Artistes et Professeurs Invités 1975-1985 ◆ Ecole supérieure d'art visuel Genève

R 266660460

HIST-1987 (ex.1)
prêt exclu

ARTISTES ET PROFESSEURS INVITÉS 1975-1985

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART VISUEL GENÈVE

Bibliothèque
Ecoles d'art
Genève

Ce livre doit être rendu au plus tard à la dernière date inscrite ci-après

15 MAI 1991		
13 JAN. 1993		
4 NOV 1998		
16 JAN. 2003		
16 JAN. 2003		
15 JAN. 2014		

33.11.01 - 53

—HEAD
Genève
Bibliothèque
Bibliothèque V
Genève

87/587 a

PRÉFACE

Dans le cours des années 70, pour répondre à la diversité et à la multiplicité des orientations que supposait une plus forte individualisation de l'engagement artistique, l'Ecole Supérieure d'Art Visuel instaure un nouveau système de formation à options. Cette innovation va modifier sensiblement l'encadrement des études et réorganiser la fonction d'enseignement en des rôles divers et complémentaires: animation pédagogique des ateliers de recherche impliquant la responsabilité des cursus individuels d'étudiants, direction des appuis techniques d'apprentissage de base et de spécialisation, charges de cours, séminaires et travaux pratiques théoriques comme corollaires indispensables de l'expérimentation. Ce seront essentiellement l'effort et le mérite des enseignants réguliers de l'école que d'assurer, à travers ces différences, la continuité et la cohérence des programmes individuels et la convivialité des théories et des pratiques qui fondent l'essence même d'une institution pédagogique.

Mais dans le temps où se renforce l'action d'un personnel enseignant stable et permanent, se découvrent les limites naturelles des personnes et des structures à couvrir un champ d'application de plus en plus vaste et diversifié. De cette évidence naît l'idée de compléter le cours ordinaire et normal de l'enseignement de possibilités nouvelles d'interventions temporaires et ponctuelles, décidées de cas en cas au gré de l'évolution accélérée des théories et des pratiques. L'appel à de fréquentes collaborations extérieures apportera une dimension d'élargissement et d'approfondissement de la réflexion et de l'expérimentation artistique qu'une activité en vase clos ne suffisait pas à assurer. Cette initiative marquera également l'ouverture de l'école à une meilleure actualisation de la problématique créatrice ainsi qu'une définition et une délimitation plus précises du domaine spécifique d'art visuel dans son contexte général socio-culturel.

Ainsi va se constituer progressivement, au service des enseignants et des étudiants de l'école, un instrument de formation continue dont l'intérêt et l'efficacité se vérifieront constamment. Cette expérience d'osmose entre l'activité interne d'une institution pédagogique et l'actualité artistique vécue, somme toute assez originale dans son fonctionnement, nous paraît pouvoir intéresser un public plus large que le milieu spécialisé d'art visuel. A ce titre, elle méritait de faire l'objet d'une des publications que nous entendons diffuser pour une meilleure information de nos préoccupations et de nos pratiques. Dans son introduction, Jean-Luc Daval qui, en tant que doyen, fut un artisan de cette aventure, en retrace les grandes lignes durant quel-

que dix années alors que Catherine Quéloz, qui vient d'être plus particulièrement chargée d'animer les relations extérieures de l'école, explique la manière dont elle a conçu et réalisé cette plaquette.

Puissent le récit et l'illustration de cette entreprise passionner nos lecteurs autant qu'ils nous ont passionnés nous-mêmes et convaincre les plus réticents d'entre eux de l'extrême nécessité pour nos écoles d'une très large ouverture sur la vie active.

Michel RAPPO
Directeur

INTRODUCTION

La rétrospective que met en scène cette publication consacrée aux interventions d'artistes invités à l'Ecole Supérieure d'Art Visuel de Genève nous confronte à un bilan qu'il faut simultanément justifier et évaluer. Mais si ce retour dans un proche passé réveille de nombreux et amicaux souvenirs, il nous procure aussi une certaine fierté: «L'ESAV a su vivre l'art au présent»; d'autant plus que cette liste des intervenants devrait être complétée par une autre, tout aussi prestigieuse, où figureraient toutes les personnalités ayant participé aux évaluations de fin de semestre... La possibilité d'associer aux enseignants des créateurs indépendants a permis aux étudiants de Genève de «feuilleter» en direct de nombreuses pages de l'anthologie artistique des années 70 et 80 !

C'est dans le sillage de la réforme qui transforma l'Ecole des Beaux-Arts en Ecole Supérieure d'Art Visuel que fut progressivement conquis un budget modeste, devant permettre d'inviter des acteurs de l'art actuel. L'évolution de l'art moderne ayant prouvé qu'il était devenu absurde de chercher à définir un profil idéal et unique du créateur, la réorientation de notre institution se réalisa autour d'un principe simple: mettre chacun en face de sa liberté et des responsabilités qui en découlent, soit permettre à tous de réaliser ce à quoi ils aspirent profondément et qui justifie l'originalité et la singularité de leur démarche créatrice... Pour avoir refusé de spéculer sur «la forme» de l'art, cette nouvelle école se proposait comme un centre d'expérimentation et de recherche à la disposition de ceux qui tentent l'aventure artistique.

L'Ecole des Beaux-Arts était une académie qui perpétuait les recettes du passé; l'ESAV voulut, au contraire, devenir un instrument adapté au présent et déterminant pour l'avenir. Les enseignants ne devraient plus seulement y communiquer leur savoir mais le mettre à la disposition des étudiants en cherchant à l'élargir et le dépasser. Une telle réforme ne pouvait trouver sa dimension qu'en étant informée du présent ou ouverte aux données les plus contemporaines. Les cours théoriques et d'histoire de l'art actuel se multiplièrent, mais encore fallait-il être capable de mettre directement en rapport les chercheurs genevois et les créateurs les plus significatifs d'aujourd'hui – sans privilégier une forme contre une autre – en les associant directement à l'enseignement.

N'ayant à leur disposition ni budget de déplacement ni possibilité d'hébergement, les animateurs de l'ESAV durent faire jouer leurs relations et amitiés, profiter de l'opportunité des voyages des artistes pour une exposition ou entre deux avions ou deux trains... Les premières interventions eurent seulement la forme d'une conférence avant que nous réussissions à réserver des heures d'enseignement pour des interventions pratiques plus longues, d'une semaine à un an. Grâce à sa complicité avec le Centre d'art contemporain, l'ESAV

put aussi compter sur la participation de ceux qu'exposait Adelina von Fürstenberg.

L'apport des invités s'avoua d'emblée indispensable. Ils intervinrent autour d'un projet agréé auquel pouvaient participer tous ceux que cela intéressait. Et cette liberté d'association repésenta aussi bien un ballon d'oxygène qu'elle favorisa un décloisonnement des activités spécifiques de chaque atelier. Travailler avec des créateurs permettait aux étudiants de pénétrer plus profondément leurs œuvres mais les sensibilisait aussi à des problèmes liés à la communication de l'art et au développement d'une carrière dans son rapport aux galeries et aux institutions muséales. Alors que l'enseignant régulier a tendance à travailler sur la distance qu'il y a entre l'idée et sa réalisation, il devint fréquent que les invités soulignent celui qu'il y a entre l'œuvre et sa médiatisation ou son interprétation par le public.

Progressivement l'école tressa un réseau d'amitiés dont de nombreux intervenants gardent un excellent souvenir comme ils en témoignent. Le bilan de ces invitations est assez prestigieux et l'on ne peut que regretter que cet apport n'aie, jusqu'ici, profité qu'aux étudiants; mais jusqu'à aujourd'hui, l'ESAV ne disposait pas de salles d'expositions et de conférences permettant d'ouvrir ces interventions à un plus large public ! Notre budget n'a également rien de spectaculaire; mais, bien employé, il ne fut pas moins déterminant dans l'évolution de l'institution...

Ce panorama démontre de manière aiguë la complexité et la variété des possibilités contemporaines et des problèmes qui agitent l'actualité. La qualité et la disponibilité de ceux qui intervinrent – et qu'il faut remercier de s'être mis à notre disposition en courant le risque de se remettre en question – fut pour beaucoup dans l'essor et l'ouverture que connaît l'ESAV. Ils ont su transmettre la conscience que doivent avoir ceux qui se sont dévoués à une cause artistique et les exigences liées à ce qui se joue dans la concrétisation et la communication d'une expérience créatrice. Beaucoup ont aujourd'hui un nom et une renommée qu'ils n'avaient pas encore acquis au moment où ils furent invités car ce que nous recherchions était moins le prestige que la vérité d'une recherche. Notre choix était bon et il le restera tant que l'ensemble des enseignants sera ouvert à ce qui se passe «hic et nunc»; en effet, nous avons eu aussi bien recours aux artistes locaux ou nationaux qu'internationaux, sans discrimination de genre ou de provenance. Cette édition reflète l'activité des dix premières années de l'ESAV mais l'aventure continue... Souhaitons seulement que la prochaine publication soit aussi riche et fertile dans tous les domaines ! Et remercions encore une fois tous ceux qui, du dedans ou du dehors, s'y associèrent.

Jean-Luc DAVAL
Doyen

NOTES DE RÉDACTION

Dans ce premier volume d'une série de publications destinées à documenter les interventions d'artistes et de professeurs invités, il nous paraissait intéressant de retracer l'histoire de ces rencontres, depuis leur origine. C'est vers 1975 que débutèrent les premiers échanges réguliers avec l'extérieur. Nous avons donc décidé de répertorier ces manifestations sur une décennie, soit de 1975 à 1985. D'abord organisées spontanément, les rencontres ne dépendaient que des amitiés que certains enseignants entretenaient avec des professeurs ou artistes étrangers ou avec les directeurs des espaces dans lesquels les artistes exposaient et, souvent, les étudiants troquaient une aide à l'accrochage ou une traduction contre l'intérêt de passer quelques heures avec l'artiste. Très «underground», ces premiers contacts n'ont laissé aucune marque dans les documents officiels. Pour retrouver leurs traces, il a fallu faire appel à notre souvenir et solliciter la mémoire des enseignants et des anciens étudiants.

Quant aux manifestations, consciencieusement et officiellement archivées, elles ne donnaient guère plus d'indications sur la nature de l'intervention, son contenu ou le curriculum de l'artiste invité. Nous avons donc essayé de compléter les quelques fragments retrouvés (des lettres, des enregistrements de conférences ou des photos éparses) en sollicitant les souvenirs des enseignants, des étudiants et des invités eux-mêmes; en consultant les archives du Centre d'art contemporain et en mettant à contribution toutes les personnes qui, de près ou de loin, avaient collaboré à l'organisation de ces rencontres (Ecart, Gaëtan, les Galeries Marika Malacorda et Anton Meier, le Musée d'Art et d'Histoire et l'Association pour un Musée d'Art Moderne). Malgré nos actives recherches, ce document est encore très incomplet – et surtout très inégal. La place dévolue à chaque artiste ne dépend absolument pas de la qualité de l'intervention, ni même de sa durée, mais plutôt de la nature des souvenirs ou de la qualité des documents recueillis. Nous avons tenté de compléter ces maigres ressources en ajoutant, en marge, une brève biographie de l'artiste mentionné.

Les documents photographiques sont eux aussi de qualité très inégale, ils proviennent pour la plupart des albums personnels des étudiants, enseignants ou artistes; rares sont ceux réalisés par un photographe professionnel.

Ce catalogue se présente comme un répertoire, un inventaire. Il ne prétend pas écrire l'histoire, il se propose simplement d'énumérer chronologiquement les rencontres, conférences, débats, stages et cours organisés pendant cette décennie.

Pour des raisons d'ordre rédactionnel et de mise en pages, nous avons situé en fin de catalogue les manifestations à propos desquelles nous n'avons trouvé aucune documentation, les rencontres organisées au cours de voyages d'étude, ou encore les interventions renouvelées. Ces manifestations sont elles aussi présentées chronologiquement.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien, sans l'aide efficace et enthousiaste des bibliothécaires et du secrétariat de l'ESAV, ainsi que de quelques étudiants, que nous remercions vivement. Brigitte Oggier, bibliothécaire et Carla Barbey, secrétaire ont assuré la dactylographie et la correction des textes, Sylvie Libois, bibliothécaire, les recherches bibliographiques. Les étudiants: Danièle Fischer, Olivier Genoud, Jean Tercier nous ont secondés pour la recherche et la rédaction des biographies. Gabriella Zehnder a pris en charge la traduction des textes allemands en français. Les étudiants Gilles Pattano et Christian Robert-Tissot, sous la direction de Francis Baudevin, ont conçu et réalisé la maquette du catalogue, la couverture et la mise en page. Les professeurs de l'atelier de photographie: Jean-Denis Haberstich et Christian Marchon, ainsi que l'étudiant Ivo Zanetti ont travaillé à la reproduction des documents. Nous remercions également tous les artistes qui nous ont témoigné leur intérêt en répondant à nos recherches ainsi que les enseignants qui nous ont apporté leur concours.

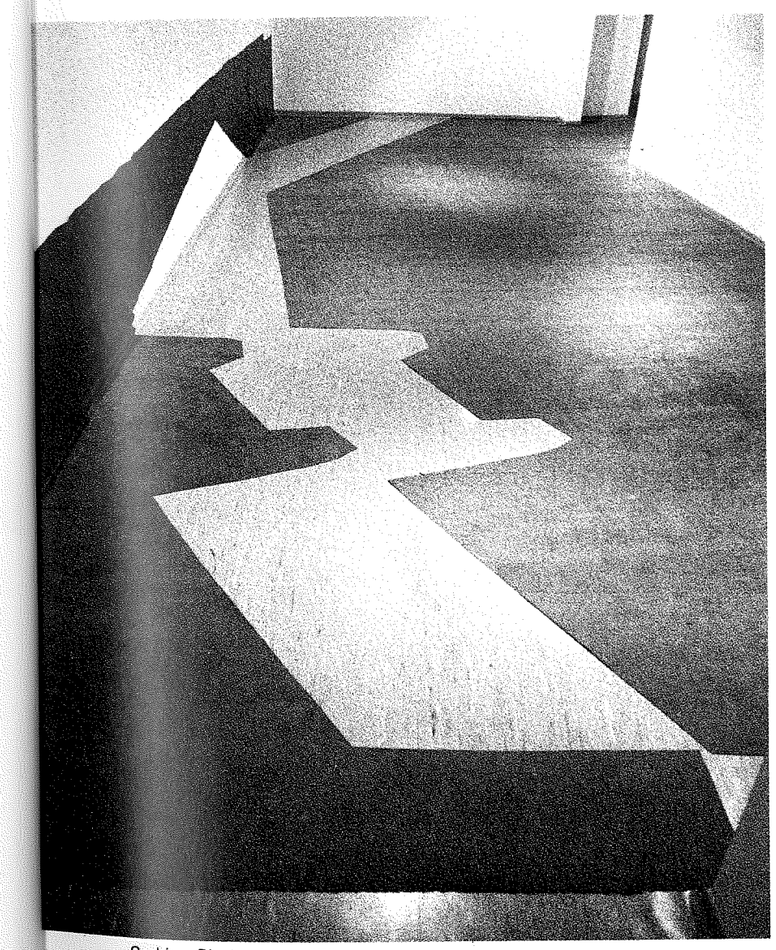
Avec ce travail, nous pensons avoir très modestement contribué à la reconstitution de l'histoire des faits et nous espérons que cette documentation contribuera à l'écriture de l'histoire d'une Ecole.

Catherine QUÉLOZ

SARKIS

En avril, Chérif Defraoui organise une rencontre-discussion avec Sarkis, présent à Genève à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain, Salle Patiño, intitulée «Blackout 9».

B comme BLACKOUT comme Discussion
L comme BLACKOUT l'Euphorie
A comme BLACKOUT le Présent
C comme BLACKOUT la Cassure
K comme BLACKOUT KRIEGSSCHATZ
O comme BLACKOUT les Larmes d'Orées
U comme BLACKOUT ...je viens
T comme BLACKOUT



Sarkis, «Blackout 9», 1978

«Né à Istanbul en 1938, Sarkis vit et travaille à Paris depuis 1964. Vers la fin des années 60, il conçoit des interventions/expositions qui provoquent ou exploitent des situations spécifiques et racontent des «histoires» empruntées à la mémoire du lieu autant qu'à celle de l'artiste.
Certaines de ses pièces, investissant «des lieux marqués» et destinés à des utilisations bien précises, mettent en évidence les données historiques et culturelles qui régissent notre perception des œuvres d'art. D'autres en construisant «des parcours visuels et mentaux» autour d'objets d'origines et d'époques très diverses, chargés de significations multiples (objets ethnographiques, souvenirs personnels, objets familiers ou anonymes, bandes magnétiques, etc.) renvoient le plus souvent à un art de la mise en scène et de la scénographie où sont exploitées les formes qui appartiennent au cinéma et à la musique. Chaque exposition relève alors d'une opération de brouillage culturel et de confusion des territoires qui vise à déplacer les lieux et les apparences du travail artistique.»
(Extrait du catalogue de la Collection du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. Paris 1986.)

1975

LUCIANO FABRO

Un groupe d'étudiants de l'atelier de Chérif Defraoui est invité à exposer des travaux dans le sous-sol de la Salle Patiño, où vient de s'installer le Centre d'art contemporain (septembre 1974). A cette occasion, le Centre organise une rencontre avec l'artiste italien Luciano Fabro, un des représentants de l'Arte Povera.
Cette rencontre marque le début d'une collaboration entre l'ESAV et le Centre qui s'intensifiera au fur et à mesure du développement de chacun de ces lieux et suscitera des échanges sous la forme de conférences, séminaires, workshops, etc.
Au cours du séminaire, Luciano Fabro parle d'un travail vidéo «Quatre apologues» et d'une pièce, réalisée quelques mois plus tôt (novembre 1974) à Genève: «Pénélope, l'ago è il luogo del sarto».

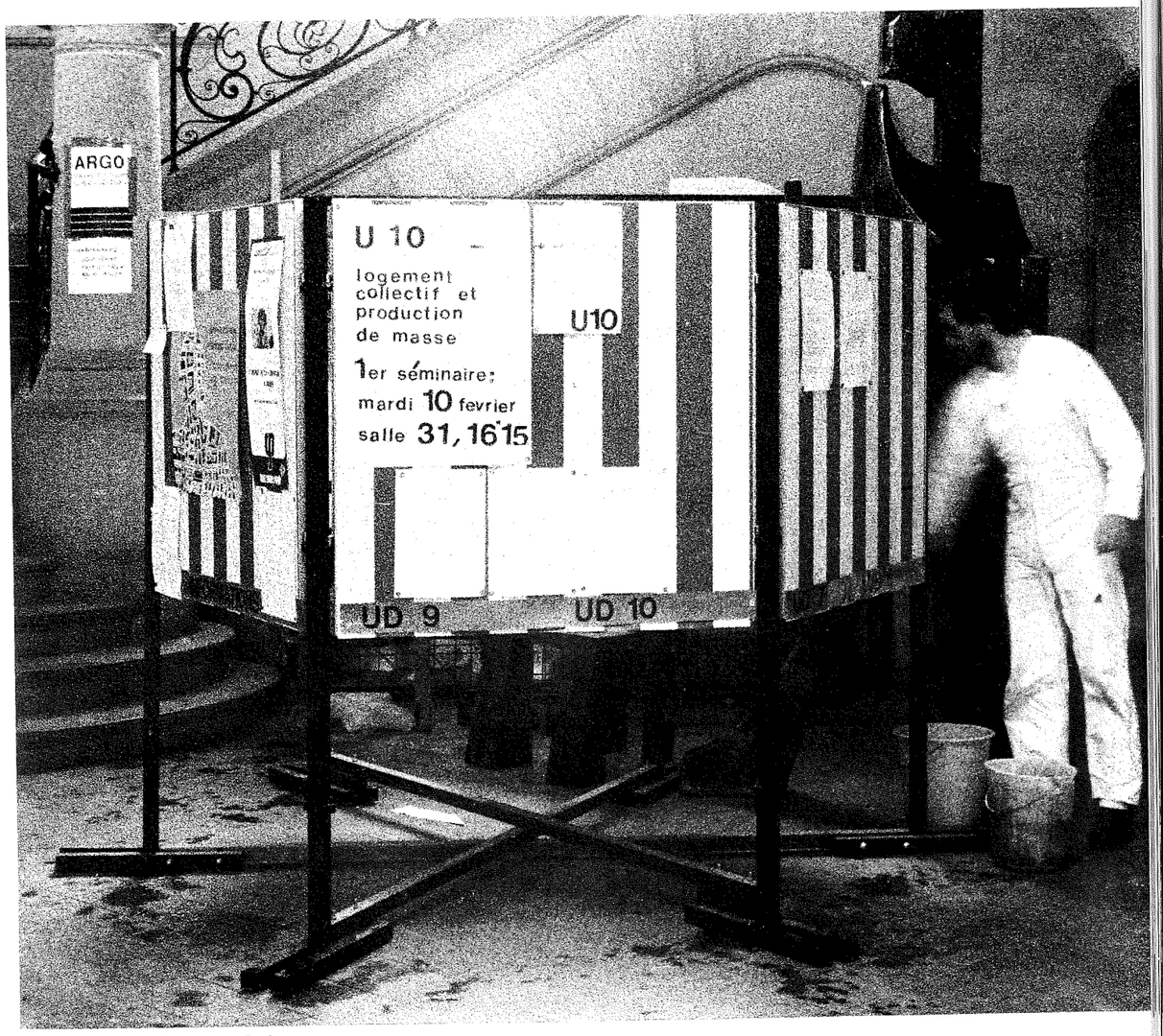
Né à Turin en 1936, Luciano Fabro vit à Milan. Il participe activement aux expériences artistiques qui se manifestent vers le milieu des années 60 à Turin et qui ont été réunies sous le nom d'«Arte Povera».
«...nous l'avons appelé Art Pauvre (Celant) pour souligner en particulier le déplacement d'intérêt de l'objet au sujet, des choses à l'homme...
...un art qui manifestement et plastiquement fait converger nature et culture en une seule unité...»
(Tommaso Trini in Catalogue Identités italiennes, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, pp. 287-288).
Le travail de Fabro ne produit pas des objets ou des structures mais des choses, c'est-à-dire des phénomènes naturels.
«Mon problème pratique n'est pas tellement de rendre esthétique une matière qui sans cela serait amorphe, mais de mettre l'accent sur le dialogue naturel instauré avec cette matière (...). Je propose une lecture dépourvue des attitudes intellectuelles qui influencent l'action de regarder des œuvres d'art. Il s'agit de «lire» les choses, non pas ses propres pensées.»
(Luciano Fabro, catalogue Identités Italiennes, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 139).

Discussion avec Luciano Fabro

1976

DANIEL BUREN

En février, lors de la réalisation de sa pièce «Fond-Forme» au Centre d'art contemporain, Daniel Buren installe 60 affiches rayées de ses fameuses bandes de 8,7 cm. de large et de couleurs variées (verte et blanche, rose et blanche, jaune et blanche, rouge et blanche, violette et blanche) sur les murs de la Salle Patiño et simultanément sur les panneaux d'affichage de la Cité universitaire et de l'ESAV.
La rencontre avec les étudiants donne lieu à un débat sur la question du «lieu dans lequel le travail s'inscrit».



Daniel Buren dans le hall de l'Ecole

DANIEL BUREN

Paradoxalement protégé par les vitrines et par les informations officielles qui le recouvrent, le travail de Buren subsiste encore aujourd'hui, comme trace symbolique d'un passage, la mémoire d'une mise en question exemplaire des lieux de l'art.

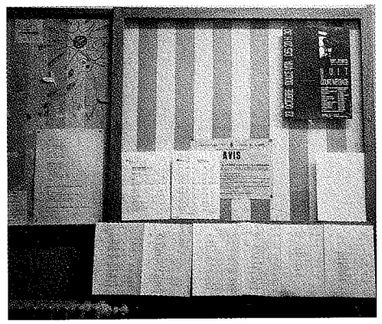
«Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici.»

«L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'œuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance implique.
Il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit, mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversément, aussitôt que celui-ci s'y «affiche». (...)
«Un travail prenant en considération le lieu dans lequel il se montre/s'expose, ne pourra être transporté autre part et devra disparaître à la fin de son exposition.» (...)
«Tout lieu imprègne (formellement, architecturalement, sociologiquement, politiquement) radicalement son sens à l'objet (œuvre/travail) qui s'y montre.» (...)
«Il s'agit (...), il me semble, de montrer ce qui dans un lieu donné va impliquer l'œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l'œuvre enfin impliquer ce lieu.»

(Extraits d'un texte publié pour la première fois en anglais in Studio International, Londres, septembre-octobre 1985; en français: Ed. A. von Fürstenberg, Salle Patiño, Genève, à l'occasion de l'exposition «Fond-Forme», février 1976.)

Daniel Buren, «photos-souvenirs»

Né en 1938 à Boulogne-Billancourt. Vit et travaille «in situ». Il est difficile d'écrire sur l'œuvre et la vie de Daniel Buren. Ce dernier nous invite d'ailleurs à prendre garde à toute biographie: «Mon travail, depuis 1965, exclut une biographie qui consisterait uniquement en une énumération de dates, de lieux et de signatures. Une telle biographie n'apporterait bien entendu aucune information sur la nature du travail, mais seulement sur la carrière de l'artiste et sa «respectabilité», écrit-il en marge du catalogue «C'est ainsi et autrement» (Berne, Kunsthalle, 1983).
Le matériau qu'utilise Daniel Buren depuis 1965 est toujours de même nature: toile ou papier à bandes verticales alternées (couleur sur fond blanc) de 8,7 cm. de largeur chacune.
La qualité du support, sa planéité et le fait que ce matériau soit coloré rappelle que l'enjeu du travail de Buren est la nature de la peinture.
La forme de la pièce varie selon le lieu.
Buren travaille «in situ» (l'installation est singulière et non transportable). Le spectateur est non seulement celui qui fait exister l'œuvre en la regardant, mais il est aussi acteur au sein de l'œuvre. Au moyen de ce travail «minimal» Daniel Buren questionne le pouvoir des institutions (musées, écoles...) «dans la mesure où il essaie de le placer à un niveau où on ne peut le manipuler et où il peut rivaliser avec le pouvoir».
(Jean-Hubert Martin. Catalogue «C'est ainsi et autrement», Berne, Kunsthalle, 18 juin-7 août 1983.)
Buren s'est toujours posé en théoricien de son propre travail, toutes ses installations sont accompagnées d'un descriptif et de notes explicatives.



DAN GRAHAM

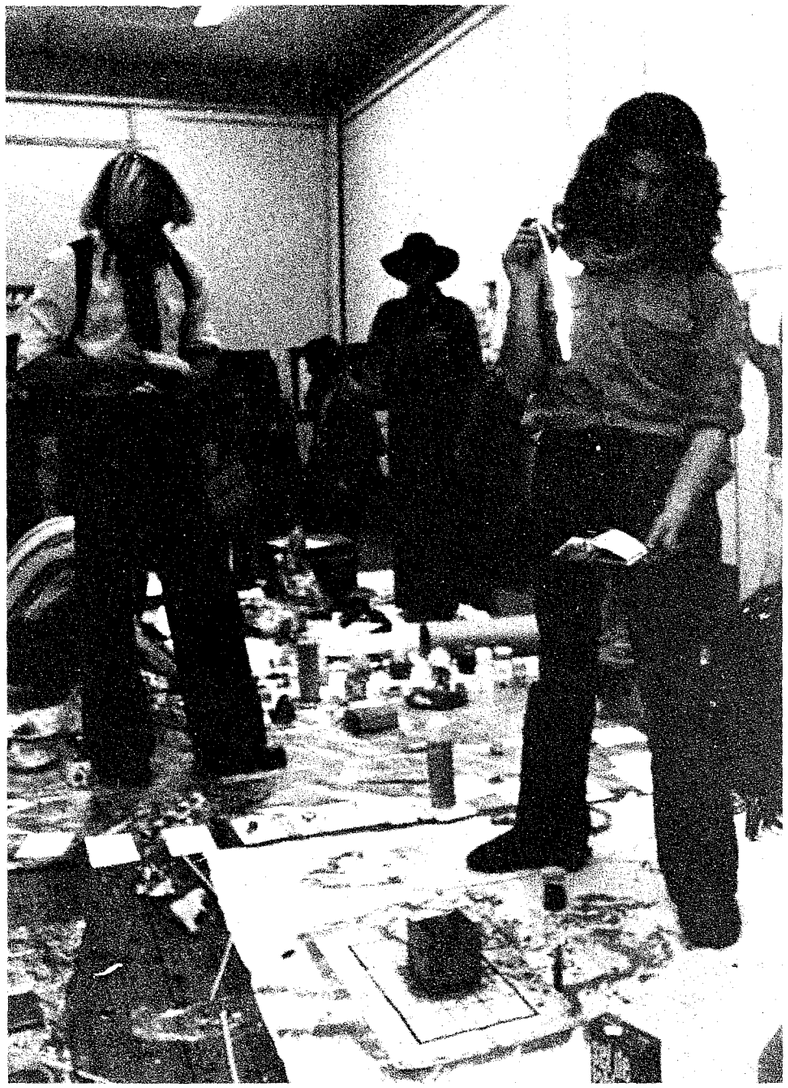
En mai 1967 Dan Graham réalise une installation films et vidéos à la Salle Patiño (Centre d'art contemporain). A cette occasion, il dirige un workshop dans les ateliers Defraoui.
Le travail s'inscrit dans l'histoire de recherches sur la spécificité du médium vidéo et particulièrement sur sa possibilité de transmettre immédiatement l'image: la vidéo-miroir.
Dan Graham, derrière la caméra, filme une étudiante tout en la décrivant verbalement, alors qu'elle-même, réciproquement, se décrit telle qu'elle se voit sur l'écran.

Dan Graham

Né à Urbana dans l'Illinois en 1942, Dan Graham vit aujourd'hui à New York. «L'«action» de Graham ne peut se réduire à l'utilisation d'un quelconque support. Son travail s'attache tout autant à l'analyse critique de la perception qu'aux implications politiques et idéologiques de sa mise en œuvre. Refusant l'art comme entité autonome, il interroge tous les supports de l'image (miroir, vidéo, film, photo).
Des textes qu'il a publiés en tant que critique et de son travail pour la télévision, des premières pièces vidéo jusqu'aux récentes analyses du rock, Dan Graham a toujours tenté d'opérer une symbiose entre les différentes données de la méthode critique.»
(Extrait du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)

JOHN M ARMLEDER

Dans le cadre d'un travail de recherche sur les artistes genevois, les étudiants de Catherine Quéloz organisent une rencontre avec John M Armleder à la Galerie-Librairie «Ecart».
La discussion s'engage sur les performances du groupe «Ecart», les objets et installations. La question du hasard, l'aspect ludique et apparemment anodin du travail suscite un débat animé attisé par les remarques laconiques ou ironiques d'Armleder.



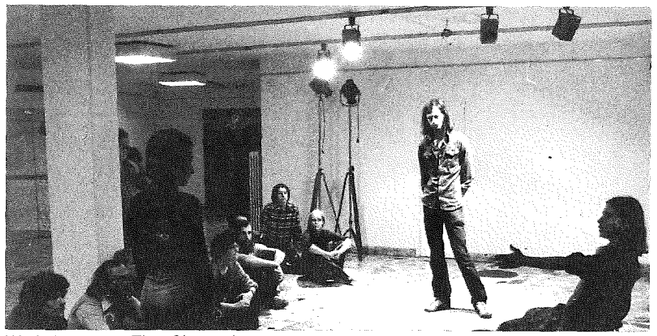
Ecart Performance Group

John M Armleder est né à Genève en 1948.
Membre du groupe Luc Bois de Genève (vers 1963), il fonde avec ce même groupe, «ECART» en 1969. «Ecart» produira les œuvres du collectif et celles de nombreux artistes invités du monde entier, dans le cadre de happenings (1969), de la Galerie «Ecart» (1972) et de ses éditions, des répertoires de Ecart Performances Group and Guests (1974), de la librairie Ecart/Books et du Fluxkiosk. «Ecart» a gardé le contact avec plusieurs artistes du mouvement Fluxus dont il avait exposé les travaux. Ses activités sont actuellement épisodiques, la manifestation la plus importante ayant été, récemment, l'exposition «Peinture Abstraite» (1984).
John M Armleder a enseigné et animé des séminaires dans plusieurs établissements tels que l'ENAP à Limoges, F + F à Zürich et le College of Arts and Crafts à Reykjavik.
(Note tirée du catalogue John M Armleder, Biennale de Venise 1986, Pavillon suisse, juin 1986.)

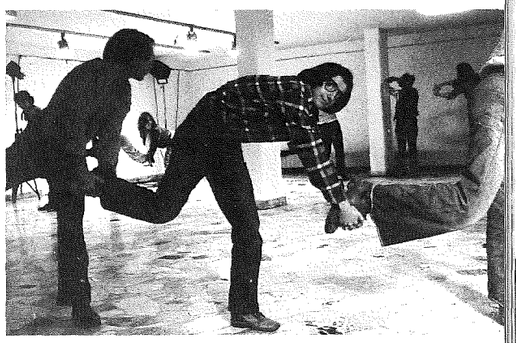
TINA GIROUARD

Invitée par les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui, Tina Girouard donne un stage de performance. Au Centre d'art contemporain, elle présente une pièce de 25 minutes intitulée «Changement de personnage». Elle se fait couper les cheveux en public.
«Ma théorie est que la chevelure est l'unique partie du corps que l'on puisse altérer, le seul changement de base que l'on puisse réaliser sur sa propre image.
L'image que l'on a de son propre corps peut être réajustée par une coupe de cheveux afin de rester en accord avec nos changements psychologiques. Souvenez-vous que les hommes se rasent journellement afin de conserver une apparence propre et nette.
Quand je décidai d'effectuer un nouveau «changement de personnage», j'étais consciente du conflit entre ce que je semblais être et qui j'étais réellement. Pourtant, j'étais incertaine, et je ne voulais pas aller moi-même à la recherche de cette nouvelle image.
Je décidai de laisser cette tâche à un «autre», plus précisément à un étranger. Je me retrouve, ni avec une vieille image, ni d'ailleurs avec une autre, nouvelle, véritablement réfléchie. Au lieu de ça, j'ai l'image qu'un autre se fait de quelqu'un d'autre.»

Née à Quincy, Louisiane en 1946, Tina Girouard vit et travaille à New York. Dans les années 60 elle fait partie du groupe de la Judson Dance et travaille avec Deborah Hay, Trisha Brown et Steve Paxton.
Depuis 1969, son travail accorde un intérêt égal à la performance, la vie, la peinture. Elle utilise souvent des tissus (panneaux de soie qu'elle a hérités) et des objets divers rattachés à l'histoire de son pays d'origine (La Louisiane) ou à l'histoire du pays dans lequel elle intervient. Dans la pièce «Swiss Self» par exemple, elle utilise, entre autres: «1 Tina Girouard, 4 longueurs de coton de La Louisiane, 1 planche à lessive en inox, 1 plaque de chocolat, 1 cloche de vache, 6 éventails de plume, 10 kilos de monnaie suisse, 1 montre, etc...».



Workshop avec Tina Girouard



ALAIN TANNER

En octobre, Alain Tanner, metteur en scène, Renato Berta, cameraman, Luc Yersin, preneur de son, participent à une rencontre-discussion avec les étudiants de l'Atelier Albera-Reusser, à l'occasion du tournage du film d'Alain Tanner «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000».

Alain Tanner est né en 1929 à Genève. Après des études secondaires à Genève, il travaille au «British Film Institute» de Londres. A son retour en Suisse il dirige son premier long métrage «Charles – mort ou vif» qui gagne le premier prix au Festival de Locarno en 1969.
Un des cinéastes suisses aujourd'hui les plus connus, Tanner se réclame d'une attitude brechtienne, qui use de la distanciation pour mettre en évidence les artifices du cinéma.

SOL LEWITT

Le 19 novembre 1976, des étudiants du cours de Catherine Quéloz collaborent à la réalisation d'un «Wall Drawing» de Sol LeWitt au Centre d'art contemporain, Salle Patiño. Après avoir repeint les murs de la galerie en noir, ils dessinent à la craie blanche «toutes les combinaisons de cercles, carrés, triangles, rectangles, trapèzes et parallèlogrammes superposés par paires».

«J'ai voulu faire une œuvre d'art aussi bidimensionnelle que possible. Il semble plus naturel de travailler directement sur le mur que de faire une construction, de travailler sur celle-ci et puis de l'accrocher au mur. (...)

Le dessin est effectué plutôt légèrement à la mine de plomb, de façon à ce que les lignes fassent visuellement partie, dans la mesure du possible, de la surface murale. (...)

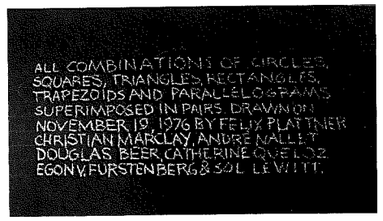
Un dessin à l'encre sur papier accompagne le dessin mural. Il est exécuté par l'artiste tandis que le dessin mural l'est par des assistants. Le dessin à l'encre est un plan et non une reproduction du dessin mural; le dessin mural n'est pas une reproduction du dessin à l'encre. Tous deux sont aussi importants. (...)

Le dessin mural, jusqu'à sa destruction, est une installation permanente».

(Sol LeWitt. Wall Drawings, Arts Magazine, New York, avril 1970. Trad. franç. in: Catalogue «Murs», Centre Georges Pompidou, Paris, 17 décembre 1981 - 8 février 1982.)

Réalisation d'un «Walldrawing» de Sol LeWitt

Sol LeWitt est né en 1928 à Hartford, dans le Connecticut.
«Il fait ses études à la Syracuse University, puis enseigne dans différentes écoles d'art de New York et notamment à l'université. En 1951-1952, LeWitt fait son service militaire au Japon et en Corée, ce qui le familiarise avec l'art oriental des jardins et des temples. Après avoir travaillé au magazine «Seventeen», il participe en tant que graphiste au projet du Roosevelt Field Shopping Center de l'architecte I. M. Pei à Long Island (N.Y.). De 1960 à 1965, il travaille, avec un certain nombre d'artistes (Mangold, Ryman, Flavin...) au Museum of Modern Art comme gardien. En 1963-1964, une première série de travaux est rassemblée dans une exposition collective de l'église St Mark de New York et révèle l'influence du «Bauhaus», de «De Stijl» et du constructivisme. Il expose régulièrement depuis 1966 à la Dwan Gallery de New York et depuis 1968 en Europe (...). En 1967 et 1969, il publie deux manifestes sur l'Art conceptuel: «Paragraphs on conceptual Art» (Artforum, juin 1967) et «Sentences on conceptual Art» (Art language, mai 1969). A partir de 1969, il participe aux grandes expositions consacrées à ce sujet: «When attitudes become form» (Kunsthalle de Berne 1969), «Information» (MOMA 1970). En 1976, LeWitt et Lucy Lippard fondent «Printed Matter», dont le but est de publier et de diffuser des livres d'artistes. (...) L'activité de Sol LeWitt ne se limite pas à la sculpture, mais comprend également le dessin: le «Wall Drawing», comme son nom l'indique, est peint directement sur le mur et est constitué de formes géométriques primaires. Le choix du mur comme support met en question la pérennité de l'œuvre et en accentue l'aspect conceptuel».
(Extrait du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)



ÉCOLES D'ART

Le 20 novembre 1976, les étudiants du séminaire de Catherine Quéloz organisent une réunion avec des représentants étudiants de quelques écoles d'art suisses, espérant «qu'un apport réciproque d'idées, de productions provenant de lieux divers aboutira à la création d'une situation nouvelle». Les étudiants désirent «introduire un «plus de réalité» dans ces lieux clos que sont les écoles d'art.»
La rencontre se déroule en présence de deux représentants de «Form und Farbe» (Zürich) et quatre de l'«Ecole des Beaux-Arts de Lausanne», d'une cinquantaine d'étudiants et de quelques professeurs de l'ESAV de Genève.
Après une présentation du fonctionnement de l'école, les étudiants de Genève procèdent à une visite des ateliers du bâtiment du boulevard Helvétique. Ensuite, les groupes invités exposent le mode de fonctionnement de leurs écoles et donnent une idée de leurs productions (documents diapositifs de travaux récents).

Préparation de la rencontre avec des étudiants d'autres écoles d'art

VIDÉO

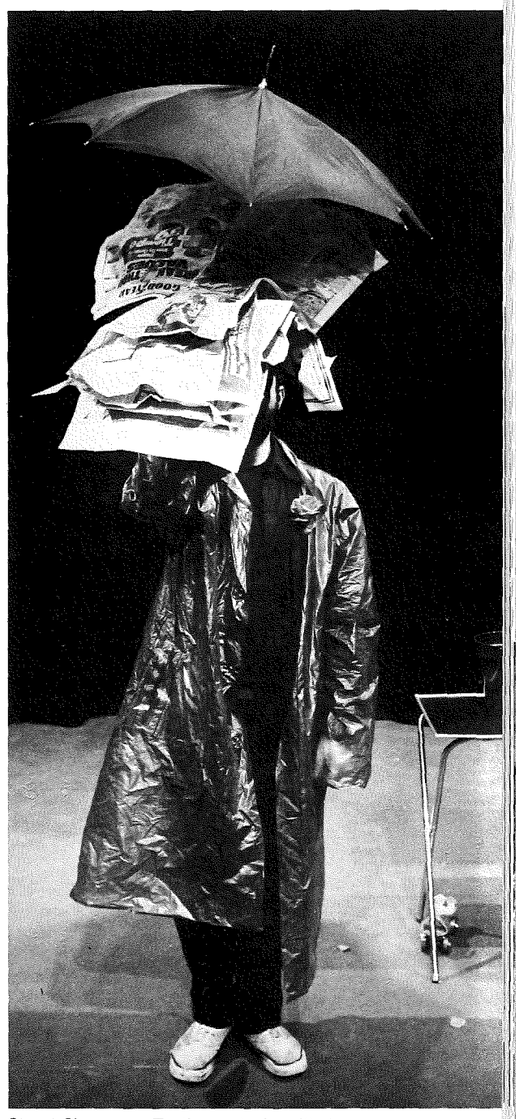
Du 22 avril au 1er mai 1977, le Centre d'art contemporain, avec l'appui de l'AMAM, organise un festival vidéo dans les salles du Musée d'art et d'histoire.
Le matériel est mis à disposition par Art-Tapes 22, les archives de la Biennale de Venise, The Kitchen, Castelli/Sonnabend New York, Stampa Bâle et par les artistes.
Les étudiants de l'ESAV participent activement à la manifestation, en prenant part aux débats, en assurant parfois la traduction, en s'occupant des nombreux invités. En contrepartie, ils reçoivent une information presque exhaustive sur les origines et l'histoire de la vidéo d'art.

Michael Shamberg présente les activités de la «Kitchen» New York

STUART SHERMAN

Invité dans les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui, Stuart Sherman donne une performance et parle de son travail.
«Dans mes performances il n'y a aucune prétention à dire autre chose que ce qui est montré (...) mes performances sont très proches de l'art visuel – peinture et sculpture – auquel on aurait ajouté une dimension temporelle. J'ai d'ailleurs commencé par réduire des objets à la bidimensionnalité, en faisant du dessin, et par m'intéresser beaucoup aux idéogrammes. Mais j'aurais bien voulu d'abord ne pas sacrifier le caractère abstrait, la dimension intelligible que je trouvais dans les objets, ensuite, les replacer dans un espace donné, de façon à recréer des structures suggestives. J'ai donc pensé à une manipulation d'objets que j'aurais liée à mon activité artistique. Faire des performances était vraiment le dernier de mes soucis.» (Art Press 30, juillet 1979.)
Sherman travaille sur scène. Si ses performances ont des racines dans les arts visuels, elles ont aussi des liens avec le théâtre, la musique (Cage et Fluxus), et le divertissement populaire (mime, magicien, comique de nightclub...).
Sur la scène, il y a un empilement d'objets variés avec lesquels Sherman écrit de véritables phrases «je suis traversé par les concepts et les mots comme s'ils constituaient l'essence même de l'objet. En fait, je travaille sur les mots avec un médium matériel, c'est pourquoi je vais si vite: si je prenais mon temps, la présence des objets et leurs qualités sensorielles, volume, dimension, couleur, forme, voileraient leur présence conceptuelle... Il y a métonymie ou plutôt synecdoque. J'isole les objets, je les altère, j'en déplace le contexte (mais sans les modifier) par juxtaposition et glissement dans un espace vide». (Art Press 30, juillet 1979.)
Les spectacles consistent donc en une série de petits événements qui s'enchaînent avec une très grande rapidité, habileté et grâce. Les images se suivent – soupirs, gags, jeux de mots visuels – en des associations logiques ou des transitions soudaines désarmantes.

Après avoir joué dans les pièces du metteur en scène américain Richard Foreman, Stuart Sherman a créé ses propres «spectacles»... Prestidigitateur philosophe, Sherman travaille dans des lieux publics (rues, parcs, ferry-boat de Staten Island) aussi bien que dans les lofts, les théâtres et les galeries.



Stuart Sherman, «Tenth spectacle», 1977

LAWRENCE WEINER

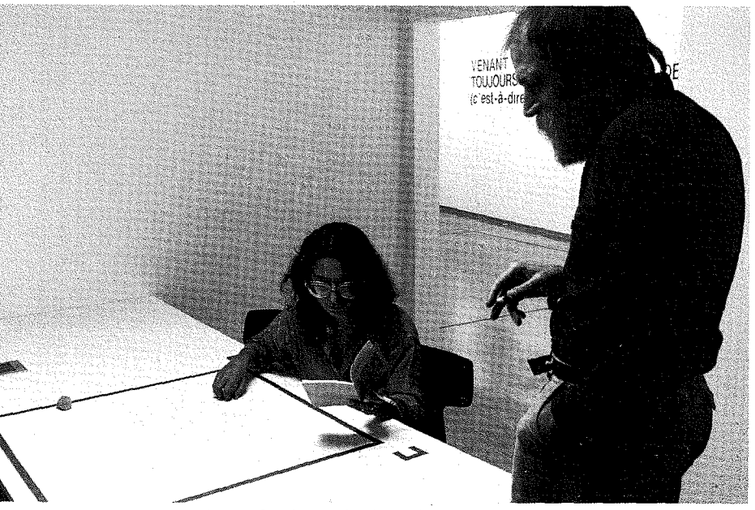
«Venant et partant
Toujours dans le contexte de placer et situer.»

«Est-ce qu'une structure quelconque qui soutient un bloc de... est une fondation ?»

En septembre, Weiner expose dans les sous-sols de la Salle Patiño. Il place une pierre trouvée, dans un carré qu'il a tracé sur le sol. L'installation est reconstruite dans une autre pièce, sur une table.
Les étudiants rencontrent Lawrence Weiner dans l'exposition.

Le 10 octobre 1982, Silvie et Chérif Defraoui présentent des films de Lawrence Weiner, proposés par Marc Hostettler de la Galerie Media, Neuchâtel. Il s'agit de :
Ploughman's lunch (1981) (30 min. couleur)
Passage to the North (1978) (20 min. couleur)
Altared to suit (1978) (48 min. noir/blanc).

Lawrence Weiner est né à New York en 1940. C'est vers 1960 qu'il situe l'origine de la recherche qui l'amènera à définir expressément les conditions d'existence d'un travail dans le contexte de l'art.
«...si, au fond, c'est à l'idée de ce que vous faites que vous avez affaire, qu'il s'agisse d'édifier une sculpture, de peindre ou de danser, quoi qu'il en soit, l'information verbale est la manière la plus claire de la présenter. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière. Un livre est la manière la plus simple. Vous faites un livre à moindre frais et quiconque est intéressé par votre travail peut l'acheter et avoir toute l'information. En un sens, dès l'instant où vous connaissez un des mes travaux, vous le possédez. Il n'y a pas moyen que je grimpe dans la tête de quelqu'un pour le lui enlever.»
(Lawrence Weiner, Avalanche, No 4, 1972.)
Le travail de Weiner ne veut pas être une image de l'art, une image de plus, mais un travail dont les rapports matériels et réels, sur le plan esthétique, culturel, historique ou socio-politique, soient définis aussi clairement qu'ils peuvent l'être pour tout autre travail de production. Dès lors, le travail se définit «par rapport à un usage probable au sein de la culture:
1. l'artiste peut réaliser la pièce
2. le pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre
3. la pièce n'a pas besoin d'être réalisée.»



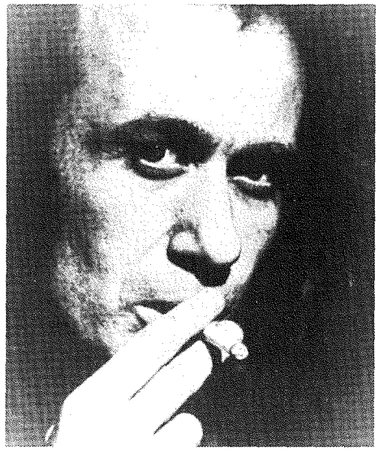
Lawrence Weiner, «Coming and going», 1977

VITO ACCONCI

Novembre: de passage à Genève (où il réalise une installation au Centre d'art contemporain) Vito Acconci est invité à présenter son travail dans le cours d'histoire de l'art de Catherine Quéloz.
Son intervention prend la forme d'une véritable performance. Toute la présentation est scandée par le bruit régulier de ses pas, alors qu'il avance et recule dans le couloir central de la classe commentant des reproductions diapositives de son travail.
Sa voix grave et rauque rythme sa réflexion marquant les moments d'hésitation par la répétition rapide de la dernière syllabe prononcée. Toute la qualité sonore et poétique du travail d'Acconci nous est ainsi donnée à vivre «en direct» dans la pratique même.
Au fur et à mesure des images et des commentaires, le travail se dessine comme la progression régulière d'une réflexion qui à chaque fois refait tout le parcours de l'œuvre avant de prendre forme.
Les idées se construisent les unes sur les autres et se réfèrent toujours à des pièces antérieures. L'œuvre d'Acconci est riche en interprétations diverses parce qu'elle contient de nombreux niveaux d'association. Le jeu d'interférence entre le langage et l'espace, un des aspects majeurs de son travail, est ici mis en pratique directement.

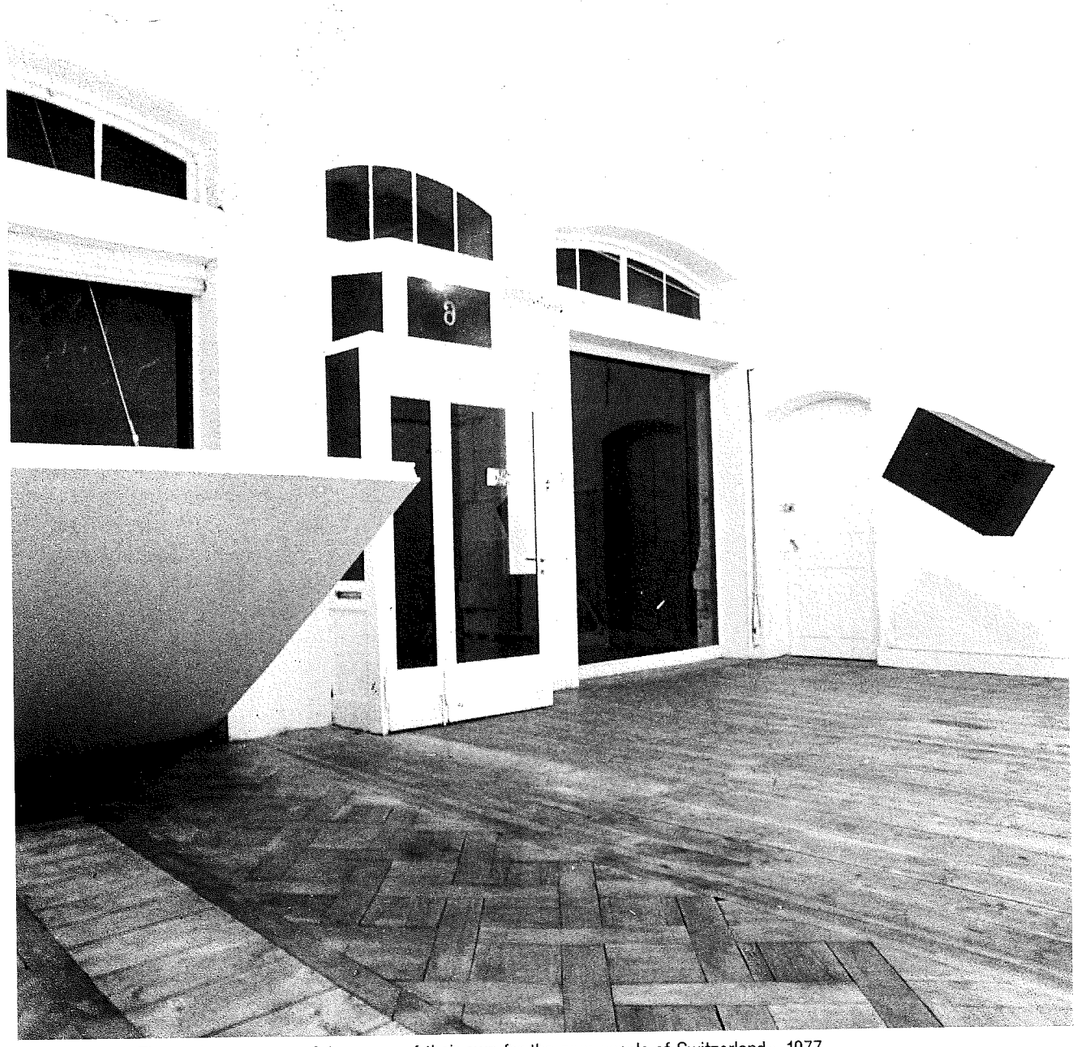
«Premiers travaux: mouvements sur une page.
La page peut être utilisée comme un lieu d'arrêt – un lieu où l'on regroupe ses forces – pour affronter un événement extérieur.
Premiers travaux: bouger mon corps dans le lieu.
Raisons de bouger: bouger pour trouver un lieu (j'ai perdu mon lieu je n'ai plus la page comme base) – je dois trouver d'autres limites pour agir (bouger pour remplir, couvrir un lieu) – atteindre une cible (me faire cible – faire sentir ma présence – développer un noyau de mouvements pour parcourir le lieu).
L'espace public – me jouer à travers un agent extérieur.
Raisons de bouger: bouger vers une autre personne – bouger contre une autre personne – bouger dans une autre personne – bouger à la rencontre d'une autre personne – bouger à travers une autre personne – bouger autour d'une autre personne – bouger au-delà d'une autre personne.
Raisons de bouger: bouger en suivant les mouvements d'une autre personne – bouger dans la direction d'un autre.
Jouer un espace: rendre le lieu utilisable ou l'utiliser – je peux aller vers le lieu – je peux rester dans le lieu – je peux apporter quelque chose à ranger dans le lieu – je peux garder quelque chose dans le lieu – je peux rencontrer quelqu'un là – je peux aller chercher quelqu'un là.

Né en 1940 dans le Bronx, Acconci vit et travaille à New York. Il a étudié la littérature au Holy Cross College de New York et à l'Université de Iowa. A la fin des années 60 il édite une revue de poésie intitulée «0 to 9».
De 1968 à 1971, il enseigne la théorie de l'art à School of Visual Arts New York. En 1969, il réalise ses premières pièces visuelles. Des photos, puis des films documentent ses activités.
En 1970 Acconci commence à utiliser son propre corps comme un objet à examiner, manipuler, transformer.
En 1971, il se tourne vers l'extérieur et ses pièces incluent l'interaction d'autres «agents». Il utilise des stratégies de domination, manipulation et rencontre dans des performances qui comportent l'idée de vengeance et de trahison.
En 1972, Acconci s'éloigne de l'espace clos des performances, rejetant ainsi l'idée de l'artiste comme performer et objet de culte. Il met l'accent sur l'espace qui contient l'artiste et le spectateur, ce dernier transformé en un participant.
Enfin, dès 1974, Acconci se retire physiquement de l'espace. Sa présence est seulement signalée par une bande son qui transmet sa voix dans l'installation. Il désigne ces pièces du terme de «cultural space pieces» (pièces pour un espace culturel). L'aspect autobiographique est remplacé par des données géographiques, politiques et culturelles qu'Acconci confronte en se considérant comme un des représentants de l'American Art Business.


Vito Acconci

VITO ACCONCI

Raisons de quitter l'espace: il n'y a pas de raisons de rester – j'ai laissé quelque chose là à l'extérieur quelque chose qui était à l'intérieur de moi – j'ai laissé quelque chose là qui peut grandir, se développer tout seul.
Raisons de bouger: je peux bouger l'esprit léger – ce que je laisse derrière moi est en sécurité, bien gardé.»
(Extrait de Vito Acconci, Avalanche, No 6, New York, automne 1972.)



Vito Acconci, «The cuckoo show or: A language of their own for the poor people of Switzerland», 1977

MARINA ABRAMOVIC / ULAY

En décembre, parallèlement à une exposition chez Marika Malacorda, Marina Abramovic et Ulay donnent une performance dans la salle de l'AMAM du Musée d'art et d'histoire. Invités à l'ESAV, ils présentent leur travail aux étudiants du cours de Catherine Quéloz.

Marina Abramovic (1946) est née à Belgrade. Ulay (1943) (pseudonyme de F. Uwe Laysiepen) est né à Solingen. C'est en 1975 que les deux artistes se rencontrent et entreprennent un travail commun. Désireux de faire coïncider leur vie quotidienne avec leur pratique artistique, ils commencent à réaliser une série de performances intitulée «Relations Works». Certaines de ces performances ont un caractère agressif, voire provocant (par exemple, dans «Imponderabilia», Marina et Ulay se tiennent nus à l'entrée d'une galerie, forçant les visiteurs à se faufiler entre leurs corps. D'autres actions sont plus passives ou méditatives, comme «Relation in Time» qui met en scène les deux artistes, liés par leur chevelure, assis immobiles durant 17 heures.
Durant cinq années, Marina Abramovic et Ulay présentent leurs performances à travers l'Europe. Depuis 1980, ils ont entrepris de nombreux voyages initiatiques, dans le but de découvrir d'autres cultures, principalement non-occidentales. Ils s'intéressent aujourd'hui davantage aux relations entre les individus en général et à l'intégration de composantes interculturelles.

Marina Abramovic/Ulay, «Balance proof»

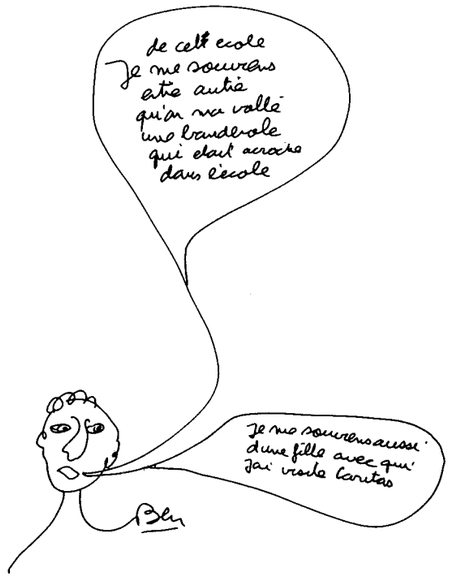
BEN

Ben annonce sa venue à l'ESAV:

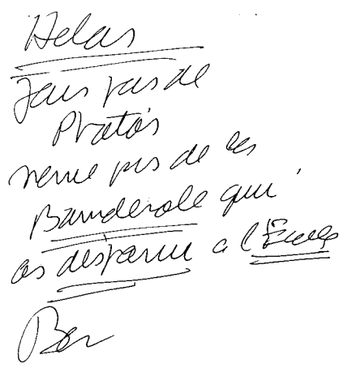
«Nice, le 2 janvier 1978

Cher Jean-Luc Daval,

Je vous confirme que j'accepte les dates du 20 au 24 février prochain pour faire mon cours dans votre école à Genève.
(...)
En général je parlerai de plusieurs sujets dont Fluxus, Duchamp, Dada, Support Surface, l'histoire de l'art vue par Ben, John Cage, etc.
Peut-être ferai-je une exposition chez «Ecart».
Pour mon cours, spécifiquement je pense amener une caisse de documents en bagages accompagnés.
Je crois que mon cours sera positif comme il l'est presque partout.
J'inscris donc dans mon planning Ben à Genève du 20 au 24 février.
Amitiés et meilleurs vœux pour la nouvelle année.»



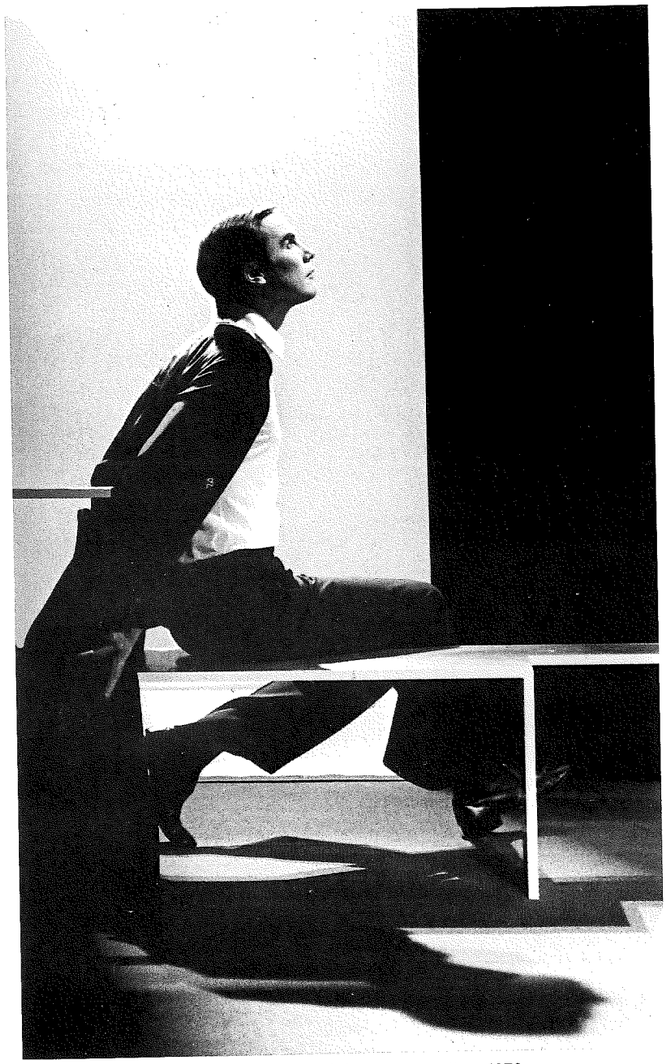
«Je refuse d'écrire ma biographie parce que cela me donne l'impression de faire le contraire de ce que je prétends faire, et qu'alors mes idées ne sont qu'un prétexte à écrire mon nom et que l'ego que je veux détruire est toujours le même...
Une biographie est une chose honteuse...»
(Ben. Tout Ben. Paris, Le Chêne, 1974.)
De son véritable nom, Benjamin Vautier, Ben est né à Naples en 1935. Il vit à Nice depuis 1945. L'œuvre de Ben se confond avec lui-même. En 1958, il proclame un art d'attitude. Aussi, chacune de ses «actions», qu'il vive quinze jours dans une vitrine de galerie (Londres, 1962), qu'il traverse un port à la nage (Festival Fluxus, 1963), qu'il projette d'envoyer aux autres artistes chaque fois que l'un d'eux meurt une carte avec «Un de moins, ouf!» (1965), qu'il invite quelqu'un à l'attendre et lui fasse porter un mot sur lequel est inscrit «Attendre Ben est art» (1967), fera de lui une sorte de bourreau-martyr, se démêlant en troublion autodidacte avec son ego, son ennui et son angoisse. Alors qu'en 1958 il signait seulement les tâches, les gestes journaliers, le manque, la mort, en février 1960, il postule de «tout» signer. Au-delà du Beau, il s'inquiète du Nouveau: «Le Nouveau chez l'individu créateur est résultat d'agressivité intelligente. On ne fait du nouveau que pour être supérieur aux autres». Plus récemment, à la recherche d'une autre forme intempestive, il publie un journal dans lequel les potins se mêlent aux vérités et où il se veut le défenseur des particularismes et des minorités.»
(Extrait du catalogue de la collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)



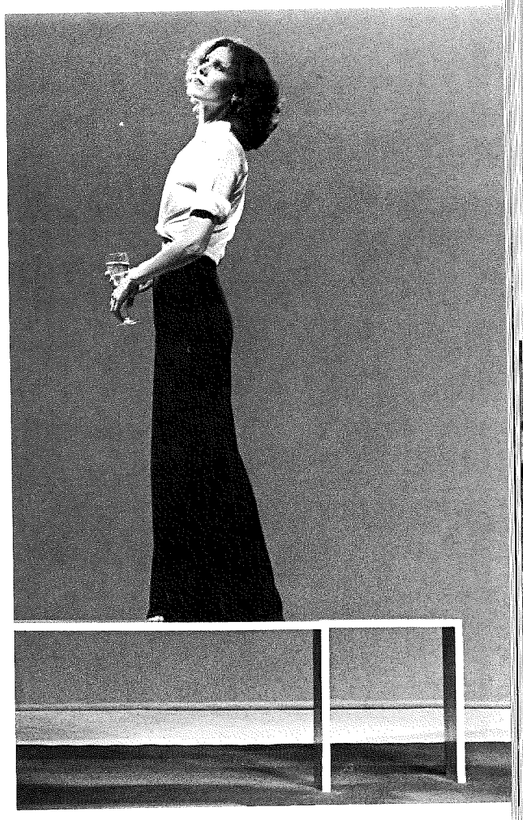
ROBERT WILSON, LUCINDA CHILDS

En février 1978, le Centre d'art contemporain, avec l'appui de la Fondation Patiño et de quelques mécènes privés, invite Robert Wilson. Il présente «I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating». La pièce, un collage de phrases toutes faites est dite et interprétée successivement par Robert Wilson et Lucinda Childs, jouée dans un décor géométrique noir et blanc, conçu par Robert Wilson lui-même. Les étudiants de l'ESAV sont conviés à une présentation de l'œuvre par Robert Wilson.

Né en 1941 au Texas, Robert Wilson a fait des études à l'Université du Texas (1959-65).
En 1962 il étudie la peinture à Paris puis en 1965 l'architecture au Pratt Institute de Brooklyn, New York, pour ensuite travailler comme apprenti chez Paolo Solari.
Parallèlement à ses études, Wilson travaille le théâtre avec des enfants qui ont des problèmes de langage et d'expression. Il tirera profit de ses multiples expériences dans les divers domaines des arts plastiques pour concevoir des spectacles multimedia dès 1969.
En 1976, il crée un opéra «Einstein on the Beach» en collaboration avec Philip Glass. C'est à cette occasion que Lucinda Childs collabore pour la première fois avec Wilson. Elle est l'auteur avec Andy de Groat de la chorégraphie d'«Einstein on the Beach» et une des principales danseuses de la pièce.

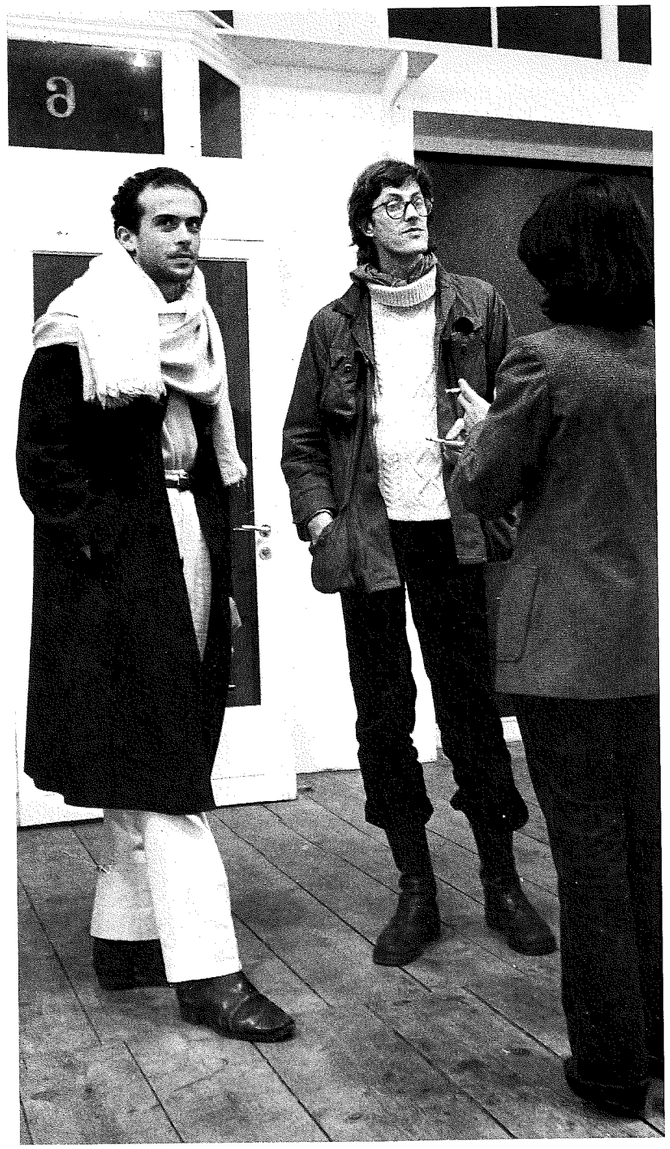


Robert Wilson, Lucinda Childs, «I was sitting on my patio», 1978



FRANCESCO CLEMENTE

En février 1978, un groupe d'étudiants assiste Francesco Clemente pour l'installation de son exposition au Centre d'art contemporain. C'est la première exposition à l'étranger de cet artiste italien qu'Achille Bonito Oliva associera au groupe de la «Transavanguardia».



Francesco Clemente et des étudiants

Francesco Clemente est né à Naples en 1952. Vers la fin des années 70 il est considéré par le critique et historien d'art italien Achille Bonito Oliva comme un des représentants de la «Transavanguardia». Pour Oliva le terme «trans-avant-garde» sert à qualifier un art «qui a adapté une position nomade ne respectant aucun engagement définitif, n'ayant aucune éthique privilégiée si ce n'est de suivre les diktats d'une température mentale et matérielle synchronique à l'instantanéité de l'œuvre.» Clemente travaille sur le déplacement progressif du style en utilisant de manière indifférenciée de nombreuses techniques. Il emploie des stéréotypes, mais leur fait subir des variations imprévisibles qui créent des glissements de signifiants, des assonances, des associations visuelles.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE PERFORMANCE

Avril 1978: le séminaire d'histoire de l'art contemporain de Catherine Quéloz organise un voyage d'étude à Vienne, à l'occasion d'un Festival international de performance organisé par l'«Osterreichischer Kunstverein». Le comité d'organisation est formé de: Dieter Bogner, Horst Gerhard Haberl, Grita Insam, Ursula Krinzinger, Rosemarie Schwarzwälder, Peter Weirmair.
Les artistes invités représentent les diverses tendances de la performance européenne et américaine. (Abramovic/Ulay (Hongrie/All.), Marc Camille Chaimowicz (GB), Giuseppe Chiari (It.), Vito Acconci (US), Stuart Brisley (GB), Bruce Mc Lean (GB), Jochen Gerz (Fr.), Gina Pane (Fr.), Charlemagne Palestine (US), Terry Fox (US), Tom Marioni (US), Dennis Oppenheim (US), Tina Girouard (US), Robert Kushner (US), Julia Heyward (US), Laurie Anderson (US), Simone Forti (US), Peter Weibel (Aut.), Herman Nitsch (Aut.), Helmut Schober (Aut.), Valie Export (Aut.), Renate Bertelman (Aut.), Linda Christanell (Aut.). Pendant une semaine, les étudiants assistent à toutes les performances qu'ils documentent (diapos, vidéo, film s/8) et participent aux discussions avec les artistes.
Au retour, ils présentent leur documentation aux étudiants de l'école.

Herman Nitsch

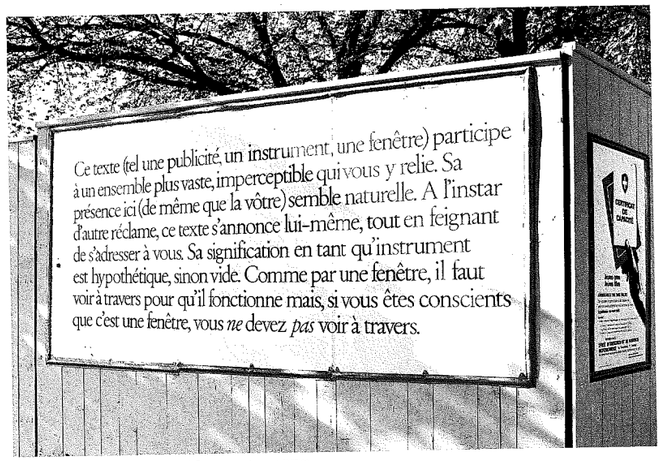
Tina Girouard

JOHN CAGE

Le 17 juin 1978, les étudiants de l'ESAV assistent à une conférence, «Empty words», donnée par le musicien John Cage, à la Salle Patiño.

JOSEPH KOSUTH

En septembre 1978, Joseph Kosuth réalise à Genève sa pièce «Text/Context». Il s'agit d'une phrase imprimée sur une affiche placardée comme une annonce publicitaire sur les tableaux officiels réservés à cet usage. Trois exemplaires sont exposés dans différents endroits de la ville et un fragment d'un des panneaux prend place sur l'un des murs de la galerie. (Centre d'art contemporain.) L'atelier de Chérif et Silvie Defraoui organise une discussion avec l'artiste.
«A une époque où les postulats de la philosophie font que celle-ci est dénuée de réalité, l'existence de l'art dépendra non seulement du fait qu'il n'aura pas d'utilité, (...) mais, plutôt, du fait qu'il n'assumera pas de position philosophique. C'est en ce sens que l'art présente des similarités avec la logique, les mathématiques aussi bien qu'avec la science.
Aujourd'hui, il se peut que, à la suite de la philosophie et de la religion, l'art soit une tentative pour satisfaire ce qu'à une époque on aurait peut-être appelé «les besoins spirituels de l'homme». Il se pourrait que l'homme traite, par analogie, de l'état des choses «au-delà de la physique», là où la philosophie devait présenter des assertions. Et la force de l'art est que même la phrase précédente est une assertion que l'art ne peut vérifier. La seule revendication de l'art est l'art. L'art est la définition de l'art.» (Extraits de «Art after Philosophy», Studio International, Londres, octobre 1969.)



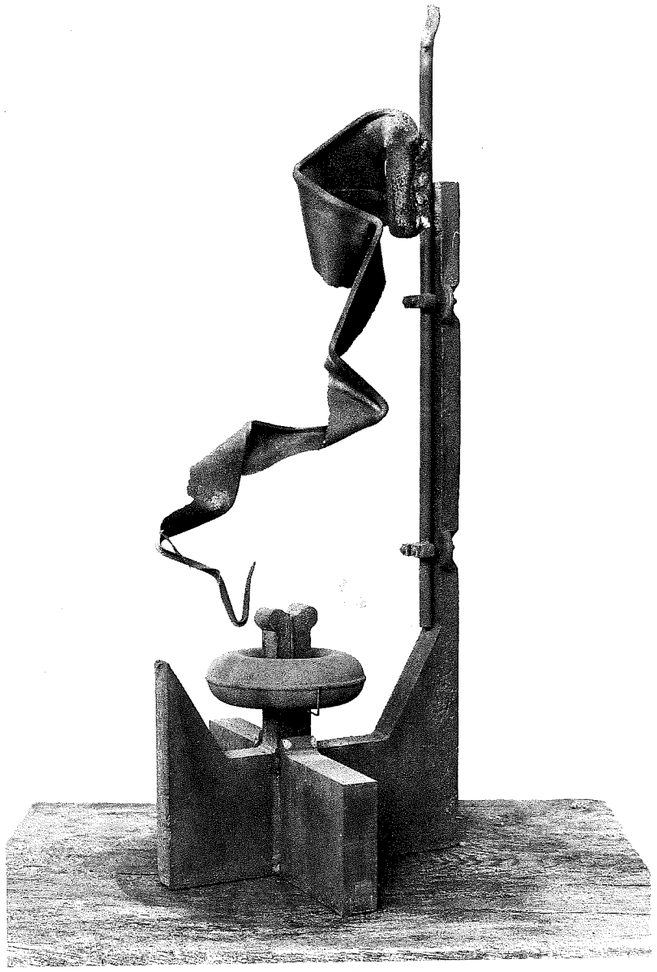
Joseph Kosuth, «Text/Context», 1978

Originaire de l'Ohio, Joseph Kosuth (1945), en réaction contre l'école formaliste américaine qu'il juge globalement avec mépris, abandonne la peinture très tôt après ses études. Pour lui, l'art doit se fonder sur des propositions positives, alors que les questions d'ordre formel ou celles touchant à la personnalité de l'artiste ne le sont jamais absolument. En théoricien de l'art conceptuel, dont il devient rapidement une figure majeure, il affirme que l'art, par les efforts de l'artiste, ne peut que mettre l'art en question, en l'interrogeant sur sa propre nature: «Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel.» («Art after philosophy», 1969). Il reprend la formule du peintre Ad Reinhardt «Art as art as art», l'adapte à ses vues «Art as idea as idea», et parvient parallèlement à une proposition satisfaisante: «l'idée de l'art et l'art sont la même chose». Prenant exemple sur la linguistique, il reconnaît, en effet, que les tautologies sont les seules propositions certaines puisque, comme l'art, elles restent vraies en vertu d'elles-mêmes: «L'art est une tautologie. L'art est la définition de l'art». L'ensemble de son œuvre jusqu'à aujourd'hui s'élabore au plus près de ce schéma. Ses pièces n'apparaissent pleinement à la conscience du spectateur qu'au moment même de la lecture du texte qui y figure. Les objets encore présents dans les «Proto-investigations» de 1965 disparaissent ensuite pour n'être plus qu'un texte placardé, indice suffisant de l'existence de l'œuvre.
(Extraits du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)

FRANZ EGGENSCHWILER

En octobre, Franz Eggenschwiler travaille une semaine dans l'atelier de sculpture.
«A notre époque où l'incompétence domine chez les responsables des univers les plus complexes et où la politique est le règne des clichés, il est urgent que les artistes travaillent à préserver, voire à créer des espaces de liberté où les uns n'étouffent pas de la prolixité des autres. Où est le sel de l'humanité ? Où sont-ils restés ? Que tourne la spirale – mon espoir infini.»
(Franz Eggenschwiler, «Au plus profond», (traduction Micheline Fontolliet), Catalogue «Eté 1983», Galerie Anton Meier, p. 7.)

Franz Eggenschwiler est né à Soleure en 1930. De 1946 à 1951 il fait un apprentissage de peinture sur verre. C'est à cette époque qu'il rencontre Dieter Rot, à l'école des Beaux-Arts de Berne.
A 21 ans, fasciné par une nature morte de Ozenfant, il commence à faire des peintures constructivistes, travail qu'il poursuivra pendant 15 ans. Parallèlement, pourtant, il amasse une collection impressionnante de déchets, débris de civilisation, bribes de culture, qui seront peu à peu incorporés à ses «objets». Les objets d'Eggenschwiler sont toujours drôles, moqueurs, voire ironiques. Ils jouent avec des images choquantes, taboues. Certains de ces objets sont constitués d'objets trouvés, d'autres sont des conglomérats de différents medias. Jeux de mots et d'images, ces sculptures dénotent une très grande imagination et font preuve de beaucoup d'humour.


Franz Eggenschwiler, «Sensemännchen», 1981

JEAN-MARIE STRAUB, DANIÈLE HUILLET

En mars, l'atelier-cinéma de François Albera et Francis Reusser invite Jean-Marie Straub et Danièle Huillet pour un stage d'une semaine.

«Que chaque image brûle !
Le cinéma n'est pas fait pour pratiquer l'inflation, pour renforcer l'inflation de la société dans laquelle on vit; le cinéma n'est pas fait pour illustrer. Pour montrer un arbre, il faut savoir ce que c'est qu'un arbre. Il faut s'être posé la question au moins une fois dans sa vie: «qu'est-ce que c'est qu'un arbre ?». Il y a des racines, il y a un tronc, il y a quelque chose, dans quel sens ça va, d'où ça vient, qu'est-ce que c'était avant... C'est-à-dire qu'un monsieur qui est cinéaste et qui filme un arbre devrait se doubler d'un géologue, d'un topographe et d'un botaniste. S'il n'est pas au moins un peu quelque chose de tout ça, il vaut mieux qu'il renonce à filmer un arbre.
De même que quelqu'un qui veut filmer un monsieur assis, il faut qu'il sache à peu près ce que c'est qu'un homme assis. Si on ne sait pas ce que c'est qu'un homme assis, on ne pourra jamais filmer quelqu'un, une personne assise. C'est très difficile. Il y a un homme au monde qui a su montrer des gens assis – en dehors des cinéastes –, c'est Paul Cézanne. Parce que lui, il savait cadrer, c'est le plus grand cadreur qui ait jamais existé parce qu'il savait exactement à quelle distance il devait se mettre des choses et quel espace il devait réserver à droite, à gauche, en haut, s'il devait se mettre comme ça, comme ça ou comme ça et celui-là, il s'appelle Paul Cézanne, et il savait cadrer.
Parmi les cinéastes il y en a un qui sait très bien montrer des gens assis, c'est Fritz Lang. Il y en a d'autres, mais lui, c'est celui qui le fait le mieux. Il y en a d'autres qui font autre chose beaucoup mieux. Mais Cézanne était un grand cadreur pas seulement parce qu'il savait à quelle distance se mettre des choses et quel air il fallait mettre autour de ce qu'il filmait, peignait, mais parce que ce qu'il mettait autour était aussi important que ce qu'il voulait montrer. C'est-à-dire qu'en plus, il savait ce qu'il y avait «derrière». Quand il filmait une montagne, il se mettait à la distance juste et il savait exactement ce qu'il voulait montrer autour, en-dessous, au-dessus, s'il voulait plonger ou se mettre un peu en-dessous, et il savait aussi, il s'était posé la question de savoir ce que c'était qu'une montagne. Il disait: «regardez la montagne... cette montagne, autrefois, elle était du feu». Et quand on voit ses tableaux avec sa montagne qu'il repeint à toutes les saisons, on sent que Cézanne aurait pu être géologue. Et s'il n'avait pas été un géologue, il n'aurait pas été capable de filmer une montagne. De peindre une montagne.

Jean-Marie Straub (1933) et Danièle Huillet (1936), Français exilés en Allemagne puis en Italie, auteurs de treize films tous fondés sur un texte préalable (Böll, Brecht, Corneille, Bach, Kafka, Schönberg, etc.) dont le filmage éprouve la résistance dans la confrontation à «l'autre-que-soi», la nature, les éléments, l'histoire, la matière, les corps. Cinéastes indépendants, «les» Straub incarnent une exigence extrême dans le travail (économie, technique, idéologie), leur détermination à aboutir sans compromis d'aucune sorte ne trouve aucun obstacle à sa taille dans le système marchand des moyens de communication et d'échange qui finit par leur laisser atteindre leur public.

De nos jours, les cinéastes filment n'importe quoi n'importe comment en ne se posant jamais de question. Si on veut filmer l'endroit où l'on est en ce moment, eh bien il faut se poser quelques questions de construction architecturale, sinon c'est pas la peine, on n'y arrivera pas. Et pour ça il faut un peu de patience, il faut revenir souvent, regarder, se promener, penser à autre chose, fumer quelques cigarettes...
Il faudrait arriver à faire des images où il y a quelque chose qui brûle, où il y a un point focal quelque part. Le point focal, je dis ça en référence à la phrase «regardez cette montagne, autrefois, elle était du feu»... Il faudrait que ce point focal, si on est très fort – mais pour ça, il faudrait déjà être sorcier – il faudrait que le point focal s'étende à toute l'image, que non seulement il y ait quelque chose qui brûle dans l'image, mais que chaque image, chaque cm², chaque mm² des images qu'on construit: brûle. Brûle. Si elle ne brûle pas, il vaut mieux faire autre chose parce qu'à ce moment-là ce qu'on fait est toujours moins bien que ce que font les types qui filment la publicité !»

Jean-Marie Straub

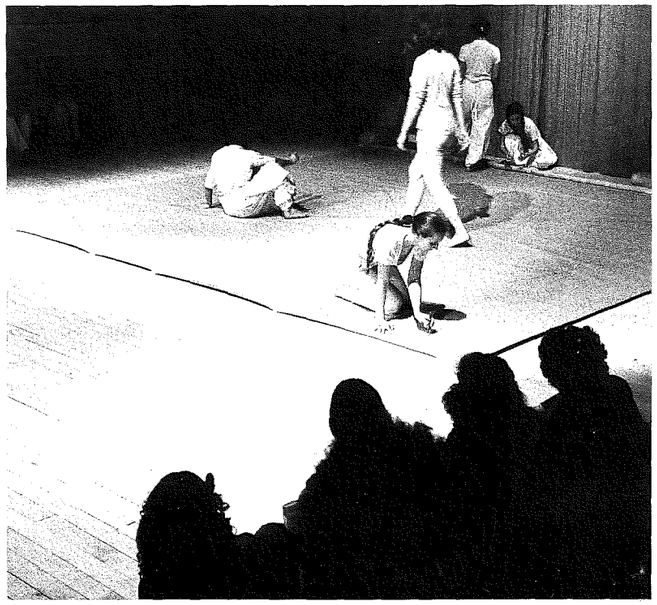
Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

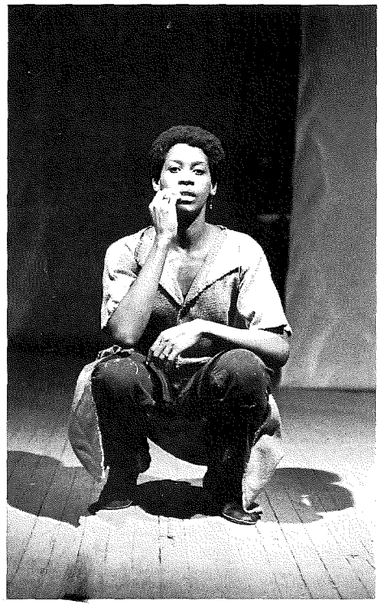
SHERYL SUTTON

En mai, Sheryl Sutton donne un stage de danse d'une semaine, suivi d'un spectacle qu'elle prépare avec les étudiants. La pièce s'intitule: «The Wind in the Trees/Holocost Or How I spent a Week on Stage». Le thème essentiel du workshop – et par conséquent du spectacle qui en résulte[1] – c'est la confrontation de Sheryl Sutton avec la Suisse (représentée ici par un groupe d'étudiants).
Sheryl crée des situations et provoque des travaux d'improvisation – qu'elle contrôle très bien, à distance. Elle parle de sa conception de la danse, dit qu'elle arrange les gestes quotidiens sur les gestes de la danse ou sur un texte.
Elle met les étudiants face à eux-mêmes dans un circuit fermé. Elle les habille de blanc et observe leurs gestes, leurs mouvements. Puis elle bouge lentement, à l'écart. Son espace n'est pas le leur. Ses vêtements, ses mouvements paraissent étranges en comparaison avec ceux du groupe.
«La Suisse c'est bien et peut-être trop bien. Tellement bien organisée et construite. La politesse évidente cache une tension qu'on n'arrive pas à exprimer. Il faut démolir quelque part.»
(Extraits d'un entretien avec Jacqueline Baron.)

[1]) Le spectacle organisé en collaboration avec le Centre d'art contemporain et les activités culturelles de l'Université a eu lieu à ERA le samedi 19 mai 1979.

«J'ai pris des cours de danse classique jusqu'à l'âge de 16 ans, mais je n'ai pas voulu être ballerine. J'étais curieuse d'une autre forme de spectacle. J'ai étudié le chant au Conservatoire de musique de Chicago et à 18 ans je suis entrée à l'Université de Iowa où j'ai étudié le théâtre sous toutes ses formes: décors, jeu, mise en scène. J'ai obtenu un diplôme et rencontré Bob Wilson et ensuite j'ai travaillé la danse plus que le théâtre.»
Sheryl Sutton a participé à de nombreux spectacles créés par Robert Wilson, elle a tenu des rôles importants dans «Le Regard du sourd», «Lettre à la Reine Victoria», «Einstein on the Beach».





Sheryl Sutton, «The wind in the Trees/Holocost Or How I spent a Week on Stage», 1979

CHARLES SIMMONDS

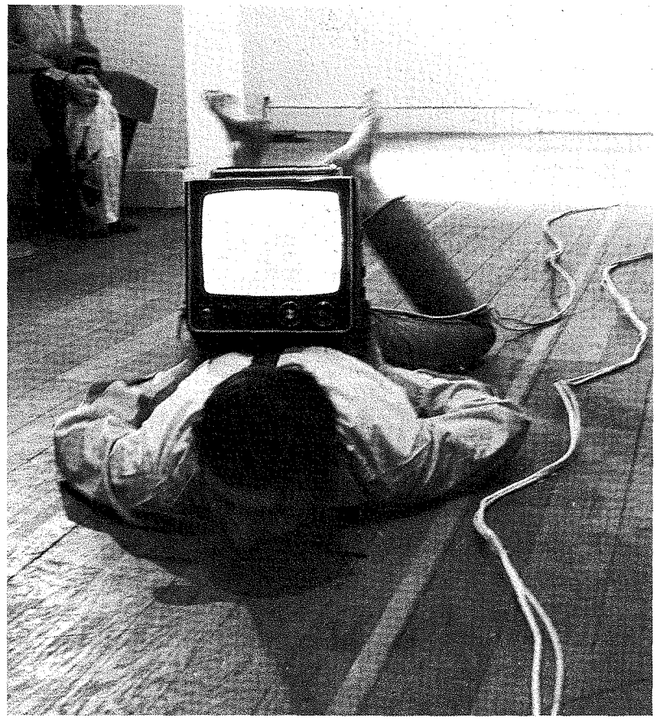
Présent à Genève, à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain, Charles Simmonds est invité à l'ESAV pour présenter son travail.

Charles Simmonds, «Villes Flottantes», 1979

Charles Simmonds est né en 1945 à New York. Après des études d'art à l'Université de Berkeley (Californie) et au Rutgers State College (New Jersey), il enseigne au Newark State College de 1969 à 1971.
Au cours des années 70 il travaille essentiellement dans les rues de New York fabricant des demeures pour une civilisation imaginaire, les «little people» (au propre et au figuré) qu'il installe dans les failles des murs, les ruines, les maisons abandonnées, au cœur des espaces résiduels des quartiers pauvres du Lower East Side.
Entre 1970 et 1978, il bâtit dans la rue environ 200 «lieux/campements», qui sont l'occasion pour l'artiste de nombreuses rencontres avec les enfants et la population de ces quartiers. Il applique l'expérience et le modèle du «Little People» en participant aux programmes urbains de réhabilitation ou d'aménagement des espaces publics.
En 1978, il étend le principe de ses constructions aux «Villes flottantes», figurations futuristes de nouveaux modes de vie – lacustres ou marins –, mêlant aux mythes de l'Odyssée et de l'Atlantide les formes architecturales industrielles des docks.
Ses travaux, conçus à l'origine comme «un art de la rue» voué à la destruction, se plient peu à peu aux exigences de la maintenance muséale. Simmonds utilise désormais des plans mobiles qui confèrent à ses constructions le statut traditionnel de «maquettes»; celles-ci, constituées en série, donnent à voir l'émergence et l'effacement des édifices du «Little People». Par la suite, elles deviennent des objets isolés présentant des archétypes de l'architecture. L'œuvre n'est plus «indice» – trace, vestige, sédiment culturel polysémique – mais se veut «icône», célébration de la forme et simulacre d'un monument.
(Extrait du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)

JOCHEN GERZ

Jochen Gerz donne un workshop dans les ateliers Defraoui.



Jochen Gerz, «vidéo-performance», 1979

Né à Berlin, Jochen Gerz vit à Paris depuis 1967. Sans formation de plasticien, il a étudié la littérature et l'archéologie à Cologne, Londres et Bâle, tout en exerçant divers métiers et s'est consacré un temps à l'écriture, comme plusieurs artistes de sa génération (Vito Acconci, Carl André, Dan Graham), avant d'intégrer cette activité quotidienne – avec la photographie, la réalisation d'installations et de bandes vidéo – dans le champ plus large de la performance qui tient une place centrale dans son œuvre et constitue pour lui une éthique autant qu'une esthétique. Pour Gerz, en effet, l'art tel qu'il est pratiqué et consommé dans notre société aliène l'artiste et le spectateur en les séparant toujours davantage de la vie et d'une expérience directe et unique du monde, d'un vécu que l'art ne peut ni représenter, ni remplacer. Critique systématique des médias et de nos habitudes culturelles mutilantes («L'art corrompt», 1968, «Dachau Project», 1972-1975, «Kulchur Pieces», 1978-1984), son travail, contre ce qu'il appelle «l'imposture culturelle», ne vise aucune réconciliation illusoire de l'art et de la vie, mais bien plutôt une démystification en règle de la création et de l'artiste qui tend à sauver la vie abdiquée dans l'œuvre.Il pratique alors un art de la déception, du décalage et de l'écart: «Mon travail n'est ni le réel, ni sa présentation, mais au mieux une restitution sabotée, des pièces à conviction qui ne trahissent pas ce qui s'est passé, mais le protègent. Entre le réel et sa présentation, il y a un no man's land. Mon travail se situe dans cette zone».
(Extrait du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)

JOAN LA BARBARA

Joan La Barbara donne une conférence-démonstration de son travail vocal aux étudiants du cours de Catherine Quéloz.

Joan La Barbara

Née le 8 juin 1947 à Philadelphie, Joan La Barbara a étudié la poésie, le chant classique et la composition à l'Université de Syracuse, au Centre Musical de Tanglewood/Berkshire et à l'Université de New York. Compositeur et cantatrice, ses recherches vocales ont largement participé à l'extension du spectre sonore et de l'instrument vocal, qu'elle explore aussi bien en solo, avec un ensemble instrumental en multimédia ou avec des instruments électroniques.
«Je voulais utiliser ma voix différemment, je voyais autour de moi d'autres musiciens qui arrivaient à produire des sons nouveaux, mais parmi eux, il n'y avait aucun chanteur. Je me suis dit que c'était dommage et qu'il n'y avait aucune raison pour que je ne puisse pas arriver à faire comme eux. J'ai donc quitté la musique classique pour le jazz. (...) Savez-vous qu'en Suède, dans la campagne, les femmes qui appellent les vaches le soir produisent des sons qu'on entend jusqu'à près de 8 kilomètres ? J'ai retrouvé la technique des voix doubles dans la vieille musique irlandaise: les chanteurs l'utilisaient pour harmoniser les fins de phrases...»
(Propos recueillis par Pierre Job. Monde de la Musique, septembre 1979).
En 1979, quatre musiciens-compositeurs forment avec elle un groupe d'improvisation qui présentera durant deux ans des performances avec des poètes et écrivains à la Washington Square Church, à New York. En complément de ses recherches et innovations sur les techniques vocales, Joan La Barbaba a fait du jazz, du rock, du folk, de la variété – et a travaillé comme compositeur-collaboratrice et/ou interprète avec de nombreux artistes et musiciens tels John Cage, Alvin Lucier, Merce Cunningham, Phil Glass, Steve Reich...

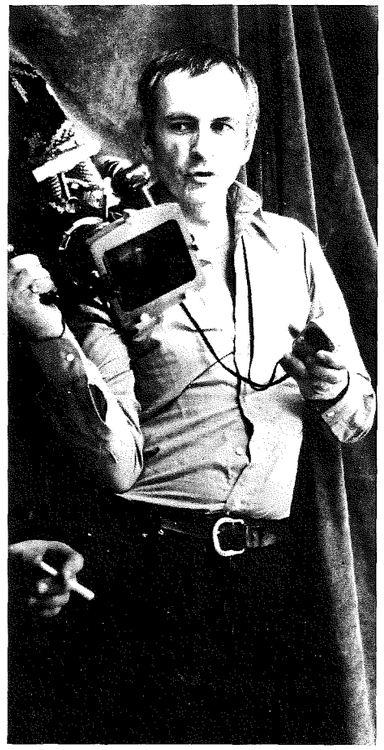
JOHAN VAN DER KEUKEN

En février, Johan van der Keuken présente ses films et donne un séminaire dans les ateliers de François Albera et Francis Reusser.

«La surface
J'ai été très impressionné jadis par une photo d'un Italien qui s'appelait Toni del Tin, je crois. La photo d'une petite fille dont la plus grande partie était occupée par une surface blanche. Une seule image et on a trouvé ce qu'on reconnaît avoir cherché: une composition où les choses se passent loin du centre; quelque chose de plat figuré sur quelque chose de plat; la tension des deux, c'est la profondeur; le regard qui glisse vers le rien; le temps qui tisse ses fils là-dedans.
Mondrian, Malévitch, Gris, Léger, Fontana, Tapiès, Newman, Rothko, Kelly et les autres, je ne les connaissais pas encore en 1953. J'avais seulement cette photo comme preuve visible de ce que je voulais faire: créer de la durée dans une surface. La surface, le photographe la traite de manière ambivalente: à chaque instant, il est séduit par la force d'une personne ou d'un instant. Même Walker Evans parlait de la manière la plus pure quand il n'y avait pas d'être humain dans le coin. Mais ses hommes et ses femmes, dans leur pauvreté profonde, nous n'aurions pas voulu les manquer pour tout l'or du monde. Ça c'est le côté banal, mouvant, insatisfaisant des photos: ce sont de petits portraits.
Le cinéma marche à l'inverse: il travaille avec le temps lui-même. Le temps, il le transforme en une surface suspendue librement dans la lumière, une projection. Ainsi la photo et le cinéma se dévisagent: une surface où le temps prend naissance / un temps où une surface prend naissance. Un univers miroitant auquel la sphère humaine apporte le mouvement.
Faites attention à la surface, c'est un silence chargé !»

Johan van der Keuken

Photographe et cinéaste documentariste néerlandais, Johan van der Keuken (1938) est l'auteur de trente-trois films de diverses longueurs, caractérisés par une double approche: du réel extérieur et de la nécessaire abstraction «formelle» qu'exige la formulation de cette approche. Etant son propre caméraman et souvent monteur, il tourne presque seul et confond son cinéma avec une série de voyages géographiques et sociaux vers ses semblables.



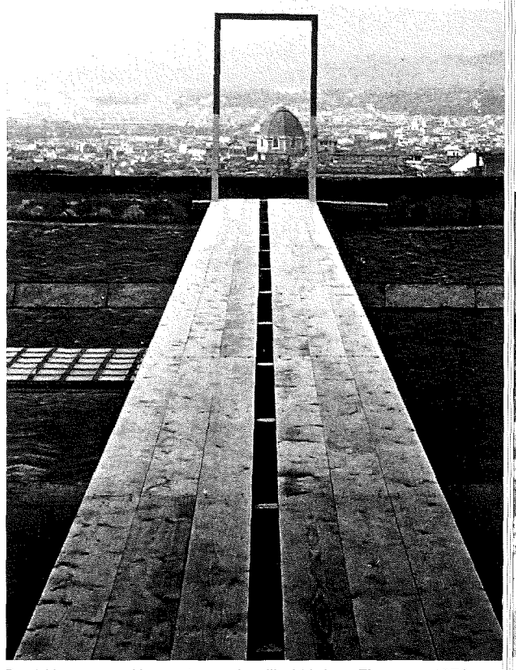
Johan van der Keuken à la caméra

DANI KARAVAN

Jean-Luc Daval invite Dani Karavan à donner une conférence sur son travail et sur l'art public.

«Réflexion sur l'art public»
«Il s'agit de se séparer de l'objet déplaçable et de s'attacher à une œuvre créée pour un lieu donné, dont la genèse, le développement et l'existence même sont liés à ce lieu et qui cesse d'exister dès lors qu'on l'en déplace. Se séparer de l'objet déplaçable, cela veut dire tenter une démarche nouvelle par rapport aux habitudes de l'art contemporain.
Je m'efforce de commencer à la source, à la racine, et je veille scrupuleusement sur toutes les phases de la démarche jusqu'à la réalisation finale. C'est pourquoi la plupart de mes œuvres n'existent que par et pour le lieu où elles sont créées. J'essaie d'entreprendre l'œuvre à partir de l'environnement existant, sans idées préconçues, ni quant aux formes, ni à l'égard des matériaux. A mes yeux, il n'y a pas de formes, ni de matériaux supérieurs aux autres. Le choix dépend du sens que l'on donne à «l'équation» (commande + temps + lieu + objectif + budget = œuvre).
Le travail sur le site est un travail avec le visible et l'invisible, avec la matière sensible, avec la mémoire et avec la conscience personnelle et historique.
(...)
Le travail que j'accomplis est financé par des hommes, par la société, et a pour finalité d'être au service des hommes, de la société. C'est là une grande responsabilité à l'égard de la société comme à l'égard de l'art. Je m'efforce de créer pour des hommes afin qu'ils puissent mettre en action tous leurs sens, aussi bien l'ouïe que la vue, l'odorat comme le toucher, et tout cela en mouvement. Je travaille pour des hommes afin de les inviter à dialoguer avec l'environnement, avec les matériaux, avec leur mémoire et avec eux-mêmes.»
(Dani Karavan. Réflexions sur l'art public. In: Question d'urbanité, Galerie J. Bucher, Paris, 1986.)

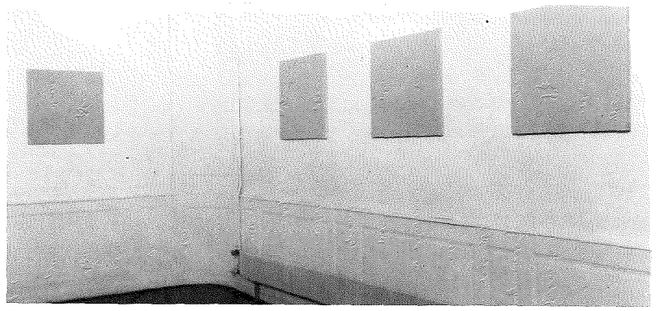
Né à Tel Aviv en 1930, Dani Karavan a fait ses études à Tel Aviv. Il fut l'élève des peintres Avni, Stematsky et Marcel Janco (un des fondateurs du mouvement «Dada» qui émigra en Israël durant la seconde guerre mondiale). Karavan est membre d'un kibboutz jusqu'en 1955 (où son intérêt pour un art socio-politique se renforce). En 1955 il quitte Israël pour l'Italie et s'installe à Florence où il étudie principalement l'art de la fresque (1955 à 1957). En 1959, il commence à créer des reliefs muraux et s'intéresse à l'art dans l'architecture, à la sculpture, aux monuments et aux décors de théâtre.



Dani Karavan, «Un pont vers la ville idéale», Florence, 1978

OLIVIER MOSSET

En avril, Catherine Quéloz organise une rencontre avec Olivier Mosset à l'occasion d'une double exposition de peintures et sérigraphies dans les galeries Marika Malacorda et Claude Givaudan.
En décembre 1983, dans le cadre d'une exposition de petites toiles monochromes, à la galerie Marika Malacorda, Olivier Mosset présente son travail aux étudiants.



Exposition Olivier Mosset, Galerie Malacorda, 1983

Olivier Mosset est né à Berne en 1944. De 1965 à 1977, il vit et travaille à Paris où il participe en 1967-68 aux activités du groupe BMPT (avec Buren, Parmentier, Toroni). Depuis 1977, il vit et travaille à New York.
Le travail d'Olivier Mosset dans ses variations limites ne contient rien d'autre que de la peinture. Les premières figures (cercles noirs, bandes, 1967-74) plusieurs fois reprises apparaissent aussi neutres que les monochromes (dès 1977) dans lesquels seule la peinture varie (parce que les peintures utilisées sont différentes et qu'elles réagissent diversement au travail). Les seuls événements qui déterminent les changement dans la peinture sont les accidents de travail. Ceci permet à Mosset de garder une totale indépendance dans la pratique même d'une peinture aussi historiquement chargée que la peinture abstraite.

ANDRÉ THOMKINS

En octobre, André Thomkins expose à la Galerie Marika Malacorda. Il est invité par Jean-Luc Daval à présenter son travail aux étudiants de l'Ecole.

«A l'époque du tachisme, des vastes gestes et des grands déploiements, Thomkins se mit à faire ses dessins et ses aquarelles, ses bricolages plastiques ou verbaux, qui correspondaient à son idée de l'art, une conception en apparence rétrograde, en réalité orientée vers les sommets. L'art, dit-il, transforme la réalité en fiction, la fiction en réalité. Il est homogène, issu de l'interprétation, illusionnisme aussi bien que technique réelle, scène permanente, métamorphose, suppression du temps. Il ne s'agit évidemment pas d'un programme préconçu, de valeur universelle, mais d'une expérience personnelle: l'artiste n'est pas un créateur ex nihilo, mais quelqu'un qui lit et relit, retourne; il nous montre l'étendue de l'espace qui se prête aux jeux de la transformation et de tout ce que l'on peut y apprendre sur soi et le monde. Voilà ce qui est exemplaire chez Thomkins, grâce à qui l'on voit que les créations vivantes et fascinantes ne sortent pas du néant, mais naissent du mouvement soigneusement déclenché à l'intérieur de ce qui existe.»
(Dieter Koepplin. Catalogue André Thomkins, 15e Biennale de São Paulo, 1979.)

Né à Lucerne, André Thomkins (1930-1985) a fait ses études secondaires et l'Ecole des Arts et Métiers de cette ville. En 1947-48, il fait un séjour en Hollande et en 1950-51 à Paris. De 1952 à 1978 il vit près d'Essen et enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. En 1978, il s'installe à Zürich.

MIRIAM CAHN

Le 7 octobre, Jean-Luc Daval invite Miriam Cahn.
«Bâle, 29.7.80
Cher Monsieur Daval,
Je vous écris à propos du cours dont nous avons parlé quand nous nous sommes vus.
J'aimerais donner ce cours en octobre.
Ci-joint un essai sur mes idées et sur la forme que pourrait prendre le cours.
Dans mon travail, le dessin consiste en deux choses essentielles: le mouvement et son contexte. (...) En dessinant, j'aimerais trouver mon mouvement personnel, le mouvement de mon corps entier dans son environnement direct et actuel. Le contexte, c'est l'espace dans lequel je me situe en dessinant: le lieu, son esprit; l'entourage du lieu, la rue, la ville, le pays, le monde qui ne sont pas uniquement des espaces géographiques mais aussi historiques, politiques, sociaux et psychiques. Quand je dessine dans mon lieu, tout cela influence mon expression et j'aimerais dessiner ces influences, montrer mon contexte.
Si le dessin est pour moi une affaire de mouvement corporel dans un contexte, il serait logique que l'expression des femmes soit différente de celle des hommes: nous avons des différences dans la structure du corps, dans la sexualité et dans notre rôle et notre fonction dans la société. Comme l'histoire et la politique notre culture a une structure patriarcale, cela veut dire que la femme n'a – officiellement – pas d'histoire, de politique, de culture. (...)
Aujourd'hui, la femme vit dans un contexte assez différent de l'homme: c'est l'histoire de la non-histoire, du non-pouvoir, de la non-importance – la vie dans l'ombre, la négation, le non-être. (...)

Séminaire avec Miriam Cahn

Miriam Cahn est née à Bâle en 1949. De 1968 à 1973, elle étudie le dessin à la Kunstgewerbeschule de Bâle. De 1973 à 1976 elle enseigne le dessin et dessine. En 1976, elle fait partie d'un mouvement féministe. En 1977 elle expose à la Galerie Stampa à Bâle. En 1978-79, elle travaille dans un atelier de la Ville de Bâle, à Paris. En 1979, elle participe à l'exposition «Affaire d'hommes ? Affaire de femmes ?» au Goethe Institut de Paris. En 1980 elle organise «Masculin-Féminin», un stage avec les étudiants et étudiantes de l'ESAV.

MIRIAM CAHN

J'aimerais baser ce cours sur mes expériences de travail. Quelle est l'influence directe de notre environnement sur le dessin ? Existe-t-il un mouvement, une expression corporelle strictement individuelle ? (...)

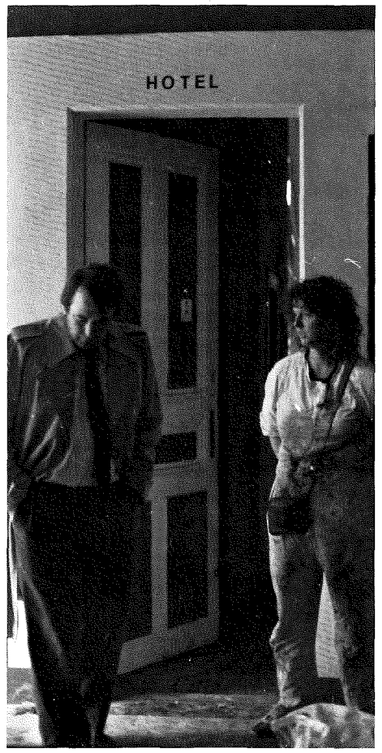
J'aimerais donner un cours qui essaie de jouer sur l'expression corporelle de l'homme et de la femme: savoir s'il existe des différences entre les signes des femmes et ceux des hommes. Pour cette raison, il serait nécessaire de séparer les hommes des femmes – la confiance étant plus grande dans un groupe du même sexe. (...)

Serait-il possible de travailler dans deux salles vides ?

Quant au matériel il faudrait: beaucoup de papier bon marché, en rouleau, des fusains tendres, du graphite, des crayons noirs, des gommes. (...)

Je m'excuse pour mon français un peu lapidaire et je vous salue cordialement.

Miriam Cahn.»

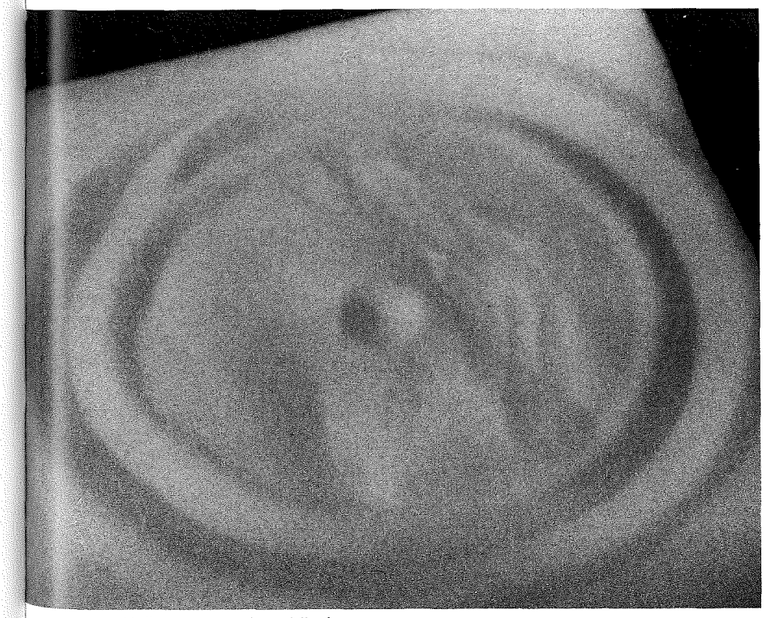


Séminaire avec Miriam Cahn, Hôtel Helvétique

INGEBORG LÜSCHER

Ingeborg Lüscher donne un workshop d'une semaine (du 10 au 14 novembre) dans les ateliers de Chérif et Silvie Defraoui.
«J'avais pour but de sensibiliser les étudiants aux énergies spirituelles afin qu'ils les connaissent mieux et qu'ils puissent les utiliser dans leur vie personnelle aussi bien que dans leur art.
J'ai d'abord situé ces recherches dans l'histoire (Freud, Jung), j'ai également parlé de l'histoire de la parapsychologie et de l'état de ces questions aujourd'hui, et nous avons ensuite fait des expériences pratiques (télépathie, dessin automatique...). Les étudiants montrèrent beaucoup d'intérêt mêlé à une certaine irritation positive qui provoqua de nombreuses discussions philosophiques. (...)
Nous avons fait de nombreux exercices pratiques: les yeux fermés, nous essayions de tracer avec un doigt, un cercle dans le sel et de marquer son centre.
Nous avons également fait des exercices de télépathie. Une étudiante (Sabine) avait apporté une photo, tirée d'une revue. Elle était la seule à connaître l'image de cette photo enfermée dans une enveloppe posée sur la table. Nous fermions tous les yeux. Sabine essayait de nous informer sur le contenu de l'image par la force de ses pensées. Nous essayions de capter ces informations et de les transcrire avec des mots sur une feuille de papier.»
(Extrait d'une lettre d'Ingeborg Lüscher, Tegna, Ticino, 1er février 1986.)

Ingeborg Lüscher est née en 1936 à Freiburg (aujourd'hui DDR) . Elle a été élevée à Berlin et dans diverses autres villes pendant les années de guerre. En 1949, sa famille s'installe à Berlin Ouest. En 1958 Ingeborg est engagée comme actrice au Théâtre de la Renaissance à Berlin. En 1959, elle s'installe en Suisse et épouse le psychologue de la couleur, Max Lüscher, avec qui elle vit jusqu'en 1969. Pendant cette période, elle continue son travail d'actrice. En 1967, elle voyage en Inde, puis s'installe au Tessin où elle commence son travail plastique dans différents médias (peinture, objets, photos, actions). A cette même époque, elle est très liée avec les artistes du Nouveau Réalisme. En 1972, elle rencontre Harald Szeemann et participe à la Documenta 5. Aujourd'hui, Ingeborg Lüscher vit et travaille au Tessin.



Atelier avec Ingeborg Lüscher

Expériences

1980

SUMAHENDRA

En décembre, Sumahendra présente la technique de la miniature indienne, dans l'atelier de peinture de Jean-Michel Bouchardy.
«Mon intérêt pour la miniature est dû essentiellement au caractère artisanal et à la nature très typique de cette forme d'expression. Précédemment, j'étais plutôt porté vers le style réaliste, et comme élève j'avais appris le paysage, la composition abstraite et la peinture moderne. Après mes études mon goût pour la miniature prit le dessus et cette orientation se trouva peu à peu renforcée par les connaissances que j'acquérais en matière d'histoire de l'art et d'esthétique.
J'ai consacré beaucoup de temps à approfondir la technique traditionnelle de la miniature. Plus tard, le dessin subtil, les couleurs durablement vives et la finition parfaite propres à cette forme d'art m'incitèrent à exprimer la réalité contemporaine selon les mêmes procédés.
Ce sont l'aspiration à l'amour, la diversité de la vie, la pauvreté, la faim, la situation politique, les calamités naturelles qui me poussent à peindre. Je représente aussi des sujets poétiques et romantiques, mais seulement lorsque le vécu quotidien me met dans des dispositions favorables.»
(Sumahendra.)

Né en 1943 dans un petit village près de Jaipur, dans le Râjasthan, Sumahendra a suivi les cours de l'école des Beaux-Arts de Jaipur, un des hauts lieux de la miniature indienne, où il enseigne actuellement.

1981

DENNIS OPPENHEIM

De décembre 1980 à mars 1981, les étudiants de l'ESAV participent à la construction d'une pièce de Dennis Oppenheim exposée dans la salle de l'AMAM (Association Musée d'Art Moderne) du Musée d'art et d'histoire. L'œuvre s'intitule «Inner Voices for a Staircase» (littéralement: «Voix intérieures pour une cage d'escalier»). Composée de tissus, métaux, bois, caoutchouc, ventilateur, carton, cette pièce doit, selon l'artiste, non se présenter comme un objet fini, mais suggérer un processus mental, une circulation d'idées, des transferts d'énergie. En automne 1981, l'artiste offre le projet d'une œuvre pour l'extérieur, conçue spécialement pour Genève, «Launching structure. Project for Geneva (From the Firework series), littéralement: «Rampe de lancement, projet pour Genève (de la série des feux d'artifice). La maquette de cette pièce a été réalisée dans un atelier de l'ESAV, par un groupe d'étudiants, placés sous la direction de Luigi Kurmann, (assistant de Dennis Oppenheim) et de Douglas Beer.

Né en 1938 à Mason City, Washington, Dennis Oppenheim vit et travaille depuis 1965 à New York. L'aspect critique de la démarche d'Oppenheim se manifeste dès 1967: c'est par un contrôle permanent et une remise en question constante que se succèdent les trois supports fondamentaux sur lesquels se fondent ses œuvres; de 1967 à 1969, c'est le «lieu» géographique qui remplace l'atelier (land art), dès 1969, c'est le corps même de l'artiste qui est utilisé comme lieu (body art, performances). A partir de 1972, ses «installations» cristallisent à l'aide d'éléments fabriqués, des réseaux de relations énergétiques.

Dennis Oppenheim, Construction de «Inner voices for a staircase»

HARALD SZEEMANN

En janvier, Jean-Luc Daval invite Harald Szeemann à parler de l'exposition «Monte Verità».
En 1961, Harald Szeemann est élu directeur de la Kunsthalle de Berne, il a alors 26 ans. Son travail de 1961 à 1969 reste mémorable, de même que son brusque départ quand l'exposition «Quand les attitudes deviennent formes» heurte les concepts couramment admis en matière d'art et le rend insupportable aux autorités. Cette exposition pourtant marque aujourd'hui une prise de position importante dans l'art après 1945.
De 1970 à 1972, Szeemann organise la Documenta 5 à Kassel. La réflexion sur la Dokumenta 5 et surtout sur la mythologie individuelle le conduit à l'idée d'un musée des obsessions dont il présentera un fragment dans l'exposition qu'il organise en 1975: «Les Machines Célibataires».
A Ascona, pour l'exposition «Monte Verità» de 1978, Harald Szeemann rassemble, en anthropologue local, toutes les idées et fantaisies qui se sont croisées en ce lieu au début du siècle. Y ont vécu et y ont travaillé les émigrés les plus divers, illuminés, artistes, végétariens, gens qui, selon le mot de Szeemann, ont fait de l'endroit «une somme idéologique dans un passage maternel».

Historien d'art ? Conservateur de musée ? Harald Szeemann (1945) rejette toute étiquette. Son rôle consiste à organiser des expositions. Une profession artistique au service des artistes. L'élaboration du thème, le choix des œuvres, la façon de les présenter, leur juxtaposition et les surprises qui en découlent, tout cela relève, pour lui, de la créativité autant que de l'intuition.

SAMUEL BURI

Du 2 au 6 février, Samuel Buri donne un cours sur l'aquarelle.

«Elle, l'Aqua».
«Approche sensuelle, intellectuelle mais surtout aquatique de l'Aquarelle. Pas un cours technique mais la pratique d'un moyen de connaissance. Des éléments et de soi-même. (...)
Figurer de la matière avec de l'eau. De l'air avec de l'eau, de l'eau avec de l'eau. (...)
Se faire complice de l'eau.
Qualités requises:
Esprit de décision. Rapidité d'exécution. Patience (savoir laisser se régénérer l'esprit pendant l'évaporation de l'eau).
Savoir s'arrêter. Faire confiance à l'eau. Aimer le blanc du papier. Oser l'abîmer. Savoir accepter les effets du hasard ! (...)
Si vous croyez ne pas disposer de ces qualités, venez quand même. La pratique de l'aquarelle va vous les procurer. (...)
Pas de tenue spéciale requise; et pourtant, l'aquarelle est le jogging du peintre.»
(Esquisse de programme pour un «Aquarellintensiv-Kurs». Lettre de Samuel Buri. Paris, le 26.11.1980.)

«Biographie au bord de l'eau.

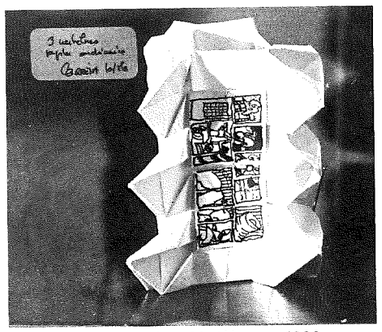
Samuel Buri est né le 27 septembre 1935 à Täuffeln, sur les bords du lac de Bienne, en Suisse. Son père l'emmène le soir à vélo à la baignade; le soleil se couche du côté de la France et derrière l'île Saint-Pierre, refuge de Jean-Jacques Rousseau. Il fait ses Humanités et les Beaux-Arts à Bâle. Débarque à Paris en 1959, se marie avec la décoratrice Christine Herscher. Ils auront trois enfants, Flore, Simon et Julien. Après ses débuts dans une peinture post-impressionniste et alémanique, il découvre la nouvelle peinture américaine et l'abstraction lyrique en France. Avec les peintres de sa génération, il expose à Mythologies quotidiennes en 1964, sur les bords de la Seine. Il fait du Pop français à sa manière, jusqu'aux vaches en plâtre (helveto-bourguignonnes) sur les Champs-Elysées, en 1972. Depuis 1971, il reste à Givry, petit village de l'Yonne, au bord du Cousin, près de Vezelay et d'Avallon.
(Biographie extraite du catalogue Samuel Buri, Paris, l'ARC, 5.5-12.6.1976.)

JEAN-CLAUDE CORREIA

Du 9 au 13 mars, Jean-Claude Correia, plieur de papier, donne un stage sur «l'art du pliage».

«L'art du pliage de papier comporte un registre immense de formes, de possibilités créatives, de réflexions. Et pourtant, il est méconnu, occulté par le fait qu'on associe brièvement le pliage à l'inévitable cocotte en papier dont on s'empresse de faire le symbole ironique de l'oisiveté.
De l'Art ancestral japonais, l'«Origami», apparu au Ve siècle dans les cérémonies religieuses, aux recherches des plieurs d'aujourd'hui, l'histoire du pliage est captivante.
Depuis les années 50, des chercheurs anglais, américains, japonais, français... font revivre cet art traditionnel tombé quelque peu en désuétude. (...) Le Mouvement Français des Plieurs de Papier a été créé en 1978, il regroupe actuellement près de 200 adhérents d'horizons et de motivations variés.»
(Jean-Claude Correia. Extraits d'une lettre adressée à la Direction de l'ESAV, le 19 novembre 1981.)

Jean-Claude Correia est né en 1945 à Casablanca. Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 1972, il est aujourd'hui président-fondateur du Mouvement Français des Plieurs de Papier et membre de la British Origami Society.



Jean-Claude Correia, «Vertèbres», 1980

ADRIEN MASTRANGELO

Du 9 au 13 mars, Adrien Mastrangelo donne un stage de mosaïque. Les étudiants réalisent des travaux personnels dans l'atelier même de l'artiste à Hermance.
Adrien Mastrangelo est intervenu plusieurs fois à l'ESAV pour donner une information sur la technique de la mosaïque. Dans le cadre de ses cours, les étudiants réalisèrent des pièces chez des particuliers et à la Maison de retraite pour personnes âgées «Aux cinq Colosses» à Anières.

Stage de mosaïque avec Adrien Mastrangelo

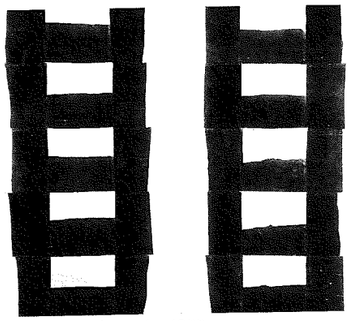
Adrien Mastrangelo (1914), a fait ses études à Genève. Diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts, il a été professeur de mosaïque, d'émail et de vitrail à l'Ecole des Arts Décoratifs et des Beaux-Arts de Genève. Actuellement, il vit et travaille à Hermance, Genève.

JEAN-PIERRE PINCEMIN

Jean-Pierre Pincemin est invité à donner un stage dans l'atelier de peinture d'Aldo Guarnera.

«Je suis très content de cette intervention dans votre établissement. Je pense comme vous qu'il est indispensable que je fasse connaissance avec vos étudiants dans un rapport très décontracté, ne souhaitant surtout pas un rapport de maître à élève. (...)
Je ne compte pas faire un travail autour de ma personne mais plutôt développer une entreprise de réflexion sur trois thèmes qui peuvent s'entremêler.
1) Nature de l'espace premier.
L'espace premier est un espace sur lequel l'on peut tout entreprendre, il n'a pas de limites (?). Il n'est pas déterminé à l'avance, et il possède déjà toutes les conceptions de la pensée.
Ce travail est un travail sur les trames, il envisage le noir et blanc, la couleur, l'effacement.
2) Nature de l'espace imaginatif.
A la différence du premier son espace est codifié sur des principes culturels, son principe repose surtout sur le rapport ou des parties entre elles, ou des éléments qui le composent, mais aussi des représentations.
Ce qui conviendrait à comprendre que l'ordre des choses d'un point de vue de la réflexion est collage.
3) L'espace pédagogique.
Il peut prendre en compte les deux précédents, néanmoins l'orientation sera donnée sur des activités contemporaines à réflexion pédagogique. Vasarely - F. Stella - Sol LeWitt - R. Serra, etc.
La nature de cet espace est spéculatif, il n'implique pas l'individu, il a ses limites. (...)
C'est en gros ce que je peux faire, en ajoutant pour les dernières heures une réflexion sur la couleur; sur la nature du classicisme et les problèmes généraux de réflexions sur l'art.
J'espère que vous serez d'accord sur ce programme, j'ajouterai que je suis d'un abord très facile, heureux et je l'espère persuasif avec les étudiants.»
(Extrait d'une lettre adressée à Jean-Luc Daval, le 10 avril 1981.)

Jean-Pierre Pincemin est né en 1944 à Paris. En 1969, il organise, à l'Ecole Spéciale d'Architecture de Paris, une exposition de groupe avec Alocco, Dezeuze, Dolla, Pagès, Saytour, Viallat.
Dès 1971, il participe aux manifestations d'un groupe d'artistes qui, à l'occasion d'une exposition organisée à l'ARC en octobre 1970, avaient adopté le nom de Support/Surface. Le groupe se proposait de «sortir la peinture des limites de la représentation tout en lui conférant une efficacité théorique et politique» (Meurice).
Les artistes qui ont participé aux activités de ce groupe se reconnaissent «dans la généralité d'une problématique moderne du support et/ou de la surface, qui consiste à mettre en évidence le déroulement formel de l'exécution des peintures». Presque tous accompagnent leur travail pratique d'un discours qui s'appuie sur la politique, la psychanalyse et l'histoire de l'art. Pincemin a toujours refusé le «verbiage»: «Je précise qu'au sein de ce groupe, je n'ai jamais fait de théorie, je n'ai jamais écrit.»

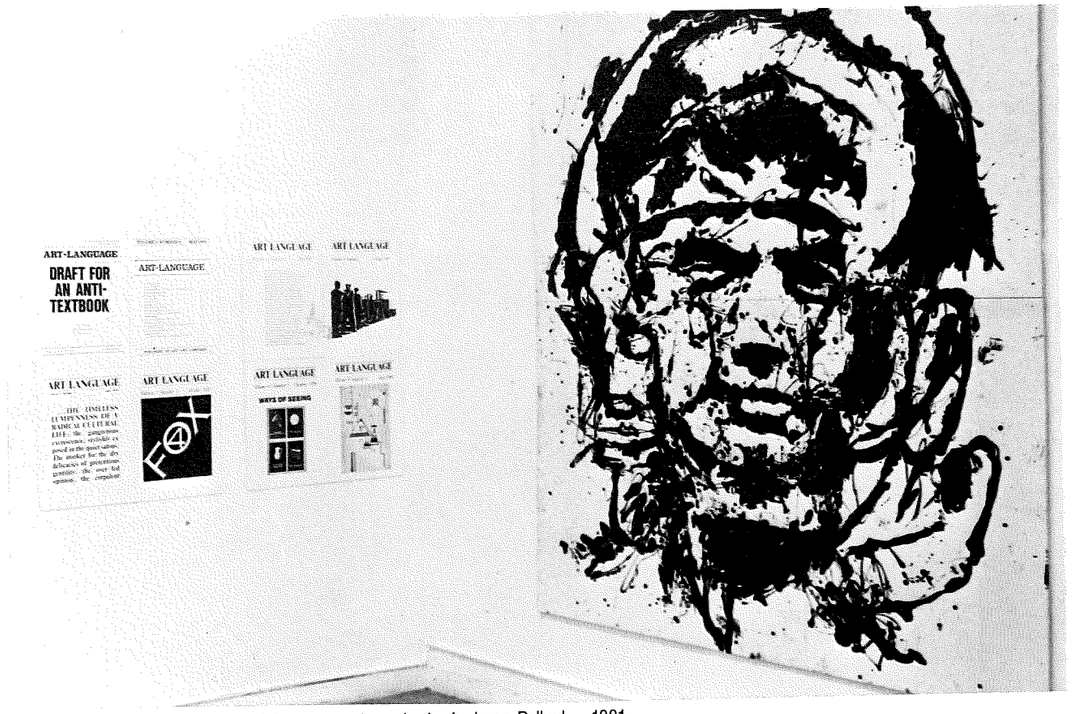


Jean-Pierre Pincemin, 1969

ART AND LANGUAGE

En septembre, les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui invitent deux des artistes fondateurs du groupe et de la revue «Art and Language», présents à Genève à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain, dans laquelle ils présentent – copiant comme de vrais faussaires – des portraits de Lénine dans le style de Jackson Pollock.

Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, fondent «Art and Language» en 1962 à Coventry (GB).
A l'origine inscrit dans les recherches de l'art conceptuel, leur travail tente de démonter complètement les cadres conventionnels qui assurent une viabilité artificielle et idéaliste aux œuvres d'art, tel le langage de la critique d'art traditionnelle et ce qu'ils appellent les «support languages».
«Le langage initial est ce que l'on appelle «visuel»; les «support-languages» correspondent à ce que l'on peut appeler ici un langage «en signes d'écriture conventionnels» (Art and Language, No 1, mai 1969).
En 1969, ils présentent en tant qu'œuvre d'art une expérience de physique, l'expérience du «système de Lechner». La proposition, qui à aucun moment ne peut être assimilée à un objet, n'a qu'un niveau de sens possible. Elle réclame un type d'approche jamais entrepris auparavant. Elle provoque, en tout cas, la déroute d'une critique complice, abusive, telle qu'on la pratique couramment.



Art and Language, «Portrait de Lénine dans le style de Jackson Pollock», 1981

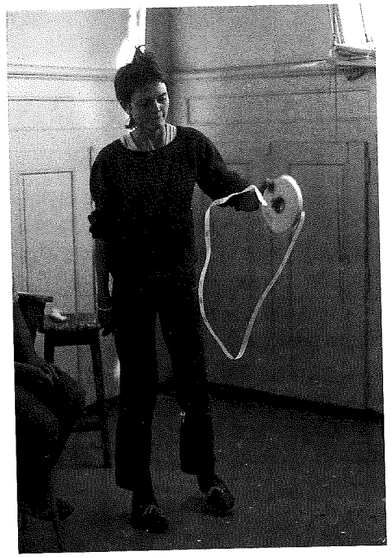
ANNA WINTELER

Du 5 au 10 octobre, Anna Winteler donne un stage dans les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui.

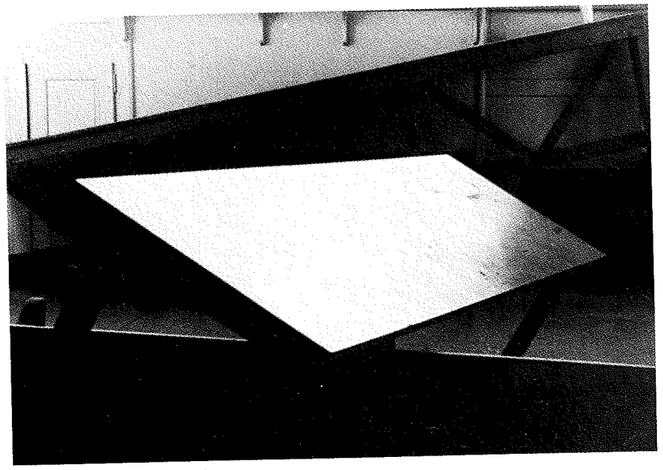
«Nous avions travaillé, si je me souviens bien, avec la notion d'environnement. Nous avions bâti différents espaces, créé différentes «conditions d'existence» pour des objets, meubles qui se trouvaient dans l'atelier.»

«Le travail dans un «workshop».
Nous avons d'abord fait de simples exercices d'observation. Nous avons observé et senti la respiration, le poids, l'équilibre du corps; nous avons fait des exercices qui nous faisaient prendre conscience de notre «position dans l'espace». Nous avons ensuite travaillé différents mouvements élémentaires tels que marcher, sauter, courir, tomber, se croiser, etc., gestes qui permettent de sentir la direction, l'énergie d'une action dans l'espace. Puis nous avons expérimenté la confrontation avec un autre corps ou un objet – que nous pouvons voir, toucher, prendre, pousser, tirer, porter, transporter – ceci afin de mettre en relation la perception visuelle avec la perception manuelle, corporelle.
C'est seulement dans un deuxième temps qu'a surgi la question de notre rapport aux choses et l'effet de l'espace sur une personne. Je considère que ce n'est pas nous qui déterminons l'espace, mais que c'est avant tout l'espace qui nous détermine. Il s'agit de prendre ce matériau en main et de lui donner une forme. Il faut jouer, essayer, découvrir, expérimenter. Cela peut stimuler, énerver mais aussi faire rire et faire plaisir. C'est ce plaisir simple que je cherche et que j'aimerais communiquer aux gens.»
Anna Winteler.

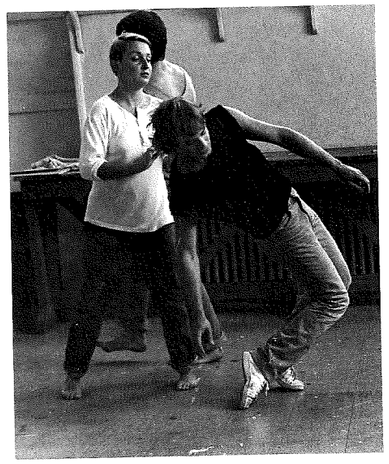
Anna Winteler est née en 1954 à Lausanne. Après des études classiques, elle suit une école de ballet. Elle danse à Londres, Cannes, Stuttgart et Paris. En 1978, elle va s'installer à Bâle où elle donne ses premières performances. Parallèlement, elle exécute aussi des objets en bois (des chaises) et réalise de nombreuses installations dans lesquelles elle intègre souvent la vidéo.



Travaux pratiques



Atelier avec Anna Winteler



HELMUT FEDERLE

Du 12 au 16 octobre, Helmut Federle donne un «workshop» de peinture dans l'atelier d'Aldo Guarnera.

Guarnera se souvient: «Il avait trouvé un rouleau de papier qui traînait dans un coin de l'atelier et avait demandé aux étudiants de travailler sur ce papier. Il avait beaucoup insisté sur un principe de Matisse, la séparation entre le dessin et la couleur. Il faisait travailler des taches de couleur et ensuite avec du noir dessiner par-dessus sans tenir compte de ce qu'il y avait dessous.
Il stimulait beaucoup les étudiants en cours de travail, leur donnait confiance en eux. Il leur demandait de travailler très rapidement, sans avoir peur de déchirer ou de reprendre. A la fin du workshop, il a organisé une exposition des travaux, dans un espace disponible aux Halles de l'Ile. Il avait fait une démonstration de travail, du projet à l'exposition. Son passage a dynamisé la classe pour le reste de l'année.»

Helmut Federle est né à Soleure en 1944. De 1964 à 1966, ainsi que de 1968 à 1969, il fréquente l'Ecole des Beaux-Arts de Bâle (classe de peinture de Franz Fedier).
En 1971-72, il réside à la Cité Internationale des Arts à Paris. En 1979 et 1980, il vit à New York et en 1981, séjourne dix mois à Genève, comme bénéficiaire d'une bourse de la Ville. Federle aujourd'hui vit et travaille à Vienne. Sa peinture représente une des tendances importantes de l'abstraction suisse des années 70-80.

Helmut Federle, exposition au Centre d'art contemporain, 1981

DIETER APPELT

Le 5 novembre, l'artiste berlinois Dieter Appelt donne une performance dans la salle de l'AMAM (Association Musée d'Art Moderne) du Musée d'art et d'histoire.
Dans le même temps, il expose des photographies à la Canon Photo Gallery. Le 6 novembre, Dieter Appelt présente son travail aux étudiants:
«Au départ, j'ai commencé avec la photographie puis j'ai essayé d'autres techniques. Je cherchais un médium à ma convenance. J'ai peint. Mes peintures étaient faites de terre. J'ai travaillé avec du sable et de la résine. (...) Puis, je me suis remis à la photographie et j'ai alors éprouvé le besoin de me photographier moi-même, parce que c'était trop difficile de dire à quelqu'un d'autre ce qu'il fallait faire. C'est ainsi que j'ai commencé à me photographier moi-même, puis par la suite j'ai réalisé des pièces «en direct». C'est ainsi que je suis arrivé à faire des «performances.»
(Extrait de Performance Another Dimension, Ed. Kunstlerhaus Bethanien. Berlin, Fröhlich und Kaufman, 1982, p. 23.)

Dieter Appelt est né en 1935 à Niemegk. Il a fait des études au Conservatoire de musique de Leipzig et de Berlin. Il a également étudié la photographie. Il vit actuellement à Berlin où il enseigne à l'Ecole des Beaux-Arts.
Le actions de Dieter Appelt sont presque statiques. Les images renvoient aux origines du rituel.
«Autrefois l'homme était beaucoup plus proche de la nature. Il faut s'en souvenir. Il ne faut pas l'oublier, en l'oubliant nous nous éloignons de nous-mêmes.»

CHARLEMAGNE PALESTINE

En novembre, l'école organise un stage avec l'artiste américain Charlemagne Palestine.

Workshop avec Charlemagne Palestine

Né à New York en 1945, Charlemagne Palestine a étudié la musique et les arts plastiques. Dès 1963, il expérimente le temps et l'espace dans des performances sonores. Il s'intéresse aux vastes ressources de couleur, rythme, mélodie et texture présentes dans des résidus du mouvement continu de vagues sonores simples ou complexes. (De 1967 à 1970, Palestine a été carillonneur à Saint Thomas Church, New York.)
Il accorde également beaucoup d'importance au corps de l'exécutant utilisé comme caisse de résonnance et comme instrument. Il étudie les variations de la voix dans le temps et l'espace à travers des mouvements plus ou moins violents du corps (choc, course, etc...)
Au début des années 70, il collabore avec la danseuse Simone Forti «mêlant danse, body art, chant, son et lumière dans une relation homme/femme.»
Par la suite, il utilisera aussi la vidéo comme un moyen d'enregistrer certaines de ses expériences sur le son, le temps et l'espace.

STEVE DWOSKIN

En décembre, l'atelier cinéma-vidéo de François Albera et Francis Reusser organise un stage avec Steve Dwoskin.
La première semaine est consacrée à l'approche de son œuvre (15 films de longs et courts métrages). Dwoskin assiste aux projections publiques (organisées à la Salle Patiño en collaboration avec les Activités Culturelles de l'Université) et répond aux questions des spectateurs.
A l'école, il participe à des discussions sur son travail et anime un travail pratique qu'il propose aux étudiants et dont il discute ensuite les résultats.
Dans ses cours théoriques, Fançois Albera analyse sa démarche créatrice très particulière et sa réflexion sur le cinéma et l'objet-caméra.

L'œil, vecteur de la communication

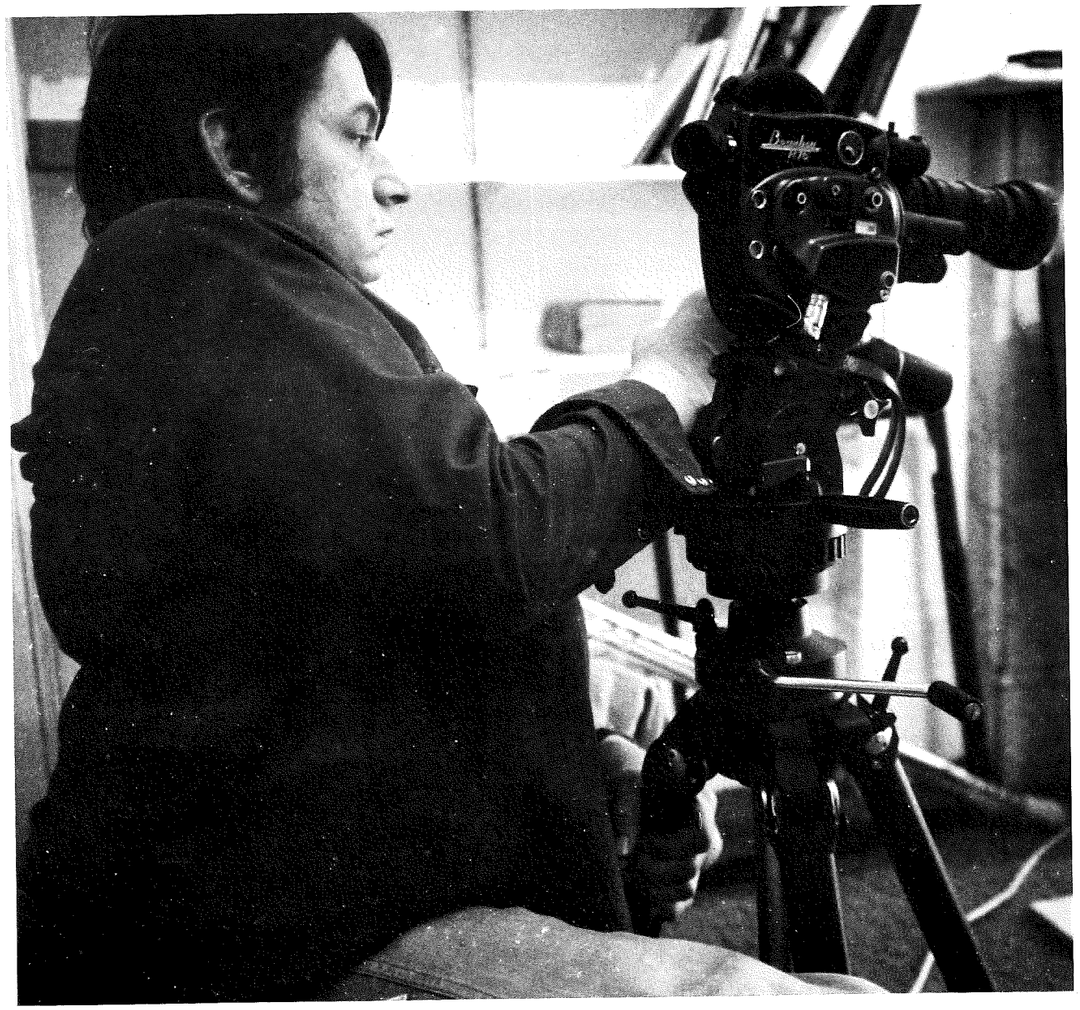
«J'ai découvert avec «Behindert» que j'ai tendance à rester dans un endroit et à regarder les gens, à cause de mon infirmité. Dans la plupart de mes films l'invalidité joue une espèce de rôle caché: l'idée d'observer les gens parce que je ne peux pas toujours être au cœur des situations avec eux. La «party» en est l'exemple le plus classique. J'ai plutôt tendance à me tenir dans un lieu sûr où on ne peut pas me faire tomber et à observer. Et c'est en un sens ce que je fais avec la caméra. Je me mets mentalement moi-même dans des situations parce que je suis dans une position fixe, un peu comme l'objectif d'un zoom. Et dans «Behindert», c'était la première fois que j'insérais des images de moi dans un style de filmage que j'utilisais auparavant. En quelque sorte le fait que les gens me voyaient rendait acceptable le type de film que je faisais auparavant. Tous les films précédents sont basés sur moi dans une position de sécurité, tout à fait comme la caméra sur son trépied regardant et observant. Cette façon de m'intégrer à la société, qui consiste à trouver une position sûre mais aussi à observer, a pour résultat, je pense, une de mes façons de dévisager, d'étudier, de se servir de ses yeux comme principal facteur de communication du fait d'être handicapé, donc pas très mobile. Cela crée une attitude particulière dans mes films qui persiste. C'est pourquoi, ils ont un air particulier, et sous divers côtés difficiles à imiter...
Dans «Outside-in», où je suis le personnage principal, cela change. Je suis sorti d'une position où j'ai été durant 20 ans qui consistait à regarder et à être baîllonné, en me mettant moi-même dans cette situation. Le fait que la caméra soit une chose subjective, comme moi-même, m'intéresse toujours, en dépit de différences dans le dernier film, je ne change pas, ou plutôt je change et je changerai encore en fonction de ce que chaque film m'apprend, mais je serai toujours intéressé par l'observation.

Steve Dwoskin est né à New York en 1939. Peintre et cinéaste, il fut lié dans les années 60 au cinéma underground américain, qui a débuté dans l'entourage d'Andy Warhol. Aujourd'hui, il vit à Londres. Son handicap physique (poliomyélite) lui a fait développer une problématique du regard-caméra qui interroge la composante voyeuriste de tout le cinéma. Son œuvre comporte des expériences formelles, puis relationnelles – liées à un travail sur E. Goffmann – et se confronte maintenant à des objets pré-existants (le photographe Bill Brandt, les «Ballets nègres», une pièce de Jarry). Dwoskin est son propre caméraman et a créé un cinéma de l'effleurement, de l'évitement et du mouvement qui n'appartient qu'à lui.

STEVE DWOSKIN

Je m'asseois et je regarde, contrairement aux gens qui par exemple, vont se promener. Pour moi, la promenade, c'est de regarder les gens passer et non marcher. Ce sentiment sera toujours présent dans mon travail, c'est la seule manière pour moi de voir le monde et les gens. Que je sois ou non dans un film, l'évolution des films que je fais sera dans une très grande mesure basée sur l'œil aux prises de plusieurs façons avec le contenu du sujet. C'est ce qui m'a plu chez Bill Brandt, il se sert de l'appareil photo comme d'un œil et non comme d'un appareil.»

Steve Dwoskin



Steve Dwoskin

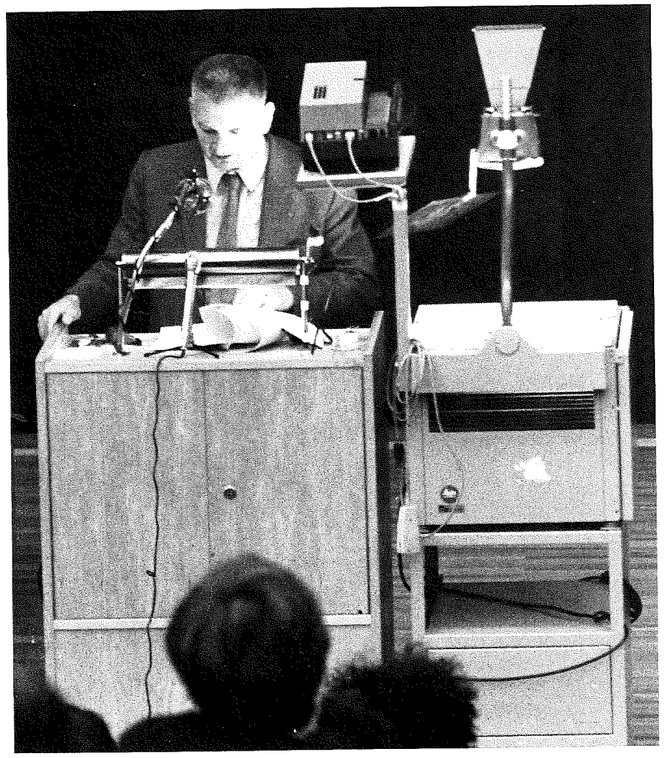
JACQUES LOUIS NYST

Invité par les ateliers Defraoui, Jacques Louis Nyst présente son travail vidéo.

Jacques Louis Nyst est né à Liège en 1942. Il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Madrid et de Liège. Depuis 1971, il a produit de nombreux travaux vidéo. Il est actuellement professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège.
Les travaux vidéo de Nyst ont été présentés entre autres à la Kitchen (New York), à la Serpentine Gallery (Londres), au Centre Pompidou et à l'ARC (Paris).

RENÉ THOM

A l'occasion de l'exposition «De la Catastrophe» (27 mars-31 mai 1982, Centre d'art contemporain) l'Ecole supérieure d'art visuel (en collaboration avec le Centre d'art contemporain et les activités culturelles de l'Université) invite René Thom à donner une conférence sur le thème «Local et global dans l'œuvre d'art».



René Thom

Professeur de l'Institut français de hautes études scientifiques et membre de l'Institut, René Thom est l'auteur célèbre de la théorie des catastrophes. Il a proposé une formalisation mathématique de la morphogenèse applicable à différents domaines des sciences naturelles et humaines. Son ouvrage fondamental «Stabilité structurelle et morphogenèse» (1973) a suscité dès sa parution un large débat théorique qui influence profondément la culture contemporaine.

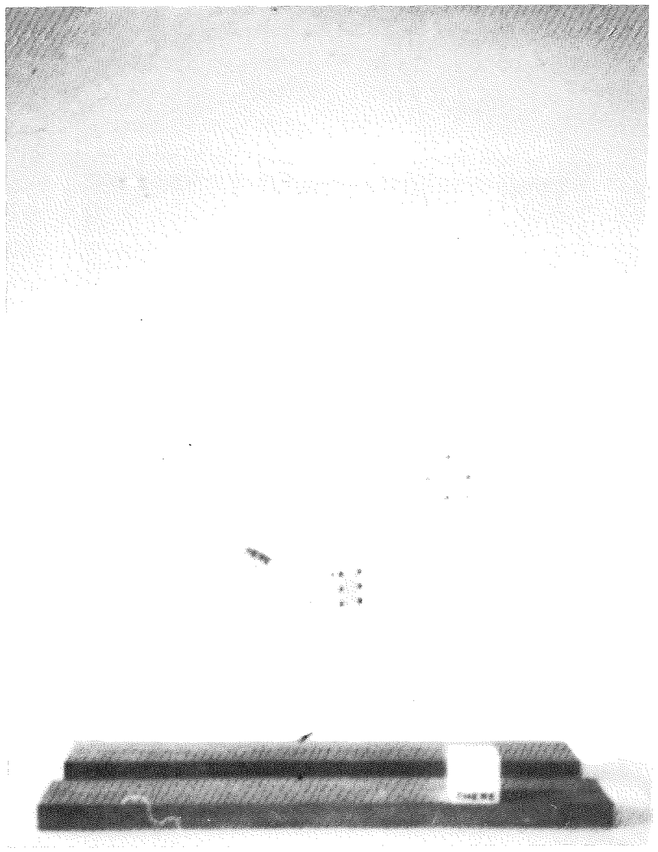
CAREL BALTH

Le 12 mai, invité par Jean-Luc Daval, le photographe Carel Balth donne une conférence.

Carel Balth est né à Rotterdam en 1939. Il vit et travaille à Vreeland en Hollande.
Carel Balth s'intéresse aux principes les plus élémentaires des arts visuels: la forme et la lumière. Mais il n'emploie pas les matériaux traditionnels du peintre ou du sculpteur, il utilise la photographie. Ces dernières années, Carel Balth a réalisé des collages de photos enchâssées dans des couches multiples de matière transparente.

PETER DOWNSBOROUGH

En mai, l'artiste américain Peter Downsborough présente son travail dans le cadre du séminaire d'histoire de l'art de Catherine Quéloz.



Peter Downsborough, Sans titre, 1982

Il compose ses sculptures (aussi bien que ses petits livres ou ses affiches) à l'œil. Le lieu d'installation peut être aussi bien intérieur qu'extérieur. Les localisations de deux verticales inégales, différemment positionnées entre elles et dans l'espace, se retrouvent depuis 1972 dans de petits livres où l'espace d'accueil est celui de la page. Cette répétition de deux verticales se fait de façons très variées. Dans les quarante situations photographiées dans un petit livre de 1974, un des deux tuyaux reste identique, tandis que le second varie. De même, on ne retrouve jamais le même placement dans la vision photographique qui en est donnée. Dans d'autres livres, les verticales imprimées alternent irrégulièrement avec des propositions linguistiques (prépositions, adverbes de lieu, verbes...). Le caractère général de ces propositions (and, here, locate, out...) met le lecteur en position d'interprète. Une tension se crée ainsi entre d'une part la vérification concrète, visuelle et publique de l'emplacement, de la position relative des lignes et de leur présence ou de leur absence (certaines pages sont blanches), et d'autre part l'espace solipsiste des propositions linguistiques. Par bien des côtés, on est en face d'une investigation analytique du lieu de la sculpture: les deux parallèles resserrant l'espace, indiquant la position, l'emplacement de la sculpture, (son implantation dans l'espace), mais aussi les directions de son développement (la verticale).
(Christian Besson, extrait de «Quelques adresses (l'espace/le lieu)», in cat. «Mise en pièce, mise en place, mise au point», Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, 1981.)

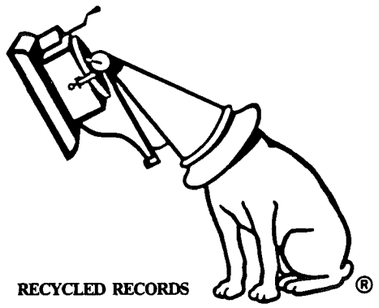
CHRISTIAN MARCLAY

Invité par Catherine Quéloz, Christian Marclay propose un workshop-musique «pour musiciens et non-musiciens» (du 2 au 4 février).

«J'avais demandé à chacun de (composer) enregistrer une pièce musicale d'une durée d'une minute. Un court collage sonore, utilisant n'importe quelle technique (des sons concrets, des enregistrements trouvés ou des instruments de musique traditionnels, etc...). Dans ce contexte, je voulais qu'ils utilisent la voix. La voix parlée, chantée, criée, enregistrée, etc... Le workshop était ouvert à tous, aucune connaissance musicale n'était requise. J'avais insisté sur la spontanéité et l'invention afin que l'ignorance des conventions et méthodes de la musique traditionnelle n'intimident pas la créativité des étudiants. Le son était considéré comme n'importe quelle autre matière première pour la création. Je me souviens d'un grand dynamisme et de beaucoup d'intérêt de la part des étudiants. Enfin, les travaux terminés ont été rassemblés et enregistrés sur cassette et distribués aux étudiants.»

Christian Marclay, Performance, 1982

Né en 1955, Christian Marclay a fait ses études secondaires en Suisse. Depuis 1978, il vit et travaille à New York. Il compose et joue avec des disques et des tourne-disques depuis 1979. Son intérêt pour les disques comme objets (symboles, fétiches) et comme porteurs de sons s'exprime dans la sculpture, la performance, la vidéo et la musique.
Dans les performances, les disques sont manipulés et joués simultanément sur de nombreux tourne-disques.
Il a même créé un tourne-disque portatif dont il se sert comme d'une guitare.
Marclay compose avec des piles de disques d'un très grand éventail de styles, qu'il juxtapose et assemble en des combinaisons imprévisibles. Il réalise également des collages-objets en combinant des morceaux de disques (souvent de couleurs différentes) qu'il découpe et assemble avec minutie pour reformer un disque parfait, composé de fragments.
Marclay a donné des concerts à New York, aux Etats-Unis et en Europe. Il a souvent collaboré avec les musiciens John Zorn, David Moss, Elliott Sharp. Il a également composé des pièces pour des danseurs-chorégraphes.



VIVIAN SUTER

Du 22 au 26 mai, Vivian Suter donne un stage de peinture dans l'atelier d'Aldo Guarnera.

«J'avais demandé aux étudiants de peindre en se libérant du châssis et du format rectangulaire. Afin que la forme extérieure de la toile dépende des formes peintes et que ces deux choses soient fonction l'une de l'autre. Je me souviens bien de ce workshop car j'avais eu beaucoup de plaisir. Les étudiants de l'atelier Guarnera n'avaient pas tous participé mais de nombreux autres étudiants étaient venus se joindre à nous.
Les étudiants – parmi lequels deux ou trois très doués – étaient très concentrés et pleins d'enthousiasme. Nous avons obtenu des résultats très intéressants.»
(Extrait d'une lettre de Vivian Suter, août 1986.)

Vivian Suter est née en 1949 à Buenos Aires. En 1962, elle s'installe à Bâle. De 1967 à 1970 elle suit les cours de la Kunstgewerbeschule de Bâle. En 1972, elle vit à Vienne et en 1973-74, entreprend des voyages en Afrique et en Inde. En 1978-79, elle est invitée à l'Institut suisse à Rome.
«Me
Red ribbons, white socks,
Bandage on the knee,
Hot chocolate for tea.
That was me.

Sorry for being late,
The traffic was bad,
Maybe it's the weather,
No thank you, no sugar,
Did you hear what they said about me ?
Good grief,
This is me.»

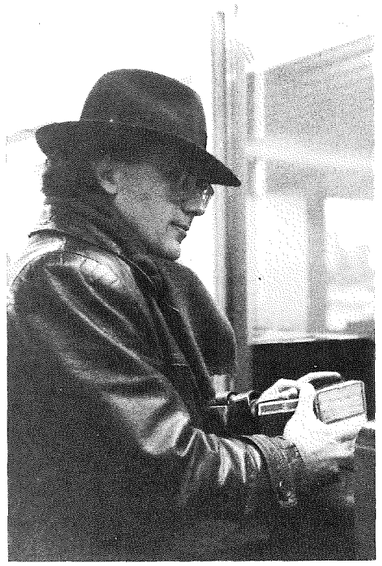
Atelier avec Vivian Suter

JOHN NEWMAN

L'artiste américain John Newman est invité pour diriger pendant un semestre (septembre 82 à janvier 83) l'atelier de sculpture.

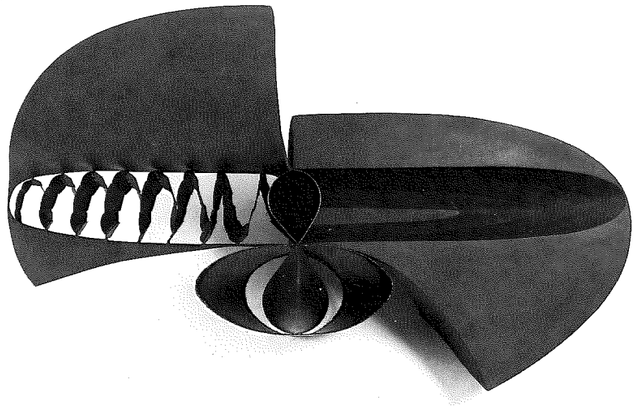
«Il n'y a aucun doute, le temps que j'ai passé à l'ESAV fut une de mes expériences d'enseignement les plus intéressantes. C'était mon premier voyage en Europe et une de mes premières invitations à enseigner «ce que je savais» plutôt que des matières prescrites, comme c'est souvent le cas dans les écoles d'art américaines. La proposition me paraissait totalement excitante. Je fus tout de suite, et sans hésitation, prêt à partir. Je me souviens que je me demandais – avant d'arriver – s'il y aurait un problème de langue et j'essayais de me remémorer les dialogues que j'avais appris dans mes classes de français, au collège. J'étais sûr que presque tout le monde parlait ou comprenait l'anglais, c'était un peu exagéré. Pendant plusieurs années, j'avais gagné ma vie en enseignant l'anglais à des étrangers et j'essayais de me rassurer en pensant que ce serait une expérience utile. Ce fut en effet le cas.
C'est déjà difficile de parler d'art. Encore plus difficile de parler de projets et d'œuvres à venir. Le problème de langue créa une atmosphère d'écoute riche et intense. Nos échanges étaient constitués de fragments de langues différentes, de bagarres au sujet de subtilités de traduction, de recherches constantes d'analogies et de métaphores, agrémentées de pantomimes. Le luxe d'une langue unique, toujours considéré comme normal, du moins aux Etats-Unis, était mis en question et devint paradoxalement et ironiquement un fantastique moyen pédagogique. Cette difficulté de communication nous mettait dans des situations frustrantes ou absurdes mais elle créait des circonstances merveilleuses pour la critique, les discussions et surtout la concentration.
Le travail dans l'atelier était expérimental, intéressant. Il y avait des étudiants très mûrs, qui se pelotonnaient dans la sécurité de l'Ecole mais qui étaient de bons artistes. Les plus jeunes, c'était un plaisir de voir leur volonté d'explorer et de tout risquer au-delà de toutes conventions, ils se transformaient de semaine en semaine. D'autres encore, s'en tenaient obstinément aux idées reçues et n'étaient ébranlés que par les succès de leurs camarades ou parfois l'intensité de nos discussions.
Je me souviens que dès le début, j'entendais parler avec anxiété des «jurys». Je pensais que ce serait un peu comme les «Jeux Olympiques» et le «challenge» me semblait peu adapté au processus de développement de l'art et des idées sur l'art. J'étais prêt à défendre les étudiants qui n'avaient fini qu'une seule œuvre ou même apparemment aucune pendant le semestre. Nous avions plutôt mis l'accent sur la recherche d'idées et leurs manifestations potentielles et non sur une collection d'objets finis qu'on admirerait avec des «oh !»

John Newman est né en 1952 à New York. Il vit et travaille à New York. En 1972, il est étudiant au Whitney Museum of American Art. Il obtient son BA en 1973 à Oberlin College et son MA en 1975 à Yale University. Il a eu, depuis, de nombreuses expositions personnelles et collectives aux Etats-Unis. En 1985, il participe à la Biennale du Whitney Museum. «Il y a quelques années je voulais que mon œuvre soit indépendante de toute association ou référence afin qu'elle apparaisse essentiellement cérébrale, qu'elle soit appréhendée comme un modèle structural. (...) Maintenant, je suis fasciné par l'immense richesse de références qui entre en jeu quand je fais quelque chose d'aussi simple que, par exemple, courber un plan. Tout à coup, cette surface courbe est pleine d'implications – sexuelles, biologiques, technologiques, baroques. J'aime toutes ces associations potentielles, elles permettent de remplir l'œuvre d'idées.»
(Extrait d'un entretien paru dans «Art in America», November 1985, p. 128.)


John Newman

JOHN NEWMAN

et des «ah !». Les étudiants et l'administration ont beaucoup favorisé mes désirs de voyage. Cette période fut pour moi une période de recherche. Je n'ai pratiquement pas réalisé de pièce. Pourtant, à la fin du séjour, un de mes étudiants m'a conduit à la Fonderie Pastori. J'avais entendu parler de ce lieu où Giacometti avait fait réaliser ses premières pièces. Je suis allé à la Fonderie au moment où ils coulaient des pièces en bronze. Quand on coulait le bronze chez Pastori, c'était un peu l'événement dans le quartier. Ça me rappelait certaines scènes des peintures de Breughel, ça me paraissait très «old world». Je me souvenais du temps où j'étais étudiant. J'étais très intéressé par les travaux qui, par la suite, ont été qualifiés de «Minimal Art» – à cette époque le bronze était considéré comme totalement rétrograde. M. Pastori m'encouragea à couler une pièce. Après quelques hésitations, j'ai réalisé ma première sculpture en bronze, j'étais émerveillé par la force et la plasticité de ce métal, fasciné par la chaleur et par les changements de couleur (du brun doré au bleu profond). Depuis, je réalise mes sculptures en bronze.
Je suis resté très ami avec plusieurs des personnes que j'ai rencontrées à Genève pendant mon séjour. J'ai une passion pour l'Europe et je me réjouis d'y retourner – peut-être pour enseigner à l'ESAV ? –. J'ai promis à mes étudiants que si jamais je revenais, je parlerais le français couramment – mais... je me demande si l'échange serait aussi intense.»
(John Newman. Lettre du 9 mars 1986.)



John Newman, «Air Screw», 1984

JOHN CAGE

Le 5 octobre, lors d'un passage à Genève avec la Compagnie de Merce Cunningham, John Cage s'entretient avec Jean-Luc Daval. Il s'exprime en français, parle de sa vie et de son art. Son récit est entrecoupé de rires et de longs silences. La discussion est enregistrée en vidéo par les étudiants.

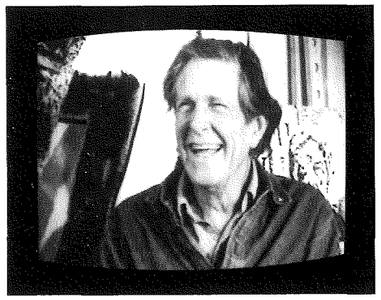
«Je crois que dans les écoles, on nous enseigne à écrire et j'ai pensé que je serai un écrivain et que pour un écrivain c'était mieux de voyager que de rester dans les écoles. Ma mère et mon père étaient d'accord. Quand je suis arrivé à Paris, (...) j'ai été frappé par l'architecture gothique et j'ai commencé des études d'architecture, (...) mais, je crois que je m'aimais plus moi-même que l'architecture (...) et j'ai écrit à mes parents que je voulais rentrer en Amérique et ma mère a répondu que je devais rester en Europe parce que certainement je n'y retournerais jamais et que je devais apprendre autant que possible. Je suis resté et par un concours de circonstances, (...) j'ai entendu un concert de musique moderne donné par John Kirkpatrick, c'était de la musique de Stravinsky et Scriabine (...) et j'ai pensé: «si ça c'est de l'art, alors je l'accepte». (...) Après avoir quitté Paris, (...) j'ai passé trois mois à voyager et j'ai habité trois mois à Majorque et c'est là que j'ai écrit mes premières pièces pour piano et j'ai fait de la peinture aussi. (...)
Quand je suis rentré à Los Angeles, (...) j'ai fait la connaissance de Richard Buhlig (c'est le premier pianiste qui a joué l'«Opus 21» de Schönberg, à Berlin). A cette époque (1930), pour gagner de l'argent, je donnais des conférences sur l'art moderne et la musique moderne à des ménagères de Santa Monica. J'ai expliqué que je ne connaissais pas beaucoup le sujet mais qu'il m'intéressait beaucoup. Je leur ai promis de me préparer de semaine en semaine. Quand j'en suis arrivé à des conférences sur l'œuvre de Schönberg, c'était difficile de trouver des renseignements à la bibliothèque mais j'avais l'impressions que Buhlig devait vivre à Los Angeles, je ne sais pas pourquoi. J'ai regardé dans le livre du téléphone, j'ai trouvé son nom. Je lui ai téléphoné et lui ai demandé de venir illustrer ma conférence sur Schönberg. Il a refusé. Mais j'ai décidé de le rencontrer afin de le convaincre. Je suis allé chez lui – j'avais l'adresse du livre du téléphone – et il n'était pas là. Mais j'ai décidé qu'il n'était pas loin et je suis resté là devant sa maison pendant 12 heures. Je prenais, de temps en temps, une branche d'un arbre et je l'effeuillais en disant: «il vient, il ne vient pas» et ça finissait toujours par «il vient». Et bien, à minuit, il est rentré, avec une femme. Et je lui ai expliqué – il a eu un peu peur – parce que j'ai bondi dans le noir, il a dû penser que j'étais un peu fou. Je lui ai expliqué que je l'avais attendu pendant 12 heures et que je voulais lui parler. Et finalement, il m'a permis d'entrer et il a accepté de m'enseigner à écrire la musique. Il a

JOHN CAGE

d'abord dit: «je ne suis pas compositeur, je suis pianiste». Mais je lui ai dit qu'il était le meilleur musicien que j'avais entendu à Paris. Et parallèlement, il m'a guidé dans la composition. Et après un an, il m'a dit (..) que je devais étudier avec Schönberg parce que ma musique était chromatique et la musique de Schönberg aussi. (...)
C'est comme ça que je suis allé de Los Angeles à New York pour me préparer pour Schönberg, en étudiant avec son élève, Adolf Weiss, qui m'a enseigné l'harmonie. Après un an avec Weiss (je suivais aussi les cours d'Henri Cowell), j'a dû retourner à Los Angeles. C'est là qu'était Schönberg. Quand je me suis présenté à lui, il m'a dit: «Il vous sera difficile de payer mon prix». Et j'ai répondu: «Il ne faut pas le mentionner parce que je n'ai pas d'argent». Il m'a dit: «Est-ce que vous voulez consacrer votre vie à la musique ?» Sans hésitation, j'ai dit «oui». (...)
Schönberg a été un grand maître. Il aimait enseigner, je crois, parce qu'il l'a fait tellement bien. Il était le contraire de moi, quand j'enseigne. Je n'enseigne pas beaucoup, je suis très permissif. Mais lui, c'était impossible de lui plaire. (...) Il pensait que je ne serais jamais compositeur parce que je n'avais pas le sens de l'harmonie, il m'a dit: «vous ne pourrez jamais écrire de la musique». J'ai demandé pourquoi et il m'a dit: «vous rencontrerez un mur et vous ne pourrez pas passer à travers». J'ai dit: «eh bien, je me taperai la tête contre les murs». Et j'ai commencé comme ça avec les bruits et la musique de batterie, parce que j'ai remarqué qu'avec les 12 tons on n'accepte pas les bruits, et que je ne pouvais les écarter. (...) Et Schönberg disait que la tonalité et l'harmonie dans la musique étaient d'une importance structurelle, qu'elles divisaient le temps en parties, en sections. Moi, j'étais frappé par l'importance, non de l'harmonie mais de l'idée de structure. Et je me suis demandé s'il pourrait y avoir d'autres structures qui ne seraient pas basées sur l'harmonie et j'ai regardé les matériaux qui constituent la musique, le son, la fréquence, l'amplitude, le timbre, la durée et j'ai pensé qu'il y avait aussi le silence – le contraire du son – et que les deux, son et silence, ont ce point commun qu'ils peuvent être mesurés en durée, fréquence, timbre et amplitude.
Ainsi, j'ai décidé que la musique occidentale avait tort, en se basant sur la tonalité et l'harmonie. Mais pour faire une musique qui peut accepter les bruits – ça veut dire les pauvres ! – il faut une structure du temps au lieu d'une fréquence. Alors je me suis intéressé à la musique populaire – le jazz par exemple – et à la musique orientale, surtout la musique des Indes. (...)
Quand j'ai commencé à utiliser les opérations de hasard dans la musique (vers la fin des années 40), j'étais chez Peggy Guggenheim. Et Marcel Duchamp était là, et je lui ai dit, en souriant: «Eh bien, l'année de ma naissance, vous étiez en train de faire ce que je fais maintenant» (rires) il a souri et il a dit: «J'étais peut-être 50 ans en avance sur mon temps». (...)
J'essayais toujours de découvrir quelque chose, quand j'enseignais, plutôt que de donner des lois à suivre. Et dans ma classe, où il y avait Toshi Ishiyanagi, avant les vacances de Noël, j'ai voulu critiquer les travaux des étudiants, afin qu'ils puissent avancer pendant les vacances et, après avoir dit ce que j'avais à dire à Ishiyanagi, il m'a répondu tout doucement: «Je ne suis pas vous» et comme ça, il m'a enseigné. (...) J'ai lu des livres et j'ai suivi les cours de Suzuki. Mais je ne me suis jamais assis avec les jambes en tailleur. (...) Je n'ai pas voulu m'asseoir en tailleur mais j'ai décidé de trouver une discipline aussi forte que ça, mais appliquée à l'art. Ce furent les opérations de hasard parce que je n'avais pas de contrôle sur ce que je faisais.»

Compositeur américain, John Cage est né le 15 septembre 1912 à Los Angeles. Venu à Paris en 1930 il y commence des études d'architecture puis s'intéresse à la peinture. Il va se tourner vers la musique après avoir entendu John Kirkpatrick qui lui révèle la musique moderne. Ses premiers essais de composition datent de son séjour à Majorque en 1930. En 1933, il devient l'élève de Henry Cowell qui l'enverra en 1934 travailler avec Schönberg. En 1937 il compose sa fameuse «Construction in Metal» pour gamelang, plaques de tôle, pièces de frein d'automobile, etc... A l'automne 1938 il compose sa première pièce pour piano préparé, en situant divers objets «entre les cordes», ce qui bouleverse le timbre et les résonnances de l'instrument. Dès 1945 ses préoccupations théoriques l'ancrent dans l'Inde puis pendant deux ans il sera l'auditeur de Suzuki à l'Université de Columbia: ce dernier lui révèle le Zen. A cette même époque, Cage voyage avec la Compagnie de Merce Cunningham, aux ballets duquel il consacrera de nombreuses compositions.
A l'été 1952, Cage est invité à Black Mountain College. Il y organise le premier happening et crée la pièce silencieuse pour piano, intitulée «4'33». La confluence, en cette année 1952, de cette dépersonnalisation de l'œuvre qui s'obtient par l'utilisation de procédures de hasard, et de ce recours au silence, trahit le changement de fonction du silence lui-même: le hasard est simplement le moyen de faire apparaître l'inexistence du silence, c'est-à-dire de convoquer dans l'œuvre les bruits que le compositeur n'a pas voulus.

Entretien avec John Cage, videotape



ERNEST GUSELLA, TOMIYO SASAKI

A l'occasion d'un séjour en Europe, les artistes vidéo Ernest Gusella et Tomiyo Sasaki proposent de présenter leurs travaux à l'Ecole.

«Je vous écris pour savoir si votre école serait intéressée par une présentation vidéo. J'aurais une nouvelle bande d'une heure qui comporte de la performance, de la musique et du matériel de nature dadaïste qui utilise pleinement la technologie vidéo. Ma femme, Tomiyo vient de terminer d'éditer une bande sur des pingouins qu'elle a filmés cette année en Amérique du Sud...»
(Extrait d'une lettre adressée à Michel Rappo, le 9 juin 1981.)

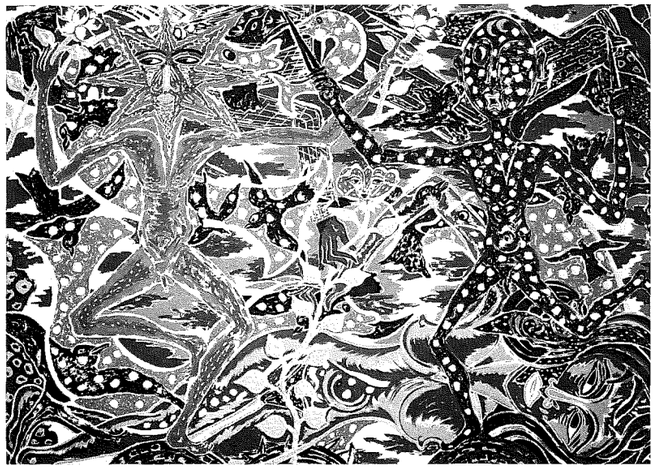
Ernest Gusella est né en 1941 au Canada, il vit et travaille actuellement à New York. C'est en 1970 qu'il commence à s'intéresser à la vidéo, après avoir vu le travail de Paik et de Vasulkas. Comme beaucoup d'artistes, à cette époque, Gusella se prend lui-même comme sujet de ses vidéos mais sans toutefois tomber dans un travail narcissique. Ses bandes sont des mélanges d'images humaines et de sons synthétisés, une combinaison qui assaille nos yeux et nos oreilles avec une précision parfaite.

Tomiyo Sasaki est née en 1943, au Canada. Elle vit et travaille actuellement à New York. Ses vidéos se caractérisent par la répétition de courtes séquences. Des gestes banals ou lourdement chargés prennent un tout autre sens quand ils sont répétés. Ces effets de répétition montrent avec beaucoup de finesse les caractéristiques du médium vidéo.

CLAUDE SANDOZ

Du 6 au 10 décembre, Claude Sandoz donne un workshop de peinture. En 1983, il est invité à donner un enseignement régulier, contrat qui sera renouvelé jusqu'à aujourd'hui. Claude Sandoz se souvient:

«Je constatai, après avoir vu les travaux des étudiants, qu'aucun ne semblait utiliser la couleur et la forme de manière consciente, avec une intention précise, mais qu'au contraire, formes et couleurs naissaient au hasard.
Partant du constat que les peintures contiennent une atmosphère émotionnelle, je leur demandai d'exprimer une émotion précise a) symboliquement et b) par le choix des couleurs.
Le but de l'exercice était de faire prendre conscience à l'étudiant qu'en utilisant des formes, des couleurs et des thèmes précis, il pouvait provoquer consciemment un certain effet émotionnel, et qu'il devait ou pouvait intervenir en utilisant des moyens qui correspondaient à sa volonté. Pour ce faire, il faut bien sûr aussi une certaine expérience pratique de ces «énergies» que sont la couleur, la forme, etc. Mais il ne faut pas se laisser aller à des décisions capricieuses qui donnent naissance à des peintures «accidentelles».
Pour faire un bon tableau, il ne suffit pas de peindre spontanément, mais il faut connaître les moyens picturaux et les utiliser consciemment, dans un but précis.»


Claude Sandoz, «Messer und Blume II», 1982

Claude Sandoz (1946) fait ses études à Zürich et au Collège Saint-Michel à Fribourg. De 1964 à 1966, il suit des cours à la Kunstgewerbeschule de Berne et Bienne. De 1963 à 1973, il vit et travaille à Berne, période interrompue par des voyages (Turquie, Syrie, Irak, Iran, Pakistan, Inde, Afghanistan, Thaïlande, Népal).
Il vit actuellement à Lucerne et enseigne depuis 1983 à l'Ecole Supérieure d'Art Visuel de Genève.

JEAN-YVES LANGLOIS

En avril, l'artiste Jean-Yves Langlois donne un stage dans l'atelier de gravure de Daniel Divorne.
«La gravure est un outil de production et non de reproduction...
La gravure apparaît comme le lieu d'un corps à corps privilégié où la figure abstraite du corps inscrit est «reproduite».
(Graben - creuser - Graphein - écrire.)
Son origine éthymologique la lie aux hiéroglyphes et plaquettes sumériennes, aux traces tactiles sur les parois des cavernes, à l'empreinte des doigts sur les poteries.
Lors de l'impression, la paume de la main glisse sur le métal moite et tiède, les doigts caressent la surface, retroussant, titillant l'encre pour la faire affleurer au sommet des tailles.»
(Extrait de «Gravure peinte / peinture gravée», catalogue de l'exposition Jean-Yves Langlois, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 26 avril - 2 juin 1979.)

Jean-Yves Langlois est né à Brest en 1946. Il vit et travaille à Rennes. Il est membre du comité de rédaction de la revue «Document sur».

PAUL WIEDMER

Le 10 mai, Tony Long invite le sculpteur bernois Paul Wiedmer à présenter son travail.

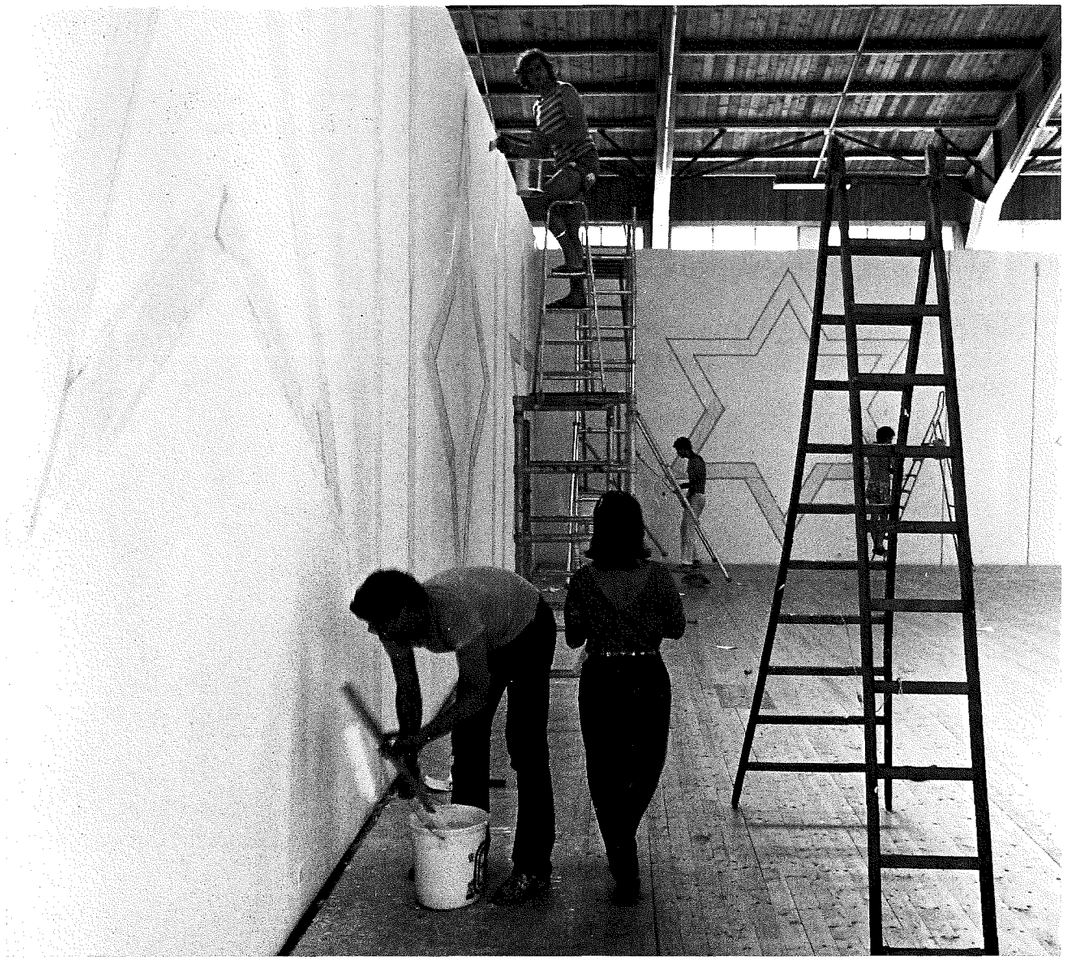
Paul Wiedmer, «Feurpalast mit 21 Säulen», 1984

Paul Wiedmer est né à Berne en 1947. Serrurier de formation, il travaille pendant 5 ans (1969-1974) comme assistant du sculpteur Bernard Luginbühl. En 1977, il participe à l'exécution de la sculpture «Crocrodrome par Zig et Puce» au Centre Georges Pompidou, Paris. En 1981-82, il séjourne à l'Institut Suisse de Rome.

SOL LEWITT

En juin, les étudiants de l'ESAV collaborent à la réalisation d'un «Wall Drawing» de Sol LeWitt au Centre d'art contemporain. «Des étoiles géantes bleues, jaunes, rouges et grises dont les pointes augmentent de trois à dix, couvrent la totalité des murs; la superposition des couches de couleur exécutées au chiffon imbibé d'encre de Chine, donne l'impression d'une fine peau de daim. L'une des particularités du travail réside dans son aspect éphémère: deux mois plus tard les parois seront recouvertes de dispersion et les murs reblanchis pourront accueillir un nouvel artiste.»
(Extrait du catalogue, Centre d'art contemporain, Genève, 1974-1984.)

Cf. novembre 1976.



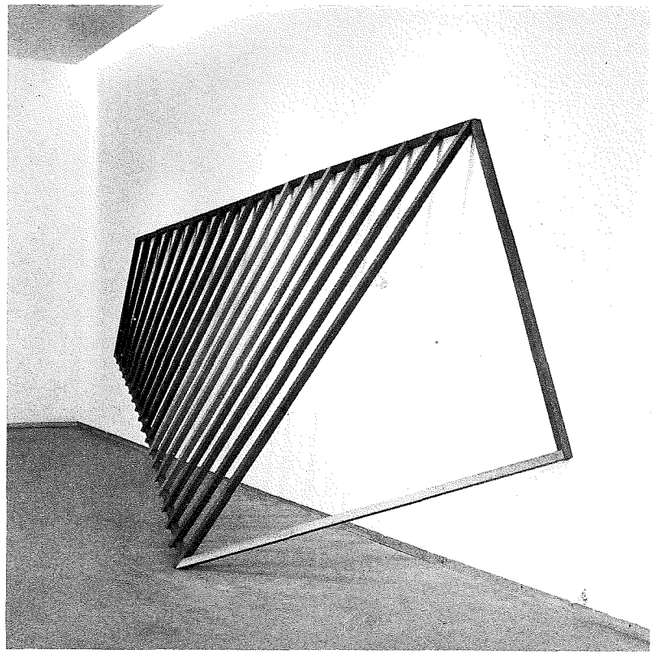
Sol LeWitt, Dessins muraux, 1983

TONY LONG

De septembre 1983 à juin 1984, Tony Long enseigne dans l'atelier de sculpture.

«Je pense que tous les programmes d'«artists-in-residence» ont pour but d'encourager la confrontation entre différentes traditions culturelles de même que de mettre les étudiants en relation avec des artistes actifs. Dans mon cas, les 2 semestres que j'ai passés à travailler à l'ESAV m'ont permis de me familiariser avec l'œuvre d'artistes de Genève et des cantons voisins.
Bien que de tels programmes aient bien sûr des buts pédagogiques, l'atmosphère et la structure simple de l'atelier, et les relations privilégiées de personne à personne entre l'artiste et l'étudiant enlevaient la rigidité souvent associée à l'idée d'un cours pratique ou théorique traditionnel. Dans mon cas, j'ai eu la chance d'avoir un groupe d'étudiants qui maîtrisaient déjà assez bien les éléments de base de la production artistique, de telle sorte que nous avons pu nous concentrer sur le développement de leurs vocabulaires et styles personnels et, dans certains cas, les aider à résoudre les problèmes techniques qui se présentaient. Inutile de dire que c'est avec satisfaction que j'ai appris que beaucoup d'entre eux ont continué de travailler et ont commencé à exposer leur travail.»

Né aux Etats-Unis en 1942, Tony Long vit et travaille en Europe (Autriche, France, Suisse) depuis 1969. Il a fait ses études à l'Université de Boston et de New York et à l'Université de Paris VII.
En 1977, une importante exposition «Wall Pieces», à la Galerie Farideh Cadot, révèle son œuvre au public parisien. Depuis 1977, on a pu voir son travail se développer à travers un certain nombre de sculptures de très grande taille, aussi bien au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Arc 2, 1977 et 1979), qu'au Centre Georges Pompidou (Ateliers d'Aujourd'hui, 1979); enfin, une bourse du National Endowment for the Art en 1979 confirmerait, s'il en était besoin, que son travail est tout aussi attentivement suivi aux Etat-Unis qu'en France.
(Extrait de: Marcelin Pleynet, «La sculpture et son récit: Tony Long», Art Press 36, avril 1980.)



Tony Long, «Wall Piece», 1977

Tony Long dans l'atelier de sculpture

FRANCINE SIMONIN

Du 24 au 28 octobre, l'artiste québecoise Francine Simonin donne un stage de gravure. Le programme est proposé comme suit:

«3 heures par jour.
– Démonstration des techniques. (En relief: impression traditionnelle, impression orientale. En creux: eau-forte, pointe sèche, aquatinte, monotype, empreintes.)
– Présentation de diapositives de travaux d'artistes américains et européens.
– Elaboration du concept, du projet.
5 heures par jour (ou moins)
– Atelier libre, constitué de
  1. l'exécution du projet (gravure - acides)
  2. réalisation de l'image (montage de l'objet final).
Les étudiants selon leur choix passent ainsi du dessin initial – à travers des processus diversifiés – à une image finale composée de mixed-media, ce qui les entraîne non pas à réaliser une gravure, mais un travail de recherche visuelle sur une surface.
J'espère ainsi donner aux étudiants la possibilité de saisir la gravure, non comme une technique en soi (apprentissage traditionnel) mais comme un moyen actuel de transmission de l'idée.
J'espère que cette proposition peut vous intéresser, car je suis très emballée de venir travailler à Genève.»
(Extrait d'une lettre, adressée à Jean-Luc Daval, le 28 septembre 1982.)

Francine Simonin est née à Lausanne en 1936. Après des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne (1956-60), elle obtient en 1968 le prix de la Première Biennale suisse de gravure à Genève. Cette même année, à la suite de l'obtention d'une bourse de travail libre du Conseil des Arts du Canada, l'artiste s'installe à Montréal. En 1971, elle est engagée comme professeur d'arts plastiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières et y fonde des ateliers de gravure. Elle participe régulièrement à de nombreuses expositions en Europe, aux Etats-Unis et au Canada.

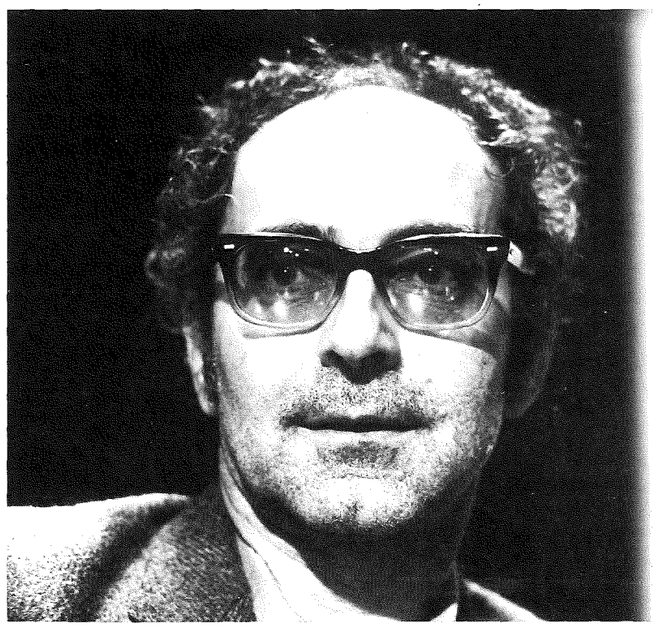
NOËL BURCH

Invité dans l'atelier de François Albera, le cinéaste et théoricien/historien du cinéma Noël Burch donne un séminaire d'une semaine (novembre) sur le thème: «Primitif et avant-garde».
«Noël Burch est, à ma connaissance, le seul depuis Bazin à proposer non pas une théorie, mais un examen systématique et non normatif du cinéma. Nous voici donc éloignés à la fois des utopies décourageantes (les théories) et des formes récentes d'analyse qui répercutent sur le cinéma les disciplines méthodologiques issues de la linguistique. Voici le cinéma cerné au plus près de ses choix réels (pratiques), c'est-à-dire de la «coupe», du «raccord», des «entrées» et «sorties de champ»... et de la réalité artistique que ces choix engagent.»
(André S. Labarthe)

Né en 1932 à San Francisco, Noël Burch arrive en France en 1951 où il fait des études à l'IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques). Il réalise plusieurs courts métrages et collabore à l'émission de Jeanine Bazin et André S. Labarthe «Cinéastes de notre temps». Il fonde avec D. Manciet et J. A. Fieschi l'Institut de formation cinématographique (1967-1971). Auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma, il réalise également des films en Grande-Bretagne et, en France, six émissions de télévision formant une tentative d'histoire sociale du cinéma (La Lucarne du siècle, 1984-1985).

JEAN-LUC GODARD

En février, Jean-Luc Godard vient tourner quelques séquences de «Je vous salue Marie» avec les étudiants de l'atelier de François Albera. Cette intervention donnera lieu à une émission d'une heure réalisée par quatre étudiantes pour RSR-2.



Jean-Luc Godard est né en 1930 à Paris. Elevé en Suisse puis au Lycée Buffon à Paris, il commence ses études d'ethnologie à la Sorbonne, qu'il interrompt après le premier certificat. Entre 1950 et 1954, il fait un peu de journalisme, puis, se fait embaucher comme ouvrier au chantier de construction de la Grande Dixence, en Suisse. Il tourne son premier film en 35 mm. «Opération béton» (1954). Vers la fin des années 50, il fait du journalisme à Paris (Cahiers du Cinéma, Arts) et tourne de petits films. Dans les années 60, il tourne presque un film par an («A bout de souffle», 1959; «Une femme est une femme», 1960; «Alphaville», 1965; «Masculin-Féminin», 1966; etc.). En 1968, il plonge dans un cinéma éducatif et semi-clandestin. En 1972, il revient à la production «commerciale» («Tout va bien», 1972; «Numéro deux», 1975; «Sauve qui peut la vie», 1979; etc.).
(Extrait de: Roger Boussinot, Encyclopédie du cinéma, Paris, Bordas, 1980.)

LOTHAR BAUMGARTEN

En février, en collaboration avec le Centre d'art contemporain, l'ESAV présente le film de Lothar Baumgarten: «L'origine de la nuit» (Der Ursprung der Nacht. Amazonas-Kosmos).
«Ce long métrage a été réalisé par l'artiste allemand entre 1973 et 1978. C'est une des pièces classiques de son œuvre, qui s'est développée, depuis le début des années 70, autour du binôme Monde amazonien/Tradition classique européenne (...). Paradoxalement, malgré le sous-titre du film «Amazonas-Kosmos», et malgré les voyages et les longues permanences de l'auteur dans les régions tropicales sud-américaines (notamment chez les Yanomami du Haut Orénoque), c'est dans les forêts de Düsseldorf, non loin de son atelier, que l'auteur a recueilli une grande part du matériel visuel du film. Dans le prologue, la voix d'une jeune femme raconte l'origine de la nuit et de sa force fécondatrice d'après un mythe de la tribu amazonienne Tupi. Sans l'illustrer, le film participe du mythe par son rythme, par le

Lothar Baumgarten est né à Rheinsberg en 1944. Il vit à Düsseldorf et Hamburg, et en Amérique du Sud.

«En faisant de l'artiste occidental contemporain, l'observateur attentif d'un autre système culturel que le sien, et de son art un lieu de rencontre entre des systèmes de signes (esthétiques) différents, Baumgarten rend un hommage tardif à la différence de culture réduite par l'ethnocentrisme de la sienne «propre». Il participe ainsi de la substitution d'une «différence» originaire de ce qui ne fut si longtemps pensé par la culture occidentale pétrie de tradition gréco-romaine et de pensée judéo-chrétienne que comme une altérité fondamentale à exclure absolument de son champ de référence, quitte à compenser cette exclu-

LOTHAR BAUMGARTEN

mode d'enchaînement de ses séquences, par la densité symbolique de ses images et de ses sons (...). En revanche, si dans le mythe Tupi, la fécondité de la nuit s'inaugure et se déploie, et l'ordre de la lumière et de l'obscurité qui s'alternent s'impose enfin pour garantir la continuité de la vie, dans le film, l'ordre des choses se révèle tragiquement rompu, et la fécondité de la nature ne se manifeste plus que dans quelques restes d'un El Dorado qui attend la tombée des ténèbres sans matin (...). Le voyage commence dans l'obscurité, décrit ensuite une trajectoire en arc qui accompagne la sortie et la montée du jour, et revient enfin de nouveau à la nuit (...). Les images s'organisent selon une sorte de morphologie des structures et des surfaces minérales, végétales et animales (...). Le son, très complexe, tissé par le chant continu et insistant des animaux et des plantes, auquel s'intègrent le bruit des choses qui bougent et celui des mouvements du voyageur ou des voyageurs (toujours invisibles), accompagne les images en soulignant l'interchangeabilité des sensations visuelles et auditives, mais aussi tactiles et olfactives (...). De temps à autre, des écritures passent sur l'écran par-dessus les images: des noms choisis parmi ceux que la recherche anthropologique a établis pour les arbres et les animaux, pour les paysages ou pour les coutumes et les objets indiens de l'aire sud-américaine (...). A la fin, il ne reste plus qu'une longue litanie de noms étranges: ce sont toutes les populations amazoniennes «pour qui le jour ne se lèvera plus jamais.»
(Extrait de l'introduction d'Alessandra Lukinovich.)

NADIA ET DANIEL THALMANN

En mars, Nadia et Daniel Thalmann donnent deux séminaires sur «Le graphisme et l'animation par ordinateur et leurs applications». Ils présentent d'abord un séminaire (pour un public d'intérêt général) qui propose l'analyse des points suivants:
- Qu'est-ce que le graphisme par ordinateur ? Les applications du dessin par ordinateur.
- Le matériel graphique.
- Comment crée-t-on une image par ordinateur en 2 ou 3 dimensions ?
- Le rôle de l'ordinateur dans l'animation, etc.

La présentation se fait à l'aide de diapositives et de films d'animation provenant, entre autres, des principales compagnies de télévision américaines, canadiennes et japonaises.
Ils enchaînent sur des propositions pour un public plus spécialisé, et font une démonstration, à l'Université de Genève, de dessins par ordinateur et de séquences d'animation par ordinateur.

sion en forgeant par ailleurs le mythe du Bon Sauvage et en attribuant à l'écriture le caractère de «dangereux supplément» à la présence pleine de la parole...»
(Extraits de: Art Press, No 107, octobre 1986, p. 19.)

C'est au Canada que Nadia Magnenat-Thalmann et Daniel Thalmann (couple de professeurs et chercheurs suisses dans ce domaine particulier de l'informatique, auteurs de «films par computers») ont acquis une notoriété internationale et leurs compétences sont recherchées dans de nombreux pays pour l'enseignement de ces technologies artistiques nouvelles.

GÉRARD SINGER

De septembre 1984 à janvier 1985, le sculpteur Gérard Singer est invité comme professeur régulier dans l'atelier de sculpture. Durant ce semestre, il propose aux étudiants un travail de recherche et de projets pour l'espace public. A la fin du semestre, il réunit les travaux dans un catalogue publié par l'ESAV et intitulé: «Vers une autre sculpture. Propositions pour l'espace public.»
«La marge laissée à un art qui serait l'expression de l'imagination et de la subjectivité individuelle à l'encontre du conformisme social est évidemment étroite à notre époque mais cet art ne prend un sens que s'il échappe à la logique de l'objet récupérable, comme marchandise, d'une part, et, s'il s'affirme en tant qu'acte imaginaire, donc individuel, dans l'espace public, d'autre part.
C'est justement par cette approche sensible que les œuvres proposées par ces jeunes artistes à Genève apparaissent comme l'expression d'une nouvelle génération en rupture avec les archétypes culturels (donc formels) à travers lesquels on cherche à enfermer la sculpture. Dans les textes les plus avancés sur la sculpture actuelle, en particulier aux USA ceux traitant du Earth Art et de l'art Public depuis «Sculpture off the Pedestal» il est souvent précisé que l'élément nouveau est l'abandon du socle au profit de la notion d'environnement. Cependant il s'agissait là uniquement de préoccupations formelles. Or dans l'histoire de l'art c'est rarement ce dernier type de motivations qui est fondamental mais plutôt pour les sculpteurs une nécessité d'expressivité par des moyens vierges de toutes réminiscences.
Ainsi, on ne s'est peut-être, pas rendu compte que la sculpture traditionnelle se faisait sur une stèle qui tournait devant le sculpteur... donc que le sculpteur tournait autour d'un axe qui devenait le centre du monde... coupé de tout... y compris dans sa relation à l'environnement.
De là provient le malaise produit par des milliers de sculptures «Plop» (de l'américain: plouf, tomber en faisant plouf) qui par le monde pullulent dans les espaces publics, leur maître d'ouvrage s'imaginant que la «réputation» est une qualité suffisante pour résoudre le problème de relation à l'espace ! Comme si la relation des choses entre elles, n'était pas aussi importante que la chose elle-même. Mais cela est du ressort de la vie, de la physique ou de la pensée orientale et non du système économique qui régit les objets. L'élément fondamentalement nouveau des projets de Genève est que ces propositions ne sont pas des sculptures-objets plaquées sur un lieu donné, mais leurs auteurs se sont servis du lieu choisi comme «élément constitutif de l'œuvre.»
(Gérard Singer. Extrait de l'introduction au catalogue «Vers une autre sculpture. Propositions pour l'espace public». ESAV, Genève, 1984.)

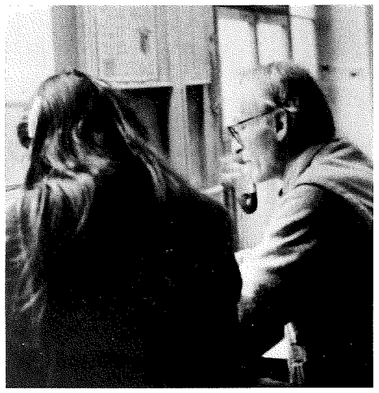
Gérard Singer est né à Paris en 1929. Après des études secondaires, il s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts où il travaille la taille directe et la fresque. Lauréat de la IIe Biennale de Paris en 1961, il réalise son premier travail mural en 1962 pour le lycée de Vincennes. Dès 1970, il conçoit et réalise de nombreux projets pour des lieux publics en Europe et aux Etats-Unis («Patio» de Saint-Denis (1970); «Déambulatoire» de la Ville Nouvelle d'Evry (1975-76); «Cheminement» de l'Isle d'Abeau, Ville Nouvelle (1980), etc.)

Ecole Supérieure d'Art Visuel, Genève
Introduction J.L. Daval, présentation G. Singer

VERS UNE AUTRE SCULPTURE

PROPOSITIONS POUR L'ESPACE PUBLIC

Paul Jenni
Joachim Lindner
Pierre Monnerat
Philippe Solms
Dominique Troutot
Andrea Wolfensberger
Yasuo Yoshikawa



Gérard Singer dans l'atelier de sculpture

WERNER NEKES

En septembre-octobre, l'atelier de François Albera invite Werner Nekes qui organise un séminaire autour de son œuvre et un stage pratique de réalisation.
(L'ensemble du séminaire est archivé sur cassette-son; une série de films 16 mm. ont été réalisés.)

Werner Nekes dans l'atelier cinéma

Le cinéaste allemand Werner Nekes (1944) est lié à l'expérimentation formelle européenne et l'auteur d'une théorie sémiotique de l'articulation minimale au cinéma: l'intervalle entre deux photogrammes. Son œuvre d'une quinzaine de titres, travaille ainsi au niveau minimal comme au niveau du plan long. Sa grande connaissance du pré-cinéma – où ce mécanisme est plus évident, faute du défilement instauré par la bande de pellicule – lui fait nouer sans cesse des liens productifs entre archéologie et avant-garde.

JEFFREY ISAAC

En novembre, Jeffrey Isaac expose ses peintures et sa revue PIM (Public Illumination Magazine) au Centre d'art contemporain. Le 5 novembre, il présente son travail aux étudiants du cours de Catherine Quéloz.

Jeffrey Isaac

Jeffrey Isaac est né à New York en 1956. Il a étudié en Suisse, à Londres (Camberwell School of Art and Crafts) et aux Etats-Unis (Rhode Island School of Design - BFA 1977). En 1979, Jeffrey Isaac, alias Zagreus Bowery, fonde la revue Public Illumination Magazine, une publication d'artiste «non-mensuelle» (le plus petit magazine du monde, il mesure 10 cm. × 7 cm. !). De 1980 à 1983, il dirige Public Illumination Gallery, une galerie minuscule de 2 m. 40 × 4 m. 80. En 1980-81, il organise également des séries de performances multimedia «Avant-Garde-Arama» au Performance Space 122 à Manhattan.
Jeffrey Isaac, alias Eddie Grand, musicien, joue de l'accordéon et compose des chansons. Il a joué avec différents groupes dans de nombreux clubs new yorkais. Jeffrey Isaac, alias Timor Krasnostavskii: graphiste, de formation suisse; alias Hugo «Spicy» Lafayette: journaliste; alias Chanty Prince: illustrateur; alias Leopold Halden: organisateur.

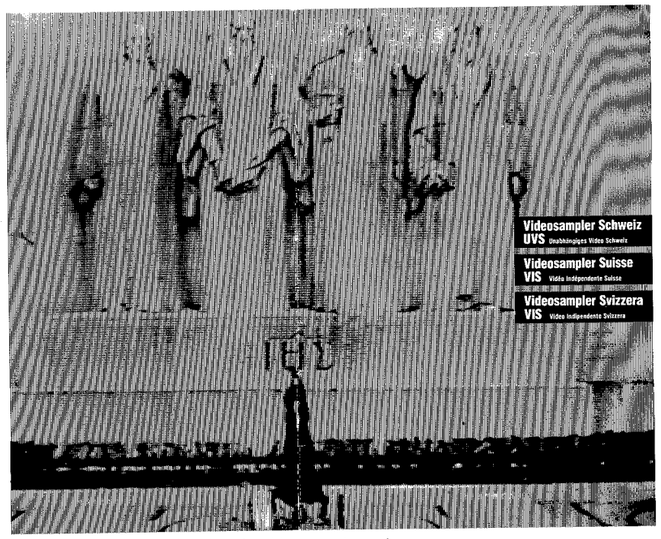
IAN HOET

Le 26 novembre, Ian Hoet, directeur du Musée d'art contemporain de Gand, donne une conférence (organisée par le Centre d'art contemporain en collaboration avec les Activités Culturelles de l'Université et l'Ecole supérieure d'art visuel) sur le thème «L'immédiat et l'avenir dans l'art contemporain».

Ian Hoet, né à Louvain en 1936, a successivement enseigné les arts plastiques puis l'histoire de l'art à l'Université de Gand. Depuis 1975, il est directeur du Musée d'art contemporain de Gand. Membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, il collabore aux activités du Fonds Régional d'Art contemporain Nord/Pas-de-Calais.
Auteur de nombreux articles dans les revues «Artistes» et «Parkett» notamment, il a également publié de nombreux catalogues d'expositions consacrées à l'art de notre temps. Il vient d'achever un ouvrage sur l'artiste Joseph Beuys.

VIDEOSAMPLER SUISSE

Luigi Kurmann, un des membres fondateurs de Videosampler suisse, vient présenter une sélection de vidéos dans les ateliers de Chérif et Silvie Defraoui.
«Le premier videosampler suisse est un regard sur les travaux élaborés dans les derniers cinq ans. Il est composé à parts égales de productions privées, de travaux d'associations de productions et de travaux réalisés dans les cadres des écoles d'art». Les travaux de deux enseignants de l'ESAV (Silvie et Chérif Defraoui) en font partie, ainsi que ceux de trois de leurs étudiants.



Couverture d'une publication de videosampler suisse

Videosampler Suisse: dans le but de créer un réseau d'information vidéo en Suisse et de coordonner – surtout au niveau de la diffusion – les activités existantes, des groupes de production et de diffusion vidéo, ainsi que quelques artistes vidéo de toute la Suisse, se sont réunis en mai 1984 pour créer l'Association «Vidéo Indépendante Suisse». La présente édition d'une collection d'art vidéo suisse contemporain est un premier résultat de ces activités collectives. Un jury choisit 17 contributions de 15 artistes et établit trois cassettes d'une heure chacune.

GLORIA FRIEDMANN

En mars, au cours d'un voyage d'étude à Lyon, organisé par Jacques Vieille, les étudiants vont voir une fontaine réalisée par Anne et Patrick Poirier à Villeurbanne. Ils visitent le Nouveau Musée de Villeurbanne, L'ELAC et le Musée Saint-Pierre. A la Galerie Philip Nelson (Villeurbanne), ils rencontrent Gloria Friedmann.

«La nature et moi. Morceau de la nature, je suis moi-même nature et en même temps moi. D'où l'intérêt que je porte à la nature non-humaine, hors de moi. Dans la nature (hors de moi) je ne suis pas attirée par les paysages champêtres. Je cherche directement l'élémentaire: la manifestation étrange d'une indifférence envers moi. Cet élémentaire, je le rencontre dans l'infinité de l'étendue de la mer, le silence de la haute montagne, les vallées profondes, les ravinements, les parois fissurées. De moi, tout cela n'a rien à faire: je trouve ça sublime, dynamisant.
La nature n'est pas une unité, c'est un chaos d'images d'où toute intimité est exclue. La mer, le ciel, l'horizon ne sont pas des paysages; plutôt des expériences d'un néant, des rêves métaphysiques. J'éprouve aussi une euphorie contemplative de l'œil pour les manifestations passagères et cycliques de la nature: brouillards, éclairs, pluies, nuits, nuages. Dans la diversité instable des formes de la nature, existe un principe constant. Ce principe, j'essaie de l'énoncer en utilisant des matériaux contemporains qui se définissent – eux – par une forme stable, que je déstabilise.
Je n'imite pas la nature, je la recrée en l'évoquant, en la contrariant avec les matériaux qui lui ressemblent le moins.»
(Gloria Friedmann in cat. Gloria Friedmann, cedaac, Auxerre, 5 mai - 2 juin 1984.)

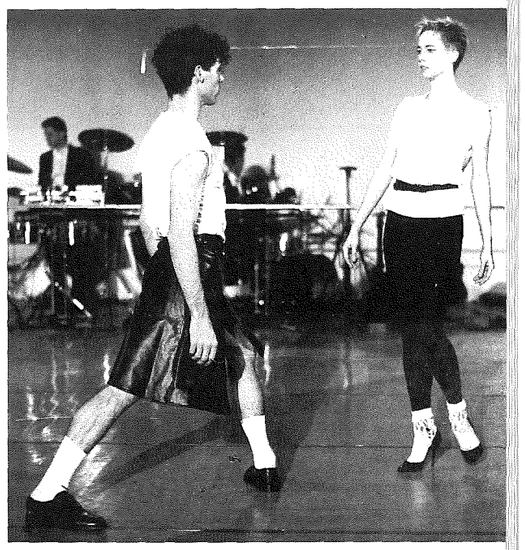
Gloria Friedmann est née à Kronach, Allemagne. Elle vit et travaille à Aignay-le-Duc, France.

Gloria Friedman et des étudiants

KAROLE ARMITAGE

De passage à Genève à l'occasion du spectacle «Duet» (1985) qu'elle donne au Centre d'art contemporain (chorégraphie: Karole Armitage; musique: David Linton; costume-décor: Charles Atlas; danseurs: Karole Armitage et Joseph Lenon), Karole Armitage présente son travail aux étudiants du cours de Catherine Quéloz.
Ancienne première danseuse de la Compagnie Merce Cunningham, elle parle de son rapport au maître. «Je crois que chez Merce, ce que j'aime le plus, ce qui m'intéresse le plus c'est sa conception et son utilisation de l'espace. Au lieu de concevoir un carré, dans lequel l'œil est dirigé précisément, d'un endroit à l'autre, il conçoit l'espace comme un champ, dans lequel beaucoup de choses se passent simultanément. C'est un espace ouvert, multiple et non centré.
Merce a aussi travaillé à partir de positions classiques de la danse, par exemple les positions de la jambe: devant, de côté (à la seconde), derrière, mais il a rajouté beaucoup de positions intermédiaires (sur toutes les positions des aiguilles d'une montre), et il a aussi rajouté de nombreuses positions pour le dos. Il utilise le dos en opposition avec les jambes pour trouver de nouvelles lignes, que la danse classique n'avait pas. J'utilise tout ça, mais en ajoutant encore plus de déformations, plus de lignes brisées. Merce reste très linéaire, moi j'aime bien rajouter des angles.
Du point de vue rythmique, mon travail est aussi assez différent de celui de Cunningham, j'utilise beaucoup plus les syncopes, le rythme est plus rapide aussi. Et la plus grande différence entre Merce et moi, c'est qu'il voulait toujours maintenir l'idée que la danse c'est abstrait, l'idée de la danse pure. Chez moi, il y a beaucoup plus un aspect sensible, émotif, expressionniste et narratif. J'aime beaucoup la manière dont Diaghilev a travaillé la danse, avec des peintres, des compositeurs. Je collabore avec des artistes, des musiciens. Pour ma prochaine pièce, je vais travailler avec le peintre David Salle, je pense que ce sera très intéressant.»
(Extrait d'un entretien de Karole Armitage avec les étudiants de l'ESAV, 12 mars 1985.)

Ex-soliste chez Merce Cunningham (1975-1981), rompue au répertoire Balanchine (elle fait partie du Ballet du Grand-Théâtre de Genève de 1972 à 1973), Karole Armitage a transformé la conception de la danse comme danseuse autant que comme chorégraphe. Fusionnant des idées dites inalliables, mélangeant les styles de musique les plus opposés aux techniques de pas les plus vertigineuses, elle transgresse, afin de les dépasser, les conventions et les formes apprises.



Karole Armitage, Performance

Karole Armitage en discussion avec des étudiants

LUC MOULLET

En mars-avril, invité par François Albera, Luc Moullet donne un séminaire de deux semaines autour de son œuvre et sur le processus de la réalisation d'un film.

Luc Moullet est né à Paris en 1937. De 1956 à 1969, il est critique cinématographique à «Cahiers du Cinéma», «Arts», «Télérama», etc., auteur d'une plaquette sur Luis Buñuel (1957) et d'un livre sur Fritz Lang (1963). Il est également acteur dans ses propres films et dans d'autres, et producteur de ses longs métrages et d'autres films, tels «Nathalie Granger» (Marguerite Duras, 1972); «Le Cochon» (Jean Eustache), etc.

CHRISTO

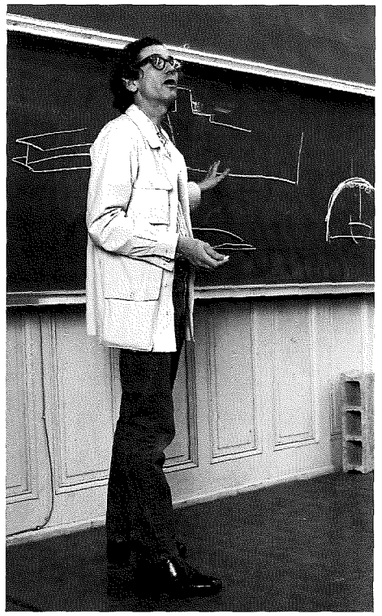
En mai 1985, l'artiste américain d'origine bulgare Christo Javacheff, présente son projet pour Paris «Le Pont-Neuf empaqueté», aux étudiants de l'ESAV.
La rencontre est organisée par Laure Mason-Poulet et en collaboration avec l'artiste Pierre Keller, professeur au Gymnase du Bugnon à Lausanne.
Christo retrace les diverses phases de préparation du projet:
«En 1978, nous avons commencé à négocier le projet avec les autorités de Paris. Nous avons d'abord présenté le projet au directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris. Après quelques rencontres, nous l'avons persuadé de réaliser le projet. Mais nous nous sommes très vite rendu compte que cela ne servait à rien, que la Ville de Paris, c'est le maire, et que ce n'est pas un simple maire mais un ancien premier ministre de la France et qu'il a une option sur la présidence. Notre négociation devait passer par cette perspective, le projet devait être bien pour Monsieur Chirac et pour son futur avenir de président...
En 1981-82, nous avons commencé à sensibiliser les groupes qui habitent autour du Pont-Neuf. Quant à moi, je suis allé plaider ma cause auprès de Monsieur Debré, ancien premier ministre, afin qu'il m'aide à sensibiliser Monsieur Chirac; c'était une erreur, parce que quelques jours plus tard, Messieurs Chirac et Debré n'étaient plus du tout d'accord sur les questions politiques. C'est à ce moment qu'on a construit une maquette, et qu'on l'a exposée dans la vitrine principale des magasins la Samaritaine. C'est en 1982 qu'a lieu la fameuse rencontre avec Monsieur Chirac. Il dit qu'il donnera sa réponse en 1983, après sa nouvelle élection à la Mairie de Paris. (Le bureau de Monsieur Chirac est plus grand que celui du président de la République...)

Christo Javacheff est né en Bulgarie. Il fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia et de Vienne. A partir de 1958, année où il vient à Paris, il réalise ses premiers «Empaquetages» et «Objets empaquetés». On serait tenté d'y reconnaître la méthode que Man Ray avait employée pour confectionner en 1920 «L'énigme d'Isidore Ducasse», si Christo n'avait, aussitôt, esquissé ce qui sera désormais l'ambition de son œuvre: une réalisation à l'échelle monumentale où la démesure se confond avec l'utopie. Les premiers projets monumentaux datent de 1961, année où il réalise un empilement de barils et des empaquetages dans les docks du port de Cologne avant d'ériger en 1962, rue Visconti, à Paris, un «mur» de 204 barils d'essence qu'il appellera ainsi en signe de protestation contre l'édification du Mur de Berlin l'année précédente. Dès lors, confrontée à l'impossible et à l'irréalisable, l'œuvre de Christo va s'attacher à métamorphoser le lieu réel, qu'il soit la nature ou l'architecture, pour bâtir, dans sa poétique, une réflexion qui, par son acharnement à se concrétiser, fera figure d'obsession.
En 1964, il s'établit à New York. En 1968, il emballe la Kunsthalle de Berne, en 1969, une côte en Australie. Le «Valley Curtain» (Le Rideau dans la vallée, 1970-1972) dans le Colorado, mur orange semblable à un barrage de tissu entre deux collines, ainsi que «The Running Fence» (La Clôture en fuite) en Californie entre 1972 et 1976, sont autant de projets pouvant tout à la fois apparaître comme une proposition possible de ce qu'on a désigné comme le «Land Art» et une intervention qui, parce qu'éphémère bien que soumise à son accomplissement, travaille pour le théâtre et sa mise

Fin août 1984, nous obtenons l'accord de Monsieur Chirac. Cet accord politique était bien sûr important, mais il nous fallait encore d'autres permissions pour assurer la réalisation du travail. Nous avons été obligés d'engager des ouvriers qualifiés pour le travail sur les monuments historiques. Nous avons fait des essais en atelier et sur un autre vieux pont, le pont de Grez-sur-Lang, afin que nos ingénieurs puissent mettre au point les méthodes et moyens de réalisation de l'œuvre.
Toutes les dépenses concernant le «Pont-Neuf empaqueté» sont intégralement financées par moi-même à travers la vente de mes dessins préparatoires, ainsi qu'il en a été pour tous mes projets réalisés.»
Le 20, 21 et 22 septembre 1985, le Pont-Neuf sera empaqueté dans une toile soyeuse, couleur «calcaire ocré - pierre de Paris».

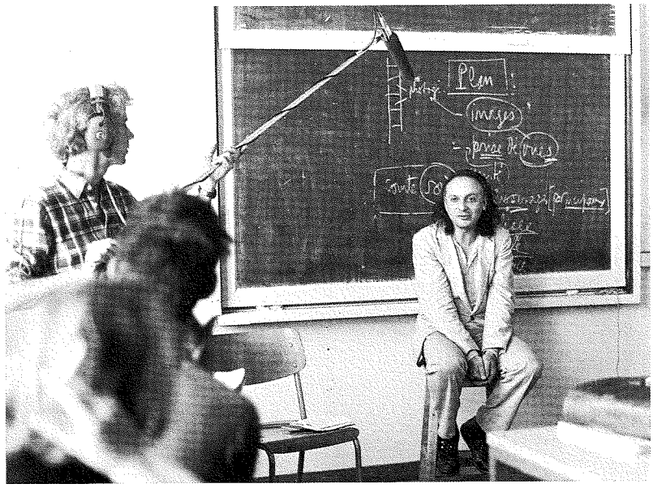
Christo présente le projet du «Pont Neuf»

en scène. Si les premiers objets empaquetés de Christo étaient en quelque sorte la négation de l'objet même pour édifier l'œuvre comme une métaphore du secret, les réalisations démesurées de l'artiste apparaissent, au contraire, comme un dévoilement de l'espace qu'elles révèlent.»
(D. Bourdon, Christo, New York, Harry N. Abrams, 1976; extraits du catalogue de la Collection du Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.)



BORIS LEHMAN

Boris Lehman, dans le cadre d'une rétrospective de ses films, donne un séminaire sur son œuvre et un stage de réalisation pratique. Les étudiants réalisent un court-métrage 16 mm.; «Travaux d'approche», qui sera présenté au Festival de Locarno 86 en Information suisse.



Stage avec Boris Lehman

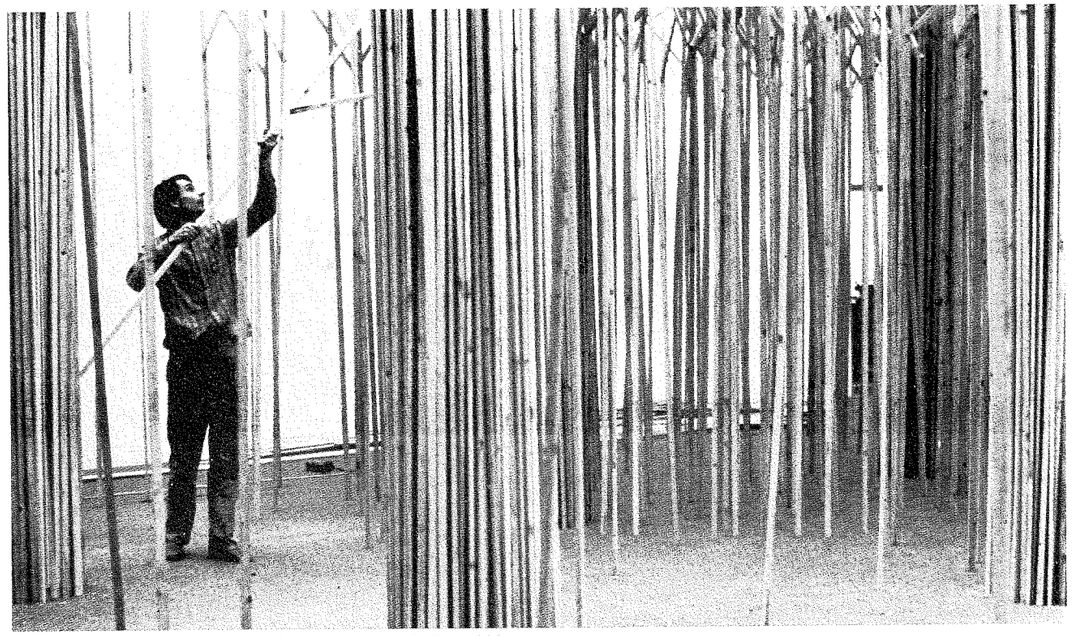
«Boris Lehmann. Singulier et solitaire. Inséparable, en tant qu'homme, du cinéma qu'il pratique. Il est ses films, il vit pour filmer, ses films sont son miroir et son reflet. (...)
Définir son œuvre consiste à parler de lui. (...)
Il y a quelque vingt ans qu'il tourne, mine de rien, mais en construisant une œuvre. Sans avoir vraiment rencontré le «grand» public (...) mais en suscitant un intérêt à New York ou à Lausanne. Ami de Buache, des organisateurs du Festival de Berlin ou de Rotterdam, des gens du «Moma», il circule dans un univers professionnel personnel et sûr, où les rencontres se font sous le signe de la complicité ou de la connivence. (...) Film après film, il est en train de bâtir un monument. (...) Ils se répondent, se complètent, s'ordonnent comme des briques et les murs d'un même édifice. En cela on peut dire qu'il est un auteur à part entière. Non seulement parce qu'il écrit, réalise, produit ses films (sans oublier ceux où il est acteur) mais parce que c'est son monde, et de lui seul, dont il s'agit.»
(Extraits de: Jacqueline Aubenas «Entrer en Lehmanie», in Revue Belge du Cinéma, No 13, automne 1985.)

JACQUES VIEILLE

L'artiste français Jacques Vieille est invité à diriger pendant un semestre (septembre 1985 à janvier 1986) un des ateliers de sculpture.

«Depuis ses premières constructions dans la nature (1978-1979), et la série des «colonnes» (1980-1983), le dispositif spatial adopté par Jacques Vieille dans ses différentes installations échafaude un édifice, ou un de ses fragments, et capture en même temps l'image d'un autre, dont la présence fait alors surface dans le champ du travail, le hante tel un «alter ego» fantomatique. (...) Poursuivant avec intelligence et poésie à la fois les relations analogiques qu'il perçoit entre la sculpture et l'architecture, l'artiste va jusqu'à faire de celles-ci le motif même de son œuvre, son sujet, la structure architectonique de l'intervention étant alors redoublée par sa valeur métaphorique. (...) La démarche de Jacques Vieille, loin de se fonder sur l'exclusion, met en œuvre, avec un certain humour, une logique plurielle de métissages typiquement postmoderne: il mélange des codes antinomiques abstraction/illusionnisme, juxtapose culture et nature, minéral et végétal, associe l'histoire et la modernité, inclut le texte, l'œuvre, dans son contexte, l'espace «off» de l'exposition. (...)
Bien évidemment, la tendance «art pauvre», liée à la fragilité et à l'éphémère du végétal, s'efface dans ses dernières œuvres, plus complexes, plus élaborées, aussi déroutantes au premier abord que leur métamorphose est spectaculaire. (...) Emerge avec la présence d'une chose incongrue et surprenante, la table, un effet surréalisant que le principe d'additivité se charge de dissiper. Il ne s'agit pas, bien sûr, dans cette démarche purement conceptuelle, d'insérer des éléments de narrativité, plus réels que symboliques, ni de se laisser séduire par un bric-à-brac ethnologique, par les détournements et les récupérations d'objets néo-(sur)réalistes. (...)
Non, la métamorphose formelle qu'engendre l'irruption de ces multitudes de tables qui en deviennent irréelles se révèle être à la mesure du glissement progressif de la thématique: du tronc à la table, du bois au métal, de la colonne au mur, du mur à la maquette, de l'instabilité de la pièce à la stabilité du milieu.»
(Chantal Beret, extraits de la préface du catalogue de l'exposition Jacques Vieille à l'Hôtel de Ville de Villeurbanne, 1984.)

Jacques Vieille est né en 1948 à Baden-Baden (RFA).
De septembre 1981 à septembre 1983, il séjourne à la villa Médicis à Rome.
Actuellement, il vit et travaille à Clessé (Saône-et-Loire).
Interrogé sur la «vraie nature» de son travail, Jacques Vieille incline toujours à le présenter comme celui d'un architecte: «Ce sont des constructions réalisées dans (ou contre, ou avec) une architecture qu'elles transgressent...» ou encore: «Je ne sais si je considère cela comme un travail de peintre ou de sculpteur. J'aurais plutôt tendance à me considérer comme un architecte».
«Sculpteur par formation; les ensembles que Vieille réalise aujourd'hui le situent dans la catégorie des artistes créateurs d'environnements. (...) Il faut voir son activité comme celle d'un bâtisseur, que les pièces soient conçues pour un espace intérieur ou perdues dans une forêt. Les dessins préparatoires ont la précision des plans, des élévations ou des vues cavalières élaborées par des architectes.»
(Marius Lapalus, Jacques Vieille, Artiste, No 6, octobre-novembre 1980, p. 38.)

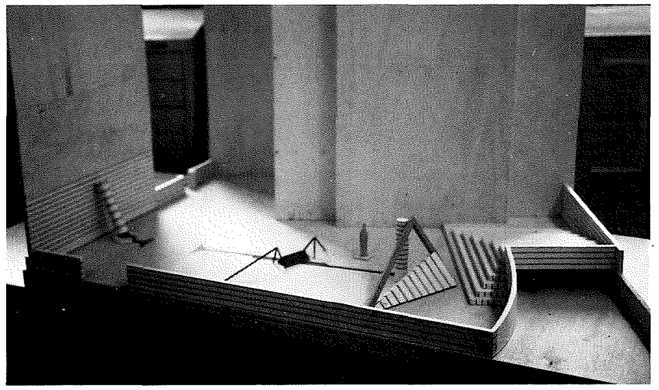

Jacques Vieille en cours d'installation, Chalon-sur-Saône, 1983

HANS RUDOLF HUBER

De septembre 1985 à janvier 1986, le sculpteur H. R. Huber est invité à donner un cours – qu'il intitule «Travail - Identité» – dans un des ateliers de sculpture de l'Ecole.

«La première proposition demandait à l'étudiant de découvrir, petit à petit, à travers son travail, un certain nombre de constantes (qui lui échappent très souvent). Par exemple, un étudiant très intéressé par des sujets religieux, faisait des dessins figuratifs. Ce qui était frappant, c'était son utilisation constante – quelque soit la technique utilisée – du noir et du blanc. Il semblait que cette prédominance du noir et du blanc correspondait davantage à sa réalité intérieure que le contenu des sujets.
La seconde proposition consistait à réaliser un projet pour une architecture, en l'occurrence, un immeuble locatif construit par la Ville. L'intervention devait prendre place dans la cour ou dans la cage d'escalier. Les pièces ont été réalisées sur maquette et discutées en atelier.
La troisième proposition engageait les étudiants (lors de l'accrochage des travaux pour le jury) à exposer ensemble, dans la même salle, tout en tenant compte du travail des autres.»

H. R. Huber



Proposition d'un travail dans l'architecture

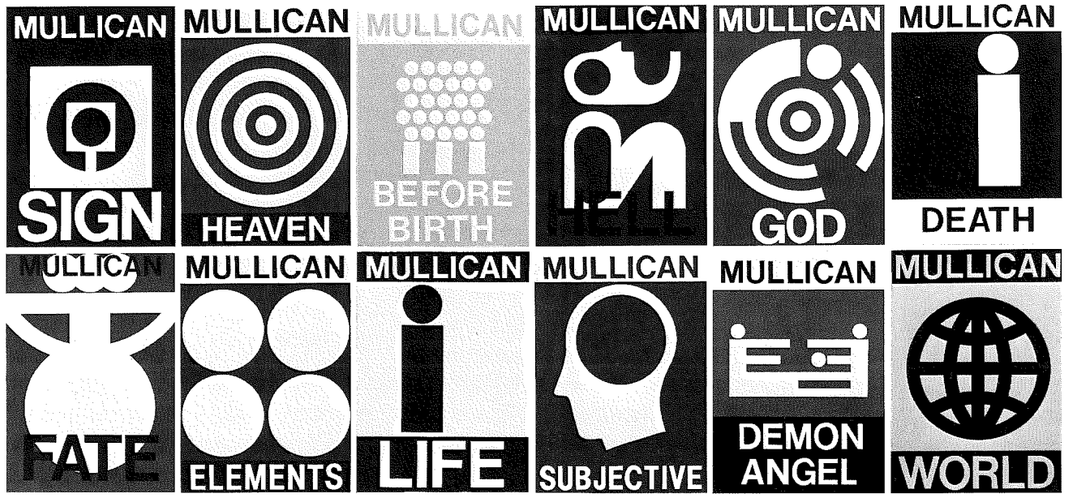
Hans Rudolf Huber est né en 1936 en Thurgovie. De 1956 à 1958, il étudie à la Kunstgewerbe Schule de Zürich. Après de nombreux voyages, entre 1958 et 1960, il vit et travaille à Paris jusqu'en 1963, année où il s'installe à Genève.

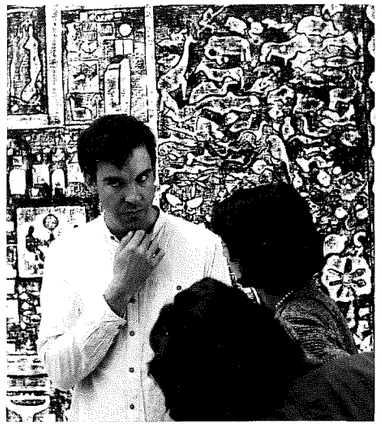
«De longue date HRH a mis au point le double constituant de sa démarche. Pour connaître ce qu'il voit «dans un monde où tout nous empêche de voir», selon le mot de Bram van Velde, il opère avec et sur une figure géométrique simple inlassablement reprise et variée dans son apparaître et son application. Ce module de base est le «carré EP», correspondant aux 6,6 cm. de l'écartement pupillaire de l'artiste. La «signature» visuelle qu'il lui donne et par laquelle il affirme tant sa spécificité individuelle que tout travail de son regard, acteur d'une «visualité» précise, est le jaune. HRH l'obtient par mélange à parts égales de cadmium moyen et citronné.
Cette teinte vient d'un choix délibéré, par affinité et par volonté artistique. Elle désigne justement dans son artificialité peu représentée dans la nature le fait visuel, l'art – lequel selon HRH n'a pas vocation d'ajouter à la nature par intégration mais de s'en distinguer comme une irréductible activité de l'esprit humain. Si dans le jaune se perçoit par excellence la lumière et l'exaltation solaire, pour HRH ne s'y traduit pas pour autant une théorie ou une symbolique. Si le carré EP apparaît diversement (en négatif dans une tache floue, en positif nourri, simplement dessiné au trait, ou encore, tridimensionnellement, dans le cube) la couleur, elle aussi n'est pas une: elle est valeur, tonalité, vibration, tributaire du liant des pigments, du support et de la technique picturale employée.»
(Rainer Michael Mason. Catalogue de l'exposition «Hans-Rudolf Huber: peintures jaunes 1975-1978» organisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM), Genève, 1978.)

MATT MULLICAN

En septembre, Catherine Quéloz organise une rencontre avec le peintre américain Matt Mullican, à l'occasion de son exposition au Centre d'art contemporain.
Matt Mullican parle devant une grande toile, traitée comme un frottage, en noir et blanc. Il la présente comme un diagramme qui répertorie et organise l'univers en signes et sigles. «Les sigles envahissent la ville, j'emprunte les signes au monde extérieur, c'est un vocabulaire de signes qui existe déjà: le bus, le verre de Martini, le restaurant, la croix rouge, le téléphone... Quand un artiste arrive dans une ville, il accroche ses drapeaux, ses affiches, son diagramme de l'univers, ses monuments, son système de signes, sa religion.»

Matt Mullican est né à Santa Monica, Californie, en 1951. Il fait des études d'art au California Institute of Arts, Valencia. Il a sa première exposition personnelle à Artists Space New York en 1976.





Matt Mullican

JOSEPH MORDER

En octobre, le cinéaste Joseph Morder donne un stage dans l'atelier-cinéma de Loretta Verna.

«Depuis 1967, je tiens un journal filmé de ma vie. Comme tout amateur qui se respecte je filmais, pour archiver, les événements dits heureux de ma quotidienneté: fêtes, anniversaires, voyages, scènes familiales.
Jusqu'en 1976, ce journal fut entièrement muet.
Pour Noël 1976, me fut offerte une caméra synchrone: je pus donc mettre des voix sur les visages jusque là silencieux, d'autres images restant muettes.
A partir de l'été 1978, intervint un commentaire subjectif qui s'ajoutait aux plans synchrones. Depuis ce moment, le journal, cet immense film de familles, a acquis sa propre esthétique. Tous les six mois environ, je donnais la parole à l'image, avec des titres d'essence romanesque, car la vie, avec ses brisures, forme un récit, une sorte de... fiction.
Actuellement, le journal vit de nouvelles aventures. Il dure près de trente heures. Mais je n'en montre que douze...»

Joseph Morder

«Des séquences à l'intérieur de mon journal sont montées au tournage (...) il y a aussi la plupart des «Archives Morlock» (dont le principe est de faire une cassette sur une manifestation, d'aspect brut ou primitif-amateur avec le moins de montage possible: seules les mauvaises images, floues et autres sont enlevées).»
(Joseph Morder, extraits de Pour un montage au tournage dans une caméra).

Joseph Morder est né en 1949 à Port-of-Spain (Trinidad). De 1952 à 1962, il vit à Guayaquil (Equateur) et depuis 1962 à Paris (France). Il étudie l'espagnol et le cinéma. Il collabore à la revue de cinéma: «Cinéma 84». Membre fondateur et Président de l'Académie Morlock. Réalisateur de plus de 300 films en 8 mm., 16 mm. et Super 8 mm. depuis 1967.

Photo de classe avec Joseph Morder

INVITATIONS BRÈVES, RENOUVELÉES OU TRÈS PEU DOCUMENTÉES. VOYAGES D'ÉTUDE

En janvier 1976, Renato MAESTRI, artiste italien, présente son travail dans le cadre des ateliers Defraoui.

Du 16 au 20 février 1977, Catherine Quéloz organise un voyage d'étude à Paris, à l'occasion de l'ouverture du Centre Georges Pompidou. Un conservateur, Germain Viatte, présente le fonctionnement du Centre et organise une visite commentée de la collection du Musée national d'art moderne. (Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, familièrement nommé «Beaubourg», s'ouvre en janvier 1977. Pontus Hulten, ex-conservateur du Moderna Museet de Stockholm, est nommé pour 5 ans à la direction des Arts Plastiques, avec pour adjoints Dominique Bozo pour les collections (conservation, acquisitions, prêts, etc.) et Germain Viatte pour la documentation.)

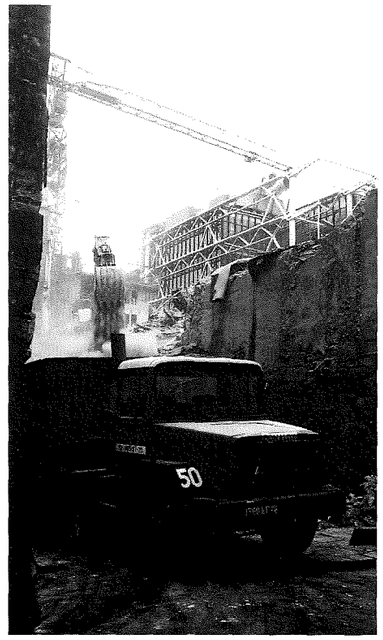
En mars 1977, Kazem RADJAVI, chargé de recherche à l'Université de Genève, donne une conférence à l'occasion du cours «L'Art dans l'Etat et l'Etat dans l'Art», de Louis Schneiter.

En avril 1977, les membres fondateurs d'Image Bank (Centre d'échanges et de ressources d'informations et d'images photographiques), Vincent TRASOV et Michael MORRIS, accompagnés de deux de leurs étudiants (Keith DONOVAN et Peter SCHUYFF) interviennent dans les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui.

En octobre 1977, les étudiants de l'atelier cinéma-vidéo de Francis Reusser et François Albera rencontrent Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, Francis REUSSER, Alain TANNER et Loretta VERNA, dans le cadre de la production expérimentale de quatre émissions pour la Télévision Romande intitulées «Ecouter-Voir».

En décembre 1977, Louis Schneiter invite Paul BEAUD, docteur en sociologie et anthropologie (professeur à l'Université de Lausanne) à donner une conférence, suivie d'un débat, à l'occasion du cours «L'Art dans l'Etat et l'Etat dans l'Art».

En décembre 1977, à l'occasion d'une tournée de quatre mois en Europe, les artistes américains Diego CORTEZ et Seth TILLET présentent des travaux et engagent une discussion avec les étudiants des ateliers de Silvie et Chérif Defraoui. Diego Cortez montre une bande vidéo qui porte sur la mise en place d'un discours médical, renvoyant métaphoriquement à des situations sociales et artistiques. Seth Tillet présente des bandes sonores de radio-amateur qui mettent en évidence des problèmes de communication (contact, droit de parole, «fading», saturation, adresse équivoque).


Beaubourg, automne 1978

En mars 1978, Alain TANNER donne un séminaire sur son film «Retour d'Afrique» aux étudiants des ateliers cinéma-vidéo de François Albera et Francis Reusser.

En avril 1978, à l'occasion d'une semaine des «Cahiers du Cinéma» au Centre d'Animation Cinématographique, les rédacteurs des «Cahiers», Serge TOUBIANA, Danièle DUBROUX, Jean-Claude BIETTE, Pascal KANE, présentent des films de Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Jean-Claude Biette, Jean-Marie Straub et Jean-Luc Godard et organisent un séminaire sur la «modernité» au cinéma, auquel participent les étudiants des ateliers Albera-Reusser.

En octobre 1978, Antoine VITEZ, metteur en scène français, (à l'époque directeur du Théâtre des Quartiers d'Ivry et actuellement directeur du Théâtre National de Chaillot, Paris) est invité à présenter ses mises en scènes de la quadrilogie de Molière (L'Ecole des Femmes, Tartuffe, Le Misanthrope, Don Juan) aux étudiants du cours sur l'espace théâtral de Myriam Devos.

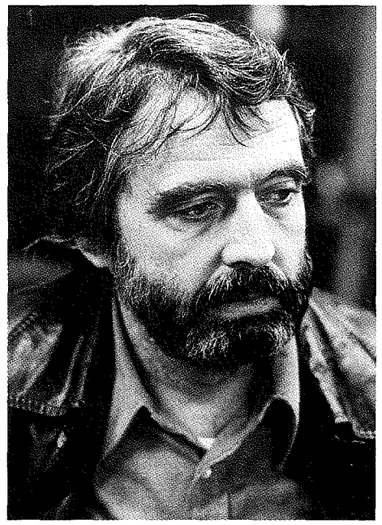
En septembre 1979, l'artiste américaine d'origine hongroise Gyöngy LAKY (diplômée de l'Université de Berkeley, Californie), donne une conférence au cours de laquelle elle aborde la question de l'art textile et la place que celui-ci occupe dans l'art américain actuel.

En octobre 1979, invité par les ateliers Chérif et Silvie Defraoui, l'artiste espagnol Antonio MUNTADAS présente son travail.

En novembre 1979, Catherine Quéloz organise un voyage d'étude à Paris à l'occasion des manifestations du Festival d'Automne. Au programme: visite de l'exposition de la Dation Picasso au Grand Palais; le spectacle de Robert Wilson: «Edison»; l'exposition «Jackson Pollock» (1912-1956) au Musée d'art moderne de la Ville de Paris; un spectacle de la «Trisha Brown Dance Company»; une exposition «Tom Phillips» au Centre culturel du Marais; une exposition organisée par Gérald Gassiot-Talabot «Tendances de l'art en France» au Musée d'art moderne de la Ville de Paris; un spectacle mis en scène par Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord: «L'Os et la Conférence des Oiseaux».

En avril 1980, Jean-Luc Daval invite l'artiste italien Marco GASTINI à donner une conférence sur son travail.

En mai 1980, invitée par Silvie et Chérif Defraoui, la critique d'art américaine (éditeur de Art Rite et collaboratrice à Artforum) Edit DE AK présente et commente une vingtaine de films du «cinéma underground» américain.


Alain Tanner

Du 28 au 31 mai 1980, Catherine Quéloz organise un voyage d'étude à l'occasion de l'ouverture de la 39e Biennale de Venise. Les commissaires de l'exposition internationale (Achille Bonito Oliva, Michael Compton, Martin Kunz et Harald Szeemann) se permettent un regard rétrospectif sur la décennie qui s'achève: «Les années 70».

En novembre 1980, Adriano APRA (historien, critique et cinéaste italien) est invité par l'atelier Albera-Reusser pour donner un séminaire sur l'œuvre de Roberto ROSSELLINI. Une partie de ce séminaire a été publiée par Domenico Lucchini dans la revue tessinoise «Cenebio».

En décembre 1980, invité par l'atelier Albera-Reusser, André FIESCHI donne un séminaire d'une semaine sur son expérience vidéo avec la «paluche» (caméra qui ne se place pas devant l'œil, mais qui est manipulée comme une torche). Parallèlement, il présente des films et donne une série de conférences sur le thème «Cinéma et théâtre».

En décembre 1980, Morgan O'HARA (artiste californienne) donne une conférence sur sa recherche: «Documents et analyse du temps, de l'espace et de la connaissance».

En décembre 1980, les ateliers cinéma-vidéo de François Albera et Francis Reusser organisent une rencontre avec le cinéaste Fredy MURER, à l'occasion d'une rétrospective de son œuvre à la Salle Patiño.

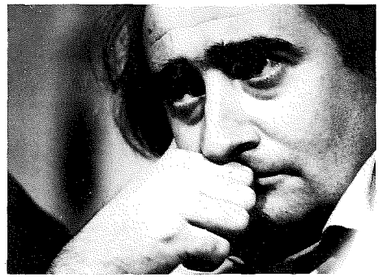
En mars 1981, Marcel HANOUN, cinéaste, donne un séminaire autour de quelques-uns de ses films, dans l'atelier de François Albera.

En mai 1981, invité par Silvie et Chérif Defraoui, l'artiste et critique portugais Ernesto DE SOUZA, parle de la situation artistique et des activités «alternatives» au Portugal.

En février 1982, le trio EX-VOCO, qui rassemble trois chanteurs, Hanna Aurbacher – mezzo-soprano, Theophil Maier – ténor, Ewald Liska – baryton, présente une conférence-démonstration où ils interprètent des fragments de leur programme «dadaïste», intitulé SOUND HUB-BUB, qui comprend entre autres des œuvres de Tristan TZARA, Raoul HAUSMAN, F. Tomaso MARINETTI, Hugo BALL, Kurt SCHWITTERS, Giacomo BALLA, etc.

En mars 1982, l'architecte bâlois Jacques HERZOG donne une conférence sur «Les rapports art et architecture dans les années 1980».

En avril 1982, invitée par Liliane Maret, Anne-Marie WEBER anime un stage de terre (cuisson primitive) dans l'atelier d'activités créatrices.


Fredy Murer

En mai 1982, François Albera organise une rencontre avec le cinéaste belge Boris LEHMAN, autour de deux de ses films.

En mai 1982, John ARMLEDER présente son travail aux étudiants du cours d'histoire de l'art contemporain de Catherine Quéloz.

En mai 1982, l'artiste canadienne Marie FRECHETTE donne une conférence sur le textile contemporain.

En mai 1982, les étudiants de l'atelier de François Albera et Francis Reusser rencontrent le cinéaste portugais Manuel DE OLIVEIRA lors de son passage à la Cinémathèque suisse (un étudiant réalise un portrait vidéo pour la Télévison suisse romande).

En octobre 1982, Helmuth FEDERLE donne un second workshop de peinture dans l'atelier de Jean Burle.

En novembre 1982, Knud VIKTOR, preneur de son et musicien, donne un stage de trois jours dans l'atelier de Loretta Verna.

En novembre 1982, le photographe genevois Jean MOHR présente une série de photos réunies sous le thème du graffiti.

En novembre 1982, l'artiste genevoise Michèle MARTIN-REBETEZ, décoratrice de théâtre, donne un stage sur le thème du trompe-l'œil, dans l'atelier de peinture de Jean-Michel Bouchardy.

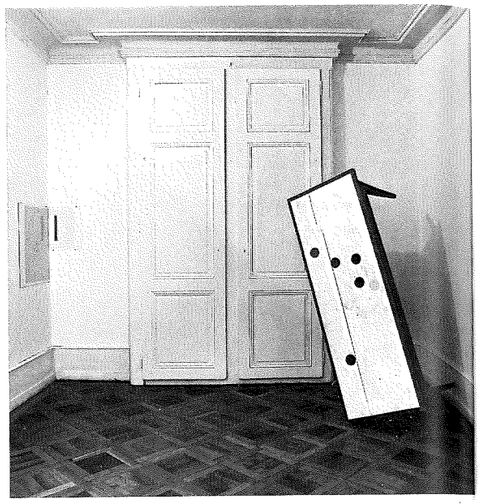
En décembre 1982, Adelina VON FÜRSTENBERG, conservatrice du Centre d'art contemporain, présente un compte rendu du «Congrès International des organisateurs d'expositions». La présentation est suivie d'un débat.

En décembre 1982, Jean-Louis HOURDIN, metteur en scène, directeur du GRAT (Groupe Régional d'Action Théâtrale) donne une conférence dans le cadre du cours sur l'espace théâtral de Myriam Devos.

En février 1983, Francesco MOSCHINI, architecte romain, critique d'art et d'architecture, directeur de la Galerie AAM (Art et Architecture Moderne) à Rome, présente un panorama de l'architecture italienne contemporaine.

En mars 1983, le peintre et cinéaste néerlandais Frans VAN DE STAAK, donne un séminaire d'une semaine, lié à une rétrospective de ses films présentés à la Salle Patiño. Il est l'auteur de 16 films, qui expérimentent les relations parole/image: diction, rythme, signifiance.

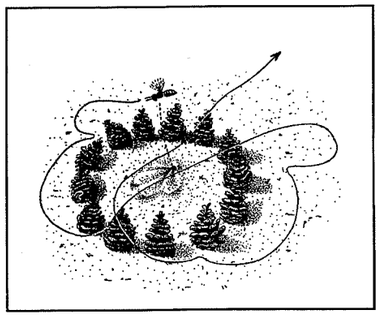
En collaboration avec la Salle Patiño et les Activités Culturelles de l'Université, l'ESAV participe à la présentation, Salle Patiño, le 22 avril 1983, de «Paradis Vidéo», une lecture de «Paradis» par son auteur, Philippe Sollers, dans un environnement vidéo de huit écrans, réalisé par Jean-Paul FARGIER. La veille, dans le cadre des ateliers



John Armleder, Installation, 1981

KNUD VIKTOR

Preneur de sons, musicien



ESAV - ATELIER SONS : Jeudi 6 mars 14h, Era.
Vendredi 7 mars 10h, Général Dufour 2.
Samedi 8 mars 14h, Era.

CONCERT ERA 8, Rue Charles Bonnet: Samedi 8 mars 20h 30

Albera-Reusser, Jean-Paul FARGIER (réalisateur vidéo et critique aux Cahiers du Cinéma) présente aux étudiants de l'ESAV une sélection de bandes vidéo américaines de Nam June PAIK, John SANBORN/Kit FITZGERALD et Bill VIOLA.

En avril, novembre et décembre 1983 (ainsi qu'en novembre 1984 et 1985), Jean-Bernard MENOUD, caméraman (qui a travaillé sur de nombreux films de Godard), donne à plusieurs reprises des stages, dans l'atelier cinéma-vidéo de Loretta Verna.

En novembre 1983, François MUSY (Lion d'argent à la Mostra di Venezia 1983 pour son travail dans «Carmen» de Godard) anime quatre jours de séminaire consacrés à la prise de son.

En octobre 1984, Claude BELLEGARDE donne une conférence sur le thème «Sémantique et symbolique de la couleur».

En octobre 1984, Ezio TOFFOLUTTI, scénographe et réalisateur d'un grand nombre de décors sur des mises en scène de Beno Besson, donne un séminaire dans le cadre du cours sur l'espace théâtral de Myriam Devos.

En novembre 1984, le critique belge Chris DERCON présente un programme de vidéos d'artistes, «Vidéos européennes des années 80» au Centre d'art contemporain; la veille il reçoit les étudiants de l'ESAV qui travaillent avec la vidéo, et parle de leurs travaux.

En novembre 1984, le Cabinet des Estampes consacre son exposition aux acquisitions qui ont enrichi ses collections. Ce sont donc 240 travaux, choisis parmi les 1800 achats de ces 5 dernières années, que présente le conservateur du Cabinet des Estampes, Rainer Michael MASON aux étudiants du cours d'histoire de l'art de Catherine Quéloz.

En décembre 1984, John ARMLEDER présente l'exposition «Peinture abstraite» qu'il a organisée de 1972 à 1979, dans les locaux qui furent occupés par la Galerie Ecart, rue Plantamour 6. (L'exposition comprend des œuvres d'Armleder, Federle, Fontana, Held, LeWitt, Loewensberg, Mangold, Merz, Mosset, Motherwell, Palermo, Rockenschaub, Ryman, Schnyder, Zitko.) Armleder déclare: «Le choix n'est pas ici un bréviaire, mais un exemple, une indication. (...) Bref, aucune intention de collection idéale ne figure ici, aucune leçon n'est donnée et ne voudrait l'être. Il s'agit bien d'une déclaration, d'un «statement», une prise de position du jour».

En janvier 1985, Florian HEIDENBENZ, preneur de son et enseignant à la London Film School, donne un séminaire dans les ateliers cinéma-vidéo.

En février 1985, le critique belge Chris DERCON donne un workshop vidéo intitulé «New documentary formats», dans les ateliers de Silvie et Chérif Defraoui.

En mars 1985, l'artiste américain John FISCHER donne un séminaire d'une semaine sur les relations entre les arts visuels et la musique, intitulé «Art/Music Interface».

En mars 1985, Jacques Vieille organise un voyage d'étude à Lyon: Visite de musées, galeries et d'une fontaine réalisée par Anne et Patrick POIRIER à Villeurbanne.

En avril 1985, Catherine Quéloz organise un voyage d'étude à Paris, à l'occasion de la Biennale, de l'exposition organisée par Jean-François Lyotard à Beaubourg «Les Immatériaux», et de l'exposition de gravures de Baselitz à la Bibliothèque Nationale. Les étudiants rencontrent deux des rédacteurs de la revue «Artistes».

En avril 1985, Catherine Quéloz et Carmen Perrin organisent un voyage à Zurich, à l'occasion de l'exposition Mario MERZ au Kunstmuseum, et à Berne, à l'occasion de l'exposition «Alles und noch viel mehr».

En mai 1985, Viviane FONTAINE, ancienne étudiante de l'ESAV, donne un stage au cours duquel elle présente trois façons de fabriquer du papier.

En novembre 1985, François Albera organise une rencontre avec Henri ALEKAN, à l'occasion de son passage à la Cinémathèque Suisse.

En novembre-décembre 1985, Elisabeth WAELCHI donne un séminaire sur le montage.

En novembre 1985, Carmen Perrin et Catherine Quéloz organisent un voyage d'étude en Hollande. Les étudiants sont conviés à voir une exposition de Dan Flavin au Musée Kroller-Müller d'Otterlo. A Utrecht, ils visitent le Centre de musique (architecture réalisée par Herman Herzberger) et la maison Schröder de Rietveld. A Amsterdam, ils voient le Musée Van Gogh et le Stedelijk. Herman HERZBERGER leur présente le bâtiment qu'il a construit pour la Société d'Assurances collectives Centraal Beheer à Apeldoorn. A La Haye, ils visitent le Musée Mauritshius et le Gemeentemuseum conçu par l'architecte Berlage, alors qu'à Rotterdam, ils parcourent la collection du Musée Boymans et visionnent des films d'artistes.

Lyon, sculpture d'Anne et Patrick Poirier

Visite de «Central Beheer»

Herman Herzberger

Rédaction: Catherine Quéloz

Conception et réalisation graphique:
Francis Baudevin

Avec la collaboration de:
Peta Papas, Gilles Pattano,
Christian Robert-Tissot

Crédits photographiques:
François Albera, Douglas Beer, Centre d'art contemporain - Genève, Cinémathèque suisse - Lausanne, Jean-Claude Correia, Stephen Cruze, Birgit Dam, Aldo Guarnera, H. R. Huber, Tony Long, Ingeborg Lüscher, Alan Mc Cluskey, Galerie Marika Malacorda - Genève, Adrien Mastrangelo, Galerie Anton Meier - Genève, Jean Mohr, Joseph Morder, Pelka/Noble, Catherine Quéloz, Georg Rehsteiner, Claude Sandoz, Daniel Schweizer, Nathaniel Tileston, Egon von Fürstenberg, Fred de Vos, Paul Wiedmer, Pierre-Alain Zuber.

Impression:
Dumaret & Golay, Carouge-Genève

©1987 Ecole Supérieure d'Art Visuel,
Département de l'Instruction Publique,
Genève.

Bibliothèque
ESAV
Genève