

Ameublement et hiérarchies
Oeuvres récentes de Diane Gougeon
Physical Furnishing and Sculptural Hierarchies
The Recent Work of Diane Gougeon

Jack Ruttan

Number 22, Winter 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/188ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ruttan, J. (1993). Ameublement et hiérarchies : oeuvres récentes de Diane Gougeon / Physical Furnishing and Sculptural Hierarchies: The Recent Work of Diane Gougeon. *Espace Sculpture*, (22), 31–34.

Ameublement et hiérarchies

Oeuvres récentes de Diane Gougeon

Jack Ruttan

(Traduction : N. Bernatchez. Original version p. 33)

Diane Gougeon, *dédale oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*
Galerie Optica, Montréal
18 janvier-16 février 1992

Sans vouloir diminuer le groupe de sculptures de Diane Gougeon, présenté sous le titre "flottant" *dédale, oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*, nous pouvons affirmer, que cet ensemble agit, en quelque sorte, à la manière d'un ameublement. «L'architectural, selon l'artiste, est indice de la présence du corps», et le mobilier devient cette intersection où le corps humain se rapproche le plus de l'architecture. Les formes et les dimensions des pièces, des portes et des fenêtres peuvent varier à l'infini, mais les tables et les chaises doivent correspondre à certaines normes préétablies sans quoi elles deviennent inutiles. Les bras d'un fauteuil présupposent les bras du corps humain; de même, les genoux et les hanches se plient d'une certaine façon, et non autrement. Le mobilier épouse les formes du corps à un point tel que le bois d'un siège en viendra à révéler une empreinte "intime". Intéressant cette particularité qu'à notre mobilier de nous transmettre le détail de notre anatomie... postérieure!

Pour Gougeon, «certaines choses réelles ont moins de signification que d'autres, plus irréelles». En poursuivant cette idée, on peut dire que son mobilier, qui n'en est pas un, met en évidence le sens caché des objets dont on s'entoure.

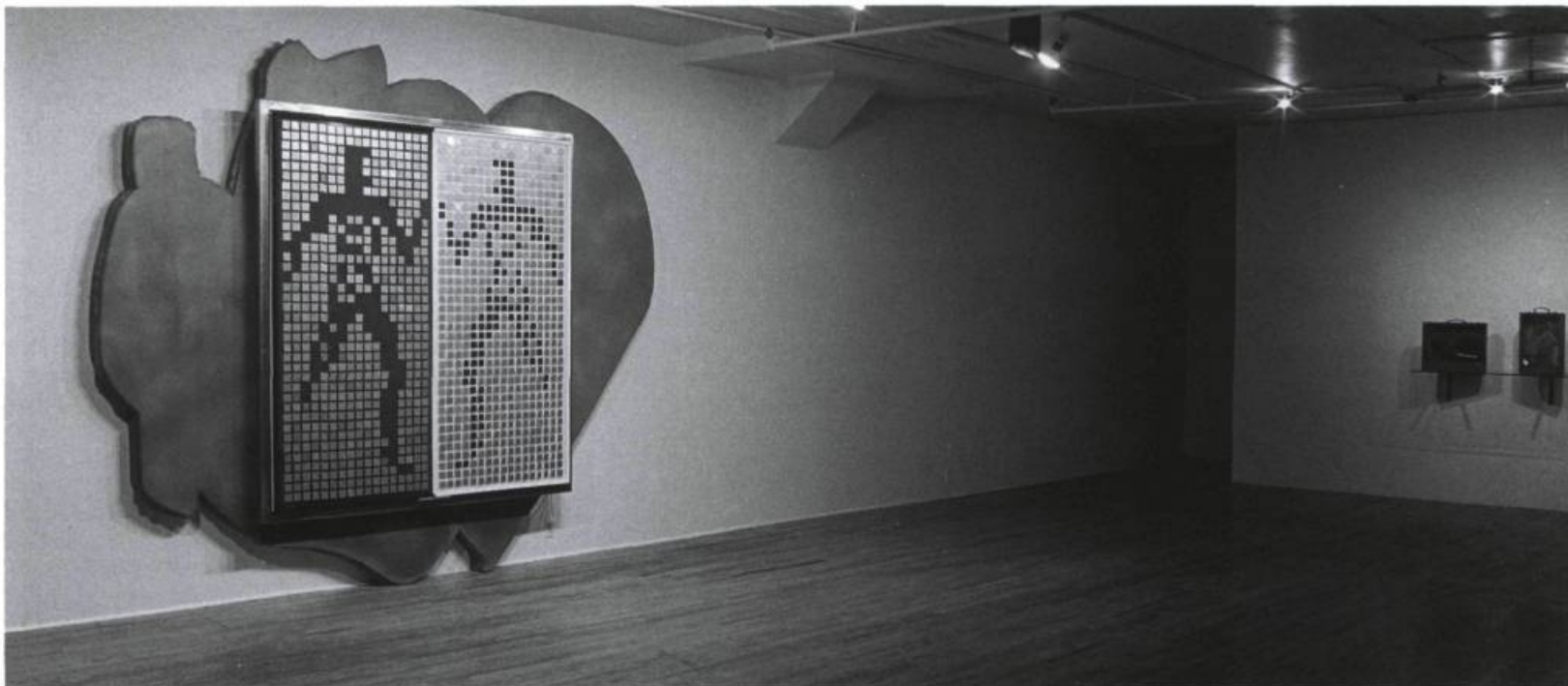
En voyant l'exposition, le spectateur prend d'abord conscience de l'absence quasi totale de couleur. Plutôt que d'utiliser dans ses sculptures des matériaux traditionnels, tel le bronze ou le marbre, l'artiste recourt à des objets qu'on pourrait trouver dans une quincaillerie, un chantier de construction ou chez un marchand de meubles. L'effet provoqué par ces matériaux "anti-art" diffère totalement de celui de la plupart des sculptures dites minimalistes. À travers les angles et les plans, elles veulent évoquer le plus "délicat" des sujets en art : celui des émotions et des relations humaines. Mais dans ce travail austère, nulle émotion débridée ne vient s'interposer de façon brutale. Les oeuvres ressemblent davantage à des diagrammes, à des plans; elles sont une représentation schématique d'un matériau *nonschématique*. Gougeon exprime cette notion en notant que son travail est toujours relié à l'environnement: d'une part, à l'environnement physique et d'autre part, à un espace intérieur plus élusif, celui de la création.

Diane Gougeon associe son travail à des "dessins tridimensionnels" et ses sculptures, à l'instar d'un dessin, ne sont pas uniquement des artefacts. Bien que l'esquisse montre un papier noirci de lignes, c'est le sens transmis par ces

lignes qui importe, le papier et l'encre ne servant que de support. Il en va de même pour les plans d'un édifice, dont l'esquisse constitue la *promesse* d'un bâti à venir, et ce n'est qu'incidence qu'elle devient un objet en tant que tel.

À la Galerie Optica, le visiteur doit se pencher pour observer plus attentivement les bras recouverts d'une armure de métal. Ils sont fixés sur deux panneaux de verre épais, placés en parallèle et à une bonne distance l'un de l'autre. Reliés à une structure de métal, les panneaux tiennent en équilibre grâce à leur force d'inertie et peuvent pivoter perpendiculairement. Avec une

Diane Gougeon, *Dédale, oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*, 1991. Bois, latex, acier, acier inoxydable, crochets, aluminium, plexiglass, moteurs, linoléum, caoutchouc, bois, arborite. 380 x 30 x 290 cm. Photo : James Newman.



telle oeuvre, l'artiste choisit certainement de faire confiance au spectateur qui, avec une simple pression du bout des doigts, peut faire basculer ces panneaux... assurément fort coûteux. Une pression, toutefois, risque de laisser une empreinte sur la surface immaculée, et d'augmenter l'angoissante responsabilité du "toucheur" de ne pas abîmer l'oeuvre, et surtout de ne pas la faire tomber et de la voir se répandre sur le plancher en mille morceaux.

Le geste de se pencher sur

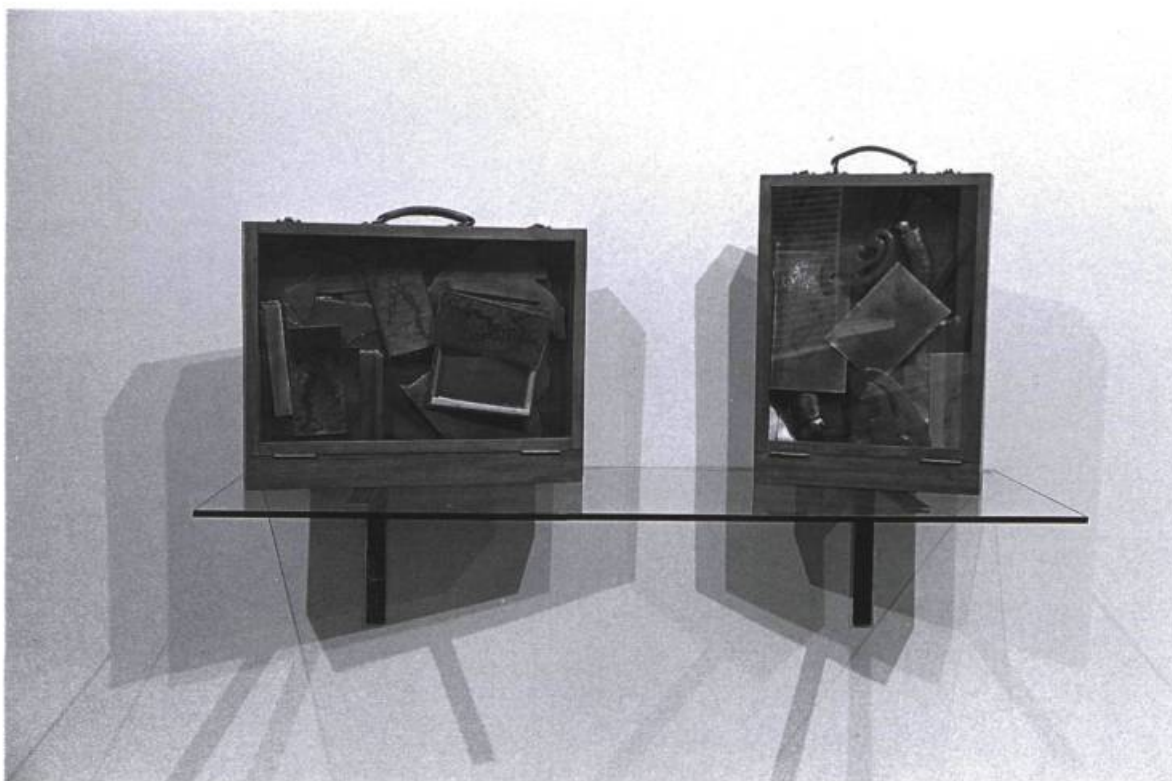
au fait que certains sont meilleurs que d'autres. Elle installait les spectateurs sur de hautes estrades pour leur faire découvrir un paysage qui, autrement, restait hors de portée. Cette fois, elle oblige les spectateurs à s'accroupir et à s'étirer pour avoir le privilège de "voir".

Dans le premier panneau vitré, les bras sont réunis et "échangent" une poignée de main, tandis que dans le panneau opposé, ils semblent s'éloigner l'un de l'autre.

Les armures ne réfèrent pas au passé, mais donnent plutôt une impression de force et de lourdeur. Les mains en bois sont jointes comme celles des mannequins dans une vitrine de magasin tandis que les gants en côte de mailles qui recouvrent les autres sont, malgré leur aspect médiéval,

tandis que l'intérieur demeure fragile. Elle admet toutefois que ce souci de vérité l'amène tout simplement à un plus grand mensonge car pour être en mesure de révéler le côté cache, elle a dû raffiner la finition afin de la rendre plus "présentable". Ainsi, la question des points de vue ne se limite pas à une affaire de positionnement privilégié, mais concerne également les matériaux utilisés. Un directeur de banque possède un bureau en chêne et en cuivre, tandis que le commis se contente d'un revêtement de formica. Cette hiérarchie des matériaux, Gougeon l'explore plus à fond dans le troisième (et le plus vaste) élément de l'installation.¹ Il s'agit d'une pièce murale dont la verticalité peut s'accorder avec l'aspect plus horizontal des bras. Deux immenses panneaux

sont entièrement recouverts de minuscules plaques de métal et de carton, posées en rangées et suspendues à des crochets comme les clés à la réception d'un hôtel. Gougeon établit d'autres associations : elle se souvient d'un livre qui signalait de semblables tableaux d'accrochage fixés à l'entrée des mines de charbon, sur lesquels chaque plaque numérotée correspondait à un mineur. Deux personnages sont "dessinés" dans les carreaux noirs et argent, des figures qui rappellent la signalisation des feux de circulation et qui nous indiquent que nous pouvons traverser en toute sécurité. Courant apparemment l'un vers l'autre, les personnages sont identiques mais inversés (s'agit-il d'amants ou d'un miroir?), et leurs mains tendues se touchent. Mécanisés, les panneaux s'ouvrent et se referment; ils sont appuyés sur des rails, fixés à un cadre qui est



l'oeuvre illustre bien les interactions qui surviennent dans nos rapports avec les objets. Non seulement le mobilier s'élabore-t-il à partir du corps humain, mais aussi il nous définit à maints égards : ce à quoi nous ressemblons, comment et où nous nous assoyons.

Dans son travail antérieur (qui traitait principalement des jardins et autres environnements construits), Gougeon s'intéressait à la notion de "points de vue" et

de ceux qu'enfilent les bouchers lorsqu'ils travaillent avec des couteaux aiguisés. Gougeon veut que son oeuvre fonctionne visuellement et non littéralement et, de fait, on ne peut pas vraiment l'interpréter de façon arrêtée, catégorique. On peut y voir une allégorie de la coopération versus la désunion, mais les deux mains qui se serrent sont tout simplement le contraire des deux autres et, de toute manière, elles ne peuvent pas se joindre vraiment puisqu'une barrière de verre les sépare, invisible peut-être mais bien réelle.

C'est ainsi que, les uns derrière les autres, en rang serré, passent les paradoxes. L'artiste affirme qu'elle veut présenter une sculpture qui ne cache rien et qui dévoile tout de son procédé. Elle souligne la structure de bois des bras qui reste visible à travers la vitre. Tel un commis dans une boutique de luxe, elle attire l'attention sur la souplesse du cuir qui recouvre l'arrière de chaque segment de métal. À l'instar de plusieurs personnes, fait-elle remarquer, l'extérieur est rigide

recouvert de caoutchouc tendu comme la peau d'un tambour. Le cadre a la forme d'un coeur, non pas un coeur de la St-Valentin, ni un coeur humain, mais une juxtaposition hybride constituée de la moitié des deux. À toutes les quatre minutes, le mécanisme s'enclenche délicatement et les plaques émettent un son semblable à celui d'un carillon. Au départ, il devait y avoir une main derrière les panneaux, une main dont les contours étaient dessinés par des diodes lumineuses et qui reprenait l'idée des feux de circulation. Le projet a été écarté cependant parce qu'une telle symbolique risquait d'être orientée dans une seule direction et amener une interprétation trop limitée de l'oeuvre, trop "finie". Gougeon préfère que son oeuvre témoigne de plusieurs idées et théories, qu'elle ne s'épuise pas dans une seule conclusion.

Lorsque les panneaux s'ouvrent à la fin, ils dévoilent le dessin d'une vieille machine. Ressemblant davantage à une esquisse de Léonard de

Diane Gougeon, *Dédale, oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*, 1991. Acier inoxydable, cuir, bois, vitre, acier, latex de coulée, gants de maille. Chaque panneau de verre mesure 90 x 120 cm.
Photo : D. Gougeon.

Vinci, l'oeuvre, d'après Gougeon, serait d'un artiste plus ancien appelé Francesco di Giorgio Martini. Il pourrait s'agir d'une horloge ou d'un mécanisme au centre du coeur en caoutchouc mais, en fait, c'est un moulin à eau: un élément qui peut-être réfère aux oeuvres antérieures de Gougeon sur les interventions de l'homme dans le paysage. Évitant toujours ce qui est trop spécifique, l'artiste ne veut pas que son oeuvre tienne un seul discours mais plutôt qu'elle parle de contradictions et de dualités.

Par ailleurs, il est émouvant de constater que, malgré toute cette perfection mécanique, le dessin reste mal exécuté. Les lignes ne coïncident pas toujours et font plutôt penser à un dessin de Escher avec ses illusions optiques. C'est là une première indication que ces éléments ont été fabriqués de mains humaines; l'autre indice est l'immense feuille de caoutchouc que l'artiste a réalisée en versant du latex liquide sur un panneau de plastique. (Dans la mesure du possible, l'artiste fabrique elle-même son oeuvre, ce qui l'a obligé à apprendre différentes techniques comme la menuiserie, la soudure et le mélange du ciment). Là où le latex a séché inégalement, des zones plus claires ou plus sombres apparaissent sur la surface lisse et douce comme la peau. Il est intéressant de noter que le latex se retrouve tout au bas de l'échelle dans la "hiérarchie des matériaux". On l'utilise surtout en médecine, ce dont on n'aime guère parler. Au cours des dix dernières années, par contre, il est devenu un "item" essentiel dans les relations... intimes; d'où sa présence dans cette oeuvre à la fois comme peau et comme barrière.

Les panneaux s'ouvrent et les personnages

s'éloignent. Tout cela dans un mouvement très lent car Gougeon, comme beaucoup d'autres artistes, déteste qu'on regarde ses oeuvres d'un simple coup d'oeil furtif; elle souhaite au contraire que les spectateurs s'attardent et prennent le temps de les observer. Tout en aidant à mieux comprendre l'oeuvre, les transformations mécaniques deviennent alors une sorte de récompense qui est offerte. Une approche qui ressemble un peu à la façon de travailler de l'artiste, et qui consiste à ne pas considérer les choses comme terminées. L'oeuvre évolue pendant sa réalisation et peut même changer pendant et après une exposition.

Peut-être est-ce un désir de signifier une fin à cette exposition qu'expriment les deux dernières oeuvres présentées. Gougeon n'aime pas les petites pièces, et celles-ci sont les plus petites qu'elle ait jamais réalisées. Elles consistent en des boîtes de bois dont le devant a été remplacé par une vitre. À l'intérieur on retrouve toutes les maquettes et les dessins préparatoires, de même que certains outils qui ont servi pour les plus grandes pièces. L'artiste a rendu les boîtes inutilisables en les recouvrant d'une couche de latex durci, un restant de celui qui a servi à fabriquer le panneau en forme de coeur. Une couleur brune leur donne un air ancien et les font ressembler à des palettes d'artistes célèbres qu'on expose dans des ateliers-musées. Pour Gougeon, elles sont les mémoires de son travail. Toujours présentes mais faisant partie du passé, coulées dans le caoutchouc et comme imprégnées dans la chair, elles sont un condensé "transportable" de l'oeuvre, semblable à celui que vous portez en vous, dans votre tête. ◆

matic views of very un-schematic material. Gougeon puts it by saying that her work is always relating to the environment: the physical environment, or a more elusive inner territory — of conception.

She likens her work to "built drawings," and like drawings, these sculptures are not only artifacts. Though a sketch consists of paper marked with lines, what is important is the meaning that these lines convey, where the paper and ink is merely a support. As in plans for a building, the drawing represents the promise of an object to be. It is only incidentally an object itself.

One has to bend down to get a good look at Gougeon's two pairs of armour-plated arms, which are mounted on two parallel but widely spaced panes of thick glass. Each glass pivots perpendicularly, resting on iron supports, held still only by the force of its weight. This balancing act is the artist's strategy of trusting the spectator, who can rock the undoubtedly expensive pane with a touch of a finger. A touch, however, risks fingerprinting the immaculate surface, loading that trust with a potentially unnerving responsibility not to mar the artwork, or — heaven forbid — send it crashing to the floor in costly fragments.

The very act here of bending over illustrates the manipulations occurring between us and our things. Not only does the human figure determine the kind of furniture built for it, but that furniture in a large way determines us; what we look like, how and where we sit. Throughout her past work (which mainly dealt with gardens and other artificial environments) Gougeon has been fascinated by points of view, and the fact that some are better than others. She has put her viewers high in pulpits, to see a landscape those on the ground can never reach. Also, as in the present work she has forced her viewers to crouch or stretch to obtain the privilege of seeing.

The arms one sees looking through these free-standing windows are in one piece meeting as if giving a handshake, opposed in the second as if marching away from each other. There are no

PHYSICAL FURNISHINGS AND SCULPTURAL HIERARCHIES

The Recent Work of Diane Gougeon

It is not to belittle this suite of sculptures by Diane Gougeon, gathered under the "floating" title *dédale, oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*, to say that in one way it functions just like furniture. The artist herself writes: "The architectural is indicative of the body's presence" (l'architecture est indice de la présence du corps). Furniture is the intersection where the human body most closely meets with architecture. Rooms, doorways, windows can have extreme variations in shape and size, but tables and chairs must be made a certain way or they lose their utility. Armrests presuppose arms. Knees and hips must bend one way and not another. The furniture is formed to a body, to the point of often leaving a most intimate imprint carved in a wooden seat. How interesting that the one part of humanity furniture gives us in closest detail is the buttocks!

"Some things which are real have less

meaning than things which are not real", says Gougeon. Using this philosophy, her furniture which is not furniture makes plain the hidden meanings in the objects with which we surround ourselves.

The first thing a viewer notices is that there is hardly any colour in this work. Rather than traditional sculptural materials like bronze or marble, there are things you would find in a hardware shop, a building supplies yard, or a furniture store.

What these anti-art materials are doing is a thing quite unlike the programme of most sculpture called "minimalist". Through their angles and planes, they hope to evoke the most soft-centred of artistic subjects: human emotions and relations. None of these often messy feelings obtrude in a raw way in this very austere work. These objects are more like diagrams and plans. They are sche-

direct historical references in the armour, nothing except an impression of strength and heaviness. The wooden hands are jointed like those on an art-store mannequin. Covering the other hands are chain mail gloves, which look medieval but are in fact the gloves butchers wear when working with sharp knives. Gougeon says she wants her work to function visually, not literally. In truth, there is little definite interpretation that can be applied. One can see an allegory of cooperation versus disunity, but one set of clasping hands is simply a reversal of the other,



and anyways the two hands can never really meet. They are separated by the physical, if not visual, barrier of glass.

So, one after another, in close order drill, the paradoxes march by. Gougeon asserts that she wanted to present a sculpture without anything hidden, that shows all of its making. She points out the wooden structure of each arm, visible through the glass. Like a clerk in a high-priced boutique, she draws attention to the soft leather which lines the back of each metal segment. Just as in many human beings, she says, the outside is rigid, while the inside is fragile. She admits, however, that this

Diane Gougeon, *Dédale, oeuvre de chair; il faut tenir la main courante*, 1991. Bois, verre, papier, carton, caoutchouc.
Photo : James Newman.

strategy of trying to be more truthful simply results in a bigger lie. In order to show the hidden side, she had to finish it more highly to make it "presentable."

This fact reveals that not only is there a privilege to points of view, one exists in materials also. The bank president's desk is made of oak and brass, while his clerk uses a formica countertop. Gougeon explores this hierarchy of materials more fully in the third and largest element of the sculptural group.

It is a wall piece, something vertical to go with the horizontal arm pieces. Two large panels are completely filled with rows of little metal and cardboard plates, hanging on hooks like keys at a hotel registration desk. Gougeon makes other associations: she remembers reading about similar tag boards set up at the entrances to coal mines,

where every tag with its number represents a miner. "Drawn" in the silver and black squares are two figures each shaped like the symbol in the traffic-light signal whose appearance tells us it is safe to cross the street. Running as if towards each other, the figures are identical but reversed, either lovers or a mirror, and they touch at one outstretched hand. These panels are motorized to open and close, resting on rails attached to a background which is latex rubber stretched drum-like over a frame. This is formed in the shape of a heart, not a valentine heart, nor anatomical either, but a heart-sign made out of halves of both.

The tags make sounds like wind-chimes with the gentle parting of the panels. This happens automatically, every four minutes. An early but discarded concept had hidden behind the panels a human hand shape outlined in light-emitting diodes, a continuance of the traffic-light idea. However, Gougeon thought that this line of symbolism led in only one direction, and would make the interpretation of the piece too tidy and closed. She likes in her work to leave traces of many thoughts and theories, but never enough to carry one to a single conclusion.

So when the panels open in the final version of the work, they reveal a painted drawing of an old machine. Looking much like a sketch by Leonardo, according to Gougeon it is actually from an earlier artist named Francesco di Giorgio Martini. It might be a clock, a mechanical centre for the rubber heart, but in fact it is a water mill, a device which perhaps refers back to Gougeon's earlier work about human impositions on landscape. Always avoiding specifics, she does not want her work to tell one story but to be about dualities and contradictions.

Touchingly, after all of this mechanical perfection, the drawing is in ways badly executed. The lines don't always meet up together so that they almost seem to be describing a kind of M.C. Escher optical illusion. This is one of only two traces of human hands having worked on these devices. The other is in the big latex sheet itself, which the artist made by pouring the liquid material over a large plastic panel. (As much of the work as possible the artist does herself, which has forced her to learn such disparate techniques as carpentry, metal work and cement mixing.) There are patches of light and dark in the smooth, skin-like sheet, where the material dried unevenly. Latex rubber, interestingly enough, has a very low place on the "hierarchy of materials." Most of the time it goes into making medical appliances which nobody likes to talk about much. However, in the last ten years it has become an essential element, interposing itself in interpersonal relations. Hence its presence in this piece, as both skin and barrier.

The panels open, and the figures move apart. This happens after a long interval of time because Gougeon, like most artists, hates having her work passed by with only a glance. She wants her viewers to stop by it for a while and consider. The mechanical changes are a kind of reward for doing so, along with the benefits of increased comprehension. This attitude is a little like the artist's method of working, which is rarely to finish things. Her work changes as she makes it, and even can change during and after it goes on display.

Perhaps it is a yearning for some degree of closure which informs the last two works in the suite. Gougeon does not like small pieces, and these are the smallest she has ever done. They are two wooden boxes which have had the fronts removed and replaced with glass. Inside are all the maquettes and preparatory drawings, as well as some of the tools which went into the larger pieces. Poured over them and making them useless is a hardened brown layer of excess latex left over from the making of the heart-sheet. Ancient-seeming because of their brownness, they are like the preserved palettes of famous artists seen in studio museums. To the artist herself they are her memories of the work's making. They will always be with her, but as part of the past, sinking into rubber as if they were being subsumed under the flesh. The boxes are portable resumés of the art, like the one you take away with you, inside your head. ◆