

artpress

CENTRE GEORGES-POMPIDOU : ALAIN SEBAN INTERVIEW RON ARAD
NEW YORK NOUVELLES ARCHITECTURES ANTONY GORMLEY
MICHEL HOUELLEBECQ / BERNARD-HENRI LÉVY L'ENTRETIEN, SUITE



351

BILINGUAL (FRENCH / ENGLISH)
DÉCEMBRE 2008

FRANCE Métropolitaine 6,40 €

DOM 7,60 € - TOM 1060 XPF
BEL, LUX, ESP 7,60 €
CAN 10,45 \$CA - CH 13 FS
UK 5,20 £ - MAROC 69 MAD
GR 8,60 € - PORT. CONT. 7,40 €

ART PRESS N351 - 0811 15
EUR6,40



Ron Arad

artiste designer

Deyan Sudjic

artpress.com

Pour Ron Arad, designer et architecte britannique qui se définit comme un artiste «No discipline» (titre de son exposition à Beaubourg), les classifications sont obsolètes : art, architecture, design se fondent dans une même catégorie formelle, celle de la création. L'exposition au Centre Pompidou (20 novembre 2008 - 16 mars 2009) présente les différentes faces de son œuvre : pièces uniques, prototypes, objets de production industrielle, projets d'architecture... Cette première grande exposition personnelle en France sera ensuite présentée au MoMA, New York (été 2009), puis au Stedelijk Museum d'Amsterdam (2010).



Scénographie de l'exposition au Centre Pompidou. Image de synthèse. *The Pompidou Center show*. (Toutes les photos, © Ron Arad. En haut : Ron Arad (Ph. L. Dunstan))

The Designer as Artist, as...

Claiming that formal distinctions between art, architecture and design are obsolete, influential British designer and architect Ron Arad defines himself as a "no discipline" artist. That, at least, is the title of his current Pompidou Center show (ending March 16, 2009), which presents a broad selection of his one-offs, mass-produced objects and architectural projects. This is Arad's first big solo exhibition in France, and it will tour to MoMA in New York in summer 2009 and go on to the Stedelijk Museum in Amsterdam in 2010.

■ It is 21 years since Ron Arad made his first appearance at the Pompidou Center. The Centre de Création Industrielle was celebrating the tenth anniversary of its opening with an exhibition on design, titled *Nouvelle Tendances*. Arad was allotted 50 square meters and invited to make an installation alongside Philippe Starck, Hans Hollein, and Alessandro Mendini. He chose to show a metal compactor, manufactured especially for the purpose by a firm specializing in the needs of the waste disposal business. Hardly camouflaged by the message "Sticks and stones may break my bones," rendered in foot-high metal letters tacked on to its extremities, the machine certainly made its presence felt. When switched on, it made a fearsome noise. With its mechanical jaws equipped with crocodile teeth, it was capable of reducing mountains of junk into neat cubes of mesh-bound crushed metal within moments.

Arad's plan was to invite visitors to donate unwanted chairs to the museum, in exchange for the kudos of a lender's certificate. Their contribution would be fed through *Sticks and Stones*, and the results used as building blocks to create a wall across the gallery. Part César Baldaccini, part provocation, part a suggestion that there were already too many chairs in the world, and an early demonstration of his weakness for punning titles, in this work Arad was already playing the art game with considerable sophistication, even when invited to act as a designer. There were rumors about the unauthorized feeding of chairs from the Pompidou's offices into the machine, and a disagreement about attempts by the exhibition sponsor, Louis Vuitton, to use the machine to destroy counterfeit bags.

Now Arad is back in Paris, with a solo exhibition that will move from Paris to the Museum of Modern Art in New York, and then to Stedelijk in Amsterdam. Since that first show, Arad has oscillated between art, architecture and design. Now represented by a mainstream art dealer, he shows at Frieze but also works with Alessi and Kartell, Moroso, and many other industrial manufacturers, to make mass-produced objects

that demonstrate all the qualities of successful industrial design. Then there is the new design museum at Holon in Israel, his most significant piece of architecture to date.

Kassel, 1987, Documenta 8

There has been no shortage of turning points in Arad's career. There is the day that he decided to come to London after finishing at art school in Israel. Then there is the day he decided not to go back after his lunch break to the small architecture office in Hampstead where he worked on graduating from the Architectural Association. "I couldn't see any point in going on there, so I went home." As he tells it, on the way, the idea of making a chair came into his mind. "I was passing a scrap yard and I saw this very solid very reliable British car, the Rover 2000 from the 1960s. I picked up a couple of leather seats that became the first Rover. They were red, and at the time, I didn't know how rare they were." Then there was the day in 1987 in Kassel, the small aristocratic town in what was still West Germany. As an experiment, the organizers of that year's Documenta had decided to ask a range of designers to show work alongside the art. Arad was one of them—along with Alessandro Mendini, Jasper Morrison, and a range of the Berlin-based Germans who at that time were providing an anxious alternative to the more flamboyant work coming from Milan. Predictably there was trouble from artists uncomfortable at the conjunction. Mendini in particular had brought in a Mercedes and painted it with his trademark doodles. The artist down the hall who had mounted a shiny new Mercedes on a slowly rotating plinth was unimpressed to have, as he saw it, his work diminished by the association with a piece of design, tainted by a lingering hint of utility. This confrontation prefigured Arad's later experiences at Frieze art fair where the condition of entry was to be represented not by Ernest Mourmans, the gallerist on whom he has relied for support, but to appear instead on the Jablonka booth, a name with enough art world clout to overcome any lingering quibbles about who constitutes an artist in Frieze's eyes, and who does not.

Art or design?

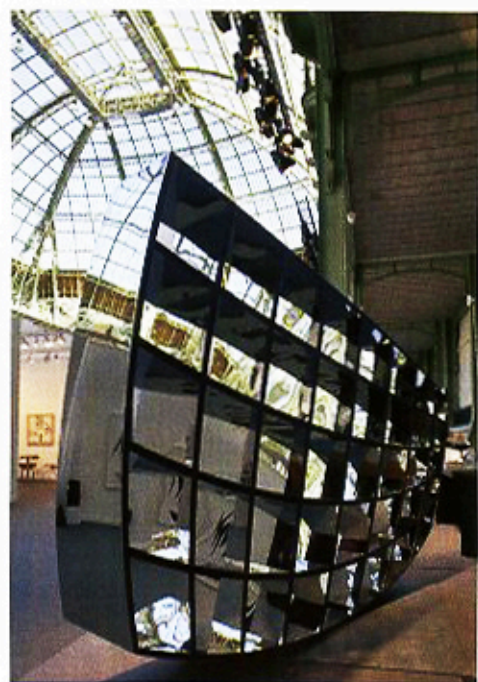
Rehearsing the over-familiar arguments about the division between art and design makes Arad impatient. "There was a time when photography was not allowed into the art world. Then it was video was not allowed. It's a self-fulfilling prophecy. Design art comes in a reaction to being refused by the other world of art. If the art world had no problem with things that may have some connection with furniture then we wouldn't need this world of design art. Perhaps we still don't need it. The market has showed that there is a different thing happening. There is a market for these objects, whatever we call them."

For Arad definitions are less important than contexts. "It's maybe not a question of what do we call it, but where do we show. I feel less of a problem to show in the Downtown gallery, with its tradition of selling Prouvé. I have an affinity with that world, though of course we don't know what he and the others would do now."

In retrospect perhaps this was the point in Arad's life in which he was confronted with the sharpest of choices. It was a decision that eventually led him into industrial mass production, working with furniture makers such as Kartell who extruded plastic by the kilometer to make his ingenious and functional shelving, making rotationally molded plastic armchairs with Moroso, and vacuum-formed café chairs for Vitra, to say nothing of a wide range of watches, wine racks and wine coolers. This was the traditional role of the designer, following on the path that has its origins at the start of the nineteenth century, when mass production overtook the decorative arts, and industrial design filled the gap left by the craftsman.

It was a trajectory that reflected only a part of Arad's interests. The others were clearly signaled by the work he showed in Kassel that year, *Full House*. Made from a thick piece of flat sheet aluminum, and raw to the point of brutality, it was scored with jagged cuts, gouged and wired up with cables, makeshift hinges and winches that could be pulled tight to convert the flat carpet into the semblance of a sofa. You could, just about, sit on it, and then winch it back down to floor level, completing the performance by folding back the winch handle itself flush with the metal sheet.

On the day of the opening, Rolf Fehlbaum came to see Arad and asked the price. He was the owner of a solid, dependable manufacturer of office furniture, with a passion for



«Restless», 2007. Bibliothèque. Acier poli 215 x 211 x 47 cm. (Ph. M. Clément). Polished steel bookcase

■ Ron Arad (Tel Aviv, 1951) a fait sa première apparition au Centre Pompidou il y a vingt et un ans. Le Centre de création industrielle y célébrait son 10^e anniversaire avec une exposition de design intitulée *Nouvelles tendances. Les avant-gardes de la fin du 20^e siècle*. Arad s'était vu attribuer 50 m² pour réaliser une installation aux côtés, notamment, de Philippe Starck, Hans Hollein, Alessandro Mendini. Il avait choisi de présenter une broyeuse, fabriquée pour l'exposition par une entreprise spécialisée dans le traitement des rebuts. Muni, aux deux extrémités, de l'inscription en grosses lettres *Sticks and stones may break my bones* (une chansonnette enfantine), l'énorme engin en métal ne passait pas inaperçu ; mis en marche, il produisait un bruit effrayant. Ses mâchoires mécaniques aux dents gigantesques pouvaient, en un instant, compresser sous forme de cubes des montagnes de vieilleries. Arad a souhaité que les visiteurs donnent leurs vieilles chaises au musée. En échange d'un certificat de don, leur apport aurait alimenté sa machine qui aurait recraché des cubes avec lesquels un mur aurait été élevé dans la salle d'exposition. En partie en hommage à César, en partie par provocation, en partie pour suggérer qu'il y avait déjà trop de chaises dans le monde, et avec une prédilection pour les titres jouant sur les mots, Ron Arad se pliait aux règles de l'art avec une grande sophistication, même s'il était invité en tant que designer. Selon la rumeur, le Centre Pompidou avait interdit la destruction de chaises, et le sponsor de l'exposition, Louis Vuitton, avait refusé que la broyeuse soit alimentée par des contrefaçons de sa marque. Toujours est-il que la machine n'a fonctionné que le soir de l'inauguration.

Ron Arad est de retour à Paris avec une exposition personnelle. Représenté par un grand marchand d'art, il expose à la Frieze Art Fair de Londres ; mais il travaille également pour les éditeurs Alessi, Kartell, Moroso et de nombreux autres industriels, concevant des objets de grande série qui relèvent du design industriel de qualité. Il a aussi conçu le nouveau musée du design à Holon, en Israël, qui est à ce jour son chef-d'œuvre architectural. En deux décennies, les diverses disciplines, souvent mêlées, sur lesquelles il intervient, ont donné naissance à de nombreuses créations.

La carrière de Ron Arad a connu plusieurs tournants décisifs. Le premier s'est produit le jour où il a décidé de s'installer à Londres après avoir terminé des études d'art en Israël. Le second, celui où il a quitté la petite agence d'architecture de Hampstead où il travaillait après son diplôme obtenu à l'Architectural Association. «*Je ne voyais aucune raison d'y retourner, je suis rentré chez moi.*» Et c'est en chemin que l'idée de concevoir une chaise lui est venue. «*Je longeais un cimetière de voitures et j'ai vu cette berline anglaise très solide, la Rover 2000 des années 1960. J'ai récupéré quelques sièges en cuir qui sont devenus les premiers Rover Chairs. Ils étaient rouges et, à l'époque, j'ignorais combien cette couleur était rare.*» Puis il y a eu ce jour de 1987, à Cassel, où les organisateurs de la Documenta 8 ont proposé à des designers d'exposer leurs travaux en regard d'œuvres d'art. Arad en faisait partie, avec Alessandro Mendini, Jasper Morrison et plusieurs Berlinoises qui tentaient de rivaliser avec le design plus flamboyant venant de Milan. Mendini a envoyé une Mercedes bariolée de couleurs vives – sa signature – et montée sur un socle tournant lentement. Cette œuvre ne fut pas perçue comme une œuvre d'art, mais comme une pièce de design dont le caractère utilitaire était indéniable. Cette confrontation a préfiguré les expériences ultérieures d'Arad à la Frieze Art Fair, foire où la condition pour être admis était qu'il soit présenté non par le galeriste Mourmans, dont le soutien lui était assuré, mais par la galerie berlinoise Jablonka, nom reconnu dans le monde de l'art et grâce auquel a pu être reléguée au second plan la question de ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas.

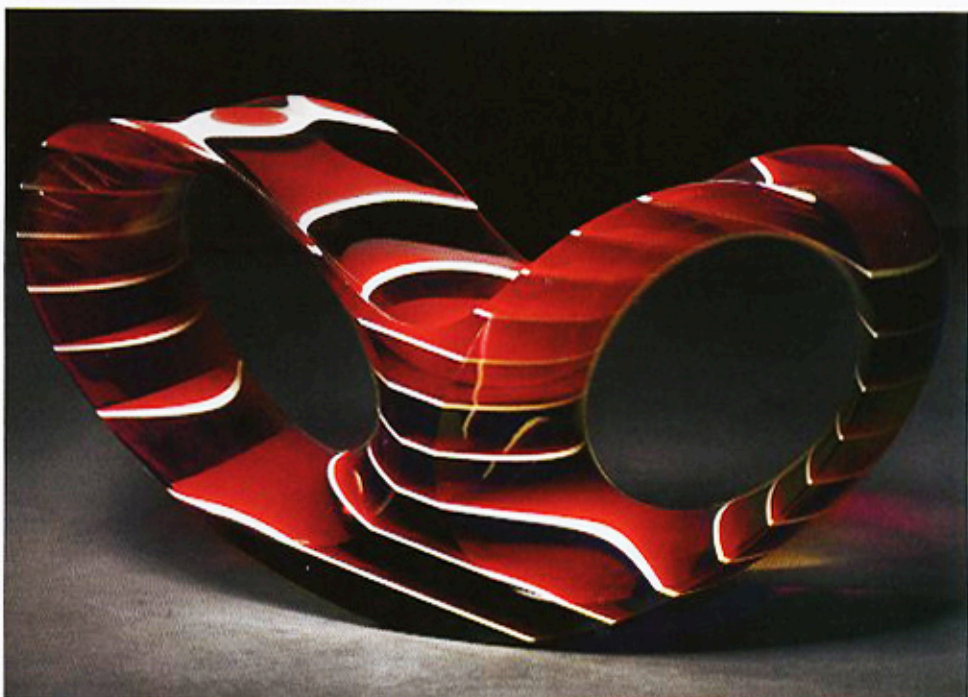
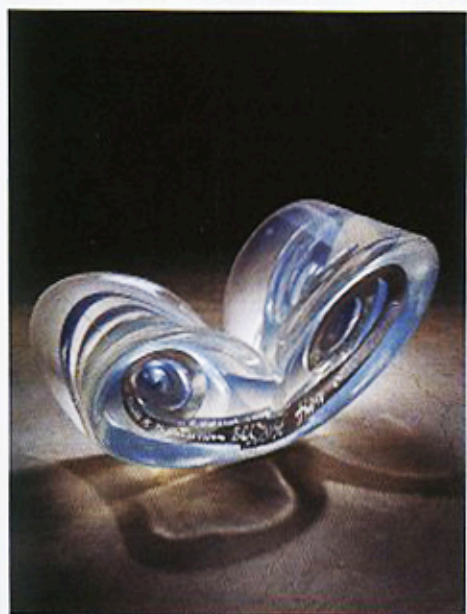
Art ou design ?

L'opposition entre art et design est une problématique qui agace Ron Arad. «*Il y eut un temps où la photographie n'était pas considérée comme de l'art. Puis ce fut la vidéo. Le design d'art est venu en réaction à son rejet par l'autre monde de l'art. Si l'art n'avait pas de problème avec des objets qui peuvent avoir un rapport avec le mobilier, nous n'aurions pas besoin de design d'art. Peut-être est-ce d'ailleurs le cas. Le marché a montré qu'il y a une clientèle pour ces objets, quelle que soit la catégorie dans laquelle on les range.*» Pour Arad,

les définitions sont moins importantes que le contexte. «*La question n'est peut-être plus comment on les appelle, mais où on les montre. J'ai moins de problème pour exposer à la Downtown Gallery, dont la tradition est de vendre Prouvé. J'ai des affinités avec ce créateur, même si on ignore évidemment ce que lui ou d'autres faisaient à présent.*»

Peut-être la Documenta a-t-elle été le moment où Arad a été confronté avec le plus difficile des choix. Il a finalement pris la décision de se tourner vers la production industrielle, avec Kartell, qui a extrudé des kilomètres de bande plastique pour réaliser son ingénieuse étagère souple, le *Rat de bibliothèque*, et avec Moroso pour réaliser des fauteuils en plastique moulé par centrifugation, ou encore avec Vitra pour des sièges de café moulés sous vide, auxquels il faut ajouter un large éventail de montres, de casiers à bouteille et de seaux à glace. C'est là le rôle traditionnel du designer, poursuivant une voie qui remonte au 19^e siècle, lorsque la production de masse l'a emporté sur l'artisanat. Néanmoins, cette production ne reflète qu'une partie des centres d'intérêts de Ron Arad. Il s'intéresse à une forme de créativité beaucoup plus indépendante, comme le montre *Full House*, œuvre présentée en 1987, à Cassel, et constituée d'une épaisse plaque d'aluminium, dont le caractère brut manifeste une certaine violence. Des encoches en dents-de-scie, un jeu de câbles, des charnières et des trous bricolés permettent de transformer ce qui ressemble à un tapis en quelque chose proche d'un sofa, sur lequel on peut presque s'asseoir, ou détendre le câblage pour revenir à la forme plate, ou bien replier la manivelle du treuil sur la plaque d'aluminium. Le jour de l'ouverture de la Documenta, Rolf Fehlbaum, président de Vitra, en a demandé le prix. Passionné de Charles Eames, il était un fabricant réputé de mobilier de bureau. Le même jour, le galeriste Bruno Bischoffberger s'arrête également devant la pièce, prêt à payer le prix demandé. C'est Fehlbaum qui a finalement acheté la pièce. Si Bischoffberger l'avait emporté, Arad entrerait dans le monde de l'art. Vitra l'a définitivement placé dans le camp du design. Depuis, Arad a tenté d'inverser ce qui s'est passé ce jour-là. S'il avait choisi Bischoffberger, il est peu probable qu'il se serait engagé dans le design à une échelle industrielle. Arad a l'esprit vif d'un amateur de jeux de mots ou d'un pongiste, mâtiné de l'obsession propre au joueur d'échec et de la passion pour les matériaux, passion qui rend ses objets de série à la fois originaux et ingénieux. Mais cela ne le satisfait pas entièrement. C'est une ambition culturelle qui l'anime.

Pourtant, le choix de la matérialité et des archétypes du design a servi sa carrière. On pourrait dire que Ron Arad est un artiste qui travaille par hasard sur le design. Cette définition vaut aussi pour l'architecte doué qu'il est. Mais elle n'est pas entièrement satisfaisante, car il est fasciné



De gauche à droite et de bas en haut / left to right from top : «Rover Chair». 1981 ; «Thumbprint». 2007. Acier inoxydable. Stainless steel ; «Well Tempered Chair». 1986. Acier. Steel ; «Gomli». 2008. Matériaux, polyester. 2,54 m. Composite material, polyester, ballast ; «Bodyguard». 2007. Miroir poli, aluminium, finition couleur. Mirror-polished, aluminum and color finished ; «Rolling Volume». 1989. Miroir poli, acier inoxydable. Mirror-polished, stainless steel ; «No Solution». 2006. Silicone, aluminium. Silicon, aluminum frame ; «Acrylic Ovoid 2». 2004. Acrylique rubané rouge. Clear and red striped acrylic.



«Bookworm», 1993. Ruban d'acier trempé. Env. 15 m.
Strip-tempered steel

par les rouages du jeu de l'art et il dénote le talent d'un escrimeur sachant esquiver toute tentative de classement. «Je suis en train de construire une villa à Marrakech, et je passe mon temps à prévenir le client que ça ne sera pas une villa ordinaire. Il y a beaucoup de bons architectes et peu de bons clients. J'ai même accepté de construire un centre commercial. Les clients ont prétendu vouloir du nouveau et la réalité les a rattrapés.»

Arad réutilise ses formes de manière nouvelle, dans des matériaux différents, avec une intention différente. Peut-être le premier de ces thèmes est-il représenté par le fauteuil *Big Easy*, dont la forme remonte au début des années 1980, alors qu'il dirigeait son propre atelier avec quelques assistants. Le fauteuil a été réalisé dans divers matériaux et finitions, de la grande série à l'édition de luxe, parfois poli, parfois peint, en différentes tailles. «Le premier et le dernier *Big Easy* ont la même forme, mais l'un affirme son caractère brut, à l'opposé de toute finesse. Il est mal soudé, mal cintré et c'est ce qui fait son charme. Le dernier relève plutôt de la joaillerie. Je suis comme Roman Polanski, qui a appris à faire un film en tournant. Dans son premier film, la caméra tremble. L'important est de faire avec ce qu'on a sous la main ; sinon, on se contente de théorie et on fait de belles phrases.»

En même temps qu'il préparait son exposition à Paris, Arad a travaillé sur un nouveau motif, une figuration en creux qu'il intitule *Gomli*, d'après le sculpteur britannique Antony Gormley. «L'important ici n'est pas la forme ; d'ailleurs à quoi bon en inventer une ?» C'est un nouvel élément de son répertoire, une figure

réutilisable de différentes façons, et une réaction à sa propre carrière au cours de laquelle il a travaillé sur un grand nombre de sièges. La forme n'est pas celle d'une chaise, mais comporte l'empreinte en creux de la personne qui s'y assoit. «C'est un nouveau *Monsieur Tout-le-monde*. Le designer est toujours en train de dessiner un contenant pour quelqu'un qu'il ne connaît pas. Il peut s'agir de Pavarotti ou de Twiggy, mais c'est le même siège. On passe sa vie à concevoir des sièges pour un utilisateur invisible. Et la première chose qu'on se demande, c'est à quoi il peut ressembler. On se représente une personne que l'on dessine non pour sa beauté, mais pour l'empreinte de son dos. C'est donc une pièce figurative. Je la présenterai à Frieze en octobre prochain. Araki, le photographe, aurait voulu en faire un objet fétiche. Il ne s'agit pas de cela, mais on ne peut pas dire aux gens ce qu'ils ne doivent pas y voir. S'ils y voient quelque chose, on ne peut leur en vouloir d'aboutir à des conclusions fausses. J'ai montré *Gomli* à Antony Gormley, et nous en avons discuté. J'ai travaillé en négatif pour créer un objet dont le revers peut être moulé dans n'importe quel matériau, de l'acrylique à l'aluminium. La face n'a pas d'importance ; elle a des têtes, mais pas de sexe. Et elle a de grands pieds ! À présent, l'objet est dans l'ordinateur.»

Le ready made en question

Ce n'est pas le premier objet figuratif sur lequel travaille Ron Arad. Dans les années 1980, il y a eu *Transformer*, un sac en vinyle rempli de granulés, d'après une technologie qui consiste à utiliser à des fins médicales des granulés de mousse sous vide pour soutenir

des fractures. Arad en a fait des sièges qui prennent la forme du corps de l'utilisateur. «En un sens, *Gomli* est le contraire de la mousse sous vide. C'était une sorte de personnalisation instantanée. Mais j'ai appris qu'on ne veut pas vraiment s'asseoir dans la forme de son corps. Transformer était du sur-mesure, *Gomli* est du prêt-à-porter.»

Au début de sa carrière, Arad s'appropriait des objets : ainsi le siège *Rover* combiné à des éléments d'échafaudage industriel Kee Klamp. Puis ce furent, avec l'étagère *flat* de bibliothèque, les fibres industrielles utilisées pour des tapis roulants. Il a récemment repris l'idée de ready-made, ce qui lui permet de se concentrer sur l'essentiel et d'accepter les conséquences esthétiques de la confiance qu'il accorde aux matériaux aussi bien qu'aux impératifs de la géométrie et du détail. «Je peux réaliser sur ordinateur le rendu complet d'un objet, qui en montrera l'effet ; mais on ne peut tout prévoir. On prend les premières décisions et on voit ce que ça donne. Pour *Gomli*, j'ai décidé du point de départ. Ensuite, il a fait ce qu'il voulait. Il était supposé être un moule, mais il est devenu autre chose. La forme de la figure est le résultat de plus d'une année de travail. Il y aura plusieurs variantes, dont une en verre sur laquelle je travaille en ce moment. Les formes sont faciles, on n'en manque jamais. Le problème est de les empêcher de se multiplier. Il y en aura six pour *Gomli*, mais soixante mille pour une chaise. Dans ces conditions, la réussite ou l'échec ne sont pas de même nature. Avec *Gomli*, j'ai toute liberté, je n'ai à convaincre personne. Il suffit que quelqu'un aime l'objet. Et ce n'est même pas toujours nécessaire. Vous pouvez dire que



«Even the Odd Balls», 2008. Mirror poli, acier inoxydable, cuivre, Mirror-polished, stainless steel, patinated copper

Charles Eames. Fehlbaum left with a handshake, but without confirming a sale. Later the same day Bruno Bischofsberger also stopped at Arad's exhibit. Was the piece for sale? Arad hesitated. "I told him that I had had some interest in it," Bischofsberger told him that he would pay the price Arad was asking. Arad asked for time to call Fehlbaum to check that he was serious. Bischofsberger told him it was a take it or leave it offer, and Arad said no sale.

It could have been a career-defining move. If he had sold to Bischofsberger he would have set out for the art world. Vitra was definitively placing him in the design camp. In one sense, Arad has spent much of the intervening time attempting to reverse what happened that day. If he had gone with Bischofsberger, in view of the career that Arad has pursued in the last two decades, it's hard to see that he would ever have been involved in design on an industrial scale—which would certainly have been a real loss to the history of contemporary design. He has the agile quick-thinking, punning scrabble-game, table tennis-obsessed mind of a chess player with a passion for material and invention that has made some of his mass-made objects brilliant in their originality and ingenuity. But it is clear that they do not fully satisfy him. It's a different level of cultural ambition that now moves Arad, and with an earlier start on the art side of the fence, you would not have seen him hankering to make everyday objects.

And yet that involvement with the weight of things and the archetypes of design has served Arad's career well. Arad could be described as an artist whose subject matter happens to be design. It is a working definition for a man who is also a gifted architect, but perhaps it is still not entirely satisfactory, especially for someone who has Arad's fascination for the workings of the art game, and a fencer's skill in parrying any attempt to categorize him. "I am doing a villa in Marrakech, I spent my time warning my client it's not going to be the usual kind of villa. There are lots of good architects, and not many good clients. I even said yes to building a shopping mall. The clients pretended they wanted something different and then reality kicks in."

Like other artists, one can see a body of work emerging in which certain themes recur again and again. It's not that Arad is designing the same chair again and again, he is using certain forms that he has already invented in different ways, and different materials, and for different purposes. Perhaps the first of these themes that Arad has kept coming back to is the *Big Easy*, a form that he first used in the early 1980s,

when he was still maintaining his own workshop with a group of assistants, welding. It has subsequently been produced in a variety of materials and finishes, from mass-produced to editions, some polished, some painted, and on a variety of scales. "The first *Big Easy* and a late one are the same form, but one is about rawness, and everything but finesse. It's badly welded and bent and that was its charm. The later one is more like jewelry. It's like Polanski, who learnt how to make a film as he was going along. In the first films the camera shakes. It's all to do with what you can get your hands on or else you can have a theory, and create a catchphrase."

Meet the Gomli

In the run up to the Paris show, Arad was working on a new motif. It's a figure that he calls the *Gomli*, after the British artist. "The thing here is not the shape, so why invent a new shape." It's a new addition to his repertoire, a figure to be used in a range of ways. And also a response to a career in which he has worked on so many chairs. The shape is not of the chair, but of the form of its occupants. "It is a new Everyman. As a designer you are always working on doing a container for someone you don't know. It could be Pavarotti, or it could be Twiggy, but

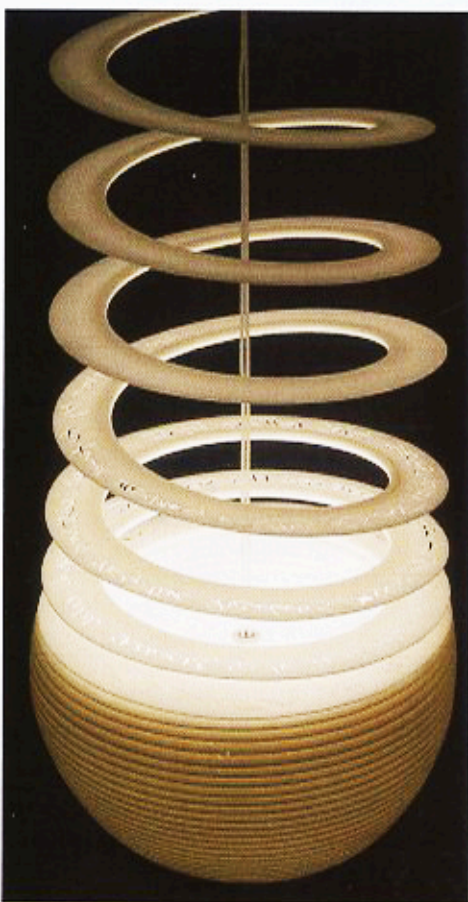
it's the same chair. You spend your life doing this for the invisible sitter. So you start to think, what does he look like, this invisible sitter? We made a figure designed not for beauty but for the imprint of the backside. It is a figurative piece; I was going to show it in Frieze this year, alongside Araki, which would have made it into a fetish object. It isn't that. But of course, you can't tell people that they don't see something. If they think they see it, it is there, I wouldn't blame people if they jumped to the wrong conclusion. I showed Antony Gormley the *Gomli* figure, and we discussed the project. I worked in negative to do a creation that will stamp its backside on any material, acrylic or aluminum. The front doesn't matter, it's got nipples, but no sex. And it has big feet. He is in the computer now."

This is not the first figurative piece that Arad has done. In the 1980s, he worked on a project known as the *Transformer*, based on technology developed by Eric Victor. Victor used vacuum and foam granules for medical use to support broken bones. Arad used it to produce seats molded to the user's boy. "In a way the *Gomli* is the opposite of the foam vacuum. That was a kind of instant customization. What I learnt is that you don't really want to sit in your own body shape. It's not a comfortable feeling for furniture. It was a failure in two different versions. That was made to measure. The *Gomli* is prêt-à-porter."

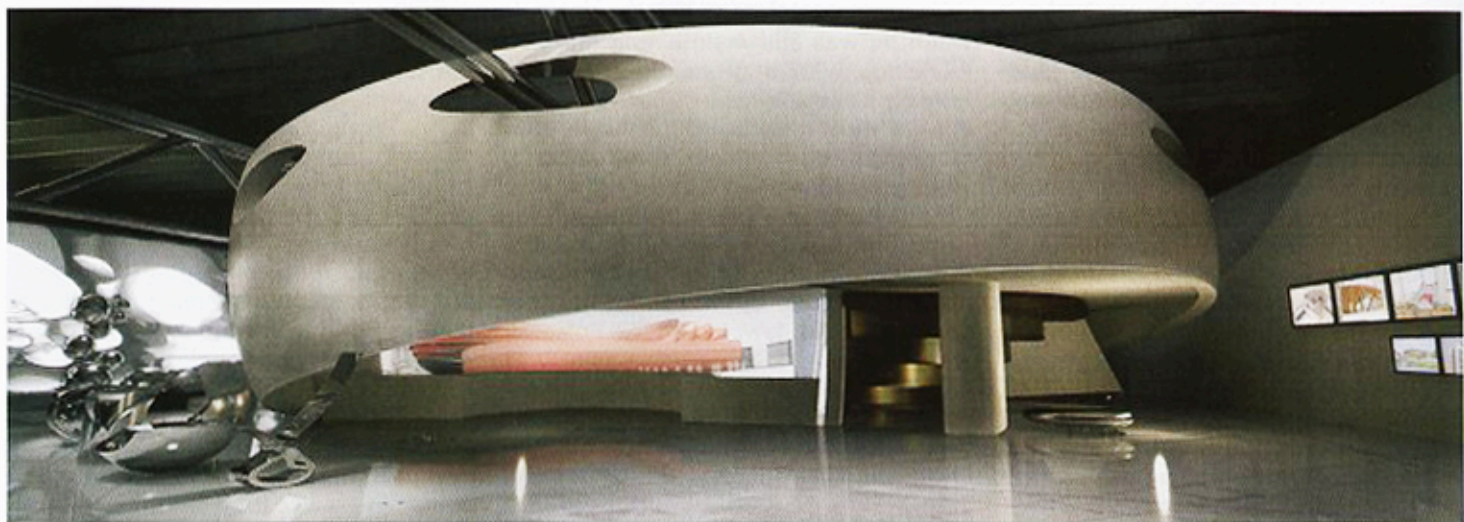
Readymade and recuperation

For Arad the idea of the readymade has always been a potent issue. In the early days he was appropriating objects: the Rover chair, the scaffolding system, a Kee Klamp. Then there were industrial meshes used for conveyor belts. Recently he has used the idea of the readymade as a way of concentrating on the important decisions in a work, and being prepared to accept the aesthetic consequences of trusting in the nature of materials, and the dictates of geometry and detail.

"I can do a complete computer rendering of an object, which will show what the effect will be, but you can't predict. You make the first decision and you see what happens. With the *Gomli* you have one decision, where do you start. Then it does what it wants. They were meant to be molds, but they became something else. The shape of the figure is the product of over a year of work. It has different forms, I am doing one in glass. Shapes are easy, there is no shortage of them. The problem is to stop them populating. You know there will be six copies of the *Gomli* and 60,000 of a chair. In these circumstances, success or failure is completely different. With the *Gomli*, I have freedom. I don't have to do any persuading.



«Ge off Sphere», 2001. Polyamide. (Ph. Tom Vack)



l'art et le design sont différents. Tout dépend du genre de débat que vous souhaitez susciter. Un artiste qui met en avant l'abstraction dira que ce n'est pas un siège, mais une sculpture. Si c'est un siège, alors le dossier doit avoir une inclinaison. Ce n'est pas une question d'idéologie, c'est un impératif commercial. Le problème du design est qu'il a été kidnappé par le train de vie. Je me moque des lavabos et de la couleur des rideaux. Les magazines et leurs affaires de goût ne m'intéressent pas. [...] Il n'y a pas qu'une seule façon de travailler. Il y a ce qui est excitant, intéressant, attachant, charmant, et ce qui est ennuyeux, assommant.» Cette conception le rend très réticent à l'égard des critères expliquant l'évolution des formes en architecture. «Ce que nous croyions osé dans notre jeunesse est devenu normal. Les grosses gouttes générées sur ordinateur ont été faites par les enfants de la game boy travaillant pour les vieux maîtres.» Depuis l'atelier de ses débuts jusqu'aux spécialistes du numérique qui ont rendu possible la lampe Ariel, Arad a toujours travaillé en étroite collaboration. Aujourd'hui, c'est avec Ernest Mourmans, galeriste et collectionneur. «J'ai besoin d'Ernest pour la réalisation. J'ai entendu parler de lui pour la première fois à Milan. À une autre foire de Milan, j'avais réalisé vingt sièges peints à la main. Il a tout acheté. Puis nous avons travaillé ensemble. Comment jugez-vous qu'un travail est réussi ? Par la réaction qu'il suscite. Chacun choisit ses experts. La première étape est le public ; je dépends toujours de mon public.» ■

Traduit par Jacques Demarcq

Ron Arad est représenté par les galeries Mourmans (Maasricht), Friedman / Banda (New York), Timothy Taylor (Londres), Jablonka (Berlin), More Gallery (Giswil, Suisse), François Laffanour / Downtown (Paris).

Dejan Sudjic est directeur du Design Museum de Londres. Il est l'auteur d'une monographie consacrée à Ron Arad (Laurence King Publishing, Londres, 1999) et de plusieurs ouvrages sur le design.



En haut : Scénographie de l'exposition au Centre Pompidou. Ci-dessous : Design Museum Holon, Israël (ouverture printemps 2009). Image de synthèse. Top: computer image of the Pompidou Center show. Above: Holon Design Museum

The piece just has to be liked by someone. Even that is not necessary all of the time. You could say art and design are completely different. It depends on what sort of discussion you want to have. You can see that an artist who champions abstraction would say 'this is not a chair, it is a sculpture'. And sometimes it doesn't matter what people say. If it is furniture then the back has to have a rake. It is not doing it because it has another agenda. It's not an ideology, it's a commercial issue. For me the trouble with design is that design was kidnapped by lifestyle. I don't care about the sink, or the color of curtains. I am not interested in taste and magazines." Arad has questions about art as well as design. "All those slogans may serve some people some of the time. There is not one true way of working. There is no right and wrong. There is exciting, interesting, engaging, charming, and there is boring, and tedious. What we grew up thinking is naughty has become normal. The computer-generated blobs are being done by the

Game Boy/Nintendo generation, working for the old masters."

Arad has always worked with others, from the workshop days to the electronics experts who made his Ariel light possible. Now he has a close relationship with Ernest Mourmans, more than a gallerist and a collector, but a passionate perfectionist in making things. "I need Ernest so that I can do things. I first heard of him in Milan but I never knew exactly what he did. Then one year at the Milan fair, I did twenty handmade painted chairs and he came and bought the whole exhibition. After that we started making stuff together. [...] How do you judge a successful work? It's the response. People nominate their appraisers. The first step is the people around, I always depend on people." ■

Former architecture critic of the Observer and founder of Blueprint magazine, Dejan Sudjic is director of the Design Museum in London. His numerous books on design and architecture include a monograph on Ron Arad (Laurence King Publishing, London, 1999).