

Quelques œuvres permanentes du Frac Lorraine,

« Musez [prononcé EZ] sur l'endroit où vous allez en ville ou dans un musée [prononcé ÉE] ... » Cette phrase qui vous accueille sur le site Internet de MuseTrek nous rappelle à deux réalités du même objet, à sa localité et de par sa fonction, à son contenu. Prenant le parti de cette forme prescrite, envisageons autour de ces deux points de vue, un même lieu : le Fond Régional d'Art Contemporain de la région Lorraine. Considérons ce fond permanent au travers d'une sélection d'œuvres continuellement in situ.

Nik Thoenen et Maia Gusberti, *Signalétique*, 2004

Retracer l'histoire du lieu par sa localité et par sa fonction nous ramène à l'intitulé même du FRAC qui est toujours précédé de la mention « 49 Nord 6 Est ». Par un recours aux coordonnées géodésiques, cette appellation insiste sur la position géographique du FRAC et par extension sur sa singularité. Prendre comme point de repère cette inscription sur le territoire nous amène plus particulièrement à la tour de cette bâtisse et à son mur externe offert de manière permanente à tous visiteurs et passants. Sur ce mur sont répertoriés les noms de tous les artistes présents dans la collection du FRAC. Inscrite au lait de chaux, cette liste en constante expansion, reflet des acquisitions, en fait le lieu premier d'œuvres souvent immatérielles, la seule trace tangible de cette accumulation.

Initiée en 2004, cette liste en constant devenir fait partie intégrante du projet de signalétique et d'identité visuelle réalisée par l'agence re-p.org, un bureau de création graphique créé en 1998 par Nik Thoenen et Maia Gusberti. Ouvert sur la rue, cette première approche de la collection par le nom des artistes, rejoue une disparition progressive égale à celle des œuvres qui caractérisent la nature même de cette collection. Constamment tagué, donc régulièrement repeint, le mur sur lequel en plus viendront s'ajouter de nouveaux noms devient palimpseste où la surface qui s'efface n'est finalement autre que l'institution elle-même. Reste à envisager, dans l'absolu, comment chaque nouvelle addition se surimposera aux autres noms présents et lisibles. S'ajoute à la disparition de l'œuvre, la disparition de l'auteur.

Intégrant cette disparition à sa mission d'accumulation, le FRAC Lorraine c'est ainsi donner pour objectif d'allier une apparente impossibilité, soit la volonté de collectionner et d'exposer une idée de l'œuvre invisible ou encore immatérielle.

Isabelle Krieg, *Découvrir le monde*, 2005.

Ici et là au sein du Frac, entre intérieur et extérieur, sur la voûte de l'Hôtel Saint-Livier, sur la gouttière d'un des bâtiments, Isabelle Krieg – artiste née en 1971 à Fribourg en Suisse – a esquissé, par ajout ou retrait de matière, une forme cartographique, un planisphère aux contours nébuleux.

Disséminée sur cette toile de fond architecturale, l'œuvre, quasi-imperceptible, se fait discrète. Plus proche de l'ombre portée telle une apparition furtive, le « monde » est miniaturisé et dénué de ses frontières.

Uniformisé par le tracé de l'artiste, il définit un seul et même continent, représente une société globalisée. Répété, il n'est plus qu'un simple motif. Mais bien que feutré, il devient un signal affirmé.

« Découvrir le monde » selon Isabelle Krieg, c'est développer une acuité fine pour en saisir les banalités et les singularités, c'est regarder le monde dans ses moindres détails, même les plus infimes, pour éviter l'écueil d'une approche mondialisée.

Tania Mouraud, *HCYS?*, 2005

Née en 1942 à Paris où elle vit, Tania Mouraud n'a de cesse de questionner l'acte de voir, le processus de la vision, ses mécanismes, et par là-même le fonctionnement de la pensée, en autant d'aller-retour du cognitif vers le perceptif.

D'une stimulation sensorielle conditionnée par l'espace, Tania Mouraud interroge peu à peu

les moyens analytiques de l'art conceptuel, passant d'un art environnemental à un art textuel. Elle utilise alors le langage comme matériau sans jamais omettre la question de la perception, sans oublier le travail de la spatialité.

Réalisée en 2005 pour le FRAC Lorraine, *HCYS?* de Tania Mouraud se compose de lettres étirées et comprimées, démesurées mais quasi illisibles tant elles demandent un effort d'observation.

Elles atténuent ou retardent l'émergence du sens, la signification est enfouie dans la forme. Elles décomposent ou délayent le phénomène de la lecture devenant ainsi contraires aux motivations et enjeux du langage publicitaire.

Le titre, les initiales des mots *HCYS?*, offrent néanmoins des indices, des points de repère et de découpes, – elles indiquent un principe d'encodage – elles appellent un temps de concentration et de traduction.

Plus qu'un simple mot, *HCYS?* recèle une phrase, une interrogation : *How Can You Sleep ?* [*Comment pouvez-vous dormir ?*], une phrase issue de l'opéra de Schoenberg, *Un Survivant de Varsovie* (1947), dans lequel « le narrateur raconte l'invasion du ghetto par les SS », une réflexion qui semble transposable à notre société mue par le fatalisme et l'individualisme.

Géométrique et graphique, le langage n'est pas que significatif, il est aussi décoratif – une alternance entre noir et blanc, entre pleins et vides. Adaptée à son support, l'impression est à la mesure du mur, elle recouvre sa surface. Son rythme offre une série de référent qui oscillerait entre les statements de Stefan Brüggenmann et la peinture déjouant sa surface de Philippe Decrauzat. Et bien qu'elle s'impose face à une étendue urbaine, elle s'affiche comme « le premier plan d'un décor à la dimension de la ville », l'œuvre n'est visible que depuis le haut de la tour-pigeonnier. L'œuvre de Tania Mouraud offre le paradoxe réjouissant de rendre le monumental quasi absent.

Décosterd et Rahm, associés, *Peinture Placebo* ©, 2001 / 2004

Dans le cadre de leur agence d'architecture, active entre 1995 et 2005, Jean-Gilles Décosterd et Philippe Rahm ont développé des recherches physiologiques sur la lumière, le climat, la température, plus que sur la structure et la teneur même de l'architecture. Ils ont ainsi interrogé l'impact et l'influence de l'architecture sur le corps pour envisager une expérience psychosensorielle de l'espace. Pour Décosterd et Rahm, « il y a une interdépendance entre l'intérieur du corps, l'enveloppe du corps et l'extérieur ».

Intéressés par le pouvoir de suggestion et de stimulation généré par le principe du placebo, une prescription dite sans principe actif mais susceptible de modifier le fonctionnement de l'organisme, Décosterd et Rahm établissent un protocole (réalisé pour la première fois au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris entre 2001 et 2002) qui consiste à « peindre les murs des locaux du FRAC avec une peinture blanche industrielle additionnée de dose infinitésimale de gingembre (pour le 1^{er} étage) ou de fleur d'oranger (pour le deuxième étage) », suivant les termes du contrat.

Incorporées mais invisibles et inodores, les fragrances auraient des propriétés aphrodisiaques pour l'une, des vertus apaisantes pour l'autre. Bien qu'impalpables, elles sèment le trouble et altèrent par la même ladite neutralité du white cube. Par les mots, le commentaire du cartel ou le contenu de la posologie, Décosterd et Rahm affichent leur présence englobante jusqu'à assumer et dévoiler leur réflexion sur les corollaires du placebo, son processus, par le choix d'un titre sans ambages.

Il est alors question d'activer notre imaginaire et d'agir par extension sur nos corps, nos sensations. Insaisissable, l'œuvre est interne, elle est quasiment d'ordre hormonal. Pour reprendre les écrits de Guy Tortosa dans « Décosterd et Rahm, Physiological Architecture », nos corps deviennent alors « espace d'inscription » soit « un support de l'œuvre », et « espace de production » soit « un atelier ».

Mario Garcia Torres, *Untitled (Missing Piece)*, 2005.

Untitled (Missing Piece) de Mario Garcia Torres - né en 1975 à Monclova, Mexique et résidant à Mexico City - joue du paradoxe de n'exister que par son absence. La seule réalité de cette œuvre est l'inscription du nom de l'artiste, le titre et la date, dans l'ensemble des documents produit au cours d'une exposition, qu'ils s'agissent de la liste des œuvres exposées autant que du catalogue.

Datée de 2005, cette œuvre joue d'une histoire de l'art conceptuelle où l'écriture prévaut à la réalisation. Elle n'est pas sans rappeler 'Novembre', le catalogue de Douglas Huebler de 1968 et publié par le galeriste Seth Sieglaub, un 'catalogue d'exposition' où apparaissent simultanément les œuvres et leurs documentations – les œuvres n'ayant d'autres lieux d'être que dans le livre lui-même. Un somptueux précédent se retrouve aussi dans l'action de Francesco Lo Savio pour qui sa contribution à une exposition consista uniquement à ajouter son nom parmi la liste des artistes présents, mais dans une typographie plus grande que les autres ! Ou encore, envisageons à l'inverse, la volonté de Stanley Brouwn de refuser que soient éditées toutes documentations ou photographies de son travail dans les catalogues d'exposition de groupe à laquelle il a pris part.

Mario Garcia Torres travaille ici sur les codes standardisés propres à la réalisation des expositions. Par l'insertion de cette pièce, l'artiste ajoute à toutes expositions, l'exposition de son œuvre. Plus qu'une réflexion sur la nature de l'œuvre, il met en exergue les structures usuelles et finalement trop communes à l'industrie de monstration de l'art.

Dora García, *Forever*, 2004.

Placé à l'entrée d'une des salles d'exposition du premier étage, un cartel à l'intention du public nous avertit de la présence d'une webcam qui filme les lieux et retransmet ses captations en continu, 24h sur 24 et 7 jours sur 7. Initiée en 2004 par Dora Garcia – artiste née en 1965 à Valladolid en Espagne et travaillant à Barcelone - *Forever* considère autant la visite d'exposition que le non-événement, les moments où l'institution ne se révèle pas – lors de la fermeture des lieux, que des moments de montage et démontage.

Forever joue du temps dans son apparente totalité et de ses paradoxes, et à travers cette vocation du « pour toujours » pose explicitement la question de ce que veut dire pour un artiste et une institution l'éternité – la pérennité n'étant finalement que dans les mots, tout étant voué à la disparition. Comme le stipule le contrat signé entre les deux parties, cet accord ne durera que pour la durée de la vie de l'artiste et ou de l'institution, la disparition de l'une des parties amenant cette pièce à sa conclusion.

Ces 'insertions en temps réel' partent d'un accord de principe entre une institution et une artiste et nous permettent de suivre 'en live' la réalité d'un lieu. Ce film en direct donnent à l'artiste l'occasion de reprendre ces images pour élaborer un journal intime de *Forever* disponible entre autre sur son site Internet (et en cela nous rappelle l'objectivité toute relative de cet acte comme nous le montre les visages des visiteurs floutés sur les images sauvegardées par l'artiste et disponible dans son 'diary').

Envisager le spectateur et son temps de parcours dans une exposition insiste finalement en regard du temps postulé par le contrat sur le temps et l'expérience de l'œuvre par rapport au temps d'une vie, et nous fait entrevoir l'impermanence d'une société et de ses institutions, toujours dépendante d'un pouvoir plus que d'une volonté politique.

Ian Wilson, *Time*, 1982

Reprenant la volonté originale d'une institution publique dont le travail est de diffuser une collection d'art contemporain et de mettre en œuvre la sensibilisation des publics, l'œuvre de Ian Wilson non seulement remplit ces deux ambitions mais se fonde sur le principe même de

ce que le mot 'œuvre' peut recouvrir, soit englober toute la création et la vie d'un artiste.

Né en 1940 en Afrique du Sud, Ian Wilson vit dans l'état de New York. Son œuvre est à partir de 1965 une pratique de création d'objets physiques, notamment de tableaux monochromes ou d'action sculpturale dans l'environnement de la galerie. Un travail qui s'interrompt en 1968 grâce à ce geste sans concession lorsque Ian Wilson décide de faire de la discussion son unique œuvre, et renonce alors à produire tout autre objet que les mots dits échangés.

Reprenant à lui cette fameuse phrase de cet autre grand artiste conceptuel Douglas Huebler « Le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage », Ian Wilson propose un engagement artistique radical, sans compromission, qui envisage le principe même de la dématérialisation, ou plutôt de la re-matérialisation, de l'œuvre d'art. Il se concentre sur la nature du mot parlé, sur la relation engendrée par la discussion.

Pour accéder à l'œuvre possédée par le FRAC Lorraine, nous sommes invités à engager une discussion avec les médiateurs, agents d'accueils, ou autres membres de l'équipe. Axant cette discussion autour du mot 'Temps', l'œuvre de Ian Wilson reprend autant l'un des sujets les plus discutés, à savoir le temps, que le premier sujet qu'il décide de penser, et donc de discuter, en 1968 : Ian Wilson aimait d'ailleurs à répéter : « quand on me demandait ce sur quoi je travaillais, je répondais que je pensais au mot temps ». S'engage alors une discussion sur ce mot parlé, et sur les réflexions qui en découlent. En somme, cette œuvre est autant une invitation à considérer le temps qu'une manière d'envisager une possible compréhension d'un art dénué d'une présence physique autre que celle de la discussion.

Mathieu Copeland, Juin 2011