

■ Musée

Jenisch  
Vevey

Cabinet  
cantonal  
des  
estampes

Le et  
hasard

l'expérience

La gravure  
selon

Markus  
Raetz

Rainer Michael Mason

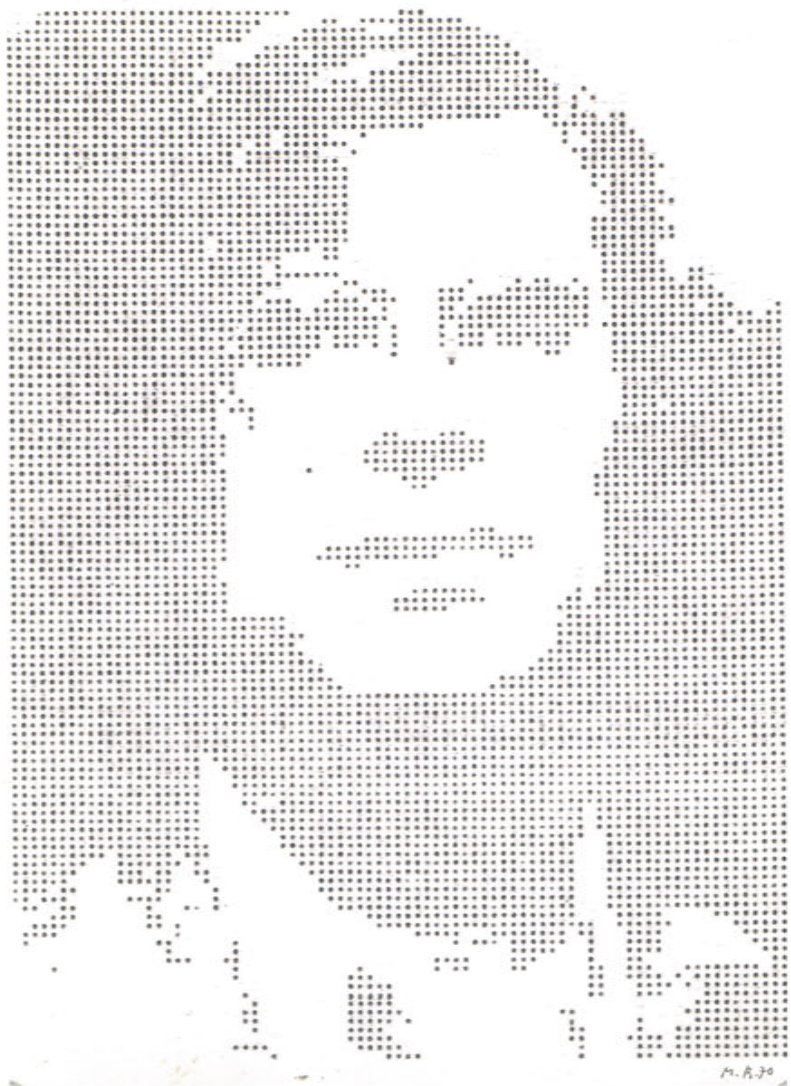


**Le hasard et**

**l'expérience**

**La gravure  
selon  
Markus  
Raetz**

Rainer Michael Mason



Bildnis des Künstlers als Schreibmaschinist [Portrait of the Artist as a Typist], 1970  
Dactylographie | Typing, 273×203 mm  
RMM 118

Ce petit manuel technique invite à découvrir, à travers l'œuvre de Markus Raetz (\*1941), les ressources inépuisables de la gravure. Qu'il s'agisse de burin, de lithographie, de sérigraphie, ou de tout procédé expérimental imaginé en collaboration avec l'imprimeur, l'artiste bernois approche le monde de l'estampe depuis plus d'un demi-siècle avec une intarissable curiosité.

Markus Raetz réalise ses premières impressions enfant, marqué par l'observation, sous la loupe, des billets de banque que lui montre son grand-père. Rapidement, le médium devient essentiel au développement de son œuvre, le terreau fertile de ses recherches, le lieu où ses idées prennent forme. Terrain d'expériences et de hasard, où s'aventurer revient à se surprendre soi-même et à repousser toujours plus loin les limites de la création, l'univers de l'estampe assouvit le goût de Markus Raetz pour la fabrication artisanale de l'image et pour sa démultiplication.

Sous la plume experte de Rainer Michael Mason, auteur du catalogue raisonné de l'œuvre imprimé de l'artiste, ce livret présente les différentes techniques à la lumière d'une ou de plusieurs œuvres de Markus Raetz. Découvrez les possibilités infinies de la gravure, guidé par l'imaginaire et le regard de l'un des artistes suisses les plus fascinants !

**Julie Enckell Julliard**  
Directrice

This short technical manual invites us to discover the inexhaustible resources of engraving through the work of Markus Raetz (\*1941). Whether engraving, lithography, silkscreen printing or any of the experimental processes he has devised while working with his printer, for over half a century, this Bernese artist has approached the world of printmaking with a curiosity that never flags.

Markus Raetz produced his first prints as a child, after being struck by his examination of banknotes under a magnifying glass, which his grandfather showed him. The medium quickly became essential to the development of his art, the breeding ground for his research and the place where his ideas have taken shape. The world of printmaking is one of experimentation and chance, and to venture there means surprising oneself and forever pushing back the limits of art. This multifaceted world has satisfied Raetz's taste for the artisanal production of images and its possibility of both serial variation and repetition.

Masterfully written by Rainer Michael Mason, the author of the *catalogue raisonné* devoted to the artist's output as a printmaker, this brochure presents the different techniques of engraving in light of one or more of Raetz's own works. Discover the infinite possibilities of engraving, guided by the imagination and the eye of one of Switzerland's most fascinating artists!

La xylographie – gravure sur bois – est la plus ancienne et la plus universelle des techniques graphiques. Elle a ses maîtres, de la vieille Chine et du Japon à Félix Vallotton (1865–1925). Markus Raetz a pratiqué la xylographie entre 1958 et 1987, s'essayant même, vers 1971–1972, aux techniques orientales du médium et aux tirages délicatement nuancés. Tout comme la linogravure, également présente très tôt dans son œuvre, la xylographie appartient à la taille d'épargne, soit à une manière de graver le bois qui laisse en relief, intouchées, « épargnées » comme autant d'îlots dans la surface de la plaque, les parties imprimantes. La gouge délimite les formes et évacue la matière autour d'elles. Puis la surface de la plaque ou du bloc est encrée et un papier appliqué sur elle. Par pression ou frottement exercé sur le verso de la feuille, les plages encrées vont s'y imprimer comme des « pleins », les zones creusées se traduisant par des blancs.

*Jim Strong & John Kling* renvoient aux histoires à quatre sous de détectives et de mauvais garçons. Ils se présentent sous un même jour, de face et de profil. Markus Raetz joue de la division à parts égales entre l'ombre et la lumière. Ce contraste affirmé est à peine attendri par l'encrage en iris, lequel nuance l'aplatissement par une gradation de la couleur qui suggère autant l'aube que le crépuscule. Cette image « populaire » qui semble ne pas faire dans le détail n'en est pas moins subtile. Elle illustre toute la force évocatrice du potentiel de simplification propre à la xylographie.

## La xylographie

Xylography

Xylography – the technical name for woodblock or woodcut printmaking – is the oldest and the most widespread of the print techniques. Great masters of the form can be found from ancient China and Japan to modern Europe in the person of Félix Vallotton (1865–1925). Markus Raetz practiced woodcut between 1958 and 1987, even trying his hand, around 1971–1972, at the Far Eastern techniques of the medium and the production of delicately nuanced prints. Just like linocut, which also figures in his work at an early date, xylography belongs to relief printing, namely a way of carving the woodblock that leaves the parts to be printed in relief, untouched by the artist's carving tool, like so many small islands rising on the surface of the plank or block of wood. The gouge outlines the forms and removes the wood around them. Then the surface of the plank or block is inked and a sheet of paper laid on it. By rubbing or exerting pressure

on the reverse of the sheet, the raised inked areas are printed on the paper as "solids" while the carved out zones are blank, that is, parts of the sheet where no ink is seen.

*Jim Strong & John Kling* allude to pulp stories of detectives and bad guys. The two figures are shown standing in the same light, facing the viewer and in profile. Raetz plays here with the division of the image into equal parts of light and dark. This forthright contrast is just slightly softened by the use of the iris inking process, which lends nuance to the flat tint on the right, adding a gradation in the colour that suggests as much early dawn as dusk. Although it looks as if it doesn't much go in for details, this "popular" image is nonetheless a subtle piece of work. It illustrates all the evocative power in the potential for simplification that is the particular quality of the woodcut print.



*Jim Strong & John Kling*, 1976  
Xylographie en couleur (encrage en iris) |  
Colour woodcut (iris print), 99 x 139 mm  
RMM 155, a

# Le burin

Engraving

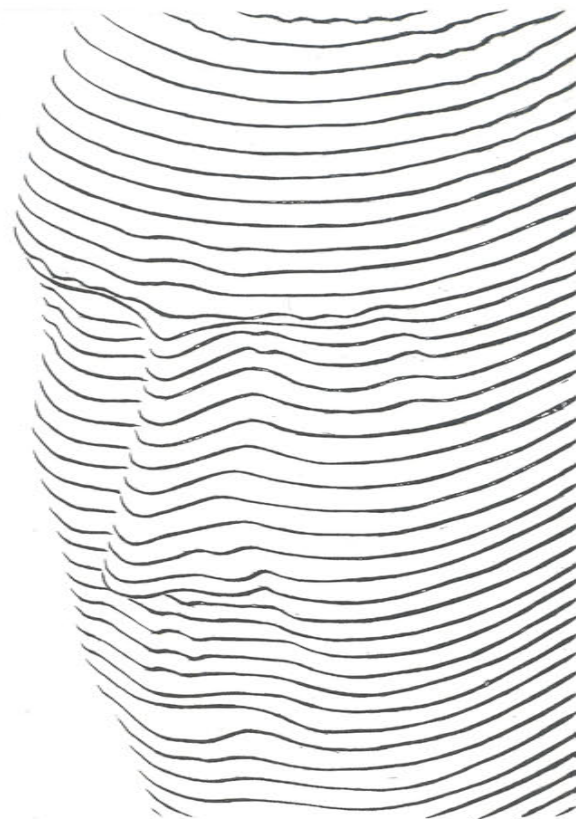
Le burin, art hérité des orfèvres et ciseleurs, est la plus ancienne des pratiques de la taille-douce, gravure sur métal illustrée par Andrea Mantegna (1431–1506) et Albrecht Dürer (1471–1528) au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Du nom de son outil, qui creuse un sillon en V dans la plaque de cuivre, le plus souvent, ce métier graphique requiert un savoir-faire sans concession. Markus Raetz s'y adonne dès 1994, stimulé par une commande de la Chalcographie du Louvre, et jusqu'aux dates les plus récentes. Posée sur un petit coussin ou sur un dispositif tournant, c'est la plaque qui est mobile, tournée et poussée par le graveur sous la lame en biseau qu'il tient fermement dans son autre main. L'attaque et l'arrêt sont nets, les tailles ont un aspect impeccable, elles modulent amincissement et élargissement de la ligne, selon la profondeur où va le burin, qui lève des copeaux de métal. Le burin, qui tient un peu de la sculpture, porte à un langage codé qui privilégie la conduite de tailles parallèles et les réseaux de tailles croisées (mais Markus Raetz exploite peu les ressources des hachures).

Balayage linéaire, les *Höhenlinien* modèlent un visage traduit en courbes de niveau à la manière d'un relevé stéréophotogrammétrique (on parlera de 3D). Le buriniste bernois renvoie ici à Claude Mellan (1598–1688). Pour donner tour à sa poésie du réel exhaussé par l'imaginaire, dans *Irrwisch*, il tire parti d'une image toute faite : les traces d'un essuyage circulaire laissées sur le cuivre et offertes à l'adoption visuelle spontanée font de ces traces un turban de « derviche » ou l'envolée autour de l'œil d'un cyclone. L'« adresse » rejoint ici la « liberté » : *typisch Raetz!*

*Irrwisch* [Fol essuyage | Mad Wiping], 1994  
Burin | Engraving, 117 x 178 mm  
RMM 294, a



*Höhenlinien* [Courbes de niveau | Contour Lines]  
1994–1995, 2011  
Burin | Engraving, 140 x 89 mm  
RMM 293, III/III, g, A



Engraving, using a hardened steel tool called a burin, or graver, is an art inherited from gold and silversmiths and chasers, and is the oldest of the intaglio practices, a type of printmaking on metal whose first great practitioners were Andrea Mantegna (1431–1506) and Albrecht Dürer (1471–1528) at the turn of the sixteenth century. Involving a tool like the burin, which makes a V-shaped cut in the copper plate, this printmaking medium demands the most exacting technical skill. Raetz began practicing the art form in 1994, stimulated by a commission from the Chalcographie du Louvre, the French museum's collection of print matrices, print studio and publishing department, and the artist has continued to work in engraving right up to the present. Placed on a small cushion or rotating tray of some kind, the plate itself is mobile, turned around and pressed by the engraver wielding the bevelled edge of the burin, which the artist firmly grasps in his or her other hand. The points where the tool starts and stops are sharp, while the cuts made in the plate look impeccable, narrowing

or thickening the incised line according to how far into the metal the burin slices, raising little curling shavings as it goes. Engraving, which is a little like sculpting, has a coded vocabulary that favours the flow of parallel lines and networks of crisscrossing ones (hatching and crosshatching), although Raetz generally has made little use of the resources that hatching offers.

A sweeping row of verticals, *Höhenlinien* figures a human face translated into contour lines, like something plotted in stereophotogrammetry (3D will readily come to mind). The Bernese engraver is alluding here to Claude Mellan (1598–1688). To lend a certain cast to his poetics of reality heightened by the imagination, in *Irrwisch* the artist takes advantage of a ready-made image. Traces of a circular wiping of the copperplate offered up for spontaneous visual adoption make these lines into a madly twisting turban or a clutch of raging winds around the eye of a hurricane. "Dexterity" here fuses with "freedom": *typisch Raetz!*



Schnelles Sujet [Sujet rapide | Fast Subject], 1970  
Eau-forte et préparation au papier de verre | Etching and  
surface preparation with sandpaper, 148 x 247 mm  
RMM 115, III/II, b

## L'eau-forte

Etching

L'eau-forte, inventée à l'orée du XVI<sup>e</sup> siècle, est venue prendre le relais de la main. C'est la « chimie » qui grave. Markus Raetz y a recours entre 1958 et 1998 (ne parlons pas ici des déclinaisons de cette technique que sont le vernis mou, l'aquatinte ou l'héliogravure). Rappelons : l'artiste opère sur une plaque de métal recouverte d'un vernis dur protecteur, à l'aide d'une pointe – qui met le métal à nu partout où elle passe. Plongée dans un bain d'acide, la plaque est creusée là où elle n'est pas protégée par la couverture de vernis. Après décapage, cette matrice est encre (l'encre se loge dans les creux) et passée sous presse pour obtenir une épreuve sur papier de l'image gravée. Le procédé évite l'affrontement direct avec le matériau et conduit à une plus immédiate et libre réalisation du dessin, sans qu'on puisse dire pour autant qu'il s'exécute « au courant de la main ».

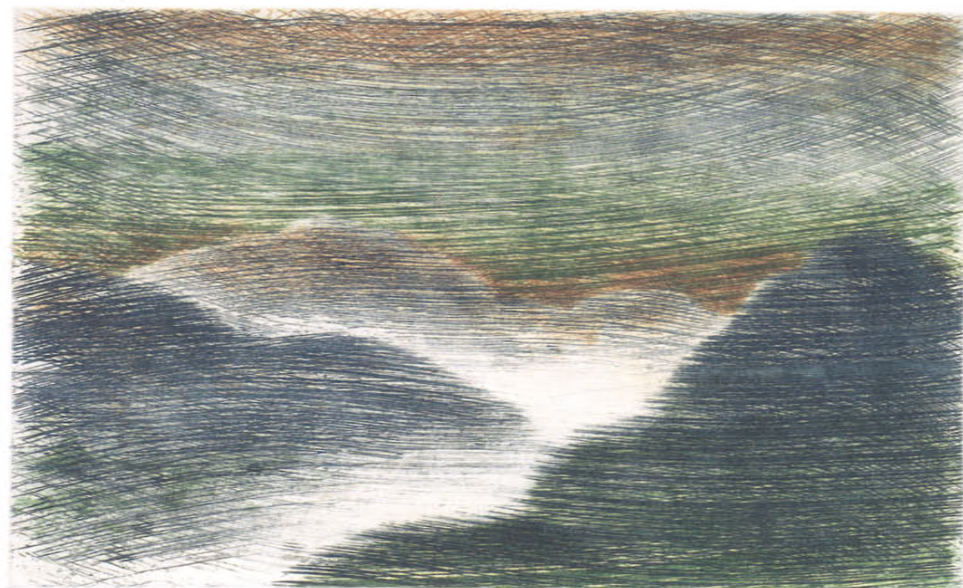
Parmi les gravures de petits dessins appelés d'idées dans les années 1970, le *Schnelles Sujet* visualise la faculté de Markus Raetz à traduire une pensée conceptuelle de façon sensible et pleine d'esprit. Le grainage du cuivre au moyen du papier de verre et les rapides tracés linéaires qui prennent le virage dans un rendu presque immatériel extériorisent efficacement un fantasme d'air et de mouvement. C'est par l'insistance du geste incurvé répété avec aisance et par l'étagement à peine contradictoire des mouvements enregistrés (dans un cas « verticalement ») sur les différentes plaques porteuses de substances et de couleurs, que l'aquafortiste crée le grand paysage cosmique de *Berglandschaft*.

Etching, invented on the threshold of the sixteenth century, took over from the hand as it were. In this technique, "chemistry" does the engraving. Raetz practiced the medium between 1958 and 1998 (I won't go into the different variants of the technique here, soft-ground, aquatint, or photogravure). In etching, the artist works a metal plate that is covered with a protective hard ground of varnish, using a pointed etching needle, which exposes the metal wherever it passes. Dipped in a bath of etchant (one of several types of acids used), the plate is eaten away in those places that are not protected by the ground. Once the ground is removed and the plate cleaned, this matrix is inked (the ink lodging in the incised areas) and placed under the press to obtain a paper proof of the engraved image. The process avoids any direct confrontation with the metal and leads to a more immediate, freer rendering

of the drawing, although it is not always possible to assert that it has been done "freehand".

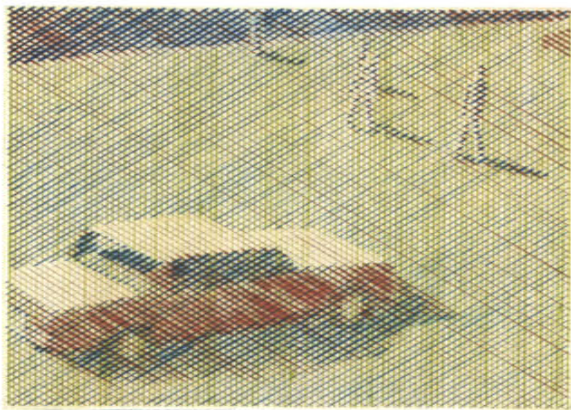
Among the engravings of small drawings that seem to call up ideas, dating from the 1970s, *Schnelles Sujet* displays Raetz's ability to translate a conceptualist meaning in way that is both sensitive and full of wit. The grainy aspect achieved by rubbing the copperplate with sandpaper and the quick linear streaks rushing around the corner in an almost immaterial rendering give effective concrete expression to a fantasy of air and movement. And by stressing the curved gesture, which is effortlessly repeated here, and stacking up—in a slightly contradictory arrangement—the movements recorded ("vertically" in one case) on the different plates laden with material and colours, the etcher is able to create the grand cosmic landscape of *Berglandschaft*.

Berglandschaft [Paysage de montagne |  
Landscape with Mountains], 1991  
Eau-forte en couleur (3 plaques A, B et C; papier de verre et  
morsure directe au pinceau) | Colour etching (3 plates A, B and C;  
sandpaper and spit bite with a brush), 240 x 346 mm  
RMM 253, VIII/VIII, b



## La pointe sèche

Dry point



*Ein Auto und einige Menschen auf der Strasse* [Une auto et quelques personnes dans la rue | Car and Some People on the Street], 1977  
Pointe sèche en 3 couleurs (3 plaques) | Dry point in 3 colours (3 plates), 147 × 207 mm  
RMM 167, IV/IV, a

C'est sans doute au détour du burin et de l'eau-forte (quand la pointe va plus loin que de faire sauter le vernis protecteur sur la plaque) que la pointe sèche se développa, mais elle n'est pas seulement un instrument accidentel ou d'appoint très souvent utilisé en taille-douce. Le Hausbuchmeister (vers 1480), Dürer, puis Rembrandt (1606–1669) en usèrent exemplairement. Chez Markus Raetz, on la repère de 1958 à 2011, sur métal ou celluloid. La pointe d'acier maniée comme un crayon lève sur son passage sur la plaque une sorte de « sillage ». Ce rejaillissement de matière, appelé « barbe », courant de part et d'autre du trait, va retenir à l'encre de la plaque, si on ne l'a pas justement « ébarbée », un surcroît d'encre. Lequel donne à la ligne imprimée sur le papier une qualité baveuse, vibrante, un *sfumato* visuellement tactile et profond.

Pour *Ein Auto und einige Menschen auf der Straße*, s'associent trois cuivres aux structures linéaires orientées différemment (obliques rouges descendantes, verticales jaunes, obliques bleues ascendantes). Des accents dans les barbes et des ébarbages effectués différemment sur chacune des plaques font surgir, une fois sur-imprimées les unes aux autres, ce tableau concret et un peu flou de quelques « motifs » pris avec leurs ombres dans la lumière. *Profil III*, issu de quatorze états (ou étapes successives), tient la balance entre l'obscur et la clarté, le positif et le négatif, l'ajout et le retrait, l'affirmation et l'effacement. Cela au moyen de deux outils : le papier de verre, qui gratte, griffe ou raye la surface du métal, et le brunissoir, qui en annule les effets par polissage. Au tirage, cela donne de l'image comme tissée de mille filaments une modalité « sèche », mais d'une sensibilité presque palpable.

*Profil III*, 1982–1983  
Pointe sèche (grattage au papier de verre et brunissoir) | Dry point (scraping with sandpaper and burnisher), 227 × 166 mm  
RMM 205, XIV/XIV, édition II



It was probably on the fringes of engraving and etching (when the etching needle does more than just cutting away the protective ground on the plate) that dry point developed, although it is not merely an accidental or supplementary instrument that is often used in intaglio processes. The Hausbuchmeister (around 1480), Dürer, and later Rembrandt (1606–1669) were exemplary practitioners of the technique. It can be seen in Raetz's output from 1958 to 2011 and was done on metal and celluloid. The steel etching needle, wielded like a pencil, raises a kind of "wake" as it moves across the plate. This extremely fine metal residue that is pushed to either side of a line is called the "burr" and will hold a surplus of ink when the plate is inked, if the artist doesn't "deburr", or scrape away, the material. On the sheet of paper, that additional ink lends the printed line a feathery, vibrating quality, a deep, visually tactile *sfumato*.

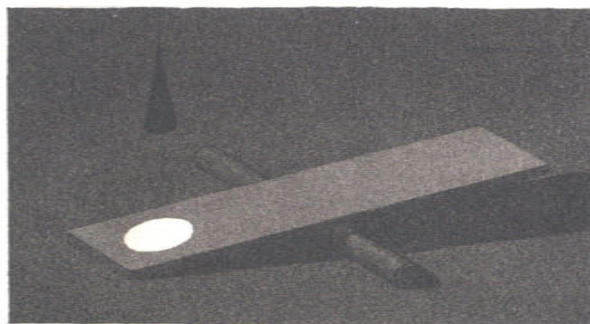
*Ein Auto und einige Menschen auf der Straße* involves three separate copperplates whose linear structures are distinctly oriented (descending oblique red lines, vertical yellow lines, ascending oblique blue lines). The accents in the burred and smoothed lines are done differently on each of the plates; printed one atop the other, they yield the slightly blurred concrete picture seen here which depicts several "motifs" and their shadows in a bright light. *Profil III*, the result of fourteen separate states (or succeeding stages), strikes a balance of darkness and clarity, positive and negative, addition and subtraction, foregrounding and effacement. And this is done using two tools, sandpaper, which scores, roughens, or scratches the surface of the metal, and the burnisher, which cancels out these effects by polishing it. The image seems woven of a thousand threads, and when the print is pulled, it is imbued with a "sharp" modality, although it is shot through with an almost palpable feeling.

Mise au point en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'aquatinte assure définitivement à l'estampe (jusqu'alors liée au trait et/ou à l'aplat) la richesse des « valeurs », du gris léger au noir absolu. Markus Raetz s'en sert de 1959 à 2007. La plaque – tout ou partie, selon les nécessités de l'image à produire – est recouverte de résine de colophane puis présentée à une source de chaleur qui fixe par fonte ce grain sur le métal. Plongée dans le bain d'acide, la plaque ne sera creusée que là où la poudre de résine plus ou moins fine (ou un vernis) ne l'aura pas protégée. De là une texture granuleuse à densité variable où l'encre vient se loger. La plaque encreée délivrera au tirage sur le papier une ou des surfaces grainées, faites de minuscules points plus ou moins serrés, dont les nuances peuvent se lire comme un lavis d'encre de Chine ou une trame.

Dans *See-Saw II*, Markus Raetz a pratiqué quatre grainages distincts. Ces résines différentes s'expriment en quatre tonalités de gris, engendrées chacune par une morsure de durée particulière. Et permettent de dépeindre avec la plus fine différenciation l'objet et son espace. Afin d'intégrer une sorte de « hors-champ », de désigner l'unité du couple action-réaction, le levier de la balance est abaissé par le cercle lumineux tombant d'une lampe conique.

De « simples » aplats d'aquatinte n'en sont pas moins efficaces. Dans *Tag oder Nacht*, ils délivrent une des images les plus polysémiques de Markus Raetz. Qui joue sur l'ambivalence de la perception d'une fenêtre, de jour ou de nuit, et sur la position du regardeur, soit dans la pièce soit en dehors. La lecture nocturne propose une vue de l'intérieur, illuminé, se projetant sur un mur en face. La leçon diurne offre une vision vers l'intérieur d'une pièce sombre dotée d'une autre fenêtre donnant sur un extérieur clair. Lieu unique, situation double : être dedans, être dehors. Cette commutation perceptive, « déplacement » de l'imaginaire, intègre la nature intrinsèque de toute estampe – qui tient au renversement (ou à l'inversion) des formes : ce qui était à gauche sur la plaque passe à droite sur le papier, ce qui est positif devient négatif.

*See-Saw II* [Balancière II], 1991  
Soft-ground etching and aquatint, etching | Vernis mou  
et aquatinte, eau-forte, 200 x 272 mm  
RMM 244, IV/IV, a



NOTHING IS LIGHTER THAN LIGHT

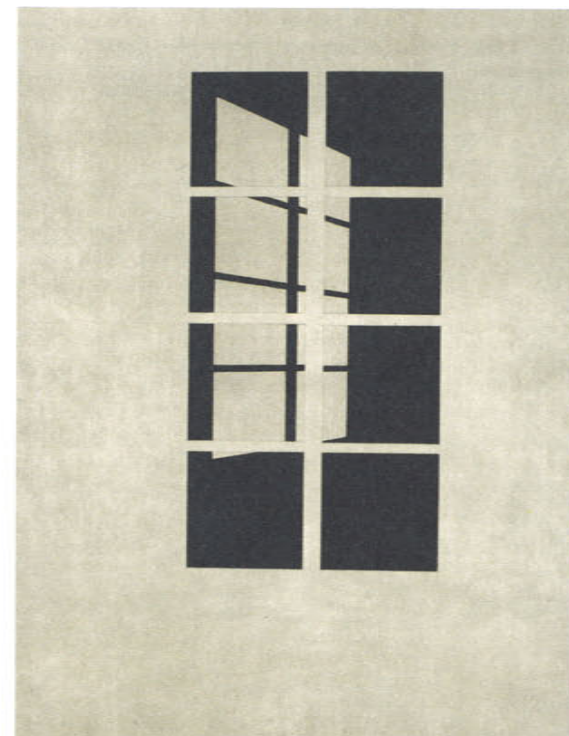
## L'aquatinte

Aquatint

Developed in France in the late eighteenth century, aquatint insured once and for all that prints (until then entirely a matter of line and flat tints) could take advantage of a full range of "tones", from light grey to absolute black. Raetz employed the technique from 1959 to 2007. The plate—all or in part, according to the requirements of the image to be produced—is dusted with rosin (also called colophony), then exposed to a heat source, which melts and fixes this powder on the metal. Dipped in an acid bath, the plate is left untouched (the etchant does not "bite") wherever the more or less fine rosin powder, or varnish, has protected it. This gives rise to a grainy texture of varying density where the ink can lodge in the metal surface. When the print is pulled, the inked plate yields one or more granulated areas on the paper consisting of many tiny points that are more or less concentrated. The nuances of those areas suggest an Indian ink wash or some screening process.

In *See-Saw II*, Raetz has worked out four distinct grains. These different resins are expressed in four tonalities of grey, each generated by a "bite" that lasted for a specific length of time. They make it possible to depict the object and its space with the subtlest distinctions. To integrate a kind of "outside" area, an area outside the frame, and indicate the unity of the couple action-reaction, the board of the seesaw is lowered by the circle of light falling from a cone-shaped lamp.

"Mere" blocks of aquatinting can be no less effective. In *Tag oder Nacht*, they yield one of Raetz's richest images in terms of possible meanings. The artist plays on the ambivalence of one's perception of a window, by day and by night, and on the position of the viewer, who is either in the room or outside it. The reading of the image that sees it as occurring during the nighttime presents a view from a lighted interior, which is projected on a wall opposite. The daytime reading offers a view towards the inside of a darkened room that has another window looking out on a bright exterior. Single place, double situation: inside, outside. This perceptual switching, a "shift" of the imagination, incorporates the intrinsic nature of any print, which is based on the reversal (or inversion) of forms: what was on the left of the plate shifts to the right on the paper, what is positive becomes negative.



*Tag oder Nacht* [Le Jour ou la nuit | Day or Night], 1998  
Aquatinte en couleur | Colour aquatint, 588 x 298 mm  
RMM 315, IV/IV, e



L'héliogravure au grain, née au tournant de 1850, est liée aux recherches visant à recueillir et fixer l'image photographique, autant qu'à en fournir des épreuves stables et pérennes. Markus Raetz a expérimenté cette technique entre 1991 et 2012. Un film positif (soit un négatif inversé) est projeté sur une couche de gélatine bichromatée (photosensible) appliquée sur un cuivre poli. Cette gélatine durcit plus ou moins selon la charge lumineuse qu'elle reçoit : l'image est ainsi enregistrée avec ses noirs, ses gris, ses blancs. Plongée dans un bain d'eau à quelque 40°, la plaque se dépouille de façon différenciée de sa couche de gélatine : celle-ci sera mince dans les zones noires et plus épaisse pour les blancs. Comme pour une aquatinte, on pose alors un nuage de résine de colophane sur la plaque. Puis cette dernière est plongée dans l'acide pour la gravure proprement dite. Le mordant creuse le métal selon l'épaisseur de gélatine qu'il traverse pour toucher au cuivre, ce qui, traduit par le grain qui retient l'encre et la restituée à l'impression, module les nuances constitutives de l'image.

Pour *Binocular View*, Markus Raetz a laissé la lumière agir directement sur la gélatine, sans recourir à l'objectif d'un appareil photographique et à un film : c'est un photogramme enregistré sur cuivre. On ne saurait exprimer plus simplement la nature du regard et le phénomène de la vision, quand la rétine reçoit les rayons lumineux qui se projettent sur elle. *Looping V*, anneau de Möbius, résulte littéralement d'un tour de main au pinceau aussi virtuose que zen. C'est ce positif fait main, réalisé sur une lame de verre à l'encre de Chine mêlée de colle d'amidon, qui a permis d'insoler la gélatine en vue de l'héliogravure.

## L'héliogravure au grain

Sand-grain photogravure

*Looping V* (Tour de main), 2012  
Héliogravure au grain, d'après une peinture au pinceau sur verre, à l'encre de Chine mêlée de colle d'amidon | Sand-grain photogravure (héliogravure), reproducing on a brush painting on glass, Indian ink mixed with starch paste, 310 x 392 mm  
RMM 362, II/III, c



*Binocular View* [ Vue binoculaire ], 2001  
Héliogravure au grain (photogramme par papier gélatine sensible exposé à plat à la lumière artificielle, posé ensuite sur plaque déjà grainée, mais non encore mordue), en couleur (gris, noir et bleu outremer) ; 3 plaques, acérées (A et B : le ciel et la mer ; C : la lunette), 508 x 632 mm | Sand-grain photogravure (héliogravure, i.e. photogram using light-sensitive gelatin paper laid flat and exposed to the artificial light, afterwards put on a rosin-grain pre-dusted but not yet bitten aquatint plate, in colour (grey, black and ultramarine blue); 3 steel-faced plates (A and B: the sky and the sea; C: the binoculars)  
RMM 323, III/III, b

Sand-grain photogravure, which was discovered around 1850, is bound up with the research being done at the time to find a way to fix the photographic image using a print matrix, as well as provide stable, lasting proofs. Raetz worked with this technique from 1991 to 2012. A positive (i.e., a reversed negative) is projected on a coat of bichromated gelatine (a photosensitive chemical) that has been applied to a smooth copperplate. This gelatine hardens to a greater or lesser degree according to the amount of light hitting it. The image is thus recorded with its blacks, greys and whites. Dipped in a water bath at around 40° C, the plate now sheds its gelatine coat correspondingly, that is, the coat will be quite thin in the dark areas and thicker in the bright ones. As with an aquatint, the plate is then dusted with rosin powder. The plate is now dipped in an acid bath for the actual engraving. The etchant bites the metal in proportion to the

thickness of the gelatine, passing through it to the underlying copper surface. This produces the "grain" of the plate, which holds the ink accordingly and recreates the image on the paper during the printing process. It is this grain that modulates the nuances forming the image.

For *Binocular View*, Raetz allowed light to act directly on the gelatine, bypassing any use of the camera lens and film. In essence it is a photogram recorded on copper. One would be hard pressed to express in a simpler fashion the nature of the gaze and the phenomenon of vision, when the retina takes in the light rays projected on it. *Looping V*, a Möbius strip, is the literal result of the swish of a hand wielding a brush, both masterful and Zen-like in its spare quality. It is this handmade positive, executed on a sliver of glass with a mixture of India ink and starch paste, which enabled the artist to insulate the gelatine for the future photogravure.

Aloys Senefelder (1771-1834), pour reproduire à meilleur compte textes et partitions de musique, découvre et met au point à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Munich, non loin des carrières de calcaire de Solnhofen, la lithographie. À l'acte physique de graver, de descendre dans la profondeur du cuivre ou du bois, se substitue l'intervention sur la surface d'une pierre. L'artiste dessine directement sur celle-ci au moyen d'un médium gras, crayon ou encre à la plume ou au pinceau. Humidifiée puis encrée au rouleau, la pierre de nature poreuse retient l'eau et refuse l'encre grasse (elle est dite hydrophobe). Par affinité, cette dernière ne va se déposer que sur les parties dessinées ou peintes – en gras. Et le passage sous presse, par « décalque » en restitue l'image sur le papier de l'épreuve.

Markus Raetz n'a recours que deux fois, en 1970 et 1979, à ce dessin sur pierre que son inventeur bavarois avait appelé « procédé d'impression chimique ». Cette retenue tient peut-être à ce que le support lithographique accueille non pas tant une écriture codée par la nécessité technique et transposée par la discipline artisanale que le geste même du dessinateur. La distance d'avec le dessin n'est sans doute pas assez marquée pour lui.

Sous l'œil d'un regardeur dubitatif (l'artiste ?) et aux pieds d'une grande Mimi s'esquisse comme un Gulliver fait de grosses boules (autre élément du vocabulaire raetzien), étendu parmi les cordages, les galets et un petit peuple de personnages. Mimi est une référentielle figure de l'imaginaire raetzien. *Landschaft mit Mimi* propose à partir de ce mannequin aux membres raides et sténographiques, articulés comme un chiffre ou un glyphe humain dans l'espace (Markus Raetz en a fait de véritables sculptures), une improvisation un peu chaotique ou une fantaisie d'une (trop ?) grande souplesse.

Looking to reproduce texts and music scores more cheaply, Aloys Senefelder (1771-1834) discovered and developed lithography at the close of the eighteenth century in Munich, not far from the limestone quarries of Solnhofen. The physical act of engraving, of going beneath the copper or wood surface, is replaced by working the surface of a stone. The artist draws directly on the stone using a greasy medium, whether specialised pencil, pen and ink, or brush. Dampened and then inked with a roller, the naturally porous stone holds the water and rejects the greasy ink (which is called hydrophobic). By affinity, the ink will only settle on the parts that have been drawn or painted-in grease. On the press, the stone reproduces the image on the proof sheet thanks to the "transfer process".

Twice only, in 1970 and 1979, Raetz experimented with the process of drawing on stone, what its Bavarian inventor called a "chemical printing process". His reticence may be due to the fact that the lithographic support encourages less a form of graphism that is coded by technical necessity and transposed by artisanal discipline than the very gesture of the artist doing the drawing. The distance with respect to the drawing is not sufficiently demarcated for him.

Under the sceptical eye of an onlooker (the artist?) and at the foot of a large Mimi a kind of Gulliver made of large balls (another element in the Raetzian vocabulary) is seen, stretched out among torn rigging, pebbles and a small group of figures. Mimi is a referential figure in the raetzian imagination. Employing this dummy with its stiff, shorthand limbs, articulated like an Arabic numeral or human glyph (Raetz has also made real sculptures of the figure), *Landschaft mit Mimi*, for example, offers a slightly chaotic improvisation or a fantasy that has a great (too great?) looseness about it.



*Landschaft mit Mimi* [Paysage avec Mimi] | Landscape with Mimi], 1979  
Lithographie | Lithograph, 371 x 472 mm  
RMM 174

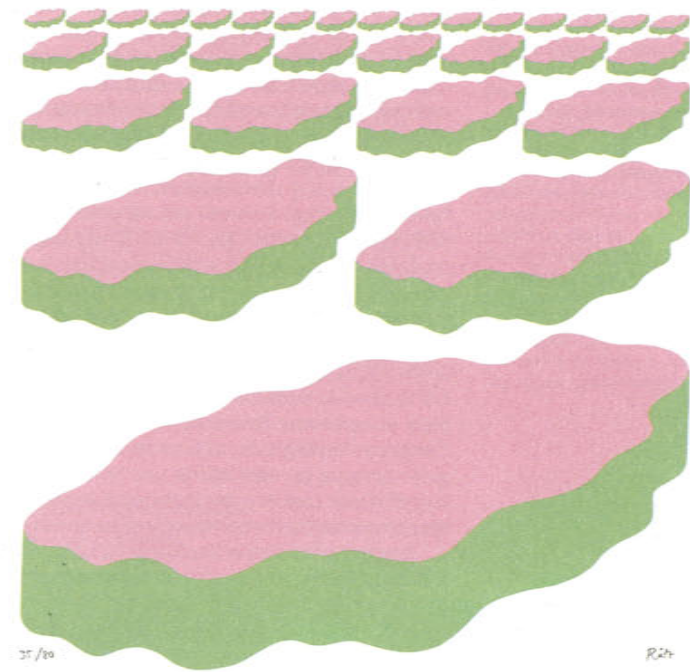
## La lithographie

Lithography

La sérigraphie nous vient de la vieille Chine. Transitant par l'Amérique, elle contribua à la diffusion du pop art et à l'inflation des images (par trop facilement) multipliées dès les années soixante. Markus Raetz s'y est risqué en 1967 pour la *Suite de 5 sérigraphies en couleur* (non reproduit ici). L'image est exécutée sur un tissu tendu sur un cadre (écran de soie, de nylon, de polyamide ou de polyester). Le principe est simple : les zones qui ne doivent rien imprimer sont rendues opaques par un liquide de remplissage qui bouche les mailles de l'écran. Seules les parties appelées à imprimer (image ou texte) sont traitées de manière à laisser passer plus ou moins d'encre. Celle-ci est appliquée au racloir, qui la chasse à travers les mailles et la dépose sur le papier, dans le même sens, le plus souvent en aplats bien denses.

Par ses sérigraphies, Markus Raetz a exploré dans sa coloration froidement pimpante et ses structures chevauchantes ou sérielles aux définitions impeccables un moment de civilisation qui sacrifiait tout ensemble au pop art, à l'op art et à l'art conceptuel balbutiant – usuelle aventure sur la scène de l'époque, malgré le risque d'une certaine « fabrication », puisque le vocabulaire formel de ces sérigraphies est le reflet illusionniste, bien qu'aplati, d'objets tridimensionnels que l'artiste a également produits.

Le titre de *Schären* joue sur l'appellation des îlots rocheux de la Baltique scandinave et sur le mot *Schär* (soit petit bourgeois, philistin) : les uns et les autres se démultiplient innumérablement, au risque de l'indistinction. Le titre *Archipel* – une proposition de Marie-Cécile Miessner en 2011 – pourrait également convenir à cette planche, en allemand comme en français, voire en anglais (*Archipelago*).



Schären, 1967 (Archipel | Archipelago)  
Sérigraphie en 2 couleurs | Silkscreen print in 2 colours  
465 x 473 mm  
RMM 51

Serigraphy, also known as screen printing or silkscreen printing, comes to us from ancient China. On its way through America, the medium contributed to the spread of pop art and the inflation of (far too easily) multiplied images starting in the 1960s. Raetz took a stab at the form in 1967 for the *Suite de 5 sérigraphies en couleur* (not reproduced here). The image is executed on mesh fabric that is stretched tightly over a frame (a screen made of silk, nylon, polyamide, or polyester). The principle is simple. The areas meant to print nothing are rendered opaque using a filler liquid that clogs the mesh of the screen. Only those areas that are supposed to print either an image or text are treated to allow varying amounts of ink to pass. The artist applies the ink with a squeegee or comparable tool, which forces it through the mesh and deposits it on the paper in the same direction, usually in dense flat tints.

Through his silkscreen prints, Raetz tried to explore, in its coolly stylish colouring and impeccably delimited serial or overlapping structures, a moment when our civilisation was bowing to pop art, op art and very early conceptual art all at once. This was a common undertaking on the art scene at the time, despite the risk of a certain amount of "fabrication" since the formal vocabulary of these silkscreens is the illusionistic, though flattened, reflection of three-dimensional objects that were also created by the artist's hand.

The title *Schären* (in English, skerry is a cognate and means the same thing, a small rocky island) plays on both the German name for such islands, formed during the last Ice Age, and the local Bernese word *Schär* (petty bourgeois, philistine). Both the former and the latter seem to afford an endless number of examples. The title *Archipel*, proposed by Marie-Cécile Miessner in 2011 could also suit this plate in German, French, even English (*Archipelago*).

## La sérigraphie

Serigraphy

# L'offset

Offset

Offset (dès 1965), photographie et photocopie (dès 1970), tirage digital (dès 2003): Markus Raetz n'a jamais hésité à recourir aux techniques les plus répandues de l'estampe (ou de la reproduction d'images – qui est au vrai une production délibérément assumée par l'artiste comme un acte créateur). Laissons de côté l'explication de la photographie et de la photocopie, auxquelles tous ont recours de nos jours. Rappelons seulement que l'offset (de l'anglais *to set off*, reporter), dont les premiers balbutiements remontent à 1875, est aujourd'hui le procédé d'impression le plus répandu. Il descend de la lithographie, remplaçant la pierre par une plaque d'aluminium adaptée à un cylindre et qui dépose son encre sur un blanchet qui à son tour restitue l'encre au papier. Dans l'offset, l'image, inversée sur le film, est retournée sur la plaque, puis transférée à l'envers sur le blanchet pour se retrouver finalement à l'endroit sur le papier. L'impression digitale, elle, crée une « estampe numérique » conçue ou reproduite par ordinateur, lequel met au point une matrice de données numériques qui pilotera une imprimante numérique, le plus souvent à jet d'encre.

*Lampe als Lampe* illustre la faculté de Markus Raetz à penser forme et fonction comme une unité cohérente, porteuse d'une signification. *Akt* traduit l'analyse des constituants formels de l'image. La décomposition en trois couleurs, par le biais d'une trame à lignes croisées, d'un polaroid en noir et blanc, en vue d'une édition sérigraphique restée à l'état de projet, permet à l'artiste d'engendrer l'effet d'une image en noir et blanc, vue de loin, et d'une trichromie, si elle est regardée de près. Photocopie envoyée comme carte de Nouvel-An, *Light & Lighter* (non reproduit ici) associe une bougie et un briquet (*Lighter*) et oriente vers la propension de Markus Raetz à regarder le monde à travers le langage, sens et sonorité.



*Lampe als Lampe*



*Lampe als Lampe* [Lampe en tant que lampe | Lamp as Lamp]  
planche XXIV de la *Stahl-Mappe*, 1970  
Offset avec collage de photographie noir-blanc | Offset with collage [black-and-white photograph], 131×90 mm  
RMM 81

Offset (from 1965 on), photography (from 1970 on), photocopies (from 1970 on), and digital prints (from 2003 on): Raetz has never shied from employing the most common techniques of printmaking (or reproducing images—which in truth is a production that is consciously adopted by the artist as a creative act). Leaving aside any explanation of photography and the photocopy, which everyone uses in our day and age, one need only recall here that offset, the very first hesitant examples of which date back to 1875, is the most widespread form of printing today. It is descended from lithography, replacing the stone with an aluminium plate fitted to a cylinder; the plate transfers its ink to a rubber blanket, which in turn deposits the ink on the paper. In offset printing, the image, which is reversed on the film, is turned around on the plate, then transferred in reverse to the offset blanket to be printed finally

the right way around on the paper. Digital printing, meanwhile, creates a "digital print" that is either designed or reproduced by the computer, which creates a matrix of digital data to guide a digital printer, usually an ink-jet device.

*Lampe als Lampe* displays Raetz's ability to think of form and function as a coherent unity imbued with meaning. *Akt* presents an analysis of the image's formal components. The three-colour separation of a black-and-white Polaroid using a cross-line screen for later silkscreen printing (which was never carried out) allows the artist here to generate the effect of a black-and-white image, seen from a distance, and a three-colour print when looked at close up. A colour photocopy sent as a New Year greeting card, *Light & Lighter* (not reproduced here) points to Raetz's propensity to view the world through language, sense and sound.

*Akt*, 1978 – 2003 [Nu | Nude]  
réalisé avec Balthasar Burkhard | executed with Balthasar Burkhard  
Tirage digital en 3 couleurs (trame à lignes croisées) | Digital print in 3 colours (crossed-line screen), 387×506 mm  
RMM 173, 2<sup>e</sup> exécution



Il n'est de technique graphique que Markus Raetz n'ait expérimentée. Il en est deux qui expriment bien le fait simple que l'estampe est une empreinte.

Le timbre humide (ou tampon) en est un outil banal, administratif comme esthétique. Les artistes y ont eu recours – Kurt Schwitters (1887–1948) peut-être le premier –, vraisemblablement pour louer et fustiger la répétition du même. La première estampe de Markus Raetz, en 1951 ou 1952, est *Initialen MR* (non reproduit ici), un timbre de caoutchouc taillé de sa propre main. *Torus* s'offre comme un pictogramme-signature de l'artiste, le plus souvent en rouge et bleu foncé. Il a non seulement été utilisé pour signer une œuvre, mais a encore été souvent apposé sur les murs de la ville en 1968. Le timbre a été exécuté par une firme bernoise sur un modèle en bois peint photographié par Balthasar Burkhard. D'une certaine manière, il est un objet trouvé élevé au rang d'œuvre par adoption visuelle.

L'impression à la ficelle pourrait sembler plus curieuse. Le dessin est simplement fait de morceaux de ficelle bien collés sur un support de carton. Le relief obtenu, que l'on peut suivre du doigt, est encre au rouleau et donc tiré comme par exemple une gravure en taille d'épargne. Mais l'épreuve peut également être obtenue par frottage du papier posé sur la matrice linéaire à faible saillie. *Marilyn I* est l'une des figures féminines que Markus Raetz a suivies du regard. Elle nous rappelle que l'éros démiurge est l'un des moteurs de la création artistique – et sans doute de l'estampe, aussi : voir à quoi ressemble une forme, un sujet que l'on a dans la tête, assez pour désirer en élaborer une nouvelle modalité.

*Torus* [Tore | Torus], 1968  
Timbre humide (caoutchouc) | Rubber stamp, 23×35 mm  
RMM 55



## L'empreinte

Stamping



*Marilyn I*, 1976  
Impression à la ficelle (2 matrices) | Thread print (2 matrices)  
223×200 mm  
RMM 157, c

There is no print technique that Raetz has not tried. There are two that clearly express the simple fact that a print is indeed something stamped, pressed into something.

The rubber stamp is a banal tool for both administrative and aesthetic purposes. The artists who made use of it—Kurt Schwitters (1887–1948) was perhaps the first—may have taken up the medium to praise and lambaste repetition of the same thing. Raetz's first print, from 1951 or 1952, is *Initialen MR*, a rubber stamp that he cut with his own hands. *Torus* is like a pictogram-signature of the artist, usually done in red and dark blue. Not only did he use it to sign a work of art, but it was often applied to walls around the city in 1968. The stamp was made by a firm in Bern from a painted wooden model that was photographed by Balthasar Burkhard.

In one sense, it is a found object elevated to the rank of a work of art by being adopted visually.

The thread print might seem an odder sort of work. The drawing is simply done using lengths of string pasted to a cardboard support. The relief obtained in this way, which you can easily follow with the tip of your finger, is inked with a roller and the print is pulled as it would be with any relief print. The proof can also be obtained by rubbing the back of the sheet of paper laid on the slightly raised linear matrix. *Marilyn I* is one of the female figures that Raetz has kept his eye on. She reminds us that the demiurge Eros is one of the driving forces behind making art—and probably printmaking as well. To see what a form, or a subject running around in one's head, looks like to the point that one longs to elaborate a new iteration.

Texte: Rainer Michael Mason  
Traduction: John O'Toole

Ce livret est publié à l'occasion de l'exposition *Markus Raetz. SEE-SAW*, du 26 juin au 5 octobre 2014, au Musée Jenisch Vevey.

Commissariat: Julie Enckell Julliard, assistée de Stéphanie Serra

Édition: Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes  
Coordination du livret: Laurence Schmidlin et Stéphanie Serra  
Graphisme: Gavillet & Rust/Piguet, Genève  
Impression: Noir sur noir, Genève

Les dimensions des images sont prises à la cuvette, pour les cuivres, ou à la surface imprimée, pour les autres techniques.

La référence [RMM] indiquée en fin de chaque légende renvoie au catalogue raisonné suivant: Rainer Michael Mason, *Markus Raetz: die Druckgraphik | Les estampes | The Prints. Catalogue raisonné 1951-2013*, 2 vol., Berne, Kunstmuseum/Vevey, Musée Jenisch — Cabinet cantonal des estampes/Lugano, Museo d'Arte/Zurich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2014 [2<sup>e</sup> éd. révisée et augmentée; 1<sup>re</sup> éd.: Zurich/Genève/Berne, 1991]

Les œuvres reproduites en page 10, 15 et 21 sont conservées au Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes; la première figure dans la collection de l'État de Vaud, les deux autres dans celle de la Ville de Vevey.

#### Remerciements

Fabienne Aellen, Sabine Bertschi, Michel Cap, Marcie Currat, Agnès Duboux, Justine Dufour, Jean-Daniel Fracheboud, Matthias Frehner, Gilles Gavillet, Dominique Gigante, Arcelia Hauert, Che Huber, Camille Jaquier, Marion Lafarge, Julie Manau, Laurent Mäusli, Isabelle Meystre, Rainer Michael Mason, Claudine Metzger, Emmanuelle Neukomm, John O'Toole, Johanna Outis, Pauline Piguet, Markus Raetz, Monika Raetz, Fabian Z'graggen

L'exposition et le livret ont bénéficié du généreux soutien de

**prohelvetia**



**ERNST GÖHNER STIFTUNG**

Fondation Pro Scientia et Arte

**Musée Jenisch  
Vevey  
Cabinet cantonal des estampes**

Copyright

© 2014 l'artiste, l'auteur, le traducteur

© 2014 Musée Jenisch Vevey — Cabinet cantonal des estampes

© 2014 Prolitteris