

ANDREW LORD

Après avoir étudié la céramique à la Central School of Art de Londres, Andrew Lord travailla au service de la prestigieuse Delft Pottery Factory en Hollande, et c'est en 1981 qu'il apparaît sur la scène artistique New-Yorkaise avec un corpus d'œuvres étranges et morcelées. Les céramiques brutes et calculées d'Andrew Lord sont le produit de techniques traditionnelles composées également de cire d'abeille et de térébenthine; quant aux zones crevassées de ses pièces, l'artiste les recouvre d'un liquide doré rappelant les feuilles d'or utilisées dans la poterie classique japonaise. Les vases, cruches et autres jarres réalisés par Andrew Lord, se rapprochent, par de nombreux aspects, de la poterie moderne. En effet, on y retrouve l'exagération des plans, des creux mais aussi la gestualité propre à la sculpture cubiste ou futuriste. Cette pratique de l'objet-céramique amène Lord à concevoir des séries de récipients difformes et disproportionnés, tels que les séries exposées dans THE THIRD MIND.

Au Palais de Tokyo, Andrew Lord expose 7 séries de céramiques produites entre 1995 et 1998 : *Watching, Breathing, Smelling, Tasting, Listening, Biting et Swallowing*. Il s'agit de 7 familles de 2 à 3 éléments regroupés sous le nom d'une action du corps, parfois il s'agit réellement de l'application répétée du nez ou des oreilles de l'artiste sur la sculpture. Ainsi chaque série de récipients incarne, ou est le fruit d'une de ces sensations du corps vivant.

(1950) Vit et travaille à Rotterdam et New York

After studying ceramics at the Central School of Art in London, Andrew Lord worked for the prestigious Delft Pottery Factory in Holland, making his appearance on the New York art scene in 1981 with a body of strange, chopped-up works. Andrew Lord's raw, carefully calculated ceramics are the product of traditional techniques involving both beeswax and turpentine, while the artist covers the fissures on his pieces with a golden liquid reminiscent of the gold leaf used in traditional Japanese pottery. The vases, jugs and other pots made by Andrew Lord are in many aspects close to modern pottery. For in them we find the exaggeration of the planes and hollows but also the gestuality that typifies Cubist or Futurist sculpture. This way of treating ceramics as objects has led Lord to design series of distorted, disproportionate receptacles, such as those exhibited in THE THIRD MIND.

At the Palais de Tokyo, Andrew Lord is exhibiting 7 series of ceramic pieces produced between 1995 and 1998: *Watching, Breathing, Smelling, Tasting, Listening, Biting and Swallowing*. These are 7 families composed of 2 to 3 elements grouped together under the name of a bodily action: sometimes it really is a question of the repeated application of the artist's nose or ears to the sculpture. Thus each series of recipients embodies, or is the product of, one of these sensations of the living body.

(1950) Lives and works in Rotterdam and New York

LEE BONTECOU

Née en 1931 à Providence, Lee Bontecou étudie à la Art Students League de New York de 1952 à 1955 auprès du sculpteur William Zorach. Très vite remarquée grâce à ses sculptures hybrides d'un genre nouveau, elle expose pour la première fois à la galerie Leo Castelli en 1960 où elle présente des dessins et des sculptures. Ses œuvres témoignent depuis l'origine des qualités intrinsèques des matériaux qu'elle utilise : matériaux industriels et de récupération. Entrelacs de lignes tendues, courbes, tensions, équilibres et éclatements confèrent à ses sculptures complexité et légèreté.

Lee Bontecou modèle, construit et assemble ses matériaux pour donner naissance à des compositions géométriques a priori abstraites, aux formes cependant familières... A ses débuts, ses assemblages sont qualifiés de « machines organiques », car ils renferment à la fois une dimension mécanique, par l'usage de matériaux métalliques et une dimension organique, par la suggestion de formes d'êtres vivants.

Deux oeuvres de jeunesse sont présentées dans THE THIRD MIND: *Untitled*, 1966 et *Untitled*, 1959-1960. Conçues comme des sculptures mais accrochées au mur comme des peintures, ces constructions présentent une surface en velours noir, caractéristique de ses premiers travaux. Grand saut dans le vide ou invitation à se plonger dans le côté obscur de l'humanité, ce « trou noir » évoque le mystère de l'inconnu, le merveilleux, le sublime motivé en partie par la fascination de l'artiste pour les recherches scientifiques et les avancées technologiques sur l'exploration du cosmos.

(1931) Vit à Orbisonia, Pennsylvanie

Lee Bontecou was born in Providence in 1931 and studied at the Art Students League in New York from 1952 to 1955 under the sculptor William Zorach. She very quickly attracted attention because of her innovative hybrid sculptures, and exhibited for the first time at the Leo Castelli gallery in 1960 where she showed graphic work and sculptures. Right from the start her works attested to the intrinsic qualities of the materials she uses: industrial and salvaged materials. Interlaces of taut lines, curves, tensions, balanced effects and explosions endow her sculptures with complexity and lightness.

Lee Bontecou models, constructs and assembles her materials to produce geometric compositions that are a priori abstract, but whose forms are familiar. When she started out, her assemblages were described as "organic machines" because they include both a mechanical dimension, arising from the use of metallic materials, and an organic dimension, arising from the suggestion of the forms of living beings.

Two youthful works are being shown in THE THIRD MIND: *Untitled*, 1966 and *Untitled*, 1959-1960. Conceived as sculptures but hung on the wall like paintings, these constructions have one surface made of black velvet, typical of her early works. A great leap into the void or an invitation to dive into the dark side of humanity, this "black hole" conjures up the mystery of the unknown, things that are wonderful and sublime, motivated partly by the fascination felt by the artist for scientific research and technological advances relating to the exploration of the cosmos.

(1931) Lives in Orbisonia, Pennsylvania

BRUCE CONNER

Bruce Conner se fait connaître dans les années 50 au sein de la scène Beat californienne, pour les assemblages qu'il réalise à partir de matériaux de récupération. Progressivement, l'énergie de Conner se transfère dans le cinéma expérimental - il réalise de nombreux courts-métrages dans les années 1960 et 1970. Conner pratique aussi beaucoup le dessin, et expérimente dans le même temps des formes plus dématérialisées, à travers des actions, des événements, qui trahissent, comme le reste de son oeuvre, son refus d'être enfermé dans une seule pratique. Beaucoup de ses actions tournent autour de sa propre identité et de son statut d'artiste.

La série des *Angels* (1975), aborde, par une autre voie, l'idée de l'autoportrait de l'artiste. Le procédé est simple : Conner se place entre une source lumineuse et une grande feuille de papier photosensible. Là où le corps de Conner intercepte les rayons, une silhouette blanche apparaît, se découpant sur le fond noir qui correspond à la partie exposée du papier. Au fur et à mesure de la série, Conner allonge les temps d'exposition, jusqu'à ce que ne se détache sur le fond sombre que les points où il touche le papier, comme dans *Kiss Angels*. Cette photographie sans appareil photo rappelle des procédés en usage depuis la fin du XIX^{ème} siècle, tels en particulier qu'ils ont été utilisés dans la photographie spirite, où ces auras lumineuses étaient présentées comme la trace d'énergies invisibles.

(1933) *Vit à San Francisco*

Bruce Conner came to be known within the Californian Beat scene in the 50s for the assemblages he made from salvaged materials. Gradually Conner transferred his energy and attention to experimental cinema, making a great many short films in the 1960s and 1970s. Conner also drew a lot, and at the same time experimented with more dematerialized forms through actions and events; like all his other work, these demonstrate his refusal to be confined to just one way of working. Many of these actions were centered on his own identity, and his status as an artist.

The series *Angels* (1975) tackles the idea of the self-portrait of the artist by a different means. The process is simple: Conner puts himself between a light source and a large sheet of photosensitive paper. Where Conner's body intercepts the rays, a white silhouette appears, standing out against the black background which corresponds to the exposed part of the paper. As the series proceeds, Conner extends the exposure times, until all that stands out against the dark background are the points where he touches the paper, as in *Kiss Angels*. This photography without a camera is reminiscent of processes that were in use from the end of the 19th century, in particular those used in spirit photography where these auras of light were presented as the traces of invisible energies.

(1933) *Lives in San Francisco*

CADY NOLAND

Cady Noland porte un regard critique sur les mœurs américaines. En utilisant des objets de consommation courante et des photos issues des mass médias elle ravive les mythes populaires et autres fantômes de la mémoire collective.

Au début des années 1980, son oeuvre est souvent qualifiée de « pathologique » car à cette période, l'œil de l'artiste semble agir comme celui d'un scientifique ou d'un chirurgien, cherchant à disséquer le corps social américain.

Rappelant l'esthétique des plaques d'aluminium poli de Rauschenberg, ses découpes se dressent dans l'espace du Palais de Tokyo telles des stèles formant une sorte de monument funéraire dédié à la futilité de la vie. Portraits d'anonymes ou de célébrités, plusieurs faits divers et historiques traversent son oeuvre. Avec *Untitled (Patty Hearst)* 1989, le spectateur se souvient : l'héritière du magnat de la presse William Randolph Hearst est enlevée en 1974, par un groupement révolutionnaire qu'elle rallie quelques années plus tard en participant à des attaques à main armée. Plus loin, le spectateur fait un autre bon dans le temps avec la figure agrandie et perforée de Lee Harvey Oswald, (*Oozewald*, 1989), puis, plusieurs arrêts sur image avec *Betty Ford* (sans date) épouse du 38ème président des Etats-Unis Gerald Ford, ou encore *Manson girls sit-in cut-out* (1993-1994) groupe de complices de Charles Manson apparaissant dans une attitude sereine en regard de la gravité des faits de l'époque. Chaque oeuvre restitue un événement et repose les questions élémentaires face à la manipulation de l'information : quelle distance instaurer face aux images ? Dans quelle mesure témoignent-elles de l'authenticité des faits de la réalité ?

(1956) *Vit à New York*

Cady Noland observes American life and morals with a critical eye. Using objects that are part of everyday consumption and photographs taken from the mass media, she reanimates popular myths and other ghosts of collective memory. In the early 1980s and 1990s her work was often described as "pathological" because at that period the artist's eye seemed to behave like that of a scientist or a surgeon, seeking to dissect the American social body.

Her cut-outs, reminiscent of the esthetics of Rauschenberg's polished aluminum panels, stand up in the space of the Palais de Tokyo like steles forming a kind of funerary monument dedicated to the futility of life. Portraits of anonymous figures or of celebrities and several news items and historical events run through her work. With *Untitled (Patty Hearst)* 1989, viewers remember: the heiress of the press magnate William Randolph Hearst was kidnapped in 1974 by a revolutionary faction which she joined a few years later, taking part in their armed attacks. Further on viewers make another leap in time with the enlarged, perforated figure of Lee Harvey Oswald (*Oozewald*, 1989), then several other images make them pause: *Betty Ford* (undated), the wife of the 38th President of the United States, Gerald Ford, or *Manson girls sit-in cut-out* (1993-1994), a group of Charles Manson's accomplices looking serene in view of the seriousness of the events of the time. Each work reconstitutes an event and again poses the basic questions in the face of manipulation of information: what distance should be kept when looking at the images? To what extent do they attest to the authenticity of real events?

(1956) *Lives in New York*

TRISHA DONNELLY

Trisha Donnelly utilise la vidéo, le son, la photographie, le dessin et la performance dans le but d'explorer la capacité de notre esprit à transposer des idées dans la réalité. En ce sens, les limites du langage sont nécessairement testées.

Ses œuvres mystérieuses ne raviront pas les visiteurs en quête d'explications. En effet, son travail obscur et décousu, qui rappelle parfois la sorcellerie ou l'envoûtement – à la fois celui de l'artiste, mais aussi du spectateur –, nous laisse dans un état second, face à une narration à peine évoquée. Ses expositions sont généralement composées d'un assemblage de médiums qui prend éventuellement un sens au moment du vernissage au cours duquel l'artiste réalise une performance. Lors de ses interventions très poétiques, Donnelly semble arrêter le temps, et c'est seulement lorsque la vie reprend son cours au bout de quelques minutes, que l'on comprend que l'expérience inédite et inexplicable que l'on vient de vivre, cet étourdissement, est précisément ce sur quoi travaille l'artiste.

L'art est pour elle une expérience à vivre comme un moment de transe. L'une de ses performances ressemble d'ailleurs à une danse indienne chamannique, une autre encore rappelle le loup qui hurle à la lune...

Trisha Donnelly présente au Palais de Tokyo une installation sonore, intitulée *Dark Wind* (2002), qui se laisse entendre toutes les vingt minutes dans l'exposition THE THIRD MIND. Ce "vent sombre" qui nous rappelle celui des premiers westerns nous invite ainsi à construire notre propre lecture de la proposition de Rondinone.

(1974) Vit et travaille à San Francisco

Trisha Donnelly uses video, sound, photography, drawing and performance with the aim of exploring our mind's capacity to transpose ideas into reality. In this sense, the limits of language are inevitably tested.

Her mysterious works will not delight visitors looking for meaning. Indeed, her obscure, disjointed work which sometimes brings witchcraft or spell-casting to mind – a spell cast on the artist, but also on the viewer – leaves us in a sort of trance, confronting a barely evoked narrative. Her exhibitions are generally composed of an assemblage of mediums which eventually take on a meaning at the time of the official opening during which the artist stages a performance.

During her very poetic interventions, Donnelly seems to halt time, and it is only when life resumes its course a few minutes later that we understand that the novel, inexplicable experience we have just been through, this sense of being stunned, is the very thing the artist is working on.

Art for her is an experience to be lived through like a moment of trance. Moreover, one of her performances is like a shamanic Indian dance, while another is reminiscent of the wolf howling at the moon.

At the Palais de Tokyo Trisha Donnelly is presenting a sound installation entitled *Dark Wind* (2002), which can be heard every twenty minutes at THE THIRD MIND exhibition. So this "dark wind" which reminds us of that in the first westerns invites us to construct our own interpretation of what Rondinone is offering us.

(1974) Lives and works in San Francisco

EMMA KUNZ

Originnaire de la Suisse alémanique Emma Kunz était guérisseuse. Elle a créé des centaines de dessins, qu'elle disait être des illustrations de champs d'énergie. Dès son adolescence, la jeune Emma Kunz se passionne pour le paranormal. A dix-huit ans, elle pratique la télépathie, la voyance et la radiesthésie. La légende veut qu'elle ait découvert une roche miraculeuse vers 1941 à l'aide d'un pendule. Cette roche d'origine minérale, assez rare, est extraite dans des carrières romaines non loin de Zürich. Kunz la nomma *Aion A*, signifiant en grec "sans limite" en référence aux prétendues propriétés curatives de cette roche. Emma Kunz croyait fermement que l'*Aion A* contenait également une incroyable énergie biodynamique. Il est certain que cette roche semble efficace dans le traitement de divers maux tels que les rhumatismes, les tendinites et les blessures liées à la pratique sportive. Un certain nombre de médecins et de guérisseurs l'utilisent de manière thérapeutique. Depuis 1984, l'*Aion A* est classifié parmi les médicaments de catégorie D et approuvé par Swissmedic.

La série présentée au Palais de Tokyo regroupe douze dessins dont les motifs répétitifs rappellent ceux des mandalas. Ces dessins de grand format, réalisés sur du papier millimétré, lui servaient de référence pour délivrer un diagnostic à ses patients. Elle utilisait un pendule qui l'aidait à définir la structure de ses dessins.

(1892-1963)

Emma Kunz came from German-speaking Switzerland and was a healer. She produced hundreds of drawings which she said were illustrations of fields of energy. Even as an adolescent Emma Kunz was enthralled by the paranormal. At the age of 18 she practiced telepathy, clairvoyance and radiesthesia. According to legend, she discovered a miraculous rock with the help of a pendulum in about 1941. That mineral-based rock which is quite rare is extracted from Roman quarries not far from Zurich. Kunz called it *Aion A*, which in Greek means "with no limit", a reference to the rock's purported healing properties. Emma Kunz firmly believed that *Aion A* also contained incredible biodynamic energy. The rock certainly seems effective in treating various illnesses such as cases of rheumatism and tendonitis and sports-related injuries. Some doctors and healers use it therapeutically. Since 1984, *Aion A* has been listed as a category D medicine and approved by Swissmedic.

The series presented at the Palais de Tokyo brings together twelve drawings the repetitive motifs of which are reminiscent of those in mandalas. These large-format drawings, made on graph paper, acted as a reference for her in offering her patients a diagnosis. She used a pendulum that helped her to define the structure of her drawings.

(1892-1963)

BRUNO GIRONCOLI

Suite à un apprentissage en orfèvrerie à Innsbruck, Bruno Gironcoli commence dans les années 1950 des études à l'Académie des arts appliqués de Vienne. Il s'intéresse alors beaucoup aux modernes français, ainsi qu'aux artistes américains de l'expressionnisme abstrait.

À la fin des années 1960, alors qu'il côtoie les Actionnistes Viennois et poursuit sa recherche d'une "représentation de la vérité", son travail de sculpteur va évoluer vers un langage formel très personnel. Il emploie désormais des objets du quotidien qu'il arrange sous forme d'environnements. Au cours de ce processus, les objets perdent leur fonction première et gagnent un tout nouveau sens artistique qui sert un discours sur la violence, la torture, l'oppression sexuelle et la fécondité. Le monde des objets se voit soudain animé d'un fort sens psychologique.

Les trois sculptures présentées dans THE THIRD MIND développent un style baroque singulier propre à Gironcoli. Elles semblent chacune dotée d'une vie secrète. Les objets usuels sont détournés et associés à des éléments symboliques et des figures biomorphiques ou anthropomorphes. La transformation est la clef de son travail qui ne propose rien de permanent, mais bien au contraire, de nouvelles formes évolutives qui sont la métaphore d'un système opaque face auquel nous sommes souvent déçus.

(1936) Vit et travaille à Vienne, en Autriche

Following an apprenticeship as a goldsmith at Innsbruck, Bruno Gironcoli embarked on studies at the Academy of Applied Arts in Vienna in the 1950s. He then became very interested in French modern artists as well as American artists working in Abstract Expressionism.

In the late 1960s when he was associating with the Viennese Actionists and continuing his search for a "representation of the truth", his work as a sculptor evolved towards a very personal formal language. He started to use everyday objects which he arranged in the form of environments. In the course of this process, the objects lose their entire original function and acquire a completely new artistic meaning that serves a discourse on violence, torture, sexual oppression and fecundity. The world of objects suddenly finds itself brought to life by a powerful psychological meaning.

The three sculptures presented in THE THIRD MIND develop a strange baroque style all Gironcoli's own. Each of them seems to be endowed with a secret life. The commonplace objects are misappropriated and associated with symbolic elements and biomorphic or anthropomorphic figures. Transformation is the key to his work which offers nothing permanent: quite the opposite, it offers new open-ended forms that are a metaphor for an opaque system which often leaves us feeling confused.

(1936) Lives and works in Vienna, Austria

NANCY GROSSMANN

Nancy Grossman étudie l'art au Pratt Institute de New York de 1958 à 1962. Elle se met à la peinture puis au collage, avant de s'adonner à l'assemblage. Ses premiers travaux, datant des années 1960, incorporent de nombreux éléments aussi divers que des matériaux usés ou des objets trouvés. Il y a dans son travail une grande diversité formelle, avec souvent des sujets féminins ainsi qu'un contenu sexuel latent évoquant une sensualité refoulée. Dans les années 1970, ses têtes humaines recouvertes de cuir lui apportent une certaine renommée. Elle cesse de produire entre 1977 et 1980 puis présente des nouvelles sculptures qui s'éloignent des objets-totems précédents. Vers la fin de l'année 1995, une sérieuse infirmité a gagné sa main gauche, l'empêchant de travailler pendant près d'un an. Plusieurs interventions chirurgicales lui ont permis de retrouver l'usage de sa main, en revanche, elle ne peut dorénavant plus répéter les gestes usuels qui requièrent une grande précision. Ainsi, elle se tourne davantage vers des collages et des assemblages.

Pour **THE THIRD MIND**, Nancy Grossman présente quatorze têtes, faisant toutes environ 40 centimètres de hauteur. Ces têtes sculptées avec soin dans du bois souple provenant de poteaux téléphoniques sont recouvertes de cuir et de fermetures-éclair. Les yeux sont en verre, le nez en émail. La taille, ainsi que les traits des visages de Grossman évoquent le masculin, bien que l'artiste se réfère à eux comme des autoportraits : elle a toujours refusé les positions rigides sur la question des genres.

(1940) Vit et travaille à New York

Nancy Grossman studied art at the Pratt Institute in New York from 1958 to 1962. She started to paint, then turned to collage, before devoting herself to assemblage. Her first works, dating from the 1960s, incorporate many elements as diverse as worn-out materials or *objets trouvés*. There is great formal diversity in her work, often with female subjects and a latent sexual content suggesting repressed sensuality. In the 1970s her human heads covered with leather brought her a certain renown. She stopped producing work between 1977 and 1980, then showed new sculptures that were quite unlike the previous totem objects. Towards the end of 1995, a serious problem affected her left hand, preventing her from working for almost a year. Several operations enabled her to regain the use of her hand, but from then on she was no longer able to repeat the everyday gestures that require great precision. So she turned more towards collage and assemblage.

For **THE THIRD MIND**, Nancy Grossman is showing fourteen heads, all about 40 cm in height. These heads carefully sculpted from softwood that comes from telephone poles are covered with leather and zips. The eyes are made of glass, the noses from enamel. Both the size and the features on Grossman's faces suggest maleness, although the artist refers to them as self-portraits: she has always rejected rigid positions on the question of gender.

(1940) Lives and works in New York

HANS JOSEPHSOHN

Hans Josephsohn est né en Allemagne, où il étudie jusqu'en 1937. Avec la montée du nazisme, il se voit contraint de quitter son pays pour se réfugier quelques temps à Florence. L'année suivante il doit à nouveau fuir, il va alors s'installer définitivement à Zurich. Dans son travail, l'artiste questionne le corps par une technique originale : une base de plâtre et de carton laisse ensuite place à un moulage en bronze. La matière, pétrie en amas, dissimule l'identité des personnages en les noyant dans une masse anthropomorphe. Malgré une apparence lourde et massive, une présence subtile se dégage de ces êtres languis. Leurs formes généreuses et immobiles semblent animées par d'imperceptibles mutations qui les rendent à la fois fascinantes et repoussantes. Inépuisable sculpteur, Hans Josephsohn continue à produire inlassablement.

Depuis 1992, à la Congiunta, dans le Tessin, en Suisse, on peut découvrir son travail dans un bâtiment dont l'architecture en béton est spécifiquement pensée pour la présentation de ses œuvres. Installé au fond d'une vallée, ce musée, construit par Peter Märkli et Stefan Bellwalder est autant un écrin pour les sculptures de Josephsohn qu'un lieu de repos et de méditation pour le visiteur.

Pour THE THIRD MIND, Ugo Rondinone a choisi une série de sculptures représentant une femme allongée, appuyée sur le coude. Fasciné par cette pose depuis plus d'une cinquantaine d'années, Josephsohn en a réalisé au cours de sa carrière de multiples variantes. La répétition quasi-obsessionnelle de cette figure lui permet d'interroger le rapport de celle-ci au socle et de travailler à la limite de l'abstraction. Il exploite ainsi le potentiel plastique du plâtre qu'il aime qualifier de « matériau neutre, qui n'inspire rien ».

(1920) Vit et travaille à Zurich

Hans Josephsohn was born in Germany where he studied until 1937. With the rise of Nazism he was forced to leave his country and take refuge for a time in Florence. The following year he had to flee again, then finally settled in Zurich. In his work the artist uses an original technique to question the body: a basis of plaster and card then makes way for a bronze casting. The material, kneaded into a heap, conceals the identity of the figures by drowning them in an anthropomorphic mass. Despite their heavy, massive appearance, a subtle presence emanates from these languid beings. Their generous, immobile forms seem animated by imperceptible mutations which make them both fascinating and repellent. A tireless sculptor, Hans Josephsohn is still producing work unflaggingly. Since 1992, at La Congiunta in the Swiss canton of Ticino it has been possible to explore his work in a building with concrete architecture designed specifically for the presentation of his works. This museum lying at the end of a valley, built by Peter Märkli and Stefan Bellwalder, is both a setting for Josephsohn's sculptures and a place of rest and meditation for visitors.

For THE THIRD MIND Ugo Rondinone has chosen a series of sculptures representing a reclining woman, resting on her elbow. Josephsohn has been fascinated by this pose for more than fifty years, and in the course of his career has made many variants of it. The almost obsessional repetition of this figure allows him to question its relationship with the plinth and to work at the edges of abstraction. Thus he exploits the plastic potential of plaster which he is fond of describing as a "neutral material which inspires nothing".

(1920) Lives and works in Zurich

BRION GYSIN / W.S. BURROUGHS

En 1958, W.S. Burroughs est à Paris. Après des études de lettres à Harvard, et des années d'errances entre le Mexique, la Grande-Bretagne et Tanger, l'écrivain s'est fixé au fameux « Beat Hotel », rue Gît-le cœur, avec une colonie de peintres et de poètes américains – Allen Ginsberg entre autres. En 1958, Brion Gysin se trouve lui aussi à Paris. Le peintre et écrivain fréquente à la fin des années 1930 le groupe surréaliste à Paris, puis à New-York pendant la seconde guerre mondiale. La rencontre entre Burroughs et Gysin marque le début d'une longue collaboration littéraire. Gysin montre à Burroughs certaines de ses expérimentations poétiques, dont le *cut-up*, procédé consistant à découper un texte préécrit (article de presse par exemple) et à réarranger les fragments obtenus. Burroughs adopte très vite le procédé, dont il se sert pour *le Festin nu*, et surtout pour la trilogie *La machine molle - Le ticket qui explosa - Nova express*. Gysin, en parallèle, poursuit d'autres expérimentations liées au *cut-up* : permutations sonores, films expérimentaux, et aussi, avec Ian Sommerville, élaboration de *Dreamachines*. Ces sortes de stroboscopes devaient produire chez celui qui se plaçait devant eux, les yeux fermés, un état hypnotique proche de celui du rêve.

The third mind, livre réunissant images, dessins, photographies et textes assemblés, devait être l'apogée de la collaboration entre Gysin et Burroughs, tentative de rattraper « le retard de la littérature sur la peinture ». Ils y travaillent pendant la deuxième partie des années 1960. Le livre ne paraîtra jamais sous la forme souhaitée, sa forme complexe et expérimentale faisant reculer les éditeurs. Une version ne comprenant que les textes paraît en 1970, elle est traduite en français sous le titre *Œuvre croisée*.

(1914-1986) / (1914-1997)

In 1958 W.S. Burroughs was in Paris. After studying literature at Harvard, and years spent wandering between Mexico, Britain and Tangiers, the writer settled down at the famous "Beat Hotel" on rue Gît-le-Cœur, with a colony of American painters and poets – Allen Ginsberg among them. In 1958 Brion Gysin was also in Paris. In the late 1930s the painter and writer had associated with the Surrealist group in Paris, and again in New York during World War II. The meeting between Burroughs and Gysin marked the start of a long literary collaboration. Gysin showed Burroughs some of his poetic experiments, including the *cut-up*, a process that consisted of cutting up a pre-written text (e.g. a newspaper article) and rearranging the fragments so obtained. Burroughs very quickly adopted the process which he used for *Naked Lunch*, and particularly for the trilogy *The Soft Machine - The Ticket That Exploded - Nova Express*. Working in parallel Gysin pursued other experiments associated with the *cut-up* technique: sound permutations, experimental films, and also, together with Ian Sommerville, he elaborated *Dreamachines*. These sorts of stroboscopes were supposed to produce a hypnotic state close to dreaming in anyone who stood in front of them with closed eyes.

The third mind, a book bringing together assembled images, drawings, photographs and texts, was intended to be the apogee of the collaboration between Gysin and Burroughs, of their attempt to catch up on "literature's backwardness compared with painting", and they worked on it during the second half of the 1960s. The book would never appear in the desired form: its complexity and experimental nature caused publishers to back off. A version comprising only the texts was published in 1970, and was translated into French with the title *Oeuvre croisée*.

(1914-1986) / (1914-1997)

Pour en savoir plus / more

► Bureau des médiateurs

HUGO MARKL

Collages, dessins, sculptures, installations : l'œuvre d'Hugo Markl est multiforme, et parfois déroutante. L'artiste est né aux Etats-Unis, a étudié à Vienne et travaille aujourd'hui entre l'Autriche, Zurich et New York. Ses pièces fonctionnent souvent par séries, et paraissent être le reflet direct des expériences ou des impressions de l'artiste, elles présentent aussi un mélange de nonchalance et de rigueur formelle qui demeure perceptible au milieu de leur diversité.

La série des 59 pièces intitulée *Brown* est réalisée à partir de collages de documents collectés au fil des années par l'artiste : coupures de journaux, de magazines, de catalogues. Markl les assemble sur du papier marron, les photographie, les numérise et les imprime. L'image est enfin contrecollée sur aluminium, et encadrée. Le résultat présente donc un contraste saisissant entre la collection intimiste d'images crues, morcelées et disposées de façon erratique, et le strict formatage des impressions finales, présentées en un alignement géométrique et austère. Chaque pièce de la série *Brown* est nommé d'après l'un des états d'Amérique, classés par ordre alphabétique : *Brown Alabama*, *Brown Alaska*, etc, suggérant une structure narrative, mais sans que cela semble informer l'image correspondante : ces collages ne se rapportent pas à une réalité bien définie, ils semblent être des variations, uniques à chaque fois, autour du grotesque et du banal des images qui nous entourent.

(1964) *Vit à Vienne*

Collages, drawings, sculptures, installations: Hugo Markl's work is multiform, and sometimes disconcerting. He was born in the United States, studied in Vienna and now works between Austria, Zurich and New York. His pieces often function as series, and seem to be the direct reflection of the artist's experiences or impressions, as well as presenting a mixture of casualness and formal rigor that remains perceptible amidst their diversity.

The series of 59 pieces entitled *Brown* is made from collages of documents collected over the years by the artist: cuttings from newspapers, magazines and catalogues. Markl assembles them on brown paper, photographs them, digitalizes them and prints them. The image is finally laminated on to aluminum, and framed. Thus the result presents a striking contrast between the intimist collection of raw images, broken up and arranged erratically and the strict formatting of the final prints, presented in an austere geometric alignment. Each item in the series *Brown* is named after one of the American states, listed in alphabetical order: *Brown Alabama*, *Brown Alaska*, etc, suggesting a narrative structure, though it does not seem to have any impact on the corresponding image: these collages do not relate to a well defined reality, they seem to be variations, unique every time, focusing on the grotesqueness and banality of the images that surround us.

(1964) *Lives in Vienna*

JAY DEFEO

Peintre et photographe, Jay Defeo est une artiste majeure de la Beat Generation.

À la fin des années 1940, elle étudie à Berkeley l'art nord-américain tandis qu'un voyage en Europe la familiarise avec l'art préhistorique et l'art africain. Elle séjourne six mois à Florence, où elle commence à élaborer son propre univers plastique. Etudiante, elle utilise du plâtre, refusant de choisir des matières premières onéreuses.

Avec une poignée de connaissances, elle fonde la *Six Gallery* à San Francisco où Allen Ginsberg lit en avant-première le poème *Howl* en 1955. Les années 1950 voient la production d'œuvres de grande taille : des peintures à l'huile semi-abstraites inspirées par des thèmes religieux et mythologiques. Son œuvre la plus connue est *The Rose* (1958-1966). Il s'agit d'une huile sur toile avec du bois et du mica, une pièce monumentale pesant plus d'une tonne. Une sorte de lueur blanchâtre semble rayonner du centre du tableau qui se veut être un entre-deux : entre deux mondes, entre l'extérieur et l'intérieur (elle a longtemps été placée devant une baie vitrée chez l'artiste).

Pendant les années 1970, Defeo produit des centaines de dessins, peintures et photcollages englobant aussi bien des abstractions que des scènes figuratives. Elle combine ensuite la gestuelle avec la structure, retournant peu à peu vers le noir, blanc et gris comme palette principale durant les années 1980. Les deux huiles sur toile présentées dans THE THIRD MIND – *Hawk Moon n1* et *Hawk Moon n2* – datent de cette période.

(1929-1989)

Jay Defeo, a painter and photographer, was a major artist of the Beat Generation.

At the end of the 1940s she studied North American art at Berkeley, while a journey to Europe made her familiar with prehistoric and African art. She spent six months in Florence where she started to elaborate her own plastic universe. As a student she used plaster, refusing to work with heavy primary materials.

With a handful of friends she founded the *Six Gallery* in San Francisco where Allen Ginsberg gave a preview reading of his poem *Howl* in 1955. The 1950s saw the production of large-scale works: semi-abstract oil paintings inspired by religious and mythological themes. Her best known work is *The Rose* (1958-1966). This is oil on canvas with wood and mica, a monumental piece weighing over a tonne. A sort of whitish glow seems to emanate from the center of the picture which sets out to be an intermediary space: between two worlds, between outside and inside (for a long time it was placed in front of a glazed opening at the artist's house).

During the 1970s, *DeFeo* produced hundreds of drawings, paintings and photcollages encompassing both abstractions and figurative scenes. She went on to combine sign language with structure, gradually going back towards black, white and gray as her main palette during the 1980s. The two oils on canvas shown in THE THIRD MIND – *Hawk Moon no. 1* and *Hawk Moon no. 2* – date from that period.

(1929-1989)

JOE BRAINARD

Issu d'une famille d'artistes, Joe Brainard s'est très tôt investi d'une « mission » dans le champ artistique. En 1963, il découvre la scène New-Yorkaise en pleine effervescence et fréquente un certain nombre d'artistes parmi lesquels Frank O'Hara, Alex Katz, Andy Warhol ou Jasper Johns.

En 1964, il réalise sa première exposition personnelle et débute ainsi sa carrière d'artiste reconnu.

Ses premiers assemblages et collages évoquent le travail de Johns ou de Warhol, cependant, sa production s'oriente rapidement vers un lyrisme baroque et une poésie kitsch qui lui permet de se distinguer. Un journaliste du *Village Voice* écrit en 1972 que ses tableaux produisent « *un effet de magnificence modeste semblable à ce que pourrait être l'Ode à la joie de Beethoven jouée sur un piano-jouet.* »

La clarté et la spontanéité de ses intentions artistiques lui permettent une productivité hors du commun. En 1975, il produit pour une exposition 1500 miniatures qui plongent le visiteur dans un univers où foisonnent références bibliques et kitsch artisanal.

A partir du début des années 1980, Joe Brainard se sent de plus en plus insatisfait par sa production. Si la répétition des motifs est une force évidente de son travail, il la ressent désormais comme une lassitude. Il ralentit alors le rythme effréné de sa production puis abandonne finalement tout travail d'artiste pour se consacrer à la lecture.

Ici est présenté un large panel de sa production. Des motifs "papiers peints" aux représentations de Madones en passant par les autoportraits, cet ensemble réunit une vingtaine d'œuvres de 1966 à 1981. Le visiteur se trouve ainsi plongé au cœur l'univers kitsch de Brainard, variant les techniques et les modes de représentation, des montages collagistes en passant par les dessins.

(1942-1994)

Joe Brainard came from a family of artists, and very soon assumed a "mission" in the field of art. In 1963 he discovered the New York scene with all its sparkle and mixed with a certain number of artists including Frank O'Hara, Alex Katz, Andy Warhol and Jasper Johns.

In 1964 he had his first one-man show, so embarking on his career as a recognized artist.

His first assemblages and collages bring to mind the work of Johns or Warhol, but his output soon shifted towards a baroque lyricism and kitsch poetry which enabled him to make his own mark. A journalist on *Village Voice* wrote in 1972 that his pictures produce "an effect of modest magnificence similar to how Beethoven's *Ode to Joy* might sound played on a toy piano".

The clarity and spontaneity of his artistic intentions enabled him to be extraordinarily productive. For an exhibition in 1975, he produced 1500 miniatures which plunged visitors into a universe where biblical references and craft kitsch abounded.

From the early 1980s, Joe Brainard felt increasingly dissatisfied with what he was producing. While the repetition of motifs is an obvious strength in his work, he now found it tedious. He first slowed down the frenetic pace of his production, then finally abandoned all work as an artist to devote himself to reading.

A broad sample of his output is shown here. Ranging from "wallpaper" motifs to depictions of Madonnas by way of self-portraits, this collection brings together some twenty works from 1966 to 1981. Thus visitors are plunged into the heart of Brainard's kitsch universe, demonstrating a variety of techniques and methods of representation, from collage-type montages by way of drawings.

(1942-1994)

JOSH SMITH

Josh Smith est un jeune artiste qui manipule le collage de papiers, peinture, sérigraphie et poster.

Smith a une pratique foisonnante, qui ressemble à une véritable cacophonie de signes, et qui donne à voir au spectateur un processus d'assemblage anarchique et répétitif.

Josh Smith est connu pour être l'artiste qui utilise son nom comme leitmotiv pour ses peintures expressionnistes et c'est ainsi qu'inlassablement on peut lire sur ses travaux « JOSH SMITH », parfois le titre et les dates de l'exposition. Il questionne les notions d'auteur et d'originalité, rappelant le mode opératoire de Andy Warhol.

Pour THE THIRD MIND Josh Smith expose une nouvelle production sans titre. Il s'agit d'un wall painting annonçant l'exposition actuelle du Palais de Tokyo (titre, date et lieu).

Ici Josh Smith utilise la sérigraphie de manière tout à fait contradictoire puisqu'il a appliqué à même le mur la peinture en niant l'aspect industriel de cette technique pour s'en servir comme d'un simple pochoir. Aussi le contenu de cette œuvre met le spectateur face au caractère illusoire de toute surface peinte, en mettant à mal toute idée d'expression personnelle.

(1978) Vit et travaille à New York

Josh Smith is a young artist who works in collage, manipulating papers, paint, silkscreen and posters.

Smith's work seems to proliferate, resembling a real cacophony of signs and revealing an anarchic, repetitive process of assemblage to the viewer. Josh Smith is known for being the artist who uses his name as a leitmotif for his expressionist paintings, which is why we can read "JOSH SMITH" over and over again on his works, sometimes with the title and dates of the exhibition, as if for him it was firstly a matter of questioning the notions of author and originality, questions which the quantity of his output already poses, since through his choices of medium Smith generates a massive production, reminiscent of the working methods of Andy Warhol.

For "The Third Mind" Josh Smith is exhibiting new work that is untitled. This is a wall painting announcing the current exhibition at the Palais de Tokyo (title, date and location).

Here Josh Smith uses screen-printing in a completely contradictory way since he has applied the paint directly on to the wall, so denying the industrial aspect of this technique and using it like a simple stencil. Thus the content of this work confronts the viewer with the illusory nature of any painted surface, by undermining any idea of personal expression.

(1978) Lives and works in New York

KAREN KILIMNIK

Les installations que présente Karen Kilimnik, à la fin des années 1980, composées d'objets, de photographies, de dessins disposés de façon apparemment désinvolte la placent à l'époque dans ce que l'on a appelé le « scatter art ». Cette forme d'art explore la légèreté et la narration non linéaire, à l'aide de matériaux hétéroclites dispersés dans un même espace. Kilimnik apprécie et met sur un même plan la littérature, l'opéra, le ballet, les séries télévisées ou les célébrités qui côtoient sans encombre des personnages historiques. Au milieu des années 1990, Kilimnik commence un travail de peintures de petits formats : des paysages où elle se réapproprie des toiles de grands maîtres flamands ou anglais du XVIII^e, et puis des portraits d'acteurs, de princes, d'elle-même et d'animaux. Ces peintures romanesques, un peu nostalgiques, jouant souvent d'anachronisme (ainsi son portrait de Paris Hilton en Marie-Antoinette) sont mises en scène dans des environnements baroques.

Kilimnik a le projet de créer un ballet. La danse classique revient d'ailleurs souvent dans ses œuvres. *Swan Lake*, présenté dans l'exposition THE THIRD MIND, se présente comme une accumulation d'objets : une luge à tête de cygne, de la neige artificielle, des miroirs, des ballerines. Des écrans colorés et des lais de tissu noir viennent renforcer l'impression d'un décor. Cette évocation métonymique du ballet classique oscille entre une imagerie un peu mièvre – la danse, figée dans son image de rêve pour petite fille – et un goût pour le morbide et le romantisme exacerbé. Il s'agit d'un monde de représentations, fantomatique et désuet, frivole et grave, comme celui des têtes couronnées et des idoles pop que Karen Kilimnik affectionne.

(1955) Vit et travaille à Philadelphie

The installations presented by Karen Kilimnik in the late 1980s, composed of objects, photographs, and drawings arranged with seeming casualness, at the time put her into the category that was then called "scatter art". This form of art explores lightness and non-linear narration with the help of heterogeneous materials scattered in the same space. Kilimnik appreciates and places on a par literature, opera, ballet, television series or celebrities who freely rub shoulders with historical characters. In the mid-1990s Kilimnik started to produce small-format paintings: landscapes in which she reappropriates the paintings of great 18th-century Flemish or English masters, and then portraits of actors, princes, herself and animals. These somewhat nostalgic, romantic paintings often playing on anachronism (for instance her portrait of Paris Hilton as Marie-Antoinette) are displayed in baroque surroundings.

Kilimnik plans to create a ballet. Moreover classical dance often crops up in her works. *Swan Lake*, presented at THE THIRD MIND exhibition, takes the form of an accumulation of objects: a sledge with a swan's head, artificial snow, mirrors, ballerinas. Colored screens and swathes of black material further reinforce the impression of a stage set. This metonymic evocation of classical ballet oscillates between slightly mawkish imagery – dancing, frozen in its dream image for little girls – and a liking for the morbid and heightened romanticism. What is at stake is a world of representations, ghostly and outdated, frivolous and serious, like that of the crowned heads and pop idols Karen Kilimnik is so fond of.

(1955) Lives and works in Philadelphia

LAURIE PARSONS

Laurie Parsons est imperceptible et anonyme comme son œuvre. Elle commence dans les années 1980, dans les paysages naturels et les zones industrielles de sa région natale, à arpenter les rues, et à s'étonner des trouvailles qu'elle y fait : matières premières, détritiques, objets du quotidien. Elle réalise sa première exposition d'objets trouvés en 1986. Deux ans plus tard, Laurie Parsons produit et expose *Field of Rubble*, véritable installation all-over. Le sol de la galerie est recouvert de sauce soja, de clés et autres coupons de tombola, résultat d'une longue collecte de détritiques aux alentours de Hudson River.

En 1990, elle réalise sa troisième exposition personnelle. La galerie Lorence-Monk est « rafraîchie » pour l'occasion : une couche de blanc sur les murs, quelques ampoules neuves, mais l'artiste n'expose rien et ne signe pas sa non-exposition. Parsons participe à de nombreuses expositions entre 1986 et 1993. Sa démarche continue à interroger notre rapport à l'esthétique et au social. Elle amorce au début des années 1990 son retrait du milieu de l'art pour continuer sa pratique engagée à travers l'écriture et une activité au service des autres; dans des institutions médicales notamment.

Pour THE THIRD MIND, Ugo Rondinone choisit de présenter une pièce de cette anti-artiste. *Troubled* est un tas de choses plus ou moins calcinées. Plus qu'un objet, c'est un morceau de paysage urbain que l'artiste a ramené dans l'espace d'exposition. Ces objets, hors contexte d'origine, sont sacrés par l'action « magique » de l'exposition et sèment le trouble chez le spectateur. Ce sont finalement des choix qu'illustrent ces objets prélevés... choix de vie et de rapport au monde.

(1959) Vit et travaille à Hoboken, New Jersey

Laurie Parsons is as imperceptible and anonymous as her work. In the 1980s she started to survey the roads in the natural landscapes and industrial areas of her native region, and to be amazed at the finds she made there: raw materials, detritus, everyday objects. She held her first exhibition of found objects in 1986. Two years later Laurie Parsons produced and exhibited *Field of Rubble*, a true all-over installation. The floor of the gallery was covered with soy sauce, keys and other raffle tickets, the result of a long collection of detritus in the vicinity of the Hudson River.

In 1990 she held her third solo exhibition. The Lorence-Monk gallery was "spruced up" for the occasion: a coat of white paint on the walls, a few new light bulbs, but the artist exhibited nothing and did not sign her non-exhibition. Parsons participated in many exhibitions between 1986 and 1993. Her approach continues to question our relationship to the esthetic and the social. In the early 1990s she began to withdraw from the art world to continue to act in a committed capacity through writing and working to help other people: specifically in medical institutions.

For THE THIRD MIND Ugo Rondinone has chosen to show a work by this anti-artist. *Troubled* is a pile of more or less charred things. More than an object, it is a piece of urban landscape the artist has brought into the exhibition space. These objects, out of their original context, are made sacred by the "magic" action of being exhibited, and they make the viewer uneasy. Ultimately it is choices that are illustrated by these retrieved objects... choices about life and our relationship to the world.

(1959) Lives and works in Hoboken, New Jersey

MARTIN BOYCE

Martin Boyce est un artiste, sculpteur, designer qui utilise, dans la conception de ses installations, du mobilier et des matériaux du quotidien urbain (luminaires, grilles d'aération, chaînes...) pour leur qualité de matières froides et synthétiques. En effet, la grande majorité des matériaux qu'il utilise semble sortir tout droit d'un univers de science-fiction. Dans la plupart de ses installations, Martin Boyce appréhende le chaos postmoderne avec un certain romantisme. Il suggère des environnements qui fonctionnent comme des invitations à une promenade sur un air mi-berceuse, mi-cold wave. Le spectateur évolue ainsi en somnambule dans un monde réel. On retrouve le romantisme décalé de cet artiste écossais dans le titre de nombre de ses œuvres: *Our Love is like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours*, 2003 (Notre amour est comme les fleurs, la pluie, la mer et les heures); *We are Fragile and Unstoppable. We appear and disappear* (Nous sommes fragiles et irrépressibles. Nous apparaissent et disparaissent), 2004; *Into the Shadow/ Out of this Sun* (dans l'ombre/ Hors du soleil), 2005; *Concrete Autumn (Dead leaves, No Ground)* (Automne de béton, feuilles mortes, absence de sol), 2006.

Datée de 1999, *When Now is Night (Web)* est une installation composée d'un système d'éclairage de tubes fluorescents. La toile lumineuse au plafond, de dimensions variables, s'adapte au lieu d'exposition et projette le spectateur sur une constellation étrange, entre toile d'araignée géante et *World Wide Web*.

(1967) *Vit et travaille à Glasgow*

Martin Boyce is an artist, sculptor and designer who uses everyday urban street furniture and materials (street light, ventilation grilles, chains...) in the design of his installations for their quality as cold, synthetic materials. In fact the great majority of the materials he uses seem to come straight out of a science-fiction world. In most of his installations Martin Boyce apprehends post-modern chaos with a certain romanticism. He suggests environments that operate as invitations to an outing to a tune that is half lullaby, half cold wave. So the viewer is acting as a sleep-walker in a real world. We rediscover the offbeat romanticism of this Scottish artist in the titles of some of his work: *Our Love is like the Flowers, the Rain, the Sea and the Hours*, 2003; *We are Fragile and Unstoppable. We appear and disappear*, 2004; *Into the Shadow/Out of this Sun*, 2005; *Concrete Autumn (Dead leaves, No Ground)*, 2006.

When Now is Night (Web), 1999 is an installation composed of a fluorescent-tube lighting system. The web of light on the ceiling has variable dimensions, adapting to the exhibition space and projecting the viewer on to a strange constellation. The giant spider's web above our heads could come from a nightmare, or from a nocturnal vision, or perhaps from a simple flash of lucidity as to the contemporary isolation of each person behind his screen, and an existential online status.

(1967) *Lives and works in Glasgow*

REBECCA WARREN

Diplômée du Goldsmiths College de Londres en 1992 et du Chelsea College of Art en 1993, Rebecca Warren se place dans la lignée d'une éminente tradition sculpturale : Edgar Degas ou encore Auguste Rodin comptent parmi ses références. L'artiste se plaît à questionner la représentation des formes féminines en utilisant de l'argile non cuite. Elle semble faire l'ébauche d'un corps, en donner la forme grossière, et c'est au spectateur d'en imaginer le reste. Plus grandes que nature, ses sculptures ressemblent à des sortes de totems primitifs sur socle, aux attributs féminins proéminents. Elles ont souvent des mains difformes et des chaussures extravagantes. Le procédé de fabrication est montré puisque les figures émergent parfois d'un morceau d'argile qui n'a pas encore été façonné. De son propre aveu, cette technique permet à Warren de modifier les formes si elle le souhaite en cours de fabrication. Les sculptures de Rebecca Warren évoquent aussi le travail d'Umberto Boccioni : on retrouve dans certaines figures la même accumulation de chair due au mouvement du corps.

Pour l'exposition THE THIRD MIND, Rebecca Warren présente cinq sculptures dont l'une est un hommage au dessinateur Robert Crumb : *Hommage to R. Crumb, my father*. En effet, on retrouve chez Warren la représentation exagérée des attributs féminins proche des caricatures de ce dessinateur américain. Chacune de ces sculptures est posée sur un socle à roulette, évoquant la possibilité d'une mobilité permanente de ces personnages.

(1965) Vit et travaille à Londres

Rebecca Warren who graduated from Goldsmiths College in London in 1992 and Chelsea College of Art in 1993 places herself in the line of descent of an eminent sculptural tradition: Edgar Degas and Auguste Rodin are among her references. The artist likes questioning the depiction of female forms using unfired clay. She seems to make the outline of a body, give it a rough shape, and it is up to the viewer to imagine the rest. Her larger-than-life sculptures resemble sorts of primitive totems on plinths, with protuberant female attributes. They often have misshapen hands and extravagant shoes. The making process can be seen since the figures sometimes emerge from a piece of clay that has not yet been shaped. By her own admission, this technique allows Warren to change the forms if she wants to while they are being made. Rebecca Warren's sculptures are also evocative of the work of Umberto Boccioni: in certain figures we find the same accumulation of flesh due to the movement of the body.

For THE THIRD MIND exhibition Rebecca Warren is presenting five sculptures, one of which is a homage to the graphic artist Robert Crumb: *Homage to R. Crumb, my father*. And in fact we find an exaggerated representation of the female attributes in Warren's work that is close to the caricatures of that American graphic artist. Each of these sculptures is placed on a plinth on casters, conjuring up the possibility of the permanent mobility of these figures.

(1965) Lives and works in London

PAUL THEK

Cet artiste américain a fréquenté le Pratt Institute de Brooklyn. Son travail, encore largement méconnu, a été longtemps sous-estimé. Mike Kelley déclare à son propos : *“On a le sentiment que Thek a été délibérément mal interprété, ou exclu de l’histoire de l’art. Paul Thek a toujours été relativement bien accueilli à son époque, mais pour diverses raisons, il n’a pas été perçu comme représentatif de son temps”*.

Le corps, la chair, comptent parmi les thèmes importants chez lui. En 1962, il peint *La Naissance de Vénus*, un motif abstrait évoquant la chair humaine. Quelques années plus tard, il réalise ses premiers moulages : ses parties génitales en plâtre auxquelles il ajoute des feuilles d’argent, des cheveux et des ailes de papillon. Entre 1964 et 1966, il initie la série des *Technological Reliquaries* (Reliquaires technologiques), ces boîtes en plexiglas contenant des morceaux de chair en cire.

Ugo Rondinone a choisi de montrer trois *Technological Reliquaries*. Avec cette série, Thek se réfère explicitement au minimalisme. Dans un entretien, il dit : *« A ce moment-là à New York, il y avait une telle tendance en faveur du minimal, du non-émotionnel, même de l’anti-émotionnel, que je voulais dire de nouveau quelque chose à propos de l’émotion, à propos de la face horrible des choses. Je voulais ramener les caractéristiques crues de la chair humaine dans l’art. »* Paul Thek exprime clairement une réaction à l’encontre des formes épurées et froides du minimalisme, ainsi que son aversion à l’égard de la position des Etats-Unis dans le conflit au Vietnam. *« Sous les boîtes clinquantes et tape-à-l’œil – les matériaux de « l’art moderne » qui faisaient fureur à cette époque, formica, verre et plastique – il y avait quelque chose de très désagréable, très effrayant et qui semblait absolument réel. »* explique Paul Thek.

(1933-1988)

This American artist attended the Pratt Institute in Brooklyn. For a long time his work which is still not widely known was underestimated. Mike Kelley said regarding him: *“You get the feeling that Thek has been deliberately misinterpreted, or excluded from the history of art. Paul Thek was always relatively well received in his day, but for various reasons he hasn’t been perceived as representative of his time.”*

The body, flesh, are among the themes that are important in his work. In 1962 he painted *The Birth of Venus*, an abstract motif conjuring up human flesh. A few years later he made his fist casts: his genital parts in plaster to which he added silver leaves, hair and butterfly’s wings. Between 1964 et 1966 he embarked on the series of *Technological Reliquaries*, Plexiglas boxes containing realistic-looking pieces of flesh made from wax.

Ugo Rondinone has chosen to show three *Technological Reliquaries*. With this series Thek was referring explicitly to minimalism. In an interview he said: *“At that time in New York there was such a trend towards the minimal, the non-emotional, the anti-emotional even, that I wanted to say something about emotion again, about the nasty side of things. I wanted to reintroduce the raw characteristics of human flesh into art.”* Paul Thek was clearly expressing a reaction against the cold, sanitized forms of minimalism, as well as his aversion towards the United States position in the Vietnam War. *“Under the glittering, eye-catching boxes – the ‘modern art’ materials that were all the rage at that time, Formica, glass and plastic – there was something very unpleasant, very frightening that seemed completely real,”* Paul Thek explained.

(1933-1988)

ROBERT GOBER

Artiste américain, sculpteur d'objets à double sens, d'images bizarres, mais aussi créateur d'installations-rébus construites comme des associations libres de formes et de matière, Robert Gober est une figure essentielle de la création contemporaine. Sa pratique sculpturale se situe entre surréalisme, minimalisme et art conceptuel, il aborde également les questions du corps et de notre environnement domestique par la réalisation d'objets absurdes mi-aseptisés, mi-charnels. Hormis une quantité étonnante de dessins, l'artiste a une attention toute particulière à l'objet qui se traduit par la réalisation de moulages. Empreint d'une volonté de subvertir et de pervertir ces représentations, Gober sculpte avec des matériaux particuliers, sacrés et profanes : cire, cheveux humains, robe de mariée, poussières, siphons, parcs à bébé, lits, urinoirs, fauteuils... Ses sculptures, au-delà de leur parenté au ready-made de Duchamp, sont paradoxales et humoristiques.

La série des *Sinks* (évier) dont nous trouvons deux exemplaires dans THE THIRD MIND, est particulièrement connue. De 1984 à 1986, Robert Gober étudie tous les possibles de cet objet, allant jusqu'à en supprimer la cuve et laisser au sol la paroi habituellement fixée au mur comme pour *Partially Buried sink* (1986), évier transformé en quasi pierre tombale. Ces éviers sont des objets non-descriptifs et banals qui portent malgré tout une charge psychologique, mystérieuse, commune et humoristique. Par cette pratique du détournement de l'objet quotidien, Gober nous dit son intérêt pour la norme et son envie de la combattre, il souligne la violence des relations sociales, et le rejet que sous-tend l'idée de norme.

(1954) Vit et travaille à New York

Robert Gober, an American artist, a sculptor of ambiguous objects and bizarre images, but also a creator of rebus installations constructed as free associations of forms and materials, is a crucial figure in contemporary creativity. His sculptural work lies between Surrealism, Minimalism and Conceptual Art, and he also tackles questions of the body and our domestic environment through making absurd semi-sanitized, semi-carnal objects. Aside from an amazing quantity of drawings, the artist pays very particular attention to objects which involve the making of casts. Filled with a desire to subvert and pervert these representations, Gober sculpts with particular materials, sacred and profane: wax, human hair, a wedding dress, dusts, siphons, playpens, beds, urinals, armchairs... Over and above their relationship to Duchamp's ready-mades, his sculptures are paradoxical and humorous.

The series of *Sinks* two examples of which we find in THE THIRD MIND is especially well known. From 1984 to 1986, Robert Gober studied all the possibilities of these objects, even going so far as to do away with the bowl and leave on the ground the side usually fixed to the wall, as in *Partially Buried Sink* (1986), a sink transformed into a virtual gravestone. These sinks are non-descriptive, commonplace objects which nonetheless have a mysterious psychological charge, shared and humorous. Through this practice of misappropriating everyday objects, Gober expresses his interest in the norm and his desire to combat it; he emphasizes the violence of social relations, and the rejection implied by the idea of a norm.

(1954) Lives and works in New York

RONALD BLADEN

Né au Canada, et installé à San Francisco dans les années 1950, Ronald Bladen commence par pratiquer la peinture. A partir du milieu des années 1960, il élabore de grandes constructions abstraites de bois et d'aluminium. Ce qui intéresse Bladen, c'est, dit-il, « *ce qui nous transporte dans des phénomènes naturels tels que la crête d'une vague gigantesque juste avant qu'elle ne retombe et s'écrase, ou dans des constructions artificielles telles qu'un pont suspendu, tendu entre deux points éloignés* ». Pour Bladen, la simplicité des moyens mis en œuvres dans ses sculptures est mise au service de ce qu'il appelle « l'effet dramatique » ou la « présence ».

En 1966 Bladen participe à l'exposition « Primary structures », il y présente *Three elements*. Le rapport entre la géométrie massive des volumes et le mouvement d'envol impliqué par leur disposition en diagonale illustre bien le mélange d'abstraction et d'expressivité recherché par Bladen.

Sur des photographies de 1969, on voit Bladen au travail, perché au sommet de *Cathedral evening*. « *[La forme de cette pièce] vient des limites de l'espace dans lequel la sculpture devait être définitivement installée, et de ce que je voulais faire, en termes d'esthétique : une tentative pour atteindre quelque chose. J'ai besoin de ces contraintes – de ces relations – pour me restreindre, ou bien pour produire quelque chose – pour ne pas devenir chaotique – pour faire quelque chose qui participe d'un espace donné.* »

(1918-1988)

Ronald Bladen who was born in Canada, and lived in San Francisco in the 1950s, started by practicing painting. From the mid-1960s, he worked on large abstract wood and aluminum constructions. What interested Bladen, so he said, was "*what transports us into natural phenomena such as the crest of a huge wave just before it falls down and breaks, or into artificial structures such as a suspension bridge, stretched between two distant points*". For Bladen the simplicity of the means deployed in his sculptures was placed at the service of what he called "the dramatic effect" or the "presence".

In 1966 Bladen took part in the exhibition "Primary structures", presenting *Three elements* there.

The relationship between the massive geometry of the volumes and the movement of flight implied by their arrangement on the diagonal is a good illustration of the mixture of abstraction and expressivity sought by Bladen.

On a 1969 photographs, we see Bladen at work, perched on the top of *Cathedral evening*. "*[The form of this piece] comes from the limits of the space where the sculpture was to be finally installed, and from what I wanted to do in esthetic terms: an attempt to achieve something. I need these constraints – these relationships – to restrain me, or else to produce something – so as not to become chaotic – to do something that participates in a given space.*"

(1918-1988)

SARAH LUCAS

La première exposition de Sarah Lucas, à Londres en 1992, présentait un ensemble de sculptures et d'installations réalisées à partir d'objets ordinaires, dont le thème général pourrait être une variation autour de la sexualité, ou plutôt les représentations sociales de la différence entre les sexes. Une de ses pièces était constituée d'une table, sur laquelle elle déposait chaque jour deux œufs frits et un kebab, disposés à la façon des attributs sexuels d'une femme, (*Two fried eggs and a kebab*). Influencée par la lecture des théories féministes, Sarah Lucas use dans ses installations de métaphores crues, triviales, et explique qu'elle est intéressée par « *la manière dont la sexualité est utilisée autour de nous en permanence, quand est-ce que c'est acceptable, et quand est-ce que ça ne l'est pas* ».

Car Park est une installation composée de deux éléments distincts et complémentaires. *Concrete void* (le néant de béton) est un ensemble de 108 photos en noir et blanc prises dans un parking souterrain à Londres. Le cadrage, qui privilégie les murs aveugles et les recoins sans issue, souligne une atmosphère oppressante. *Islington Diamonds* – Islington est la banlieue de Londres où vit Lucas – est une voiture, dont les vitres ont été brisées. L'expression désigne à Londres précisément ces éclats de verre des pare-brises réduits en miettes par des casseurs. Une expression poétique et ironique qui recouvre la réalité crue des tensions sociales. Le sordide des faits divers intéresse Lucas depuis ses débuts : ici, la tension se trouve entre la violence implicite des photographies de parking, qui est aussi celle générée par cette architecture froide et inhumaine, et la voiture détruite sciemment par l'artiste.

(1962) Vit et travaille à Londres

Sarah Lucas's first exhibition, held in London in 1992, presented a group of sculptures and installations made from everyday objects. The general theme could be described as a variation centered on sexuality, or rather social representations of the difference between the sexes. One of her exhibits consisted of a table on which she placed two fried eggs and a kebab every day, arranged in the manner of a woman's sexual attributes (*Two fried eggs and a kebab*). Influenced by reading feminist theories, Sarah Lucas makes use of crude, trivial metaphors in her installations, and explains that she is interested by "*the way in which sexuality is continually used around us, when is it acceptable, when is it not?*"

Car Park is an installation made up of two distinct, complementary elements. *Concrete void* is a collection of 108 black and white photographs taken in an underground car park in London. The framing which emphasizes blank walls and recesses with no exit underlines an oppressive atmosphere. *Islington Diamonds* – Islington is the part of London where Lucas lives – is a car with its windows smashed. In London the expression is in fact used to describe the splinters of glass from windscreens reduced to smithereens by wreckers. A poetic and ironic expression which covers the raw reality of the social tensions. The sordid aspect of small news items has interested Lucas ever since she started work: here the tension lies between the implicit violence of the car-park photographs which is also generated by the cold, inhuman architecture, and the car willfully destroyed by the artist.

(1962) Lives and works in London

JEAN-FREDERIC SCHNYDER

Les peintures de Schnyder nous donnent l'impression d'être seul au monde. En excluant toute présence humaine dans ses compositions, il invite le spectateur à une dérive dans des espaces sans intérêts, des endroits triviaux parfois insolites comme des salles d'attente de gare, des bancs publics, des autoroutes... Ses peintures retranscrivent des temporalités associées aux multiples balades qu'il mène depuis le début des années 1980. Autodidacte, Schnyder procède à chaque fois de la même façon : il parcourt des paysages à vélo, en train ou à pied puis s'arrête au hasard. Il sort ensuite ses pinceaux, sa palette, son chevalet et commence à peindre. De manière quasi systématique, il exécute ses peintures sur des petits formats rappelant les formats de cartes postales, qu'il aime collectionner.

Schnyder présente au Palais de Tokyo une série réalisée en 1991 regroupant 92 salles d'attente de gares suisses. Le dispositif d'accrochage suit la réalisation chronologique des toiles. Il n'y a cependant pas de sens de lecture pour le spectateur qui est condamné à errer dans ces espaces inhabitables, où règnent l'absence et l'attente. Ses peintures ne sont pas pour autant sinistres, la gamme de couleurs vives qu'il emploie vient à la fois apaiser et accentuer cette ambiance figée, où le temps semble s'être interrompu.

(1945) Vit à Zoug, Suisse

Schnyder's paintings give us the impression of being alone in the world. By excluding any human presence from his compositions he invites the viewer to wander through spaces that are devoid of interest, trivial, sometimes unusual places such as station waiting-rooms, public benches, motorways... His paintings retranscribe the time values associated with the many roaming trips he had carried out since the 1980s. Schnyder who is self-taught proceeds in the same manner every time: he travels through landscapes by bike, train or on foot, then stops at random. He then gets out his paintbrushes, palette and easel and starts painting. Almost systematically, he executes his paintings on small formats reminiscent of the formats of post cards which he likes collecting.

At the Palais de Tokyo Schnyder is presenting a series made in 1991 bringing together 92 Swiss station waiting-rooms. The hanging arrangement follows the chronological order in which the canvases were painted. However, there is no sense of direction for viewers reading them, and they are condemned to wander in these uninhabitable spaces where absence and waiting prevail. For all that, his paintings are not sinister: the range of bright colors he uses serves both to calm and accentuate this frozen ambience in which time seems to have been interrupted.

(1945) Lives in Zug, Switzerland

TOBA KHEDOORI

Au milieu des années 1990, Toba Khedoori se fait connaître par de grandes peintures figuratives à l'huile sur papier, où les motifs, souvent architecturaux, sont représentés avec une grande économie, presque sans couleur, extraits de leur contexte, et sans présence humaine. Ces images à élégance minimale, sont détournées au milieu de très grandes surfaces de papier blanc. La technique mise en œuvre par Khedoori dans ces peintures est peu conventionnelle. Dans de grands rouleaux de papier, Khedoori découpe des panneaux rectangulaires qu'elle agrafe, dépose sur le sol, et recouvre de cire synthétique qu'elle égalise au rasoir. Au cours de cette opération, de la poussière, des débris divers, des poils d'animaux domestiques, des empreintes humaines ou animales viennent maculer la surface vierge de la cire, suivant les aléas de la vie quotidienne de l'artiste dans son atelier. Les panneaux de papier sont ensuite accrochés au mur, et les contours du motif choisi sont incisés dans la cire – Khedoori travaille souvent à partir de photographies ou de maquettes, dont elle réalise ensuite des esquisses à l'échelle choisie. C'est dans un deuxième temps que la couleur est appliquée, avec parcimonie – les premières peintures de Khedoori se distinguent par une palette très restreinte. Dans des peintures plus récentes, Khedoori choisit de représenter des éléments naturels plutôt que des constructions humaines (rochers, bûches, nuages), mais ces fragments de paysage dégagent eux aussi cette étrangeté, cette qualité irréaliste, qui semblent transfigurer leur banalité.

(1964) Vit et travaille à Los Angeles

In the mid-1990s Toba Khedoori came to be known for large figurative oil-on-paper paintings where the motifs, often architectural, are depicted with great economy, almost without color, taken out of their context, and with no human presence. These minimally elegant images are outlined in the middle of very large expanses of white paper. The technique deployed by Khedoori in these paintings is rather unconventional. Khedoori cuts rectangular panels out of large rolls of paper which she staples, puts down on the ground, and covers with synthetic wax which she smooths out with a razor. During this operation dust, various bits and pieces, pets' hairs, human or animal footprints come and stain the virgin surface of the wax, following the vagaries of the artist's daily life in her studio. The paper panels are then hung on the wall, and the contours of the selected motif are incised into the wax – Khedoori often works from photographs or maquettes, from which she then makes sketches at the chosen scale. Color is then applied, very sparingly, at a later stage – Khedoori's first paintings are characterized by a very restricted palette. In more recent paintings Khedoori chooses to depict natural elements (rocks, logs, clouds) rather than man-made buildings, but these fragments of landscape likewise emit that strangeness and unreal quality which seem to transfigure their ordinariness.

(1964) Lives and works in Los Angeles

URS FISCHER

La production artistique d'Urs Fischer est dense et foisonnante. A l'image de ses créations, ce jeune artiste suisse, photographe de formation, concilie avec habileté ordre et chaos. Son travail est celui d'un sculpteur, qui possède un savoir-faire manuel et qui façonne, retranche ou ajoute de la matière.

Touche-à-tout, Urs Fischer se sert d'objets ordinaires de la vie comme toile de fond de son travail. Chaises, tables, verres, lits, étagères : de nombreux objets sont ainsi détournés, malmenés, parfois amputés puis réassemblés avec d'autres matériaux. Entre histoire de l'art et culture underground, son univers plastique flirte souvent avec la radicalité, la spontanéité et la brutalité de l'esthétique punk.

Avec *Madame Fisscher (1999-2000)*, Urs Fischer reconsidère la notion d'atelier par l'usage qu'il en fait. En l'intégrant à son quotidien, il en propose une définition nouvelle. *Madame Fisscher* est l'exacte reconstitution du studio de l'artiste lors de sa résidence à Londres. À son retour en Suisse, l'artiste rapatrie l'intégralité du studio et ce qu'il contenait : oeuvres, matériaux divers, murs et planchers, pour en faire une installation. Véritable ready-made du processus de création, l'oeuvre fonctionne comme une mise en abyme du travail de l'artiste. *Madame Fisscher* plonge le spectateur au cœur du dispositif créatif de l'artiste, annihilant les frontières entre espace d'exposition, espace de création et lieu de vie.

(1973) vit entre Los Angeles, Zurich et Berlin

Urs Fischer's artistic production is dense and prolific. Like his creations, this young Swiss artist, a photographer by training, skillfully reconciles order and chaos. His work is that of a sculptor who has manual dexterity and shapes, removes or adds material. Urs Fischer dabbles in everything, using ordinary everyday objects as the backcloth for this work. Chairs, tables, glasses, beds, shelves: thus many objects are misappropriated, mishandled, sometimes amputated, then reassembled with other materials. Lying between art history and underground culture, his plastic universe often toys with the radicalism, spontaneity and brutality of punk esthetics.

With *Madame Fisscher (1999-2000)*, Urs Fischer reconsiders the concept of the studio by the use he makes of it. By integrating it into his daily life, he suggests a new definition of it. *Madame Fisscher* is the exact reconstitution of the artist's studio during his residence in London. On his return to Switzerland the artist repatriated the entire studio and what it contained: works, sundry materials, walls and floors, to turn it into an installation. A real ready-made of the process of creation, the work operates as a picture within a picture of the artist's work. *Madame Fisscher* plunges the viewer into the heart of the artist's creative arrangements, annihilating the frontiers between exhibition space, creative space and living space.

(1973) lives between Los Angeles, Zurich and Berlin

VALENTIN CARRON

Le langage dont use Valentin Carron dans ses sculptures est hérité du pop art, mais les objets auxquels il s'intéresse se trouvent dans son environnement immédiat; le canton suisse du Valais, qui est réputé être la région la plus proche de l'idée que l'on se fait de la Suisse. C'est cette authenticité supposée, en tant que construction, qui fascine Carron, la manière dont elle est « *censée incarner la dimension sécurisante de l'identité nationale, l'image lénifiante et pacifiée que la communauté désire donner d'elle-même* ». D'où l'omniprésence aussi dans ses sculptures de l'image de la statue de place publique, du monument commémoratif. Ainsi *Sweet revolution* est une reproduction à l'échelle d'une statue moderne aux lignes abstraites épurées (et quelque peu génériques), sur le socle de laquelle traînent des flacons usagés de poppers. Si les sculptures de Carron paraissent toutes surfaces, avec leurs effets de matières synthétiques en trompe-l'oeil, elles explorent aussi la face sombre de cette identité régionale, en projetant des objets imprégnés de valeurs conservatrices dans le champ de l'art contemporain.

Les quatre sculptures récentes présentées dans THE THIRD MIND prennent la forme de très grands crucifix muraux dont le matériau imite la texture du bois. On peut lire ce motif de la croix comme un symbole de la sculpture publique dans l'occident chrétien. Il s'agit aussi, simplement, d'une forme minimale par excellence: deux lignes se coupant à angle droit. L'esthétisme ambigu du symbole peut faire grincer des dents, Carron n'est pas étranger à une certaine forme de provocation. Peut-être sommes-nous aussi face à des décors ambivalents, ouvertement locaux et insidieusement génériques: « *rien de plus international que les questions régionales* ».

(1977) *Vit à Fully, Suisse*

The language Valentin Carron employs in his sculptures has been inherited from Pop Art, but the objects he is interested in are in his immediate surroundings, the Swiss Valais valley, reputed to be the region that is closest to the idea people have of Switzerland. It is that supposed authenticity, as a construct, that fascinates Carron, the way in which it is "*thought to embody the reassuring dimension of our national identity, the soothing, pacific image the community wants to give of itself*". Hence the omnipresence in his sculptures too of the image of the statue in the public square, of the commemorative monument. Thus *Sweet revolution* is a to-scale reproduction of a modern statue, with abstract, refined (and somewhat generic) lines, and on its plinth used popper bottles are lying around. While Carron's sculptures seem to be all surfaces, with their effects of illusory synthetic materials, they also explore the dark side of that regional identity, by pushing objects impregnated with conservative values forward into the field of contemporary art.

The four recent sculptures presented in THE THIRD MIND take the form of very large mural crucifixes made from a material that imitates the texture of wood. This motif of the Cross can be read as a symbol of public sculpture in the Christian West. It is also simply a minimal form par excellence: two lines intersecting at right angles. The ambiguous estheticism of the symbol can set your teeth on edge, and Carron is no stranger to a certain form of provocation. Perhaps we are also confronting ambivalent, openly local and insidiously generic decors: "*nothing is more international than regional questions*".

(1977) *Lives at Fully, Switzerland*

VERNE DAWSON

Les peintures de Verne Dawson ont quelque chose de naïf qui évoque le dessin animé ou les images folkloriques. Pour l'artiste, le ciel est devenu une thématique incontournable, de même pour la cosmologie, la préhistoire, les mythes et les allégories. Dawson explore la continuité entre le passé et le présent. De son propre aveu, il s'intéresse à la peinture car il considère que c'est un médium « *qui dure* ». Son choix de motifs figuratifs se réfère aux schémas traditionnels de la composition utilisés dans la peinture de paysage, on pense bien sûr au *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (1504). Lorsque l'on regarde de près les peintures de Dawson, on s'aperçoit que le monde représenté ne ressemble pas au monde réel : des créatures hybrides peuplent parfois ses tableaux. Les personnages sont souvent représentés en train de se livrer à des activités tout à fait anecdotiques comme jongler, se baigner, tenant un bébé ou en train d'accomplir ce qui ressemble à des rituels païens.

Pour l'exposition THE THIRD MIND, Verne Dawson présente sept huiles sur toile datant de 2005, chacune porte le nom d'un jour de la semaine : *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday*. Chaque jour est associé à une planète. Il s'agit pour l'artiste de montrer comment les cycles du soleil, de la lune, des planètes et des étoiles jouent un rôle important sur le cycle de la vie.

(1961) *Vit et travaille à New York*

There is something naive about Verne Dawson's paintings that evokes cartoon films or folkloric images. For the artist the sky has become an inescapable subject matter, as have cosmology, prehistory, myths and allegories. Dawson explores the continuity between the past and the present. By his own admission he is interested in painting because he regards it as a medium "*that lasts*". His choice of figurative motifs refers to the traditional compositional schemas used in landscape painting—we are of course thinking of *The Garden of Delights* by Hieronymus Bosch (1504). When we look closely at Dawson's paintings we notice that the world depicted does not resemble the real world: hybrid creatures sometimes populate his pictures. The people are often depicted engaged in completely anecdotal activities such as juggling, bathing, holding a baby or in the act of carrying out what look like pagan rituals.

For THE THIRD MIND exhibition, Verne Dawson is presenting seven oil on canvas paintings dating from 2005, each bearing the name of a day of the week: *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday*. Each day is associated with a planet. For the artist it is a question of showing how the cycles of the sun, moon, planets and stars play an important role on the cycle of life.

(1961) *Lives and works in New York*

VIJA CELMINS

Vija Celmins a émigré aux Etats-Unis avec sa famille alors qu'elle était âgée de dix ans. Sa première exposition personnelle a lieu à Los Angeles en 1966. Vers la fin des années 1960, elle abandonne la peinture pour explorer les possibilités offertes par le dessin au crayon graphite. Ses thèmes de prédilection sont l'océan, le ciel, le désert et la galaxie. Elle travaille souvent à partir de photographies de l'océan qu'elle a prises à Venice beach en Californie mais aussi à partir de clichés rapportés de l'espace parus dans les journaux. A partir d'un même cliché, Celmins produit plusieurs pièces. Son travail s'appuie donc sur des photographies qu'elle s'attache à reproduire, plutôt que sur l'observation réelle. Elle s'intéresse à la représentation d'un espace en trois dimensions sur une surface bidimensionnelle : *"J'explore une surface en la dessinant"*. Elle nous offre un monde gris, sans mouvement, sans jeux de lumière et sans échelle : dans les images de Celmins, il n'y a ni début, ni fin mais plutôt un monde figé.

Présentée dans l'exposition, *Night Sky 11* est une huile sur toile datant de 1995. Celmins réalise son premier dessin d'un ciel nocturne en 1973. Cela deviendra dans les années 1980 son sujet de prédilection. Plus récemment, elle observe avec précision des toiles d'araignée qu'elle transcrit en blanc sur un fond noir.

(1938) Vit et travaille entre la Californie et New York

Vija Celmins emigrated to the United States with her family when she was ten years old. Her first solo exhibition was held in Los Angeles in 1966. Towards the end of the 1960s she gave up painting to explore the possibilities afforded by drawing with a graphite pencil. Her favorite themes are the ocean, the sky, the desert and galaxies. She often works from photographs of the ocean she has taken on Venice Beach in California, but also from shots brought back from space and published in newspapers. From one and the same shot, Celmins produces several works. So her work is based on photographs which she likes reproducing rather than on real observation. She is interested in depicting a three-dimensional space on a two-dimensional surface: *"I explore a surface by drawing on it."* She offers us a gray world, without movement, with no play of light and no scale: in Celmins's images there is no beginning and no end, but a frozen world.

Night Sky 11, an oil on canvas dating from 1995, is on show in the exhibition. Celmins made her first drawing of a night sky in 1973. In the 1980s it would become her favorite subject. More recently she has been meticulously observing spider's webs which she transcribes in white against a black background.

(1938) Lives and works between California and New York

ANDY WARHOL

Ouvert en 1963, la Factory, le studio New-yorkais d'Andy Warhol, devient rapidement le théâtre d'expérimentations cinématographiques fébriles. Warhol a fait l'acquisition d'une première caméra 16mm en 1963, dont il se sert pour réaliser une première série de films, en un plan fixe, avec une seule action, un seul personnage. Dans ses sérigraphies, Warhol avait exploré le principe de la série, de la répétition mécanique : la caméra, machine indifférente, semble réaliser cet idéal, et enregistre impassiblement des actions simples. Le film dure autant que la bobine de pellicule. Ainsi, aucune virtuosité technique n'est mise en œuvre : « *les choses n'arrivent que quand vous avez passé le stade de les vouloir ou de ne pas les vouloir* ». Il existe environ cinq cents *Screen tests*. Tous sont filmés entre 1963 et 1966, à la Factory. Les visiteurs du studio, familiers, amis, artistes, sont invités à s'asseoir face à la caméra pendant la durée d'une bobine, et sont filmés immobiles en gros plan : chacun, célèbre ou inconnu, devient à son tour *star*, élu et cadré par l'objectif de Warhol. La mise en scène est minimale : un fond blanc, avec un jeu d'éclairages crus. Filmés à 24 images/seconde, les portraits sont cependant toujours projetés à 16 ou 18 images/seconde. Ce ralentissement nimbe les sujets d'une légère irréalité, étire leurs mouvements et rapproche ces courts films de collections d'images arrêtées, de succession d'états figés et silencieux.

(1928-1987)

Andy Warhol's New York studio, the Factory, opened in 1963 and quickly became the setting for feverish cinematographic experiments. Warhol bought his first 16mm movie camera in 1963, and used it to make a first series of films based on one still shot with a single action and a single character. In his silkscreen prints Warhol had explored the serial principle, the principle of mechanical repetition: the movie camera, a machine with no feelings, seemed to achieve that ideal, impassively recording simple actions. The films last as long as the reel of film. Thus no technical virtuosity is deployed : "*things happen only when you've passed the stage of wanting them or not wanting them*". There are about 500 *Screen tests* in existence. All were filmed between 1963 and 1966 at the Factory. Visitors to the studio, family members, friends, artists, were invited to sit down in front of the camera for as long as the spool of film lasted, and were filmed motionless in close-up: each of them, whether famous or unknown, in turn became a star, chosen and framed by Warhol's lens. The setting is minimal: a white backdrop, with a set of crude lights. Though filmed at 24 frames-per-second, the portraits are always projected at 16 or 18 frames-per-second. This slow-down suffuses the subjects with a slightly unreal aura, draws out their movements and makes these short films look like collections of still images, a succession of frozen, silent states.

(1928-1987)

SUE WILLIAMS

Sue Williams utilise le corps humain comme outil pour ses dessins et ses peintures, le montrant de manière parcellaire, allant jusqu'à la composition abstraite pour ses œuvres les plus récentes. Le rôle de l'homme et de la femme dans la société d'aujourd'hui, le féminisme, la sexualité : tels sont les thèmes à la racine de son travail, thèmes qu'elle aborde d'ailleurs souvent au regard de la culture populaire contemporaine – magazines, publicités, télévision et musique. Williams se situe parmi cette génération d'artistes qui, comme Kiki Smith ou Matthew Barney, ont replacé le corps au centre du débat artistique. Au début des années 90, la routine au sein du foyer, la routine sexuelle aussi, le viol et la violence contre les femmes sont des sujets chers à Williams. Ses images et ses textes, assez proches de la bande dessinée, sont d'un style violent et cru directement inspiré des graffitis que l'on trouve dans les toilettes publiques et de la gestualité de Pollock. Ce travail semble en partie inspiré d'expériences personnelles et fait inmanquablement penser à un journal intime. Elle nomme d'ailleurs la violence qui émane de ses œuvres une « colère intime ».

Dans les œuvres présentées dans l'exposition THE THIRD MIND, des morceaux de corps d'un genre indéfini sont éparpillés et mêlés en une chorégraphie à la fois érotique et macabre, agressive et satirique.

(1954) Vit et travaille à Brooklyn, New York

Sue Williams uses the human body as a tool in her drawings and paintings, showing it in parts, going as far as abstract composition in her most recent works. The role of men and women in today's society, feminism, sexuality: these are the themes at the root of her work, themes she often tackles moreover from the point of view of contemporary popular culture – magazines, advertisements, television and music. Williams belongs to that generation of artists who – like Kiki Smith or Matthew Barney – have put the body back at the center of artistic debate. At the beginning of the 1990s, routine within the home, sexual routine too, rape and violence against women were subjects close to Williams's heart. Her images and her texts, quite close to strip cartoons, are in a violent, raw style directly inspired by the graffiti that are found in public lavatories and the desultory gesturalty of Pollock. This work seems to be partly inspired by personal experiences and inevitably makes us think of a private diary. Moreover, she describes the violence that springs forth from her works as an "intimate rage".

In the works shown at THE THIRD MIND exhibition at the Palais de Tokyo, body parts of an undefined nature are scattered and mingled in a choreography that is simultaneously erotic and macabre, aggressive and satirical.

(1954) Lives and works in Brooklyn, New York