

Gisele Amantea, Aleppo, Syria, December 17, 2016

An interview by Jacques Doyon

Gisele Amantea, Aleppo, Syria December 17, 2016

Entrevue avec Jacques Doyon

Jacques Doyon

Number 114, Winter 2020

Masses | Monuments

Masses | Monuments

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92876ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

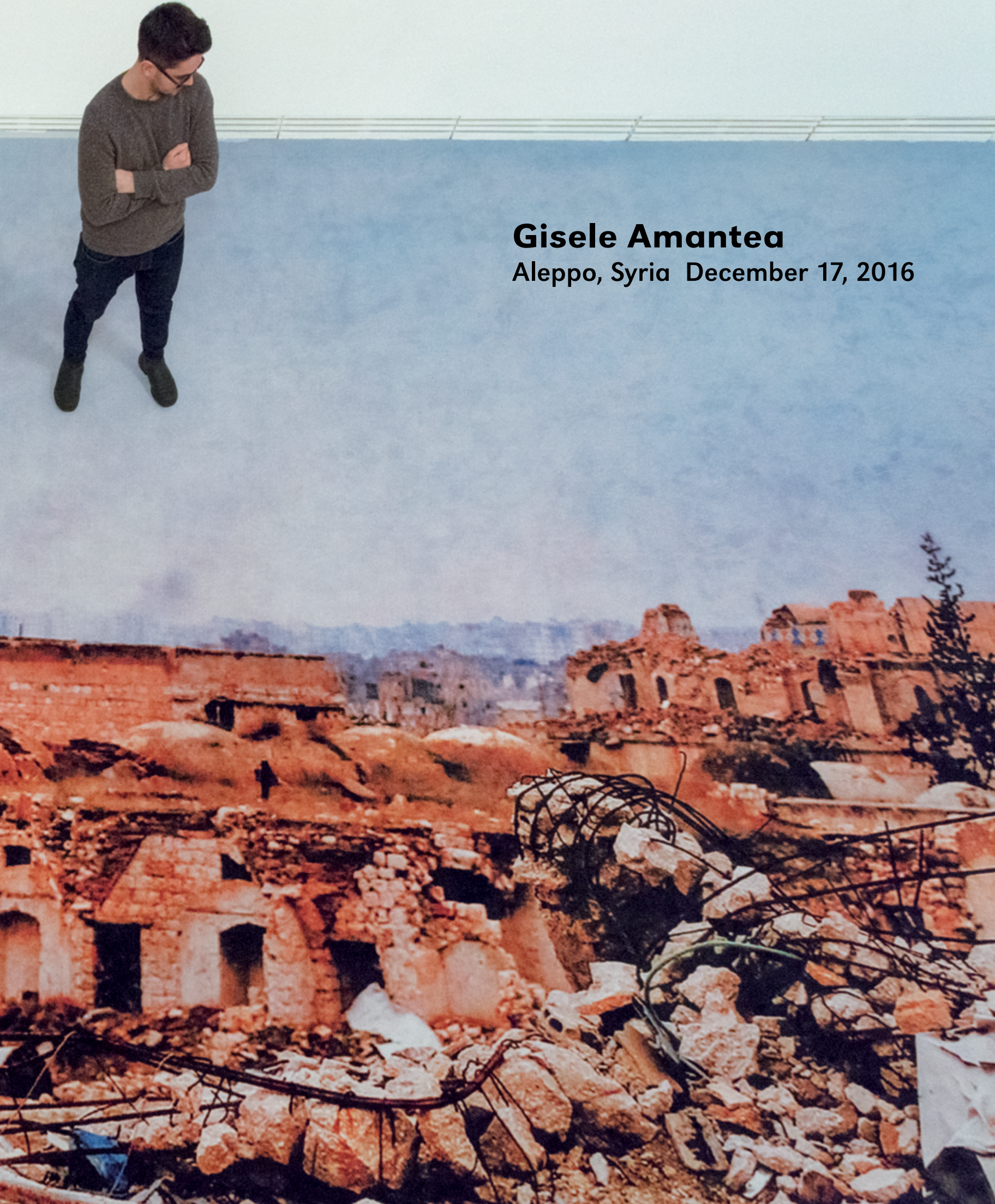
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doyon, J. (2020). Gisele Amantea, Aleppo, Syria, December 17, 2016: An interview by Jacques Doyon / Gisele Amantea, Aleppo, Syria December 17, 2016 : entrevue avec Jacques Doyon. *Ciel variable*, (114), 32–39.



A man with dark hair and glasses, wearing a grey sweater and dark pants, stands on a blue wall with his arms crossed, looking down. The wall is part of a structure that overlooks a vast, desolate landscape of rubble and destroyed buildings. The sky is a pale, hazy blue. The foreground is filled with debris, including twisted metal and broken bricks. In the background, more ruined structures are visible under a distant, hazy horizon.

Gisele Amantea

Aleppo, Syria December 17, 2016





Aleppo, Syria December 17, 2016, 2018, exhibition views and details / vues d'exposition et détails, custom-printed carpet and lighting / tapis imprimé sur mesure et éclairage, 7 × 14,6 m



GISELE AMANTEA

Aleppo, Syria December 17, 2016

AN INTERVIEW BY / ENTREVUE AVEC JACQUES DOYON

JACQUES DOYON: What is the origin of the work *Aleppo, Syria December 17, 2016*? How did the idea emerge? Why Syria? And what prompted you to work from an existing image of a disaster?

GISELE AMANTEA: I was invited by curator Emily Falvey to participate in the group exhibition *Here Be Dragons*. The theme of the exhibition, which took place at Carleton University Art Gallery in Ottawa in the fall of 2018, was to present the work of artists who “explore a range of contemporary art practices engaged in social critique and strategies of political resistance that deploy ambiguous, symbolic images to summon active interpretation on the part of the viewer.”¹ Emily was interested in having me create a site-specific work for a particularly large, challenging space in the

Standing on carpet and contemplating
a scene is very different from looking
at a large-format photograph on the wall.
It is less fleeting and sensational.
When you walk on it, the image
is experienced bodily.

gallery. The invitation appealed to me for two reasons. First, I have made many ephemeral, large-scale site installations in which I sought to transform the viewer's experience by altering what I came to think of as the “skin” of the architecture. These works were immersive – made directly on the surfaces of specific spaces in galleries and museums. Second, these works have been intended to provoke viewers, physically and psychologically, to consider pertinent social and political issues.

I had visited Aleppo in 2010, and in developing a work for *Here Be Dragons* I initially thought of an environment that reflected upon the civil war in Syria and the migrant crisis that had resulted from it. At the time, I began to look at what seemed like a never-ending circulation of images of death and destruction, primarily of those who had drowned at sea or were affected when large areas of Syrian cities had been bombed to near-complete ruin. In my research I came across a critique of war photography in the *New York Times* by Michael Kimmelman, who argued that the flood of these images risks “normalizing indifference” to the tragedy that they are intended to convey.² At the same time, photojournalists in Syria were questioning whether daily posting of their images made any difference, and the art collective Abounaddara asserted that the images denied Syrian people their diversity.

JACQUES DOYON: Quelle est l'origine de l'œuvre *Aleppo, Syria December 17, 2016*? Comment en est venue l'idée? Pourquoi la Syrie? Et qu'est-ce qui vous a poussée à travailler à partir d'une image déjà existante d'un désastre?

GISELE AMANTEA: J'ai été invitée par la commissaire Emily Falvey à participer à l'exposition collective *Attention, dragons!* La thématique de l'exposition, laquelle a eu lieu à la Galerie d'art de l'Université Carleton (CUAG) à Ottawa à l'automne 2018, était de présenter le travail d'artistes « explorant un éventail de pratiques en art contemporain ancrées dans la critique sociale et les stratégies de résistance politique qui utilisent des images ambiguës et symboliques pour susciter chez le public une interprétation active¹ ». Emily souhaitait que je crée une œuvre *in situ* pour un espace, particulièrement vaste et exigeant, de la Galerie. L'invitation m'a attirée pour deux raisons. D'abord, j'ai fait de nombreuses installations éphémères et grand format sur site, dans lesquelles je cherchais à transformer l'expérience du spectateur en modifiant ce que je suis venue à percevoir comme l'« épiderme » de l'architecture. Ces œuvres étaient immersives, réalisées à même les surfaces d'espaces particuliers dans les galeries et les musées. Ensuite, les œuvres étaient conçues pour amener le public, physiquement et psychologiquement, à prendre en considération des questions sociales et politiques pertinentes.

En 2010, j'avais visité Alep et, en travaillant à l'œuvre pour *Attention, dragons!*, j'ai au départ pensé à un environnement qui nous permettrait de nous interroger sur la guerre civile en Syrie et la crise des migrants qui en a découlé. À l'époque, j'ai commencé à regarder ce qui ne semblait être qu'une suite sans fin d'images de mort et de destruction, en particulier de personnes ayant péri en mer ou ayant été victimes des bombardements, jusqu'à la dévastation presque complète de vastes zones des villes syriennes. Dans mes recherches, je suis tombée sur une critique de la photographie de guerre parue dans le *New York Times* et signée Michael Kimmelman, dans laquelle l'auteur soutenait que le flot de ces images risque de « normaliser l'indifférence² » à la tragédie même dont elles sont censées témoigner. Au même moment, des photojournalistes en Syrie se questionnaient sur le fait de savoir si la publication

Quand vous marchiez dans la salle
au rez-de-chaussée, vous étiez immergés
dans une image énorme et quelque
peu brouillée, avec seulement une vague
topographie perceptible au second plan.
D'en haut, l'image était nette, à la manière
d'une grande peinture de paysage
ou d'un panorama.

quotidienne de leurs images faisait une quelconque différence, et le collectif d'artistes Abounaddara affirmait que les images en question déniaient au peuple syrien sa diversité.

En contemplant ces images, je ne pouvais m'empêcher de songer à l'empathie. Était-elle utile? Qu'est-ce qui faisait que certains en étaient si dépourvus? J'ai également découvert le travail d'Ariella Azoulay, son analyse de la photographie de conflit et en particulier son livre *The Civil Contract of Photography* (2008). Elle y écrit à propos du besoin d'« observer » plutôt que de « regarder » les photographies, comme faisant partie intégrante de la responsabilité vis-à-vis du sujet même des images. J'ai trouvé que l'engagement à devoir être *actif* plutôt



In contemplating these images, I could not help but think about empathy. Was it useful? What made some so devoid of it? I also became aware of the work of Ariella Azoulay, her discussion of conflict photography, and in particular her book *The Civil Contract of Photography* (2008), in which she writes about the need to “watch” rather than “look at” photographs as part of the responsibility to their subject. I found the implication that one needs to be *active* rather than *passive* when looking at these photographs especially resonant.

In the course of this process, I came across an image of a bomb site in Aleppo that particularly struck me. It was a photograph taken on December 17, 2016 for Reuters by Omar Sanadiki, a Syrian photographer living in Damascus. The photograph documents the destruction of the Citadel Hotel in Aleppo on that day. Although rich in detail, the large landscape vista of the devastation was completely devoid of human life. This enabled me to imagine how I might make those visiting the gallery become a critical, active element in the work.

JD: *Aleppo* is meant as a site-specific work, in terms of the experience it is offering to the visitor. It is set within a specific art gallery, it proposes a physical, if not architectural, interaction to the photographic image, and it is based on a transfer of media that implies a number of cultural displacements and confrontations. Would you tell us more about the experience and challenges that you are proposing to the viewer?

GA: I have often made works of architectural scale to place viewers in a context in which they are confronted by the physical manifestation of social or political circumstances. The gallery where my piece was located is an open, two-storey-high space. It has entrances at ground level, and there is also a balcony that overlooks it from above. I was immediately drawn to incorporating the view from the balcony down into the space below and using the expansive floor of the gallery rather than its high walls for the image. The two points of view set up by the space created multiple perspectives, literally and figuratively. When you walked into the gallery at ground level you were immersed in a massive image that is blurry with only a vague topography that is perceived in the mid-distance. From above the image is sharp – resembling a large landscape painting or panorama. The installation was like a stage set in which both those walking below and on the image are like players or actors who become complicit in the destruction.

I was particularly interested in using carpet for the image. Standing on carpet and contemplating a scene is very different from looking at a large-format photograph on the wall. It is less fleeting and sensational. When you walk on it, the image is experienced bodily. You are slowed down and have to take time to figure out what you are seeing and what you understand and think about it.

JD: What about the use of photography in your work? Was this a first-time initiative, or has photography been present in previous works, perhaps in a less obvious way?

GA: Photography has actually been an important part of my work. I have often redrawn existing photographs in order to use them in new contexts and relationships. I am especially interested in the shifts of meaning and emphasis when these images equivocate between drawing and photography. A related process is an important part of *Aleppo* – printing a photograph on carpet rather than on paper completely changes a viewer's relationship with the image. I have also



Gisele Amantea is a visual artist known for her interdisciplinary focus and innovative use of a variety of materials, formats, and processes. In works that are often site-specific and large in scale, she explores questions related to gender, class, nostalgia, history, memory, and the relationship between private and public space. Formerly an associate professor in the Studio Arts Department at Concordia University in Montreal, where she taught from 1995 to 2012, she has had her work exhibited widely in Canada and internationally, including in a major survey of contemporary Canadian art, *Oh, Canada*, at MASS MoCA, North Adams, Massachusetts (2012). www.giseleamantea.ca

que passif face à ces photographies avait une résonance particulière.

Au cours de ce processus, je suis tombée sur une image d'un site de bombardement à Alep qui m'a spécialement frappée. C'était un cliché réalisé le 17 décembre 2016 pour Reuters par Omar Sanadiki, photographe syrien vivant à Damas. La photographie montre la destruction de l'hôtel Citadel à Alep ce jour-là. Bien qu'elle présente un grand luxe de détails, la vue panoramique de la dévastation était totalement dénuée de vie humaine. Cela m'a conduite à imaginer comment je pourrais faire en sorte que les visiteurs de la galerie deviennent un élément critique, actif de l'œuvre.

JD: *Aleppo* est conçue comme une œuvre *in situ*, en ce qui a trait à l'expérience qu'elle propose au visiteur. Elle est installée dans une galerie d'art en particulier, elle offre une interaction physique, si ce n'est architecturale, avec l'image photographique, et elle est aussi basée sur un transfert de médias qui suppose un certain nombre de confrontations et déplacements culturels. Pouvez-vous nous en dire plus sur l'expérience et les défis auxquels vous conviez le public?

GA: J'ai souvent créé des œuvres de nature architecturale pour placer le spectateur dans un contexte où il est confronté à la manifestation physique de situations sociales ou politiques. La salle qui accueillait mon installation est un espace ouvert, d'une hauteur de deux étages. Les entrées sont au rez-de-chaussée, et il y a également une galerie qui surplombe la pièce. J'ai été immédiatement portée à intégrer la vue depuis la galerie sur l'espace en dessous et à me servir du plancher spacieux de la salle plutôt que de ses hauts murs pour l'image. Les deux points de vue autorisés par l'espace créaient des perspectives multiples, au propre comme au figuré. Quand vous marchiez dans la salle au rez-de-chaussée, vous étiez immergés dans une image énorme et quelque peu brouillée, avec seulement une vague topographie perceptible au second plan. D'en haut, l'image était nette, à la manière d'une grande peinture de paysage ou d'un panorama. L'installation était comme un décor de théâtre où celles et ceux qui marchent en bas et sur l'image sont comme des acteurs qui deviennent complices de la destruction.

J'étais particulièrement intéressée par l'idée d'utiliser un tapis pour l'image. Se tenir sur un tapis et contempler une scène est très différent que de regarder une photographie grand format sur le mur. C'est moins fugace et sensationnel. Quand vous marchez dessus, vous avez une expérience physique de l'image. Vous vous trouvez ralentis et devez prendre le temps de déterminer ce que vous voyez et ce que vous en comprenez et en pensez.

JD: Qu'en est-il de l'utilisation de la photographie dans votre travail? Est-ce une première, ou la photographie était-elle déjà présente dans des œuvres antérieures, peut-être de manière moins flagrante?

GA: La photographie joue en fait un rôle appréciable dans mon œuvre. J'ai souvent redessiné des photographies existantes pour m'en servir dans de nouveaux contextes, pour de nouvelles mises en relation. Je suis notamment très concernée par les changements de signification et d'importance qui affectent les images quand elles hésitent entre dessin et photographie. *Aleppo* s'appuie en bonne partie sur une démarche de cet ordre; imprimer une photographie sur tapis plutôt que sur papier modifie totalement la relation du spectateur à l'image. J'ai également eu recours à des images photographiques empruntées dans plusieurs grandes œuvres *in situ*, les combinant

used appropriated photographic images in several large in situ works, combining them with material elements – most often flock – where, again, they are recontextualized to create new or different perspectives of the original image.

JD: Your entire body of work is rooted in a questioning of the decorative and its relations to power structures and inequalities. Your use of a carpet, here in *Aleppo*, directly calls for a questioning of the use of applied arts for the shaping of our living environments. Would you tell us a bit more about that focus on the decorative? Perhaps also about the process for producing this imposing wall-to-wall carpet?

GA: The so-called decorative arts have a materiality that I am very drawn to. There is a certain kind of power in working with forms such as wallpaper, embroidery, and hobby art or, in this case, carpet. These materials are associated with the domestic and can appear strange or out of place in certain art contexts, encouraging people to reflect on subjects in different ways. In past work, I have used flock directly on the walls of buildings to create expansive surfaces of rich velvety patterns, texts, or forms. In making these works as beautiful as possible, I have been intent on questioning a hierarchy of taste and how some things are more valued than others.

Although woven carpets are highly valued in Syria, the carpet in *Aleppo* was intended to relate less to Syrian than to Western culture. Despite the high quality of the process by which it was made, it is evident that the carpet has been industrially produced rather than woven. The fabric is polyester, and the scale of the image and quality of the dye-injected image is achievable only through a highly commercialized printing process.

Building the image for the final digital file was a huge and very challenging undertaking. The format of the image first had to be altered to fit the dimensional proportions of the gallery. The original found image was relatively small. To work it up to a size necessary to maintain an acceptable level of resolution at this scale was an incredibly complicated technical process. Also, despite its dramatic subject, the original was quite flat and low key. This worked as a news photograph but wouldn't for how I was using it. A lot of adjustments had to be made, especially to the tone and colour of the image. At the same time, the actual printing was something of a roll of the dice. I worked with a company that is known for the quality of its work with this technology, but you couldn't be there for the printing. Fortunately, the finished piece was spot on to a small proof that had been done beforehand. If it hadn't been, the piece would not have worked.

You never know what a work will reveal. I don't think I realized the force *Aleppo* would have until I walked on the carpet in the space and saw others in the work. In the end, I think the piece was not so much about the distant war in Syria and its victims as it was about us, the viewers as witnesses.



Gisele Amantea est une artiste en arts visuels connue pour son approche interdisciplinaire et son utilisation novatrice de différents matériaux, formats et procédés. Souvent réalisées *in situ* et de grand format, ses œuvres explorent les questions liées au genre, à la classe, à la nostalgie, à l'histoire, au souvenir et à la relation entre espaces privé et public. Anciennement professeure agrégée au département Studio Arts de l'Université Concordia à Montréal, où elle a enseigné de 1995 à 2012, elle a présenté son travail au Canada et à l'étranger, notamment dans le cadre de *Oh, Canada* au MASS MoCA, à North Adams, au Massachusetts, en 2012, exposition majeure consacrée à l'art contemporain canadien.
www.giseleamantea.ca

avec des éléments matériels – le plus souvent de la bourre – où, une fois de plus, elles sont contextualisées différemment pour créer des perspectives nouvelles ou différentes de l'image d'origine.

JD: Votre œuvre tout entière est ancrée dans la remise en question de l'ornemental et de ses relations aux structures de pouvoir et aux inégalités. Le choix d'un tapis, ici dans *Aleppo*, est une invitation directe à s'interroger sur l'utilisation des arts appliqués pour le modelage de nos milieux de vie. Pouvez-vous nous parler un peu plus de cet intérêt pour le décoratif? Et peut-être également du processus de production de cet imposant tapis mur à mur?

GA: Les soi-disant arts décoratifs possèdent une matérialité qui m'attire profondément. Il y a une certaine sorte de pouvoir à travailler avec des formes comme le papier peint, la broderie et autres métiers d'art, ou dans ce cas-ci, le tapis. Ces matériaux sont associés à l'univers domestique et peuvent paraître étranges ou déplacés dans certains contextes artistiques, ce qui encourage les gens à réfléchir sur les sujets d'une façon différente. Par le passé, j'ai déjà appliqué de la bourre directement sur les murs de bâtiments pour créer de grandes surfaces aux motifs, textes ou formes riches et veloutées. En rendant ces œuvres aussi belles que possible, j'ai voulu remettre en cause une hiérarchie du goût et la manière dont certaines choses sont plus valorisées que d'autres.

Si les tapis tissés sont extrêmement recherchés en Syrie, le tapis d'*Aleppo* avait moins vocation à évoquer la culture syrienne qu'occidentale. Malgré la grande qualité du procédé de fabrication, il est évident que ce tapis a été produit industriellement plutôt que tissé. La fibre est du polyester et la taille de l'image ainsi que la qualité de l'impression à injection de couleur ne peuvent que résulter d'un procédé d'impression très commercial.

Préparer l'image pour le fichier numérique final a été une entreprise aussi considérable qu'exigeante. D'abord, il a fallu en modifier le format pour qu'elle corresponde aux dimensions de la salle. L'image d'origine choisie était assez petite. La travailler pour arriver à une taille permettant de conserver un niveau de définition acceptable pour un tel format s'est avéré un processus technique incroyablement complexe. Également, en dépit de son sujet dramatique, l'original était plutôt plat et terne. Cela fonctionnait pour une photographie de nouvelles, mais pas pour ce que je voulais en faire. Il a fallu apporter beaucoup d'ajustements, en particulier pour la tonalité et la couleur de l'image. En même temps, le tirage lui-même avait tout du coup de dés. J'ai travaillé avec une entreprise connue pour la qualité de ses résultats avec cette technologie, mais je ne pouvais être présente pour l'impression. Par chance, la pièce terminée était calibrée en fonction d'une petite épreuve réalisée préalablement. Si tel n'avait pas été le cas, cela n'aurait pas fonctionné.

Vous ne savez jamais ce qu'une œuvre va exprimer. Je ne crois pas avoir réalisé la force d'*Aleppo* avant de marcher sur le tapis dans cet espace et de voir les autres dans l'œuvre. En fin de compte, je réalise que cette pièce ne portait pas tant sur la guerre lointaine en Syrie et ses victimes que sur nous observateurs, en qualité de témoins. *Traduit par Frédéric Dupuy*

1 *Here Be Dragons / Attention, dragons!*, Carleton University Art Gallery, September 17–December 9, 2018, curated by Emily Falvey. This quotation by Falvey is taken from correspondence with the artist. 2 Michael Kimmelman, "Heartbreaking Images From Syria, So Numbly Familiar," *New York Times*, March 4, 2018, Section A, 15.

1 *Here Be Dragons / Attention, dragons!* Galerie d'art de l'Université Carleton, 17 septembre au 9 décembre 2018, organisée par Emily Falvey. La citation de Falvey est tirée d'une correspondance avec l'artiste. 2 Michael Kimmelman, "Heartbreaking Images From Syria, So Numbly Familiar," *New York Times*, dimanche 4 mars 2018, p. A 15.