



Premier numero --- ete 2019 --- Mise en page : Clélia Guy --- Caracteres
tygraphiques : Microscan A et Cochin --- Papier : Munken Print White
80gImpression Ensba Lyon --- Objet non-commercial

2019

1

FOTOCOPIAS

La copie au Moyen Âge était un moyen de transmission et de diffusion du savoir par la copie. Des étudiants copiaient les manuscrits originaux pour augmenter le nombre d'exemplaires et donc leur disponibilité. La limite entre l'original et la copie devient dès lors très floue à partir du moment où la copie est elle-même copiée et où leur multiplication fait qu'on ne sait plus distinguer l'exemplaire source de ses innombrables copies. Ou bien il n'y a que des originaux, ou bien il n'y en a aucun.

La copie a la vertu de permettre d'acquérir et de s'approprier un savoir. Lorsque l'on copie une image, on cesse d'être un spectateur passif pour devenir actif car en faisant ressurgir l'image par sa main, on ne l'intellectualise plus seulement avec sa tête, mais aussi avec son corps. On accède ainsi à une connaissance plus incarnée de l'image.

Cette revue que j'ai appelée *Fotocopias* n'est constituée que de « photos » personnelles et de « pillages » d'images ou de textes déjà existants qui m'inspirent. Chaque numéro a pour vocation de donner un aperçu visuel et théorique des thèmes qui m'intéressent pour une période donnée. La revue dans son ensemble sera donc une sorte de « work in process » satellite de mes autres travaux.

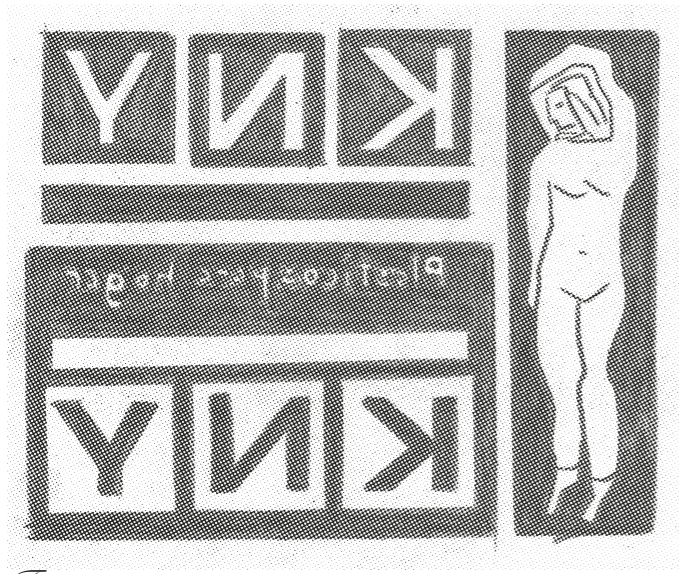


Fig. 1



Fig. 2



Ce jour-là, je compris que la corrida n'était pas seulement une fête tragique, mais un art total, comme l'opéra justement, mais un art doté d'une dimension supplémentaire : la dimension de la réalité.

On dit en effet parfois que l'opéra est un art total parce que, en lui, fusionnent tous les autres, peinture, théâtre, poésie, danse, musique. C'est vrai en un sens, mais à condition de préciser : art des arts, il emprunte quelque chose de tous les autres, mais il ne prend que l'inessentiel. À la peinture et à l'architecture, il n'emprunte que le décor, au théâtre la mise en scène, à la poésie le livret, à la danse le ballet, à la musique le chant. Le sublime de l'opéra, art total, est fait d'un peu de l'apparence de tous les autres. Son intériorité la plus profonde n'est que l'extériorité la plus superficielle des autres arts. De là sa grandeur unique. On dit aussi que la corrida est l'union de tous les arts ; équilibre des lignes et des volumes en tension opposée, comme dans les arts plastiques : l'architecture des trois tiers, la sculpture du toreo de cape, les dessins entremêlés de la muleta ; harmonie, rythme, mesure de la faena, comme en musique ; noces du hasard et de la nécessité du drame, comme au théâtre. C'est vrai. Mais la corrida est moins qu'un art parce qu'elle semble échouer à produire une vraie représentation, vouée qu'elle est à la présentation du vrai : un vrai danger, une blessure béante, la mort. Mais pour la même raison, la corrida est plus qu'un art : c'est la culture humaine même.

Ce n'est pas, comme l'opéra, un art total, c'est une culture totale, parce qu'en elle, fusionnent toutes les autres pratiques culturelles. De fait, la corrida n'est ni un sport, ni un jeu, ni un sacrifice, elle est plus qu'un spectacle et elle n'est pas exactement un art ni vraiment un rite. Comme l'opéra, elle emprunte quelque chose à toutes les autres formes de la culture pour en faire un tout original et sublime. Elle fait de la surface des autres pratiques humaines sa propre profondeur. Au sport, elle emprunte la mise en scène du corps et le sens

de l'exploit physique, mais non les scores et les records. Comme la domestication, fondement de la civilisation, elle humanise l'animal, mais elle le laisse libre. Comme dans un combat, on cherche à dominer l'adversaire, mais toujours le même doit y vaincre, c'est l'homme. Aux cultes, elle prend l'obsession des signes, mais il n'y a ni dieux ni transcendance. Au jeu, elle emprunte la gratuité et la feinte, mais les protagonistes n'y jouent pas, si ce n'est leur vie. Elle rend la tragédie réelle, parce qu'on y meurt tout de bon, mais elle rend la lutte à mort théâtrale parce qu'on y joue la vie et la mort déguisé en habit de lumière. D'un jeu, elle fait un art parce qu'elle n'a d'autre finalité que son acte ; d'un art, elle fait un jeu parce qu'elle rend sa part au hasard. Spectacle de la fatalité et de l'incertitude, où tout est imprévisible - comme dans une compétition sportive - et l'issue connue d'avance - comme dans un rite sacrificiel.

La tauromachie est moins qu'un art parce qu'elle est vraie, et au-dessus de tout autre art, aussi parce qu'elle est vraie. Elle touche à un réel dont les autres arts, et même l'art total de l'opéra, ne font au mieux que rêver. Le toreo, art de l'instant qui dure, ne parvient jamais à l'immutabilité des oeuvres des « vrais » arts et à la pureté des créations imaginaires, parce que ses oeuvres sont réelles et donc vulnérables, parce qu'elles sont entachées de l'impureté de la réalité : la blessure du corps, le sang, la mort. En même temps, le toreo, art de l'éternel éphémère, va au-delà du rêve, il installe la scène de la représentation imaginaire sur le sable de la réalité. Lorsque, parfois, pendant l'éclat étourdissant d'une véronique ou les minutes volées à la mortalité d'une faena de muleta, nous rêvons éveillés ; lorsque tout bascule d'un coup et que le vrai devient oeuvre ; lorsque la frontière entre présentation et représentation se brouille, alors on voit bien de quoi est fait l'art et ce que visent peut-être tous les autres arts, peinture, culture, musique, théâtre, sous leur traits d'apparence : parvenir là, à ce point, devenir aussi réels que cet art-là, sans cesser d'être imaginaires.



Mais l'arène n'est pas seulement le lieu improbable où se croisent les toreros (parfois) toreros et les taureaux (parfois) toros. C'est l'endroit où, de la rencontre entre un torero et un taureau, naît parfois une faena - oeuvre fugace et création vivante. D'où vient-elle ? Comme toute oeuvre humaine, elle naît de la corrélation d'une matière et d'une forme, autre paire de concepts d'Aristote. Que nous dit-il ? Que tout dans la nature est composé d'une matière et d'une forme, c'est-à-dire d'une structure organisant un matériau brut et lui permettant d'accomplir sa fonction. Une maison sans toit ne serait qu'un tas de briques ; un être vivant, sans la forme que lui donne la vie, qu'Aristote appelle l'âme, ne serait qu'un corps inerte. Il en va de même de l'art. Regardez le sculpteur : entre les mains de Juan de Mesa, le morceau de bois prend vie. On ne voit plus de bois, on voit Jesus del Gran Poder. Regardons l'enfant, c'est l'origine de l'art. Avec de la pâte à modeler, il s'efforce de pétrir des boules bien rondes, des cubes bien réguliers, de laisser sa marque d'être humain dans un matériau naturel. C'est ainsi qu'il fait d'un monde étranger son propre monde.

Tel est le toreo. Il donne forme à une matière. Non que le taureau soit la matière et le torero la forme. Pas du tout. Le taureau est pour le torero un adversaire, qu'il doit vaincre et tuer. Il doit pour cela le dominer, c'est-à-dire l'obliger à agir contre sa propre nature, tout en respectant cette nature et en s'adaptant à elle. Mais, dans ce combat contre le taureau, le torero a un allié. C'est la charge même du taureau. C'est elle qu'il doit sculpter à sa propre image. C'est elle le matériau de son art. Ses ciseaux, ses pinces, ses instruments d'artiste, c'est sa cape, sa muleta et son propre

corps, qui vont lui permettre de donner forme à cette matière brute qu'est la charge d'un taureau bravo. L'oeuvre naît de la manière dont ces instruments vont façonner et modifier le matériau que lui offre la charge naturelle, de la façon dont le torero va former, informer, transformer, ciseler cette force vitale, en la dépouillant de toute sauvagerie imprévisible, sans sursaut, sans cahot, en apaisant cette nature, en la faisant s'accorder à sa volonté, à la mesure et au rythme de l'homme, mais aussi, surtout, en la pliant contre sa propre nature pour la domestiquer à l'image de l'homme. Il dépouille cette puissance de vie et de mort de toute fonction meurtrière. Elle est faite pour prendre et pour tuer ? Elle ne rencontrera que le vide ou le leurre ; la voilà gratuite comme le jeu. Le torero lui ôte ensuite tout finalité pratique. Elle est forcément droite et accélérée, parce qu'elle est faite pour attraper. L'art du toreo transformera la rectitude naturelle en une courbe parfaite - car la courbe, c'est la poésie, alors que la droite n'est que le prose du chemin le plus court. Et à l'accélération naturelle de la matière brute répond la volonté de lenteur de la forme, d'où naît parfois l'harmonie d'une passe fou d'une série. C'est ce qu'on nomme le temple, autant dire la grâce. Voilà donc la charge vaine, épurée de toute violence animale, la voilà petit à petit humanisée : courbe, lente et légère.

L'art peut naître d'une simple passe, une naturelle par exemple. Il suffit qu'elle soit si simple, si claire, si lente et si dépouillée de toute corporité qu'il n'en reste plus que le trait immatériel, infiniment prolongé. (...) Pourtant, le toreo naît généralement d'une série. Car, à la forme du dessin qui courbe l'espace s'ajoute alors la forme qui rythme le temps. Au désordre de la nature, l'homme impose la mesure du temps. (...)

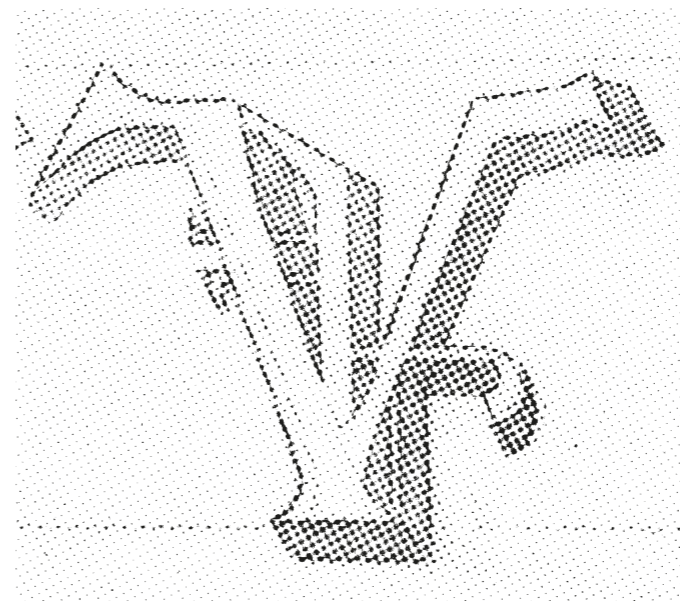


Fig. 1

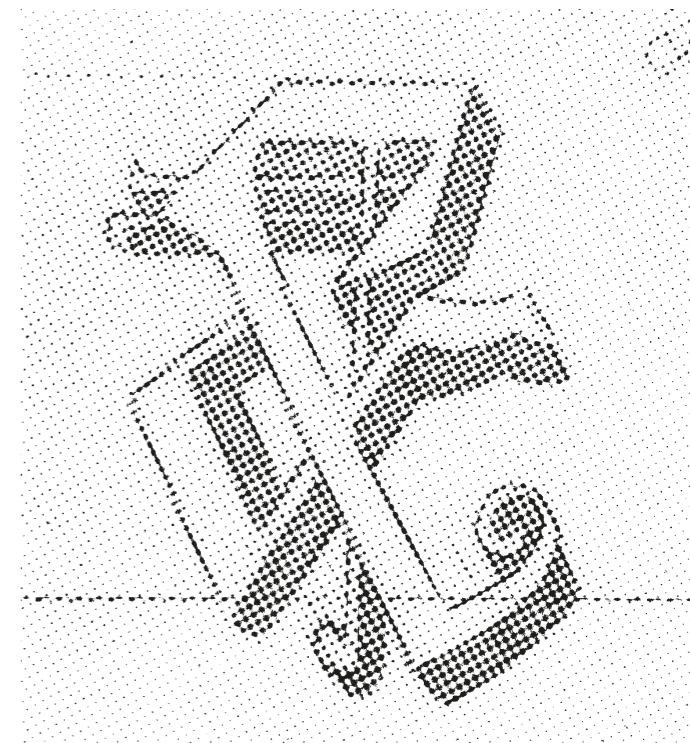


Fig. 3

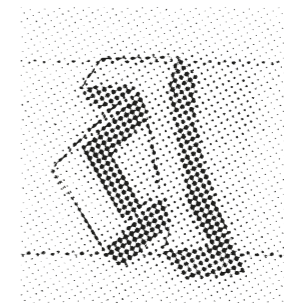


Fig. 2



Fig. 1



Fig. 2

Dès lors, soit la notion d'original ne s'y applique pas, soit chaque exemplaire du tirage (souvent des centaines d'exemplaires) est un original, un original, reproductible, soit enfin leur originalité réside ailleurs que dans l'unicité de l'objet.

- Publier un livre à compte d'auteur ne signifie pas paradoxalement que l'artiste est l'auteur d'images ou de poèmes contenus dans le livre.
- Le livre d'artiste comme un espace alternatif d'exposition.
- Le livre d'artiste a une structure propre au livre, à savoir la présence du périphrase (éléments définissant les conditions de sa fabrication, de son organisation, de son identité, etc.) comme élément inhérent de l'oeuvre.
- Leibniz, *Essais de Théodicée*, le livre comme métaphore de l'entendement infini, le maximum de contenu dans le minimum de volume.
- *Liber* (livre en latin) désigne la pellicule entre le bois d'un arbre et l'écorce. L'oeuvre d'art n'existe que comme reproduction, ce qui veut dire qu'il n'est pas la reproduction d'un original. Le livre d'artiste invite à repenser notamment la question de l'originalité et de l'authenticité de l'oeuvre d'art.
- Aucun imprimé ne peut être fabriqué sans la mention de son origine. On mesure ici à quel point internet constitue une rupture avec cinq cent cinquante ans d'histoire.
- Depuis quelques années, le ministère de l'Intérieur a d'ailleurs arrêté la collecte du dépôt légal des livres, mais le dépôt légal des publications périodiques est toujours en vigueur.
- Comment expliquer que la valeur commerciale des photographies, imprimées par ailleurs avec la qualité indéniable du rendu dans un livre, augmente autant du simple fait qu'elle soient tirées sur du papier argentique et encadrées ?
- Le livre moderne, livre imprimé, n'invite pas à la mystique et au fétichisme comme pouvaient le faire les religions du livre, ou la religion du livre rare ; il fait partie d'un dispositif culturel qui, tout au contraire, a rendu possible la désacralisation de la valeur intellectuelle en la démocratisant.
- La copie résulte de l'incapacité de l'artiste à regarder le monde d'un oeil frais.
- L'existence de l'art est très largement fondée sur la rareté de l'oeuvre. (...) La rareté est une valeur commerciale, qui voudrait se faire passer pour une valeur esthétique-métaphysique.
- C'est elle, la signature, qui en dernière instance confère l'originalité.
- En Chine par exemple, le propriétaire d'un tableau non seulement le tamponnait, mais encore -

comme nous le faisons dans nos livres - y apposait ses propres annotations.

- Paratexte : lorsque nous beaucoup de choses sur lui.
- La fonction du périphrase défini ci-dessus (titre et nom d'auteur, colophon et quatrième de couverture, intertitres et notes de bas de pages, etc.) est précisément d'inscrire dans l'espace du livre même les éléments nécessaires pour commencer ce travail de contextualisation.
- Les livres manuscrits étaient souvent copiés sans le nom de l'auteur et sans le titre. Le texte commençait tout simplement en haut de la première page à gauche par le mot latin incipit. Petit à petit, les copistes ont commencé à réunir à la fin du volume des informations sur l'identité du livre. Le colophon s'ajoutait ainsi aux commentaires que les copistes avaient pris l'habitude de laisser en marge des livres.
- « *Colophon* » du grec qui signifie achèvement.
- Le premier colophon dans un livre imprimé, le *Psautier de Mayence*.
- La notice de quatrième de couverture, pratique à caractère essentiellement commercial, apparaît au milieu du XIXe.
- Certes le livre peut exister sans titre ; mais si on en voit moins que d'oeuvre d'art « sans titre », c'est peut être parce que le titre du livre est comme le gardien de l'ordre discursif.
- Kant introduit l'idée esthétique de *parerga* (accessoires), reprise par Schopenhauer < ce qui est adjacent à l'oeuvre d'art. 3 exemples : « des cadres des tableaux, des vêtements pour les statues ou des colonnades autour des palais. »
- Poussin inscrivait dans les dispositifs de ses tableaux des éléments susceptibles d'orienter le processus de leur interprétation, équivalents au périphrase.
- La tautologie dans l'art récent. Les cartels sont comme le double de l'oeuvre de l'oeuvre, c'est-à-dire comme son identité formelle exposée en public.
- Le livre d'artiste, au contraire, libère l'oeuvre de ces conditionnements en inscrivant en son sein les éléments de l'identité de l'oeuvre, souhaités par l'artiste et l'éditeur.
- Dans le livre, la documentation peut être considérée comme intégrée à la structure même de l'oeuvre. Le livre est une culture, et par conséquent le contexte de sa production et de son inscription - l'usage qu'on en fait - est déterminant pour décider s'il s'agit ou non d'un livre d'artiste, c'est-à-dire d'une oeuvre.
- Or la reconnaissance peut signifier ici deux choses différentes : soit la connaissance de son identité, soit la reconnaissance de sa valeur.

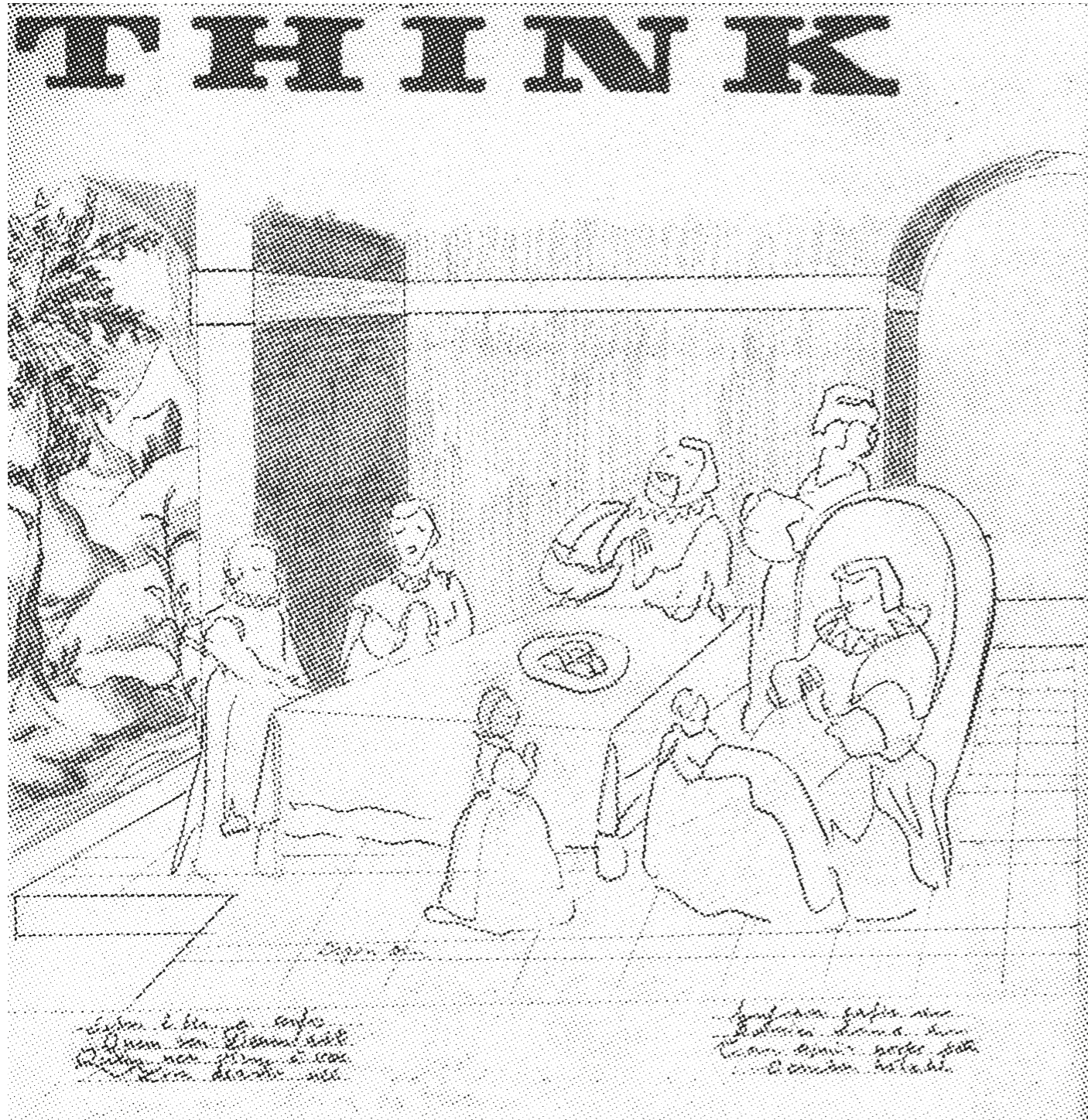


Fig. 1



| | | |
|---------------|--|---|
| Page de garde | | photographie argentique du port de Lyon caractere typographique FOTOCOPIAS cree a partir d'une enseigne de Gijon (Espagne) |
| P4 | <i>Fig.1</i> <i>Fig.2</i> | composition a partir de deux tapisseries, dont l'une d'Andree Fort intitulee Porteuses d'eau broderie de tradition byzantine en Roumanie du milieu du XVe au milieu du XVIIe siecles |
| P5 | | Margot dans la mer de Normandie |
| P6 | | sortie du taureau mort, corrida de Nimes |
| P7-8 | | extraits du Pregon de Sevilla (L'Appel de Seville) de Francis Wolf |
| P9 | <i>Fig.1</i> <i>Fig.2</i> <i>Fig.3</i> | caracteres dessines a partir d'une affiche de corrida |
| P10 | <i>Fig.1</i> <i>Fig.2</i> | panneau d'informations sur le taureau de corrida gravure de l'exposition Franz Hals de la fondation Custodia |
| P11 | | selection de citations de Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre de Leszek Brogowski |
| P12 | <i>Fig.1</i> | gravure de l'exposition Franz Hals de la fondation Custodia surmonte d'un caractere typographique sorti de je-ne-sais-plus-ou |
| P13 | | los reyes catolicos, catedrale d'Oviedo (Espagne) |

| | | |
|--------|--|---|
| P14 | | terrain de tennis de la Laboral, Gijon (Espagne) |
| P15 | | specimen du caractere typographique KANOE cree a partir d'une enseigne de Gijon (Espagne) |
| P18-19 | | lettre a Leszec Brogowski |
| P20 | | le port de Lyon |
| P21 | | specimen du caractere typographique EUROSTYLE cree a partir d'une enseigne de Gijon (Espagne) |
| P22-23 | | reponse de Leszec Brogowski safari-typo a Gijon sur Google Maps |
| P24 | | specimen du caractere typographique MARISCOS cree a partir d'une enseigne de Gijon (Espagne) |
| P25 | <i>Fig.1</i> <i>Fig.2</i> <i>Fig.3</i> | chiens en porcelaine de la vitrine de ma grand-mere re-post Instagram graphic.index comment planter un arbre |
| P26 | | recette du calamar a l'encre de Carmen Guy |
| P27 | | calamars frais |
| P28 | | sachets d'encre de calamar |
| P29 | | selection de citations de Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre de Leszek Brogowski pour de futurs projets |
| P30 | | conversation SMS avec Thomas Palmer |
| P32 | | pied de poteau electrique |

Bonjour Monsieur,

Je me permets de vous écrire en plein mois d'août pour vous faire part de ma lecture récemment achevée d'Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre.

Je suis étudiante aux Beaux-Arts de Lyon dans la section design graphique, qui est, dans cette école, très largement tournée vers l'édition. Cependant s'il y a bien un cours qui manque cruellement à cette formation, c'est un cours théorique sur l'édition en général, et l'édition du livre d'artiste en particulier. Aussi votre livre fut-il une révélation pour moi qui ne savait distinguer l'art du graphisme dans mes propres travaux et ne soupçonnais même pas qu'il put y avoir une distinction entre le livre d'artiste et le livre de bibliophilie. J'ai trouvé votre livre, ainsi que Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? dans la librairie de la Bibliothèque nationale de France. C'est en vain que j'ai cherché les quatre autres ouvrages de la collection grise : pourriez-vous m'orienter sur ce point ?

Votre livre m'a ouvert l'esprit sur des questions auxquelles je n'avais pas pensé et que dorénavant je me poserai avant d'entamer tout nouveau travail. Plus spécifiquement, ce sont celles portant sur l'original et la copie, l'économie du livre, l'économie de l'art face à la liberté de l'artiste, le livre comme espace d'exposition, la rareté comme condition de statut d'oeuvre d'art, le fétichisme dans l'art ; sans citer tous les exemples de pratiques artistiques que vous développez et qui me donnent envie de faire plein de choses.

Vous avez, à la fin de votre livre, habilement énoncé quelques critiques que l'on aurait pu vous faire : la « confidentialité contraire à la revendication d'une pratique démocratique » du livre d'artiste ou encore sa conception « ringarde » figée sur le modèle des années 60-70. Cependant c'est principalement autour de la question du lien entre l'art et la vie (qui rejoint certes la conception des années 70) que se basent la plupart de mes critiques.

Vous parlez de sortir l'art de « cet état d'exception » qu'on lui assigne et de « démystifier l'acte créateur », car ce serait des prérogatives bien plus commerciales qu'artistiques. Mais d'un autre côté vous admettez qu'un livre ou une oeuvre d'art ne peut être un objet comme les autres. S'il est évident qu'un livre, aussi unique qu'il soit, perd tout son sens lorsqu'il est inaccessible derrière une vitrine ou conservé dans des fonds de bibliothèque, il me paraît excessif de le cantonner à sa valeur d'usage et de dénigrer sa portée esthétique et sa préciosité. Ce que je reproche à votre livre, c'est qu'il parle d'art sans parler de beauté (terme qui semble être devenu tabou, même en école d'art), comme si la forme ne servait que de prétexte pour exprimer un concept ou une position politique, alors que c'est bien souvent l'inverse qui se produit lorsqu'un artiste crée une nouvelle forme. Il est illusoire de penser que l'artiste n'est motivé que par des idées et non pas par des images. Certes, la forme n'est pas totalement absente de votre ouvrage puisqu'il regorge de nombreuses descriptions d'exemples de livres d'artistes, mais la manière dont vous la traitez, c'est-à-dire toujours tournée vers un but idéologique, marque cette tendance qu'ont les critiques d'art à alourdir un objet de significations politiques et sociales, et à dénigrer leur part esthétique.

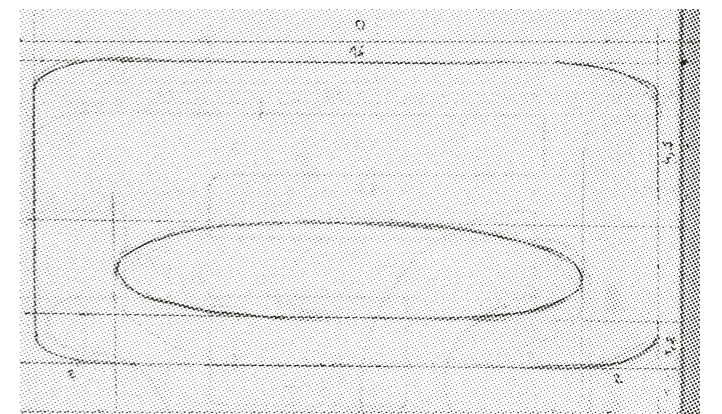
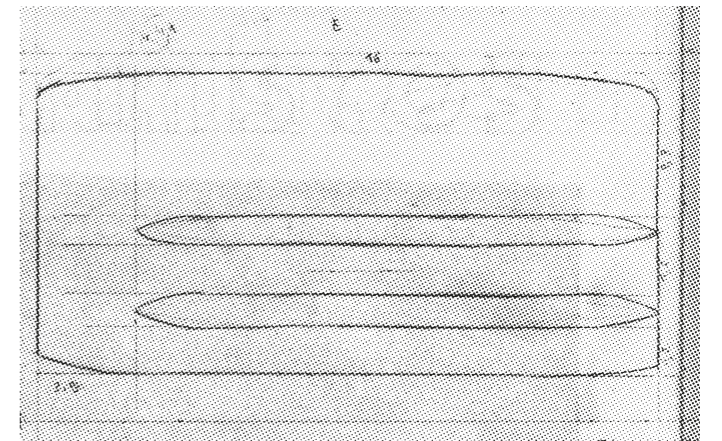
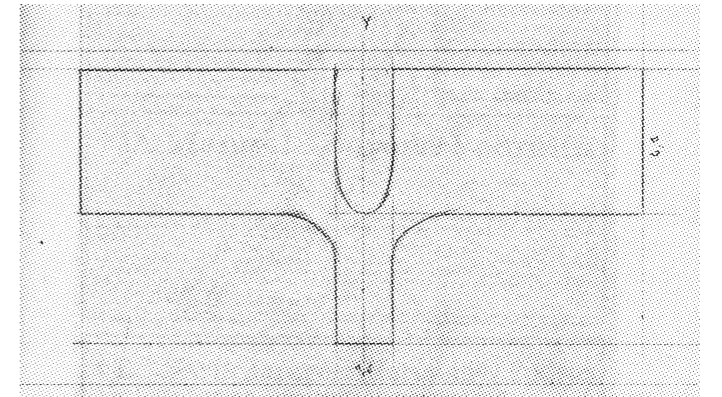
Ceci est particulièrement visible dans l'opposition que vous opérez entre le livre d'artiste et le livre de bibliophilie, autrement dit, entre deux techniques. Ici, la technique du livre de bibliophilie est conditionnée voire réduite par la valeur sociale bourgeoise que vous lui assignez. Mais une technique, une pratique, est avant tout un moyen d'expression, employé par l'artiste pour ses possibilités plastiques, en fonction de ses affinités et de ses goûts. La part sociale vient comme conséquence de l'objet achevé, a posteriori, lorsqu'il est présenté au monde pour s'inscrire dans le contexte social. Alors posons-nous d'abord la question des possibilités plastiques du livre de bibliophilie ! Elles sont infinies car elles empruntent à la couture, à la sculpture, à l'impression, à l'écriture, comme une synthèse de tous les arts traités selon les limites que permet le codex. Le livre de bibliophilie est un médium artistique au même titre que la peinture ou la vidéo, et de ce fait il multiplie les possibilités au sens politique et social - si on ne se réfère qu'à ces deux prismes - et ne peut donc se restreindre au seul statut « bourgeois ». Vous taxez de plus ce médium d'anachronique, comme si une pratique artistique pouvait être un jour vouée à disparaître. Mais tant qu'il y aura des artistes, il y aura renouvellement, et le livre de bibliophilie ne déroge pas à la règle.

Enfin, vous parlez en outre des « dangers de la spécialisation excessive » (p176) qui allèguent à l'excès la confrontation physique de l'artiste et la part d'instinct dans l'acte créateur. Vous privilégiez l'idée d'un artiste-chercheur travaillant dans un contexte universitaire, à l'idée d'un artiste-technicien travaillant en atelier. Mais l'artiste ne peut se contenter du monde des idées, et c'est par le biais de l'expérimentation plastique, et du perfectionnement de ses techniques qu'il façonne son propos et précise sa pensée. Sinon il ne serait pas artiste, il serait théoricien. Et ce glissement du monde matériel vers le monde des idées explique en grande partie la pauvreté de la production plastique des artistes conceptuels qui se retrouvent, comme Buren ou Mondrian, à faire des lignes toute leur vie.

Voici brièvement les quelques réticences que j'ai eu à la lecture de ce livre, mais elles n'annulent en aucun cas l'avidité avec laquelle j'ai appris et découvert des concepts que j'ignorais. Et si à la première lecture certains passages m'avaient outrée, la deuxième lecture que j'en fis, selon la méthode que Descartes préconise, m'a davantage poussée dans mes retranchements. Votre livre m'a incitée à interroger ou à confirmer les vagues idées que je me faisais de ma pratique, et m'a aidée à me forger une opinion. Si je me suis permise d'exposer ces critiques alors que je n'ai reçu aucun enseignement sur le sujet hormis celui que m'a prodigué ce livre, c'est non pas par cet excès de confiance que peut avoir un lecteur qui pense avoir tout compris de celui qu'il lit, mais dans l'espoir d'instaurer un dialogue entre la nouvelle génération qui fait des livres et la précédente qui les étudie.

Merci pour votre attention.
Clélia GUY

RYRY



ERYOYRE RY



Chère Clélia,

Merci pour votre lettre qui me fait vraiment grand plaisir, à la fois pour l'enthousiasme qu'il exprime et pour le regard critique que vous portez sur mon livre : je suis convaincu que ces deux qualités président à la bonne lecture qu'on peut faire de quelque livre que ce soit. Et comme ça tombe sur le mien, ça me flatte, bien sûr, mais au-delà, cela me donne envie de poursuivre, car l'auteur (souvenez-vous de Lichtenberg ?) doit raisonnablement admettre qu'il a trois ou quatre lecteurs, pas plus, parmi lesquels il y a l'éditeur, le rédacteur et le correcteur (le censeur et le compositeur en moins de nos jours). Il faut donc doubler d'attention, car on est lu ! C'est une excellente nouvelle en plein été !

Bien sûr, je suis inscrit dans mon histoire et défends les valeurs de ma génération, et il est tout à fait naturel que vous ne me suiviez pas sur divers choix et analyses ou critiques. J'espère quand même avoir dépassé, ici et là, le conditionnement générationnel. La question de beauté... je vais vous décevoir, car je vais encore plus loin aujourd'hui en soupçonnant une forme très répandue de fanatisme esthétique... Donc, contrairement à ce que vous dite, je suis convaincu que le jugement esthétique et la beauté dominent la vie de la planète occidentale avec une intensité jamais atteinte auparavant. La beauté est devenu le motif et la raison suprême. C'est contre cela que je me dresse. Si dire : «regarde comme c'est beau !» est une façon d'attirer attention sur quelque chose qui nous impressionne, je m'y reconnais, car c'est une façon de dire aussi que le visuel en tant que tel est un émerveillement. La qualité esthétique est à ce titre omniprésente dans tout l'art dont je parle dans le livre que vous avez lu, mais aussi dans tous les projets d'édition que j'ai accompagnés. C'est souvent pour l'artiste une affaire de vie et de mort, et je suis parfaitement réconcilié avec ça. Je trouve que me lisez pas bien sur ce point. Mais je m'intéresse à l'art où ces qualités - et les recherche plastiques en général - sont au service d'un projet. Des beaux objets ne m'intéressent pas (en art), c'est aussi une des raisons pour lesquels je prête peu d'attention au livres de bibliophilie.

Ce qui me gêne, c'est l'autonomisation du jugement esthétique qui s'impose comme valeur suprême (toutes les valeurs suprêmes me dérangent). Là, où vous avez raison de m'en vouloir, je pense, c'est qu'en effet, pour moi, l'œuvre (si on peut encore utiliser ce terme, mais faisons simple) l'œuvre doit suivre le projet. J'adore les manifestes écrits pas artistes, je les trouve d'une grande importance. Ils se projettent vers l'avenir. Ils veulent le voir construit selon leurs idées et leur valeurs. L'œuvre montre alors à quoi cet avenir pourrait ressembler ; bien sûr, elle s'inspire souvent d'une image (et de bien d'autres choses). C'est aussi pourquoi les livres de bibliophilie, qui résultent souvent de rencontres fortuites (d'un poète et d'un peintre, dit-on souvent) sans une projet affirmé, m'intéressent si peu. Mais - j'en suis conscient - il y a peu de manifestes d'artistes aujourd'hui. J'y ai déjà un peut travaillé et je prépare un dossier à ce sujet. Je suis bien l'enfant d'une autre époque. Mais n'ayez pas crainte : le livre de bibliophilie se porte très très bien, il ne va pas disparaître (ce qui doit donner à réfléchir aux artistes). C'est plutôt ce livre modeste que je publie et que je défends qui est menacé : il ne faut pas renverser les proportions.

Vous parlez de la pauvreté du travail de Buren ou de Mondrian. Hmm... Ça se discute. Je vous enverrais bien volontiers mon livre sur Ad Reinhardt (dans ce cas, j'ai besoin d'une adresse postale où l'envoyer) ; c'est encore mieux ! C'est lui qui a rendu célèbre la formule : "Moins, c'est plus, plus c'est moins". Qu'est-ce que la richesse dans la culture ? Peut-être, comme certains grands auteurs le croyaient, la beauté, c'est la densité du sens ? C'est peut-être cette richesse qui nous manque le plus aujourd'hui ? - Voyez sur le site qu'Aurélie vous a indiqué les autres livres de la collections grise : il faut absolument lire Marie Boivent, la catalogue raisonné de B. Villers et le nouveau livre de Lefevre Jean Claude.

Bien amicalement,
Leszek Brogowski



MARISCOS

O

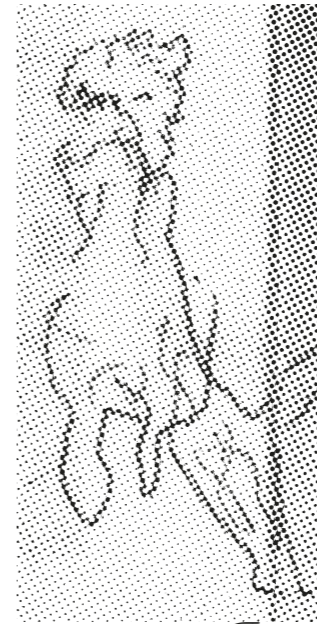


Fig. 1

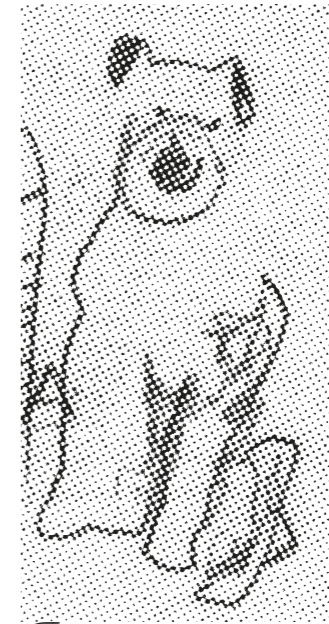


Fig. 1

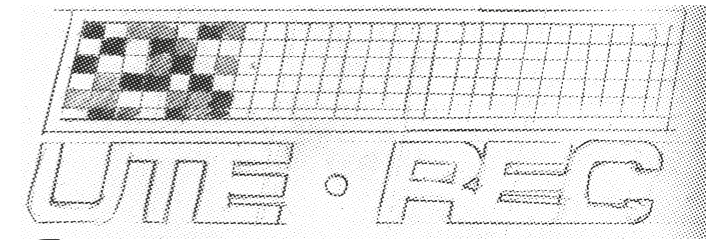


Fig. 2



Fig. 3

Fig. 3



Fig. 3

Para 6 personas
Preparación : una noche
Cuisson : un día
Dificultad : media

Ingredientes :
calamares frescos
tinta de calamar



Esto es la bolsa.

Cuando no sale entera, hay que cortarla. Yo no sé cortar con la mano derecha. Después las corto y las hecho con un colador. Lo corto con las tijeras. Esto es vino, no es tinta. Se puede hacer con vino blanco o con vino tinto.

Me tomé un café por la mañana y yo enlazo hasta las cuatro de la mañana. Sabes que compré harina de arroz ? Para que la salsa sea espesa hay que hecharle una cucharada de harina. Ayer lo hizo sin la cucharada y quedó muy líquido y me lo dijo una compañera que nació en Pondichery. Ella tiene la cultura del arroz.

Se lava y luego se corta. Este no tiene bolsa. Además tiene arena.

Te hubiera gustado ser un calamar ? Sí, me hubiera gustado saber lo que piensa un calamar. La vida sexual de un calamar no lo veo muy claro. Las ostras son afrodisíacas ; los caracoles son hermafroditas. Ni siquiera sé cómo respiran por ejemplo. Se sabe como comen pero a parte de eso... Ah los hay que respiran por la piel. Tienen aquí una boca

que abren y plaf ! Yo ví la sardina aquí, dentro del calamar.

En la Antigüedad, la mar simbolizaba el mal. La tierra simbolizaba el bien. Para los judíos, era el lugar dónde vivía el demonio. No ves que en Julio Verne aparece un calamar gigante. Se los quiere comer a todos, con barco y todo.

Y después se quita...tiras...y la cabeza, por aquí está la bolsa de la tinta. Tengo bolsas de tinta que se compran. Le quito un poco de las ventosas y después hay que quitarles las aletas. Se les quita la piel, y luego abrirlo. Normalmente en frente del hueso pero bueno poco importa. Este por ejemplo está haciendo la digestión. Aquí fue dónde encontré la sardina... Los hay que tienen esto blanco.

Los veterinarios tampoco estudian estos bichos. No deben curar a los calamares. Luego lo hay que lavar y recortar. Y después recoger. Cuando se hace aquí entre varios va más deprisa. Lo hay que tirar, esto huele muy mal. Bueno esto no lo voy a tirar, vamos a hacer un experimento. Si mañana huele a calamar, lo tiramos. Pero normalmente una bolsa de plástico se puede recuperar.



Du livre, objet fragile composé de feuilles de papier, PD fait le lieu même de la confrontation entre la puissance déchaînée de la nature (inondation ou sécheresse) et la mesure que l'homme tâche de lui imposer (cartographie, diagrammes, urbanisme, photographie). • Si le don de la revue Potlatch avait la capacité d'entraîner une dynamique sociale suggérée par son titre - donner, recevoir, rendre -, alors les destinataires du Potlatch deviendraient à leur tour éditeurs -> entraîner le lecteur dans une activité créatrice - éditrice. //échange de lettres • Pratique du livre sous sa forme élémentaire d'un pli in-2° ou in-4° -> « occasionnels » ou « canards », publiés depuis le XVIe siècle, présentaient la plus grande variété de sujets : miracles, naissances, exécutions, catastrophes, savoir-vivre, recettes, prédictions, etc. • Le carnet reproduit en fac-similé est une trace du travail quotidien ; jour après jours, ils témoignent du devenir. Sa transcription en caractère d'imprimerie le détache du devenir et le propulse vers le devenir-écrivain. • Bruno Di Rosa tisse autour des livres, tel un bénédictin il a deux fois copié à la main l'intégralité de Madame Bovary. • Alors qu'il ignore complètement l'anglais, il s'est enregistré en lisant, en anglais précisément, le poème. • Premières publications périodiques : les almanachs (=calendrier du ciel). Le calendrier y était accompagné d'un joyeux mélange de privions astrologiques, de renseignements scientifiques et pratiques, d'atlas et de recettes de cuisine, de dictons et de calembours, d'anecdotes et de renseignements sur la vie à la campagne, mais ils pouvaient servir également de guides médicaux ou agronomes, voire de manuels scolaires. • Barry : Inert Gas Series consistait à lâcher dans l'atmosphère, dans des conditions définies à chaque fois de manière différente, des éléments appartenant dans le tableau de Mendeleïev à la catégorie des « gaz nobles ». Inodores et incolores, ces « gaz nobles » confèrent une nouvelle dimension à la recherche portant sur l'invisible. • Les très riches heures de herman de vries,

constitué de cent-trente et une photos, imprimés sur les pages sans foliotation, où s'enchevêtrent feuilles, tiges, fleurs, bourgeons, brins d'herbe et autres formes naturelles évoquant la forêt -> fruits d'une méditation dans la nature. (...) Fait écho au célèbre livre enluminé du XVe siècle, Les Très Riches Heures du Duc de Berry. • Le flip book repose sur l'animation de l'image. En la produisant, le livre cesse d'être vraiment un livre. On ne le lit plus, on ne fait que le regarder. • Poussin inscrivait dans les dispositifs de ses tableaux des éléments susceptibles d'orienter le processus de leur interprétation, équivalents au péri-texte. • Une fois photographiées, elles sont détruites, car leur réalité est désormais passée dans la reproduction. • Hubert Renard, Stille Gesten, catalogue, il a fabriqué les articles, il a repris le style de l'écriture, le logo... C'est un univers fictif qu'HR crée en produisant réellement des documents censés en être les traces. (...) L'idée de cette fiction n'est pas de raconter la vie d'un artiste imaginaire. La fiction produite par HR est une fiction heuristique, une reconstitution, faite dans l'esprit sociologisant des pratiques qui dans nos sociétés déterminent l'être-artiste. • Hubert Renard ne produit que des documents d'art, et quand ce sont des oeuvres-objets, il ne les accepte que provisoirement, le temps d'en produire une documentation. Ce qui compte, ce n'est pas le résultat, mais le processus qui y conduit. • Tract = imprimé jetable par définition, dont la valeur se résume à la valeur de l'idée qu'il promeut. • Non seulement Dieter Roth conçoit d'emblée le livre comme la forme à laquelle doit aboutir son art, mais encore il lui confie la fonction d'archive. • Le livre est aussi un instrument d'action : un manifeste, un guide, un DIY ou une partition de musique, un « mode d'emploi ». • Exotica entretient une certaine ambiguïté, car il est fait selon le modèle d'un guide touristique qui à l'aide d'un texte, imprimé dans le livre mais aussi lu par une hôtesse et enregistré sur un CD audio joint au livre, conduit le visiteur à travers les images d'un site archéologique.

Merci de répondre, à la suite nous nous rencontrons toute l'heure ensuite

Bien à vous, je serai dans l'urgence de vous répondre. Pour l'heure, veuillez bien agréer mes sincères salutations

Merci, pas de catastrophe concernant la salutation de votre part.

C'est noté ! à vous d'en discuter au plus tôt avec vos partenaires. Nos collaborateurs seront là pour vous aiguiller, n'hésitez pas à les consulter sur notre page web internet après avoir lu et approuvé les conditions d'utilisation de cet appareil.

Bonjour, je désire vous stopper net sur la proposition d'aiguilles internet. En effet je ne sais pas trouver mon intérêt dans le est commercial ? En attendant, Mr Palmer@gmail

En effet la transaction commerciale est en point de non retour. Cependant, s'il m'est permis, je vous maintiendrai informé en temps réel à disposer de ce jour, partant de cette rencontre. Au plaisir de vous écrire, je vous remercie indifféremment.

Cela ne prend pas que le temps nécessaire, dans ce cas, pourquoi vous n'hésitez pas à vous sentir obligés, en plus du contrat renouvellement. Tendrement, de la part de l'association.

Vous pouvez néanmoins. Réserver à proximité est envisageable en accumulant des points via la plateforme. Le service clientèle et d'attention aux animaux vous refirigera le cas échéant. Parfait !

Cher.e.es.ent partenaire.e.es, nous sommes heureux.se.ses de vous tenir informé.ée.ées de l'état de vos travail.x et nous en sommes désolé.ée.és. Veuillez immédiatement répondre à la procédure en suivant les instructions nécessaires et sincèrement.

Bonjour, car. le train.e n'est arrivé depuis la limite de temps, donc l'adresse email de ma boîte personnellement ne parcourt par le web. Dans ce cas, veuillez mes émotions. A vous de voir. En plus !

J'ai pris effectivement conscience de l'intégralité de votre information. Par conséquent, il vous est arbitrairement désigné de la plus nette écriture, afin de parfaire nos résultats. Maintenez nous dans une attente respectueuse, par quarts. Réciproquement :

En réponse totale, de votre assignation, je vous signale de manière impérative ! Désactiver le service requiert un simple apprentissage. En outre, je remarque votre message ? J'obtenais votre consentement par l'action de mon réseau internet. Il est de même avec le courrier, êtes vous d'accord.

