



17.02.12

20.05.12



Vue de l'exposition (Joseph Kosuth et Stéphane Dafflon)

Attention les œuvres de cette exposition sont électrifiées, il est strictement interdit de les toucher. Merci de tenir vos enfants par la main.

Néon. Who's afraid of red, yellow and blue?

Commissaire : David Rosenberg

En 1912, la première enseigne utilisant un nouveau type de lampe, mise au point par l'inventeur et physicien français Georges Claude, fait son apparition dans une rue de Paris. Le principe de cette géniale invention repose sur les propriétés lumineuses du néon, un gaz rare incolore, qui enfermé dans un tube en verre et soumis à une décharge électrique, libère un halo rougeoyant. D'autres gaz peuvent être utilisés, qui produisent d'autres couleurs (jaune pour l'hélium, violet pour l'argon, bleu lorsque ce dernier est mêlé à des vapeurs de mercure, etc.). Par extension

« néon » est devenu le terme générique pour désigner ce type de lampes, incluant à la fois celles manufacturées artisanalement par des néonistes et les tubes fluorescents de fabrication industrielle apparus plus tard. En quelques années l'éclairage au néon a transformé l'aspect des paysages urbains, d'abord en France, puis aux États-Unis dans les années 1920, lorsque Georges Claude exporte son brevet.

Prompts à détourner toutes les inventions de leur époque, quelques rares artistes commencent à utiliser le néon dans les années 1930, comme le tchèque Zdeněk Pešánek, qui réalise des bustes en fibre de verre soulignés de néons (quelques exemplaires de ces œuvres subsistent, mais qui n'ont malheureusement pas pu être présentées dans l'exposition). Si Gyula Kosice et Lucio Fontana explorent le médium à la fin des années 1940 et au début des années 1950, c'est surtout dans les années 1960 que l'usage du néon se développe dans le champ de l'art, en particulier dans l'art conceptuel et minimal américains, dans l'*arte povera* en Italie, et en France chez des artistes comme François Morellet, Martial Raysse, ou Piotr Kowalski. Même si elle ne prétend pas être une « rétrospective » sur le sujet, l'exposition permet de découvrir des exemples significatifs de chacun de ces jalons. Un peu passé de mode dans les années 1990, le néon est devenu depuis une dizaine d'années un médium incontournable de l'art contemporain, dont regorgent les foires, les biennales et les écoles d'art. L'idée de cette exposition est de replacer cette prolifération récente dans une filiation, en présentant les précurseurs de l'utilisation du néon dans l'art – un sujet qui n'avait jusqu'à maintenant fait l'objet que de très rares expositions et publications. D'où le sous-titre choisi avec humour par le commissaire David Rosenberg, inspiré d'un célèbre tableau de Barnett Newman : « Who's afraid of red, yellow and

blue? ». Le néon fait-il peur ? Il peut en tout cas impressionner : combinant verre, gaz rares et électricité haute tension, sa présentation est délicate ; il est parfois déprécié, perçu comme tape-à-l'œil, stigmate de ses origines publicitaires. Plus largement, une exposition dont la thématique se concentre sur un médium associe nécessairement des œuvres aux propos très divers, qu'il faut respecter dans leur spécificité. Mais le néon est en même temps un médium captivant et sensuel, auquel la maison rouge voulait rendre hommage, en toute simplicité, en l'année de son centenaire.

Près de l'entrée, est suspendue une œuvre de **Giancarlo Zen**, un artiste italien proche du mouvement cinétique et géométrique des années 1960. Très intéressé par les théories de la perception et de la psychologie des formes, il combine des néons colorés à divers supports. Cette pièce associant néon et lampe incandescente est un clin d'œil aux diverses techniques d'éclairage, que l'on retrouvera plus loin chez un autre artiste, Mathieu Mercier.

Dans la première galerie sont rassemblées des œuvres qui déclinent les diverses approches possibles du néon : recyclage et détournement, dessin, texte et assemblage. Avec **Franck Scurti**, le néon renoue non sans humour avec ses origines. L'artiste s'intéresse aux formes graphiques reconnaissables par tous, comme celles de la publicité ou des signes urbains. Dans sa série *Les reflets*, il s'empare de ces enseignes emblématiques de notre environnement citadin : loto, pharmacie, tabac... et leur fait subir une transformation : il les représente telles qu'elles apparaissent dans les reflets d'une flaque d'eau. L'inversion du sens de lecture et les contours ondulants n'empêchent pourtant pas l'identification du référent.

Sur l'autre mur de la maison rouge, *Essence* de **Saâdane Afif** est la copie d'une enseigne de station service parisienne. Déplacée à l'entrée d'un lieu d'art, elle se dote d'un sens supplémentaire, plus philosophique.

Alain Séchas est l'un des rares artistes de l'exposition à réellement dessiner en néon : dans le portrait de *Maryline*, les cli-gnotements du néon font évoluer le dessin et créent une micro narration. Comme chez Bruce Nauman, montré plus loin dans l'exposition, les animations ont quelque chose d'à la fois touchant et grotesque.

Les néons de **Jean-Michel Alberola**, exposés dans les vitrines, sont à la fois texte et image ; ils fonctionnent comme des calligrammes : l'espérance est suspendue à un fil, tandis que le mot « rien » se déchiffre dans un crâne. L'artiste y développe une réflexion métaphysique sur la condition humaine ou la vanité de toute chose. En face, l'œuvre paradoxale de **Su-Mei Tsei** joue sur la dissociation entre le sens et l'objet, le signifié et le signifiant : le sujet de l'œuvre est « tout », sauf ce que l'on voit (la couleur rouge). Une infinité de possibles est donc contenue dans ce simple énoncé.

Sarkis tient fréquemment un discours critique sur les musées qui réifient les objets chargés (en particulier les objets de rituels) et les vident de leur sens. Ici, il redonne une aura à une veste de cheveux utilisée pour des cérémonies secrètes au Cameroun, en proposant une mise en scène qui l'associe au halo coloré de lampes fluorescentes.

Dans le patio, un énoncé de **Sylvie Fleury** fait écho à une forme de « néo féminisme » déculpabilisant, qui assume à la fois maquillage, talons hauts, volonté de pouvoir et d'émancipation. Depuis le début des années 1990, l'artiste réalise des néons aux couleurs acidulées, affichant des injonctions désinvoltes, ou

des phrases superficielles telles qu'on en trouve dans les magazines féminins. *High Heels on the moon* (des talons hauts sur la lune) pourrait être un de ces « slogans » prônant l'ultra féminité en toutes circonstances (même sur la lune...). Cachée derrière un des piliers, *Une pomme* de **Pierre Malphettes** présente l'une des rares incursions de la nature dans l'exposition. L'artiste poursuit le projet paradoxal de donner corps à des phénomènes naturels (nuage, brouillard), dans des matériaux manufacturés. Ici, la ligne de néon matérialise la trajectoire de la chute d'une pomme, en même temps qu'elle sert de légende. **Nathalie Brevet** et **Hugues Rochette**, à l'autre angle du patio, pointent les limites du néon, en poursuivant le projet impossible de créer une forme parfaite (une spirale), dans ce matériau artisanal.

C'est en 1967 que **Maurizio Nannucci** réalise ses premières œuvres en néon, matériau qui lui permet de combiner son intérêt pour les énoncés linguistiques et les qualités immatérielles et poétiques de la lumière colorée. Dans *Who's afraid of red, blue and yellow?* il transforme le titre d'une série d'œuvres tardives de Barnett Newman en une enseigne tautologique : les mots s'inscrivent dans la couleur qu'ils désignent. L'œuvre renvoie ainsi à la fois à la peinture du peintre abstrait américain, comme objet matériel, et aux couleurs immatérielles. Nannucci se place dans la filiation de Newman : il poursuit la peinture, mais par d'autres moyens. Dans les années 1990, ses œuvres se font plus abstraites. Ainsi dans *ART*, les signes, à la fois outils sémantiques et données plastiques, ne se laissent pas déchiffrer facilement.

La lumière parle

Du fait de sa technique même, le néon est un art du trait (le tube), qui se plie particulièrement bien à la graphie manuscrite ou typographique. Dans le contexte publicitaire, le néon appelle à

être vu autant que lu : la lumière fait saillir le message, tandis que son animation maintient l'attention. Aussi le néon devient-il un médium privilégié pour les artistes conceptuels, mais aussi pour tous ceux qui manipulent le langage, de manière plastique, poétique ou politique.

Joseph Kosuth est l'un des protagonistes majeurs de l'art conceptuel et l'un des premiers à avoir utilisé le lettrage en néon. Au milieu des années 1960, partant du constat de « la nature linguistique de toute proposition artistique », il décide de substituer aux objets d'art des énoncés auto-référentiels, c'est-à-dire qui décrivent leur propre matérialité et leur propre nature. Ainsi de *Neon*, dont la technique et la forme correspondent exactement à l'information sémantique lisible, ou plus loin *Words are deeds* (les mots sont des actes). L'énoncé tautologique de **Eric Michel**, *La lumière parle*, met en œuvre la même logique, tandis qu'*À contre-courant* de **Clairet et Jugnet** profile les lettres comme si elles étaient contraintes par ce courant (électrique ou artistique ?) qu'elles désignent.

La pièce circulaire de **Cerith Wyn Evans** suspendue au plafond comme un lustre, épelle un palindrome (une phrase qui peut se lire dans les deux sens) en latin, que le situationniste Guy Debord avait repris comme titre d'un film qu'il réalise en 1978 sur « la société de consommation et l'aliénation capitaliste ». La phrase, qui se traduit par « Nous tournons en rond dans la nuit et sommes consumés par le feu », est un commentaire sur l'état de la société en même temps qu'une description poétique de la pièce elle-même.

C'est à un poème que se réfère la pièce d'**Alberola** : un vers en allemand de Friedrich Hölderlin (« chez nous tout se concentre sur le spirituel, nous sommes devenus riches parce que nous sommes devenus pauvres ») est posé en tas, rendu illisible. C'est ce vers que choisit Martin Heidegger comme prétexte à

sa méditation dans le texte *Die Armut* (la pauvreté) qui donne son titre à l'œuvre. Mais au-delà du sens du vers et de sa postérité, c'est l'éclat de la phrase restituée en lumière que retient Jean-Michel Alberola.

Ecrivain et poète, **Ian Hamilton Finlay** se tourne à partir des années 1960 vers la poésie concrète, sortant les mots de la page pour leur donner de nouveaux supports : sculptures, jardins, architectures, etc. *Wave Ave* est presque un « haïku » : un poème extrêmement bref qui s'appuie sur le pouvoir évocateur de l'association de deux mots : *wave* (la vague) et *ave*, le salut romain, et la répétition sonore de cette dernière syllabe.

Par le biais de la citation du roman *Cent ans de solitude*, de Gabriel García Márquez, **Alfredo Jaar** évoque les années sombres de son pays natal, le Chili, et son isolement pendant la dictature du général Augusto Pinochet. Toutefois le sous-titre (« pas vraiment ») incite à ne pas se fier à ce qui est écrit, allusion au soutien officieux des États-Unis au régime militaire de Pinochet.

Jean-Pierre Bertrand est avant tout un peintre, qui travaille de manière très sensible les matériaux du tableau dans des œuvres monochromes, suivant un protocole de création très précis. *Pale Incision* fait partie d'une série de néons réalisés pour accompagner ses « peintures plasmiques » : les mots lumineux doivent aider le spectateur à voir les surfaces des peintures. Présenté seul, le néon se substitue à la matière picturale et crée l'image mentale de la peinture absente.

Les œuvres de **Sarkis** parlent toujours de son vécu personnel, de son histoire. On retrouve dans *C.R.I.*, placé au centre de la pièce, des matériaux récurrents dans son œuvre depuis les années 1970 (bandes magnétiques, idoles africaines), objets d'origines et d'époques variées, qui se combinent pour créer une sorte de rébus. Ils sont associés au mot « cri », qui évoque

à la fois un cri de désespérance, et fait référence au tableau d'Edvard Munch, dont la découverte à seize ans, le décida à devenir artiste.

À *luta continua* (la lutte continue) était le cri de ralliement choisi par le Front de Libération du Mozambique dans son combat pour l'indépendance contre les Portugais. Devenu le titre d'une chanson très populaire en Afrique du Sud, le pays d'origine de **Thomas Mulcaire**, le slogan transformé en enseigne prend ici une connotation universelle, et devient une incitation permanente à la résistance et à la rébellion.

Le slogan de Mai 1968 que cite **Miri Ségal** a lui perdu toute lisibilité immédiate : le texte ne se découvre qu'à l'état de reflet, c'est-à-dire comme un phénomène sans réalité tangible. Est-ce à dire que la volonté de changement qui animait les révoltes de 68, est réduite à une image mentale évanescence ?

La pièce de **Sigalit Landau** appartient à une série de diptyques de petits chauffages domestiques dont les résistances ont été remplacées par des expressions en néon tournant autour du mot « home », le lieu où l'on se sent chez soi : la maison, la terre natale, le foyer... Le message délivré n'est pourtant pas réconfortant : « go... home » (rentrez chez vous) suggère l'intolérance et le rejet.

Les énoncés de l'artiste africain américain **Glenn Ligon**, qu'ils soient en peinture ou en néon, abordent des questions de représentations raciale, sexuelle et sociale. Comme son titre l'indique *Excerpt* (extrait en français) est une citation : l'œuvre reprend deux fragments d'une installation en néon de Bruce Nauman (*One Hundred Live and Die*), dans laquelle l'artiste américain conjugue à l'impératif les verbes « vivre » et « mourir » associés par paire à toutes sortes de mots. Sorties de leur contexte, les deux phrases en noir se chargent d'un sens politique certain :

Ligon met ainsi en évidence que ce sont les seuls énoncés qui ne s'illuminent pas dans l'œuvre de Nauman (les tubes sont occultés par de la peinture noire) et soulève donc la question des raisons de leur invisibilité.

La taille et la forme de *Lager* rappellent les enseignes de bière normalement suspendues dans les vitrines des cafés en Allemagne. Mais comme souvent, **Claire Fontaine** attire en même temps notre attention sur l'ambiguïté et l'ambivalence qui se jouent dans les moindres termes de la vie quotidienne. Car le mot signifie également « camp » en allemand. En recouvrant totalement de noir le tube de verre, de sorte que seule une faible lumière filtre des électrodes, Claire Fontaine évoque le sujet de la mémoire des survivants de la Shoah, et l'idée qu'ils sont les gardiens fragiles d'une histoire tragique qui est progressivement éteinte par le temps et l'oubli.

D'aspect chaotique, l'installation de l'artiste américain **Jason Rhoades** répond en fait à un rituel précis : l'artiste organisait dans son atelier de Los Angeles des soirées dites « Black Pussy Soirée Cabaret Macramé », sorte de performances déjantées, durant lesquelles des convives de tous horizons culturels et sociaux devaient proposer des appellations pour désigner le sexe féminin, sur le mode poétique, argotique, scientifique, vernaculaire, etc. Ces 1 724 mots, consignés dans le livre présenté sur la table, ont été ensuite transposés en néon et intégrés à plusieurs installations entre 2003 et 2006, date de sa mort. Le chaos des fils et des transformateurs, restitué la cacophonie et l'ambiance joyeuse de ces réunions dont l'œuvre est la trace.

Face à cette approche « linguistique » du corps féminin, le message de **Tracey Emin**, *Just Love me* semble par contraste bien « sentimental ». Connue pour avoir fait de sa vie privée, dans ses détails les plus intimes, le point de départ de son œuvre,

Emin illumine ici une injonction romantique, qui dévoile un sentiment de vulnérabilité. Difficile de déceler si l'œuvre décrit une émotion littérale ou une parodie d'émotion.

La parodie est également à l'œuvre chez l'artiste américain **David Kramer**. Il s'approprie des publicités des années 1970 et l'image idyllique du « rêve américain » qu'elles véhiculent. Ici, les couleurs artificielles des néons qui éclairent la peinture, renchérissent sur le kitsch de cette représentation de coucher de soleil et sur le dialogue creux et stéréotypé qui l'accompagne.

Crisis

Le rouge est la couleur originelle du néon, puisque le gaz « néon » produit cette couleur quand il est traversé par un courant électrique. Elle est aussi la couleur qui signale le danger, la menace, qu'évoquent certaines œuvres rassemblées dans cette salle.

Fidèle à sa pratique d'appropriation de formes existantes (rubans de sécurité, barbelés), **Kendell Geers** détourne ici des enseignes en néon, qu'il charge d'un sens équivoque : selon que la première lettre est éteinte ou allumée, on lit le mot « TERROR » (terreur) ou « ERROR » (erreur). L'œuvre fait partie d'un ensemble de trois néons (B/ORDER et D/ANGER) dont les signifiés déclinent des thèmes essentiels de son œuvre : violence, danger, oppression... dans une esthétique très directe.

Représentant de ce qui a été qualifié d'« abstraction excentrique » dans les années 1960, **Keith Sonnier** s'inspire des formes du minimalisme, mais y associe des références suggestives et des éléments de sa mythologie personnelle. *Elliptical Shield*, une œuvre récente, semble s'inspirer d'une œuvre primitive, transposée en matériaux modernes.

Les avant-gardes historiques (Constructivisme, Bauhaus) et les utopies modernes sont des références récurrentes dans

l'œuvre de **Mai-Thu Perret**, qu'elle mêle à des récits fictifs auxquels sont souvent reliés les objets qu'elle produit. Forme géométrique pure, la spirale a été investie par les avant-gardes : *Lampshade* de Man Ray, les costumes d'Oskar Schlemmer pour le *Ballet Triadique*, ou le *Monument à la III^e Internationale* de Vladimir Tatline sont autant de références qui peuvent être ici convoquées.

Depuis ses débuts, **Jill Majid** s'intéresse aux systèmes de surveillance, aux dispositifs et organismes invisibles et secrets et à leurs relations aux individus. En 2005, elle reçoit une commande pour le siège des services secrets néerlandais et décide de dresser le portrait d'individus qui y travaillent. Infiltrée, elle réalise des entretiens qu'elle consigne dans des cahiers et restitue sous diverses formes. L'expression « I can burn your face » signifie, pour les agents secrets, la menace de révélation d'identité. Restituant l'écriture de l'artiste, dans une couleur qui fait écho à la violence de la menace exprimée, l'œuvre délivre un message dans leur langage opaque, et presque poétique : « l'homme dans le groupe qui joue de la trompette est l'araignée dans sa toile ».

Piotr Kowalski était un véritable « artiste chercheur », à la fois sculpteur, mathématicien et architecte, n'ayant de cesse de confronter les vocabulaires artistique et scientifique. Dès la fin des années 1950, il s'intéresse aux phénomènes optiques et lumineux, mais aussi aux champs magnétiques et plus tard aux images numériques. Dans un cube de plexiglas, il enferme une anamorphose en néon : la question qu'il pose (énigmatique) ne se déchiffre que d'un seul point de vue : *Pour qui ?*

Cercles et carrés

Clin d'œil à la revue des années 1930 qui rassemblait les artistes de tendance « constructiviste », cette section regroupe des

œuvres en néon dont les formes simples (cercles, carrés, lignes) ne renvoient à rien qui leur soit extérieur. Les caractéristiques techniques du néon autorisent des tracés nets et incisifs, et se prêtent particulièrement bien au propos de l'abstraction géométrique et à ses développements.

Les œuvres en néon que **Stephen Antonakos** crée depuis les années 1960, cherchent à se soustraire à toute représentation ou fonction symbolique. Par leur intensité lumineuse, les formes géométriques se chargent cependant d'un caractère solennel et méditatif.

Les « phrases de lumière » du Californien **Laddie John Dill** ne parlent de rien. L'artiste joue de l'opacité et de la transparence, des variations de couleur et de lumière, et des différences de gaz pour créer de fragiles totems colorés, animés d'une subtile vibration hypnotique.

À côté de ces approches formalistes des années 1970, une plus jeune génération propose une relecture distanciée de l'abstraction géométrique, dont elle charge les formes de nouveaux contenus. Le recyclage est une pratique essentielle dans l'œuvre de **Pierre Bismuth**, qui explore les glissements de sens et de valeur produits par ses interventions sur les objets. Avec *Redeemed*, il « sauve » de la destruction les chutes de tubes de verre non utilisés par les néonistes et leur confère une nouvelle valeur (artistique et esthétique). Les fragments de tubes épars, de couleurs et diamètres différents, sont réassemblés en de nouvelles unités, dont l'esthétique n'est pas sans rappeler celle de l'art minimal, mais dans des couleurs « pop ».

Tubless de **Daniel Firman** (on entend « tu blesses ») figure une sorte de duel entre deux formes essentielles de la géométrie : le cercle (matérialisé par une chambre à air) et la ligne du néon. Les deux éléments fragiles semblent se mettre mutuellement en danger.

Avec Zdeněk Pešánek, le hongrois **Gyula Kosice** est l'un des tout premiers artistes à avoir incorporé des tubes néon dans son œuvre. Installé en Argentine, il fonde en 1946 le groupe MADI (Mouvement, Abstraction Dimension, Invention), qui entend proposer une nouvelle forme d'art concret, rejetant l'orthogonalité extrême et cherchant à sortir du cadre de la peinture par la combinaison de matériaux divers, tels que le bois, le métal, et surtout le néon et le plexiglas. *Madi Neon n° 3* est emblématique de ses recherches précoces.

Très proches formellement, les néons de **Chryssa** sont pourtant distants de deux décennies. Installée à New York en 1957 la Grecque est fascinée par les néons de *Times Square* et intègre ce matériau à ses sculptures dès 1962, faisant figure de pionnière aux États-Unis. Ses sculptures et bas-reliefs en néon trouvent leur source dans un répertoire de signes géométriques stylisés, qui allient la culture archaïque des Cyclades à la technologie contemporaine.

Parce qu'il est un matériau à la fois moderne, froid, neutre, dynamique et dont la mise en œuvre exclut la « main » de l'artiste, le néon répond en tous points au projet artistique de **François Morellet** qui œuvre depuis les années 1950 à une abstraction géométrique débarrassée de toute sensibilité. À partir de 1963, il s'empare de ce matériau que n'a pas encore « pollué » l'art traditionnel pour réaliser des constructions rigoureuses, qui quittent très tôt la surface du tableau et jouent sur la relation entre l'objet réel et l'espace environnant. Les trois rectangles de *Néon dans l'espace* sont animés par des rythmes d'allumage et d'extinction en déphasage, qui créent une impression de dématérialisation des formes. Les flashes de lumière laissent dans l'œil du regardeur ébloui une image résiduelle qui se superpose à l'apparition suivante et sème le doute sur la réalité de ce qu'il voit.

Éblouissement

Lorsqu'elle est portée à un point d'intensité et de luminosité extrêmes, la lumière blanche aveugle le regard et rend invisible ce qu'elle est censée révéler.

L'artiste conceptuel **John Armleder** s'intéresse aux dialogues formels entre œuvres d'art et objets, et explore la manière de les faire cohabiter, voire de créer des situations d'équivalence entre ces formes dans le contexte des espaces d'exposition. Comme à son habitude, Armleder disparaît totalement de son œuvre, et propose avec *Voltes V* un mur de lumière en néon blanc, qui exploite le procédé de « vague », d'allumage par déferlement progressif, procédé dynamique utilisé dans les grands néons publicitaires, sur les façades des casinos de Las Vegas par exemple. Mais ici, la lumière blanche est littéralement aveuglante, et interdit pratiquement la contemplation.

Dans les années 1960, **François Morellet** et les autres membres du Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) sont animés par l'idée d'en finir avec le tableau de chevalet. Par la saillance des tubes (arrangement de quatre angles droits reliés par des câbles de connection), Morellet désigne le vide chromatique et formel de la toile et montre un moyen de dépasser l'art traditionnel.

Suspendue au plafond, l'œuvre de **Mathieu Mercier**, combinant un tube fluorescent à des arabesques de néon, entretient une ambiguïté volontaire entre objet fonctionnel, design et œuvre d'art : le néon quitte le mur d'exposition pour reprendre sa place et sa fonction de suspension lumineuse, mais semble tout de même s'inscrire dans l'histoire de l'art, alliant à la fois Flavin et Fontana.

La référence à l'art minimal et aux néons de Dan Flavin est bien sûr présente dans *Pot* une œuvre de jeunesse de **Jeff Koons**. Mais l'œuvre renvoie aussi, comme le titre de la série l'indique

(« Pre-New »), au désir de nouveauté, de produits flambant neufs caractéristique de la société de consommation. Koons connecte ainsi les modes de présentation typiques du monde marchand (la mise en valeur des produits par l'éclairage fluorescent), avec l'esthétique épurée et impersonnelle de l'art minimal.

La couleur est au cœur de l'œuvre de **Carlos Cruz-Díez** depuis ses débuts dans les années 1950. Après avoir exploré des matériaux industriels, comme le plexiglas, il trouve dans le néon le moyen d'expérimenter la couleur sans le support de la forme ou de l'objet. S'intéressant aux aspects physiologiques, psychologiques et culturels liés aux perceptions colorées, il réalise des dispositifs immersifs, comme les *Chromo-saturations* dès 1965, dans lesquels le visiteur devient un participant actif. Dans cet environnement sensoriel, c'est l'espace tout entier qui est coloré. La couleur se transforme ainsi en une « situation évolutive dans le temps et l'espace. »

Stéphane Dafflon revendique l'influence de sources diverses : l'art optique, l'abstraction américaine, mais aussi le design industriel, la publicité, le graphisme... Alliant néon et peinture acrylique fluorescente, *PMO37* (pour « peinture murale ») vient modifier la perception de l'environnement architectural et susciter un phénomène perceptif de vibration et d'instabilité des formes.

Five Fives de **Joseph Kosuth** est dédié à Donal Judd, l'un des représentants majeurs de l'art minimal. L'énumération des chiffres de un à vingt-cinq, si elle exploite toujours le principe d'auto-référentialité au cœur du projet de Kosuth, dessine en même temps au mur une figure géométrique qui rappelle les structures simples du minimalisme. En écrivant les nombres

en lettres plutôt qu'en chiffres, l'artiste change aussi la position du visiteur, qui passe de regardeur à lecteur. Il impose ainsi un certain temps de relation à son œuvre pour qui veut la lire entièrement.

Surtout connu comme peintre, **Lucio Fontana** est l'un des pionniers de l'utilisation du néon en art. Installé en Argentine entre 1940 et 1946, il est proche du groupe Madi et de Gyula Kosice. En 1951, il conçoit un monumental néon tourbillonnant (*Ambiente Spaziale*) pour le plafond d'un escalier à l'occasion de la IX^e Triennale de Milan. C'est la première œuvre entièrement réalisée en néon en Europe. Elle est suivie d'une dizaine d'autres commandes d'installations en néon. Il combine également ce matériau à ses recherches picturales, regroupées sous le titre unique de « Concept Spatial » : des monochromes troués au poinçon ou fendus pour ouvrir la toile à l'espace et à la lumière sous-jacente. Dans *Concetto Spaziale (#65B6)*, des tubes fluorescents placés derrière la toile la transforment en une constellation.

Trois néons se sont immiscés dans le décor de *Rose Bakery Culture*. **Thomas Lélou** explore les notions de signatures en prélevant des tags urbains. Collaborant avec le taggeur Kongo, figure de la Seine Saint-Denis, il transpose ses graffitis en une série de néons. Si tag et néon partagent bien l'espace de la rue, il y a une certaine ironie à figer dans un procédé artisanal dispendieux le geste rapide et illicite du taggeur.

Avec ses bulles de savon, qui semblent tout droit sorties d'une bande dessinée, **Hsia-Fei Chang** s'intéresse également au paradoxique entre permanent et évanescant, tandis que le néon de **Frédéric Dévelay** joue sur le non-sens : il fait alterner deux versions qui s'annoncent comme différentes, mais sont en fait formellement identiques.

Les pionniers

Dans les années 1960, l'utilisation du néon dans l'art se développe simultanément des deux côtés de l'Atlantique. Cette salle rassemble ces artistes pionniers et permet de mettre en relation leurs approches diverses.

Le choix de mêler le néon à des éléments hétérogènes caractérise la pratique des artistes de l'*arte povera*. **Mario Merz** est le plus âgé de ce groupe d'artistes italiens, qui au milieu des années 1960, décide de se tourner vers des matériaux non traditionnels (cire, vêtements, terre, verre, composants organiques ou conducteurs). Merz introduit pour la première fois le néon dans son œuvre en 1968. Il s'agit en général de phrases qui viennent se superposer aux formes sculpturales (les igloos notamment). Il inclut des chiffres, comme la « suite de Fibonacci », suite mathématique proposant un modèle de croissance exponentielle particulièrement présent dans la nature (*Untitled*, au-dessus de la porte). Parfois, un simple tube de néon, « corps de lumière traversant un corps opaque », vient suggérer des associations symboliques et sensorielles, comme dans *Caro Caretto*.

C'est une même logique qui anime **Pier Paolo Calzolari**. L'artiste donne une signification nouvelle aux matériaux (plomb, cire, tabac, etc.), par l'adjonction de structures givrantes et d'un élément lumineux poétique (« l'air vibre »).

Dans l'œuvre *Néon 0-90° avec rythmes d'éclairage interférents* de **François Morellet**, les néons sont programmés pour produire des configurations géométriques différentes, lorsqu'ils sont déclenchés par le spectateur en appuyant sur la pédale. Par ce mécanisme, sont intégrés à l'œuvre les principes de l'aléatoire et de l'interactivité prônés par les membres du GRAV comme moyen de renouveler l'abstraction.

Explorant les rapports entre arts et sciences, **Piotr Kowalski** invite le spectateur à s'interroger sur la vision objective et les phénomènes d'illusion optique : selon l'angle d'observation, les flèches en néon d'*Identité n° 1*, semblent changer de position et de couleur.

Comme ses complices du Nouveau Réalisme, **Martial Raysse** veut faire entrer dans l'art le monde des objets et en particulier celui des publicités, de la société de consommation et des loisirs. Très tôt, entre 1962 et 1966, le néon occupe une place croissante dans son œuvre, comme « couleur vivante. Une couleur par-delà la couleur » dont il fait usage dans ses « tableaux objets ». *Snack*, une œuvre historique, s'inscrit dans une série prenant comme point de départ des photographies de mode de jeunes femmes au bord de la mer, colorisées de teintes factices, et complétées par l'adjonction de divers objets réels, parmi lesquels une enseigne en néon. Raysse utilise également le néon de manière autonome dans des sculptures, entre Pop art et Op art comme dans *About Neon (Obelisk II)*.

Les tensions physiques entre les matériaux sont essentielles dans les œuvres de l'américain **Keith Sonnier**. À partir de 1968, celui-ci introduit le néon dans des assemblages de matériaux divers (voilages, métal), dont il cherche à exalter la sensualité. Des références anthropomorphiques sont décelables dans *Hôtel Richelieu* présenté à l'entrée de la salle, tandis que *Triple Loop* est une recherche plus graphique, jouant sur les oppositions entre deux types de sources lumineuses.

L'américain **Dan Flavin** se distingue par son utilisation de tubes fluorescents industriels, achetés dans le commerce : leurs caractéristiques (modulaire, standard, impersonnel) se trouvent en parfaite adéquation avec l'esthétique minimale dont il est l'un des représentants majeurs. Les tubes fluorescents deviennent son matériau exclusif à partir de 1963 : leur nombre,

leur dimension, leur couleur, leur disposition sont les paramètres dont il va explorer toutes les combinaisons possibles. Par-dessus-tout, Flavin travaille sur la perception de l'espace environnant et les effets induits par l'aura lumineuse des œuvres. Baignés dans cette lumière jaune, le sol, le mur, et le spectateur sont absorbés dans la même « situation ».

En 1965 les premières expériences de **Bruce Nauman** avec des néons sont des performances, dont ne restent que quelques photographies. À partir de 1966, le néon devient l'un de ses matériaux de prédilection, qu'il adapte successivement à ses préoccupations : expériences liées à son corps d'abord, puis œuvres textuelles à partir des années 1970. Jeux de mots, anagrammes (*None Sing, Neon Sign*), et palindromes (*Raw/War*) soulignent les relations arbitraires entre la définition d'un mot, sa sonorité et son apparence, tout en ouvrant le langage à de nouveaux sens et à de nouvelles possibilités visuelles.

Les pièces textuelles laissent la place à partir du milieu des années 1980 à une série de néons figuratifs dans lesquels des personnages (clowns, hommes et pendus essentiellement) se livrent à des actions parfois absurdes et drôles, mais aussi brutales ou explicitement sexuelles. Les mains et les sexes qui s'agitent sont des motifs récurrents à cette époque. Les couleurs vives et le procédé d'animation n'éluent pas une certaine violence, intensifiée par la répétition incessante des séquences.

Trajectoires

Les mots si présents dans l'exposition ont ici disparu. Il ne reste que des trajectoires, tantôt anguleuses dans la lignée de l'abstraction géométrique, tantôt organiques et aléatoires.

En ligne de mire de la salle, *Ifafa V (Stella)* de **Bertrand Lavier** cite un *Shaped Canvas* de Frank Stella (représentant principal

de l'abstraction *hard edge* américaine dans les années 1960), qu'il soumet à une « transsubstantiation » en remplaçant les plages colorées linéaires par des tubes de néon. S'inscrivant dans le questionnement de l'artiste sur les catégories traditionnelles commencé dans les années 1980, cette série de néons est aussi un jeu sur la notion d'auteur : chaque œuvre est en même temps un Stella et un Lavier.

Présentée en vis-à-vis au-dessus de l'escalier, l'œuvre de **Jonathan Monk** révèle ses sources : passionné par l'art minimal et conceptuel, l'artiste en réactive les formes en créant des croisements inattendus avec des éléments du quotidien, mais aussi avec son propre intérêt pour les combinaisons et l'aléatoire. La croix de pharmacie est ici programmée pour décliner toutes les combinaisons d'illumination possibles.

À l'instar de la transposition de Stella par Lavier, **Bethan Huws** propose une relecture amusée du porte-bouteilles de Marcel Duchamp. L'objet ordinaire, à l'origine choisi par Duchamp pour sa prétendue « indifférence visuelle », est réinvesti d'une aura par la lumière du néon – aura métaphorique de son statut dans l'histoire de l'art.

Dans l'oeuvre de **Malphettes**, les néons ondulants tracent des trajectoires ascendantes énigmatiques, que le titre de l'œuvre vient expliciter. Avec *La Fumée blanche*, l'artiste poursuit son projet de donner corps au fugace et à l'évanescence

S'appuyant sur des jeux de miroirs, **Iván Navarro** créé des œuvres qui produisent l'illusion d'un espace infini.

Brigitte Kowantz utilise le même procédé : par réflexion, un tracé énigmatique (*Arise*) se transforme en un tourbillon d'arabesques qui repoussent les limites du cube.

Référence implicite à Lucio Fontana, l'œuvre de la Suédoise **Gun Gordillo** donne une place primordiale au néon, dans un registre qui est uniquement celui du dessin et de l'abstraction ;

les lignes courbes et iridescentes paraissent s'être dégagées du tableau pour venir flotter dans l'espace.

D'apparence spontanée, mais en fait méthodiquement conçus et tracés, les néons jaillissant du mur de la Grecque **Vassiliki Tsekoura** cherchent à suggérer « l'intensité de mouvement la plus forte possible ».

Songe, éclipse, extinction

Les artistes rassemblés dans cette salle tentent avec leurs œuvres en néon de restituer, paradoxalement, un phénomène de disparition de la lumière, d'extinction progressive ou imprévue, réelle ou symbolique.

Le jeune artiste Danois **Jeppe Hein** se pose en héritier du minimalisme et de l'art conceptuel, dont il reprend la simplicité formelle et l'approche impersonnelle. Mais au lieu d'utiliser des formes géométriques pour en souligner la présence littérale, il les piège d'une certaine manière : elles deviennent le centre de dispositifs activés par le spectateur dont la dimension ludique rompt avec le sérieux de l'art minimal.

L'œuvre de **Douglas Gordon** écrite à l'envers et positionnée dans un angle ne se laisse pas décrypter facilement. C'est une adresse au regardeur ; elle lui parle de son essence même, son essence lumineuse. La pièce instaure ainsi une relation intime avec son spectateur et questionne notre rapport au regard, à la disparition de la vision, problématique majeure dans l'œuvre de l'artiste.

Les éclipses sont un sujet récurrent dans l'œuvre de **Laurent Grasso**, qui s'intéresse aux phénomènes à caractère quasi magique, parfaitement naturels, mais provoquant un effet d'étrangeté. Deux cercles de néon suffisent ici à produire le rayonnement particulier qui apparaît quand la lune obstrue le soleil.

Cerith Wyn Ewans quant à lui écrit/décrit le même phénomène en lettres de néon recouvertes de peinture noire, le procédé d'occultation de la lumière mimant le sujet évoqué.

La lumière blanche et blafarde de la lune s'accorde bien au médium néon. **Laurent Pernot** a mis l'astre en cage, dans une installation poétique, qui renvoie à un imaginaire enfantin, où il est possible d'attraper et d'apprivoiser la lune.

He Han, originaire de Wuhan en Chine, se définit lui-même comme un « voleur d'enseignes » : « Chaque idéogramme volé est une parcelle de l'âme de ma ville que je me réapproprie. Je transforme l'âme de ma ville et ma propre âme ». Une inscription décrivant le lieu et le jour du « prélèvement » accompagne chaque enseigne. L'artiste se fait ainsi le témoin de la transformation fulgurante des villes chinoises, dont il préserve les reliques avec nostalgie.

Plus connu comme musicien underground du groupe *Suicide* et inventeur du rock électronique, que comme artiste plasticien, **Alan Vega** produit depuis la fin des années 1960 des dessins, peintures, et sculptures, parmi lesquels de nombreuses œuvres lumineuses. Les tubes fluorescents et les ampoules colorées d'*American Supreme* ramassés dans les rues de New York lors de ses errances nocturnes, sont réassemblés en une installation qui évoque l'énergie de la ville et diffuse une atmosphère de fin de fête un peu mélancolique. Il n'y a chez Vega aucun fétichisme de l'œuvre d'art : l'artiste insiste sur le fait qu'il ne s'agit que d'accumulations de fils, de néons et d'ampoules, qui peuvent être changés et réarrangés sans que le statut de la pièce en soit affecté.

Fiona Banner recycle quant à elle des morceaux de lettres en néon cassées, afin de « régénérer le langage » littéralement et métaphoriquement. Maladroitement, l'artiste s'efforce de retracer à l'aide de ces fragments irréguliers la perfection d'un cercle.

L'injonction de **Claude Lévêque**, *Rêvez !* nous incite à préserver cette capacité de l'enfance à sortir de soi et de l'emprise du réel. « L'écriture tremblée de ma mère que je retranscris et reproduis en néon oppose explicitement la norme à la déviance de l'expression individuelle ». En face, c'est une forme éminemment intime que présente **Jan Van Munster**, même si elle prend une apparence abstraite : l'artiste figure graphiquement le flux de sa pensée et crée une relation d'équivalence entre l'énergie des ondes cérébrales (*Brainwaves*) et le flux lumineux du néon, qui en restitue le tracé.

Écrite en police « arial » noire, comme toutes ses œuvres textuelles, la pièce de **Stefan Brüggemann** donne d'une manière froide, à la manière des énoncés de l'art conceptuel, une instruction qui concerne sa propre disparition. *This Work Should Be Turned Off When I Die* (Cette œuvre devra être éteinte lorsque je serai mort) sous-entend une analogie entre l'artiste et son œuvre en néon. Il pose par le même biais une question essentielle : qu'est-ce qu'une œuvre en néon éteinte ? Cesse-t-elle d'être une œuvre ?

La lumière brisée

Après tant d'œuvres lumineuses, l'envie était grande d'éteindre la lumière. A l'issue de ce parcours au milieu d'œuvres qui ont pour médium le néon, l'exposition se clôt sur des œuvres ayant le néon et son extinction comme sujet.

Le jeune artiste belge **Xavier Mary** propose une réécriture du minimalisme par le recours à des éléments issus de la culture industrielle, appliqués à des formes géométriques complexes, où reviennent souvent les hexagones. Ce binôme sculptural semble être une même forme déconstruite, dont il nous présente les « entrailles » de lumière, fils et transformateurs.

Fritz Panzer transforme les objets en formes fantômes en les « dessinant dans l'espace » à l'aide de fils de fer. Les tubes fluorescents sont ici vidés de leur volume et de leur fonction.

Présenté plus loin, **Adam McEwen**, quant à lui, sculpte la forme du néon dans un bloc de graphite.

Le travail de **Monica Bonvicini** revisite de manière critique les relations entre espace, pouvoir et genre en utilisant des matériaux liés à l'architecture et aux systèmes variés d'éclairage (ampoules, tubes, leds...). La lumière est ainsi très souvent présente dans ses œuvres. Depuis 2009, elle assemble ces fagots presque incandescents de tubes fluorescents liés par leurs propres câbles qui éblouissent le visiteur comme des canons de lumière (*Kleine Lichtkanone*).

Dans la série de mots en néon qu'il réalise en 2006 (*Word(s)*), **Melik Ohanian** place des parenthèses de sorte que deux mots, au sens généralement contradictoire, sont en même temps lisibles. « L'aura du fantôme devient lumineuse ».

La fragilité des néons semble susciter un élan destructeur, comme dans la photographie de **Michel François** qui enregistre souvent dans ses œuvres les traces d'actions violentes, contraignant la matière. Avec un certain humour, **Andrea Nacciariti** prend lui le contre-pied de l'ordre et de la rigueur de l'art minimal, mais aussi de la fétichisation du tube fluorescent qu'ont produit les œuvres de Flavin, en entassant négligemment des dizaines de tubes dans une caisse de transport. La pièce produit chez celui qui la regarde un aveuglement temporaire : une autre forme d'extinction.

Les objets se mettent souvent en mouvement de manière autonome dans les installations de **Delphine Reist**. Dans *Averse*, présenté dans la dernière salle, les tubes fluorescents d'un espace indéfini tombent et se brisent au sol, les uns après les

autres, jusqu'à ce que la pièce soit plongée dans l'obscurité. La vidéo nous confronte à une désagrégation montrée en accéléré, mais qui est finalement le destin programmé de toute chose et en particulier des néons, matériaux que l'obsolescence technique voue à la disparition.

Il faut retourner au rez-de-chaussée pour découvrir la dernière œuvre de l'exposition. Discrètement placée au-dessus de la porte de sortie, l'œuvre *Exit d'Adel Abdessmed* cherche à se confondre avec la signalétique habituelle des lieux publics. Un glissement de lettre (la disparition de la barre du « t »), transforme le mot « exit » (sortie) en « exil » et charge soudainement l'œuvre d'un sens nouveau. Réfugié politique en France entre 1994 et 2000, l'artiste algérien fait ici référence à sa propre histoire, et propose métaphoriquement aux visiteurs de vivre la même expérience, en les renvoyant dans la rue...

Là, ils trouveront l'œuvre de **Marie José Burki**. L'artiste a accroché dans l'arbre devant la maison rouge des fruits très particuliers : des interrogations en néon, très ouvertes, que chacun de nous a eu l'occasion de se poser : pourquoi je crois ce qui est écrit ? Qu'est-ce que les gens pensent ?

Prochaines expositions

21 juin - 23 septembre 2012

Louis Soutter

le tremblement de la modernité

Didier Vermeiren

Luka Fineisen (dans le patio)

la maison rouge

président : Antoine de Galbert

directrice : Paula Aisemberg

chargé des expositions :

Noëlig Le Roux assisté d'Alba Marín

chargé de la collection

d'Antoine de Galbert : Arthur Toqué

assisté d'Élodie Fillon

régie : Laurent Guy assisté de Jean-

Nicolas Schoeser et Steve Almarines

équipe de montage :

Stéphane Emptaz, Jérôme Gallos,

Louis Gary, Romain Laveille,

Yann Ledoux, Nicolas Magdelaine,

Éric Michaux, Noé Nadaud,

Ludwig Poulet, Frederic Ray

chargée des publics, programmation

culturelle et petit journal :

Stéphanie Molinar

chargée de la communication :

Claire Schillinger,

assistée de Violette Salmon

assistante administrative :

Stéphanie Dias

accueil : Sophie Gaucher, Emilie Gérard

conférencières (stagiaires) :

Diane Turquety et Amélie Renaud

relations presse

Claudine Colin communication,

Julie Martinez

les amis de la maison rouge

Ariane de Courcel,

Pauline de Laboulaye, assistées de

Sonia Recasens et Margot O'Sullivan

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h

- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h

- visite conférence gratuite

le samedi et le dimanche à 16 h

- les espaces sont accessibles

aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 7 €

- tarif réduit : 5 €, 13-18 ans, étudiants,

maison des artistes, plus de 65 ans

- gratuité : moins de 13 ans,

chômeurs, personnes invalides

et leurs accompagnateurs, ICOM,

amis de la maison rouge

- laissez-passer tarif plein : 19 €

- laissez-passer tarif réduit : 14 €

accès gratuit et illimité

aux expositions, accès libre ou tarif

préférentiel pour les événements

- visite conférence : sur réservation,

75 € et droit d'entrée

Rose Bakery Culture

17 février - 20 mai 2012

Times Square Bakery, décor par
be-attitude, mobilier par Nicy Gallery

exposition en partenariat avec



Enseigne - Signalétique
Éclairage Néon & Led

iCuzzini

partenaire média

Télérama

la maison rouge est membre

du réseau Tram

Néon.

Who's afraid of red, yellow and blue?

la maison rouge

fondation antoine de galbert

10 boulevard de la bastille

75012 paris france

tél. +33 (0) 1 40 01 08 81

fax +33 (0) 1 40 01 08 83

info@lamaisonrouge.org

www.lamaisonrouge.org