

***Heaven (from Antidotes for Madness)*, 1987 (détail –** detail)

Eve-Lyne Beaudry

Beaux rêves, dures vérités

Les œuvres de Gisele Amantea ont toujours été porteuses de préoccupations sociales et de questions identitaires tout en étant imprégnées de références culturelles, historiques et politiques. Ces allusions se faufilent dans ses œuvres avec une élégance voluptueuse qui témoigne de l'habileté de l'artiste à manier différentes stratégies d'appropriation et leurs propriétés de référence, de brouillage et de détournement de sens. La démarche d'Amantea se caractérise par l'emprunt de motifs et d'objets qu'elle puise dans la culture populaire – figurines bon marché, ornements d'intérieur, images de films ou d'émissions de télévision – et de symboles qu'on associe généralement à l'oppression – murs, barricades, barbelés. Ces prélèvements, qui représentent souvent le résultat de recherches rigoureuses, sont ensuite transposés dans des sculptures, des installations ou des œuvres murales que l'artiste s'emploie à doter d'une apparence kitsch, quelque peu inquiétante.

***Beaux rêves, dures vérités,* titre de l'exposition présentée au Musée d'art de Joliette à l'hiver 2010, réunissait un ensemble d'œuvres représentatives du cheminement artistique de Gisele Amantea depuis les débuts de sa carrière. Le corpus rassemblé avait pour but de rendre compte des préoccupations artistiques qui ont marqué la pratique de l'artiste et, ce faisant, de mettre en lumière les diverses**



***Heaven (from Antidotes for Madness)*, 1987**

Sweet Dreams, Hard Truths

Gisele Amantea's works have always conveyed her social concerns and questions of identity permeated with cultural, historical, and political references. These allusions are woven through the artist's works with a voluptuous elegance that testifies to her skill at handling different appropriation strategies and their properties of reference, interference, and twisting of meaning. She borrows motifs and objects from popular culture – inexpensive figurines, indoor decorations, images from movies or television programs – and symbols generally associated with oppression – walls, barricades, barbed wire. These samplings, often the result of rigorous research, are then transposed into sculptures, installations, or wall-based works, tinged with a rather disquieting kitsch style.

Sweet Dreams, Hard Truths, the exhibition presented at the Musée d'art de Joliette in the winter of 2010, brought together a group of works tracing Amantea's artistic evolution since the beginning of her career, highlighting her artistic preoccupations, and shedding light on the various formal and conceptual transformations in her remarkably coherent approach. The dimensions of her installations, as well as the considerable number of hours required to execute each one, made it impossible to cover all of her artistic production. Fortunately, this publication makes it possible to redress this situation and present a more complete view of her unique practice, including her most recent work.

The Foundations of an Approach

Amantea began to produce artworks in the 1980s. An ornamental exuberance allying kitsch and rococo styles was a central aspect of her aesthetic. In her works of this period, the use of symbols and stereotypes sampled from the heritage of popular culture and a strategy of accumulation referred to the over-decorated domestic interiors of her childhood.

transformations formelles et conceptuelles d'une démarche qui s'avère d'une cohérence remarquable. L'étendue de ses installations, ajoutée au nombre considérable d'heures qu'exige l'exécution de chacune d'elles, rendait impossible l'entreprise d'une couverture complète de sa production artistique. Heureusement, nous avons pu produire un catalogue nous permettant de contourner cette situation, et dans ce texte, tirerons profit de l'occasion pour traiter d'œuvres supplémentaires, inclure sa récente production et ainsi présenter une vision plus globale de cette pratique si singulière.



***White Folly*, 1988 (détail – detail)**

Les assises d'une démarche

Les années 1980 marquent les débuts de la production de l'artiste. L'exubérance ornementale alliant des propriétés kitsch et rococo constitue alors un élément central de l'esthétique de ses œuvres. L'utilisation de symboles et de stéréotypes prélevés dans le patrimoine populaire ainsi que l'emploi de la stratégie d'accumulation dans la confection des œuvres de cette période agissent comme des références aux décorations excessives meublant les intérieurs domestiques de son enfance. L'esthétique et le propos de ces installations prennent en effet racine dans l'héritage patrimonial de sa famille d'origine italienne vivant dans les Prairies, et à travers laquelle est palpable l'empreinte d'une éducation catholique. *Heaven (from Antidotes for Madness)*, réalisée en 1987, célèbre cet héritage tout en l'écorchant d'une manière subtile et délicate, finesse qui fera d'ailleurs la renommée de l'artiste au cours des années. Dans cette œuvre, les 200 *putti* de plâtre enrobés de dorure et apposés directement au mur semblent conduire dans les cieux un couple de colombes de céramique. Celles-ci sont déposées sur une tablette formée d'un miroir et ornée de motifs de vigne en métal. L'utilisation et la disposition de ces symboles religieux semblent célébrer la foi en l'amour, la fidélité absolue et le bonheur éternel que véhicule l'idéal amoureux et qui, pour plusieurs, les rapprocheraient de Dieu.

Non sans une pointe d'ironie, les œuvres caractéristiques de cette époque empruntent à l'univers artisanal afin d'évoquer une pratique traditionnellement féminine à laquelle l'artiste est sensible, et ont pour effet de brouiller les frontières entre l'art populaire, l'artisanat et ce qui est convenu d'appeler le « Grand Art ». *White Folly* de 1988 est à ce titre exemplaire. Cette installation est composée de milliers de moulages commerciaux miniatures en plâtre, encastrés dans une paroi incurvée qui fait près de

These installations have an aesthetic and subject matter rooted in the patrimony of Amantea's Italian-Canadian family who lived on the Prairies, and the imprint of a Catholic education is palpable in them. *Heaven (from Antidotes for Madness)*, produced in 1987, celebrates this heritage while subtly and delicately undermining it – a sense of refinement that became the artist's trademark over the years. In this work, 200 putti, spray-painted gold and attached directly to the wall, seem to be coalescing around a pair of ceramic doves to lead them into heaven. The doves are sitting on a mirror shelf adorned with metal vine motifs. The use and arrangement of these religious symbols seems to celebrate faith in love, absolute fidelity, and the eternal happiness conveyed by the ideal of love, which many see as bringing them closer to God.

Not without some irony, the works characteristic of this period borrow from the craft world to evoke a traditionally female practice with which the artist has empathy, and the effect is to blur the boundaries between folk art, crafts, and what is commonly called "high art." *White Folly*, produced in 1988, provides an example of this. The installation is composed of thousands of tiny commercial plaster casts, inlaid into a curved wall almost eight metres long and three metres high. This immaculate white work, in the form of an architectural structure, comprises an inventory of lay and ecclesiastic symbols, forming a myriad of cultural and trans-generational identities that reflect contemporary society and the cultural mixing that, for many, is an important feature of North American identity: angels and cupids rub shoulders with pagodas and pyramids, miniaturized reproductions of Darth Vader, theatre masks and cowboy hats, roses and a variety of leaves, wild and domestic animals – and that's not to mention the vases and figurines of all sorts perched atop the wall.

8 mètres de longueur et 3 mètres de hauteur. D'un blanc immaculé, cette œuvre, qui prend la forme d'une structure architecturale, rassemble un inventaire de symboles tant laïcs qu'ecclésiastiques, le tout formant une myriade d'identités culturelles et transgénérationnelles, à l'image de la société contemporaine et du métissage culturel qui définit pour beaucoup l'identité nord-américaine : des anges et des cupidons côtoient dans cette œuvre des pagodes et des pyramides, des reproductions miniaturisées de Darth Vader, de masques de théâtre et de chapeaux de cow-boy, des roses et diverses variétés de feuilles, des animaux de la jungle et domestiques, sans oublier les nombreux vases et figurines de toutes sortes qui surplombent la structure.

La production initiale d'Amantea s'inscrit dans l'héritage du postmodernisme auquel s'adjoignent des inspirations de l'art féministe. Son détachement par rapport aux avant-gardes et sa valorisation des matériaux pauvres participent d'une distanciation envers les codes du grand art souvent qualifié de masculin, mettant plutôt de l'avant un langage et une pratique considérés comme étant proprement féminins. Sa volonté de créer à partir de formes d'expression dépréciées comme les arts décoratifs ou l'artisanat, et son intérêt marqué pour le non-noble, le trivial et le familier concourent ainsi à triturer les repères artistiques. Comme le remarque Jamelie Hassan, « Her relationship to her contemporary environment is full of parody and ironical associations that undermine hierarchical distinctions between what is and isn't art and how everyday objects in their production and consumption, become art[1] ».

Avec le recul que permet le passage du temps, il est étonnant de constater comment cette production apparaît telle une amorce à ce qui deviendra primordial tout au long de la carrière de l'artiste : le détournement de l'objet manufacturé, l'exploitation de l'élément architectural, l'appropriation de symboles éloquents, les réflexions sur la relation entre les sexes et, de façon plus globale par la suite, les iniquités historiques et sociales, demeureront essentiels dans l'ensemble de sa pratique.

1 Jamelie Hassan, *Gisele Amantea: White Folly*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1988, n.p. [La relation qu'elle noue avec son espace contemporain comprend parodies et associations ironiques qui ébranlent les distinctions hiérarchiques entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, et questionnent la façon dont les objets du quotidien, par leur production et leur consommation, deviennent de l'art.]

Amantea's initial production fell within the postmodernist current, with an admixture of influences from feminist art. Her detachment from the avant-garde and highlighting of "poor" materials contributed to the distancing of her work from the codes of high art, often identified with the masculine, as she preferred to advance a language and practice considered specifically feminine. Her desire to create artworks inspired by unappreciated forms of expression, such as decorative arts and crafts, and her marked interest in the non-noble, trivial, and familiar also combined to manipulate artistic reference points. As Jamelie Hassan notes, "Her relationship to her contemporary environment is full of parody and ironical associations that undermine hierarchical distinctions between what is and isn't art and how everyday objects, in their production and consumption, become art."[1]

With the broader perspective made possible by the passage of time, it is surprising to observe that aspects of Amantea's early production were seminal to what was to become essential throughout her career: diversion of the manufactured object, use of the architectural element, appropriation of eloquent symbols, reflections on gender relations, and, more generally, historical and social inequities.

Appropriation as Artist's Voice

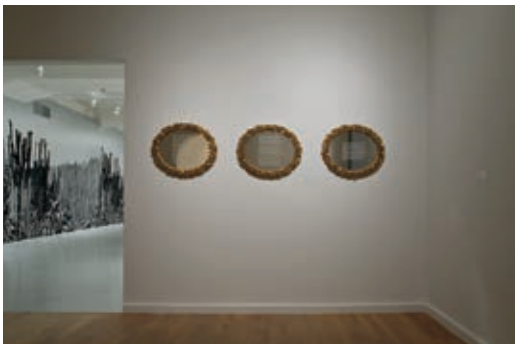
In the 1990s, Amantea's works were particularly imbued with contemplations on female identity within society and aimed at certain preconceived ideas about women's experience of love. Although the feminist theme had previously been implicit in her practice, reflections of this nature resonated more manifestly in the second half of the 1990s. What emerges from the works in this period are the tensions in relationships between men and women, seen through the prisms of passion, romance, devotion, and the conflicting relations inherent to living within a couple. Dated 1989, *Aporia* appears to signal a transition toward sustained exploration of this theme, which was to be at the heart of her production in the following decade. In this work, Amantea raises certain paradoxical tensions involved with the feeling of desire that may lead to a sense of resentment among individuals who feel that they are being oppressed. These emotional

1 Jamelie Hassan, *Gisele Amantea: White Folly* (Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1988), n.p.

S'approprier pour dire

Au cours des années 1990, les œuvres d'Amantea sont particulièrement empreintes de réflexions portées à l'égard de l'identité féminine au sein de la société. Elles pointent vers certaines idées préconçues en ce qui a trait aux sentiments amoureux éprouvés par les femmes. Si le propos féministe apparaissait en filigrane dans sa pratique antérieure, les réflexions de cette nature trouvent une résonance plus manifeste dès la deuxième moitié des années 1990. Ce qui ressort des œuvres de cette période sont les tensions relationnelles entre les hommes et les femmes, vues à travers le prisme de la passion, de la romance, de la dévotion et des rapports conflictuels inhérents à la vie de couple. Datée de 1989, *Aporia* apparaît comme une œuvre de transition vers l'exploration soutenue de cette thématique qui sera au cœur de sa production au cours de la décennie qui suit. L'artiste y soulève certaines tensions paradoxales propres au sentiment du désir et qui peuvent conduire au développement du ressentiment chez tout individu qui s'estime opprimé. Ces contradictions émotives, cristallisées dans le titre de l'œuvre[2], se trouvent ici véhiculées par l'entremise de références textuelles[3] gravées sur trois miroirs ornés de roses dorées.

La citation et les emprunts iconographiques seront pour l'artiste des stratégies de prédilection afin de mettre en valeur ce type de réflexions. L'appropriation d'images prélevées dans la culture populaire a pour effet de faire dévier des propositions d'apparence anodine vers des considérations sociales plus graves. Bien que maniés en douceur dans leur rendu formel, l'emprunt iconographique du personnage d'Olive Oyl étendu au pied d'un Popeye triomphant dans l'œuvre intitulée *Knock Out*[4] ou l'utilisation d'extraits de célèbres classiques cinématographiques dans les séquences vidéo insérées à l'intérieur des globes de verre[5] d'*In your Dreams* occasionnent



Aporia, 1989

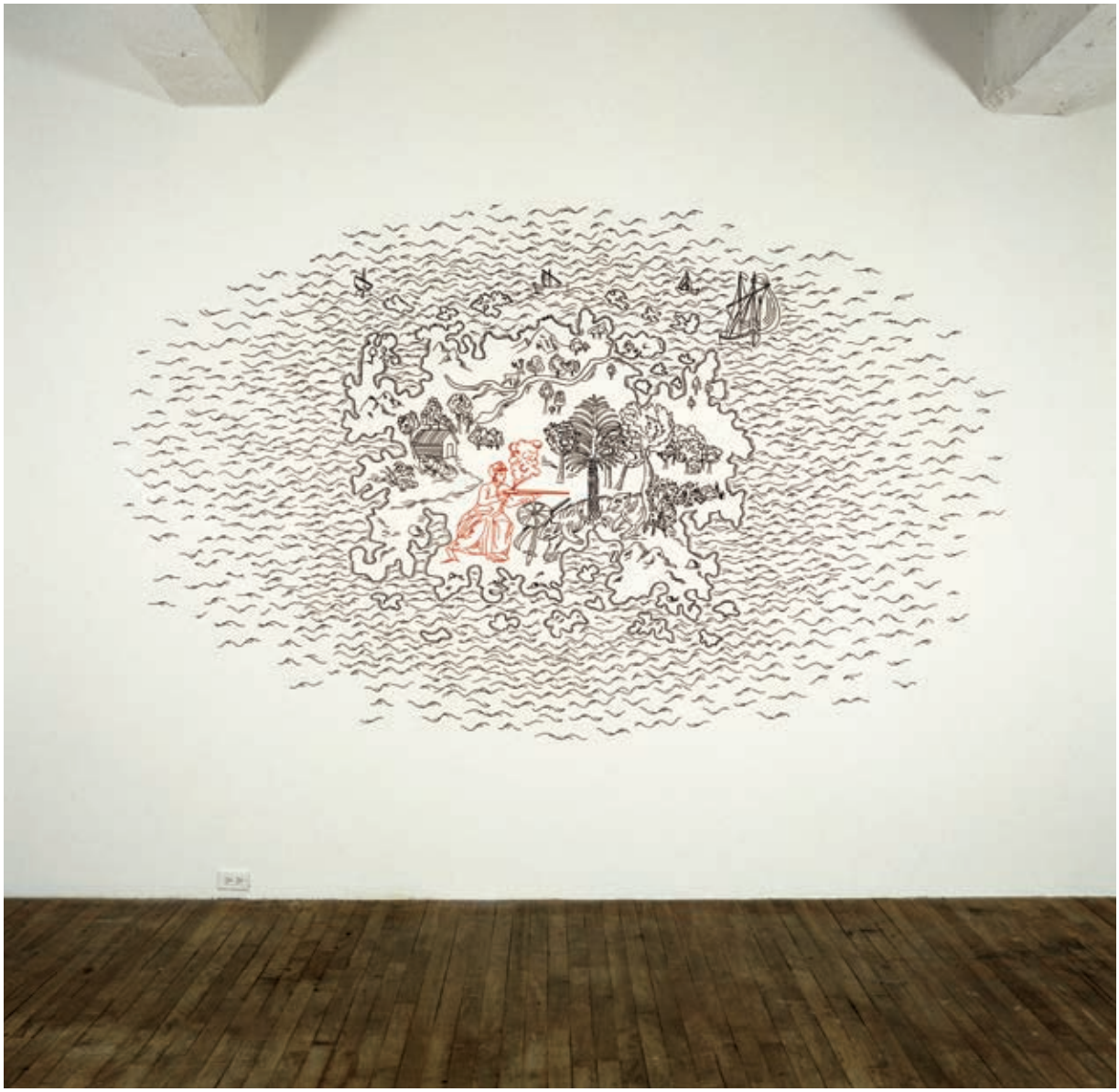
contradictions, crystallized in the title of the work,[2] are here conveyed through textual references[3] engraved on three mirrors edged with gold-leaf roses.

Quotations and iconographic borrowings became Amantea's strategies of predilection for highlighting these kinds of reflections. Images appropriated from popular culture have the effect of diverting apparently anodyne statements toward more serious social considerations. Although handled gently in their formal rendering, the iconographic borrowing of the character of Olive Oyl lying at the feet of a triumphant Popeye in *Knockout*[4] and the use of excerpts from movie classics in the video sequences inserted within glass globes[5] in *In Your Dreams* divert the initial status of these images to reveal certain clichés about the portrayal of women as excessively sentimental.

Other works from this period contradict these stereotypes, exploiting different registers of human psychology to put forward ambivalent viewpoints that have shaped different attitudes through history and in different societies. In the 1998 work *L'Île des démons*, Amantea takes her iconography from a plate in *Universal Cosmography*

2 Le terme « aporie » désigne, dans un raisonnement, une contradiction, une difficulté qui semble insurmontable.
3 Le miroir de gauche comporte une définition du terme « ressentiment » tel que défini par le philosophe Max Scheler ; le miroir central reproduit les vers du poème romantique de William B. Yeats, *The White Birds*, 1893 ; sur le miroir de droite est gravée une définition de l'expression « groupe silencieux », selon les anthropologues Edwin et Shirley Ardener.
4 L'iconographie de cette œuvre a été tirée d'une carte postale représentant Popeye et Olive dans une arène de boxe. Elle a été reproduite en peinture et par flocage directement au mur.
5 Ces objets contiennent habituellement des paysages miniatures et des confettis qui miment des tempêtes de neige, lorsqu'agités.

2 The term "aporia" designates, in reasoning, a contradiction or difficulty, that seems insurmountable.
3 On the left-hand mirror is a definition of the term "ressentiment" by the philosopher Max Scheler; on the centre mirror William B. Yeats's romantic poem *The White Birds* (1893); on the right-hand mirror a definition of the expression "silent group" by anthropologists Edwin and Shirley Ardener.
4 The iconography for this 1998 work was taken from a postcard portraying Popeye and Olive Oyl in a boxing ring. It was reproduced in paint and flock directly on the gallery wall.
5 These objects usually contain miniature landscapes and confetti suspended in liquid that mimic snowstorms when the globes are shaken. This work was also produced in 1998.



L'Île des démons, 1998

un détournement du statut initial de ces images afin de dévoiler certains clichés envers la représentation de la femme comme arborant une sentimentalité excessive.

D'autres œuvres de cette période contrecarrent ces stéréotypes, exploitant différents registres de la psychologie humaine pour mettre de l'avant les ambivalences de points de vue qui façonnent les différentes mentalités à travers l'histoire et les sociétés. Dans l'œuvre intitulée *L'Île des démons,* l'iconographie reprise par Amantea est tirée d'une planche de *Cosmographie universelle* (1575), un ouvrage d'André Thevet, l'un des premiers historiens français à avoir donné une description visuelle de l'Amérique. Constitué par flocage[6], le motif de cette œuvre représente Marguerite de Roberval[7] fusil à la main, seule survivante sur cette île du golfe du Saint-Laurent où elle fut abandonnée par son oncle avec son amant en raison de leur liaison illégitime. Cette histoire combinant un dénouement à la fois héroïque et tragique renferme une dualité perceptive qui nous renseigne sur le tiraillement de nos valeurs au cours du temps. Ce qui à l'époque ébranlait les bonnes mœurs, au point qu'une personne soit reniée par sa propre famille, nous apparaît aujourd'hui dépourvu de toute malice, bien que les effluves d'une tradition judéo-chrétienne persistent au sein de notre société. Aussi réalisée par la technique du flocage, *Dear Andy* de 1998 reprend pour sa part le texte de la lettre rédigée par Valerie Solanas envoyée à Andy Warhol alors qu'elle lui faisait parvenir son manifeste S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men)[8], tout en lui offrant de se joindre à la section masculine de la Société. Solanas, qui devint pour plusieurs femmes une figure modèle du mouvement féministe, est également celle qui tenta d'assassiner le roi du Pop Art et deux de ses compagnons lors d'une fusillade en 1968.

L'habileté avec laquelle Amantea s'approprie les images et les écrits a ceci de réussi que ses œuvres ne sombrent jamais dans la victimisation ou l'apologie du sujet. Comme l'a écrit Stéphane Aquin, « Sur ce plan, Amantea est d'une finesse désarmante. Avec un art consommé, mystérieusement, elle parvient à se tenir quelque part entre

6 Le flocage est une technique qui consiste à appliquer des fibres textiles sur un substrat, rendant la surface semblable à du velours. Ce procédé qui demande une grande minutie est couramment utilisé par Gisele Amantea depuis la fin des années 1990.

7 André Thevet, *Cosmographie universelle,* Paris, Ct. Chaudière, 1575.

8 Ce texte qui la rendra célèbre constitue un appel à la lutte violente contre les hommes et à la libération des femmes. Deux versions de l'œuvre *Dear Andy* ont éte réalisées. L'une consiste en un diptyque composé de panneaux textiles, l'autre, *in situ* et éphémère, fut réalisée à même le mur de la galerie Oboro à Montréal.



L'Île des démons, 1998 (**détail** – detail)

(1575) by André Thevet, one of the first French historians to make a visual representation of the Americas. The subject of this work, for which Amantea uses the technique of flocking,[6] is Marguerite de Roberval,[7] rifle in her hands, the only survivor on an island in the Gulf of St. Lawrence where she and her lover were abandoned by her uncle due to their illegitimate liaison. This story, whose denouement is both heroic and tragic, contains a perceptual duality that reveals how our values are pulled in different directions over time. What at the time went against so deeply held social morals that a person would be disowned by her own family seems utterly harmless today, even though echoes of a Judeo-Christian tradition persist within contemporary society. Also produced by flocking, *Dear Andy* (1998) reproduces the text of the letter that Valerie Solanas wrote to Andy Warhol when she sent him her S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men) manifesto[8] and offered him an opportunity to join the men's auxiliary of the society. Solanas, whom many women came to see as a significant figure of the feminist movement, also tried to assassinate the pop art icon and two of his companions with a gun in 1968.

Because of the skill with which Amantea appropriates images and writings, her works never slip into victimization or apologia. As Stéphane Aquin has written, "In this regard, Amantea has a disarming finesse. With

6 Flocking is a technique that involves applying textile fibres to a substrate forming a surface that resembles velvet. Amantea has frequently used this painstaking technique since the late 1980s.

7 André Thevet, *La Cosmographie universelle* (Paris: Ct. Chaudière, 1575).

8 This text, which made Solanas famous, was a call to violent struggle against men and to women's liberation. *Dear Andy* was made both as a site-specific work directly on the gallery wall at Oboro, Montreal, and as a textile dyptych.

le premier et le second degré. Entre la reprise candide de ces images populaires et leur contamination rhétorique[9] ». Ces pièces portent à réfléchir sur les différentes manières dont nous concevons l'identité féminine et sur la façon dont nous, spectateurs, nous positionnons face à ces considérations, peu importe le sexe auquel nous appartenons.

Tragique épiphanie

Depuis le début des années 2000, la production d'Amantea se caractérise par la réalisation d'œuvres destinées à revêtir les murs des lieux qui les accueillent. Si l'*in situ* et la dimension architecturale étaient déjà présents dès les années 1980, la forme et le sujet n'ont jamais paru aussi conceptuellement scindés que dans sa récente production. Toutes éphémères et réalisées spécifiquement pour les lieux auxquels elles sont destinées, certaines œuvres se composent de papier peint dont le design a été réalisé par l'artiste, d'autres sont le résultat de l'apposition manuelle de fibres textiles à même le mur par la technique du flocage. Les motifs décoratifs de chacune témoignent de considérations sociales beaucoup plus sérieuses qu'elles n'y paraissent au premier regard et sont toutes le résultat d'une intense recherche de la part de l'artiste sur les sujets dans lesquels elle s'investit.

L'une des premières œuvres réalisées dans cet esprit est intitulée *Do I What?*, conçue pour le Centre d'art contemporain de Basse-Normandie à Hérouville Saint-Clair en 1999. Cette région, lourdement touchée par la Seconde Guerre mondiale, était auparavant reconnue pour la qualité de sa dentelle de type chantilly. La reconstruction de la ville à la suite des désastres de la guerre s'est faite selon un style moderniste très épuré, souvent qualifié de « brutal », qui a considérablement modifié l'apparence champêtre de la municipalité. Dans l'œuvre d'Amantea, le motif chantilly des papiers peints qui revêtent les murs du Centre rappelle une tradition artisanale aujourd'hui révolue. En effet, la finesse de confection pour laquelle était autrefois reconnu ce motif a fait place, depuis le 19e siècle, à une production mécanique et industrielle. La perception du motif a aussi varié au cours du temps, arborant désormais une connotation sexuelle en raison de son utilisation dans le domaine de la lingerie féminine. La trame sonore *Chantilly Lace* (succès populaire des années 1950 interprété par

9 Stéphane Aquin, « Images de marque », *Voir*, Montréal, 24 septembre 1998, p. 60-61.

consummate artistry, mysteriously, she is able to keep her balance somewhere between the first and second degrees – between the candid reuse of popular images and their rhetorical contamination."[9] These pieces cause us to reflect on the different ways in which we conceive of female identity and how we, as viewers, position ourselves with regard to these considerations, regardless of our own gender.

Tragic Epiphany

Since the early 2000s, Amantea's production has been characterized by artworks intended to cover the walls of the venues that host them. Although *in situ* works and an architectural dimension had been in her artistic vocabulary as far back as the 1980s, the form and subject have never seemed so conceptually splintered as in her recent production. All of these works are ephemeral and produced specifically for the host venues; some are made of wallpaper designed by the artist, whereas others involve manual flocking of textile fibres directly onto the wall. In each artwork, the decorative motifs testify to social considerations that are much more serious than they appear at first glance and are the result of the artist's intense research on the subjects that she deals with.

One of Amantea's first works in this spirit was *Do I What?*, produced for the Centre d'art contemporain de Basse-Normandie in Hérouville Saint-Clair, France, in 1999. The region, heavily damaged during the Second World War, had previously been renowned for its high-quality Chantilly lace. Following the devastation of the war, Hérouville Saint-Clair was constructed as a new town in a very spare modernist style, often called "brutal," all but erasing the location's rural heritage. In Amantea's work, the Chantilly pattern on the wallpaper that covers the gallery walls refers to a bygone artisanal tradition. In fact, the delicate fashioning of such patterns, for which the region was once famous, gave way, after the nineteenth century, to mechanical and industrial production. The perception of the lace pattern has also varied with time, now harbouring a sexual connotation due to its use in women's lingerie. The sound track *Chantilly Lace* (a 1950s hit by The Big Bopper) wafting through the gallery, sumptuously adorned with Chantilly arabesques, eloquently evokes this aesthetic tension.

9 Stéphane Aquin, "Images de marque," *Voir* [Montreal], 24 September 1998, p. 60-61 (our translation).



Do I What?, 1999

The Big Bopper) qui traverse la pièce, somptueusement parée d'arabesques de chantilly, évoque cette tension esthétique d'une manière fort éloquente.

***Heaven's Gate (after Stockhausen)*, réalisée en 2009 pour le Musée d'art de Joliette, porte une réflexion similaire en ce qui a trait aux permutations esthétiques survenues dans l'histoire. L'artiste fait ici référence aux rapports ambivalents entre l'avant-garde et le mysticisme évoqués dans la pièce *Himmels Tür* (Porte du paradis), une œuvre musicale de la série inachevée intitulée *Klang (Son)*, à laquelle l'Allemand Karlheinz Stockhausen se consacrait avant son décès en 2007. Né en 1928, ce dernier est reconnu comme étant l'un des compositeurs les plus influents du 20e siècle, notamment pour son travail sur la spatialisation du son et la musique électronique, dont il fut l'un des pionniers, ainsi que pour son apport au mouvement de la musique aléatoire. Chacune des pièces du cycle *Klang* est dédiée à une heure du jour. Terminée en 2005, *Himmels Tür* est la quatrième. Cette performance musicale met en scène un percussionniste qui bat de ses mailloches une porte en bois. Lorsque la porte s'ouvre et laisse passer le musicien, une jeune fille apparaît sur scène et le poursuit dans les cieux. Cette image un rien pompeuse ne concorde pas du tout avec l'esthétique expérimentale à laquelle on associe Stockhausen, occasionnant une certaine discordance en regard des stéréotypes artistiques.**

Heaven's Gate (after Stockhausen), produced in 2009 for the Musée d'art de Joliette, involves a similar reflection on aesthetic permutations that have occurred through history. The artist refers to the ambivalent relations between the avant-garde and mysticism evoked in *Himmels Tür* (*Heaven's Door*), a musical work from an incomplete series titled *Klang (Sound)*, on which the German composer Karlheinz Stockhausen was working when he died in 2007. Stockhausen, born in 1928, was one of the most influential composers of the twentieth century, known particularly for his work on the spatialization of sound and electronic music, a genre that he helped to pioneer, as well as his contribution to the chance music movement. Each of the pieces in the *Klang* cycle is dedicated to an hour in



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

Réalisée par la technique du flocage, l'œuvre d'Amantea reprend à sa manière le motif des grilles en fer forgé situées dans le hall du Musée et qui gardaient autrefois l'entrée du domaine seigneurial de Mascouche. L'artiste a toutefois choisi d'inverser les particularités formelles du motif d'origine en comblant les interstices par flocage, puis en retirant le vinyle pour laisser vide la surface des arabesques reportées. Cette inversion fait écho aux renversements des idées préconçues ici véhiculées dans *Heaven's Gate,* mais qui peuvent certes s'étendre à plusieurs sphères de notre société.

Plus récemment, dans le cadre de l'exposition *Oh, Canada*[10], Amantea a investi les murs de l'un des couloirs du MASS MoCA. Le motif reproduit est celui, agrandi, de la frise de la tombe de Charlotte Dickson Wainwright, monument signé par l'architecte américain Louis Sullivan, l'inventeur du gratte-ciel et considéré comme l'un des créateurs de l'architecture moderne. Intitulée *Democracy*, cette œuvre a été conçue en rapport aux écrits de l'architecte. Le style ornemental de Sullivan cristallisait sa conception d'une démocratie proprement américaine, celle-ci s'appuyant sur les notions de justice et d'égalité entre les peuples. Selon Amantea, plusieurs invasions militaires, ayant pour conséquence la suspension de droits humains, se font aujourd'hui au nom de la démocratie. En s'appropriant l'un des motifs de Sullivan, l'artiste souligne l'idéal démocratique de l'architecte tout en relevant du même coup l'avilissement que connaît actuellement cette doctrine.

Plusieurs murales de Gisele Amantea émanent de l'intérêt qu'elle porte, depuis près d'une dizaine d'années, aux symboles d'oppression que sont les barrières élevées de part et d'autre des territoires pour créer des frontières géopolitiques et isoler des groupes d'individus jugés indésirables. L'investissement mural par le papier peint ou les bandes photographiques s'avère dès lors une stratégie visuelle d'une remarquable cohérence. Ces œuvres portent en elles une puissante dualité formelle et idéologique, qui découle de la percutante association entre la nature ornementale traditionnellement associée au papier peint et les allusions politiques auxquelles renvoie leur iconographie respective.

10 Cette exposition produite par le MASS MoCA à North Adams en 2012 est la plus grande exposition sur l'art contemporain canadien jamais produite à l'extérieur du Canada. La commissaire Denise Markonish y présentait le travail de plus de 60 artistes sélectionnés dans chaque province et territoire à travers le pays, parmi lesquels figuraient Gisele Amantea, Shary Boyle, Daniel Barrow, Luis Jacob, Rebecca Belmore et Kelly Mark, pour ne nommer que ceux-ci.

the day; *Himmels Tür*, completed in 2005, is the fourth. This musical performance features a percussionist striking mallets against a wooden door. When the door opens to let the musician through, a young woman appears onstage and pursues him into heaven. This rather pompous image does not in any way tally with the experimental aesthetic with which we associate Stockhausen, causing a certain discordance with regard to artistic stereotypes.

Amantea's flocked work takes up the motif of forged-iron grids situated in the Musée's entrance hall, which once guarded the entrance to the Mascouche seigneurial estate. The artist chose, however, to invert the formal specifics of the original pattern by filling the interstices with flock, then pulling off the vinyl to leave the surface of the transferred arabesques empty. This inversion reflects the reversals in preconceived ideas conveyed here in *Heaven's Gate,* but may, of course, be extended to a number of social spheres.

More recently, for the exhibition *Oh, Canada*,[10] Amantea used the walls in one of the hallways of MASS MoCA. The motif reproduced was that of the frieze on the tomb of Charlotte Dickson Wainwright, a monument designed by the American architect Louis Sullivan, inventor of the skyscraper and considered a father of modern architecture. Titled *Democracy*, this work was designed in relation to Sullivan's writings. His ornamental style crystallized his conception of a truly American democracy based on notions of justice and equality among peoples. In Amantea's view, a number of military invasions leading to the suspension of human rights are being conducted today in the name of democracy. Appropriating one of Sullivan's motifs, the artist underlines his democratic ideal while simultaneously pointing out the current degradation of this doctrine.

For almost ten years, a number of Amantea's wall-based artworks have reflected her interest in the barriers erected in various territories to create geopolitical borders and isolate groups of individuals deemed undesirable, which have become symbols of oppression. The application of wallpaper or photographic panels on a wall proves to be a remarkably coherent visual strategy. These works carry a powerful formal and ideological duality that flows

10 Produced by MASS MoCA in North Adams, Massachusetts, in 2012, this was the largest exhibition of Canadian contemporary art ever produced outside of Canada. The curator, Denise Markonish, presented the work of more than sixty artists selected from every Canadian province and territory, including Gisele Amantea, Shary Boyle, Daniel Barrow, Luis Jacob, Rebecca Belmore, and Kelly Mark.



Democracy, 2012





Barbed Wire (Berlin, 1961), 2010 (**détail –** detail)



The Great Hedge (British India, 19th Century), 2010

Les motifs qui s'étendent à même les surfaces architecturales sont inspirés de barrières bien réelles. Qu'elles soient historiques ou toujours en place, elles ont en commun leur inscription dans la mémoire collective des peuples qui les ont côtoyées, du fait de leur répercussion sociopolitique. L'une des premières œuvres qu'Amantea a réalisées dans cette visée, une murale, a été conçue pour l'exposition *Le Ludique* présentée au Musée national des beaux-arts du Québec en 2001. Le contexte du Sommet des Amériques tenu dans la capitale nationale au printemps qui précéda l'exposition a inspiré l'artiste pour *Barrière (Version 1)*. Une imposante clôture de métal à mailles de chaîne de près de 3 mètres de hauteur et de 4 kilomètres de longueur avait alors été érigée dans le centre-ville de Québec, créant un périmètre de sécurité sans précédent et brimant, pour plusieurs, le droit à la manifestation. Faisant écho à cet événement controversé qui entraîna de nombreux émeutes et actes répressifs de la part de l'autorité policière, l'artiste posa sur le mur un papier d'une hauteur de 3,5 mètres sur 13,5 mètres de longueur et dont l'appliqué par flocage reprenait le motif de cette clôture.

***The Great Hedge (British India, 19th century)*, réalisée pour le Musée d'art de Joliette pour l'exposition bilan de l'artiste, s'inspire d'une barrière érigée au 19e siècle en Inde par les Britanniques dans le but de contrôler le prélèvement des taxes sur le sel dont ils détenaient le monopole du commerce. Ce mur « vivant », dont peu de traces existent aujourd'hui, était formé de haies et de buissons épineux dont l'alignement se serait étalé sur plus de 4000 kilomètres, rationnant ainsi une population entière d'une denrée essentielle à sa survie. Réalisée pour la même exposition, la pièce *Barbed Wire (Berlin, 1961)* reprend les motifs de la clôture de barbelés dressée avant**

from the striking connection between the traditionally ornamental nature of wallpaper and the political allusions to which their respective iconographies refer.

The motifs extending over the architectural surfaces are inspired by very real barriers. Whether they are historical or standing today, they have in common their inscription in the collective memories of the peoples who have lived with them, due to their socio-political impact. One of the first works using this theme that Amantea produced, a mural, was designed for the exhibition *Le Ludique* presented at the Musée national des beaux-arts du Québec in 2001. The context of the Summit of the Americas held in Quebec City the spring preceding the exhibition inspired the artist to create *Barrière*. An imposing chain-link fence almost three metres high and four kilometres long had been erected in downtown Quebec City, creating a security perimeter and impeding, for many, the right to demonstrate. Referring to this controversial event that led to numerous riots and repressive acts by police forces, the artist hung on the museum wall wallpaper measuring 3.5 metres in height by 13.5 metres in length with flock applied in the pattern of the chain-link fence.

The Great Hedge (British India, 19th Century), produced for the artist's survey exhibition at the Musée d'art de Joliette, was inspired by a barrier erected in India by the British in the nineteenth century with the goal of controlling the collection of taxes on salt, on which they held the trade monopoly. This "living" wall, of which few traces exist today, was formed of hedges and thorny shrubs and stretched more than 4000 kilometres, thus cutting off an entire population from a foodstuff essential to its survival. Produced for the same exhibition, *Barbed Wire (Berlin, 1961)* uses the motifs of the barbed-wire

l'érection du mur de Berlin en béton qui a physiquement divisé l'est et l'ouest de la ville pendant près de 30 ans. L'œuvre *Clôture de la honte (Mont-Royal – Parc Extension)* réfère quant à elle à une barrière située plus près de nous. Le sujet de cette installation photographique est la présence d'une haie et d'une clôture de métal isolant l'une de l'autre la bien nantie Ville de Mont-Royal et le quartier Parc-Extension, l'un des plus défavorisés de Montréal. Installée à la fin des années 1950, cette barrière, toujours en place, alimente encore le débat public.

fence put up before the concrete structure of the Berlin Wall, which divided the city into east and west for almost thirty years, was erected. *Clôture de la honte (Mont-Royal – Parc Extension)* refers to a barrier situated closer to home. The subject of this photographic installation is the hedge and metal fence separating the wealthy Montreal borough of Ville de Mont-Royal from the Park Extension neighbourhood, one of the most disadvantaged in Montreal. This barrier, installed in the late 1950s and still standing, continues to be the subject of public debate.

La beauté s'assombrit, mais les consciences s'éveillent

Loin d'être gratuits, l'emprunt aux arts décoratifs et le recours à l'accumulation et à des techniques artisanales que l'on rencontre chez Amantea sont au contraire portés par une volonté de faire basculer les rapports hiérarchiques en créant à partir de formes d'expression marginalisées. Derrière leur apparence décorative, ses œuvres dissimulent un ludisme grinçant qui évoque des aspects plutôt sombres de notre réalité sociale et culturelle. Le détournement de l'objet manufacturé, l'appropriation d'images stéréotypées, la reproduction de motifs politiquement chargés et le brouillage des valeurs artistiques sont autant de moyens utilisés par l'artiste pour susciter la réflexion sur la notion de beauté, les conflits entre les individus et les iniquités culturelles et sociales qui persistent dans le monde actuel. Si, au premier regard, les œuvres d'Amantea apparaissent comme des pièces frivoles, tout droit sorties des rêves les plus innocents, un examen attentif révèle des références à une réalité basée sur les vérités les plus dures.

Beauty Fades, but Consciences Awaken

Far from being random, Amantea's borrowings from decorative arts and use of accumulation and crafts techniques convey her desire to disrupt hierarchical relations by creating art from marginalized forms of expression. The decorative appearance of her works conceals a caustic playfulness that evokes the rather dark aspects of social and cultural realities. She diverts manufactured objects, appropriates stereotyped images, reproduces politically charged motifs, and blurs artistic values to provoke reflection on the notion of beauty, conflicts between individuals, and cultural and social inequities that persist in today's world. If, at first glance, Amantea's works seem frivolous, straight out of the most innocent dreams, an attentive examination reveals references to a reality based on the hardest truths.

Eve-Lyne Beaudry est conservatrice de l'art contemporain au Musée national des beaux-arts du Québec. Depuis 2003, elle a collaboré à la réalisation de nombreuses expositions et publications pour différentes institutions, dont le Musée d'art de Joliette, où elle a occupé le poste de conservatrice de l'art contemporain de 2006 à 2010.

Eve-Lyne Beaudry is Curator of Contemporary Art at the Musée national des beaux-arts du Québec. Since 2003, she has collaborated on the realization of numerous exhibitions and publications for different institutions, including the Musée d'art de Joliette, where she was curator of contemporary art from 2006 to 2010.