

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 50 (2002)

Rubrik: Expositions et accroissements cabinet des estampes en 2001

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

À relever les compteurs de l'année 2001 – la troisième depuis la fermeture (provisoire), en juin 1999, du Cabinet des estampes –, 13 401 visiteurs sont entrés au Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) pendant le temps (deux cent neuf jours) où celui-ci accordait, pour deux expositions, sa fidèle hospitalité au *profugo* de la promenade du Pin. Quant au bâtiment de la rue Charles-Galland, autre lieu d'accueil (provisoire), il donnait accès en cent quarante-cinq jours à 11 227 visiteurs (exactement dénombrés) aux trois Tiepolo extraits des dépôts (provisaires) de la rue Marziano. On pourrait en conclure commodément à une fréquentation journalière moyenne des manifestations des Estampes chiffrée, toutes institutions-refuges confondues, à soixante-dix personnes. Mais il paraît raisonnable de diviser par deux la vertu holistique des visiteurs du MAMCO pour déterminer le nombre des regardeurs véritables des deux présentations préparées à la promenade du Pin. Ce qui porte la moyenne à quelque cinquante-quatre visiteurs par jour (contre soixante-six l'an passé). Voilà qui ne fascinera bien sûr que les esprits les plus aisément satisfaits – et par exemple du fait que le Cabinet des estampes exposant offrit trois cent cinquante-quatre jours d'ouverture à ses fidèles et nouveaux amateurs. On se plaira à souligner que la fermeture des locaux de la promenade du Pin, le temps des travaux qui s'y sont menés – et provisoirement conclus à l'automne 2001 (pour la seule enveloppe extérieure!) –, aurait pu mettre bien plus encore notre institut en marge du désir culturel...

Trois expositions ont donc modelé l'apparent succès statistique, et tout d'abord *Giambattista · Giandomenico · Lorenzo | Les Tiepolo peintres-graveurs* présentés du 4 avril au 26 août 2001 au Musée d'art et d'histoire¹. On le sait, une famille d'artistes vénitiens déploie au XVIII^e siècle une production gravée d'une cohérence qualitative et spirituelle magistrale – sans doute parce que le lignage se forme d'un père admiré et célèbre de Wurtzbourg à Madrid, Giambattista Tiepolo (1696-1770), associé à ses deux fils, Giandomenico (1727-1804) et Lorenzo (1736-1776). La vision fondatrice de Giambattista mêle avec virtuosité religion chrétienne et fable païenne, élans mondains et poésie brillante autant que grave qui se focalisent en des figures composées avec un art altier du *contrapposto*, de l'étagement rythmique des visages et des formes au sein d'un espace infiniment dilaté et souvent tourbillonnant. Le style tiepolesque formule des images en mutation toujours latenté, recelant énigme et splendeur. Si un critique a soupçonné en 1971 le peintre-graveur chez qui culmine l'Ancien Régime d'être le «premier des "pompiers"», il nous paraît plus juste de comparer aujourd'hui l'invention virtuose de Giambattista à la musique de Richard Strauss (1864-1949), par le chatoiement des couleurs orchestrales, la modulation des lignes thématiques, le souffle épique. Ce langage, tout au moins dans la gravure, passe avec bonheur du père aux fils, attachés à une même entreprise et pourtant doués de personnalités sensiblement distinctes. C'est en 1739 que se situent les débuts de Giambattista graveur, qui est alors âgé de quarante-trois ans, mais ce sont les *Capricci*, suite de dix eaux-fortes (vers 1741-1742), et les *Scherzi di fantasia*, composés de vingt-quatre pièces (1743-1756), qui constitueront les moments absolus de son œuvre gravé (quatre-vingts numéros en tout). Le fils aîné, Giandomenico, s'est pour sa part voué autant à ses propres créations (les vingt-quatre *Idées pittoresques sur la fuite en Égypte* offrent en 1753 un premier chef-d'œuvre) qu'à la diffusion des travaux de son père (la *Raccolta di Teste*, série

1. *Tiepolo 2001*

de soixante têtes de caractère, contrastées et vives, grattées à l'eau-forte vers 1757-1758 et 1771-1774, ramène du même coup Rembrandt dans le Siècle des lumières). Giandomenico, éditeur-conservateur de l'œuvre gravé familial entre 1774 et 1778, exécutera lui-même plus de cent quatre-vingts planches attestant une grande aisance et une personnalité remarquable au sein des aquafortistes vénitiens. Quant à Lorenzo, frappé à quarante ans par la mort à Madrid, il n'aura pu réaliser qu'une dizaine de pièces gravées d'après les compositions de Giambattista, dont un groupe d'admirables plafonds de grand format.

Des trois Tiepolo, la manifestation genevoise rassemblait quelque cent vingt estampes aux tonalités argentées jubilant dans la lumière blonde du papier et faisait de la sorte le point sur les ressources des collections publiques suisses (Bâle, Berne, Genève, Morges, Vevey et Zurich). En complément à ce parcours dans l'œuvre des Tiepolo, des ensembles de vues de Venise, « fidèles » ou imaginaires, dont la gravure vénitienne du XVIII^e siècle est par ailleurs si féconde, proposaient une mise en perspective indiciaire (certes passée sous silence dans le titre de l'exposition). Tirées des importants fonds du Cabinet des estampes consacrés à ce genre, des planches de Giovanni Antonio Canaletto (1697-1768), d'Antonio Visentini (1688-1782), de Giuseppe Wagner (1706-1786), de Michele Marieschi (1710-1743), ou encore de Gianfrancesco Costa (1711-1772), fournissaient ainsi comme un « arrière-paysage » très significatif à la scène tiepolesque. S'il ne fut malheureusement pas possible de consolider, à la faveur de l'exposition, la collection Tiepolo, une pièce vint cependant, en mémoire de Giocondo Cassini, l'auteur de l'inventaire raisonné des plans et cartes de Venise, s'ajouter au fonds vénitien du XVIII^e siècle (don RMM), soit le plan de Venise gravé vers 1779 pour **Lodovico Furlanetto** sur un dessin initial (1729) de Lodovico Ughi (le cuivre étant repris en 1787, puis encore en 1797, toujours avec les amendements idoines).

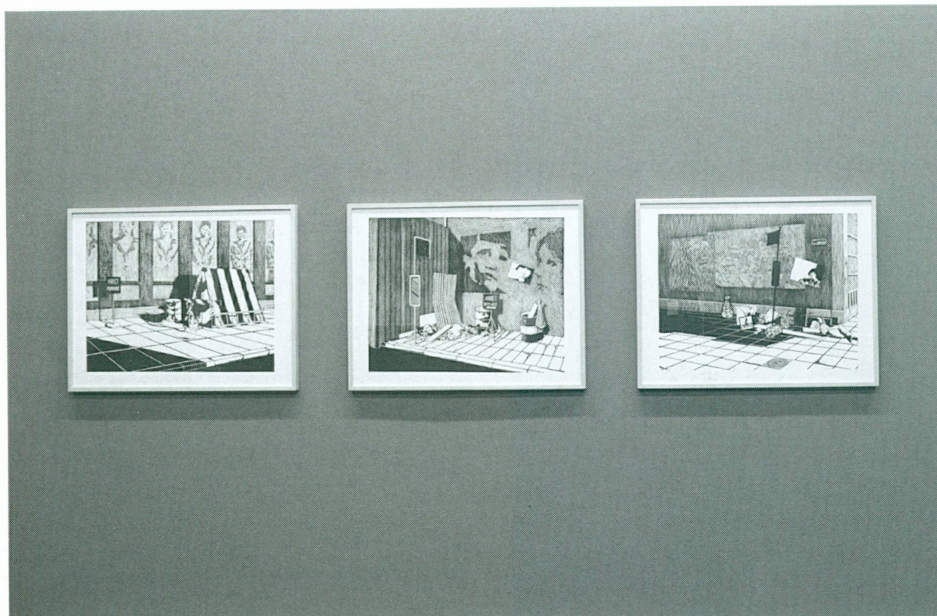
L'exposition *Art Express | Art minimal et conceptuel américain · État d'une collection · 1961-1979 | Vito Acconci · Robert Barry · Mel Bochner · Rosemarie Castoro · Walter De Maria · Douglas Huebler · Stephen Kaltenbach · Gordon Matta-Clark · Robert Morris · Claes Oldenburg · Allen Ruppersberg · Robert Smithson · Richard Tuttle*, mise en place du 31 mai au 21 octobre 2001 au MAMCO par Christophe Chérix, fut ordonnée autour du seul achat majeur de l'année 2001, la suite des sept dessins à la mine de plomb composant *The Pure Polygon Series – 3 Thru 9*, 1975-1976, de **Walter De Maria** (Albany/CA 1935). Ces véritables « originaux multiples », selon la définition de Jean Fautrier, font l'objet d'une note à part du commissaire de l'exposition², dont le titre, *Art Express*, était emprunté à Gregory Battcock, critique influent de la scène new-yorkaise des années 1960 et 1970. « Auteur de nombreuses anthologies consacrées à l'art et aux mœurs de son temps, relatait Christophe Chérix, Gregory Battcock a publié deux livres de référence sur l'art minimal et l'art conceptuel, *Minimal Art* en 1968 et *Idea Art* en 1973. C'est donc sous le signe de l'anthologie que le rassemblement d'œuvres fut opéré, sans souci ni d'exhaustivité ni d'exclusivité mais avec l'intention de traverser tout à la fois une époque et une collection. Car le Cabinet des estampes a fait, dans le cadre de sa programmation, de l'étude de l'art américain des années 1960 et 1970, une priorité. Ce moment de l'histoire du siècle passé – les années 1910 et 1920 en Russie et en Hongrie en seraient un autre – fut au cœur d'une vaste redéfinition bouleversant les présupposés alors en vigueur quant au statut de l'œuvre, au rôle de l'artiste et à l'implication du spectateur. Des tendances – successivement qualifiées par la critique de minimales et de conceptuelles – apparurent ainsi aux États-Unis. Si des personnalités phares peuvent sans peine être désignées aujourd'hui, de nombreux acteurs participèrent au vaste chantier que représentait l'établissement de ce “nouvel art”, hors des canons de l'époque. Il s'agissait en effet de repenser la relation de l'œuvre à ses

2. Voir plus loin, pp. 461-462

contextes aussi bien de présentation, de création que de conservation. L'espace (public ou privé, physique ou mental, réel ou imaginaire) fut donc au centre de l'attention : qu'il soit sublimé (De Maria), dénoncé (Morris) ou exalté (Barry). La sélection des œuvres pour *Art Express* s'est donc faite autour de cette notion, soit en cinq groupes principaux, explorant tour à tour la question du corps (Acconci, Castoro), de la géométrie (Morris, De Maria), du livre (qui se fait mur chez Tuttle ou, inversement, du mur qui se fait livre chez Matta-Clark), de l'urbanité et de la nature (Kaltenbach, Oldenburg, Barry), et enfin de la carte et du territoire (Ruppersberg, Smithson, Huebler). *Art Express*, proposant une vision en coupe des fonds encore en constitution au Cabinet des estampes, se concentrait sur les enrichissements récents en matière d'art américain des années 1960 et 1970, délaissait les grands groupes monographiques des fonds genevois au profit de leurs marges et s'attachait finalement à montrer des œuvres inédites au public genevois, propres à réinvestir un "passé immédiat" (Battcock), auquel l'art de notre temps est si redevable. Cette exposition a été rendue possible grâce à la confiance et au courage de quelques amis qui – par la constance de leur générosité – ont permis (*grosso modo* ces trois dernières années) un travail de fond qui n'en est, on l'espérera, qu'à ses premiers balbutiements. » Souhait entendu, puisque le Cabinet des estampes reçut aussitôt le grand dessin de 1975 de **Rosemarie Castoro** (1939), l'une des grandes figures féminines du post-minimalisme américain (don ChCh et Amy O'Neill). Le dessin, qui joue d'une succession d'échelles inscrites dans une fausse perspective, est rythmé par des annotations indiquant les pensées de l'artiste à chaque interruption de son travail : « *John Weber* [un célèbre marchand d'art] *a besoin de lunettes* » ou « *Que se passe-t-il sous l'eau ?* » ou encore « *Je commence à avoir faim, 13 heures 15* ».

L'exposition *Fabrice Gygi | Self-Tattoos · Estampes et multiples · 1982-2001*, présentée du 3 novembre 2001 au 6 janvier 2002 au MAMCO (fig. 1), fut également préparée par Christophe Cherix³. Voici comment il introduit ce travail : « **Fabrice Gygi** (Genève 1965) a fréquemment été exposé en Suisse et à l'étranger. Outre d'avoir été le représentant suisse à la Biennale du Caire en 1996, puis à celle de São Paulo en mars 2002, l'artiste a bénéficié de plusieurs manifestations d'envergure : au CAN de Neuchâtel en 1997, au Magasin de Grenoble en 2000, et cet été au Swiss Institute de New York. Ce sont ses installations qui ont été privilégiées jusqu'à ce jour. *Mur de sacs*, *Airbag Generation*, *Gradins*, *Tente polyvalente* et autres *Paravents* fonctionnent comme autant de dispositifs associant – au sein d'une même mise en scène – les symboles de l'autorité et du secours, de la violence et du spectacle, de la commémoration et de la révolte. Les œuvres de Gygi ont la particularité de toujours procéder d'une dynamique identique, consistant "à faire de l'objet un emblème, à intégrer le lieu [d'exposition] à la société et à renvoyer le spectateur à sa condition de citoyen". Un art somme toute politique, car concerné par l'organisation de la société et la gestion communautaire du pouvoir. L'exposition du MAMCO fut composée pour l'essentiel – fait inhabituel pour l'artiste – de travaux graphiques : linogravures et sérigraphies. Gygi débuta dès 1982-1983, soit à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, à éditer de petits livres et à imprimer des planches gravées, articulant ainsi sans doute pour la première fois son travail au monde – fût-il celui, encore intime, de son entourage immédiat. L'observateur attentif y aura vu pourtant poindre quelques-uns des motifs essentiels d'une pratique qui s'établira véritablement après les passages successifs de Gygi à l'École des arts décoratifs et à l'École supérieure d'art visuel de Genève. C'est dans le rapprochement de pièces anciennes et récentes – allant de la simple ambition artistique jusqu'à la confirmation sur une scène plus large – que la présentation aura trouvé toute sa singularité. » Un ensemble de trente-huit planches ou multiples a été sélectionné en complémentarité avec les pièces de l'artiste déjà en possession du Fonds municipal d'art contemporain. Ce groupe a pu intégrer les cartons de la promenade du Pin à la faveur d'une donation de l'artiste, ainsi que de nom-

1. Fabrice Gygi (1965) | *Sans titre (Arrêt provisoire)*, *Sans titre (Arrêt déplacé)*, *Sans titre (Boulevard des sources)*, vers 1982-1983 | Linogravure sur vélin, format moyen de la feuille: 500 × 650 mm | Dons Fondation pour les arts graphiques en Suisse (CdE, inv. E 2001/436, E 2001/435, E 2001/434) | Vue de l'exposition *Fabrice Gygi · Self-Tattoos* (Genève 2001)



breux soutiens privés ou institutionnels (dons Fabrice Gygi, Fondation pour les arts graphiques en Suisse, Zurich, Katharina Faerber, Centre d'édition contemporaine, Genève, et In Vitro). L'ensemble genevois de Gygi est désormais référentiel tant d'un point de vue suisse qu'international au vu du nombre de sujets n'existant qu'à une ou quelques épreuves.

Réponse civique à l'incendie des ateliers du site de Rosemont, la conservation du Cabinet des estampes a eu le privilège d'organiser au Musée d'art et d'histoire, comme une anthologie très resserrée, l'exposition *Le Feu des signes* | Francis Baudevin · Stéphane Brunner · Marie Fréchette · Serge Fruehauf · Olivier Genoud · Michel Huelin · Christian Robert-Tissot · Pierre Édouard Terrier · Patrick Weidmann (7 décembre 2001 – 20 janvier 2002, avec prolongation au 24 février). On rappellera ici qu'au très petit matin du 27 septembre 2001, un incendie ravagea le site artisanal de Rosemont, près de la gare des Eaux-Vives, à Genève. Pour une quinzaine d'artistes (sans parler des restaurateurs de peinture ou de dessin, des architectes, des galeries d'art), ce fut l'anéantissement d'ateliers, de dépôts, d'archives, de bibliothèques. La perte irréparable des œuvres anciennes et de l'outil présent parut détruire sur l'instant même l'avenir. L'exposition organisée dans l'urgence n'effaça pas la coupure, aussi nette qu'un coup de couteau dans un tissu vivant. Elle voulut cependant témoigner *hic et nunc* de la considération que la cité porte à ceux qui, par-delà l'ordre des nécessités fonctionnelles, ne cessent de lui offrir le feu des signes. Ces artistes se nommaient ici tour à tour Francis Baudevin (1964), Stéphane Brunner (1951), Marie Fréchette (1945), Serge Fruehauf (1969), Olivier Genoud (1962), Michel Huelin (1962), Christian Robert-Tissot (1960), Pierre Édouard Terrier (1951), Patrick Weidmann (1958). *Le Feu des signes* : ainsi s'intitule un maître-livre de Georges Duthuit, écrivain et critique d'art, byzantiniste et gendre d'Henri Matisse (Albert Skira éditeur, Genève 1962). Alors que l'incendie s'en prend à la matérialité des œuvres, ce titre résonnait comme une inversion. Il rappelait que, dans le même temps, quelque chose d'autre, de fondamental, vacille et brille. Les images et les formes que crée l'artiste sont douées d'une substance existentielle ardente. Humaines, elles attestent que « c'est de nous que jaillit le feu [...] qui va se mêler au feu du jour ». Et Georges Duthuit de conclure, confiant dans la portée de l'aventure artistique, qui transcende la finitude : « D'un ailleurs de toutes catégories morales et esthé-

tiques fulgure un signe irréfutable alors même qu'il s'échappe. Pour peu que l'entente règne entre la clarté de la terre et celle que l'homme, de sa main, allume, il demeure toujours, dans l'instant où nous avons vie, gage immédiat et attrait d'un immémorial futur.» Plus concrètement, le dessein de cette présentation était de permettre aux Genevois de mieux «imaginer» – par extrapolation visuelle et spirituelle – ce que la scène de l'art avait perdu dans le sinistre. Le fait de se limiter aux seuls artistes figurant dans les collections publiques peut sembler insuffisant. Mais, quoiqu'on puisse légitimement le regretter, un seul organisme ne peut tout faire – et il n'y a pas d'exposition sans concept. Chaque institution doit dans la circonstance répondre selon sa spécificité. Celle d'un *musée* est, de toute évidence, de documenter la création artistique, au premier chef à la faveur de collections qui sont les témoins accessibles à tous et inaliénables de ce qui *existe*, de ce qui a été choisi ou reçu pour et par la collectivité. On verra dans cette offre de «vérification» l'une des portées significatives de l'idée de patrimoine. Il va bien sûr de soi qu'au détour de l'événement les amateurs d'art et les professionnels méditent la pertinence et les lacunes des acquisitions publiques. Avec la plus généreuse spontanéité, la Banque Cantonale de Genève, le Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, le Fonds municipal d'art contemporain, le Fonds pour la photographie, le Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), pour ne rien dire du Musée d'art et d'histoire et du Cabinet des estampes, ouvrirent leurs collections, dans lesquelles plusieurs des artistes sinistrés ne figuraient certes pas (encore?). Mais puisqu'il s'agissait tout d'abord de faire une exposition, dans un espace donné, une sélection irrémédiablement réductrice s'imposa.

Le Cabinet des estampes a également confirmé qu'il était vivant à la faveur d'expositions montées *extra muros* sur la base de sa spécialité. On citera ici *Georg Baselitz peintre-graveur*, au Bündner Kunstmuseum de Coire; *Franz Gertsch | Xylographies monumentales · 1986-2000*, au Centre culturel suisse de Paris; *De la parole à l'image | La Bible de Quentell · Cologne, 1478-1479*, à la crypte du temple Sainte-Marie, à Paris. L'établissement du *Répertoire illustré en guise provisoire de catalogue raisonné* publié dans le catalogue⁴ de l'exposition parisienne de **Franz Gertsch** (1930) permet de compléter significativement l'ensemble des «Détails» et des pièces de petit format du peintre-graveur bernois (don de l'artiste). Celui-ci est coutumier de la monumentalité, qui lui permet une véritable décanation de l'image – têtes, flots calmes ou courants, plantes, herbes, sous-bois – devenant le support non objectal de la couleur et de l'espace. En l'occurrence, les «Détails» sont, cadrés dans le milieu «abstrait» des grandes xylographies «réalistes», des découpes soigneusement déterminées, d'un format (dé)limité mais combien gorgé, expressif, éditées comme autant d'estampes autonomes. Ils opèrent un zoom sur l'écriture pointillée du graveur qui évoque le grain très agrandi de la peau ou un semis de gros sel. Bref, ils sont des «paysages dans le paysage» et transcendent la question du format, jouant un rôle important de révélateurs structurels (l'exécution de détail que l'on montre volontiers en gros plan). Car, chez Franz Gertsch, l'estampe est le champ figuratif d'un *all over* forcément amorphe. Il faut entrer, accommoder, promener son regard, s'orienter. L'image surgit. S'étend, ne cesse de vibrer comme un tissu nuageux ou le modelé d'une grève. Et ne compte plus. Abstraction monochrome.

Le Cabinet des estampes a éprouvé les effets fort bénéfiques de l'occupation des espaces du dernier étage de la promenade du Pin 5, naguère détenus par le Cabinet des dessins. Cette première réponse très positive à l'exiguïté des locaux de travail n'a toutefois pas chassé les autres préoccupations, soit l'installation d'un nouvel atelier de restauration; l'absence d'une réserve précieuse (à construire); la dispersion, le manque et l'insécurité des espaces de stockage (la surface actuelle doit être multipliée par dix); l'insuffisance

de la dotation en personnels divers (documentation/enregistrement, restauration, secrétariat); la faiblesse des systèmes de sécurité, qui seront mis en conformité au début de 2002. On espérera cependant que la réouverture du Cabinet des estampes, sans doute au cours de l'automne ou l'hiver 2002-2003 – ouverture *temporaire*, car les rénovations intérieures de la promenade du Pin doivent inéluctablement suivre –, contribuera à rendre plus concrets les remèdes escomptés.

Les résultats d'une politique déterminée, qui lie expositions, publications et collections, comme il se doit dans tout musée, se révèlent dans de vrais accroissements patrimoniaux, malgré les crédits toujours infiniment trop serrés qui sont dévolus aux acquisitions pour les collections. C'est ainsi que plus de neuf cents numéros sont inscrits à l'inventaire 2001, grâce à l'engagement fidèle d'amis, de collectionneurs ou d'artistes (parmi lesquels **Georg Baselitz**⁵). Ce chiffre reflète une augmentation sensible en regard des accroissements enregistrés sous 2000 (environ trois cent trente numéros)... Une collection est un ensemble organique qui croît de pièce en pièce et, soudain, devient le lieu d'articulations nouvelles. C'est l'expérience que ne cesse de faire la conservation des Estampes. À cet égard, deux simples exemples : les fonds Ed Ruscha (1937) ou Seth Siegelau (1941) furent établis en 1994 – l'année de la grande entrée d'**Henri Michaux** (1899-1984)⁶ dans la collection ! Ces deux fonds sont parvenus aujourd'hui à leur quasi-accomplissement, au centre d'un nouveau dispositif d'*artist books* et autres « petites » publications d'artistes, lui en continue croissance. Se vérifie ici, une fois de plus, l'axiome de Ludwig Hohl : « Et enfin l'on voit : un bel arbre⁷. » Parmi les auteurs de ces *ephemera*, en toute leur variété (imprimés-objets, cartes, projets, feuillets isolés et autres productions souvent en proie à l'entropie), citons : **John M Armleder** (1948), **Richard Artschwager** (1923), **George Brecht** (1925), **Gloria Friedmann** (1950), **Mikhaïl Karasik** (1953), **Sol Lewitt** (1928), **Jean-Luc Manz** (1952), **Gabriel Orozco** (1962), **Giulio Paolini** (1940), **Steven Parrino** (1958) et **Richard Tuttle** (1941) [dons ChCh, Immeline Lebeer, Gloria Friedmann, Mikhaïl Karasik, Galerie Annemarie Verna et Steven Parrino].

Les affiches, en sérigraphie, offset, photocopie ou à l'imprimante à jet d'encre, entrent bien sûr dans la catégorie des imprimés qui risquent aussi la perte. On énumérera ici des artistes contemporains pour qui le *poster* est un mode autonome et plénier de création et de communication artistiques : **Ana Axpe del Horno** (1968), **Francis Baudevin** (1964), **Alexandre Bianchini** (1966), **Nicolas Fernandez** (1968), **Rainer Ganahl** (1961), **Gabriella Gerosa** (1964), **Richard Hoeck** (1965)/**John Miller** (1954), **Hans Rudolf Huber** (1936), groupe **KLAT** (1997), **Elke Krystufek** (1970), **Claude Lévêque** (1953), **Ingrid Luhe** (1971), **John Miller** (1954), **Gianni Motti** (1955), **Maurizio Nannucci** (1939), **Kristin Oppenheim** (1959), **Purple Rose** (1992), **Pierre Vadi** (1966), **Christopher Wool** (1955). Parmi les donateurs et déposants (In Vitro, Francis Baudevin, Centre d'édition contemporaine, Genève, ChCh et Lionel Bovier, Hans Rudolf Huber, groupe KLAT, JRP Éditions, Gianni Motti, Maurizio Nannucci, Pierre Vadi et Villa Arson) auxquels le Cabinet des estampes est redevable des enrichissements précités, il convient de mettre en avant In Vitro – et Gianni Motti, son demiurge énergumène, qui « tient » depuis 1993 une vitrine au rond-point de Plainpalais, à Genève, et produit de ce fait de nombreux *posters* et *manifesti*.

Le *Centre genevois de gravure contemporaine* abandonna, en juillet 2000, siège (route de Malagnou 17) et, bientôt, appellation, pour devenir, le 1^{er} janvier 2001, le *Centre d'édition contemporaine*, au 20, rue Saint-Léger. Cette mutation patro- et toponymique, précédée depuis plusieurs années par un abandon croissant des activités naturelles liées à l'estampe

5. Voir plus loin, p. 457

6. Ce fonds presque complet s'est perfectionné en 2001 du petit album au format à l'italienne de sérigraphies pour *Comme un ensablement...* (1981 ; M-C 171-176) [don Micheline Phankim et RMM].

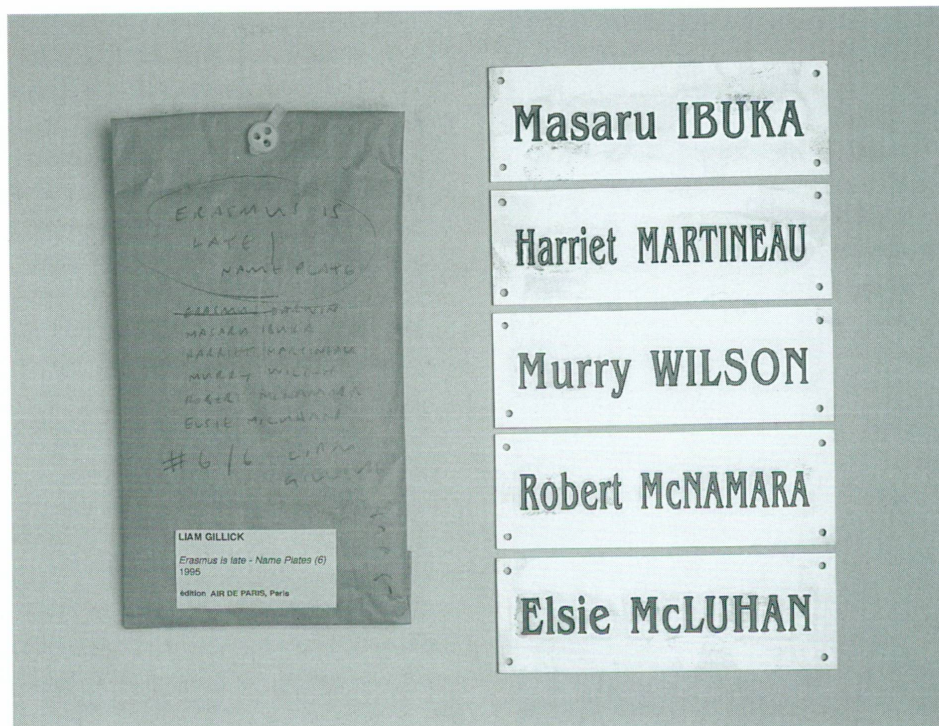
7. HOHL 1944-1954, vol. I, p. 170 ; HOHL 1984, St 1000, p. 103 ; II, 264

au profit de projets éditoriaux plus conformes aux idées à la page de la direction du Centre, n'a pas empêché la cession coutumière des objets retenus par le Cabinet des estampes pour les collections publiques (en compensation partielle des facilités consenties par la Ville de Genève). La simple énumération des techniques mises en œuvre et de leurs dates illustrera la déclinaison vers de nouveaux horizons accomplie au cours des dernières années par l'association gestionnaire des ateliers de Malagnou voués à la gravure et à la lithographie, association lancée en 1966 par Jean-Marie Pastori, fondateur (à la suite de l'acquisition des presses lithographiques d'Albert Lamy, rue Étienne-Dumont 2 : «Maison fondée en 1888»), Charles Goerg, conservateur des estampes, et Pierre Bouffard, conseiller administratif et directeur du Musée d'art et d'histoire. Voici : **Alex Baladi** (1969), trois cahiers de photocopie, 1998 ; **Alexandre Bianchini** (1966), film super 8, 1996 ; **Mourad Cheraït** (1968), set de table, 1998 ; **Nicolas Fernandez** (1968), sept xylographies en blanc sur papier d'emballage brun, 1996 ; **Vidya Gastaldon** (1974) et **Jean-Michel Wicker** (1970), deux sérigraphies, 2000 ; **Jérôme Hentsch** (1963) et **Alain Julliard** (1959), offset recto-verso et sérigraphie, 1996 ; **Thomas Hirschhorn** (1957), livre d'artiste, 1995 ; **Karen Kilimnik** (1955), livre d'artiste (sérigraphie, lithographie, miroir en plastique, plaque de plexiglas et tissu imitation fourrure), 1995 ; **Elke Krystufek** (1970), livre d'artiste, 1999 ; **Elena Montesinos** (1971), offset sur buvard, 1997, et carte musicale, 1998 ; **Kristin Oppenheim** (1959), six lithographies, 1996 ; **Rosemarie Trockel** (1952), deux gravures au vernis mou, 1996 ; **Luc Tuymans** (1954), deux lithographies, 1995 ; **Heimo Zoerner** (1958), deux lithographies, 1996.

La *Schweizerische Graphische Gesellschaft*, la Société suisse de gravure, fondée en 1918, compte de longue date le Cabinet des estampes parmi ses membres (qui en est d'ailleurs aujourd'hui le quinzième sur cent vingt-cinq). En cette qualité, il reçoit chaque année une ou plusieurs *Jahresgabe(n)*, un peu à la manière d'un abonnement à des éditions promues par une association d'amateurs assez heureuse et sûre d'elle-même pour commander une gravure à Klee, à Kirchner, à Giacometti, à Raetz ou à Lüthi. En 2001, ce furent une sérigraphie monumentale de **Silvia Baechli** (1956), une impression au plotter de **Claudio Moser** (1959) et une sérigraphie d'**Olivier Mosset** (1944). L'année précédente (2000), les «cent vingt-cinq de la SGG» avaient reçu une photographie double-face de **Roni Horn** (1955), trois très grandes xylographies de **Corsin Fontana** (1944), une lithographie de **Mario Sala** (1965) et un transfert à l'huile (oléobromie) d'**Adrian Schiess** (1959). Voilà qui démontre que cette société, naguère gardienne de l'orthodoxie technique de l'estampe, a, elle aussi, évolué depuis la première *Biennale suisse de l'image multipliée* organisée en 1974 au Musée Rath par Charles Goerg qui concrétisait une idée encore mal acceptée : les techniques originales sont celles voulues – et déclarées – par les créateurs, et non celles appartenant aux seuls métiers traditionnels de la gravure (achats).

Le Cabinet des estampes est, par accord entre les musées suisses, la seule institution de notre pays à sauvegarder dans une collection publique la totalité des éditions de tête de *Parkett*, l'importante revue internationale dans le vent établie à Zurich. D'une certaine manière, c'est aussi un abonnement, qui se poursuit depuis 1984. La dernière livraison de l'année 2000 (n° 60) était accompagnée d'un autoportrait daguerréotypique (2000) du peintre réaliste **Chuck Close** (1940), restitué par impression digitale à jet d'encre, d'un DVD (disque vidéo digital) de **Diana Thater** (1962) mêlant en boucle abeilles, hexagones, espaces filmés, brillances d'ombres et physique quantique, enfin de deux chemises en coton reproduisant sur le dos une tête de bébé intitulée *Silence*, l'une en broderie et l'autre en sérigraphie (1990-2000), de **Luc Tuymans** (1954). L'édition de tête du premier numéro de 2001 (n° 61) était escortée par quatre artistes. **Liam Gillick** (1964) propose dans *Literally*

2. Liam Gillick (1964) | *Erasmus is late – Name plates*, 1995 | Cinq plaques de laiton, sous pochette, 50 × 150 mm (par plaque) | Don anonyme (CdE, inv. E 2001/421)



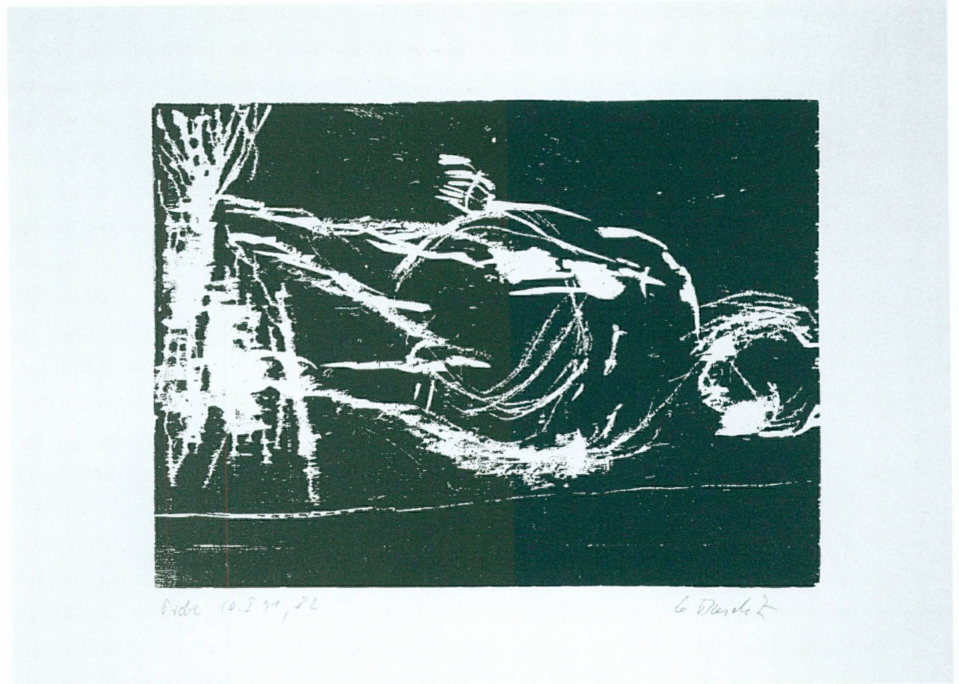
No Place, 2001, une sculpture de cinq plaques rectangulaires de plexiglas et d'aluminium à entailles régulières et de différentes couleurs, assemblables à volonté. **Sarah Morris** (1967) « monte » en huit couleurs sérigraphiques une tour-structure vide/pleine, noire/colorée, positive/négative, qui annonce *Capital (A Film by SM)*, 2001, un court métrage DVD sur les heurs et malaises, substances et faux-semblants du pouvoir américain. **Bridget Riley** (1931), la grande dame de l'op art anglais, dépeint en sérigraphie *Going Across*, 2001, un jeu de flammèches jaunes et bleues, plates et spatiales, immobiles et progressives, frontales et défilantes. **Matthew Ritchie** (1964) offre *The Bad Need*, 2001, une rose des vents dessinée à la manière des écritures naïves et secrètes des sous-verres ; ce dispositif adhésif est à mettre au mur par transfert, sur fond à la peinture acrylique coquille d'œuf, à cent cinq centimètres de haut (cœur du diagramme) [achats]. On est loin de la première édition de tête, qu'exhaussait une simple pointe sèche et aquatinte d'Enzo Cucchi. Les « éditions » de *Parkett* constituent à ce jour *A Small Museum and A Large Library of Contemporary Art* qui ont fait éclater le genre. Concluons comme les rédacteurs de fiches bibliographiques – *Parkett* : se continue.

La photographie, sous toutes ses expressions et technologies, fait sans cesse son apparition dans les diverses facettes de la collection des Estampes, comme nous l'avons déjà constaté plus haut. Que ce soient des épreuves « classiques » en noir et blanc sur papier argentique – **Lucien Clergue** (1934) [don Lucien Clergue et Charlotte Reber], **Bruce Mac Lean** (1944) [achat] – ou en couleur – **Francis Baudevin** (1964), **Michele Zaza** (1948) [dons Francis Baudevin, Galerie Annemarie Verna] –, qu'il s'agisse d'héliogravure – **Sophie Ristelhueber** (1949) [don Chalcographie du Louvre] –, de livres d'artiste réalisés en photographie couleur – **Karim Noureldin** (1967) –, en offset – **Hans-Peter Feldmann** (1941) [dons Hans-Peter Feldmann, RMM, et Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Chatou] –, en impression numérique à haute résolution – **Laurent Sauerwein** (1944) [don RMM] –, ou encore de *leporelli*, ces dépliants en accordéon,

imprimés en offset – **Balthasar Burkhard** (1944), **Jean-Frédéric Schnyder** (1945), **Xavier Veilhan** (1963) [dans Balthasar Burkhard, Graphische Sammlung der ETH, Zurich, et RMM] –, la photographie s'affirme comme un médium dominant, en croissance quasi exponentielle !

Deux noms retiendront l'attention. En 1992, le Cabinet des estampes avait présenté **Michele Zaza** dans la troisième des expositions de la série **Midi-Minuit**, dont l'idée était précisément née d'une rêverie autour de l'œuvre (presque oubliée ?) de l'artiste né à Molfetta (Bari). Étaient rassemblés sept ensembles de photographies, dont trois figuraient ou allaient entrer dans les collections publiques genevoises : *Dissidenza ignota*, 1972, dix photographies noir et blanc (E 83/189-198) ; *Mimesi*, 1975, neuf photographies couleur (E 92/63 a-i) ; *Ritratto terrestre*, 1978, trois photographies couleur (E 93/615 a-c, don Jean-Paul Jungo, en mémoire de Charles Goerg). S'ajouta par la suite *Ritratto*, 1980, photographie couleur (E 1998/133, don ChCh). À la faveur de *Mimesi*, 1975, deux photographies couleur (don Galerie Annemarie Verna), le fonds Zaza est vraisemblablement devenu le meilleur d'Europe. Mais non seulement cela : les trois dernières donations soulignent le caractère fédérateur et magnétique d'un noyau premier constitué par une politique décidée. Dans les années 1970, l'artiste italien a développé à la croisée des tendances conceptuelles, comportementales et corporelles alors typiques (pensons à Urs Lüthi), une œuvre étrange et rare, faite de séquences photographiques toujours encadrées, appelées « images-briques » par Germano Celant. Effectivement, Zaza a tout d'abord construit à travers une lente déclinaison du temps, dans un lieu absolu, quotidien, reculé et forclos, avec des objets clefs (table, chaise, interrupteur électrique, offrandes à terre), la scène primordiale sinon primitive réunissant le fils, la mère et le père : le photographe et ses parents, visages nus ou masqués d'un fard, gravitaient comme de lents corps célestes les uns auprès des autres. Même absent, parfois, Michele Zaza était la vraie figure centrale du récit crépusculaire, l'autoportrait, sous des modalités diverses, demeurant en fait le genre pratiqué. Les titres des séries photographiques, en noir puis en couleur, soulignaient que se déroulait, exacte et métaphorique, une entreprise de *mimèsis*, une représentation, un itinéraire recomposant une mémoire pleine de *Unheimlichkeit* telle qu'elle sourd quand le présent interroge son identité à la lumière de ses origines. Dès 1976, les figures archétypiques se trouvent commentées par de curieux paysages artificiels et souvent aériens faits de terre, de fleurs, de mie de pain, de neige ouatée associées à de petits objets pliés évoquant le constructivisme ou quelque machine volante, et naturellement la sculpture qui, bientôt, vers 1980, taillée en bois, sortira comme donnée indiciaire des limites de la photographie. S'ouvre ainsi chez Zaza un débat sur le réel et l'abstraction, sur le reproduit et le créé. Les images ne cessent de préserver leur magie et l'on peut toujours reconnaître en elles le mythe, l'utopie – une invention, une poésie cosmique, susceptibles, aurait jugé Breton, « de replacer l'homme au cœur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante ».

Immeubles éventrés (*Beyrouth*, 1984 ; don de l'artiste au Cabinet des estampes en 1995), vestiges de guerre dans le désert du Koweït (*Fait*, 1992), corps fraîchement couturés par les chirurgiens (*Every One* [Chacun et tout le monde], 1994), collines reverdissant non loin d'un charnier bosniaque (*La Campagne*, 1997), la maison de l'enfance (*Vulaines*, 1989-1995) – l'œuvre de **Sophie Ristelhueber** délivre ordinairement des constats : l'état des choses capté au détour de photographies très fortes et pourtant en retrait. Car rien chez l'artiste française, reporter d'une distance prise sur les événements, ne vise au spectaculaire. Son regard s'active volontairement comme « après la bataille », quand les traces et les cicatrices offrent des repères à la mémoire et fixent la pensée à la fois au centre et en marge d'un monde en proie à la dévastation et au surgissement de la vie. Loin de la consommation



médiatique, la perspective s'ouvre pour elle dans la nuance, la métaphore, l'interrogation dialectique. Diversion souriante donc que le petit animal traversant à toute vitesse un pierrier, dans cette héliogravure à grains – sans titre, mais sous-titrée *Details of the World ou Marcassin*, 2001 (don Chalcographie du Louvre)? Il n'est sans doute pas interdit de voir dans cette boule d'énergie ramassée sur un terrain lunaire une forme d'autoportrait, «détail» qui lance dans le flot immense des images un sauve-qui-peut ironique.

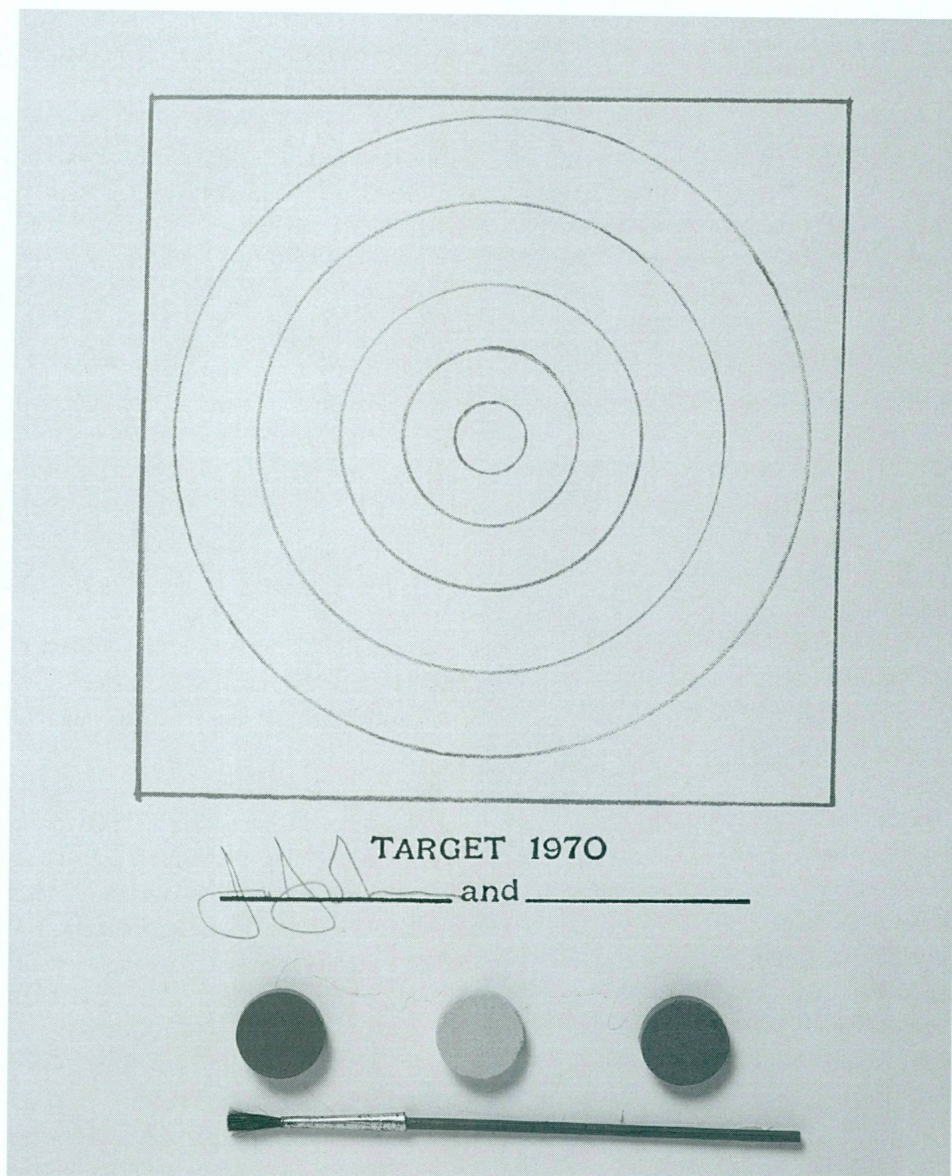
Passé ce défilé aux regroupements techniques et génériques, on pointera encore des ensembles et des œuvres plus spécifiques.

C'est sous le millésime 2001 qu'a été enregistré le formidable accroissement du fonds des gravures de **Georg Baselitz** (1938), grâce à la générosité de l'artiste allemand et d'un tiers (dons Georg Baselitz et RMM [fig. 3]). Cet ensemble stupéfiant est en cours d'inventorisation. Il dépassera sans doute les six cents numéros, exclusivement des épreuves d'essai et d'états tirées par le peintre-graveur lui-même, lesquelles se sont déposées en vagues successives, depuis 1999, dans les tiroirs du Cabinet des estampes, à telle enseigne que Genève peut quasiment brosser la peinture complète de l'atelier du graveur au cours des trente dernières années. La donation fera l'objet d'une note *ad hoc* dans une prochaine livraison de *Genava*.

Avec *Poussières – Tombeau de Chladni*, 2001, le Genevois **Philippe Deléglise** (1952) poursuit son engagement de plus en plus déterminé dans le travail de la gravure⁸. Cet album de cinq aquatintes tire parti des oscillations qui se diffusent sur une lame d'acier que l'artiste fait vibrer au moyen d'un archet d'alto frotté sur la tranche. Si l'archet produit des sons, nets ou aigus, il organise aussi et rend visible en «lignes de forces», redoublées comme en miroir, la poudre de colophane répandue sur la surface plane. Le grain est rejeté des régions de la plaque où l'amplitude des vibrations est grande et se concentre là où l'amplitude vibratoire est faible. Ces lignes ventrales (vides ou négatives) et nodales (pleines

8. Voir *Genava*, n.s., XLVIII, 2000, p. 266

4. Jasper Johns (1930) | *Target 1970, 1971* |
Lithographie, collage d'éléments divers et
timbre humide sur carton, 263 × 214 mm |
Don Amy O'Neill (CdE, inv. E 2001/930)



ou positives) tracent de véritables dessins, plus ou moins géométriques. Il suffit de mordre l'aire ainsi grainée, et de jouer des superpositions de figures distinctes que l'on peut diriger, selon les points d'attaque de l'archet ou d'immobilisation de la plaque, suivies de nouvelles morsures. C'est vraisemblablement la première fois qu'un artiste traduit sur un plan esthétique, en relation avec sa propre vision, les recherches sur la propagation des ondes sonores dans les solides menées par le physicien allemand Ernst Chladni (1756-1827) – d'où le titre – qui étudia le premier les cordes vibrantes et imagina la visualisation des modes de vibration des structures (don de l'artiste).

Olivier Genoud (1962) a reçu au cours des ans de nombreuses distinctions, dont le Prix de la Ville de Genève en 1995. «Il s'intéresse, notait Christophe Cherix, aux signes associés à la "commodification" de notre univers quotidien. Son travail récent emprunte des images à des catalogues de vente par correspondance. L'artiste pointe notamment la capacité de ces derniers à multiplier les déclinaisons formelles à partir d'objets aux fonctions pourtant

clairement circonscrites. » C'est le cas de *Vivre le design | Couleurs, formes, tendances*, 2000, livre d'artiste exécuté en deux modalités (photocopie et impression à jet d'encre couleur [don de l'artiste]).

Bertrand Henry (1959) peint à l'encre de Chine (et souvent au stylo à bille !) des portraits et des paysages à figures de très petit format. Graveur, il s'était signalé en 1998 à la faveur d'*Adret*, eau-forte et aquatinte offrant en neuf plaques le très vaste versant ensoleillé d'une montagne suscitée comme autant de surfaces qui existent pour elles-mêmes par la richesse de l'écriture (achat). Il faut ici pénétrer la vivacité noire des structures comme un réseau d'effets visuels qui dans le mouvement du proche-lointain ouvrent à un paysage de lecture abstraite, impliquant une notion presque conceptuelle. Ce faisant, le graveur ramène le regard à la notion de site, de site suscité par une poétique qui mêle la vision imaginative au fait plastique, car il ne s'agit pas de reportage, mais d'une idée de paysage, d'un « rapport à la mémoire ». Comme les Chinois du XVII^e siècle, Henry cherche sur le cuivre une « manière de redessiner un coup de pinceau », de quêter les divers poids, les inflexions de la couleur dans le(s) noir(s). Il fait écho à Shitao, le moine Citrouille-amère, qui postulait que « la beauté formelle du paysage se réalise par la possession des techniques du pinceau et de l'encre ». Ce polyptyque monumental est venu s'ajouter (don Chalcographie du Louvre) à une grande aquatinte paysagère, *Allant vers les roches noires*, 2000-2001, qui pourrait faire penser au Lorrain, à Rousseau, à Wacquez et à l'école de Barbizon ainsi qu'à un *leporello* lithographique de 1998 (plume sur pierre) retraçant les douze mois de l'année (don de l'artiste).

Dans *Technics and Creativity (II) : Gemini G.E.L.*, 1971, un « insert » provocateur de **Jasper Johns** (1930), *Target 1970*, (fig. 4), composé d'une cible lithographiée en noir sur laquelle sont collés trois capsules de gouache et un pinceau, offre à l'acteur-regardeur le soin de colorier le motif et d'ajouter sa signature à côté de celle de l'artiste. C'est un joli enrichissement du fonds américain si restreint encore à la promenade du Pin, malgré les efforts entrepris depuis plus d'une décennie (don Amy O'Neill).

La couleur n'est pas une donnée simple et indivisible, ni la matière qui donne corps à sa lumière. Mais comment restituer cette complexité dans toute son épaisseur physique, perceptive, imaginaire, quand on est graveur ? – seulement graveur, hélas (dira-t-on ironiquement), mais de ce fait rompu aux passages, aux superpositions. C'est la gageure que tient **Geneviève Laplanche** (1955) dans la série des *Strates*, 2000-[2002], assemblages de feuilles de japon Nao superposées comme autant d'aplats monochromes imprimés xylographiquement. Non seulement elle tire parti de la couleur propre à l'estampe, sèche et vibrante, mais elle atteint à une autre présence, celle de l'œuvre. Ces sept pièces nouvelles se lisent à la fois frontalement – la superposition des couches donne ici une idée, peut-être encore voilée, de ce que recèle de paramètres la profondeur pigmentée – et légèrement de biais – car la « tranche » laisse apparaître aussi concrètement que fantasmatiquement (la tête recompose l'optique) des lisérés et des bords de corolles aux couleurs tour à tour accordées et disjointes. Parallèlement, Geneviève Laplanche poursuit, dans la suite *Incarnatus*, 2000-[2002], son exploration des accumulations de personnages, dérivés en l'occurrence du dessin et de la gravure des XVI^e et XVII^e siècles (dons Geneviève Laplanche et anonyme).

Toute son œuvre renvoie par la fièvre de son écriture à cette « discussion » européenne de l'*Abstract Expressionism* américain qu'**Antonio Saura** (1930-1998) entreprend dans les années 1950, mais elle incarne aussi, exemplairement, ce qui fait alors, en Espagne, l'in-

5. Antonio Saura (1930-1998) | *Petite dame II*,
1968 | Aquatinte, 125 × 97/192 × 150 mm |
Don Succession Saura (CdE, inv. E 2001/298)



comparable pertinence de son art : le peintre aragonais entre avec véhémence et droiture dans la « grande forme » ancienne établie par Velázquez et Goya pour l'arracher par des moyens *modernes* à l'annexion par le pouvoir franquiste. Mais il n'est pas seulement peintre : il est également un écrivain aussi lucide qu'inspiré et un *printmaker* de premier plan, dont la production protéiforme compte finalement six cent trente-deux numéros. Le Cabinet des estampes avait montré en 1985 l'œuvre imprimé de Saura et publié à cette occasion le catalogue raisonné établi par Mariuccia Galfetti. L'artiste lui avait alors donné la plus grande part de ses estampes. En 1989-1990, le Musée d'art et d'histoire de Genève, qui détient dans ses collections de peinture deux *Crucifixions* fondamentales, de 1960 et 1963, avait organisé la grande rétrospective européenne de ses toiles⁹. À la faveur de la publication en 2000 du catalogue raisonné définitif de l'œuvre imprimé, par Olivier Weber-Cafilisch et Patrick Cramer, la succession du peintre-graveur mort à Cuenca en juillet 1998 avait généreusement complété le fonds. Un dernier lot de soixante et une pièces, arrivé en

9. MASON 1989

2001 (Succession Saura), fait désormais du Cabinet de Genève le *repositorium* quasi exhaustif (et unique) des estampes du maître espagnol (fig. 5). Qui rejoint ainsi «à la promenade du Pin» les points forts monographiques que sont, pour le XX^e siècle, par exemple Geneviève Asse, Georg Baselitz, Jean Fautrier, Henri Michaux, Robert Morris, Robert Müller, Markus Raetz, Bram van Velde.

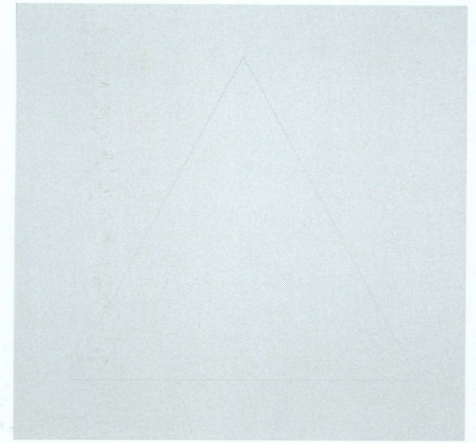
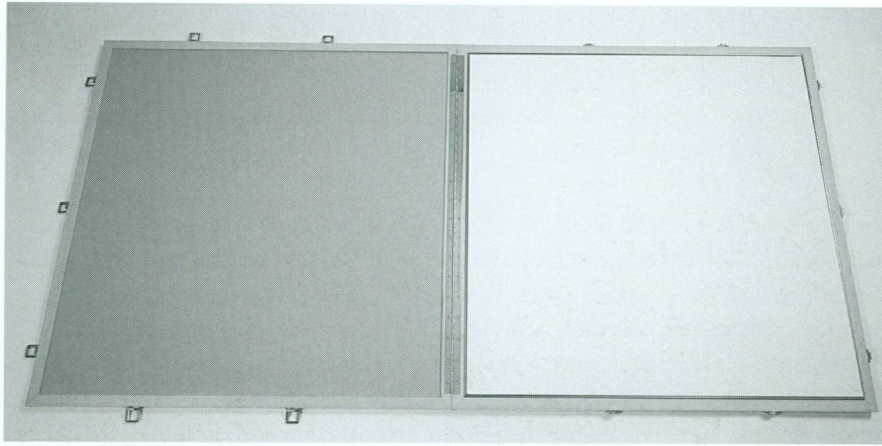
Le tour d'horizon qui s'achève serait encore plus incomplet sans la citation pourtant très sèche des noms qui suivent et qui se retrouveront un jour proche ou plus lointain aux murs restaurés du Cabinet des estampes ou dans les pages de *Genava*: **Pierre Alechinsky** (1927) [don de l'artiste], **John M Armleder** (1948) [don de l'artiste], **Geneviève Asse** (1923) [dons Geneviève Asse et Catherine Putman], **Edmond Bille** (1878-1959) [don Alfred Berchtold], **Martin Disler** (1949-1996) [don Irene Grundel], **Eric Hattan** (1955) [don RMM], **Ben Kinmont** (1963) [don de l'artiste], **Bertrand Lavier** (1949) [don MAMCO], **Helen Mirra** (1970) [don ChCh], **Robert Müller** (1920) [dons Robert Müller et RMM], **Christian Robert-Tissot** (Genève 1960) [don RMM], **Ambroise Tièche** (Genève 1966) [don de l'artiste], **Jean Tinguely** (1925-1991) [don Margit Rowell], **Niele Toroni** (1937) [don Katharina Faerber], **Marijke van Warmerdam** (1959) [don Center for Contemporary Art, Kitakyushu], **Dan Walsh** (1960) [don de l'artiste], **Christiane Wyler** (1947-2002) [don de l'artiste]. Le reste sera silence. [rmm]

Walter De Maria et *La Suite du pur polygone*

Le Cabinet des estampes a récemment fait l'acquisition d'une œuvre importante de Walter De Maria (Albany/CA, 1935), afin de compléter ses fonds consacrés aux années 1960 et 1970 américaines. Cette collection, renforcée lors d'expositions récentes (*Notes on Print* en 1996, *Mel Bochner* en 1997, *Robert Morris et Artistes et Photographies* en 1998, *Art Express* en 2001), représente aujourd'hui, avec les avant-gardes russe et hongroise, la gravure vénitienne du XVIII^e siècle ou le cliché-verre, l'un des ensembles significatifs conservés à Genève.

Walter De Maria, dont le Musée d'art et d'histoire ne possédait jusqu'alors aucune œuvre, fait partie des grandes figures de l'art américain de l'après-guerre. Il fut l'un des premiers à proposer des interventions artistiques hors des lieux habituellement réservés à l'art, allant jusqu'à investir des zones sauvages et retirées du continent américain. *The Lightning Field* de 1977, situé dans une zone désertique du Nouveau-Mexique, est ainsi constitué de quatre cents pieux d'acier inoxydable plantés à même le sol selon une grille rectangulaire. Par temps orageux, les éclairs, qui viennent alors frapper les structures métalliques, créent de véritables «tableaux célestes». Chez Walter De Maria, l'œuvre a une fonction comparable à celle d'un catalyseur d'énergie: elle déclenche une réaction ou met en évidence une situation plus que ne s'affirme dans sa singularité matérielle.

The Pure Polygone Series – 3 thru 9, 1975-1976, est constitué de sept dessins à la mine de plomb que l'artiste a tracés à l'aide de patrons spécialement créés à cette occasion. Les planches sont conservées dans un luxueux écrin (fig. 6), fait de pin et d'érable, entièrement conçu par l'artiste. Elles montrent successivement un triangle, un carré (fig. 7), un pentagone, un hexagone, un heptagone, un octogone et un enneagone. À chaque nouvelle feuille une face est ainsi ajoutée à la figure précédente. Inscrites d'un crayon léger, les formes se détachent faiblement du papier, si bien qu'il est nécessaire de se tenir à quelques centimètres de l'œuvre pour en discerner le motif.



6-7. Walter De Maria (1935) | *The Pure Polygone Series – 3 thru 9, 1975-1976* | Sept dessins à la mine de plomb sur vélin, sous portefeuille, 915 × 917 mm (format moyen de la feuille) | Acquisition (CdE, inv. E 2001/31a-g)

10. «From here on out what goes on can't easily be said. (It's hard to explain art.)»; voir «Art Yard», dans LA MONTE YOUNG 1963, non paginé.

Dans *La Suite du pur polygone*, De Maria place le spectateur au sein d'un réseau d'oppositions : le tracé manuel des dessins contredit l'utilisation de patrons de type industriel, la rareté de la suite (à vingt et un exemplaires) s'oppose à son exécution quasi mécanique, la splendeur du coffret ne laisse pas présager la simplicité du dessin, la grande taille des planches (chacune : 915 × 917 mm) ne s'accorde pas – de prime abord – à la lisibilité restreinte des sujets. L'œuvre se situe ainsi à la croisée de chemins multiples : au spectateur d'opter pour l'un d'entre eux, tout en sachant, comme le disait déjà l'artiste en mai 1960, que «depuis ce point ce qui suit ne peut être présenté simplement. (L'art est difficile à expliquer.)¹⁰». [chch]

Bibliographie

- | | |
|--|--|
| <p>CHERIX 2001</p> <p>HOHL 1944-1954</p> <p>HOHL 1984</p> <p>LA MONTE YOUNG 1963</p> <p>MASON 1989</p> <p>MASON 2001</p> <p>Tiepolo 2001</p> | <p>Christophe Cherix, <i>Fabrice Gygi Self-Tattoos · Estampes et multiples · 1982-2001</i>, inventaire raisonné sommaire, comportant un entretien avec l'artiste, Cabinet des estampes, Genève 2001</p> <p>Ludwig Hohl, <i>Die Notizen</i>, Zurich 1944-1954</p> <p>Ludwig Hohl, <i>Die Notizen</i>, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main 1984</p> <p>La Monte Young (éd.), <i>An Anthology of Chance Operations...</i>, La Monte Young et Jackson Mac Low, New York 1963, non paginé</p> <p>Rainer Michael Mason, <i>Antonio Saura · Peintures 1956-1985</i>, Musée Rath (Musée d'art et histoire), Genève 1989; ensuite Valencia 1989; Madrid, Munich, Toulouse, 1989-1990</p> <p>Rainer Michael Mason, <i>Franz Gertsch · Xylographies monumentales · 1986-2000</i>, catalogue d'exposition, Centre culturel suisse, Paris 2001</p> <p><i>Giambattista · Giandomenico · Lorenzo Les Tiepolo peintres-graveurs</i>, catalogue d'exposition, aux soins de Rainer Michael Mason, textes de Christophe Cherix, Rainer Michael Mason et Dario Succi, Musée d'art et d'histoire, Genève 2001</p> |
|--|--|

Crédits des illustrations

CdE, Mael Dugerdil, fig. 1 | CdE, Nicolas Spühler, fig. 2-7

Adresse des auteurs

Rainer Michael Mason, conservateur
Christophe Cherix, assistant-conservateur

Cabinet des estampes, promenade du Pin 5
CH-1204 Genève