

**La machine mise à nu par ses spectateurs, même**  
**The Machine Stripped Bare by Its Very Spectators**

Jean-Pierre Latour

Number 36, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9895ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (1996). La machine mise à nu par ses spectateurs, même / The Machine Stripped Bare by Its Very Spectators. *Espace Sculpture*, (36), 9–11.

## La machine mise à nu par ses spectateurs, même

## The Machine stripped bare by its very spectators

Jean-Pierre Latour

Les récentes sculptures audio-lumino-cinétiques de Robert Saucier n'ont, de toute évidence, rien à cacher. Elles confessent en toute franchise la nature de ce qu'elles sont, simplement. Tout ce qui fait qu'elles sont reste visible : les matériaux, les mécanismes, les connexions, les articulations, la confection des mouvements, l'origine des effets; tout reste à portée du regard. Ou d'oreille, c'est selon. Certes ce sont aussi des sculptures cinétiques, cinétiques et conviviales même, mais pour l'instant, au préalable, quelques mots s'imposent à leur sujet quant à cette nudité.

Les sculptures en question ont pour noms : *Le Vide n'existe plus*, *Sans titre*<sup>1</sup>, *Surfing*, *Piézo* et *Penumbra*<sup>2</sup>. Et bien qu'elles utilisent certains artifices technologiques, elles n'ont cependant rien de *high tech*, ni dans les matériaux ni dans les principes techniques qu'elles utilisent. Elles ne font pas appel à une technologie de

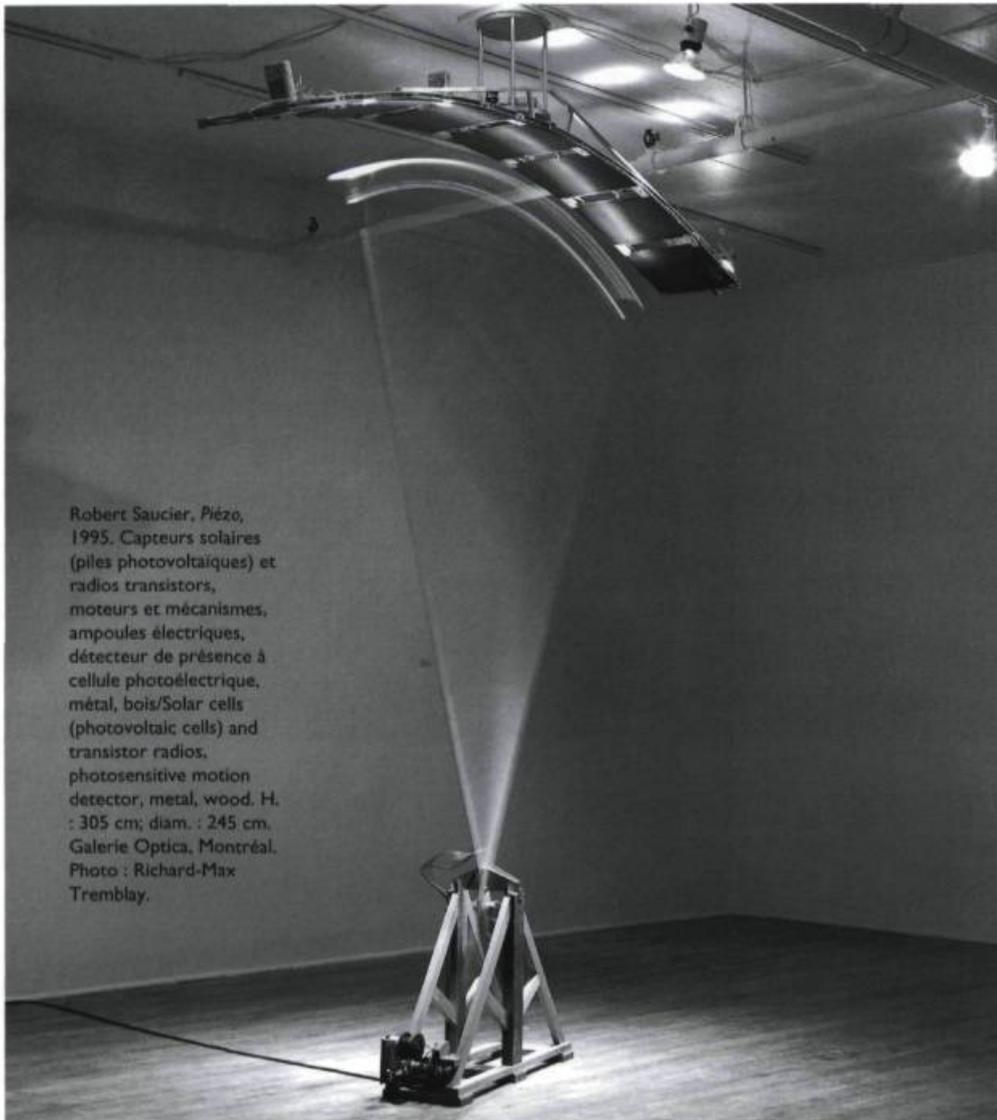
The recent audio-lumino-kinetic sculptures by Robert Saucier have, quite evidently, nothing to hide. They confess quite openly what they simply are. All that there is of them is visible: the materials, the mechanisms, the connections, the structures, the execution of the movements, the source of the effects, everything is in front of the eyes. Or the ears, accordingly. Certainly they are also kinetic sculptures, kinetic and even convivial, but for the instant, a few words are necessary on the subject of this nakedness.

The sculptures under discussion are entitled: *Le Vide n'existe plus*, *Sans titre*<sup>1</sup>, *Surfing*, *Piézo* and *Penumbra*<sup>2</sup>. And although they make use of certain artificial technologies, they have nothing high tech, neither in the materials nor in the technical principles that they use. They do not resort to ground-breaking technology but rather they employ a technology which is somewhat blunt, since of common and daily use in a pile of instruments and devices. They avoid, as such, flashy technophile seductions, and offer instead a type of *arte povera* within the field of so-called technological art.

From the point of view of their construction, Robert Saucier's sculptures find an obvious kinship among the constructivist objects. But at the same time, Dada is lurking about. At first glance, this could seem paradoxical: the disarming laugh of Dada and its anti-art attitude in habitual opposition to the philosophical-political engagement which constructivist objects pay tribute to and reveal. Between these two movements, there are nevertheless points of contact which are not reducible to only their temporal proximity, nor to their common post-cubist extraction. For as Benjamin Buchloh has remarked: "Duchamp and the constructivists showed themselves to also be attentive to the material specificity of sculpture, and concerned with rendering visible its production methods, properties and physical functions...In the end, these artists accorded a particular importance to the conditions of presentation and installation of the sculptural object which were accounted for from the conceptual stage"<sup>3</sup>. That Dada and constructivism overlap in the work of Robert Saucier is nothing but a new curiosity, a sort of postmodern fancy; it should quite simply be evidence of a long-standing affiliation.

Because these sculptures have nothing to hide, everyone is able to look at and analyse what they are made out of. One is a wire which connects a receiving unit to a photo-voltaic plate, with a pair of pliers at one end which grabs into a glass plate; another is a endless gear or screw acting upon a level, or moving a rod; yet another is a steel cable around a pulley...It should be added that each piece is displayed with great care and attention, and at the same time *displayed as capable of being totally dismantled*. All of this happens in clear view, visibly constructed, and thus clearly deconstructible.

Yet these recent sculptures by Robert Saucier are



Robert Saucier, *Piézo*, 1995. Capteurs solaires (piles photovoltaïques) et radios transistors, moteurs et mécanismes, ampoules électriques, détecteur de présence à cellule photoélectrique, métal, bois/Solar cells (photovoltaic cells) and transistor radios, photosensitive motion detector, metal, wood. H. : 305 cm; diam. : 245 cm. Galerie Optica, Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

pointe mais emploient plutôt une technologie pour ainsi dire *émoussée*, puisque commune et d'usage quotidien dans une foule d'appareils et d'instruments. Elles échapperaient ainsi aux clinquantes séductions technophiles et proposent plutôt une manière d'*arte povera* dans le registre d'un art dit technologique.

Du point de vue facture, les sculptures de Robert Saucier trouvent une très évidente parenté parmi les objets constructivistes. Mais, en même temps, Dada rôde autour. De prime abord, la chose peut sembler paradoxale : le rire décapant de Dada et son attitude anti-art s'opposant habituellement à l'engagement philosophico-politique dont les objets constructivistes seraient tributaires et dont ils témoigneraient. Entre ces deux mouvements, néanmoins, il existe des points de contact qui ne se réduisent pas à leur seule proximité temporelle ni à leur commune extraction post-cubiste. Car, comme l'a fait remarquer Benjamin Buchloh : «Duchamp et les constructivistes se montraient aussi attentifs à la spécificité matérielle de la sculpture, aussi soucieux de rendre visibles ses méthodes de productions, ses propriétés et ses fonctions physiques. (...) Enfin, ces artistes accordaient une importance particulière aux conditions de présentation et d'emplacement de l'objet sculptural dont il était tenu compte dès le stade de la conception»<sup>3</sup>. Que Dada et le constructivisme se chevauchent ou s'accompagnent dans le travail de Saucier n'aurait donc rien d'une curiosité inédite, d'une sorte de caprice postmoderne; ce serait là tout simplement la mise en évidence d'un vieux compagnonnage.

Parce que ces sculptures n'ont rien à cacher, chacun peut donc voir et détailler à loisir ce dont elles sont faites. Ici c'est un fil qui relie un poste récepteur à une plaque photo-voltaïque, avec à une de ses extrémités une pince qui mord dans l'épaisseur d'une plaque vitreuse; là, c'est un engrenage ou une vis sans fin qui actionne un levier ou pousse une tige; ailleurs, c'est encore un fil d'acier qui s'enroule autour d'une poulie... Il faut alors constater avec quelle attention, avec quel soin chaque pièce est montée et en même temps *montrée comme étant parfaitement démontable*. Tout cela fonctionne à nu, en pleine lumière, visiblement construit et donc, aussi clairement, déconstruisable.

Mais ces récentes sculptures de Robert Saucier sont aussi conviviales. Autrement que par cette mise à nu de l'oeuvre, le spectateur y joue encore un rôle important, incontournable. Leur mise en mouvement, leur éveil, si l'on peut dire, est provoqué par l'arrivée du ou des spectateurs : un détecteur de mouvement a reconnu leur présence et engage alors, consécutivement, un cycle d'événements audio-lumino-cinétiques<sup>4</sup>. Ce que dit de façon manifeste cette réciprocité de l'action perceptive entre l'oeuvre et le spectateur (comme si la machine avait pouvoir de dire : "je te vois toi qui me regardes"), c'est que la présence du public est explicitement attendue, pleinement reconnue et visiblement nécessaire pour que l'oeuvre s'accomplisse. La prestation son-mouvement-lumière ne s'engage pas sans lui. Quand les spectateurs arrivent, pas avant, la fête commence. Tout bouge, tout résonne, tout s'allume.

C'est d'abord en ce sens que ces sculptures seraient "conviviales"<sup>5</sup>. Qualifier de "conviviales"<sup>6</sup> les récentes oeuvres de Robert Saucier, c'est indiquer qu'il y aurait là quelque chose à distinguer, entre d'une part, l'idée d'oeuvre de participation, comme on l'entendait (parfois fort naïvement) dans les années soixante et, d'autre part, l'actuelle notion d'oeuvre interactive. En fait, l'idée de "participation" appartient très étroitement à l'utopie démocratique qui, durant les années soixante, cherchait à transformer les conditions de production et de réception des oeuvres d'art. Tandis que l'idée d'interaction, pour sa

also convivial. In addition to the complete openness of the works, the spectator also plays an important and unavoidable role: a motion detector is alerted to their presence and then engages a cycle of audio-lumino-kinetic events<sup>4</sup>. That which is manifestly stated by this reciprocity of perceptual action between the work and the spectator (as if the machine could say "I'm watching you watch me"), is that the presence of the public is explicitly expected, fully recognized and visibly necessary for the work's fulfillment. The sound, lights, and movement are not engaged without the spectator. When the spectators arrive, and not before, the party begins. It moves, it makes noise, it lights up.

It is principally in this sense that these sculptures are "user-friendly"<sup>5</sup>. Qualifying the recent sculptures by Robert Saucier as "user-friendly"<sup>6</sup>, is to indicate that there is something unique, on one hand the idea of the participatory work as it was understood (at times quite naïvely) during the 1960's and partly of the present notion of the interactive work.



In fact, the idea of "participation" belongs strictly to the democratic utopianism which, during the 1960's, sought to change the conditions of production and reception of works of art. However, the idea of interaction in the visual arts belongs to an ideology strongly marked by a certain technocratic optimism in which criticism can find itself paralysed. Even if its views are evoked on this occasion, none of them are strictly held up in Saucier's works. The works are, more accurately, founded on another bias, that of conviviality, and they do this through creating a place for meeting and exchange between the work and the public, between the art and the phenomena both socially and physically, between the poetic and the technical...

That no aesthetic decency is shielding that which acts and constitutes these works and that, at the same time, they also claim to recognize a body watching them before complying, are two related ideas (as are Dada and constructivism). Once again it is Benjamin Buchloh, in his study on the history of the constructed sculpture, who emphasizes it when he writes: "This emphasis upon that which Brecht came to name the *Machbarkeit* of the world, in other words, the fact

part, appartient, en arts visuels, à une idéologie abondamment marquée par un certain optimisme technophile où la critique peut se trouver paralysée. Or, même si à l'occasion elles sont évoquées, aucune de ces positions n'est strictement tenue dans les œuvres de Saucier. Elles se fondent plus précisément sur un autre parti pris, celui d'une convivialité, et elles le font en créant un lieu de rencontre et d'échange entre l'œuvre et son public, entre l'art et les phénomènes autant sociaux que physiques, entre la poétique et la technicité...

Qu'aucune pudeur esthétisante ne vienne donc voiler ce qui fait agir et constitue ces œuvres comme organismes et, qu'en même temps, elles réclament aussi de reconnaître un corps qui les regarde avant de s'exécuter, ces deux choses-là sont deux idées voisines (comme le sont Dada et le constructivisme). C'est encore une fois Benjamin Buchloh, toujours dans son étude sur l'histoire de la sculpture construite, qui le souligne en écrivant ceci : «Cet accent sur ce que Brecht allait nommer la *Machbarkeit* du monde, autrement dit le fait qu'il était construit et soumis à une transformation continue par des mécanismes de production sociale et collective, supposait une mise en avant de sa dimension participative, de l'interaction avec le contexte (ce que Benjamin allait désigner par l'abandon du mode contemplatif au profit des stimulations de la nouvelle tangibilité dans l'art)»<sup>7</sup>. Faire et montrer l'œuvre comme construction, ce serait donc intensifier la possibilité de penser et d'intégrer dans l'œuvre le corps et l'action du spectateur.

Les références et les repères historiques sont nombreux<sup>8</sup> dans les œuvres de Robert Saucier. En les multipliant, ces sculptures construisent une mémoire, mais une mémoire agissant au présent ; ces œuvres n'appartiennent donc pas à ces lieux immobiles et amnésiques d'où la circulation de l'histoire s'est retirée. Mais cependant, un très vif sentiment de l'instant et de la contingence du moment vient aussi, en contrepoint, marquer ces dispositifs<sup>9</sup>. En plus de l'attente et de la reconnaissance du spectateur, c'est aussi l'usage réitéré de postes récepteurs portatifs qui répète obstinément la présence du présent et du hasard, qui énonce la part contingente de l'œuvre. En nous rappelant qu'à notre insu, des signaux invisibles traversent continuellement l'espace, le récepteur portatif<sup>10</sup> transforme ces déplacements silencieux en signes audibles de l'instant et de sa fuite. Ainsi la phrase brisée captée au vol et la note invisible saisie au passage, en s'incorporant à l'œuvre l'ancre au présent. À la pérennité s'oppose alors l'éphémère, à la répétition programmée s'ajoute ensuite l'évanouissement continu de l'imprévisible.

En accusant le caractère construit et contingent de l'œuvre, en reconnaissant et en interrogeant le contexte physique et culturel sous la pression desquels l'œuvre prend forme, les récentes sculptures de Robert Saucier proposent, il me semble, une action (un geste, une cinématique) qui nous atteint, en même temps, comme individu et personne, et comme groupe ou communauté, ces deux plans enfin où se jouent et notre identité et nos résistances. Comme celles de l'œuvre. ■

Robert Saucier, *Surfing*, 1994-95. Capteurs solaires (piles photovoltaïques) et radios transistors, moteurs et mécanismes, ampoules électriques, détecteur de présence à cellule photo-électrique, métal, bois / Solar cells (photovoltaic cells and transistor radios, motors and mechanisms, electric bulbs, photosensitive motion detector, metal, wood. H. : 305 cm; diam. : 440 cm. Galerie Optica, Montréal. Photo : Robert Saucier.

that it had been built and submitted to a continual transformation through social and collective mechanisms, supposes an advancement of its participative dimension, of interaction with the context (that which Benjamin indicates by the abandonment of the contemplative mode for the stimulations of the new tangibility in art)<sup>7</sup>. Making and showing the work as a construction, would be thus placing it quite opposite the possibility of thinking and integrating into the work the body and actions of the spectator.

The references and historical links are numerous<sup>8</sup> in the works of Robert Saucier. Through their multiplication, these sculptures build up a memory, but a memory acting on the present; these works should not be affiliated to those unmoving and amnesic works in which the circulation of history has been removed. A strong sense for the moment and for contingency of the moment occurs as well, in counterpoint, permeating his mechanized devices. Beyond the waiting for and recognition of the spectator, it is also the repeated use of receiving units which persistently reiterates the presence of the moment and of chance, and which expresses the contingent aspect of the work. By reminding us that outside of our awareness, invisible signals are continually crossing through space, the portable receiver<sup>10</sup> transforms these silent movements into audible signs of the moment and its fleeting nature. In this manner, the broken phrase caught in midair and the invisible note grasped in passing incorporate into the work the "now". The ephemeral then rises in opposition to the perennial, to a programmed repetition, an ever-fading unforeseeable quality is subsequently added.

By accentuating the constructed and contingent character of the work, by addressing and questioning the physical and cultural context under the pressure from which the work takes form, Robert Saucier's recent sculptures suggest, in my opinion, an action (an act, a kinetic) which reaches us both as individuals and as members of groups, those two realms in which our identity and our struggle play. Like those of the work. ■

#### NOTES :

1. Le *Sans titre* en question a été présenté à la galerie *Obscure*, à Québec, du 24 mars au 1<sup>er</sup> mai 1994. Avec *Le vide n'existe plus*; il est composé de trois éléments construits avec des chevalets/The work entitled *Sans titre* was presented in Quebec at the *Obscure* gallery, from March 24th to May 1<sup>st</sup> 1994. *Le Vide n'existe plus* was composed from three elements with easels.
2. Ces œuvres ont été présentées depuis 1993, tantôt dans des expositions solo, tantôt de groupe, aux galeries *Obscure* (Québec), *Plein Sud* (Longueuil), *Optica* (Montréal), *Axe Néo-7* (Hull)/These works have been presented since 1993, both in group and solo exhibitions, at *Obscure* gallery (Quebec), *Plein Sud* (Longueuil), *Optica* (Montreal), and *Axe Néo-7* (Hull).
3. Benjamin H. D. Buchloh, "Construire (l'histoire de) la sculpture", *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 254-274, p.257.
4. Dans un cas, la relation entre la présence du spectateur et la performance de l'œuvre est de nature plus exigeante. Il s'agit d'un des trois éléments de *Sans-titre* (1994) que j'ai ailleurs décrit comme un petit robot capricieux et tout à fait délinquant qui cherche à éduquer son public à plus d'attention. Car il est nécessaire de découvrir et de comprendre que ses arrêts et ses reprises de mouvement sont très étroitement tributaires des déplacements de qui se trouve dans son champ de reconnaissance. Dans les autres pièces, les cycles, une fois engagés, se déroulent jusqu'à leur terme; dans celle-ci le cycle est vite interrompu... C'est une des pièces où l'humour et le côté ludique des dernières œuvres de Saucier deviennent très prononcés / In one case, the relationship between spectator and performance is more exacting. This occurs with regard to the three elements of *Sans-titre* (1994) that I have elsewhere described as a small, crafty and absolutely delinquent robot that seeks to educate its public to be more attentive. It is necessary to discover and comprehend

- that its start and stop movements are quite clearly dependent on the movements which occur within its field of awareness. In the other pieces, the cycles, once in motion, continue until complete; in the aforementioned piece the cycle is quickly interrupted... one of the pieces in which the playful, humorous side of Robert Saucier's recent works is very pronounced.
5. Voir/See Jean-Pierre Latour, "Pour un cinématisme convivial", *ETC Montréal*, n° 27, août-novembre/August-November 1994, p.34-36.
6. Il ne faut pas donner ici à ce mot le sens qu'il reçoit en informatique : "se dit d'un matériel facilement utilisable par un public non spécialisé". Le sens est d'abord originel (convier à une fête) et ensuite sociologique de ce qui favorise les rencontres et les échanges/It is important not to give this word the meaning it takes on in the information sciences: "which is to say a material easily used by a non-specialized public". The meaning is primarily original (to invite to a celebration) and therefore sociological for that which promotes encounters and exchanges.
7. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 264.
8. Globalement, l'ensemble des installations de Robert Saucier, depuis plus de dix ans, se fonde sur l'histoire. Pas seulement l'histoire de l'art mais aussi les autres histoires/Altogether, an overview of Robert Saucier's installations reflects more than ten years of history; not only the history of art but other histories as well.
9. Ils échapperaient ainsi à ces moments d'engourdissement où le présent se pétrifie à force de baigner dans les boues miraculeuses de l'histoire/They are able to avoid, as such, those moments in which the present congeals by way of bathing in the miraculous sediment of history.
10. Qu'ils soient portatifs importe, il me semble, car le fait de pouvoir les transporter n'importe où souligne le caractère contingent et temporaire de leur action/would think that the fact that they be portable matters, for their being transportable, underscores the contingent and temporary character of their action.