Hors de l'ordre de l'objet
Notes sur les œuvres barrières de Gisele Amantea dans *Beaux rêves, dures vérités*

De la chose

N'y a-t-il pas quelque chose de pervers, ou de malicieusement appuyé, à vouloir compliquer les choses par la théorie ? **La question, malicieusement appuyée, de Bill Brown au sujet de l'apparition de la « théorie de la chose » dans le panthéon contemporain des approches interprétatives semble de prime abord adressée à d'autres théoriciens. Brown poursuit d'un ton plaintif : « Avons-nous réellement besoin d'une théorie de la chose comme nous avons besoin d'une théorie de la narrativité, d'une théorie de la culture, d'une théorie de l'étrange ou d'une théorie du discours ? » *Pourquoi ne pas laisser les choses tranquilles ?* implore-t-il[1]. Bien sûr, ce « nous » est abstrait et faussement inclusif, et la question, hautement rhétorique : Brown connaît parfaitement le besoin impérieux que ressentent les universitaires de son auditoire de compliquer la relation sujet-objet par l'application de divers cadres théoriques, dont il mentionne d'ailleurs un bon nombre. Son appel à « laisser les choses tranquilles » est accueilli par un silence narquois : en effet, comment le pourrait-on alors que la théorie palpite littéralement en elles ? À partir du moment où « nous » – au sens large – entrons en contact avec un aspect ou un autre du monde matériel, nous frôlons l'immatériel, cette expansion exponentielle, ce surplus de signification que la réalité matérielle acquiert alors pour quiconque la touche du doigt ou y pose les yeux. Qui plus est, cette boîte de Pandore de possibilités latentes s'ouvre sur un terrible décalage : si l'on en croit Kant, hors du monde matériel tel que nous le connaissons, il y aurait le noumène, univers apriorique constitué de ces « choses en soi » (*das ding an sich*) qui échappent entièrement à notre sensibilité et à notre compréhension. Il semblerait donc que dès que l'on tente de contempler le monde matériel – afin de saisir et d'articuler l'avant et l'après-vie des objets**

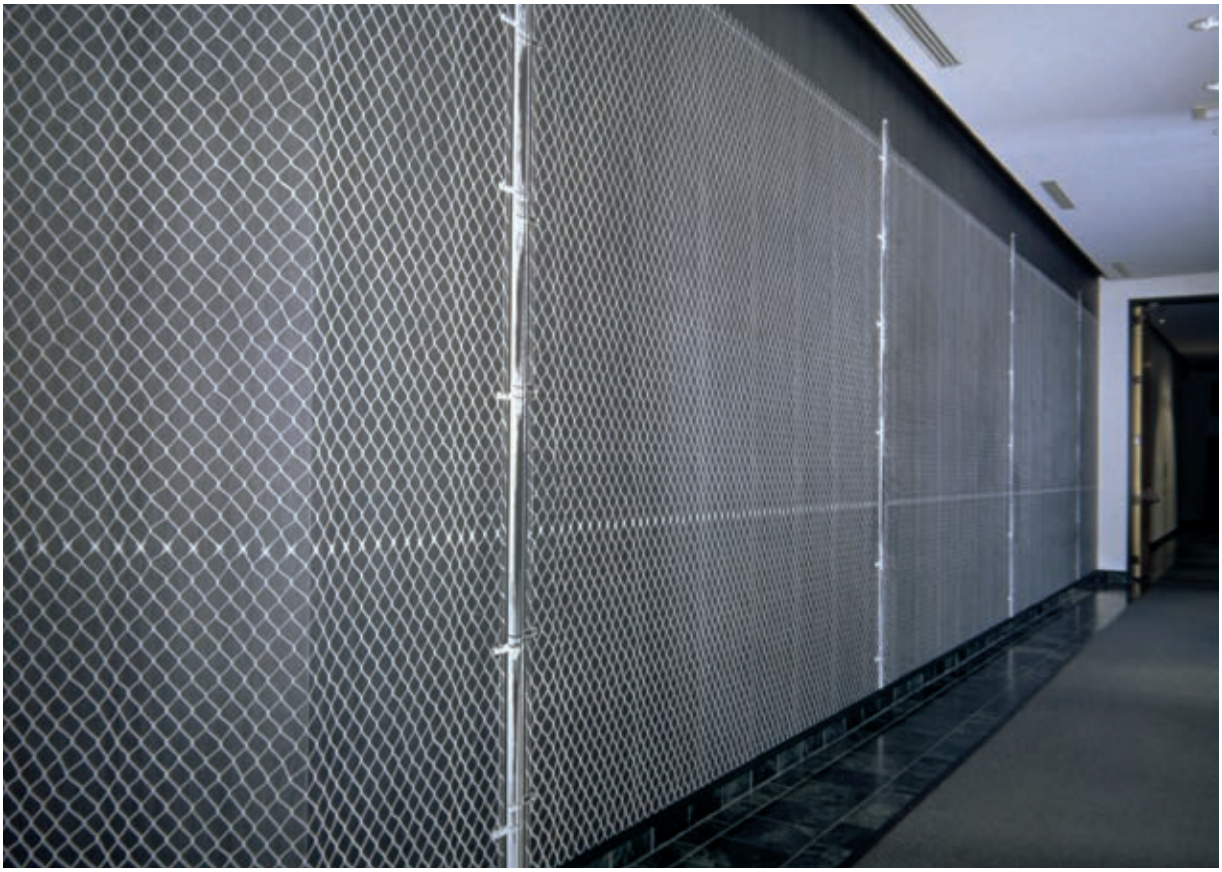
1 **Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, n° 28 (automne 2001), p. 1.**

Outside the Order of Objects
Notes on the flocked "barrier" wall works in Gisele Amantea's *Sweet Dreams, Hard Truths*

Thingness

Is there something perverse, if not archly insistent, about complicating things with theory? Bill Brown's straightforward (but in its own way, archly insistent) query concerning the appearance of "thing theory" in the contemporary pantheon of interpretive approaches seems at first glance to be primarily directed at other theoreticians. As he goes on to implore: "Do we really need anything like thing theory the way we need narrative theory or cultural theory, queer theory or discourse theory?" *Why not let things alone?* he pleads.[1] Of course, Brown's address to the abstract "we" is falsely inclusive and highly rhetorical; he knows very well the special imperative of his academic audience to complicate subject-object relationships through the application of theoretical frameworks, a good number of which he happens to mention. His call to "leave things alone" is met with smirking silence – things will never be left alone; they practically quiver with theory. The moment "we" (and I mean this non-academically) come in contact with any aspect of the material world, we already court the immaterial, exponentially expanding excess of what that material might eventually come to mean for each of us who happens to clap eyes or hands upon it. And what is more, that pandora's box of latent possibilities is already woefully belated: if Kant is to be believed, outside of the material world as we know it there is an *a priori* realm of numinous, pre-sensual "things-in-themselves"(*das ding an sich*) that exists entirely outside of our apprehensive and comprehensive capacities. So it seems that whenever we try to contemplate the material world – to understand and articulate the before- and after-life of objects and their complex presence outside and amongst us – we necessarily bump into ideas of immaterial otherness. "Theory," as such, makes its appearance.

1 Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28 (Autumn 2001), p. 1.



Barrière, 2001



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

et la complexité de leur présence ailleurs ou autour de nous – on bute immanquablement sur l'idée d'un univers autre et immatériel. C'est là que la « théorie » en tant que telle fait son apparition. Et voilà qui en est fait des choses simples. Brown le concède : *prendre le parti des choses ne met guère fin à cette chose que l'on appelle théorie.*

D'ailleurs, pourquoi y mettre fin ? Serait-il possible après tout de ne pas prendre parti ? Il se pourrait que, dans ce titre ouvert, *Beaux rêves, dures vérités,* Gisele Amantea nous offre un modèle dialectique nous incitant à tendre vers la beauté de la théorie après avoir affronté la matérialité tangible, la « dureté » de ses œuvres. Après tout, ce serait le mode opératoire traditionnel d'une histoire de l'art qui part de l'objet esthétique (forme) pour en livrer la signification (contenu) à un auditoire. *Et si c'était l'inverse ?* Considérons que les matériaux les plus frappants pour Amantea, ces objets réels qui constituent la source de la belle (et dure ?) inspiration de ses œuvres, habitent sa conscience à la manière d'un rêve jusqu'à ce que l'artiste en traduise la forme en une autre réalité matérielle, une autre forme. Ce n'est qu'à ce stade que ces choses métamorphosées, ces nouvelles entités devenues œuvres d'art, sont soumises aux dures vérités de la théorie qui s'efforce alors de trouver ou de produire du sens pour ces objets de deuxième ordre relevant maintenant du domaine esthétique. Que se passerait-il si, au sens où l'entend Brown, nous pervertissions cette hiérarchie méthodologique en nous intéressant plutôt aux « pré-objets » d'Amantea – aux images et idées qui sont à la source de son inspiration – et que nous les utilisions pour *compliquer la théorie par les choses ?*

Il est utile à cette étape de préciser ce que veut dire « compliquer la théorie par les choses » et ce qu'est la « chose » par rapport à l'« objet ». D'abord la complication,

So much, then, for the simple thing. As Brown wilfully concedes: *taking the side of things hardly puts a stop to the thing called theory.*

But why stop? Perhaps we can take both sides after all. Perhaps Gisele Amantea offers one version of a dialectical model in her open-ended exhibition title *Sweet Dreams, Hard Truths* that encourages us to sidle up to



The Great Hedge (British India, 19th Century), 2010 (**détail –** detail)

the sweetness of theory after confronting the tangible materiality, the "hardness" of her actual artwork. After all, this would be the traditional order of operations for an art history that begins with the aesthetic object (form) and interprets its meaning (content) for an audience. *But maybe it is the other way around.* Maybe the materials that are most striking to Amantea, the actual source objects that become the fodder and (bitter?)sweet inspiration for her work, inhabit the artist's consciousness in a dreamlike manner until she eventually translates their form into some other material reality, some other shape. Only then, as things-metamorphosed, as manifested artworks, are these new entities subjected to the hard truths of theory which hammer away at the artist's productions in an effort to find and make meaning for them as second-order objects existing now in the aesthetic realm. What happens, then, if we pervert, in Brown's sense, the methodological hierarchy? What happens if we look at Amantea's "pre-objects" – her source images and ideas – and use these to *complicate theory with things*?

Two rejoinders might be useful at this stage: what does it mean to "complicate" theory with things and what, in fact, is meant by a "thing" as opposed to an object? First, the complication, which involves a kind of reversal

qui implique une sorte de renversement du processus. Plutôt que de travailler vers l'extérieur, à partir des objets produits par Amantea – l'étendue d'arbres et de buissons épineux qui forme l'œuvre *The Great Hedge (British India, 19th Century)*, les entrelacs de barbelés traçant au mur des silhouettes à la fois délicates et menaçantes dans *Barbed Wire (Berlin, 1961)* et l'imposante grille reproduite par flocage de la murale *Heaven's Gate (after Stockhausen)* –, puis de livrer une théorie critique de leur affect phénoménologique sur un auditoire, nous proposons de procéder *vers l'intérieur*, pour remonter vers l'artiste, vers les objets-impulsion qui ont été les déclencheurs de ces productions. Choisir d'émettre des hypothèses sur ce type de choses (les matériaux qui précèdent la production de l'œuvre en tant qu'objet distinct, mais connexe) exclut les approches traditionnelles de l'analyse iconographique, formelle ou comparative *puisque nous n'observons pas l'œuvre*. Nous tentons d'examiner ce qui est venu *avant* l'œuvre. Bref, la complication, sur le plan théorique, est de considérer les objets de recherche d'Amantea et, par association, les processus par lesquels elle traduit en objets d'art ces matériaux trouvés. Bien sûr, la méthodologie comporte d'autres difficultés : si présupposer la réaction d'un auditoire est problématique, faire des suppositions sur le moment « originaire » de l'artiste l'est tout autant. Comme les objets sources d'Amantea (et de la plupart des artistes) nous sont étrangers, tenter d'établir des liens et des interrelations entre ses recherches et sa production nous renvoie nécessairement à un univers de référents brouillés. Et c'est précisément là, dans ce territoire inconnu, qu'il pourrait s'avérer utile de laisser les choses compliquer la théorie. Pour reprendre les termes de Brown, les matériaux sources d'Amantea, au cours du processus qui les transforment en stimuli prospectifs, ne sont même plus des objets, ils sont en train de devenir des *choses* « à la fois à notre portée et hors du champ théorique, au-delà d'une certaine limite, comme un résidu reconnaissable, mais illisible, ou comme l'entifiable qui demeure inspécifiable[2] ».

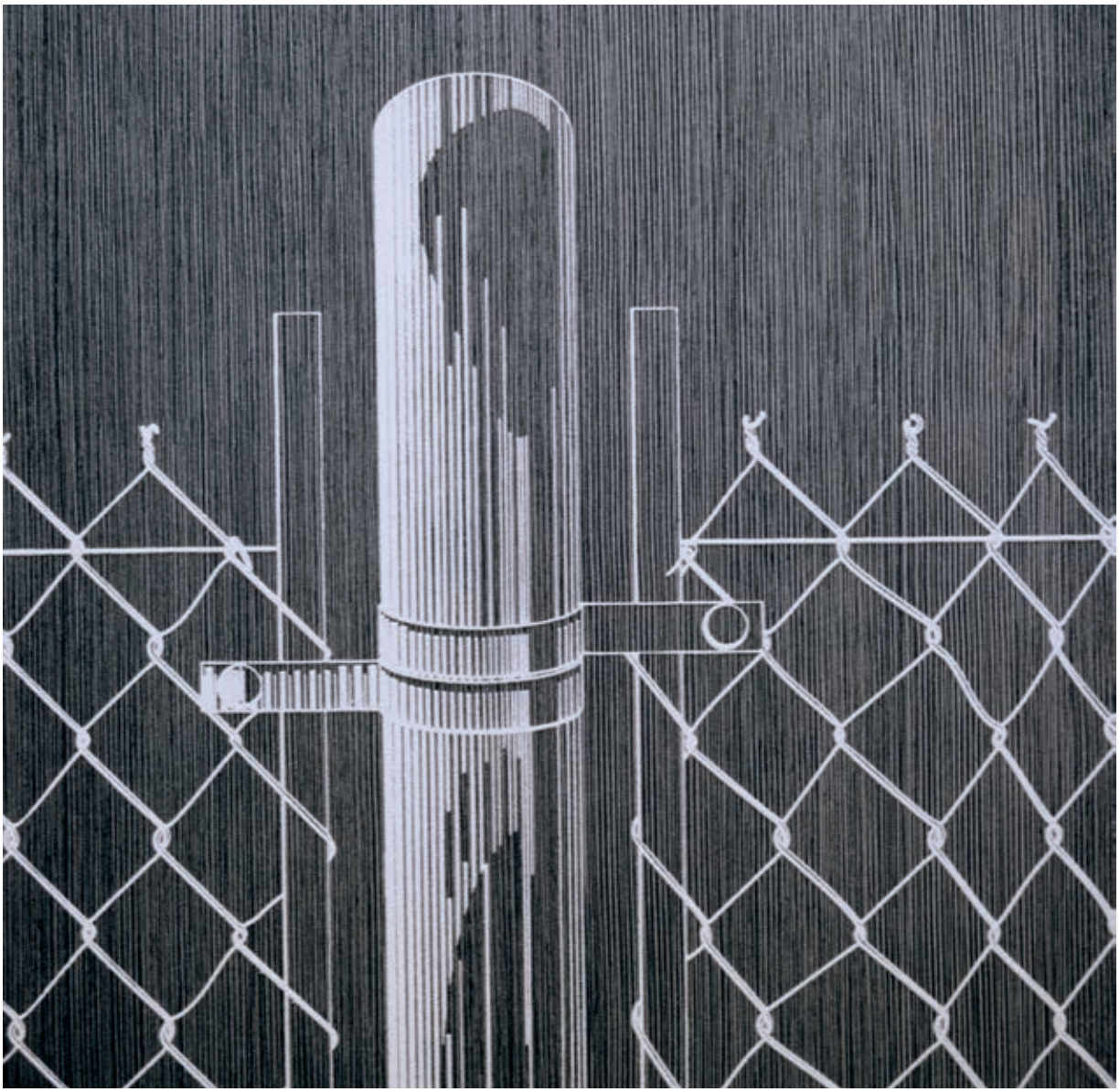
Pour Brown comme pour nous, il est crucial d'analyser les différences fondamentales entre ce qui demeure inspécifiable dans la chose et ce qui est reconnaissable dans l'objet. Cette étape préliminaire présente les choses comme étant plus malléables, plus poreuses et plus amorphes que les objets. L'explication de Brown, il faut le préciser, ne privilégie pas l'ambiguïté de la chose au détriment de la durabilité de l'objet. Elle cherche plutôt à mettre

2 *Ibid.*, p. 5.

of process. Rather than work outward from Amantea's produced objects – her drawn expanse of thorny scrub and trees that make up *The Great Hedge (British India, 19th Century)*, the delicate but menacing silhouettes roped across the wall in *Barbed Wire (Berlin, 1961)*, or the towering lattice work flocked from floor to ceiling in *Heaven's Gate (after Stockhausen)* – so that we might critically theorize their phenomenological affect upon an audience, I want to focus instead on these works and move *inward*, back toward the artist, back to the object-impetus that became the trigger for her productions in the first place. In choosing to speculate on these kinds of things (the materials that precede the making of the artwork as a separate, but related item), we cannot assume the traditional art historical approaches of iconographic, formal, or comparative analysis *because we are not looking at the artwork*. We are looking for what came *before* the artwork. In short, the "complication" from a theoretical standpoint is that we are looking at Amantea's research objects and, by association, her processes of translating the materials that she once encountered into the art objects which she subsequently makes. Of course, there are further complications inherent: just as forming presuppositions about an audience's subsequent response is problematic so, too, is making presumptions about an artist's "originary" moment. Since Amantea's source objects (like those of most artists) are remote to us, we necessarily track back into a realm of hazy referents in trying to establish the connections and interrelationships between her research and her production. It is, indeed, in this unmapped territory that we might let things usefully complicate theory. In Brown's terms, Amantea's source materials, in their process of actually becoming prospective stimuli, are no longer even objects; they begin to emerge as *things*, and things "lie both at hand and somewhere outside the theoretical field, beyond a certain limit, as a recognizable yet illegible remainder, or as the entifiable that is unspecifiable."[2]

For Brown, and now for us, it is crucial to parse out the key difference between what is unspecifiable about the thing and what is recognizable about the object, a preliminary step that presents things as more pliable, more porous, more amorphous than objects. Brown's explanation, though, is not merely one that prizes a thing's ambiguity over an object's durability; rather, he wants to emphasize the appearance of *agency* when an object slips into becoming a *thing*. "We begin to confront the thingness

2 *Ibid.*, p. 5.



Barrière, 2001 (**détail** – detail)

en lumière cette apparente capacité d'agir (*agency*) de l'objet en train de se constituer en *chose*. « Nous sommes confrontés à la choséité des objets, écrit Brown, lorsqu'ils cessent de fonctionner : quand la perceuse se brise, quand la voiture tombe en panne, quand les fenêtres se salissent, quand la circulation des objets dans les circuits de production, de consommation et d'exposition a été stoppée, ne serait-ce que momentanément[3]. » En d'autres termes, le simple objet se pose en chose lorsque nous sommes confrontés à son but, son usage, sa signification, sa pertinence ou son pouvoir sur nos vies. La « choséité » d'une chose est sa présence en tant qu'objet doué d'agir, caractéristique qui rend inévitablement manifeste notre état de sujet. Voilà, insiste Brown, le « récit des objets se posant en tant que choses... le récit d'un rapport modifié au sujet humain et, par conséquent, un récit où la chose ne nomme pas tant un objet qu'un rapport particulier entre le sujet et l'objet[4] ».

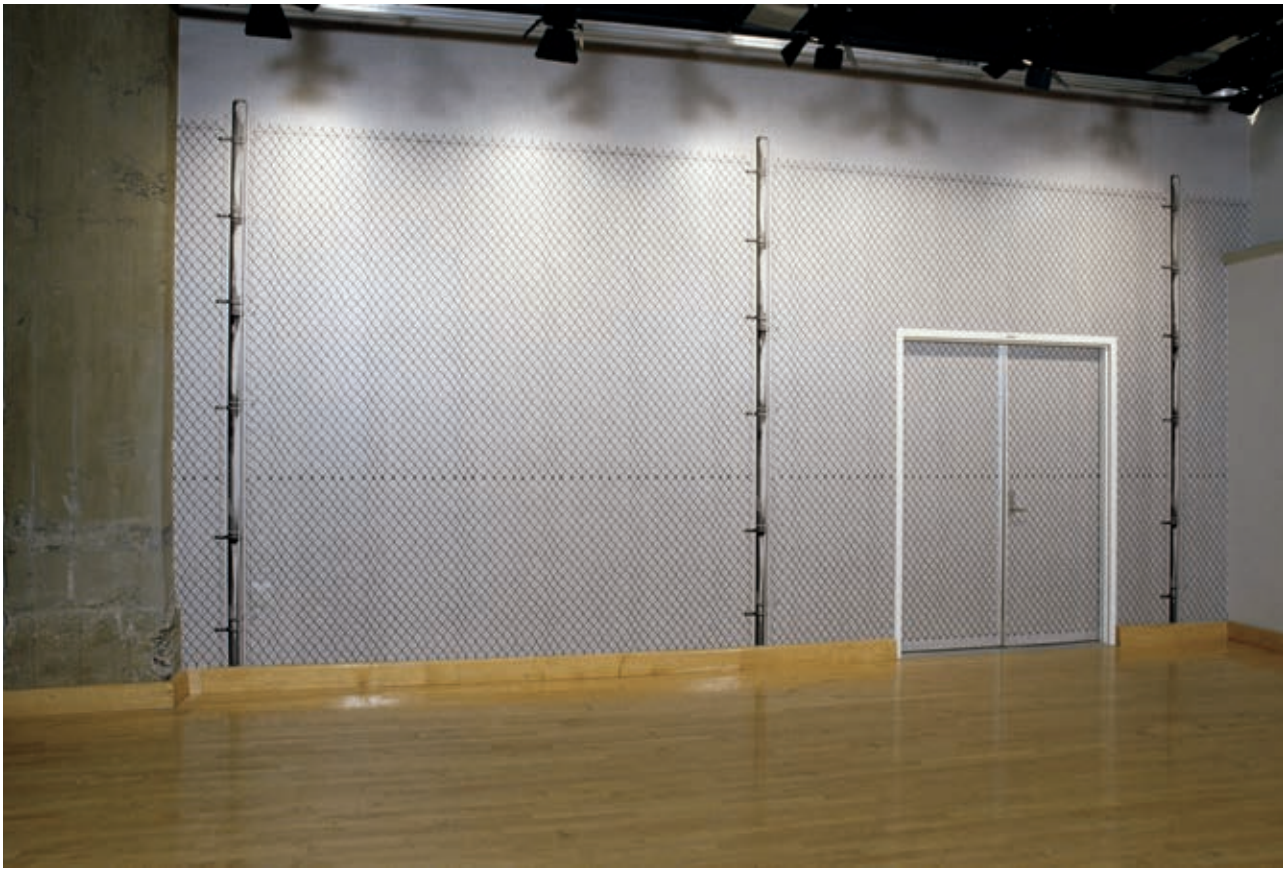
C'est précisément ce rapport sujet-objet que nous cherchons à explorer en nous interrogeant sur l'intérêt d'Amantea pour certains de ses matériaux sources, en particulier ceux qui sont liés à ses œuvres « barrières », ces grandes murales qu'elle a réalisées au cours des 10 dernières années. Parmi ces matériaux sources figurent notamment : la barrière de sécurité de trois mètres en béton et barbelés érigée par la police à Québec lors du Sommet des Amériques, en 2001 ; les traces documentées d'une barrière douanière « vivante », aménagée au 19e siècle en Inde et composée de plus de 4000 kilomètres d'arbres et de buissons épineux ; deux grilles en fer forgé d'un ancien domaine qui font aujourd'hui partie de la collection permanente du Musée d'art de Joliette ; ainsi que des dessins commandés à l'architecte Louis Sullivan pour la frise du tombeau de Charlotte Dickson Wainwright. Mais plutôt que de chercher à savoir comment et pourquoi ces objets spécifiques sont « devenus des choses » pour Amantea (Bruno Latour demanderait comment ils sont passés pour elle de « questions de fait » à « questions de préoccupation »), j'aimerais élargir la question pour examiner comment ce langage des choses – ce que Lorraine Daston appelle « ces nœuds où matière et signification se croisent » – peut être utilisé dans l'articulation de certains aspects du processus

3 *Ibid.*, p. 4.
4 *Ibid.*
5 Voir Bruno Latour, « Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern », *Critical Inquiry*, nº 30 (hiver 2004), p. 225-248 et Lorraine Daston, « Speechless », dans Lorraine Daston (dir.), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*, Cambridge et Londres, Zone Books, 2004, p. 16.

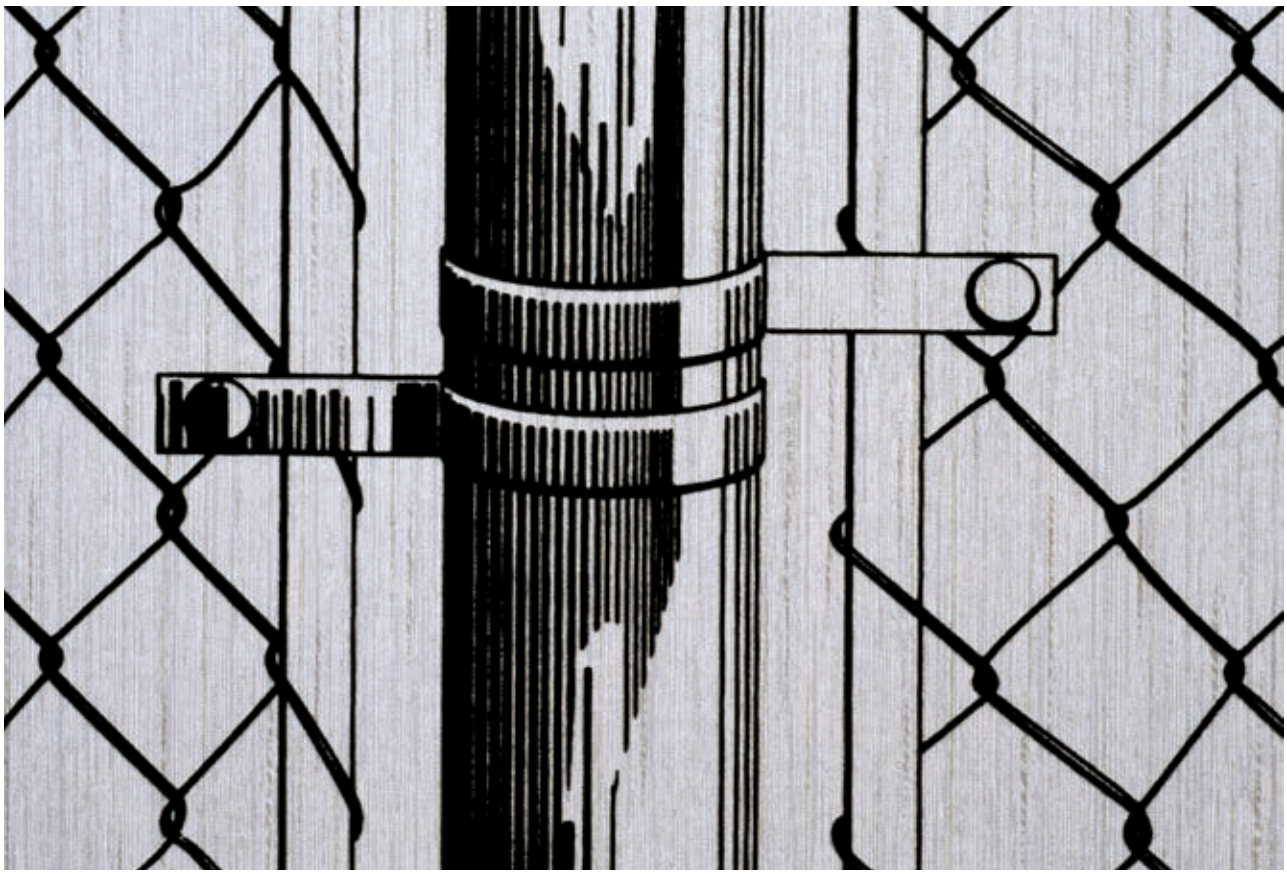
of objects," Brown writes, "when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the windows get filthy, when their flow within the circuits of production, consumption and exhibition has been arrested, however momentarily."[3] In other words, something that is just an object becomes a thing when we suddenly confront its purpose, its use, meaning, relevance, or potential within our lives. A thing's "thingness" is its presence as an object-with-agency that necessarily brings our "subjectness" to the fore. This, insists Brown, is "the story of objects asserting themselves as things… a story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation."[4]

It is precisely this subject-object relation that we are probing when we ask questions of Amantea's interest in some of her source materials, particularly for the larger barrier-related wall works that she has produced over the past decade. These include the three-metre high concrete and wire security fence erected by police at the 2001 Summit of the Americas, the documented traces of a nineteenth-century "living" customs barrier in India made up of over 4000 kilometres of thorny creeper and prickly trees, a pair of decorative wrought-iron estate gates that are now part of the Musée d'art de Joliette's permanent collection, as well as designs for the frieze of Louis Sullivan's commission for the tomb of Charlotte Dickson Wainwright. But rather than ask how and why these specific objects "became things" for Amantea (Bruno Latour might ask how they emerged as "matters of concern" for her rather than just matters of fact), I want to shift the question to inquire more broadly how this language of things – what Lorraine Daston calls "those nodes at which matter and meaning intersect"– might be used to articulate aspects of Amantea's material research process.[5] Can we open up the definition of "research" to focus on the artist's modes of reception, subjectification, and material transformation within her larger process of aesthetic production? What are the recurrent "nodes" of intersection that appear specifically in the barrier wall works and why, in Amantea's hands, have these objects asserted themselves as such powerful *things* within her recent practice?

3 *Ibid.*, p. 4.
4 *Ibid.*
5 See Bruno Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern," *Critical Inquiry* 30 (Winter 2004), p. 225-248, and Lorraine Daston, "Speechless," in Lorraine Daston, ed., *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (Cambridge, MA and London: Zone Books, 2004), p. 16.



Barrière, 2001 (version 2, 2003)



Barrière, 2001 (version 2, 2003 ; **détail** – detail)

de recherche d'Amantea[5]. Nous nous proposons d'étendre la définition du mot « recherche » pour nous concentrer sur la place qu'occupent les modes de réception, de subjectification et de transformation matérielle de l'artiste au sein du processus plus large de sa production esthétique. Quels sont les nœuds récurrents dans les œuvres barrières d'Amantea et pourquoi, une fois entre ses mains, ces objets se sont-ils posés en d'aussi puissantes *choses* dans sa pratique récente ?

Foncière objectité

Dans un texte récent où elle décrit ses projets antérieurs, Gisele Amantea relate la série d'événements qui a mené à la création de la première œuvre de cette catégorie, qui portait justement le titre de *Barrière* (2001) :

> **J'ai commencé à m'intéresser aux barrières quand j'ai participé aux manifestations entourant le Sommet des Amériques à Québec en 2001... [la police] avait érigé une clôture à mailles de plus de trois mètres de hauteur autour du centre de la ville afin d'empêcher les manifestants d'entrer en contact avec les représentants officiels, mais elle empêchait aussi les habitants du quartier de rentrer chez eux. L'événement était assez fou – la police et les services de sécurité étaient très agressifs et tout le monde a eu droit aux gaz lacrymogènes. Ironiquement, je me suis retrouvée à Québec quelques semaines plus tard, en train d'examiner un mur du Musée [du Québec], où Marie Fraser m'avait invitée à participer à l'exposition *Le Ludique*. J'avais encore à l'esprit mon expérience précédente et cette barrière, et j'ai décidé de créer *Barrière* pour l'exposition (une notion subversive du jeu). La clôture à mailles reproduite sur le papier peint apposé au mur de la salle recréait la barrière réelle à l'intérieur du musée tout en évoquant la barrière métaphorique qu'est le musée. C'est par la suite que j'ai commencé à faire des recherches sur les barrières et que j'en ai trouvé de nombreuses, érigées dans le passé ou à notre époque[6].**

Bien que *Barrière* soit antérieure et n'ait pas été incluse dans *Beaux rêves, dures vérités*, il s'agit néanmoins d'une œuvre pivot pour ce qu'elle nous révèle de la démarche d'Amantea. Ici, l'artiste a personnellement fait l'expérience d'un objet imposant sur les plans physique et politique qui a effectivement mis en évidence son état de sujet, mais

6 Correspondance avec l'auteure, juin 2012.

Obdurate Objecthood

In a recent description of her past projects, Amantea related a series of events that led up to the creation of her first major barrier-inspired wall work entitled, suitably, *Barrière* (2001). She writes:

> My interest in barriers began with my attending the demonstrations around the Summit of the Americas in Quebec City in 2001… [the police] built a twelve-foot chain-link fence around the centre of the city, preventing demonstrators from encountering the officials at the conference, but also preventing people who lived there from getting to their homes. It was a crazy event – police and security were very aggressive – everyone was sprayed with tear gas. Ironically, several weeks later I was again in Quebec City looking at a wall in the museum where Marie Fraser had invited me to make something for the exhibition *Le Ludique*. The previous experience and the fence were on my mind and I decided to create the work *Barrière* for the exhibition (a subversive notion of play). The chain-link wallpaper on the wall of the museum recreated the fence in the museum and it also had an undercurrent of the metaphoric barrier of a museum. After this I began to do research about barriers and came upon the many that are or have been erected in both the present day and past.[6]

While *Barrière* is an earlier work not included in *Sweet Dreams, Hard Truths*, it is nevertheless a pivotal piece for what it reveals about Amantea's process of personally experiencing a physically and politically imposing object that, in this case, brought not only her subjecthood to the fore, but also her (and others') *subjugation* to light.[7] As a highly visible and staunchly material artifact of the Summit of the Americas event, the chain-link security perimeter became a notorious and well-documented symbol for activist resistance. We can imagine that the scale and extent of the actual fence was impressive, as were the "actions" that were performed around or upon it (bras and banners were affixed during the women's march;

6 Correspondence with the author, June 2012.

7 One cannot help but think back to Amantea's 1989 piece *Aporia*, which presented three mirrors inscribed with texts that included, amongst other writings, a section from Max Scheler's *Ressentiment:* "Through its very origin, *ressentiment* is therefore chiefly confined to those who serve and are dominated at the moment, who fruitlessly resent the sting of authority…" See *Requiescat: Gisele Amantea* (Calgary: Stride Gallery, 1996).

aussi sa *subjugation* (et celle des autres manifestants)[7]. Artefact hautement visible et résolument matériel, cette clôture formant le périmètre de sécurité est devenue un symbole notoire et bien documenté du mouvement d'opposition au Sommet. On peut imaginer que l'échelle et l'étendue de la véritable clôture étaient impressionnantes, tout comme l'étaient les « interventions » dont elle a été la scène ou le support (des soutiens-gorge et des bannières y ont été fixés pendant une marche des femmes et les manifestants ont présenté du théâtre de rue devant l'escouade antiémeute chargée de défendre le périmètre), mais Amantea mentionne que ce qui a été déterminant pour elle est *l'effet résiduel* d'ironie. L'incongruité de sa situation – passer de militante à artiste en quelques semaines et agir pratiquement dans le même lieu – était suffisante pour que la clôture devienne cet « objet articulé » capable d'évoquer les émotions complexes qu'elle et les autres avaient ressenties[8]. La charge symbolique et métaphorique des barrières, qui sont à la fois exclusives (pour ceux qu'elles repoussent à l'extérieur) et inclusives (pour ceux qu'elles protègent à l'intérieur), était aussi présente à son esprit pendant qu'elle préparait cette œuvre pour le contexte muséal[9].

7 **On ne peut s'empêcher de penser à une une œuvre de 1989 d'Amantea, *Aporia,* composée de trois miroirs sur lesquels étaient reproduits des textes, dont un extrait de *L'homme du ressentiment* de Max Scheler : « Le terrain où il prend naissance, à lui seul, fait du ressentiment le propre des serviteurs, des commandés, de ceux qui se cabrent en vain sous l'aiguillon de l'autorité. » Voir *Requiescat : Gisele Amantea*, Calgary, Stride Gallery, 1996.**

8 **Lorraine Daston le décrit merveilleusement : « Comme des grains autour desquels un cristal complexe pourrait soudainement se solidifier, les choses qui se trouvent au milieu d'une solution culturelle hypersaturée peuvent faire en sorte que se cristallisent des modes de pensée, de sentir et d'agir. Cet épaississement du sens est l'une des façons de faire parler les choses. » (Daston, p. 20.)**

9 **Comme Kevin MacKay le faisait remarquer dans un essai, cette clôture est devenue un symbole complexe dénotant bien plus que l'exclusion ou l'inclusion (des manifestants et des participants) ; elle représentait aussi le lieu où la lutte pour le pouvoir a pris une dimension visuelle pour les deux parties. « Le périmètre de sécurité était considéré par les militants comme une preuve de l'exclusion inhérente au processus de la ZLEA et de la détermination des représentants canadiens à criminaliser la dissidence. Bien qu'il ait été condamné partout, le périmètre a joué un rôle complexe pendant le Sommet, en constituant pour les manifestants à la fois une force de division *et* d'unité... sur le plan symbolique, les manifestants défiant le périmètre remettaient en question la légitimité des réunions de la ZLEA, du gouvernement canadien et de l'ensemble du système capitaliste mondial... En créant des brèches dans le périmètre, en tentant de le transformer par le théâtre ou l'esthétique, en refusant de se disperser malgré les attaques incessantes aux gaz lacrymogènes, aux balles en caoutchouc et aux canons**

street theatre was performed for the riot police defending the perimeter), but Amantea particularly mentions that, for her, it was the ironic *after effect* of the fence that had the greatest impact. The incongruity of her position as activist one moment and artist the next, operating in virtually the same locale only weeks apart, was enough for her to focus on the fence as the "articulate object" that could somehow speak to a complex of emotions that she and others felt.[8] The symbolic and metaphoric implication of fences that, by their very nature are both exclusive (of those on the "outside") but also inclusive (of those protected by the enclosure) was also prominent in Amantea's mind as she prepared the work specifically for a museum context.[9]

Of significance for the artist, the Musée du Québec exhibition *Le Ludique* was intended to explore "the possibilities of ludism and its various mechanisms to reveal the underside of the world and reality, using the devices of reversal, derision, irony and absurdity."[10] Amantea's decision to bring back the security perimeter through the large-scale emplacement of a white-flocked chain-link wall work lining the main public corridor of the museum was certainly subversive but it was also, I want to suggest, "ludic" in other ways that presage Amantea's approach to her later material sources (hedges, fences, gates) that have continued to permeate her work. As inspirational

8 Lorraine Daston describes this beautifully: "Like seeds around which an elaborate crystal can suddenly congeal, things in a supersaturated cultural solution can crystallize ways of thinking, feeling, and acting. These thickenings of significance are one way that things can be made to talk." Daston, p. 20.

9 As Kevin MacKay noted in a subsequent essay, the fence became an ever-more complex symbol that was not only about exclusion and inclusion (of the protesters and the dignitaries, respectively); it also represented a site where the fight over power gained a visual dimension for both sides. "The security perimeter was seen by activists as both proof of the exclusionary nature of the FTAA process, and of the determination of Canadian officials to criminalize political dissent. Despite this universal condemnation, the perimeter played a complex role during the summit, presenting a dividing *and* a uniting force to protesters… on a symbolic level, activists' confronting the perimeter served to question the legitimacy of the FTAA meetings, the Canadian government, and the entire capitalist world system… By breaching the perimeter, attempting to theatrically or aesthetically transform it, refusing to disperse in the face of continuous assaults of tear-gas, rubber bullets, and water cannons, and blocking police lines through sit-ins, protesters served to 'make power visible' on the streets of Quebec City." Kevin MacKay, "Solidarity and Symbolic Protest, Lessons for Labour from the Quebec City Summit of the Americas," *Labour/Le Travail* 50 (Fall 2002), p. 27.

10 Marie Fraser, "Ludism in Contemporary Art," in *Le Ludique* (Quebec: Musée du Québec, 2001), p. 103.

Il est révélateur pour Amantea que l'exposition *Le Ludique* ait voulu explorer les « potentialités du jeu ainsi [que] ses nombreux mécanismes pour provoquer un basculement du monde et de la réalité en procédant par retournement, dérision, ironie et absurdité[10] ». La décision d'Amantea de reconstituer le périmètre de sécurité par la mise en place d'une murale à grande échelle reprenant en floc blanc le détail de la clôture à mailles sur le mur du corridor principal du musée était sans aucun doute subversive. Nous aimerions avancer ici qu'elle possédait en plus un caractère « ludique » autre qui préfigure une approche différente de matériaux sources (haies, clôtures, portes) et qui continue d'imprégner ses œuvres[11]. Déclencheurs d'inspiration, les objets, images, archives, récits et expériences qu'Amantea accumule à titre de matériaux de référence sur les barrières reviennent rarement sous la forme d'une représentation ou de la reconfiguration d'un quelconque « original ». Un bon exemple est l'œuvre *The Great Hedge (British India, 19th Century)*, murale de 17,5 mètres installée au Musée d'art de Joliette. Comme l'œuvre fait référence à une barrière végétale documentée, mais dont aucune trace ne subsiste, Amantea a mené des recherches poussées pour connaître la configuration et les limites de cette grande haie, identifier les végétaux qui la composaient, apprendre comment on l'entretenait et déterminer quel aspect elle pouvait avoir[12]. Devant l'impossibilité de baser son œuvre sur une image existante, l'artiste (si captivée par cette histoire qu'elle s'est même rendue en Inde pour y trouver plus de documents) a été en mesure de « ré-imaginer » l'apparence de la haie et de la



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

prompts, the objects, images, archives, narratives, or encounters with barriers that Amantea stores up as reference material rarely emerge as strict representations or reconfigurations of a so-called "original." [11] A case in point would be the 17.5-metre expanse of *The Great Hedge (British India, 19th Century)* installed at Musée d'art de Joliette. As a work that references an historic entity of which no discernible trace remains, Amantea researched extensively to ascertain what botanical elements made up the living customs barrier, how it was configured, where its boundaries lay, how it was maintained, and what it might have looked like.[12] With no extant image of the hedge available on which to base her work, the artist (who was so captivated by the story that she went to India in search of more evidence) was able to re-imagine and "re-presence" its appearance within a gallery setting. In this instance, Amantea took advantage of the "play" that existed between the archival record of the hedge and her idea of its affect, citing "scale" and "impenetrability," "beauty" and "physicality" as the primary sensations she hoped to communicate through a combination of elaborate detailing, a densification of matter, and expansive reach

à eau, en bloquant l'avancée policière par de la résistance passive, les manifestants contribuaient aussi à "rendre le pouvoir visible" dans les rues de Québec. » Kevin MacKay, « Solidarity and Symbolic Protest, Lessons for Labour from the Quebec City Summit of the Americas », *Labour/Le Travail*, nº 50 (automne 2002), p. 27.

10 Marie Fraser, « Attitudes ludiques en art contemporain », dans *Le Ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 103.

11 Bien que je me concentre ici sur un corpus produit à partir de 2001 et constitué de papiers peints en deux dimensions et d'œuvres réalisées par flocage à même une surface, il est important de noter qu'Amantea a exploré le mur en tant que construction architecturale et entité symbolique dans d'autres œuvres dès 1987.

12 Connue sous le nom de *Parmat Lain*, cette grande haie qui servait de barrière douanière est le sujet du livre de Roy Moxham, *The Great Hedge of India* (Londres, Constable Publishers, 2001). Il y décrit trois années passées en Inde à chercher des traces de cette barrière, créée pour empêcher la contrebande de sel. Tout ce qui en reste est une élévation de sol et quelques bouquets de faux pruniers et d'acacias épineux qui couronnaient un remblai de plus de 13 mètres près du village de Pali Ghar dans la province du Uttar Pradesh.

11 While I am focusing here on the two-dimensional wallpaper and works flocked directly onto a surface from 2001 to the present, it is worth noting that Amantea had already actively explored the wall as both an architectural construction and a symbolic entity in earlier pieces going back to 1987.

12 Known as the *Parmat Lain*, the formidable customs hedge is the subject of Roy Moxham's book *The Great Hedge of India* (London: Constable Publishers, 2001) that describes his three-year search to find remnants of the barrier, which was created to prevent the smuggling of salt. All that is left is the "raised camber" of the eroded line and a few "clusters of thorny acacias" and "thorn-covered Indian plums" that topped a forty-five foot embankment near the village of Pali Ghar in the state of Uttar Pradesh.

« re-présencer » dans une salle d'exposition. Amantea a ici misé sur le « jeu » entre les documents d'archives répertoriant cette barrière de douanes et l'idée qu'elle se faisait de son affect : elle mentionne à cet égard l'« échelle », l'« impénétrabilité », la « beauté », la « présence physique » comme les sensations premières qu'elle a souhaité transmettre en combinant l'attention aux détails, une densification de la matière et l'utilisation de l'étendue des murs de la salle[13]. Ceux qui connaissent bien les papiers peints d'Amantea et ses œuvres *in situ* reconnaissent ici les procédés de « distorsions » qui font sa marque : l'agrandissement massif à l'échelle, parfois combiné à la fragmentation des détails de conception, l'exagération ou la modification des couleurs et, bien entendu, le rendu d'une image au moyen de la technique du flocage afin de créer une surface tactile légèrement en relief qui absorbe la lumière[14]. En fait, qu'il s'agisse de la clôture à mailles de *Barrière*, des euphorbes, plantes épineuses et figuiers de Barbarie de la *Great Hedge* ou encore des enchevêtrements de fils barbelés aux pointes acérées de *Barbed Wire (Berlin, 1961)*, les rendus d'Amantea sont extra-ordinaires. Ces barrières imposantes nous apparaissent comme des objets familiers qui auraient été posés au mauvais endroit (la salle d'exposition). Elles se dressent devant nous ou nous enserrent au moyen d'une surface d'une douceur désarmante (le floc) et, paradoxalement, nous semblent à la fois odieuses et attirantes (par exemple

13 Amantea écrit : « L'œuvre *The Great Hedge* a été appliquée comme du papier peint, directement sur les murs de la salle. Je m'intéresse au papier peint pour ses aspects culturels et sociaux, mais aussi pour la manière dont il s'intègre à l'architecture d'un lieu ou la modifie. Le spectateur est confronté à l'échelle et à l'aspect impénétrable de l'installation, mais en même temps est attiré par sa beauté, sa matérialité et ses détails. » Communication avec l'auteure, 2012. Un essai plus long aurait permis d'explorer plus avant la fluidité avec laquelle Amantea passe des deux aux trois ou aux quatre dimensions. (Beaucoup de ses projets utilisent le dessin, l'impression, la sculpture et les médias temporels.) Où classer les œuvres en deux dimensions ? Elles sont à la fois des « dessins » en 2D et des trompe-l'œil en 3D, en plus de constituer une présence architecturale dans une espace. Leur forme plate est contrebalancée par leur statut de murale illusionniste. À la fois image et indice, elles indiquent la matérialité de leur objet source tout en pointant vers l'au-delà, vers la présence immatérielle et insaisissable de l'objet.

14 L'essai de Kati Campbell sur l'exposition *Jewel Point* d'Amantea, inspirée de William Morris et présentée à la Burnaby Art Gallery traite la distorsion comme une sorte de décompression : « En reprenant divers éléments des papiers peints de Morris, en les agrandissant et les étendant pour que chacun s'approprie un territoire distinct tout en les "unissant" en une frise géante, Amantea décompresse la vision de la nature de Morris. » Kati Campbell, « The Centre Cannot Hold », dans *Jewel Point*, Burnaby, Burnaby Art Gallery, 1996, p. 12.

across the gallery walls.[13] As those who are familiar with Amantea's wallpapers and *in situ* works will recognize, her signature "distortions" often involve this massive scaling-up and/or fragmentation of design details, the occasional alteration and exaggeration of colour and, most importantly, the rendering of an image using the application of flock to create a slightly raised, tactile, light absorbing surface.[14] In short, Amantea's renditions of *Barrière*'s chain-link fence, or the *Great Hedge*'s prickly pear, thorny creeper and euphorbia or, in the case of *Barbed Wire (Berlin, 1961)*, the looped tangles of razor sharp, spiked wire fencing, are something extraordinary. These imposing barriers appear as familiar objects that are somehow in the wrong place (the gallery), confronting and enclosing us with a disarmingly soft surface (the flock), while appearing paradoxically abhorrent and enticing (the geometries or laciness of security fences dancing across the length of a wall). In Amantea's words – "menacing" and "seductive."

This decisive and focused play (altering just about everything that originally characterized her source matter in response to new contexts, new ideas) may be seen as Amantea's ludic re-appropriation, her "thinging" of obdurate objecthood in relation to her more supple subjecthood. For Canadian art critic and psychoanalyst, Jeanne Randolph, the development of this particular subject-object relation is what distinguishes a series of actions that eventually present the artwork as an "amenable object."

13 Amantea writes: "*The Great Hedge* was wallpapered directly onto the gallery walls. Aside from its social and cultural references, I am also interested in how wallpaper integrates and alters the architecture of spaces. The scale and impenetrability of the installation is meant to confront the audience and at the same time its beauty, physicality and detail draw one to the work." Communication with author, 2012. A longer essay might delve more deeply into Amantea's fluid movement between two-, three-, and four-dimensional work. (Her projects regularly shift between drawing, print-based, sculptural, and time-based media.) Where do the wall works fit? They are at once 2D "drawings" and 3D trompe-l'oeil renderings which nevertheless exist architecturally in a space. Their flatness is counteracted by their status as a kind of illusionistic mural. As both image and index, they point to the materiality of their source object while also pointing beyond, toward the object's more elusive, immaterial presence.

14 In Kati Campbell's 1996 essay on Amantea's William Morris-inspired Burnaby Art Gallery exhibition *Jewel Point*, the idea of distortion is configured as a kind of decompression: "In taking a variety of elements from Morris wallpapers, blowing them up and spreading them out until each one takes on the property of a separate territory, yet 'uniting' them in a giant frieze, Amantea is de-compressing Morris' vision of nature." Kati Campbell, "The Centre Cannot Hold," in *Jewel Point* (Burnaby: Burnaby Art Gallery, 1996), p. 12.

par la dentelle que composent les motifs géométriques de la clôture de sécurité). Pour employer les termes d'Amantea, elles sont « menaçantes » et « séduisantes ».

Ce jeu déterminé et précis – qui modifie presque toutes les caractéristiques du matériel d'origine en réaction à de nouveaux contextes et de nouvelles idées – peut être considéré comme une réappropriation ludique de l'artiste, sa manière à elle de « chosifier » ces objets d'une objectité obstinée en fonction de sa propre « subjectité » plus souple. D'après la critique et psychanalyste canadienne Jeanne Randolph, le développement de cette relation particulière du sujet à l'objet est ce qui caractérise certains des gestes qui font de l'œuvre d'art un « objet malléable ». Bien que la théorie élaborée par Randolph (l'œuvre donnant lieu à une variété de lectures et à une multiplicité d'analyses qui reflètent simultanément les perceptions idiosyncrasiques de l'artiste et du spectateur) procède comme à l'habitude vers l'extérieur pour décrire la relation interprétative rendue possible entre l'objet d'art et ses récepteurs, nous avançons ici qu'elle pourrait aussi procéder vers l'intérieur, afin d'expliquer la relation préliminaire (et en définitive plus intime) qui se forme entre l'objet source et l'artiste avant que l'œuvre comme telle soit même conçue. Au centre de cette malléabilité se trouve la dynamique sujet/objet – ce que Randolph qualifie de « mode d'adaptation au mystère du monde » – dans laquelle l'artiste et, plus tard, le spectateur deviennent impliqués[15].

(Méta)physique

Mais pourquoi certains objets deviennent-ils malléables ? Que se produit-il au cours du processus de recherche pour qu'un objet passe à l'état de chose ? Pourquoi Amantea

15 Randolph adapte avec brio les thèses de D.W. Winnicott au sujet du jeu, de la pulsion créatrice et de l'adaptation pour élaborer son propre concept de l'objet malléable. En déplaçant le contexte de l'enfant vers l'adulte, elle souligne que « Winnicott assimilait la création des œuvres d'art au jeu, à cet espace où la subjectivité et l'objectivité se superposent, s'agissant non pas d'une régression au stade de la petite enfance, mais bien plutôt d'un mode d'adaptation au mystère du monde. L'adulte qui invente sur le mode de la création artistique ne redevient pas enfant, il agit en continuité avec l'un des premiers modes de comportement adulte acquis par l'enfant : le jeu. » Voir Jeanne Randolph, « L'objet malléable » (traduction d'André Bernier), dans Jessica Bradley et Lesley Johnstone (dir.), *Réfractions : Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Éditions Artextes, 1994, p. 326. Une analyse plus approfondie de la période « rococo-kitsch » d'Amantea, de son utilisation du flocage et de ses incursions plus récentes dans le gigantisme animalier (un énorme caniche en œuvre d'art publique) pourrait exploiter avec profit les thèses de Winnicott.

While Randolph's theorizing of amenability (the artwork promulgating various readings and supporting multiple analyses that simultaneously reflect both the audience and the artist's idiosyncratic perceptions) typically extends outward to describe the interpretive relationship that is subsequently possible between an art object and its receivers, it can also move inward, I want to suggest, to articulate the prior (and ultimately more private) relationship that preliminarily forms between a source object and an artist before the artwork, as such, is even conceived. At the centre of this "amenability" is the objecthood/subjecthood dynamic – what Randolph calls the "adaptive relationship with the mysterious world" – in which the artist (and, later, the audience) become embroiled.[15]

(Meta)physical

But why do certain objects become "amenable," what occurs within the research process that tweaks something into thingness? Why does a found photograph of the Berlin Wall's earliest incarnation as a thicket of barbed wire stay with Amantea? Why does she relentlessly pursue visual evidence of a non-existent hedge? Why do a pair of wrought iron gates displayed in the Musée d'art de Joliette's lobby area resonate so strongly with her? If Randolph senses something "transitional" about an object's ability to "allow exploration without disrupting subjectivity," it is Brown who feels it has something to do with what is latent or excessive in objects, their "sensuous" or "metaphysical presence." For Daston, there is a decisively loquacious quality to those objects that become things: "even if they do not literally whisper and shout,

15 Randolph innovatively adapts D.W. Winnicott's ideas around play, the creative impulse, and adaptation to develop her concept of the amenable object. In shifting his theories from a child-centred to adult-centred context, Randolph is clear to point out that "Winnicott would see the creation of artworks, in this context, like play, where subjectivity and objectivity overlap, not as regression to the toddler's level but instead as an adaptive relationship with the mysterious world. It is not that the adult artist reverts to a baby-like state when he or she is artistically inventive; it is as though play were one of the first adult modes that the child acquires." Jeanne Randolph, "The Amenable Object" as re-printed in Jessica Bradley and Lesley Johnstone, eds., *Sightlines: Reading Contemporary Canadian Art* (Montreal: Artextes Editions, 1994), p. 326. A more in-depth analysis of Amantea's "rococo-kitsch" period, her use of soft flock, and her latest foray into animal giganticism (an enormous poodle as public art) might fruitfully explore these Winnicottian notions of the transitional object, play and adaptation.

garde-t-elle en mémoire une photographie trouvée de la première version du mur de Berlin, alors un massif de barbelés ? Pourquoi s'acharne-t-elle à rechercher des documents visuels d'une haie qui n'existe plus ? Pourquoi des grilles en fer forgé présentées dans le hall du Musée d'art de Joliette ont-elles une résonance si forte pour elle ? Si Randolph évoque l'aspect transitionnel qui réside dans cette capacité de l'objet à « se prêter à l'exploration sans que soit perturbée la subjectivité », c'est Brown qui sent que cela est lié à ce qu'il y a de latent ou d'excessif dans l'objet, à sa présence « sensuelle » ou « métaphysique ». Pour Daston, les objets qui deviennent des choses se caractérisent surtout par la loquacité : « Bien qu'elles ne puissent littéralement chuchoter ou crier, ces choses arrivent à imposer leur message à des auditeurs attentifs – un grand nombre de messages, finement adaptés au contexte, révélateurs et tapant dans le mille[16]. » *Révélateurs*, *tapant dans le mille*... Bien que ces déterminants semblent spontanés (presque épiphaniques), Daston comprend ce que Randolph et Brown discernent eux aussi dans la nature des choses : elles soutiennent et provoquent des actes plus lents de transition ; elles sont remplies de latence et d'excès ; elles possèdent une certaine sensualité qui se révèle avec le temps – l'intensité de leur présence sensible nous sollicite à la méditation métaphysique.

Ces « qualités », si on peut les appeler ainsi, sont cruciales, surtout si l'on pense à la plus récente œuvre barrière d'Amantea, celle qui figurait dans *Beaux rêves, dures vérités*. Installation *in situ* à long terme, *Heaven's Gate (after Stockhausen)* s'étendait sur toute la surface de la cage du grand escalier du Musée d'art de Joliette. Les grilles entrouvertes (ou en train de se refermer ?) dominaient le spectateur, qui pouvait observer cette murale de six mètres sur huit à distance, à partir du hall, ou de plus près, en montant ou en descendant l'escalier. Ici, exceptionnellement, il est clair que ce sont les grilles présentées dans le hall du musée qui constituent le matériel source de l'artiste. La référence secondaire à Stockhausen, cependant, est plus obscure. Dans ses notes sur cette exposition, Amantea établit le lien :

> L'autre source est une œuvre du compositeur Karlheinz Stockhausen. Dans l'année qui a précédé sa mort, Stockhausen a conçu une œuvre intitulée *Himmels Tür* (Porte du paradis), jouée par un percussionniste sur une porte en bois massive, construite à cet effet. La pièce est particulièrement émouvante, car Stockhausen, surtout connu pour

16 Voir Brown, p. 5 ; Randolph, p. 350 ; Daston, p. 12.



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

these things press their messages on attentive auditors – many messages, delicately adjusted to context, revelatory, and right on target."[16] *Revelatory*, *right on target*… While each of these qualifiers may sound for the most part spontaneous (almost epiphanic), Daston understands what I think Randolph and Brown also discern about the nature of things: they support and call forth slower acts of transition; they are full of latency and excess; they have a certain sensuousness that is revealed over time – their intense physicality somehow implores us to cogitate upon the metaphysical.

These "qualities," if we can call them that, are crucial, especially in thinking about the final of Amantea's wall-flocked "barrier works" that appear in *Sweet Dreams, Hard Truths*. As a longer-term *in situ* installation running along the entire length of the open staircase leading to the Musée's second floor, the slightly ajar (or are they closing?) portals of *Heaven's Gate (after Stockhausen)* loomed over the viewer who would see the six-by-eight metre wall work either from a distance in the lobby below, or up-close as they ascended or descended the stairs. While in this rare instance it was clear that Amantea's source material was the pair of iron gates displayed in the gallery entrance area, the secondary reference to Stockhausen was much more obscure. In her exhibition notes, Amantea makes this connection for us:

> The other source is a work by the composer Karlheinz Stockhausen. In the last year of his life Stockhausen composed a work titled *Heaven's Door* (*Himmels Tür*), which is played by a percussionist directly on a massive wooden door built specifically

16 See Brown, p. 5; Randolph; Daston, p. 12.

sa musique moderne « difficile », n'est pas un artiste qu'on associe aux questions spirituelles. Il semble pourtant que l'homme ait bel et bien eu ce genre de préoccupations à la fin de sa vie. Je trouvais le paradoxe à la fois énigmatique et touchant, et c'est en partie ce qui a motivé l'œuvre[17].

La motivation d'Amantea à s'inspirer de la collection du musée (ces grilles ornaient l'entrée d'un domaine seigneurial près de Joliette) et de l'œuvre eschatologique de fin de vie de Stockhausen semble en quelque sorte raviver son intérêt pour la rencontre entre le sensible et le métaphysique[18]. L'utilisation de la porte dans l'œuvre de Stockhausen nous fournit d'ailleurs une analogie frappante avec la dialectique objet-chose qui, à mon avis, sous-tend *Heaven's Gate (after Stockhausen)*.

Dans *Himmels Tür*, le percussionniste s'approche d'une porte fermée dont il frappe les différents panneaux avec ses mailloches afin de produire des sons répétitifs et arythmiques. À un moment donné, il s'interrompt brusquement et, après un temps de silence, passe la porte et disparaît, ce qui déclenche une cacophonie de cymbales et de gongs, et le hurlement d'une sirène. Une petite fille sort alors de l'auditoire, se dirige vers la scène et à son tour emprunte la porte, ce qui met graduellement fin aux sons métalliques, puis à la sirène. La pièce se termine dans le silence, et sur une porte du paradis close. Cette opposition à l'objet imposant qu'est la porte – sa masse, sa sonorité, son intense matérialité – se transforme en une négociation pour son passage ; elle devient alors poreuse, une entrée vers l'au-delà. Ce n'est plus seulement une porte, mais une *chose* divine. Si l'on considère l'allégorie spirituelle, la relation entre les interprètes et la porte du paradis fait indubitablement référence au métaphysique. Si l'on considère l'analogie matérielle, par contre, la relation devient plus opaque : le statut d'objet de la porte, devenue instrument de percussion (« frapper à la porte

17 Communication avec l'auteure, 2012.

18 Annette Hurtig faisait preuve de flair dans son essai pour *Requiescat*, rétrospective de 1996, où elle mentionnait déjà le rapport sujet-objet : « ... les œuvres de *Requiescat* mettent l'accent sur les fausses dichotomies que notre culture exprime sous la forme d'oppositions binaires telles que scientifique/expressif, soi/autre, sujet/objet, amour/mort ; cependant, tout en réanimant ce régime dualiste, elles s'y opposent en produisant une autre fatalité : l'abandon du soi (tel que le définit la pensée dualiste) à un certain chaos, une relative absence de forme. Dans *Requiescat*, la transformation du sujet en objet crée une sorte d'absence ou de perte, un rapprochement et une mise à distance, et une vacillation. » Annette Hurtig, « Taxonomies of Desire, Subject Matters of Common Experience, in Gisele Amantea's *Requiescat* », dans *Requiescat: Gisele Amantea*, p. 4.

for the piece. The work is especially moving because, as a composer of 'difficult' avant-garde music, Stockhausen is not someone who is associated with spiritual concerns, yet as an individual he clearly was thinking about this as his life was coming to an end. I found this paradox both enigmatic and moving and it in part motivated the work.[17]

Amantea's motivation to draw from the gallery's own collection (the decorative gates had been used on the grounds of a seigniory near Joliette) and from Stockhausen's late-life eschatological composition seems in some way to reinvigorate her interest in the intersection of the physical with the metaphysical.[18] Significantly for us, the manner in which the door is used when Stockhausen's composition is performed provides a compelling closing analogy for the object-thing dialectic that I suggest Amantea's *Heaven's Gate (after Stockhausen)* ultimately exemplifies.

In performing *Himmels Tür*, the percussionist approaches a closed door with wooden beaters and strikes different panels repeatedly and a-rhythmically. After some time, he stops abruptly and disappears through the door, causing a cacophony of cymbals, gongs and sirens to begin. A moment later, a young girl from the audience walks through the door, bringing the shrill sounds to an eventual close. The performance ends in silence with the door to Heaven closed. This confrontation with the door as an imposing object – its literal bulk, its sonority and intense materiality – eventually gives way to its negotiation as a passage; it becomes a porous, open gateway, an entrance to the beyond. It is not just a door, but a heavenly *thing*. As a spiritual allegory, the relationship between the performers and the door to Heaven certainly references the metaphysical. As a material analogy, however, the relationship is perhaps more opaque: the door's object status as a percussive instrument ("knocking on Heaven's door") is essential in allowing the performer

17 Communication with the author, 2012.

18 Annette Hurtig's essay for Amantea's 1996 survey *Requiescat* is prescient, also, in mentioning the subject-object relationship: "…the works in *Requiescat* emphasize the false dichotomies expressed in our culture as binary oppositions such as scientific/expressive, self/other, subject/object, love/death; however, they simultaneously enact and counter this regime of dualisms by producing another kind of fatality – an abandoning of the self (as it is defined by dualistic thought) to a chaos of sorts, a comparative formlessness. In *Requiescat*, there is always some kind of absence or loss, a drawing near and a distancing, and a vacillation as the subject becomes the object." Annette Hurtig, "Taxonomies of Desire, Subject Matters of Common Experience, in Gisele Amantea's *Requiescat*," in *Requiescat: Gisele Amantea*, p. 4.

du paradis ») est essentielle pour permettre à l'interprète d'effectuer une sorte de transgression, de transition ou de transmogrification. Pour reprendre les termes de Brown, la porte représente moins un objet qu'un « rapport particulier entre le sujet et l'objet ». Symbole potentiel de ce rapport sujet-objet – et nœud d'intersection métaphorique et littéral où, comme le dit Daston, « matière et signification se croisent » –, *Heaven's Gate (after Stockhausen)* constitue à mon avis une œuvre charnière (le jeu de mots est voulu) qui appelle à un examen plus approfondi des œuvres barrières antérieures d'Amantea. La matérialité des murs, des clôtures, des haies et des portes est explorée dans ses œuvres, mais ces objets y évoquent également les réalités profondes et immatérielles de l'enfermement et de l'obstruction qui naissent des barrières sociales, politiques, culturelles, spirituelles et esthétiques. D'une certaine manière, pour Amantea, les barrières, ces matériaux sources qui demeurent en partie hors de l'ordre des objets, sont devenues des choses qui soulèvent à la fois les dures vérités de l'exclusion et les beaux rêves de la transgression.

to eventually effect a kind of transgression, transition, or transmogrification for himself. In Brown's words, the door represents, in the final instance, less an object than a "particular subject-object relation." As a potential symbol of this subject-object relation – a literal and metaphorical node of intersection where Daston's "matter and meaning intersect" – *Heaven's Gate (after Stockhausen)* is, I think, the hinge work (every pun intended) that opens up an additional consideration of Amantea's previous barrier-related works. Walls, fences, hedges and gates certainly have a physical presence that has been explored in her work, but these objects also reference the deeper, immaterial realities of enclosure and obstruction that have long been a part of Amantea's other projects in which the investigation of social, political, cultural, spiritual, and aesthetic barriers have been present. Perhaps, as source materials that lie partly inside and partly outside the order of objects, barriers have, in a very special way, asserted themselves for Amantea as things which call forth both the hard truths of exclusion, but also, powerfully, the sweet dreams of transgression.

Rebecca Duclos est historienne de l'art et conservatrice. Actuellement doyenne des études supérieures à la School of the Art Institute of Chicago, elle a vécu à Montréal et enseigné aux universités Concordia et McGill.

Rebecca Duclos is an art historian and curator. Currently Dean of Graduate Studies at the School of the Art Institute of Chicago, she was previously based in Montreal where she taught at Concordia and McGill Universities.