

artpress

AVEC CE NUMÉRO NOTRE
SUPPLÉMENT **BOLTANSKI**
AU GRAND PALAIS

LA DIA À NEW YORK EDITH DEKYNDT CILDO MEIRELES
MARCEL DUCHAMP ROMAN ONDÁK EUGÈNE GREEN BRUNO DUMONT
CÉLINE FLANNERY O'CONNOR LEO CASTELLI UMBERTO ECO



363

BILINGUAL (FRENCH / ENGLISH)

JANVIER 2010

FRANCE Métropolitaine 7,80 €

DOM 8,50 € - TOM 1150 XPF
BEL, LUX, ESP 8,50 €
CAN 12,95 \$CA - CH 14,50 FS
UK 7 £ - MAROC 90 MAD
GR 8,80 € - PORT. CONT. 8,50 €

M 08242 - 363 - F: 7,80 €



Roman Ondák

subterfuge

Vivian Rehberg

Qu'est-ce qui sépare l'expérience du réel de l'expérience esthétique ? Pour franchir ce passage incertain, Roman Ondák soumet les objets et les participants de ses actions à toutes sortes d'opérations de décontextualisation – déplacement, transposition, répétition, détournement, création de doubles et d'espaces surréalistes... Si le réel et sa représentation y perdent leur latin, l'art et la vie fusionnent, produisant un sens inédit. Exposition à la Villa Arson, à Nice, l'été prochain.

■ L'œuvre de Roman Ondák prend un malin plaisir à nous faire passer et repasser le seuil de séparation de l'expérience esthétique et de l'expérience *tout court*, et ce dans un mouvement d'aller-retour. De façon récurrente, Ondák recherche les sites et les situations où l'art et la vie peuvent se rencontrer, il crée des intervalles où les distinctions entre ces deux champs s'effritent et se désintègrent, à l'instar de ces feuilles mortes, cassantes, hors de saison, qu'il avait ramassées pour les éparpiller çà et là dans le Sheffield Winter Garden par un jour glacial de février (*Failed Fall*, 2008). La simplicité de ses objets, de ses performances et de ses installations est trompeuse : elle occulte la manière complexe de traiter les questions vieilles comme le monde que sont la réalité et la représentation. Face à la saturation progressive de notre univers par des images, à la médiation croissante de nos relations sociales par l'image ou les technologies visuelles, la pratique d'Ondák oppose une immersion stable de la perception dans des contextes sociaux, historiques et culturels, et souligne la façon dont les institutions définissent notre appréhension de l'art et d'autrui. Sa pratique conceptuelle incisive fonctionne simultanément en harmonie et en porte-à-faux avec nos attentes quant au type de manifestations présentées dans les espaces où l'art est habituellement exposé ; elle attire l'attention sur ce que nous remarquons ou ce qui nous échappe d'habitude dans notre interaction avec l'art.

La subtilité des gestes artistiques d'Ondák, à laquelle on fait souvent référence, fonctionne comme une forme de subterfuge. Cet artiste basé à Bratislava privilégie les modes de la répliation et de la répétition, de la relocalisation et du passage à l'acte. Les objets d'Ondák ont un air familier, comme sa réduction à l'identique du Turbine Hall, espace désormais iconique de la Tate (*It Will All Turn Out Right in the End*, 2005-2006), ou un rendu en trois dimensions du sol martien (*Spirit and Oppor-*

tunity, 2004, *Two Mars Stories*, 2006), copié à partir d'images largement diffusées. Ondák a déplacé des objets normalement insignifiants d'un contexte à un autre. Des étagères, enlevées au bureau d'un musée (*Resting Corner*, 1999), réapparaissent dans l'espace de la galerie ; une porte (*Freed Doorway*, 1998 / vue d'installation 2009) est nonchalamment appuyée contre un mur, comme si elle venait de sauter hors de ses gonds pour aller faire un tour. Une des créations d'Ondák consiste en une installation au sol pleine d'un humour tout surréaliste : un rectangle de parquet (extrait, on le suppose, de son contexte domestique), transporté dans une galerie, et qui repose simplement par terre (*Shared Floor*, 1996 / vue d'installation, 2009). Distribuées tout autour de ce parquet, des prises électriques blanches occupent leur poste d'origine, fièrement perchées sur des fils en métal raides, comme des sentinelles qui montent la garde d'un territoire. Enfin, et peut-être surtout, Ondák a mis

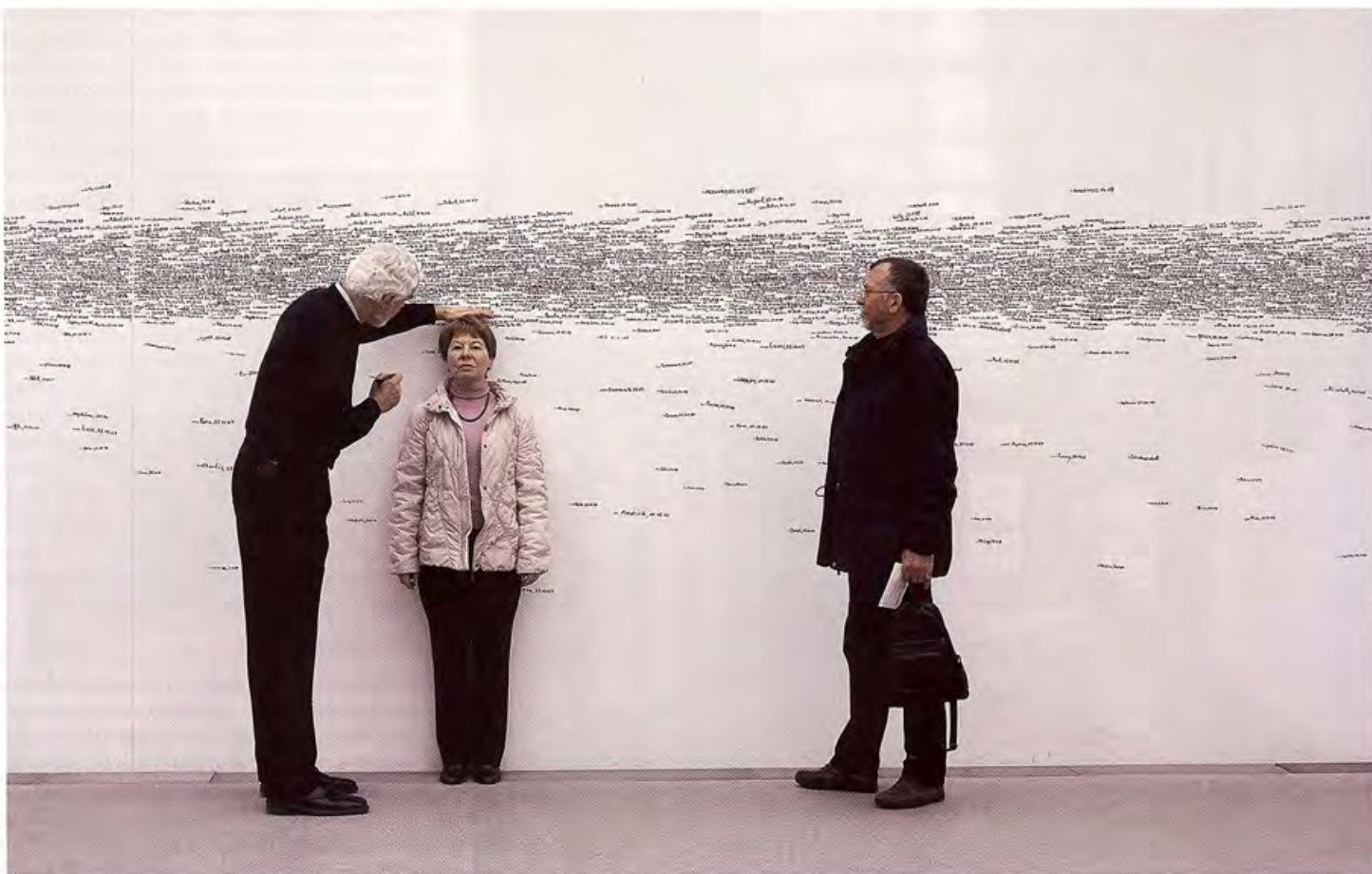
en scène des actions qui se fondent dans leur environnement : des gens dans de longues files d'attente (*Good Feelings in Good Times*, 2003), des enfants qui font leurs premiers pas (*Teaching to Walk*, 2002), un passant qui scrute l'intérieur d'une galerie (*The Stray Man*, 2006).

Indécidabilité

Il y a au cœur de l'esthétique d'Ondák comme une sorte d'indécidabilité, régie par l'idée que la relation entre le réel et la représentation est fluide. On conçoit généralement les représentations comme les copies illusoires ou strictement mimétiques d'objets réels, convoqués sous la forme d'images mentales, physiques, verbales ou textuelles et descriptives. Refusant une fixation sur un côté de l'équation, ce qui signifierait en admettre la hiérarchie, Ondák met en avant les processus qui génèrent les représentations, qui les accumulent et les font circuler, ainsi que leurs modes de production de significations sociales et culturelles. Les repré-



« Fluid Border », 2009. Installation
(Court. gb agency, Paris ; Ph. Marc Dornage)



« Measuring the Universe ». 2007. Performance à la Pinakothek der Moderne, Munich, 2007. Performance in Munich 2007

sentations fonctionnent par jeu de relation, et sont en ce sens sujettes à la mutation : leur statut n'est donc jamais stable.

Prenons par exemple la pratique tout à fait banale de transporter des œuvres d'art d'un site à l'autre : quand elle passe par les mains d'Ondák, elle devient l'occasion de se demander si le déplacement temporel et physique d'un objet d'un contexte à l'autre en altère le statut ontologique. Contrairement à la question que l'on aurait pu se poser face à un ready-made, il ne s'agit plus de savoir si le déplacement transforme un objet de la vie courante en œuvre d'art. Dans le cas d'Ondák, il s'agit désormais de se demander si un objet initialement détourné, comme l'embrasure d'une porte, est transformé en représentation, ou en reproduction de l'original, lorsqu'on le déplace dans un autre site quelques années plus tard. La pratique d'Ondák aborde également les questions de la ressemblance et de l'illusion pour venir troubler la structure de notre rapport à la vraisemblance : les Skoda slovaques qu'il avait empruntées (*SK Parking*, 2001) pour les garer un certain temps derrière le pavillon de la Sécession, à Vienne, sont exactement ce qu'elles paraissent ; seulement, en raison du changement de contexte, de la Slovaquie à l'Autriche, de la propriété privée à l'exposition publique, elles ne le sont pas tout à fait.

Roman Ondák, an Art in Life

What is the difference between the experience of the real and aesthetic experience? In an attempt to cross this uncertain divide Roman Ondák subjects the objects and the participants in his actions to all kinds of decontextualizing operations, from transposition, repetition and appropriation to the creation of doubles and surreal spaces. If as a result the real and representation can't tell their context from their subtext, the fusion of art and life produces a very new kind of meaning. His work will be on show at Villa Arson, Nice, this coming summer.

■ Roman Ondák's work teasingly shuttles back and forth across the threshold that delimits the experience of art from experience *tout court*. He recurrently seeks out sites and situations where art and life may converge and engenders intervals in which distinctions between them crumble and disintegrate, just like the brittle, unseasonal autumn leaves he gathered and scattered throughout the Sheffield Winter Garden one icy February (*Failed Fall*, 2008). The deceptive simplicity of his objects, performances and installations obscures the complexity of their approach to age-old questions of reality and representation. As our world becomes progressively visually saturated and our social relations increasingly mediated through images or visual

technologies, Ondák's practice responds by immersing perception solidly within specific social, cultural and historical contexts and by emphasizing how institutions frame our encounters with art and each other. His conceptually acute practice operates simultaneously with and against our expectations of what happens in spaces where art is usually displayed and draws attention to what we notice and what we overlook when we interact with it. The oft-cited subtlety of Ondák's artistic gestures functions as a form of subterfuge. The Bratislava-based artist privileges modes of replication and repetition, relocation, and enactment. Ondák has made things that resemble other things, such as a reduced facsimile of the Tate Modern's now



« It Will All Turn Out Right in the End », 2005-06. Maquettes du Turbine Hall de la Tate Modern. 3,7 x 2,5 x 20,7 m
Installation au Hamburger Bahnhof, Berlin, 2009. (Court. de l'artiste et gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne, Johnen Galerie, Berlin). *Scale model of the Tate Modern's Turbine Hall*



« Shared Floor », 1996 ; au fond /at rear: « Freed Doorway », 1998. Vue de l'installation en 2009.
(Court. de l'artiste et Johnen Galerie, Berlin ; Ph. J. Ziehe). *Installation view*

La dimension illusoire du travail d'Ondák trouve une magnifique expression concrète dans *Loop* (2009), sa contribution à la 53^e Biennale de Venise, commandée pour le pavillon national que se partagent la Slovaquie et la République tchèque. Au lieu de la concevoir comme l'enveloppe destinée à contenir des œuvres d'art en transit, Ondák a appréhendé la structure architecturale de ce double pavillon national comme un concept (1) ; il a ouvert l'espace sur l'extérieur, en amenant littéralement le dehors au dedans. Il a travaillé avec les jardiniers des Giardini pour produire une réplique du paysage aménagé : la même végétation (de courts buissons, du lierre tortueux et des arbres grêles) qui flanque les mêmes allées de terre pâle et de gravier que l'on emprunte sur tout le parcours de la Biennale. La transition entre la réalité externe et la représentation interne est quasiment invisible, comme si un géant avait pris le toit de verre du bâtiment du bout des doigts pour le poser délicatement au-dessus de l'endroit, comme une cloche à jardin.

Action collective

La radicalité de l'intervention d'Ondák ne repose pas seulement sur sa simplicité, mais aussi sur sa propension à ouvrir un champ de lectures critiques multiples : *Loop* est-il un commentaire ironique sur la confrontation binaire entre nature et culture, entre le « cru et le cuit » ? S'agit-il d'un refus de participer à l'institution d'une culture nationale représentative ? Ou bien devrions-nous plutôt voir dans cette œuvre une forme de critique institutionnelle des événements spectaculaires et éphémères de la Biennale et du travail qu'elle implique ? Chacun de ces potentiels symboliques vient se nicher là, au détour de ce passage, en attente du travail d'interprétation pour émerger. Cependant, les spectateurs individuels que nous sommes ne s'approchent pas pour autant de la vérité. Cette création sape la notion d'interprétation fixe, de même qu'elle réfute la notion d'un public établi. Elle se réalise dans le temps et dans l'espace de sa durée, dans l'effort collectif mis en œuvre pour la faire advenir, et dans la mémoire de la collectivité qui la traverse, peut-être même sans s'en apercevoir, en plein milieu.

Le travail d'Ondák n'est jamais littéralement politique, bien que l'on puisse soutenir qu'il vient à la rescousse, qu'il dynamise une forme de réalisme, en dissociant ce dernier de son union à une orthodoxie (union encore largement incomprise et calomniée), par exemple le style soviétique du réalisme socialiste tel qu'on le pratiquait derrière le « rideau de fer » (2). Toutefois, Ondák fait jouer une conception politique de la représentation au travers de projets où l'artiste et le participant (ou, plus rarement, le spectateur) sont amenés à se représenter l'un l'autre, comme par procuration. Famille, amis, inconnus et compagnons de voyage artistique figurent souvent dans son œuvre, pour prendre sa place de créateur. *Futuropolis* (2006) est une série de



« Loop », 2009. Pavillon des Républiques tchèque et slovaque, Biennale de Venise. (Court. gb agency, Paris, Janda gallery, Vienne, Johnen Gallery, Berlin). Installation in the pavilion of the Czech and Slovak republics, Venice Biennale

dessins de paysages urbains futuristes, réalisés par des amis et des membres de sa famille. Ondák a exposé l'argent de poche de son fils (*Pocket Money of my Son*, 2007) sur l'étagère d'une galerie. *Across that Place* (2008) consistait en un appel à une action collective de lancer de ricochets sur le canal de Panama. Dans *Passage* (2004), il a fait façonner par des centaines d'aciéristes japonais de petites sculptures à partir d'emballages de barres chocolatées en aluminium argenté, et les a ensuite exposées sur une très grande table, tandis qu'un de ses proches avait réalisé pour ce projet un dessin suspendu représentant une barre chocolatée. *Antinomades* (2005-2006) se compose de photographies couleur, imprimées comme des cartes postales et distribuées au cours des expositions ; elles représentent des amis ou des connaissances d'Ondák qui se considèrent comme des anti-nomades. Installés dans leur chambre à coucher, leur jardin, leur salon ou leur café de prédilection, les antinomades circulent lorsqu'ils sont enfouis dans la poche des visiteurs de la galerie, ou, plus tard, lorsqu'ils ont été renvoyés à l'artiste, à Bratislava, par la poste, avec l'inscription « *Tu nous manques.* » La façon dont Ondák négocie la présence et l'absence des collectivités anonymes qui vont voir de l'art, de cercles intimes, le déplacement des personnes, des objets, des situations, ainsi que les délais et les cycles temporels, trouve son écho puissant dans les discours sur la mondialisation. Dans ce sens, on peut percevoir cette négociation comme étant partiellement représentative de notre contemporanéité. Toutefois, l'artiste n'esquive jamais le facteur

iconic Turbine Hall (*It Will All Turn Out Right in the End*, 2005-6), or a three-dimensional rendering of the surface of Mars (*Spirit and Opportunity*, 2004, *Two Mars Stories*, 2006), copied from widely diffused images. He has displaced habitually unremarkable objects from one context to another. Shelves removed from a museum office (*Resting Corner*, 1999) turn up in the gallery space; a door (*Freed Doorway*, 1998, installation view 2009) leans casually against a wall, as if it has just popped off its hinges and gone out for a stroll. He has created a surrealistically humorous floor piece by transporting, presumably from a domestic context, a freestanding rectangle of parquet floor into a gallery (*Shared Floor*, 1996/installation view, 2009). Dispersed around this wooden patch, white electrical sockets occupy their original places, proudly perched on stiff wires, like sentinels keeping watch over a terrain.

Undecidability

Finally, and possibly most notably, he has staged actions that blend in with their surroundings: long lines of people waiting (*Good Feelings in Good Times*, 2003), children learning to take their first steps (*Teaching to Walk*, 2002), an onlooker peering into a gallery (*The Stray Man*, 2006). A kind of undecidability lies at the heart of Ondák's aesthetic, and is governed by the artist's understanding of the fluid relationship between the real and representa-

tion. At the foundational level, representations have been long understood as likenesses, illusory or purely mimetic, of things that are real, conjured as mental, physical, verbal or textual-descriptive images. Rather than fixating on one side of this equation, which would mean accepting it as hierarchical, Ondák foregrounds the processes by which representations are generated, accrue and circulate, and how they produce social and cultural meanings. Representations are relational, and as such, are mutable: their status in his work is never stable.

Ironic commentary?

For example, in Ondák's hands, the utterly common practice of transporting artworks from one site to another, as a mere practicality of exhibition-making, becomes the occasion to ask whether the temporal and physical displacement of an object from one context to another alters its ontological status. One no longer asks, as one might have about a readymade, whether displacement turns an everyday object into an artwork. With Ondák one might ask whether an initially displaced item, such as a doorway, is transformed into a representation, or rather, a reproduction of the original, when it is moved to another site years later. Ondák's practice also deals in resemblances and illusions and meddles with our structures of belief: the borrowed Slovakian Skodas (*SK Parking*, 2001) that were parked for a time behind the Vienna Secession building are exactly what they appear to be, but then again, because of the shift in context, from Slovakia to Austria, from private ownership to public display, and because an artistic and institutional intervention led to their arrival, somehow they are not.

The illusory aspect of Ondák's work was beautifully materialized in *Loop* (2009), his contribution to the 53rd Venice Biennale, commissioned for the national pavilion shared by Slovakia and the Czech Republic. Rather than approaching the architecture of this dual national pavilion as an envelope for containing transited artworks, Ondák approached it as a "concept," (1) and opened the space up to the exterior by literally bringing the exterior inside. He worked with the gardeners of the Giardini to produce a replica of the cultivated landscape. The exact vegetation—mainly squat shrubs, sinuous ivy, and spindly trees—lines the same pale dirt and gravel paths one navigates throughout the Biennale. The transition between the external reality and the internal representation is nearly seamless; it is as if some giant had taken the glass-roofed building in its hand and gently placed it, like a garden cloche, over the area.



À gauche /left: « Colour and Size », 1999. À droite /right: « Untitled (Wall) », 1997. Vue de l'installation en 2009 (Court. de l'artiste et Johnen Galerie, Berlin ; © de l'artiste ; Ph. J. Ziehe). Installation view

historique, présent dans son travail au travers de l'assertion de la différence culturelle, de l'attachement à un territoire et de la visibilité des différences générationnelles. La critique s'est attachée à l'intérêt de l'artiste pour le « quotidien », « l'éphémère », ou le « trivial » ; elle a remarqué qu'il exploitait la galerie comme site de production du sens. On est tenté de lire globalement sa pratique comme la transposition de l'expérience du réel dans le contexte du monde de l'art. Cependant, les activités, les objets et les représentations qu'Ondák introduit dans ces contextes ne se contentent pas de faire fusionner l'art et la vie. Ils nous incitent à réfléchir sur notre position d'agents, en nous rappelant que ce que nous sommes en train de faire ici et maintenant – que cette chose qu'on appelle la vie – c'est de l'art. ■

Traduit par Vanina Géré

(1) cf. *Washington Post*, mercredi 10 juin 2009.

(2) On pourrait rapprocher son attitude de la notion brechtienne de distanciation, mais cela dépasserait notre propos.

Vivian Rehberg enseigne l'histoire de l'art à la Parsons Paris School of Art + Design, où elle est chef du département des Critical Studies. Elle est aussi rédactrice au Journal of Visual Culture.

ROMAN ONDÁK

Né en / born 1966 à / in Zilina (Slovaquie)

Vit et travaille à / lives in Bratislava

Expositions récentes / Recent shows:

2007 Pinakothek der Moderne, Munich ; Le Plateau, Paris

2008 CCA Wattis Institute, San Francisco ; Daadgalerie,

Berlin ; Galerie Martin Janda, Vienne

2009 53^e biennale de Venise ; gb agency, Paris ; MoMA,

New York ; Hamburger Bahnhof ; Johnen Galerie, Berlin

(sept. - nov. et 13 février - 13 mars 2010)

2010 Villa Arson, Nice (1^{er} juillet - 17 octobre)

The radicalism of Ondák's intervention lies not only its simplicity, but in its openness to multiple critical readings: is *Loop* a wry commentary on the binary clash between nature and culture, the "raw and the cooked"? Is it a refusal to partake in the establishment of a representative national culture? Or should we see it as a form of institutional critique lodged against spectacular, transitory biennial events and the labor they involve? All of these potential meanings are nestled there in this garden passageway, ready to be teased out through interpretation. Yet, looking more attentively as an individual spectator won't bring you any closer to the truth. The work undermines the notion of a fixed interpretation as it refutes the notion of a fixed visual art audience. It consists in the time and space of its duration, in the collective effort involved in its coming into being, and in the memories of the collective that passes through, perhaps even unsuspectingly, right through it.

Collective action

Ondák's work is never literally political, although one could argue he is rescuing and revitalizing a form of realism by dissociating it from its (still largely misunderstood and maligned) marriage to orthodoxy, for example, in Soviet style Socialist Realism from behind the "Iron Curtain?" (2) Nonetheless, he sets a political understanding of representation into play in projects where the artist and the participant, or more rarely, the spectator, come to stand in for each other, as proxies. Family and friends, strangers and fellow-art travelers frequently figure in his

work, and take his place, as creators. *Futuropolis* (2006) is a series of drawings of futuristic cityscapes made by his friends and relatives. He has displayed his son's pocket money (*Pocket Money of My Son*, 2007) on a shelf in a gallery. *Across that Place* (2008) involved a call for a collective stone-skimming action across the Panama Canal. In *Passage* (2004), Ondák had hundreds of Japanese steel-workers fashion small sculptures from gleaming silver foil chocolate-bar wrappers, which were then displayed on a very large table, while a relative made a pendant drawing of a wrapped chocolate bar for this project. *Antinomads* (2000-6) consists of color photographs, printed as post-cards distributed during exhibitions, of friends and relations who consider themselves anti-nomads. Settled in their bedrooms, gardens, sitting rooms or cafés, the anti-nomads circulate when tucked into a gallery-goer's pocket, or when later mailed back to Ondák in Bratislava, with the inscription 'wish you were here.'

Our position as agents

Ondák's negotiation of the presence and absence of anonymous art-visiting collectivities, of intimate circles, of the displacement of people, objects, situations, and of temporal lags and loops resonates strongly with discourses on globalization, and as such it can be seen as partially representative of our contemporaneity. Still, he never elides the historical; it exists in the assertion of cultural difference, the attachment to a territory, the visibility of generational distinctions in his work. Critics have latched onto Ondák's interest in the "everyday," the "ephemeral" or the "mundane," and have noted that he mines the gallery as a site for the production of meaning. It is tempting to read his practice, overall, as a transposition of real experiences into art-world contexts. However, the activities, objects, and representations Ondák introduces into these contexts do more than merge art and everyday life. They call upon us to reflect upon our positions as agents, and they remind us that what we are doing right here, right now—this thing called living—is art. ■

(1) Ondák cited in Blake Gopnik, "Roman Ondák's Fertile Twist Is Simply Inspired," *Washington Post*, Wednesday, June 10, 2009.

(2) And in keeping with the current fashionability of Bertolt Brecht, one could attempt to read Ondák's work through the lens of Brechtian estrangement, but that is far beyond the scope of this essay.

Vivian Rehberg teaches art history at the Parsons Paris School of Art + Design, where she is head of the Critical Studies department. She is also on the editorial staff of the Journal of Visual Culture.