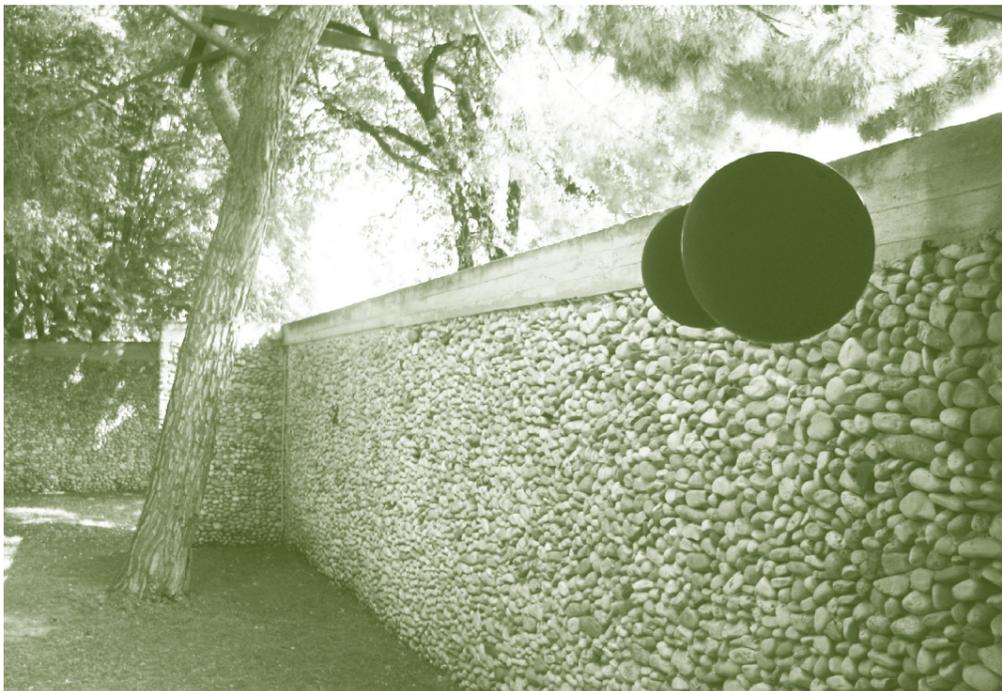


SHAKING HORIZON

ROMAN ONDÁK

ENTRETIEN ENTRE ROMAN ONDÁK ET ÉRIC MANGION

GRATUIT



Breath on Both Sides, 2009 (détail de l'installation à la Villa Arson, Nice)
Courtesy gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne et Johnen gallery, Berlin

Avant de parler de votre travail en tant que tel, je voudrais préciser une chose. Nous réalisons habituellement un document d'accompagnement de l'exposition qui regroupe des notices écrites par les artistes ou les commissaires. Vous avez préféré réaliser cet entretien plutôt que ce document. Il semble que vous n'aimez pas quand les visiteurs passent plus de temps à lire des textes sur les œuvres qu'à les observer.

C'est exact ! En fait, je considère que chaque œuvre doit contenir un message dans sa forme même. Ce qui m'intéresse c'est de jouer avec la manière dont on peut capter directement la perception du public. Si je lis un texte dans une exposition, ce geste devient une œuvre d'art en soi, à l'image d'une performance que je pourrais produire. Du coup, la forme de l'entretien me paraît préférable, car cela ne souffre d'aucune ambiguïté sur son statut.

L'exposition débute avec deux œuvres qui portent le regard vers l'extérieur du centre d'art. Ces deux pièces, *Breath on Both Sides* (2009) et *Room Extension* (2000) traversent chacune une baie vitrée, comme si vous souhaitiez que notre attention soit détournée.

Ces œuvres ont le potentiel de faire en sorte que les visiteurs se questionnent et aient conscience de se trouver dans une exposition. Diriger leur regard vers l'extérieur, par la fenêtre, attirer l'attention sur un objet devant lequel on vient de passer, dans le jardin ou à



Pocket Money of My Son, 2007
(pièces, étagère faite avec un morceau de table, 30 x 21,5 x 2,5 cm)
Courtesy gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne et Johnen gallery, Berlin

l'extérieur du centre d'art de manière générale, permet de diffuser à l'intérieur de l'exposition l'expérience que l'on peut vivre à l'extérieur. On considère que tout ce qui se trouve en dehors du « white cube », c'est la réalité. Mais lorsque l'on se trouve « dans » l'exposition, et qu'on voit des objets, on a tendance à penser que ce qui est de l'art, ou se rapporte à l'art, est une représentation de cette réalité. L'œuvre *Breath on Both Sides* (2009) met au jour ce paradoxe. A l'extérieur, le ballon ressemble à un ballon, mais dans l'exposition on le voit comme une œuvre d'art qui ressemble à la réalité. En fait, il n'y a que l'air à l'intérieur du ballon qui répond à cette ambivalence d'œuvre d'art et d'objet réel à la fois.

Quand on parcourt l'accrochage de l'exposition, on est frappé par sa précision et sa rigueur. Chaque pièce semble parfaitement à sa place. Et pourtant, vos œuvres évoquent très souvent une forme d'indétermination entre deux états.

Il est courant que mes œuvres échappent au regard, ou du moins qu'elles soient mal interprétées. Soit parce que certaines d'entre elles sont à la limite d'être appréhendées en tant qu'œuvres d'art, soit parce que leur potentiel principal, ou leur substance, se trouve au-delà de leur forme. J'extrais des objets, des images ou des situations de leur contexte d'origine, et je les replace dans un espace différent. Ce déplacement est au centre de ma pratique. Donc la tension que l'on perçoit dans les œuvres elles-mêmes, et dans la manière dont elles sont exposées, est un paradoxe voulu, puisque souvent on ne s'attend pas à ce qu'elles nous apparaissent de cette manière là.

Pour vous donner un exemple très simple, j'ai réalisé une œuvre qui s'intitule *Pocket Money of My Son* (2007). Il s'agit d'un morceau de bois découpé dans le plateau d'une table, sur lequel quelques pièces de monnaie sont posées. Le tout est installé au mur comme une étagère. Ce que vous voyez, c'est tout simplement de la monnaie posée sur un morceau de table. Cette monnaie appartenait à mon fils, ou aurait pu lui appartenir s'il l'avait prise sur la table. Mais telle que cette pièce est exposée, cette situation arrachée à la réalité devient ambiguë, justement parce que la présentation en est très

simple, très minimale. Une fois de plus, on se sait pas où se situe la frontière entre la réalité et l'œuvre d'art.

La majorité de vos expositions met en scène des jeux de déplacements ou de détournements phénoménologiques. L'exposition à la Villa Arson ne déroge pas à la règle. Mais en étudiant les photographies de vos anciennes expositions, j'ai l'impression que ce jeu se mettait jusqu'à présent en place dans des espaces beaucoup plus compacts ou unifiés. Du coup, comment avez-vous affronté la contrainte du labyrinthe du centre d'art avec son risque de répétition du geste ?

C'est en effet pour moi un nouveau challenge de faire une exposition dans ce genre d'espace. C'est pour cette raison que cette exposition est différente de toutes mes précédentes. Ici, il n'y a aucune salle que l'on peut considérer comme étant le centre de l'exposition, ce qui est inhabituel pour moi. C'est donc un des espaces les plus complexes où j'ai jamais eu à travailler, dans le bon sens du terme ! En effet, il n'est pas facile de maintenir l'attention du visiteur au même niveau pendant toute la durée du parcours. Alors, au lieu de montrer six ou sept œuvres assez grandes comme j'en ai souvent l'habitude, j'ai décidé d'en sélectionner une cinquantaine plus petites, et de créer une sorte de chaîne, de manière à ce que chaque œuvre, que ce soit une photo, un dessin, une installation ou un film, soit comme un petit satellite dans l'espace, et qu'on ne puisse y penser sans penser également à la pièce voisine.

Votre pièce réunissant une centaine de photographies de parachutes, *Fail to Fall* (2010) revêt un caractère particulier dans le contexte de l'exposition. Vous l'avez notamment choisie pour illustrer le carton d'invitation. Et pourtant, elle semble toucher à quelque chose que vous semblez éviter depuis toujours, à savoir la dimension spectaculaire du geste. J'ai l'impression que c'est quelque chose de très nouveau, et donc de surprenant.

J'ai eu cette idée de pièce sans avoir vu aucune des photos. J'ai commencé à les « collectionner » par la suite en allant les chercher sur internet. Comme tout le monde je connaissais l'image du parachute pris dans un arbre,

vue dans des dessins animés, des films, avec son côté souvent dramatique. Mais ce qui m'intéresse dans ce travail, c'est l'idée récurrente de gens qui ratent leur cible. De bien des façons cette œuvre éclaire les autres œuvres de l'exposition.

Toutefois, je ne suis pas d'accord sur le fait que cette pièce touche au spectaculaire, parce que d'une certaine manière, l'action est cachée à notre regard. C'est spectaculaire quand on voit le parachutiste tomber et qu'on se demande ce qu'il lui est arrivé. Mais ici c'est le déplacement de l'objet qui m'intéresse, ce parachute qui se retrouve là où il ne devrait pas l'être. On retrouve cette préoccupation dans d'autres de mes œuvres, par exemple quand j'ai emprunté huit voitures Skoda avec mes amis à Bratislava, et qu'on les a conduites jusqu'à Vienne et laissées pendant deux mois garées derrière le bâtiment de la Sécession à Vienne, *SK Parking* (2001).



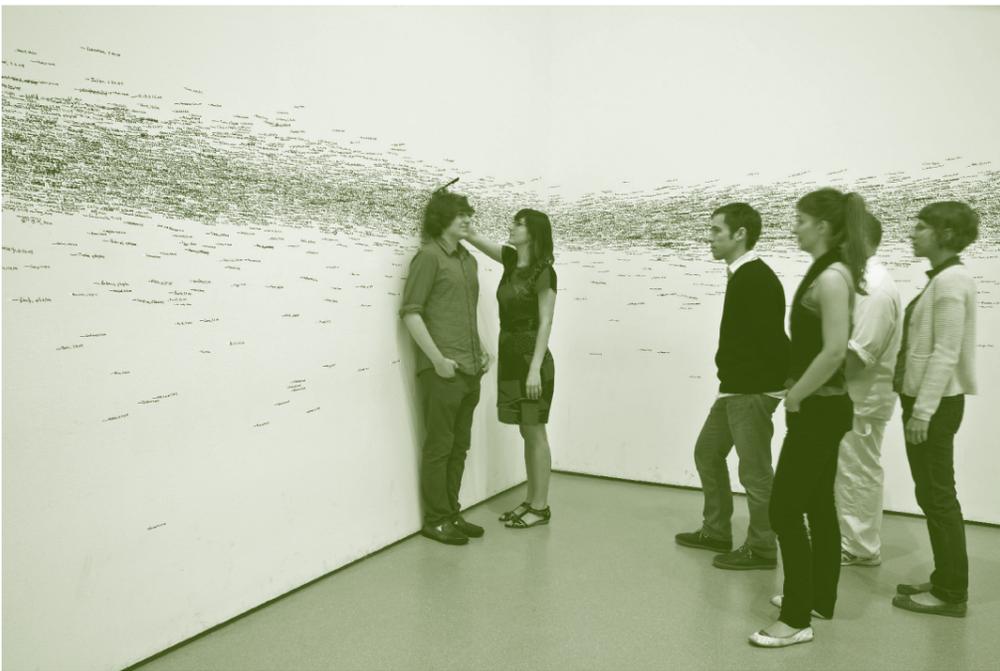
Lucky Day, 2006
(film 16mm, couleur, muet, 4 min.)
Courtesy gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne et Johnen gallery, Berlin

Vous venez d'évoquer cette idée de rater sa cible. On pourrait l'appliquer à la vie en général, et pas seulement aux objets. J'ai le sentiment que nombre de pièces, comme *Lucky Day* (2006) par exemple, sont construites comme des fables. Certains critiques ou commentateurs, au-delà de l'aspect très formel de votre travail, parlent d'une dimension existentielle, voire même humaniste.

Chacune de mes œuvres illustre ma vie d'une manière ou d'une autre. Depuis le début des années 90, et au fil des ans depuis la chute



Fluid Border, 2009, (tuyau transparent, pompe à eau, aquarium, eau)
Photo : Marc Domage - Courtesy gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne et Johnen gallery, Berlin



Measuring the Universe, 2007, (performance au MOMA, New York, 2009)
Photo: Courtesy du MoMA, New York



His Affair with Time, 2003 (diptyque, deux photographies couleurs, 61,2 x 40,8 cm chaque)

du communisme, j'ai essayé de comprendre ma propre position, mon rôle individuel dans la société. Mais je n'ai jamais souhaité documenter ces sentiments, ces principes de manière littérale. Ce qui m'intéresse, c'est de les transformer en objets ou en situations dotées de qualités plus abstraites, compréhensibles et perceptibles dans divers contextes culturels. Donc, concernant votre question sur les fables, ces dernières s'appuient toujours sur des travaux qui font référence à ma famille, à ma communauté d'artistes ou à mes amis. Mon inspiration vient essentiellement de mon expérience « locale ».

Il y a deux pièces qui illustrent à mes yeux ce que vous venez de dire. Tout d'abord *His Affair With Time*, (2003) qui consiste en la mesure de votre fils inscrite sur le chambranle d'une porte dans votre appartement. Puis cette pièce évolue quatre ans plus tard dans un espace immense avec la mesure de chaque visiteur qui pénètre dans la salle, *Measuring the Universe* (2007).

Je n'ai pas mesuré mon fils avec l'intention d'en faire une œuvre d'art. Je l'ai mesuré régulièrement pendant deux ans, comme n'importe quel parent. Puis je me suis rendu compte que cet acte matérialisait la première rencontre conceptuelle d'un enfant avec la notion de temps. Évidemment, les enfants ne perçoivent pas les choses de cette manière. Nous seuls le voyons au travers de notre expérience d'adulte. Alors j'ai décidé de prendre deux photos de ce chambranle avec les marques, en gardant l'appareil photo au même endroit, la deuxième photo étant prise quelques minutes après la

première. Ces deux photos sont identiques. On ne voit aucune différence, sauf que l'une des photos est un peu plus sombre que l'autre parce que la lumière a changé entre les deux prises de vue. Je les montre en diptyque. Si on les regarde attentivement, on a l'impression qu'il y a un laps de temps beaucoup plus grand entre les deux images. On suppose qu'il doit y avoir une autre marque quelque part sur une des photos, qui révélerait un écart de trois ou quatre mois entre les deux prises de vue. Mais en fait il n'y en a pas. Quatre ans plus tard, j'ai eu cette idée d'étendre l'œuvre à une performance, en la proposant à des adultes, en leur demandant s'ils voulaient bien qu'on les mesure, créant de la sorte un événement public à partir d'un geste qui relève d'habitude de l'intime. Cela peut également rappeler à chaque adulte sa propre expérience de l'enfance. Et en même temps, cette œuvre à elle seule, dans sa simplicité, définit l'exposition, avec très peu de moyens.

Je voudrais revenir au tout début de la discussion. Vous avez dit qu'il était important pour vous que le visiteur ait pleinement conscience d'être dans une exposition. Vous dites cela, mais en même temps dans cette exposition, notre regard est tout le temps perturbé par une multiplicité de choses, non seulement à l'extérieur du centre d'art comme nous en avons déjà parlé, mais aussi à l'intérieur avec un accrochage riche et diversifié.

Pour ce qui est de la prise de conscience du visiteur, ce qui m'intéresse quand il regarde à l'extérieur, c'est qu'il devienne un véritable observateur. Je souhaite qu'il puisse parachever réellement l'œuvre en acceptant de se laisser entraîner dans ce jeu. C'est pour cette raison que j'essaie de maintenir une certaine ambiguïté dans ma pratique, de manière à ce que l'on ne puisse pas se contenter d'une unique interprétation. Pour beaucoup de mes œuvres n'importe quelle analyse est susceptible d'apporter un élément de compréhension, ou à l'inverse d'invalider une autre interprétation. Il y a même certaines de mes œuvres qui n'ont carrément pas été vues, même lorsqu'elles faisaient partie de l'environnement, comme par exemple mon installation *Loop* (2009) conçue pour le pavillon Tchèque et Slovaque à dernière la Biennale de Venise. Certaines personnes sont passées à travers le pavillon sans savoir qu'ils

traversaient une œuvre d'art.

La même chose s'est produite lors de ma dernière installation, *Zone* (2010) à Berlin, où j'ai construit un immense vestiaire pour 1600 personnes. Les gens étaient debout devant le vestiaire. Ils donnaient leurs sacs et leurs vestes. Ils regardaient l'objet qui leur faisait face sans savoir que c'était uniquement une œuvre. Ils ne le voyaient pas parce qu'a priori tout semblait normal. Le vestiaire semblait fonctionner. Mais en même temps, l'emplacement et l'échelle auxquels ils étaient confrontés étaient complètement absurdes.

Est-ce que le fait que le public ne perçoive pas le vestiaire ou le pavillon Slovaque comme une œuvre d'art est un échec pour vous ?

Non, ce n'est pas un échec, c'est juste un jeu. C'est comme cela que j'aime travailler. J'essaie de voir jusqu'où on peut aller avec un objet d'art. Je joue de cette invisibilité.

Vos propos me font penser à une pièce de Michael Asher de 1974 présentée à la galerie Claire Copley (Los Angeles). Il a tout simplement supprimé la cloison qui séparait la salle d'exposition des bureaux administratifs de la galerie. Du coup, la seule chose à voir était des gens en train de travailler.

Je connais cette œuvre, elle est merveilleuse.

En travaillant sur votre œuvre depuis plusieurs mois, je pense beaucoup à cette phrase de Bergson : « la forme est un simple prélèvement dans un flux ». Je trouve cette citation en adéquation totale avec votre travail.

À mes yeux, c'est un compliment !

ROMAN ONDÁK

est né en 1966 à Zilina. Il vit et travaille à Bratislava en Slovaquie.

Il est représenté par gb agency à Paris, Martin Janda Gallery à Vienne et Johnen Gallery à Berlin.

ÉRIC MANGION

est directeur du Centre national d'art contemporain - Villa Arson Nice est curateur de *Shaking Horizon*.



Loop, 2009 (vue de l'installation du pavillon Tchèque et Slovaque, 53ème Biennale de Venise, 2009)
Courtesy de l'artiste

ÉQUIPE DU CENTRE D'ART

Éric Mangion (Directeur)
Patrick Aubouin (Régisseur)
Alexia Nicolaidis (Chargée du suivi des expositions)
Michel Maunier (Chargé de communication)
Christelle Alin (Responsable du service des publics)
Céline Chazalviel (Chargée des publics et du suivi des éditions)
Cédric Moris Kelly (Chargé d'études documentaires)
Jean Brasille (Photographe)
Cécile Torun (Stagiaire)

ÉQUIPE DE MONTAGE

Juliette Dumas, Raphaël Emine, Baptiste Masson, Mathieu Schmitt and Floriane Spinetta.

ÉQUIPE DE MÉDIATION

Brice Courtes, Esmeralda Da Costa, Mathilde Fernandez, Julie Foti, Maxime Leclair, Salomé Laloux-Bard, Pamela Lamour, Michaël Lanouilh, Simon Nicolas, Floriane Spinetta, Cécile Torun and Rémi Vacherot.

Impression : Espace Graphic, Carros

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Exposition ouverte du 2 juillet au 17 octobre 2010, tous les jours de 14h à 18h (14h-19h en juillet et août). Fermeture le mardi. Entrée libre.

Accès

Tramway ligne 1 - arrêt Le Ray
Bus n° 4 et 7 - arrêt Deux Avenues
Depuis la Promenade des anglais, suivre Bd Gambetta puis Bd de Cessole
Depuis l'autoroute A8 sortie Nice Nord

Contact presse

04 92 07 73 91
Michel Maunier
communication@villa-arson.org

Contact service des publics

04 92 07 73 84
Christelle Alin
alin@villa-arson.org
Céline Chazalviel
chazalviel@villa-arson.org

villa arson nice

école nationale supérieure d'art
centre national d'art contemporain
médiathèque d'art contemporain
résidences d'artistes

20 avenue stephen liégeard
F-06105 nice cedex 2
tél. +33 (0)4 92 07 73 73
cnac@villa-arson.org
www.villa-arson.org



Zone, 2010 (installation, 6ème Biennale de Berlin)
Photo: Courtesy de la Biennale de Berlin

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice. La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX(S) - www.botoxs.fr et de dca association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com.

