Zeitschrift: Tracés : bulletin technique de la Suisse romande
Herausgeber: Société suisse des ingénieurs et des architectes
Band: 136 (2010)
Heft: 18: Espaces vécus

Artikel: Claudio Moser - Charles Pictet : conversation
Autor: Moser, Claudio / Pictet, Charles / Della Casa, Francesco
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-130464

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Claudio Moser, Charles Pictet
Propos recueillis par Francesco Della Casa
et Anna Hohler

Claudio Moser – Charles Pictet
Conversation

Pour Charles Pictet, l'un des buts de cette conversation avec l'artiste Claudio Moser est de chercher à comprendre le sens de certains emprunts de l'architecture à l'art contemporain. D'où découle une pratique de l'architecture qui peut être polymorphe, qui change à chaque projet, qui se met en résonance ou en opposition avec des éléments trouvés sur place. En utilisant quantité de substances qui sont librement disponibles, à partir du moment où l'on parvient à raconter une histoire qui ait du sens.

L'architecture exposée hors de son lieu

Charles Pictet : Avec Claudio Moser, nous avons réalisé en commun une expérience qui m'a passionné, à l'occasion de l'exposition « carte blanche » au forum d'architecture de Lausanne en 2008. J'étais invité à présenter mon travail, je ne savais pas trop comment m'y prendre, je voulais profiter de cette occasion pour comprendre ce que j'étais en train de faire. Je ne voulais pas utiliser de photographies de mes projets pour les raconter. La photographie d'architecture, plus précisément les images commandées par les architectes pour fixer leur travail, forme une documentation dont l'usage est en quelque sorte réservé au renseignement. Si j'utilise ces images sans hésitation dans le contexte d'une publication papier ou pour une page internet, il m'est impossible de les mettre au mur. Cela tient à leur statut, qui change lorsqu'elles sont en exposition : ce ne sont pas des œuvres d'art, alors même qu'elles sont formellement présentées comme telles.

A force de dialoguer avec Claudio, on a fini par décider de concevoir l'exposition ensemble. La question réelle était en fait : comment est-ce que l'on représente l'architecture en dehors de son lieu physique ? L'architecture offre une perception éminemment subjective, c'est un artefact destiné à pouvoir accueillir celui qui l'utilise ou qui le visite, mais quand on veut la montrer dans un lieu d'exposition, la photographie n'arrive jamais à laisser libre cours à cette subjectivité. Claudio avait déjà réalisé des vidéos intitulées « walking meditations », dont le dispositif consiste à déambuler dans un espace urbain avec une caméra, selon un itinéraire déterminé à l'avance.

1

Fig. 1 : Dispositif de l'exposition « Carte blanche » au forum d'architecture de Lausanne

Fig. 2 à 5 : Dispositif de l'exposition au Wechselraum de Stuttgart (Photos Charles Pictet)

Claudio Moser : Il s'agit d'un travail qui utilise les ressources très souples de la vidéo. Je choisis un bâtiment occupé par ses habitants, et je commence à marcher en suivant une boucle, longeant les murs au rythme régulier de mon pas, jusqu'à ce que je finisse par rejoindre mon point de départ (fig. 9). Le dispositif d'exposition est ensuite composé d'un moniteur qui diffuse la vidéo, et à côté, il y a la maquette du bâtiment. Si le spectateur désire suivre le parcours, il peut se référer à la maquette, par une sorte de va-et-vient du regard (fig. 1). Certaines informations sont données par la vidéo, d'autres par la maquette. La vidéo montre tout ce qui passe devant la caméra : par exemple, je ne m'arrête pas si je passe devant la propriétaire en train de téléphoner, ou la femme de ménage qui enclenche son aspirateur. Je ne prends pas position par rapport à ce que la caméra enregistre, je continue à marcher selon le rythme de mon souffle. L'avance est tellement lente que le spectateur peut quitter l'écran pour se reporter à la maquette que la vidéo fait « vivre ». Il y a la sonorité de l'espace de la maison, les objets disposés selon le hasard de la journée, rien n'est apprêté pour « tirer le portrait » du bâtiment.

CP : Très vite, ce dispositif de « walking meditations » nous est apparu comme la seule manière, pour un spectateur qui n'avait jamais visité le bâtiment, de pouvoir recomposer mentalement ses espaces, tout en lui offrant une possibilité d'interprétation subjective à partir de l'image en mouvement. Trois projets étaient présentés, les fonds sonores se répondaient et se mélangeaient. Il n'y avait qu'une seule photographie, elle aussi prise par Claudio, qui représente un coin de mon bureau.

CM : Je me souviens très bien du moment où j'ai pris cette photo. Dès le début de notre collaboration, je me demandais quelle était la lumière qui intéressait Charles pour le lieu d'exposition de son travail d'architecte. Il m'a toujours répondu : « Quelque chose de domestique ». Une fois, alors que j'étais dans son bureau, j'ai vu cette situation avec une lampe et

2

3

une maquette. Placée dans l'espace d'exposition, elle créait une sorte de « Stimmung » et semblait éclairer l'espace dédié aux trois installations.

CP : Cette expérience m'a servi de base de réflexion pour la deuxième exposition de mon travail, à Stuttgart. J'ai continué à minimiser le rôle de l'image et décidé de donner des informations séparées les unes des autres, mais uniquement à partir de mes propres documents. Dans la galerie, il y avait des tables, avec des maquettes, sans cartels explicatifs, sans échelle, des objets en tant que tels, qui établissaient entre eux des rapports aléatoires le temps de l'exposition. Sur les murs, des plans étaient affichés par blocs, sans aucune référence aux maquettes. Un peu à part, il y avait une petite lucarne de format A3 au ras du plafond, sur laquelle un *beamer* projetait une suite d'images qui mêlaient des photos de projets à des illustrations librement choisies, là aussi sans indication du projet auquel elles se référaient. Avec ces trois sources d'informations séparées les unes des autres, chacun pouvait tenter de reconstruire mentalement le projet. Il était possible de regarder l'exposition uniquement comme un cabinet de curiosités, mais si on voulait en savoir davantage, il fallait fournir un effort de mise en relation entre ces trois modes de représentation de l'architecture (fig. 2 à 5).

Claudio Moser, quant à lui, a expérimenté une collaboration inversée entre un artiste photographe et un architecte. C'était à Thoune, où l'exposition des photographies de Claudio était mise en espace par l'architecte Harry Gugger.

CM : Harry Gugger a surtout travaillé avec l'histoire de l'espace d'exposition, en restaurant l'atmosphère de ce vieil hôtel. Puis il a connecté cet espace avec mon travail, ce que je n'aurais pas pu faire moi-même. Mon travail est de faire des images. Mais après, s'il avait fallu encore m'occuper de l'image de l'espace, cela aurait été au-dessus de mes forces. La question est comment mettre en relation l'image que tu amènes sous le bras et l'image de l'espace qui est déjà là.

4

5

Fig. 6 à 8 : Dispositif de l'exposition « Shirt on my chair » au Musée des Beaux-Arts de Thoune. Le travail de Claudio Moser est présenté selon une scénographie de l'architecte Harry Gugger. (Photos Dominique Uldry)

Pour moi, mettre ensemble ces deux entités, c'est plutôt le travail d'un architecte.

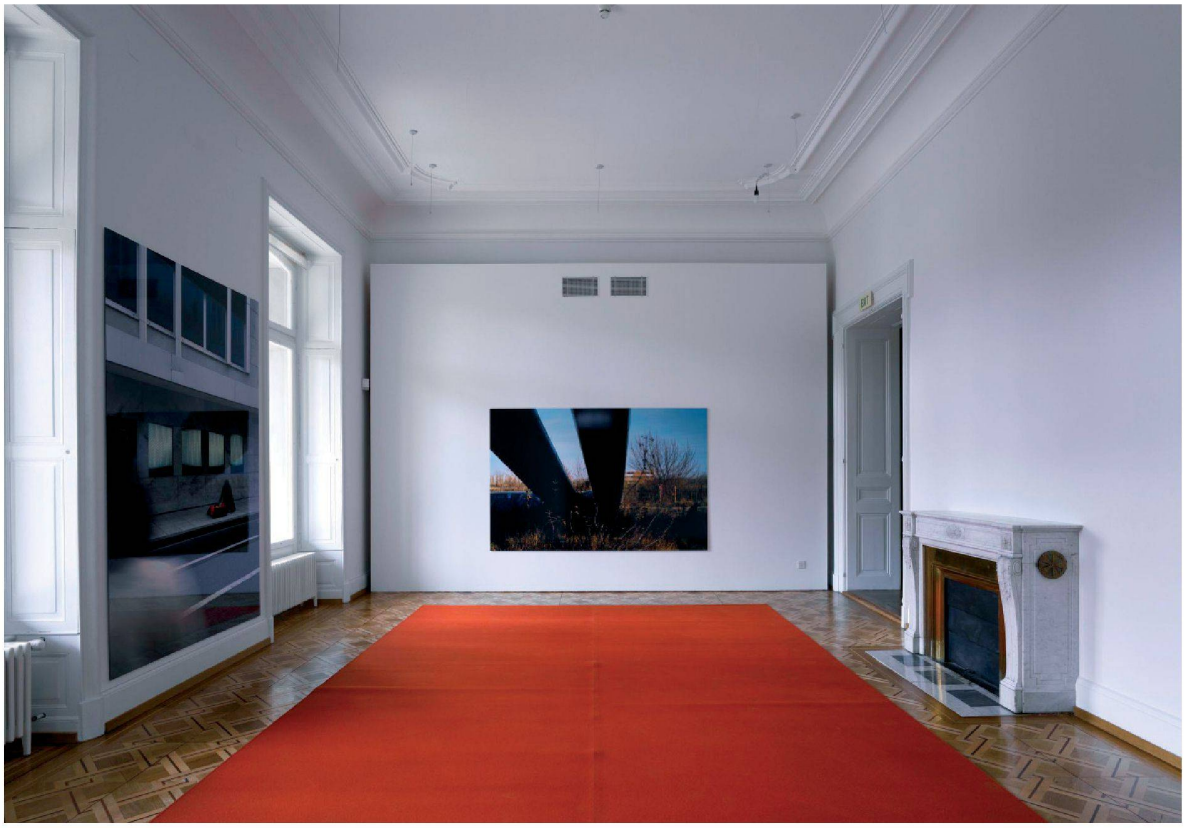
CP : A Thoune, grâce à cette collaboration, vous avez évité de tomber dans l'univers du « white cube », de l'espace neutre propre à beaucoup de lieux d'exposition. Je trouve que ça correspondait bien à ton œuvre, qui contient justement ce côté affectif et personnel. Du coup, le montrer dans un espace qui était redonné à lire comme un espace à connotation domestique – un ancien hôtel devenu musée – permettait de mettre ton travail en résonance avec le lieu où il était montré (fig. 6 à 8).

CM : Au fond, c'est simple, quand un professionnel de deux dimensions travaille avec un professionnel de trois dimensions, ça ne peut qu'améliorer le propos.

CP : A partir de cette expérience commune, j'aimerais évoquer les réflexions que nous avons développées ensemble autour de la relation qui lie l'architecture à la photographie. En prenant la mesure du statut ambigu d'une photographie d'architecte dans un lieu d'exposition, on a tenté d'expliciter le lien qui unit cependant ces deux disciplines lorsqu'on approche la photographie sous l'angle de sa production artistique autonome.

Je m'y suis intéressé au début avec l'école de Düsseldorf et le travail du couple Bernd et Hilla Becher, puis de leurs élèves, qui ont commencé à fixer la réalité de l'espace construit. J'avais parallèlement découvert le travail de photographes américains, comme William Eggelston ou Stephen Shore. Plus proche des architectes, je connaissais déjà le travail de Gabriele Basilico.

En fixant des non-lieux, ces artistes ont éduqué notre regard et ouvert l'imaginaire du public en général vers de nouvelles réalités. Ils ont nourri l'imaginaire de la forme chez les architectes. Des lieux autrefois délaissés sont devenus tout à coup des objets de fascination, la conscience d'une culture s'y est introduite. Des architectes comme Robert Venturi ont ensuite eu une influence capitale, en élargissant le champ d'étude de la forme de l'objet architectural à des bâtiments usuels, stations d'essence, entrepôts, hangars, arrière-cours : des espaces non spectaculaires, en somme, fort éloignés de



6

l'architecture européenne. Et là, je pense que la photographie a joué un rôle considérable pour requalifier le statut de ces objets. Elle a amené ça dans la conscience de l'architecture.

CM : Oui, mais aux Etats-Unis, je pense que c'est venu de manière différente. Là-bas, les périphéries font partie de la culture du regard. Ces espaces, où se rencontrent plusieurs régimes temporels différents, produisent des anachronismes et deviennent alors significatifs. De tels espaces – Robert Smithson l'a déjà constaté pour les zones suburbaines et les parkings – ont beau être « ennuyeux » puisqu'ils n'ont pas été le théâtre d'événements historiques, en contrepartie ils contiennent le « futur ». En Europe, on est longtemps resté influencé par une hiérarchie culturelle qui dit que le monument au centre de la ville est le modèle.

7

CP : C'est juste, un Américain comme Robert Venturi avait en quelque sorte une génération d'avance en ce qui concerne le vécu à l'intérieur des espaces périphériques. Chez nous, en architecture, ce sont des gens comme Fabio Reinhart et Miroslav Sik qui ont prolongé cette étude dès la fin des années 1980 dans l'enseignement de l'architecture à l'ETHZ.

Maintenant, si cette école de pensée a perdu de sa cohésion et se trouve contestée même par ceux qui y ont été formés, il n'en reste pas moins que la photographie contemporaine a maintenu son rôle de précurseur dans l'éducation de notre regard d'architecte.

CM : Pour ma part, j'ai aussi remarqué l'inverse dans les rapports d'influence entre la photographie et l'architecture, notamment du fait de l'importance prise par la peau des bâtiments. Peut-être parce qu'au-delà des aspects purement utilitaires de cette peau, de séparation entre le dedans et le dehors, de facilité à nettoyer, etc., la photographie a mis en évidence l'esthétique de la peau, la lumière qui coule parfaitement dessus. Et, en même temps, les photographes sont devenus des prédateurs de l'architecture, ils se précipitent pour saisir l'instant zéro où les échafaudages sont retirés, quand le métal brille encore, pour saisir « la première photo » de la nouvelle merveille qui vient d'éclore. Les architectes livrent du spectacle aux photographes, comme si leur bâtiment était Brigitte Bardot. C'est juste une parenthèse pour dire que le discours peut également aller dans l'autre sens.

8

CP : Oui, c'est l'aspect promotionnel de la photographie mais à mon sens, ce genre de photos ne nous apprend pas

Fig. 9 : Extrait de la vidéo réalisée par Claudio Moser à la villa de Frontenex, elle-même réalisée par Charles Pictet

beaucoup. Les images de synthèse sont presque plus efficaces pour remplir un rôle publicitaire au service de certaines architectures.

La photographie des artistes contemporains qui fixent la ville, je la vois comme un palimpseste de l'architecture. En quelque sorte, c'est un mouvement de réécriture perpétuelle : l'architecture comme palimpseste de la photographie et la photographie comme palimpseste de l'architecture. Si l'on fait un petit peu de théorie, on peut dire que la photo opère le transfert de trois dimensions vers deux dimensions, mais aussi du présent vers le passé, car elle fixe un instant, un état qui, immédiatement, n'existe plus. Alors que l'architecture fait l'opération inverse, de deux dimensions vers trois dimensions, en se projetant toujours vers un futur idéalisé. Dans le développement de la photographie comme médium de l'art contemporain, il y a une multitude de pratiques qui s'écartent de celle que j'ai évoquée précédemment avec l'école de Düsseldorf. La pratique de Claudio Moser est, par exemple, beaucoup plus affective ou intuitive.

CM : A vrai dire, c'est un peu une frustration pour moi : je trouverais aussi très excitant de faire quelque chose pour le futur ! Une architecture, même quand elle est construite, elle continue à se transformer, elle vieillit en direction de son futur. Alors qu'une photo est irrémédiablement dans l'histoire. Une maison, ça vit tout le temps, il y a des déménagements, d'autres habitants, il y a toujours quelque chose qui se passe. Trois jours plus tard, elle n'est déjà plus la même.

CP : Jusqu'au XIXe siècle, l'architecture se référait toujours aux grands traités, puis depuis le début du XXe, à des mouvements en « isme » jusqu'au post-modernisme et au minimalisme. Si on la compare au corpus théorique du monde de l'art, cette relation a perduré plus longtemps. Aujourd'hui, on constate en effet la disparition de ces ambitions ; quarante ans plus tard, l'architecture a enfin rejoint l'art contemporain dans la notion d'éclatement des avant-gardes. L'architecture fonctionne de manière plus instinctive et intuitive, en prenant position par rapport à des contextes, avec une grande liberté d'expression.

Entre intuition et réflexion

CP : J'ai envie d'aborder avec toi la question de l'intuition, parce que toi, à la différence des disciples de l'école de Düsseldorf, tu travailles beaucoup de manière intuitive, mais c'est une intuition très éduquée. Quand j'observe ton travail, je le relie à cette intuition du regard à l'intérieur de l'espace bâti des villes qui se fixe au moyen de la photographie. Tu te promènes comme le « Wanderer », ou le promeneur solitaire, et tu captes des instants d'une réalité qui alimente ton voyage intérieur. Mais, je le répète, cette intuition est éduquée par des années de réflexion sur le sens du regard.

CM : Oui, c'est le pouvoir de l'âge aussi. Au début, cette intuition était trop brute. Avec le temps, il me semble que je peux mieux la gérer, en profiter, tout en étant plus précis.

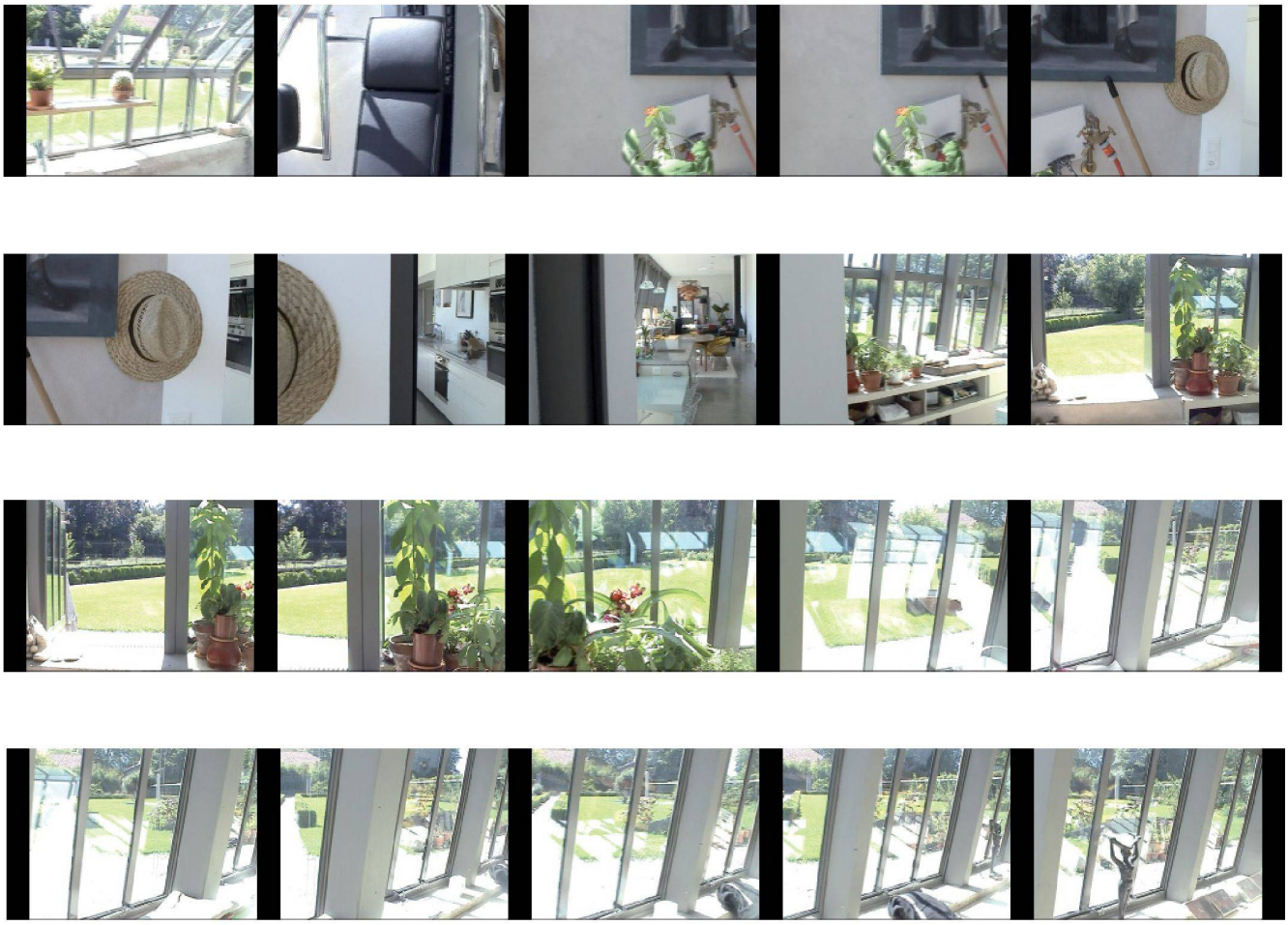
CP : Toutes les questions qui pendant des années ont agité le domaine de l'art, à savoir le statut de l'œuvre dans l'espace, la position de l'œuvre par rapport au mur, par rapport au spectateur, etc., tous ces éléments de réflexion qui ont alimenté des débats il y a quarante ans font aujourd'hui partie d'un vocabulaire intégré, d'un bagage. Du coup, quand tu fixes une photographie, ces données-là sont naturellement présentes.

J'ai l'impression que l'on se trouve dans une situation similaire dans la pratique contemporaine de l'architecture, qui se libère de toutes les contraintes de langage et qui puise très librement dans toutes sortes de références pour alimenter l'imaginaire de la forme. Il n'y a pas de limite stylistique ou temporelle dans les outils qui sont à disposition pour s'exprimer à partir du moment où il y a une adéquation culturelle entre les éléments assemblés. Au même titre qu'aujourd'hui tu peux peindre, filmer, photographier ou sculpter, tu peux faire de l'hyperréalisme ou de l'abstraction, à condition que la manière dont tu le fais développe un sens.

Mais j'ai cependant l'impression que l'architecture reste toujours dans le sillage de l'art contemporain.

CM : Si tu renverses les choses, tu prends un bâtiment existant, de vingt ou trente ans, et quelqu'un – l'architecte, le concierge, le voisin – en fait une lecture pour savoir ce qui s'en dégage aujourd'hui. Si, comme tu l'as dit, les architectes recherchent à exprimer le rapport au contexte, vingt ans plus tard, ça pourrait avoir beaucoup changé. Prenons le bâtiment de l'Uni Dufour, à Genève : je le vois tous les jours, et je change tout le temps d'avis à son propos, et ça me perturbe.

Je pense que l'architecte qui l'a construit avait une idée forte, de l'architecture, de l'urbanisme, et c'est peut-être ça qui me perturbe aujourd'hui, parce que je n'arrive pas vraiment à le lire. En même temps, je ne peux pas m'empêcher de le regarder, ce n'est pas un bâtiment qui me laisse froid. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont on lit aujourd'hui une architecture conçue il y a 50 ou 100 ans. Il ne reste que sa réalité, mais ce qui a guidé sa conception s'est éloigné. Donc, pour revenir sur ce que tu disais auparavant, l'archi-



9

tecte ne peut pas prévoir, ou prévenir le futur. Un bâtiment ne se transforme pas seulement sous l'effet du temps et des intempéries, mais aussi par sa réception. Et moi aussi, j'évolue : aujourd'hui, je déteste quasiment tous les bâtiments des années 1980, mais peut-être que dans dix ans, j'en deviendrai un adepte.

CP : C'est le propre de l'architecture que de refléter l'état d'une société à un moment donné. C'est comme les forteresses et les cathédrales, aujourd'hui leur perception est souvent déliée de leur fonction initiale. Sur le plan du langage architectural, l'exemple que tu donnes, le bâtiment de l'Uni Dufour, est typique d'une époque où le dogme moderniste était encore influent. C'est une citation – le lyrisme en moins – du parlement de Chandighar de le Corbusier. C'est aussi le témoin d'une vision de l'urbanisme où la fonction sociale de l'objet primait sur son insertion formelle dans la ville.

Le rôle des maquettes

CM : Je m'interroge sur les maquettes que tu fais de tes projets : est-ce que tu les fais pour comprendre ce que tu as fait, ou est-ce que tu les fais en cours de travail pour vérifier ce que tu es en train de faire ? Quel est au fond le statut de ces maquettes ? Quand je les vois rassemblées dans ton atelier, j'ai l'impression que tu les utilises pour approfondir ton langage. Cela me fait penser au peintre qui n'est pas satisfait avec sa peinture, mais toute cette expérience qui est sur la toile lui est utile pour commencer la prochaine toile, pour s'approcher de quelque chose d'encore plus précis.

CP : Il y a un pur plaisir à faire ces maquettes. On les met toutes ensemble, puis on vit avec. Elles deviennent presque autonomes, comme des projets en soi. On s'amuse à faire des coupes, ça ouvre des grands espaces de liberté. En même temps, c'est pour moi une réappropriation ce que j'ai construit. Tous les bâtiments que j'ai livrés à leurs commanditaires sont disséminés dans le territoire, on en a remis les clés. En faisant une maquette après-coup, à l'échelle 1/33 ou 1/20e, je fais en quelque sorte revenir dans mon espace de travail une part du bâtiment réalisé.

Quand j'ai exposé mes maquettes au Wechselraum à Stuttgart, j'ai réalisé à quel point elles m'étaient utiles pour le travail quotidien, parce qu'elles n'étaient plus là. Je me retrouvais un peu orphelin. C'est comme si le terreau sur lequel il fallait continuer le travail m'avait manqué. A la fin de l'expo, une autre institution m'avait demandé de les montrer, mais j'ai refusé, car je voulais les avoir à nouveau près de moi, au bureau.

CM : On pourrait même dire que tu construis une maison, tu suis tes connaissances, tu suis tes intuitions, tu appliques les règles de construction, et que ces maquettes te permet-

tent de pouvoir comprendre après coup ce que tu as réalisé. Parce que je fais ça avec mes photographies : je les dispose dans mon atelier, et souvent je comprends beaucoup mieux pourquoi je les ai prises, parfois un ou deux ans plus tard. Ce que je veux dire, c'est que l'émotion, qui guide souvent nos choix et nos actes, va beaucoup plus vite que l'intellect. Est-ce que pour toi il y a aussi quelque chose de ce genre qui se produit quand tu regarde tes maquettes ?

CP: Je ne crois pas que ce soit comparable, car l'architecture se réalise sur un processus plus long. Entre le projet et la construction, des années peuvent s'écouler. Le parti pris du projet est donc parfaitement conscient. Par contre, je crois que la mémoire visuelle est à la fois vive et diffuse. On voit une chose et on la perçoit immédiatement, on reconnaît la moindre différence ou particularité. Mais si tu essaies de reproduire cette chose par le dessin, c'est-à-dire que tu essayes de transcrire cette impression visuelle par une opération mentale, ça devient très difficile. J'ai fait l'exercice une fois avec les logos des marques de voitures. On les reconnaît immédiatement, s'il y a une légère différence, on la remarque aussi, mais si on te demande de les dessiner de tête, c'est très difficile de les reproduire exactement. La mémoire visuelle est très précise, mais en même temps elle est difficile à utiliser directement. Même chose pour la mémoire des impressions, des sentiments, ce sont des sensations très marquantes, mais on a parfois de la peine à pouvoir les reconstruire. Du coup, c'est vrai que ce corpus de maquettes est dicté par mes souvenirs et mes impressions, parce que je ne les réalise pas pour le client, c'est sui generis, c'est-à-dire des objets que je construis pour moi-même : je les fais en fonction de ce qu'elles me racontent du bâtiment. Ensemble, elles forment un monde, mon monde. En ce sens, c'est vrai qu'elles sont un peu des madeleines de Proust.

CM: Quand j'ai enseigné dans les écoles d'art, j'ai remarqué qu'il y avait toujours un stress chez les étudiants parce que les professeurs leur disaient « il faut d'abord savoir ce que tu veux faire, et après tu le fais ». Pour moi, c'est juste le contraire, il faut avoir des émotions, et après il faut les passer au crible de l'intellect. Il me semble que c'est très difficile de faire quelque chose qui serait déjà formulé. Si tu t'« écoutes » en profondeur, là il peut éventuellement y avoir quelque chose de nouveau. Car finalement, celui qui regarde ton travail, il veut connaître quelque chose de toi, et non pas recevoir uniquement un petit commentaire supplémentaire à propos de l'histoire de l'art ou de l'histoire de l'architecture.

CP: Oui, sauf que nous, les architectes, ne sommes pas des artistes. La mise en place d'un projet se fait de manière conjointe, entre la compréhension de la dimension culturelle d'un programme et l'intuition intime de sa forme.

C'est aussi pour ça qu'il faut à mon sens se méfier des emprunts que l'architecture prétend faire à l'art contemporain. Il y a beaucoup de faux amis, le minimalisme tout particulièrement. Depuis l'éclatement du système des Beaux-Arts à la fin du XIXe, l'architecture et l'art suivent leur chemin propre. Ils peuvent parfois se recouper, évoluer en parallèle, mais on a cru trouver des passerelles, qui reposaient en réalité sur des affinités purement formelles. Pour moi, une des parentés entre l'art et l'architecture que je peux essayer d'interroger se situe dans une certaine photographie contemporaine. Il faut veiller à ne pas faire de grandes théories, c'est juste quelque chose qui se glisse entre deux, l'héritage d'une attention sur la réalité des périphéries qui a nourri l'imaginaire de notre génération d'architectes, pour retourner notre regard sur ces lieux. Certains de ces photographes font un constat, froid et clinique ; d'autres, comme Claudio Moser, sont des flâneurs, qui fixent des impressions fugaces de ces territoires.

Mais je crois que ces parentés éventuelles ne peuvent s'explorer sérieusement qu'à travers une collaboration patiente et prudente.

Charles Pictet, architecte FAS/SIA
Ch. Frank-Thomas 12a, CH – 1208 Genève

Claudio Moser, artiste
Rue de l'Orangerie 3, CH – 1202 Genève

Propos recueillis par Francesco Della Casa et Anna Hohler

Portfolio

Dans les pages qui suivent, nous présentons un portfolio de quelques œuvres de Claudio Moser :

- p. 16, pour Henri Rousseau, « Fazy », 2009
- p. 17, nowhere near far enough, « Foire », 2010
- p. 18, pour Henri Rousseau, « Bureau II », 2010
- p. 19, nowhere near far enough, « Les Vernets », 2010
- p. 20, pour Henri Rousseau, « Débarcadère », 2010
- p. 21, nowhere near far enough, « Jonction », 2010
- p. 22, pour Henri Rousseau, « Servette », 2009

Claudio Moser, né en 1959 Aarau, vit et travaille à Genève. De 1981 à 1984, il a étudié à l'Ecole supérieure d'Arts Visuels de Genève, auprès de François Albera et Francis Reusser. En 1987/88, il a bénéficié d'un séjour à l'Institut suisse de Rome. Il a vécu à Bâle de 1988 à 2004, séjour ponctué par plusieurs résidences à l'étranger, notamment à la Cité Internationale des Arts de Paris (1993/94), au P.S.1 Contemporary Art Center de New York (1995/96), à Londres (2001, Résidence Landis & Gyr) et au Gushul Studio à Blairmore, au Canada (2003). En 2004, il a déménagé à Noisy-le-Grand, dans la banlieue parisienne. En 2006/07, il a séjourné à Berlin grâce à une bourse d'atelier du Canton d'Argovie. En 2007, il a vécu pendant une année au Rocheray, dans la Vallée de Joux.