

Mesurer l'univers

La récente exposition consacrée à Roman Ondák au Musée d'art moderne de la Ville de Paris a révélé la beauté fragile du geste de l'artiste, dont les œuvres n'existent que dans un équilibre précaire entre le réel et la représentation, l'objet et l'expérience, le visible et l'invisible.

Né en 1966 à Žilina (Slovaquie), Roman Ondák vit et travaille à Bratislava. Après des expositions remarquées à la Moderna galerija de Zagreb (2002), au Kölnischer Kunstverein (Allemagne, 2004) et dans le festival La Monnaie Vivante (Paris, 2006 et TATE Londres, 2008), il représente la Slovaquie à la 55^e Biennale de Venise en 2009. En 2012, il bénéficie d'une rétrospective au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et au Museo Reina Sofia à Madrid.

L'œuvre la plus célèbre de Roman Ondák consiste en une file d'attente. Dans *Good Feelings in Good Times* (2003), l'artiste slovaque, alors âgé de 37 ans, embauchait des figurants pour qu'ils forment une queue artificielle, à heure fixe, à l'extérieur du Kölnischer Kunstverein (Cologne) ou dans les allées de la foire d'art contemporain Frieze, à Londres. Les passants et les visiteurs, qui se demandaient à quoi pouvait rimer cette file, découvraient qu'elle ne menait à rien. Réminiscence de l'enfance d'Ondák dans la Tchécoslovaquie communiste, *Good Feelings in Good Times* agit par sa poésie de l'absurde et nous fait soudain remettre

en question l'un de nos comportements sociaux les plus habituels. Ce travail interroge également avec un certain humour le statut de l'œuvre d'art. Car où se situe l'œuvre, ici ? S'agit-il d'une performance, d'une mise en scène ou d'une installation ? Comme sur les cartels des pièces de Rirkrit Tiravanija, la ligne listant les matériaux de l'œuvre mentionne « people » : « des gens ». Achetée par la TATE en 2004, *Good Feelings in Good Times* fait partie de ces œuvres protocoles apparues avec l'art conceptuel, dans lesquelles ce qu'achète le musée ou le collectionneur n'est pas un objet, mais la description contractuelle d'une œuvre éphémère – installation, action, situation... Propriétaire de l'œuvre, la TATE peut à son tour convoquer des figurants en file d'attente, selon les détails et conditions de réalisation décrits par Ondák, et apposer au tout le cartel portant le nom de l'artiste. *Good Feelings in Good Times* rejoint ainsi les collections de la TATE sous la forme conservatoire d'un contrat signé par l'artiste et l'institution. Mais sa véritable occurrence ne se fait en réalité que dans ses réalisations effectives, nécessairement éphémères et limitées ; et, le reste du

temps, l'œuvre n'existe qu'en négatif. Beaucoup d'œuvres de Roman Ondák consistent en des situations. Dans la rétrospective de l'artiste au Musée d'art moderne de la Ville de Paris cet automne, les gardiens du musée proposaient de vous mesurer devant un mur blanc et d'y inscrire votre nom et la date de votre passage. Au cours de l'exposition, le mur de la galerie s'est rempli d'une nuée de noms inscrits en noir, de plus en plus nombreux, compacts. Du halo formé résulte comme un conglomérat de personnes et de présences réelles. Il porte joliment la trace d'autant d'individualités, et restera un temps comme l'activation « Musée d'art moderne, Paris, 2012 » de l'œuvre *Measuring the Universe* (2007). Sans être exactement définie, la pièce se situe entre performance, installation interactive et œuvre protocole, et intègre, dans son principe même, les conditions de son exposition, à savoir le public. On pense au processus de dématérialisation de l'art engagé dès les années 1970 par les artistes conceptuels – la fameuse exposition *Quand les attitudes deviennent formes* orchestrée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969 reste citée



Roman Ondák, *Measuring the Universe*, 2007, Courtesy de l'artiste, Collection: Pinakothek der Moderne, Munich; MoMA, New York et Tate Modern, Londres. Photo : D. R.

comme point d'orgue originel. Quand un enfant vend la moitié du ticket d'entrée à l'exposition au rez-de-chaussée du centre d'art, et que son grand-père réclame la seconde moitié à l'étage (*Tickets, Please*, 2002), on pense aux actions glissées dans le musée par Tino Sehgal dans les mêmes années. De fait, les œuvres-situations engendrées par Roman Ondák vont dans le sens d'un déplacement de l'œuvre depuis l'objet vers l'expérience – déplacement apparu à la génération de Szeemann et qui est allé *crescendo* depuis le début des années 2000. Mais limiter l'art de Roman Ondák à une tendance contemporaine des formes artistiques serait mé-sinterpréter ses œuvres et les raisons pour lesquelles elles fonctionnent. Car, au-delà de l'inscription conceptuelle rigoureuse, les œuvres de Roman Ondák s'exercent toutes sur la voie du sensible, avec une poésie et un sens du décalage qui dépassent largement tout postulat historiographique. Leur simplicité désarme toute interprétation – il suffit souvent pour Ondák de changer le statut d'un objet ou de placer un échange en exergue. A la galerie Spala à Prague en 2002, puis au Kölischer Kunstverein (Allema-

gne), en 2004, une mère et son enfant en âge de marcher passaient quelques heures par jour à déambuler dans l'exposition. Leur présence constituait l'œuvre *Teaching to Walk* (2002). Comme l'écrit Georg Schöllhammer dans le catalogue du Kölischer Kunstverein, cette femme pouvait passer

Le travail de Ondák opère un déplacement de l'objet à l'expérience.

pour une spectatrice comme les autres dans l'exposition, si ce n'est qu'elle portait son attention sur son enfant plutôt que sur les œuvres¹. Le motif multiséculaire de la mère à l'enfant vient ici croiser la forme de l'expérience réelle. Un moment de la vie « vraie », universel et habituellement circonscrit dans l'intimité du foyer, est transposé dans la galerie d'art. Il ne s'agit pas d'une représentation – ce que serait une photographie ou un

film qui enregistrerait l'action en question, ou encore une mère et son enfant interprétés par des acteurs : c'est une mère dans la vie, qui vient avec son enfant passer un moment qui appartient à la sphère privée. Ce déplacement interroge la limite entre ce qui appartient au réel et ce qui appartient au champ de l'art, et la possibilité de permuter les deux momentanément.

« Quand j'ai montré *Teaching to Walk* pour la première fois en 2002, ce qui m'intéressait était d'explorer les concepts que recouvre le fait d'être un visiteur dans un musée ou une galerie. Je me demandais quels rôles pourraient être attribués à des performeurs qui simuleraient l'activité des visiteurs réels dans les salles d'exposition. La mère et son enfant d'un an, à qui elle apprend à marcher, étaient un de ces concepts. »

Il y a quelque chose de Marcel Duchamp dans cette manière *ready-made* de transposer des actions de la sphère privée dans le contexte muséal. Quand il remplit un jardin de feuilles d'automne en plein mois de juin (*Failed Fall*, 2008), quand il déplace une cheminée du Musée d'art moderne de Paris et le nid qui s'y est logé à l'intérieur des salles d'expositions (*Nest*, 2012), Roman Ondák se

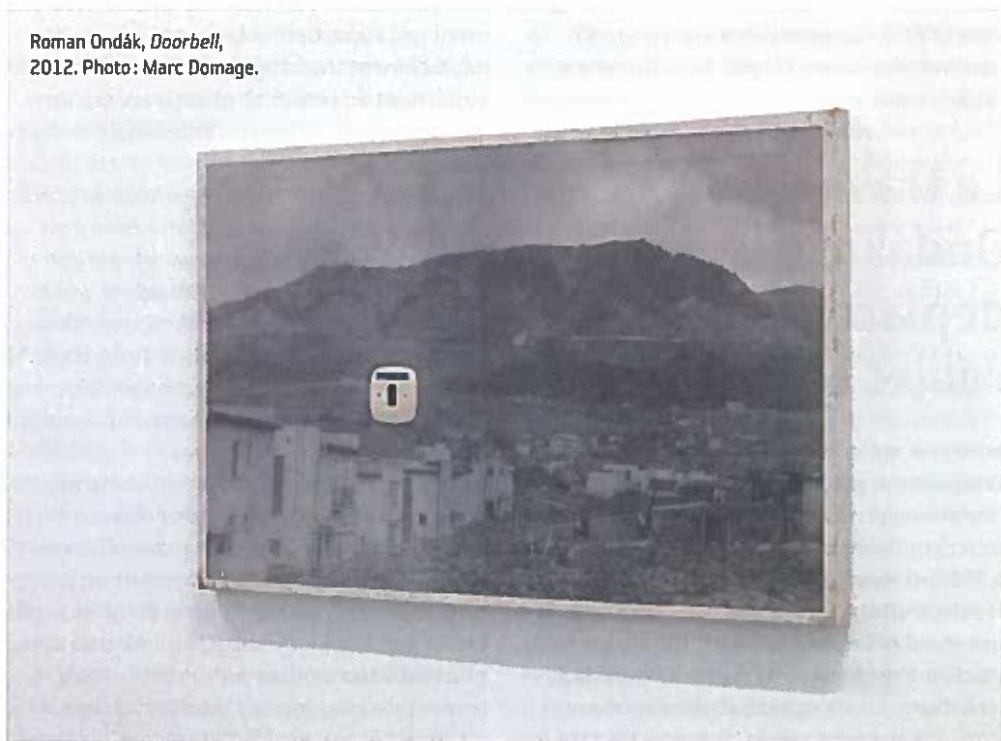
place sur un point d'équilibre ténu entre le réel extérieur et le champ de la représentation artistique. Comme Duchamp avant lui, comme Klein ou les surréalistes, il se demande ce qui sépare l'expérience du réel de l'expérience esthétique. Il y a toujours dans ses œuvres une certaine indécision ; comme

une hésitation entre deux champs ou deux réponses et sur laquelle il refuse de statuer. Roman Ondák est né en 1966 à Žilina, en Slovaquie. Il grandit dans la Tchécoslovaquie communiste (1948-1989) et étudie à l'Ecole des beaux-arts de Bratislava où l'enseignement, longtemps contraint au

« réalisme socialiste » pictural, commence à changer en 1989 avec la « révolution de velours ». L'année de l'indépendance de la Slovaquie (1993), Roman Ondák étudie partiellement à l'université de Pennsylvanie, aux Etats-Unis. Doit-on lire dans l'usage qu'il fait de la notion de décalage, les traces de l'histoire moderne de la Slovaquie ? Toute l'époque 1968-1989 est en effet teintée du hiatus entre l'idéalisme porté par le Printemps de Prague et les années de fermeture qui suivirent immédiatement. Roman Ondák a cité parmi ses influences deux artistes Tchécoslovaques de la génération précédente, Július Koller (Bratislava, 1939-2007) et Jirí Kovanda (Prague, 1953), tous deux récemment redécouverts par le monde de l'art. Ces deux artistes « interdits » pendant les années de plomb exerçaient leur art par des microactions contestataires et autres antihappenings : Jirí Kovanda frôle des inconnus dans la rue (*Kontakt*, 1977), marche à contresens dans l'espace public ou donne des rendez-vous qu'il ne tient pas, repoussant ainsi les limites de nos relations sociales très codifiées, tandis que Július Koller programme une galerie fictive (*U.F.O. Gallery Ganek*, 1971-1989). Ce sont des œuvres apparemment imperceptibles qui, cependant, bousculent l'ordre établi, et dans



Roman Ondák, *Drawer of The Enthusiast*, 2012. Vue de l'exposition Roman Ondák au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2012. Photo : Marc Damage.



Roman Ondák, *Doorbell*, 2012. Photo : Marc Damage.

Des œuvres imperceptibles qui bousculent l'ordre établi.

lesquelles il s'agit toujours d'une certaine inadéquation entre le sujet singulier et ses rôles sociaux. On retrouve très fortement chez Ondák l'esprit de cet infra-mince actionniste et poétique, proche de Fluxus et du surréalisme. Et l'on peut d'ailleurs se demander pourquoi l'art du geste et du « presque rien », les actions et les situations (chez Ben Kinmont, Fabio Balducci et Marie Cool, Katarina Seda...) reviennent précisément en force depuis le milieu des années 2000 dans l'art contemporain, en même temps que les formes performatives tombées en désuétude dans les années 1980-1990 et devenues incontournables depuis moins de dix ans.

Faut-il y voir l'hommage d'une génération à une autre ? Roman Ondák ne pense pas qu'il soit dans son rôle d'analyser cette soudaine reconnaissance.

« J'ai toujours pensé que l'examen attentif de grandes œuvres d'artistes locaux m'apporterait plus en termes de compréhension de ma propre situation que de rechercher des influences de l'art internationalement reconnu. Koller et Kovanda ont pris entre-temps une stature internationale et leur influence s'étend. »² Le contexte de la scène artistique à Bratislava dans les années 1990 a largement nourri les thèmes chers à Ondák comme son intérêt pour le vide, ses voies de déviance ou son évitement quasi systématique de ce qui constitue une exposition.

« Il n'y avait presque pas de public, si bien que pour ma génération, à Bratislava, la question devenait pourquoi plutôt que quoi. Cette atmosphère est très probablement ce qui m'a conduit, dans certaines de mes œuvres, à remplir les salles d'exposition de rien, ou plutôt de formes qui renvoient à la vacuité. » Ainsi les dessins de la série *Somewhere Else* (2000) montrent l'artiste en train de visiter des salles d'exposition vides. Ils furent réalisés par les parents de Ondák d'après ses descriptions. Dans *More Silent Than Ever* (2006), Roman Ondák laissait la galerie d'exposition (gb agency, Paris) entièrement vide, seul un cartel mentionnait : « Salle équipée d'un système d'écoute caché. » La relation tacite d'acceptation à laquelle se soumet implicitement le visiteur dans une exposition et la confiance en l'artiste sont interrogées avec humour. On pense à Michael Asher vidant la galerie Claire Copley (Los Angeles, 1974), et à la façon dont les artistes de la critique institutionnelle révélaient le conditionnement de notre regard dans les lieux d'art. La même mention à la critique institutionnelle semble tacite lorsque Ondák se contente de déplacer à l'intérieur de l'exposition le guichet de vente des tickets pour le centre d'art (*Another Day*, Brno, 2003). Pourtant, Roman Ondák ne se réclame d'aucun mouvement critique, et pose les choses très simplement : « Je conçois mon rôle d'artiste dans le cadre d'un système artistique de la même façon que je conçois mon rôle d'homme dans la société, les deux comportant des paramètres institutionnels. En impliquant des gens extérieurs au système artistique, comme ceux issus de mon entourage ou du public, j'aime provoquer des situations dans lesquelles ces deux systèmes peuvent se confondre. »

Il s'agit donc davantage de transition et de perturbation que d'un propos critique, dans cette mise en cause récurrente des attentes du visiteur et de la façon dont son regard est conditionné. Ondák s'efforce à chaque fois, non sans humour, de déjouer ou de neutraliser cette attente. Dans l'œuvre *Loop*, qui représentait la Slovaquie à la Biennale de Venise en 2009, Roman Ondák a reproduit à l'identique à l'intérieur du pavillon tchèque et slovaque la nature luxuriante des Giardini. Le visiteur qui entrait dans le pavillon pouvait avoir le sentiment d'en être aussitôt ressorti, ne distinguant plus certainement le dedans et le dehors. *Loop* jouait sur la répétition et taquinait à nouveau la frontière entre un extérieur qui serait le réel et un intérieur qui serait œuvre d'art. Si les deux sont exactement semblables, où se trouve la limite – et donc l'œuvre d'art ?

La possibilité de manquer l'œuvre est aussi un principe de liberté.

Cette indistinction et ce retrait de l'œuvre ont, en fait, toujours été en friche dans les œuvres essentielles de Roman Ondák. Car la possibilité pour le spectateur de « manquer » l'œuvre est un principe auquel il tient – et c'est sans doute ce qui fait de lui un artiste rare, là où la préoccupation de la plupart de ses collègues est justement que leurs œuvres soient vues. Pour Roman Ondák, le fait que le public puisse ne pas identifier ses œuvres comme telles ne signifie pas qu'elles échouent – au contraire. Combien de personnes sont passées devant la file d'attente de *Good Feelings in Good Times* sans se demander à quoi elle menait, et sans même la remarquer ? Combien de visiteurs n'ont prêté aucune attention à la mère et à son enfant dans *Teaching to Walk*, et se sont plutôt concentrés sur les « vraies » œuvres de l'exposition ? Pour Ondák, cette liberté de ne pas voir l'œuvre participe de la liberté d'interprétation qu'il tient à laisser à ses spectateurs. Il n'aime d'ailleurs pas trop expliquer ses œuvres et préfère souvent prendre le risque qu'elles restent incompré-

ses plutôt que de conditionner la réception qu'en aura le public. Beaucoup de visiteurs de la rétrospective du Musée d'art moderne ont probablement été déroutés par le fait que, pour plusieurs objets, les clés échappaient. Mais ce paramètre et la relative frustration qu'il implique laissent la place à un élément majeur : la surprise. Apercevoir sur le parking de la Secession à Vienne plusieurs vieilles Skoda immatriculées en Slovaquie (*SK Parking*, 2001), se laisser emmener à l'extérieur d'un centre d'art, sur la place du marché, par le guide de l'exposition (*Guided Tour*, 2002), remarquer que les gardiens du musée portent tous un costume différent, qui n'est autre que celui que portaient les gardiens de musées l'année de leur naissance (*Silence Please*, 2004)... : autant d'expériences simples mais ultimement poétiques, qui surprennent le spectateur et modifient, un temps, son regard.

Après avoir compulsé les documents de l'installation *Before Waiting Becomes Part of Your Life* (2010) qui rendent compte des œuvres de Roman Ondák sur l'attente et leur réception critique, peut-être ne ferez-vous plus jamais la queue de la même manière. Ou peut-être, au contraire, passerez-vous devant les files d'attente sans y faire attention, et manquerez-vous la dernière œuvre de Roman Ondák. Selon la définition platonicienne, la tromperie serait toujours implicite dans l'art, « simulacre de réalité ». La beauté des œuvres de Roman Ondák est de nous laisser le choix de nous y soumettre – ou pas.

Judith Souriau

1. Georg Schöllhammer, « What Pictures Say. A few words about Roman Ondák's non events », dans : *Roman Ondák*, Kölnischer Kunstverein, 2004, p. 29-33.

2. Mathieu Copeland, « Rendre l'invisible visible, entretien avec Roman Ondák », dans : *Vides. Une rétrospective*, JRP Ringier et Editions du Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 155-160.

