

# Expositions et accroissements du cabinet des estampes en 2002

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **51 (2003)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

À compulser les registres de l'année 2002, on pointera que 8 091 visiteurs sont entrés au Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), pendant les quatre mois où celui-ci accordait sa généreuse hospitalité au Cabinet des estampes. Quant au Musée Rath, autre lieu d'intervention des faiseurs d'expositions fixés à la promenade du Pin, il recevait les 5 942 visiteurs en trois mois. Plutôt que d'en conclure (trop ?) allègrement à une fréquentation journalière moyenne des manifestations du Cabinet chiffrée, toutes institutions-refuges confondues, à soixante-douze personnes, il paraît raisonnable de diviser par deux le chiffre des visiteurs du MAMCO pour déterminer le nombre des regardeurs attestés des deux présentations préparées par la conservation des Estampes. Ce qui porte la moyenne à quelque cinquante-deux visiteurs par jour (contre cinquante-quatre en 2001). Voilà de quoi plonger les esprits dans une vertigineuse méditation statistique.

On s'en voudrait de ne pas souligner, une fois de plus, 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 rendre notre institut encore plus invisible... Les Estampes ont toutefois montré qu'elles restaient vivantes également à la faveur d'une exposition montée au-delà des frontières cantonales sur la base de leur spécialité, soit *Franz Gertsch · Monumentale Holzschnitte*, au Bündner Kunstmuseum de Coire. Enfin, le Cabinet des estampes n'a eu de cesse d'être présent par ses publications institutionnelles ou personnelles, parmi lesquelles on citera, hormis les deux catalogues d'expositions genevoises dus à la conservation, l'important catalogue de collection paru sous le titre *LE BEAU STYLE | 1520-1620 | Gravures maniéristes de la collection Georg Baselitz*.

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 des crédits toujours infiniment serrés dévolus aux acquisitions pour les collections. C'est ainsi que plus de mille cent numéros sont inscrits à l'inventaire 2002, grâce à l'engagement fidèle d'amis, de collectionneurs ou d'artistes. Ce chiffre reflète une excellente constance des enrichissements, même si plus de cinq cents numéros couvrent ici les premiers pas de la mise à l'inventaire du fonds français ancien, d'Alix à Bellange.

Le Cabinet des estampes a éprouvé les effets très positifs de l'occupation des espaces du troisième étage de la promenade du Pin 5, naguère détenus par le Cabinet des dessins. Cette première réponse très salutaire à l'exiguïté des locaux de travail n'a toutefois pas chassé les autres motifs d'inquiétude, soit l'installation d'un nouvel atelier de restauration, l'absence d'une réserve précieuse, de haute sécurité (à construire) ; la dispersion, le manque et l'insécurité des espaces de stockage (la surface actuelle doit être multipliée par dix). Les systèmes généraux de sécurité (effraction, incendie) ont heureusement été mis en conformité à l'automne 2002. On espérera cependant que la réouverture des salles d'exposition du Cabinet des estampes, en mars 2003 – ouverture *temporaire*, car les plus lourdes rénovations intérieures de la promenade du Pin doivent inéluctablement suivre –, contribuera à rendre plus concrets les remèdes attendus.

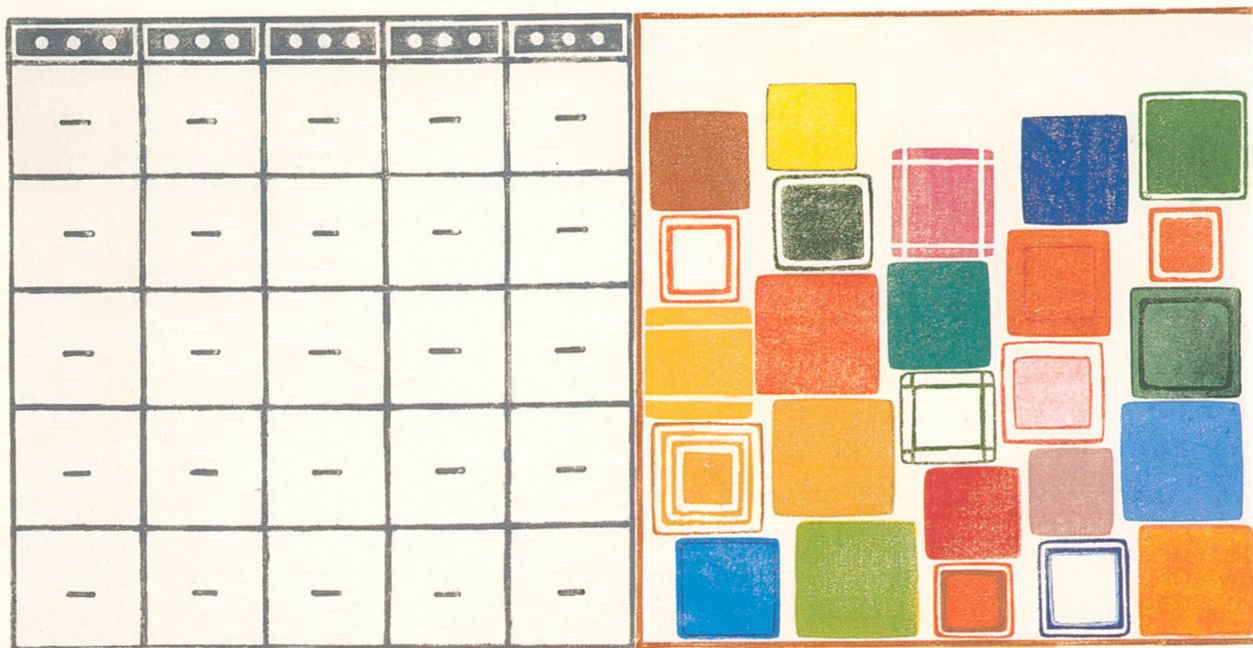
La première des deux manifestations qui ont conduit au succès numérique signalé plus haut est *Dan Walsh | Recycling · Livres et estampes · 1995-2002*, présentée du 22 mai au 22 septembre 2002 au MAMCO. Christophe Cherix, le commissaire de l'exposition, introduisit celle-ci en ces termes : « Pour **Dan Walsh** (1960), artiste américain né à Philadelphie et installé à New York depuis 1983, la peinture est un médium pertinent “aussi longtemps [qu'elle] est un moyen pour l'individu de faire sens avec le monde, et que l'engagement [qu'elle requiert] est partagé avec le public”. Ainsi, Walsh s'est-il fait connaître dès le début des années 90 par un ensemble de toiles abstraites prenant le contre-pied des tendances “appropriationnistes” de la génération l'ayant immédiatement devancé (on pense ici notamment aux travaux de Peter Halley, Philip Taaffe et Peter Schuyff). Pour l'artiste, le tableau n'est en effet plus un simple outil critique, mais symbolise le lieu d'une remise en jeu des mécanismes de la perception. Ses premières peintures proposaient des cadres vides tracés à la main, en noir ou en jaune, et fonctionnaient comme autant de fenêtres ajourées ouvrant sur le blanc de la toile. Le spectateur était dès lors confronté à une image sans sujet et se trouvait brutalement renvoyé à sa condition de regardeur.

» Très vite, Walsh a développé sa démarche et fait de ses tableaux autant d'expositions virtuelles. Une toile agençait ainsi sur un même plan différents rectangles colorés, rappelant le plus souvent explicitement d'anciennes œuvres de l'artiste. Au spectateur était alors laissé le soin de débrouiller les multiples niveaux de mise en abyme, qui faisaient du tableau un mur, mais aussi du mur un tableau. À des fins de documentation mais aussi d'exploration de ces nouvelles possibilités, Dan Walsh a réalisé, dès 1998, de nombreux livres d'artiste, dont les éditions vont d'une dizaine d'exemplaires à quelques centaines. À chaque fois, la publication permet, pour reprendre les termes du peintre, de “créer une sorte d'espace théâtral visant à rehausser l'expérience de regarder une image” et fonctionne, aimerait-on ajouter, à la manière d'un laboratoire dans lequel Walsh peut tout à la fois librement réinventer sa pratique picturale et questionner notre manière de la percevoir.»

*Dan Walsh | Recycling · Livres et estampes · 1995-2002* mêlait gravures, publications, dessins et interventions murales. Comme ce fut déjà le cas lors de l'exposition *Fabrice Gygi | Self-Tattoos · Estampes et multiples · 1982-2001*, qui prit place à l'automne 2001 dans les mêmes salles du Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), la manifestation présentait le travail imprimé de l'artiste dans le cadre plus général de son œuvre. Elle permettait ainsi au spectateur de mettre en perspective différents modes d'expression utilisés simultanément et en complémentarité les uns des autres. À cet égard, on soulignera en particulier le subtil savoir-faire xylographique mis en œuvre par Walsh et l'intervention dans ses ouvrages de dessins originaux souvent nombreux. L'exposition était par ailleurs accompagnée d'un catalogue, contenant une longue interview retraçant l'ensemble du parcours de Dan Walsh et le premier inventaire raisonné (*check-list*) de sa production dans les techniques de l'image multipliée.

De l'œuvre de Dan Walsh, le Cabinet des estampes possède désormais l'ensemble le plus référentiel qui soit, en particulier grâce à la générosité de l'artiste (E 2002-510 à E 2002-519 [fig. 1]). Le travail de collection et d'attention centré sur le peintre-graveur américain, commencé en 1995 à la faveur de l'exposition *Notes on Print | With and after Robert Morris*, trouve ainsi, magistralement, une première et provisoire conclusion.

L'exposition *Urs Lüthi | Art Is the Better Life | Tableaux 1970-2002* remontait à la vieille complicité de Genève, du Cabinet des estampes et de son conservateur, avec l'artiste suisse originaire de Kriens (Lucerne) et fixé depuis 1986 à Munich. En effet, si **Urs Lüthi** (1947)



1. Dan Walsh (1960) | *Sans titre (Diptych)*,  
2001-2002 | Xylographie sur papier japon,  
372 × 642 mm | Achat (CdE, inv. E 2002-515)

fut, du 5 juin au 1<sup>er</sup> septembre 2002, mis en avant au Musée Rath, c'est non seulement du fait de sa personnalité singulière et forte, bien entendu, mais aussi parce qu'il a entretenu avec la cité du bout du lac, depuis 1974, quand il reçut (déjà au Musée Rath) le premier Prix de la Ville de Genève à la première Biennale suisse de l'image multipliée, des relations nourries au fil du temps de quinze circonstances précisément datées. On rappellera seulement la performance *L'artiste est dans la cave* organisée en 1975 par l'AMAM au Musée d'art et d'histoire et l'exposition, en 1991, de son œuvre imprimé, conservé en totalité au Cabinet des estampes – lequel s'est encore enrichi d'une suite de sept photographies en couleurs (*Run for Your Life*, 2002 [E 2002-96-I-VI]; don de l'artiste).

L'exposition du Musée Rath proposait un panorama anthologique, favorisant les relais, les accents, les échanges au sein de l'œuvre plutôt que de tracer une rétrospective chronologique linéaire. Elle montrait ainsi que la création artistique est un corps vivant, que l'artiste « met en espace » comme une part intégrante de son travail. Le parcours commençait en 1970, date de l'exposition inaugurale chez Toni Gerber, à Berne – où le jeune artiste s'incarne dans celui qu'il sera dorénavant, soit « *Lüthi as Lüthi* », comme il aurait pu le dire en anglais. Dorénavant, l'*autoportrait*, sous des modalités diverses, évolutives, va être la matrice et la matière de l'œuvre. Urs Lüthi, depuis, est resté fidèle à ce langage, auquel il a donné une identité marquée, à telle enseigne qu'il a restitué pour la Biennale de Venise 2001 certains de ses autoportraits devenus référentiels comme autant de *trademarks*, de marques déposées – manière de rebondir de façon ironique sur l'univers de la publicité et de la mercantilisation. D'emblée, Urs Lüthi recourt à la photographie – qui est restée son médium de base, même s'il a pratiqué dans les années 1980 une peinture aux allures de virtuosité à l'ancienne : elle lui permet de garder la distance dans la mise en forme, de neutra-

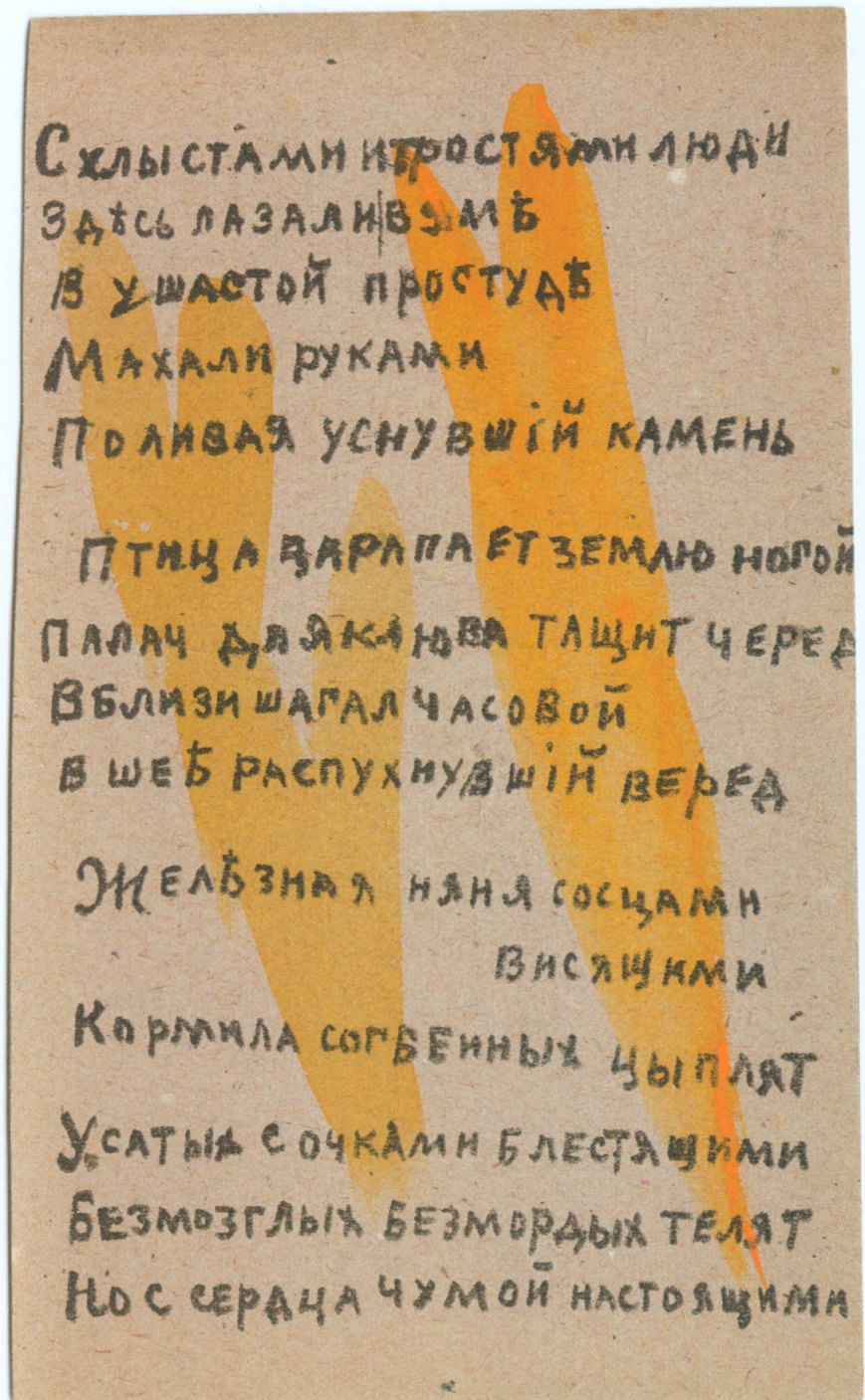
liser les affects et de réorienter le discours. Transférée sur toile émulsionnée, «comme un tableau», en noir et blanc d'aspect un peu sec (alors que le climat des œuvres est frémissant), dans les premières années, la photographie fait appel chez Urs Lüthi dès les années 1990 aux ressources de l'ordinateur, à la digitalisation – et à la réalisation en couleurs, sur panneaux, sous plexiglas, forcément brillants et qui reflètent sans doute l'univers publicitaire.

Il y a trente ans, le jeune homme narcissique et volontiers efféminé, aux allures de travesti, pour peu, semblait s'insérer dans le courant du body art constituant l'une des avant-gardes aux côtés des arts minimal et conceptuel, de Fluxus, de l'hyperréalisme. En 2002, les plus récents panneaux photographiques lient la figure de l'artiste ayant gagné l'âge mûr à des images-indices de roses et de déchets. Ils entretiennent un rapport toujours critique avec la scène de l'art et les affaires du monde. Le discours artistique de Lüthi, qui passe par la peinture dans les années 1980, évolue dans la plus grande cohérence. Du «je» exploré et offert stratégiquement comme «un autre», en faisant intervenir beaucoup d'humour, de drôlerie, mais aussi de mélancolie, de mine défaite, la transformation s'est opérée vers le «je» assumé comme «soi-même» et reflétant les autres – avec les mêmes valences comiques et indifférentes, un fond de gravité venant en plus s'inscrire parfois dans l'image. La substance de l'œuvre est livrée par la vie, quotidienne et unique, par une foncière proximité de l'artiste à soi-même, par la pensée selon laquelle la conscience singulière est paradigmatique des structures générales. Jouant de l'interpellation verbale pour tout à la fois renforcer et gauchir son propos, Urs Lüthi dote souvent son travail d'intitulés et d'aphorismes, tels que *The Personal Dissolves so Easily in the Typical* ou, tout récemment, *Art Is the Better Life...* Voire.

Ainsi se déroulaient au Rath trois décennies d'un art qui tient la note intense d'une démarche critique liée en fait à la substance humaine en transformation et portée par une intelligence exemplaire de la traduction visuelle articulant les couples fiction/réalité, singularité/généralité, identité/métamorphose. Le concepteur contemporain de «tableaux» (parfois disposés en relation avec la présence centrale de sa tête, moulée sur le vif, coulée dans le bronze et placée sur un socle-stèle comme un point référentiel de l'*Universelle Ordnung*) et de vidéos domestiques conçues comme autant de petits exercices moraux (pleins de scepticisme et de douce moquerie) s'affirmait aussi efficace que le fut le protagoniste photographique de simulacres qui firent déjà impression aux heures anciennes de l'art corporel. En plus des gratifications logées dans l'esthétique même, Urs Lüthi oriente vers la question des desseins de l'art incarné dans la représentation – qui est assurément de dire l'homme face à l'enjeu capital du temps, de la dérision et de la quête du sens au sein de la vie et de la mort qui le hante.

Pour la génération des poètes futuristes russes inventeurs du *zaum*, la langue transrationnelle, l'équivalence du texte et de l'image dans la même *faktura* engendrée par l'écriture versicolore fut une ambition fondamentale. C'est précisément au seuil encore de cette unité du mot écrit et de l'intervention plastique qui sera réalisée d'une seule venue dans *Te li le*, en février 1914, que se place somptueusement *Un petit nid de canard... de vilains mots...*, en décembre 1913. Cette suite de poèmes d'**Aleksej Kruchenykh** (1886-1968) et d'images d'**Ol'ga Rozanova** (1886-1918), soit vingt-deux feuillets sous couverture, les uns et les autres lithographiés en noir, se propose, dans un très petit nombre d'exemplaires, entièrement relevés par l'artiste de gouache et d'aquarelle aux coloris intenses. Parole et image imprimées, balayages, plages et accents mis au pinceau entrent dans un paysage conjoint qui rend l'écho de l'illustration populaire colorisée, traditionnelle mais réélaborée par le cubo-futurisme et le *sdvig*, ce principe *zaum* de déplacement, de dislocation et de disponibilité du son, du sens et de la forme. Les pages deviennent autant de petits tableaux porteurs

2. Ol'ga Rozanova (1886-1918) | *Un petit nid de canard... de vilains mots...* (*Utinoe gnezdyshko durnykh slov*), 1913 | Lithographie rehaussée à la gouache en jaune mais et jaune ambre sur demi-carton structuré, 181 × 111 mm | Dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost (CdE, inv. E 2002-30/IX)



chacun d'une partition visuelle comparable à la «couleur musicale», selon Evgeni Kovtun, un critique russe.

Le second *Petit nid de canard*, déposé au Cabinet des estampes par la Fondation Jean-Louis Prevost (E 2002-30 [fig. 2]), est aussi chatoyant et frais que le premier exemplaire conservé

depuis une décennie (E 91-475). Il offre de sensibles et parlantes variantes de formulation chromatique, de configuration du « dessin » et d'occupation de l'espace – toutes singularités qui attestent une stupéfiante liberté d'Ol'ga Rozanova. Il est, bien sûr, d'une vraie rareté. Le tirage annoncé est de cinq cents exemplaires, dont cent, selon une annonce parue dans *Slovo kak takovoe* (« Le mot en tant que tel », 1913), devaient être repris à la main par Ol'ga Rozanova. Mais on supputera à bon droit que ce chiffre ne fut pas atteint. En effet, nous connaissons à ce jour sept exemplaires enluminés, soit deux à Genève, un à Moscou (Musée Maïakovski), un à New York (Museum of Modern Art), un autre à New York (The New York Public Library), un à Saint-Pétersbourg (Musée russe d'État) ; un dernier exemplaire est passé en vente chez Christie's, à Londres, en 1986 (localisation actuelle indéterminée). À cet enrichissement majeur s'ajoutent deux douzaines d'affiches et d'*ephemera* venus pour l'essentiel étoffer la représentation de **Natalija Gontcharova** (1881-1962) au sein du large fonds russe (don Mara Bertschinger).

L'un des quatre principes simples qui orientent la politique d'accroissement des collections du Cabinet des estampes est de fonder les acquisitions sur des points forts tels que Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle, le cliché-verre, les avant-gardes russe et hongroise 1910-1930, Georg Baselitz, Jean Fautrier, Henri Michaux, Markus Raetz, le livre d'artiste 1960-1970 et au-delà, ou sur des germes existants, comme par exemple **Bruce Nauman** (1941). En effet, à l'exception de Robert Morris, qui matérialise un point fort (unique au monde), la scène américaine des années 1960 et 1970 n'est représentée à la promenade du Pin que par des germes, que nous tentons de renforcer ou de constituer en noyaux significatifs (c'est désormais le cas de Dan Walsh).

Charles Goerg en avait jeté les bases voici un quart de siècle avec *Studies for Holograms* (1970 ; E 77-85 à E-89), une suite de cinq sérigraphies désormais canonique qui décline des mimiques de bouche comme autant de chorégraphies faciales peut-être liées à l'épellation, à la prononciation (Nauman, on le sait, ne cessera de jouer sur/avec les mots). Grâce à la générosité exclusive d'appuis extérieurs, le fonds Bruce Nauman s'est patiemment, sereinement, constitué à partir de 1994. Il compte aujourd'hui cinq lithographies, d'une présence et d'une qualité qui renvoient à celles de Manet (1832-1883), soit *Pay Attention*, 1973 (E 97-1), *M. Ampere*, 1973 (E 2002-106 ; don anonyme), *Dead*, 1975 (E 96-176), *Malice*, 1980 (E 94-341), et *Earth-World*, 1985 (E 2002-506 ; don anonyme). La provocante interpellation de l'artiste, *Pay Attention Mother Fuckers*, appareille la double lecture, graphique et plastique, esthétique et sémantique, brouillée et insistante, à quoi appellent les lettres en miroir se détachant de leur ombre, quand elles ne disparaissent pas dans la surcharge des tracés. L'un des derniers exemples entrés dans la collection genevoise tire, lui aussi, un parti dialectique du matériau formel et verbal *M. AMPERE* et *RAPE MME*, proposé comme un détail pris dans deux lignes d'une épigraphe antique. Ces lithographies ne sont pas seules dans nos cartons. Bruce Nauman bénéficie encore d'une dizaine d'autres entrées dans nos inventaires, parmi lesquelles les importants *artist's books*. Citons ici seulement trois exemplaires de *LAAIR* – restitution chromatique de l'air (pollué) de L[os] A[ngeles].

La collection **Geneviève Asse** (1923), dont les Estampes sont un *repositorium* référentiel, ne cesse de se développer, tant à la faveur du dépôt des planches libres les plus récentes – ici, celles éditées par Catherine Putman, Paris, en 1999 et 2002 (E 2002-718 à E 2002-722, E 2002-728 et E 2002-729 ; dons Geneviève Asse et Catherine Putman) – que de l'entrée (don anonyme) d'un livre important qui lui faisait encore défaut : *Litres* (qui fut choisi en 1969, à Paris, par le jury des cinquante livres de l'année). En 1968, Geneviève Asse, travaillant dans un cabanon parmi les vignes de Saint-Tropez, taillait une cinquantaine

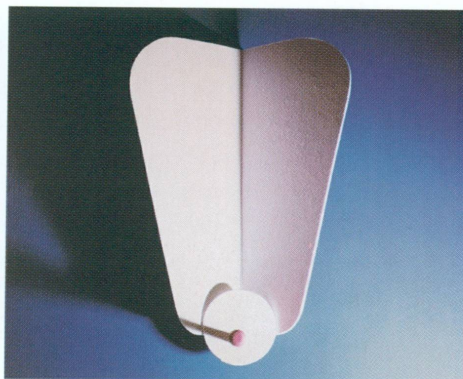
de burins à hauteur et largeur de main dont trente-six (RMM 105-140) accompagnèrent en 1969, aux dépens de l'auteur, l'édition de soixante-huit poèmes inédits de Pierre Lecuire datant de 1963 et regroupés sous ce titre disant la plénitude et la mesure. L'ouvrage marque une étape éloquente dans l'articulation du langage du peintre-graveur français dans son passage de la figuration à l'abstraction. La suite gravée compte en effet bon nombre de sujets figuratifs, très épurés et qui indiquent la primauté des structures construites sur l'ambition imitative : casse-noisettes, nus, amandes, lis sauvage, pêches, falaises bretonnes, feuilles en toutes leurs variétés, cerises et poires (dans la transparence d'un verre, en hommage à Chardin), grappe, flacon, bouteille, fleur de géranium.

En octobre 1999, le Cabinet des estampes inaugurerait le cycle de ses expositions *extra muros* par une anthologie des *Dernières aquarelles* (1996) de **Martin Disler** (1949-1996). Il renouait ainsi avec un artiste dont, en 1988, il avait montré, tiré de ses propres fonds, l'œuvre gravé complet, accompagné comme de coutume d'un catalogue raisonné. La disparition prématurée de Disler a valu à l'institut de la promenade du Pin la donation, par sa veuve, Irene Grundel Disler, de tout ce qui manquait encore pour une documentation intégrale de sa production imprimée, soit quelque cent quarante pièces entre 1983 et 1996 (E 2002-520 à E 2002-659), accompagnées d'un grand nombre de matrices. Comme l'attestera le second volume du catalogue raisonné qui sera publié une année prochaine, Disler est un artiste proluxe, fébrile et engagé dans une incessante improvisation, que ce soit dans la xylographie, la linogravure ou la lithographie (aux épreuves souvent reprises à la main et dès lors magnifiquement déportées vers la peinture). Mais son geste créateur qui paraît sans frein, dans le petit comme dans le grand format, aboutit toujours à une typicité où le surgissement figural le dispute au bouillonnement de la surface. Protagoniste majeur du retour à la représentation expressionniste au début des années 1980, Disler aura, sans que la distanciation propre à la gravure ne le domestique, généreusement su traduire le besoin primordial de mêler l'image extérieure de l'homme, de son corps, de son visage, aux vertiges et aux lumières de leurs événements intérieurs.

**Michele Zaza** (1948) est une figure aussi singulière que forte de la scène artistique européenne des années 1970. Aux marges de l'art corporel, il y apporte une dimension métaphysique. Il expose dans les capitales, participe à la Documenta de Kassel (1977, 1982), à la Biennale de Venise (1980), puis disparaît, pour ainsi dire : comme la révolution, l'avant-garde dévore ses enfants. Le fonds de l'artiste italien au Cabinet des estampes, qui remonte à 1983, est sans doute le plus large qui soit dans un musée (mais s'arrêtait à l'année 1980). Aussi a-t-il paru opportun de le compléter en direction du présent. *Il centro del viaggiatore*, triptyque de 1998 constitué d'une photographie en couleurs entre deux photographies en noir et blanc (E 2002-735 [fig. 3]), soit l'image d'une sculpture se dressant et s'ouvrant tout à la fois comme un livre et un sexe (au-delà de l'idée du féminin et du masculin) et deux autoportraits émergeant à peine de l'ombre, renouvelle la thématique de l'œuvre : «Le voyageur, le corps voyageur, est celui qui voyage toujours en direction de ses propres origines, de sa propre essence de la vérité. C'est un voyage qui dès le début est déjà un retour à soi-même [...]. Le voyageur est un archétype propre à raconter mon histoire des origines laquelle, d'une certaine façon, est une histoire inventée.»

Le Cabinet des estampes avait présenté en 1981 les œuvres de David Young Cameron (1865-1945). En 1989, l'exposition *De Turner à Cameron · Graveurs anglais des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* permettait de faire le point sur une partie du fonds britannique, enrichi pour l'occasion de prêts consentis par Peter Hartmann. Le sculpteur genevois d'origine grisonne vient maintenant de remettre à l'institut de la promenade du Pin un ensemble patiemment





3. Michele Zaza (1948) | *Il centro del viaggiatore*, 1998 | Photographies en noir et blanc, 48,5 × 51 cm, photographie en couleurs, 48,5 × 60 cm (CdE, inv. E 2002-735)

réuni de près de cent vingt **gravures anglaises et écossaises** parmi les plus belles du genre (E 2002-109 à E 2002-225). Nathalie Strasser et Christophe Cherix décrivent comme suit la donation Hartmann : « Les trente-sept artistes représentés s'inscrivent dans la mouvance du *Etching Revival*, qui se caractérise par un regain d'intérêt pour l'eau-forte et fut principalement animé par l'Américain James Whistler (1834-1903) et Francis Seymour Haden (1818-1910). Ce dernier fonda en 1880 la Society of Painter-Etchers and Engravers (Société des peintres-graveurs) précisément dans le but de défendre et de promouvoir l'estampe originale face au confinement de la gravure dans des rôles de simple reproduction ou d'illustration.

» En dehors d'une large sélection des œuvres de Haden et de Cameron, l'ensemble comprend des planches de Muirhead Bone (1876-1953), de Frank William Brangwyn (1867-1956 [fig. 4]), d'Oliver Hall (1869-1957), de William Lee-Hankey (1869-1952), d'Ernest Stephen Lumsden (1883-1948), de James McBey (1883-1959), de Frank Short (1857-1945), de Nathaniel Sparks (1880-1957) et de William Walcot (1874-1943). Exécutées le plus souvent à l'eau-forte et à la pointe sèche sur des plaques mordues plusieurs fois, leurs estampes dénotent une attirance particulière pour les effets de lumière (clairs-obscurs, jeux sur le blanc du papier, échappées brutales). Le registre iconographique signale, quant à lui, une influence impressionniste : le travail en plein air – sur le motif – est largement pratiqué, même si la technique gravée impose un travail d'atelier important. Haden et ses pairs s'attachent au paysage (les plaines d'Angleterre et d'Écosse, les ports ouvrant sur de vastes horizons marins), à la figure croquée sur le vif (les portraits de Bretons de Lee-Hankey, notamment) et aux détails architecturaux (l'édifice est privilégié au détriment de la ville vue dans son ensemble). La planche de Cameron intitulée *Damme* (1907), réalisée lors d'un voyage de l'artiste en Belgique, montre par exemple une cathédrale animée d'un singulier effet nocturne, quand bien même la présence de petits personnages et d'une vache certifient des activités diurnes. L'atmosphère de la gravure est dramatisée par l'emploi de la pointe sèche et par la présence, au premier plan, d'une plage vierge provoquant un fort contraste avec la cathédrale qui se détache sur un fond ténébreux. *Damme* n'est pourtant que l'une des dix-neuf pièces de Cameron que compte la donation – aussi élégante que cultivée – de Peter Hartmann. »

Fabienne et Emmanuel Bois ont fait don d'un ensemble de quelque cent quarante planches (E 2002-841 à E 2002-981 [fig. 5]) réalisées par leur père, **Luc Bois** (1921-2000), entre le début des années 1960 et le début des années 1970. Luc Bois, de longues années professeur de dessin à Genève (successivement à l'École des beaux-arts, puis au Cycle d'orientation de Cayla et au Collège de Candolle), fut non seulement une figure de la scène artistique

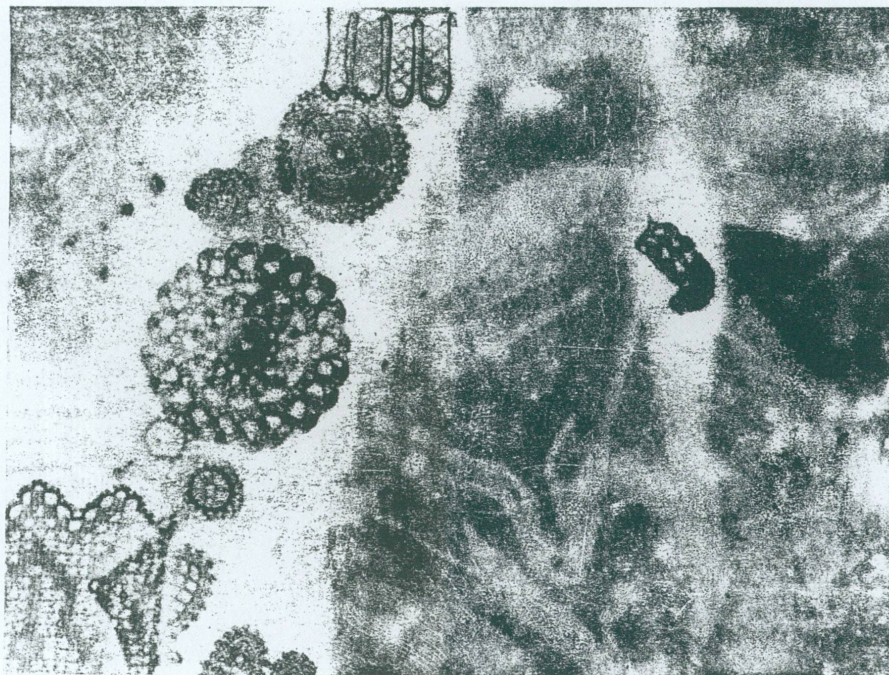
4. Frank William Brangwyn (1867-1956) |  
*Crucifixion*, s.d. | Lithographie sur vélin, 391  
× 282 mm | Don Peter Hartmann (CdE, inv.  
E 2002-116)



genevoise (le Cabinet des estampes lui consacra pour partie une exposition en 1969), mais aussi l'un des modèles du groupe Écart (créé en 1969 par John M Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner). Dès 1962, bon nombre des activités du groupe encore en gestation se placèrent en effet explicitement sous le patronyme de Luc Bois. Le Cabinet des estampes, dépositaire des archives Écart et collection de référence de l'œuvre multiplié de John M Armleder, voit ainsi dans ce geste important une magnifique occasion de développer des fonds existants.

Grâce à une amie constamment généreuse du Cabinet des estampes, *Park · A Plan for Escape*, 2002 (E 2002-505 ; don Katharina Faerber) est la première œuvre de la récente

5. Luc Bois (1921-2000) | *Sans titre*, s.d. |  
Estampage en noir, 440 × 580 mm | Don Fa-  
bienne Bois et Emmanuel Bois  
(CdE, inv. E 2002-887)



lauréate du Prix Marcel Duchamp, **Dominique Gonzalez-Foerster** (1965), à intégrer nos collections. Un caisson lumineux donne à voir les principaux éléments de sa contribution à la onzième Documenta de Kassel : un « jardin de mémoire » fait d'éléments empruntés par l'artiste dans différents pays au cours de ses voyages. En souvenir de Marika Malacorda (1941-1993), l'animatrice d'origine hongroise d'une petite galerie genevoise qui tint un rôle majeur sur la scène artistique locale des années 1970 et 1980 (elle fut la seule à recevoir la visite de Josef Beuys), une autre amie a offert aux Estampes *Bahre · Bürde drüber Hab* (E 2002-507 ; don Jacqueline Nordmann), le dessin à la mine de plomb d'**André Thomkins** (1930-1985) qui servit très exactement à la gravure au vernis mou éditée en 1976 par la Schweizerische Graphische Gesellschaft.

Le reste des enrichissements, large et protéiforme (comme l'est génériquement la suite des éditions de tête de *Parkett*, que Genève, seule en Suisse, conserve en totalité), ne saurait se réduire par exemple aux noms de **John M Armleder** (1948), **Balthasar Burkhard** (1944), **Philippe Deléglise** (1952), **Jean Dubuffet** (1901-1985), **Oeyvind Fahlström** (1928-1976), **Fabrice Gygi** (1965), **Auguste Herbin** (1882-1960), **Michel Huelin** (1962), **Jean-Luc Manz** (1952), **Agathe May** (1956), **Charlotte Moorman** (1933-1991), **Steven Parrino** (1958), **Henri Presset** (1928), **Allen Ruppersberg** (1944), **Robert Smithson** (1938-1973), **Annelies Strba** (1947), **Félix Vallotton** (1865-1925). Car chaque nom matérialise dans la construction patiente de la collection une seule pierre parmi d'autres ou tout un petit pan de mur.

#### Crédits des illustrations

CdE, fig. 1-3 | CdE, Nicolas Spühler, fig. 4-5

#### Adresse de l'auteur

Rainer Michael Mason, conservateur,  
Cabinet des estampes, promenade du Pin 5,  
CH-1204 Genève