

Bernie Miller

etc

Bernie Miller

collision monuments etcetera

Centre culturel canadien Paris
collection Esplanade

Cette publication a été produite dans le cadre
de l'exposition *Collision Monuments etcetera*
présentée au Centre culturel canadien
du 19 février au 17 avril 2004.

À l'exception de *Nine Step Mirror*, réalisée in situ,
les oeuvres de Bernie Miller ont également été
présentées au Centre d'art Passerelle de Brest
(dirigé par Chantal Bideau) du 30 avril au 29 mai 2004.
Sur une proposition de Philippe Cyrulnik,
l'exposition de Brest, intitulée *Objets +/-*,
réunissait les oeuvres de Bernie Miller
et de l'artiste français Jean-Luc Bari.

© 2005, Centre culturel canadien/
Ambassade du Canada à Paris

© Bernie Miller
Tous droits de reproduction réservés.

ISBN 1-896940-34-X



Responsable des Arts visuels, Centre culturel canadien,
et commissaire de l'exposition : Catherine Bédard
assistée de Danielle Melkonyan

Une publication du
Centre culturel canadien
Collection Esplanade
5 rue de Constantine
75007 Paris

tel 01 44 43 21 90
fax 01 44 43 21 99

sommaire

Sculpture de choc 15

Shock Sculpture 19

Catherine Bédard

Dialogue avec Bernie Miller 23

Dialogue with Bernie Miller 31

Victor Stoichita

Reading the Entrails 39

Collision Monuments 43

Moth Effect 44

Instant Painting 46

Rediscovered Furlong 48

Propositions/Proposals 51

Nine Step Mirror 69

Liste des oeuvres 73

Remerciements 75

Dialogue

Victor Stoichita avec Bernie Miller

VICTOR STOICHITA : Votre travail sur le thème de la Rencontre pose d'emblée plusieurs grands problèmes. Vous faites *collider* des objets domestiques, appareils électroménagers, etc. en créant des formes hybrides très suggestives. D'un côté il y a la violence d'un choc que le spectateur perçoit indirectement et, de l'autre, une pureté formelle paradoxale. Un second problème concerne le rapport entre privé et public. Vous créez des *Collision Monuments*, c'est-à-dire du « mobilier urbain et public », à l'aide d'objets à fonction privée. L'espace intérieur se projette sur l'espace extérieur, et vice-versa. Il y a dans cette démarche une dimension inquiétante qui projette la sphère familiale dans la sphère sociale, le « monde clos » dans l'« univers infini ». Si je vois bien, il y a une dimension utopique et une autre désacralisante dans votre démarche. Je ne peux pas m'empêcher de l'inscrire dans une structure mythique qui pose le problème de la collision et de l'interpénétration des espaces dans la construction même de l'habitation humaine. « Briser le toit de la maison », c'est un ancien motif commun à la pensée religieuse. Aucune maison n'est réellement un espace clos et, traditionnellement, le cosmos y pénètre – disent les historiens des

religions – à travers la cheminée. Il y a là une collision fondamentale entre deux espaces qui se pénètrent réciproquement d'après des paramètres qui, si je vois bien, ne sont pas complètement étrangers à votre propre démarche artistique. Est-ce que je me trompe ?

BERNIE MILLER : Je perçois ce paradoxe de violence d'une part, et de pureté de forme d'autre part, presque comme un exemple typique de *gestalt*. Vous connaissez ce dessin classique du lapin/canard que les gens perçoivent comme un canard ou un lapin : apparemment, ce ne peut pas être les deux à la fois. Je passe de l'un à l'autre et parfois le lapin domine, je ne peux pas faire apparaître le canard. Je dois forcer le canard à exister.

Je possède un programme informatique de modélisation dans lequel les objets modélisés peuvent passer les uns à travers les autres. En général c'est agaçant, parce que la plupart du temps on cherche la vraisemblance, par laquelle les objets doivent s'appuyer les uns sur ou contre les autres pour avoir l'air réels. Avec ce programme de modélisation, c'est très difficile d'amener les objets en contact simulé, parce qu'ils sont dénués de substance, bien entendu.

Le premier programme de modélisation architecturale que j'utilisais au début ne pouvait traiter logiquement l'idée mathématique de deux objets passant l'un à travers l'autre, si bien qu'un des objets se brisait comme de la glace ou du verre, et il fallait composer avec tous ces petits éclats et fragments. Lorsque j'ai décidé de faire les sculptures de la série *Collision Monuments*, j'ai acheté, pour les modéliser, le nouveau programme qui pose problème pour l'architecture mais qui est parfait pour faire passer des objets les uns à travers les autres.

J'avais donc trouvé cette étrange situation des objets qui passent les uns à travers les autres dans le monde fictif des représentations cybernétiques. Ces objets glissaient simplement les uns à travers les autres comme des fantômes. Cet univers de représentations fabriquées m'a accoutumé à ce que je reconnais comme étrange. Les objets cristallins réels, les formes pures du monde réel ne peuvent entrer en relation de cette manière. Je soupçonne que nous sommes programmés pour être mal à l'aise à la vue d'objets qui semblent passer sans effort les uns à travers les autres, à la façon d'un plongeur qui fend la surface de l'eau. De telles choses ne font pas partie de l'ex-

périence quotidienne que nous accumulons par rapport au monde. Je pense que ceci peut expliquer l'effet d'étrangeté de ces compositions. Elles indiquent un rapport mystérieux, comme l'éclairage en contrebas d'un objet le fait paraître cauchemardesque, issu d'un autre monde. Je crois que nous sommes également programmés pour percevoir la lumière comme venant d'en haut ou au moins de côté, jamais d'en dessous. Le soleil est toujours au-dessus de nous, la lune aussi, et nos corps sont conscients de ce fait. Je suis maintenant si habitué aux manipulations irréelles des objets modélisés par ordinateur que je dois faire un gros effort pour revenir à une perception de la relation d'étrangeté, comme le canard qui a été chassé par le lapin.

Croyez-moi, je veux vraiment percevoir l'étrangeté de ces objets, et que cette étrangeté se maintienne, mais je possède ces autres connaissances qui détruisent l'expérience d'étrangeté de ces objets. Et j'ai cet autre intérêt qui rend étrange et difficile l'expérience de ces objets en collision. Lorsque je visite des musées d'histoire naturelle, je commence par la collection de minéralogie. J'aime assez la façon dont les formes pures interagissent en cristallographie, comment une forme semble émerger d'une

autre, ou passer dans l'autre. Même si je cours le risque connu de l'association des cristaux avec une pensée « nouvel âge », je dois avouer mon grand intérêt pour les compositions formelles et la pureté euclidienne évidentes dans ce secteur de l'histoire naturelle. J'étais un peu déçu, en visitant la collection de minéraux et de gemmes du Jardin des Plantes, qui est sûrement l'une des meilleures au monde, de ne pas y trouver un seul spécimen de mon cristal favori, la pyrite de fer. La pyrite de fer est probablement le minéral le plus ordinaire après le sel et, par conséquent, elle n'est peut-être pas digne de côtoyer la plus grosse pépite d'or naturelle au monde. La forme de base du cristal de pyrite de fer est un cube parfait. Mais la plupart du temps, on les rencontre sous forme de composés dans lesquels un cube semble émerger d'un autre ou le traverser, ou s'y fondre, pour être plus exact. Les cubes se présentent rarement selon les mêmes dimensions, si bien que ces compositions se développent à différentes échelles et à des angles qui ne correspondent pas à la même grille ou au même module réticulaire. Le plus fascinant est que cette géométrie, particulièrement celle des cubes ou solides orthogonaux, semble presque artificielle, de fabrication humaine, et

pourtant ces formes surviennent sans manipulations dans la nature. Le fait de savoir que des géométries cristallines, dures et pures peuvent entrer ainsi en relation dans la nature atténue aussi l'étrangeté dans une certaine mesure.

Je dois dire que je désire assurément concevoir ce rapport comme une rencontre étrange et violente, comme une collision, mais pour une raison ou pour une autre, je n'y arrive pas encore tout à fait. (Mais je suis certain que mon psychiatre y est parvenu et ne veut pas me le dire, par politesse.)

Il me faut cependant ajouter que plusieurs personnes ont commenté l'apparente violence et la « propreté » de cette violence, presque une négation intrinsèque de l'acte violent contenu dans ces sculptures. Il devient irrésistible, dans une telle discussion, d'accorder une signification à la violence, d'une part, et à la fermeture ou à la négation ordonnée, d'autre part. Parce que ces compositions sont formées de biens de consommation neufs, cela soulève des questions à propos d'une violence qui n'est pas perceptible au moment de l'achat. De quelles sortes de violence s'agit-il, je l'ignore, ce pourrait être une violence par rapport à l'environnement, une violence par

rapport aux conditions de production à l'étranger, aux conditions de sécurité de la fabrication, le déplacement d'un type de culture par un autre ?

Je conçois ces objets comme étant plongés dans leurs propres ombres portées, détruisant leurs ombres en quelque sorte, anéantissant violemment leurs ombres, mais d'une manière fantomatique. En raison de l'histoire conceptuelle de ces objets, et du rapport de cette histoire de développement avec la projection des ombres, c'était la violence dont j'étais conscient, au départ, et que je cherche encore à comprendre. Il s'agit d'une de ces choses que l'on cesse probablement de faire une fois que l'on comprend pourquoi on la faisait, parce qu'on l'a résolue.

Je n'ai pas fouillé au préalable, et de quelque manière intellectuelle que ce soit, votre question du public et du privé, de la sphère domestique et privée, et d'une sphère publique, voire « utopique ». Ceci a découlé d'une étrange attraction à la vue de choses domestiques mises au rebut, qui apparaissent sur les trottoirs certains jours afin que les éboueurs puissent les ramasser et les jeter. Au départ, j'attribuais cette attraction à une sorte de surréalisme de bas niveau, le fait

de voir des objets étrangement hors contexte, une apparition simplement bizarre mais quelque part tellement banale, si banale peut-être que la plupart des gens ne vont probablement même pas la remarquer. J'ai commencé à photographier ces choses et j'ai maintenant toute une collection dont je suis très fier, mais je suis sûr que ça n'intéresse personne d'autre que moi. Bien entendu, plus je m'attardais à cette attraction, plus elle prenait du sens pour moi. Je suppose que l'on peut faire cela avec à peu près n'importe quoi en tête, mais pour moi ces rebuts ont commencé à évoquer la sphère domestique qui vomit un de ses organes, ou parfois plusieurs de ses organes dans la sphère publique, comme les débuts fragmentaires d'un retournement complet des deux sphères. Les trucs qu'on ne devrait pas voir, ou peut-être qu'on ne veut pas voir, apparaissent exactement là, sous notre nez. Ce déplacement semblait problématique, tout comme une catégorie en hémorragie est problématique. La division de la catégorie étant dans ce cas-ci l'intérieur et l'extérieur, ou comme vous le dites, la sphère domestique et la sphère publique. En anglais, il y a l'expression « to air one's dirty laundry » (aérer son linge sale). Ceci comporte la connotation d'un secret rendu

public, un secret sale. Ces objets domestiques décontextualisés semblaient murmurer un secret, mais je ne savais pas exactement ce dont il s'agissait, et je ne le sais toujours pas. C'est peut-être un sombre secret, une sorte de « fond de ténèbres » lié à la culture de consommation.

Dès que j'ai eu l'idée de proposer des monuments, alors bien entendu j'ai commencé à penser très consciemment à la sphère publique, et à faire référence à tout le langage de création des espaces urbains, de l'histoire, de la mémoire publique, des matériaux honorifiques, du discours public, de la sculpture publique comme points galvanisants de l'action sociale. L'ironie de ces présentations suggérées repose presque entièrement sur le retournement du public et du privé. Par exemple, le fait de voir l'humble aspirateur monté sur un socle de calcaire fin n'est pas sans liens avec celui de voir, renversé dans la rue, un aristocrate de bronze sur son cheval de bronze. Il s'agit d'un « découronnement », d'un renversement de la dignité officielle.

J'ai d'abord trouvé inattendu le rapport que vous faites avec les traditions mythiques religieuses, mais je ne devrais pas être

complètement pris par surprise. Pendant que je travaillais à ces « monuments », je pensais à leur relation à une œuvre antérieure, *Reading the Entrails*, qui fait également partie de l'exposition. Cette œuvre a d'abord été exposée dans le contexte d'une proposition de commissariat basée sur la métaphore des abattoirs. Avec cette pièce, j'ai commencé à penser aux abattoirs et aux temples de la Grèce antique, parce que j'avais lu qu'une des théories de l'ornementation classique suggérait qu'il s'agissait des restes de sacrifices d'animaux qui n'étaient pas jetés, car on les considérait comme sacrés. Ils étaient donc entreposés dans des lieux de sacrifice protégés ; ces lieux protégés sont devenus des temples et les restes sont plus tard devenus des représentations symboliques conventionnelles de parties d'animaux. J'avais relié l'idée de violence à l'idée de sacrifice, puis à la pratique de divination qui accompagnait souvent les sacrifices. La méthode particulière de divination à laquelle je faisais allusion était celle de la lecture de signes prescients dans les entrailles de l'animal sacrifié. Pour le projet des abattoirs, j'ai fini par faire passablement de lectures sur les sacrifices et leur relation aux vestiges sacrificiels ayant survécu dans le christianisme. Il se peut

donc que tout ceci m'ait préoccupé comme une forme de contenu latent, inéluctable. Je pense que ceci pourrait également être relié à mon besoin, lorsque je travaillais à ces œuvres, d'acheter des objets de consommation tout neufs, des objets que j'aimais bien personnellement, que j'aimerais avoir à la maison ou qui sont à la mode en ce moment, ce qui constitue une reconnaissance de ce que désirent les autres consommateurs. Par exemple, dans l'œuvre intitulée *Instant Painting*, je sais que l'aspect professionnel de l'acier inoxydable pour les appareils ménagers représente aujourd'hui le look recherché dans les aménagements contemporains de cuisines. Lorsque je dois détruire quelque chose de désirable, que cette chose soit désirée par moi ou par d'autres, ceci opère une sorte de sacrifice dans notre culture de consommation contemporaine. Cela me dérange lorsque je découpe ces objets, et cela dérange les gens de voir ces objets découpés. Et pourtant, je les propose comme faisant partie d'un dialogue « pour le plus grand bien » de tous. Je n'arrive pas à saisir la totalité de ce « plus grand bien », mais cela pourrait avoir un lien avec des questions sur la culture de consommation. Du coup, je n'essaie pas de comprendre ces questions comme étant des

questions strictement morales. Et j'ajouterais que je cherche aussi à comprendre la relation entre la culture de consommation et la « culture » comme nous avons l'habitude de la comprendre, de l'accepter, et de l'accepter comme étant une bonne chose.

J'ai donné de très longues réponses à vos excellentes questions et, ce faisant, j'ai presque détourné ma propre attention de ma première réaction à vos questions, qui était d'en apprendre davantage sur la relation entre le « monde clos » et l'« univers infini », le thème ancien de la pensée religieuse consistant à « briser le toit de la maison » pour l'ouvrir au cosmos. De plus, j'ai pratiquement honte d'avouer que lorsque vous parlez de la cheminée comme voie d'accès, mon esprit, qui est malheureusement davantage formé par la culture populaire que par mes études, va tout droit au personnage du père Noël, qui entre lui aussi par la cheminée, en Amérique du Nord. Le père Noël est davantage devenu un symbole d'abondance de biens de consommation qu'un symbole religieux. Nous avons tendance à oublier qu'il était aussi un saint, apparemment, mais vous remarquerez qu'une grande part de la religion, au sens le plus large et le plus inclusif, des religions du monde, si vous

voulez, sont basées sur la pénurie et l'abondance. En fait, si je comprends bien, le sacrifice, dans le contexte de la religion, a beaucoup à voir avec le désir d'abondance, la peur de la pénurie et l'apaisement comme solution sacrée.

VICTOR STOICHITA : L'oubli ou la transformation des grandes structures de la pensée religieuse est un des phénomènes de notre époque moderne ou « post-moderne ». Dans ce contexte, la cheminée dont vous mettez justement en avant la désacralisation à laquelle elle est soumise de nos temps était aussi, originairement, l'espace autour duquel s'organisait l'imaginaire symbolique. C'était autour du feu de la cheminée qu'on racontait des histoires, en ouvrant le monde familial vers les horizons imaginaires, tandis qu'aujourd'hui cette place symbolique a été prise par la télévision. Il me semble que ce changement de paradigme fait partie de votre réflexion artistique. Je pense d'un côté à la façon dont vous traitez « la boîte à images » qu'est l'appareil de télévision et, de l'autre côté, un certain travail de déconstruction qui m'a beaucoup impressionné dans votre installation *Reading the Entrails*. Cette installation opère une transformation d'un objet domestique, c'est-à-dire celle du fourneau de

la cuisine qui se métamorphose dans un dispositif magique. Il y a comme une alchimie des objets que vous mettez en marche dans cette installation, qui débouche sur la plus impalpable des réalités, sur l'image évanescence de la fumée. À ce point, vous utilisez l'ombre-fumée comme dernière sublimation d'un monde d'objets qui se filtre à travers un écran qui n'est plus la simple porte d'un fourneau mais le lieu d'une transformation miraculeuse. Je trouve que l'utilisation que vous faites ici de l'ombre portée s'explique d'un côté par l'évident intérêt que vous portez à ce type de projections mais que, dans ce cas spécial, vous investissez l'ombre de caractéristiques particulières.

BERNIE MILLER : C'est vraiment une coïncidence étonnante que vous poursuiviez le fil de notre conversation à propos de la « désacralisation » des traditions du foyer et de son remplacement ultérieur par « la boîte à images », la télévision. Il se trouve que lorsque j'enchaîne avec la pièce suivante de la série des *Collision Monuments*, j'ai essayé de retrouver une information très spécifique sur une substitution littérale du foyer par la télévision. J'avais lu (ou entendu) quelque part qu'un promoteur américain de maisons

de l'après-guerre (j'ai cru par erreur qu'il s'agissait de Levittown) avait remplacé le foyer standard (et attendu) par une télé librement encastree, afin d'économiser de l'argent. Cette image de l'âtre et de la télévision m'intéressait beaucoup. Il existe plusieurs références sur cette association ; un livre entier vient d'être publié sur ce sujet très pointu. J'ai contacté quelqu'un à l'université de Chicago, un spécialiste en géographie sociale qui va bientôt publier un livre sur Levittown, et qui a également constitué des archives en rapport avec Levittown. Il m'a dit que ce n'était pas William Levitt qui a fait cette substitution dans ses plans – bien que Levitt avait fait un lien entre les deux. Dans le « Ranch », le second modèle qu'il a mis sur le marché, Levitt offrait un foyer à deux faces comme caractéristique importante. Un des côtés donnait sur la cuisine – il était équipé pour la cuisson, le gril et le rôtissage à la broche –, l'autre côté donnait sur le salon. Une télé encastree était installée tout contre ce foyer. Voilà un arrangement hautement symbolique évoquant le genre de substitution auquel vous faites référence. Je pense que j'aimerais d'abord approfondir le fait historique probable de la substitution littérale. Si cette recherche n'aboutit à rien, la caractéristique du plan de

Levittown recèle encore quelque chose de prometteur.

Je devrais dire ici que parce que les œuvres de la série *Collision Monuments* sont des propositions, malgré leur ironie, pour des monuments soulignant certains événements, je dois choisir un moment historique très précis pour que les monuments fonctionnent si jamais ils étaient installés. Ils opèrent à peu près comme les monuments plus familiers tels que Stonehenge, du fait que leurs composantes sont liées au mouvement du soleil. Une chose vaut cependant la peine d'être mentionnée à propos de l'image de Levittown, et c'est le lien entre le repas familial, l'âtre et l'âtre électronique. Ces éléments ont pour moi une certaine résonance, à cause des très intéressantes théories du sociologue finlandais Pasi Falk. Falk a proposé que les repas pris en commun et en famille constituent le lieu premier de la culture de consommation.

Le fait que vous vous arrêtiez à la vapeur ou à la fumée qui monte de la casserole dans l'image de l'ombre portée me rappelle généralement les questions en rapport avec la genèse du sens dans les œuvres d'art. À l'heure actuelle, je pense beaucoup à la différence entre l'intention et la réception. Toutefois,

il peut s'agir de questions qui ne sont pertinentes que pour une personne qui produit des œuvres d'art. Nos intentions sont souvent mêlées à des aspects de la production, particulièrement dans ce genre de travail. Les jeux d'ombres ressemblent beaucoup au dessin et à la peinture, mais ils ont recours à la sculpture pour produire certains des mêmes effets. En fin de compte, l'image est bidimensionnelle, mais elle a été produite grâce à un processus d'agencement « sculptural ». Je dis ceci parce qu'on ne sait jamais au départ ce que l'on sera capable de faire, encore moins si l'on pourra contrôler le contenu. La production d'une image dépend beaucoup de la façon dont on utilise les matériaux qui sont à portée de la main. Il est donc très difficile de commencer avec des intentions très précises. Il y a cependant une part de contrôle dans le processus. Par exemple, pour *Reading the Entrails*, la première image qui m'est venue était une scène pastorale et idyllique avec une cabane, une clôture de perches, des montagnes et un lac. Je n'ai pas retenu cette possibilité parce qu'elle semblait suggérer un très mauvais jeu de mots en anglais. De plus, cette image ne semblait pas avoir de rapport avec les sacrifices et la divination. Je ne pouvais pas faire de lien entre ces thèmes et l'image d'une cabane

et d'un lac, etc. Il y a donc un peu de contrôle rudimentaire en ce qui a trait aux intentions. Sur le plan de la réception, c'est toujours intéressant d'entendre les premières impressions que racontent les gens. Au départ il semble y avoir un écart entre l'intention (ou ce qu'il est possible d'extirper du processus) et ces impressions. Or je trouve que plus je réfléchis sur ces réactions, plus je m'aperçois qu'une partie de mon esprit travaillait effectivement avec un contenu qui leur était très lié. Je pense avoir ajouté la fumée ou la vapeur dans l'image d'ombre pour « activer l'image ». Au début, l'image semblait trop statique, une simple casserole posée sur une cuisinière. J'aurais pu laisser l'intention et, de l'autre côté, l'interprétation à ce niveau, mais, chose intéressante, alors que je continuais mes recherches sur les abattoirs et en particulier sur les idées liées aux sacrifices, j'ai découvert chez un auteur des considérations très simples sur les sacrifices. Il expliquait que les anciens croyaient que les dieux vivaient dans les airs ou dans le ciel. Ce raisonnement est en partie dû aux mouvements apparemment sans causes du ciel : le vent qui souffle, le soleil qui se déplace, les étoiles en orbite, etc. La fumée semblait être un lien entre la terre et le ciel. Voilà pourquoi l'on brû-

lait des éléments sacrificiels, pour nourrir les dieux et être hospitaliers envers eux, en leur envoyant de la nourriture par le biais de la fumée. Cette image m'a impressionné par sa simplicité graphique et sa logique. Je ne me rappelle plus si c'est ce qui a confirmé ma décision d'inclure de la fumée ou de la vapeur dans l'image, mais c'était indéniablement présent à mon esprit lorsque je travaillais avec mes matériaux.

J'aime bien votre notion de la « dernière sublimation d'un monde d'objets qui se filtre à travers un écran ». Il s'agit d'une image très intéressante en elle-même, en résonance avec un aspect de l'œuvre auquel je pensais lorsque l'image a pris forme. Voici un appareil ménager, une cuisinière éventrée afin de prédire quelque modalité de l'avenir. Au fil du processus, on a « sacrifié » un objet très utile. Un objet très réel a été démembré dans le but de produire des représentations de sa propre fonction antérieure. Il semble que les gens qui regardent des émissions de cuisine à la télévision n'aiment pas nécessairement cuisiner – et ceci à une époque où le repas du soir, au cours duquel la famille se réunit non seulement pour se nourrir, mais aussi pour communier, est en train de disparaître.

VICTOR STOICHITA : Un des aspects qui m'impressionne le plus dans votre création c'est le fait que vous travaillez, d'un côté, avec des objets, des formes et des volumes qui occupent un espace bien défini et qui *clament* leur corporalité et, de l'autre côté, avec des réalités impalpables telles l'ombre et la fumée. Très souvent l'ombre portée se propose en tant que « l'autre » de l'objet, comme dans *Moth Effect* pour donner seulement un exemple. Ailleurs (comme dans *Reading the Entrails*), ombre et fumée sont envisagées comme sublimation de l'objet. Vos observations à propos des aspects formels et symboliques de la fumée rappellent, à l'historien de l'art que je suis, le symbolisme religieux et figuratif de la nuée. Le nuage est, dans l'Ancien Testament et dans beaucoup d'autres religions, le véhicule du sacré. Celui-ci se manifeste enveloppé d'un brouillard impalpable qui brouille les limites entre visible et invisible. Le nuage est en effet la partie visible du ciel, l'objet même où « voir » et « ne pas voir » se marient. Hubert Damisch a consacré à la place de ce motif dans l'histoire de l'art occidental un livre désormais classique, et moi-même je m'y suis arrêté dans un ouvrage consacré aux rapports entre la peinture et la mystique espagnole classique. Il me semble

que votre démarche est à comprendre comme un défi lancé par un artiste assoiffé de mystère, à une époque marquée par le « désenchantement » du monde.

BERNIE MILLER : Sans même le savoir, c'est peut-être ce sentiment de perte que je commémore. Même si ces « monuments » sont ironiques (et maintenant vous m'amenez à penser que ce revêtement d'ironie est provisoire, prudent et protecteur, au moment où il aborde quelque chose de presque trop sombre), quoi qu'il en soit, les monuments célèbrent quand même une innovation, un moment de création, et témoignent simultanément d'une disparition. À première vue, je pense à la disparition d'une culture lorsqu'elle est absorbée par une autre. Mais en fait, cette perte est peut-être davantage une perte spirituelle, le « désenchantement » dont vous parlez. Si l'on tend vers la complexité, on peut avancer la possibilité des deux interprétations à la fois. Maintenant que j'y pense, de ma position plutôt profane et même moderniste, c'est peut-être que je perçois la culture et l'esprit comme ayant été emmêlés sur le plan historique, et peut-être de façon inextricable ; si tel est le cas, tragiquement la disparition de l'une pourrait signifier la disparition de l'autre.

En relisant votre texte, je suis devenu très conscient de la double signification de la sublimation. Même si je connaissais déjà les deux significations, je n'avais pas vraiment réussi à les concevoir comme étant à ce point interchangeables. Actuellement, bien sûr, le sens dominant nous vient de la psychanalyse, alors que le sens original est celui d'un changement d'état en chimie (si en fait je me souviens correctement de mes rudiments de chimie à l'école secondaire), lorsqu'un solide devient un gaz sans passer par l'état liquide. C'est tout à fait l'image à laquelle je pense. Votre intérêt pour la solidité de ces œuvres, d'une part, alors même que vous pointez leurs relations aux vapeurs, à la fumée et à l'ombre, d'autre part, me ramène à la stupéfiante sensibilité de votre approche.

Je vous remercie beaucoup pour votre regard unique sur ces œuvres. Comme pensée finale, je dois admettre que lorsque je songe à la banalité d'un appareil ménager, le mysticisme est la dernière chose à laquelle j'aurais pensé. C'est un choc merveilleux. Je vois maintenant combien mon travail est organisé pour plusieurs années.

E.M. traduit de l'anglais par Denis Lessard

Dialogue

Victor Stoichita with Bernie Miller

VICTOR STOICHITA: Your work on the idea of 'convergence' immediately raises several issues. You create highly suggestive hybrid forms by making domestic objects and electrical appliances collide: on one hand there's the violence of the impact – which the beholder instantly perceives – and on the other hand there's a paradoxical purity of forms. A second issue concerns the relationship between private and public. Your *Collision Monuments* are 'public, urban fixtures' yet are made from items designed for private use. So interior space penetrates exterior space, and vice versa. This approach generates a troubling dimension – the family sphere is thrust into the social sphere, the 'inner world' (*le monde clos*) is thrust into the 'infinite universe' (*l'univers infini*). If I understand rightly, your approach implies a utopian aspiration as well as a certain desanctification (*désacralisation*). I can't help seeing all this as part of a mythical construct that raises the issue of the collision and interpenetration of spaces within the very architecture of human dwellings. 'Opening a hole in the roof of the house' (*briser le toit de la maison*) is an old theme common to religious lore, according to historians of religion [such as Mircea Eliade]. No house is really

a closed space, because the cosmos traditionally enters it through the chimney and fireplace. There's a fundamental collision between two spaces that mutually penetrate each other in ways that, if I understand rightly, are not all that alien to your own artistic practice. Or am I mistaken about that?

BERNIE MILLER: I experience this paradox of violence, on the one hand and purity of form on the other almost as a textbook case of a gestalt. You know that classic drawing of the rabbit/duck which people experience either as a duck or as a rabbit; apparently it cannot be both at once. I flop back and forth between the two and sometimes I can't make the duck appear, the rabbit dominates. I have to force the duck into existence.

I have a computer modelling program where modelled objects are able to pass through each other. Mostly this is very annoying, because a lot of the time you are aiming for verisimilitude, where objects must rest upon or against each other to look real. With this modelling program it is very difficult to bring objects into simulated contact because, of course, there is no substance there.

An earlier architectural modelling program I started out using could not logically handle the

mathematical idea of two objects passing through each other, so one of the objects would shatter like ice or glass, and you would have to deal with all these little slivers and fragments. When I decided to do the *Collision Monuments* sculptures I bought the new program to model them, troublesome if you are trying to do architecture, but perfect for running objects through each other.

So I had encountered this strange situation of objects passing through each other in the netherworld of cybernetic representations. So these objects would just glide through each other in a ghostly way. This world of rendered representations has acclimatised me to what I acknowledge to be uncanny. Real crystalline objects, pure forms in the real world, shouldn't relate to each other in these ways. I suspect that we are hardwired to feel queasy about objects seeming to pass effortlessly through each other as a diver might cleave the surface of water. Such things are not part of our built-up, everyday experience of the world. I think this might account for the uncanny effect of these compositions. They signal an unearthly relation, in the same way that lighting an object from below makes it seem hellish or otherworldly. I believe that we are

also hardwired to experience light as coming from above or at least from the side, never from below. The sun is always from above, the moon too, and our bodies know this. I am so accustomed to an other-worldly manipulation of computer-modelled objects that I have to try hard to make the perception of the uncanny relation return, like the duck that had been banished by the rabbit.

Believe me I do want to experience these objects as uncanny, and for the uncanny to be sustained, yet I have this additional knowledge that destroys the uncanny experience of these objects. And there is another interest I have which makes the experience of these collided objects as uncanny difficult. When I visit natural history museums the first place I go to is the mineralogy collection. I quite like the way pure forms interact in crystallography, the way one form appears to emerge out of the other, or pass into the other. Running the known risks of crystals being associated with 'new-age' thinking, I must confess still to a keen interest in the formal compositions and Euclidean purity manifest in this corner of natural history. I had been somewhat disappointed to visit the Jardin des Plantes mineral and gem collection, which must surely be one of

the most select in the world, and find not a single specimen of my favourite crystal, iron pyrite. Iron pyrite is probably second to salt in its ordinariness and so may be unfit to be seen in the company of the world's largest naturally occurring gold nugget. The basic form of the iron pyrite crystal is a perfect cube. Most commonly they are seen in composites where one cube seems to emerge or pass into another, merge is probably the proper word. The cubes rarely occur in equal sizes, so these compositions develop in various scales and at angles to each other that are not on the same grid or lattice module. What I find most fascinating is this geometry, especially of cubes or orthogonal solids, almost appears to be artificial, of human manufacture, and yet they occur unmanipulated in nature. Knowing that crystalline, hard, pure geometries can relate to each other like this in nature also takes some of the uncanniness away.

I have to say that I certainly do want to experience this relation as a violent strange meeting, as a collision, for some reason that I haven't quite figured out yet but I'm sure my psychiatrist has and out of politeness doesn't want to tell me.

I should add though that several people have commented on the

apparent violence and the 'clean-ness' of the violence, almost a self-contained denial of its own violent act in these sculptures. It becomes irresistible in such discussion to attach significance to the violence on the one hand yet the closing over, the cleaned up denial on the other. Because these are compositions using new consumer goods, questions arise about a violence that is not evident at 'point of purchase'. What sorts of violence might that be, I don't know, could be violence to the environment, violence of 'off-shore' conditions of production, safety conditions of manufacture, the displacement of one kind of culture with another?

I think of these objects as being plunged into their own cast shadows, in a way destroying their shadows, obliterating their shadows violently and yet in a ghost-like way. Because of the conceptual history of these objects and the relation of that development to the casting of shadows, this had been the violence I was initially aware of and am still trying to understand. It's one of those things that if you knew why you did it you would probably move on, having gotten over it.

The question of public and private, of domestic, private sphere and a public even 'utopian' sphere is one that for me was not articu-

lated in advance in an intellectual way. This developed out of a strange attraction to seeing domestic items no longer wanted appearing on the sidewalks on certain days for sanitation workers to collect and dispose of. At first I attributed this attraction to a kind of low level surrealism, seeing objects surprisingly out of context. Just an odd appearance but somehow so completely mundane, so mundane perhaps, that most people probably wouldn't even notice. I started photographing these things and I now have quite a collection of which I am very proud, but I'm sure it would interest no one but me. Of course the more I dwelt on my attraction the more meaningful, to me, they became. I suppose one could do this with almost anything that one fastened upon. But for me this refuse began to speak of the domestic sphere having spewed one of its organs, or sometimes several of its organs, out into the public sphere, fragmentary beginnings of turning themselves inside out. Stuff that you shouldn't be seeing, maybe don't want to be seeing is there right under your nose. It also seemed a bit wrong, just as a hemorrhaging category is wrong. The category division here, being inside and outside, or as you say the domestic sphere and the pub-

lic sphere. We have this expression in English 'to air one's dirty laundry'. This has the connotation of a secret being made public, a dirty secret. These de-contextualized domestic objects seemed to be whispering a secret but I didn't quite know what it was and I still don't. Maybe it's a dark secret, a kind of 'heart of darkness' related to consumer culture.

As soon as I had this idea to propose monuments then, of course, I began very consciously thinking about the public sphere, referencing the whole language of urban place-making, of history, of public memory, of honorific materials, of public discourse, of public sculpture as galvanic points of social action. The irony in these proposed presentations turns almost completely on the reversal of the public and the private. To see the humble vacuum cleaner for instance mounted on a plinth of fine limestone is not unrelated to seeing a bronze aristocrat on his bronze horse toppled into the street. There is an 'uncrowning' a reversal of officialdom.

I found the connection you make to mythical religious lore unexpected at first but I should not be completely taken by surprise. While I was working on these 'monuments' I kept thinking about their relation to a previ-

ous work, *Reading the Entrails*, which is in the exhibition as well. This work was first exhibited in the context of a curatorial premise based on the metaphor of abattoirs. With this piece I started thinking about slaughterhouses and ancient Greek temples because I had read that one theory of classical ornament was that it had originated as the remains of animal sacrifice that were not thrown out because they were considered sacred. So they were stored in sheltered places of sacrifice, these became temples and the remains later developed into conventionalized, symbolic representations of animal parts. I had connected the idea of violence to the idea of sacrifice, and then to the practice of divination which often accompanied sacrifice. The particular divination method I alluded to was that of reading prescient signs in the entrails of the sacrificed animal. For this abattoirs project I ended up doing quite a bit of reading about sacrifice and its relation to sacrificial vestiges that survived into Christianity. So all this may have been on my mind as a kind of submerged inescapable content. I think this may also be related to my need, when making these works, to purchase brand new consumer items, items that I quite like myself, that I would want in

my home or that are currently fashionable, which is to say a recognition of what other consumers desire. For instance in the work called *Instant Painting* I know that the stainless steel professional look in kitchen appliances is now the sought-after look in contemporary kitchen layouts. When I have to destroy something desirable, whether I desire it or others desire it, this operates as a kind of sacrifice in our contemporary consumer culture. It bothers me when I cut these objects up and it bothers people who see these objects cut up. And yet I am proposing them as part of a dialogue 'for the greater good'. I can't quite grasp the totality of that 'greater good' but it may have something to do with questions of the culture of consumerism. At the same time I am not attempting to understand such questions as purely moral questions. And I might add that I also want to understand the relation between consumer culture and 'culture' as we conventionally understand and accept it, and accept it as a good thing.

I have made some very lengthy answers to your excellent questions and in doing so have almost distracted myself from my first reaction to your questions which was to find out more about the relation between *le monde clos* and

l'univers infini the ancient theme in religious thought to *briser le toit de la maison*, opening it out to the cosmos. I am almost ashamed to admit that when you speak about the chimney as the route of entry, my mind, trained more by pop culture, unfortunately, than by my formal education goes immediately to the figure of Santa Claus who in North America also enters via the chimney. Santa Claus has become more of a symbol of consumer abundance than a religious symbol. We tend to forget that apparently he was also a saint, but then again so much of religion, in the broadest and most inclusive sense, religions of the world, if you will, have foundational ideas of scarcity and abundance. In fact, as I understand it sacrifice in religion has a great deal to do with the wish for abundance, the fear of scarcity and appeasement as the sacred solution.

VICTOR STOICHITA:

Forgetting or transforming the main constructs of religious lore is a typical phenomenon of our modern – or 'post-modern' – age. In this context, the chimney whose modern desanctification you rightly mention, was originally the space around which the symbolic collective imagination was forged: it was around the fireplace

where tales were told, where the world of the family opened onto imaginative horizons. Nowadays, though, this symbolic spot is occupied by the television. I feel as though this change of paradigm is part of your artistic project – I'm thinking, on one hand, of the way you handle the TV set or 'picture box' [*boîte à images*], and on the other hand a certain process of deconstruction at work in your installation *Reading the Entrails*, which greatly impressed me. That installation produced a transformation of a domestic object, namely a kitchen oven, into a magical apparatus. The piece generated a kind of alchemy of objects, leading to the most impalpable of realities, to the evanescent image of smoke or vapour. At this point, you use smoke/shadow as the final sublimation of the world of objects being filtered through a screen that is no longer the door of an oven but the site of a miraculous transformation. I find that your use here of shadows is explained by your obvious interest in this type of projection, but that in this particular instance you also invest this shadow with special characteristics.

BERNIE MILLER: It is quite an amazing coincidence that you continue our thread of conversation

about the *désacralisation* of the traditions of the fireplace and its subsequent replacement by *la boîte à images*, the television. It turns out that as I continue with the next piece in the *Collision Monuments* series I have been trying to track down a very specific bit of information on a literal substitution of the fireplace with the television. I had read somewhere (or heard somewhere) that a postwar American developer of tract housing (I erroneously thought it had been Levittown) had substituted the standard (and expected) fireplace feature with a free built-in TV in order to save money. I was very interested in this image of the hearth and the television. There are many references to the connection as well as an entire book on this very specific area that has recently been published. I contacted a person at the University of Chicago, a social geography scholar who is about to publish a book on Levittown and who also has been building an archive related to Levittown. He told me that it was not William Levitt who had made this substitution in his designs although Levitt had made a design connection between the two. In 'the Ranch', the second model he had made available, Levitt provided a double sided fireplace as a prominent feature. One side

opened out into the kitchen and was equipped for cooking, grilling and spit-roasting, the other side opened into the living room. Right beside this hearth a built-in TV was installed. This is a highly symbolic arrangement and evokes the kind of substitution you refer to. I think I would like to pursue the possibly historic fact of the literal substitution first. If this search remains fruitless, the Levittown design feature still holds some promise.

I should say here that because the *Collision Monuments* series are proposals, however ironic, for monuments that mark certain events, I do need to choose a very specific historic moment for the monuments to work should they ever need to be installed. They function much like more familiar monuments such as Stonehenge, in that their components have a relation to the movement of the sun. There is one thing about the Levittown image, however, that bears mentioning and that is this connection between the family meal, the hearth, and the electronic hearth. These elements have a certain resonance for me because of the very compelling theories of Finnish sociologist Pasi Falk. Falk has made a case for communal and family meal-taking as the primal scene of consumer culture.

The fact that you focus on the steam or smoke rising from the saucepan in the cast shadow image reminds me generally of issues related to the genesis of meaning in artworks. These days I think quite a bit about the difference between intention and reception. However these may only be issues for someone producing artworks. One often has intentions entangled with aspects of production particularly with this kind of work. This shadow-making thing is a lot like drawing or painting yet using sculpture to achieve some of the same effects. In the end the image is two-dimensional but it has been achieved with a process of 'sculptural' arrangement. I say this because one never knows initially what one will be capable of making. Achieving an image is very dependent on how one can use the materials that are at hand. So it is very difficult to start with highly determined intentions. However there is some control in the editing. For example with the *Reading the Entrails* work originally a pastoral, idyllic scene with a cabin, a rail fence, mountains and a lake were first to emerge. I passed over this possibility because it seemed to call up a very bad (English language) pun. Also the particular image did not seem to relate to sacrifice and divination. I couldn't

make any connection to those themes with an image of a cabin and a lake etc. So there is a bit of crude control in terms of intention. On the reception side it is always very compelling to hear initial impressions that people relate. At first there seems to be some distance between the intention (or what one is able to wrangle out of the process) and these impressions. But I find that the more I reflect upon such responses, the more I realize that some part of my mind was indeed working with quite related content. I thought I had added the smoke or steam in the shadow image to 'activate the image'. The image had at first seemed too static, just a pot sitting on top of a stove. I could have left the intention and, on the other side the interpretation, at just that, but interestingly, as I continued to research abattoirs, and especially ideas about sacrifice, I discovered a very simple understanding about sacrifice was sketched out by one writer. He explained that the ancients believed the gods lived in the air or the sky. This reasoning was partly due to the sky having motions without apparent cause – wind blowing, sun moving, stars circling etc. Smoke seemed to be a connection between earth and sky. It would start on earth and travel to the sky. This is why sac-

rificial items were burned, to feed and be hospitable toward the gods by sending food to them through smoke. This image impressed me in its graphic simplicity and its logic. I don't recall this confirming my decision to put smoke or steam into the image but it was definitely on my mind when I was working with my materials.

I quite like your notion of 'the final sublimation of the world of objects being filtered through the screen'. This is itself a very compelling image and has resonance with an aspect of the piece that I was thinking about as the image emerged. Here we have a household object, a kitchen stove torn apart to divine some future modality. In the process a very useful object has been 'sacrificed'. A very real object has been dismembered to produce representations of its own former function. Apparently people who watch cooking shows on television don't necessarily like to cook – and this at a time when the evening meal, at which the family gathers not only for sustenance but for communion, is fading away.

VICTOR STOICHITA: One of the aspects of your art that most impresses me is the fact that you work, on one hand, with objects, forms, and volumes that occupy a

well-defined space and that assert their physicality, and on the other hand you work with impalpable reality such as shadows and smoke or vapour. Very often a shadow appears to be an object's 'Other', as in *Moth Effect*, to take just one example. Elsewhere (as in *Reading the Entrails*), shadow AND vapour are envisaged as the sublimation of the object. Your comments on the formal and symbolic aspects of vapour remind me, as an art historian, of the figurative and religious symbolism of clouds. In the Old Testament, and in many other religions, a cloud is a vehicle of the sacred. The sacred appears in an intangible mist that blurs the borders between visible and invisible. A cloud, in fact, becomes the visible part of the heavens, the very object in which 'see' and 'not see' come together. Hubert Damisch wrote a now-classic book on the role of this motif in the history of Western Art, and I myself dwelled on it in a book on the relationship between painting and classical Spanish mysticism. I feel that your approach could be understood as a challenge issued by an artist hungry for mystery at time when the world is full of 'disenchantment' [*désenchantement*].

BERNIE MILLER: Perhaps, without even knowing it, this is the sense of loss that I am memorializing. Even though these 'monuments' are ironic (and now you make me think that this robe of irony is one that is tentative, cautious and self-protecting as it approaches something almost overly somber), nevertheless the monuments still do both celebrate an innovation, a creative moment, and at the same time opine a disappearance. At first glance I am thinking of the disappearance of one culture as it is subsumed by another. But in fact this loss may be more a spiritual loss, the *désenchantement* that you mention. If one were inclined toward complexity, one may venture the possibility that it could be both interpretations at once. Perhaps, now that I think of it, from my somewhat secular, even modernist vantage point, I can see that culture and spirit have been historically entwined, and perhaps inextricably so and tragically the disappearance of one may mean the disappearance of the other.

When I was reading your text I became quite aware of the double meaning of sublimation. Even though I had been aware of both meanings I had not quite been able to think of them as so interchangeable. Now of course the dominant

meaning comes to us through psychoanalysis, while the original meaning is of a change-of-state in chemistry (if in fact I am remembering my high school chemistry correctly) where solid becomes gas without going through the liquid state. It is quite the image. Your interest in the solidity of these works on the one hand and yet their concern with vapours, smoke and shadow on the other hand drives home the stunning sensitivity of your language.

Thanks very much for your very unique insight into these works. When I think of the mundanity of a domestic appliance the last thing I would have thought of was mysticism. It is a wonderful shock. I see that I have my work laid out for me for quite some time.

*V.S. translated from the French
by Deke Dusinberre*