienne du design raconte l'histoire d'une femme mariée à un architecte moderniste. La femme se plaint que son mari lui interdit de mettre des rideaux aux fenêtres, surtout des rideaux fleuris. Peut-être s'agit-il d'une anecdote simpliste, mais elle traduit néanmoins la problématique du modernisme. J'avais l'habitude de dire « plus, c'est plus » pour combattre cette idée selon laquelle la décoration ou toute forme d'ornementation est condamnable. Quand je suis arrivée à l'école des beaux-arts, il arrivait souvent que des travaux soient rejetés sous prétexte qu'ils étaient décoratifs et je n'ai jamais vraiment compris ce qu'on entendait par cela. Ce n'est pas que les œuvres modernistes ne m'inspirent ou ne m'influencent

follows function” just at the onset of modernism, and that Mies van der Rohe would take that one step further by stating that “form is function.” That these two architects both worked in Chicago is fascinating to me, one believing that ornament creates identity and the other decrying that “less is more.” You of course were drawn to Sullivan. Could you talk about your relationship to design/ornamentation and Sullivan’s architecture and ideas? Do you identify with Mies as well?

G.A. What I find so interesting about Sullivan is that although the use of ornament was integral to the buildings he made, until recently this aspect of his work was not discussed at length. To some extent it was suppressed in deference to his credentials as a proto-modernist. In discussing his designs and the forms he created he developed ideas about public space and social equality that I believe have resonance today. Sullivan wrote about Chicago and it being the frontier. He also wrote about weeds, how he incorporated these into his designs and that they represented a hybrid form – one not based on tradition or something pure but a messy new species. This certainly was a metaphor for his work. Mies was German and did not come to Chicago until 1948 at the height of international modernism. Obviously he had different influences and there was a stronger rejection of tradition in Europe. Also, in that cultural milieu ornament had been demonized. I am thinking of the influential text by Adolf Loos that equated ornament with crime. The designs for the buildings and objects that Mies created are beautiful in their simplicity – the sense of surfaces and most significantly light – yet one can't, or shouldn't, ignore that when modernism was applied to living spaces and urban development it was an ideology that at times was brutal and inhumane. A book I read some time ago, *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste* by British design historian Penny Sparke, tells of a woman who is married to a modernist architect. In their home she is forbidden to have curtains, especially flowered ones, and weeps over this circumstance. This is perhaps too simple but nonetheless telling of the problematic of modernism. I used to say “more is more” to counter the idea that decoration or any kind of embellishment was heathen. When I first went to art school, work was often dismissed as being decorative and I never quite knew what that meant. It is not that modernist works do not inspire and influence my work – how can one not be moved by a painting by Clyfford Still or Agnes Martin? It's that at a certain period of time it became the only style that was valued as art.



Mable K., 1998

pas – comment ne pas être touchée par un tableau de Clyfford Still ou d'Agnes Martin ? C'est seulement que, durant une certaine période, ce style est devenu le seul auquel on reconnaissait une valeur artistique.

L'ornement est au cœur de mes réflexions depuis de nombreuses années. À certains égards, l'installation *Democracy* que j'ai réalisée au MASS MoCA dans le cadre de l'exposition *Oh, Canada* apparaît comme l'aboutissement de ce processus. Pour créer cette pièce, j'ai établi un rapport entre l'espace et l'échelle du MASS MoCA et la série de banques aux allures de « coffrets à bijoux » conçues par Sullivan dans le Midwest américain au début du 20^e siècle. Sullivan est surnommé le père du gratte-ciel, mais ce qui m'intéresse surtout, c'est la façon dont il utilise l'ornement. On a dit de l'ornement qu'il était l'ennemi du modernisme et je crois que cette notion persiste aujourd'hui. J'ai donc trouvé fascinant que cet élément soit si présent dans le travail de quelqu'un qu'on qualifie de géant des débuts de l'architecture moderne. Au cours des dernières années, j'ai beaucoup visité et documenté ces banques. Ce qui m'intrigue à leur sujet, ce sont leurs formes relativement simples et minimalistes dans lesquelles s'insère une ornementation remarquablement intégrée. Cette relation a servi d'assise conceptuelle et structurelle à *Democracy*.

D.M. Outre l'architecture, ou peut-être dans son prolongement, vous avez porté votre intérêt plus récemment sur les barrières et les clôtures. Ce thème est présent dans votre représentation de barbelés et de clôtures à mailles, dans la séparation physique planifiée entre Ville de Mont-Royal et le quartier Parc-Extension à Montréal et même dans une haie de 4000 kilomètres érigée au 19^e siècle en Inde en guise de « mur vivant ». Quelles préoccupations politiques vous ont amenée à traiter de ce sujet ? Ces clôtures visent-elles à la fois les politiques sociales et artistiques ? Par exemple, en géopolitique, les contrôles frontaliers constituent de réels enjeux, alors que dans le milieu de l'art, des barrières s'élèvent contre l'utilisation de l'artisanat et du kitsch.

G.A. Mon travail a toujours eu une charge politique consciente. Cette dimension politique s'est développée durant une période critique – influence du féminisme, remise en question du modernisme, notamment celui défendu par Clement Greenberg, et lendemains de la guerre du Vietnam. À l'époque, j'étais céramiste et cette activité artistique avait une connotation politique au sens où j'étais fortement influencée par l'approche

I have been thinking about ornament for many years. In some ways *Democracy* feels like a culmination of this process. The piece was conceived by considering the space and scale of MASS MoCA in relation to the series of “jewel box” banks that Sullivan designed in the midwestern United States in the early twentieth century. Sullivan is known as the father of the skyscraper, but what is interesting to me is how he uses ornament. Ornament has been considered the enemy of modernism and I think this notion still persists. So I was interested in finding this element so strongly present in the work of someone who is regarded as a giant of early modernist architecture. In recent years I have visited and documented the banks extensively. What intrigues me about them are their quite simple and minimalist forms and then the inclusion of ornament that is stunningly integrated into them. This relationship was the conceptual and structural basis of *Democracy*.

D.M. Aside from architecture, or perhaps as an extension of it, you have recently been focusing on barriers and fences – from your depiction of barbed wire and chain-link, to the planned physical separation between the Town of Mount Royal and Park Extension in Montreal and even to a nineteenth-century hedge of over 4000 kilometres created as a living barrier in India. What kinds of politics led you to this subject matter? Do the fences address both world and art politics? For instance, there are real border control issues plaguing the geopolitical climate, while in the art world there are barriers placed before the use of craft and kitsch.

G.A. I think my work has always had a conscious political element. It developed during a critical moment – the influence of feminism, a questioning of modernism particularly as defined by Clement Greenberg, and the aftermath of the Vietnam War. As an artist at this time I was making ceramics and it was political in the sense that I was very much influenced by the anti-ceramic ceramics of the Funk movement. My interest in barriers came out of my experience at the Summit of the Americas that was held in Quebec City in 2001. At this time I was teaching and also the program director for the MFA Studio Arts program at Concordia University. I was keenly aware of the lack of support, especially for art within the university, and the repercussions of institutional hierarchy. I went to Quebec City for the demonstration. The overt repression of the right of people to demonstrate against government policy was a deeply troubling event. Several weeks later I was there to look at a site in the museum

anti-céramique du mouvement funk. Mon intérêt pour les barrières est né de l'expérience que j'ai vécue durant le Sommet des Amériques qui s'est tenu à Québec en 2001. J'enseignais alors au Département d'arts plastiques de l'Université Concordia et j'y étais également directrice du programme MFA Studio Arts. J'étais tout à fait consciente du manque d'appui au sein de l'université, en particulier à l'égard des arts, ainsi que des répercussions de la hiérarchie institutionnelle. Je me suis rendue manifester à Québec. La répression ouverte dont ont été l'objet les gens qui exerçaient leur droit de manifester contre les politiques gouvernementales m'a profondément bouleversée. Plusieurs semaines plus tard, j'étais de retour là-bas pour examiner un site dans le musée en vue de la création d'une œuvre. J'avais encore à l'esprit le Sommet et j'ai eu l'idée de concevoir une pièce qui évoquerait la récente clôture de trois mètres de haut qu'on avait érigée à l'occasion du Sommet. Destinée à tenir les manifestants à l'écart des réunions, la clôture avait aussi empêché de nombreuses personnes qui résidaient à l'intérieur de son périmètre d'avoir accès à leur maison. Au fil de mes recherches, j'ai découvert qu'un nombre croissant de barrières s'élevaient dans différentes régions du monde. Cette œuvre a aussi coïncidé avec le 11 septembre, qui a été suivi d'une intensification des travaux de fortification du mur entre les États-Unis et le Mexique et de discussions sur l'érection possible d'un mur entre le Canada et les États-Unis. Ce sont là des idées absurdes.

Je ne dirais pas que les clôtures se rapportent en soi aux politiques artistiques. Mais il est intéressant de noter que certains des matériaux employés pour cette œuvre portent en eux la problématique de la division et de l'exclusion dans l'art. La pièce *A Barbed Wire Typology*, où j'ai utilisé la broderie pour évoquer la tradition des modèles et des brevets de centaines de types de barbelé à la fin du 19^e siècle aux États-Unis en est peut-être l'illustration la plus éloquente. La couleur intense de chaque broderie accentue la beauté grotesque de l'œuvre.

Denise Markonish est conservatrice au MASS MoCA où, en plus d'*Oh, Canada*, elle a organisé de nombreuses expositions. Elle a été directrice et conservatrice de la galerie Artspace, à New Haven. Elle est titulaire d'une M.A. du Center for Curatorial Studies de Bard College.



A Barbed Wire Typology, 2010 (détail – detail)

for a new work. The Summit was on my mind and I conceived of making a piece that referenced the recent memory of the twelve-foot high chain-link fence that was erected for the Summit in order to keep demonstrators far away from the meetings but also cut off many people who lived within the perimeter of the fence from their homes. During my research I became aware of the growing number of barriers in different parts of the world. This work also coincided with September the 11th, after which there was an increase in the fortification of the wall between the United States and Mexico and discussion of building one between Canada and the U.S. These are preposterous ideas.

I wouldn't say the fences address art politics as such. But it is interesting that some of the materials I have used for this work actually carry with them connotations of the problematics of division and exclusion in art. This may be most obvious in a piece like *A Barbed Wire Typology* where I used embroidery to suggest the tradition of samplers and the patents for hundreds of types of barbed wire in the late nineteenth century in America. The intense colour of the individual embroideries exaggerates the grotesque beauty of the work.

Denise Markonish is the curator at MASS MOCA where, in addition to *Oh, Canada*, she has organized numerous exhibitions. She was previously Gallery Director/Curator at Artspace, New Haven, and holds an M.A. from the Center for Curatorial Studies, Bard College.