

JOAQUIM CHANCHO

LES LIVRES DE JOAQUIM CHANCHO

ANTÒNIA VILÀ

LIGATURE N° 2, NOVEMBRE 2012
REVEU CRITIQUE DU LIVRE D'ARTISTE

GRANVILLE, FRANCE. 2012

© ANTÒNIA VILÀ

Les livres de Joaquim Chancho

Ce texte traite des éditions MACULA AUREA et il est divisé en deux parties présentant d'abord le profil artistique de Joaquim Chancho puis les publications numériques MACULA AUREA.

Chancho

“ Rares sont les êtres qui voient !”

Mes tableaux sont une circulation. C'est comme l'être, comme la vie.

Ils sont toujours en mouvement.

Bram van Velde¹

L'œuvre de Joaquim Chancho jouit d'une vaste et solide carrière, connue à travers sa peinture surtout, ainsi que pour sa fécondité dans le dessin, son travail graphique original et les éditions numériques. Dès le début, la peinture de Chancho est fondée sur la question des systèmes de représentation de la peinture. Il abandonne rapidement la mimesis de la représentation et choisit l'abstraction comme perspective de travail.

Sa pratique artistique commence à cheminer dans un contexte de crise des arts construit sur la critique des modèles et des problématiques qui impliquent l'art et la société. C'est par l'abstraction, la sémiotique et l'art conceptuel sur lesquels planent les inquiétudes marquant la pensée créative dans le domaine européen de ces années soixante-dix, qu'il commence à esquisser son œuvre. Il s'agit d'une période d'observation qui dessine un arc poétique allant de l'abstraction américaine à l'informalisme européen, en passant par l'art concret et le llestrisme, et qui, en même temps, examine l'héritage des avant-gardes. C'est un grand moment de reconnaissance de Mondrian et du groupe *Abstraction-crédation*, mieux connus à travers la diffusion d'expositions, ainsi que des premiers exemples des poétiques déclenchées par le futurisme et le formalisme russe et de l'impact de la présence nihiliste de l'œuvre de Malevich, que l'on commence à voir en Occident. Il ne faut pas oublier le mouvement *Support-surface* français, et il est nécessaire d'ajouter, dans le discours des options artistiques, le rôle de la musique, l'importance du dodécaphonisme et du sérialisme, du jazz, de John Cage parmi le panel de créations les plus remarquables qui coexistent aux côtés des nouvelles figurations, du Pop art ou de l'art sociologique.

Toutes ces poétiques créèrent un contexte riche et stimulant ainsi qu'une littérature critique manifeste dans toute l'Europe et forgèrent un horizon sur lequel il fut possible d'établir des complicités et des affinités élues dans la biographie de Chancho.

Dans une Espagne encore sombre et isolée du reste du monde, Chancho opte pour la recherche d'un vocabulaire propre. Mais d'où sort-il ? D'une abstraction analytique comme attitude réflexive dont la géométrie est un outil fondamental ainsi que d'une option d'écriture ou de calligraphie comme représentation discursive. Cependant, il convient de mentionner que cette attitude

¹ Charles Juliet: *Une vie secrète*. Rencontres avec Bram van Velde. p. 54. Editions Rosa cúbica. Barcelone 2008

binaire n'est jamais exempte d'une profonde charge émotionnelle qu'il transmet à partir du geste, et qui bénéficie, aujourd'hui encore, d'une extraordinaire énergie.

Je me permets de constater que cette œuvre se développe avec la volonté de concilier des domaines opposés : d'un côté, l'option analytique et raisonnable, pure et harmonieuse des mesures qui soutiennent le tableau et de l'autre, la pulsion expressive et palpitante qui canalise les flux des empreintes et de la gestualité.

Son œuvre devient donc un engagement avec l'abstraction, avec la création artistique qui choisit de chercher un code non figuratif ni objectuel, un code à construire. Il observe la peinture comme une tentative de s'approcher du néant et du vide. Il cherche à explorer le langage de la peinture depuis l'angle de l'analyse de l'espace et du support ainsi qu'à travers les signes de l'écriture qui s'articulent comme des axes générateurs d'un vocabulaire personnel. Bien qu'il s'insère dans les poétiques du neutre, il poursuit son travail même s'il sait qu'il devra affronter les pièges qui surgissent de l'examen de tout langage en tant que pensée et discursivité. Il observera jusqu'au plus profond la peinture, en tant que support pour remettre en question la peinture en tant que connaissance, à partir de la rigueur de l'analyse et de l'usage de ses composants. Il réussira peu à peu à la comprendre comme une aventure, comme un voyage avec un langage essentiel, qui sera initialement très réducteur quant aux signes et à la palette de couleurs. Il projettera au fur et à mesure un parcours ordonné et continu, présidé par une pratique artistique s'articulant sous le signe du temps et s'enregistrant en tant qu'ordre numéroté. Son œuvre sera donc signée et numérotée depuis le début. Silencieusement solitaire, il entrera peu à peu, à sa façon, dans ces transcriptions modèles et temporelles d'On Kawara, de Roman Opalka ou de Hanne Darboven.

En regardant dans son ensemble l'œuvre de Chancho, je repense à cette idée d'Emily Dickinson quand elle manifestait, dans une lettre, le sens de son travail poétique : « Mon travail est la circonférence ». ² C'est ainsi qu'elle exprimait symboliquement ce désir intérieur de connaître, de savoir à travers la poésie et à partir de la concentration figurée du cercle. Tout ceci me pousse à remarquer que l'œuvre de Chancho, collectée en tant que *Temps*, devient un *corpus* de pièces, une transcription ordonnée du silence, des modifications successives qui signalent un mouvement toujours pictural naissant de la circularité.

Le temps se convertit en une transcription matérielle où l'œuvre émerge d'un parcours sémiotique, persistant, continu et circulaire, qui imprègne et enlace aussi bien la vie que l'art. Comme une roue du temps, le travail enregistrera au fur et à mesure ses cycles comme des empreintes et des signes d'un imaginaire tangible, qui se marient à l'intellectualisation de l'éternel retour.

Ce temps abstrait et à la fois hors du temps, inactuel, qui remonte vers la perception d'une réalité dominée par l'introspection pour accéder au cercle, s'approche d'une présence et d'une non-présence, d'un être actuel ou d'un être inactuel dont dérive une séquence de réponses jamais définitives. C'est le fruit de la confrontation entre la temporalité de la réalité contemporaine et son abstraction. En ce sens, la perception du temps dans l'œuvre qui nous occupe atteint par volonté tautologique une perspective interactive et indicatrice de différents niveaux temporels qui nous mènent à nous interroger sur la tâche de

² Paul Giles dans Emily Dickinson, *Quaderns Versalia II*, Sabadell. 2012. p. 61.

Dans cet article est citée la lettre de Dickinson à Higginson de 1868 où elle écrit la phrase en question.

l'artiste continuant à être fidèle à la peinture et nous pourrions y répondre par les paroles de Giorgio Agamben quand il dit : "Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui, ni n'adhère à ses prétentions, et se définit en ce sens, comme inactuel ».³

Depuis une autre perspective, si je devais signaler les traits les plus significatifs de l'œuvre de Chancho, ce serait donc : grammaire, mathématiques, géométrie et syntaxe dans une dimension métrique et circulaire pour constater la peinture comme telle. La peinture est vécue comme une transition verbale, comme un passé continu, comme présent et comme futur, dans un mouvement évolutif fidèle à la stimulation initiale et permanente. Le problème fondamental réside dans la peinture et c'est toujours le même, et cette essentialité se manifeste de manière kaléidoscopique, d'une façon interstitielle en quantité et qualité.

La fécondité des œuvres dont nous avons pu profiter lors de cette dernière décennie nous démontre un désir d'utiliser le concept de multiplicité à partir d'une diversité de langages dans lesquels l'écriture s'inscrit comme une empreinte autographique, en guise de signature du mouvement qui fait de la série une construction visuelle, tout comme la visibilité de ses attributs du rythme, de continuité, dans un registre d'exploration d'accents. Orientée par le déficit de créer un corpus de séquences finies qui s'étendent dans une constante expansion. Index, traits, anaphores de traits, quadrillages de signes, gravures d'une architecture primaire et minimaliste sont enregistrés et déposent comme un large continuum de variables qui sont les réponses d'une pensée purement graphique. Des séquences qui rendent visible un univers visuel complexe avec la vitalité immédiate d'un langage basique.

Tous ces paramètres se configurent par le biais d'une éthique pour la peinture qui se concrétisent dans les mots de Chancho de cette façon : « La peinture transposée dans la textualité, dans le langage, sans signification littéraire. L'absence de récit en tant qu'acte de correction continu, en tant qu'engagement avec l'engagement de l'absence. Un point de départ et de retour continu et réciproque, inabordable pour que le cercle reste ouvert et que les données du monde qu'il garde en lui disparaissent. Un voyage intérieur pour se sentir plus sûr de l'insécurité. »⁴

Il s'agit donc du simili de l'action picturale comme sur un plateau d'échecs : il se résout dans le processus et dans le jeu des métaphores et des métonymies de la peinture. Support ludique où le binôme art et vie résout des différences et manifeste un système relationnel, toujours en processus, l'unique état garantissant la certitude de la peinture. Cet « état en cours » est comme un tissu qui soutient les signes fondamentaux articulant l'apprentissage et la connaissance de l'artiste. Contrairement au récit écrit, l'œuvre de Chancho est un récit visuel total sans récit, c'est le code qui préfigure et permet de continuer à peindre, et il le représente à partir du jeu des unités qui se soumettent à une syntaxe stricte et mathématique. Son œuvre germe dans une multiplicité qui produit un ordre, une séquence d'un nombre concret de peintures, de planches. Toutes se déploient dans des ensembles de variantes qui apparaissent dans un discours aspirant à l'unité.

Les publications de MACULA AUREA

³ Giorgio Agamben: *Qu'est-ce que le contemporain?* Ed Rivages. Paris. 2008. p.9-10

⁴ Joaquim Chancho: *Pintures 2005-2006 (Peintures 2005-2006)*. Pelaires Palma de Mallorca 2008. p.7

Je suis allée interviewer Chancho à son atelier de la rue Zamora où il s'est installé il y a quelques années. Mon idée était d'enregistrer notre conversation. J'avais trouvé pour ce faire un petit dictaphone qui est finalement restée au fond de mon sac. La raison pour cela, c'est qu'à mon arrivée, on s'est tout de suite mis à parler et à regarder des livres, des dessins, des photos et des tableaux, et j'en ai oublié mon objectif à cause de mon enthousiasme.

Je crois que ce qui est le plus plaisant de ces rencontres, c'est qu'il me montre ce qu'il fait. J'aime la délicatesse et le soin qu'il met à me montrer scrupuleusement les œuvres dont nous profitons en silence. Lentement, nous commençons à parler autour des larges tables qui se sont couvertes d'œuvres tout au long de l'après-midi par ses allées et venues. Chancho choisit celle qu'il veut me montrer et il l'apporte de ses armoires de livres de l'atelier et du grand entrepôt contigu d'où il sort des dessins de ses commodes à larges tiroirs. C'est là que reposent des tableaux de divers formats, ordonnés verticalement comme dans une librairie.

L'après-midi passe et il me montre les publications faites jusqu'à ce jour, il y en a vingt et une, et il me dit qu'il a encore trois autres pochettes de plus en cours d'impression.

La majorité de ces excellents travaux n'ont jamais été exposés à l'exception des pochettes autographiques et de la série numérique *Stars*⁵.

Il fait déjà nuit et tout en traversant Barcelone pour rentrer chez moi, je repense aux livres que je viens de voir, comment ils sont et ce qui m'attirent en eux, si ce sont réellement des livres d'artiste dans le sens le plus orthodoxe du terme. De quoi traite-t-il et qu'est-ce qui me pousse à écrire sur eux ?

Je pense qu'ils m'attirent parce que ce sont simplement des livres, de haute qualité et merveilleusement édités. Mais c'est surtout pour leur caractère éminemment abstrait et visuel, si réducteurs dans leur concept que je pense qu'ils s'approchent de la définition du livre par Foucault : « Le livre est une unité discursive »⁶, définition à laquelle j'ajouterais aussi l'adjectif « visuel ».

Ce sont des livres aux formats proches du cahier ou de l'album, dont la maquette est bien faite et qui sont bien reliés. Ils me font penser aux manuels d'instructions puisqu'ils dissimulent une proposition qui croît dans un jeu combinatoire déclenchant un mouvement sériel interne, mais ils impliquent également un hasard non conduit par l'action de l'artiste. Ce sont des livres qui répondent à une métrique déterminée, structurés dans un discours harmonieusement contrôlé. Je les vois aussi comme des condensations spatio-temporelles dont on profite esthétiquement quand on les a entre les mains, par l'expérience d'en tourner les pages.

Ils ont des titres et des colophons d'édition, mais ils ne contiennent pas de texte, ce sont des éditions splendides à tirage réduit. Conceptuellement, ce sont des représentations de segments dynamiques de modèles et cela n'enlève en rien à leur séduction rythmique pensée depuis la répétition mise au service d'une combinatoire.

Ce sont des livres fonctionnels, qui explorent des réponses uniques, comme en architecture, à partir d'un pluralisme thématique ordonné par collections, constituant un flux illustré par les intervalles où chaque livre projette une orientation de travail pour la séquence qui détermine les planches. On pourrait

⁵ Galerie Eude, Barcelone. juin 2012.

⁶ Michel Foucault: *L'archéologie du savoir*. Gallimard. Paris. 1969. p. 34

définir ces livres comme des recueils, des archives de transcriptions temporelles de modèles et des empreintes du système de la peinture.

Si j'en fais abstraction, je les observe comme une généalogie de modèles idéaux où la géométrie se dissimule derrière la matière picturale pour les rendre réels. C'est pourquoi je pense, face au resurgissement des nouvelles narratives, que l'œuvre de Chancho nous amène à voir qu'il y a des positions choisissant de manière vocationnelle de faire du livre un support d'inscription purement visuel, sans textualité, avec la volonté expresse d'enregistrer la persistance de la narration idéographique interne d'une dialectique visuelle qui est rendue possible grâce à l'interaction entre l'espace, la forme et la couleur. En dehors de ces considérations, je tenterai de transcrire ce que j'ai retenu de ce dont nous avons parlé.

Tout d'abord, la conversation s'est bâtie à partir d'un livre noir qu'il m'apporta de sa bibliothèque sur lequel la lettre A, inscrite en relief, occupe toute la couverture. Il me dit : « C'est un abécédaire, il commence ici, et il contient tout ». Il s'agit d'un livre qu'il a édité en 1973.

A est son premier livre paru à 500 exemplaires⁷. J'apprécie ce livre aujourd'hui, comme un incunable et un exemple de livre d'artiste des années soixante-dix. Imprimé en offset, sérigraphie sur papier et pages d'acétate transparent. C'est la graine qui germera dans toute l'œuvre postérieure, non seulement parce qu'il l'a dit, mais aussi parce qu'en tournant les pages, on reconnaît une biologie graphique d'un ordre discipliné qui suit. C'est un ouvrage-manifeste visuel, cryptique et sans texte, où planche, signe, ligne et couleur sont, dans une bidimensionalité neutre, les paramètres qui continuent à se réactiver. C'est un livre-programme des objectifs picturaux à développer.

Des feuilles blanches quadrillées de différents cahiers neufs constituent un échantillonnage grammatical. Je pense qu'ils attendent *l'action restreinte*, de Mallarmé⁸, l'authentique aventure. Je lui rappelle les cahiers et les travaux postérieurs, des années quatre-vingts, alors qu'il arrête de peindre sur toile et qu'il commence à le faire sur des papiers orientaux et sur du matériel de bureau. De nombreuses planches de passages et de bandes de peinture liquide occupent ces cahiers à couverture rigide.

Je lui demande comment apparaît MACULA AUREA, sa marque d'éditions numériques. Il me répond : « la tache divine naît dans ce nouvel atelier de Barcelone, où je décide de continuer les séries A 32 et B 32 de peintures en zig-zag par le moyen du numérique. C'est en 2009 que je commence les projets numériques, ce qui coïncide à l'exposition des tableaux *Seqüències 2006-2009* (*Séquences 2006-2009*) à la Fondation Vila Casas de Barcelone. »

La collection de livres qui font partie d'un projet plus ambitieux nommé *ALFABET* (alphabet) démarre de l'un des ensembles exposés : la série B 32, réalisée durant les années 2008-2009. C'est elle qui donne lieu aux livres numériques actuellement en cours de réalisation, où le dessin et la peinture se relient dans chaque livre tout au long des 32 pages, en suivant la ligne de la série B 32 qu'il définit lui-même dans le catalogue qu'il me montre : « deux séries, chacune de seize quadrilatères d'angles internes de quatre-vingt-dix degrés et dont les côtés opposés sont parallèles, ayant une superficie totale de cent quinze mille deux cents

⁷ Edition de l'Ecole de Génie Industriel de Barcelone. 1973

⁸ Stéphane Mallarmé: *Divagation, Igitur, Coup de dés*. Ed. Gallimard. Paris 2003. En Action restreinte. p. 262

centimètres carrés. Trente-deux carrés dans lesquels s'inscrit un zigzag continu suivant un ordre linéaire progressif et qui établit que les points d'intersection du zigzag se situent au sixième et à la moitié de chaque côté du carré. Dans le premier carré de chaque série, la progression linéaire initiale de dix et trente centimètres se maintient respectivement sur les quatre côtés : Sur le deuxième, la progression est identique sur les côtés supérieur, droit et inférieur du carré et elle s'inverse sur le côté gauche. Sur le troisième carré, la progression se maintient uniquement sur le côté supérieur et le côté droit et elle s'inverse sur les côtés inférieur et gauche, et ainsi de suite en passant par toutes les combinaisons possibles jusqu'au seizième carré dans lequel la progression linéaire est à l'opposé sur les quatre côtés du carré, à raison de trente et dix centimètres respectivement, donnant comme résultat les deux séries, en fonction du fait que, si elle commence par l'angle supérieur droit et dans le sens de droite à gauche, le zig-zag va de haut en bas ou bien de bas en haut. »⁹

Ces livres propositionnels condensent des séries de 32 dessins qui sont le produit du déplacement du zigzag dans le carré, où la succession de changements qui s'observent jouent à plier et déplier le déplacement du motif, il en résulte également, par la position tête-bêche du dessin en tant que reflet, la création de morphologies d'étoiles. Les recueils des variantes des modèles d'étoiles cristallines en noir et blanc cèdent le pas aux étoiles lumineuses et spectaculaires en couleur, modèles radieux et pointus en constante croissance.

Ces douze livres montrent une généalogie d'étoiles dont on découvre, si on les contemple comme une fiction, qu'ils n'ont rien à envier à aucun traitement de cristallographie. Les travaux sur le zigzag combinent dessin, peinture et projets numériques ; ils se condensent en des livres et se déploient sur les dessins sur mur, éphémères, que nous avons vus à différentes occasions.

Cet alphabet original créé dans les années soixante-dix prend actuellement cette nomenclature dans les titres des 12 livres de la collection: *C 32, D 32, E 32, F 32, G 32, H 32, I 32, J 32, K, 32, L 32, M 32 N 32*¹⁰. Ils font partie d'un ensemble d'œuvres réalisées par différentes procédures sous le titre *ALFABET* en cours de réalisation. Ce sont des indicatifs de la célérité et du mouvement d'un trait qui, à partir de différents moyens, orientent une géométrie à échelle humaine. Comme Chanco : j'en suis à la lettre W et j'ai seulement prévu, en principe, que dans tout l'ensemble des œuvres y figure ces douze livres d'artiste.

Je l'interroge au sujet des lettres de l'abécédaire qui manquent et il me répond : « les lettres qui manquent sont fondamentalement des séries de 32 dessins dont la majorité sont déjà réalisés. » Nous parlons aussi des avantages qu'il trouve à l'usage de l'ordinateur pour ses travaux, et il me commente que le moyen numérique lui permet de pouvoir réaliser plus agilement les opérations de répétition et de combinaison qu'il pratique dans les séries, tout comme cela lui permet également de vérifier la reproductivité dans son atelier, ainsi que l'intérêt

⁹ Joaquim Chanco *Séquences 2008-2009*. Fondation Vila Casas, Espace Volart2. Barcelone.2009

¹⁰ 12 livres de 32 dessins numériques chaque livre, imprimés avec des encres Epson UltraChrome sur du papier Bockinford de 190 g/m²
Dimensions 21 x 21 cm. 70 pages
2011 Présentés dans une boîte
Edition de 21 exemplaires numérotés de 1/21 à 21/21

de l'expérience chromatique de l'impression numérique, et, en fait, cela lui offre la possibilité de contrôler tout le processus d'autoédition.

Au cours de la conversation, nous parlons des éditions qui se divisent en trois lignes de travail :

Les livres numériques qui ont une double vie : l'autographique, de projets graphiques qui continuent les processus picturaux ; les modèles qui deviennent des étoiles du recueil *ALFABET* et les livres de traduction, qui compilent et reproduisent des séries préexistantes comme *108*¹¹, qui traite de la série de 108 quadrillages. Il s'agit d'un livre de dessins manuels dans lesquels le quadrillage est l'argument, C'est un livre-exemple où la répétition et la différence dans la chaîne de moments du dessin met en relief les mutations minimales qui jouent avec la perception « toujours identique » et « toujours différent ».

*Subway*¹² est le livre le plus récent qui propose une collection de diagrammes de plans de métro de différents pays du monde, saisis sur Internet, en couleur.

La ligne des Pochettes maintient un format et un nombre de feuilles dans une boîte d'emballage qui contient 9 dessins numériques. Ce sont des ensembles de séries graphiques numériques d'une couleur chacune : *ziga zaga*, *retícula*, *estrella*, *thank you Ellsworth* (zigzag, quadrillage, étoile, merci Ellsworth)¹³, en sont les titres. Ce sont des recueils fortement picturaux des ressources idéographiques des modèles qui surgissent de situations aléatoires. La séduction des emplois de la couleur continue à être fascinante par la richesse émotionnelle que provoquent les interactions variables des couleurs. Comme une carte de couleur, cela me rappelle bridget Ridley, la liquidité de la peinture, cela enregistre la poliphonie chromatique en tant que diversité de flux sensoriels.

Les portefeuilles photographiques s'intitulent *ombra*, *i red flowers* (*ombre et fleurs rouges*)¹⁴ et sont une sélection de recueils étendus de photographies d'observations de la nature et du paysage.

L'approche de ces images nous montre une continuité picturale claire. La cohérence du regard qui observe et informe sur les fleurs ou les arbres et nous les rend plus proches comme avec une loupe, instants d'un univers spécial devenant hyperréel.

*Merci, Marcel*¹⁵ est un clin d'œil à Duchamp. C'est un reportage particulièrement aseptique qui, avec une fine ironie, prend le *ready made* de l'urinoir de Duchamp comme excuse pour recueillir un regard des toilettes des musées et des centres culturels du pays. Ce sont des photos des lieux sans leurs usagers, ce qui les rend aussi curieux qu'inquiétants.

¹¹ dessins numérisés, imprimés avec des encres Epson UltraChrome sur du papier Bockinford de 190 g/m²
Dimension 25 x 25 cm. 224 pages,

Je pense que les éditions MACULA AUREA sont un transvasement intime et émotionnel du monde de Chancho, qui nous apprennent à voir dans le sens le plus intense du terme, en raison de l'impact visuel des images des recueils. Ces publications pleines d'énergie nous stimulent et nous procurent un fort plaisir, elles nous captivent parce qu'elles transmettent une authentique passion pour la peinture, et c'est à travers elle que Chancho a appris à rendre son monde perceptible. Lui, avec l'usage de la technologie numérique, avance sur ce trajet multidirectionnel qui imprègne sa recherche toujours vive et en mouvement. Je relie ces considérations à une image mythique, celle de cette rencontre entre un brahmane et une femme et la question qu'elle lui pose, décrite par Calasso dans son livre *Ka*¹⁶: « Si les eaux sont la trame sur laquelle tout se tisse, sur quelle trame se tissent les eaux elles-mêmes ? Dix fois je demande sur quelle trame était tissé le monde qui était la trame du monde précédent ». Sa réponse à lui est : « Le tout est dans ce que tisse votre main, sur votre métier à tisser sous vos mains, tout est contenu ».

La réponse de l'art est peut-être comme l'eau, plongée dans les courants de la peinture, attrapée dans les quadrillages du tissu.

12 Impression avec des encres Epson Ultrachrome sur du papier Arches grain satin hot presed de 185 g/m2
Dimension 18 x 27 cm. 116 pages.Ed. 2012

13 Tous imprimés avec des encres Epson UltraChrome sur du papier Hahnemühle Photo Rag Bright White de 310 g/m. Dimension 29,7 x 21 cm. Edition de 21 exemplaires numerotés de 1/21 à 21/21 .Ed.2011

14 Photographies imprimées avec des encres Epson UltraChrome sur du papier Hahnemühle Photo Rag Bright White de 310 g/m. Elles constituent une édition de 21 exemplaires numerotés de 1/21 à 21/21 .Ed.2011

15 40 Photographies imprimées avec des encres Epson UltraChrome sur du papier Hahnemühle Natural Duo de 256g/m.
Dimension 27,5 x 20,5 cm. 70 pages. Ed. 2011

16 Roberto Calasso. *KA*. Ed. Anagrama. Barcelone.1999
