Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 49 (2001)

Rubrik: Expositions et enrichissements du cabinet des estampes en 2000

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: 01.10.2025

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

La fermeture des locaux de la promenade du Pin, la durée des travaux qui s'y mèneront à tout le moins jusqu'en 2001, pour la phase touchant la seule enveloppe externe, auraient pu davantage encore déporter l'institut en marge de l'aimantation culturelle. Or, les chiffres, si serviles (puisqu'on les sollicite dans un sens comme dans un autre, quand on se laisse aller à les invoquer), pourraient accréditer l'idée d'une grande année. 60 960 visiteurs entrent, pendant le temps où elles accordent leur hospitalité aux expositions présentées par le Cabinet des estampes, dans les institutions-refuges que sont pour lui, en 2000, le Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) et le Musée d'art et d'histoire (MAH). Plutôt que d'en déduire trop commodément une moyenne journalière de 265 personnes (jours de fermeture comptés), on jugera raisonnable de faire une division par quatre et de soutenir que 15 240 visiteurs (soit « seulement » 66 visiteurs par jour) ont regardé les expositions que leur offre le Cabinet des estampes en exil.

L'exposition *Stéphane Brunner | Aquarelles et monotypes · 1999-2000* est présentée du 1er février au 16 avril au MAMCO[1]. Sur l'artiste suisse né à Réchy (Valais) en 1951, installé à Genève après de très longs séjours à Berlin et à Bruxelles, de 1985 à 1995, chacun est tenté d'avoir aussitôt son idée : **Stéphane Brunner** opère en noir sur noir, le plus souvent à l'encre de Chine. Or, l'exposition marque un tournant. En décidant de revenir sur son œuvre, qu'il a déjà montré en 1983 et 1994, le Cabinet des estampes ne sait pas encore exactement où il va. L'exposition, prévue de longue date, doit montrer des monotypes. L'artiste en réalise bien une grande série, restituant par exemple des empreintes de plaques d'acier rainurées ou de bois. Puis il détruit tout. Au retour d'un voyage à Paris, fin octobre 1999, Stéphane Brunner se lance dans une suite d'aquarelles, puis revient au monotype, mais à chaque fois repris à l'aquarelle. L'institution va profiter en l'occurrence de l'heureuse mise à l'écart de l'exposition du type « produit fini » au bénéfice d'une « situation d'atelier », qui est précisément celle de l'artiste quand il s'avance vers l'inconnu auquel il travaille.

Traditionnellement, le monotype, qui est l'une des disciplines de l'estampe, restitue sur une feuille de papier l'empreinte le plus souvent unique d'une peinture à l'huile, exécutée sur une lame de cuivre ou de verre passée sous la presse. On connaît de magnifiques monotypes de Gauguin, Degas, Claes Oldenburg, pour ne rien dire de celui qui en semble l'inventeur au XVIIe siècle, Giovanni Benedetto Castiglione. Brunner pousse la méthode jusqu'à décharger presque entièrement une planche encrée, et parfois gravée, qu'il imprime dix fois, douze fois de suite – jusqu'à ce qu'il ne reste quasiment plus rien de l'encrage initial. Sur ces épreuves de décharge (l'anglais les nomme *ghost proofs*, épreuves fantômes), il intervient alors à l'aquarelle, mêlant les transparences de l'eau à peine colorée au ténu grainage sous-jacent. Ainsi Stéphane Brunner réalise un équilibre très original entre le pinceau, interprète dynamique, et l'imprimé, partition irréductible et statique, qui l'un et l'autre révèlent différemment la singularité du papier.

Bien sûr, cette peinture à l'eau dont la circulation s'articule autour de quelques points fixes dans ce qui persiste de la peinture à l'huile transférée et décantée sur le papier, vise

1. MASON 2000.1, 68 pp., 30 ill. en noir et en couleur, 27,5 cm

– comme il en va toujours dans l'œuvre d'art – à organiser l'image, lieu de la durée (de l'exécution et du regard), à agencer une surface, à habiter un champ d'action visuel (et spirituel), autant par la géométrie (car « peindre, c'est diviser ») que par les modulations lumineuses, immédiatement perceptibles ou latentes, toujours d'une incroyable qualité : que ce soit dans les aquarelles pures ou dans les monotypes repris à l'aquarelle, Brunner développe un étonnant art du pinceau, qui doit sans doute quelque chose aux vieux maîtres chinois. Il maîtrise sa conduite dans la surface de la page, laissant venir dans les substances limpides où se mêlent les inflexions de terre, de bleu, rose, jaune, gris, des filées de lumière qu'on appelle *blancs volants*. L'avancée du pinceau, dans laquelle rien ne pèse, joue des couches par retraits ou surcharges qui modifient l'apparence de la matière et son étagement dans l'espace (c'est *l'encre brisée*).

Il va sans dire que ce travail, « aussi difficile à faire qu'à voir », selon le mot de Bram van Velde (et, partant, à reproduire dans un catalogue), s'adresse à la contemplation désirante. C'est pourquoi il ne craint pas de s'exprimer par l'atténuation, par une manière d'effacement qui oriente peut-être vers le « reliquat visible », dira-t-on en paraphrasant le « *singbarer Rest* » de Paul Celan. Quand Sophie Ristelhueber énonce en octobre 1998 à propos de Stéphane Brunner que « scruter ses tableaux, c'est comme regarder une ligne d'horizon éblouissante », elle parle de ses grandioses peintures en noir sur noir, exécutées à l'encre de Chine. Mais l'enjeu n'a pas changé dans la « peinture claire » pratiquée aujourd'hui et qui désigne ce qui, dans la fragilité des limites et des passages, émerge et se dérobe là où la vision se porte. Une poétique est à l'œuvre, et une fréquentation aussi jubilante que critique du monde qui va.

L'exposition se traduit maintenant dans les collections de la promenade du Pin par un ensemble très éloquent de deux aquarelles données par l'artiste et de six monotypes repris à l'aquarelle (trois remis par l'artiste et trois déposés par le Fonds municipal d'art contemporain). Le « Catalogue descriptif des estampes éditées », intégré au catalogue d'exposition, enregistre d'emblée, comme il se doit, les renforcements de l'œuvre imprimé dans le fonds genevois, désormais bien complet : Stéphane Brunner offre deux lithographies « anciennes », de 1984, un tiers ajoute, sous chemises annotées et dédicacées, un jeu d'épreuves (quinze) des trois passages successifs nécessaires à l'impression des planographies en noir constituant le portefeuille *Ocabé* (1991), ainsi qu'une suite des neuf épreuves documentant les trois passages requis pour les aplats typographiques et xylographiques de *Quéribus* (1992).

Réorientation d'apparence radicale, pourtant classique dans la programmation des Estampes, *Le beau style · 1520-1610 · Autres gravures maniéristes de la collection Georg Baselitz* suit du 22 juin au 22 [28] octobre 2000, cette fois-ci au MAH. La première incursion du Cabinet des estampes dans l'univers maniériste remonte à 1978 : c'est l'exposition *Dieux et héros* signée par Florian Rodari. Mais la manifestation inaugurale du cycle dans lequel s'inscrit *Le beau style · 1520-1610* est *La bella maniera · Pièces maîtresses de la gravure maniériste · 1520-1640 · Collection du peintre Georg Baselitz*, en 1994[2]. Depuis cette date, l'institut de la promenade du Pin a montré les premières monographies référentielles de *Jean Duvet, le Maître à la licorne*, en 1996, et de *Jacques Bellange*, en 1998.

Non seulement tel accent est loin d'être extravagant dans une maison dont le Département des Beaux-Arts conserve l'incomparable panneau de la *Sabina Poppæa,* la Joconde genevoise née anonymement de l'esthétique de Fontainebleau et de François Clouet – un des

2. La première partie de la collection Georg Baselitz a été publiée sous le titre : *La bella maniera · Druckgraphik des Manierismus aus der Sammlung Georg Baselitz*, essai introductif de Werner Hofmann, notices par Karin Orchard et Thomas Röske, postface de Ger Luijten (éd.) | 300 pp., 119 repr. coul., 24,5 × 34,5 cm, Verlag Gachnang & Springer, Bern – Berlin 1994; ISBN 3-906127-32-X.
La seconde partie, *Le beau style · 1520-1610*, est en voie de publication (2002).

rares chefs-d'œuvre universels de la collection domestique (et qui sera donc accroché à l'entrée du *Beau style*) – mais il s'explique aussi et surtout par le dépôt régulier au Cabinet des estampes des *gravures maniéristes* formant l'une des collections de Georg Baselitz (une autre est par exemple vouée à l'art africain), laquelle est en constante augmentation, puisque la grosse centaine de pièces cataloguée en 1994 a plus que doublé son nombre depuis. Cette relation privilégiée aux fruits de l'une des passions privées du grand peintre-graveur allemand a bien sûr sa source dans une politique d'acquisition et d'exposition engagée dans la durée. Le Cabinet des estampes a rassemblé en moins de vingt ans une des meilleures collections qui soit du propre œuvre gravé de **Georg Baselitz**, montré en 1983, 1984, 1991, 1992 et l'an dernier au Musée Rath (*Gravures monumentales 1977-1999*).

Le goût de Georg Baselitz pour l'art maniériste remonte à 1965, à la faveur d'un séjour de six mois à la *Villa romana*: «À Florence, j'ai découvert qu'il existait des gravures de gens que j'appréciais beaucoup, comme Pontormo, Rosso et l'Ecole de Fontainebleau. J'ai trouvé leurs estampes sur le marché et je les ai achetées pour le seul motif que c'était exactement ce qui m'intéressait en peinture. Je ne suis pas devenu pour autant un collectionneur en général, mais par certaines gravures j'ai pu souligner ma vision et mes théories. Je pense essentiellement aux travaux de l'Ecole de Fontainebleau, car il y régnait une liberté presque révolutionnaire en comparaison de l'Allemagne. Donc une gravure qui se distinguait du tout au tout de la gravure de reproduction, qui ne respectait pas cette stratification spatiale, les espaces du tableau, mais qui était plutôt ornementale, sur un mode très peu conventionnel – presque typographiquement ornemental» (1984). Si cette gravure exerce toujours sa fascination sur Baselitz, c'est parce qu'elle permet «de réactualiser style et singularité des images inventées à Fontainebleau», parce qu'elle offre «des documents plus authentiques de la forme neuve trouvée pour ce chantier». Mais c'est également (surtout?) en vertu de son caractère expérimental et réformateur: «ce qui s'est manifesté à la Renaissance italienne avec Raphaël, ces pièces inhabituelles l'ont placé dans une situation extrêmement précaire. M'intéressent dans l'art ces cas-limites où le terrain acquis devient incertain et l'image classique se défait. A partir de ce point tout continue plus allègrement. A chaque fois que la question du rapport image/transposition [*Bild/Abbild*] reste en suspens et qu'on se met plutôt à expérimenter des images qui délaissent et tirent de l'impasse la forme usuelle, on gagne quelque chose de neuf et de précieux. L'imaginaire est plus démesuré que le mètre» (1993).

Pareille déclaration libertaire prend certes toute sa résonance au regard de la propre œuvre de Baselitz peintre, sculpteur et graveur. Mais on ne saurait soutenir que le maniérisme puisse s'y lire directement, dans le style ou le contenu, même si telle charge d'énergie picturale, telle outrance formelle, telle déformation expressive et jusqu'au *renversement* de l'image distinctif depuis 1969 de sa culture figurative, pourraient passer pour traits maniéristes chez l'artiste allemand. Ce qui peut, bien plutôt, se regarder comme une réaction oblique aux découvertes florentines qui stimuleront sa curiosité, sa singularité et son quant-à-soi, c'est précisément la réactualisation du vieux métier graphique du clair-obscur que Baselitz réalisera en 1966. Cette technique de traduction xylographique de dessins en plusieurs couleurs, brevetée en 1518 par Ugo da Carpi à Venise, il la pratiquera alors par esprit de «bravade», pour «récupérer quelque chose à travers l'expérimentation. Donc non par une expérience qui détruise ou modifie, mais qui cherche à regagner, à restituer quelque chose» (1991). La *Grande tête* (1966), clair-obscur en deux passages, délivre la preuve d'une réussite souveraine (don de l'artiste en 2000).

Le titre de l'exposition est emprunté à Giorgio Vasari. C'est lui, dans sa préface à la troisième partie (le XVI[e] siècle) des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, qui introduit dans l'histoire de l'art la notion de *maniera*, de style : « Le beau style enfin procédait de l'usage de représenter ce qu'il y a de plus beau, d'assembler les plus belles mains, les plus belles têtes, les plus beaux corps, les plus belles jambes afin d'obtenir la plus belle figure possible et d'en tirer parti pour tous les personnages de la composition. C'est pourquoi on dit : le beau style (*bella maniera*). » Dans la sincérité de son engagement personnel, Vasari lie ce beau style à la *terza maniera*, à la *maniera moderna*, sous la bannière de laquelle il regroupe les artistes de son temps, de Michel-Ange et Raphaël à Rosso Fiorentino, Giulio Romano et Perino del Vaga, en passant par Correggio et Parmigianino. Le chef de file de ces modernes, « celui qui remporte la palme », est naturellement Michel-Ange, qui accomplit l'Antiquité dans ses qualités mêmes : « audace et bravoure du dessin, art de reproduire avec une extrême finesse les moindres détails de la nature, bonne règle, ordre meilleur, proportions justes, dessin parfait, grâce divine ».

La collection Georg Baselitz et son exposition (partielle) va de 1520 à 1610, soit de la mort de Raphaël, l'année dans laquelle Magellan entreprend son tour du monde à la voile, à l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) et à l'assassinat du roi de France Henri IV. Elle ne constitue pas une recension exhaustive de l'histoire du maniérisme gravé. Toujours en devenir, elle comporte maintenant de véritables groupes : Bellange (dix pièces), Léon Davent (trente), Fantuzzi (treize), Goltzius (six clairs-obscurs), Juste de Juste (huit), Maître CpP (sept), Mignon (neuf), Battista del Moro (six), Parmigianino (quatre ; encore absent en 1994), Passarotti (quatre), Schiavone (quatorze), des noms le plus souvent « classiques » désormais et parfois à la limite du maniérisme. Mais elle compte aussi, forcément (en nombre croissant avec son développement au fil des années), des anonymes, des émules inconnus et des apparitions uniques (Maître M). Elle confirme des surprises qui certifient vivacité du goût et indépendance clairvoyante du jugement (l'incertain Maître CpP, dont la fougue graphique se noue et se délie dans l'espace turbulent). Parfois le collectionneur a choisi d'acheter une seconde épreuve d'une même gravure : nous les montrons toutes les deux (Léon Davent, Schiavone), afin d'introduire aux plaisirs de la différenciation et de la responsabilité du choix incombant à l'amateur (pour Léon Davent et Juste de Juste, nous avons étendu la comparaison à des pièces appartenant au Cabinet des estampes). Bref, il y a alliance des orientations anciennes et nouvelles de la collection. Seule une partie, malheureusement, en est exposée – et même seule une partie de ses enrichissements encore inédits. Mais le diapason reste le même : Georg Baselitz refuse la gravure de reproduction révérencielle (souvent exécutée au burin), il privilégie l'eau-forte et les plaques même « défaites sous l'oxydation » (alors que « le délicat papier, nous le tenons encore entre les mains »), il aime les tirages vivants – tout ce qui parle d'un travail libre, aventureux, volontaire.

Ce sont des murs vides que le Cabinet des estampes laisse au MAMCO du 24 octobre au 21 janvier 2001 pour la présentation de *Pierre Courtin | Utopie caressée · 17 + 105 états d'une gravure de 1974-1975*. L'exposition, fruit d'une donation dont le matériau a été annoncé l'an passé[3], est exclusivement disposée sur des tables à tréteaux. Le regardeur se penche attentivement sur chacune des épreuves, il feuillette l'histoire : est ainsi privilégiée une approche qui tient davantage de la « prise en main » propre à l'artiste et à l'amateur qu'à la parade muséale.

Entre les 27 novembre et 17 décembre 1974, **Pierre Courtin** exécute une gravure « préparatoire » sur une plaque de zinc, au format presque carré de 138 × 135 mm. Au départ,

3. Cf. MASON 2000.2, pp. 267-269

la plaque comporte encore un autre sujet, abandonné dès le lendemain. Cela donne une suite de dix-sept épreuves d'état, imprimées au fur et à mesure de son travail. Le 20 décembre 1974, Courtin réinterprète le motif sur une autre plaque, de cuivre, aux dimensions approximatives de 227 × 184 mm. A quelques intermittences près, cette seconde modalité va l'occuper jour après jour jusqu'au 20 juillet 1975, se traduisant par une suite de cent cinq états.

Comme toujours, il date chaque épreuve, le plus souvent de la même plume trempée d'encre noire bistrée dont il se sert, à côté de la mine de plomb, pour « corriger » l'ouvrage quotidien révélé par la presse, ce qui permet de vérifier l'enchaînement des étapes. Bien plus tard, vers 1979-1980, il précisera, à la mine de plomb, la séquence des états. Courtin commet alors quelques menues erreurs et interversions, relatives aux six premiers, ainsi qu'aux 70e, 79e et 80e états. Ainsi, le tirage du 26 décembre 1974 porte *1er état*: il est en fait le cinquième. Celui du 20 décembre indique cinquième état: c'est le premier. L'épreuve du 23 décembre 1974 n'est pas entrée dans le décompte (pourquoi ?), aussi vient-elle s'ajouter au « 104e » atteint le 20 juillet 1975 – lequel passe donc en définitive au statut de 105e et dernier état[4]. Le titre, *Utopie caressée*, apparaît pour la première fois au (véritable) 104e état, le 18 juillet. Entre les 21 et 26 juillet, Courtin imprime six épreuves d'état comme autant d'essais dans le courant de la conclusion assez habituelle, soit l'édition proprement dite, portant date (entre les 25 et 30 juillet, pour autant qu'on puisse le vérifier aujourd'hui), justification (*1/10* à *10/10*), titre et signature.

Le 10 mars 1975, au 44e état sur 105, la plaque est encore rectangulaire (quelque 225 × 185 mm). Le lendemain, elle est coupée : le 45e état présente un format à la partie supérieure modifiée (215 × 185 mm), comme une fenêtre romane au cintre surbaissé. Le 12 mars, au 46e état, le cuivre adopte la forme d'un médaillon (215 × 185 mm), arrondi en tête et en pied [un « cercle » similaire était venu s'inscrire dès le 8e état (2 janvier 1975), à la plume et à la pointe, pour être presque effacé au brunissoir dès le 14e état (16 janvier) et réapparaître au 33e état, le 22 février]. Esquissé au trait dès le 95e état (30 juin), afin de recentrer la « figure », le « médaillon » est finalement retaillé sur sa droite au 99e état (7 juillet) : ses mesures sont de 215 × 175 mm.

Pour *Utopie caressée*, Courtin a utilisé tout d'abord pointe sèche, burin, grattoir et polissoir. Entre en jeu au 38e état (28 février), son outil distinctif, l'échoppe, qui abaisse la surface, creuse le métal en largeur et en profondeur. Le plus tard au 41e état (4 mars 1975), l'image quitte la définition linéaire, pour entrer dans une sorte de glyptique qui s'accomplit pleinement au 79e état (30 mai). Afin d'épouser fidèlement la topographie ainsi créée, l'encrage de la matrice d'impression se fera dorénavant à l'encre claire. La nécessité de bien « prendre » au tirage le relief (positif) de cette dépression gravée commande encore une autre modification de la technologie de mise sous presse. Au 39e état (1er mars), le papier pas trop lourd (un vélin de Rives, sans doute) sera donc comme « armé », renforcé au verso par une bande de vergé d'Auvergne. Du « corps » va désormais, de façon quasi constante jusqu'au dernier état, être donné au support d'impression point trop humide par une ou plusieurs bandes de papier très mouillées, collées parfois au recto ou plus souvent au verso, les couches étant solidarisées par le passage sous presse. Tout à coup, au 91e état (24 juin), le regardeur s'avisera que s'est déroulée comme une régression dans le mouvement d'individuation plastique. Une manière d'effacement, de dépouillement des configurations turgides s'accompagne alors du retour progressif de l'armature graphique, qui les borde, les enserre, les redessine : le 105e état (20 juillet) confirmera l'équilibre final des deux paramètres.

4. Voir par exemple MASON 2000.2, fig. 5, p. 268 : l'épreuve marquée *50 eme etat*, du 29 mars 1975, est en fait le 51e état.

5. 23 février – 26 mars 2000

6. 3 février – 18 mars 2000

7. MILLER 2000, 44 pp., 20 ill. en coul., 16 cm

8. MILLER 1996, 44 pp. 16 cm

Toujours au 39e état (1er mars), sourd tout à coup une pointe de vieux rose mêlé à l'encre au fond de la tranchée qui marque l'anneau déjà signalé en haut à droite. Ces intonations de couleur (ici rose, mais ailleurs violette ou jaune) sont le résidu des tracés de pastel qui guident sur la plaque le graveur avançant « de façon non rétinienne (au tirage, ajoute Courtin, la situation s'inverse. Le graveur devient rétinien. Il voit ce qu'il fait »). En effet, comme il est un corps gras, le pastel, surtout celui qui est entré dans les creux, prend l'encre. Ce qui produit accents et inflexions dans les anthracites parfois nourris d'un peu de blanc d'Espagne (gris admirables !), comme on le constatera à la faveur de la progression du travail de gravure documentée par autant de tirages expérimentaux très différenciés (voir par exemple le pâlissement général du 92e état, le 25 juin).

Du premier tâtonnement à la planche ultime, soit un arc de cent cinq états, entre le 20 décembre 1974 et le 20 juillet 1975 (précédés de dix-sept états d'une gravure préparatoire), *Utopie caressée* pourrait être l'aveu de la vision quêtée, effleurée dans les renflements du papier. Cette suite s'offre exemplairement comme l'histoire logée dans le silence persistant de l'œuvre, comme la genèse et l'accomplissement du désir d'art, comme la quête d'un spectacle intériorisé, comme une leçon de détails et d'évidentes « inapparences », comme un *nulle part* touché du doigt dans un processus qui n'a pas de signification dernière, comme le mythe de l'homme dans un archipel cosmique et terrien, l'archipel du commencement qui finit de ne pas finir (citons en parallèle dans cette thématique le *Prometeo* [1985-1987] de Luigi Nono), comme l'illustration de ce qu'est par excellence la gravure : un *work in progress.*

John Miller · Le Milieu du jour, la dernière des manifestations genevoises du Cabinet des estampes – les expositions « clef en main » (Giandomenico Tiepolo, dans la crypte [mansartienne] de l'église réformée du Marais, à Paris[5], ou Georg Baselitz, au Kunstmuseum de Coire[6]) et les prêts ponctuels aux institutions suisses ou étrangères mis à part – est accueillie le 6 décembre par le Centre de la photographie, à la Maison du Grütli. L'accrochage d'une vingtaine de photographies marque, pour un seul soir et en présence de l'artiste américain né en 1954 à Oklahoma City, la sortie de presse du deuxième volume de *The Middle of the Day* de **John Miller**[7]. A la faveur de cette publication, un petit groupe de cinq photographies en couleur, datées de 1997, 1999 et 2000 vient, comme il se doit, augmenter d'un tiers le noyau initial formé en 1996 et 1998. On rappellera ici que le premier volume[8] avait paru lors de l'exposition *Artistes et Photographies | Bruce Nauman · Ed Ruscha · John Miller · Xavier Veilhan* (*Hors scène* #2), organisée par Christophe Cherix au Cabinet des estampes du 26 septembre au 3 novembre 1996. John Miller photographie entre 12 et 14 heures, le plus souvent en couleur, scènes de rues, paysages, objets, architectures, fleurs, vues urbaines, enfants (fig. 1). Ce ne sont pas des reportages flamboyants sur « midi le juste » (Paul Valéry), mais plutôt des images calmes, dépassionnées, certaines diront ataraxiques, qui pourraient donner à entendre que l'artiste est, à sa manière, le chantre d'un monde désenchanté. On dira plutôt qu'il fixe de « petits clichés appeleurs d'idées », des constats qui s'infiltrent comme autant de sensations et d'interrogations en retrait, sans sacrifier à la manière aux allures chic et sociologiques de la plongée dans la vie « ordinaire » d'un Beat Streuli (1957) – en fait un photographe de genre, destinant au papier glacé des images de jeunes gens et de rues jouant sur le contraste intimité/distance.

Les fruits d'une politique claire et opiniâtre, qui lie expositions, publications et collections, comme il se doit dans un musée normal, se révèlent dans de vrais accroissements patrimoniaux, malgré la lassante modicité de crédits voués aux acquisitions pour les collections.

1. John Miller (1954) | *Untitled*, 6 avril 2000 | tirage couleur sur papier Fujicolor Crystal Archive, 215 × 145 mm / 254 × 202 mm (CdE, inv. E 2000-303, don de l'artiste)

C'est ainsi qu'un peu plus de 330 numéros sont inscrits à l'inventaire 2000, grâce à l'engagement fidèle d'amis, artistes ou collectionneurs, et de la conservation. Mais ce chiffre représente (seulement) le tiers des enrichissements enregistrés en 1999...

L'importance de l'œuvre de **Jean Dubuffet** (1901-1985), pourtant terriblement mal illustrée dans les cartons du Cabinet des estampes à cette époque, s'était enfin traduite en 1993 par deux expositions. La première (« **Midi**-Minuit \6 ») mettait *Matière et mémoire* (1945) en balance avec *A toute épreuve* (1958) de Miró-Eluard, le seconde proposait quelque cent douze lithographies de la série des *Phénomènes* (1958-1962), à la faveur d'une donation, par un collectionneur new yorkais, de soixante-douze planches en noir[9]. Si nous avons pu, au cours des dernières années, ajouter quelques travaux livresques du premier Dubuffet[10], le fonds genevois manquait encore d'ampleur et de consistance. Un double don atténue cette lacune primitive : *Matière et mémoire*, incunable lithographique de Dubuffet (et ici, de surcroît, l'exemplaire du grand marchand Leo Castelli), présent d'un membre de la conservation, et quarante planches en couleur[11] appartenant aux *Phénomènes*, données, elles, par le même ami américain qu'en 1973, permettent de considérer dorénavant un respectable noyau.

En 1945, quand paraît à Paris *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Jean Dubuffet a 44 ans. Il est alors un jeune artiste, au début de sa carrière de révolté contre les pompes de la culture et de l'expression plastique, personnage incommode qui, au matin d'un nouveau tour de piste de l'abstraction (parisienne) va préférer la verve allègre de la représentation narrative. Paradoxalement, son livre (tiré en feuilles, à seulement cinquante exemplaires), qui réunit avec une introduction typographiée de Francis Ponge (1899-1988) une suite de trente-quatre planches dessinées sur pierre au cours de l'automne de la Libération (1944), n'apparaît peut-être guère novateur pour ce qui est du genre. Sinon que l'ouvrage, sous les dehors de la bibliographie à la française, aligne sur un Auvergne fragile et duveteux comme un molleton (au lieu d'un grand vélin des beaux quartiers), des images brusques, sans apprêt (comme le papier), grinçantes, drôles et tendres (comme le papier). Les sujets sont descendus des piédestaux dans un quotidien

9. Suite II · *La terre et l'eau*, 1958 ; suite III · *Suite d'inventaire*, 1958 ; suite IX · *Sols, terres*, 1959 ; suite XI · *Textures*, 1959 – à chaque fois 18 planches, toutes en noir (cf. MASON 1994, pp. 240-241)

10. Cf. MASON 1999, p. 174 et MASON 2000.2, p. 264

11. Suite VI · *Banalités*, 1961 ; suite VII · *Spectacle*, 1961 ; suite VIII · *Tables rases*, 1962 ; suite IX · *L'anarchitecte*, 1962 – à chaque fois 10 planches, toutes en couleur

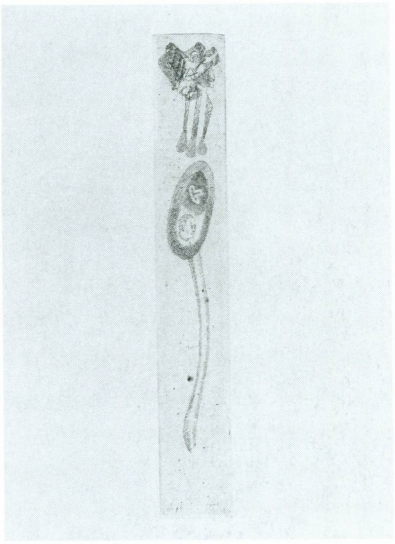
Jean Dubuffet (1901-1985)

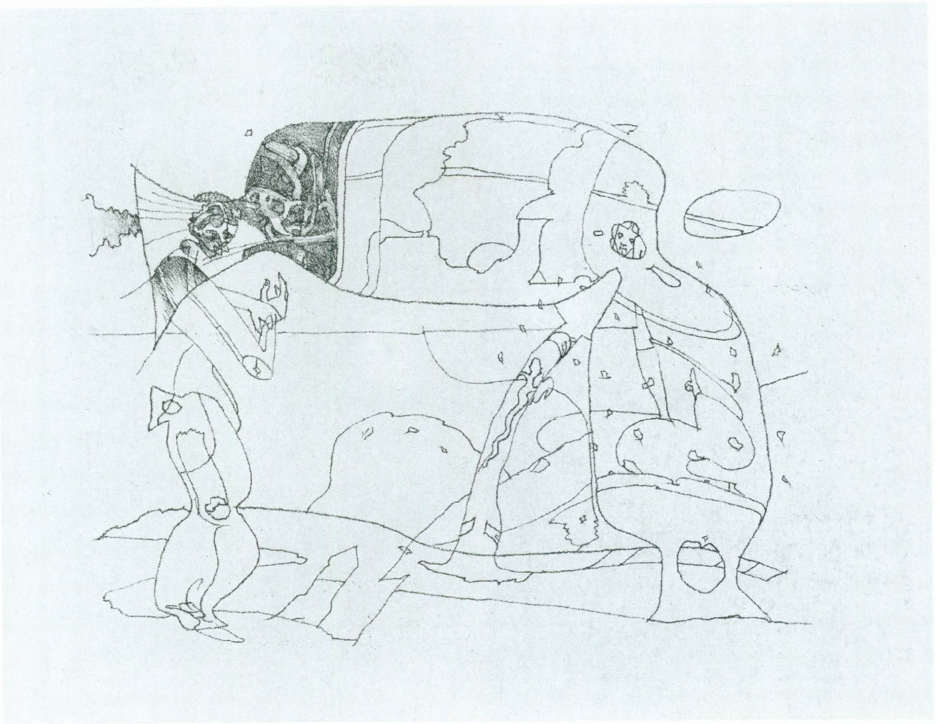
2. *Promenade en auto*, 27 octobre 1944 (*Matière et mémoire*, pl. XIX) | lithographie en noir, 280 × 190 mm (CdE, E 2000-280, don RMM)

3. *Mangeurs d'oiseaux*, 28 octobre 1944 (*Matière et mémoire*, pl. XX) | lithographie en noir, 325 × 220 mm (CdE, E 2000-280, don RMM)

sans interdit: *Cyclotourisme*, *Travaux d'aiguille*, *Maison forestière*, *Raccommodeuse de chaussettes*, *Nutrition*, *Leveuse de bras*, *Dactylographe*, *Promenade en auto* (fig. 2), *Mangeurs d'oiseaux* (fig. 3), *Maternité*, *Vache*, *Le supplice du téléphone*, *Coquette au miroir, Mouleuse de café*, *Plumeuse* et autre *Moucheur*.

La série, en noir, sauf pour deux sujets, tient du dessin d'enfant et de l'art primitif ou brut (comme on le dit si vite, aujourd'hui, depuis 1949, à la suite de Dubuffet justement, pour qualifier l'invention marginale des « aliénés » et des sans métier). L'espace est mis à plat pour recevoir côte à côte la face, le plan et le profil, objets sommaires et figures naïves. Peut-être pas tant que cela, quand on suit les stratégies volontaires de l'artiste





qui accorde la matière du support imprimé à la discrétion introvertie et hypersensible de la matrice lithographique. Mais Dubuffet, tout à l'écoute de la pierre, la prend en même temps à rebrousse-poil. Pour lui dérober un « bonheur d'expression », comme l'écrit Ponge, poète en visite chez les pressiers, ainsi que des textures fraîches, il gratte, encrasse, abrase, tache, lave à la térébenthine – et de transmuer le visible enfermé dans la mémoire chimique du grain de calcaire. On imagine les sourcils levés et les yeux incrédules des ouvriers sérieux du célèbre Fernand Mourlot devant telle mise au pas de la technique. Celle de la vision ne scandalise plus maintenant : reste en fin de compte un livre inaugural, insolite, jubilant et irrécupérable.

Entre 1958 et 1962, Jean Dubuffet produit un ensemble fondamental de trois cent vingt-quatre lithographies « texturologiques » aux intitulés fort parlants, subdivisés, sous le titre général de *Les phénomènes*, en volumes aux appellations « génériques » telles que *La terre et l'eau*, *Le vide et l'ombre*, *Sites et chaussées*. L'ensemble compte treize albums de dix-huit planches en noir (le véritable dictionnaire de base) et neuf albums de dix planches en couleur (de un à dix passages), ces dernières, qui sont les représentations proprement dites aux quelles visent l'artiste, composées par surimpression d'un choix de matrices de base déjà imprimées en noir par ailleurs. Dubuffet tire ses effets de la haute teneur *abstraite* de réalités aussi concrètes que banales. Il développe ainsi un prodigieux théâtre de matières, d'enduits, de terres, de tissus et de graviers, voire de la peau nue d'un dos – bref, essentiellement de regards le nez au sol, dans toute la diversité du même. La lecture de ce fascinant « texte » visuel est engendrée par une restitution très élaborée d'empreintes, d'assemblages et de reports dans lesquels les permutations et les superpositions liées au génie de la lithographie jouent un rôle majeur. Cet *Atlas de phénomènes* est (que la couleur intervienne ou non) autant une grande leçon de lithographie que de peinture, délivrée par un peintre qui renonce au crayon et au pinceau. Dubuffet n'est certes pas le seul au XX^{e} siècle à agir de la sorte.

André Thomkins (1930-1985)

4. *Sans titre*, sans date | eau-forte et burin sur vélin, 243 × 36 mm / 380 × 266 mm (CdE, inv. E 2000-173, don succession Thomkins)

5. *Sans titre*, sans date | vernis mou sur vélin, 175 × 233 mm / 268 × 383 mm (CdE, inv. E 2000-174, don succession Thomkins)

Afin de marquer le dixième anniversaire de la mort, à Berlin, de l'artiste suisse, les Estampes proposaient les 31 octobre, 1er et 3 novembre 1995, (avec extension aux 2, 4 et 5 novembre) *Trois jours impairs avec André Thomkins | 1930-1985*. En allemand, qui fut l'une de ses deux langues quasi natales : « Drei *ungerade* Tage ». Parce que la mort brise l'apparente *égalité* de la vie, parce qu'**André Thomkins** lui-même s'employait à subvertir ce qui filait (trop) *droit*, dans la pensée et dans la forme. Trois jours *de travers*, donc, dans une programmation déjà toute tracée pour l'année en cours et qui accueillait soudain, comme une incise, cette exposition à l'enseigne palindromique générale de >> *oh cet écho !* <<, afin d'entrer dans la constellation des sept musées suisses[12] qui rendaient hommage au peintre, dessinateur, graveur et poète lucernois.

L'exposition de 1995 se traduisit par la triple donation[13] de l'*Amsterdamer Set*, la fameuse mallette de 1973 aux timbres humides-palindromes, et de quelque soixante-six (66 !) estampes, libéralement cédées par Pietro Sarto (Atelier de Saint-Prex) et par la succession Thomkins, enregistrées en deux temps, dont le second pointe aujourd'hui trente-trois (33, encore un palindrome !) planches supplémentaires (gravures et tampons), qui renforcent très sensiblement le fonds existant, désormais porté à plus de 120 numéros. La première œuvre d'André Thomkins, une lithographie de 1971 acquise par Charles Goerg (1932-1993), était entrée au Cabinet des estampes en 1972, suivie par l'*Original-Zeitungsgraphik* n° 47 de la *National-Zeitung*, Berne, en 1974, et, en 1976, par seize autres pièces, dont un groupe de treize tamponnages et empreintes qui témoignent de l'agilité langagière et de l'esprit dada propres à l'artiste (fig. 4-5).

Venu de son propre aveu à l'art « comme cycliste sur une bicyclette anglaise de tourisme à carter à bain d'huile / par goût des crayons pointus et du *caput mortuum* / à cause des variations de surface en classe de géométrie / grâce à d'autres imperfections et grâce à dada », Thomkins est à vrai dire un maître ancien (comme ceux des XVIe ou XIXe siècles) enchanté par les subversions de l'esprit moderne. Il sait accorder sans perte d'altitude par exemple la « trivialité » des tamponnages et toutes les qualités traditionnelles d'un « peintre de cabinet ». Capable de s'exprimer dans toutes les techniques graphiques et picturales avec une sûreté et un raffinement singuliers, il allie l'observation du réel et sa restitution souvent méticuleuse aux jumelages, hybridations et collages que lui dictent son imaginaire associatif et son génie de l'écoute subtile et ludique du langage, de l'intégration du hasard. Tout comme il produit de magnifiques palindromes, mots ou phrases qui se lisent indifféremment par le début ou par la fin, il s'entend à « retourner » les images pour en explorer la sémantique et recueillir les livraisons de l'inconscient. Dans un œuvre montrant le sens de l'unique comme de la multiplication, André Thomkins ne cesse de rechercher la surprise, de jouer le quiproquo, d'être un farceur, sous les dehors de la plus grande dignité.

Le Cabinet des estampes avait organisé en 1985 la rétrospective de l'œuvre imprimé d'**Antonio Saura**, dont il publiait simultanément le catalogue raisonné[14]. Ce fut l'occasion pour le peintre-graveur né à Huesca en 1938 de consentir une donation de quelque deux cent soixante planches qui vinrent renforcer le noyau genevois initial tournant autour des cinquante pièces[15]. La mort de l'artiste aragonais, en 1998 à Cuenca, provoqua l'établissement de l'inventaire raisonné définitif[16] d'un œuvre qui recourt tour à tour à l'aquatinte, l'eau-forte, la linogravure, la lithographie, la phototypie, la sérigraphie, la zincographie, et atteint six cent trente-deux numéros (soit un accroissement d'un tiers du chiffre des planches connues en 1985). Les héritiers de Saura ont très généreusement décidé de faire de Genève (où il créa entre 1971 et 1975 nombre de lithographies et d'eaux-fortes, où le Musée Rath fut en 1989 la première étape européenne d'une rétrospective essentielle de

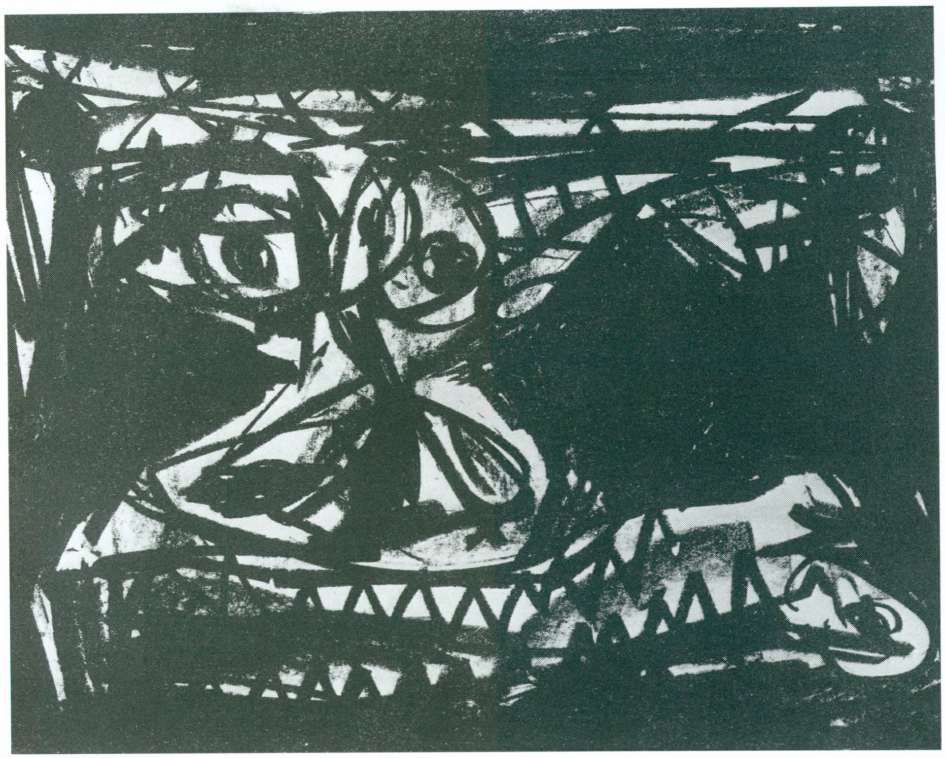
12. Aarau, 28.1.-17.3.1996, Kunsthaus ; Bâle, 4.10.1995-7.1.1996, Museum für Gegenwartskunst ; Berne, 7.11.1995-31.1.1996, Kunstmuseum ; Lucerne, 13.10.-19.11.1995, Kunstmuseum ; Soleure, 14.5.-15.8.1995, Kunstmuseum ; Winterthour, dès 18.11.1995, Kunstmuseum

13. Cf. Mason 1996, p. 185

14. Galfetti 1985

15. Cf. Mason 1986, p. 290

16. Weber-Caflisch/Cramer 2000



6. Antonio Saura (1930-1998) | *Sudario*, 1961 | autographie sur vélin de Fabriano, 260 × 345 mm / 500 × 695 mm (CdE, inv. E 2000-74, don succession Saura)

sa peinture) le conservatoire de sa production graphique. Dans la géographie des collections, celle-ci fera exemplairement écho aux deux saisissantes *Crucifixions*, de 1960 et 1963, que détient le Musée d'art et d'histoire. Afin que le fonds Saura des Estampes soit bien complet, et même le seul exhaustif au monde, la nouvelle donation enregistrée en 2000 compte quelque deux cent trente numéros. Un ultime complément doit encore rejoindre les collections en 2001.

Art tout à la fois du geste hasardeux et de la figuration exacerbée – toujours imaginaire, refigurée par les mouvements de l'amour et de la violence, la vision d'Antonio Saura tire ses énergies de la culture et des contraintes de l'Espagne, comme elle nourrit ses formulations des grands précédents de l'histoire de l'art (Velázquez, Goya, le surréalisme, Pollock, etc.). Le sentiment est tragique autant que baroque, jusque dans les vertiges d'un divertissement d'autant plus aigu et mélancolique qu'un rien y sépare le singulier de la prolifération, et l'homme vivant de sa mort. Autant graphique (entendre ici le trait nerveux et ironique) que picturale (voir la couleur, le noir comme la vive stridence, et les matières), la production imprimée de Saura, liée au livre ou en feuilles libres (fig. 6), représente non seulement un corpus particulièrement cohérent par rapport à l'œuvre peint et dessiné, mais encore en soi, par sa stature sur la scène des quatre dernières décennies du siècle passé.

Si différents livres sont venus enrichir le fonds des publications conceptuelles de la fin des années 1960 et du début des années 1970, notamment un exemplaire du *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute œuvre cédée* rédigé en 1971 par **Seth Siegelaub** et **Bob Projanski**, la brochure accompagnant l'une des premières expositions organisée par Siegelaub au Bradford College ou encore *Publication*, un ouvrage collectif édité par David Lamelas en 1970, ce sont les trois objets qui suivent que Christophe Cherix retient dans un ensemble de dons (certains anonymes) et qu'il

présente plus particulièrement, comme autant de fruits de son travail pour la collection américaine du Cabinet des estampes.

Les quatre plaques de bronze intitulées *Blood*, *Skin*, *Bone*, *Flesh* [Sang, peau, os, chair], 1968, de **Stephen Kaltenbach** (1940) sont les seules à avoir été fondues à l'époque (sur un tirage potentiel à 100 exemplaires). Voici comment l'artiste racontait en 1970 la création de ce multiple : « En arrivant à New York, j'ai été attiré par le matériel utilisé pour les trottoirs. Il y a des plaques au nord de la ville [dans les quartiers chics] qui disent " Propriété privée ", et d'autres " Eau ". Il y a les plaques de *Life Magazine* qu'ils utilisent comme presse-papiers dans les kiosques à journaux. Tout cela m'a conduit à faire des plaques de trottoir. L'art de Bruce [Nauman] m'attirait. Il avait fait une pièce une ou deux années auparavant qui disait : "*Rose has no teeth*" [La rose n'a pas de dents]. C'était une plaque qui était vissée dans un arbre et qui allait un jour être recouverte par son écorce. De façon similaire, mes plaques doivent être coulées dans le ciment d'un trottoir où elles s'useront et seront piétinées. J'aime la pensée de Bruce [Nauman] et j'ai beaucoup recours à ses idées. C'est assez inconscient la plupart du temps. Dans ce cas, cette influence ne m'est apparue que lorsque les plaques ont été fondues en bronze ».

Mono Lake Site – Mono Lake Non Site [Site de Mono Lake – Non site de Mono Lake], 1969, un offset de **Robert Smithson** (1938-1973), n'est connu qu'à quelques épreuves peut-être éditées par la Virginia Dwan Gallery et l'artiste. « Cette planche, commente Christophe Cherix, est une épreuve d'imprimerie avant massicotage. Elle porte le carton d'invitation réalisé par Smithson pour l'exposition *Earthworks* de la Dwan Gallery (New York). Le carton consistait en un fragment de carte géographique : le territoire, allant de Mono Lake dans le Nevada, sur la côte ouest des États-Unis – site de l'intervention de l'artiste – à New York, sur la côte est – lieu de l'exposition de la Dwan Gallery et non site symbolique de l'œuvre (celui de sa transposition). L'imposition sur la feuille en bandes n'est évidemment pas sans évoquer le support utilisé plus tard par l'artiste pour donner une pérennité à son œuvre : le film ».

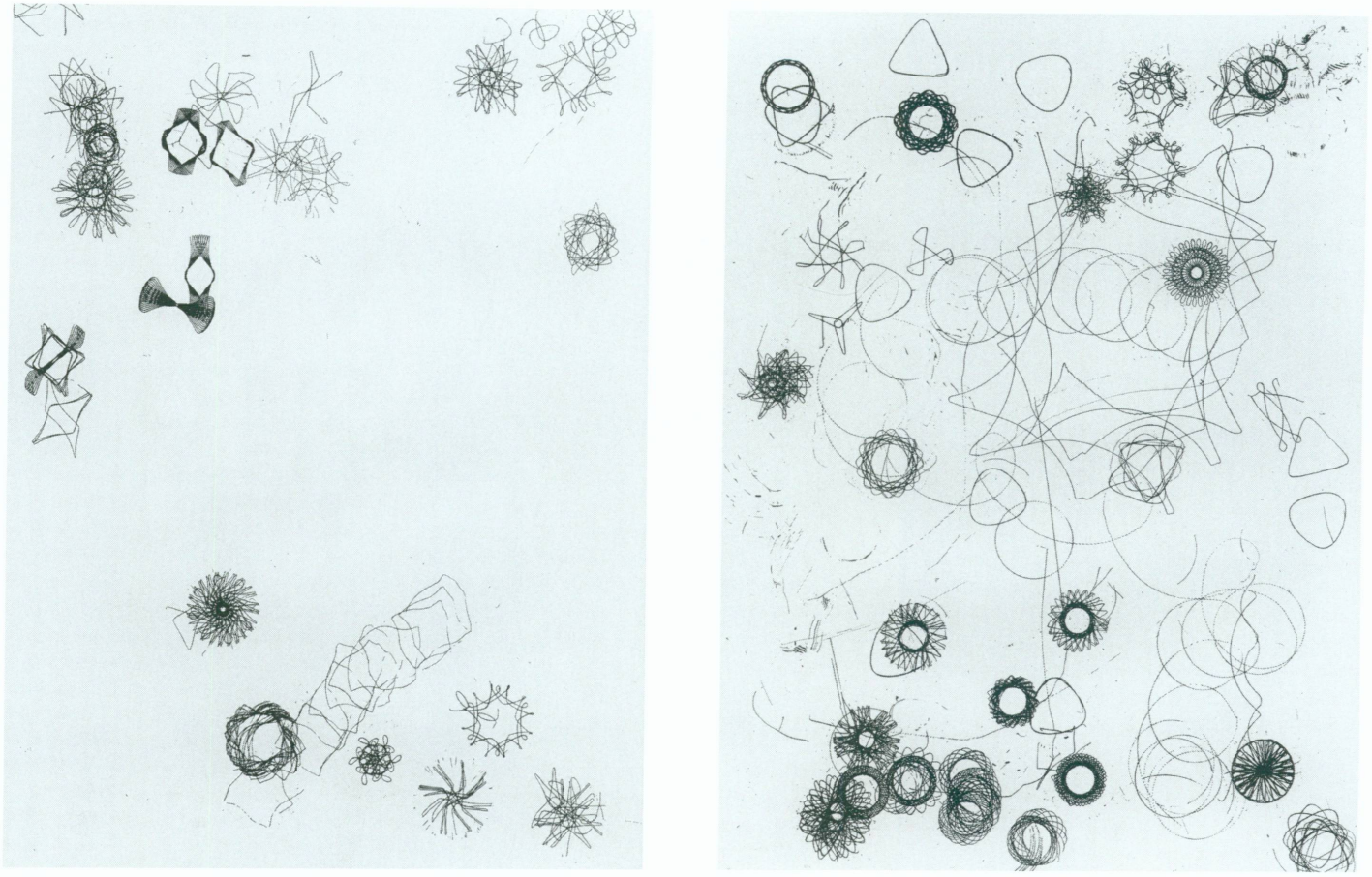
Story with Seven Characters [Histoire avec sept personnages] ou *Smoke* [Fumée] (fig. 7), de **Richard Tuttle** (1941), est un livre d'artiste de toute rareté (en feuilles, soit 9 ff. doubles non coupés en tête, xylographie sur vélin ; édition à sept exemplaires, chez l'artiste, New York 1964-1965). « Cet ouvrage, note Christophe Cherix, a été réalisé avant même la première exposition personnelle de l'artiste chez Betty Parsons en 1965 (New York, 5-25 septembre). Le titre usuel du livre joue sur le double sens, en américain (comme en français) du mot *character*, signifiant aussi bien personnage que caractère typographique. La page de titre présente ainsi sept formes qui sont arrangées, sur les pages suivantes, en sept compositions différentes. Gordon B. Washburn, directeur de l'Asia House Gallery et premier critique de l'artiste – l'exemplaire genevois provient de sa bibliothèque personnelle – décrivait ainsi les premières constructions minimales de Tuttle : " Elles ont des formes aux significations dirigées sur elles-mêmes ; chacune est la carte non d'un endroit mais d'une expérience. Nous pourrions dire qu'elles sont les îles de Richard Tuttle, alors que l'exposition prise dans sa totalité serait l'archipel de sa nature propre. C'est toutefois en traçant leurs contours qu'il est le plus éloquent, la subtilité des modulations leur donnant l'air de respirer faiblement, de s'étendre et de se contracter comme de délicates choses vivantes " ».

Mais l'état des enrichissements est loin d'être rapporté de la sorte. Il convient au moins d'énoncer ne fût-ce que les noms de **Vito Acconci** (1940), **Doug Aitken**, **Geneviève**

7. Richard Tuttle (1941) | *Story with Seven Characters* ou *Smoke*, 1964-1965 | livre d'artiste, xylographie sur vélin, 309 × 285 × 13 mm (CdE, inv. E 2000-257, don RMM)

Asse (1923) – une rarissime *Fenêtre* lithographique de 1948 –, **Alex Baladi** (1969), **Vanessa Beecroft** (1969), **Alexandre Bianchini** (1966), **Franz Bucher** (1940), **Mourad Cheraït** (1968), **Philippe Deléglise** (1952), **Nicolas Fernandez** (1968), **Hamisch Fulton** (1946), **Rainer Ganahl** (1961), **Vidya Gastaldon** (1974), **Nan Goldin** (1953), **Felix Gonzalez-Torres** (1957-1996), **Fabrice Gygi** (1965) – une chistera noire en plastique moulé, 1997, multiple étrange et inquiétant –, **Alexander Hahn** (1954), **Alex Hanimann** (1955), **Jérôme Hentsch** (1963), **Thomas Hirschhorn** (1957), **Julia Jacquette** (1964), **Alain Julliard** (1959), **Ellsworth Kelly** (1923), **Karen Kilimnik** (1955), **Elke Krystufek** (1970), **Claude Levêque** (1953), **Paul-Auguste Masui** (1888-1981) – un don de la Fondation Isabelle Masui, Uccle/Bruxelles : scènes londoniennes, faucheurs, cheminots, nus, doués de cette densité expressionniste propre à un graveur belge –, **Elena Montesinos** (1971), **Robert Morris** (1931), **Gianni Motti** (1955), **Maurizio Nannucci** (1939), **Kristin Oppenheim** (1938), **Jorge Pardo** (1969), **Philippe Parreno** (1964), **Nicolas Rule** (1956), **Allen Ruppersberg** (1944), **Anselm Stalder** (1956) – cent dessins à l'aquarelle, de la suite *Orte · Handlungen · Personnal*, qui feront l'objet d'une note dans la prochaine livraison de la revue *Genava* –, **Thomas Stalder** (1960), **Rosemarie Trockel** (1952), **Luc Tuymans** (1958), **Marijke van Wamerdam**, **Xavier Veilhan** (1963), **Jean-Michel Wicker** (1970) et **Heino Zobernic** (1958).

Bien sûr, cette liste de A à Z n'est guère expressive. Il faut, derrière chaque nom, imaginer des œuvres, des enrichissements par don et (quelquefois) par acquisition. Ainsi, en remontant par exemple à la lettre A, à **John M Armleder** (1948) nous trouvons sous *Mondo-Fantasio*, 2000, deux exemplaires du portefeuille contenant cinq eaux-fortes, encrées en taille-douce, dans le premier, et roulées en noir, dans le second ; sont joints, dans ce don de l'artiste, les cinq cuivres sur lesquels l'édition a été tirée. Les planches restituent des

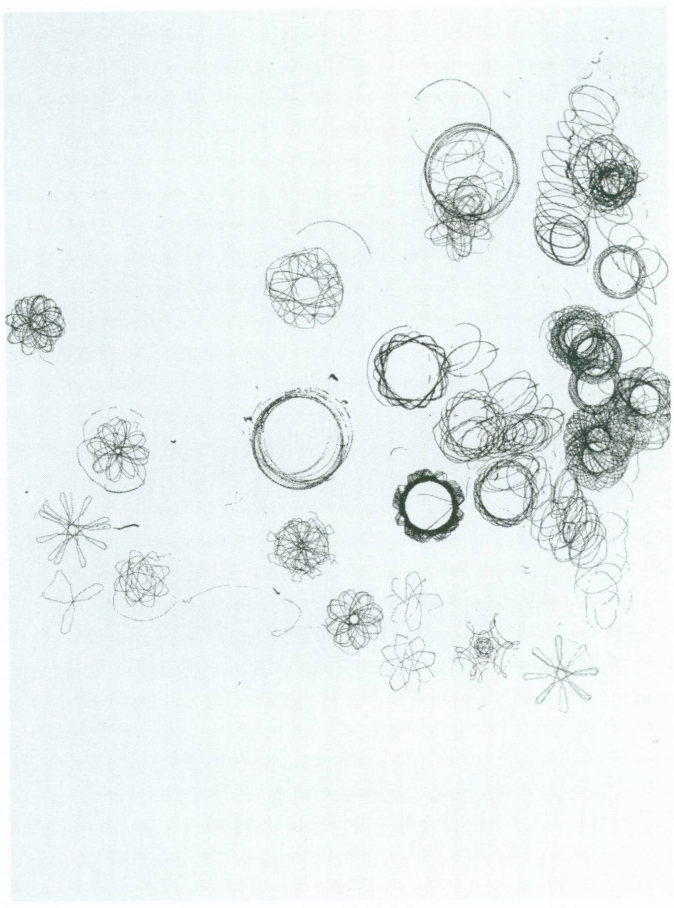


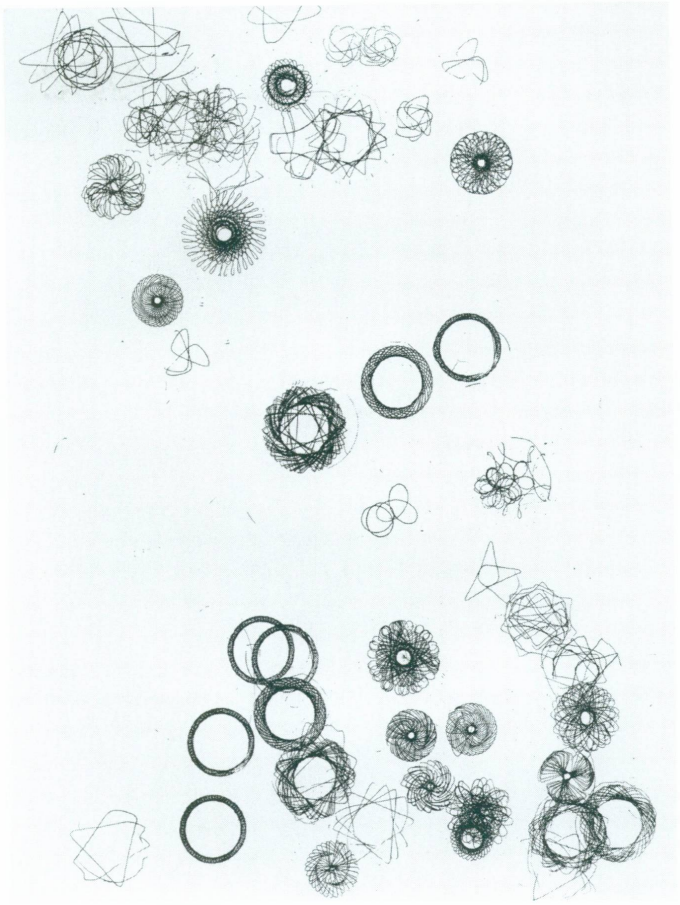
dessins réalisés à même la plaque au moyen d'un « spirographe », un jouet graphique sans doute baptisé par identification avec les branchies céphaliques de l'annélide, au panache fin et ondulé, et qui permet de tracer spirales, étoiles et autres motifs décoratifs, souvent contrariés par le naturel ludique d'Armleder, le fondateur du groupe Ecart (fig. 8).

Justement, afin de lancer les travaux en vue du catalogue raisonné des gravures et multiples de l'artiste genevois, publication figurant au programme du Cabinet des estampes depuis les expositions de 1995 (Armleder) et 1997 (Ecart), les archives d'Ecart ont été regroupées et déménagées dans des locaux au Musée Rath. Voilà qui renvoie, *in fine*, au plan des réalités pratiques.

Le Cabinet des estampes a pu occuper dès l'automne 2000 les espaces du troisième étage de la promenade du Pin 5, détenus jusqu'alors par le Cabinet des dessins (transféré à la Villa La Concorde). C'est une première réponse très positive à l'exiguïté des locaux de travail. Mais restent encore d'autres motifs d'inquiétude : l'absence d'une réserve précieuse (à construire), la dispersion dommageable et le manque sérieux des espaces de stockage (la surface actuelle doit être multipliée par 6 à 10). On espérera toutefois que la réouverture plénière du Cabinet des estampes – une reprise provisoire pourrait intervenir à l'automne 2002 – apportera les remèdes attendus.

8. John M Armleder (1948) | *Mondo-Fantasio*, 2000 | eau-forte (dessin exécuté au spirographe) sur vélin, 650 × 490 mm (CdE, inv. E 2000-301, don de l'artiste)





Donateurs · Artistes

John M Armleder, Genève
Stéphane Brunner, Genève
Lucien Clergue, Arles
Philippe Deléglise, Genève
Fabrice Gygi, Genève
Stephen Kaltenbach, Davis (CA)
Klat (collectif d'artistes), Genève
Rosemary Koczy, Croton on Hudson (NY)
John Miller, New York et Berlin
Robert Morris, Gardiner (NY)
Gianni Motti, Genève
Maurizio Nannucci, Florence
Allen Ruppersberg, Los Angeles et New York
Antonio Saura (succession), Cuenca
André Thomkins (succession), Lucerne
John Tremblay, New York

Particuliers et institutions

Anonyme(s)
Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Chatou
Chalcographie du Louvre, Paris
Christophe Cherix, Genève
Ecole cantonale d'art (ECAL), Lausanne
JRP Éditions, Genève
Katharina Faerber, Genève
Forde · Espace d'art contemporain, Genève
Rainer Michael Mason, Genève
Museum of Modern Art, New York
Morris Pinto, New York
Jeannine et Vladimir Stepczynski, Genève

Déposants

1. Bibliothèque d'art et d'archéologie, Genève
2. Fonds municipal d'art contemporain, Genève

Bibliographie

GALFETTI 1985	Mariuccia Galfetti, *Antonio Saura | L'œuvre imprimé · La obra gráfica · 1958-1984*, avec des contributions de Jean Frémon, Rainer Michael Mason et Antonio Saura, Cabinet des estampes, Genève 1985
MASON 1986	Rainer Michael Mason, « Cabinet des estampes », *Genava*, n.s., XXXIV, 1986, pp. 290-291
MASON 1994	Rainer Michael Mason, « Acquisitions du Cabinet des estampes en 1993 », *Genava*, n.s. XLII, 1994, pp. 240-243
MASON 1996	Rainer Michael Mason, « Enrichissements du Cabinet des estampes en 1995 », *Genava*, n.s., XLIV, 1996, pp. 182-186
MASON 1999	Rainer Michael Mason, « Enrichisssements du Cabinet des estampes en 1998 », *Genava*, n.s. XLVII, 1999, pp. 171-175
MASON 2000.1	Rainer Michael Mason, *Stéphane Brunner | Aquarelles et monotypes · 1999-2000,* catalogue d'exposition (augmenté du catalogue descriptif des estampes éditées), avec des contributions de Stéphane Brunner, Christophe Cherix et Sibylle Omlin, Genève 2000
MASON 2000.2	Rainer Michael Mason, « Expositions et accroissements du Cabinet des estampes en 1999 », *Genava*, n.s. XLVIII, 2000, pp. 259-271
MILLER 1996	John Miller, *The Middle of the Day*, livre d'artiste, offset, édition à 600 exemplaires, Cabinet des estampes et Museum für Literatur am Oberrhein, Genève – Karslruhe 1996
MILLER 2000	John Miller, *The Middle of the Day*, livre d'artiste, offset, édition à 600 exemplaires, Cabinet des estampes, Genève 2000
WEBER-CAFLISCH/CRAMER 2000	Olivier Weber-Caflisch, Patrick Cramer, *Antonio Saura | L'œuvre imprimé · La obra gráfica*, avec une contribution de Marcel Cohen, Patrick Cramer, Genève 2000

Crédits photographiques

Documentation CdE, fig. 1-8

Adresse de l'auteur
Rainer Michael Mason, conservateur
Cabinet des estampes, promenade du
Pin 5, CH-1204 Genève